

Čapkův Loupežník

Jiří Holý

Premiéra Loupežníka se konala v březnu 1920 v pražském Národním divadle. O inscenaci se, jak známo, zasloužil František Khol, tehdejší dramaturg a starší Čapkův přítel. Hra byla velmi úspěšná, s uznáním bylo přijato i knižní vydání. Ústy Vladislava Vančury ocenila básnivý lyrismus díla i nastupující avantgarda /Orfeus 1, 1920, č. 1/.

Posuzovatel, který by dílo zařadil do dobového kontextu, by Loupežníka mohl vyložit v rámci poválečného příklonu umění k radostem přirozeného života /verše Jirkovy, Sukovy, Seifertovy, Wolkrovy; prózy Vančurovy; obrazy Hoffmeisterovy, Muzikovy/. Titulní hrdina, odbojník a bezstarostný milovník, se v mnohém podobá proslulým avantgardním hráčům a kouzelníkům.

Ale jak s tím srovnat fakt, že rukopis Loupežníka vznikl již na počátku desátých let? Nezbyvá než konstatovat, že rozdíly mezi předválečnou modernou /jejímiž prominentními představiteli byli Čapkové/ a poválečnou avantgardou teigovsko-nezvalovskou nebyly zdaleka tak propastné, jak to bývá vykládáno. Proměna ideologických kritérií a rozhořčená polemika nemůže zakrýt podstatnou souvislost ve vidění světa. Celá enkláva "filozofie života" /Nietzsche, Bergson/, zvláště její umělecká větev inspirovaná svůdným a stravujícím plamenem života, výrazně artikulovala a předznamenávala avantgardní projekty. Neumannovy Nové zpěvy, rané prózy bratří Čapků, činnost Skupiny výtvarných umělců a družiny kolem Uměleckého měsíčníku, programové stati Langera, Kodíčka, Hoffmana, Neumana a především bratří

Čapků - to vše, jestliže odhlédneme od apriorních ideologických schémat, lze kontinuálně pojmut jako předeheru pozdějšího úsilí Devětsilu, Nebyly to jen "plameny velikého Října" /M. Kundera/, ale spíše snaha o nový tvar, o budování nového světa a o průnik umění s denním životem, co formovalo program poválečné avantgardy.

Titulní postava Loupežníka je obrazem divoké, bezstarostné a znepokojivé mladosti. Loupežník snadno dobývá dívčí srdce, snadno přepíjí dobrácké sousedy, snadničko vniká do cizího domu. Přitom má smysl pro fair play, zdá se být i vzdělaný. Ale je krajně neaktivní, a co více: v nejmenším neuznává konvence. Autoritám se od něho dostává pověstného avantgardního "merde".

Starosta : No tak teda. Mladej pane, voteurte!

Loupežník: Já neotevřu.

Starosta : Já to poručím!

Loupežník: Ve jménu zákona?

Starosta : Ve jménu zákona.

Loupežník: Já na zákon seru.

Loupežník tedy kašle na autority, posvěcené city, mravní svazky a závazky. Ostentativně dává přednost životu, ne ovšem zajištěné, spořádané existenci, ale žití nespoutanému, opojivému, intenzívně prožívanému. To má pro něj tak vysokou hodnotu, že je ochoten vsadit do hry vlastní svobodu, ano, i sám život.

Velkorysost mládí, drzá odbojnost, flamendrování a smyslová láska - to je rukavice hozená do tváře morálnímu asketismu. Vlastně i jakýmkoliv mravním vzorům vůbec. Loupežník totiž není reprezentantem nějakého nadosobního poslání, idejí, mluví - a raději jedná než mluví! - pouze sám za sebe.

Neznamená pak postava Profesora jakousi karikaturu tradičních národních ideálů? Českobratrství, obrození, Palackého, Masaryka, prostě etického humanismu a reformující denní práce?

Ano, v první předválečné verzi tak tomu jistě bylo. Hra však byla dopsána až v roce 1919, a tak se akcenty poněkud proměnily. S příchodem starší Profesorovy dcery /Loly/ půvab mladistvého zbojnictví ztrácí na lesku a Profesorova přísná odpovědnost získává půdu pod nohama. A v závěru se dílo přibližuje tradiční dramatické zápletce, srážce dvou oprávněných a protikladných principů, Loupežníkovy a Profesorovy.

Ve vnitřní stavbě hry lze rozlišit dvojí směřování: na jedné straně sklon k reálnému zpodobování /např. charakterizace postav severovýchodočeským nářečím/, na druhé straně důraz na znakovost, nezurčitost, ba i stylizovanost představovaných postav a situací /třeba symboličnost a folklórní aluze, dialog Mimi s Loupežníkem v blankversu, promluvy Loly blíží se blankversu/. Přitom druhá tendence je zjevně výraznější. Celá struktura hry se přibližuje dobovému lyrickému dramatu - jak jej u nás představovaly hlavně Kvapilova Oblaka /1903/, Šrámkův Červen /1905/ a Šrámkovo Léto /1915/ - s jeho tematikou okouzlení mládím a láskou, s jeho přírodním, venkovským prostředím /odkazujícím na přírodu v člověku/, s jeho kruhovou kompozicí vracející postavy do výchozí situace, a konečně i s jeho náznakovým, básnivým jazykem.

V souvislosti s celkovou stavbou se těžiště významového dění hry přesouvá do dialogů, přesněji do jednotlivých replik. Využívá se v nich hlavně sugestivního lyrického opakování, různých narážek, které působí místy až parodicky /"osudovost", nebeský hlas shůry, skřek syčka/. Ve hře najdeme tragikomické

opakování čechovovského ražení /Šeflovo "Jo, to sou případy!"/, dialog vyrůstající z humorného nedorozumění /Mimo: "Jak je vám? Byl u vás doktor?" Loupežník: "Po celé odpoledne." Mimi: "Proboha!" Loupežník: "Ten by hrál do rána."/, ba i drsnější komiky /Kaprál: "...jak to vrtáš? Copak nevíš, co je díra? Čoječe, dobrá díra musí bejt ouzká, viď, Franto?" Franta: "No ba, a hluboká." Kaprál: "Čím menší díra, tím větší oučinek, viď, Franto?"/.

Právě takové komické momenty oddalují Čapkova Loupežníka od modelu ortodoxního lyrického dramatu, činí jej mnohostrannějším dílem. Víceznačně působí i titulní postava, živá a zároveň ne-určitá, každému připomínající někoho jiného. Nejde jen o životaschopnou aktivitu. Loupežník jako postava i celá hra jsou představením samého života, života mnohotvárného, proměňujícího se, radostně i palčivě prožívaného, neredukovatelného na abstraktní ideu.