Musicologica Olomucensia 33 – 2021/1
DOI: 10.5507/mo.2021.012

Hippodamie: Tvůrčí čin Karla Hugo Hilara a Otakara Ostrčila

Jana Cindlerová

Unikátní hudebně-dramatickou trilogii *Hippodamie* (1888–1891) znovuuvedl na repertoár pražského Národního divadla ve 20. letech 20. století Karel Hugo Hilar, tehdejší umělecký šéf tamní činohry. První díl, *Námluvy Pelopovy* (premiéra 1923),[1] i režijně sám připravil; oběma dalším částem (*Smír Tantalův*[2] a *Smrt Hippodamie*,[3] obě v režii Vojty Nováka, obojí premiérováno 1925) pak vetkl z expresionismu vycházející tvůrce základní poetický rámec, resp. předznamenal jejich žánrově-stylové řešení.

Jevištní dílo (ve smyslu Hilarovy inscenace i celé jím iniciované inscenační trilogie) představuje významný moment, přímo mezník v dosavadní tehdejší inscenační tradici *Hippodamie*: do značné míry (znovu)etablovalo melodrama jako specifický a plnohodnotný hudebně divadelní druh. Stalo se tak dvanáct let po originální verzi Jaroslava Kvapila (1911), který se vzdal Fibichovy hudby a uvedl všechny tři díly v jediném večeru[4] pouze se souborem činohry.[5]

---

1 Národní divadlo, od 1. 12. 1923 do 30. 5. 1926 (19x). Inscenátoři: dirigent Otakar Ostrčil, Vincenc Maixner, režie Karel Hugo Hilar, scéna Karel Hugo Hilar, výtvarná spolupráce Vlastislav Hofman. Hráli: Oinomaos – Václav Vydra st., Hippodamie – Jarmila Kronbauerová, Myrtilos – Rudolf Deyl, Pelops – Bedřich Karen, Jolos – Karel Kolár ad.

2 Národní divadlo, od 11. 6. 1925 do 1. 6. 1926 (9×). Inscenátoři: dirigent Otakar Ostrčil, režie Vojta Novák, scéna Vlastislav Hofman. Hráli: Tantalos – Václav Vydra st., Pelops – Bedřich Karen, Hippodamie – Jarmila Kronbauerová, Axiocha – Eva Vrchlická, Jolos – Karel Kolár, Thoas – František Roland, Jaroslav Vojta, Věštec – Eugen Viesner, Stín Oinomaův – František Matějovský, Jaroslav Vojta ad.

3 Národní divadlo, od 28. 10. 1925 do 7. 6. 1926 (4×). Inscenátoři: dirigent Otakar Ostrčil, režie Vojta Novák, scéna Vojta Novák, výtvarná spolupráce Vlastislav Hofman. Hráli: Pelops – Bedřich Karen, Hippodamie – Jarmila Kronbauerová, Atreus – Otto Rubík, Thyestes – Eduard Tesař, Chrysippos – Eduard Kohout, Airopa – Eva Vrchlická, Myrtillos – Rudolf Deyl, Jolos – Karel Kolár, Soudce zápasů – Karel Váňa, Pěvec – Jaroslav Vojta ad.

4 „Melodramatické libreto trilogické k hudbě Fibichově některými škrty scénickými upravil v tragédii o třech částech," shrnuje Josef Kodíček, *Kritické stati* (Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2016), 19.

5 Národní divadlo, od 17. 12. 1911 do 24. 11. 1913 (12×). Inscenátoři: režie Jaroslav Kvapil. Hráli: Tantalos – Karel Želenský, Pelops – Jan Vávra, Axiocha – Zdenka Rydlová, Oinomaos – Eduard Vojan, Hippodamie – Marie Laudová, Chrysippos – Rudolf Deyl, Atreus – František Matějovský / Karel Želenský, Thyestes – Jaroslav Hurt, Airopa – Anna Suchánková, Myrtilos – Richard

Kvapilovou inscenací jako by se scénický melodram ocitl znovu na počátku svého moderního rozvoje. Jako by Otakar Hostinský nenapsal svou klíčovou stať, v níž se zastával „esthetické oprávněnosti melodramatu“[6] (a jíž tolik inspiroval Vrchlického a Fibicha)[7] v roce 1885, ale až o téměř čtyřicet let později: „Chci pohovořiti o formě umělecké, která netěší se valné oblibě ani u esthetiků ani u historiků hudebních, a také mezi umělci tvořícími i výkonnými už nalézá tolik opposice, že věru není s podivením, že i širší kruhy laické na tu formu hledí jaksi s patra, ba namnoze i s odmítavým úsměškem…“ A Hostinský určuje i základní podmínku pro autory melodramu (a vlastně i jeho jevištní realizátory): „Průvod instrumentální musí náladou svou a výrazem tím těsněji přilnouti ke slovům básně, čím bohatší a složitější sám jest.“[8] Podobně uvažuje režisér Hilar, který se melodramu roku 1922 zastává znovu: Je třeba „prolnout slovo hudebním rytmem a, dodejme zároveň, rytmickým gestem“.[9] – I když otázka životnosti melodramu nepatřila mezi ty, jež rezonovaly českým divadlem počátku 20. let, bylo do jisté míry zákonité, že Hilar dva roky po svém nástupu na post šéfa první české činohry reagoval na mezní, takřka existenční situaci tohoto „dvourodého“ divadelního druhu. Tvůrce českého divadelního expresionismu musel asi přirozeně rezonovat s jeho principiálně hyperbolizovaným, zveličeným výrazem (doslova „dvojitým“), charakteristickým i pro jeho vlastní tvůrčí styl.

Ale jistě nešlo jen o to. Hilar se prostřednictvím *Hippodamie* rovněž umělecky utkal s Jaroslavem Kvapilem, svým předchůdcem na postu uměleckého šéfa i režiséra *Hippodamie* – a rovněž režisérem primárně činoherním. Jejich inscenační poetika vyrůstala z kořenů zcela odlišných, přímo „protilehlých“. Nepřehlédnutelně se to projevovalo v celkovém přístupu k textu, jeho tématu a motivům, ve scénografickém pojetí, v interpretaci postav, v „místu“ herce v celku inscenace a – v zásadní souvislosti s tím – ve způsobu herectví: namísto jemných nuancí duševních hnutí (psychologický realismus), vykreslovaných herci v Kvapilových

Schlaghammer, Jolos – Emil Focht, Pěvec – Karel Hašler, Mluvčí sboru v Pise – Karel Kolár / František Matějovský, Mluvčí sboru v Argu – Karel Hašler, Mluvčí sboru v Argu – Rudolf Deyl ad.

6 Otakar Hostinský, „O melodramatu“, *Lumír*, 1885, č. 4: 55–57; č. 5: 71–75. Je nutné připomenout, že Hostinský v této stati výslovně nedoporučil kompozici celovečerního melodramu, avšak později nadšeně vítal společné dílo J. Vrchlického a Z. Fibicha.

7 Vrchlický píše svou dramatickou báseň z období antiky *Hippodameia* v letech 1883–1885, v té době se Fibich zabýval svou operou Nevěsta messinská. Teprve pak – po společných rozhovorech a úvahách – začala práce na *Námluvách Pelopových* (dokončeno 1887) a *Smíru Tantalově* (1889), závěrečný díl trilogie *Smrt Hippodamie* vznikl zásadním přepracováním původní hry. Viz Věra Šustíková, *Fibichova Hippodamie a Hippodamie Vrchlického. Kritická edice libreta cyklu scénických melodramů* (Praha: Národní muzeum, 2016, s. 26).

8 Otakar Hostinský, „O melodramatu“, *Lumír*, 1885, č. 4: 55–57; č. 5: 71–75.

9 Karel Hugo Hilar, „Problém melodramatu“. Nedatovaný strojopis pochází zřejmě z roku 1922: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P-25-K/57.

impresionistických či symbolistických inscenacích, zdůrazňoval Hilar vnější vyhrocené kontury postavy (stylizované až deformované) právě jako výraz jejího skrytého nitra. – Oba tvůrce dnes oprávněně označujeme za první české moderní režiséry, přičemž z hlediska vývoje moderního divadla Hilar na Kvapila „evolučně" navazuje. Bez nadsázky lze tedy říci, že na ploše *Hippodamie* (vedle Shakespearových her) proběhl v Národním divadle nejen zápas dvou činoherních režisérů stojících v čele souboru, ale přímo zápas dvou velkých divadelních epoch.

Kvapilova inscenace se setkala s uznáním a respektem – spíše než s nadšením. Kritik Josef Kodíček[10] ji reflektoval s pochopením, vhledem i břitkou věcností sobě vlastními: „Ohromné scénické potíže (a myslím, že spíše ony získaly Kvapila k jednovečernímu provedení více než vnitřní obsah díla) – zmáhala režie statečným způsobem." Uzavírá nemilosrdně: „A celek? Lepší dobré libreto s hudbou než špatná tragédie! Lepší svěžest večerů tří než popůlnoční únava večera jednoho!"[11]

O deset let později pak sám Hilar – zjevně s odkazem ke Kvapilovi – napsal:

> Bylo dramaturgické období, kdy se tvrdilo, že aby slovesné dílo tohoto Vrchlického přišlo plastičtěji k slovu v celém svém komplexu, nutno je hráti v jediném večeru bez hudebního doprovodu. Myslím, že opak je pravdivější: aby vyšel úplný Fibich, bylo mu především potřeba heroického slova Vrchlického. Básník tragoedie podává ruku skladateli hudbodramatu. Mám pocity, že si prokazují vzájemně výborné služby […]. Ba, že docilují výsledků, které nemusejí býti měřeny zorem umělecké provincie: (ale – pozn. JC) zorem světového měřítka.[12]

Statí, z níž pochází citovaná ukázka, se Hilar jednak vyrovnal s „problémem melodramatu" (jak zní i její název), jednak předpřipravil jako umělecký šéf k uvedení trilogie na repertoár – a také jako režisér k práci na vlastní inscenaci. Text jistě znal i dirigent Otakar Ostrčil a scénograf Vlastislav Hofman – celému inscenačnímu týmu nepochybně sloužil jako základ společné práce. Nám dnes poskytuje unikátní možnost nahlédnout do režisérových úvah těsně před tím, než se z jeho „problému melodramatu" stal – díky jeho inscenaci – „tvůrčí čin" (jak bude inscenace kritikou záhy označena a jako taková vítána). A je to možnost o to unikátnější, že text zřejmě oficiálně publikován nebyl, existuje v jediném strojopise (uloženém v archivu Národního divadla) a rovněž režijní kniha se nedochovala. Hilar ve své stati dále píše:

---

[10] Kritik je od samého počátku spjat s expresionismem (patřil do kruhu autorů časopisu *Scéna*, který v letech 1913–1914 předpřipravil nástup tohoto směru v českém divadle), později nachází zhmotnění svých inscenačních představ především v tvorbě Karla Hugo Hilara.

[11] Josef Kodíček, *Kritické stati* (Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2016), 21.

[12] Karel Hugo Hilar, „Problém melodramatu". Nedatovaný strojopis zřejmě z roku 1922: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P-25-K/57.

> Sláva melodramatu zdála se býti věcí minulosti. Moderní dramaturgie nechce o něm mnoho věděti. […] Melodrama znamená dnešním lidem něco dramaticky ne zcela ryzího: buď opera, nebo drama, symfonie, nebo recitace. Nikoli obé dohromady. […] Byly doby, kdy tato přísná čistota byla na místě. To tehdy, kdy bylo nutno vytrhnouti slohy činoherní z pout výpravné zpěvohry. […] Dnes bojuje moderní drama i hudbodrama proti společnému nepříteli na společné frontě: je to boj proti společnému ‚spektakel kyči'.[…] Dnes, stojíce před problémem scénického melodramatu na moderní scéně, nechceme činiti jen příležitostnou práci pietní. Nikoli: pokoušíme se […] o nový melos dramatického slova, […] které v antickém dramatickém reprodukování znamenalo trojjedinost slova, nápěvu a hudby.[13]

Že se „nový melos" – tedy aktuální znění i vyznění – Hilarovi podařil, svědčí ohlas jeho *Námluv Pelopových* u diváků, včetně kritiků. V časopise *Přítomnost* neváhal Jan Klepetář prohlásit: „V Námluvách vzkřísil Hilar životnost melodramatu."[14] A byl to Julius Fučík, kdo v periodiku *Socialista* označil inscenaci za „tvůrčí čin".[15] Atd.

Na adresu každé z částí trilogie vyšla řada reflexí – často z téhož pera (Edmund Konrád, Jindřich Vodák, Karel Engelmüller, Bedřich Václavek, Julius Fučík ad.). Shodují se na vysoké kvalitě scénické, orchestrální i herecké složky stejně jako na jejich inscenační souvztažnosti. Ne náhodou často připomínají, vysvětlují a zdůrazňují specifičnost melodramu jako divadelního druhu mezi činohrou a operou – i význam samotné trilogie *Hippodamie* v tomto rámci; jak ještě uvidíme, nešlo přitom jen o její postavení v domácím, českém kontextu, kde sice vznikla, ale v němž jako divadelní druh – inscenačně ani percepčně – ukotvena nebyla. Autoři kritik dále zdůrazňují satisfakci originálního díla i obou autorů, odsuzují „uměleckou hospodárnost a skromnost", s nimiž bylo od svého vzniku koncem 19. století uváděno, zatímco – jak píše v *Národní politice* Karel Engelmüller téměř Hilarovými slovy – „skloniti by se před ním mělo všecko evropské divadelnictví".[16] Příčinu kritikové spatřují buď v podceňování Vrchlického (Vodák v *Československých novinách* mluví o „hlubokém ponížení"),[17] nebo v nedocenění

[13] Tamtéž.

[14] Jan Klepetář, "Hilarovo dílo režisérské V", *Přítomnost*, 1. 4. 1926, ročník III: str. 186, https://www.pritomnost.cz/archiv/cz/1926/1926_1_4.pdf.

[15] Julius Fučík, "Námluvy Pelopovy," *Socialista*, 4. and 6. 12. 1923: 11 (pod šifrou -jef-).

[16] Karel Engelmüller, „Smrt Hippodamie", *Národní politika*, 1925. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

[17] Jindřich Vodák, „Námluvy Pelopovy", Československá republika, 1923. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/II.

Fibicha (slovy Edmunda Konráda v *Národním osvobození* – „z celého Fibichova díla právě trilogie ukazuje nejvíce k budoucnosti“).[18]

Přínos Vrchlického přitom „charakteristicky“ zdůrazňovali kritikové činoherní, zatímco podíl Fibichův kritikové hudební – leckdy s jistým despektem k „tomu druhému“. Jindřich Vodák v *Československé republice* napsal: „Nový důkaz, co dovedl Fibich, když byl inspirován a veden velkým básnickým dílem!“[19] A Karel Engelmüller v *Národní politice* shovívavě: „Je nesporno, že tato trilogie získává Fibichovou hudbou mnoho na poesii a náladě…“[20] – Oba činoherní kritikové (i řada dalších) vyjadřují přímo či mezi řádky své přesvědčení o nadřazenosti textu, k němuž je hudba jaksi „doplněna“. Oproti tomu v hudební rubrice *Československé republiky*[21] píše neidentifikovaný kritik hudební: „Jest to hudba Fibichova, která závěrečnému dílu dobývá vítězství, nikoliv drama Vrchlického.“[22] Zvláštní případ neúprosného hodnocení kvalit textu – na ploše Kvapilovy inscenace „bez Fibicha“ – pak představuje již zmíněný Josef Kodíček, kritik primárně činoherní: „Obstál v této zkoušce dramatik Jaroslav Vrchlický?“, ptá se roku 1911 na stránkách časopisu *Přehled*. A předkládá odpověď: „Žel, že nelze odpověděti na otázku tuto kladným přisvědčením. […] V celém tomto ohromném díle dramatickém je mnoho lyriky, mnoho vzrušeného patosu, vznešeného vzletu, mnohá dramaticky vystupňovaná scéna – – – ale není v něm dramatu, neboť není v něm pevně dokresleného charakteru, není v něm dramatické stavby. Ale tím stojí a padá drama: Jaroslav Vrchlický není dramatikem.“[23]

V situaci hodnocení Hilarovy inscenace „s Fibichem“ se pak zdá být klíčové – a je to velmi zřetelné –, že činoherní a hudební kritikové se navzdory svým snahám o objasnění specifičnosti melodramu sami nedokázali zbavit „srovnávání podílu“ obou tvůrců na společném díle, resp. vyrovnat se se souvztažností hudby

---

18 Edmund Konrád, „Smrt Hippodamie“, *Národní osvobození*, 1925. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

19 Jindřich Vodák, „Námluvy Pelopovy“, Československá republika, 1923. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/II.

20 Karel Engelmüller, „Smrt Hippodamie“, *Národní politika*, 1925. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

21 „Smrt Hippodamie“, Československá republika (rubrika Hudba), 1925. Nepodepsaný článek v blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

22 „Smrt Hippodamie“, Československá republika (rubrika Hudba), 1925. Nepodepsaný článek v blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

23 Josef Kodíček, *Kritické stati* (Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2016), 19 a 20.

a textu, v melodramu nedělitelných.[24] S tím paradoxně koresponduje fakt, že si navzájem explicitně přenechávali či vymezovali pole působnosti. Nechtěli zasahovat do „druhé poloviny" smíšeného divadelního druhu. Např. Edmund Konrád v *Národním osvobození* píše: „Ponecháváme hudebnímu referentu, aby podrobněji ocenil hudební […] stránku večera" (i když se hudebnímu nastudování o chvíli později ve své recenzi sám věnuje).[25] A naopak zmíněný kritik hudební v *Československé republice*: „Přenecháváme ocenění činoherních stránek díla a provedení povolanému peru."[26]

Lze říci, že celé toto opatrné, ovšem nepřehlédnutelné kroužení kolem hudebně-dramatických kvalit trilogie odráží tři skutečnosti:

1. způsob, jakým vznikala (a také jak se k ní a ke způsobu jejího vzniku každý z obou tvůrců stavěl později);
2. divadelně druhovou specifičnost melodramu (a především jeho „nenaučené" vnímání);
3. celkově obtížnou situaci soudobé divadelní kritiky, která hodnotila působivé, leč do jisté míry kontroverzní scénické dílo – aniž k jeho „úplné reflexi" disponovala kritérii, nebo si to alespoň sama myslela (a každopádně to zdůrazňovala). Přesto je obecně neváhala přijmout kladně – čímž vykazovala (a jistě i vědomě demonstrovala) svou modernost. S tím souvisí aspekt, který by při dnešním pročítání všech pochvalných recenzí neměl zaniknout: uznání Hilarovy skvělé dramaturgické volby je zde třeba vnímat výhradně na základě inscenace; kdyby ta se nepovedla, dramaturgická volba by nepochybně obhájena nebyla. Snad jen nejprozíravější kritik by dokázal oddělit chvályhodnou

[24] To trvá dodnes – i na odborné, vědecké úrovni –, jak shrnuje Pavel Drábek ve své recenzi nedávno vydaného obdivuhodného díla Věry Šustíkové *Fibichova Hippodamie a Hippodamie Vrchlického. Kritická edice libreta cyklu scénických melodramů* (Praha: Národní muzeum, 2016): „Hlavní tezí důkladného úvodu je, že libreto není jen svrchovaným dílem Vrchlického, ale že se na jeho výsledné podobě významně podílel i Fibich. […] Šustíková s ohledem na recepci Hippodamie několikrát zmíní, že Fibichův tvůrčí podíl na výsledné dramatické struktuře není dostatečně uznán. […] Fibich je tu opakovaně a snad právem stavěn na přední pozici v tvůrčím aktu, zatímco Vrchlický je až na místě druhém. Za vytvoření díla je podle autorky zodpovědný především ‚Fibich-dramatik'. Nadřazování skladatele libretistovi – model až do omrzení omílaný v operní literatuře – se tu replikuje naplno: Fibich ‚dokázal', Fibich byl ‚jedním z mála' s to ‚vnímat básnické slovo' a *Hippodamii* povýšil na drama, jakým Vrchlického předloha sama o sobě není; Fibich jí dodal svým hudebním zpracováním novou logiku i skutečně dramatický tvar" (Pavel Drábek, „Nad největším melodramem", *Divadelni-noviny.cz*, 6. 2. 2018, https://www.divadelni-noviny.cz/nad-nejvetsim-melodramem).

[25] Edmund Konrád, „Smrt Hippodamie", *Národní osvobození*, 1925. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

[26] „Smrt Hippodamie", Československá republika (rubrika Hudba), 1925. Nepodepsaný článek v blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

> volbu od nechvályhodné inscenace a nezatratit obojí současně. Prozrazuje to i zvláštní rys většiny recenzí, kde na rozdíl od samostatně hodnocené dvojice tvůrců Fibich-Vrchlický byla ústřední dvojice inscenátorů Hilar-Ostrčil vnímána v téměř geniální dvojjedinosti. Ostatně i Fučík ve své zmínce o „tvůrčím činu" zdůrazňuje: A je to „tvůrčí čin především dvou umělců: Ostrčila a Hilara".[27]

Roku 1923 tedy melodram obstál. Všech úskalí i značné zodpovědnosti si byl přitom Hilar velmi dobře vědom: že buď jeho velký risk přinese zisk nejen jemu, ale i celé české kultuře – nebo že česká kultura uloží scénický melodram nadlouho či navždy na samé dno své pokladnice. A díky tomu, že nastala první varianta, pak vyrostli i ti – někteří až překvapivě –, jejichž jména byla náhle skloňována téměř stejně často jako Ostrčil a Hilar: herečtí protagonisté. Souvislá řada reflexí každé z částí trilogie přináší ucelený přehled o proměně a vývoji hereckých výkonů od první části k poslední, přičemž právě na tuto proměnu se někteří kritikové ve svých textech přímo zaměřili. Situace si o to říkala. Obsazení se v rámci tří částí měnilo minimálně, takže šlo o vcelku unikátní možnost porovnání velkých hereckých osobností Národního divadla „sama se sebou", o zachycení postupné proměny jejich přístupu k téže postavě – ale v jiném dramatickém (kon)textu, zčásti i v inscenaci jiného režiséra.

Vždy oceňovanou Hippodamií ve všech třech dílech – a současně jedinou ženskou postavou v nich všech přítomnou – byla Jarmila Kronbauerová. Poprvé v české inscenační tradici této trilogie neměla přitom hlavní představitelka alternaci. Typově „neodpovídající" obsazení titulní role zde představuje ukázku unikátního hilarovského způsobu obsazování, které lze označit jako paradoxní a které alternaci klíčových figur do jisté míry vylučuje, neboť právě ve volbě daného herce pro ztvárnění dané postavy spočívá Hilarova režijní interpretace v obzvláštní míře:

Jarmila Kronbauerová – herečka mimořádně hlasově[28] i pohybově[29] nadaná, v níž Hilar objevil „novou heroinu zlaté kapličky" – vystupovala dosud v Národním divadle především v rolích konverzačního, bulvárního repertoáru,[30] v nichž

---

[27] Julius Fučík, „Námluvy Pelopovy", *Socialista*, 4. and 6. 12. 1923: 11 (pod šifrou -jef-).

[28] Na rozdíl od filmu, zčásti ještě v jeho němé éře, se její herectví výrazně uplatnilo v rozhlase, zejména díky vynikající kultuře řeči.

[29] „Dalším nečinoherním žánrem, ve kterém se uplatnila mnohostrannost jejího hereckého umění, byla pantomima. Nejprve v roce 1922 v Národním divadle a poté v roce 1923 ve Státní opeře v Berlíně vytvořila hlavní ženskou postavu v Legendě o Josefovi od R. Strausse. Jejího partnera tančil vynikající ruský tanečník Saša Leontějev" (archiv.narodni-divadlo.cz).

[30] „Za své výkony ve francouzských hrách byla v roce 1935 jmenována dopisující členkou Francouzského literárního a uměleckého institutu, téhož roku členkou španělské Akademie pro vědu

„projevovala schopnost balancovat na hranici mezi uměním a kýčem“:[31] „Jejím světem byly energické smyslné mondénní ženy, využívající svých půvabů k dosažení svých cílů.“[32] Příležitostně vystupovala dokonce v kabaretu,[33] odkud Hilar „vytáhl“ do Národního divadla i Sašu Rašilova. – Prostřednictvím Jarmily Kronbauerové nabídl tedy režisér výklad postavy (i celého příběhu) zcela odlišný od předchozích interpretek[34] už samotnou volbou obsazení – a vůbec výrazným odklonem od hereččina oboru: nešlo přitom jen o divadelní konvence, ale o samotný osobnostní typ. Kronbauerové Hippodamie nebyla primárně hrdinka, ale mondéna, která se ocitá v situaci, která ji přesahuje a na níž – teprve – sama vyroste. Tento vývoj přitom zažívala nejen její postava v každé z částí trilogie a během celkové dějové linky od první části ke třetí, ale – jak shodně ukazují mnohé recenze – procházela jím i sama herečka během uvádění melodramu z hlediska svého jevištního umění. Roku 1925 shrnuje její proměnu zřejmě činoherní kritik v rubrice Literatura a umění: Ve třetí části

> výška, již dospěla tentokrát, převyšuje stupně dosud dosažené a staví tuto představitelku zcela do popředí ensemblu Národního divadla. Byl to jeden z mistrovských Hilarových pohledů a nálezů, když přede dvěma lety v krásné své režii *Pelopových námluv* za interpretku hlavní ženské role určil umělkyni, která dosud vynikala v drobných úlohách mazlivých kočiček. Dnes Jarmila Kronbauerová, překonavši očekávání v ni kladená, je naprosto práva nejen velkým požadavkům básnického slova, ale i komplikované psychologii bezútěšné trpkosti, hadí jedovatosti i dravčímu démonismu své úlohy.[35]

Všechny nalezené kritiky se ve svém hodnocení shodují, že představitelka titulní postavy jednoznačně obstála: a to už na počátku – byť zde se mohlo (slovy jiného

---

a umění a v roce 1936 ‚L'officier de l'Academie Francaise‘ – Důstojníkem francouzské akademie“ (archiv.narodni-divadlo.cz).

31 „Jarmila Kronbauerová“ (heslo). *Archiv.narodni-divadlo.cz*, http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2521&sz=0&abc=K&pn=356affcc-f301-3000-85ff-c11223344aaa.

32 František Černý, *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci* (Praha: Mladá fronta, 1978), 175.

33 Po 1. světové válce v roce 1919 ji vyzvali ke spolupráci umělci z kabaretu Červená sedma. „Ředitelství ND však svým členům hrát na jiných pražských scénách přísně zakazovalo, a tak mohla účinkovat v Červené sedmě pouze jako zpěvačka“ (archiv.narodni-divadlo.cz).

34 V inscenacích *Námluv Pelopových* Kronbauerovou předcházely herečky: Marie Bittnerová, Ludmila Danzerová (režie Josef Šmaha, dirigent Adolf Čech, premiéra 1890), Leopolda Dostalová, Marie Laudová (režie Florentin Steinsberg, dirigent Karel Kovařovic, premiéra 1905) a opět Marie Laudová v Kvapilově činoherní inscenaci *Hippodamie* (1911).

35 „Smrt Hippodamie“ (rubrika Literatura a umění), 1925. Nepodepsaný článek v neurčeném a blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

kritika v *Národních listech*) toto pojetí „jeviti sporným, ale výkon to byl rozhodně z nejlepších, jež tato umělkyně ve svém rychlém tvůrčím vzmachu dosud podala. Ne barbarská záhadná princezna s vášnivým vzletem, ale jakási orientální tanečnice, plná něhy, smyslnosti a utajeného žáru, s kterým na hradbách v perverzní téměř rozkoši líbá uťaté hlavy ženichů, to byla Hippodamie pí Kronbauerové s jemnými odstíny nedočkavě roztoužené milenky v hlase, mimice i v rytmicky rozechvělém těle".[36] Jen Edmund Konrád naznačil v *Národním osvobození* ještě v roce 1925 – ve své recenzi *Smrti Hippodamie* – mírnou přepjatost: „Poněkud méně vniterná než v Námluvách Pelopových, ale jednotná a ve hlubokých polohách hlasových dikčně bezvadně držená, rozvíjí Hippodamie pí. Kronbauerové svůj charakter do rostoucí bezuzdnosti nezkrotného, smyslného a naivně nespravedlného temperamentu, démoniky tu a tam snad trochu efektní."[37]

Se všeobecně kladným finálním hodnocením se setkaly i výkony všech mužských interpretů hlavních či klíčových figur, obsazených již více či méně typově: ať už jde o Bedřicha Karena – „umělce, jenž mohutní a zraje"[38] –, který ve všech třech dílech ztvárnil ušlechtilého Pelopa, či o Václava Vydru[39] v roli barbarského krále Oinomaa v první části (jehož charakterizoval František Götz jako „běsnícího hřebce")[40] a v roli Tantala v části druhé, o Karla Kolára – představitele Jola ve všech třech částech – nebo o Rudolfa Deyla, který svou interpretací vozataje Myrtila vyvolal překvapení a respekt, když „vysvobodil tuto postavu ze špatně pochopeného intrikánství a povýšil ji na charakterní roli, jakou ve skutečnosti jest".[41]

S takovým uznáním až příliš výrazně, tvrdě – a ne zcela spravedlivě – kontrastuje hodnocení jediné další ženské představitelky vystupující ve dvou dílech hippodamické inscenační trilogie: šlo shodou okolností o Evu Vrchlickou, dceru dramatikovu, která vytvořila ve druhé a třetí části dvě různé postavy. Ocitla se tak před náročným úkolem zvládnout ne zcela „dramaticky" vybudované obě

---

36 „Námluvy Pelopovy", *Národní listy*, 1923. Nepodepsaný článek v blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/II.

37 Edmund Konrád, „Smrt Hippodamie", *Národní osvobození*, 1925. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

38 „Smrt Hippodamie" (rubrika Literatura a umění), 1925. Nepodepsaný článek v neurčeném a blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

39 „Zvláště pro něho byli typičtí různí představitelé moci […], kteří však nedosahovali svých cílů, pro něž zdánlivě měli všechny předpoklady" František Černý, *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci* (Praha: Mladá fronta, 1978), 154.

40 Černý, *Měnivá tvář divadla*, 143.

41 Bedřich Václavek, „Smrt Hippodamie", Československé noviny, 1925 (pod šifrou B.V.). Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

role, ale především: Axiocha ve *Smíru Tantalově* a Airopa ve *Smrti Hippodamie* jsou postavy zcela odlišné – zatímco divák je měl přirozeně tendenci ztotožňovat (vždyť zbytek obsazení přecházel v podstatě z prvního dílu přes druhý do třetího). Kritika si toho povšimla a vytýkala Hilarovi nevhodné, „matoucí" obsazení, ale nejen to; např. Karel Engelmüller v *Národní politice* upozornil, že „Airopa neležela dobře pí. Vrchlické, přes nejlepší snahu a již kostumově se na ní výprava prohřešila."[42] On i další kritikové nachází přitom hlavní slabinu především už v samotné postavě Airopy – její "loutkovité bezduchosti", jen do jisté míry „napravitelné" hereckým výkonem představitelky, která jej ovšem naopak "doplnila ještě nepěkným krčním tónem", jak psal hudební kritik v *Československé republice*.[43]

Josef Kodíček připomíná pozoruhodné, mimořádné herectví Hilarových inscenací (včetně samotných *Námluv Pelopových*) – a zasazuje ho do širších uměleckých i evropských souvislostí – dokonce při hodnocení baletní inscenace *Spící krasavice* (1924), premiérované rok po *Námluvách*. Vede ho k hlubšímu zamyšlení nad stavem soudobého tanečního umění, jak je prezentováno v Národním divadle: neváhá je označit jako „chudobinec na jevišti". Ve své recenzi, publikované v časopise *Tribuna* a příznačně nazvané „Tanec žalostný", dále píše: „Neboť duch, který se tu vznáší nad vodami, jest zkamenělý duch eklektického, křečovitě nevynalézavého nevkusu, jenž v době ruského, švédského a francouzského baletu, v době vědomě výtvarného divadla Hilarova, jest prostě na prvé národní scéně nepřípustný."[44] A konkretizuje:

> Nemusíme ukazovati na Paříž, kdež mladý gracilní lyrik Cocteau spolu s výtvarníky Derainem, Picassem, paní Laurencinovou, Braquem, Légerem a s hudebníky Stravinským, Satiem, Milhaudem atd. začali novou éru baletní pantomimy naplněné duchem současným. Stačí vzpomenouti, jak blízko moderně výtvarné pantomimě ocitlo se již naše herectví, vedené Hilarem v Námluvách Pelopových[45] k výtvarně hudební tělesnosti, aby byla patrna nesourodost eklektického neumění našeho baletu se všemi snahami nového divadla.[46]

Jestliže se mnozí kritikové zmiňují ve svých recenzích o náročné interpretaci či „reprodukci" Fibichova a Vrchlického díla, nemají tím ovšem většinou na mysli

[42] Karel Engelmüller, „Smrt Hippodamie", *Národní politika*, 1925. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

[43] „Smrt Hippodamie", Československá republika (rubrika Hudba), 1925. Nepodepsaný článek v blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

[44] Josef Kodíček, *Kritické stati* (Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2016), 363.

[45] Viz i Kodíčkův referát o Hilarově inscenaci prvního dílu trilogie: Námluvy Pelopovy. *Tribuna* 5, 1923, č. 283, 4. 12., s. 1–2 (pod šifrou jk).

[46] Kodíček, *Kritické stati*, 364.

interpretaci postav, jak jsme ji zde sami dosud zmiňovali při popisu hereckých výkonů – ale skutečně „technickou náročnost" přípravy a realizace inscenačního celku, kde nejenže deklamace hercova je podřízena rychlosti, rytmu, dynamice, tempu i melodii a harmonii orchestru, ale v přirozeném důsledku toho je vedena hudbou a její náladou i samotná hercova interpretace. Mnohem pevněji stanovené meze, než jaké jsou „k dispozici" v čistě činoherním výkonu, si tak vyžadují ze strany herce zcela nutně odstup a mnohem větší míru sebekontroly. Rovněž v této „technické náročnosti" melodramu – jako „druhově-neurčitého" tvaru – spatřovali soudobí i pozdější kritikové (další) důvod řídkého uvádění Fibichova a Vrchlického díla. Zejména jej však – oprávněně – viděli v samotné „náročné" spolupráci činohry a opery, resp. činoherního a operního souboru, jejímž důsledkem jsou do jisté míry i oba vyhrocené pokusy během stručné inscenační historie *Hippodamie*: vedle Kvapilovy činoherní verze vznikla i inscenace s operními pěvci místo činoherců (režie Ferdinand Pujman, premiéra 1932), která následovala poměrně záhy po inscenaci Hilarově (opět v hudební spolupráci s Otakarem Ostrčilem a ve výtvarné spolupráci s Vlastislavem Hofmanem).[47]

V tomto kontextu je skutečně třeba vnímat vysoce oceňované Ostrčilovo hudební nastudování, které nebylo a ani nemohlo být připraveno „ryze hudebně" – ale s vědomím a především se schopností kooperace, souhry, „společného účinu" všech složek.

Jeden z nejlepších popisů výkonu Otakara Ostrčila – přímo hold tomuto dirigentu a šéfu opery Národního divadla – pochází z pera hudebního kritika časopisu *Československá republika*, který nejenže dokázal nalézt vhodná slova, dodnes sdělná a informačně bohatá, ale zhlédl i první provedení *Hippodamie* na počátku 90. let 19. století, nastudované „prvním kapelníkem Národního divadla" (a zřejmě nejuznávanějším tehdejším českým dirigentem) Adolfem Čechem. Měl tedy srovnání. Roku 1925 shrnuje:

> Otakar Ostrčil dokonal své velké dílo. Přiznávám – viděl jsem všechny premiéry trilogie před téměř třiceti lety –, že dirigent jim přinesl tentokráte nové pochopení a nový způsob provedení. Především tím, jak dovedl zladiti zvuk orchestru. Do posledního motivu této tak pečlivě a přemýšlivě psané tragedie prostředky hudebními, pečlivěji a přesvědčivěji psané než básnický podklad, vnesl život a světlo, aniž by byl použil prostředků síly. Kreslil a deklamoval hudebně vše, co paralelně dělo se na scéně, ale tak, že splývalo ve skutečný celek a mizely obavy, že dvě umění zde kráčí vedle sebe. Nebylo to z piety, ale z přesvědčení dirigentova, který chtěl

[47] Národní divadlo, od 7. 5. 1932 do 27. 2. 1933 (8x). Inscenátoři: dirigent Otakar Ostrčil, choreografie Joe (Josef) Jenčík, režie Ferdinand Pujman, scéna Vlastislav Hofman. Hráli: Pelops – Otakar Mařák, Hippodamie – Božena Kozlíková, Atreus – Vladimír Tomš, Thyestes – Miloš Linka, Airopa – Naďa (Anna) Kejřová, Myrtillos – Stanislav Muž, Jolos – Josef Celerin ad.

> podati důkaz správnosti úmyslu režiséra. Dovedl dáti lesku orchestru, když tak umožnovala scéna, ale jakmile přišel k platnosti děj a báseň, vycházelo z orchestru jakés hudební fluidum. Organické a slučující se s tím, co se dělo na scéně. Ostrčil nepokouší se o provedení scénického melodramatu, ale tvrdí jeho vítězství.[48]

Nadšení neskrývá ani Edmund Konrád v *Národním osvobození*, který se při hodnocení Ostrčilova výkonu dotýká i Fibichova angažmá v Národním divadle na přelomu 19. a 20. století coby dramaturga: dle Konráda úspěch inscenace

> činí především divadlo, jež v éře Ostrčilově dospělo tam, kde zásluhou činu Fibichova, kdyby byl býval pochopen, mohlo býti již dávno. Dává nyní reprodukčně dílu skutečně vše, co jest v jeho moci. Skvělé, nekonečně nádherné provedení orkestrální, nejvybranější síly na scéně […], nejpietnější výprava […], slohová a detailně rozvážená režie […] spojily se k hotovému závodění o dokonalost a přímo výjimečnost scénického účinku.[49]

A zde myslím spočívá důležité zjištění soudobé divadelní kritiky jako celku – jak je lze z citovaných i dalších reflexí vyčíst. Jeví se i dnes jako skutečně platné – i když si ho sami autoři recenzí patrně ne zcela uvědomovali. Že totiž onen „tvůrčí čin", jak o něm mluví Fučík, může opravdu nastat právě (až) v inscenaci – v textové a notové podobě jím *Hippodamie* ještě není. Přestože oba autoři psali samozřejmě „pro divadlo" – tj. jejich intencí bylo jevištní uvedení díla (které je ve své textové a notové podobě vždy ještě „nehotové") –, je obzvláště zde (více než u jiných předloh) právě na inscenátorech, aby nejen propojili všechny divadelní složky a vybudovali motivicko-tematickou strukturu, ale vůbec opodstatnili samotný divadelní druh melodramu. Zkrátka: proč tohle hrajeme a proč právě jako melodrama. To je patrně skutečný „problém melodramatu", který je třeba vždy znovu a znovu řešit – každou inscenací. Řečeno činoherní hantýrkou: melodram se „nehraje sám". Současně právě tato vlastnost („nehotovost") obecně podporuje životnost každého „díla pro divadlo". „Technická náročnost" se pak v melodramu stává prostorem pro novou realizaci – „aktualizaci": jak píše Hilar, „básník tragoedie podává ruku skladateli hudbodramatu"[50] – v podobě dnešního

[48] „Smrt Hippodamie", Československá republika (rubrika Hudba), 1925. Nepodepsaný článek v blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

[49] Edmund Konrád, „Smrt Hippodamie", *Národní osvobození*, 1925. Článek v blíže neurčeném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

[50] Karel Hugo Hilar, „Problém melodramatu", Nedatovaný strojopis pochází zřejmě z roku 1922. Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P-25-K/57.

režiséra v neoddělitelné součinnosti s dnešním dirigentem. Ti se zde stávají téměř „prvotními" spolutvůrci.

Tomu by odpovídala i skutečnost – jinak pozoruhodná až zarážející –, že výrazně stylizovaná scéna vytvořená Vlastislavem Hofmanem příliš neinspirovala recenzenty k rozsáhlejšímu rozboru či alespoň popisu výtvarné podoby inscenace; vedle režiséra s dirigentem byl výtvarník opomíjen – vlastně v souladu s aristotelskou tradicí (v tomto bodě přehodnocenou nejpozději právě moderním divadlem). Scénografická složka jako by tu byla vnímána pouze jako „doplňková". To by současně odpovídalo rovněž Hilarovu vnímání (i prezentaci) sebe sama (a pozice moderního režiséra obecně, opět v návaznosti na aristotelskou tradici, jak o tom bude ještě řeč) – coby ústředního tvůrce jevištního díla. Ostatně i na plakátech je uváděn jako autor „režie a scény" sám Hilar, zatímco jeho nejbližší a zásadní scénograf pouze pod položkou „výtvarná spolupráce" (teprve u druhého dílu v režii Vojty Nováka je Hofmanovi uznána „výprava", zatímco scénografii třetí inscenace si zřejmě opět nepřipravil Novák sám, jak naznačují i některé recenze).

U Hilarových *Námluv Pelopových* si kritikové většinou vystačili s pochvalnou zmínkou o kostýmech – o jejich antikizujícím rázu, o orientální zdobnosti šatu ústředních postav, o Oinomaově přilbě. Jeden z mála popisů scény[51] přinesly v recenzi premiéry *Národní listy*: upoutá poučeným dramaturgickým vhledem i z hlediska hippodamické inscenační historie. Není bez kritičnosti:

> Inscenace prvého dějství, pisánské zdi a hradby s branou města, činily […] vždy potíže, ale nebyly přijatelně vyřešeny ani dnes. Sám o sobě byl to jistě znamenitý obraz, zvláště v různém světelném zabarvení, připomínal však spíše Babylonskou věž nežli hradby města, v němž odehrávají se zápasy Oinomaovy s nezvanými ženichy krásné Hippodamie. Hlasatelský výjev pak měl silný přídech féerie a rytmický vstup a odchod stříbrných zbrojnošů hraničil málem na komiku. Rozhýřenou fantazií oplýval i palác Oinomaův v aktu následujícím, kde vlastní komnata králova podobala se ohromné klenotnici s mohutnými veřejemi, jakémusi drahokamy vykládanému vězení, protože bez jakéhokoli jiného východu. Za to dějství třetí mělo svou monumentalitu, architektonicky malebnou rozlohu, v níž všecky výjevy i chór dobře vynikaly. Rovněž mořské pobřeží se zapadajícím sluncem, byť poněkud tvrdým a strnulým, mělo svou suggestivní náladu, vystihující plně tragiku klamného vítězství Pelopova.[52]

[51] Zřejmě nejpřesnější popis scénografie přináší hofmanovská monografie: Mahulena Nešlehová (ed.), Jiří Hilmera and Rostislav Švácha, *Vlastislav Hofman* (Praha: Společnost Vlastislava Hofmana – Ústav dějin umění AV ČR, 2004).

[52] „Námluvy Pelopovy", *Národní listy*, 1923. Nepodepsaný článek v blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/II.

Podobně jako obsahuje řada reflexí třetího dílu trilogie shrnující interpretace postav – resp. jejich proměny od prvního dílu ke třetímu –, nalezneme v recenzích *Smrti Hippodamie* i (jedno) shrnutí výtvarníkovy tvůrčí činnosti pro divadlo na ploše inscenací čerpajících z antiky (v recenzi neidentifikovaného autora v neidentifikovaném periodiku, v rubrice Literatura a umění): „Sleduji od samých počátků Hofmanovy divadelní činnosti jeho vztah k antice uplatňovaný nově a sytěji: hofmanovská antika nebývala bez baroknosti, při Antigoně měla ráz experimentující křečovitosti, nyní v Hippodamii dochází klidných a pádných forem…“[53]

Antiku v souvislosti s melodramem samozřejmě nelze pominout, vědomě se jí nechali inspirovat – tématy, principy i jejich dovozováním v moderní době – také Vrchlický s Fibichem stejně jako Hilar. Odtud – z tohoto řekněme společného antického základu – odvíjí své pozoruhodné zamyšlení nad Vrchlického textem coby výrazem umělcovy duše rovněž poslední zmiňovaný kritik. Citujme jej ještě jednou – i jako příklad jiného, mimořádně smysluplného hodnocení Vrchlického textu „za Hilara“, přesahujícího dosud obecně využívanou škálu „dobrý–špatný“:

> Umělec, jenž epickými freskami tolikrát projevoval pohanskost své duše a v dramatu soupeřil se vzory starověku, skladbami u nás nejrozsáhlejšími a nejmalebnějšími maskoval svou antickou formou bolesti a problémy, jež nejenom že s řeckou tragédií nesplývají, ale znamenají proti ní ostrý protitlak. Erotický pesimismus; hlodavá skepse; muka žárlivosti; podezřívání, zda před milencem nebyl jiný milenec a zda se láska koketní ženy vbrzku nepřenese na nový předmět – tyto a jiné motivy zdají se mi svou podstatou tak neantické, tak úzce spjaté s osobní lyrikou i s dobovým bolem z konce století, že tu co krok pozoruji dráždivou disonanci mezi monumentálním rámcem a intimním obsahem. Mohla by zde navázati úvaha o tom, že Vrchlický (jako individuum i jako typus) potřeboval pro svůj mučivý neklid ornamentálního starověku, jenž povznáší osobní city a v němž i nadouvají i sublimují lyrické strázně a vášně – ale spolu by odtud mohla vyjít revise dramatikova díla. […] Několik okamžiků zcela vzácných v naší dramatice; k nim (po nejedné titěrnosti) náleží závěr díla, kterak Pelops od mrtvé Hippodamie odchází, aby Erinyím svůj dům otevřel dokořán…[54]

Kritikovým prizmatem, jak jej sám popsal, lze „nahmatat“ téměř expresionistické rysy Vrchlického textu, jak je bezpochyby vnímal a především jak je scénoval

[53] „Smrt Hippodamie“ (rubrika Literatura a umění), 1925. Nepodepsaný článek v neurčeném a blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

[54] „Smrt Hippodamie“ (rubrika Literatura a umění), 1925. Nepodepsaný článek v neurčeném a blíže nedatovaném zdroji je uložen v albu výstřižků z tisku týkajícím se herečky Jarmily Kronbauerové: Divadelní archiv Národního divadla, Praha, sign. P 44c/V.

režisér Hilar. Tomu představovala antika podstatu, přímo zdroj moderního divadla – nově interpretovaný; a nám tak ukazuje Hilarův expresionismus jakoby z druhé strany, resp. odhaluje jeho základ. „Antické inscenace" zaujímají v inscenační tvorbě Karla Hugo Hilara zvláštní místo – a „projekt Hippodamie" měl z tohoto hlediska přímo programový ráz. Hilar neinscenoval melodram primárně jako spojení hudby a slova na ploše příběhu z antiky, ale jako spojení všeho toho – v příběhu dnešním. Slovy Jana Bartoše – „stále v napětí vytvořit nové divadlo nové živé tragičnosti a komiky, nového živého rytmu a pohnutí".[55] Tento „tmel" – dramaturgicko-režijní koncepce šťastně všemi tvůrci realizovaná – zjevně prostupoval celek i všechny jeho části: v interpretaci příběhu, jeho poslání, vztazích mezi postavami, způsobu herectví i samotném hereckém obsazení – stejně jako v Hofmanově scénografii a Ostrčilově hudebním nastudování.

Svůj vztah k antice Hilar kupodivu nezdůraznil v citované přípravné studii[56] – přesto právě v době hippodamických premiér se vše propojilo. Právě tehdy (resp. o něco málo později) totiž uspořádal i své eseje z let 1915–1925 a vydal je souborně pod názvem *Boje proti včerejšku* (1925).[57] Píše zde o režii, co to podle něj vlastně je, jaká je její funkce, kde má počátek. A právě Řecko uvádí jako svou metu – a je přitom i velmi konkrétní: píše o „antické jednotě" coby „podstatě režijní tvorby" a „svrchovaném úkolu režisérově", ve sjednocení „světového názoru jeviště a hlediště, živlu básnivého a vnímajícího, básníka a diváka" pak spatřuje „nejtypičtější rys funkce nové režie".[58] „Dokud tomu tak nebude," pokračuje Hilar, „potud nevytvoříme oné velké jednotné obce, spjaté ohněm básnivým, v níž splývá básník v diváka, režisér v básníka, výtvarník v herce a divadelní estetik v tento celý, dramatickým nadšením hořící kruh: nebudeme nikdy moci mluviti o divadle v onom vysokém smyslu, jejž mělo […] ve starém Řecku a v jistém smyslu v době probuzenectví také u národa našeho."[59]

To, že Hilar pracoval na svých statích právě v polovině 20. let, nebyla přitom náhoda. Zničehonic totiž takříkajíc „měl čas". Dva měsíce po *Námluvách Pelopových* uvedl *Romea a Julii* (premiéra 25. 4. 1924) – mimořádnou inscenaci považovanou za vrchol prvního jeho tvůrčího období v Národním divadle. Hektické tempo (ovšem celoživotní – navíc násobené prvotním odmítáním jeho inscenací ve zlaté kapličce a vlastním bytostným úsilím „prorazit odpor") si však v této chvíli vybralo svou daň. Měsíc po premiéře stihl Hilara atak, který ho

[55] In: František Černý, *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci* (Praha: Mladá fronta, 1978), 148 a 149.

[56] Ve znovunalezení zmíněné „trojjedinosti slova, nápěvu i rytmu" ovšem nachází v jejím závěru „starý sen těch, kdož hledají dávné a zapomenuté souvislosti dramatu moderního s duchem antickým".

[57] Hilar, *Boje proti včerejšku* (Praha: Nakladatelství František Borový, 1925).

[58] Ibid., 67.

[59] Ibid., 71.

upoutal na lůžko, vyřadil na rok a půl z režijní činnosti a nadosmrti poznamenal. A ovlivnil zřetelně i jeho tvůrčí přístup, který se následně zjemnil, změkčil, zvnitřnil natolik, že dal vzniknout nové etapě jeho inscenační tvorby, později označené jako „civilistická". Tou české divadlo již naruby nepřevrátil, jakkoli kvalitní plody přinesla.

„Pelopovy námluvy jsou první hrou, jež signalizuje Hilarův obrat", píše kritik Miroslav Rutte, znalec Hilarova díla. „Dynamika, pohyb, stylizace – to vše zůstává i nadále základní složkou jeho divadelního výrazu: ale pohyb není tak abstraktní, nýbrž vyplývá úžeji z přirozeného rytmu těla… Herec zůstává i nyní podmaněn architektonické kázni, jež ho chrání před ležérností nebo popisností naturalismu: ale je alespoň z části uvolněn z výtvarné formule směrem k lidskosti."[60] – Nelze přehlédnout zvláštní osudovost: tvůrce zahájí uměleckou proměnu svého inscenačního tvarosloví – a jeho nemoc ji prohloubí v započatém směru až do zrodu nové poetiky. A české divadlo si zčásti oddychlo: Hilarovo scénické bouřliváctví – obdivované i nenáviděné – se po bezmála deseti letech začínalo uklidňovat…

Ovšem Hilarova nemoc neovlivnila jen Hilara. V *Národních listech* Miroslav Rutte napsal: „Pod zorným úhlem hrozící ztráty počíná i širší veřejnost chápat, co znamená Hilar pro náš divadelní vývoj a jak těžko bylo by ho nahradit…."[61]

Nelze než učinit závěr: projekt *Hippodamie* (tato „česká antika") má v našem divadle unikátní postavení nejen z hlediska inscenační tradice melodramu, ale i jako manifest, programový akt české divadelní kultury – a také jako osudový moment tvůrce, umělecký i životní. Na tomto průsečíku vznikl skutečný „tvůrčí čin". A zahájil loučení s expresionismem ve velkém stylu, potvrzujícím právoplatnost jedné z našich klíčových divadelních epoch.

Hippodamia: A True Act of Creativity by Karel Hugo Hilar and Otakar Ostrčil

Abstract

The theme of this study is a scenic interpretation of the unique musical-dramatic trilogy *Hippodamia* (1888–1891) that was introduced to the repertoire of the Prague National Theatre in the 1920s. It was presented by Karel Hugo Hilar, the head of the drama ensemble. He himself also directed the first part of the trilogy, *The Courtship of Pelops* (premiered in 1923): the artist with expressionist roots, now slowly turning to civilism, predetermined the basic poetic framework, i.e.

[60] Miroslav Rutte, *K. H. Hilar: Člověk a dílo* (Praha: Čs. Dramatický svaz – Družstevní práce, 1936), 86.

[61] In: Hana Konečná (Jan Kopecký) a kol., *Čtení o Národním divadle. Útržky dějin a osudů* (Praha: Odeon – Klub čtenářů, 1983), 176.

a genre-style solution, of both the other parts (*The Reconciliation of Tantalus* and *The Death of Hippodamia*, both directed by Vojta Novák and premiered in 1925).

The stage work (in the sense of Hilar's production and also of the whole trilogy) – which represents not only an important composition, but also a landmark in the scenic tradition of Fibich's and Vrchlický's work – met with an extraordinary response from the critical community as well as from visitors. It also (re)established the melodrama as a specific musical-theatrical type: after the success of the first performance as well as the production at the beginning of the 20th century and all representative occasional (including international) performances – but also ten years after the remarkable purely dramatic version in which Jaroslav Kvapil (Hilar's predecessor as the head of the drama ensemble and also a drama director) abandoned Fibich's music. Therefore, without exaggeration, it can be said that – in the words of a contemporary critic – "in the performance of *The Courtship of Pelops* Hilar resurrected the life of the melodrama".

It is the critical reflection of a specific theatrical design in a contemporary context that is the focus here, along with the scenic and directional form of the work that represented – in the words of another contemporary critic – "at the National Theatre also a true act of creativity. And it was an act created by two artists: Ostrčil and Hilar".

Hippodamie: Tvůrčí čin Karla Hugo Hilara a Otakara Ostrčila

Abstrakt

Tématem stati je inscenační uchopení unikátní hudebně-dramatické trilogie *Hippodamie* (1888–1891), kterou uvedl na repertoár pražského Národního divadla ve 20. letech 20. století Karel Hugo Hilar, tehdejší umělecký šéf tamní činohry. První díl, *Námluvy Pelopovy* (premiéra 1923), režijně připravil sám Hilar: z expresionismu vycházející tvůrce, zde pozvolna se obracející k civilismu, vetkl i oběma dalším částem (*Smír Tantalův* a *Smrt Hippodamie* – obě v režii Vojty Nováka, obojí premiérováno 1925) základní poetický rámec, resp. předznamenal jejich žánrově-stylové řešení.

Jevištní dílo (jak ve smyslu Hilarovy inscenace, tak celé trilogie), které představuje nejen významnou položku, ale přímo mezník v dosavadní soudobé inscenační tradici Fibichova a Vrchlického díla, se setkalo s mimořádným ohlasem ze strany kritické obce i návštěvnické veřejnosti – a především do značné míry (znovu)etablovalo melodrama jako specifický hudebně-divadelní druh: po úspěchu prvního uvedení stejně jako inscenace z počátku století i všech reprezentativních příležitostných provedení (včetně mezinárodních) – ale také deset let po pozoruhodné verzi ryze činoherní, v níž se Jaroslav Kvapil, Hilarův předchůdce na postu

uměleckého šéfa a rovněž režisér především činoherní, vzdal Fibichovy hudby. Bez nadsázky lze proto říci – slovy soudobého kritika –, že „v Námluvách Hilar vzkřísil životnost melodramatu“.

Právě na kritickou reflexi specifického divadelního tvaru v dobovém kontextu je v příspěvku zaměřena pozornost především: spolu se scénickou a režijní podobou díla, které představovalo – slovy jiného soudobého kritika – „na Národním divadle ovšem také tvůrčí čin. A to tvůrčí čin především dvou umělců: Ostrčila a Hilara“.

Keywords

Karel Hugo Hilar; melodrama; *Hippodamia*; *The Courtship of Pelops*; *The Reconciliation of Tantalus*; *The Death of Hippodamia*; National Theatre Prague; staging

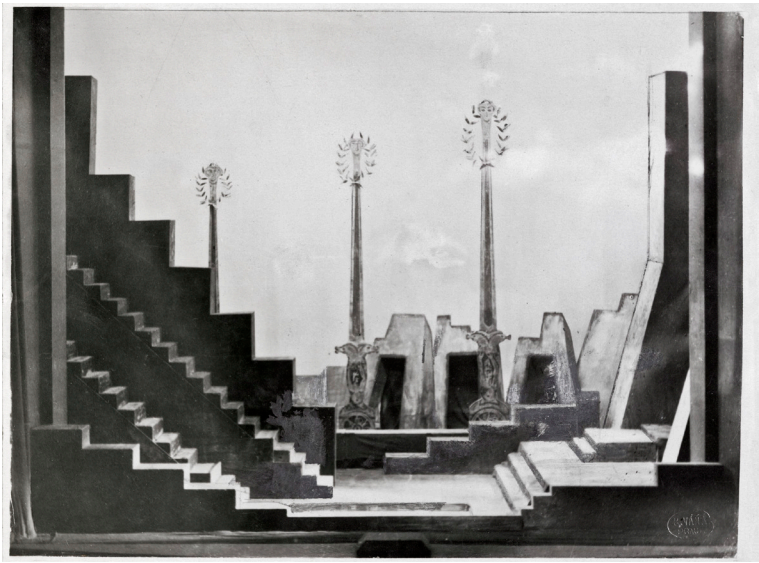
Klíčová slova

Karel Hugo Hilar; melodrama; *Hippodamie*; *Námluvy Pelopovy*; *Smír Tantalův*; *Smrt Hippodamie*; Národní divadlo Praha; inscenace

Jana Cindlerová
Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě,
Kulturní dramaturgie se zaměřením na divadlo
jana.cindlerova@fpf.slu.cz

1. dějství, *Námluvy Pelopovy* (1923)

2. dějství, *Námluvy Pelopovy* (1923)



3. dějství, *Námluvy Pelopovy* (1923)

4. dějství, *Námluvy Pelopovy* (1923)

Jarmila Kronbauerová jako *Hippodamie* (1923)

Leopolda Dostalová jako *Hippodamie* (1905)