

Eva Šormová

Hamlet 1926

(Analýza Hilarovy inscenace v kontextu hamletovské interpretace)

V divadelní kultuře má Shakespearův Hamlet výjimečné postavení. Stěží bychom našli v dramatické literatuře evropské i světové dílo, které by s ním bylo souměřitelné co do schopnosti permanentně podněcovat tak mnohé a tak různé výklady a které by bylo tak otevřené nejrozmanitějším stylovým a ideovým realizacím jako právě Hamlet. Žádné z jeho inscenačních ztvárnění nevyčerpává všechny možnosti, jež jsou v tragédii obsaženy. Množství interpretačních přístupů je nekonečné. Teze, že inscenace Hamleta jsou zrcadlem stavu divadla i společnosti, svědectvím jejich kulturní úrovně i odrazem duchovního klimatu doby, platí pro českou jevištní historii této hry téměř doslova.

Hamlet v Čechách

Do českého prostředí pronikl Hamlet na konci 18. století, a to hned dvěma překlady. Jeden pořídil Josef Jakub Tandler, autorem druhého byl Václav Thám. Ani jeden z nich se nedochoval. Podle tehdejší praxe lze předpokládat, že stejně jako v případě dalších Shakespearových her byly tyto překlady pořízeny z převodů (jež byly zároveň úpravami) německých a nikoli z originálního znění. Dvojitá překladatelská iniciativa předních reprezentantů první generace divadelních buditelů však nevyvolala hlubší a soustavnější zájem divadla o toto dílo. K prvému provedení tragédie došlo v sezóně 1790/91 (přesné datum není známo) na scéně tehdejšího sídla Vlasteneckého divadla U hybernů. Druhé představení se uskutečnilo 8. 7. 1792 v pořadu českých her ve Stavovském divadle a třetí opět na scéně hyberské 25. 1. 1795. O způsobu a úrovni provedení nejsou dochovány žádné údaje. Nevíme, jaké bylo obsazení, jak představení vypadalo, ani jak ho přijalo obecnstvo. Na pozadí tehdejšího českého repertoáru, v němž dominovaly vedle dobrodružných rytířských her frašky, se můžeme domnívat, že tato představení – díky napínavému vzrušujícímu ději, vraždám, soubojům, tajemné postavě Ducha – měla blízko k triviálně romantickému stylu a že se soustředila především k vnějšímu dějovému plánu. Zřejmě jim nebyla cizí ani zjednodušeně traktovaná moralizující tendence, která se mohla opírat o motiv spravedlivé odplaty za spáchaný zločin. Tato uvedení Hamleta zůstala na dlouho ojedinelá. Trvalo půl století – přesně 58 let – než se Hamlet na českém jevišti objevil znovu. Dlouhá odmlka dost výmluvně svědčí o tom, že v éře národního obrození nebyly pro přijetí této náročné Shakespearovy tragédie příznivé podmínky a zralá situace. Ani divadlo, ani celek české společnosti nebyly dosud připravené se s ní vyrovnat. Stav soudobé divadelní kultury, její možnosti a funkce, podmíněné známými skutečnostmi retardovaného sociálněhistorického vývoje, sotva umožňovaly akceptovat hru o Ham-

letovi, jež se vymykala jak z biedermaierovské estetiky, tak z osvětově vlastenecké orientace tehdejšího divadla.

Do českého repertoáru se Hamlet trvale začlenil až od počátku 2. poloviny 19. stol., kdy divadlo dosáhlo již kvalitativně vyššího stupně svého rozvoje, kdy v myšlení o sobě samém překonávalo stádium utilitárních obrozeneckých koncepcí a dospívalo k subtilnějšímu pojetí estetickému a kdy se prosazovaly již výrazněji do popředí nároky umělecké. Tehdy již také disponovalo herci, schopnými zmocnit se složitých dramatických postav světečnou interpretací, i osobnostmi, které vytyčovaly divadlu náročnější požadavky, poukazující na vyspělé kultury evropské, jejichž úroveň se stávala vzorem i metou. Na svém vzestupu si česká societa dokazovala a stvrzovala vlastní schopnosti: intenzivní konfrontace s velkými národními kulturami, jejichž odkaz až hekticky vstřebávala, byla projevem jejího rozmachu, touhy i komplexu dohnat evropský vývoj a srovnat s ním krok.

Hamlet byl uveden v českých představeních Stavovského divadla 20. 11. 1853 (téhož roku se narodil budoucí legendární představitel dánského prince Eduard Vojan), v roce, kdy začínaly přípravy monumentálního projektu vydání původních překladů kompletního Shakespeara dramatického díla. Celý podnik byl rozvržen tak, aby se završil v roce třístého výročí narození velkého alžbětince 1864. Zvýšený zájem o Shakespearovu tvorbu, který se projevil i touto pozoruhodnou překladatelskou aktivitou, vytvářející předpoklady pro dramaturgickou expanzi v českém repertoáru, souvisel s hlubokým příklonem romantického divadla k Shakespeareovi. Výjimečnost dramatických postav, jejich nevšední osudy, vypjaté vášně, bohatá fabule, vyhocené konflikty, tragická dimenze, jedinečnost individua – to vše byly atributy, s nimiž se romantikové identifikovali a jimiž mohli oponovat idylickému sentimentalismu i tendencím, tíhoucím k realitě všedního života. Shakespearovými hrami, především tragédiemi, mohli uskutečňovat svůj estetický názor i své úsilí o světový, velký charakter národní divadelní kultury. Zastánce a propagátor této koncepce Josef Jiří Kolár tragédii nejen nově přeložil, ale zasloužil se i o její uvedení a ztělesnění v ní titulní postavu. V Kolárově podání, jímž začíná éra romantické hamletovské interpretace, je Hamlet titánskou, tragicky rozpolcenou postavou až démonického ražení. Herecky je utvářena prudkými přerывy a kontrasty jak v deklamaci, tak ve vnějším fyzickém výrazu. Gesto, mimika, mluva – vše je nadměrně nadnesené, exaltované, patetizované, jako by mocně akcentovanými výrazovými prostředky chtělo obsah ztělesnit, zhmotnit. Karel Šimanovský, který převzal Hamleta po Kolárově a hrál ho v letech 1863–1880, vystřídal násilnické a eruptivní ztvárnění pojetím ušlechtilé hrdinským. Do působivých gest a póz, uměřeně stylizovaných, pronikala snaha o efektní účín, který se však již nezakládal na divoké výbušnosti, ale na jemnějších a nuancovanějších polohách, jež odpovídaly představě ideálního hrdiny a jež odrážely proměnu romantického herectví k ladně utvářenému a svou krásou působivému projevu. Tento proces dovršil v Hamletovi Jakub Seifert (hrál ho v letech 1880 – 1898), mistr krasořečnické deklamace a přední představitel pozdně romantického divadla „velkého“ stylu. Mluvní složka hereckého projevu, propracovaná do nejjemnějších odstínů, dominovala i v jeho hamletovské kreaci. Hercův melodický hlas rozezněl bohatě strukturovaným rejstříkem text k silnému emocionálnímu účinku. Zvukomalebný přednes utvářený víc formálními než obsahovými hledisky strhával pozornost k sobě samému do té míry, že tlumil a mnohdy překrýval významová sdělení. Seifertovo podání bylo zjemnělé natolik, že na rozdíl od titánské a hrdinské koncepce předchozí se tu postava objevila ve zcela nové citové a změkčelé poloze. Vytříbená deklamace Seifertova obohatila však hamletovskou interpretaci o nové hledisko; výrazně formalizovaný projev, vyjadřující mluvními hlasovými prostředky verbální a veršové hodnoty díla, otevřel Hamleta

jako dramatickou báseň. Přes veškerou odlišnost je těmto Hamletům jedno společné: představení s nimi stojí a padá. Těžištěm inscenací z 2. poloviny 19. stol. je hlavní postava. Ostatní jsou zjevně vedlejší, tvoří pouze nezbytný rámec příběhu. Jejich ztvárnění vycházelo víc z ustálených hereckých oborů než z postav samotných, které byly přizpůsobovány zjednodušené konvenci (Ofélie – naivka, Klaudius – zloduch, Polonius – komický stařík, Gertruda – vznosná heroina atd.). Tragédie byla chápána jako hra historizující a podle toho byla v souladu s praxí inscenována v typových pseudohistorických dekoracích, které vymezovaly prostředí značně povšechné a jejichž výtvarná podoba se vyznačovala romantizujícím historismem. Představení neměla celistvou inscenační koncepci. Charakteristika českých shakespearovských inscenací 60. let konstatuje, že se v nich vyvíjelo pouze herectví, zatímco režie a výprava zaostávaly.¹ Pokud jde o Hamleta, platí toto tvrzení ještě déle. Až do konce 19. stol. se v jeho uvedeních nikterak výrazněji neprosazovala ani režijní ani výtvarná řešení. Stylová proměna herectví v nich byla dobře patrná, avšak stále v nich převládalo sólisticko-individuální ztvárnění postav nad vzájemnou souhrou. Herec důsledně využíval příležitosti rozehrát postavu jako své vlastní sólo, k němuž patřila i velká „parádní“ čísla – monology, odsazované a vytržené z celku, které rozrušovaly kontinuitu postavy a štěpily ji do uzavřených, samostatných partií.

Pronikavý zvrat přineslo do hamletovské scénické historie nastudování J. Kvapila v r. 1905, které bylo prvním pokusem o prosazení jednotného stylu (prostupujícího všechny jevištní složky a kompozičně je navzájem svazujícího), jímž se ohlašovalo nové syntetizující pojetí inscenace. Kvapil věnoval Shakespearovu dílu, k němuž měl hluboký vztah, soustavnou pozornost; byl nejen jeho citlivým tlumočnickem, ale i zasvěceným znalcem. Novum Kvapilova řešení spočívalo rovněž v tom, že se od vnějšího, dějového plánu obrátilo k vnitřnímu dramatickému rozměru tragédie, k psychologickému pojetí postav a k filozofickým dimenzím hry. Herecký projev se vyznačoval další novou kvalitou, kontinuální výstavbou postavy, založenou na věrohodnosti psychologické charakteristiky a na citlivém vyjádření složitých niterných procesů. Kvapil, obecně chápající drama jako básnické dílo a režii jako pokornou službu dramatikovi, usiloval scénicky konkretizovat významové obsahy textu a přitom dát plně zaznít i jeho básnickým hodnotám. Kvapilova režie dala jevištním obrazům náladovou stylizaci a výtvarnou kompozici, utvářenou součinností dekorace, kostýmů, barevně tónovaného svícení a hereckého aranžmá. Jednotlivé scény získaly působivou atmosféru, vyznačovaly se vnitřním souladem, do něhož se organicky vřazoval zniternělý herecký projev, postihující psychologii postav. O novém pojetí inscenace, kde se režisér projevuje jako sjednocující činitel, svědčilo pořízení nové výpravy (jejím autorem byl Kvapilův výtvarný spolupracovník K. Štapfer), obsazení herců, kteří byli oporami Kvapilova psychologického divadla (E. Vojan, H. Kvapilová, později L. Dostalová), a užití překladu básníka J. V. Sládka. Ač vznikl již koncem 80. let, nebyl až do Kvapilovy inscenace hrán. Všechna dosavadní představení v Národním divadle byla uváděna ve starém přetlumočení Kolárově z r. 1853. Kvapilův přínos ocenila i soudobá kritika. Za všechny ostatní citujeme soud Vodákův: „Sestudována byla tragédie s pietou a s určitým zcelemím a zharmonizováním jednotlivých postav. To je opravdu něco, čeho jsme neměli; aby se postava hodila k postavě, aby nerušila a nepřičila se druhé.“²

Jakkoli bylo Kvapilovo nastudování významným průlomem do dosavadní tradice, některé důležité otázky zůstaly nedořešeny. Kompromisní bylo scénografické řešení, dodržující praxi kompletních dekoračních proměn, kterou se ještě vázalo k staršímu požadavku odlišit jednotlivá dějová prostředí a věrohodně je ilustrovat. Náročné přestavby rozbíjely rušivě dlouhými pauzami plynulý tok představení i jeho iluzivní účín. V řadě jiných shakespearovských inscenací Kvapil použil po vzoru mnichovské-

ho Dvorního divadla tzv. dvojitého jeviště, tj. rozdělení scény stabilně umístěným portálovým rámcem na dvě části (přední a zadní), což jednak umožňovalo větší plynulost představení (výměna zadního prospektu během hry v přední části, oddělené neutrální oponou od zadní, vyvýšené). Tento princip si vynucovalo i stylizovanější výtvarné řešení onoho děličního portálu, který měl zjednodušeným typickým náznakem prostředí evokovat a nikoli doslovně ilustrovat. Ač Kvapil dosáhl nebyvalého sjednocení hereckého stylu a zdůraznění vztahů postav dospěl k hlubší herecké souhře, vše bylo soustředěno k hlavní postavě, jejíž dominantní pozici ještě podtrhlo individualistické (obsahem i pojetím) herectví Vojanova. Kvapil respektoval Vojana (v roce premiéry již dvaapadesátiletého) jako výjimečnou uměleckou i lidskou osobnost. Ponechával mu volný prostor, přijímal jeho interpretaci a podřizoval mu i ostatní.

Uloha Hamleta byla pro Vojana další velkou příležitostí vyjádřit své bytostné téma, „tragédii nesdělitelné a nepřekročitelné lidské osamělosti“.³ Vojanova vyhrcované individualistické interpretace souzněla s uměleckým názorem symbolismu, dekadence a moderny přelomu století, s jejich kultem subjektivního prožitku i s přesvědčením o možnosti obsáhnout tvůrčím gestem jinak nesdělitelnou identitu „podstaty a výrazu“ (F. X. Šalda). Jeho zralý, mužný Hamlet, převyšující intelektem a duševní noblesou své okolí, niterně prožíval tíži samoty a bídu světa. Účtoval se životem a soudil svět z hlubin svého utrpení a z výše věčných metafyzických hodnot. Tomuto filozofujícímu, meditujícímu a soudícímu Hamletovi byla východiskem „zkušenost všeho prohnitého, impotence činu, zhnusení života, opovrhování jím jako nicotným, bezcenným.“⁴ Tyto vnitřní stavy herec nezjevovat přímo; spíše je tajil a dával je tušit pod sarkastickými výbuchy, za jízlivou ironií a v hořce skeptických meditacích. Vojanova ideová interpretace měla mnohé shody s poněkud pozdějším výkladem E. G. Craiga v ruské inscenaci v MCHATu (1911), která byla patrně nejdůslednějším symbolistickým pojetím Shakespearovy tragédie.⁵ Vojanovo dřívější symbolizující podání, zjevně ze zdůraznění filozofických meditací i z konkrétních hereckých postupů (kupř. pohled upřený k nekonečnu), tíhlo k vyznačení metafyzických obsahů díla. I hercovu metodu, spočívající v napětí mezi tím, co je zjevováno a co utajováno a pouze naznačováno (zpravidla vysvětlovanou jako účinný prostředek významových kontrastů mezi vnitřním obsahem a vnějším výrazem a jako prostředek pro odhalení sváru vůle a intelektu s emocemi), lze chápat též jako způsob, kterým je poukazováno ke skryté podstatě jevů, tedy jako herecké uskutečňování klíčového postulátu symbolismu.

Vojan hrál Hamleta ve třech nastudováních (dvakrát v režii Kvapilově, r. 1905 a 1915, pořetí v režii K. Muška) až do r. 1920, tj. v rozpětí 15 let. I díky tomu se jeho Hamlet hluboce vryl do paměti divadla. Jeho výkon byl považován za bezmála dokonalý a nedostižitelný ideál hamletovské interpretace jak pro obsažnost psychologického, intelektuálního a filozofického rozměru postavy, tak pro strhující výrazovou konkretizaci.

I ti, kdož se neztotožňovali s Kvapilovým stylovým pojetím (zejména při obnoveném uvedení v druhém roce války se ukázalo, že původní novátorský přínos je dalším vývojem již překonán a že psychologicko-impresionistické podání působí na pozadí vypjatých společenských dějů už poněkud akademicky), akceptovali a oceňovali velikost kreace Vojanova. Takový vztah měl ke Kvapilovu a Vojanovu Hamletovi i K. H. Hilar. V premiérové glose ke své inscenaci Hamleta napsal: „Technická britkost Vojanova vysála a zachytila veškerý myslitelský objem postavy. Jeho rozměrem nebylo lze jíti interpretům Hamleta záze, výše, hlouběji.“⁶ V podtextu těchto vět je vědomí náročnosti, k níž vyzývá a zavazuje příklad Vojanův. Navázat na jeho odkaz lze jenom

samostatnou a odlišnou cestou. Tento imperativ nesporně podněcoval Hilarovy úvahy o vlastní hamletovské interpretaci.

Proměny ve 20. letech – zahraniční kontext

Ve 20. letech se inscenační řešení Hamleta podstatně mění v souvislosti s prosazujícím se trendem aktuální interpretace starších dramatických děl, která jsou zcela vědomě a záměrně vztahována k přítomnosti. K této tendenci silně přispívala i rostoucí aktivita režie a z ní se odvíjející proměna vztahu k dramatickému textu, který je chápán jako materiál pro autonomní uměleckou režijní tvorbu. Snahy o aktualizovanou konkretizaci Hamleta měly široké rozpětí. Na jeho krajním křídle se objevovaly pokusy „obléknout“ hru do současných dekorací a kostýmů, jako by se odehrávala v přítomné době. Radikální popření historických daností hry a její zevní výtvarná aktualizace, převažující nad vystižením živé, nadčasové platnosti tragédie, způsobovala, že tyto snahy ztroskotávaly jednak na rozporu, jenž se otevíral mezi vnějším zmodernizovaným rámcem a příběhem a jeho nezrušitelnými dobovými atributy, ale i na své vlastní polovičitosti. Výtvarnými inovacemi se vyčerpala režijní invence a nebyla již s to adekvátně řešit další složky, především herectví. Módní ambaláž se pak srážela nejen s charakterem textu, ale i s nápadně zastaralým hereckým ztvárněním. O této módní vlně, která vyvolala prudké diskuse a četné úvahy, byla česká veřejnost informována dřív, než zasáhla „in natura“ Prahu. V květnu 1926, tj. necelého půl roku před premiérou Hilarova nastudování, byl „Hamlet ve smokingu“ uveden na scéně Neues Deutsches Theater. Šlo vlastně o repliku inscenace anglického souboru Birmingham Repertory Players z r. 1925; Nové německé divadlo zakoupilo reprodukční práva a převzalo kompletní režijní řešení, dekorace a scénickou hudbu. Česká kritika výsledek – zřejmě dost nepodařený – ostře odsoudila. Z. Nejedlý mluvil o „znaturalistění tragédie“, která se změnila v „šedivé společenské drama“, zbavené básnických hodnot.⁷ Považoval tento způsob za zcela protikladný současnému úsilí moderního divadla o básnický scénický výraz. Obšírně se nad tímto problémem zamýšlel i J. Vodák.⁸ Zdůraznil, že při přenosu jakéhokoli díla do jiného dobového kontextu vždy dochází k aktualizacím posunům a že existující napětí mezi dramatickým dílem a jeho přítomnou interpretací je kardinálním problémem zejména pro herce. I Hilar vyslovil svůj názor k této otázce. Odmítl zevní povrchnost a nedůslednost modernizujícího výtvarného řešení, které způsobuje až komické a násilné situace („měl-li Hamlet probodnout Polonia, musil z nedostatku jiné rekvizity vytrhnout papír z ruky kaširovaného zbrojnoše, stojícího dekorativně náhodou kdesi v koutě“.⁹ Cítil však, že tyto snahy, jakkoli ve výsledku problematické, reagují na závažné podněty společenské, které je třeba respektovat. „Pod tímto hlučným vnějškem jest skvostné jádro pravdy a vášnivého pochopení. Doba, které veliká válka znechutila patos, dekorativní gesto a heslovitost, najisto se sblíží s Hamletem bez prostřednictví cocktailů a knickers, vnitřním zestručněním, zhuštěním, tj. zlidštěním hereckého slohu Hamletova, který může nabýti na důvěrnosti a na upřímnosti vnitřního hereckého přednesu, aniž jsou uráženy a atakovány historické konvence hry.“¹⁰ Odmítaje cestu vnějškové modernizace dekorací a kostýmů, věřil v možnost současného zpřítomnění díla niterným „osobně prožitým“ herectvím, „vnitřním přeladěním“ hereckého projevu, který bude směřován k vnitřnímu obsahu postav, a zniterněným podáním. V tomto smyslu se Hilarův přístup blížil koncepci amerického režiséra R. E. Jonese (New York 1922, titulní role John Barrymore) a nastudování MCHATu z r. 1920 (v hlavní roli V. I. Kačalov); obě tyto inscenace se jak v pojetí postav, tak v hereckém projevu vyznačovaly zdůrazněnou niterností a emotivností.

Vedle těchto koncepcí se ve 20. letech silně prosadilo podání expresionistické, které již svými formálně stylovými postupy (dynamika scénického dění, prudké střídání vyhocených kontrastů, zabstraktnění a redukce obrazu člověka atd.) bylo závažným pokusem o aktualizovanou interpretaci, která usilovala sblížit Shakespearovu tragédii s mentalitou a rytmem poválečné doby a nasycit ji soudobým životním pocitem (inscenace G. Pitoëffa z r. 1920 a 1926 v Théâtre des Arts v Paříži, vyznačující se dynamizací scénických akcí a zrychleným spádem expresivního mluvního projevu). Jedna odnož tohoto pojetí byla silně groteskně a satiricky zabarvena (inscenace L. Jessnera z r. 1926 v Berlíně). Parodicky a karikaturně inscenované výjevy (např. parodie pompézního dvorského ceremonálu, zdůraznění vojenského živlu a vojáckého rázu Elsinoru vůbec, Klaudiova maska, připomínající císaře Viléma) byly zjevně inspirovány reáliemi společensko-politického života poválečného Německa. S tím pak úzce souviselo i zdůraznění politických stránek díla a jeho zpolitizovaná interpretace. Ve 20. letech byly odlišně traktovány tematické obsahy díla; proti předchozí etapě, kdy převažoval zájem o filozofické, mystické a spirituální aspekty tragédie, se dostávaly nyní do popředí jednak otázky společensko-politické, jednak problematika mezilidských vztahů. Vedle toho se rovněž silně aktualizovala otázka inscenační struktury jako integrálního celku. Zde docházelo k významné proměně v pojetí scénografie, ovlivňovaném již zažitými a vsířebanými podněty reformátorských koncepcí A. Appii a E. G. Craiga, zejména těch, které se týkaly řešení časoprostorové specifiky divadelní inscenace. Její proměnlivost a plynulost nemůže být na scéně nadále uskutečňována již pouze hercem (a textem), ale všemi ostatními scénickými složkami a jejich vzájemnou souhrou. Dosavadní rozpor mezi dynamickou složkou hereckou a statickou scénou je kardinální otázkou. Do scénografie vstupuje jako konstitutivní prvek pohyb. Radikálně mění pojetí scény, její vztahy k herci, k textu a k inscenačnímu celku. Scéna už není nadále utvářena jako výtvarná konstanta, určující prostředí, ale jako dramatický prostor, který aktivně formuje průběh jevištního dění. Funkce dramatická dominuje nad výtvarnou, scénografie se oprostuje od popisné ilustrativnosti, od iluzivní nápodoby či impresionistické evokace skutečnosti. Scéna vychází z autonomie divadelní reality a svou neiluzivností ji zdůrazňuje. Abstraktní tvarové prvky, geometrické linie, hmotné architektonické články (stupně, praktikábly, panely, schodiště, kvádrové bloky atd.) zásadně mění vizuální podobu inscenace, v níž se text dramatického díla ocitá v nových významových vztazích. Dílo je vyvazováno z konkrétně lokalizovaného dobového rámce, což přispívá k tomu, že je vnímáno nikoli už jako obraz dávných, vzdálených dějů, ale jako výpověď o obecných, stále živých otázkách člověka a jeho bytí.

Hilarův Hamlet

Hilar, jenž chápal divadlo jako umění živé přítomnosti a režii jako výraz světového názoru¹¹, citlivě reagoval na soudobé umělecké a životní podněty. Přesvědčen o tom, že smyslem umění je postihnout základní existenciální otázky, tíhl k dílům velké ideové závažnosti (viz Ibsen: Peer Gynt 1916; Shakespeare: Antonius a Kleopatra 1917; Krasínski: Nebožská komedie 1918; Corneille: Cid 1919; Verhaeren: Svitání 1920; Shakespeare: Koriolán 1921; Słowacki: Balladyna 1923; Čapkové: Adam Stvořitel 1927; Goethe: Faust 1928; Shakespeare: Král Lear 1929; Bruckner: Alžběta Anglická 1931; Sofokles: Král Oidipús 1932; O'Neill: Smutek sluší Elektře 1934). Hamlet se ústojně věnoval do této Hilarovy dramaturgie, pro niž byla příznačná dramatická velikost idejí, citů a vášní, zásadních konfliktů individuálních i společenských.

Uvedení Hamleta předcházelo několik Hilarových shakespearovských inscenací (Veselé ženy windsorské 1914; Antonius a Kleopatra 1917; Bouře 1920; Koriolán

1921, Jak vám se to líbí 1923; Romeo a Julie 1924; Beneš a Blažena [Mnoho povyku pro nic] 1926), které utvářely po harmonizujícím impresionisticko-psychologickém slohu Kvapilovy shakespearovské interpretace a souběžně s ním odlišný styl expresivního, dynamického, groteskního a dravě komediálního, citově výbušného podání. Po odeznění vlny zrevolucionizovaného, sociálně laděného umění, jež se vzedmula po skončení války a do níž Hilar přispěl svými kolektivistickými inscenacemi, velkými sociálními epepejemi a groteskami vyhraněně expresionistického slohu, se v polovině 20. let jeho divadelní rukopis proměňoval. V době, kdy začínal připravovat Hamleta, již opustil dosavadní radikální expresionistický výraz, což sám zdůvodňoval novými podněty a souvislostmi společenskými. Stabilizace sociálních poměrů v polovině 20. let a pozitivní úsilí konzolidovat a rozvíjet mladý státní celek se promítly i do pojetí funkce divadla, zejména pak na oficiálních měšťanských scénách. Hilar ve svých prohlášeních formuloval ideové zásady nové funkce divadelního umění a uskutečňoval je vlastní režijní tvorbou. Proměna společenského klimatu stimulovala jeho koncepci divadelní práce: „Je třeba přejít od slohu patosu, velkých třídních nenávistí a revolučních hesel ke slohu života nervově vyváženého, v němž místo rozkladné společenské analýzy zaujme zásada citění občanského.“¹² Divadlo má podle Hilara nadále přispívat k upevňování mravního řádu. Tento vývoj se realizuje především hledáním nového stylového výrazu, který je označován dobovým termínem civilismus. Hilar ho vyvozoval ze společenských podnětů a specifikoval ho jako „stylový výraz onoho duševního uklidnění, které je možno položit do protikladu proti vyšínutému citění válečnému nebo revolučnímu.“¹³

Ke společenským impulzům, které formovaly změnu Hilarova uměleckého výrazu, se pojily i podněty ryze privátní. Jak známo, po premiéře Romea a Julie (1924) Hilar vážně onemocněl a byl na delší čas zcela vyřazen z jakékoli činnosti. Tímto novým prožitkem bylo jeho vnímání světa obohaceno a od tohoto momentu se jeho tvorba ztíhla a prohlubovala, nabývala dosud postrádané citlivosti a „zlidštěných“ dimenzí. Lidsky i umělecky vyzrálý umělec začínal zúročovat výsledky mladistvých experimentů a syntetizovat je s novým pojetím obrazu člověka. Po expresionistické redukci individua se opět prosazuje úsilí o komplexnější ztvárnění jedince, zvýšená pozornost o šíři a hloubku jeho vnitřního obsahu. Herecký výraz se oprostuje od vypjaté expresionistické stylizace, a má mít podle Hilara „fyziologickou bezprostřednost a reálnost“, nikoli však naturalisticky chápanou. Na rozdíl od naturalismu, který odhaloval v člověku především jeho negativní stránky, kladl Hilar důraz na „živý puls, lidské teplo a duchovní záři“, které mají prostupovat herecké ztvárnění postavy a vyzařovat z něho. Tato východiska byla obecnou základnou, z níž Hilar přistupoval k Hamletovi.

Příprava inscenace začala objednávkou nového překladu, který Hilar zadal B. Štěpánkovi, v jehož přetlumočení uvedl již r. 1920 Bouři.¹⁴ Potřebu nového překladu pocítoval režisér jako velice aktuální. Jednak proto, že Sládkovo přebásnění bylo vzhledem k současnému stavu jazyka již zastaralé a místy obtížně srozumitelné, jednak proto, že mu nevyhovovala Sládkova víc básnická než dramatická dikce. Obrátil se na překladatele mladší generace, který sice neobsáhl bohaté valéry Shakespearova básnického výrazu, zato však měl jeho překlad střízlivou jasnost. Na rozdíl od Sládkem uplatněné metrické přesnosti a pravidelnosti Štěpánek respektoval víc zákonitost českého větného přízvuku a syntaxe, přesvědčen o tom, že určujícím hlediskem rytmické výstavby není samo metrum, nýbrž plynulost dikce a větný přízvuk. Zároveň si byl vědom, že Shakespeare pomocí dikce diferencoval nejen jednotlivé postavy, ale odlišil i monolog od dialogu dvou postav a opět jinak utvářel dialog více postav. Překladatel chápal, že „řeč je i funkcí stavu jevištní akce“,¹⁵ a ke svému úkolu přistupoval z hle-

diska divadelní specifičnosti textové výstavby. V neposlední řadě pak vrátil do českého překladu i razantní drsnost Shakespeareova lexika, kterou Sládek uhlazoval a zušlechťoval.

Tragédii si Hilar sám upravil a to velmi důsledně a detailně. V úpravě lze sledovat dvě vrstvy zásahů. Prvá sleduje zestručnění a zhutnění textu – to jsou průběžné drobné i rozsáhlejší škrty, odstraňující rétorické pasáže a verše, které variují nebo rozšiřují již vyslovené jádro sdělení. Tím chtěl Hilar dosáhnout rychlejšího spádu dění a přiblížit hru současnému divákovi, který setrvává u myšlenky jen jak je nezbytně nutné a vyhmatavá to, co je podstatné.¹⁶ Těmito zásahy se zkoncentrovalo akční dějové pásmo a vnitřní dramata postav až do detektivní napínavosti. Zároveň takto zhuštěný dialog mohl získat ráz moderní konverzace a řídit se kupředu stejně prudce jako neodvratné tragické dění.

Druhá vrstva úpravy zasáhla hluboko do významové výstavby celku a přinesla oslabení některých tematických pásem a souvislostí; především výrazně potlačila mystické dimenze hry. Hilar vypustil celou vstupní scénu na elsinorských hradbách s prvním zjevením Ducha. Počátek tragédie tak u něho nebyl předznamenán tajemným zjevením ze zástvěti, ale inscenace začínala pokryteckým monologem Klaudiovým z druhého výjevu („Dosud na nás těžce leží smrt drahého bratra Hamleta...“). Tím byla od počátku exponována realita Elsinoru, což bylo pro Hilarovu koncepci zásadní. Zřetel k lidské, veskrze pozemské tragédii a nikoli zájem o mysteriózní, metafyzické otázky určoval Hilarovo vidění Hamleta. Dále režisér eliminoval vše, co potřebuje vlastní svět Elsinoru, tj. Fortinbrasovo polské tažení a vztahy norskodánské. Tím zbavil elsinorský příběh jeho – řečeno dnešní terminologií – zahraničně-politického pozadí. S výjimkou poslední scény byl škrtnut Fortinbras, čímž došlo k podstatnému zeslabení významu této postavy a vytratily se analogie Hamletova a Fortinbrasova osudu. Zde je třeba připomenout nepříliš známý fakt, že se Hilarova úprava textu, pokud jde o vypuštění zmíněných scén, překvapivě shodovala se škrty, které podnikl J. Kvapil. I on vynechal Klaudiovo poselství do Norska, Hamletovo setkání s Fortinbrasovým vojskem a Poloniův výstup s Reynaldem, a navíc ještě radikálně změnil závěr, z něhož eliminoval poslední scénu, tj. celý výstup Fortinbrase. Ač se pojetí obou režisérů diametrálně lišilo, je zajímavé, že jejich dramaturgické úpravy škrty shodně scény, které se svým zahraničně-politickým tématem vymykaly jak z Kvapilovy, tak z Hilarovy koncepce. Ani jeden z režisérů neinterpretovat Shakespeareovo dílo z aspektů politických.

Podniknutými zásahy sevřel Hilar příběh intimního okruhu rodiny a jejího nejbližšího okolí. Toto zkomornění pak ještě posílil scénickým řešením. Oslabil vše, co by zdůrazňovalo královskou majestátnost a dvorskou příslušnost postav. Jejich společenský status se nepřipomínal ani hereckým projevem, ani kostýmem. Klaudius byl převážně oblečen do domácího kabátu, Gertruda a Ofélie měly odpolední společenský úbor, Hamlet ležerní černý svetr, který střídal s krátkou vestou. Režie usilovala zvýraznit především obecně lidský rozměr postav a nikoli jejich sociální zařazení. Tragédii Hilar nazíral jako privátní a nikoli jako společensko-politické drama. S tím pak souviselo omezení počtu královské družiny, dvořanů, potlačení veškeré pompy a okázalosti.

Hilarovou ctižádostí mimo jiné bylo vyslovit touto inscenací umělecký a myšlenkový názor své generace. Svědčí o tom i výpověď zasvěceného znalce a vykladače Hilarovy tvorby M. Rutteho: „Byl si dobře vědom, že jeho úkolem není pouze hru nově obsadit a nastudovat, ale že je především nutno dát jí nové zaměření a novou aktuálnost, čili, že je na něm, aby stvořil Hamleta poválečné divadelní generace, jenž by obstal čestně vedle vzpomínky na Vojana a naplnil stejně pronikavě své generační poslání.“

Proto hledal především novou spojku mezi Shakespeareem a poválečnou dobou: našel ji v tragice mládí, podloměného předčasným poznáním zla a vyvráceného ze své mravní i citové rovnováhy. V jeho koncepci neměl být Hamlet zatrpklý filozof, jenž zná nicotu všeho a glosuje ničemnost světa z mrazivé samoty svého intelektu; měl to být prostý hoch, který prožívá své citové zasvěcení v ovzduší smilstva, krve a vražd a v němž srdce odumírá dřív, než mohlo okusit života. Nezvolil tedy za jeho představitele tragéda, ale lyrika E. Kohouta, herce mládí a citových krizí, u něhož bylo lze předpokládat, že dá vystoupit především lidským složkám této mnohoznačné shakespearovské postavy.¹⁷

Při promyšlení své inscenační koncepce měl Hilar na zřeteli předchozí nastudování Kvapilova a zejména Vojanovu interpretaci titulní postavy. Byl si nepochybně vědom, že jeho inscenace bude srovnávána s předchozí a že obstojí jedině tehdy, když svou výrazně odlišnou myšlenkovou a stylovou konkretizaci díla uskuteční v co možná nejdokonalejším uměleckém ztvárnění. Snaha nalézt pro nadčasové hodnoty Shakespeareova díla soudobý výraz a zdůraznit jejich aktuálnost byla patrná z dramaturgicko-režijní úpravy textu, z pojetí postav a jejich herecké interpretace i z výtvarného řešení scény a kostýmů. Toto Hilarovo úsilí významně podpořila scéna a kostýmy V. Hofmana. Hofman, stejně jako Hilar, stál před úkolem, jak obsáhnout nadčasovost díla a jak propojit minulost s přítomností. Jeho řešení vycházelo z pojetí přítomnosti jako kontinuálního pokračování minulosti. Vše současně v sobě nese stopy a otisky minulosti a přidává k nim své nové, dnešní prvky a rysy. Tato koncepce se ve scénografii k Hamletovi konkretizovala syntézou moderních a historických elementů. Byly abstrahovány do té míry, že výsledná podoba scény asociovala prostor jako „všude“ a jeho časový rozměr jako „vždy“. Takto neurčitě specifikované prostředí významně spoluurčilo charakter inscenace, která představila Shakespeareovu tragédii v polaritě její časové i nadčasové platnosti.

Hofmanova syntetizující scéna se opírala jednak o znaky, vyabstrahované z románského a gotického umění (oblouky a masivní architektonické prvky – strohé vertikální plochy), které svou přísnou geometričností a klasickou jednoduchostí odkazovaly i k soudobému purismu. Hofman neváhal umístit vedle sebe stylově různorodý mobiliář a rekvizity, aby vyznačil Elsinor jako staré rodové sídlo, v němž dávná a novější minulost a přítomnost zanechaly své stopy a zformovaly jeho konečnou podobu. Vedle starého renesančního svícnu splýval přehoz s moderním dekorem, starobylé portréty předků se ocitly v sousedství Ofélieho stolního akvária a masivních, avšak tvarově jednoduchých křesel a stolů, které nezapřely inspiraci současnou nábytkářskou tvorbou, tíhnout k funkční prostotě a střízlivosti. Všechny tyto detaily byly v Hofmanově scéně použity jako prvky, náznakově konkretizující neiluzivní a abstraktní prostor. Jeho ústředním stavebním článkem byl plochý, vertikálně vztyčený hranol, čelní stěnou nastavený směrem do hlediště. Osm hranolových desek nesteréjně výšky bylo různě seskupováno, a tak byly vytvářeny jednotlivé prostorové proměny. Stavebnicový systém umožňoval různé varianty, desky byly rozmístěny symetricky za sebou, buď na bocích scény nebo uprostřed, jindy byly shluknuty ve středu hrací plochy, jindy zas vzadu obloukovitě uzavíraly prostor. Všechny scény (s výjimkou výjevu s Duchem a výjevu na hřbitově) byly vytvořeny s jejich pomocí. Hofman formoval jevištní prostor v návaznosti a s respektem k dramatickému dílu, vycházel z jeho daností, odlišoval prostor jednotlivých obrazů a vyznačoval proměny místa. Jeho scénografické řešení, připomínající základním článkem panely a paravány Craigovy hamletovské výpravy z r. 1911 pro MCHAT, lze považovat za předstupeň variabilní scény. Jeho podstatou byly permutace dané soustavy, uskutečňované ve vzájemných vztazích s průběhem scénického dění. Není náhodné, že Josef Svoboda, dovršitel české varia-

bilní scénografie, ve své výpravě k Hamletovi z r. 1959 navázal právě na toto Hofmanovo řešení. Svobodovy posuvné panely, využívající již dokonalejších možností moderní techniky, nebyly vlastně ničím jiným, než kinetickým propracováním a dotvořením východiska Hofmanova.

Dramatičnost tvarů a linií byla Hofmanova scéna expresionistická. S expresionismem ji spojoval i dynamický kontrast barev. Od černého pozadí, vykrytého organickým, se odrážely stříbrně šedé, zářící hranoly a jednotlivé kusy bílého nábytku; tento základní černo-bílý protiklad byl zdůrazněn ještě dynamizujícím způsobem svícení. Světlo vykrajovalo z jevištního celku ohraničené výseky, zatímco okolí zůstávalo v temnotě nebo v matném příšeří. Sametová čern, obklopující nasvícený výřez, vyvolávala dojem bezhraničného nekonečného prostoru a koncentrovala pozornost k scénické akci a k herci. Z temnoty se nořily osvícené části „jako vidiny“ (J. Vodák), nenačlebovatelné vystupující a opět zanikající. Scéna a všechny konkrétní předměty, které na ní byly umístěny, nabývaly tímto způsobem osvětlení zvláštní odrazené podoby. Hilar hojně pracoval s lokálním bodovým svícením, které jednak výrazně dramatisovalo prostor a zároveň se významně podílelo na utváření scénické akce. Tak např. ve scéně Hamletova setkání s Duchem dva světelné kužely (vysílané z reflektorů umístěných proti sobě v levé a pravé boční kulise) prožrávaly noční tmu a zhora dolů křížovaly prostor. Poté, co vyhmátly paži Ducha, třímající meč, se jejich pohyb zastavil a světlo utkvělo na paži. Ta prudce zazářila jasným svitem (efekt byl docílen fosforovým nátěrem) a stala se znakem nezřetelně viděné postavy. Pak se ozval už jen hlas, promlouvající k Hamletovi ze tmy do tmy, která obě postavy oddalovala. Světlo tak nejen pomohlo odhmotnit postavu Ducha a propůjčit jí tajemnou věrohodnost, ale svými prudkými zášlehy, jimiž propátrávalo prostor, obrazně vyjádřilo Hamletův vnitřní stav, jeho vzrušení a neklid, s nímž spěchá za otcovým zjevením. Světlo tak do značné míry přebíralo funkci herce a hrálo spolu s ním. Takováto součinnost jevištních složek, jejich vzájemné prostupování a souhra byly formativním principem Hilarovy inscenace. Ve scéně divadelního představení, které bylo inscenováno jako stínohra, nebyla osvětlena hra, předváděná herci, ale její diváci, především pak Klaudius. Tato hra ve hře, jak postihl jeden z kritiků¹⁸, nebyla divadelním představením, ale oživlým černým svědomím, můrou, která tlačí Klaudia. V panice po jeho útěku světla zhasla a poté se scénou v prudkém víru roztékaly přinesené pochodně. Jedna z nich, ta, kterou uchopil Hamlet, se zastavila a světlo ukázalo jeho tvář s výrazem vítězství a jistoty.

Hilar vytvářel šerosvitné obrazy, teprve v závěru inscenace, při soubojové scéně a při příchodu Fortinbrase, zaplavil jeviště jasným plným světlem. Tento přechod z matného a tajemného příšeří do prudkého jasu měl významové opodstatnění: doslova osvětlil finální vyústění tragédie a vyznačil její katarzi. Temné elsinorské děje končí, ve scéně – navzdory čtyřnásobné smrti – není nic makabrálního, naopak, zářivé denní světlo jakoby symbolizovalo vítězství pravdy a mravního řádu. Aktivní zapojení scénografie do scénické akce bylo součástí Hilarova syntetizujícího úsilí. Výmluvným příkladem může být řešení oné scény, kdy Hamlet zastihne Klaudia při modlitbě a rozhoduje se, zda vykonat akt pomsty již v tuto chvíli. Za Klaudiem, klečícím u kříže v popředí jeviště, se tyčila symetrická sestava hranolů, jejímiž chodbami Hamlet procházel jakoby labyrintem, mizel v nich a zase se objevoval, jako by hledal správnou cestu.¹⁹ Scénografická stavba konkretizovala duševní stav postavy, zhmotnila ho a stala se jeho obrazem. Tento smysl se však ozřejmil teprve v průběhu akce, součinností textu, hereckého jednání a scény.

Rovněž ve výjevu Oféliina pohřbu měla scénografie důležité místo. Hilar rozdělil pohřební průvod na dvě části, jednu, která nesla rakev s mrtvou, nechal kráčet dole,

zatímco druhou – smuteční hosty v čele s Klaudiem a Gertrudou – vedl z hradu na hřbitov ve výši patra. Oba průvody procházely za masivním kvádrem zdi a objevovaly se, když míjely obloukové výřezy, naznačující bránu a okno Elsinoru. Vše se odehrávalo v nočním přítmí a vzbuzovalo dojem utajovaného pohřbu podezřele zesnulé Ofélie. Rozdělení průvodu demonstrovalo i rezervovanost a distanci královského páru, diktovanou ohledem na závazné společenské konvence. Scénografické členění prostoru umožnilo provést tuto separaci a ryze divadelními prostředky obohatilo výjev o nové významové souvislosti.

Požadavek pravdivosti, vytyčený Hilarem na počátku tzv. civilistické etapy jeho tvorby, znamenal podstatnou proměnu hereckého stylu. Stal se východiskem pro ztvárnění všech klíčových postav. Režisér nyní požadoval vnitřní intenzitu hereckého výrazu, vyrůstající z procítěného pochopení postav. Zniterněná herecká interpretace, směřující za obsažností a plností obrazu člověka, měla za cíl lidskou a uměleckou pravdivost. Pro toto režijně-herecké pojetí je příkladná realizace slavného Hamletova monologu Být či nebýt, který byl inscenován zcela netypicky. Hilar situoval Hamleta nikoli do středu scény, jak je obvyklé, ale do vzdáleného rohu jeviště, kde černě oděná postava téměř splyvala s černým pozadím, napůl skryta v měkkých záhybech. Jen slabý modravý svit ozařoval hercovu tvář a ruku s dýkou. Bezbranně schoulen k závěsu, cele ponořen do sebe pronášel Kohoutův Hamlet slova monologu jako tichou meditací a zpověď rozbolavělého nitra.²⁰ Režisérovo pojetí hlavní postavy zdůraznilo mládí, lyrismus a citovost, zmatek, bezradnost, prudkost a zádumčivost. Nervní, hypersenzitivní chlapecký Kohoutův Hamlet, prahnoucí po kráse a čistotě, byl nadán zjitřenou vnímavostí, bolestně prožíval nemravnost světa, která jím otrásala a deptala ho. E. Kohout byl výtečným interpretem této koncepce. Již jeho efébsky křehký zjev, měkká tvář a mollově laděný hlas významně přispívaly k jejímu uskutečnění. Celý jeho výkon byl prodchnut melancholickou tklivostí a touhou po životě. Ve vztahu k Ofélii dominoval spontánní cit a vroucí láska. Poznání její role v Poloniově a Klaudiově intrice naplnilo tohoto Hamleta hlubokým zklamáním nad zmarněnou láskou, které zaznívalo z chvějivé, smutkem obestřené dikce. „Věta 'Jdi do kláštera' nebyla moissiovsky ironická, vojanovsky vzteklá, je to loučení s mládím“,²¹ které vyznívá ve „vroucí žalozpěv“, v němž něha přehlušuje ironii.²² Tohoto Hamleta trýznila realita a ne metafyzika, ničilo ho zoufalství nad světem i nad vlastní bezmocností a slabostí. Přese všechno však miloval život a vášnivě toužil žít,²³ žádná sebeodpornější mrzkost mu nemohla zničit víru v život sám; umíraje vzpínal se posledním výkřikem ještě k životu.²⁴ Kohoutovu interpretaci kritika shodně ocenila co do obsažnosti a plnosti citové charakteristiky, za její slabinu však považovala nedostatečně traktovaný intelektuální a filozofický rozměr postavy, což znamenalo jisté významové zúžení a určitou jednostrannost hereckého výkonu.²⁵ Herecký projev bezprostředně vyjevoval niterné pocity a stavy postavy. Něha, láska, pochyby, váhání, zoufalství, smutek – vše se dralo z nitra ven v nervním gestu, pohybu a dikci. Mollový hlas se lámal vzlykem, vybuchoval jízlivostí, přecházel do hbité konverzace, zádumčivě vláčněl a tichl; rovněž tvář zrcadlila proměny duševních a citových stavů – srdečně přátelská a důvěřivě bezelstná při setkání s hereckou družinou, trýznivě zmučená, s hlubokými vráskami a očima napuchlýma pláčem, jindy zas rozhodně odhodlaná. Hereckými prostředky a postupy bylo nitro postavy maximálně obnažováno, fyzický a mluvní výraz ho nezakrytě vyjevoval. Na rozdíl od takto herecky prezentované postavy bylo pro skupinu, kterou tvořil Klaudius, Gertruda, Polonius, Ofélie a Laertes, příznačné, že se tu silně uplatnila vnějšková decentnost a uměřenost, z níž bylo zjevné dodržování společenských konvencí. „Nevykřikují své skandály a utrpení“,²⁶ ale chovají se *comme il faut*, jako slušně vychovaní lidé. Jejich jednání má úroveň a kulturu, avšak za touto civilizova-

nou slupkou je cosi jiného. Hilar vedl herce k tomu, aby negativní charakter postav obalovali uhlazeností a vytříbenou formou vystupování. Když Klaudius s Laertem osnují Hamletovu vraždu v souboji, sedí před útulně hořícím krbem v pohodlných klubovkách a nevzrušeně debatují o detailech provedení hnusného činu. Věcný tón dialogu a celá atmosféra dohody působily tak, že, jak podotkl jeden z kritiků, předmětem jejich rozhovoru mohly být stejně dobře budoucí volby nebo fúze strojíren.²⁷ Na Oféliino propuknutí šilenství reagoval Klaudius i Gertruda s jistou odtažitostí, jako na cosi v dobré společnosti nepatřičného a trapného. Společenská konvence se objevila i v aranžmá scény Oféliina pohřbu. Konečně i soubojová scéna, která měla ráz sportovního utkání, jehož aktéři, rozhodčí i diváci svým ležérním jednáním podtrhli předstíranou nezávanost přátelského zápolení, usvědčovala elsinorskou společnost z pokrytectví. Kontrast lehké společenské nálady, která panovala při tomto „interklubmatchi mezi Hamletem a S. K. Elsinorem“²⁸ a vnitřní pravdou tohoto výjevu, dosáhl silné působivosti: oč větší byl rozestup mezi oběma významovými póly, o to silněji vyvstával jeden každý z nich a celý výjev nabyl hlubokou tragickou ironií – Hamlet umírá při sportu.²⁹

Protiklad masky společenské konvence a skutečného charakteru postav, který Hilar v inscenaci výrazně zpřítomnil, byl vlastně protikladem zdání a pravdy, jevu a podstaty a v jiné rovině formy a obsahu, který byl jedním z klíčových témat relativismu 20. let. Způsob, jímž Hilar tento rozpor zapojil do významové výstavby postav a jak ho využil pro jejich zhodnocení, výrazně oponoval soudobému pragmatismu. Odhalil účelovou funkci konvenční společenské masky, která slouží k zakrytí zla, nízkosti a bezcharakternosti. Aktuálnost Hilarovy inscenace spočívala i v tom, že demonstrovala, jak ty nejodpornější zločiny jsou dojednávány v diplomatické shodě, jak se bídáctví odívá do diskrétního převleku, jak se pod důstojnou vážností skrývá omezenost. Tuto slupku vnějšího zdání herci postupně prolomovali a dávali vystoupit všemu, co se pod ní skrývá. Již prvá scéna Hamleta s Gertrudou měla „štěkavou vulgárnost domácí vády matky se synem“³⁰, naznačujíc ráz jejich vzájemných vztahů, Gertrudinu mateřskou nelaskavost a chladnost. Tento postup, jímž Hilar vedl herce k postupnému vyjevování postav, byl protějškem k Hamletovu odhalování pravdy. V obou případech vedla cesta od zdání a tušení, od povrchu jevu k jejich jádru. Požadavek nezjednodušeného hereckého ztvárnění postav a důraz na hereckou souhru, na podřízení jedince celku inscenační struktury se projevil i zvýznamněním ostatních postav. Hilarova inscenace – to nebyl již Hamlet a ti druzí, ale každá postava byla interpretována jako jedinečná, složitá a nejednoznačná osobnost, postupně obohacovaná o stále nové a nové momenty, přitom ústrojně celistvá a pevná. Klaudius V. Vydry byl muž jasné úvahy, pronikavého úsudku, machiavellista velkého formátu, rozvážný taktik a diplomat, navenek uhlazený, korektní, přesvědčivě předstírající starostlivost a péči o bratrova syna. Žádný na prvý pohled nápadný padouch či odpudivý slaboch. Pod zdrženlivou vnější fasádou se však skrývala dravost a bezohlednost šelmy, jejíž probuzený strach a nejistota prorazily ven s živočišnou syrovostí. Tento Klaudius byl pro Hamleta mnohem tvrdším oříškem a komplikovanějším partnerem. Uvěřit v jeho vinu a prokázat jí tomuto lstivému muži nebylo snadné. Po jeho pevně sebezjistotě podezření bezmocně sklouzalo, Klaudius nezavdal Hamletovi dlouho žádnou sebelepší příležitost, jak pod tento tuhý krunýř proniknout, ani mu svým chováním neposkytl příčinu k oprávněným výtkám či odporu. Od této distingované polohy, sugerující pevnou soudržnost postavy, se pak o to ostřeji odrazil její postupně odhalovaný vnitřní rozpad a průhled do jejího pudového strachu a děsu. Gertrudu hrála L. Dostolová, naznačujíc sexuální motivaci vztahu ke Klaudiovu. Temperament zralé ženy však korigovala pevnou vůlí a respektováním společenské normy. Tento respekt

k obecným mravům byl zjevný i z jejího poměru vůči synovi, který byl určován víc mateřskou povinností než vroucím citem. V Gertrudině soucitu s Oféliiným osudem byla patrná absence skutečné účasti, zato se tu však projevil chladný odstup, jistá nadřazenost se stopou pohrdání nad skandálností Oféliina případu. Ofélie v podání J. Kronbauerové byla věcnou, dobře vychovanou a trochu melancholickou dívkou z lepší společnosti. Klidně přijímala Hamletova vyznání i podivínské výbuchy, poslušně dbalá otcovy vůle a pokynů. Konformní mladá dáma, v níž Hilar objevil „slečinku z penzionátu“, strážlivou a bez hlubších vznětů, byla vším jiným než naivně nevinným stvořením. Scény jejího šilenství byly oproštěny od všech tradičních projevů – žádný pocuchaný účes, uvolněný šat, zpěvavá dikce ani vyšinitý, tanečně stylizovaný pohyb. Světlé koktejlové šaty vystřídalaly decentní černé, které oblékla po otcově smrti. Krátce ostříhané vlasy zůstaly stejně pečlivě upravené. Šilenství bylo vyjádřeno téměř nehnutým postojem, prázdným pohledem a nevzrušeným hlasem, jehož klidný tón pronikavě zesiloval nesmyslnost pronášených pomateností. Vnější statická přinutila herečku nalézt pro výraz choré mysli zcela jiné prostředky, než je obvyklé, a dát výraz oné sebeuzavřenosti, v níž se projevuje pomatení mysli. Kronbauerová vzpomíná, jak Hilar bedlivě střežil, aby dodržela stanovenou koncepci těchto scén: „Při každém zdvíhu gesta nebo tónu zaklepa la neúprosná Hilarova tužka. Předepisovala naprostý klid.“³¹

Polonius Saši Rašilova byl upřímně starostlivým a přísným patricijským otcem a sebevědomě důležitým a povýšeným dvořanem. Herecká interpretace se klonila k přesvědčivé vážnosti, komické prvky byly uplatněny velmi střídavě. Přitom však Polonius vzhled zdůrazňoval samolibost – majestátní, bohatě řasený plášť, širokou šerpou na hrudi a s připjatou hvězdou – atributy Poloniova úřadu a postavení byly nápadně zveřejněny a výstižně charakterizovaly pyšnou ješitnost jejich nositele. Jeho obličejová maska – čelo zvýšené „plešatou“ vlásenkou, ustrnulý groteskní škleb (dobře patrný z fotografií) svědčí o výrazné stylizaci groteskně-expresionistického rodu, kterou Hilar neváhal uplatnit v programově civilistické inscenaci jako výmluvný charakterizačně hodnotící prvek. Expresionistické postupy se uplatnily i ve způsobu ztvárnění epizodních postav, v Osricovi (V. Tesař), Rosenkrantzovi (S. Neumann), Guildensternovi (B. Záhorský) a ve dvojici hrobníků (K. Váňa, F. Roland).

První tři byli redukováni na prázdné, bezobsažné loutky, představující krajní pól elsinorské společnosti, kterou jeden z kritiků označil za společenství polointeligentů, polocharakterů, praktiků moci, společenských machrů a hejsků, mezi nimiž je Hamlet jedinou čistou, citlivou lidskou membránou, jediným vědomím, které rozpoznává duchovou stupnici hodnot.³² V dvojici hrobníků přišel ke slovu jiný charakteristický znak Hilarova expresionistického rukopisu – a sice kontrastní a zároveň komplementární výstavba postav, založená na principu protikladů.

V interpretaci herecké družiny Hilar užil další, odlišnou a odlišující vrstvu hereckého výrazu: postupy přežilého romantizujícího slohu, nadnesenou deklamací a patos. Jím výstižně charakterizoval pokleslou úroveň nevýznamné kočovné trupy. Vedle civilisticky pojeté elsinorské společnosti působili ošumělí herci jako zjevení z jiného času a z cizího prostředí. Ironická charakteristika jednotlivých členů družiny (herecká pýcha, vzájemná revnivost) a romantizující manýra odlišily jejich výjevy od ostatních a vytvářely jim účinný kontrast. V tomto pojetí se projevil i silný Hilarův despekt ke všemu, co je v umění přežitě a zastaralé, jeho bytostný odpor k rutině, ustrnulému tradicionalismu a k provincialismu. Přesto však herecká družina nebyla traktována pouze takto zjednodušeně. Vedle ironicky nazřehého šmíráctví podtrhl její patos jistou naivitu, jež dojímalá, a otevřenou přímočarost, která svou průzračností vedle rafinovaně maskované přetvářky Elsinoru působila jakousi elementární a pri-

mitivní prostotou. Tímto způsobem byl připraven a motivován Hamletův vztah k herecké trupě; mezi těmito herci, jakkoli malichernými a ješitnými, nachází aspoň na krátko jistotu neproblematického světa, jinde marně hledanou; v jejich společnosti okřívá, uvolňuje se, to tam je vnitřní napětí, vyrazující prudkými výbuchy a neklidem. Ve scéně s herci Kohout rozehrál nové citové polohy svého Hamleta – přátelskou důvěrnost a přichylnost, radostnou vděčnost, kromě toho pak vyznačil i jeho netušenou tvářnost: zklidnělou, uvážlivě věcnou a harmonickou. Zde si otevřel průhled k oněm pozitivním možnostem, které Elsinor v Hamletovi zničil. V Hilarově pojetí se stal Hamlet obětí světa, v němž žije, ne teprve tehdy, když ho ten svět úkladem připraví o život, ale již dávno předtím, když rozvrátí jeho vnitřní jistoty, zmarní jeho city, zradí důvěru a zbaví všech opor, na něž spoléhal. Naléhavý problém zodpovědnosti za lidský život, otázka viny a podílu na zmarnění možností člověka a na utváření jeho osudu byly v Hilarově inscenaci výrazně akcentovány. V této etické problematice nadčasového rázu Hilar cítil stále živou aktuálnost. Na této rovině se uskutečňovalo jeho „zlidštění“ Shakespearovy tragédie, interpretace jejích tematických obsahů a tomu odpovídající zcivilnění výrazu všech scénických složek.

Hilarova inscenace obohatila českou hamletovskou historii o zcela osobitou tematickou interpretaci díla, včetně originálního pojetí jednotlivých postav. Podstatné však je též dovršení proměny základního přístupu k dílu, které se definitivně oprostuje od historizujícího náhledu, proti němuž jednoznačně preferuje obecné, nadčasové hodnoty, jež jsou východiskem i zárukou soudobé životnosti a rezonance hry. Zcela vědomě a záměrně hledal Hilar spoj mezi Shakespearovou tragédií a přítomností, chtěl se Hamletem vyjádřit ke své době a zároveň ho touto dobou prolnout. Z tohoto hlediska je inscenace mezníkem, otevírajícím cestu k aktuálním interpretacím Hamleta.

Poznámky

- 1) Klosová, L.: Shakespeare na českém javisku v druhé polovici 19. století, Slovenské divadlo 12, 1964, s. 197–212. Dále viz Engelmüller, K.: Z dějin českého Hamleta, Zlatá Praha 33, 1916, č. 4–7.
- 2) Jv. [Vodák, J.]: Birminghamský Hamlet, Čas 29. 1. 1905.
- 3) Götzová, J.: Profily českých herců, Praha 1931, s. 26.
- 4) Müller, V.: Popřevratoví Hamletové, Národní a Stavovské divadlo 4, 1926/27, č. 15, 4. 12. 1926, s. 3–4.
- 5) „Craig rozšířil vnitřní obsah Hamleta. Jemu je Hamlet nejlepší člověk, chodící po zemi jako její očišťující oběť. Není neurastenik, ještě méně šílenec. Ale stal se jiným, než ostatní lidé, protože na chvíli nahlédl za onu stranu života, do záhrobního světa“. Viz Stanislavskij, K. S.: Můj život v umění, Praha 1959, s. 365. Dále viz pronikavou analýzu Lva Vygotského, jež vychází z tohoto pojetí a která byla podnícena Craigovou inscenací v MCHATu; česky in: Vygotskij, L. S.: Psychologie umění, Praha 1981, s. 271–429 (Shakespearova tragédie o Hamletovi, princí dánském).
- 6) Národní a Stavovské divadlo 4, 1926/27, č. 13, 20. 11. 1926, s. 2. Přetištěno in: Hilar, K. H.: Pražská dramaturgie, Praha 1930, s. 39.
- 7) Hamlet ve smokingu, Rudé právo 23. 5. 1926.
- 8) [Vodák, J.]: Dramatik a divadlo (Nové nastudování Hamleta v Národním divadle), České slovo 13. 5. 1926.
- 9) Hilar, K. H.: Pražská dramaturgie, Praha 1930, s. 40.

- 10) Tamtéž.
- 11) Toto své pojetí objasnil Hilar především ve statích Režie výrazem světového názoru, Nová svoboda 2, 1925, č. 3, s. 529–532, č. 4, s. 245–247, č. 5, s. 260–263; Přítomnost podstatou dramatického umění, Národní divadlo 8, 1930/31, č. 33, 2. 5. 1931, s. 2–3.
- 12) Viz pozn. 9.
- 13) Tamtéž.
- 14) Štěpánek rovněž revidoval a upravil Sládkův překlad komedie Mnoho povyku pro nic, kterou Hilar uvedl pod názvem Beneš a Blažena ještě před inscenací Hamleta. Spolupráce režiséra a překladatele měla tedy trvalejší ráz; z toho lze usuzovat, že Hilarovi Štěpánkovi překlady vyhovovaly.
- 15) Štěpánek, B.: Shakespeare a jevištní čeština, Přítomnost 3, 1926, č. 26, 8. 7. 1926, s. 402–404.
- 16) Srov. Hilar, K. H.: Divadelní magie, Národní a Stavovské divadlo 3, 1925/26, č. 30, 3. 4. 1926, s. 2–3.
- 17) Rutte, M.: Herec máchovského rodu, in: Šest podob českého herectví, Praha 1947, s. 191–216.
- 18) Konrád, E.: Režisérův prstoklad, Přítomnost 3, 1926, s. 737–739.
- 19) Tamtéž.
- 20) Rutte, M.: Hilarův Hamlet, Národní listy 26. 11. 1926; Kohout, E.: Divadlo aneb Snát, Praha 1975, s. 97.
- 21) Viz pozn. 4.
- 22) Viz pozn. 17.
- 23) Majerová, M.: Hamlet, Rudé právo 27. 11. 1926; Träger, J.: Hamlet, Studentský časopis 6, 1926/27, s. 144–145. Viz též pozn. 17.
- 24) Viz pozn. 4.
- 25) Viz pozn. 20, dále jk [Kodíček, J.]: Režie jako básnické dílo, Tribuna 26. a 27. 11. 1926.
- 26) Cassius [Kolman-Cassius, J.]: Shakespeare: Hamlet, Lidové noviny 26. 11. 1926.
- 27) Viz pozn. 18.
- 28) Tamtéž.
- 29) Tamtéž.
- 30) Viz pozn. 20.
- 31) Kronbauerová, J.: O Ofelii v Hamletu, Rozpravy Aventina 2, 1926/27, s. 113.
- 32) Viz pozn. 18.