


## Bibliografie

- BREHM, Bruno. 1930. *Ein Graf spielt Theater*. Karlsbad: Adam Kraft, 1930.
- GEORGIEV, Jiří. 2011. *Až do těch hrdel a statků? Konzervativní myšlení a otázka samosprávy v politických strategiích české státoprávní šlechty po roce 1848*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2011.

Filip Binder

Historický ústav AV ČR, v. v. i.


binder@hiu.cas.cz

 <https://orcid.org/0000-0001-7443-8361>



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

# MONOGRAFIE O K. H. HILAROVĚ

 VOSTRÝ, Jaroslav – SÍLOVÁ, Zuzana. 2023. *Režisér a herecký soubor. Případ K. H. Hilara*. Praha: Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, 2023. 465 s. ISBN: 978-80-7437-411-1.

Kniha Jaroslava Vostrého a Zuzany Sílové věnovaná Karlu Hugo Hilarovi (1885–1935) podává celistvý obraz této mimořádné osobnosti českého divadla a oživuje odkaz režisérovy práce v Městském divadle Královských Vinohrad a v činohře Národního divadla.

Čtenáři z řad odborné i laické veřejnosti přináší monografie v pěti kapitolách přehledně členěný souhrn Hilarova díla ve velmi čtivé formě. Divadelně-historický výzkum Hilarovy tvorby a její výklad podávají dva často spolupracující autoři, kteří do hloubky pronikli do studia českého divadla 20. století, osobnostem této doby věnovali řadu publikací a mají také bohaté osobní zkušenosti se scénickým uměním z vlastní divadelní a pedagogické praxe. Hilarovy podnětné myšlenky přiblížili již vydáním souboru

jeho studií a statí s titulem *K. H. Hilar o herecích, herečkách a herectví* (2023, v řadě Studijních textů Ústavu teorie scénické tvorby DAMU, kde už dříve upřeli pozornost k textům předních divadelních režisérů – Emila Františka Buriana, Alfréda Radoka a Jana Grossmana).

Monografie *Režisér a herecký soubor. Případ K. H. Hilara*, kterou za podpory Šimona a Květy Vostrých vydalo na sklonku roku 2023 Nakladatelství KANT – Karel Kerlický ve Velké řadě edice Disk, se opírá o zevrubné studium Hilarových textů (od básní, překladů, úvah a divadelních kritik, přes eseje a odborné články o směřování vlastní scénické tvorby a jejich dodatečně upravovaná souborná vydání v publikacích *Divadelní proměny*, *Odložené masky*, *Boje proti včerejšku* a *Pražská dramaturgie*

až k dochovaným režijním knihám a korespondenci, jež jsou uloženy ve sbírkách Národního muzea, Památníku národního písemnictví a Archivu Národního divadla). Autoři konfrontují poznatky z těchto pramenů s četnými recenzemi režisérových inscenací, počínaje Bahrovým *Pavoukem* z roku 1911 v Městském divadle Královských Vinohrad a konče scénickým zpracováním O’Neillova dramatu *Smutek sluší Elektře* v roce 1934 v Národním divadle. Silně tu zaznívají autentická svědectví hereček a herců (Eduard Kohout, Bedřich Karen, Václav Vydra, Eva Vrchlická, Jarmila Kronbauerová, Ladislav Boháč, Zdeněk Štěpánek, Ladislav Pešek, Jan Pivec, Olga Scheinpflugová aj.) i scénických výtvarníků Alexandra Vladimíra Hrsky a Vlastislava Hofmana, dramaturga Františka Götze a režiséra Jiřího Frejky. Monografie je vybavena bohatým obrazovým materiálem: fotografickými portréty K. H. Hilara a jeho ansámbly, téměř stovkou reprodukcí černobílých fotografií scénických výprav a (také barevných) scénických návrhů Wenigových, Kyselových, Brunnerových, Hrskových, Feuersteinových, Čapkových, Rykrových a Zelenkových. Obrazově je představena i ojedinělá scénická výprava Xenie Boguslavské k Słowackého *Balladyně* a největší pozornost autoři soustředí ke scénografickému dílu výtvarníka a architekta Vlastislava Hofmana, s nímž Hilar připravil na tři desítky inscenací, včetně těch nejproslulejších z jeho expressionistického období v Městském divadle Královských Vinohrad a vrcholných inscenací činohry Národního divadla z režisérova období civilismu.

Monografie reflektuje skutečnost, že „[v] době pouónorového zavádění zdanovsky zostřeného socialistického realismu se Hilar ne náhodou stal ztělesněním toho, co se s tímto socialistickým realismem nesnáší“ (432), a jeho odkaz byl proto v dějinách českého divadla upozadován. Od 60. let 20. století se tuto pokřivenost snažily narovnávat práce Jiřího Hilmery,

Věry Ptáčkové a Vlasty Koubské věnované dílům Hilarových scénických výtvarníků, studie Josefa Trägera, Milana Obsta, Ljuby Klosevé, Jana Hyvnara, Jaromíra Kazdy, Evy Šormové ad.

Od první kapitoly, nazvané „Modernista a Městské divadlo“, se Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová věnují i historickému, společenskému a uměleckému kontextu. Píší o Hilarově gymnaziální četbě dekadentně-symbolistické literatury, o jeho mladistvém příklonu k egotismu, účasti na dění kolem *Moderní revue* i o příslušnosti k Čapkově „ztracené generaci“, o jeho rané publicistické aktivitě. Připomínají význam jména, jež si vybral na začátku své umělecké dráhy (hilarus – veselý, bodrý), a poukazují i k výsměšné poloze, v níž si jako mladý literát nasazoval masku klauna a stavěl se proti české provinčnosti. Na základě svědectví současníků vyzdvihují Hilarovu vitalitu a „zápasnost“, kterou projevil záhy po svém nástupu na místo lektora a tajemníka vinohradského divadla (1910), když se po roce ujal samostatné režie, a pak v roce 1913, kdy musel ustát nelehkou situaci, když jej Václav Štech po odstavení z šéfovského místa začal dlouhodobě vláčet tiskem. Těžkou zkouškou byla pro Hilara také o šest let později vzpoura vinohradské zpěvohry. Uměleckými úspěchy a nesmírným osobním nasazením dokázal čelit i nepřízni části členstva Národního divadla, když se v lednu 1921 stal uměleckým šéfem činohry. Zůstával při tom trvale pod tlakem těch, kteří se zasazovali za jeho odstranění, což se později podepsalo na jeho zdraví a bylo i příčinou jeho předčasné smrti v roce 1935.

Z hlediska Hilarovy tvorby je pro autory monografie podstatná především jeho koncepce herectví. Připomenuto je jeho pronikavé docenění hereckého mistrovství Eduarda Vojana, v němž spatřoval „lyrika“ jeviště, který nepředvádí herecký výkon, ale tvoří ze sebe, ze svého subjektu, obdobně jako moderní básník. Citováno je uznání mimořádného talentu Hany Kvapilové, jež režisér spatřoval

v intenzivním kontaktu s obecnstvem, v její „lidské přiblíženosti k duši diváků“ (40), bytostně spjaté s ženskou měkkostí a rozechvělostí, ryzostí a upřímností. Herecké postavy Marie Hübnerové jej utvrzovaly v poznání, že „maximum hercova umění je: prožít a dát prožít“ (40). Fascinaci hereckou prací a intuicí dokládají i Hilarovy úvahy podněcené největším hereckým zjevem kontinentální Evropy přelomu 18. a 19. století – Françoisem-Josephem Talmou: „Mně připadají herci po této stránce jako apoštolové o svatodušní neděli, kdy počali mluvit všemi jazyky, jichž ani neznali a jimž nerozuměli“ (40).

Právě v soustředěnosti na spolupráci režiséra, hereček a herců prostupuje celou knihou odpověď na otázku, zda byl Hilar režisér autokrat a diktátor, nebo inspirátor a demokrat. Jedno z prvních vyjádření k tomu veřejně poskytl J. Frejka, kterého Hilar angažoval jako mladého avantgardního režiséra do Národního divadla v roce 1930: o jeho vysokých nárocích na herce a herečky napsal do sborníku *K. H. Hilar. Čtvrt století české činobry* (1936), že neváhal „najít jakoukoli soukromou chybu, dotknout se kterékoliv nejtajnější hercovy bolesti, aby jej vyrval z rovnováhy a vyštval jej na královský hon za rolí“. A vzápětí dodává, že mnozí z nich z toho měli nakonec radost, neboť Hilar tak dokázal rozechvívat nové síly, díky nimž v nich začínala „bobtnat nová bytost“ pohlcující jejich „známé já“ (37).

Od v prvních vinohradských inscenací projevoval režisér Hilar (jako školený klasický filolog) smysl pro básnické drama a scénickou poezii a stejně tak (jako rozený divadelník) smysl pro groteskní vidění a pro mimus – základ hereckého jednání spatřoval ve sdělnosti tělesného projevu. I proto se mohl stát zakladatelem moderní mollièrovské tradice v českém divadle, když v Bohuši Zakopalovi objevil skvělého mollièrovského herce. O Hilarových počátečních pokusech autoři píší, že to, co je odlišovalo od běžné režie, byla v souvislosti s úsilím

o pevné uchopení celku pozornost k „podrobnostem“: „Cítění ‚podrobností‘ jako prvků *myslutfvorných* – at šlo o prvky související s vybavením a uspořádáním scény, s aranžmá či stylizací dialogů. Samozřejmě včetně osvětlení, nejnapadněji demonstřujícího moderní technické zmnožení divadelních výrazových prostředků“ (47–48). Z tohoto přístupu autoři vyvozují i základní režisérův vklad modernímu scénickému umění: „[n]a rozdíl od došavadního chápání režie, která ponechávala ‚podrobností‘ hereckého projevu na herečkách a hercích samotných, vycházel Hilar z vlastní představy jejich jednání. Její (nejlépe ovšem invenční) plnění tvrdě vyžadoval; už to samo mu mohlo zajistit pověst despoty a vzbuzovat přímo nenávisť u herců a hereček zvyklých na starý způsob založený na sólistickém herectví. Zejména díky tomu se ale díky Hilarovi dál a intenzivně rozvinulo české umění inscenace, které vystřídalo epochu, kdy se předvádělo a někdy vlastně jen ilustrovalo psané drama a jen plnily role namísto tvorby postavy“ (48).

Pohostinské režie Františka Zavřela v Městském divadle Královských Vinohrad (Dykovo *Zmoudření dona Quijota* v roce 1914) a začátek 1. světové války byly Hilarovi impulsem k výrazné režijní stylizaci a reflexi dobových duchovních konfliktů: po Kleistově *Penthesileji*, v níž poprvé řešil „problém sboru v duchu reformních snah avantgardních“ (70), inscenoval s dirigentem Otakarem Ostrčilím *Prodanou nevěstu*, uváděl hry z české historie, Ibsenova *Peera Gynta* a Strindbergův *Tanec smrti*, Molièrova *Dona Juana*, Shakespearova *Antonia a Kleopatru*. V revoluční atmosféře konce války a zrodu Československé republiky nastudoval Krasinšského scénickou „epopej“ *Nebožská komedie*, van Lerberghova *Pana* a Corneillova *Cida*.

V roce 1919 nalezl Hilar ideálního spolupracovníka v architektu a malíři Vlastislavu Hofmanovi, jenž vyhovoval jeho „robustní dramatickosti“ (68),

„drsné akcentaci a groteskní nadsázce“ (113) a umožnil mu na vinohradské scéně vytvořit spoluhrající a tematicky podložený dramatický prostor: spolu realizovali expresionistické inscenace Dvořákových *Husitů*, Hilbertovy *Pěsti*, Shakespearovy *Bouře*, Fischerova *Herakla*, Bartošových *Krkavců* a Verhaerenova *Svítání* (s nejrózsáhlejším užitím projekcí a hudebně stylizovanými davovými scénami). V pozdějším Hilarově období v činohře Národního divadla vytvořil Hofman vynikající scénografie v jeho vrcholných inscenacích: v Rollandově *Hře o lásce a smrti* (1925), v Shakespearovu *Hamletovi* (1926), *Adamu Stvořiteli* bratří Čapků (1927), Giraudouxovu *Novém Amfitryonu* (1931), Brucknerově *Alžbětě Anglické* (1931), Sofoklovu *Králu Oidipovi* (1932), Gogolově *Ženitbě* (1932) a O’Neillově dramatu *Smutek sluší Elektře* (1934).

Tyto inscenace – jež následovaly po úspěšném prvním uvedení groteskní hry bratří Čapků *Ze života hmyzu* s výpravou J. Čapka (1922) a po ohromující inscenaci Shakespearova dramatu *Romeo a Julie* (1924) – už náležely k programu civilistního nového realismu, k němuž se Hilar obrátil po své nemoci. Ten měl podle jeho slov být: „expresionisticky výrazný, impresionisticky citlivý, symbolisticky obrazný, naturalisticky bezprostřední, psychologicky pravdivý, realisticky věčný“ (270). A podle autorů při jeho naplňování Hilar dospěl k definitivnímu spojení

slovní roviny dialogu s mizanscénou, „kte- rá tuto rovinu ‚v podrobnostech‘ konkré- ně scénicky (časoprostorově) rozpracovává tím, že rozvíjí situaci. Důraz na tempo a rytmus přitom ukazuje, že zkušenosti ‚expresionistické‘ etapy nebyly ztraceny, ale zhodnotily se novým způsobem“ (273).

Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová ve své knize přibližují všechny významné Hilarovy inscenace; věnují pozornost jak obhajobě původnosti režiséra expresionistického stylu, tak výkladu jeho péče o kultivaci občanství v mladé Československé republice prostřednictvím inscenací dramát, v nichž jde o střetnutí soukromé bytosti s jejím společenským úkolem a postavením; zdůrazňují dramatismus Hilarových režii, rozvíjení scénického projevu od vyobrazení k výrazu, a v podkapitole „Od smyslu k smyslu“ (408–424) neopomíjejí režisérův zájem o rozšiřování technických možností divadelního scénování, ať už se jednalo o svícení, projekce či točnu. Nakonec předkládají i přehledný výčet hereček a herců, které Hilar přijal do Národního divadla jako šéf činohry, a odkazují k faktu, že část z nich tvořila ještě na přelomu padesátých a šedesátých let pilíř Krejčova souboru a jeho éry v českém divadle. Poukazují rovněž ke skutečnosti, že prostřednictvím E. F. Buriana a J. Frejky se Hilarův režisérský odkaz šířil i v další generaci – v inscenacích Alfréda Radoka, Otomara Krejči a Jaromíra Pleskota.

#### Bibliografie

- ŠORMOVÁ, Eva (ed.). 2002. *O divadle. Karel Hugo Hilar*. Praha: Divadelní ústav, 2002.  
VOSTRÝ, Jaroslav (ed.). 2023. *K. H. Hilar o hercích, herečkách a herectví*. Praha: NAMU, 2023.

Mgr. Petra Honsová, Ph.D.  
Kabinet pro studium českého divadla IDU  
Ústav teorie scénické tvorby DAMU  
petra.honsova@idu.cz



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.