

132 spásitelnost státu. Modloslužebníci se i státu, i národu, který jej tvoří a řídí; příliš často se zapomíná, že cílem státu musí být osvobození, a nikoli zotročení lidské duše. Jak nepřát za takových okolností dílu Romaina Rollanda úspěch co největší!

Hilarovy boje divadelní

133

Dvěma knihami essayistickými, Boji proti včerejšku a Odloženými maskami zároveň vydanými, připomněl se Hilar literární veřejnosti po delší době jako umělec slovesný. Druhá z nich jest Hilarova minulost, první jeho přítomnost. Druhá samostatné umělecké portréty, vyhrocené obyčejně v ironickou blasfémii života, stavěné dialekticky na některém protikladu; první úvahy místy rázu až didaktického, poučující, vysvětlující, přesvědčující, vycházející z uměleckého přesvědčení a nutící k umělecké zodpovědnosti co nejpřísnější. Druhá kniha od literárního umělce většinou o literárních umělcích, dílo čiré literární a místy i literátské; první živé vášnivé slovo, které doprovází tvůrčí čin nebo připravuje jeho stezky. Druhá literární bibelot; první kus dějin a chtěj nechtěj kus bolestného a vášnivého života.

Druhou knihou legitimuje se Hilar jako člen skupiny Moderní revue; o básnících tohoto kruhu a pak o francouzských symbolistech z kruhu Mercure de France jedná většina jejích statí. Má všechny znaky tohoto směru a přímo nejosudnější z nich: hyperintelektualismus. Intelkt je jistě v umění jako v životě věc vzácná a přímo nezbytná, které není nikdy dosti; ale za jedné podmínky: že slouží životu, že není jeho poslední cíl a účel, nýbrž jeho prostředek a cesta k němu. Nuže, tito hyperintelektuálové všichni naopak modloslužebnili intelektu — při čemž velmi často nešlo ani o intelekt skutečný, nýbrž talmový a náhražkový. Všichni byli posedlí jakýmsi ideálem dokonalosti, který si odvodili z určitých, výlučných a často úzkých knih; a ten vztýčili jako

313

papírovou gilotinu, kterou popravovali všechno, co šlo ať doopravdy, ať domněle proti němu, a v první řadě život a opravdovou tvorbu životní. A zapomněli přitom na mstnou ironii věci, totiž: že každá dokonalost uzavřená ve formuli stává se *akademismem*. A opravdu: čteš-li dnes na příklad verše Karáskovy nebo prózy Martenovy, o ten akademism přímo klopýtáš. Básně Karáskovy, to jsou velmi zdobně a pracně vypulérované oslavy některé renesanční sochy nebo některé anglické básnické osobnosti s jediným, stále se vracejícím refrénem: jak je život sprostý, jak vy mrtví jste dokonalí, protože jste již — mrtví. Není náhoda, že všichni vůdčí lidé této skupiny, ať Procházka, ať Karásek, ať Marten, měli nejstudenější vášeň, která je pod tímto horkým sluncem: *filologický purism* a pravou filologicko-polemickou *rabies*. Ano, v redakci *Moderní revue* pila se zaručeně bezvadná destilovaná voda — ne vulgární voda studničná, plná nenáležitých chemických přísad, kterou se živí ostatní misera plebs lidská. Měla jen jednu chybu: že po ní přicházela básnická neplodnost a mumifikace zaživa; a že vůbec na delší dobu nebyla k pití. Myslím, že bude jednou lidem zatěžko pochopiti, v čem byla revolučnost této skupiny: tolik již dnes cítíš v jejich tvorbě akademismu, statiky, byzantismu, mrtvolného ceremonielu, víry ve formulky, zaklínadla, obřady... Tito lidé se snažili vypulérovat i větu a slovo do největší korektnosti gramatické i slohové, a když odvedli takovou bezvadnou práci svému redaktorovi, byli přesvědčeni, že stvořili dokonalé dílo umělecké; při čemž zapomněli na to, že bezvadnost není ještě dokonalost, že býti prostu chyb jest něco záporného, a ne již tvořivě kladného, něco, co může stačiti nanejvýš jen uměleckému průmyslníkovi, nikdy ne umělci a básníku. Tyto dokonalostní ideály měly jednu bytostnou podmínku: *co nejméně vůle živošné i tvůrčí*. Její bouřlivost, proudnost, nevypočitatelný var a kvas byly něco, co ohrožovalo kvietistické kruhy do neplodného písku co nejdokonalejšími kružidly rýsované... V hrdých pózách mágů a thaumaturgů, vztýčení na své vysoké věži ze sloně, odvraceli se členové tohoto kroužku od života a spílali mu velmi kultivo-

vanými kletbami a nadávkami, tekl-li příliš rychle nebo byli příliš vírný a proudný, takže nemohli se zrcadliti v jeho hladině. *Narcisism* — to je druhý klíč k pochopení těchto tendencí. Je-li znákem opravdového umělce, že vystupuje ze svého já, proměňuje se v osoby objektivního světa, vžívá se v ně a žije jimi, původně mu zcela cizími, tito exklusivní artisté zapřádali se do sebe a žili jen fantastikou, hrou a rozmary egotismu. Proto po válce, když se život rozproudil a rozšuměl v celé své dynamičnosti rytmy výbojnosti a výtrysků posud neznámých, nastalo úplné nepřátelství k němu u Arnošta Procházky & Cie: dán jest v úplnou klatbu, poněvadž zpupně odepřel býti klidným a pokojným zrcadlem našich Narcisů a nésti jejich idealisované podoby...

Bylo by snadno dokázati, kdyby zde bylo místa k tomu, jak již v prvních svých portrétech a essayích, Odložených maskách, někde přesáhá Hilar dogmata a schémata *Moderní revue* tím, co v něm bylo a jest nejsilnějšího: svou vůlí tvořivou i poznávací. Jsou zde figury pojaté tak životně výbušně a útočně ve svém vitalistickém iracionalismu, že úplně probořují kvietistický lartpoullartism *Moderní revue*; Hilar nedal darmo svou knihu pod patronát Rabelaisův, jehož život črtá první její stať. Hilar nebyl na štěstí svou konstitucí uzpůsoben k etiketnímu odumírání v esteticky čisté vzduchoprázdné prostora. Jeho bytostný pól byla silná vůle tvůrčí, vůle v podstatě své zápasná, která reagovala na podněty dobové zcela jinak než akademickým exklusivismem.

Hilar se stal našim prvním režisérem divadelním právě díky této vůli, která jej pudila tvořiti z nejtemnějších a nejvášnivějších virů a tísní doby.

Jsou dvojí umělci. U jedněch děje se poznání tvůrčí intelektem, vůle přistupuje ex post, a jaksi *překládajíc*, realizuje dílo. U druhých — a z těch je Hilar a z těch jsou všichni opravdoví dramatikové i režisérové — sama vůle jest již orgánem tvůrčího poznání; mezi koncepcí a realizací není vůbec prostory, nebo lépe: času; *dílo jest sám horký prvopis tvořivé vůle*. Hilar ví o tom velmi dobře, když na příklad v *Bojích proti včerejšku* vindikuje pro sebe

před Jessnerem — a mohu říci plným právem — objev tzv. expresionismu režijního, směru, který, jak praví Hilar, „nehledí k realistické podrobnosti výrazu hercova nebo režisérova, ani k psychologické rozložitosti, ani žánrové náladovosti... jako k jednoduchosti, soustředěnosti, typičnosti výrazu tlumočícího úmysl, vůli básníkovu“, směru, který tihne „k nejpodstatnějšímu“ a jež vyznačuje „smysl pro rys, hranu, lineárnost a spád“ (str. 249—250). Nebo když v mistrné stati „Režie výrazem světového názoru“ protestuje proti požadavkům tzv. přirozenosti nebo tzv. psychologické pravděpodobnosti, aby zdůraznil „nový princip vznětu“, jak říká: rozuměj dynamický princip předjímavé vladařské vůle proti statické tzv. pravdy a tzv. krásy.

Celá kniha Hilarova jest inspirována tímto pojetím tvořivé vůle, jejími právy i povinnostmi. Hilar jasně vidí, že básnické dílo dramatické i největší není mrtvý výtvar dotvořený, nýbrž něco, co se vyžívá v přítomnosti a bude se do nekonečna vyžívat v budoucnosti tím, že podněcuje a navazuje stále novou a novou tvorbu jevištní. Hilar jasně vyslovuje podmínky, za nichž jediné jest jevištní činnost herecká i režisérská tvorbou v plném smyslu slova: když a pokud uskutečňuje nový styl životný, daný novou vůlí dobovou. Hilar jasně chápe, že k umění nestačí pouhý otisk jevové skutečnosti empirické, nýbrž že jest nutno nalézt vyšší *nutnost*, která vyjímá dílo básnické z rozkolísanosti pouhé psychologické pravděpodobnosti a přirozenosti a ospravedlňuje se sama teleologicky, tj. z účelnosti a svéprávnosti tvaru a jeho řádu. Odvrací-li se od popisnosti, náladovosti, naturalistické jevovosti, psychologické malebnosti a žánrovosti, není v tom zvůle ani rozmar, nýbrž vědomí, že tvůrce jest tvůrcem jen potud, pokud uskutečňuje nový, vyšší řád skutečnosti, jež spočívá v sobě jako útvar ryzí zákonnosti.

Hilar ví velmi dobře, že *vůle není zvůle* a že tvorba vůlí má své zákony právě jako tvorba z intelektu. Jest radostí sledovati v jeho knize, jak podkládá svou tvorbu nebo lépe jak harmonisuje vědomě a účelně svou tvorbu režisérskou s tvorbou básníkovou i hercovou. Jak na příklad setkaná s „vojáckým úhozem tónu“

Vydrova v Strindbergově Tanci smrti ho přiměla, že přestavěl svou režijní koncepci této hry, vypracované do nejmenších detailů. Jak významné, když prohlašuje, že dobrý režisér stojí na výtečném dramaturgovi, který dovede domyslit básnické dílo po případě i proti jeho autorovi! (Demonstrováno na Zavřelově dramaturgické přestavbě Dykova Zmoudření Dona Quijota.) Z toho plyne i Hilarovo kritické — opravdu kritické — stanovisko k jiným výrazům moderního režisérství, na příklad ke konstruktivismu ruskému, k „nahému divadlu“ Copeauovu.

Hilar přihlásil se ve své knize jako předchůdce expresionismu. Jsem tomu rád a přál bych si, aby nic z něho neslevoval, i když se časová záliba obrací, ať zdánlivě, ať skutečně, v jiné dráhy. Expresionism, totiž to, čemu se říkalo jednu dobu tímto jménem, jest věčný typ lidské tvorby, věčný pól kroužícího lidského ducha, který se s jiným označením zase v budoucnosti vrátí. „Expresionismu,“ rozpoznal pěkně americký divadelní kritik Macgowan, „může se užítí... o celém usilování proti realismu, jako romanticismu se užívá o celém usilování proti klasicismu.“ Není tedy se zač stydět. To, čemu se říká expresionism, snažil jsem se zde vysvětliti jako typickou tvůrčí konstituci známou pod jinými jmény v dějinách tvorby lidské. Že v Německu nehoráznostmi a jalovostmi byl přiveden ad absurdum, nemění nic na tom, že jeho bytostný podklad, tvorba z vůle a poznávání vůlí, je oprávněný a bude vždycky oprávněný, pokud je člověk člověkem. Jediné, na čem záleží, jest, aby ten který umělec svůj tvůrčí typus *naplnil*, tj. dobyl z něho všecko, co v něm jest. A pak: aby zasáhl v ten moment vývoje uměleckého, kdy jest ho třeba k úkolům, které se právě v tu chvíli kladou a před nimiž selhal typus ustrojení opačného.

Proto ne bez pochyb a úzkostí čtu na poslední stránce knížky Hilarovy tuto poněkud pythickou definici toho nového realismu, který prý přijde. „A jaký bude nový scénický realism? Bude expresionisticky výrazný, impresionisticky citlivý, symbolisticky obrazný, naturalisticky bezprostřední, psychologicky pravdivý, realisticky věčný.“ To je příliš mnoho dobrého v jed-

138 nom pytlí. Což nevidí Hilar, že tu jsou stavěny vedle sebe věci, které se vzájemně tak trochu políčkují? Vůle k syntéze, které dnes kdekdo tak udýchaně a upoceně slouží, je pěkná věc, ale nesmí se státí maskou eklektismu a ještě méně synkretismu. „Chaque jour sa peine,“ říká Francouz. Dosti má den na lopotě své. Co přinese zítřek, je jeho věc, a ne naše.

My tvořme dál po svém, ze sebe, sobě věrní.

Hilar nedořekl posud posledního slova, nedopověděl své poslední myšlenky.

My, kteří nejsme také pendrek, visíme posud na jeho rtech.

O nás a o sebe se starej, a ne o nějaký ten nový realism, který — snad přijde, snad nepříjde. Jak pánbůh dá!

Příklad

139

Před nedávnem byla v Obecním domě pražském otevřena výstava díla Kotěrova, uspořádaná Mánesem, doprovázená znamenitým katalogem Zdeňka Wirtha, který měl jedinou chybu: že nebyl dotištěn zároveň se zahájením výstavy.

Výstava Kotěrova byla výstava posmrtná, ale nic v ní nepřipomínalo pomíjivost života. Jas, síla, přísná útočnost ducha tryskala a sálala ze všeho a popírala vítězství smrti. Byly tu školské práce Kotěrovy, díla, která tvořil pod vedením svého vídeňského učitele Wagnera, bujná, kypivá, půl impresionistická, půl barokní, přes něž se přelila vlna mladistvé smyslné obraznosti a vybila se v bohaté dekoraci hodnotného materiálu: takový návrh knížecí plovárny nebo ideálního města v Capu Gris Nez. Byla tu klidnější, střídmější díla, která stvořil Kotěra po svém návratu do Prahy: návrh ústředního nádraží, Peterkův dům na Václavském náměstí. Byl tu Národní dům prostějovský, v němž jako by doznívala básnický kypivá a vroucí perioda tvorby vídeňské. Byly tu pozdější stavby, které se mne zvláště mocně dotkly: vlastní vila z Letohradské ulice na Vinohradech, vodárna vršovická, museum v Hradci Králové, obchodní pavilón z jubilejní výstavy pražské 1908, vesměs díla těžkého zrna, skrz naskrz tektonická, sama velikost a prostota pojetí, sám rytmus hmoty, sama plocha a sám prostor. Monumentalita zcela ryzí, beze všeho dutého, dřavého, vylhaného. Sevřený zákon a jeho tvar. A vedle toho budovy vylehčené hmoty, malebně účinné a světlé, takový hotel v Opatii, taková rakousko-uherská banka ve Vídni.