

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PAVEL PSOTA

Tři inscenace Čapkova Loupežníka v Divadle na Vinohradech

PRAHA 2018

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, PhD

PODĚKOVÁNÍ:

Rád bych touto cestou vyjádřil upřímné poděkování PhDr.Barbaře Topolové , Ph.D, za odborné vedení této bakalářské práce.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně , že jsem citoval všechny dostupné prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25.12.2018

Pavel Psota

Obsah

Anotace	6
Anotation.....	6
Úvod	7
1 Drama Loupežník.....	9
1.1 Děj	11
1.2 Postavy	11
1.2.1 Loupežník	11
1.2.2 Mimi	13
1.2.3 Lola	13
1.2.4 Profesor	14
1.2.5 Paní (profesorova).....	15
1.2.6 Služebná Fanka	15
1.3 Hodnocení a interpretace	16
2 Inscenace Loupežníka během let	23
3 Inscenace Františka Štěpánka	25
3.1 Dobový kontext Československa 1972: Nástup normalizace do českého divadelnictví 25	
3.2 Inscenace Františka Štěpánka 1972: Loupežník neoficiálně jako rebel	27
3.3 Textové úpravy	29
3.4 Režijní záměr a interpretace inscenace.....	31
3.5 Herecká dvojice Hanzlík-Kolářová	33
3.6 Obsazení	34
3.7 Scéna a prostorové vztahy	38
3.7.1 Scéna Zbyňka Koláře.....	38
3.7.2 Prostorové vztahy.....	39
3.8 Shrnutí	40
4 Inscenace Jana Nováka.....	43
4.1 Dobový kontext v době Novákova Loupežníka (1988).....	43
4.2 Inscenace Jana Nováka.....	44
4.3 Režijní záměr	47
4.4 Obsazení	49
4.5 Scéna	51

4.6	Shrnutí	52
5	Inscenace Tomáše Töpfera.....	54
5.1	Režijní Záměr	54
5.2	Obsazení	57
5.3	Scéna a prostorové vztahy	62
5.4	Shrnutí	64
6	Shrnutí a komparace inscenací	67
	Literatura	73

Anotace

Bakalářská práce si klade za cíl popsat a charakterizovat poslední tři inscenace Loupežníka v Divadle na Vinohradech. Autor postupuje metodou rekonstrukce inscenace, tyto tři poslední inscenace poté podrobuje detailnější analýze. Při popisu inscenací autor vychází z recenzí z dobových periodik, fotografií k inscenacím a ve dvou ze tří zmíněných případů také z videozáznamu. Dále pak z knih o Karlu Čápkovi a jeho díle i z poskytnutých rozhovorů s herečkami Danielou Kolářovou a Hanou Maciuchovou. Pozornost je věnována také historickému kontextu a tehdejšímu společenskému a divadelním poměrům, stejně tak také poměrům v činohře Divadla na Vinohradech, které ovlivňovaly zdejší umělecké působení.

Anotation

The aim of the bachelor thesis is to characterize three last stage productions of the Vinohrady theatre of the play *Loupeznik* by the well known playwright, author and a democrat Karel Čapek. Karel Čapek was one of the most remarkable authors of the 1920s and 1930s. The author of this thesis attempts to make a reconstruction of the last three stage productions of *Loupeznik* at the Vinohrady theatre based on available information found. The first and oldest one being stage production of 1972 by the director Frantisek Stepanek. The second one being the stage production by director Jan Novak of 1988. And the last and newest one is the stage production by director Thomas Topfer of 2015. The more detailed analysis will be provided to the first and third production respectively because of the more information available for these including the video recording of these two productions. On the other hand, for the second production very little material being available and thus to reconstruct this 1988 one based on the material was very difficult. In the order to reconstruct the productions the author bases his research upon archival theater reviews and studies in particular periodicals, photographic material from the productions and in some cases also audiovisual recordings. Other resources include also the memories of the contemporary witnesses. The thesis also focuses on the historical context of the time of the three stage productions, which influenced them and their popularity among their audience.

Úvod

Loupežník je nejhranějším dramatem Karla Čapka na českých jevištích. Moje práce bude věnována posledním třem vinohradským inscenacím tohoto dramatu a také kontextu doby, ve které vznikly a která ovlivnila jejich podobu a především jejich přijetí u diváků.

Práce je rozdělena do 6 hlavních kapitol, které se dále dělí na podkapitoly. První kapitola má název Drama Loupežník a dramaturgicky rozebírá toto drama Karla Čapka. Druhá kapitola je krátká a zmiňuje významné inscenace Loupežníka v minulosti, zejména pak ty v Divadle na Vinohradech. Třetí, čtvrtá a pátá kapitola tvoří jádro mé práce. Jsou zaměřeny na popis a analýzu tří posledních vinohradských inscenací Loupežníka Karla Čapka. Každá inscenace tvoří samostatnou podkapitolu a jejich úvody tvoří dobový kontext inscenace. Ten je zde uveden proto, že jednak tvoří součást výkladu inscenací a také aby nastínil, jak proměna politické situace ovlivnila situaci v českém divadelnictví. Následující dvě kapitoly budou vždy věno-vány popisu jednotlivé inscenace. Poslední kapitola pak shrnuje tři mnou rozebírané inscenace. Cílem mé práce bude na základě dostupných pramenů i znalostí nejprve charakterizovat a interpretovat drama Loupežník, poté představit a interpretovat tři inscenace Divadla na Vinohradech. Konkrétně pak inscenaci Františka Štěpánka z roku 1972, inscenaci Jana Nováka z roku 1988 a do třetice pak inscenaci Tomáše Topfera z roku 2015. Předmětem zájmu bude také komparace zmíněných inscenací z hlediska dramaturgicko-režijního záměru, dobového kontextu a pojetí ústřední herecké dvojice Loupežníka a Mimi. Nejprve budou blíže představeny jednotlivá zpracování dramatu ve vztahu k úmyslu režiséra, atmosféře a průběhu představení, hereckému obsazení i výslednému ohlasu a následně bude provedeno celkové shrnutí a srovnání představených inscenací. Inscenacím, ke kterým je dostupný audiovizuální záznam, budu pochopitelně věnovat více prostoru, protože na jejich základě lze lépe charakterizovat práci jednotlivých režisérů i režijní práci s jednotlivými složkami inscenace. K Novákově inscenaci z roku 1988 jsem měl velký nedostatek materiálu, a tak jsem musel vycházet z toho, co bylo k dispozici.

Pokud jde o použité zdroje, tak v úvodní kapitole vycházím při charakterizování dobového divadelního i společensko - politického kontextu především z publikace Vladimíra Justa Divadlo v totalitním systému.

1 Drama Loupežník

Hra Loupežník představuje jednu z prvních komedií Karla Čapka. Myšlenka a první verze dramatu vyšla na svět již roku 1911 v Paříži. Dovršení do definitivní podoby se datuje až k roku 1920, kdy byla také uvedena jeho premiéra, v níž ztvárnila postavu Mimi Eva Vrchlická.¹ Drama je tedy výsledkem téměř desetiletého úsilí, v jehož průběhu prodělal Čapkův život mnoho změn, které provázely jeho stárnutí a výrazně poznamenaly jeho osobnost. V popředí tíživých okolností dominovaly traumatizující zkušenosti z první světové války, které „nahlodávaly“ Karlovu dříve veselou a bezstarostnou povahu, s níž začínal při studiu na Sorbonně v Paříži Loupežníka psát. Ironie tohoto období spočívala v tom, že se z Čapka právě stával uznávaný autor, avšak pomalu ztrácel optimismus mládí. To že k určitému přerodu v osobnosti Karla Čapka zcela jistě došlo ostatně velmi dobře dokládá i on sám, když říká, že roku 1920 má Profesor více pravdy, než jí měl roku 1911 a kdyby prý dokončil Loupežníka ještě o něco později, jmenovala již by se hra pravděpodobně Profesor. Karel Čapek při poznámce k premiéře hry 2.3.1920 poznamenal, že *„Dnešní mladá generace se už trochu liší od té nedávno minulé tím, že dnes zhruba není v názorech, zájmech a vůbec životě sporu mezi mladými a starými..snad je to proto, že ti, kdož přežili velkou válku, již nejsou tak docela mladí,nebo proto, že válka a politika otevřela mladým netušené životní kariéry. Dnes(1920) má Profesor více pravdy, než měl v roce 1911 a mládí, jež pomíjí, již nemá pravdu neomezenou.“*²

Na podkladě těchto životních událostí vznikl ústřední motiv dramatu, kterým je touha po mládí a jeho pomíjivost. Zmíněná léta v Paříži pak vtiskla do díla také nádech stesku a touhy po domově, *„jenž ve vzpomínce se stával oslavným obrazem mladosti.“*³ V předmluvě k prvnímu vydání Loupežníka se přímo píše, že se hra zrodila *„z touhy po domově, z obtíží strávení Paříž a z prudkého obolavění cizinou; vyrostla vzpomínkou na mladost a svobodu, na rodný kraj a kamarády, prostě na domov. Ale nebyla jen vzpomínkou, nýbrž i loučením.“*⁴

1 ČAPEK, Karel: Tři hry. Host. Brno. 2014

2 ČERNÝ, František: Divadelníkem proti své vůli. Orbis. Praha 1968

3 Op.cit.

V symbolické podobě pak hra znázorňuje především proces loučení se s mládím.

Jak již bylo předesláno, proces formování díla do jeho konečného tvaru zaznamenal dlouhou i dobrodružnou cestu plnou změn a zvrátů, což bylo spojeno i s výraznými zásahy do struktury a obsahu dramatu. O zásadnější úpravy původní verze Loupežníka se Čapek pokusil ve dvou etapách. „*Nejprve, aby ho přeměnil na amerického dobyvatele, nabitého činnou energií jako leidenská láhev; podruhé, aby ho předělal na symbolickou osobnost, na boha mladosti se všemi zázračnými znaky primitivního božství.*”⁵

Nicméně od obou projektů bylo nakonec upuštěno, protože se za války v Karlu Čapkovi silně ozývala touha po myšlence loučení. Až po osmi letech se pak autor odhodlal k rekonstrukci původního plánu, zachovávajícího jeho mladistvý a svěží ráz, pouze s tím rozdílem, že samotný Loupežník, který byl původně dvacetiletým mladíkem, je v konečné verzi již třicetiletý.⁶

Hra během let prokázala svou životnost a dokázala vždy znovu oslovit a získat si přízeň stále nové a nové generace diváků. Svým tématem a obsahem je tato hra nadčasová. Na rozdíl od některých jiných Čapkových děl (například Bílá nemoc) není natolik spjata s dobou svého vzniku. Měla a má i novějším generacím stále co říct, stále je dokáže oslovit. Téma lásky a zamilování se do krásného děvčete i touhy po odvaze, síle a schopnostech jí získat a zároveň s tím překonat někdy nepřekonatelné bariéry a předsudky společenských vrstev, řádu, zábran, bariér a konvencí. Komu by se to nelíbilo? Koneckonců Čapek sám se k tomu v předmluvě ke knižnímu vydání vyjádřil velmi trefným způsobem. Řekl: „*Kamarádi z doby tehdejší, dosvědčte autorovi, není li tento Loupežník aspoň trochu podobiznou vás samotných, vás , kteří jste tančili v Zátíší, sahalí po každém děvčeti, utrhli každou růži a současně zvedli odboj proti stávajícímu vkusu v umění, ta veselá zvůle a životnost.*”⁷

4 LOUPEŽNÍK. *Předmluva k prvnímu vydání*, in ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník*. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka. Praha, 1994

5 ČAPEK, Karel, ČERNÝ, František: *Divadelníkem proti své vůli*. ORBIS. Praha 1968

6 Op.cit.

7 LOUPEŽNÍK. *Předmluva k prvnímu vydání*, in ČAPEK, Karel. *Loupežník*. R. U. R.,. Bílá nemoc. Praha, 1988

1.1 Děj

Loupežník představuje postavu bouřlivého a nezkrotného mladíka, který se seznámí s mladičkou dívkou Mimi a získá si její lásku. Mimi je dcera odměřeného a přísného Profesora a starostlivé profesorovy Paní, které již ve svém milostném poblouznění opustila starší dcera Lola, když odešla z domu za svým milencem. Z tohoto důvodu si rodiče Mimi velmi obezřetně střeží. Když jdou však rodiče mimo domov a ona zde zůstává jen se služebnou Fankou, navštíví ji a dvoří se jí Loupežník, ke kterému nakonec vzplane láskou. Návrat Profesora s manželkou pak spěje k nevyhnutelnému střetu otce s nápadníkem jeho dcery, v reakci na což se Loupežník s Mimi uzavře v jeho domě. Profesor se dovolává pomoci u různých obyvatel, postupně u starosty, kováře, četníka a nakonec dokonce vojska. Nakonec je loupežník z domu vyhnán, ale vyvázne bez jakékoli újmy, protože je veden odvahou a nespoutaností mládí. Ke konci představení se také vrací Mimina sestra Lola, opuštěná a s dítětem.⁸

1.2 Postavy

Stojí za to se alespoň stručně vyjádřit ke každé z postav, které se objevují na scéně, protože každá si zahrála v rámci představení svůj part a přispěla svým osobitým tónem ke komplexní podobě hry.

1.2.1 Loupežník

Hlavní protagonista je mladý muž patrně pod třicet let, většího vzrůstu, oholený, stříhu trochu amerického. Působí jako volný a jasný člověk bez pózy a nadsázky. Porozumění významu role ústředního hrdiny představuje stěžejní bod pro interpretaci smyslu celého dramatu, takže je třeba mu věnovat ústřední pozornost.⁹

8 LOUPEŽNÍK. *Předmluva k prvnímu vydání*, in ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka*. Praha, 1994 (redakčně upraveno).

9 KOLÁR, Jan. *Čapková hra o mládí*, in ČAPEK, Karel. *Loupežník*. Praha: Orbis, 1955

Pojmenování Loupežník reflektuje bouřlivou, nezkrotnou a vášnivou povahu mladíka, který zhmotňuje pro své okolí nenaplněné sny a utajené touhy mládí.

Loupežníkově vystupování je nonkonformní a je poháněno prudkým a nakažlivým dechem života. Loupežník se projevuje bezstarostně, divoce až impulzivně, čímž se vymezuje oproti striktní morálce odměřeného a přísného Profesora a veškerým konvencím, včetně zákonů, rodiny či majetku. Lze jej chápat jako zhmotnění avantgardních tendencí, jež nabourávají starý, zkostnatělý a trouchnivější maloměšťácký životní styl zaplavující jedince všedními starostmi, odvádějící ho od surové podstaty života.¹⁰

Díky jeho upřímnosti, spontaneitě, odvaze, sebejistotě a odhodlání se Loupežníkovi dostává přízně a obdivu od ostatních postav dramatu.

Loupežník díky tomu rozrušuje navyklý způsob myšlení maloměšťanů a zasévá do jejich mysli semínko, jehož vlivem rozkvétá jejich představivost, naladěná na nostalgickou notu. Pozoruhodné je, že pro každého představuje postava Loupežníka někoho jiného, přičemž ve všech případech jde o osobu, která sehrála významnější roli v životě daného jedince.¹¹

Odlišnou optikou nahlíží na Loupežníka Buzková, která jej pokládá za lehkomyšlného bohémského floutka a obyčejného svůdce, který k Mimi nechová opravdovou lásku, ale jen si pohrává s jejími city.

epizodu milostného poblouznění Mimi. Jeho výstup tedy nelze vnímat jako seriózní a hrdý čin protiměšťáckého revolucionáře, ale spíše jako mladický a veselý rozmar, který mu zrovna přišel na mysl.¹²

Tento pohled sdílí rovněž Hodrová, která na Loupežníka nazírá jako na světoběžníka, mystifikátora a svůdce.¹³

10 LOUPEŽNÍK. *Předmluva k prvnímu vydání*, in ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník*. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka. Praha, 1994

11 KOLÁR Jan. *Čapkova hra o mládí*, in ČAPEK, Karel. *Loupežník*. Praha: Orbis, 1955

12 BUZKOVÁ, Pavla. *České drama*. Praha: Melantrich, 1932

13 HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.

1.2.2 Mimi

Dvacetiletá dívka světlého a teplého zjevu a Profesorova mladší dcera, která se bláznivě zamiluje do Loupežníka.¹⁴

Tento popis působí trochu nejasně, ale takto Karel Čapek postavu Mimi popsal.

Jinými slovy je to dívka světlých vlasů i pleti, vřelá a laskavé povahy, dobrosrdečná. Jak známo, tato charakteristika není pro význam ani průběh hry natolik podstatná, aby musela být přesně dodržována. Například v posledním vinohradském nastudování Mimi ztvárnila tmavovlasá herečka, Sabina Rojková.

Mimi působí poněkud zakřiknutě, protože žije pod ostrým dohledem svých rodičů a musí dodržovat přísná omezení, na což ihned naráží Loupežník, když s ironií popisuje Miminu roli v rodině: „*Tak tedy miláček jedináček, se kterým se jedná jako s dítětem; chtějí si ji nechat jen pro sebe, nesmí nic a nikam, nesmí ani vědět, že už je velká, a snad to ani neví.*“¹⁵

Své touhy tedy vždy musela dusit v sobě a teprve v kontaktu s Loupežníkem její niterná žádostivost vychází na povrch. Nicméně v kombinaci s ohledy na zákazy rodičů a z nich plynoucí pocity viny se její postava projevuje značnou rozpolceností, chaotičností až pomateností.

1.2.3 Lola

Lola je Mimina sestra, čili profesorova starší dcera, která kdysi odešla z domu s milencem. Na scéně se tedy objevuje až v závěru představení, kdy se vrací opuštěná, nešťastná, pomatená a zlomená s dítětem v náručí.

Jako určitý protipól k Mimi se Lolina povaha v mládí vyznačovala statečností, prudkostí, vášní a nezkrotností. V mladistvém a milostném opojení si

14 HOLÝ, Jiří. *Předmluva*, in ČAPEK, Karel. *Loupežník*, R. U. R., *Bílá nemoc*. Praha: Československý spisovatel, 1988.

15 ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník*. R. U. R. *Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka*. Praha, 1994 (redakčně upraveno).

Jako určitý protipól k Mimi se Lolina povaha v mládí vyznačovala statečností, prudkostí, vášní a nezkrotností. V mladistvém a milostném opojení si Lola před lety prožila své velké a krásné dobrodružství, když opustila domov, aby šla za hlasem svého srdce, za láskou a volností.¹⁶

O to větší se pak jeví kontrast při jejím střetu se smutnou realitou, kdy zůstává opuštěná a zklamaná: *„Láska je, co tě opustilo, láska je to, co pominulo, láska se nikdy nevrátí; sedni si na břehu, natrhej květin, neplač a házej je do černého proudu, ať každý vidí, co je láska; ať každá vykřikne, běda mně, běda, snad mne už opustil! Ach, děvče, opustil už v té chvíli, kdy poprvé mluvil o lásce, nešťastná Mimi!“*¹⁷

1.2.4 Profesor

Profesor je postarší, asi šedesátiletý pán drobné postavy, bílých jezatých vlasů a vousů, s brejličkami. Jedná se o otce Loly a Mimi, kterou kvůli osudu starší dcery Loly bedlivě střeží ve svém opevněném domě.¹⁸

Z hlediska povahových vlastností je Profesor ve svém postoji k životu velmi skeptický. Vůči druhým lidem, především mladým a nespoutaným, je pak značně moralizující a ve vztahu ke své dceři Mimi vystupuje jako hyperprotektivní rodič, který ji hlídá na každém jejím kroku.

Profesor je ve hře hlavním Loupežnickovým protivníkem. Ve vlastnostech je opakem Loupežníka a navíc jej charakterizuje pedantsky přesný slovní výraz.¹⁹ Je to nedůstojné odhalení, že Profesor nemá a nikdy neměl to, čím hýří a okouzluje Loupežník, a tak mu nezbyvá, než to nenávidět (a s tím i celého Loupežníka, který to zosobňuje.)²⁰

16 ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka.* Praha, 1994 (redakčně upraveno).

17 ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka.* Praha, 1994 (redakčně upraveno).

18 ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka.* Praha, 1994 (redakčně upraveno).

19 Op.cit.

20 in KOLÁR, Jaroslav. *Doslov. ČAPEK, Karel. Loupežník. Orbis: Praha. 1955.*

1.2.5 Paní (profesorova)

V předmluvě k prvnímu vydání je manželka Profesora popsána jako „asi padesátiletá matrona ušlechtilé a mírné tváře“²¹

Loupežnickovými slovy je to: „Moudrá, rozšafná a romantická dáma. Má světlé vlasy jako vy (Mimi) a cítí se dosud mladá.“²²

Snaží se zmírnit a urovnat Profesorovo rozčarování, s kterým se mnohdy zcela neztotožňuje. V mnoha situacích se také projevuje její starostlivost, nejprve ve vztahu k dceři Mimi, kterou se snaží společně se svým manželem chránit, poté rovněž k Profesorovi, když se obává o jeho rozpoložení a zdraví, avšak také k samotnému Loupežníkovi, když mluví svého manžela v jeho útočném nastavení vůči mladíkovi.

1.2.6 Služebná Fanka

Fanka pracuje jako služebná v domě u profesorových a je oddaná profesorově rodině, které důsledně a horlivě plní její všemožné požadavky. Sehrává roli výrazně živé a pestré lidové postavičky, v níž se mísí dvě osobnostní roviny vyzařující dávku humoru i hořkosti. Fanka, hospodyně v nejlepší tradici služek, co jsou moudřejší, než jejich páni a v každém okamžiku si vědí rady. Její promluvy jsou vtipné i drsné, neboť pragmatismus v ní vždy spolehlivě zvítězí nad čímkoliv nejistým, neřkuli citovým. Jen její poslední replika toto pravidlo popře.²³

Naznačenou ambivalentnost Fančiny povahy vyjadřuje i Loupežník, když jí popisuje následujícími slovy: „Zlá jako pes a nikoho neposlouchá. Rychlá jako šíp, věrná, hubatá a tvrdohlavá jako kozel. Vůbec jediná jasná hlava v celém zamřížovaném domě.“²⁴

21 CINDLEROVÁ, Jana. Dramaturgie her Karla Čapka. KANT. Praha 2016

22 ČAPEK, Karel. Loupežník. Orbis: Praha. 1955.

23 ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka.* Praha, 1994 (redakčně upraveno)

24 CINDLEROVÁ, Jana. Dramaturgie her Karla Čapka. KANT. Praha 2016

1.3 Hodnocení a interpretace

Příběh má vcelku jednoduchou zápletku a strukturu a místy se ubírá až k lehce absurdnímu vyznění. Pro celou hru je charakteristická atmosféra svěží lyričnosti, kterou navozují už samotná jména hrdinek – Lola a Mimi, vyzařující pocit lásky a něhy. Loupežník coby bezejmenný ústřední hrdina příběhu vtrhne do určitého stabilního a konvenčního prostředí jako zdatně rušivý element a jeho nekonvenční a nonkonformní osobnost se tak stává centrem pozornosti a dění ostatních postav, což předesílá již tato pasáž:

LOUPEŽNÍK: Když jsem přišel sem, bylo mně až ku podivu: tak ticho tu bylo, jako by někdo spal; tak ticho, jako bych šel lesem a najednou našel dívku – leží v trávě a spí. Počkej, neprobudím tě; ale kdybych se otočil zády, vím, že bys vyhlédla štěrbinou očí a smála se mi.

MIMI: Proč?

LOUPEŽNÍK: Nevím. Hloupý, pomyslíla by si, už je tentam; ale co, nestojí mně za to,

abych se na něj podívala.

MIMI: Sbohem.

LOUPEŽNÍK: Sbohem, Mimi. Kdyby se na mne podívala, zkameněl bych.

Loupežník v sobě nese nádech něčeho neznámého a nepopsatelného, zapovězený, ale zároveň lákavý odlesk dálek a dobrodružství.²⁵ Za zmínku také stojí, že paralelu k motivu Loupežníka představuje americký Obchodník s deštěm. Spíše než hrdina je to kouzelník, nebo kejklíř. Předvádí kousky, oslňuje triky, čaruje s ostatními postavami. A pak zmizí.²⁶ Ve všech postavách svými činy i svým kouzlem osobností zanechá nesmazatelnou stopu. Zničehonic se objeví a jeho přítomnost všechny očaruje. Je to sice jen člověk, ale na přítomné působí jako zjevení. Je to také symbol, jak popisuje následující odstavec. A právě tato neurčitost umožňuje, aby si do něj každá postava vložila svá utajená přání a ztracený sen o

25 LOUPEŽNÍK. in ČAPEK, Karel. Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka. Praha, 1994

26 ČAPEK, Karel. Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka. Praha, 1994

mládí, lásce a svobodě.

Ve své podstatě představuje Loupežník jakési univerzální převtělení mládí, koloběhu života nedokáže naplnit a pouze se rezignovaně potýkají se svou citovou vyprahlostí. Jejich hluboko skryté a utajované přání a touhy reflektuje mimo jiné již zmíněný princip, ve kterém si každá z postav do Loupežníka projektuje konkrétní osobu, která byla důležitým prvkem jeho života. „*Loupežník má personifikovat krásné pošetilé mládí se vším, co k tomu patří: síla, láska, odvaha.*“²⁷ Proto také každé z postav připomíná dávnou vzpomínku na někoho nezapomenutelného, výjimečného a neopakovatelného.

„*Dialog Mimi a Loupežníka ve druhém dějství místy přechází do veršů a trochu připomíná promluvy Shakespearova Romea a Julie, čímž vrcholí lyrika hry.*“²⁸

Pointa je postavena na konfrontaci Loupežníka a Profesora, dvou postav reprezentujících zkušenosti dvou odlišných vrstev a generací. Nelze to však odbýt pouze strohým označením generační konflikt, ale spíše lze zde hovořit o jakémsi dynamickém střetu dvou svébytných životních koncepcí, což lépe odpovídá esenciálnímu ladění dramatu. Jedno životní schéma představuje postava Loupežníka ztělesňující odvahu i nezodpovědnost, což se projevuje oslavou radostné, volné, opojivé i pomíjivé mladosti.

Na druhé straně se vůči němu vymezuje osobnost Profesora, který si nekompromisně a neoblomně hájí rigidní zachování všech minulostí zakonzervovaných výdobytků, které mu zajišťují stabilní a ničím nerušené stáří.

Autor přitom v průběhu děje sám žádnému z konceptů filosoficky nestrání, vlastně přisuzuje smysl oběma. „*V celé své práci omílám do omrzení dvě zpola morální, zpola noetická témata. První je negativní Pilátovo: Co je pravda? Druhé je pozitivní: Každý má Pravdu. Začalo to geneticky na mém Loupežníkovi. První dva akty patří do mé minulosti. Dávají zpola pravdu daremnému mládí. Mezi nimi a třetím aktem uplynulo mých deset let. Ve třetím aktě se svět mění. Každý pravdu. Má ji Loupežník, má ji pan Profesor, má ji Lola, má ji Fanka. Nemohu si pomoci, já stojím za všemi.*“²⁹

27 CINDLEROVÁ, Jana: *Dramaturgie her Karla Čapka*. KANT 2016

28 CINDLEROVÁ, Jana: *Dramaturgie her Karla Čapka*. KANT 2016

29 ČAPEK, Karel: *Divadelníkem proti své vůli*. Orbis:Praha.1968.

Ukazuje se, že i nezkrotné mládí je pomíjivé a že život dává za pravdu nejen lehkomyšlným Loupežníkům, ale někdy i starostlivým opatrným Profesorům.³⁰

Nicméně v průběhu děje dramatu jsou spíše potvrzeny pravdy starších, zkušenějších a zároveň konzervativnějších, skeptičtějších a zklamanějších osob, takže se společně s vyhnáním Loupežníka nakonec z příběhu vytrácí také přesvědčení o nezdolnosti a převaze mládí. *Loupežník je poražen, ale ne potrestán. Sice slibuje, že se vrátí, avšak nakonec přece jen vítězí Profesor, který tvrdí: „Mládí se nevrací, nikdo se nevrátí takový, jaký byl.“³¹*

Na konto Loupežnickovy životní filosofie lze podotknout, že jeho největší nepřítel, Profesor, nakonec uznal, že se celý svůj život utápěl v drobných a malicherných starostech a nezáživném pachtění. Proto měl sklon se cítit zbytečný a osamělý. Nicméně i přesto, že Loupežník vlastně Profesorovi udělil určitou životní lekci, tak si Profesor stojí za svým přesvědčením a touhou potlačit projevy mládí, jak zachycuje následující pasáž:³²

PROFESOR: Já starý blázen! Musel teprve přijít ten zlořečený floutek, aby mně dal lekci. Běda tobě! Vzal jsi mi rodinu! Ale já neustoupím, já se ti pomstím! Za všechno! Za sebe sama!

PANÍ: Ano. Necháš ho... zastřelit.

PROFESOR: Staniž se!

PANÍ: Ale ta krev... ta skvrna, co padne na Mimi...

PROFESOR: Pomstím! Mládí se musí zlomit.

Po obléhání Profesorova domu vojáky byl Loupežník nucen i přes svou nechuť uprchnout. Navzdory tomuto vítězství Profesora a jeho konzervatismu v Loupežníkovi ale nakonec nevyhrává zcela jasně ani jedna strana. *Sám autor si tímto závěrem nebyl jistý a když se hra roku 1920 poprvé inscenovala v Národním divadle, tak se Rudolfa Deyla (který hrál titulní roli) sám na generální zkoušce ptal, zda by se Loupežník neměl vrátit. A připsal tehdy dokonce jeho závěrečný monolog.³³*

30 ČAPEK, Karel: Loupežník, RUR, Bílá nemoc. Československý spisovatel 1988.

31 BRADBROOKOVÁ, Bohuslava: Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory. Academia Praha. 2006

32 ČAPEK, Karel. Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka. Praha, 1994 (redakčně upraveno)

33 ČAPEK Karel: Tři hry. Loupežník, RUR, Bílá nemoc. Brno 2014

Karel Čapek přiznává jistou životní pravdu i úzkoprsému Profesorovi, stejně jako živému a drzému mládí. Ukázalo se, že i nezkrotné a dobyvačné mládí je pomíjivé a že život dává za pravdu nejen lehkomyšlným Loupežníkům, ale někdy i starostlivým a opatrným Profesorům.

„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! Ale když se k vám autor vracel s první verzí v kapse, viděl, že také vy jste se rozloučili s onou mladostí.“³⁴

Jak již bylo řečeno, Loupežník je většinou spojován s mládím, protože je to postava plná energie, odvahy, nezodpovědnosti i životního elánu. Budoucnost příliš neřeší, žije pro momentální okamžik. Postava tak má vlastnosti, které jsou spojovány spíše s mladými lidmi. Je to zároveň jakýsi symbol - jak dokládají výpovědi vedlejších postav. A právě v té jeho nedourčenosti a jeho nepojmenovanosti je jeho největší kouzlo. Každá postava si do něj projektuje své ztracené sny. A i divák si jej díky tomu může do určité míry sám definovat a přivlastnit. A tak není nepatřičné zde zmínit, že Karel Čapek ve spojení s ním myslel na domov. Nejde ani tak o konkrétní místo, ale o symbolický domov, pocit zázemí a bezpečí. A také hezkou vzpomínku. A to, že si divák postavu Loupežníka může přizpůsobit svým potřebám je hlavní příčinou toho, proč je tato postava nadčasová. I proto nemůže mít jméno a zaměstnání, proto je to postava záhadná. Kdyby byl Loupežník definovaný například povoláním, nebo prostředím, ze kterého by pocházel a které by určovalo jeho charakter, již by tím ztratil své kouzlo. Loupežník je zároveň člověk a zároveň postava z jiného - snového světa. To je ve hře naznačeno právě skrze vedlejší postavy, které se ho snaží poznat, pojmenovat a zařadit. Právě proto, že je divákovi i postavám ve hře neznámý. Kdyby byl jeho původ více určený a postava Loupežníka více definována, nejen, že by tím ztratil kouzlo, protože by přišel o svá tajemství. Tím pádem by rázem vypadal jako normální, obyčejný člověk. Již by to nebyl symbol. Bylo by zároveň také nutné hru více zařadit do kontextu doby a hra by tak ztratila svou nadčasovost. A jelikož je to hra lyrická, což později upřesním, hodí se zde také

34 ČAPEK Karel: Tři hry. Loupežník, RUR, Bílá nemoc. Brno 2014

zmínit krátce o lásce. Vždyť i láska často vzniká právě díky tomu, že si člověk potenciálního partnera idealizuje. Díky tomu, že nám připadá chytrý, milý, ušlechtilý, energický, nebo odvážný může naše fantazie pracovat naplno a vybít si tak prince na bílém koni. Čím více bychom o budoucím partnerovi věděli, tím méně okouzlivým a zároveň tím tuctovějším by pro nás pravděpodobně byl. A jelikož je to hra určená širokým vrstvám obyvatelstva, tak právě takováto postava dokáže díky již zmíněným vlastnostem a nedourčenosti zaujmout i diváky s odlišným vkusem. A zaplnit hlediště i desítky let po premiéře.

Již jsem uvedl, že je to hra lyrická. Tato charakteristika zasluhuje upřesnění. Lyrika je důležitou součástí Loupežníka, a tak lze tuto hru také tak definovat i vykládat. Ale lyrika je pouze jedním z klíčových témat, na kterých hra stojí. Dalším důležitým tématem je střet dvou životních koncepcí, který definuje ústřední dramatický konflikt ve hře: Loupežníka a Profesora. Jejich životní koncepce jsou naprosto protikladné. Na jedné straně stojí Loupežníkův koncept dravého životního uspokojování potřeb, žádostí a slastí. Tato koncepce je obvykle spojována s mládím a také k ní patří svobodomyšlnost. Ale její protagonista nemusí být nutně mladík. Jen si jej tak obvykle představujeme, protože k takovému chování obvykle patří nezodpovědnost, přebytek energie, smělost, odvaha. A proti tomu stojí koncepce Profesora: starostlivost, odříkání, zodpovědnost, pracovitost.

Ale právě díky již zmíněné nedourčenosti řady témat hry můžeme Loupežníka vykládat vícero způsoby s různým zaměřením. A i proto je tak oblíbený u divadelníků. Dává jim tím určitou volnost. Například vztah Loupežníka a Mimi není přesně definován. Vypadá sice jako láska, ale může se jednat pouze o mladické poblouznění. I toto téma zanechává prostor pro hereckou a režijní interpretaci a výsledné pojetí. Stejně tak pokud jde o hlavní zaměření hry, potažmo hlavní postavy. Hlavní postava může být definována jako milovník, ale může být interpretována také jako nezodpovědný hejsek a sexuchtivý mládenec, nebo dokonce jako násilník a chlap, který ve skutečnosti Mimi vůbec nemiluje. Koneckonců, jeho postoj k ní ve scéně obléhání domu je velmi výmluvný, když říká, že „*Mimi do toho nemá co mluvit. Vždyť Vy se jí také na nic neptáte*“.

Další a vzhledem k historii českých zemí ve 20.století důležitý výklad je postava Loupežníka jako bojovník za svobodu.. V tomto výkladu je však třeba brát

v úvahu dobový společenský kontext. Na jeho základě a následné interpretaci postavy pak toto téma nabývá na významu. Proto tento výklad byl pravděpodobně oblíbený u diváků v době normalizace. Díky vlastnostem titulní postavy není těžké ji takto interpretovat. Zejména proto, že se vymezuje vůči autoritám a čím více je omezován, tím silněji se brání. Jde si za svým cílem a nedělá žádné kompromisy. Je také přesvědčený o tom, že jedná správně. Téma boje za svobodu bylo a i nadále zůstává jedním z důležitých témat hry vedle těch již předtím zmíněných.

Zajímavé téma je také téma hrdinství ve spojení s titulní postavou. To je také věc interpretace. Tato úvaha částečně vychází z Poznámek o Jánošíkovi bratří Čapků, která ovlivnila druhou mnou probíranou inscenaci z roku 1988. Bratři Čapkové zde mluví o dvou typech hrdinů: achillovském a gedeonském. Achilles, první případ, je hrdinou z přemíry síly, vitality, potřebuje zužitkovat svůj přebytek sil. Takový Achilles se stává hrdinou svlékaje ženské sukně, má výjimečné fyzické přednosti a je tak k hrdinství předurčen a nemůže být ničím jiným. Naproti tomu Gedeon se stává hrdinou pod nutkavým tlakem, ze sebeobrany, strachu, božího vnuknutí. Jeho odvaha je statečností slabochů, nebo moralistů. V klidu je to člověk nečinný, pokojný a nevýznamný, jen z nutnosti a pod vlivem okolností se stává hrdinou. Podobný případ gedeonského hrdiny je Mahenův Jánošík, nebo Ondřej Baran z filmu Stíny horkého léta Františka Vlácilá. Oproti tomu Loupežník je typem spíše prvním.

Bylo by možná namístě zde ještě zmínit, že Čapkův Loupežník je jedním z mnoha loupežníků, kteří se vyrojili na českých jevištích zejména v 70.letech, což je období mé první analyzované inscenace. Dalšími byli Nikola Šuhaj loupežník, Rumcajs, Robin Hood, nebo Jánošík. Zejména Jánošík a Nikola Šuhaj byli v 70.letech oblíbení. Nastudovalo je hned několik divadel. Ale jejich literární předloha je pochopitelně mnohem starší, konkrétně Nikola Šuhaj loupežník Ivana Olbrachta vyšel poprvé roku 1933. Roku 1947 pak příběh poprvé zfilmovali, roku 1977 vznikl televizní film, roku 1978 pak známý muzikál Balada pro banditu. Vladimír Just ve své knize Divadlo v totalitním systému sám zmiňuje, že právě v sedmdesátých letech došlo i inflaci zbojnické tematiky v Československu. I tyto filmy jsou toho dokladem. Je zajímavé se nad tím v dobovém kontextu trochu zamyslet. Proč zrovna tehdy? Jak známo, tehdy byla takzvaná normalizace, neboli

doba omezování osobní svobody občanů i svobody divadel a jejich dramaturgie. Toto téma podrobněji rozvedu v kapitole o dobovém kontextu 70.let na začátku první kapitoly o inscenacích. Zajímavé také je, že všechny tyto postavy jsou velmi specifickými loupežníky. Nejsou typickými lupiči, ale spíše lidovými hrdiny, kteří se vlivem okolností, především kvůli vrchnostenské zvlášti v nesvobodné společnosti, dostali mimo zákon. Čapkův Loupežník na rozdíl například od hojně zmiňovaného Nikoly Šuhaje loupežníka vůbec žádný majetek neloupí. Jde mu jen o Profesorovu dceru, jeho přání a jeho neomezenou svobodu. Bojuje spíše proti konvencím a stávajícímu řádu, než proti lidem. Jen když se lidé chovají jako neústupné autority, kteří mu brání v jeho svobodě, dostává se s nimi do konfliktu. A je nasnadě, i díky poměrům, ve kterých většina československých občanů tehdy žila, že se s těmito loupežníky diváci rádi ztotožňovali. Chtěli by jimi být, tak si to představovali, nebo jim alespoň fandili. Když ve společnosti chybí svoboda, potom se skutečný hrdina a charakterní člověk může snadno ocitnout mimo zákon. A slovo loupežník pak díky tomu dostává i jiný význam. I proto si myslím, že téma Čapkova Loupežníka ze všech tří zmíněných inscenací nejlépe rezonovalo právě v dusivé normalizační atmosféře 70.let.

2 Inscenace Loupežníka během let

Mladická komedie *Loupežník*, první samostatné dramatické dílo Karla Čapka, představuje nejuváděnější titul tohoto autora na českých jevištích, který se dočkal inscenací z řad několika hereckých i režisérských generací, přičemž každá z nich pojala hru ve svém specifickém duchu. Především ty mladší reagující na 2. světovou válku přisoudily Loupežníkovi vlastnosti revolucionáře a mluvčího své generace, který přinášel novátorský a svěží vítr do válkou poznamenané sklíčené doby.³⁵ V obecném měřítku ovšem zůstává červenou nití všech verzí dramatu romantický příběh o lásce, mládí, svobodě a jejich střetu s realitou.³⁶

Vzhledem k působení Karla Čapka v divadle na Vinohradech je *Loupežník* pevně spjatý právě s vinohradskou scénou, ačkoli měl svou premiéru na jevišti pražského Národního divadla 2. března 1920. V této historicky první inscenaci, která byla dílem Vojty Nováka, vedle Loupežníka Rudolfa Deyla alternovala společně s Evou Vrchlickou roli Mimi v té době pouze sedmnáctiletá Olga Scheinpflugová. Na vinohradském jevišti se objevila Olga Scheinpflugová coby Mimi v rámci Stejskalova nastudování z roku 1928, jejíhož Loupežníka tehdy ztvárnil Zdeněk Štěpánek. Od stejného režiséra pochází i druhá vinohradská inscenace, situovaná do období bezprostředně po skončení druhé světové války v roce 1945, ve které se v roli ústředního páru představili Jana Dítětová a Svatopluk Beneš. V dalším nastudování Františka Štěpánka z roku 1972 se ujal ztvárnění Loupežníka Jaromír Hanzlík, přičemž v roli jeho partnerské polovičky alternovaly dvě Mimi – Daniela Kolářová a Hana Maciuchová, současná představitelka Fanky. Posléze v roce 1988 alteroval režisér Jan Novák celou dvojici, v jejímž rámci zastávali ústřední postavu Loupežníka Martin Stropnický a Miroslav Vladyka a do role Mimi byly obsazeny Soňa Novotná a Mirka Pleštilová. Do roku 2017 bylo počínaje rokem 2015 možné shlédnout v pořadí pátou vinohradskou inscenaci v režii Tomáše Töpfera, výpravě Jana Duška a s hudbou Ondřeje Brouska, který se

35 VOJTA, Miloš. *Zamilovaný vinohradský Loupežník, aneb Každý z nás potkal jednou svého hulána*. Praha: Tvorba, 1972.

36 VEDRAL, Jan. *Držte palce všem! Aneb pátý vinohradský Loupežník [online]*. 2015 [cit. 20–12–2018]. podílel na realizaci Loupežníka již během sezón v Divadle

Na Fidlovačce.³⁷ V souvislosti s pojednávaným bohatým repertoárem inscenací Loupežníka vztahujícím se k Čapkově mateřské scéně Vedral uvádí: „Je zjevné, že vinohradský divadelní dům se bez přítomnosti Loupežníka alespoň jednou za čtvrt století prostě neobejde, hra není jen zdeším rodinným stříbrem, ale přímo jedním ze základních kamenů, na nichž divadlo stojí. Zvláštním úkazem paradoxů historické spravedlnosti je okolnost, že začátečnické dílo Loupežník se stalo v Česku nejuváděnější Čapkovou hrou.“³⁸

37 OTIZ, TOPFER, Tomáš : *Určité prožitky a emoce jsou pořád stejné bez ohledu na čas [online].* 2015 [cit. 20–12–2018].

38 VEDRAL, Jan. *Držte palce všem! Aneb pátý vinohradský Loupežník [online].* 2015 [cit. 20–12–2018]

3 Inscenace Františka Štěpánka

3.1 Dobový kontext Československa 1972: Nástup normalizace do českého divadelnictví

Abychom mohli vyložit tuto inscenaci a pochopit její pojetí, význam i popularitu u soudobého publika, je třeba alespoň stručně nastínit soudobou společenskou atmosféru a situaci v českém divadelnictví roku 1972 .

Po prvním šoku z invaze pěti států 21.srpna 1968 do ČSSR nevypadala situace zdaleka beznadějně. Nečekaná míra občanské solidarity i kreativity vytvořila situaci, jež neměla daleko k debaklu největší vojenské operace ve střední Evropě od konce druhé světové války. Vladimír Just zdůvodňuje tuto situaci dvěma faktory: Zaprvé divadlo je již svým charakterem druhem umění, které se vytváří tváří v tvář divákovi, jenž je jeho neodmyslitelným spoluvůrcem. Při rezistentním naladění diváků v sále je zjevná kolaborace herce obtížnější. Druhým faktorem byl fakt, že po srpnu 1968 komunistická byrokracie nehleděla na divadlo jako na rozhodující masmédiu³⁹. Díky tomu ještě dvě a půl sezóny po srpnu hrály české oficiální scény dosud opoziční, jinými slovy antiautoritářský repertoár z dílny autorů, jako byli V.Havel, I.Klíma, J.Topol, P.Landovský, K. Sidon.,F.Dürrenmatt⁴⁰ a další.

V únoru 1970 byla zakázána dvě v šedesátých letech významná divadelní periodika: čtrnáctideník Divadelní noviny a měsíčník Divadlo. Ve stejné době pak byla zastavena činnost Svazu českých divadelních a rozhlasových umělců.

Snad nejvíce zlomovou se v celostátním měřítku ukázala druhá polovina sezóny 1970/71. Tehdy na českých jevištích doslova přes noc Vstávali noví bojovníci.⁴¹ Jednalo se o repertoárový návrat do 50.let. Od repertoárového zlomu na jaře 1971 přibývaly houfně Fučíkovy reportáže, Olbrachtovy Anny proletářky, Stehlíkovy Mordové rokle a další dobově poplatné tituly. Zvláštní kapitolou byl sovětský repertoár. Tehdy se většina českých divadel dala cestou lokajské posluhy.

39 JUST, Vladimír. Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945 – 1989) nejen v datech a souvislostech. Praha: Academia, 2010.

40 Op.cit.

41 Op.cit.

Na kamenných scénách převládne časem šedivý průměr, stereotyp a marasmus. Z českého jeviště tak na více, než desetiletí vymizel opravdový konflikt, velký satirický typ a velké mravní téma, rezonující s klíčovými tabuizovanými problémy doby.

Jedním ze směrů, kterým se vydalo divadlo, byl příklon k poezii, metafoře, k básnické analogii. Zhnusení nad krachem politických i uměleckých iluzí vedlo logicky k hlubšímu, více introvertnímu a tedy i lyrickému postoji⁴².

42 JUST, Vladimír. Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945 – 1989) nejen v datech a souvislostech. Praha: Academia, 2010.

3.2 Inscenace Františka Štěpánka 1972: Loupežník neoficiálně jako rebel

Abychom výklad a úspěch inscenace Františka Štěpánka lépe pochopili, je třeba se ještě dále vyjádřit k situaci ve společnosti, v divadlech té doby a také v Divadle na Vinohradech. Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, v době, kdy se připravovala tato inscenace, již naplno propukla normalizace. Divadelní svět zachvátila naplno posrpnová kocovina a ruku v ruce s tím i ústup divadel z demokratizačních tendencí, typických pro 60.léta.. Na jeviště se začala vracet dramatika prorežimní a kriticky neškodná, nejednou tituly prověřené v 50.letech. Aby toho nebylo málo, začaly se s železnou pravidelností každoročně uvádět hry k výročí VŘSR a vzniku KSČ. Z Divadla na Vinohradech roku 1970 musel odejít s předchozí dekadou a obrodným procesem spjatý František Pavlíček a místo něj nastoupil normalizační ředitel Zdeněk Míka, který zůstává ředitelem do roku 1988. Mění se rovněž dramaturgové. Odejít musí i Luboš Pistorius, místo něj přichází roku 1971 Jiří Dalík. Končí také spolupráce Jaroslava Dudka s německými divadly, zahájená v polovině 60.let Kohoutovou Válkou s mloky v Dortmundu. Řada domácích autorů jako Pavel Kohout, Josef Topol, Václav Havel, Pavel Landovský se ocitá na indexu a prosazují se takoví, kteří píšou na ideologickou zakázku či neškodné obrázky ze života, což bude znamenat omezení hereckého vývoje pro nastupující generaci herců. Repertoár se ustaluje na schématu, kde nesmí chybět sovětská hra (např. Gorkého Barbaři, 1971) a vedle české klasiky (Maryša, 1972) také bezproblémoví současní autoři. V této době se také z vinohradského ansámblu stává ansámbl televizních hvězd. V té době již má televizi většina domácností, od roku 1975 se vysílá dokonce barevně a z herců, obsazovaných do filmů, seriálů a televizních inscenací se tak stávají hvězdy. Mnoho z nich je členy činohry Divadla na Vinohradech. Tato situace pochopitelně neblaze ovlivnila schopnost divadel nastavit společnosti kritické zrcadlo. Kritické ostří soudobých inscenací bylo nemilosrdně otupeno a nahrazeno servilností, nanejvýš pak omezenou komunální satirou. Jak známo, v roce premiéry uplynuly 4 roky od srpnové okupace roku 1968 a dva roky od vlny prověrek v 70.roce. Občané byli lustrováni komunistickým režimem ohledně postoje k srpnové okupaci. A jak známo, ten byl u drtivé většiny občanů (s výjimkou tzv. konzervativních komunistů typu Vasila Bilaka)

z pochopitelných důvodů negativní. Takový postoj však u prověrek nebyl tolerován, a tak se většinou občané „ohýbali, vylouvali, nebo zapřeli“. Není třeba dodávat, že to bylo ponižující. Ale při nepodvolení se hrozil vyhazov z práce, případně i jiné postihy. Nepřekvapí tedy, že z toho byla většina občanů tehdejšího Československa na vládu a normalizační poměry naštvaná. Jedním z trendů doby byl vzhledem k nemožnosti otevřené kritiky příklon divadel k lyrice. K takovým dílům patřil do jisté míry také mnou zmiňovaný Čapkův Loupežník. Tento výrok o lyrice ještě později rozvedu a vysvětlím. V roce 1972 byl Štěpánkův vinohradský Loupežník také jedním z prvních z vlny loupežnické tematiky, která zaplavila česká divadla v 70. letech (přibližně do roku 1977). Zjevně tím divadla na situaci ve společnosti reagovala a když tedy z výše uvedených důvodů nemohla vyjádřit odpor k normalizačním poměrům přímo a otevřeně, bylo třeba použít jiný, nepřímý způsob. I když tato hra nebyla otevřená kritická reflexe soudobých poměrů, která za soudobých podmínek z výše uvedených důvodů ostatně ani nebyla možná, byl to přece jen Karel Čapek, autor spojený s T.G. Masarykem a s kritikou totalitarismu. Již tento fakt, že se inscenací divadlo nebálo navázat na svou předválečnou demokratizační tradici je v kontextu doby zcela jistě pozitivní jev. V kontextu soudobého dramaturgického marasmu zejména u velkých kamenných divadel zde přece jen nešlo o servilní přitakání soudobé moci. Soudobá divadelní produkce otevřenou kritiku režimu nenabízela, diváci v té době naučili číst inscenace formou metafor. Když nebylo možné vyjádřit kritiku společnosti přímo a otevřeně, hledaly se metafory a skryté významy.

A takový Čapkův Loupežník, charakterem svobodomyšlný a proti autoritám společnosti omezujícím jeho svobodu se bouřící rebel se k tomuto výkladu přímo nabízel.

U této hry však není těžké si Loupežníka vyložit jako rebela proti představitelům moci. Loupežník Jaromíra Hanzlíka je jedinec, který je připravený se postavit komukoliv, kdo by mu chtěl upřít jeho přání a touhy, natož pak jeho svobodu. Je nonkonformní, nekonvenční a svůj.

A takový byl podle mého názoru tehdejší neoficiální, ale široce přijímaný výklad Loupežníka Františka Štěpánka: rebel proti soudobým autoritám a komunistické moci. Jeho civilní pojetí i Hanzlíkovo chování napodobující soudobé

mladé lidi tento výklad jen utvrdilo. A jsem přesvědčený o tom, že právě toto pojetí je klíčem k úspěchu tehdejší Štěpánkovy inscenace s Jaromírem Hanzlíkem a Danielou Kolářovou v hlavních rolích.

Tedy Jaromír Hanzlík jako rebel proti normalizačním autoritám, Daniela Kolářová jako jeho sympatizantka. Proti Loupežníkovi stál Profesor, Myslivec, Učitel, Starosta, četníci i vojáci, zkrátka všechny symboly moci. To byla zde metafora všech soudobých autorit komunistické moci a pro oči diváků záporné postavy. Pozitivní a v očích diváka příjemný je i fakt, že Loupežník odchází nezlomen, nezajat a může se kdykoliv vrátit. Sice nezvítězil, protože přesila mocných byla pro jednoho člověka přece jen příliš velká, ale uhájil si svou svobodu a jeho porážka není jednoznačná. Tím spíše, že Loupežník sám všechny autority dokázal přimět k tomu, aby se nad sebou zamyslely, zatímco jeho postoje i názory zůstaly nezměněny.

První z cílových vinohradských inscenací Loupežníka měla premiéru v roce 1972 po renovaci divadla, čímž zahájila toho roku divadelní sezónu. Je dílem režiséra Františka Štěpánka odehrávající se na scéně Zbyňka Koláře, s kostýmy Libuše Pražákové, hudbou Svatopluka Havelky a choreografií Karla Bednáře.⁴³

3.3 Textové úpravy

Text této inscenace vycházel z druhého vydání Loupežníka. Textové úpravy oproti původnímu textu Čapkovy hry byly podle záznamu i podle Daniely Kolářové minimální.

Jediná významná textová změna byla ve vynechání náboženství u Mimi na začátku 3.jednání. Na to měla vliv doba nastupující normalizace, která náboženství potlačovala. Ale jistou roli mohla sehrát i laicizace společnosti a snaha přiblížit se soudobým mladým lidem v Československu, pro které náboženství tehdy (začátkem 70.let) většinou nebylo atraktivní, protože většina z nich nebyla věřící, ani neměla náboženskou výchovu.

43 Anonym, Večerní Praha, 17.10.1972.

Text s vynechávkou víry:

Původní text : Loupežník : Jste pobožná?

Mimi : Myslím -snad. Jsem.

Loupežník: A vy jste přísahala?

Mimi: Ano.

Loupežník: Že se mnou nebudete mluvit?

Mimi: To už je jedno. Já vím, že je to strašný hřích, ale já už snad nebudu nic jiného dělat, já už ani nechci. Já jsem tak ráda, že jste přišel!

A v inscenaci je místo toho toto:

Loupežník : Dělalí zle?

Mimi : Dělalí. Proč se ptáte? Pojd'te do lesa, tady nemůžeme.

Paní: Mimi, co to děláš? Pojd' domů., slyšíš?

Pro celistvější představu o charakteru inscenace je třeba se nejprve blíže vyjádřit k samotnému režisérovi hry Františku Štěpánkovi, který k režii Loupežníka přistupoval se svým citem pro českou klasickou tvorbu a její transpozici do aktuálního divákova povědomí, který mimo jiné uplatnil i v souvislosti s dílem Maryša.⁴⁴ Režisér tedy dovedl zachovat původního ducha Čapkova dramatu, ale zároveň vyhověl mentalitě moderního a mladého publika díky nadlehčení představení úsměvnými až komickými scénami, čímž mohly být rozeznány jeho případné rozpaky z citlivých lyrických scén.⁴⁵ Nicméně se lze domnívat, že jsou Štěpánkovi vlastní konkrétně právě romantické náměty racionálnějšího, věcně konfliktního rázu. Bohuš Štěpánek pak rozvíjí myšlenku, že: „*Jako přichází Obchodník s deštěm i Loupežník do odlišného prostředí, tak se i obě inscenace snažily svou romantičností a jistou poetičností vyzkoušet citovost dnešní atmosféry, střízlivé, reálné.*“⁴⁶

44 Anonym, Večerní Praha, 17.10.1972.

45 ČAPKUV Loupežník. Praha: Svobodné slovo, 1972.

46 ŠTĚPÁNEK, Bohuš. *Na plné obrátky*. Praha: Mladá fronta, 1972.

3.4 Režijní záměr a interpretace inscenace

Významový posun Štěpánkovy inscenace ve srovnání s původním Čapkovým záměrem pak můžeme spatřovat zejména v tom, že Loupežník zde nevystupuje primárně jako prototyp revoltujícího romantického hrdiny, který je mluvčím a iniciátorem odporu, ale je spíše určitým ztělesněním dramatického rozkolu a sváru, se kterým se každý jednotlivec potýká sám ve svém nitru. Tyto konflikty vyplývají z přechodů mezi minulostí a přítomností, ale také z nejasné budoucí perspektivy.⁴⁷ Erbenová v souvislosti s formováním významu hry vysvětluje, že Štěpánek Loupežníka inscenoval jako symbol věčného zápasu mládí, který však nabýval odlišné podoby a smyslu v kontextu Čapkovy doby, než jaký mu vtiskl režisér.

Původně se Loupežník nevybíravě bouřil proti veškerým společenským konvencím a vlastnické pseudomorálce, pod vedením Štěpánka však získává hra nový rozměr spočívající, slovy Erbenové v „*souboji starého s mladým, v obrodě života a ustrnulých forem*.“⁴⁸ V této spojitosti rovněž poukazuje na režisérův cit pro aktuální platnost dramatických myšlenek, což navíc představuje významnou výchozí bázi pro kvalitu hereckých výkonů.⁴⁹

Další, v úvodu vzhledem k dobovému kontextu naznačený neoficiální významový posun vnímaný okem diváka spočíval ve výkladu publika. A to bralo Loupežníka Jaromíra Hanzlíka jakožto rebela bouřícího se proti společenskému řádu. K tomuto výkladu přispěl také Hanzlíkův velmi civilní herecký projev a pro něj nezvyklá energičnost a ráznost ztvárňované postavy kdykoliv dojde k jeho konfrontaci s autoritami. Tím spíše, že jeho razance není samoučelná. Je třeba říci, že tento Loupežník jedná stylem na hrubý pytel hrubá záplata. Je rázný jen tehdy, když se setká s odporem. Hanzlíkův Loupežník se nenechává nikým omezovat ve své svobodě a nikdo jej nedovede přinutit k tomu, aby jednal proti své vůli. Naopak on dokáže přimět všechny ostatní postavy včetně autorit, aby se nad sebou

48ERBENOVÁ, Irena. *Čapkův Loupežník*. Praha: Květy, 1972.

49 Op.cit

zamysleli. Nebojí se ani fyzické konfrontace s představiteli moci, ať jde o kohokoliv. Jeho postoj je pro jakoukoliv jeho svobodu omezující autoritu hozenou rukavicí.

Zamilovaný Loupežník. Tak tedy mluví soudobé kritiky a tak zní i oficiální výklad, ale já bych se více přikláněl k neoficiálnímu výkladu, který jsem již vyložil a vysvětlil v kapitole Inscenace Františka Štěpánka. Tento neoficiální výše nastíněný výklad nemohl být publikován.

Dále ostatně to, co bylo Štěpánkem vytknuto Hanzlíkovi v roli Loupežníka, je platné vlastně pro celé představení, které tak v sobě obsahuje předznamenání skepse už od samotného začátku hry. Bohuš Štěpánek se pak domnívá, že: „*Snad i právě tohle zabraňuje celé atmosféře představení, aby se mohlo na sugestivní, lyrické scéně Zbyňka Koláře rozeznít naplno, aby účinněji pokračovalo v současném hledání nové, prožité romantičnosti a radosti z darů života.*“⁵⁰

Režisér přitom podle recenzí kladl důraz na již zmíněný lyrismus hry, na jehož podkladě je její příběh rozvíjen a stává se tak zároveň předmětem hlubšího přemýšlení. Celkový Vojtův dojem z inscenace je nakonec v zásadě odlišný a o mnoho příznivější ve srovnání s uvedeným konstatováním Bohuše Štěpánka. V konečném vyznění tedy své stanovisko k inscenaci shrnuje následovně: „*Štěpánkův smysl pro jevištní poetizaci, který režisérovi jindy i vadí, našel tentokráte smyslový význam. Byl dokonce podpořen půvabnou a jednoduchou scénou Zbyňka Koláře, ale i hudebními vstupy Svatopluka Havelky... Čapkova komedie tu znovuožila zásluhou režie*“⁵¹ Rovněž další článek vyzdvihuje v pozitivním světle lyrický aspekt dramatu, který se nejvýznamněji uplatňuje ve vztahu k druhému jednání, u nějž obzvláště hrozí inklinace k nepřiměřené stylizaci“, zatímco Štěpánkův záměr je veden ve směru přirozenosti především city postav v daném okamžiku.⁵²

50 ŠTĚPÁNEK, Bohuš. *Na plné obrátky*. Praha: Mladá fronta, 1972.

51 VOJTA, Miloš. *Zamilovaný vinohradský Loupežník... aneb Každý z nás potkal jednou svého hulána*. Praha: Tvorba, 1972.

52 ČAPKUV Loupežník. Praha: Svobodné slovo, 1972.

3.5 Herecká dvojice Hanzlík-Kolářová

Nemalý význam v obsazení jistě sehrál také fakt, že v době, kdy vznikala mnou popisovaná inscenace, již tvořili Jaromír Hanzlík a Daniela Kolářová partnerskou hereckou dvojici, která slavila úspěchy nejen na jevišti, ale ještě více ve filmech a seriálech. Dvojice Hanzlík - Kolářová vznikla roku 1969 ve filmu Slasti otce vlasti, historické komedii o mládí slavného českého krále a německého císaře Karla IV. Jaromír Hanzlík hrál Karla IV a Daniela Kolářová jeho první ženu Blanku z Valois. Poté spolu hráli roku 1971 v komediálním seriálu Taková normální rodinka. Oba zmíněné tituly byly ve své době velmi populární a bezpochyby významně přispěly k vytvoření této komediální dvojice, která pokračovala ve spolupráci ještě několik let poté. U Takové normální rodinky má význam připomenout, že jejím režisérem byl Jaroslav Dudek, dvorní režisér Jaromíra Hanzlíka v Divadle na Vinohradech, pod jehož vedením oba dva herci často hráli (například Hamlet, 1976) a jehož Hanzlík v pořadu Na plovárně označil za svého guru. Seriál Taková normální rodinka má celkem 8 dílů, ale přes jeho velkou popularitu natáčení dále nepokračovalo, protože na jeho tvůrce začala tlačit KSČ, aby seriál přizpůsobil politické linii komunistické strany. Po tomto seriálu se spolu objevili ještě ve filmech Noc na Karlštejně, Léto s Kovbojem, nebo v trilogii Podnájemníci. Po této trilogii již jejich spolupráce byla sporadická.

Na divadle spolu hráli od roku 1970, jejich první inscenací byli Měšťáci v režii Jaroslava Dudka. Dále spolu hráli například v inscenaci Mnoho povyku pro nic(1971), nebo Lakomec(1971).

I když roku 1972 již lze hovořit o dvojici Hanzlík – Kolářová, filmů, které spolu do té doby natočili, bylo poměrně málo. Jak již ze zmíněných filmů bylo naznačeno, jednalo se převážně o komediální dvojici. Jako komická dvojice si samozřejmě získali mezi diváky popularitu, a tak svého času také čelili tlaku KSČ na vstup do strany. Jaromír Hanzlík k tomu řekl: *„Léta jsme úspěšně vzdorovali nátlakům na vstup do strany. Bylo nám mockrát řečeno, že máme každý za sebou armádu příznivců, kteří hledají orientaci a naši povinností je ukázat jim ten správný směr. Nechtěli jsme ale za*

*žádnou cenu ztratit kredit u diváků. A nakonec jediným trestem za náš vzdor bylo, že nás rozsadili.*⁵³

3.6 Obsazení

Ačkoli by mohlo obecnstvo očekávat spíše komediální nasazení herecké dvojice, režie si na ně připravila poněkud odlišný ústřední záměr, kterým je úspěšně naplňován finální výklad komedie. Vojta svůj dojem z inscenace obrazně shrnuje v tom smyslu, že „*je to milá a něžná hra na labutě a pávy*“.⁵⁴ Pozitivně hodnotí zejména protagonisty ztvárňující hlavní postavy příběhu, když prohlašuje, že: „*Hanzlík společně s D. Kolářovou jsou ideálními představiteli ústřední dvojice a v jejich podání se Loupežníková revolta zrodila v očích Mimi...*“⁵⁵ Erbenová pak oceňuje, že oba mladí hrdinové naplňují své role se zaujetím, pocitem radosti, touhou a citovým vzplanutím.⁵⁶

Když se zaměříme na titulní postavu samotného Loupežníka, tak její ztvárnění postavou Jaromíra Hanzlíka můžeme na základě jedné z kritik lze označit po všech stránkách jako dobrou volbu, protože jeho chlapecká i mužná stránka vnáší do projevu „... *poezii i humor, má dnešní tvář i duši svého hrdiny dvacátých let, šrámkovskou rozdychtěnost i prostořekost současného kluka!*“⁵⁷ Přestože jej Mimi svým citem v některých okamžicích fascinuje a dojíká, tak mnoho z vyřčeného přijímá spíše se samozřejmostí, s jakou v něm proudí dravé a sebevědomé mládí. Zároveň se však obává a zdráhá otevřeného projevování intimních citů, jako bývá typické pro současnou generaci mladých mužů.⁵⁸ Nicméně Bohuš Štěpánek se vyjadřuje poněkud skeptičtěji, když poukazuje na určitou otupělost Hanzlíkovy bezprostřednosti,

53 CHMEL, Ladislav. Daniela Kolářová. Nezaměnitelná herečka z pohledu autora. Havlíčkův Brod: Petrklíč, 2012. ISBN 978-80-7229-318-6

54 VOJTA, Miloš. *Zamilovaný vinohradský Loupežník... aneb Každý z nás potkal jednou svého hulána*. Praha: Tvorba, 1972.

55 VOJTA, Miloš. *Zamilovaný vinohradský Loupežník... aneb Každý z nás potkal jednou svého hulána*. Praha: Tvorba, 1972.

56 ERBENOVÁ, Irena. *Čapkův Loupežník*. Praha: Květy, 1972.

57 Op.cit.

58 BENEŠ, Jiří. *Loupežník s vůní domova*. Praha: Práce, 1972.

jejímž vlivem je Loupežník již apriorně poznamenán tušením konečného zklamání.⁵⁹

Hlavní herec a protagonista inscenace Jaromír Hanzlík se jako Loupežník pohyboval nenuceně, nonšalantně, neformálně a provokativně. Ve své mluvě i v gestech byl vyzývavý. To se nejvýrazněji projevilo asi ve scéně s myslivcem Hubertem na konci 1.jednání (Myslivce hrál Milan Klásek). Proto je namístě tuto scénu lépe popsat.

Sokovi v lásce Myslivci Milana Kláska svým jednáním dává Hanzlíkův Loupežník nepokrytě najevo své naprosté pohrdání. Řekne mu cokoli co chce a co ho v té chvíli napadne, bez jakékoliv uměřenosti a rozvahy, pokud možno aby ho urazil. Myslivce vůbec nebere vážně. Dělá si z něj legraci (přestože má myslivec nabitou zbraň i jistou funkci a postavení). Dává tím na odiv své sebevědomí, lhostejnost k mínění druhých i pohrdání zavedeným řádem, společenskými normami a konvencemi (včetně oblékání), na které zvysoka kašle. Toto tvrzení však neplatí do takové míry v případě Mimi, jejíž přízeň se snažil (úspěšně) získat. Před ní byl o něco zdrženlivější a především ve slovním projevu (ale i v gestech a v jednání) opatrnější a vlídnější (logicky). Jeho projev byl velmi civilní, neteatrální. Gesta střídá a uměřená.

Loupežníkův ženský protějšek Mimi reprezentovaný Danielou Kolářovou pak ve srovnání s ním vyzařuje více přirozeného a upřímného zanícení, zrcadlícího její romantickou a dychtivou duši zjitřenou láskou.⁶⁰ Spontánnost a autentičnost jejího projevu vyzdvihuje také Beneš, když o Mimi v podání Kolářové tvrdí: „*Nezalže nejmenším gestem, pravdivá bezprostřednost jejich reakcí je stejně obdivuhodná jako umění charakterizovat postavu jakoby náhodným detailem.*“⁶¹

Daniela Kolářová se na jevišti jako Mimi zejména zpočátku pohybovala opatrně a nejistě. Neustále dávala pozor na to, co se kolem ní děje a jaké na ní kde číhá nebezpečí. Jako by ani nechtěla opustit bezpečí domova za vraty, jejichž blízkost jí dávala pocit jistoty a bezpečí. Přitom však bylo vidět, že je

59 ŠTĚPÁNEK, Bohuš. *Na plné obrátky*. Praha: Mladá fronta, 1972

60 ČAPKUV *Loupežník*. Praha: Svobodné slovo, 1972.

61 BENEŠ, Jiří. *Loupežník s vůní domova*. Praha: Práce, 1972.

zvídavá a zajímá se o to, co se kolem ní děje. Loupežník jí viditelně zaujal. Vnitřně nejistá a nezkušená dívka v jejím podání hledala (a potřebovala) pocit bezpečí.

Postupem času získávala čím dál větší pocit jistoty a bezpečí nejen před Loupežníkem, kterého si oblíbila, ale i před světem. Postupně sílil smysl pro dobrodružství a vzpoura proti upjatosti rodičů i společenského řádu obecně.

Její projev byl zejména navenek velmi strídmý a uměřený, ještě uměřenější než u Jaromíra Hanzlíka, který přece jen občas použije gesto rukou (aby zdůraznil situaci a svůj postoj). Zato hrála s důrazem na detail, například používala výraz v obličejí, mimiku, ale i pohybem celého těla ukazovala vnitřní stav postavy, zejména ve vypjatých situacích. Ale i v jejím případě ruce hrály. V jejím podání držení těsně při těle ruce podtrhují Mimin pocit nejistoty. Také její nesmělost.

V hereckém projevu Kolářové bylo ve srovnání s Jaromírem Hanzlíkem více citu. Její postava na rozdíl od Loupežníka také prochází i v hereckém projevu větším vývojem. Od nedůvěřivé a bojácné maminčiny holčičky přes zvědavou Loupežníkovu družku a milenku se smyslem pro dobrodružství, přes dívku zklamanou v lásce i svou neschopností ovládat své city až po dospělou ženu. Její cituplný projev lásky k Loupežníkovi ve 2.dějství je asi vrcholem jejího hereckého ztvárnění této postavy. Její Mimi je velmi citlivá, velmi nejistá a bojácná. Po první dějství se většinou drží uvnitř domu. Její Mimi je také plná citu a je skutečně do Loupežníka zamilovaná. Přestože ji předtím našťval, jak se před Myslivcem vytahoval. Miluje ho. Nemůže si pomoci.

Kolářová to vyjádřila takto: Náhle chytí Loupežníka oběma rukama, pevně jej svírá a nechce ho pustit. Doslova se na něj pověsí. Při tom s citem i slovy pohnutě vyjadřuje, že o něj měla strach. Ta slova ze sebe doslova vychrlí (muselo to ven, i přes zdrženlivost je cit příliš silný), stejně jako ta následující.

Ostatní postavy ovšem ve své souhře úspěšně dodávají celému vystoupení komický akcent, který z ní dělá velmi osvěžující a humorný zážitek.⁶²Co se týče jejich hereckého obsazení, tak do další stěžejní role profesora byl dosazen Otakar Brousek, který této roli vtiskl potřebnou prudkost, rozčílení a pedantskou nevrlost. Avšak Vojta zároveň podotýká, že se profesor v Brouskovu podání ukázal

62 ŠTĚPÁNEK, Bohuš. *Na plné obrátky*. Praha: Mladá fronta, 1972.

v lidštějším světle, což vede k větší přijatelnosti a stravitelnosti jeho pravdy.⁶³ Beneš pak poukazuje na pestré spektrum vývoje jeho postavy, kdy se nezdráhá naplno projevit její komičnost a zlobu, která eskaluje až v tragičnost, nakonec vystřídanou nostalgií nad Loupežníkovým mládím, která je patrná z jeho posledního dialogu s Loupežníkem.⁶⁴

Jeho manželku, paní Profesorovou, ztvárnila Antonie Hegerlíková, která vyvažuje zlostný a negativistický postoj profesora svou mírnou, vlídnou a chápavou povahou, manifestující se na povrch jemným úsměvem, a nakonec se překvapivě přiklání na stranu romantického gesta vzdoru. Jiřina Švorcová ve vděčné roli Fanky si dala záležet a dostála své hrubozrnnosti a svéráznosti, což se projevuje v jejím horlivém snažení, hubatosti, hlučnosti a zbrklosti, ale podle Erbanové také moudrosti a vnímavosti. Na druhou stranu jiný zdroj přisuzuje tomuto ztvárnění Fanky doposud nejmladší představitelkou převážně zlostnost a touhu mstít se za vlastní životní zklamání, protože zde postrádá skrytou vroucnost. Postavu mysliveckého frajířka Huberta zosobnil herec Milan Klásek, důležitého pana učitele Vlastimil Fišar a Miminu osudem zmítanou a příkořím souženou sestru Lolu ztvárnila Gabriela Vránová. Do rolí široké škály lidových postav, vyznačujících se bezprostředním humorem, přirozenou moudrostí i laskavou lidskostí, byli obsazení Zdeněk Hodr jako Havíř, Svatopluk Skládal coby Starosta, Oldřich Lukeš jako Kovář, Vladimír Bičík jako souseď a Ludmila Vostrčilová jako Cikánka. Roli komického Šefla si zahrál Zdeněk Řehoř, který svůj suchý a svérázný humor vtiskl osobě zvědavého strejce. Rovněž Irena Erbenová poukazuje na efekt, kdy Štěpánkova inscenace dává vzniknout charakteristickým komediálními postavám a postavičkám, díky čemuž se vyznačuje optimismem mládí, vnitřní stylovou bohatostí, aktuální citovou plností a životním elánem.^{65, 66}

63 VOJTA, Miloš. *Zamilovaný vinohradský Loupežník... aneb Každý z nás potkal jednou svého hulána*. Praha: Tvorba, 1972.

64 BENEŠ, Jiří. *Loupežník s vůní domova*. Praha: Práce, 1972.

65 ERBENOVÁ, Irena. *Čapkův Loupežník*. Praha: Květy, 1972.

66 ČAPKUV *Loupežník na Vinohradech*. Praha: Lidová demokracie, 1972.

3.7 Scéna a prostorové vztahy

3.7.1 Scéna Zbyňka Koláře

Scénu vytvořil Zbyněk Kolář. Působí velmi reálně, podle oficiálního výkladu lyricky, esteticky a romanticky. Není zkarikovaná. Působí velmi přirozeně.

Dominuje jí zelená barva a přírodní motivy. Scéna připomíná lesní mýtinu, palouk. Středobodem scény je rodinný dům obehnaný vysokou zdí se vstupem s velkými dřevěnými vraty o dvou křídlech. Před domem vlevo jsou klády, na kterých se dá sedět. Napravo nedaleko od domu pak jsou tři pařezy. Pařezy i klády působí reálně, mají realistickou barvu i vzhled, přestože jen v případě klád jde o pravé klády. Fasáda domu je zelená, jeho okna s ozdobnými mřížemi jsou také zelené barvy. V prvním patře je balkon.

Podle neoficiálního výkladu pro Loupežníka rebela je dům především velmi dobře opevněný. Svým opevněním připomíná dům pevnost. Jeho zeď je velmi silná. V určitém úhlu pohledu je to připomínka vězení. Dům má i mříže na oknech a Profesor, který domu vládne, je nekompromisní. Zeď je velmi silná a i přes svou eleganci dům svým provedením nemá daleko do tvrze.

Jiný výklad již na počátku podkapitoly naznačený výklad nabízí zaměření na téma lásky. Zde tedy dům svým provedením vzdáleně připomíná malý romantický zámeček, nebo letohrádek. Mříže zde působí spíš jako ozdobná dekorace (jsou zelené, velmi zdobně provedené, na první pohled elegantní), než bezpečnostní prvek. Mříže jsou navíc porostlé břečťanem, který lyriku dále zdůrazňuje. Dokonce i po stranách se podél domu pnou popínavé rostliny. I realisticky působící zeď je zčásti porostlá břečťanem. I pozadí scény je zelené a dům, ač silně zabezpečený vysokou zdí a mřížemi, nepůsobí tísnivě. Při pohledu zvenku působí naopak příjemně, romanticky, skoro až pohádkově a trochu tajemně, protože nevidíme všechny jeho stěny a neznáme přesně jeho rozsah, ani vnitřek. Jeho fasáda má také stejnou barvu, jako zadní stěna scény. Působí trochu přírodně a trochu romanticky, lyricky. Jsme ostatně na lesní mýtině. Scéna se blíží realismu (reálně vypadající zeď, vedle zdi reálně působící klády a pařezy).

3.7.2 Prostorové vztahy

Vztah k prostoru herců (respektive postav, které ztvárňují) souvisí se vztahem k prostředí, ve kterém se nacházejí. I zde lze mluvit o souladu s lyrickým laděním inscenace. Středobodem scény je opevněný dům Miminy rodiny. Ten zde připomíná spíše romantický zámeček, než pevnost. Je sice opevněný, ale míře budi spíše dojem dekorace, než vězení. Působí velmi elegantně, příjemně a esteticky.

3.7.2.1 Loupežník

Prostorový vztah Loupežníka k domu a jeho zdi je asi nejvíce patrný hned na začátku inscenace. Loupežník sedí na zdi a ptá se Mimi: „*Smí se tady sedět?*“⁶⁷ Mimi mu na to odpovídá: „*Proč ne?*“⁶⁸. Chová se, jako by tam ani žádné opevnění nebylo. Zídka se zdá být vhodná k posezení a odpočinku. „*Mně by se tu líbilo.*“⁶⁹ Tato věta jeho vztah k domu vystihuje. Usmívá se a je mu tam příjemně. Pak, když vnikne do domu a vrátí se z něj, opře se o vchod u pootevřených dveří do zahrady, skoro jako by byl dům jeho.

3.7.2.2 Mimi

Mimi Daniely Kolářové považuje dům za své útočiště. Dům s vysokou zdí pro ní symbolizuje domov a bezpečí. Pocit jistoty. Čím dále od něj je, tím je nejistější. Když například poprvé vyleze z domu, tak se často ohlíží za sebe na dům, protože nejraději by byla co nejdříve zpátky uvnitř domu. Typická věta, která vyjadřuje Vztah Mimi Daniely

Kolářové k prostředí, respektive domu, po první vycházce je: „*Sbohem, já už musím jít*“⁷⁰. Po těchto slovech uteče dovnitř domu a zabouchne za sebou vrata.

67 Televizní záznam ČST z Divadla na Vinohradech, 1977

68 Op.cit.

69 Op.cit.

70 Televizní záznam Divadla na Vinohradech, 1977

Profesor Otakara Brouška považuje dům za svůj majetek a symbol rodinného štěstí, které je třeba chránit a zabezpečit před vnitřním i vnějším nebezpečím. Je to jeho pevnost a jeho království. Tam vládne a tam je mu také nejlépe. Bez jeho svolení tam nikdo nemá co pohledávat. Když tam Loupežník vnikne a zabouchne za sebou, rychle běží k vratům, začne na ně bouchat a křičí na Loupežníka: „*Jděte ven! Slyšíte, vy ničemo?*“⁷¹.“ Dům je viditelně středem jeho zájmu. S domem však také jeho dcera Mimi. Na domě mu viditelně velmi záleží a má k němu majetnický i emocionální vztah. Loupežníkovu vniknutí jej viditelně rozrušilo a vzalo mu jeho klid, pocit jistoty i bezpečí.

Článek oceňuje přínos návratu hry v citově vyprahlé době (1972).

Toto byl oficiální výklad recenzenta a ať již si pod tímto nejasným vyjádřením i zaměřením inscenace představíme cokoli, na základě záznamu inscenace jsem toho názoru, že herci odvedli dobrou práci. S postavami se sžili a zejména představitelé tří hlavních rolí dokázali postavám dodat psychologii, přirozenost a uvěřitelnost, což se ne všem jejich nástupcům vždy zcela podařilo.

3.8 Shrnutí

V souvislosti s inscenací Františka Štěpánka lze celkově shrnout, že představení je v celé své komplexnosti charakteristické prolínáním poetického a lyrického aspektu s četnými humornými prvky, které svou přítomností postupně proměňují prvotní snové a romantické poblouznění v realistický životní příběh, a úvahám primárně pouze deklarativního vyznění dodávají reálný rozměr. A jak už bylo předesláno, tak herecký kolektiv se úspěšně chopil ztvárnění komických povah jednotlivých postav a postaral se tak o výbornou souhru vedoucí ke svižnému a zábavnému průběhu představení a humornému vyznění příběhu.⁷²

⁷¹ Televizní záznam Divadla na Vinohradech, 1977

⁷² VOJTA, Miloš. *Zamilovaný vinohradský Loupežník*. Praha: Tvorba, 1972.

V tomto smyslu se vyjadřuje také Erbenová, když pojednává: „*Vinohradská inscenace Čapkova Loupežníka má úsměvnou tvář, je moderní a svým generačním konfliktem stále aktuální.*“⁷³ Beneš potvrzuje tento dojem na základě své reálné zkušenosti z jedné z repríz, kdy bylo evidentní jednak nostalgické zaujetí starší části publika, jednak bouřlivé zanícení mladého osazenstva favorizujícího smělost a odhodlanost Loupežníkovy počinání.⁷⁴ V celkovém vyznění se Erbenová v souladu s Vojtovým názorem vyjadřuje ke hře v tom smyslu, že: „*Scéna Zbyňka Koláře jí dává poezii a všichni inscenátoři a účinkující pak uměleckou hodnotu.*“⁷⁵

Interpretace je do velké míry otázkou perspektivy, tedy úhlu pohledu recenzenta. A také jeho subjektivního názoru, potažmo vztahu k dobové společenské situaci. A protože se jednalo o recenze v dobovém normalizačním tisku, je třeba tyto recenze brát s rezervou. To ovšem nic nemění na faktu, že hru je možné vykládat vícero způsoby. A v recenzi je tím pádem i kus pravdy. Tak jsem to také naznačil v kapitole nazvané Drama Loupežník, kde v její poslední podkapitole nazvané Shrnutí a interpretace mluvím o tom, že lyrika je součástí textu a je jeho důležitým tématem, na které je možno zaměřit interpretaci, nicméně to rozhodně není téma jediné. Minimálně stejně důležité je téma konfliktu dvou životních filozofií, dvou přístupů, které lze zjednodušeně nazvat konflikt Loupežník – Profesor. Recenzenti dobového tisku se zjevně zaměřili na lyrické pojetí interpretace, což bylo pro jejich postavení velmi pohodlné. Je možné říci, že scéna působila z jistého úhlu pohledu poněkud romanticky, lyricky. Také je třeba vzít v úvahu, že Jaromír Hanzlík a Daniela Kolářová byli v té době přátelé. A podle dostupných informací spolu měli hezký vztah. To se bezpochyby projevilo i ve Štěpánkově inscenaci. Jak jsem již zmínil, tak Daniela Kolářová jako Mimi dobře vyjádřila pocit zamilovanosti do Loupežníka, který inscenaci dodal citový náboj a zároveň přispěl k lyrické interpretaci. To však nic nemění na faktu, že pro řádnou interpretaci je třeba vidět i druhou rovinu, kterou definuje konflikt dvou pohledů na svět, dvou přístupů k životu. A tuto rovinu inscenace bezpochyby také obsahuje a právě na základě ní je možné dospět k interpretaci Loupežníka jako rebela proti normalizační moci. K tomu významně přispěla právě dobová atmosféra a naladění diváků v publiku

73 ERBENOVÁ, Irena. *Čapkův Loupežník*. Praha: Květy, 1972.

74 BENEŠ, Jiří. *Loupežník s vůní domova*. Praha: Práce, 1972.

75 ERBENOVÁ, Irena. *Čapkův Loupežník*. Praha: Květy, 1972

po mnou již zmíněných normalizačních změnách, mezi něž patřily například prověrky v roce 1970.

4 Inscenace Jana Nováka

4.1 Dobový kontext v době Novákova Loupežníka (1988)

K tomuto tématu náleží alespoň stručně zmínit politickou situaci v tehdejším Sovětském svazu, protože tehdejší politické změny přicházely právě odtamtud a měly na naši společnost, divadelnictví i kulturu dalekosáhlý vliv. 11.března 1985 byl generální tajemníkem komunistické strany Sovětského Svazu zvolen 54 letý Michail Gorbačov. Pokusil se reformovat komunistický systém, razil hesla jako glasnost (otevřenost) a perestrojka (přestavba). První pojem znamenal, že se mělo (a tedy i mohlo) začít o problémech otevřeně hovořit a druhý znamenal reformu stávajícího systému. Tisk byl méně kontrolován a tisíce politických vězňů a disidentů byly propuštěny. V roce 1988 Gorbačov oznámil, že sovětský svaz opouští Brežněvovu doktrínu a umožňuje zemím východní Evropy rozhodovat nezávisle o svých vnitřních otázkách. Tento krok umožnil sovětským satelitním státům vykročit k demokratickým změnám.

Pod dojmem zpráv z vnějšího světa, především z Gorbačovova SSSR, se stávala situace v ČSSR stále více neudržitelnou a absurdní. Divadelní kultura tuto situaci zreflektovala pohotověji, než většina jiných kulturních aktivit a komunit. Postupně se uvolňovaly normalizační mantinely a autoři i tvůrci, kteří předtím byli v nemilosti, například Jan Kačer, Jan Grossman, Jiří Šotola, Josef Topol, nebo Petr Skoumal najednou mohli svobodněji tvořit. Nešlo sice o plnou demokratizaci, Václav Havel, Pavel Landovský a další chartisté bojující za lidská práva byli i nadále v nemilosti, ale přesto došlo ve společnosti k významnému posunu ve prospěch zdravého rozumu i lidských práv a samozřejmě svobodnější a demokratičtější dramaturgie českých divadel. Repertoár byl méně tendenční a schematický, než před rokem 1985. To byl oproti období 70. a počátku 80.let významný posun k demokratizaci společnosti.

V Divadle na Vinohradech roku 1985 angažovali nového dramaturga Jana Vedrala, který se prosadil i jako autor a dramaturg. Přijalo ho tam nové umělecké vedení – nastupující umělecký šéf, režisér Jan Novák (od roku 1985) a předseda

vinohradské organizace KSČ Václav Sloup. Divadlo také umožnilo režírovat s Činoherním klubem a novou vlnou 60.let spjatému Janu Kačerovi. Přibližně roku 1986 tak došlo v divadle ke generační výměně nejen na pozici uměleckého vedení, ale také v hereckém souboru. Roku 1986 je angažován Martin Stropnický, roku 1987 pak Tomáš Töpfer a Ladislav Frej. S normalizací spojený Jan Míka odešel roku 1988. Začátkem roku 1988 se stal ředitelem režisér František Laurin. Jan Vedral popisuje situaci následovně: *„Záměrně jsem pozval dramaturgy podobného typu, tedy dramaturgy schopné kvalifikovaně dramatisovat prozaické texty a adaptovat hry pro konkrétní inscenační záměr. Bylo nám vcelku jasné, že témata, která nás tehdy zajímala, nenalezneme v dobově „povolené“ dramatice. V kontextu většiny divadel byl repertoár Vinohrad výrazně anachronický. Vědomí nepatřičnosti v ansámblu postupně sílilo a převážilo nad pohodlím, které ředitel Míka svým hercům zajišťoval. Během této doby se také divadlo rozešlo s některými dlouho sloužícími režiséry, jako byl Jiří Dalík a František Štěpánek. Jaroslav Dudek v souboru zůstal nadále. Sezona 1986/87 měla ověřit, jaké možnosti přinese tvůrčí spojení nových režisérů a dramaturgů se stávajícím souborem posíleným kromě již uvedených herců také o Soňu Novotnou. Zároveň měla přinést zásadní změnu obsahu i smyslu repertoáru. Programovým výrazem občanské tematiky byla Dudkova inscenace Ajmatovova *Den delší než století*, která se probourávala do některých dobově tabuizovaných obsahů a končila rebelantským monologem *Bouřného Edygeje*, který sliboval, že „nebude mlčet, že půjde tak daleko, kam bude třeba, aby se domohl pravdy a práva“.⁷⁶*

4.2 Inscenace Jana Nováka

Tato inscenace byla ovlivněna zmíněnými změnami jak generačními, tak dramaturgickými a sezona 1988/89 přinesla hned dvě významná výročí: 70.výročí vzniku Československa roku 1918 a 50.výročí smrti Karla Čapka. Dejme tedy opět slovo Janu Vedralovi, který se na inscenaci *Loupežníka* podílel jako dramaturg: *„Poprvé jsme uvedli Čapkova Loupežníka s pouze rukopisně známou poetistickou verzí druhého aktu.*

78 VEDRAL, Jan in *Divadlo na Vinohradech 1907-1997*. Praha, 1997

Jan Kopecký připravil večer Karla Čapka, na kterém zaznělo mnoho dosud cenzurovaných textů. Čapkovskou expozicí byla zahájena výstavní činnost ve foyeru divadla, ve spolupráci s divadelním oddělením Národního muzea jsou zde postupně představovány významné osobnosti a významná období Divadla na Vinohradech. Nový ředitel František Laurin tyto snahy sice podporoval, ale v tom podstatném žel selhal. Ačkoliv jsem s Kačerem, Topolem a scénografem Schindlerem už pracoval na koncepci Topolova Konce masopustu, Laurin se nakonec nechal zastrašit svými nadřízenými a inscenaci nepovolil. Pokud jde o Topola, zvolil Laurin taktické vyjednávání, takže jsme na konci sezony uvedli Topolovy Hlasy ptáků. Naopak zaštil inscenaci Revuálních pašijí, kde jsme nad rámec Bulgakovova textu nechali na galapes u satana na scénu přijít i Hitlera se Stalinem. Zatímco publikum tleskalo, funkcionáři seděli se založenýma rukama.⁷⁷“

Nastudování Jana Nováka z roku 1988 Divadlo na Vinohradech po více než patnácti letech opět přivítalo Loupežníka na domovské scéně. Na inscenaci se dále podílí Michal Hess zajišťující scénu, Ludmila Pavlousková vytvářející kostýmy a Zdeněk Pololáník komponující hudbu. Obsah této verze tvoří druhé vydání Loupežníka (1922), které je doplněno pasážemi pařížské varianty dramatu (1911) i úsekem z nastudování určeného pro divadlo v přírodě a prologem z Lásky hry osudné.⁷⁸

Přestože tedy tato inscenace probíhala v o poznání demokratičtějším ovzduší, než Štěpánkův Loupežník, právě tato okolnost, stejně jako neoficiálně provokativní výklad předchozího Loupežníka diváky mohly způsob přijetí i dobu trvání inscenace negativně ovlivnit. Jak již bylo předchozí kapitolou naznačeno, tak dramaturgie se postupně uvolňovala z normalizačního sevření a ruku v ruce s tím si i diváci více vybírali tituly, které naplňovaly jejich představy o tématu, látce, případně obsazení, které chtějí na jevišti vidět. Navíc prolog z Lásky hry osudné a postavu Noci i postavu Zahalené Loly ztvárnila jedna herečka - Eliška Balzerová. To podle recenzí způsobilo u diváků pocit zmatení. Na to konto je třeba poznamenat, že hlavní roli Loupežníka ztvárnil roku 1988 málo známý herec Martin Stropnický, kterého alternoval o něco známější Miroslav Vladyka, známý divákům z televize především z komických rolí. Role Mimi alternovaly dvě téměř neznámé

77 VEDRAL, Jan in Divadlo na Vinohradech 1907-1997. Praha, 1997

78 TICHÝ, Z. Loupežník z Vinohrad. Praha: Zemědělské noviny, 1989.

herečky Soňa Novotná a Miroslava Pleštilová, které podle recenzí příliš nezaujaly, protože v roli Mimi prý nebyly výrazné. Ruku v ruce s tím je třeba poukázat na fakt, že téma Loupežníka znělo roku 1972 v kombinaci s Čapkem celkem odvážně, v dobovém kontextu možná i rebelantsky, ale roku 1988 a zvláště pak roku 1989 ve srovnání s některými jinými tituly, například ještě nedávno zakázaným Josefem Topolem, nebo Jiřím Šotolou již působilo svým způsobem skutečně anachronicky, jak uvádějí recenze. Tedy pokud pohlížíme na Loupežníka jako na rebela proti dobovým mocenským autoritám. Jinými slovy tento titul ztratil vzhledem k době svůj někdejší význam. Ve zmíněné předlistopadové době perestrojky sehrály roli zmíněné faktory neznámých herců v hlavních rolích i fakt, že tehdy jiné hry téma rebela formulovaly otevřeněji a radikálněji. O tom by ostatně svědčil i fakt, že recenzenty nejvíce zaujala představitelka Fanky Jiřina Bohdalová, která svou popularitou i výkonem zastínila představitele hlavních rolí. Na to konto bych ještě poznamenal, že důležitou roli Profesora ztvárnil tehdy slavný i oblíbený herec Radoslav Brzobohatý, spojovaný převážně s mužnými kladnými a hrdinskými postavami. Pro Brzobohatého se v tomto kontextu jednalo vyloženě o protiúkol. Hrál zde nejen proti typu, na který u něj byli diváci zvyklí a v kterém si ho oblíbili mimo jiné pro jeho mužný zjev, způsob projevu a fyzickou zdatnost, ale navíc ještě v roli, která byla diváky předchozí vinohradské inscenace Loupežníka chápána jako záporná. Jeho popularita zde tedy sehrála v daném kontextu inscenace převážně negativní roli. Jakž takž ve shodě se svým oborem byla Jiřina Bohdalová, která jako Fanka podle recenzí zastínila všechny ostatní a vtiskla tak inscenaci převážně komediální ráz. A tato postava se také podle recenzí divákům nejvíce líbila. Již fakt, že ze všech postav ve hře nejvíce zaujme ta, která nenesé hlavní sdělení inscenace a která je svým pořadím důležitosti až čtvrtá o něčem svědčí a není nejlepší vizitkou vyznění inscenace. Na základě recenzí a uvedených faktů si troufám tvrdit, že toto nebylo úspěšné představení. Nebylo vhodně obsazené, i když se herci zcela jistě snažili. Ale zmíněné okolnosti stály proti nim. A v dobovém kontextu i proti kladnému přijetí inscenace jako takové.

4.3 Režijní záměr

V souvislosti s nastudováním Jana Nováka autor článku Loupežník z Vinohrad predestinuje, že dramata, která jsou v době svého vzniku orientována do současnosti, mohou být nejlépe prověřena časem, protože se s jeho odstupem projeví, jestli dokáže dílo zaujmout také nastupující generace, nebo se jednalo pouze o situační záležitost. Předpokladem ku prospěchu dlouhodobější životnosti Loupežníka je skutečnost, že zakládá na všeobecně platných hodnotách, jakými jsou mládí, svoboda a láska a s nimi související přání, tužby a potřeby rozrušující všednost každodenního koloběhu života. Navíc ambicí tohoto nového ztvárnění je předat sdělení Čapkova raného dramatického díla přiměřeně životním zkušenostem a citovému rozpoložení současného diváka.⁷⁹

Jak již bylo v předchozí kapitole naznačeno, s režisérem Novákem spolupracoval tehdy mladý dramaturg Jan Vedral. Ten se svým týmem posunul repertoár i jeho interpretaci více k demokratické linii. A to nejen výběrem do té doby nepovolených a vůči režimu kritických her. Ale také přepracovával a interpretoval hry režimem povolené takovým způsobem, aby měly kritické ostří. Do této kategorie lze zařadit také text Čapkova Loupežníka.

Jak již bylo řečeno, Jan Vedral vycházel při úpravě z druhého vydání hry Loupežník z roku 1922, do které přidal část „pařížské verze“ z roku 1911 a také prolog z Lásky hry osudné a části Loupežníka určeného pro divadlo v přírodě. Tento takto sestavený text se pak ještě dotvářel v průběhu zkoušek. Již ze zde řečeného je vidět, že režisér Novák s dramaturgem Vedralem byli ve své práci s textem daleko odvážnější, než režisér Štěpánek. Nebáli se text upravit a přidat tam nové významy hned z několika zdrojů včetně úplně jiných her.

Z programu víme, že záměrem režiséra Jana Nováka bylo tento starý Čapkův text přiblížit soudobým divákům. A také víme, že východiskem pro výklad a tehdejší koncepci hrdiny Loupežníka byly Poznámky o Jánošíkovi, kde bratři Čapkové vyložili svou tehdejší koncepci dramatického hrdiny. Je tam také zmínka o velikosti touhy a malosti rezignace. Můžeme tedy říci, že jedním z témat Novákova pojetí je nevzdávat se a přesvědčení, že člověk by měl o něco v životě usilovat.

79 RAH. Loupežník. Praha: Mladá fronta, 1988.

Jít za svým snem.

Co se režijního pojetí týče, zde je třeba poznamenat, že co do formy díky prologu z Lásky hry osudné Novák s Vedralem z inscenace udělali divadlo na divadle. V tomto prologu se herci přímo představují a mluví o tom, jaké role budou hrát. Otevřeným přiznáním divadelní iluze je výrazně rozrušena iluze reality.

Jak známo, Karel Čapek sám nepovažoval Loupežníka za kladného hrdinu hodného obdivu a následování. Naopak jeho „hrdinství“ viděl spíše kriticky, přestože, jak jsem již uvedl v předchozím textu, držel palce všem postavám. O tom se zmiňuje v knize Divadelníkem proti své vůli a také to lze odvodit z Poznámek o Jánošíkovi. Vidí ho spíše jako mladého delikventa, který své hrdinství odvozuje především ze svých fyzických předností. Na rozdíl od Mahenova Jánošíka, který byl hrdinou z nutnosti a pod vlivem okolností. Ve zmíněné knize Divadelníkem proti své vůli se Čapek ohradil, když mu někdo řekl, že Loupežník je kladná a sympatická postava. Říká: *„Až budete starší, seznáte, že Loupežník není figura skrz naskrz sympatická. Chtějí – li holičtí, aby byl někdo trestán za Loupežníkovy hanebnosti, jsem jim k službám, ale prosím, aby si na mě došli do Prahy.“*

Atmosféra inscenace je primárně utvářena skrze scénu Michala Hesse, která zahrnuje zeď pomalovanou pouťovými terči, což může naznačovat, že se sice schyluje ke střelbě, ale nebude to až tak tragické. První úsek představení se ve srovnání s druhým odehrává v pozvolnějším tempu, což reflektuje rozvíjející se vztah ústřední partnerské dvojice, v níž se střídají Martin Stropnický se Soňou Novotnou a Miroslav Vladyka s Miroslavou Pleštilovou. Ačkoli ani na počátku představení nechybí lyrika a hravost, v očích mladých diváků se může jevit poněkud anachronicky. Na zajímavosti a humoru této části navíc nepřidává ani nepřesvědčivý výkon Antonie Hegerlíkové v roli cikánky, což také nedovolí naplno projevit kouzlo vlivu této postavy na Mimi. Druhá polovina představení pak skýtá mnohem více akce a energie spojené s obléháním domu a vyhocením vztahů, čímž se relativně daří oslovovat problémy aktuální doby.

Tichý v této spojitosti vyjadřuje svůj dojem, že: *„Chvílemi vyznívá takováto aktualizace až trochu násilně, ale to, že diváci ve hře vehementně vyhledávají analogie k tomu, co znají ze života, je více způsobeno*

existující realitou, než divadlem samým.“⁸⁰

Na základě tohoto sdělení se lze domnívat, že i přes jistou skepsi nabídla Novákova inscenace ve své době divákovi řadu aktuálně platných životních paralel, s kterými se mohl ztotožnit a pozastavit se nad nimi.

4.4 Obsazení

Ústřední postavě Loupežníka dokázal Martin Stropnický dodat potřebný náboj a temperament, takže za jeho přítomnosti na scéně nechybí hře svižné tempo a potřebná jiskra. V kontrastu k němu působí Soňa Novotná jako Mimi poněkud nejistě a rozpačitě, což naštěstí její roli nemůže až natolik uškodit, ovšem nelze jí upřít příjemné vystupování a vzhled.⁸¹

V případě inscenace Jana Nováka obzvláště platí, že nejživější a nejděčnější postavou komedie je všudypřítomná a nepřehlédnutelná služebná Fanka, tentokrát navíc v podání zvláště výjimečné a výrazné osobnosti Jiřiny Bohdalové. „*Je to figura rtuťovitá, lidová, má humor i hořkost a obojí dává přesně. Herečku zjevně postava zaujala, a třebaže jde o roli rozsahem nevelkou, staví ji tak, že právě Fanka přerůstá rámeček představení.*“⁸²S velkým nasazením jsou pak dokonce ztvárněny i menší role roztomilých lidových postaviček v podání Antonie Hegerlíkové, Josefa Bláhy, Jaroslava Moučky, Vladimíra Hlavatého, Františka Hanuse, Miroslava Babuckého aj., avšak z řady těchto všeobecně věrohodných venkovanů se zbytečně uchyluje k přehnanému karikování Myslivec Svatopluka Skopala. Lze rovněž ocenit výkon rodičovského páru ztvárněného Gabrielou Vránovou a Radoslavem Brzobohatým, kteří si ve svých nesnadných „sešněrovaných“ rolích dokázali jako zkušení herci mistrně poradit, takže vyjádření bezútěšnosti jejich promarněné lásky vyznívá působivě a dojemně. Na druhou stranu za méně povedené lze označit vstupy Elišky Balzerové v Prologu, Zahalené a Noci, které ačkoli hru určitým způsobem ozvláštňují, nabývají podobu spíše

80 TICHÝ, Z. Loupežník z Vinohrad. Praha: Zemědělské noviny, 1989.

81 KOP. Z první řady. Praha: Květy, 1989.

82 Tamtéž.

nepřiléhavých a hůře srozumitelných kreací, což mimo jiné zastírá vyznění klíčové postavy zahalené ženy, respektive profesorky starší dcery Loly.⁸³

Jak jsem uvedl již v kapitole o inscenaci, tato inscenace byla z mnou tam již zmíněných důvodů nevhodně obsazená a také přišla v nevhodnou dobu vzhledem k funkci, kterou předtím ve společnosti plnila v 70. letech. Byl to rebel, bouřící se proti normalizačnímu útlaku komunistických autorit a tato role v roce 1988 a 1989 s postupující demokratizací společnosti pomalu ztrácela význam. Ani tak ne proto, že by v uvedených letech již skončila totalita a omezování osobní svobody občanů, ale především proto, že s postupným uvolňováním mantinelů začaly být uváděny hry do té doby zakázaných autorů a ty převzaly funkci, kterou ve více sešňorovaných normalizačních letech plnil právě Loupežník.

Martin Stropnický, představitel hlavní role, byl dvaatřicetiletý mladík s vysokou atletickou postavou a byl tehdy málo známý. Do Divadla na Vinohradech přišel roku 1986 z Městských divadel pražských a na Vinohradech hrál role podobné těm, které v předchozí dekádě hrával Jaromír Hanzlík. Tedy role mladých hrdinů. V jeho do té doby nepočtené filmografii dominovaly postavy Honzy z pohádek. I Stropnického herecký projev byl podobně jako u Hanzlíka uměřený, civilní, střidmý a neteatrální. Byl spojovaný především s vážnějšími rolemi a to převážně jako divadelní herec. Na Loupežníka se sice typově hodil, ale zde sehrála roli jeho v té době poměrně malá popularita i atmosféra doby ve společnosti. Na sobě měl jako Loupežník bílou rozhalenou košili, koženou vestu, tmavé kalhoty. Byl oblečen dobově, trochu jako ze Západu. Miroslav Vladyka byl oblečen stejně, jen měl ještě pod košilí tričko.

Miroslav Vladyka, herec, který hlavní roli Loupežníka alternoval, byl z televize o něco známější, než Stropnický, ale zato si ho lidé spojovali převážně s komediálními rolemi. Toto pojetí v Novákově inscenaci umocnil jeho vzhled: blondřaté rozčuchané vlasy a celkově vzhled i výraz mladého grázla - nevychovaného pubertáka. Tomu by napovídalo i to, že ve svém pojetí role tahal Myslivce za vousy, což byla pro Vladykova Loupežníka pravděpodobně typická

83TICHÝ, Z. Loupežník z Vinohrad. Praha: Zemědělské noviny, 1989.

scéna. Z fotografie a Vladykova výrazu se zdá, že jde spíše o mladickou lumpárnu, než o vážný společenský konflikt, o který se v předchozí inscenaci jednalo. K tomuto pojetí napomohl především Vladykův rozčuchaný, neupravený vzhled a pravděpodobně komediální pojetí postavy Loupežníka. Tímto pojetím ale tato postava ztratila svůj někdejší společenský význam.

Obě partnerky měly podle fotografií šněrovanou bílou sukni a bílou halenku s krátkými rukávy.

Zde se hodí poznamenat, že podle dostupných informací režisér Novák hercům podobně, jako předtím režisér Štěpánek ponechal v pojetí postav velký prostor, a proto se i o této inscenaci dá hovořit jako o hereckém představení.

4.5 Scéna

Scénu vytvořil Michal Hess a jejím středobodem je dům s dřevěnou ohradou, pomalovanou přírodními motivy, z nichž nápadně vystupuje jelen s jakýmsi terčem na krku. Provedení plotu připomíná pout'ovou atrakci. Dům má zdaleka viditelný balkon s železným ozdobným zábradlím, ve středu ohrady je železná brána s průhledy. Svým provedením dům nepřipomíná pevnost, ale spíše strašidelný zámek mírného provedení někde na pouti, určený pro děti. Výrazným prvkem scény je dřevo, ze kterého je nejen ohrada, ale i venku stojící stolec a židle. Dům je spíše náznakový, není vidět detail zdi a její stavební materiál, ale zato vidíme jeho celkový tvar a výšku stavby. Středobodem domu je jeho balkon a za ním náznakové okno, kde nejsou vidět skla, ani rámy. Totéž lze říci i o ostatních oknech, která jsou náznaková, bez okenic, zato však viditelně s mřížemi. Celkové provedení dává domu temný, pochmurný ráz. Vzdáleně dům připomíná strašidelný zámek někde na pouti. Dům není nedobytný, svým provedením nemá charakter pevnosti. Zde by se velmi hodila paralela k tehdy se již hroutícímu komunistickému režimu. Ten již stál na vetchých základech, již to nebyla nedobytná pevnost, již byl téměř na spadnutí, ale stále ještě to byl strašidelný zámek, kde se lidé báli. Režim již byl považován mnohými pamětníky za parodii. Proto malby na ohradě. Oproti tomuto domu vypadal ten z roku 1972 jako pevnost.

Vedle domu je kromě několika kusů navenek starého nábytku vidět mnoho provazů, které pravděpodobně mají evokovat les, což je velmi náznakové a člověk musí použít hodně fantazie, aby si les představil. Starý nábytek by v metaforickém pojetí mohl symbolizovat anachronismus stávajícího režimu.

Navzdory předeslané ambici o přizpůsobení hry vkusu současného publika nicméně kritik článku Z první řady s politováním konstatuje, že jej i přes jeho kladný vztah k autorovi a z toho plynoucí apriorní náklonnost k představení inscenace nezaujala. Přisuzuje to právě skutečnosti, že původní předloha, byť do jisté míry pozměněná, již znatelně zastarala, takže divákovi předkládá „*jakýsi vzdálený žánrový obrázek ze starých časů*.“⁸⁴

Podle autora se proto u obecnstva nedostavuje kýžené zaujetí prudkostí a intenzitou první lásky, ani sentimentální dojetí nad její pomíjivostí. Na druhou stranu Tichý do jisté míry přiznává nastudování Jana Nováka úspěch při snaze o aktualizaci Loupežníka.⁸⁵

4.6 Shrnutí

Vzhledem k popsaným postřehům může ve vztahu k různorodým hereckým výkonům inscenace Jana Nováka navozovat rozpačitý dojem. Na základě dostupných informací je namístě říci, že inscenace byla neartikulovaná a nevýrazná, bez patrné režijní koncepce a s herci ne zcela průkaznými.

*„K Čapkovi dramatikovi je však třeba v dnešní době najít klíč – a to se tvůrcům nového nastudování v tomto případě nepodařilo.“*⁸⁶

Divák se na základě dosavadní mohl ptát, zda to režisér s inscenací i postavou Loupežníka myslí vážně. A v neposlední řadě i fakt, že představitelé „kladných“ postav byli méně výrazní, než představitelé postav vedlejších, zejména pak Fanka Jiřiny Bohdalové. A také samozřejmě na staro nalíčený a v protiúloze obsazený dosud mužný Radoslav Brzobohatý, kterého si v té době jako

84KOP. Z první řady. Praha: Květy, 1989.

85TICHÝ, Z. Loupežník z Vinohrad. Praha: Zemědělské noviny, 1989

86 KOP. Z první řady. Praha: Květy, 1

nemocného a upjatého starého Profesora dokázal z diváků představit jen málokdo. Navíc v postavě, která byla diváky v dobovém kontextu vnímána jako záporná. K tomu například Antonie Hegerlíková, která byla přesvědčivá v roli Paní roku 1972, ale nebyla přesvědčivá coby Cikánka.

Konflikt Loupežník – Profesor zde je podle recenzí pojat spíše jako konflikt názorový, než generační.

Na základě uvedených faktů se domnívám, že celkový dojem diváka z pojetí inscenace musel být nutně roztržštěný a nejasný a pokud zde vzhledem k okolnostem převažovalo nějaké pojetí, bylo to pojetí komediální. Tomuto pojetí významně přispěla i scéna, jejímž středobodem byl dům s dřevěnou ohradou s jelenem a terčem, která ze všeho nejvíce připomínala pouťovou atrakci. Ale vzhledem k době konce 80.let a předchozímu významu inscenace v 70.letech lze předpokládat, že se diváci Novákově a Vladykově komediálnějším pojetí inscenace příliš nesmáli.

5 Inscenace Tomáše Töpfera

Nejnovější z pojednávaných inscenací představuje nastudování režiséra a ředitele Divadla na Vinohradech Tomáše Töpfera s výpravou Jana Duška, dramaturgií Jana Vedrala a hudbou Ondřeje Brouska. Premiéra této inscenace proběhla 6. února 2015 jako již páté zpracování této populární komedie v tomto divadle.⁸⁷

Tato inscenace proběhla již v době zavedené demokracie a pluralitního systému. Téma boje za svobodu a demokracii má stále svůj smysl, ale v této situaci již nezní tak naléhavě, jako v totalitní společnosti. V této době se tak více dostávají ke slovu společenské otázky a v případě Loupežníka pak také již dříve zmíněná lyrika a generační konflikt. Rovněž herecké pojetí postav.

5.1 Režijní Záměr

Ani v případě této nejnovější verze nebylo režisérovou ambicí způsob uchopení a podání Čapkovy hry modernizovat, což objasňuje následujícím tvrzením: „*Jsem velkým zastáncem toho, že i staré, klasické hry, třeba Shakespeare, jsou fascinující současností svých témat, ač byly napsány před mnoha lety. Loupežník nemusí být sprejer a nemusí mít džíny. Přesto je fascinující, že se problém střetu nezodpovědného mládí se starší generací stále stejně cyklicky opakuje.*“⁸⁸Svou roli pak hraje jistě také skutečnost, že režiséra Töpfera k tomuto dramatu váže osobní pouto, a to nejen z pozice režiséra, ze které k Loupežníkovi přistupuje už podruhé, ale dříve také herce ztvárňujícího přímo titulní postavu a úplně původně navíc čtenáře, který se tímto prostřednictvím v mládí seznamoval s fenoménem Čapkova dramatu. V této souvislosti Tomáš Töpfer namítá, že i přesto, že se jedná o mladickou komedii, patří právě tento dramatický počín mezi ty

87 VEDRAL, Jan. *Držte palce všem! Aneb pátý vinohradský Loupežník [online].*2015 [cit. 20–12–2018].

88 FELTLOVÁ, Martina a Karel KRATOCHVÍL. *Co baví Tomáše Töpfera na novém Loupežníkovi? Peť mládí sedmnáctileté konzervatoristky[online].*2015 [cit. 20–12–2018].

nejhranější, což se mu na něm jeví jako pozoruhodné. Dokonce se domnívá, že z hlediska dramatické kompozice a tématu překonal Loupežník ostatní Čapkovy hry.

Přetrvávající aktuálnost této hry pak režisér Tomáš Töpfer zaštiťuje heslem, že: „*Loupežník prostě stále žije!*“⁸⁹ Svým způsobem má režisér Topfer jistě pravdu. Nicméně je otázkou, jaké v dnešních lidech vzbuzuje a zanechává dojmy a pocity. Je totiž možné poukázat i na skutečnost, že ve srovnání s Čapkovými časy prodělala dnešní společnost velkou změnu. Díky rozvoji informačních technologií nikdy nebylo tolik snadno dostupných forem zábavy jako dnes. Zejména těch audiovizuálních. A nabídka se neustále rozrůstá. A využívají toho především děti a mladí lidé. Tento pokrok způsobil, že děti dnes tráví svůj volný čas úplně jiným způsobem, než Čapkovi pamětníci. Nicméně režisér se neobává ani neodvratného efektu společenského vývoje, protože míní, že jisté prožitky a emoce zůstávají neměnné bez ohledu na časový kontext, „... *a pokud se některým věcem v hledišti dnešní mladá smejou – což jsem zažil, protože jsem v divadle pro mládež jako herec začínal – tak je to často z rozpaků nebo proto, že ten cit nechtějí přiznat. Takže o aktuálnost Loupežníka se rozhodně nebojím.*“⁹⁰

Z perspektivy Tomáše Töpfera se tedy zdá, že pojetí generačního střetu v díle Karla Čapka, spočívajícího ve vztahové rovině v konfliktu mezi neodpovědnou láskou a povinností vůči ostatním a světu, stále rezonuje i napříč současnými generacemi. Tento pohled sdílí rovněž současná představitelka Fanky Hana Maciuchová, která vnímá stále aktuální platnost námětu, s jakou působí na lidi z publika, ačkoli vyjadřuje své počáteční pochybnosti: „*Když jsem poprvé slyšela, že to chce Divadlo na Vinohradech znovu dělat, zamýšlela jsem se, jestli se Čapek vůbec potká s dnešním publikem... Když jsem ale Fanku začala číst, bylo to v době migrační krize, pochopila jsem jeho až realistický přístup...*“⁹¹

Na svém osobním příkladu režisér Töpfer potvrzuje, že v závislosti na věku diváka dochází k jeho identifikaci buď s mládím poháněným Loupežníkem, nebo léty poznamenaným Profesorem,

89PAULUSOVÁ, Z. *Rozhovor s režisérem inscenace loupežník Tomášem Töpferem*[online].2015 [cit. 20–12–2018].

90 Op.cit.

91KĚPKA, Ondřej a Věra LUPTÁKOVÁ. Podle intelektuálů byl Kařel Čapek špatným dramatikem. Proč jeho dramata pořád oslovují? [online].2017 [cit. 20–12–2018].

k jehož filosofii se již režisér v poslední době přiklání.⁹² Dojmy s dramatem spojené a ztotožnění s postavou Loupežníka vyjadřuje následujícími slovy:

*„Tenkrát jsem byl také tím Loupežníkem a identifikoval jsem se spíše s tím rebellem. Dneska se spíš identifikuju s postavou Profesora, který je malý, šedivý, pitomý láskou, zbabělý láskou, protože si myslel, že láska znamená obětovat se.“*⁹³ Na druhou stranu pro mladého diváka může být obzvláště vděčný Loupežníkův zpočátku volnomyšlenkářský přístup k lásce, když se nezdráhá Mimi „zamotat“ hlavu a pohrávat si s jejími city. Postupně se však ukazuje, že se samotnému Loupežníkovi vymyká situace z kontroly a zaplave k Mimi vřelým citem, který ho k ní poutá. Vzhledem k tomu si umíní bojovat o Mimi dost radikálními prostředky, které mohou budít ve většině starší generace pohoršení i obavy a Loupežník se jim tak může jevit jako delikvent. Vystupuje neústupně, neoblomně a zarputile vůči všem autoritám, příkazům a hodnotám starší generace i proti jejich snahám nastolit určitý řád. Toto vzpurné jednání může být na první dojem zejména pro mladé lidi zajímavé a atraktivní, nicméně postupem času by měla být vnímána platnost také některých profesorových zásad, usilujících o vnášení struktury do lidského života.⁹⁴

Jak ještě rozvedu v následující kapitole, toto pojetí bylo kromě filmových scén na začátku a na konci svým pojetím pojato více kriticky vůči titulní postavě Loupežníka. To byl posun oproti předchozím inscenacím. Loupežník zde v podání Marka Holého vystupuje více jako svůdce a vychytralý floutek, než romantický milovník. Je nejen drzejší, Hanzlíkův Loupežník, ale také je vůči Mimi agresivnější. Toto pojetí ale nejvíce ovlivnilo zdůraznění role Loly ve třetím dějství. Její postava byla více zubožená a měla více prostoru, než ve Štěpánkově inscenaci. Byla pojata jako obžaloba nezodpovědného svádění lidí typu Loupežníka. Proto byla postava Loly přímo s postavou Loupežníka konfrontována a tím byla také jeho postava s postavou Loly více propojená. Tím se jeho postava ukazuje více v negativním světle. A pravda je tak v tomto pojetí na straně Profesora.

92 OTIZ, TOPFER, Tomáš: *Určité prožitky a emoce jsou pořád stejné bez ohledu na čas [online].* 2015 [cit. 20–12–2018].

93 FELTLOVÁ, Martina a Karel KRATOCHVÍL. *Co baví Tomáše Töpfera na novém Loupežníkovi? Pel mládí sedmnáctileté konzervatoristky [online].* 2015 [cit. 20–12–2018].

94 Op.cit

5.2 Obsazení

Do hlavní role Loupežníka dosadil režisér Töpfer Marka Holého, se kterým spolupracuje již dlouhodobě a považuje ho za výborného herce se zkušeností s velkými divadly a potenciálem vystupovat na velké scéně, jež se řadí k nastupující herecké generaci Divadla na Vinohradech, takže ho zde můžeme vidět v řadě dalších rolí.⁹⁵ Holý z perspektivy své role rovněž poukazuje na motiv ambivalence mládeže: „*Když jsme hru začínali číst, ze začátku jsem fandil Loupežníkovi – když chce někdo lásku, musí si ji vybojovat. Čím víc jsme ale zkoušeli, tím víc jsem fandil Profesorovi, ne v roli, ale mně osobně mi ho bylo líto.*“⁹⁶ V souvislosti s ústřední postavou se objevila recenze v Divadelních novinách, která tvrdí, že Marek Holý zde vystupuje jako drzý a vychytralý floutek.⁹⁷

Inscenaci jsem viděl a musím uznat, že zejména vůči Mimi je Marek Holý agresivnější, než byl Hanzlík. A má nad ní větší převahu. Nedává jí velkou možnost volby. To platí například o scéně setkání Mimi a Loupežníka s jejími rodiči, kdy Marek Holý nečeká na Miminu reakci a sám ji od domu rodičů odvede. Ve scéně obléhání domu ji dokonce doslova odtáhne proti její vůli a s rukou na puse z balkonu z dohledu jejích rodičů téměř jako nějaký násilník. Celkově však převažuje názor, který reprezentuje i Hrdinová z deníku Právo a s kterým souhlasím, když tvrdí, že Marek Holý se hodí pro ztvárnění postavy Loupežníka po mnoha stránkách díky jeho mužnému vzhledu i klukovské povaze. Dále pak vyzdvihuje citlivé nakládání s textem a „*nenásilnou schopnost romantického patosu i sebeironického shození a charismatickou provokativnost idolů paní a dívek.*“⁹⁸

V souladu se záměrem pojetí ústřední milenecké dvojice představuje Marek Holý coby Loupežník hlavní hereckou oporu. Marek Holý se i podle rozhovoru dokáže vžít jak do postavy Loupežníka, tak Profesora. A i díky tomu přistupoval k roli s určitým nadhledem. Se svou rolí si hraje a někdy přehrává. Dá se také říci,

95 OTIZ. Tomáš Töpfer: *Určité prožitky a emoce jsou pořád stejné bez ohledu na čas* [online].2015 [cit. 20–12–2018].

96 FELTLOVÁ, Martina a Karel KRATOCHVÍL. *Co baví Tomáše Töpfera na novém Loupežníkovi? Peť mládež sedmnáctileté konzervatoristky* [online].2015 [cit. 20–12–2018].

97 HRDINOVÁ, Radmila. Právo. Čapkův Loupežník má divákům stále co říci. 2015 [cit. 20–12–2018].

98 Op.cit

že oproti Hanzlíkovi se více předvádí. To platí například o scéně s Myslivcem, kde dokonce mění intonaci hlasu, aby napodobil postavu, o které mluví. Nebo si ve chvíli kdy na něj Myslivec míří puškou hraje na jelena. Také se na rozdíl od Hanzlíka více pohybuje. Je velmi dynamický. Když mluví s Mimi na lavičce v prvním dějství, neváhá jí to, o čem mluví, také herecky předvést. Je také drzejší, než byl Hanzlík. Méně se řídí vůlí Mimi a možná i kvůli věkovému rozdílu tolik nečeká na její rozhodnutí. Odvede ji od brány, když hrozí, že by jí rodiče přesvědčili. Také několikrát vyleze na telegrafní sloup. Jednak aby se podíval Mimi do okna, ale také aby předvedl svou fyzickou zdatnost. A to jen nedlouho poté, co na něj Myslivec vystřelil. Zkrátka se ve své roli více pohybuje a více hraje. Neidentifikuje se zcela s rolí jako Hanzlík. I proto možná ve scénách s Mimi působí tak uvolněně. Skoro jako by mu ani o nic nešlo. Je nad věcí i nad postavou. Také jeho vztah k Mimi působí více jako kamarádství, než láska.

Má na sobě hnědé kalhoty, bílý lehký kabátek, kolem krku šátek, ve spodu zelenou polokošili s krátkými rukávy, černo - bílé boty ve stylu 20.let, celkově působí jako zcestovalý muž z maloměsta ze Západu z 20.let.

Roli mladičké Mimi, které je v originále 20 let, pak ztvárnila v reálném životě ještě mladší představitelka, teprve sedmnáctiletá studentka konzervatoře Sabina Rojková, které si režisér Töpfer všiml v její roli ve filmu *Poslední cyklista*, k němuž napsal scénář. Na vinohradském jevišti pak debutovala v dramatu *Poslední z Hausmanů*.⁹⁹ Režisér ji shledává jako velmi nadanou herečku, jež dokáže svůj talent podobně jako Olga Scheinpflugová zúročit již v tak mladých letech. Podle něj tak mládí z herečky čiší zcela spontánně jako autenticky prožívaný pocit, který v sobě po prvotních pochybách nakonec nechává naplno propuknout: „*Nejdřív jsem se tomu hodně bránila, říkala jsem si, že bych nic podobného neudělala, že taková nejsem. Když jsem si to ale připustila, získala jsem svobodu, mohla jsem do postavy dávat svoje zkušenosti, co jsem zažila, pocity, co jsem měla.*“¹⁰⁰

99VEDRAL, Jan. *Držte palce všem! Aneb pátý vinohradský Loupežník [online].* 2015 [cit. 20–12–2018].

100FELTLOVÁ, Martina a Karel KRATOCHVÍL. *Co baví Tomáše Töpfera na novém Loupežníkovi? Pel mládí sedmnáctileté konzervatoristky[online].* 2015 [cit. 20–12–2018].

Mimi má na sobě bílou sukni s růžovými puntíky, za pasem růži, na nohou má černé letní střevíce přibližně z 20. let. Působí oblečením ze stejné doby, jako Loupežník.

Nicméně Hrdinová míní, že tato mladistvě spontánní herečka sice vnáší do role tradiční dívčí naivitu, avšak prozatím svými hereckými schopnostmi nestačí na projevení hravé nadsázky, vědomého odstupu či humoru. A také uznává, že mladý věk znamená pro Sabinu Rojkovou klad i limit, protože na jednu stranu dodává jejímu zjevu dívčí křehkost a zranitelnost, ale ve stejné chvíli také prozrazuje hereččinu jevištní i životní nezkušenost, která ji propůjčuje nádech bezstarostné i bezelstné koketerie, jež je však prozatím vzdálená obrazu probouzející se ženy. Trochu se pak také potýká s čapkovským blankversem z hlediska jeho rytmičnosti, hudebnosti i kadence. Přesto lze výkon obou protagonistů hodnotit zvláště ve vztahu k první polovině jako jedny z nejlepších počínů, které inscenace předkládá.¹⁰¹

Pro tehdy sedmnáctiletou Sabinu Rojkovou Mimi byla teprve její druhou rolí na velkém jevišti Divadla na Vinohradech. Číslo z ní její mládí, ale také určitá herecká nezkušenost, když nedokázala zcela přesvědčivě vyjádřit milostné vzplanutí k Loupežníkovi zejména ve srovnání s Danielou Kolářovou ve scéně ve druhém dějství. Proto z její strany její vztah k Loupežníkovi působí spíše jako kamarádství, než láska. Možná to byl režijní záměr.

Její postava Mimi je oproti ztvárnění postavy Danielou Kolářovou odvážnější, ale také lehkovážnější, mladší a snáze ovlivnitelná. Její výstup v prvním dějství se také téměř celý odehrává venku před domem. A velkou část tohoto dějství tráví její Mimi na lavičce s Loupežníkem. Zatímco Mimi Daniely Kolářové se zpočátku Loupežníka bojí a schovává se před ním v domě, Mimi Sabiny Rojkové je od začátku před domem a k Loupežníkovi zpočátku nejde především proto, že chtěla jít domů. Když za ním poté jde, je to více díky tomu, že ji Loupežník zaujal, než že by se ho předtím bála. Její Mimi je navzdory nízkému věku na rozdíl od Mimi Daniely Kolářové méně bojácná. Také je ale více ovlivnitelná lidmi a především Loupežníkem Marka Holého. A ten jí nenechává tolik volnosti, jako Jaromír Hanzlík. V jejím případě se Loupežník v důležitých chvílích rozhoduje za ni.

101HRDINOVÁ, Radmila. Čapkův Loupežník má divákům stále co říci. 2015 [cit. 20–12–2018].

V roli Fanky se představila Hana Maciuchová, která se jejím prostřednictvím opětovně vrací na vinohradské jeviště poté, co si zahrála v inscenaci z roku 1972 postavu Mimi. Maciuchová dostává své předeepsané role svérázné, věčně určené strážkyně rodinného krbu. Podle Radmily Hrdinové toho dosahuje spíše těmito komediálními prostředky: rozmáchlými posunky a velkými gesty, permanentním halasením, pokřikováním, náhlými rytmickými stříhy, klesáním hlasu do hlubokých poloh či výrazným smíchem. Dana Benešová - Trčková z ČT 24 si však myslí, že byla přirozená. Byla především výrazná a publikum se jí za toto energické nasazení ztvárnit tragikomický ráz postavy bezpochyby zavděčí smíchem. Reslová zpochybňuje hloubku a důmyslnost postavy Fanky v podání Maciuchové, protože prý příliš vystupuje do popředí její roztržitost a hektičnost, vadí jí příliš vnějších prostředků, což autorka až příliš kriticky přirovnává k vystupování „večerníčkové Anči omalované pro dětské publikum zřetelnými gestickými a intonačními tahy. A stejně názorně vykresluje Jaroslav „Kuba“ Satoranský svého venkovského čumila a kibice Šefla.“¹⁰²

Faktem je, že Fanka Hany Maciuchové byla svým pojetím velmi výrazná a okázalá. Její Fanka byla pojata ryze komicky, tedy byla zobrazena s nadsázkou. Herečka je nad postavou. Více, než třeba Marek Holý. To je třeba vidět a brát v potaz v hodnocení této role. Fanka je ostatně považována za roli komickou. Hana Maciuchová se zde nesnaží nikoho dojmout, ani splynout s rolí, ale naopak pobavit. A to myslím funguje. Na druhou stranu Hrdinová ztvárnění Šefla považuje za povedenou herecky vypracovanou figuru „rozšafného i škodolibého vděčného přihlížeče“, který se s chutí vyžívá ve sledování a komentování okolního dění, ale se stejnou energií se také zdráhá reálného zapojení do chodu věcí. „*Se skládací stoličkou pod paží je vždy připraven zaujmout místo v první řadě, ale jen jako divák.*“¹⁰³ Kromě Šefla se mezi přihlížejícími dále vyskytuje duchařský Havíř Jaroslava Kepky, který divákovi s chutí předává každé čapkovské slovo, karikatura intrikujícího Učitele a Sokola ztvárněná Lubošem Veselým, srdečný Starosta v podání Martina Zahálky ve společnosti Sousedů Václava Svobody i přímý a

102 RESLOVÁ, Marie. *Anče, Kubo, je tu Loupežník* [online]. 2015 [cit. 20–06–2018].

103 HRDINOVÁ, Radmila. Čapkův Loupežník má divákům stále co říci. 2015 [cit. 20–12–2018].

málomluvný Kovář Jaromíra Meduny.¹⁰⁴ Ten je tu zobrazen komicky jako pivař. Ve Štěpánkově inscenaci to byla role vážná.

Dvojici manželů Profesorových hráli Otakar Brousek ml. a Eva Režnarová. Podle recenzí prý neztvárňují své role zcela přirozeně a autenticky, protože se jejich postavám nepodařilo vtisknout sofistikovanější a uvěřitelnější psychologii, takže ulpívají spíše na povrchnosti. Ustaraný Profesor Otakara Brouška ml. podle Hrdinové postrádá naléhavý nádech znepokojení, strachu, závisti a nenávisti k mládí i vnitřní samoty, což se snaží dohnat spíše explicitním vyjádřením než autentickým prožíváním role. Profesorová Evy Režnarové pak vystupuje jako zestárlá naivní dáma, jejíž vystupování shledává Hrdinová jako občas těžko uvěřitelné. Retrospektivní obrazy zkostnatělého mládí rodičovského páru jsou namísto trpké a kruté reality zastřeny „melodramatickou nasládlostí“.¹⁰⁵ Je pravdou, že Profesorova autoritativnost nebyla dle mého soudu natolik přesvědčivá, jako u Brouška staršího v roce 1972 víceméně z výše uvedených důvodů. Ale na druhou stranu Otakar Brousek mladší dokázal dodat postavě potřebnou prudkost. Problém byl v tom, že když se situace začala stupňovat, tak měl ukázat více rozčilení a více napětí, ale on místo toho v danou chvíli v rozčilení polevil. Ale přesto se mi v roli líbil. Jen to chtělo jít víc do hloubky.

Reslová popisuje atmosféru představení jako z části nostalgicky sentimentální a rovněž bodře a naivisticky lidovou, což může reflektovat pospojování díla z jazykově a žánrově rozličných komponent, „*jako by autor vždycky po čase začal vyprávět trochu jinou historii*“.¹⁰⁶

Lze například poukázat na roli ptáčků, kteří zpočátku představení žertovně komentují počínání Loupežníka a Mimi, ale z dalšího průběhu hry se vytrácí a přírodní prvek už tak dále nemá možnost se explicitně projevit. V díle lze spatřovat také odkaz k Shakespearovu *Snu noci svatojánské*, a to v podobě náhlého poeticky erotického poblouznění Loupežníka a Mimi, snového rozjímání o lásce, rovněž však v kombinaci s jadrným řemeslnickým humorem kolemjdoucích.

104 HRDINOVÁ, Radmila. Čapkův Loupežník má divákům stále co říci. 2015 [cit. 20–12–2018].

105 HRDINOVÁ, Radmila. Čapkův Loupežník má divákům stále co říci. 2015 [cit. 20–12–2018].

106 RESLOVÁ, Marie. *Anče, Kubo, je tu Loupežník*[online].2015 [cit. 20–12–2018]

Reslová zmiňuje, že jeden z Čapkových dodatků ke hře dokonce obsahuje monolog personifikované Noci, z něhož k nám promlouvá Královna Mab.¹⁰⁷

V rámci Töpferovy inscenace je specificky ztvárněná již první scéna, která je doplněna prologem, připomínajícím filmovou verzi Loupežníka z roku 1931. V tomto okamžiku figuruje na scéně sám režisér coby hostinský, který Loupežníka vykopne skrz promítací plátno přímo na jeviště. Epilog je pojat jako dojemný portrét Karla Čapka s oblíbeným foxteriérem Dášenkou. Oživení přichází s vystoupením dětských členů mimického sboru Divadla na Vinohradech ztvárňujících ptáčky, kteří se pohybují vysoko zavěšení na laněch natažených na scéně i do hlediště, což může podle Reslové spolehlivě rozněžnit některé diváky.¹⁰⁸ Nicméně v celkovém měřítku považuje Hrdinová tento způsob zinscenování repliky Čapkových poetických ptáčků za nepřiliš povedený, protože podobně jako každá metafora přetransformovaná do konkrétní roviny budí děti zavěšené na laněch a snaživě mávající rukami spíše nucený či komický dojem a jejich verbální projev je navíc hůře srozumitelný. Pro naplnění tohoto záměru by přitom mohla postačit Brouskova a Janáčkova hudba zachycující použitá Říkadla. Již pojednávané lpění na klasickém pojetí poznamenává také závěrečné okamžiky dramatu, kdy na scénu opět zavítají zmiňovaní ptáčci a nechybí ani vstup Karla Čapka hladícího Dášenku.

5.3 Scéna a prostorové vztahy

Scéně dominuje realisticky působící zděný rodinný dům s červenou střechou tvaru A s balkonem. Okolo domu je asi 2 m vysoká zeď. V okolí domu na pravé straně je lavička, nalevo pak telegrafní sloup, ze kterého vedou telegrafní dráty. Na pozadí scény jsou stylizované stromy, které evokují les. Scéna působí kombinací realističnosti (dům, telegrafní sloup a lavička) a stylizovanosti. Dům nemá v oknech sklo, křídla, ani okenice, ale zato má mříže. Provedení mříží je mírně stylizované.

107 RESLOVÁ, Marie. *Anče, Kubo, je tu Loupežník*[online].2015 [cit. 20–12–2018].

108 RESLOVÁ, Marie. *Anče, Kubo, je tu Loupežník*[online].2015 [cit. 20–06–2018].

Loupežník Marka Holého se sice cítí v okolí i v domě podle vlastních slov dobře, ale na zdi na rozdíl od Hanzlíka v prvním dějství nesedí. Roli zdi zde do jisté míry přebírá lavička. Tam se také Loupežník s Mimi seznamuje. Marek Holý je, jak jsem již řekl, velmi dynamický. Nezůstává dlouho na jednom místě, hodně se po scéně pohybuje. A tak mu lavička dlouho nevystačí. Ale ty dialogy, které říkal Hanzlíkův Loupežník na zdi, říká Marek Holý na lavičce. Marek Holý jako Loupežník scéně i hře dominuje. To se týká i vztahu k prostoru. Využívá telegrafní sloup, dům i jeho okolí, pohybuje se po celém prostoru a všude se chová jako doma. Je plný jistoty a přistupuje k situaci s mírným nadhledem. Vyznačuje z něj velká jistota a hravost, občas i drzost. Marek Holý má situaci většinu času pod kontrolou a podle toho se i chová.

Mimi Sabiny Rojkové se sice trochu bojí neznámého Loupežníka, ale více, než strach z ní zpočátku vyznačuje nechuť bavit se s cizím člověkem. Zpočátku je trochu nejistá, drží se kliky vrat, ale více proto, že chtěla jít dovnitř, než ze strachu. Zanedlouho se také odvažuje jít ven k Loupežníkovi na lavičku. Spíše k Loupežníkovi jde proto, že jí zaujal, než že by se ho přestala bát. Dům na scéně je pro Rojkovou v této inscenaci zkrátka bydlištěm, kde bydlí s rodiči. Není to pro ní v pravém slova smyslu ani vězení, ani útočiště, kde by se schovávala před světem jako Mimi Daniely Kolářové. I proto se nebojí hned v prvním dějství trávit většinu času venku a na lavičce s Loupežníkem Markem Holým.

Profesor Otakara Brouška mladšího má stejný vztah k domu a prostoru, jako měl jeho otec ve Štěpánkově inscenaci. Podobně jako on má k domu majetnický vztah. Je to jeho království kde vládne a kde se cítí nejlépe. Na rozdíl od otce si však chvílemi není svým postojem tak jistý. Ale jeho vztah k prostoru scény je téměř totožný, jako u Profesora Otakara Brouška staršího. Bez jeho svolení tu nikdo nemá co pohledávat. A o tom kdo tu smí být a kdo ne rozhoduje on.

Reslová vůči Töpferovu konvenčnímu uchopení, kterému vyčítá určitou nejednotnost, přistupuje spíše se skepsí a kritikou. Vzhledem k tomu polemizuje celistvost a kontinuální provázanost představení: „*Töpfer aranžuje hru scény od scény, konvenčně naplňuje žánrové skoky textu, aniž by dokázal nad jeho roztržitostí zbudovat celek – smysluplný inscenační princip.*“¹⁰⁹

109 RESLOVÁ, Marie. *Anče, Kubo, je tu Loupežník*[online].2015 [cit. 20–12–2018].

Přičemž zároveň problematizuje v této spojitosti všeobecně proklamovanou trvalou platnost či nadčasovost hry, protože podle jejího mínění v určitém ohledu jazyk, forma i témata Loupežníka nenávratně zastaraly a ztratily na své naléhavosti, takže „*na publikum, které není ochotno obětovat své přirozené vnímání majestátu klasika, bude vinohradská inscenace působit neživotně a bezděčně komicky.*“¹¹⁰

5.4 Shrnutí

Slovy kritika můžeme konstatovat, že i přes určité výhrady zpochybňující režisérem vyzdvihovanou přetrvávající aktuálnost a naléhavost námětu této Čapkovy prvotiny „*lze vinohradského Loupežníka přijmout jako pokus o návrat k nesnadnému, ale krásnému a poetickému textu se snahou o jeho vyjádření bez násilných aktualizací, jako věčný povzdech nad nezodpovědným mládím, které je (anebo bylo?) přece tak krásné!*“¹¹¹

Celkově lze říci, že tuto inscenaci definovalo historizující pojetí, spojení divadla a filmu, větší význam postavy Loly i výměna postavy Prologa v úvodu za Hostinského. A také stylizovaná scéna, veselá hudba a létající děti místo ptáčků.

Tuto inscenaci lze interpretovat jako kritiku nezodpovědného floutka a svůdce Loupežníka. To je výrazný příklon k názorům Profesora. I za pomoci hereckého pojetí role Loupežníka zkušeným Markem Holým režisér posunul význam názorového střetu dvou světů ve prospěch Profesora. Loupežník zde proto není kladnou postavou. Marek Holý postavu Loupežníka pojal jako lehkovážného a vychytralého floutka i svůdce, který je jen navenek sympatický. I když má větší smysl pro humor. Někdy, jako v případě Myslivce, jde do extrému a tím ukazuje sebe sama v negativním světle. Také je vůči Mimi agresivnější. To se projevuje nejvíce na dvou místech. Jednak je to na konci druhého dějství při setkání s Miminými rodiči. Tam Holého Loupežník Mimi odvede od brány domu. Nenechá jí, aby se sama rozhodla, kam chce jít. A pak ve třetím dějství ve scéně obléhání domu Holého Loupežník Mimi z balkonu přímo odtáhne s rukou na ústech jako

110 RESLOVÁ, Marie. *Anče, Kubo, je tu Loupežník*[online].2015 [cit. 20–12–2018].

111 HRDINOVÁ, Radmila. Čapkův Loupežník má divákům stále co říci. 2015 [cit. 20–12–2018].

násilník. Toto pojetí však asi nejvíce ovlivnila postava Loly. Je oblečená celá v černých šatech, kterým dominuje černý svetr a většinu času na scéně klečí, nebo se plazí. Její repliky jsou nepřímou obžalobou postavy Loupežníka. Když mluví, tak je většinou na kolenou. A důležité repliky říká směrem k Loupežníkovi. Když mluví o svém dítěti, tak se doslova plazí. Také zde dojde k přímé konfrontaci Loupežníka s postavou Loly, která ho zde přímo osloví. A pak se chvíli zdá, že Marek Holý jako Loupežník zpytuje svědomí. Ale jeho jednání to nezmění. Lola se ho na kolenou ptá, proč její sestru oklamal. Na to jí nedokáže, nebo nechce odpovědět. Toto je významový posun směrem k přímé konfrontaci Loupežníka s postiženou starší sestrou Mimi Lolou a také nepřímá obžaloba jeho jednání. Marek Holý zde vystupuje téměř jako původce Lolina neštěstí a Lola je zde zároveň varováním pro nezkušenou a příliš lehkovážnou Mimi. Pojetí scény s výstupy Loly jej s jejím neštěstím propojuje. Oproti tomu ve Štěpánkově interpretaci byly některé repliky postavy Loly vynechány, Lola tam nikdy neklečela, měla modré šaty a její postava byla celkově méně zubožená. Také s ní Hanzlík nebyl na scéně přímo konfrontován, protože nikdy nemluvila přímo k němu. Když mluvila o svém neštěstí, tak většinu času byl od ní tak daleko, jako by se ho to vůbec netýkalo. Ani když mluvila o oklamání Mimi, tak nemluvila k němu. Hlavně tato replika je dokladem posunu významu. Ve Štěpánkově inscenaci jde Lola k vratům, protože chce vejít dovnitř, kde je však v té chvíli Loupežník a Lola vstoje říká : „*To je on, co oklamal Mimi. Proč ji oklamal?*“

A v Töpferově inscenaci jde k Loupežníkovi a říká: „*To je ten, co oklamal Mimi?*“ A pak si klekne naproti němu a pokračuje: „*Pročs jí oklamal?*“

Tato věta zní v tomto pojetí jako obžaloba Loupežníka. V tomto pojetí jde Lola přímo za Loupežníkem, aby mu to řekla. I proto možná režisér Töpfer zvolil do role Mimi tak mladou herečku. Tato inscenace svým pojetím varuje před lehkovážným a nezodpovědným jednáním a de facto tak dává za pravdu Profesorovi a obecně lidem starším, zkušeným a zodpovědným před nezodpovědnými a drzími floutky a delikventy. I navenek nevážné a hravé pojetí role Loupežníka Markem Holým této interpretaci nahrává. Jeho postava zde vystupuje téměř jako mladý sympatický pán před školou, který nabízí dětem lákadla, aby s ním šly. A mohl si pak s nimi udělat co ho napadne. Právě v Loupežníkově vnější atraktivitě cíhá

v tomto pojetí jeho největší nebezpečí. A tato inscenace nám tak říká, že ne všechno zlato se třpytí. Že okázalá krása a zábava navenek je mnohdy jen pozlátko, za kterým se skrývá nebezpečí a že mladí lidé by neměli tolik soudit podle obalu a měli by více myslet na svoji budoucnost, aby si nepokazili život. Lidé by také vždycky u každého svého důležitého rozhodnutí měli znát důsledky svého jednání. A práce, zodpovědnost, obětavost a odříkání mají v životě svůj smysl a zaslouží si ocenění. Je to sázka na jistotu, i když většinou není na první pohled tak lákavá, jako zábava, flirtování, nebo hry. A že lidé by ke svému životu měli přistupovat zodpovědně. Neměli by ho zahodit.

6 Shrnutí a komparace inscenací

Celkově lze shrnout, že vinohradští režiséři přistupovali k Čapkovi, klasikovi spjatému s divadlem na Vinohradech, s úctou a pietou, takže se nepokoušeli o zásadnější přepracování tak osobitého Čapkova díla, jakým Loupežník bezpochyby je. Usilovali proto primárně o zachycení původní myšlenky a poslání hry spočívající ve vyjádření střetu dynamického a lehkovážného mládí se striktně stabilní, zodpovědnou a spořádanou dospělostí, před jejímiž zástupci si musí Loupežník coby stoupenec mladé generace bránit své výsady, jakými jsou svoboda a láska, ke kterým směřují jeho touhy, přání a sny. Pozoruhodné je, že v rámci nejaktuálnější inscenace režiséra Töpfera dokonce dochází k zakomponování ozvlášťujících prvků nostalgicky odkazujících k autorovi díla.

Konzervována zůstává rovněž původní atmosféra a kontext hry zasazený do tradičně maloměstského prostředí, což má zásadní implikace pro jazykový prvek, v jehož rámci převažuje nad spisovnou češtinou hovorová a nářeční mluva, která je významným nástrojem komického vyznění inscenace. V případě všech tří verzí tedy nelze pochopitelně zpochybnit ani žánrové zařazení hry jako komedie, která je charakteristická nadhledem, nadsázkou a humorem, jež do hry vnášejí zejména svérázné lidové postavy, na jejichž ztvárnění si zakládají všechny tři pojednávané inscenace. Postava Fanky, která mezi vesničany vyniká svou dynamičností a jejímž prostřednictvím k divákovi rovněž silně proniká poslání hry, se z hlediska režijního záměru podařila lépe ztvárnit spíše v případě starších nastudování, protože v nové verzi není natolik zvládnuta a publiku předána její hlubší psychologie, umožňující divákovi ztotožnit se s osudem hrdinky. S podobným problémem se v rámci nejnovější inscenace potýkají také některé další postavy, jmenovitě manželé Profesorovi.

Specifická a svým způsobem autonomní pasáž dramatu, která by mohla dostatečně fungovat i sama o sobě, vzniká na podkladě milostného vzplanutí a vášnivého dialogu ústřední herecké dvojice Mimi a Loupežníka. Tato část je ve srovnání se zbytkem komedie mnohem křehčí, citlivější a více emočně nabitá, takže by měla mít spíše romantické a dojemné vyznění. Pro všechny tři inscenace platí, že Loupežník je hlavním pilířem i katalyzátorem této scény, čehož se všem

jeho hlavním protagonistům, respektive Hanzlíkovi, Stropnickému a Holému podařilo dosáhnout. Herci se dokázali chopit iniciativy, vložit do vystoupení temperament a vyjadřovat se spontánně a suverénně. U Marka Holého bych vyzdvihl fakt, že svou roli ztvárnil s určitou komickou nadsázkou. Více si s ní hraje, než například Hanzlík. Zatímco Hanzlík se s postavou Loupežníka více ztotožňuje a pohlíží na ostatní postavy ze svého úhlu pohledu jako bojovník za svou věc, Marek Holý má větší nadhled, je nad postavou. Více si vyhrává jednotlivými situacemi, jeho projev je teatrálnější a méně civilní, než u Hanzlíka. Postava Mimi jako určitý protipól Loupežníkovi přímocárosti a smělosti se vyznačuje dívčí nejistotou, vřelostí a rozpolceností, která už však naléhavě spěje k jejímu přerodu v ženu, což dokázala i přes počáteční rozpaky nejlépe naplnit Mimi ztvárněná Danielou Kolářovou v rámci nejstaršího nastudování. U Soni Novotné je pak její výkon poznamenán větší mírou nejistoty, ačkoli ji nelze upřít příjemné a procítěné vystupování. V aktuální inscenaci dostává Mimi v podání Sabiny Rojkové vzhledem ke svému mladému věku přirozeně své dívčí křehkosti, bezprostřednosti a rozvášněnosti, avšak postrádá aspekt přechodu dívky v ženu.

Celkové vyznění inscenace je ovšem při komparaci také třeba hodnotit celkově vzhledem k divákovi a době svého vzniku. Zde nelze opomenout, že první dvě inscenace vznikly v době totality, zatímco ta třetí v době již zavedené demokracie, roku 2015. Mezi první a poslední sledovanou vinohradskou inscenací tedy uběhlo 43 let a mnoho se za tu dobu ve společnosti změnilo. Nejen že nedlouho po druhé inscenaci Loupežníka(1988) padl totalitní režim, ale tím získal titulní hrdina úplně jiný význam, než ten, který měl v rámci normalizací omezené vinohradské dramaturgie. Jeho politický výklad jako rebela bouřícího se proti totalitě samozřejmě vzal za své a místo toho zůstala roku 2015 dvojí interpretace. Zprvė lyrická interpretace o zakazované lásce dvou mladých lidí, kterou ostatně dílo vždy obsahovalo. A za druhé pak téma střetu dvou životních koncepcí, tedy té typické pro mládí, plné dravosti, chuti do života a nezodpovědnosti, touhy užít si a co nejrychleji a bez omezení jít za svým snem a urvat bez rozmýšlení vše tady a teď, která je reprezentovaná postavou Loupežníka. Tato koncepce je typická tím, že budoucnost příliš neřeší. Žije tady a teď. Zatímco ta druhá koncepce, Profesorova, obětuje všechno pro budoucnost. A štěstí těch, které má rád. A tuto druhou formu

přístupu k životu, která se logicky staví proti té první, můžeme definovat jako koncepci morálního asketismu. A staví na zodpovědnosti, odříkání si životních požitků a dřiny každodenní práce, spoření a sebeobětování se pro ty, které milujeme. Loupežník je svými tématy zcela viditelně nadčasová hra. Její témata navzdory postupující době stále mají svou platnost. Jen je třeba vzhledem k době hru správně vyložit a pochopit, aby měla soudobému divákovi stále co říci. U poslední inscenace Tomáše Topfera považují za sporné právě režisérem zdůrazněné zasazení titulní postavy i hry do doby předválečného Československa. Jakkoliv to vypadá mile a nostalgicky a jakkoliv mám dobu první republiky rád, tak právě toto přílišné zdůraznění dobového kontextu hry otupilo vztah inscenace a hlavní postavy k dnešku a tím i její kritické ostří a udělalo z inscenace jakousi nostalgickou komedii pro pamětníky, doplněnou dokonce dobovými žánrovými obrázky.

Inscenace prochází postupem doby stále novými změnami oproti předloze a i inscenátoři se snaží více experimentovat. S textem i scénou. Scéna je postupem doby stále stylizovanější. Text byl nejvýrazněji změněn ve druhé zmíněné inscenaci. Ve třetí inscenaci se experimentovalo spíše se scénou. Text prošel jen malými změnami, ale zásadně proměnil interpretaci titulní postavy. Jako by však přesto hra ve srovnání s předchozí inscenací ztrácela na dobové naléhavosti, aktuálnosti a postupně hledala nová témata i nové zaměření vzhledem k dnešku. V celkovém srovnání zmíněných tří inscenací bylo pojetí té první co do práce s textem, hereckého pojetí postav i návrhu scény nejkonzervativnější. Režisér Štěpánek viditelně nechtěl experimentovat. Držel se věrně textu původní předlohy a měnil jej s ohledem k době i autorovi co nejméně. Vynechal však náboženství u Mimi. Herci prošli jen minimálním režijním vedením a režie tak nechala výklady rolí na hercích. Scéna působila ve srovnání s novějšími inscenacemi Loupežníka velmi realisticky. František Štěpánek se snažil být především věrný autorovi a s postavami, ani scénou nijak neexperimentoval. Úspěch inscenace mu ze všeho nejvíce zaručila doba. Takové režijní pojetí bylo velmi konzervativní a zároveň tedy i nejpíetnější ze všech tří inscenací.

V pořadí druhá rozebíraná inscenace již přišla s neobvyklou druhou verzí Čapkova textu, navíc obohaceného o prolog z Lásky hry osudné. Režisér inscenace Jan Novák přistupoval k hercům podobně jako jeho předchůdce František Štěpánek

a i v jeho případě se co do pojetí postav jednalo o herecké představení, kde měli herci velkou volnost v interpretaci postavy. Ale tentokrát alternovali titulní roli dva odlišné typy herců a na základě toho vznikla i dvě odlišná pojetí hlavní postavy a následkem toho pak dva odlišné výklady hry v jedné inscenaci. Scéna Michala Hesse byla tentokrát stylizovanější a dominoval jí dřevěný plot s namalovaným jelenem, který měl na sobě jakýsi terč. Ze všeho nejvíce tato scéna připomínala pouťovou atrakci. Tím dodala vyznění hry komediální ráz. Ve srovnání s předchozí inscenací byla tato experimentálnější a scéna více stylizovaná. Tato inscenace byla svým pojetím jakýmsi přechodem mezi předchozími dvěma v tomto smyslu: větší úpravy textu, větší stylizace scény, ale vzhledem k době menší aktuální vyhraněnost ústřední postavy.

Třetí inscenace Tomáše Topfera se pak vyznačovala spojením filmu a divadla a byla svým režijním pojetím včetně kostýmů výrazně historizující, což ovlivnil zejména filmový úvod inscenace a posléze její závěr s obrázkou i filmem o Karlu Čapkovi. Podle oblečení včetně dobových bot lze odhadnout, že se v této inscenaci pohybujeme ve 20. letech 20. století. Scéna byla v tomto napůl realistická a napůl stylizovaná. Díky stylizovanosti pozadí byl návrh scény méně romantický, než v předchozích inscenacích, i když se na scéně objevovali létající děti coby ptáčky. Právě tato stylizovanost a experimentální pojetí části scény příliš neladí s historizujícím a romantickým pojetím režie. Herecké pojetí a zejména práce s prostorem herců byla jiná, než v předchozích inscenacích. Mimi mluví s Loupežníkem od začátku představení před domem a neschovává se v domě, jako tomu bylo v předchozích inscenacích. Mimi v pojetí Sabiny Rojkové je tedy odvážnější i mladší, než její předchůdkyně. Nejen to, také její cit k postavě Loupežníka je chladnější. Cit Mimi v podání Sabiny Rojkové je spíše přátelství, sympatie a zaujetí, než láska. Její Mimi je na rozdíl od Štěpánkovy inscenace opět věřící. Na Rojkové Mimi je zajímavá i ta skutečnost, že mezi její představitelkou a představitelem Loupežníka Markem Holým je téměř dvacetiletý věkový rozdíl. Loupežník tak ve vztahu k Mimi Sabiny Rojkové v tomto podání působí trochu otcovsky. Ale svou roli zvládá, je uvěřitelný a je stejně jako titulní postava motorem inscenace. Díky životním zkušenostem se již dokáže vžít do situace Loupežníka i Profesora, jak sám uvedl v rozhovoru, a tak i přes antagonistický postoj má

s Profesorem i určitý soucit. Celkově tato inscenace svým pojetím připomíná žánrové obrázky z doby první republiky a její výrazně historizující pojetí ruku v ruce s dílčími změnami, jako byla postava hostinského místo postavy Prologa a na úvodu i na jejím konci pak dobové filmové záběry jsou jejími specifickými rysy.

Podstatné je, že v této inscenaci došlo k významovému i interpretačnímu posunu především díky nové interpretaci postavy Loupežníka a většímu významu postavy Loly. Loupežník zde vystupuje více jako záporná postava. Ne postava zlá, ale jako nezodpovědný a v důsledku i bezohledný floutek a svůdce, který ničí životy svých milenek. Tato inscenace je nepřímou obžalobou Loupežníkovy lehkovážného, nezodpovědného a v důsledku i bezohledného chování vůči Mimi. Jeho navenek příjemné vystupování má jen zamaskovat jeho nezodpovědnost a skrývanou bezohlednost vůči druhým lidem. Je to inteligentní svůdce, ale také sobec, jehož úmysly jsou pochybné. Mimi ho fyzicky přitahuje, ale její skutečné štěstí a potřeby ho nezajímají. Ze strany Mimi a především Loly pak je inscenace varováním před neuváženým jednáním. K této interpretaci se opravdu skvěle hodila herečka tak mladá, jak tehdy byla Sabina Rojková. V této interpretaci herečka poukázala na občasnou nezodpovědnost dnešního mládí. Je známý fakt, že s postupem doby jsou mladí lidé stále odvážnější. Dříve začínají se sexem a dříve také experimentují s návykovými látkami. Na to má vliv stále liberálnější výchova i všeobecný nedostatek času rodičů na své děti. Nevýhodou této inscenace je charakteristika i pojetí postavy Profesora Otakara Brouska mladšího. Ten zde vystupuje oproti dřívějšímu pojetí více jako kladná postava, ale kvůli jeho rozčilování a přísnosti není ani v tomto nastudování příliš sympatický. Interpretovat však tuto postavu tak, aby byla lidem sympatická, je těžké. Určitě by se v této inscenaci hodilo mírnější a vlídnější pojetí role hned od začátku. V této inscenaci tak chyběla silná sympatická kladná postava. To podle mého názoru mohlo být i hlavní slabinou této inscenace a příčinou jejího ukončení po dvou letech. Časově byla tato inscenace zasazena do doby první republiky, i když má svým pojetím postav také vztah k dnešku. Především je pak zaměřena k mladým lidem. Její pojetí je výrazně poučné, didaktické. Režisér Töpfer chce mladé lidi varovat před neuváženým jednáním a navenek příjemně působícími neznámými lidmi. Její výrazně historizující pojetí ruku v ruce s dílčími změnami, jako byla postava Hostinského místo postavy

Prologa a na úvodu i na jejím konci pak dobové filmové záběry kvůli časovému zařazení jsou jejími specifickými rysy.

Literatura

- 1 BENEŠ, Jiří. *Loupežník s vůní domova*. Praha: Práce, 1972.
- 2 ČAPEK, Karel. *Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka*. Praha, 1994 (redakčně upraveno).
- 3 ČAPEK, Karel. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1959.
- 4 ČAPKUV *Loupežník na Vinohradech*. Praha: Lidová demokracie, 1972.
- 5 ČAPKUV *Loupežník*. Praha: Svobodné slovo, 1972.
- 6 ERBENOVÁ, Irena. *Čapkův Loupežník*. Praha: Květy, 1972.
- 7 FELTLOVÁ, Martina a Karel KRATOCHVÍL. *Co baví Tomáše Töpfera na novém Loupežníkovi? Pel mládí sedmnáctileté konzervatoristky[online].2015 [cit. 20–12–2018]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/co-bavi-tomase-topfera-na-novem-loupeznikovi-pel-mladi-sedmnactilete-5102580>*
- 8 HAMAN, Aleš. *Tři stálice moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2631-4.
- 9 HÁSKOVÁ, Zdeňka. *Divadlo. Cesta*, 2(39), 1920.
- 10 HRDINOVÁ, Radmila. *Čapkův Loupežník má divákům stále co říci*. 2015 [cit. 20–12–2018]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/361078-capkuv-loupeznik-ma-divakum-stale-co-rici.html>.
- 13 JV. *Divadlo: Činohra. Naše doba*, 27(9), 1920. Str. 632-633.
- 14 ČAPEK, Karel. *Loupežník. Zvon*, 21, 1920. Str. 168.
- 15 KEPKA, Ondřej a Věra LUPTÁKOVÁ. *Podle intelektuálů byl Kařel Čapek špatným dramatikem. Proč jeho dramata pořád oslovují? [online].2017 [cit. 20–12–2018]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/dvojka/radiozpravy/_zprava/podle-dobovych-kritiku-byl-karel-capek-spatnym-dramatikem-proc-jeho-dramata-porad-oslovuji--1698242*

- 16 CHMEL, Ladislav. Daniela Kolářová. Nezaměnitelná herečka z pohledu autora. Petrklíč. Havlíčkův Brod.2012 ISBN 978-80-7229-318-6
- 17 KOŽELUHOVÁ, Helena. *Čapci očima rodiny*. Praha: B. Just, 1995. ISBN 80-901841-0-3
- 18 KRAUSOVÁ, Irena. Chvála premiéry. Praha: Svobodné slovo, 1977.
- 19 LOUPEŽNÍK. *Předmluva k prvému vydání*, in ČAPEK, Karel. Dramata. Loupežník. R. U. R. Věc Makropulos. Bílá nemoc. Matka. Praha, 1994 (redakčně upraveno).
- 20 OTIZ. *Tomáš Töpfer: Určité prožitky a emoce jsou pořád stejné bez ohledu na čas* [online].2015 [cit. 20–12–2018]. Dostupné z: <http://www.kulturniservispuks.cz/divadlo/2728-tomas-topfer-urcite-prozitiky-a-emoce-jsou-porad-stejne-bez-ohledu-na-cas>
- 21 PAULUSOVÁ, Z. *Rozhovor s režisérem inscenace loupežník Tomášem Töpferem* [online].2015 [cit. 20–12–2018].
- 22 RAH. *Loupežník*. Praha: Mladá fronta, 1988.
- 23 RESLOVÁ, Marie. *Anče, Kubo, je tu Loupežník*[online].2015 [cit. 20–12–2018]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/divadlo-na-vinohradech-loupeznik-recenze>
- 24 ŠTĚPÁNEK, Bohuš. *Na plné obrátky*. Praha: Mladá fronta, 1972.
- 25 TICHÝ, Z. *Loupežník z Vinohrad*. Praha: Zemědělské noviny, 1989.
- 26 Anonym, *Večerní Praha*, 17.10. 1972.
- 27 VEDRAL, Jan. *Držte palce všem! Aneb pátý vinohradský Loupežník* [online].2015 [cit. 20–12–2018]. Dostupné z: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2015-01/premiera.html>
- 28 VOJTA, Miloš. *Zamilovaný vinohradský Loupežník... aneb Každý z nás potkal jednou svého hulána*. Praha: Tvorba, 1972.
- 29 ČAPEK, Karel:Loupežník. ORBIS, Praha 1955.

- 30 ČAPEK, Karel: Divadelníkem proti své vůli. Orbis.Praha.1968.
- 31 ČAPEK, Karel:Tři hry. Loupežník, RUR, Bílá nemoc. Brno 2014
- 32 HODROVÁ, Daniela. Na okraji chaosu..Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001.
- 33 CINDLEROVÁ, Jana:Dramaturgie her Karla Čapka. KANT 2016 ISBN978-80-7437-199-8
- 34 ČAPEK, Karel. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1959.
- 35 JUST, Vladimír. Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945 – 1989) nejen v datech a souvislostech. Praha: Academia, 2010.