

Závodský, Artur

Hilarova filozofie režie

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1978-1979, vol. 27-28, iss. D25-26, pp. [37]-61

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108480>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ARTUR ZÁVODSKÝ

HILAROVA FILOZOFIE REŽIE

A ptáte se, co je tímto základním objevem moderní režie a tímto nově nalezeným obrozujícím zdrojem moderního divadla? Jest jím osobnost režiséra. Všimneme-li si dějin moderní režie a moderního divadla, vidíme, že jsou to dějiny jednotlivě explodujících režijních temperamentů, které napětí své osobnosti citové, smyslové, intelektuální, vjemové, svého nadání skulpturálního, malířského, hudebního a zrakového vrhli do služeb divadla, ustrnujícího ve formulích ať toho či onoho směru uměleckého nebo vkusového.

*K. H. Hilar, Pražská dramaturgie
(Praha 1930, str. 15)*

Úvodem

Dějiny moderního divadla jsou v první řadě dějinami režijních koncepcí a dějinami významných režisérských osobností. Mezi tyto osobnosti nepochybně patří jeden ze zakladatelů moderní české divadelní režie *K. H. Hilar* (1885–1935), jehož teorii divadelní režie chci zde nastínit.

Zjev *K. H. Hilara* byl dlouho z dějin českého divadelnictví a z dějin české teorie divadla neprávem vylučován. V letech padesátých bylo Hilarovo jméno přikrýváno mlčením. Pokud se v oné době o *K. H. Hilarovi* vůbec psalo a mluvilo, pak jenom v tom smyslu, že *Hilar* přetřhal realistickou tradici českého divadla a že „formalisticky“ deformoval české herecké umění, scénografii, režijní přípravu divadelního představení atd.

V prosinci r. 1965 realizovalo divadelní oddělení Národního muzea v Praze výstavu o životě a díle režiséra *K. H. Hilara*. K závěru této výstavy uspořádalo 25. ledna 1966 konferenci divadelních historiků a teoretiků, na níž bylo Hilarovo režijní dílo analyzováno. V témž roce vyšel pod názvem *K. H. Hilar* sborník referátů přednesených na této konferenci. Tím bylo trapné mlčení o *K. H. Hilarovi* trvajícím několik desetiletí přerušeno.

Velký dluh k dílu K. H. Hilara do značné míry splatil již r. 1936 rozsáhlý sborník K. H. Hilar. *Čtvrtstoletí české činohry*, na němž se autorsky podíleli Miroslav Rutte, Jan Sajic, Frank Tetauer, František Götz, Edmond Konrád, Vlastislav Hofman a Jiří Frejka.

Inspirojící podněty K. H. Hilara pro rozvoj československého divadelnictví jsou tak velké — a odstup několika desetiletí, která uplynula od jeho smrti to poznovu potvrzuje —, že je záhodno položit si a zodpovědět otázku, jaké byly zásady Hilarovy divadelní režie, čím jeho režijní dílo přispělo k rozvoji české divadelní teorie a k rozmachu pokrokové divadelní praxe.

Pomineme-li fakt, že Hilar působil před počátkem své divadelní dráhy jako divadelní kritik, trvala jeho režijní praxe téměř čtvrt století (v letech 1911—1935). Realizovala se ve Vinohradském divadle a v Národním divadle. Hilar byl svým uměleckým východiskem literát-básník a prozaik. Nebylo tedy pro něj žádným problémem, aby svoje divadelní zkušenosti, zejména z práce režijní, zobecňoval v teoretických statích a člancích. Mezi Hilarovou režisérskou praxí a mezi jeho teoretickými pracemi divadelněvědnými trvá nepřerušovaná souvislost: divadelní kritik si ujasňuje svoji představu moderního divadla, divadelní praktik zdůvodňuje svoje výboje teoretickými úvahami. V tom směru podobal se Hilar režisérům, jako byli K. S. Stanislavskij, Max Reinhardt, Vsevolod E. Mejerchold, Jindřich Honzl, E. F. Burian, Jean Vilar aj.

Při svém náryse Hilarových názorů na divadelní režii budu sledovat vzájemnou nástrojnost praxe a teorie v uměleckém díle K. H. Hilara. A přihlédnou též k tomu, jak sám Hilar viděl svůj vztah k předchůdcům i k současníkům.

1

Hilarovy literární začátky

Literární začátky K. H. Hilara spadají do jeho gymnaziálních studií. Již ve dvanácti letech napsal čtyřaktovou truchlohru ze života komediantů *Princ Helion* a v sedmnácti letech dvě aktovky: *Konec* a *Z našich sfér*.

Hilar vyrostl v ovzduší dekadence. Na tuto dobu vzpomíná ve svém medailónu herce Karla Vávry takto: „Byla to doba Przybyszewského »Satanových dětí«. Naším rekem byl tehdy Falk, Huysmansův »Des Es-sintes«, Strindberg z »Inferna«. Sardonický úšklebek životu, choulostivé srdce v rukávníku. Náleželo k výchově štítiti se všeobecnosti, býti laciný, sahati po přístupných úspěších. Vrozená štítivost, vrozená plachost. Mužská cudnost.“¹

Literárně rozbíhal se Hilar do několika směrů. R. 1902 vydal verše *Komediantské motivy*, r. 1903 sbírku *Pisně mládí* a román *Rozváté sny*, r. 1904 otiskl román *Její Bůh* a r. 1906 román *Zákony*. Verše uveřejňoval Hilar mimo jiné v Moderní revui. Básně s milostnými a antickými motivy z let 1910—1920 vyšly r. 1930 ve sbírce *Krise*.

Velký význam měla Hilarova činnost redakční. Hned po maturitě r. 1903 začal Hilar vydávat Moderní bibliotéku. Svazky opatřoval většinou vlastní

¹ Ztratil jsem přítele. In: Nové české divadlo 1930—1932. Praha 1932, str. 90.

předmluvou. V jedenácti ročnících vyšly vedle různých kuriozit i práce Jacoba Wassermanna, Marcela Schwoba, Géralda de Nerval, Charlese Louise Philippa atd.

Hilar, ctižádnostivý a nesmírně pracovitý mladík, milující pózu a blazeovanost, studoval při redakční a kritické práci současně klasickou filologii. Často zajížděl do Berlína, kde poznával režijní umění Maxe Reinhardta, dramaturgii Otta Brahma a Alfreda Kerra.

Již od raného mládí psal Hilar divadelní referáty a úvahy. Zprvu do *Moderního života* (1902), do *Vinohradských listů* (1903) a od r. 1904 do *Kavkova časopisu Divadlo* — zde publikoval nejen recenze o předměstských scénách, ale též o Národním divadle a Vinohradském divadle. Uveřejnil tu překlady s divadelní tematikou (např. Gourmontovu stať *Mravnost divadla*, Babovu *Psychologii hereckého umění*). V letech 1906 až 1907 spolupracoval Hilar také s Českým světem a Světozorem. Ve svých kritikách, plných ironie, volal po programové dramaturgii, hlásal divadlo sugesce, jež má nahradit divadlo popisné a realistické, všiml si práce herecké, ale zejména proklamoval typ divadelní režie, která má zhustit myšlenku hry a vytvořit představení plné dynamiky a vnitřně rytmizované.²

Koncem r. 1908 ohlásil Hilar vydávání „Knihovny moderní literatury dramatické“ Hyperion. Plán, který pro ni načrtl, měl obsahovat díla Huga von Hoffmansthal, Gabriela d'Annunzia, Charlese van Lerbergha, Hermannu Bahra, výbory z kritik Julia Baba, Alfreda Kerra a Josepha Péladana. V letech 1909 a 1910 vyšly však jenom dva svazky.

V Hilarovi žil silný pud divadelní. Tento muž s konkrétní divadelní fantazií měl živelnou touhu vrhat svoje představy na scénu, formovat je v živé lidi na jevišti. Svoje tři mladistvá dramata rozmnožil divadelní hrou *Mračna*, která měla premiéru v Uranii (únor r. 1905). Další dvě hry se dochovaly v rukopise: *Adamův sen* a *Souhvězdí*. Druhou z nich zamýšlel Hilar uvést ve dvacátých letech dokonce na jevišti Národního divadla.

R. 1911 byl Hilar promován doktorem filozofie, když předložil dizertační práci *O egotismu Barrèsově*. Charakterizoval kdysi egotism, který sám realizoval v životě, takto: „---egotism, to jest onen rozkošný narkisism, kterému celý svět, osudy a dějiny jsou toliko zrcadlem vlastního rozmaru; mrazivý chlad k důsledkům; hrdá převaha poraženého.“³

Bylo jenom otázkou příležitosti, kdy se rudimentární talent divadelní projeví u Hilara v praxi režiséra.

2

První období Hilarovy režijní činnosti

1. listopadu 1910 stal se K. H. Hilar lektorem ve Vinohradském divadle. Tohoto nováčka v divadelní praxi přivedla k řediteli Václavu Štechovi

² Divadelně kritickou činností K. H. Hilara zabývá se Jan S a j í c ve stati nazvané *V prvních letech divadelního mládí (Půdorys Hilarovy divadelní kritiky)*. In: K. H. Hilar. *Čtvrtstoletí české činohry*. Praha 1936, str. 159—192.

³ V epitafu *Artur Breiský*, napsaném r. 1910 a zahrnutém do knihy *Odložené masky* (Praha 1925); citát je zde na str. 189.

Zdeňka Baldová, herečka, která se r. 1914 stala Hilarovou manželkou; Hilar byl také doporučen přímluvou ředitelova syna Václava Viléma Štecha, mladého historika výtvarného umění.

Václav Štech pověřil svého lektora, nástupce F. X. Prusíka, překlady. Hilar je promptně pořídil. Vedle činoher (Bahrova Pavouka, Molnárova Gardového poručíka, Veberovy a Gorssovy Uličnice, hry P. Louýše a P. Frondaie Žena a tatrman i veselohry T. Bernarda Kavárnička) šlo o tyto operety: Feon Fal, Krásná Risetta, Náš Gustýnek; Franz Lehár, Eva; Oskar Strauss, Přítelinka, Neznámá kráska. Svůj podíl na těchto textech Hilar zpravidla halil pseudonymem Oskar Frank.

31. května zkouší Hilar poprvé své síly jako režisér. Sám na to, jak se stal režisérem, vzpomínal po letech takto: „Režisérem stal jsem se v i a f a c t i, z potřeby divadla rozšířiti okruh literárních režisérů Městského divadla, kde vedle ředitele scénoval jedině již stárnoucí A. Jiříkovský a kde odstoupením Kamprovým a přesídlením režiséra Táborského spadl celý režiséřský provoz na bedra Fr. Hlavatého. Celou mou režiséřskou zásadou bylo, v ničem nenavázati na režijní způsoby a zvyky v divadle tehdy panující. Viděl jsem, s jak úžasnou lehkomyšlností a nepřipraveností přistupuje se v divadelní praxi k odpovědnému úkolu režie a jak tvůrčí výkon režiséra, který má stvořiti z několika civilních osob, zástěn a kusů nábytku neznámá kulturní prostředí netušené básnické atmosféry, stlačen je divadelním řemeslem na několik primitivních povelů, kudy na scénu jíti a kudy odejítí. Přistoupil jsem k úkolu své první režie tím způsobem, že malý divadelní prostor, jež jsem měl k dispozici za účelem oživení, omezil jsem na nejnnutnější míru, že jsem privátní vyjadřovací zvyky herců omezil na nejšetrnější vztah k představovanému dílu a že jsem podrobnou domácí přípravou ve své režijní knize precisoval přízvuk, výraz i spád každického na scéně proneseného slova — vše v duchu představované hry. Byl to Bahrův ‚Pavouk‘.“⁴

Na rozdíl od předchozího způsobu režie, který nebyl ničím jiným nežli „aranžováním“ příchodů a odchodů herců, projevil se tu Hilar hned napoprvé jako skutečný režisér, jako první síla v divadle, která formuje představení podle své představy. Netrvalo ani čtyři roky a Hilar stanul v čele vinohradské činohry, odloživ ve prospěch režijní aktivity ctižádost spisovatele-dramatika a kompenzovav toto svoje někdejší zaměření prací režiséra-umělce, který vytvořil syntetický artefakt divadelní.

V prvním údobí své režijní práce stál Hilar ještě pod vlivem Maxe Reinhardta, jeho smyslového divadla. Ale záhy dává se cestou expresionismu.

Světová válečná katastrofa vynucovala si novou dramaturgii, vedla umělce k tomu, aby se zamýšleli nad podstatou lidské existence, nad cestou, která povede ke spravedlivější společnosti. Hilar dramaturg hledal ve svém výběru dramát styčné plochy s duchem zvichřené současnosti. Uváděl řadu her veršovaných a jako režisér se radikálně odkláněl od divadla realistického, od jemně smyslového okouzlení v impresionistických obrazech, zkoušel novou scénickou řeč. Povoluje svému sklonu ke grotesce a zálibě v přehánění, našel ji ve snaze o stylizované nástupy, o rytmizaci představení,

⁴ *Interview*. In: K. H. Hilar, *Boje proti včerejšku*. Praha 1925, str. 279—280.

v úsilí o novou režii komparsu, v násobení jevištního účinku scénickou hudbou, v hledání nového scénického výrazu inspirací výtvarnými díly.

R. 1914 setkává se Hilar, už šéf vinohradské činohry, s režisérem Františkem Zavřelem. Ten se stal vrchním režisérem v berlínském Neues Schauspielhaus a současně byl ředitelem Uměleckého divadla v Mnichově; zde vynikl zejména inscenací Wedekindova dramatu Lulu. Těsně před smrtí (r. 1915) byl ustanoven uměleckým šéfem divadla Societät v Berlíně, kde nastudoval s pronikavým úspěchem Strindbergovo drama o Lutherovi. Zavřel inscenoval během prvního pololetí r. 1914 v Národním divadle Dvořákova Václava IV., ve Švandově divadle Wedekindovu Lulu, na Vinohradech Sullivanovu operetu Mikádo a posléze na Vinohradech Dykovu romantickou hru Zmoudření dona Quijota, kterou Jaroslav Kvapil vrátil předtím autorovi jako neproveditelnou.

Premiéra Dykova dramatu 4. června 1914 stala se manifestací nového divadelního názoru. Zavřel při setkání zapůsobil na Hilara, který se s ním cítil po nejedné stránce spřízněn (oba vyšli ze symbolismu a dekadence, pro oba se touha promluvit dramatem přetvořila v umění divadelní režie jakožto výrazu jednotného světového názoru). Zavřelova „režijní snaha, směřující k zjednodušení prostředků, koncentraci a intenzitě účinu, byla mi potvrzením vlastní režijní inspirace“ — vzpomínal Hilar po letech.⁵ Zavřel poučil Hilara po stránce dramaturgické. „Poprvé jsem názorně viděl, že předpokladem dobrého režiséra je výborný dramaturg.“ „Všude tam, kde stanul režisér bezradně, přiskočil mu na pomoc dramaturg, škrtnuv prostě místa technicky nezmožitelná, přemístiv scény, které byly básníkem neúčinně zařazeny, a vypustiv ony, které vyznívaly scénicky naprázdno.“ — vyznává se Hilar.⁶

Zavřel to byl, kdo Hilarovi potvrdil, že nastoupená cesta k expresionistickému divadlu je správná.

21. března 1915 zemřel František Zavřel ve švýcarském Svatém Mořici, marně tu léče tuberkulózu. Vinohradské divadlo uvedlo 6. dubna 1915 k uctění Zavřelovy památky jeho inscenaci Dykova dramatu Zmoudření dona Quijota a Hilar měl před představením projev, v němž zhodnotil význam tohoto průkopnického režiséra.⁷

Expresionističtí umělci se odvraceli od světa, ohrožovaného válkami a sociálním chaosem, do vlastního nitra, rozvířili síly podvědomí a snažili se zvládnout skutečnost silou své obraznosti a vůle. Hilarovi staly se výrazová koncentrace, pohyb a rytmus základními prostředky režie a nového herectví.

Za řízení K. H. Hilara proměnila se vinohradská činohra ve vůdčí scénu u nás, která vynikajícími inscenacemi (např. Krasínského Nebožské komedie, Dvořákových Husitů, Verhaerenova Svítání) vytvořila nový divadelní styl a probojovala nové metody práce s herci.

R. 1921 byl Hilar jmenován šéfem činohry Národního divadla v Praze. Hilar si plným právem, jak uznal také F. X. Šalda,⁸ přisvojoval zásluhu

⁵ Interview. In: Boje proti včerejšku, str. 281—282.

⁶ Tamtéž, str. 282.

⁷ Otiskují Hilarův proslov v příloze k této studii.

⁸ Srov. jeho stať *Hilarovy boje divadelní*. Dnes in: Kritické projevy 13 (Praha 1963), str. 136.

o to, že anticipoval expresionismus na divadle plné dva roky, před režisérem Leopoldem Jessnerem (ten byl na podzim r. 1919 jmenován intendantem berlínského Státního divadla). Ve stati *Český expresionismus scénický* Hilar s hrдостí, která je na místě, konstatoval: „--- ať vzpomínáme řešení „Nebožské komedie“ a jako vrcholu tohoto instinktivně anticipujícího českého scénického expresionismu – Corneillova „Cida“ – který, zredukovav scénické prostředí na nejnnutnější nábytek a dobu do zjednodušeného kostymu, tvořil dynamický orchestr hlasů, rytmoval, neodlišuje již individualit hereckých, jediný proud vnitřní vášně dramatu, jímž podněcoval herce i obecenstvo – ve smyslu a po zákonu těže nové herecké estetiky, této nové slavné expresivnosti a rytmičnosti – roku 1918, plné dva roky před prvním berlínským debutem Jessnerovým!“ Česká moderní režie [---] může s klidným svědomím prohlásiti, že režijní směr, s nímž jsme na české jeviště vešli a s nímž do poslední chvíle tak zásadně se bojovalo, nebyl cizině odcizen – ale jest poctivým jejím majetkem. Vytryskl z nás, byl a jest výrazem její generace malířské, režijní a herecké, byl její uměleckou potřebou a jejím světovým názorem.“⁹

V čem se projevovaly základní rysy Hilarovy režijní práce v období expresionismu?

Hilar sám se považoval za představitele umělecké vlny, „která vzala si za úkol obnoviti scénické tvoření v duchu změny, jakou přivodil světový převrat válečný ve smýšlení i cítění hercové i divákové“.¹⁰ Přišel na Vinohrady, kde se tehdy divadelní režie příliš nepovznášela nad inspicientství a kde vládl inscenační iluzionismus s reprodukční bezradností hereckou. Prosadil režii jako tvůrčí činnost, která umocňuje dramatickou předlohu. Usiloval, vybaven znamenitým čichem pro neklidnou dobovou atmosféru, zařadit divadlo do společenského dění, aby pomáhalo při řešení palčivých otázek. Hilar ovšem nebyl socialista, natož marxista, a jeho základní světónázorový přístup k sociálnímu dění vycházel z buržoazního humanismu silně poplatného individualismu. Hilar chtěl silnou vůlí formovat v umělecké práci skutečnost podle vlastních představ – v tom mu vycházel expresionismus svou filozofií a estetickými názory vstříc. Hilar vytvořil v průběhu asi deseti let osobitou podobu českého divadelního expresionismu. Snahu reagovat na sociální dění, spoluformovat jeho rodící se tvar, vyslovil Hilar pregnantně v tomto pasu z eseje *Intence*: „Na kolik dnešního člověka obnovíme, zúrodníme, nabijeme velkými, trvalými proudy minulosti, kolik heroického rytmu obnovíme ve velkých konfliktech dnešní lidské společnosti a vrstvách, jimiž se bije a probíjí, kolik síly koncentrujeme a destilujeme ve výkonu divadelního představení, abychom je přenesli do tvůrčí a vývojné vůle divákovy, povoláné k tomu, aby nově budovala státy, národy, rasy a nové lidské řády; to je naše celá estetická otázka, otázka exprese herecké, výtvarné, světelné, taneční a symfonické, a všechno ostatní je nám vedlejší.“¹¹

V režijní práci, připravované samostatnou dramaturgií, zdůrazňoval Hilar svébytnost divadelního umění, které mu nebylo pouhým napodobením

⁹ *Boje proti všerejšku*, str. 253.

¹⁰ *Tradice a pokrok*. In: *Boje proti všerejšku*, str. 240.

¹¹ *Boje proti všerejšku*, str. 82.

skutečnosti. V zápasivé aktivitě divadla vzhledem k societě vyzvedával pohyb, rytmus a tempo jako základní prostředky výstavby inscenace, režijní i herecké práce (včetně deklamace). Potlačoval v režii a v hereckých výkonech všechno popisné a náladové, spěl za koncentrovanou zkratkou, která by vyslovila podstatné. Umocňoval dramatické dění scénickou hudbou, stal se u nás tvůrcem nové režie komparsu se vši stylizovaností jeho nástupu i rytmického pohybu. Divadlo bylo Hilarovi bojištěm, kde se režisér, který má v ruce dramaturgicky upravený básníkův text, bije — ve spolupráci s novou scénografií, počítající s třetí prostorovou dimenzí, a ve spolupráci s dynamickou hudbou — o člověka, o sebe, o herce a nejvíce o publikum. Hilarova představení z doby válečné a těsně poválečné chtěla být, a ta nejvýznamnější také byla, velkolepými obrazy vývojového procesu sociálního, byla uměleckou odpovědí K. H. Hilara — režiséra na rozvichřenou dobu.

Při vši úctě k Hilarově režijní práci v období expresionismu třeba však zdůraznit, že český divadelní expresionismus zůstal ideově ohraničen. Na rozdíl od divadelního expresionismu v Německu, jehož jedna větev (Ernst Toller, Erwin Piscator aj.) se přimykala k ideologii proletářské, Hilar pracoval na oficiálních jevištích a nepřekročil ve filozofickém názoru a v uměleckém projevu základnu měšťanského demokratismu.

Hilarovu uměleckou cílevědomost sledovali vedle měšťanských kritiků také divadelní umělci a teoretikové marxističtí. Nesouhlasili s filozofií a s uměleckou noetikou K. H. Hilara. Byl to zejména Jindřich Honzl, který poukázal na ideovou nekonkrétnost Hilarova zdůvodňování expresionismu.¹²

23. května 1923, když začal zkoušet Calderonovu hru Kirke, byl K. H. Hilar zasažen mrtvicí. Záchvat byl silný. Připojil se k němu zápal plic. Nemoc vyřadila tohoto vůdčího českého režiséra na devatenáct měsíců z režijní práce.

3

Hilar podruhé v Národním divadle

Když se na počátku října 1924 vrátil Hilar do Národního divadla, byl to jiný člověk. I když mu vůle k práci zůstala, síly byly podlomeny. „Nemoc rozkotala systém jeho vnitřní rovnováhy. Rozložila jeho vypjaté sebevědomí, rozbila tu vnější tvář vladaře téměř absolutního --- a pod troskami této tváře zahlédl pozorovatel --- tvář úzkosti, hrůzy, vnitřní nejistoty a bázně“ — tak viděl tehdy Hilara jeho nejbližší spolupracovník František Götz.¹³

V době, kdy byl vzdálen od praktické režisérské činnosti, mohl Hilar promýšlet svůj světový názor i svůj systém divadelní teorie. V čase rekonvalescence poznal Hilar moc a krásu života. Leč v polovině dvacátých let se docela změnila také společenská situace. Kapitalismus se dočasně

¹² Srov. Jindřich Honzl, *Moje divadelní praxe*. In: Sláva a bída divadel, Praha 1937.

¹³ František Götz, *K. H. Hilar v Národním divadle*. In: Sborník K. H. Hilar. Čtvrt století české činohry. Praha 1936, str. 236.

stabilizoval; začaly se šířit řeči o stoleté konjunktúře. Hilar si uvědomil, že se uzavřela etapa expresionismu, a snažil se najít novou cestu. První náběhy k ní vytušil ve vlastním utrpení — poznal, že východiskem jeho nové umělecké etapy bude cesta k člověku. Nový myšlenkový a umělecký názor nalezl Hilar v *civilismu*.

Toto druhé umělecké období K. H. Hilara, trvajícím zhruba pět let, počíná inscenací Rollandovy Hry o lásce a smrti (premiéra 12. prosince 1925).

Jestliže expresionismus byl patetickým slohem období války a revolučních otřesů po ní, cítil nyní Hilar, že život se uklidnil a že tedy umění musí vyrovnat krok s novým stavem věcí, s novou dobovou atmosférou. Hilar začíná prohlašovat divadlo za školu demokracie, za místo, kde se vychovává k občanským ctnostem. Svě pojetí civilismu definoval Hilar takto: „Civilismem míním umělecký výraz onoho duševního uklidnění, které možno psychologicky položit do protikladu proti vyšinutému citění válečnému nebo revolučnímu.

Míním, že divadlo, které v dobách válečných expresionismem přispívalo ke krystalování vzrušené mentality válečné a revoluční, obnovou civilismu má směřovati k scénickému vytvoření živé, tvořivé a vnímavé citlivosti občanské, citlivosti míru, pořádku a společenské slušnosti.

Civilita není měšťáctvím.“¹⁴

Dále mluví Hilar o sebeučetě sociálních tříd, o nutnosti společenské rovnováhy: „V této době divadlu naskytá se opět vzácná příležitost k obnově citu politického, citu *politeje*, jež známe z dějin civilisace pod pojmem civilismu, citu občana k občanu, citu k obci.“¹⁵ Jako dramatiky tohoto nového životního a uměleckého stylu jmenuje Hilar George Bernarda Shawa, Julese Romainse (Diktátor) a E. G. O’Neilla (občanské tragédie).

Hilar neviděl nebo nechtěl vidět třídní podstatu buržoazní společnosti. Propagoval myšlenku kooperace společenských tříd, třídního smíru. Výslovně napsal: „Moderní divadlo, divadlo té doby, v níž všechny společenské třídy mají přísluňovati všem; a v níž jedni vládnou a současně přísluňují druhým: v této době lze osvobodit divadlo jedině tím způsobem, že bude tvořiti více než prostě „zrcadlití“. Bude svět, společnost, lidské povahy spolutvořiti a formovati.“¹⁶ Před divadlo klade Hilar úkol, aby vychovávalo ke společenské loyaltě.

Není divu, že se Hilarovy dostalo za tyto vývody příkré kritiky ze strany příslušníků divadelní avantgardy. Bedřich Václavěk označil Hilarův civilismus za projev umělecké demobilizace a oportunistu. V kritice Hilarovy knihy Pražská dramaturgie, shrnující stati napsané po r. 1925, odsoudil Václavěk Hilarovy názory o spolupráci tříd a o výchově divadlem ke společenské loyaltě těmito slovy: „--- toť nejčistší sociálfašistická ideologie přítomného období poválečného vývoje.“¹⁷ Obdobně negativně vyjádřil se o civilismu Jindřich Honzl. Napsal: „Jestliže expresionismus odpovídal konkrétní náladě českého popřevratového maloměšťáctva, tedy počínající

¹⁴ K. H. Hilar, *Nový divákův cit: civilismus*. In: Pražská dramaturgie, str. 36—37.

¹⁵ Tamtéž, str. 38.

¹⁶ Tamtéž, str. 34.

¹⁷ Bedřich Václavěk, *Konec divadelního taky-revolucionáře* (Tvorba 1930, str. 511). Srov. k tomu i stať Karla Bundálka *Václavěková kritika Hilarova civilismu*. In: Sborník K. H. Hilar, Praha 1966.

stabilizace kapitalismu vzala předpoklady i této mysticky revoluční náladě. A tak *sborník* Dramatického svazu, který vychází r. 1927, ohlašuje se heslem *civilismu*, který má vyvést divadlo z umělecké krize. Přihlédneme-li blíže, není civilismus než kocovina expresionismu, není to než ústup, který se děje na dvě strany: k měšťáckému divákovi a k obnově konvencí realistického divadla.¹⁸ Nejvýstižněji formuloval změnu Hilarova stanoviska, jeho obrat od expresionismu k civilismu Julius Fučík. Zdůvodnil jej Hilarovou třídní příslušností k měšťáctvu. V prosinci r. 1927 napsal: „Doba se mění a většina Evropanů r. 1925 cítí potřebu formovat si svět a život jinak, než tomu bylo před pěti lety, zkrátka doba se narovnává a touží mít svůj pokoj ---.“

„K. H. Hilar formuluje před dvěma roky tuto větu, končil jednu epochu své režijní práce, či lépe: otvíral novou. To, co se tu snažil vyjádřit, mělo už své místo v Evropě: konsolidace. Hilar nezůstal nic dlužen své třídní příslušnosti. Ani toto poznání, ani důsledky, které z něho vyplývaly. Změna režisérského kursu, která přitom následovala, je přímo politickou změnou přenesenou na scénu: od demokratismu k liberalismu.“¹⁹

Civilismus, jak jej proklamoval Hilar teoreticky, projevoval nechuť k patosu, usiloval o nové, zintimněné herectví, které by vycházelo z hercova osobního prožitku. R. 1926 nastudoval Hilar Shakespeareova Hamleta jako zrcadlo mládí, které prošlo světovou válkou. V článku *Odlíčený Hamlet*, jímž tuto inscenaci provázal, napsal: „Nechuť k pathosu jako výrazu stylisace, návrat k soukromě věcnému zážitku uvádí sloh Shakespeareova dramatu hamletovského do oblasti scénického zážitku privátního a propůjčuje velkým otřesům divadla romantického tichou diskretnost zážitku osobního, v jehož oblasti a ladění řada stránek hamletovské tragedie nově prozařuje a dojíhá.“²⁰

Důraz na umírněný herecký projev vedl namnoze k ústupu ve sféře umělecké: ke snižování dramatického napětí a k úpadku kultury řeči, když se jevištní mluva snažila v duchu civilismu co nejvíce přiblížit k jazyku dne, což v Praze znamenalo nebezpečnou blízkost k výrazivu a intonaci obecné nebo dokonce periferní češtiny.

V Hilarově terminologii objevují se tehdy výrazy „fysiologická přesvědčivost“, „fysiologická skutečnost“, „fysiologická pravda“. Ve své stati *Od naturalismu k zlidštění* Hilar píše: „Dnes nemá smyslu na divadle a v jeho slohu něco předstírat, nebo něco zastírat či předehrávat, co není fysiologická pravda, padělati jevištní hodnoty, pro něž nemá člověk v hledišti nervového podkladu a krytí.“²¹ Domyslíme-li tento výrok pro dramaturgii, znamená to, že Hilar doporučuje uvádět hry, které mají blízko k psychickým a fyziologickým pocitům diváků. Pokud jde o herectví, přikláněl se tehdy Hilar k názoru, že herec má svým věkem a typem odpovídat postavě, kterou ztělesňuje. Není pochyby, že Hilar byl v tomto směru ovlivněn praxí soudobého filmu, která směřovala ke ztotožnění herce a vytvářené

¹⁸ Jindřich Honzl, *Sovětské divadelní vlivy a česká avantgarda*. Citováno z knihy Jindřich Honzl, *Základy a praxe moderního divadla*. Praha 1963, str. 139.

¹⁹ Julius Fučík, *Divadelní liberalismus*, RED, r. 1, č. 3, prosínek 1927.

²⁰ K. H. Hilar, *Pražská dramaturgie*. Praha 1930, str. 41.

²¹ Tamtéž, str. 64.

postavy — srovnejme uplatňování tzv. naturščiků. Nicméně třeba připomenout, že Hilar nikdy v tomto směru nezašel tak daleko, aby zastával názor o ztotožnění herce a jím vytvářené postavy, šlo mu jenom o co největší plnost a životní přesvědčivost hereckých kreací.

*

Počátkem třicátých let režijní práce K. H. Hilara vrcholí. Jako by cítil, že mu již zbývá k tvorbě toliko několik let, syntetizuje všechny své dosažité umělecké výboje a z hlubin svých prožitků realizuje tak velkolepé inscenace, jako byla Brucknerova Alžběta Anglická (1931), v níž shakespearovsky plnokrevným způsobem zobrazil rozvrat mohutných postav ve střetnutí dvou světových velmocí za alžbětinské epochy, a moderně scénicky přepodstatněný, uměřený a přitom účinně gradovaný, antickou osudovostí nasycený Král Oidipus (1932). Režijní dráhu ukončil Hilar velkolepým nastudováním O'Neilovy otřesné tragédie Smutek sluší Elektře (1934); spojil v ní antiku, její přízračnou osudovost s freudovským názorem o určující síle sexuality. Nový úder mrtvice ukončil r. 1935 život padesátiletého divadelníka, jehož činnost představuje v dějinách české režie pozoruhodnou epochu.

4

Hilar — teoretik divadla a divadelní režie

Hilar projevoval svůj vášnivý vztah k divadlu také teoretickou prací. Byla již zmínka o tom, že psával v mládí divadelní kritiky. Později se Hilar čas od času vyjadřoval k divadelním problémům, které považoval v té chvíli za nejnaléhavější. Svoje úvahy shrnul do tří knih. Jsou to *Divadelní promenády* (Zápisník dojmův a idejí), které vyšly r. 1915 a obsahují eseje z let 1906—1914, *Boje proti včerejšku* (1925), kniha, na jejímž uspořádání pracoval Hilar v době své první těžké nemoci a která obsahuje jeho nejvýznamnější projevy z let 1915—1925 o dramaturgii, o režii, o práci souboru i herců, a posléze kniha s lessingovským názvem *Pražská dramaturgie* (1930), shromáždivší eseje z let 1925—1930. Mimo tyto soubory zůstalo ještě několik závažných Hilarových statí — např. *O pramenech hereckého tvoření*.²²

Pokusíme se přehlédnout Hilarovy názory na nejzávažnější otázky divadla, zvláště pak na problematiku divadelní režie.

Jako každý velký režisér měl také Hilar přesný a neselhávající smysl pro scéničnost dramatického textu. František Götze, který stál po léta Hilarovu nejbližší a každý den se s ním stýkal, vydal o Hilarovci v tom směru jednoznačné svědectví: „Často mu stačila zběžná reprodukce obsahu a Hilar poznal docela přesně hodnotu a divadelní účinnost motivu.“²³ „Pro divadelnost měl přímo robustní smysl.“²⁴ Je obecně známo, že Hilar pod-

²² Otištěna ve sborníku *Nové české divadlo 1930—1932*, Praha 1932, str. 5—16.

²³ František Götze, *K. H. Hilar v Národním divadle*. In: Sborník K. H. Hilara. Čtvrt století české činohry. Praha 1936, str. 248.

²⁴ Tamtéž, str. 249.

statně zasáhl do řady dramát, která byla za jeho éry inscenována v Národním divadle — byly to hry Edmonda Konráda, Stanislava Loma, Jaroslava Hilberta, Arnošta Dvořáka, Jana Bartoše a ještě jiných autorů. O této Hilarově činnosti napsal Edmond Konrád článek Z Hilarovy české dramaturgie. Dovedl v něm vynikající dramaturgické kvality tohoto čaroděje moderní divadelní režie. Poslyšíme Konrádova slova: „Říkal o sobě právem: Já jsem dobrý tierarzt na kusy. Poznám na nemocném hned, čím stůně, umím udělat jeho diagnosu. S terapií už je to těžší. Lékař nepomůže, když nemocný nemá koříněk, a dramaturg nepomůže, když nemá kořínek dramatik.“²⁵

Hilar shrnul své dramaturgické zásady do článků *Dvanáctero nového dramatika* a *Slovo k mladým dramatikům*.²⁶ V knize Boje proti věrejšku má Hilar pod souborným názvem *Smysl repertoáru* dva články, z nichž první (Živoucí dramaturgie) zachycuje samu trest Hilarových názorů na dramaturgii, na její poslání a smysl.

Podle Hilara je prvním úkolem divadla, aby vzrušilo, aby otřásl intelektem, srdcem i smysly divákovými. Čtème jeho slova: „Souhlasil-li s námi divák nebo proti nám protestoval, bylo nám lhostejno. Oč nám šlo, bylo, aby se námi zabýval. Máme totiž víru, že tím okamžikem zasahujeme svým divadlem do jeho života: že jsme ho účastni a že jsme mu — potřební. Zdvořilé uznání nás mrazí.“²⁷

A co diváka zajímá? To, co mluví o jeho problémech, v čem poznává sebe. Hilar tuto pravdu formuloval takto: „»Má-li nás co zajímati, musíme vždy v tom spatřovati sebe,« zní věta soudobého estetika. O ničem neplatí tato věta tak jako o divadelním obecenstvu. Má-li je opravdu vzrušiti nějaký dramatický konflikt, nějaký dramatický hrdina, toť onen konflikt, toť onen hrdina, s nímž se ztotožňuje, v němž spatřuje samo sebe.“²⁸

Nejdůležitějším rysem nadání dramaturga je, že dovede promluvit v jisté dobové situaci dilem, které najde u publika patřičnou rezonanci. Hilar o tom praví: „Udeřiti pravý akord v pravou chvíli, říci pravé slovo v pravý čas, vyvolati pravý cit v pravý moment, toť ono vzácné umění, které jest samo podstatou estetiky vzrušení, jež jmenujeme dojmem dramatickým.“²⁹

Hilar jako by domýšlel názory F. X. Šaldy na poslání kritika; podle nich zasahuje kritik do žhavé látky, z níž se připravuje budoucnost, napomáhá růstu nového, je bojovníkem o zítřek. Nikoli náhodou nazval Hilar svoji knihu Boje proti věrejšku. Když se zamýšlí nad duchovní výzbrojí dramaturga, dospívá Hilar k těmto závěrům: „Vůdce divadla jako průbojce uměleckého programu musí dovésti státi nad časem, nad chvilkovou módou, nad sensací, musí dovésti za jistých okolností jíti proti době, aby mohl jíti před ní — to jest, aby dovedl svou volbou dáti podnět k tomu, co se vytváří, krystalizuje, k čemu se cílí, co je vlastní směr vývoje, a on

²⁵ Edmond Konrád, *Z Hilarovy české dramaturgie*. In: Sborník K. H. Hilar. Čtvrt století české činohry. Praha 1936, str. 256.

²⁶ *Dvanáctero nového dramatika* (Národní divadlo r. 9, 1931—1932, č. 2, str. 3—4); *Slovo k mladým dramatikům* (Přítomnost r. 8, 1931, str. 361—363).

²⁷ *Zásady samostatné činohry*. In: Boje proti věrejšku, str. 189.

²⁸ *Živoucí dramaturgie*. In: Boje proti věrejšku, str. 37.

²⁹ Tamtéž, str. 36.

to jest, stojí-li na svém místě, jenž musí mít dobrý sluch pro vše, k čemu doba spěje, co jí zmitá, čím se vytváří, co bude zítější, co značí pokrok, vývoj, život, nikoli ústup, rozklad. Tento smysl pro vše vpravdě živé, vyvíjející se, budoucí, toť vše, co jej činí mužem svého místa. Musí, abychom tak řekli, cítiti ovzduší doby, mít sluch na její tepně, musí dověst slyšeti „trávu růst“, jak padlo kdesi toto slovo, to jest vycitovati vnitřní smysl doby.“³⁰

Tento cit pro současnost, pro duši doby i pro to, co se rodí nového a čemu každý skutečně tvořivý člověk napomáhá k vítězství, musí dramaturg osvědčit vhodnou volbou hry. Vždyť správná volba dramatu pro danou chvíli představuje velký podíl na jeho vzrušující inscenaci. Je lhostejno, zdali přijde dramaturg s dílem klasika nebo s novinkou neznámého autora. Hilar o tom praví: „Tak dobrý dramaturg musí dověst vyhmatai u slavného klasického díla právě tak jako u rukopisné práce mladého neznámého autora ony společné struny díla a obecenstva, duši hry a duši posluchačstva, onu společnost živoucího akordu, který oživuje fantasií díla fantasií obecenstva a podněcuje fantasií obecenstva fantasií díla.“³¹

O režii měl Hilar představu nejvyšší. Režiséra nazýval básníkem scény, který se vyjadřuje jako velký vůdce a ujednotitel práce mnoha lidí symfonicky komponovaným tvarem divadelního představení. Hilar byl proti zúženému pojetí práce režisérovy, jako by šlo jenom o nějaký způsob lepšího aranžování prostoru a herců v něm.

O divadelní režii napsal Hilar skvělou stať *Režie výrazem světového názoru*,³² v níž podal historii zrodu režiséra jako vůdčího činitele a tvůrce divadelní syntézy a v níž se zamyslí nad podstatou tvorby v této umělecké oblasti.

Nebylo vždycky dobře rozuměno tomu, jak Hilar viděl vztah básník (dramatik) – režisér. S připomínáním toho, že se někteří čeští dramatikové bouřili proti Hilarovým zásahům do jejich textů, panovala a namnoze dosud se udržuje názor o Hilarovi jako režiséru-despotovi, který básníka znásilňuje, oklešťuje a všelijak deformuje. Hilar osvětlil své pojetí vztahů básník – režisér těmito větami: „Básník, toť onen umělec, který z viditelného světa činí symboly. Režisér, toť onen básník, který ze symbolů činí viditelný svět. A tak básník a režisér na moderním divadle jsou si opět nerozluční, jako bývali druhdy v antice, avšak nikoli jako tam identičtí, nýbrž zde v nepřetržitém sporu a antagonii, v níž nemusí vždy zvítěziti básník, ale v níž vždy režisér, vykonav své dílo, nakonec musí podlehnouti, poněvadž jeho nejlepší dílo žije toliko dnu, dílo básníkovo epoše, již se říká věčnost.“ „---na moderním divadle, ač dramatické básnictví a režisérství jsou bratrského původu, jsou přece dvěma různými samostatnými funkcemi, které se mohou vzájemně vylučovati.“³³ A kus dále konkretizuje Hilar svoje pojetí úlohy režiséra slovy: „--- funkce režisérova splývá s pojmem slohu celého představení.“³⁴ Při jiné příležitosti podal Hi-

³⁰ Tamtéž, str. 34–35.

³¹ Tamtéž, str. 35.

³² Je zahrnuta do knihy *Boje proti včerejšku*.

³³ *Režie výrazem světového názoru*. In: *Boje proti včerejšku*, str. 56.

³⁴ Tamtéž, str. 57.

lar tento výklad vztahů básník — režisér — herec: „Poměr básníka a režiséra je virtuální, nikoli a priori nadřazený. Dnes inspiruje básník režiséra, básník herece, herec režiséra, režisér básníka. V tom kterém skrupenci rozhoduje, koho představa je umělecky živější.“ A Hilar bezprostředně potom zdůrazňuje: „Bylo by si přáti v zájmu českého dramatického divadla, aby umělecky nejsilnější představou byla vždy představa básníková.“³⁵ Když ovšem představa dramatikova byla umělecky slabá, neváhal Hilar-režisér praktik a dramaturg prosadit představu svoji. Ale je také třeba říci, že jako režisér odhodlal se Hilar někdy změnit celou, přesně připravenou režijní knihu Strindbergova Tance smrti, když herec Václav Vydra jej svým přínosem inspiroval k jinému pojetí celku. Pokud jde o vztah dramatik — režisér — herec, zastával Hilar (alespoň v teorii) názor, že „ideálem je rovnocennost všech tří činitelů, která zaručuje harmonii jevištního účinu“.³⁶

Hilar byl hudebně citlivý a vzdělaný divadelník. Nejenomže uměl hrát na housle a violoncello. Víme, že režíroval na Vinohradech, a to s velkým úspěchem, Prodanou nevěstu a Fidlovačku.

Ve stati *O symfoničnosti dramatu*³⁷ zdůraznil Hilar vztahy divadelního umění s hudbou, vztahy symfonie s tragédií a naopak.

Drama a pak i jeho uvedení na scénu (divadelní představení) chápal Hilar jako symfonii lidských hlasů, které mají být režijním činem sladěny v jednotné, harmonické dílo. Stojí za to ocitovat tento pasus z Hilarovy stati doslova: „Drama, jeho akt, neb jen scéna, nebo jen dialog, toť malá symfonie lidských hlasů, sice nejrůznějších charakterů, anglický roh hlasu hrdinova proti flétnové kadenci hlasu milencina, postupů zvolných neb náhlých, tempa prudkého neb pozvolného, rytmu nývého či dychtivého, předznamenání konverzačního, lyrického nebo bouřlivého — ale uvnitř přes charakterovou nejširší mnohost a různotvárnost zúčastněných hereckých individualit jednoho, nesmírně jemného ladění — ladění určitého klíče — hudebního klíče společné a jednotné harmonie uměleckého díla, které se předvádí, harmonie, která jedině má býti uměleckým ideálem, byť nejrůznějších a nejprotichůdnějších individualit, seskupených k vytvoření téhož uměleckého díla, to jest divadelního představení.“³⁸

Rozdílné od starého divadla, které bylo založeno na výkonech jednotlivců, a často na výkonech vynikajících, podtrhuje Hilar pro nové divadlo především *souhru celku* — takovou, jaká je bezpodmínečně nutná v symfonickém orchestru. Bez ní není myslitelný žádný velký inscenační čin moderního divadla. „Na příklad nepřetržitě rozvíjení a přetváření scénických skupin a přechodů, jimiž ustupuje okamžitě sebe významnější interpret z ohniska pozornosti, jakmile je důležité, aby vystoupil do popředí sebe bezvýznamnější spoluhráč pro jedinou jen grimasu, má-li v rozvrhu scény svůj účel. Tento nepřetržitý smysl pro plastiku a přehlednost celku, tento, řekl bych, zcela výtvarný smysl pro prostor a zcela hudební smysl pro čas — to jsou typické všeobecné vlastnosti pro hru ensemblovou, pro hru

³⁵ *Lustrum*. In: *Boje proti včerejšku*, str. 228.

³⁶ *Tamtéž*, str. 228.

³⁷ Dnes v knize *Boje proti včerejšku*.

³⁸ *O symfoničnosti dramatu*. In: *Boje proti včerejšku*, str. 32.

celku a pro souhru vůbec, bez nichž pravý divadelní účín v moderním smyslu nemůže se vůbec mysliti.³⁹

Herci ani ostatní složky podílející se na syntéze představení nemohou pracovat vedle sebe, aniž jeden bere citlivě v potaz přínos jiného, aniž s ním vytváří souzvuč. Proto Hilar tolik zdůrazňuje souhru, harmonii všech činitelů. „--- výsledek záleží ve splynutí všech těchto osobností a složek, v jednotě všech těchto škol, v důvěrné, intimní sblíženosti všech, kdy duše jednoho přechází v duši druhého, teplota jednoho inspiruje a zahřívá druhého, rytmus narážky, ráz gesta, hbitost obratu, bezprostřednost kance, upřímnost akcentu, intenzita nástupu, úder hlasové melodie podmiňuje, inspiruje, určuje, přebíhá, navazuje, nese dále partnera a partnerky.“⁴⁰ Souhru v souboru, cit. pro spoluhrače je třeba pěstovat, smysl pro ni vychovávat, aby tak byl z různorodého materiálu vytvořen jednotlivý umělecký celek, který má svoji duši, svoji atmosféru, první a poslední to předpoklad účínu divadelního představení.

Prozíravost vůdce souboru se pozná podle toho, jak si tento soubor sestavuje, jak si vytváří z lidí orchestr všech hlasů, které potřebuje. Toto budování souboru, jak zdůrazňuje Hilar, je proces pozvolný.⁴¹

Hilar programově bořil divadlo hereckých hvězd. Již Jaroslav Kvapil usiloval o vytvoření souboru. Zůstal však v tom ohledu na půli cesty. Jeho snahy narážely na individualismus předních členů činoherního souboru Národního divadla. Hilar, jak víme, prosazoval kolektivismus práce, jednotnou vůli při vytváření divadelního představení. Vyžadoval pokoru každého účastníka na vzniku divadelního artefaktu, schopnost podřídit se režisérovi. V tom smyslu musil oponovat herci Jaroslavu Hurtovi, bráně proti individualismu herecké práce hlavní zásadu svého pojetí — zásadu kolektivní hry, usměrňované vůli režisérovi.⁴² Svoje expresionistické režie nemohl by Hilar realizovat bez této kolektivní práce. V období civilismu opouštěl Hilar metodu diktování hercům. Mnohem více tehdy spoléhal na hercův přínos. Hilar miloval herce, kteří měli dar improvizace (jako např. Saša Rašilov). Ke každému herci, aby ho vyprovokoval pro tvořivou práci, hledal Hilar odlišný přístup, s každým jednal jinak, jen aby u něho dosáhl nejvyššího divadelního výkonu podle koncepce, kterou určil a jejíž realizaci inspiroval i podněcoval on sám — režisér. Od herce požadoval Hilar, aby popudy, které dostává od režiséra ve své kreaci, přepodstatnil a umocnil. „Herec, který režii objasněnou proporcí obrazovou přebírá a není schopen ji subjektivně prožít, nýbrž vrací ji nestrávenou a nepropracovanou v divadelním představení, není dramatickým umělcem v pravém slova smyslu, dopouští se viny, která nemůže býti připisována na vrub té které režijní metodě.“⁴³ U velkých herců se Hilar přesvědčoval, že dovedou sami v sobě bojovat proti opakování svých starších postupů, proti maše. Dokládají to uznalá slova, která Hilar napsal o jejich umění: „Vojana, Zakopala, Hübnerovou, Vydru a jak se celá řada našich předních herců starší i mla-

³⁹ Tamtéž, str. 24.

⁴⁰ Tamtéž, str. 21.

⁴¹ *Zásady samostatné činohry*. In: *Boje proti věcerejšku*, str. 181.

⁴² *Jevišťe*, r. III (1922), str. 154.

⁴³ *Lustrum*. In: *Boje proti věcerejšku*, str. 227.

dé generace jmenuje, nepotřebuje tvořící režisér provokovati. Těm stačí režisérova inspirace. Bojovali a bojují spontánně sami v sobě se svým hereckým projevem, se svým lidským návykem, podstupují sami v sobě trýznivý boj mezi privátní přirozeností a nadskutečností uměleckého výtvoru.“⁴⁴

Je známo, že Hilar se nedovedl při zkouškách zřetelně vyjadřovat ani hrou ani slovem. Frank Tetauer na to vzpomíná: „Měl vždycky určitou představu, kterou často formuloval velmi metaforicky (udělejte takové červené gesto ---, zamávejte bradou --- a p.).“⁴⁵ Zprvu uvedl Hilar herce ve zmatek, ale herec režisérův nejasný příkaz přece jen tak či onak splnil, a nakonec vzniklo něco jiného, než co by herec bez tohoto režisérova popudu vytvořil sám.

Hilar vedl své herce k tomu, aby opustili naturalistickou popisnost, psychologickou malebnost, aby směřovali redukováním postavy k podstatě zobrazované bytosti a vyslovovali tak nový životní styl, novou atmosféru, nové tónování doby.

Nad problematikou hercovy práce se zamýšlel Hilar neustále. Svoje postřehy a požadavky uložil do eseje *O pokoře hercově* (v knize *Boje proti včerejšku*) a do obsírné stati *O pramenech hereckého tvoření* (ve sborníku *Nové české divadlo 1930–1932*).

U herce Hilar především vysoko oceňoval jeho osobitost, jeho vlastní výraz a způsob charakterizování zobrazované bytosti.

Hilar si byl vědom přechodnosti a pomíjivosti hercovy práce. Napsal: „Tragedií slávy hercovy jest, že netrvá než v okamžiku. Herec nemůže ji založiti ani na obecnstvu, které se mění, ani na sobě, který se mění. Zatímco básník, sochař, malíř pracují s materiálem trvalým, herec neví, zda zítra ve vlastním jeho těle nevznikne mu nejúhlavnější nepřítel jeho vlastního umění: zda hlasívka, úd, nervy, na nichž založil ten který svůj slavný výraz — budou pracovati ještě zítra, zda housle, na nichž vyloudil včera svůj triumfální tón, zítra nevyhloudí odporného pazvuku.“⁴⁶

Od herce Hilar žádal, aby přistupoval ke svému úkolu jako k něčemu neznámému, co má teprve svým výtvorem odhalit. Kontrast onoho studiem připraveného a magické tajemnosti v hereckém výkonu vyjádřil Hilar těmito slovy: „--- herecký projev, má-li působiti, má-li uchvátiti, má-li umělecky zapáliti, vedle této ideální věčnosti a pravdivosti musí míti určitou, tajuplnou vlastnost, určitou fluidální potencialitu, jí nelze pranicterak formulovati a která jest tajemstvím nejen pro ty, kdo na jevišti spoluprotvoří, ale i pro ty, kdož herecký výkon v hledišti vnímají.“⁴⁷ A herci Hilar důtklivě připomněl: „Setkání divákovo, herče, s tebou na scéně má se podobati setkání dvou oářovaných, setkání dvou si souzených milenců.“⁴⁸

Při veškeré technické zkušenosti herce nesmějí na jeho výkonu ulpět stopy řemesla, herec musí, zdůrazňuje Hilar, zachovat svěží rosnost svého výkonu.

⁴⁴ Tamtéž, str. 226.

⁴⁵ Frank Tetauer, *Hilarova avantgarda*. In: *Sedmero zástav* (Praha 1947), str. 74.

⁴⁶ *O pokoře hercově*. In: *Boje proti včerejšku*, str. 16.

⁴⁷ *Divadelní magie*. In: *Pražská dramaturgie*, str. 94.

⁴⁸ Tamtéž, str. 93.

Je známo, že Hilar měl bezpečný instinkt pro herecké typy. Poznal talent a umělecké zaměření u herce mladíka (Ladislava Peška angažoval pro Národní divadlo z Brna rok po jeho absolvování konzervatoře), z Plzně přivedl na Vinohrady a odsud do Národního divadla Václava Vydrů staršího, protože pro své expresionistické divadlo potřeboval herce se zborce-ným hlasem a prudkým gestickým úderem, objevil specifické rysy herectví u Saši Rašilova v době, kdy Rašilov ještě vystupoval v kabaretu, a neváhal přímo odsud angažovat tohoto herce na první českou scénu.

Hilar myslil především na hudebnost sólistova hlasu. Jako Leoši Janáčkoví svědčily nápěvky mluvy některé osoby o jejím charakteru a momentálním citovém rozpoložení, posuzoval Hilar obdobně hlas jako citlivý nástroj, na němž herec může přednést svoje citová vzrušení a jehož prostřednictvím dovede charakterizovat postavu. Poslyšme Hilarovo neobyčejně pregnantní popsání hercova umění v práci s hlasem: „Mám na mysli onu zvukovou i sluchovou citlivost, která hledá nikoli jen pro každou roli, pro každou scénu, ale pro každou jednotlivou větu, ba slabiku onen nedostižně jemný přízvuk, nezpívanou melodii, tonalitu hlasovou, která jako by byla vlastně jediným nástrojem hercovým, zobrazujícím duševní život, bez kterého zvukové diferenciaci není myslitelný účín hercova přednesu vůbec.“⁴⁹

Už impresionismus vypracoval techniku divadelní řeči. Šlo o režii jemných důrazů, šepotů, zámlk apod. Hilar si — zejména ve svém expresionistickém období — uvědomil, že řeč je třeba na scéně vnímat prostorově a hercovo gesto vnímat sluchově. V knize Pražská dramaturgie má Hilar samostatnou kapitolu *Režie řeči, rytmus a tempo*. Vyzvedl v ní myšlenku, že moderní režie zdůrazňuje tempo a rytmický spád řeči. Hilar nevidí ovšem hercovu řeč izolovaně, ani pokud jde o zapojení replik do výstupů, dějství a celé hry, ani pokud jde o možnost charakterizovat rozdílným tempem a rytmem řeči různé postavy, event. dokonce odlišit tím dramatičky; Hilar si uvědomuje také vztah hercovy mluvy k divadelnímu prostoru, v němž herec realizuje svoji kreaci. Doslova Hilar napsal: „Tempo řeči, již objevila moderní režie, vytrysklo z moderního citu pro čas ---.“ „Tento smysl nové režie pro tempo a rytmus je vlastně vědomím vztahů jednotlivých výstupů k celému aktu, ba celku hry.“⁵⁰ O dynamickém vypracování hercovy řeči a důsledcích, které z toho vyplývají, pověděl: „---vedle rytmisace věty musí se počítati i s *rytmisací výstupu, s dynamikou aktů*, slovem, že věta a řeč zcela vyznívá jinak v jednom prostoru než v druhém. Tato nová režie divadelní řeči, vytrhnuvši nadobro projev hercův z útlatku akademické retoričnosti, z tzv. psychologické přirozenosti a z teorie tzv. náladových nuancí, buduje velkolepě *nový kontrapunkt slovních efektů*, které nejen ostře rozlišují postavu od postavy, scénu od scény, autora od autora, nýbrž i budovu od budovy, ensembl od ensemblu, neboť moderní režie si uvědomuje, že v určité divadelní budově a u určitého obecnstva lze vyvinouti mluvní sugesci, jež by jinde byly nedosažitelné.“⁵¹

Hilar — a v tom se též projevovalo hudební nadání tohoto režiséra —

⁴⁹ O *symfoničnosti dramatu*. In: Boje proti včerejšku, str. 30.

⁵⁰ *Režie řeči, rytmus a tempo*. In: Pražská dramaturgie (Praha 1930), str. 10.

⁵¹ Tamtéž, str. 9—10.

slyšel hudebnost hlasu sólistova i hudebnost hlasů všech herců. I fyzické jednání herců vnímal jako hru členů orchestru, slyšel hlasy herců jako nástroje, které se splétají ve zvukové kadence a tvoří „dramatickou harmonii, dialogický a ensemblový kontrapunkt“.⁵² Nemůže tedy být podle Hilara dialog ponechán náhodě nebo instinktu účinkujících, nýbrž je nutno ho komponovat, vytvářet, vést podle povahy dramatickosti toho kterého autora: jinak u Tyla, jinak u Jiráska, jinak u Shakespeara, jinak u Moliéra. Režii dialogu popsal Hilar takto, přidržuje se srovnání s hudbou a užívá také hudební terminologie: „Dialog musí mít svou nutnou dynamiku, hlasy svou harmonii, celek svůj kontrapunkt. Jest samozřejmo, že jiný způsob ladění a rozvržení díky bude u díla naturalistického, jiný u díla symbolického, jiný u psychologického, jiný u novoromantického. Nejen každý autor, každé dílo, každý akt, ale mnohdy každá scéna, ba každý nepatrný výstup má své zvláštní osobní ladění, spád, výraz — a základním úkolem režisérovým jest, abychom tak řekli, naléztí akord, melodii, tón, předznamenání nejen pro celé dílo, ale i pro jednotlivé akty, postavy, ba výjevy. Neboť nikde není princip individualisace tak důležitý jako u umění jevištního: čím hlouběji chtěla by jíti jevištní práce, čím geniálnějším byl by kdo vystavovatelem některého autora nebo některého díla, tím soustředěněji a intenzivněji by musil udeřiti, vystopovati, vytušiti onen jeho vnitřní akord, onu specifickou atmosféru, cit, ladění, sloven vše, čím se odlišuje ten který autor, dílo, scéna od autora jiného, od díla jiného, od scény jiné, zkrátka, čím jest svůj, nový, překvapující, nenapodobitelný.“⁵³

Od režie dialogu postupuje Hilar k režii davových projevů, k práci s komparesem. Konstatuje, že režie komparsu patří v českém divadelnictví k nejsmutnějším kapitolám. Proč je tomu tak? V komparsu vystupují diletanty. Proto Hilar požaduje, aby při činohrách velkých divadel byly zřizovány sbory „nadaných a inteligentních volontérů“ — r. 1922 byl podle Hilarova návrhu v pražském Národním divadle ustaven šestnáctičlenný sbor žáků. „Otázka komparsu“, zdůrazňuje Hilar, „bude v samostatné činohře jedním z prvních reorganizačních úkolů. Sbor musí býti zbaven každé libovůle, ensemblové stereotypnosti, s níž opakuje množství lidí týž jeden režisérův pohyb na inspicientovo znamení, kompars musí býti podroben stylu hry, musí se státi nositelem atmosféry celého dramatu ---.“⁵⁴ Také davové scény vnímá Hilar především sluchově. Když píše o jejich režii, označuje tento úkol za práci obdobnou činnosti chóru v opeře nebo v hudební skladbě. „Davové projevy jest pojmuti především akusticky a poté reprodukovati doslovně hudebně, s úzkostlivou komposicí a hudebním rozvržením hlasů, jichž odstíny, tempa, intensity, délky, vokální gradace, přeryvy, zkrátka celé rytmické rozdělení a rozvržení vytvoří umělecký dojem teprve tehdy, když celý hrubý materiál lidských hlasů jest umělecky zpracován, přeměněn, přizpůsoben k ideálu, jež má zpodobovati.“⁵⁵

Jestliže Hilar pojímal lidské hlasy jako hlasy hudební, je zcela pochopitelné, že významnou roli přiřkl v činoherní režii také prostředkům hudeb-

⁵² *O symfoničnosti dramatu.* In: *Boje proti věcerejšku*, str. 30.

⁵³ *Zásady samostatné činohry.* In: *Boje proti věcerejšku*, str. 182.

⁵⁴ *Tamtéž*, str. 184.

⁵⁵ *O symfoničnosti dramatu.* In: *Boje proti věcerejšku*, str. 27.

ním i pěveckým a že silně zdůrazňoval účín scénického zvuku. Utvrdily jej v tom výsledky, jichž dosáhlo na tomto poli Moskevské umělecké divadlo. „Divák bylo by až neuvěřitelné, jak jednoduché prostředky hudební ve spojení s dramatickým slovem vzbuzují hluboké, nepopsatelné pocity, dojem nekonečnosti, žalu, zoufalství, marnosti, všeho toho, kde lidské slovo pozbývá výmluvnosti a sugesce. Prostě udeřený tón dvakrát cárkovaného „g“ na klavír, uzavírající tragedii „Višňového sadu“ v podání Moskevských — (divák si sotva může představit jednodušší a naivnější prostředek svého mocného pohnutí) — a když odejde z divadla a zapomene všech slov tragedie — toho, jak stařík Firs skučí a jak nepopsatelný temný tón puklého srdce zachvěl se květnicí, toho divák nezapomene nikdy.“⁵⁶

Zatímco kdysi byly na divadle bouře, blesk, vítr, déšť atd. dělány nevyhnutelně, režie ve 20. století rozšířila prostředky, které umožňují rozsáhlé uplatnění scénického zvuku. Hilar v malé kapitole o režii zvuků připomněl příklady toho, jak moderní režie — ať už užitím hudby, prvku vokálního či různých druhů zvuků — dramatizuje dění na scéně (vítr na pustčině v Králi Learovi, vokálně řešená meluzína v Hamletu, kovové zvuky s Shakespearově Bouři atd.).⁵⁷

Hilar měl dar plastického vidění. Projevilo se to výrazně na jeho vztahu ke scénografii. Úvodem ke své knize Pražská dramaturgie zařadil stať *Směry divadelního citu i řemesla*. Zabývá se v ní také vztahem divadelní režie ke scénickému řešení. Stačí uvést odsud několik vět, aby se ujasnilo Hilarovo stanovisko ke scénografii: „Moderní režie si uvědomuje, že mezi dynamikou řeči a scénickým prostorem, mezi větným tempem a rozčleněním prostoru jsou vztahy, které vyhmatají je právě uměleckým úkolem moderně tvořícího režiséra. [---] Rozdělený scénický prostor je jako interpunkce v skladbě věty.“⁵⁸ Hilar jako režisér musil řešit pohyb herců v prostoru a vztah herců k prostoru. Po scénografovi žádal, aby mu navrhl nikoli krajinu, ale její stav, její duši. Tak jako v hereckém výkonu miloval Hilar i ve scénografii úspornost, „různý efekt stenografický a velký v rozměrech“.⁵⁹ Scéna musila u Hilara spolupracovat s dějem, musila mít jeho rytmus. „Stylisovati scénu neznamená ještě vydati ji libovůli a zmatku. Zjednodušující, chceme shrnovati, syntetisovati, zhustiti vnitřní dojem a smysl díla, podati zrakově vnitřní akord díla, aktu, výjevu,“ zdůrazňuje Hilar ve stať *Zásady samostatné činohry*.⁶⁰

V Hilarovi žila po léta myšlenka na rotační jeviště projekční. Když inscenoval drama s mnoha proměnami (Nebožskou komedii r. 1918 nebo Svítání r. 1920), měl představu projektované dekorace, vrhané na tytéž dekorační konstrukce. Uvítal návrh Jiřího Krohy na kinetickou scénu pro hru Arnošta Dvořáka a Ladislava Klímy Matěj Poctivý (1922). Posléze prosazoval Hilar myšlenku rotačního jeviště projekčního. V Pražské dramaturgii má kapitolku *Piskator*. Napsal v ní: „Je-li rotační jeviště projekční skutečně postupem vývoje divadelního mechanismu, zkusme na

⁵⁶ Tamtéž, str. 28—29.

⁵⁷ *Režie zvuků*. In: Pražská dramaturgie, str. 11.

⁵⁸ *Pražská dramaturgie*, str. 8.

⁵⁹ Vzpomíná na to ve své stať *O Hilarovi* Vlastimil Hofman, přední Hilarův scénograf. In: Sborník K. H. Hilar. Čtvrt století české činohry, str. 279.

⁶⁰ In: *Boje proti učerejšku*, str. 188.

něm velké básnické hry, s jejichž přírodními sceneriemi nevěděli jsme si dosud rady. Zkusme vymaniti scénický prostor z tyranství prospektů, „tahů“, proměnových a zákrytných ploch a hráti pomocí projekčních lamp v čirém prostoru čirým světlem, které přináší objektivní krajiny a prostředí: zatím co dramatický lid – herci – se pohybují taktó oproštěnou scénou v rytmu provozované básně.“⁶¹

Abstrahujme od toho, že koncem dvacátých let stál Hilar politicky na stanovisku měšťácky „státotvorném“, že se vyslovoval proti sociální revoluci, že byl jenom pro technickou „revoluci“ v divadle. Leč ani při této vážné výhradě nemůžeme nevidět Hilarovo *novátorství tvarové, scénické*. Jako šéf činohry pražského Národního divadla je Hilar vyslovil slovy: „Zkusme místo politické revoluce na nové mašinerii veliké revoluce ducha a poesie, myšlenky a metafory. Zkusme na rotační scéně projekční takové hry, jako je např. „Peer Gynt“, Shakespearova „Bouře“, „Falstaff“, „Lear“, Schillerův „Vilém Tell“ nebo Byronův „Kain“.“⁶²

Stejně jako musil scénografický návrh podle Hilara koncentrované zachycovat vnitřní pravdu věci, smysl scény, měl podle jeho mínění také kostým odpovídati obsahu hry, nikoli nezbytně módě z doby, v níž se děj odehrává. „--- musí odpovídati rytmu řeči, v němž je předváděná hra napsána. Ještě nikdy před moderní režii nebylo při tvorbě kostýmu vědomí nutné souvislosti mezi gestem a slovem, mezi tvarem kostýmu, jazykem hry a tělem hercovým.“ „Odtud radikální přeměna ve volbě látky a materiálu, jejího tvarového užití bez ohledu na konvenční předpisy módy doby, pro niž byl vytvořen, a absolutní podřízenost duchu hry, jež má kostým odít.“⁶³

Hilar uvažoval také o dramatické funkci barvy a světla na scénickém obraze. Na rozdíl od impresionistického míchání barev pro vystižení jemné atmosféry chvíle na scéně plaidoval Hilar pro uplatnění strážlivějších základních tónů a sahal „k barvám toliko tam, kde tyto mají svůj přímý psychologický obsah a kde znamenají dynamické stupňování“.⁶⁴

Světlo na scéně bylo pro Hilara výrazem jevištního děje, prostředkem k vyvolání dramatického účinku. Nelíčilo skutečnost vnější, tj. světlo v přírodě, ale v duchu expresionistické poetiky vyslovovalo stav duše postavy, šlo o tzv. světlo vnitřní. Jeden z důvodů, proč Hilar miloval film, vyjádřil těmito slovy: „Problém rozdělení, rytmu a ozařování! Toť to, co učí film divadlo.“⁶⁵

Na konci této kapitoly třeba říci: Hilar po Františku Zavřelovi prosadil svou uměleckou praxi i teoretickými projevy v českém divadle právo režiséra vyslovit se vlastním tvůrčím činem. V jeho ruce proměnilo se divadelní představení v symfonii hlasů, v strukturu, ježž dramaturgicko-režijní záměr stanovil nejen základní myšlenku, ale v souhře všech složek dal představení rytmus, určil pohyb herců, rytmus, tempo a into-

⁶¹ *Směry divadelního citu i řemesla*. In: Pražská dramaturgie, str. 20.

⁶² Tamtéž, str. 21.

⁶³ *Zásady kostýmu*. In: Pražská dramaturgie, str. 14–15.

⁶⁴ *Funkce barvy*. In: Pražská dramaturgie, str. 14.

⁶⁵ *Problém filmu*. In: Pražská dramaturgie, str. 198.

naci jejich hlasů, ráz dekorací, členění prostoru, užití materiálu, kostýmy, barvu a světlo. Jakožto tvůrce symfonického pojetí divadelního představení připravoval Hilar zítěk českého divadla.

Závěr

Jako básník vyšel K. H. Hilar z ovzduší Moderní revue, proslul jako vydavatel Moderní bibliotéky, překládal, psal divadelní kritiky a eseje, vystudoval klasickou filologii, ale zajímala ho též moderní filozofie. Už tato učňovská doba svědčila o složitosti Hilarovy osobnosti, plné protikladů — na jedné straně žil v Hilarovi obdiv k přísnému řádu antiky, na druhé straně hlásila se barokní přebujelost nebo zase záliba v modernosti i v pokrocích techniky.

Všechna Hilarova literární činnost, filozofická erudice a vzácná hudebnost vyústily v divadelní aktivitu.

Po Jaroslavu Kvapilovi a Františku Zavřelovi probojoval K. H. Hilar v českém divadelnictví moderní pojetí režisérského divadla. Od počátku své režisérské dráhy směřoval ke zdívalnění divadla; dramatické dílo viděl očima inscenátora, který odkrývá jeho divadelní kvality, dramaturgickým zásahem je posiluje a svou realizací na jevišti vede k vítězství.

Hilar musil svou režijní práci reagovat na impresionistické divadlo Jaroslava Kvapila. Zprvu mu odporoval divadelní koncepcí symbolistickou. Bouřlivé události první světové války a několika let po ní nutily nahradit náladový lyrismus divadlem tvrdého úderu, síly a dynamiky. Naplňovatelem této tendence stal se Hilar ve své režijní praxi i v teoretických statích, jimiž svoji divadelní tvorbu souběžně provázel.

Hilar citlivě naslouchal době, snažil se vytušit její potřeby a její směřování. Svou dramaturgii a inscenováním her, které mohly podle jeho mínění nejlépe odpovídat atmosféře chvíle, usiloval uhodit na čivost, city a fantazii diváctva, vycházet z jeho duševního stavu.

Hudebně nadán a vzdělán, prosazoval Hilar myšlenku o symfoničnosti divadelního představení, na jehož vzniku se pod režisérským vedením zúčastňuje velký kolektiv lidí, členů různých složek divadelní syntézy. V období expresionismu zdůrazňoval Hilar diferencovaný rytmus, pohyb představení. Režie mu byla „jevištně výtvarným znázorněním dramaturgické ideje hry“. V tom směru předešel Hilar scénické výboje německého režiséra Leopolda Jessnera.

V éře svého působení na Vinohradech byl Hilar považován za krajního modernistu. Když vstupoval r. 1921 do Národního divadla, napadli ho konzervativci jako revolucionáře, který na první českou scénu nepatří.

Přibližně okolo r. 1925 hlásí se u nás o slovo nová režisérská generace: Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Vladimír Gamza, E. F. Burian. Hilarovi se podařilo získat pro herecký soubor Národního divadla přední síly z mladé generace. Složitější byl již Hilarův vztah k mladým režisérům. Pro Národní divadlo angažoval Vladimíra Gamzu a po jeho předčasné smrti Jiřího Frejku, který se tam stal jakýmsi Hilarovým režijním alter ego. Jindřich Honzl se několikrát kriticky zabýval Hilarovou inscenační praxí a psal

o jeho knihách.⁶⁶ Honzl ostře útočil především na Hilarovo civilistické období.

Hilar neměl kategoricky nepřátelský postoj k umělecké tvorbě členů devětsílské generace. Svědčí o tom např. fakt, že nebránil uvedení Milenců z kiosku v Národním divadle r. 1932, že naopak přispěl Vítězslavu Nezvalovi některými dramaturgickými radami ke zlepšení jeho hry,⁶⁷ víme, že připustil inscenování Vančurových dramát *Alchymista* (1932) a *Jezero Ukereve* (1934) v Národním divadle.

Historik divadla umí rozlišit vztah české divadelní avantgardy k Hilarovi, jak se projevovat různými kritikami a potyčkami v letech dvacátých a třicátých, a dovede zkoumat nezaujatým pohledem, který mu umožňuje časový odstup, divadelní praxi avantgardy a její poměr k teoretickým názorům i ke scénickým výbojům režiséra K. H. Hilara. A tu nemůže ujít jeho pozornosti fakt, že *česká divadelní avantgarda v mnohém na výsledky Hilarovy práce navázala*. Ba víc: historik dochází k poznání, že český divadelní expresionismus a česká divadelní avantgarda jsou dvě po sobě následující etapy ve vývoji pokrokového českého divadelnictví. Ovšem šlo tu ze strany představitelů marxistické avantgardy o tvůrčí a názorovou polemiku — ve smyslu dialektického zákona negace negace.

Hilar pracoval na oficiálních scénách měšťanských. Ve své umělecké činnosti nedošel k myšlenkám revolučního socialismu a k marxistické estetice. Ale od jeho modernismu na reprezentativních scénách vede cesta k protioficiální opozici režisérů avantgardních, kteří ostatně rovněž, i když jenom v kratších časových úsecích, režirovali v oficiálních divadlech. A do zajista představitelé avantgardní režie (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, E. F. Burian) prodloužili a prohloubili Hilarovy divadelní experimenty — ovšem v duchu svého marxistického vidění třídně rozeklané společnosti.

Ve své památné inscenaci Verhaerenova *Svitání* (premiéra 7. listopadu 1920 na Vinohradech) vyjadřoval Hilar dramatické jednání kolektivu pohybem, mimikou a zveličenými slovními důrazy. Uplatnil tu sborovou recitaci, která byla provázena symbolickými gesty a hromadnou rytmizací v pohybu těl všech účinkujících. Těchto zkušeností využili Jindřich Honzl a Josef Zora při své práci v Dědrasboru, který sborově nastudoval např. Březinovu báseň *Zástupové*, Horovy básně *Dělnická madona*, *Demonstrace a Zpěv svobody*, Neumannovy *Zpěvy drátů*, i účinkoval při provedení Velké scény Jaroslava Seiferta (1922) a ve slavnostní scéně na první dělnické spartakiádě v Praze (1921).

E. F. Burian — hudební skladatel školením — opřel se o Hilarovo pojetí divadla jako syntetické skladby symfonické povahy, kterou realizuje režisér svým tvůrčím aktem, ujednocuje přitom práci všech divadelních složek.

Expresionistické divadlo Hilarovo zdůraznilo jako základního organizujícího činitele v divadelním představení rytmus. Změnami rytmu v pohybu a hlase vyslovoval Hilar niterné otřesy v postavách. Víme, že představení

⁶⁶ Srov. *Historie Hilarových úspěchů, kritická úvaha ke knize Boje proti všerejšku* (Tvorba, r. 1, 1925—1926, č. 12—13, 1. července 1926, str. 240—244); *O modernosti v českém divadle* (Red 1928), kde podává rozbor Hilarova režijního stylu.

⁶⁷ Srov. k tomu moji edici *Dva dopisy Vítězslava Nezvala K. H. Hilarovi o dramatu Milenci z kiosku* (Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, r. 1972, D 19, str. 161—164).

E. F. Buriana v „D“ byla přísně organizována rytmicky. Burian ovšem využil rytmizace k jinému cíli — k básnickému zpodobení proměnlivosti ve světě vnějším i v psýše lidí. Na příklad Hilarovy práce s rytmickou deklamací (i na způsob recitace Hilarova herce Romana Tůmy) poukazoval E. F. Burian, když vysvětloval zrození svého voicebandu.⁶⁸

Z historického odstupu jeví se nám tedy K. H. Hilar jako velký inspirátor moderního českého divadla, jako teoretický předbojovník a z valné části též realizátor toho nejlepšího, co bylo na českém jevišti v ohledu uměleckého tvaru vykonáno. Hilarovu režijní a teoretickou činnost musíme vidět v kontextu s prací velkých režisérů — reformátorů evropského divadla, jako byl Max Reinhardt, František Zavřel a Leopold Jessner. Jistě se nestalo náhodou, že E. F. Burian o K. H. Hilarovi r. 1940 uznale napsal: „Vzdejme čest a chválu velkému Hilarovu dílu, bez něhož si vůbec nedovedu představit pokrok v českém divadle!“⁶⁹

Příloha

PROSLOV K. H. HILARA

6. dubna 1915 před představením Dykovy hry Zmoudření dona Quijota, konaného ve Vinohradském divadle k uctění zemřelého Františka Zavřela.

Dámy a pánové!

Dovolte, aby před dnešním pamětním představením bylo stručnými slovy vzpomenu to, k jehož paměti se děje a jehož mlčenlivý stín bude záhy s vámi přítomen ve slovech herců a v barvách dekorací dnešní hry.

Režisér Fr. Zavřel snad spěšnými, nicméně energickými tahy vryl své jméno do historie současného divadla, a Městského divadla Král. Vinohradů zvláště, takže není pouhou shodou okolností, jestliže právě z jeho scény může zásluhy Zavřelovy vděčně býti vzpomenu to.

Oč usiloval, oč bojoval tento prudký, vášnivý muž, jehož umělecká práce podobala se v přírodě mnohem více žívlům, které strhují, než duchu, který pořádá a řídí?

Rekneme to stručně: usiloval o reformu divadla.

Usiloval o ní dvojím směrem: za prvé a negativně bojem proti všemu neosobnímu, stereotypnímu, konvenčnímu a řemeslnému na divadle. Za druhé horečným usilím o naplnění scénického umění individuálním životem nervů a citů, oním specifickým dramatickým rytmem, který je podstatou každého opravdového činu, ať již hercova či autorova, dramatickým rytmem, jemuž Zavřel jako režisér podřizoval vše: sebe, dekorace, herce i básníky. V tomto smyslu a pochopení úkolu režisérova navázal na vynikajícího režiséra současnosti Maxe Reinhardta, s nímž byla jeho práce souvislá přes teoretický protest a ideovou reakci prakticky, to jest natura-

⁶⁸ Srov. E. F. Burian, *O svébytnosti recitačního umění*. Listy pro umění a kritiku, r. 1. 1933, str. 527.

⁶⁹ E. F. Burian, *Pojďte, lidé, na divadla s železnými kladivama*. Praha 1940, str. 41.

listickým pochopením prostředků režisérových. Nicméně toto naturalistické pojetí scény znamená pro Zavřela spíše východisko než cíl. Rychlým a energickým vývojem dospěl k pochopení idealistickému, jehož tak krásným výsledkem a pomníkem jest právě režie Zmoudření dona Quijota.

Nikoli, že by režie tohoto díla byla jediným triumfem Zavřelovým.

Docílil před ní i po ní úspěchů snad větších a všeobecnějších. Nicméně pro vývoj našeho scénického umění jest tato režie mezi a popudem další práce a vývoje.

V čem je zisk tohoto idealistického pochopení divadla? Sumárně řečeno v tom, že sblíží dramatického básníka přímo s obecnstvem. Nestaví mezi ně objektivní dekoraci vnějšího světa, který ostatně vždy bude scénicky nedosažitelný a vždy bude diváka rozptylovati, nýbrž symbolicky staví subjektivní dekoraci duše, citového stavu hrdinova, k němuž odvádí cele pozornost divákovu. A v tomto počínu Zavřelově je nejen výsledek, ale také vývoje schopný princip.

Nicméně Zavřel dovede nejen uskutečnit výsledek, ale dovedl výsledek také uplatniti. Již v tom, že dovedl pro své tvoření najíti širokou a mocnou základnu divadelní metropole, Berlína, je toho nesporný důkaz. A sebevědomé a pyšné gesto, s nímž bez ustání ukazoval k tomu, že české scénické umění může a má býti účastno na všeobecném umění scénickém, a jeho vývoje, velikost měřítka tužby a cíle, kterou Zavřel za všech okolností s sebou přinášel, je dalším ziskem jeho činnosti, ziskem v našich poměrech nejen velikého příkladu, ale i mocné iniciativy.

Zlý osud nedopřál režiséru Zavřelovi rozvinouti a dovršiti plně svůj program a své dílo. Nicméně podněty jeho vykonané práce jsou tak hojné a plodné, že mu pojišťují v srdcích těch, kdož pečují o vývoj českého divadla, paměť nejen vřelou, ale bohdá i trvalou!

(Rukopis tohoto Hilarova projevu chová Divadelní oddělení Národního muzea v Praze.)

LA PHILOSOPHIE DE LA MISE EN SCÈNE DE K. H. HILAR

L'histoire du Théâtre moderne est avant tout celle des conceptions de la mise en scène et des grands metteurs en scène. K. H. Hilar (1885—1935) est l'une de ces personnalités exceptionnelles.

1

K. H. Hilar grandissait dans l'atmosphère du décadentisme. A ses débuts, son talent littéraire se manifestait dans différentes directions. Il écrivait des vers, des romans, dès 1903 il publiait la collection Moderní bibliotéka (La Bibliothèque moderne), suivait la vie théâtrale à Prague dans ses comptes rendus et ses réflexions, et composa lui-même trois drames.

Tout en s'adonnant à ses activités de rédacteur et de critique, Hilar fit ses études de philologie classique. Ayant rédigé une thèse intitulée O egotismu Barrésové (Sur l'égotisme de Barrés), il fut reçu, en 1911, docteur ès lettres.

Hilar se rendait souvent à Berlin, où il connut l'art de la mise en scène de Max Reinhardt et la direction artistique du théâtre représentée par Otto Brahm et Alfred Kerr. Dès lors il ne lui manquait que l'occasion pour que son don pour le théâtre se traduise dans la pratique de metteur en scène.

2

En 1910 il devint lecteur au Théâtre de Vinohrady. En 1911 il mit pour la première fois à l'épreuve ses forces comme metteur en scène.

Pendant ses premières tentatives il restait sous l'influence du théâtre de Max Reinhardt qui s'adressait aux sens. Mais bientôt il s'orienta vers l'expressionnisme. Ce fut František Zavřel, metteur en scène au Neues Schauspielhaus à Berlin et en même temps directeur du Künstler-Theater de Munich qui, par ses quatre réalisations qui eurent lieu à Prague, confirma Hilar dans l'idée que la voie de l'expressionnisme était la bonne.

Sous direction de K. H. Hilar la scène dramatique de Vinohrady se trouva bientôt à la tête des théâtres tchèques, instaurant par ses remarquables mises en scène (par ex. de la Comédie non divine de Krasínski, des Hussites d'Arnošt Dvořák et des Aubes de Verhaeren) un style de théâtre nouveau et permettant d'introduire des méthodes nouvelles dans la formation des acteurs.

En 1911 Hilar fut nommé chef de la scène dramatique du Théâtre National à Prague. Le 25 mai 1923, au cours d'une répétition, il fut frappé d'une attaque d'apoplexie. La maladie interrompit pendant dix-neuf mois ses activités de metteur en scène.

3

Lorsque Hilar, en 1924, reprit ses fonctions au Théâtre National, ce n'était plus le même homme — sa santé était brisée. Au cours de son éloignement des réalisations pratiques, il avait pu réfléchir sur sa vision du monde et sur sa théorie du théâtre. Sa convalescence lui avait appris à apprécier la force et la beauté de la vie. Vers le milieu des années 1920, époque où le capitalisme s'était temporairement stabilisé, Hilar découvrait le civilisme comme une nouvelle conception philosophique et artistique. Cette deuxième période de son évolution commence par la mise en scène du Jeu de l'Amour et de la Mort de Romain Rolland (la première eut lieu le 12 décembre 1925) et dure environ cinq ans.

L'expressionnisme avait été le style pathétique des années de guerre et des bouleversements révolutionnaires qui les suivirent. Or, arrivé à l'étape du civilisme, Hilar proclame que le théâtre est une école de démocratie, un lieu où se réalise, dans esprit d'apaisement de l'âme, l'éducation des vertus civiques. Hilar propageait l'idée de la coopération des classes, de leur réconciliation. Au point de vue artistique, le civilisme répugnait au pathos, tâchant d'inaugurer un jeu nouveau, intériorisé.

Au début des années 1930, les activités de K. H. Hilar comme metteur en scène atteignirent leur apogée. Il systématisait tous ses exploits artistiques et réalisait de remarquables mises en scène (Élizabeth d'Angleterre, de Bruckner — 1931; Oedipe-roi, de Sophocle — 1932; Le deuil sied à Electre, d'O'Neill — 1934). Une nouvelle attaque d'apoplexie mit fin, en 1935, à l'évolution de cet homme de théâtre qui n'avait pas encore dépassé la cinquantaine.

4

L'entérêt passionné que K. H. Hilar portait au théâtre se manifestait aussi dans ses travaux théorétiques. Il réunit ses réflexions dans trois livres: Divadelní promenády (Promenades théâtrales, 1915), Boje proti včerejšku (Combats contre l'hier, 1925) et Pražská dramaturgie (La dramaturgie de Prague, 1930). Quelques articles importants ne furent pas republiés dans ces recueils — par ex. O pramenech hereckého tvoření (Sur les sources du jeu créateur de l'acteur).

Comme tout grand metteur en scène, Hilar était doué d'un instinct précis et infaillible en ce qui concerne le caractère scénique d'un texte dramatique. Cela apparaissait nettement dans la façon dont il intervenait dans l'arrangement des pièces qu'il montait. Il était persuadé que le directeur artistique doit, par leur choix, montrer son sens de la réalité contemporaine, de l'âme de l'époque et de ce qui y naît de nouveau.

Hilar a écrit sur la mise en scène des pages brillantes intitulées Režie výrazem světového názoru (La mise en scène en tant qu'expression d'une vision du monde). Selon lui, le metteur en scène est un poète de la scène. Il traduit sa conception en unifiant comme un grand guide les activités théâtrales, auxquelles participent beaucoup de gens, en leur donnant la forme d'une représentation composée en guise de symphonie. Dans l'exposé O symfoničnosti dramatu (Sur le caractère symphonique

du drame) il a mis en relief les rapports entre le théâtre et la musique, entre la symphonie et la tragédie, et vice-versa.

A la différence de l'ancien théâtre qui reposait sur les performances individuelles de chaque acteur, Hilar soulignait, dans sa conception du théâtre nouveau, avant tout le jeu d'ensemble. Ni les acteurs, ni les autres éléments composants de la mise en scène ne peuvent fonctionner simplement cote à cote, sans que chacun d'entre eux ne tienne compte de l'apport des autres, sans qu'il constitue avec eux des accords harmonieux.

La clairvoyance de celui qui dirige l'ensemble ressort de la manière dont il le compose, dont il forme de ses acteurs un orchestre où il y a toutes les voix nécessaires.

Hilar apprenait à ses comédiens à se défaire de la description naturaliste, du pittoresque psychologique, à s'efforcer de réduire le personnage à ce que l'être représenté par lui avait d'essentiel, et à traduire de cette façon le style de vie nouveau, l'atmosphère du temps nouvelle qu'il s'agissait d'exprimer.

Il était capable — et après là se manifestait l'alent musical de ce metteur en scène — de distinguer la musicalité de la voix du soliste aussi bien que celle des voix des autres acteurs. Il percevait même l'action de ses acteurs comme si c'était le jeu de musiciens d'un orchestre, il entendait les voix comme des instruments qui s'entrelacent en des cadences et créent „l'harmonie dramatique du dialogue et le contrepoint de l'ensemble“. Selon Hilar, le dialogue ne peut pas être laissé au hasard ou à l'instinct des exécutants, il faut le composer, former, conduire suivant le caractère dramatique de tel ou tel acteur.

De l'organisation du dialogue Hilar procède à la mise en scène des manifestations de masse, au maniement des comparses. Il revendique la constitution, auprès des grandes scènes dramatiques, de corps de volontaires. Les manifestations de masse doivent être préparées au point de vue artistique et assimilées à l'idéal qu'elles ont la mission d'incarner.

La mise en scène moderne affirme Hilar, dynamise ce qui se passe sur la scène en utilisant la musique, l'élément vocal et divers genres de sons.

Hilar demandait à la scénographie de participer, dans la mise en scène projetée par lui, à l'action, de prendre son rythme, de traduire l'impression intime et le sens de l'oeuvre de chaque acte, de chaque scène. Les costumes devaient eux aussi correspondre au contenu de la pièce, et non pas nécessairement à la mode de l'époque où se passait l'action. Il faut, déclarait-il, que se réalisent les liens existant entre la forme du costume, le geste et la parole de l'acteur. La lumière avait, dans sa conception, la fonction d'exprimer l'action scénique, d'être un moyen de l'effet dramatique voulu.

Hilar considérait la mise en scène comme une „représentation plastique, par les moyens du plateau, de l'idée artistique de la pièce“. Par là il anticipait dans la théorie et dans la pratique les exploits du metteur en scène allemand Leopold Jessner.

La distance historique nous fait apparaître, aujourd'hui, K. H. Hilar comme un grand inspirateur du théâtre tchèque moderne, comme un pionnier de la théorie et en grande part aussi comme un réalisateur de ce que la scène tchèque a produit de meilleur au point de vue de la forme artistique. Ce n'est pas par hasard si E. F. Burian, l'un des représentants de l'avant-garde tchèque au théâtre, a écrit sur Hilar en 1940: „Rendons hommage à la grande oeuvre de Hilar et faisons son éloge, car je ne me puis imaginer sans elle le progrès du théâtre tchèque.“

