

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Teorie a dějiny umění a kultury

Diplomová práce

2011

Bc. Petra Jančálková

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Teorie a dějiny umění a kultury

Divadelní věda

Diplomová práce

Bc. Petra Jančálková

Inscenační principy režiséra K. H. Hilara v Národním divadle v letech 1921-1935
(se zaměřením na spolupráci se scénografem Vlastislavem Hofmanem)

Inscenation Principles by director K. H. Hilar in National Theatre from 1921 to 1935
(focusing on cooperation with stage designer Vlastislav Hofman)

Praha, 2011

Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Děkuji vedoucímu diplomové práce Doc. PhDr. Pavlu Janouškovi CSc. za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne.....

.....

Abstrakt

Anotace: Diplomová práce *Inscenační principy režiséra K. H. Hilara v Národním divadle v letech 1921-1935 (se zaměřením na spolupráci se scénografem Vlastislavem Hofmanem)* se zabývá režii K. H. Hilara ve funkci šéfa činohry Národního divadla v letech 1921-1935. Cílem práce bylo zaměřit se na Hilarovu tvorbu v Národním divadle, dále na jeho spolupráci s herci, na prvky expresionismu a později civilismu v jeho režii a v neposlední řadě se věnovat jeho spolupráci se scénografy, zejména pak s architektem a výtvarníkem Hofmanem. Součástí diplomové práce se stala i obrazová příloha obsahující fotografie scény a rovněž ukázky scénických návrhů. Většina pramenů je k dispozici v archivu Národního muzea v Terezíně a v archivu Národního divadla v Praze. Odborná literatura je k zapůjčení v Divadelním ústavu rovněž v Praze.

Klíčová slova: K. H. Hilar, Vlastislav Hofman, Národní divadlo, expresionismus, civilismus, režie, scénografie

Abstract: The thesis *Inscenation Principles by director K. H. Hilar in National Theatre from 1921 to 1935 (focusing on cooperation with stage designer Vlastislav Hofman)* is about director K. H. Hilar's inscenation principles in position as the boss of National theatre from 1921 to 1935. The aim was to focus on Hilar's work at the National Theatre, as well as its cooperation with the actors, the elements of expressionism and later civilism in his arrangement and last but not least, given his cooperation with the set designer, especially with the architect and artist Hofman. Part of thesis involves a lot of images from Hilar inscenations. Most sources are available in the archives of the National Museum in Terezin, and archives of the National Theatre in Prague. The professional literature is available at the Theatre Institute, also in Prague

Key words: K. H. Hilar, V. Hofman, National Theatre, expressionism, civilism, direction, scenography

Obsah

Úvod.....	7
Situace v Národním divadle ve dvacátých letech dvacátého století.....	9
Hilarova spolupráce s herci.....	11
Dramaturgický plán divadla	14
Hilarova inspirace německou režii.....	16
Hilarovo tvůrčí využití expresionistické inspirace.....	19
Civilismus v Hilarově režii.....	21
Význam hudební složky v Hilarově inscenaci.....	26
Hilarova scénická představa.....	29
Hilarova spolupráce se scénografy.....	33
Osobnost Vlastislava Hofmana.....	41
Hofmanovo pojetí kostýmů.....	47
Hilarova spolupráce s Hofmanem v Národním divadle.....	51
Zhodnocení Hilarovy spolupráce s Hofmanem.....	66
Závěr.....	68
Prameny a literatura.....	70
Seznam inscenací K. H. Hilara v Národním a Stavovském divadle v letech 1921-1935.....	74
Obrazová příloha.....	76

Úvod

Diplomová práce *Inscenační principy režiséra K. H. Hilara v Národním divadle v letech 1921-1935 (se zaměřením na spolupráci se scénografem Vlastislavem Hofmanem)* volně navazuje na mou bakalářskou práci *Inscenační principy režiséra Jaroslava Kvapila a jeho shakespearovský cyklus her v Divadle na Vinohradech*.¹

Přítomná práce mapuje Hilarovo působení v Národním divadle v letech 1921-1935, analyzuje jeho inscenační styl ovlivněný zejména expresionismem a později civilismem, a také představuje režisérovu práci s hereckým souborem činohry Národního divadla. V neposlední řadě se práce zaměřuje na Hilarovu spolupráci se scénografem Hofmanem, okrajově se zabývá i jeho tvorbou s jinými scénografy².

K. H. Hilar vypravil za svého působení v Národním divadle třicet osm inscenací³ – třicet tři v budově Národního⁴ a pět na scéně Stavovského divadla⁵. V této práci se zaměřuji zejména na výtvarnou podobu těchto inscenací. V charakterizování výtvarného stylu jednotlivých inscenací jsem nejvíce vycházela z *České scénografie 20. století* (1982), z *Výtvarné práce na jevišti*

¹ První cyklus her Williama Shakespeara uvedl Jaroslav Kvapil v Národním divadle již v roce 1916 u příležitosti 300. výročí od úmrtí dramatika. Kvapil zde tehdy inscenoval těchto patnáct Shakespearových dramát: *Komedii plná omylů* (27. 3.), *Richard III.* (30. 3.), *Romeo a Julie* (1. 4.), *Sen noci svatojánské* (4. 4.), *Benátský kupec* (7. 4.), *Zkrocení zlé ženy* (9. 4.), *Mnoho povyku pro nic* (13. 4.), *Jak se Vám líbí* (15. 4.), *Král Lear* (17. 4.), *Večer tříkrálový* (19. 4.), *Hamlet* (23. 4.), *Veta za vetu* (25. 4.), *Macbeth* (28. 4.), *Othello* (30. 4.), *Zimní pohádka* (3. 5.). V tzv. „Druhém shakespearovském cyklu“ inscenoval Kvapil spolu s autorem scény a kostýmů Josefem Wenigem ve Vinohradském divadle tyto Shakespearovy hry: *Troilus a Kressida* (1921), *Othello* (1922), *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (1922), *Cymbelín* (1923), *Sen noci svatojánské* (1923), *Zimní pohádka* (1923), *Kupec benátský* (1924), *Macbeth* (1925), *Lásky lichá lest* (1926), *Hamlet* (1927) a *Julius Caesar* (1927).

² K. H. Hilar v Národním divadle za svého působení spolupracoval s devíti scénografy: Josefem Wenigem, Bedřichem Feuersteinem, Josefem Čapkem, Alexandrem Vladimírem Horskou, Zdeňkem Rykrem, Františkem Zelenkou, Antonínem Heythumem, Václavem Gottliebem a Vlastislavem Hofmanem.

³ Kompletní soupis inscenací, které K. H. Hilar v letech 1921-1935 v Národním a Stavovském divadle vypravil, je přiložen v závěru práce.

⁴ K tomu nutno připočíst ještě dvakrát obnovenou inscenaci *Ze života hmyzu* (1921/1922), a to v sezónách 1924/1925 a 1931/1932.

⁵ V tomto období uvedl K. H. Hilar ve Stavovském divadle inscenace: *Jak vám se to líbí* se scénografem A. V. Horskou (1923/1924), *Jak se vám to líbí* se scénografem F. Zelenkou (1925/1926), *Pěst* se scénografem A. Heythumem (1930/1931), *Rivalové* se scénografem Vl. Hofmanem (1930/1931) a *Marii Antoinettu* se scénografem V. Gottliebem (1934/1935).

Národního divadla 1881-1941 (1941), z nejnověji vydané publikace *Vlastislav Hofman* (2004) a také z knihy Miroslava Rutteho *K. H. Hilar* (1936). K analýze Hofmanova výtvarného stylu mi nejvíce pomohly jeho *Průvodní zprávy k inscenacím 1918-1957* (1957). Informace jsem čerpala také ze souboru Hofmanových teoretických studií *30 let výtvarné práce na českých jevištích* (1951). K pochopení výtvarného stylu ostatních scénografů, s nimiž Hilar v Národním divadle spolupracoval, mi posloužily četné monografie, z nichž za všechny uvedu jako příklad *Scénografické dílo Josefa Weniga* (1963), *Josef Čapek* (1963), *František Zelenka, scénograf 1904-1944* (1994) nebo *Alexandr Vladimír Hrska* (1981). Vycházela jsem také z dobových novinových výstřížků uložených v příslušných složkách archivu Národního divadla⁶.

V diplomové práci se snažím nastínit i názory divadelních kritiků na Hilarovy inscenace v Národním divadle. Nejvíce jsem však vycházela z komentářů Miroslava Rutteho v knize *K. H. Hilar* (1936). K pochopení historického kontextu jsem neopomněla ani čtvrtý díl publikace *Dějiny českého divadla IV.* (1977), jež pod vedením Františka Černého vypracoval kolektiv autorů. Informace jsem čerpala také z knihy *Kapitoly z dějin českého divadla* (2000). O atmosféře, která panovala v divadle před a krátce po příchodu K. H. Hilara, jsem se toho nejvíce dozvěděla z knihy *Čtení o Národním divadle* (1983), *Národní divadlo* (1977) a rovněž z dobových výstřížků v složce nazvané *K. H. Hilar* v archivu ND.

⁶ Seznam archivních složek, s nimiž jsem pracovala, uvádím v seznamu pramenů a literatury na konci práce.

Situace v Národním divadle ve dvacátých letech dvacátého století

Po odchodu režiséra a uměleckého šéfa činohry Národního divadla Jaroslava Kvapila v roce 1919 na Ministerstvo školství a národní osvěty se první česká scéna dostala do neustále se prohlubující krize. Funkci uměleckého šéfa činohry sice z pozice ředitele zastával Gustav Schmoranz, prakticky ale činohru vedli dva dominantní herci Eduard Vojan⁷ a Jaroslav Hurt. Ztráta silné režijní osobnosti a opětovné svěření režie do rukou těch nejzkušenějších herců ze souboru znamenala v době, kdy se Národní divadlo stalo reprezentativní scénou nově vzniklé Československé republiky, závažný kulturně společenský problém vyžadující urgentní řešení. Toho si byl vědom i Kvapil, který doporučil svěřit funkci šéfa činohry Národního divadla režiséru Hilarovi, který v tu dobu ve Vinohradském divadle slavil úspěchy s inscenacemi koncipovanými v duchu německého expresionismu. Povolat do funkce K. H. Hilara, který jako dramaturg, režisér, šéf činohry a později dokonce místoředitel, dokázal Vinohrady v letech 1914-1920 povýšit na umělecky nejprogresivnější českou scénu, se tehdy jevilo jako jediná možnost, jak zastavit uměleckou krizi Národního divadla a navázat na soudobé trendy divadelního vývoje. (HILAR, 2002 : 491)

Do funkce šéfa činohry Národního divadla byl Hilar jmenován 1. ledna 1921. Herci první pražské scény, zvyklí na jinou divadelní poetiku, se však proti jeho režijnímu stylu zprvu bouřili a odmítali s ním spolupracovat. Herecký soubor, ve kterém za dva roky vzrostla herecká samovláda a jemuž v předchozích dvaceti letech vládla noblesní osobnost impresionisty Kvapila⁸, přijal diktátorského a výbušného expresionistu Hilara s nedůvěrou hraničící s odporem⁹. Hilar byl herci

⁷ Eduard Vojan (1853-1920) patřil k nejvýznamnějším hercům Kvapilovy éry. Postavy ztvárňoval v duchu psychologického realismu. Po odchodu Kvapila se z pozice nejuznávanějšího herce pokoušel vést spolu s Jaroslavem Hurtem činohru Národního divadla. Krátce poté, co z divadla odešel Kvapil, Vojan zemřel.

⁸ Hilarovo odlišné pojetí divadla prozrazoval i jeho názor na Kvapilovy režie: „Tážete se, co mne hned od počátku dělilo od Kvapila? Zdá se mi, že to byl celý názor na divadelní práci a metodu pracovní. Kvapilova představitost jevila se mi do té doby jako dílo vzácné vytříbenosti dekorativní, ale bez pravého dramatického rytmu a napětí, ježto v nich improvizace hereckého ansámblu a libovůle herecké reprodukce jednotlivců tříštila bohatý a vypěstěný vkus režisérův. Kvapilova režie připadala mi jako souhrn šťastných náhod, ale nikoli mocně vrženého jednotícího programu uměleckého. Viděl jsem u něho vždy výborné jednotlivce, zřídka kdy výborný celek. Kvapil zkrátka nechápal režii jako výkon ansámblový.“ (HILAR, 2002 : 316)

⁹ Spolupracovat s Hilarem odmítli tito herci: Růžena Nasková, Liběna Odstrčilová, Rudolf Deyl, Jaroslav Hurt, Jan Vávra a Karel Železný.

Národního dokonce nařčen z hanění české divadelní tradice. Tomuto závažnému obvinění se bránil například i v jedné ze svých divadelních esejí uvedených v *Bojích proti včerejšku*, když napsal: „Vývoj našeho divadelnictví nemůže spočívat v tom, že se necháme zatlačit do vedlejších pozic a budeme se zabývat výlučně restaurováním těch hereckých osobností, které už své poslání naplnily. Novým měřítkem musí být přísná ekonomie oběma směry: nejen nazpět, ale i vpřed!“ (HILAR, 1925 : 219)

V doslovu k inscenaci *Romea a Julie* pak Hilar vysvětlil svůj inscenační styl slovy: „V nové režii běží především o uvolnění všech složek lidské povahy a pokud to divadelní konvence dovoluje, s odhodlaností, jež je naprostá. Aby účín byl úplný, aby intimní pravda srdce a zvyků dramaticky vystoupila přímo, není ničeho víc zapotřebí než nerušeného hereckého výkonu, na který je potřeba se soustředit a ochraňovat ho. Proto pryč s dekorativností v kulise i v obleku. To jen rozptyluje čirý výkon hereckého výrazu!“ (HILAR, 1925 : 118)

Z těchto ukázek je zřejmé, že Hilar toužil po odstranění jevištní dekorativnosti a inklinoval k modernímu divadelnímu tvaru, který mu od desátých let prezentoval expresionismus. (Z dlouhodobého pohledu pro něj tento směr nicméně znamenal jen výchozí umělecký styl, ne konečné stadium jeho tvorby.)

Hilarova spolupráce s herci

Ačkoli Hilar s herci nepěstoval příliš blízké vztahy, uvědomoval si, že právě na jejich výkonech stojí úspěch jeho inscenací. V divadelní eseji *O divadelní magii* se proto obrátil přímo na ně, aby jim vzkázal: „Divadlo, jež chce nový čas, je přímé a rovné, pravdivé a věčné, jako výstřel z pušky do čela. Proto ty, herče, nehraj, ale tvoř! Nehraj, ale žij! Vše, co učiníš na jevišti, tvůj přízvuk, tvé gesto, tvůj vzdech, tvůj krok, to vše buď též tvými zážitky, aby to vše bylo zážitkem divákovým. Také tvá fantazie budiž tvým zážitkem. Vše na tobě budiž nervovou skutečností, fyziologickým faktem. Neboť dnešní divák věří těmto faktům. Jsi věčný, buď stručný, jsi stručný, buď podstatný, jsi podstatný, budeš pravdivý. Neboť pravda ničeho nepotřebuje. Platí sama sebou.“ (HILAR, 2002 : 343)

Hilar vyžadoval po hercích naprostou oddanost k práci a projev nesmírné námahy. Všichni se zkrátka museli na jevišti vydat až do posledních zbytků sil. Během divadelní zkoušky uměl Hilar herce rozběsnit až do hysterických záchvatů balancujících na hranici psychické únosnosti. Po fyzické stránce si tedy jím vedená divadelní zkouška nezačala ani s cirkusovou drezurou. Herec a později i asistent Hilarovy režie, avantgardní režisér Jiří Frejka, vzpomínal na Hilarovy divadelní zkoušky, kterých se zúčastnil ve třicátých letech, v článku k výročí Hilarova úmrtí takto: „Hilar neváhal najít jakoukoli soukromou chybu, dotknout se kterékoliv hercovy nejtajnější bolesti, jen aby jej vyrval z jeho rovnováhy a vyštval jej na královský hon za rolí. Měl přímo ďábelský dar vyhmátnout v intimním nitru člověka jeho nebolavější místa, jeho touhu po mládí, jeho ctižádost, pýchu, pohodlnost, lačnost po penězích. Vkládal ruku hluboko do těchto nikdy nezacelených ran herců a působil jim nesnesitelné bolesti, při nichž docházelo až k hysterickým výbuchům. Silní chlapi se dávali do pláče a rodily se nenávisti nebo lásky ke krotiteli. Šlehnul vtíp biče drtící křehkou a citlivou hercovu sebelásku. Ani nikdo z herců téměř nepozoroval, že za tím vším se rodilo dílo.“ (archiv ND, složka: P25a 507)

Jak bylo v citátu Jiřího Frejky naznačeno, oproti Hilarovým odpůrcům se v souboru – navzdory režisérovi diktatuře – našlo i několik jemu nakloněných herců. K těm, kteří akceptovali jeho tvůrčí metodu plnou sarkasmu a beztaktosti patřili například Eva Vrchlická, Jarmila Kronbauerová, Miloš Nový, Jiří Steimar nebo Eduard Kohout, který byl ale do Národního angažován z Vinohrad jen velmi krátce před Hilarovým příchodem. Takoví herci si vážili Hilarova pevného charakteru, obdivovali jeho neúplatnost při rozdělování hereckých rolí a cenili si jeho projevu naprosté ignorace k zákulisním intrikám. (SLAVÍK, 1932 : 42)

I přes několik herců, kteří byli ochotni spolupracovat, chyběl Hilarovi na počátku jeho práce v Národním divadle kompletně spřízněný kolektiv. Proto si do Národního povolal i několik členů vinohradského souboru, jmenovitě: Bedřicha Karena, Zdeňku Baldovou a Václava Vydra. Později režisér svůj soubor ještě rozšířil o Romana Tumu, Jaroslava Vojtu a Ludvíka Veverku. Na první pražskou scénu se také znovu vrátila Leopolda Dostálová, Anna Sedláčková a Marie Hübnerová. Další posily do hereckého ansámblu přišly i z jiných činoherních scén a také z avantgardních divadel. Z Revoluční scény byl například povolán uznávaný komik Saša Rašilov, z brněnské opery přešel do činohry Národního divadla operní zpěvák Otta Rubík. V divadle ale nechyběli ani tehdy teprve začínající herci, jakými byli Ladislav Pešek, Olga Scheinpflugová, Hugo Haas, Jiřina Šejbalová, Jiřina Štěpničková, Jan Pivec, Ladislav Boháč, Stanislav Neumann nebo Josef Gruss. (HILAR, 2002 : 493)

Prototypem ideálního herce byl ale pro Hilara kupodivu Eduard Vojan. V jeho umění totiž shledával vrchol herecké techniky prvních dvou desetiletí dvacátého století. Obdiv k Vojanově herecké technice režisér shrnul ve stati *Býti druhým Vojanem*, kde mu složil poklonu zejména za jeho pronikavou dikci, vynikající dechovou techniku i za jeho snahu o ironii. Hilar také poukázal na mimořádnou pravdivost Vojanova hereckého výrazu a připustil, jak moc si váží hercovy snahy o projev vnitřního napětí, jeho vůle i věčnosti v gestech. Rovněž se mu líbil Vojanův výraz ve tváři kontrastující s tehdy obvyklou hereckou uhlazeností a v neposlední řadě si cenil i jeho démonismu, z něhož se podle něj rodila Vojanova tvrdost, příkrost, krutost i nenávisť – vlastnosti, v jejichž ztvárnění byl tento herec na českém jevišti nepřekonatelný. (HILAR, 2002 : 425)

Ve Vojanově herectví Hilar spatřoval budoucnost českého divadla. S odkazem na hercův přínos pro divadlo vzápětí napsal: „Má-li se někdo stát velkým hercem, musí umět chtít jím být, musí na sobě ode dne ke dni, od roku k roku, od úlohy k úloze neúnavně pracovat, nesmí si nikdy lidsky povolovat, nesmí ze sebe nikdy umělecky slevovat. Musí na každé své nové roli pracovat jako na své první. Není nedostatků, není překážek přírody, kterých by nezmohla pevná umělecká vůle.“ (HILAR, 2002 : 425)

Hilarovo přání spolupracovat na scéně Národního divadla právě s Vojanem se však nenaplnilo. Půl roku před Hilarovým příchodem do divadla, v květnu roku 1920, totiž Eduard Vojan zemřel. Hercem, který dokázal v divadelní praxi nejlépe naplnit Hilarovu představu o hereckém umění se tak stal Václav Vydra. Stejně jako Hilar, také on zavrhoval prvoplánovou veselost, snadnost, povrchnost a snahu o libivost inscenace za každou cenu. Vydra i Hilar se shodli na herectví zkratky, ostrosti, dynamiky a napětí. Vydrovo výjimečné postavení v Hilarových inscenacích

později zaujmul herec Eduard Kohout. (SLAVÍK, 1932 : 43)

Hilarovu práci s herci zajímavě shrnuje i subjektivní názor herečky jeho inscenací, Evy Vrchlické: „Každá práce je mu vášní a cítí velkou zodpovědnost za ni. Přichází sice s hotovou věcí, ale nikdy sám sebe nepokládá za tak neomylného, aby do poslední chvíle nemohl měnit ve své práci. Jeho práce není sázkou do loterie, nepočítá s lepší možností, nýbrž je připravena s takovou bohatostí, aby i při slevení zůstalo dílo nabitě silou účinu... Hilar s hercem úplně splyne, dá se rozčlít rolí, dá se jí rozesmát. Sám předehrává. Je to sice karikatura, ale herec z ní pozná, co on chce. U něho neexistuje slovo možné. S nikým tak ráda nespolupracuji a nikdy nemám takový strach ze zkoušky jako s ním. Chová se k herci s jistou úctou, ale vezme mu všechnu aureolu, dokáže, že nejpřednější je roven ostatním a že může svým výkonem zkazit celek jako ten nejposlednější. Herec stává se před ním školákem, ale je mu v tomto postavení nevýslovně dobře.“ (SLAVÍK, 1932 : 45)

Dramaturgický plán divadla

Kromě herců se Hilar setkal s nepochopením také ze strany obecnstva. Národní divadlo totiž na počátku dvacátých let navštěvovalo poněkud konzervativnější publikum než to, jaké bylo zvyklé docházet na Vinohrady. Divákům Národního tedy připadaly Hilarovy inscenace málo srozumitelné a poněkud cizí. Hilar se ale ani přesto nepodvolil jejich vkusu a naopak se je snažil přesvědčit o své pravdě¹⁰. V tom mu měla pomoci zejména dominantní osobnost dramaturga, o jehož vlastnostech měl Hilar zcela jasnou představu, již popsal ve studii *Smysl repertoáru* takto: „Vůdce divadla jako průbojce uměleckého programu musí dovésti státi nad časem, nad chvilkovou módou, nad senzací, musí dovésti za jistých okolností jíti proti době, aby mohl jíti před ní – to jest, aby dovedl svou volbou dáti podnět k tomu, co se vytváří, krystalizuje, k čemu se cílí, co je vlastní směr vývoje, a on to jest, stojí-li na svém místě, jenž musí míti dobrý sluch pro vše, k čemu doba spěje, co ji zmítá, čím se vytváří, co bude zítřejší, co značí pokrok, vývoj, život, nikoli ústup, rozklad. Tento smysl pro vše vpravdě živé, vyvíjející se, budoucí, toť vše, co jej činí mužem svého místa.“ (HILAR, 1930 : 34)

Hilar mimo jiné zdůraznil, že by dramaturg divadla měl mít talent a cit k rozpoznání kvalitního díla, které by dokázalo oslovit publikum a zároveň by jako takové mělo přínos pro moderní české divadlo, když napsal: „Nikoli, že by časový námět díla dramaturgem voleného založil jeho slávu: ale on musí umět vycítiti, které z děl jím uvedených může býti jeho dobou, jeho prostředím, jeho divadlem, jeho ensemblem, jeho obecnstvem vycítěno, pochopeno, zkrátka, které může býti zdrojem scénického účinku, a které nikoli.“ (HILAR, 1930 : 35)

To ovšem neznamenal, že by měl dramaturg Národního divadla vybírat vhodné tituly pouze mezi klasickými dramaty. Hilar se naopak zasazoval o to, aby dramaturg dbal na pestrost dramaturgického plánu a věnoval stejnou pozornost rukopisům od neznámých autorů jako klasickým hrám. Hilar také upozorňoval na skutečnost, že už bylo české divadlo nejednou svědky toho, jak selhalo dílo, u něhož se očekával mimořádný ohlas, zatímco méně známé drama u diváků vyvolalo nebývalý ohlas.

¹⁰ O vkusu obecnstva se Hilar vyjádřil také v *Bojích proti věřejšku*: „A obecnstvo? Obecnstvo všech věků, za Aristotela i Shakespeara, Moliéra i Shawa, mělo vždy nepřekonatelnou náklonnost k nízkosti. Je na básnících a umělcích scény, režisérech i hercích, aby svými schopnostmi tento pud k nízkosti v obecnstvu překonávali. Jsem toho mínění, že každý autor, dramaturg, režisér i herec mají konec konců takové obecnstvo, jakého zasluhují.“ (HILAR, 1925 : 292)

Podle Hilara sehrávalo svou roli v uvádění titulů dokonce i vhodné načasování. Tento názor ostatně dokázal i jeho výrok: „Býti dramaturgem, toť jest míti schopnost odhaliti v pravou chvíli své dílo svému obecenstvu a své obecenstvo svému dílu.“ (HILAR, 1930 : 36)

Hilarovy vysoké nároky na dramaturga činohry dokázal nejlépe realizovat literární kritik, esejist, historik, dramatik, dramaturg a překladatel František Götz, o jehož jmenování do funkce se sám Hilar rovněž zasadil. Götz disponoval suverénní znalostí světové dramatiky, nechyběl mu přehled v soudobých trendech moderního divadla a navíc patřil k zakládajícím členům a programovým mluvčím brněnské Literární skupiny¹¹, která sdružovala autory hlásící se k expresionismu. Götz se stal od roku 1923 Hilarovým nepostradatelným spolupracovníkem. Právě Götzovou zásluhou se na scénu Národního postupně dostávaly hry Eugena O' Neilla, Luigiho Pirandela, Jeana Giraudoux a dalších moderních dramatiků.

Nicméně, chod divadla musel být zajištěn i po finanční stránce a ne pouze po té umělecké. Proto Götz s Hilarem zařazovali do dramaturgického plánu i zábavnou produkci, kterou vítala početná část publika – repertoár divadla se tedy spravedlivě dělil na tzv. kulturní a zábavnou linii¹². Dramaturgický plán divadla se svědomitě ohlašoval vždy na jednu divadelní sezonu dopředu, ale nikdy nebyl dodržován v plném rozsahu. Některé tituly, a to včetně těch, které byly původně považovány za klíčové, nakonec vůbec nebyly nastudovány¹³ a uvedení dalších her se neustále odkládalo. (HILAR, 2002 : 496)

¹¹ Členové Literární skupiny spolupracovali hlavně s brněnským časopisem *Host*, který František Götz spoluredigoval v letech 1921-1928.

¹² Uvedeny byly komediální tituly *Sklenice vody* (E. Scribe), *Sport a láska* (H. F. Amiel), *Tatík Děťina* (L. Marchand), nebo *Konec paní Cheyneyové* (F. Lonsdale), ale i klasické hry *Zdravý nemocný* (Molière), *Ze života hmyzu*, *Adam Stvořitel* (bratři Čapkovi), *Sen noci svatojánské* (W. Shakespeare) či *Ženitba* (N. V. Gogol).

¹³ Dramata *Do Damašku* (A. Strinberg), *Peer Gynt* (H. Ibsen) nebo *Lakomec* (Molière) nakonec nastudována nebyla.

Hilarova inspirace německou režii

Hilar disponoval talentem pro rozpoznání kvalitního díla, které by mělo u diváků ohlas. Oblíbil si stejně antická, klasická i moderní dramata. Obdivoval také Maxe Reinhardta¹⁴, který podle něj pozvedl úlohu režiséra na pomocníka herce a dramatika zároveň, ba dokonce na dramatikova zástupce. O Reinhardtově zásluze na přístupu k režii se Hilar vyjádřil ve stati *Pro Reinhardta* takto: „Reinhardt postavil režiséra na místo mrtvého básníka do středu neživého díla, jako živý, obnovující proud, který vnukává život celému svému nehybnému okrsku. Učinil jej obnovitelem vnitřní jednoty díla.“ (HILAR, 2002 : 164)

V názoru na úkol režiséra byl tedy Hilar s Reinhardtem zajedno, ovšem v pohledu na expresionismus se tvůrci názorově rozcházel. S expresionismem se Hilar poprvé setkal díky berlínskému režiséru Františku Zavřelovi¹⁵, který byl v roce 1914¹⁶ přizván z Německa do Čech dramatikem Arnoštem Dvořákem a kruhem umělců kolem časopisu *Scéna*, aby na předních pražských scénách třikrát pohostinsky režíroval – jednalo se o režii Dvořákovy hry *Václav IV.*, o Dykovo *Zmoudření Dona Quiota* a o Wedekindovu *Lulu*. (FISCHER, 1919 : 203)

Zavřelovy režie vynikaly zejména snahou o propracovanost každého detailu. Dialogy herců byly smysluplně doprovázeny jejich gesty, postoji i dynamickými přesuny po scéně. V promluvách herců se rovněž dbalo na výrazné dramatické pauzy. Rytmus slov zkrátka sehrával v inscenaci důležitou úlohu – jednou naznačoval katastrofu, podruhé naivitu, překvapení nebo naštvanost. Každou další scénou se linka příběhu výrazně posouvala kupředu a vedla diváka k zamyšlení. (FISCHER, 1919 : 207) Stejně jako Zavřel kladl důraz na rytmus inscenace a na hereckou techniku i Hilar. Svědčí o tom Hilarova vlastní slova, která na toto téma pronesl v *Pražské dramaturgii*: „Herec, jenž pronese větu podle dispozic moderní režie, musí si uvědomit

¹⁴ Max Reinhardt (1873-1943), původně herec, který se proslavil jako divadelní a filmový režisér. V počátcích kariéry působil v divadelním souboru Otty Brahmy, jehož svobodné divadlo se stalo po roce 1889 průkopníkem nového jevištního stylu inspirujícího se v dramatech Henrika Ibsena a Gerharta Hauptmanna. Hlavním rysem Brahmovy školy bylo divadlo nepatetické, psychologicky prohloubené, se snahou o reálné pojetí, s důrazem na jednání postav. (TVRDÍK, 1995 : 2)

¹⁵ František Zavřel (1885-1947), žák Maxe Reinhardta a spolupracovník Georga Fuchse. Zasloužil se o uvedení prvních expresionistických režii v Československu, čímž výrazně ovlivnil Hilarův inscenační styl. Více o něm v studii Mgr. Andrey Jochmanové, Ph.D. *František Zavřel, tvůrce raného divadelního expresionismu*, In. *SPFFMU, řada Q - Teatrologica*. Vyd. roč. 15, 2005, č. 8. Brno : MU, 2005. ISBN 80-210-3785-7, s. 245-247.

¹⁶ V tu dobu Hilar zastával funkci uměleckého šéfa Vinohradského divadla.

přesně, říká-li ji partnerovi za zády či přes celou scénu, říká-li ji do provaziště nebo do iracionálního prostoru druhé galerie, říká-li ji pevným stropem nebo nepokrytým provazištěm, říká-li ji v přítomnosti dvou nebo tří mužů, jedné nebo tří žen, mluví-li zkrátka v duetu nebo v ensemblu." (HILAR, 1930 : 8)

Hilar ani Zavřel rozhodně nepatřili k režisérům, kteří by se striktně drželi scénických poznámek dramatika. Jejich profesní ctižádost byla mnohem vyšší. Otokar Fischer¹⁷ charakterizoval ve své knize *K dramatu* v kapitole *Režiséři* Zavřelovu režijní práci například takto: „Nechce ilustrovat, chce tvořit. Vmyslí se do dramatu, vcítí se do autora a má odvalu jít svou vlastní cestou. Není sic oprávněna vnést do dramatu nové drama (také k tomu nemá básnické síly), ale je jí namnoze dáno vidět hloub a vidět líp než viděl básník knižního textu, vykázal-li směr. Zavřel autorových režijních poznámek takřka vůbec nepotřebuje, a jsou-li tu, troufá si jich nedbat (představení Quiota o tom podalo svědectví), protože vlastní a nejlepší údaje vytuší z děje, vyřeší si z rytmu mluveného slova, přimyslí si podle dramatických povah." (FISCHER, 1919 : 207)

Fischer se takové režijní koncepce zastával a spolu s režisérem Zavřelem, Hilarem i jinými se snažil poukázat na důležitost funkce režiséra, která byla zejména po odchodu Jaroslava Kvapila a před příchodem K. H. Hilara do Národního divadla opětovně zanedbávána a chybně svěřována do rukou nejzkušenějších herců v souboru. Na druhou stranu ale Fischer poukazoval i na možnost nebezpečí vycházející z tohoto inscenačního přístupu, a tak k režii F. Zavřela ještě dodal: „Je nadmíru nebezpečný tento způsob režiséřského pojetí, jenž, zdálo by se, otvírá přístup vši libovůli a všem možným přeměnám. Ale je právě věcí stylovosti a tvořivosti režisérovy, aby v těchto otázkách, pro něž platí obecně závazná regule, dovedl nalézt střední cestu mezi invencí dramatikovou a tvořivostí svou vlastní, aby, je-li k tomu dost silný a osobitý, přesvědčil třeba autora samého o výhodnosti a hlubší oprávněnosti své nové, přetavující koncepce. Tak docházívало k měření sil mezi básníkem a režisérem a neviděli jsme v tom nic ponižujícího, sklonil-li se ten či onen autor před divadelnickým a psychologickým důvodem zkušeného režiséra." (FISCHER, 1919 : 208)

¹⁷ Otokar Fischer (1883-1938), literární historik, divadelní kritik a teoretik, překladatel, dramaturg, dramatik, básník a profesor germanistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Své divadelní studie shromáždil v knize *O dramatu* s podtitulem *Problémy a výhledy* (1919).

Stejně jako si Fischer cenil Zavřelových režii, uznával i neustálé experimentování¹⁸ a novátorské režijní přístupy K. H. Hilara, o jehož práci se konkrétně vyjádřil slovy: „Výsledky, jichž jeho píle a talent domohly, jsou ovládnány vůdčí zásadou, že nesmí býti mrtvého bodu v představení, že nemá býti mrtvé chvíle na scéně ani mezi diváky, že umělecký celek má být proniknut bdící, rozechvělou, v každém okamžiku znovu tvořící a dokreslující a přebásňující energií.“ (FISCHER, 1919 : 214)

Kromě podobného inscenačního stylu ovšem spojovaly Hilara se Zavřelem i určité povahové rysy, které se daly dobře zúročit v jejich profesi – například pracovitost, panovačnost a také odvaha k divadelnímu experimentování. Díky jejich zaujetí expresionismem se na českém jevišti nově objevila pudovost, extáze, grotesknost a zkratkovitost, která u nás – po vzoru německého divadla – rozpoutala významnou éru expresionistických inscenací. Takto koncipovaný inscenační styl Hilar uplatňoval už v Divadle na Vinohradech, kde poprvé režíroval v roce 1911¹⁹. Na svou úspěšnou expresionistickou linii následně navázal i v Národním divadle, kde v duchu expresionismu tvořil v první polovině dvacátých let.

Hilarův expresionistický styl ale neovlivnilo pouze setkání s Františkem Zavřelem, ačkoli právě to mělo na jeho režii nejmarkantnější dopad. Vliv na něj měl totiž například i vídeňský režisér Rudolf Bernauer²⁰, který mu vnukl myšlenku jednotného inscenačního stylu, v němž se klade důraz na symbolizující detail, zdůrazňuje se harmonie inscenace a pracuje se se světlem. (SLAVÍK, 1932 : 34)

Výrazný vliv pro Hilarovy expresionisticky laděné režie měl i německý režisér a producent Leopold Jessner²¹ – z jeho tvorby se Hilar inspiroval pojetím rytmu a pohybu herců na scéně.

¹⁸ Hilar se k tomu vyjádřil takto: „Moji protivníci říkali o mé divadelní činnosti, že příliš experimentuje. Toto slovo, jemuž se na ulici nerozumí, nutno opravit. Byv si jist svým programem, k němuž jsem spěl, nikdy jsem na divadle neexperimentoval, nýbrž toliko riskoval. Pokud se ale experimentu jako zásady divadelní týče, netajím se tím, že miluji spíše divadelního ředitele, který pro svůj umělecký pud finančně zkrachuje, než ředitele, který ve své obchodní opatrnosti raději umělecky shnije. Na divadle, kdo ničeho neriskuje, ničeho záslužného neprovede.“ (HILAR, 1925 : 284)

¹⁹ První Hilarovou režii se stala hra Hermanna Bahra *Pavouk*.

²⁰ Rudolf Bernauer (1880-1953), rakouský scénárista, filmový režisér, libretista píšící pro berlínskou operu a herec. Debutoval v roce 1900 v Deutsches Theatre v Berlíně.

²¹ Leopold Jessner (1878-1945), známý divadelní a filmový režisér ovlivněný expresionismem. Jeho první film *Hintertreppe* (1921) se stal zlomovým dílem znamenajícím počátek expresionismu ve filmu. V letech 1919-1925

Hilarovo tvůrčí využití expresionistické inspirace

V prvním období Hilarova působení v Národním divadle, tedy v letech 1921-1924, se v jeho režii ještě stále setkáváme se snahou rozvíjet expresionistickou koncepci, jakou uplatňoval v předchozích desetiletích ve Vinohradském divadle. K typickým znakům Hilarových režii proto i v Národním patřil ostře stylizovaný herecký výraz, rytmizovaná dikce a prudké pohyby herců na scéně²², dále státnost v kontrastu s dynamikou a také důraz na výtvarnou kompozici jevištního dění²³.

Princip expresionistické poetiky rovněž spočíval v mísení kontrastů. Hilar se proto soustředil na prolínání tragických a groteskně pojatých scén. Postavy, které herci svým jednáním zpřítomňovali na jevišti, balancovaly mezi tragickým a komickým, vážným a směšným, vznešeným a groteskním. Herci svůj projev úmyslně vyhrocovali do nepřirozených krajností a místy dokonce připomínali loutky. Jejich úkolem také bylo minimalizovat prokreslenost charakteru postav a pokusit se spíše o vytvoření obecného typu člověka než o jeho individuální předobraz. (HILAR, 2002 : 497)

Jakkoli byla výše nastíněná Hilarova německá inspirace zjevná, nepřístupoval k ní mechanicky. Teoreticky se této problematice věnoval ve stati *Český expresionismus scénický*, v níž se důrazně ohradil proti nařčení z plagování německého expresionismu. Uznal sice, že mu práce německých režisérů byla podnětem, ale přesto se snažil obhájit původnost a originalitu českého, tedy svého přístupu k expresionismu. Hilar v této stati také rozlišoval dva pojmy, které spolu ovšem úzce souvisely – jednalo se o expresionismus scénický a herecký. První termín Hilar zjednodušeně charakterizoval takto: „Scénickým expresionismem možno nazvatí onen jevištně výtvarný směr, který nehledí k realistické podrobnosti výrazu hercova nebo režisérova, ani k psychologické rozloženosti.“ (HILAR, 1930 : 249)

O expresionistickém herectví podal oproti tomu důkladnější zprávu, když napsal: „Tento herec zhuštěného výrazu, ať slovního, ať mimického, má vyloučiti ze svého výkonu vše, co by náleželo popisnosti, realistické věrnosti nebo náladové dekorativnosti. Přízvuk, který volí, gesto, které

působil jako ředitel státního divadla v Berlíně, v Německém divadle v Praze v roce 1922 pohostinsky uvedl například inscenaci Shakespearova *Richarda III.*

²² K dynamickým inscenacím patřily například: *Antický večer* (1920/1921), *Ze života hmyzu* (1921/1922) nebo *Zdravý nemocný* (1921/1922).

²³ Ve výtvarné stylizaci zašel Hilar nejdál v inscenaci *Balladyna* (1922/1923), v níž hercům komplikoval pohyb po scéně kubistický kostým.

užije, přechod, který učiní, postoj, jež zaujme, tempo, kterým se pohybuje, vše to, jak jevištně žije a existuje, není výrazem oné všeobecné, všedními a soukromými zvyklostmi a divákovou denní zkušeností ustálené skutečnosti, nýbrž oné na umělecké dílo shrnuté, soustředěné skutečnosti díla básníkova, jemuž intenzita a vůle propůjčují všeobecnost a pravdivost." (HILAR, 1930 : 250)

Herec by tedy měl svým výkonem směřovat k zachycení celkového smyslu díla. V duchu expresionistické linie by se měl zbavit jakékoli popisnosti a vyloučit ze svého projevu snahu o zachycení reality. Vztah mezi hercem tvořícím v duchu expresionismu a přítomným obecnstvem určil režisér takto: „Herec expresionistický vzdává se úplně snahy předstírat diváku přírodu a její život – jeho výlučnou doménou bude slovo básníkovo. Nechce svým výkonem diváka poučovat o tom, co týž tisíckrátě zná. Chce ho osvětlit v tom, čeho si ještě neuvědomil. Nepopírá přírody ani jejích nezměnitelných zákonů. Předpokládá jen, že je divák zná. Směřuje k nejpodstatnějšímu." (HILAR, 1930 : 250)

Kromě hereckého stylu se Hilar pochopitelně vyjadřoval i k funkci režiséra, jehož úlohu shrnul slovy: „Režisér tohoto směru scénického zařizuje světelné efekty, předpisuje skupiny herců, přemísťuje a fixuje postavy, ustanovuje zákulisní zvuky a účiny. Bude ve všem tom především hledět k tomu, aby: a) souhrn hereckých individualit byl výrazem jednotící osobnosti díla, jež předvádějí, b) aby vyloučil ze souhrného výkonu herců i režie vše, co nevede k nejpřímějšímu tlumočení básníkova závěru. Že tomuto ideálu výrazové i projevové koncentrace odpovídá technicky především smysl pro rys, obrys, hranu, lineárnost, spád jak v individuálním výkonu hercově, tak v celkovém výkonu režijním, je samozřejmo, a tyto vlastnosti výkonu ať hereckého, ať režijního budou po výtce typickými značkami tohoto nového scénického směru, jež pro krátkost a srozumitelnost nazýváme scénickým expresionismem." (HILAR, 1930 : 251)

Podle Hilara tedy měla expresionistická režie apelovat zejména na zjednodušení výrazu herce a prosazovat zredukování dekorativnosti scény. Přesto se ale měla neustále snažit zachovat klíčovou myšlenku díla s odkazem na původní záměr dramatika.

Civilismus v Hilarově režii

Éru expresionisticky pojatých inscenací Hilar završil inscenací *Romeo a Julie*, kterou uvedl v Národním divadle v sezóně 1923/1924. Kromě obvyklé režie se tu Hilar – spolu se scénografem Zdeňkem Rykrem²⁴ – zasloužil i o scénickou podobu díla a sám pro inscenaci navrhl kostýmy.

Inscenace *Romeo a Julie* ale přinesla řadu záporných hodnocení ze strany české divadelní kritiky²⁵, které opět nejvíce vadila režisérova expresionistická interpretace textu a textové úpravy, ale i scénické řešení inscenace a slabé herecké výkony.

S těmito kritickými názory výrazně kontrastovalo nadšení francouzského spisovatele a dramatika Romaina Rollanda²⁶, který se o inscenaci pochvalně vyjádřil v soukromém dopise Hilarovi.²⁷ Ten (ve snaze dosáhnout zadostiučinění) se pak pokusil tuto osobní korespondenci s Rollandem předat novinářům, nicméně – s výjimkou dvou zanedbatelných novinových titulů – Rollandovy pochvalné dopisy nikdy zveřejněny nebyly.

Narůstající averze kritiky vůči Hilarovi přibližně v polovině dvacátých let měla neblahý dopad i na jeho zdravotní stav. V důsledku nadměrné psychické i fyzické zátěže jej postihla mozková mrtvice, která ho vyřadila z divadelního procesu na celou jednu divadelní sezonu.

Po návratu se Hilar sice okamžitě ujal funkce šéfa činohry, ale k režii se opět vrátil až na podzim roku 1925²⁸. Jeho první inscenací po roční režijní odmlce se symbolicky stala Rollandova

²⁴ Zdeněk Rykr (1900-1944), český malíř, ilustrátor, žurnalista a scénograf. Vystudoval dějiny umění a klasickou archeologii, v roce 1924 zakončil studia doktorátem. V letech 1925-1939 pracoval jako scénograf Národního divadla. Spíše než divadelní scénografií se však proslavil grafikou. Je autorem loga čokoládovny Orion (modré hvězdy), také navrhl obal čokolády Kofila.

²⁵ „Proslulá balkonová scéna se odehrávala v jakési velké špaččí boudě a závěr v hrobce s třemi mrtvolami napěchovanými jako angličtí uzenáči... Jek a řvaní... lomcovalo hereckými výkony... Poezii díla vzal čert posedlý expresionismem.“ (SCHMORANZ, Z. *Venkov*, 27. 4. 1924)

²⁶ Romain Rolland (1866-1944), uznávaný francouzský prozaik, dramatik a esejista, hudební historik a literární kritik pyšníci se Nobelovou cenou za literaturu získanou roku 1915 za román *Jan Kryštof*. Kromě prozaických prací také autor životopisných publikací Ludwiga van Beethovena, Michelangela Buonarrotoho nebo Lva Nikolajeviče Tolstého.

²⁷ V tomto dopise Rolland konkrétně napsal: „Drahý pane Hilar, spěchám, abych vyjádřil Vám radost ze včerejšího představení. Konečně! Viděl jsem hrát Shakespeara a ne pouze deklamatorní libreta... Od prvních slov až k posledním bez přestávky jsme byli uchvázeni...“ (PTÁČKOVÁ, 1982 : 92)

²⁸ Prodělání mozkové mrtvice ale zanechalo na Hilarovi trvalé následky, které ovlivnily i jeho režijní práci. Miroslav Rutte o tom napsal: „K. H. Hilar, jenž se vrátil po roce do Národního divadla, nebyl již oním bouřliváckým násilníkem jako na počátku své vlády. Nemoc zanechala v něm stopy hluboké únavy, a jeho jiskřivé oči těkaly co chvíli plaše kdesi v neurčitu, jako by se bály pohledět přímo před sebe. I jeho jízlivý úsměv byl nalomen do bolestné

Hra o lásce a smrti. Zajímavé ale je, že se v ní poprvé vzdal zažitě poetiky expresionismu a nově se přiklonil k civilismu²⁹. (HILAR, 2002 : 499)

Civilismus neměl být typickým uměleckým směrem, jako spíše divadelním a zejména společenským programem, kterým se mělo dospět k posílení mravní stránky národa. Usilovalo se jím hlavně o zvýšení lidské slušnosti, loajálnosti mezi jednotlivými společenskými třídami a o prohloubení vzájemného respektu mezi lidmi.

K novému poslání divadla se režisér vyjádřil ve stati *Nový divákův cit : Civilismus v Pražské dramaturgii*: „A tak nic naplat, byť sebe více odpoutáno, byť sebe více v kterékoliv epoše svého vývoje a v kterékoliv fázi svého osudu rozpoutáno, divadlo nutně musí přemýšlet o svém mravním poslání. Ať seberevolučněji, nihilističtěji naladěno, divadlo musí koneckonců samo na sebe nazírat jako na instituci mravní.“ (HILAR, 1930 : 33)

Hilar si od tohoto divadelního programu sliboval i větší empatii ze strany diváků, když dále napsal: „Jsem přesvědčen, že divadlo, které za Shakespeara ‚zrcadlilo přírodu‘, za Moliéra královskou společnost, v době poválečné a porevoluční krize má spolupracovat na vykrytalizování uklidněné citlivosti společenské, probouzejíc cit vzájemné třídní slušnosti, lidského respektu, občanského mravu, společenské loajálnosti nejen mezi stranami a vládami, mezi vůdci a voličem, ale i mezi společenskými třídami, mezi hmotnými rozdíly a světovými názory, diferencemi individualit a odstíny zájmů, probouzejíc citlivost, která v dobrých epochách kulturních a šťastnějších epochách společenského vyhranění slula citlivostí dobrého mravu, občanské poslušnosti, lidského taktu, dobou občanské ctnosti, virtutis.“ (HILAR, 1930 : 37)

Jakkoli lze Hilarovu nečekanou změnu ve vztahu k divákům a posun v jeho inscenačním stylu vysvětlit jeho předchozími zkušenostmi s divadelní kritikou, s publikem a případně i osobním

osamělosti člověka, neznajícího dne ani hodiny. Poněkud vleklá chůze, roztržitost a těžký jazyk, jenž co chvíli nestačil trysku myšlenek, ukazovaly, že v jeho hranatém, stále ještě bojovně napřímeném těle pracuje skrytě ničivá síla, jež připravuje katastrofu. Bývalý vulkán změnil se v churavce, halícího se zimomřivě do svých svetřů a šál, a každá větší námaha znamenala pro něho vyčerpání. Byl-li nucen intenzivně pracovat po několik hodin, jeho tvář popelavěla a propadala se únavou, a rozhovor skákal nervózně z předmětu na předmět, jako by jeho myšlenky ztrácely půdu a marně usilovaly o pevný bod.“ (RUTTE, 1936 : 92)

²⁹ Miroslav Rutte o novém Hilarově inscenačním stylu napsal: „Byl to nový Hilar, jak jsme ho dosud neznali: zůstalo živé dramatické tempo, zůstala dynamika pohybu – ale vše stalo se méně hlučným a okázalým, za to však lidsky výraznějším a dramaticky intenzivnějším. Závěr hry, ono teskné pološero, v němž jako by pozvolna uplýval život do nenávratna za doprovodu dvou čistých, melancholických hlasů, které jsou náhle přeruty třeskutým úderem pařeb a voláním Smrti, patří k nejlidštějšímu, co do té doby Hilar vytvořil.“ (RUTTE, 1936 : 105)

prožitkem nemoci a jejích trvalých následků, které se od té doby zrcadlily v jeho psychice, Hilar sám svou změnu režijního pojetí a celkového přístupu k divadlu opakovaně zdůvodňoval jen tím, že každý umělec má v první řadě povinnost reagovat na změny ve společnosti a od toho odvíjet svůj divadelní program. (HILAR, 2002 : 499)

Novým uměleckým směrem se Hilar pokoušel zachytit proměnu světa i společnosti a reagovat na ni. Posun od expresionismu k civilismu tedy režisér vnímal jako nevyhnutelný fakt. Koneckonců, nástup civilismu Hilar vysvětlil vlastními slovy takto: „Civilismem míním umělecký výraz onoho duševního zklidnění, které možno psychologicky doložit do protikladu proti vyšinutému citění válečnému nebo revolučnímu. Míním, že divadlo, které v dobách válečných expresionismem přispívalo ke krystalování vzrušené mentality válečné a revoluční, obnovou civilismu má směřovati k scénickému vytvoření živé, tvořivé a vnímané citlivosti občanské, citlivosti míru a pořádku a společenské slušnosti.” (HILAR, 1930 : 36)

Oproti expresionistickému sváru lidských idejí, znázorňování vášní a prožívání vypjatých životních okamžiků, tedy civilismus směřoval k duševní harmonii a také k zachycení individuálního lidského osudu. Zatímco v expresionistické inscenaci nebýval charakter postav hlouběji propracován, protože se inklinovalo hlavně k obecnosti, v civilismu se setkáváme se zájmem o propracovanou psychologii jedince. K požadavkům Hilarovy civilistické režie tedy patřilo i ztotožnění se herce s postavou, což v divadelní praxi znamenalo, že například hněv musel ve výrazu herce odpovídat skutečnému hněvu, smutek vyvolávat přirozený dojem smutku a pláč představovat reálně kanoucí slzy. (HILAR, 2002 : 500)

V souvislosti s Hilarovým požadavkem na jednotu mezi zobrazujícím a zobrazovaným prvkem herci museli ubrat i na stylizování svého projevu a spolu s režisérem usilovat o celkové zvolnění dynamiky inscenace. Z toho důvodu byla i dříve obvyklá hlasitost zvuků a ruchů v inscenaci pojednou nahrazována tlumenějšími tóny. Celkově tedy civilisticky laděná inscenace směřovala k střídmějšímu projevu, který rovnoměrně postihl všechny složky inscenace. (HILAR, 2002 : 501)

Ačkoli se Hilar v divadle najednou snažil o co největší míru přirozenosti, svou civilistickou koncepcí rozhodně neusiloval o navázání na realismus. O realistickém a naturalistickém pojetí divadla dokonce nadále posměšně tvrdil: „Ničemu nerozumělo divadlo naturalistické a realistické méně než pojmu ‚přirozenost‘ a ničeho nezneužívalo více.” (HILAR, 1925 : 291)

Hilar svůj osobitý druh realismu vysvětlil takto: „Přirozenost hereckého výkonu spočívá v tom, že za uměleckým výtvořem stojí herec svou celou uměleckou osobností jako souhrnem všech zkušeností reálních, myslitelských a čivních. Domnívám se prostě, že hrdinu nemůže přirozeně a

pravdivě představovati zbabělec, nýbrž člověk statečný, a že herec nemůže představovati přirozeně hereckých osobností, jichž předtím nikdy neprožil, kterých předtím nenaplnil svými vlastními životními zkušenostmi.” (HILAR, 1925 : 292)

Nicméně, také v těchto Hilarových režii i nadále přetrvávalo několik nezanedbatelných rysů expresionismu. Kromě groteskní stylizace, v jejímž duchu herci nadále ztvárňovali své postavy, byla v hlasovém projevu herců patrná i rytmizovaná dikce. Po vzoru expresionismu se také zásadní dramatické momenty hry neustále umocňovaly dynamickými světelnými proměnami.

Inscenace připravené v duchu civilismu dokonce pracovaly se stejným principem členění jevištního prostoru jako tomu bývalo u expresionismu. V civilistických inscenacích se však k většímu rozpořádání scény častěji využívalo i točny. Hilar nejdříve pracoval jen s ručně ovládanou točnou, kterou uplatnil například v inscenaci *Krále Leara* (1928/1929). Neustálá modernizace jevištní techniky mu ovšem vzápětí poskytla i technicky dokonalejší točnu, kterou využil například k předvedení simultánních scén v *Alžbětě Anglické* (1931/1932), a nebo v *Králi Oidipovi* (1931/1932) k symbolickému znázornění nezvratnosti lidského osudu. (HILAR, 2002 : 502) Po scénografické stránce zůstávaly s expresionismem nejvíce spjatý zejména scény Vlastislava Hofmana, a to i přes viditelnou snahu scénografa o využití nových scénických prvků v duchu konstruktivismu³⁰.

Oproti expresionistické jednotě stylu, v civilismu Hilar připouštěl volné mísení různých uměleckých směrů. Důkazem je i úryvek z *Pražské dramaturgie*, kde na otázku „Jaký bude nový scénický realismus (civilismus)?“, odpověděl: „Bude expresionisticky výrazný, impresionisticky citlivý, symbolicky obrazný, naturalisticky bezprostřední, psychologicky pravdivý, realisticky věčný.” (HILAR, 1925 : 292)

Hilarova snaha o „zlidštění“ divadla a přiblížení se duši diváka ovlivnila i dramaturgický plán divadla. Do popředí jeho zájmu se pojednou dostávala dramata, v nichž se ústřední zápletka týkala konkrétního rodinného problému. K takovým hrám patřila například zmíněná Rollandova *Hra o lásce a smrti* (1925/1926), Romainsovův *Diktátor* (1927/1928), O' Neillova *Podivná mezihra* (1929/1930) nebo Hilbertova *Pěst* (1930/1931).

³⁰ Konstruktivismus, umělecký a architektonický směr zdůrazňující technickou dokonalost, obdivující krásu hmoty a účelnost stavby. Zformoval ho ruský avantgardní umělec Vladimír Tatlin na konci desátých let dvacátého století v Rusku. V architektuře se nejvíce prolínal s funkcionalismem, na rozdíl od něj se však vyznačoval větší dynamičností a snahou o vertikality. V polovině dvacátých let dvacátého století zasáhl i do divadelní scénografie.

Kromě soudobých dramát se však režisér nadále věnoval i klasickým hrám. Pokračoval například v uvádění Shakespearových dramát, i když *Hamleta* (1926/1927) nebo *Krále Leara* (1928/1929) nově pojímal jako tragédii rodinného typu, v níž se do centra dění dostával hlavně osud jedince. Ani přesto se však Hilarovy civilistické inscenace klasických dramát (s výjimkou úspěchu *Hamleta* v roce 1926) povětšinou nesetkaly s výraznějším diváckým ohlasem. (HILAR, 2002 : 501)

Od expresionismu a civilismu se Hilar postupně dopracovával až k střídmemu a výrazově vyváženému režijnímu stylu, který se stal populární zejména díky nastínění soucitu s druhým člověkem, pokorou vůči životu i hlubokým pochopením lidského údělu. Inscenace *Alžběty Anglické* (1931/1932), *Krále Oidipa* (1931/1932) nebo O' Neillovi hry *Smutek sluší Elektře* (1934/1935) na samém konci Hilarova tvůrčího období předčily svou návštěvností i tehdy uváděné veselohry *Nový Amfitryon* (1930/1931), *Fidlovačka* (1931/1932), *Ženitba* (1932/1933), *Sen noci svatojánské aneb Cokoli chcete* (1932/1933), nebo *Soud lásky* (1932/1933) a dodnes jsou proto považovány za vrchol Hilarovy režie v Národním divadle. (HILAR, 2002 : 502)

Hilarovův inscenační styl tedy prošel od počátku dvacátých let až do poloviny třicátých let pozoruhodným vývojem. Hilar nezůstal u expresionismu, ale neustále hledal nové podněty, kterými by svoje inscenace obohatil. Netajil se ani obdivem k Mejercholdově³¹ rozfázovanosti pohybu herce, k tzv. biomechanice³². Kvůli odporu k iluzivní scéně opíral své inscenace o herecké umění. Herců si totiž velmi vážil, a to i přes veškeré neshody, které s nimi měl³³. (SLAVÍK, 1932 : 40)

³¹ Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874-1940), divadelní režisér, herec a pedagog, představitel ruské divadelní avantgardy. V letech 1898-1902 se podílel na založení divadla MCHAT. Od roku 1920 vedl Mejercholdovo divadlo v Moskvě, které bylo v roce 1938 zlikvidováno, Mejerchold byl zatčen a přepraven do koncentračního tábora, kde posléze zahynul.

³² Herecká technika, v níž se pomocí gest, vnějších akcí, cviků a akrobacií nahrazují hercovy emocionální prožitky. Záměrem je dokonalé zvládnutí mechaniky těla.

³³ Přesto však Hilar v *Bojích proti včerejšku* napsal: „Ježto za základní úkol režie pokládám úkol sjednotit ducha díla a přiblížit jej vyjadřovacím prostředkům hercovým, obě pak zprostředkovat fantazii divákově, to jest spojití představu básníkovu s představou divákovou, stojí pro mne mezi obecenstvem a básníkem herec vždy jako tlumočník, který může přispět k harmonickému vyznění díla režisérova a nebo mu překážet. To, zda herec tvorbě režisérově prospívá nebo překáží, závisí nejen od bohatství jeho umělecké osobnosti, tedy od jeho individuálních schopností, ale i od jeho speciálních schopností tvořit v souhru představení ensemblově, to jest nejen v poměru k dílu básníkovu, výtvarníkovu, symfoníkovu, ale i k uměleckým kvalitám jeho spoluhráčů.“ (HILAR, 1925 : 284) Hilar tedy

Význam hudební složky v Hilarově inscenaci

V režii K. H. Hilara měl zvuk důležitou roli. Hilar se domníval, že by bez doprovodu různých zvuků a ruchů nebyla inscenace kompletní. Reálné zvuky nechtěl jen kopírovat, ale vždy k nim přidával i příslušnou zvukomalebnost, jinak by se inscenace nemohla proměnit ve skutečné umělecké dílo. O svém vztahu k hudbě a důležitosti zvukomalebného zpracování ruchů a zvuků se režisér vyjádřil ve stati *O symfoničnosti dramatu*: „Dav, přenesený z ulice na jeviště, nezpracován vokálně a rytmicky není než řevem, jenž nemá pranic společného s uměleckým účinem dramatu.“ (HILAR, 1925 : 27)

V souvislosti s tímto výrokem Hilar dokonce kritizoval zvukovou stránku realistických a naturalistických inscenací a dával je veřejnosti i svým kolegům z divadla za špatný příklad. V téže stati na toto téma napsal: „Hudební původ a povaha dramatu byly nejvíce přehlíženy právě v době scénického naturalismu a psychologismu. Hrčivé, nemelodické hlasy, dialog bez rytmu, lhostejnost k hudební dynamice scény nebo aktu vyznačovaly epochu, která snila o tzv. přírodní věrnosti a psychologické pravdivosti, zapomínajíc na to, že účelem tragédie jest umělecký úchvat, to jest cit dramatického krásna.“ (HILAR, 1925: 26)

Hilar se totiž domníval, že každé hercovo slovo musí být na scéně podloženo dokonale zvládnutou hlasovou technikou. Hlas herce musel v prostoru divadla rezonovat. Bez splnění této podmínky se herecký projev nestal uvěřitelným, a tudíž na něj podle Hilara nešlo nahlížet jako na plnohodnotné umělecké dílo, ale jedine jako na jakýsi element narušující chod inscenace.

Zmíněný Hilarův názor ostatně potvrdila i jeho další publikovaná myšlenka: „Můžete vůbec uvěřit, že na jevišti mluví vysněný rek k vysněné hrdince, a nikoli pan X k slečně Y, může se vás vůbec zmocnit pravá divadelní iluze, zachvět vámi pravý divadelní pocit? Může vůbec herec stvořit nějaké úlohy ve vyšším uměleckém smyslu bez této vrozené a vypěstované citlivosti hudební, která nikoli nepodobna hudební citlivosti hráče instrumentálního, jest schopna vžít se a nalézat odstíny hlasové, přebírat je a rozvíjet, stupňovat a ztišovat v duetu, souhře tří, čtyř a hře ensemblové, navazovat a proplétat hlas vlastní v souzvuku hlasů ostatních, spoluvytvářet onu

pochopitelně neuznával stejnou měrou všechny herce, ale obdiv choval jen k těm nadaným, za které považoval ty, jež dokázali svým herectvím nejen postihnout charakter postavy, ale také odhadnout melodii a rytmus inscenace a inspirovat ostatní členy hereckého souboru k souhře. (HILAR, 1925 : 285)

jednotnou harmonii, do níž musí vyústit každý dokonalý jednotný výkon herecký, jehož ideálem nutně musí být harmonie ensemblu, vyjadřující svým souhrnným výkonem rytmus, ladění a vnitřní cit toho kterého básnického díla?“ (HILAR, 1925 : 32)

V sólovém projevu herce Hilar ze všeho nejvíce dbal na správnou rezonanci hlasu. O znělosti hlasu a jeho výšce nicméně rozhodoval zejména konkrétní charakter postavy. Pro hlas herce se zároveň vždy hledala taková poloha, barva a tón, která by se co nejvíce hodila do celkového pojetí inscenace a podpořil tím její jednotu a harmonii.

Na znělost hlasu Hilar apeloval nejen v sólových, ale také v davových scénách – v těch navíc vyžadoval striktní dodržování rytmu. Vadilo mu, že práce s davem bývá ve většině inscenací opomíjena, a přitom je úloha sboru (například v tragédii, kde se jím ztělesňuje hlas lidu) naprosto zásadní. K podceňování sborové recitace se vyjádřil ve stati *Význam davu v tragédii*: „Co pak se sborové recitace týče, měla by tato otázka státi se předmětem vážných a obšírných diskusí našich odborných kruhů divadelně-kritických, ježto jest v nejbolestnějším neladu názorů. Například česká praxe sborové recitace není vůbec žádná.“ (HILAR, 2002 : 243)

Na jedné straně mimořádná péče o hlasový projev jedince a na straně druhé zanedbávání skupinové recitace, to Hilara velmi pobuřovalo. Na téma rozporuplného přístupu k herecké technice jednotlivce a skupiny proto dodal: „Zatímco se sólisty pracováno ve velikém počtu zkoušek a broušeny nejjemnějšími odstíny hry, mimiky, gest a dikce, činoherní kompars, divadlem vůbec nevydržovaný, byl sháněn případ od případu a po několika informačních zkouškách bez dalšího i na největších scénách připuštěn k představení.“ (HILAR, 2002 : 237)

Hilar se však nezajímal pouze o hudebnost vlastních inscenací. Myšlenku zvukomalebnosti se totiž snažil vnuknout i dalším divadelním tvůrcům, jimž vzkázal: „Proto jest zdůrazňovati ve výchově nové generace herecké onu hudební a pěveckou přípravu, kterou by se probouzel a tříbil rytmický a intonační smysl mluvy jevištní. Jako jest nezbytno, aby herec dříve, než začne prakticky tvořit na scéně, znal zásady artikulace a vokalizace jevištní mluvy vůbec po stránce všeobecné, tak nezbytnou součástí jeho další herecké přípravy bude učit se vyvíjet osobní melodii a rytmus svých hlasových prostředků. A ježto jeho výkon není na jevišti jen výkonem sólovým, osamoceným, nýbrž roste, vyvíjí se a uplatňuje se v prostředí ensemblu, v němž tvoří, budeme učit se vyvíjet individuální melodii recitační a mluvní v souladu a zákonech hlasové souzvučnosti ensemblové.“ (HILAR, 1925 : 32)

Stejně jako se zvukem, pracoval režisér v inscenacích i s tichem, kterým se snažil zvyšovat dramatickou efektivitu hry. Herci v inscenaci *Hra o lásce a smrti* nebo *Hamlet* proto museli například našlapovat na jevištní podlahu skoro neslyšně. V jiných inscenacích se ale Hilar pokoušel dovést k dramatické účinnosti úplně opačným způsobem. Pracoval totiž i s nadměrným hlukem, který vytvářel různými záhadnými výstřely nebo třeba prudkými skoky po jevištních schodech. (PTÁČKOVÁ, 1988 : 86)

To, co pro něj znamenala hudebnost inscenace, shrnul v *Pražské dramaturgii* slovy: „Veškerá tajuplnost scény, abstrakce osudu, předtuchy, naděje, smrti, vše to nevýslovné, kde slovo ztrácí svou výmluvnost, gesto svůj výraz a prostor je prázdný, na tomto pomezí začíná dramatický účín scénického zvuku, jež moderní režie hrdě může řadit ke svým nejskvělejším objevům, objevu dynamiky a světla.“ (HILAR, 1930 : 11)

Hilarova scénická představa

Hilarův přístup k režii vycházel zejména z jeho vztahu k literatuře³⁴. Knihy totiž považoval za zdroj všestranného poučení. Už během četby si v mysli rozehrával nejrůznější scénické obrazy³⁵. V každé hře se snažil nejdříve objevit její základní motiv, podle něhož by mohl režijně, výtvarně i herecky inscenaci uchopit³⁶. Konkrétní představu o podobě inscenace si potom rozkresloval do režijní knihy³⁷, jež bývala zpravidla zaplněná nejen různými náčrtky scénické podoby jeviště, ale i jeho vizí o světelných efektech, o kostýmech a rozestavení herců na scéně, o jejich gestech i přesných akcentech a tempu řeči³⁸.

Při následné realizaci inscenace Hilar nejdříve hledal vhodné typy herců – takové, které by charakterem odpovídaly dané postavě. Stejně důkladně si vybíral i scénografy. Po vzoru Františka Zavřela³⁹ poměrně často spolupracoval s výtvarníky, kteří neměli do té doby s výtvarnou prací pro divadlo vůbec žádnou, a nebo jen mizivou zkušenost⁴⁰.

Hilar nechtěl vytvořit rutinní výtvarnou spolupráci obvyklou scénou, a tak k sobě hledal výraznou osobnost umělce, který by inscenaci dodal nové, neotřelé nápady. I přesto se ale

³⁴ Hilarův kladný vztah k literatuře souvisel s tím, že se nikdy nechtěl stát režisérem, ale dramatikem. Tuto skutečnost doložil ve stati *Co si myslím o divadle*: „Netoužil jsem nikdy stát se režisérem. Když o univerzitních prázdninách na Hluboké moji vrstevníci Bor a Endler, zakoupivše všemožné teoretické knihy, snovali budoucí režiséřskou kariéru, zanášel jsem se rozsáhlými plány budoucího dramatika, jehož činnost jediné vzrušovala mé srdce.“ (HILAR, 2002 : 315)

³⁵ O Hilarově pečlivém přístupu ke každé inscenaci Hofman napsal: „Hilar byl poctivý umělec, byl pro přesnou práci, dal si na čas, měl velkou starostlivost o pečlivé provedení dekorací... Pořád sebou nosil tašku s knihou, celou proškrtanou a počmáranou jeho nesrozumitelnými, napolo dětskými náčrtky scénickými. Hilar se totiž připravoval dlouho před započítím režírování.“ (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 3)

³⁶ Inscenaci *Husitů* například vnímal barevně, *Hamleta* v šerosvitu černé a bílé, *Královnu Kristýnu* hrál na schodech a *Fausta* v průhledných závěsech s motivem krajiny.

³⁷ Viz. Obrazivá příloha 4

³⁸ O Hilarově scénické představě Hofman napsal: „Hilar byl nadán onou sugestivní mocí, již dovedl vnutit výtvarníkovi svůj předpoklad, na první pohled jen literární, ale v podstatě viděný vždy dramaticky. Sám kresliti neuměl, ale načrtával si scény v primitivních ptačích perspektivách, jež výtvarník se musel naučit číst, jinak nemohl s Hilarem spolupracovat.“ (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 2)

³⁹ František Zavřel si pro Dykovo *Zmoudření dona Quijota*, inscenaci z června 1914, vybral výtvarníka Františka Kyselou, který do té doby neměl s jevištním výtvarnictvím žádnou zkušenost.

⁴⁰ Podobně začala Hilarova spolupráce s architektem Hofmanem. Ten debutoval v roce 1919 na Vinohradech scénou k Dvořákovým *Husitům*.

nechával názory svých scénografů ovlivnit jen zřídka. Musel být zkrátka přesvědčen o tom, že by netradiční vize výtvarníka mohla scéně zásadně prospět.

O každém scénografově názoru (stejně tak i názoru herce či divadelního kritika) ale Hilar velmi přemýšlel. Dokonce pořádal jakési porady, na nichž se odlišné názory na pojetí určité inscenace prezentovaly. O těchto poradách výtvarník Hofman s upřímností poznamenal: „Hilar si dával radit od každého, nedělal ze sebe kněze. Názorů, dívajících se herců a odborníků při zkoušce si bedlivě všiml a uvažoval o nich... A tu mu bylo někdy těžko se vyjádřit, jelikož na mnoho věcí přišel teprve během porad a od přírody vůbec těžko se vyjadřoval a špatně vyslovoval... Jako špatný řečník ale nepřicházel nikdy s teoriemi, nýbrž hned s nějakou praktickou věcí, například první slovo na poradě o dekoracích ke *Svítání* bylo, jak uděláme výbuch v továrně, nebo na jaké pozadí budeme projekčirovat vzduch Olympu v posledním obraze *Heraklea*, ač jsme neměli dosud ujasněno, jak budou tyto projekční paravany vypadat.“ (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 3)

Rozhodující slovo o finální podobě scény měl ale stejně zpravidla Hilar. Tomu nasvědčuje i fakt, že se pod většinu svých inscenací sebevědomě podepisoval nejen jako režisér, ale i jako autor scény. Scénografovi, který s Hilarem na inscenaci spolupracoval, většinou přiznal jen výtvarnou spolupráci.

Na všech inscenacích, které Hilar v Národním divadle režíroval, se tedy podílel i jako výtvarník, přičemž inscenaci *Balladyny* (1922/1923), *Kolumba* (1923/1924) a *Hru o lásce* (1925/1926) dokonce vypravil sám, s minimální výtvarnou pomocí, která se projevila hlavně v kostýmech – s těmi mu ve Slowackého *Balladyně* pomohla výtvarnice Xenie Boguslavskaja, která pro tuto romantickou hru připravila pozoruhodné konstruktivní modely v kombinaci s historickou tematikou⁴¹. Modely pro *Kolumba* a *Hře o lásce* navrhl Vlastislav Hofman.

Hilarova angažovanost v jevištním výtvarnictví svědčila nejen o jeho tvůrčím potenciálu, ale také o formujícím se vztahu mezi režii a výtvarnou stránkou inscenace. Během působení v Národním divadle Hilar ostatně spolupracoval s devíti scénografy, a to s Josefem Wenigem, Bedřichem Feuersteinem, Josefem Čapkem, Alexandrem Vladimírem Horskou, Zdeňkem Rykrem, Františkem Zelenkou, Antonínem Heythumem, Václavem Gottliebem, nejčastěji ale s Vlastislavem Hofmanem.

Kvůli Hilarově spolupráci s odlišně založenými scénografy se však různila i podoba inscenací. Kromě expresionistického stylu se na scéně divadla objevil tehdy obávaný kubismus a o něco

⁴¹ Inscenace byla vypravena de facto v trojrozměrných kostýmech inspirovaných syntetickým kubismem.

později také teprve začínající konstruktivismus. To, co ale Hilar požadoval po výtvarnicích vždy a bez ohledu na umělecký styl, byla snaha o jednoduše koncipovanou scénou⁴².

Materiálem, z něhož si Hilar nejčastěji nechával vyrábět kulisy, bylo sklo a železo. Pro hry v duchu civilismu si objednával nápadné konstrukce a volil pro ně spíše lehčí materiály. Dekorace rozestavoval na jevišti už během zkoušek a to i přesto, že ještě v tu chvíli nevěděl, jestli budou při představení rozestavěné právě takto. K tomuto režisérově zvyku Hofman poznamenal: „Při zkouškách dával si již hodně brzy přinášet části dekorací, jež se jen namarkýrovaly na jevišti, a to často nesprávně. Když pak došlo k hlavní zkoušce s dekorací, a já, jsa přítomen, sestavil dekorace podle svého půdorysového plánu, shledalo se často, že to má být postaveno vlastně jinak, nežli se zkoušelo. Z toho vzešlo mnoho cirkusu a zlobení, herci si často stěžovali, že do generální zkoušky nevědí, jak a co kde budou hrát. Tyto závody s překážkami však skoro vždy dopadly dobře. Provedení dekorací nikdy nebylo špatně a herci vydali ze sebe to nejlepší.“ (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 4)

Na správném rozmístění dekorací s úderem premiéry nicméně Hilarovi velmi záleželo⁴³. Možná i proto bývaly kulisy pro jeho výpravy o něco dražší, než ty pro inscenace jiných režisérů, což ostatně kritika Hilarovi mnohokrát vyčítala. Důvod, proč byly Hilarovy inscenace vždy finančně náročnější, byl pravděpodobně takový, že se téměř v každé jeho realizaci na scéně objevil nějaký nový, velmi nákladný architektonický prvek. Režisér si například velmi oblíbil vysoké, točité schodiště a jevištní točnu. Zapojením nezvyklého architektonického prvku do scény ale zároveň rostla atraktivita Hilarových inscenací. Diváci a divadelní kritici o ně zkrátka postupně projevovali stále větší zájem.

Kromě různých druhů schodišť, osvětlení⁴⁴ z netradičních úhlů pohledu či atypického rozestavění kulis na jevišti, Hilar přinesl ještě jednu novinku – postupně totiž omezoval délku odchodů a příchodů herců na jeviště na nezbytné minimum. Hofman o této jeho snaze napsal:

⁴² Jednoduchou scénou vynikala například scéna *Hamleta* (1926/1927) a *Krále Oidipa* (1931/1932).

⁴³ Hilarův zájem o dekorace potvrdil také Hofman: „Hilarovi velice záleželo na výpravě, zajímala ho, myslím, více nežli režie. Měl-li dekorace, někdy náhle zkrátal zkoušky, o herce se nikdy tolik nebál, jako o dekorace. Někdy i text se přizpůsobil, aby se vyšlo vstříc výhodnějšímu řešení scénickému.“ (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 4)

⁴⁴ Hilar často používal světelnou rampu, kterou umíšťoval mezi rekvizity položené na stole na jevišti. Na herce, který u stolu seděl, vrhalo toto světlo zajímavý stín, který připomínal techniku šerosvitu z Rembrandtových obrazů. V *Králi Oidipovi* zase nechal vyříznout do schodů otvory, kam světlo umístil. Herec, který na osvětlené místo stoupl, byl prudce ozářen. (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 5)

„Jeho ideálem by bylo, kdyby se mohl herec rázem objevit na scéně v tom okamžiku, kdy začal mluvit.“ (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 5)

Hilarovi velmi záleželo dokonce na rozmístění vchodů na scénu i na způsobu, jakým herci při vstupu na jeviště dveře otvírali⁴⁵. Pro Hilara zkrátka nebyly dveře pouhým vchodem na jeviště, jako spíše důležitým dramatickým nástupem herce na scénu. Kromě vstupů na jeviště Hilara fascinoval také střed spolu se zadním prospektem jeviště. Praktická práce na postranních kulisách vykrývajících pohled do zákulisí, režiséra spíše obtěžovala. (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 5)

Hilarovy výpravy (zejména ty, na nichž spolupracoval s Vlastislavem Hofmanem, Bedřichem Feuersteinem a Františkem Zelenkou) směřovaly k neustálému abstraktňování scény. Ve scénografii totiž stále více nacházely uplatnění takové architektonické prvky, které odkazovaly k nadčasovosti scénického prostoru⁴⁶.

O modernizaci scény ale Hilar usiloval i jinými prostředky než neutrálně pojatou scénou. Zejména se zasloužil o obnovu zastaralé jevištní techniky v budově Národního i Stavovského divadla. V Národním rozšířil soustavu světél, zřídil posuvný portál a kruhový horizont. Také tam nechal nainstalovat projekční zařízení a zasadil se o namontování modernější točny, kterou používal nejen k rychlejšímu střídání obrazů, ale i k zesílení dramatického účinku hry.

K režisérově modernímu využití točny se výtvarník Hofman vyjádřil slovy: „Otáčecího jeviště použili v Národním a Vinohradském divadle dříve jiní režiséři, nežli Hilar provedl své velké točení scény ve hře *Alžběta Anglická*. Ale přece jenom první na to přišel Hilar točit před diváky, a to ve hře *Král Lear*, ve scéně pustiny za bouře. Tam jakoby se země sama rozkývala vzbouřenými živly a tragickým osudem. Motivace tu byla dramatická, kdežto u ostatních otáčení při dalších hrách šlo o rozmnožení perspektivního účinku a o rychlé střídání obrazů ve smyslu nepřetržitého pásu filmového.“ (HOFMAN, 1957, In. *O Hilarovi* : 6)

⁴⁵ V Hilarově *Hře o lásce a smrti* (1925/1926) nebo *Smutek sluší Elektře* (1934/1935) byl například téměř celý interiér poskládan z různých druhů dveří.

⁴⁶ Dojmu nekonečna a otevřenosti prostoru na jevišti Hilar dociloval také pomocí černého vykrytí boční scény a jejího zadního plánu.

Hilarova spolupráce se scénografy

Hilarovo první pracovní setkání s jevištními výtvarníky se pochopitelně uskutečnilo ještě ve Vinohradském divadle, kde Hilar od roku 1913 pracoval jako dramaturg a od roku 1914 dokonce jako šéf činohry. Pod jeho několika prvními režii se ještě na Vinohradech podepsal výtvarník Josef Wenig⁴⁷, jenž s ním v roce 1913 vypravil Moliérova *Jiřího Dandina* a v témže roce také Gidovova *Krále Kandaulese*.

S Wenigem Hilar spolupracoval na Vinohradech v letech 1913-1916. Ještě v roce 1921, tedy ve své první divadelní sezoně v Národním, ale společně vypravili *Antický večer* (1920/1921)⁴⁸, inscenaci složenou z Euripidovy tragédie *Medea* a Sofoklova satyrského dramatu *Slídiči*⁴⁹. Oba tvůrci se však umělecky velmi rozcházel. Zatímco Wenig tíhl k secesi, symbolismu a impresionismu, Hilar se jak známo zajímal hlavně o expresionismus a později o civilismus. Z toho důvodu si už režisér pro své další inscenace vybíral jiné výtvarníky – takové, s nimiž by se umělecky lépe doplňoval.

Dalším výtvarníkem, s nímž Hilar na Vinohradech opakovaně spolupracoval a na tuto spolupráci navázal i v Národním divadle, se stal Alexandr Vladimír Hrska⁵⁰. Jeho scénickým návrhům k inscenacím ještě pro Vinohradské divadlo dominovaly syté barvy a značná dekorativnost. V inscenaci Shakespearovy komedie *Jak vám se to líbí*⁵¹ (1923/1924)⁵² – té jediné, kterou spolu s Hilarem výjimečně vypravili na scéně Stavovského divadla – ale naopak překvapil

⁴⁷ Josef Wenig (1885-1939), ilustrátor, jevištní výtvarník a tvůrce kostýmů. Od založení Vinohradského divadla v roce 1907 působil na Vinohradech, kde od roku 1922 zastával funkci šéfa výpravy. Ve dvacátých letech spolupracoval hlavně s režisérem Kvapilem. O Wenigově výtvarném stylu pojednává teoretická studie Václava Hepnera *Scénografické dílo Josefa Weniga* (Praha : Divadelní ústav, 1963).

⁴⁸ *Antický večer* se v Národním divadle uváděl od 13. června 1920 do 5. října 1921. Byl uveden celkem osmkrát.

⁴⁹ Viz Obrazová příloha 1

⁵⁰ Alexandr Vladimír Hrska (1890-1954), český malíř, grafik, scénograf, ilustrátor, člen uměleckého spolku Mánes. V letech 1909-1915 studoval na Akademii výtvarného umění v Praze malířství a grafiku u prof. Švábinského, v letech 1916-1919 zastával funkci šéfa výpravy ve Vinohradském divadle. V sezoně 1921/1922 působil jako šéf výpravy Národního divadla v Brně. Kromě několika desítek výprav a kostýmních návrhů vytvořil i spoustu divadelních plakátů, hereckých i režisérských portrétů, připravil i nemálo knižních ilustrací. Významná je rovněž jeho externí spolupráce s *Národními listy* v letech 1927-1933, kde se uplatnil jako ilustrátor. V roce 1937 byl za svou uměleckou činnost odměněn bronzovou medailí na mezinárodní soutěži v Paříži.

⁵¹ Viz. Obrazová příloha 6-7

⁵² Premiéra hry se konala 18. září 1923. Inscenace se hrála až do 27. ledna 1924. Uvedena byla celkem dvacet dvakrát.

prostorově čistou a stylově jednoduchou a jednotnou scénou. Odprostit se od drobných detailů a zaměřit se zejména na nápaditost střihu se Hrskovi v tomto případě podařilo i v kostýmech.

Hilarovu intenzivní spolupráci s Hrskou – tehdy ještě na Vinohradech – přerušilo až režisérovo setkání s architektem a malířem Vlastislavem Hofmanem v roce 1919, kdy Hofman díky svým návrhům scény a kostýmů vyhrál výtvarnou soutěž o realizaci historické hry Arnošta Dvořáka *Husité*⁵³, kterou měl na Vinohradech Hilar režírovat. Po úspěšně započaté spolupráci ve Vinohradském se Hilar obrátil na Hofmana i během přípravy své první režie pro Národní divadlo – tehdy se jednalo o Shakespearovo drama *Coriolan* (1920/1921)⁵⁴. Hilar se touto spoluprací pokusil navázat na jejich předchozí úspěšné expresionistické výpravy na Vinohradech, jenže publikum Národního nebylo na takto pojaté hry zvyklé, a tak *Coriolan* u diváků spíše propadl⁵⁵.

Neúspěch *Coriolana* s největší pravděpodobností ovlivnil i skutečnost, že si Hilar pro svou další inscenaci vybral jiného scénografa, kterým se stal architekt Bedřich Feuerstein⁵⁶. Ten spolu s Hilarem vypravil Molierova *Zdravého nemocného* (1921/1922)⁵⁷. Feuersteinovy scénické návrhy

⁵³ Tato historická hra se stala Hofmanovou první scénografickou zakázkou. Hofman ve svých scénických návrzích spoléhal zejména na symboliku barev. Pro každý z devíti obrazů namaloval jinou kulisu nesoucí konkrétní význam. Neopomíjel ani důležitost kostýmů a masek. Pro dojem dálky využíval malovaného zadního prospektu a pro větší plasticitu rozdělil jeviště na přední a zadní část. V kostýmech chtěl zachovat středověký ráz, který se snažil vyvolat odlišným laděním kostýmů mezi pány a husity. Protikladně pojímal nejen barvy kostýmů, kde byla základem černá a rudá proti zlaté s odlesky drahých kamenů, ale i materiál, při jehož výběru vsadil na jutu a hedvábí. Dramatická exprese se odrážela i v Hofmanově pojetí mraků. V prvním obraze byla nebesa protkaná krvavými mraky, které byly označovány za boží metly předpovídající válku. Ve čtvrtém obraze mělo nebe podobu těžkých, smutečních mraků za deště a například pro devátý obraz Hofman zvolil mraky v požáru a větru. Při řešení interiérů Hofman využil historizujících gotických tvarů.

⁵⁴ Shakespearův *Coriolan* měl premiéru 23. března 1921 a derniéru 10. července téhož roku. Za tu dobu byl reprízován celkem šestnáctkrát.

⁵⁵ O spolupráci Hilara s Hofmanem i o inscenaci *Coriolana* z roku 1921 více pojednávám v kapitole *Hilarova spolupráce s Hofmanem v Národním divadle*.

⁵⁶ Bedřich Feuerstein (1892-1936), architekt, malíř, jevištní a kostýmní výtvarník. Architekturu studoval nejdříve soukromě u Josipa Plečnika, později na Vysoké škole technické v Praze a na Akademii výtvarného umění u Josefa Kotěry, kde v roce 1917 absolvoval. Od roku 1921 spolupracoval s Národním divadlem a s Vinohradským divadlem, od roku 1933 také s Osvobozeným divadlem. V květnu 1936 spáchal sebevraždu.

⁵⁷ Premiéra inscenace se konala 11. listopadu 1921 a naopak poslední představení se uskutečnilo 18. prosince 1922. Moliérův *Zdravý nemocný* se hrál v Hilarově režii v Národním divadle celkem tři a třicetkrát.

pro tuto známou měšťanskou veselohru vynikaly půvabným malířským rukopisem a kostýmy vhodně podtrhávaly komediálnost hry.

Protože měla tato inscenace u diváků úspěch, rozhodl se Hilar spolupracovat s Feuersteinem ještě jednou⁵⁸. Jejich druhou společnou výpravou se stala historická hra Christophera Marlowea *Edvard II.* (1921/1922)⁵⁹. Kromě osvědčeného Feuersteina si Hilar tentokrát přizval do svého výtvarného teamu i Josefa Matěje Gottlieba.⁶⁰

V řešení scény tvůrci vsadili na geometrické tvary. K nejdominantnějším prvkům patřily vertikální sloupy, honosné oblouky a kužely potažené černým sametem. Snaha o geometričnost se projevila i v strnulých profilech herců a v jejich sošných postojích. Výtvarný princip inscenace ovšem zároveň měnil významy dramatického textu. Divadelní kritik Miroslav Rutte k tomu poznamenal: „Hilar docílil v *Eduardu II.* představení vzácné vnější jednoty a čistoty, ale tato syntéza výtvarná byla vykoupena důkladnou přeměnou, ba namnoze i znásilněním původního textu. Hilar, libující si občas v úpadkové a inverzní erotice, zesílil v Marlowově tragédii Eduardovu homosexualitu na vůdčí motiv, ač v textu je pouze nejasně naznačena. Eduard II., který je u Marlowa i násilník a despota, je upraven obsáhlými škrtky na slabocha a polomuže, jenž čeká více méně pasivně na svůj osud.” (RUTTE, 1936 : 79)

Hilarovo ostře expresivní pojetí inscenace bylo jedněmi oslavováno⁶¹, ale druhými naopak zatracováno. Mezi Hilarem, literárním historikem Otokarem Fischerem a divadelním kritikem Jindřichem Vodákem se touto inscenací dokonce rozpoutal spor o homosexuální výklad postavy

⁵⁸ K zhotovení scénických návrhů pro inscenaci *Edvarda II.* Hilar původně vyzval Hofmana. Režisér se ale nakonec rozhodl pro další spolupráci s Bedřichem Feuersteinem, a to i přesto, že měl Vlastislav Hofman scénické návrhy k inscenaci už hotové.

⁵⁹ Inscenace měla premiéru 25. ledna 1922. Hrála se poměrně krátce, pouze do 5. března téhož roku. Uvedena byla dvanáctkrát.

⁶⁰ Josef Matěj Gottlieb (1882-1967), studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u prof. Scheiwla a Kamila Vladislava Mutticha. Do Národního divadla nastoupil v roce 1906 jako asistent šéfa výprava Karla Štapfra, po jehož odchodu do penze v roce 1919 nastoupil na jeho funkci, kterou vykonával do roku 1942. Pro Národní divadlo navrhl několik výprav i po roce 1945. Spolupracoval také s divadly v Liberci, v Brně a v Košicích. Uplatnil se rovněž jako odborný poradce při natáčení českých historických filmů. V letech 1923-1940 přednášel o kostýmním výtvarnictví na pražské konzervatoři. V roce 1940 získal zlatou medaili na milánském Triennale za scénu k Verdiho opeře *Aida*.

⁶¹ Josef Kодиček v časopise *Tribuna* dne 29. ledna 1922, tedy čtyři dny po premiéře, poznamenal: „Toto představení bylo ze všech českých nejrozhodnějším odklonem od naturalistického divadla a nutno přiznati, že tu bylo docíleno účinnů nezapomenutelných.“

Edvarda II. a herci této inscenace napsali protestní dopis, ve kterém obvinili režiséra Hilara ze znásilňování českého divadla cizím směrem expresionismem. (RUTTE, 1936 : 79)

Nicméně ještě v téže divadelní sezoně si Hilar troufl i na expresionistickou grotesku bratří Čapků *Ze života hmyzu*⁶² (1921/1922)⁶³, kterou vypravil s malířem a spisovatelem Josefem Čapkem⁶⁴. První obraz hry dostal na jevišti podobu lučního baru se spoustou závoju a květinových polštářů. Závěrečné scéně zase nejvíce dominovala skleněná podlaha, na které se odehrával jepičí tanec smrti. (RUTTE, 1936 : 81)

V této hře se Hilarovi podařilo dramaticky i výtvarně propojit scénu s kostýmem. Narozdíl od rozporuplné inscenace *Edvarda II.* se Hilar tentokrát přesně trefil do vkusu publika. Patrně proto se také rozhodl uvést tuto inscenaci znovu, a to v roce 1925 a následně i v roce 1932. Hilar hru nastudoval na původní scéně, jen s drobnými režijními úpravami. (RUTTE, 1936 : 81)

Po uvedení inscenace *Ze života hmyzu* v roce 1922 se Hilar soustředil převážně na spolupráci s Hofmanem, ačkoli občas stejně vypravil inscenaci i s jiným výtvarníkem. V roce 1924 tedy například uvedl se Zdeňkem Rykrem již jednou zmíněnou inscenaci *Romeo a Julie*⁶⁵ (1923/1924)⁶⁶, pro kterou zvolil téměř holé jeviště s jen několika málo rekvizitami. Záměrem takové scény bylo působit v první řadě plasticky a neodvracet pozornost diváků od vnitřní dynamiky děje. (RUTTE, 1936 : 88)

⁶² Viz. Obrazová příloha 5

⁶³ Premiéra hry se konala 8. dubna 1922. Inscenace byla natolik úspěšná, že se hrála až do 20. října 1924 a to celkem tři a devadesátkrát.

⁶⁴ Josef Čapek (1887-1945), malíř, spisovatel, redaktor, básník, grafik, knižní ilustrátor i fotograf. V letech 1921-1932 spolupracoval jako dramatik, jevištní a kostýmní výtvarník s Národním a Vinohradským divadlem. Působil také ve Státním divadle v Brně. Patřil k zakladatelům Skupiny výtvarných umělců a stal se členem Spolku výtvarných umělců Mánes, s nimiž se posléze rozešel a připojil se spolu s dalšími umělci k Tvrdošijným. Pracoval i jako redaktor *Národních listů*, v letech 1921-1939 byl redaktorem a výtvarným kritikem *Lidových novin*. Přispíval rovněž do časopisů zabývajících se výtvarným uměním, například do *Volných směrů* či do *Uměleckého měsíčníku*. V září 1939 byl zatčen a do roku 1945 vězněn v koncentračním táboře, kde zemřel.

⁶⁵ Viz. Obrazová příloha 8-9

⁶⁶ Premiéra *Romea a Julie* se konala 25. dubna 1924, derniéra naopak 25. ledna 1925. Inscenace se hrála celkem šestnáctkrát.

V divadelní sezóně 1925/1926 si Hilar zaexperimentoval s výběrem výtvarníka znovu, a to když oslovil tehdy teprve dvaadvacetiletého studenta architektury Františka Zelenku⁶⁷, aby s ním vypravil hned dvě Shakespearovy komedie: *Jak vám se to líbí* (1925/1926)⁶⁸ – tu už dříve, v září roku 1923, nastudoval i s výtvarníkem Hrskou – a také *Mnoho povyku pro nic*, tentokrát uvedenou pod názvem *Blažena a Beneš*⁶⁹ (1925/1926)⁷⁰.

Přípravou scénických návrhů pro tyto dvě inscenace sice Zelenka na divadle teprve debutoval, ale přitom už tehdy maloval scénické návrhy podobně jako Hofman, tedy na černé kartony. Nicméně, i když z jeho výkresů čišila nesmírná hravost a smysl pro výtvarný humor, celkově jeho práce spíše vybočovaly z Hilarova, tehdy již civilního, divadelního programu. V *Blaženě a Benešovi* totiž heci – namísto úsporného civilního gesta – ovládli scénu rozmanitým pohybem odkazujícím k Mejercholdově biomechanice.

Ne jinak tomu bylo i v inscenaci *Jak vám se to líbí*, kde se mezi Hilarovou výtvarnou představou a Zelenkovou konstruktivní scénou určenou především ke skákání, šplhání nebo houpání, hledala názorová shoda skutečně jen velmi obtížně. Ostatně, později bylo o této jejich spolupráci napsáno: „...zrealizován byl nakonec jakýsi kompromis všech architektových nápadů. Tvary zůstaly zjednodušené, avšak pro dynamickou hereckou akci byly uplatněny ‚žebříky‘ větvoví nebo jednoduché houpačky na provazech. Také kostýmy byly autorem zvažovány v mnoha verzích od stylizace v charakteru comedie delle arte až k opentleným karikaturám lidových krojů.“ (KOUBSKÁ, 2008 : 6)

⁶⁷ František Zelenka (1904-1944), architekt, grafik, jevištní a kostýmní výtvarník, tvůrce plakátů a absolvent architektury na ČVUT. Spolupracoval s Národním, Stavovským a s Vinohradským divadlem, také s Komorním divadlem komiků na Smíchově v Praze. V sezóně 1927/1928 se objevil v Divadle Dada, o rok později v Moderním Studiu. V letech 1929-32 působil jako šéf výpravy Osvobozeného divadla, kde připravil scénické návrhy pro *Ostrov Dynamit*, *Sever proti Jihu*, *Golema*, *Caesara*, *Robina zbojníka* a jiné. Vytvořil i řadu divadelních plakátů, v nichž spojoval stylizované výtvarné prvky s výrazným typem písma. V červenci 1943 byl s rodinou deportován do Terezína. V říjnu 1944 zemřel, pravděpodobně při transportu z Terezína do Osvětimi.

⁶⁸ Inscenace měla premiéru 21. dubna 1926 ve Stavovském divadle. Hrála se poměrně krátce, pouze do 3. června téhož roku, a dosáhla dvanácti repríz.

⁶⁹ Viz. Obrazová příloha 11-12

⁷⁰ Premiéra *Blaženy a Beneše* se konala 12. června 1926. Inscenace se hrála do 29. září téhož roku. Za tu dobu byla hra reprízovaná celkem devětkrát.

Ve třicátých letech Hilar vyzval ke spolupráci ještě další dva scénografy – Václava Gottlieba⁷¹ a Antonína Heythuma⁷². Druhý z nich, zakladatel poetistické scénografie, uvedl s Hilarem O'Neillovu *Podivnou meziphr*⁷³ (1929/1930)⁷⁴. Pro tuto civilistickou inscenaci Heythum vytvořil tři interiéry vyzdobené plastickými rámy, nábytkem, knihovnamy a závěsy. První pokoj představoval pracovnu sladěnou do červené barvy. Druhou místností se stal útulný venkovský pokoj a jako třetí prostředí byl zvolen interiér dožluta vymalovaného salonu. V návrzích exteriéru se však Heythumovi už tolik nedařilo. Například kruhová terasa působila na jevišti až příliš dekorativně. (RUTTE, 1936 : 108)

O Hilarově režijním přístupu k *Podivné meziphre* Miroslav Rutte napsal: „Pro tichý způsob Hilarovy režie je charakteristické, že k odlišení monologů nepoužil ani masek, ani světla... rozlišil obě vrstvy lidského já jen změnou mimiky, náhle podivně sevřené a samotářské, takže vytvořil kol postavy jakýsi ozvučný kužel ticha.“ (RUTTE, 1936 : 108)

Heythum spolupracoval s Hilarem ještě o rok později, kdy na scéně Stavovského divadla spolu s režisérem uvedl Hilbertovu *Pěst* (1930/1931)⁷⁵. Pro tuto náboženskou tragédii Heythum sestavil scénu z těžkých dřevěných rámu a zelených závěsů. Uprostřed jeviště byl rozestavěn hrubě opracovaný, ale bytelně vypadající nábytek a na úzké stěně u levého portálu dokonce visel kříž. Důležitou úlohu v této inscenaci sehrávalo také světlo. Změnou barevnosti a intenzity svícení se totiž vyjadřovala specifická atmosféra jednotlivých obrazů.

⁷¹ Václav Gottlieb (1904-1951), jevištní výtvarník, od roku 1930 působil v Národním divadle, kde se stal roku 1943 šéfem výpravy. Byl synovcem scénografa Josefa Matěje Gottlieba.

⁷² Antonín Heythum (1901-1954), avantgardní výtvarník, zastánce konstruktivismu na českém jevišti, grafik, architekt a návrhář funkcionalistického nábytku. V roce 1924 absolvoval architekturu na ČVUT v Praze, o rok dříve se stal členem uměleckého spolku *Devětsil*. Patřil ke skupině mladých umělců, kteří v roce 1924 založili Osvobozené divadlo, kde se například ujal výpravy pro Molierovu hru *George Dandin*, jež uvedla Zkušební scéna v roce 1925 pod názvem *Cirkus Dandin*. Od roku 1924 se uplatnil i jako scénograf Národního divadla, kde se jeho největším scénickým úspěchem stal *Kupec Benátský*, inscenace z roku 1931. V letech 1927-1929 působil jako šéf výpravy divadla v Olomouci a spolupracoval rovněž se Švandovým divadlem v Praze. Ještě před nacistickou okupací v roce 1938 odjel do USA, aby vedl československou expozici na světové výstavě v New Yorku a v San Francisku. 2. světová válka mu zabránila návrat do Čech.

⁷³ Viz. Obrazová příloha 17-18

⁷⁴ Premiéra hry se uskutečnila 3. března 1930, derniéra pak 8. května téhož roku. O'Neillova hra se za tu dobu hrála celkem šestnáctkrát.

⁷⁵ Hra měla premiéru 26. listopadu 1930. Digniéra se konala 24. ledna 1931. Představení se hrálo celkem třináctkrát.

S Václavem Gottliebem Hilar spolupracoval i na inscenaci Tylovy národní hry *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka* (1931/1932)⁷⁶. Režisérův inscenační záměr popsal Miroslav Rutte slovy: „Hilar usiloval ve své druhé verzi, aby dal Tylovi především atmosféru doby, v níž vznikla: kouzlo idylických časů, kdy kašny byly dostaveníčkem lásky a pouti projevem národního života... Prostá sentimentalita a primitivní humor starých písniček, podbarvených groteskně jazzem, aby vystoupila tím účinněji perspektiva času... Dětství města a dětství národa – to byla Hilarova *Fidlovačka*.” (RUTTE, 1936 : 125)

Inscenace vlastenecké veselohry zaujala také Jindřicha Vodáka, který o ní tři dny po premiéře napsal do *Českého slova*: „Je největším pokrokem Hilarova nového pojetí, že dovedlo obestříti *Fidlovačku* romantickou luzností, kouzelností, snivostí, vyvozujíc z toho noblesu, která celé představení zpoetičnila a zjemnila... To, co bylo lokální fraškou, prohudebnilo se až do vyběhujícího oduševnění, v kterém zaniká málem každá obhroublost. Celá hra stává se skutečně vidinou z jiného věku a prostředí, ze světa jiného nazírání a cítění.” (VODÁK, In. *České slovo*, 28. 6. 1932)

Kromě úspěšné *Fidlovačky* spolupracoval Hilar s Václavem Gottliebem také na jedné ze svých posledních inscenací, na *Marii Antoinettě* (1934/1935)⁷⁷. Toto historické drama Joži Götzové spolu vypravili na scéně Stavovského divadla. „Hilar chtěl původně vypravit tuto revoluční hru s velkými kompary a vytvořiti z ní davový protějšek k intimní *Hře o lásce a smrti*. Ale nedostalo se mu nezbytných prostředků, a neměl již ani dostatečnou energii: roztěkanost této režie ukazuje, jak ztrácel již smysl pro proporce a jak se při ochabující představivosti uchýloval co chvíli k divadelní konvenci... Výjimku činila jen scéna v Tuilleriích, kdy revoluční dav, ježící se na schodech, připadal jako chapadlo obrovské a neviditelné chobotnice, jež se natahuje až do královské ložnice a ohmatává své oběti. Zde pocítili jsme na scéně naposled Hilarův spár.” (RUTTE, 1936 : 122)

Na Václava Gottlieba se Hilar ale obrátil již o rok dříve, když společně vypravili (opět i s druhým výtvarníkem Bedřichem Feuersteinem) Shakespearovu komedii *Cokoli chcete čili Večer tříkrálový*⁷⁸ (1933/1934). V této inscenaci Hilar vyzdvihnul zejména motiv stárnutí a tu už jen tím,

⁷⁶ *Fidlovačka* byla v Národním divadle v Hilarově režii poprvé uvedena 25. června 1932. Po čtyřiceti dvou reprízách se inscenace hrála 1. července roku 1935 naposledy.

⁷⁷ Premiéra inscenace se konala 24. ledna 1935 ve Stavovském divadle. Do derniéry 19. března téhož roku byla hra uvedena dvacetkrát.

⁷⁸ Inscenace se hrála od 26. května 1934 do 20. října téhož roku, a to celkem čtrnáctkrát.

že hře přisoudil podtitul „komedie o mužském srdci v přechodu.“ K tomuto originálnímu výkladu hry se Miroslav Rutte vyjádřil takto: „...zakládá svou režii na protikladu spirituální lásky Orsinovy a smyslné touhy Malvoliovy, jež mají se navzájem doplňovat a parodovat jako ‚dvojzpěv mužské melancholie a směšnosti‘. Je to sice výklad více méně subjektivní, neboť v textu nenajdeme přesvědčivého dokladu, že by byl Orsino stárnoucí muž – ale je dramaticky účelný: neboť vysvětluje divadelně onu melancholickou atmosféru, jež obklopuje komedii i přes její buffokomiku.“ (RUTTE, 1936 : 121)

Během Hilarova čtrnáctiletého působení v Národním divadle dosáhlo jeho třicet osm inscenací⁷⁹ dohromady sedmi set šedesáti čtyř repríz⁸⁰. Nejčastěji reprízovaná byla bezesporu inscenace *Ze života hmyzu*, jejíž tři nastudování dosáhly celkem sto třiceti devíti opakování. Ze zmíněného počtu třiceti osmi her, které Hilar uvedl na scéně Národního a Stavovského divadla, režisér vypravil úctyhodných dvacet čtyři inscenací s jevištním výtvarníkem Hofmanem. Pouze čtrnáct jich nastudoval s jinými scénografy. O Hofmanovi a inscenacích, které spolu s Hilarem vypravil, pojednávají následující kapitoly této práce.

⁷⁹ Na Vinohradech Hilar režíroval devět a třicetkrát.

⁸⁰ Na Vinohradech to bylo sedm set padesát dva repríz.

Osobnost Vlastislava Hofmanova

Vlastislav Hofman (1884-1964) vystudoval pražskou technickou fakultu, obor architektura a pozemní stavitelství. Při studiu pravidelně docházel na kurzy figurální kresby k Adolfu Liebscherovi, krajinářské malbě se učil u prof. Jana Kouly. Po dokončení studií pracoval ve stavební a urbanistické správě hlavního města Prahy. Podílel se zejména na pražských architektonických projektech – na Jiráskově a Švermově mostu, letenském průkopu nebo na petřínské komunikaci. V letech 1910-1920 zasáhl do vývoje moderní české architektury využitím kubismu, v jehož duchu usiloval o výraznou plasticitu staveb a zároveň se vzdaloval klasické práci s pravým úhlem. Mezi jeho kubistickými stavebními návrhy převládaly projekty krematorií a hřbitovů. V těchto návrzích se výrazně prosazovala estetická složka nad funkční stránkou projektu. Tento fakt lze koneckonců vnímat i jako projev Hofmanovy citlivosti, která spolu s jeho zájmem o metafyzické otázky, dramatičnost a literaturu předjímala jeho následnou funkci jevištního výtvarníka⁸¹.

Kromě architektonických návrhů se Hofman angažoval i v uměleckém průmyslu. Navrhoval kubistické designy skleniček, nábytku i keramiky. Uplatnil se také jako knižní grafik. Ilustroval například Erbenovu *Svatební košili*, *Zářivé hlubiny* bratří Čapků aj. Zajímavá byla i jeho práce s linorytem⁸² – pomocí této techniky vytvořil v roce 1920 cyklus nazvaný *České hlavy*, mezi nimiž se objevila například busta Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Otakara Březiny nebo Mikoláše Alše. Ve spolupráci s vědeckým institutem vydal Hofman v roce 1921 cyklus kolorovaných linorytů etiopských svatých s názvem *Ethiopie*. V témže roce připravil také cyklus linorytů *Fysiognomie*, v němž se zabýval základními tvary lidského těla. (VEBER, 1971 : 48)

⁸¹ V rozhovoru pro *Národní listy* v roce 1936 Hofman na otázku „Jak se dá na divadle využít profil architekta a malíře zároveň?“ Hofman odpověděl: „Řekl bych, že složka architektská a malířská, spojeny jsou v jedno a hodí se pro divadlo více než kde jinde. Architekt-malíř líp porozumí jevištní technice, má-li kreslit půdorysy, řezy a nárýsy v měřítku, jako pomůcky k provedení.“

⁸² Jedná se o grafickou techniku tisku z výšky. Tiskařská, převážně olejová barva se hadříkem nebo válečkem postupně nanáší na vystouplé plochy, z nichž se buď válcovým přítlačným strojem nebo ručně, pomocí válečku či kostic, otisk přenáší na navlhčený grafický nebo jiný papír s velkým podílem vláken.

V krátkém období let 1911-12 patřil Hofman do Skupiny výtvarných umělců, ze které ale po četných názorových neshodách, ještě spolu s dalšími členy skupiny, odešel a stal se spoluzakladatelem nové umělecké skupiny tzv. Tvrdošijných⁸³.

V roce 1917 vydal Hofman cyklus *32 kreseb k románům Dostojevského*, v němž jeho výtvarné pojetí hlav přesně odpovídalo charakterům a grimasám všech hlavních postav objevujících se v Dostojevského románech. Literární a divadelní kritik, novinář a spisovatel F. X. Šalda, který byl těmito kresbami okouzlen, se následně zasloužil o uspořádání výstavy těchto kreseb ve Štencově kabinetu na Národní třídě v Praze.

V rozhovoru z roku 1928, u příležitosti II. výstavy obrazů v Aventinské Mansardě, Hofman k práci na tomto cyklu kreseb poznamenal: „Moje první malířská respektive grafická práce byl cyklus 30 kreseb k Dostojevskému. Celková stísněná nálada nutila k tomu, že lidé četli a mluvilo se také hodně o Rusku a tu jsem se pustil s Janem Bartošem do Dostojevského. Bartoš napsal literární úvod a já nakreslil typy z těchto románů. To bylo roku 1915. Hned ze začátku jsem s tím ale měl smůlu. V Mánesu, kam jsem to poslal na výstavu, mně to zamítli, pravděpodobně v domněnku, že jsem architekt a ne malíř a tu s pomocí Růženy Svobodové a F. X. Šaldy ujal se vydání cyklu Borový. Aby se to také někde vystavilo, došla R. Svobodová k panu Štencovi do krámu a vyjednala s ním, že si tam mohu na týden udělat trucový stan.“ (HOFMAN, 1957) Tato expozice se sice v tehdejší Československu nesečkala s valným ohlasem, překvapivě však upoutala pozornost zahraniční kritiky⁸⁴.

Od těchto kreseb už Hofman neměl dalekou cestu k scénickým a kostýmním návrhům pro divadlo. Na přímlovu Bartoše byl následně vyzván samotným Hilarem, aby se zapojil do již zmíněné soutěže o provedení výtvarných návrhů k Dvořákovým *Husitům*. O tomto důležitém momentu pro jeho budoucí práci jevištního a kostýmního výtvarníka v rozhovoru u II. výstavy

⁸³ Tvrdošijní, skupina výtvarníků, která se názorově oddělila od Skupiny výtvarných umělců. Členem tvrdošijních byl například Josef Čapek, Rudolf Kremlička, Otakar Marvánek, Václav Špála nebo Jan Zrzavý.

⁸⁴ Hofman se k polemice o úspěšnosti tohoto cyklu, který považoval za počátek své práce pro divadlo, zpětně vyjádřil: „Můj zájem o výtvarnou spolupráci na divadle vznikl, když jsem před lety kreslil cyklus románových postav Dostojevského. Tehdy jsem ještě neměl tušení, že budu pracovat jako scénický výtvarník, ale již tehdy zaujaly mne Dostojevského romány především svou dramatičností, takže místo obvyklé ilustrace omezil jsem se na třicet hlav, v nichž jsem chtěl vyjádřit temno vášní. Třebaže výtvarná kritika se proti tomu postavila, vytýkajíc mně literárnost, bylo zase hodně jiných lidí, kteří nacházeli v mých kresbách dramatičnost. Byl jsem proto vskutku dlouho na vahách, škodí-li tato dramatičnost výtvarnosti, a vlastně jsem problém ani nedořešil, protože brzy nato zcela náhodou jsem začal pracovat pro divadlo.“ (HOFMAN, 1951 : 31)

obrazů v Aventinské Mansardě v roce 1928 pronesl: „Pro mně bezprostředním podnětem, že jsem se dostal k výtvarnému umění scénickému, byl vlastně cyklus Dostojevského... Tehdá, když jsem kreslil Dostojevského, měl jsem přesně pocit, že v umění výtvarném je také dramatický prvek a o ten jsme také měli dost velké hádky mezi kamarády. A také jsme často o tom mluvili s Bartošem, že bych měl dělat pro divadlo. Tu se naskytla příležitost, když Hilar, který hledal výtvarníka a mě tehdy ani neznal, byl upozorněn na mě Bartošem. To se rozumí, že prvé vystoupení scénické nemuselo ještě znamenat, že se tomu budu věnovat tolik let až do dneška, jelikož hlavní věcí bylo udržet si úspěch, respektive dodělati se ho přes veškerou namáhavou cestu, kterou prodělávala vůbec moderní režie a výprava.” (HOFMAN, 1957)

Hofman tedy tuto výtvarnou soutěž vyhrál a ve spolupráci s Hilarem následně pokračoval. Počínaje touto první výtvarnou prací pro divadlo se vzápětí stal Hilarovým věrným spolupracovníkem⁸⁵ a dnes bývá považován dokonce za spolutvůrce slavné Hilarovy éry a za zakladatele moderní české scénografie.

Svou scénickou tvorbu Hofman rozdělil ve stati *Můj vývoj na české scéně* v knize *30 let výtvarné práce na českých jevištích* do několika tvůrčích období. Do prvního z nich zařadil své návrhy pro české národní hdy, mezi něž patřily již zmínění *Husité* (Vinohradské divadlo, 1919), *Bílá hora* (Národní divadlo, 1924) nebo *Žižka* (Národní divadlo, 1925). V těchto historických dramatech Hofman řešil scénu jednotlivými prospekty zachycujícími vždy nejdominantnější náladu dějství.

Ve druhém tvůrčím období se Hofman věnoval zejména syntéze barev. Snažil se o zachycení snového a barevně prozářeného prostoru. Mraky, které dříve použil v *Husitech* k vyjádření specifické expresionistické nálady, už v tomto období nemaloval, ale nově je promítal projekční lampou s destičkami. Prospekty, které měl k jednotlivým obrazům připravené, různě prořezával a

⁸⁵ Kromě Hilara ale Hofman později spolupracoval i s řadou jiných režisérů. Ve složce jeho rukopisů, nazvané *Průvodní zprávy k inscenacím 1918-1957*, která je uložena v Divadelním ústavu v Praze, Hofman zmínil: „Zpravidla se při hodnocení mé spolupráce na jevištích a při seznamu režisérů počíná K. H. Hilarem, jakožto prvním režisérem, s kterým jsem vypravil prvou hru *Husité* od Arnošta Dvořáka. Od té doby, od roku 1919 do konce roku 1957 spolupracoval jsem ale i s velkým počtem jiných režisérů, které také uvádím v následujícím seznamu. Měl bych k tomu však poznámku: Přestože kritika považuje období s Hilarem za hlavní, ježto sám Hilar byl v té době nejprůraznějším a neobávám se přímo říct, že byl režisérem geniálním, přesto, že mnohá pozdější léta byl nemocen, přece jen neprávem se zapomíná na Dostála, Bora, Stejskala v činohře. S Hilarem jsem pracoval na 32 výpravách, kdežto s Dostálem na 56 hrách a s Borem na 28 hrách, s Novákem na 37 hrách, kdežto s Frejkou méně, na 11 hrách, s Podhorským na 14 hrách a se Stejskalem na 4 hrách a také s jinými režiséry.“

vzniklé otvory posléze vyplňoval transparentními látkami. Důkazem realizace těchto návrhů se staly například tyto inscenace: *Herakles* (Vinohradské divadlo, 1920) *Bouře* (Vinohradské divadlo, 1920), *Svítání* (Vinohradské divadlo, 1920) nebo *Výměna* (Vinohradské divadlo, 1922). Pro *Bouři* v Hilarově režii Hofman připravil snad nejexpresivněji pojatou scénu vůbec. Diváka zde zavedl do říše šklebů, jimž dominoval výraz hlubokého napětí. Kostýmy herců byly tentokrát pojaty velmi abstraktně.

Expresionistického přístupu se Hofman nadále držel i ve Verharenově *Svítání*. V této inscenaci využíval dekorace zejména k zachycení atmosféry a k vyjádření určitého pocitu. Jakýkoli detail však na takové scéně ztrácel význam. Ve *Svítání* Hofman rovněž opět pracoval s linorytem. Pro jednu scénu zde také připravil návrh netradičního portálového okna, jež svým vzhledem předjímalo následující inspiraci kubismem, který se v jeho návrzích scény i kostýmech vzápětí objevil. (VEBER, 1971 : 49)

Kubismus se stal dominantním výtvarným prvkem pro další skupinu jeho výprav, mezi něž patřila například inscenace *Fidelia* (Národní divadlo, 1921), *Orfeu a Eurydiky* (Státní divadlo, 1921), *Převratu* (Národní divadlo, 1922) nebo *Smrti Hippodamie* (Národní divadlo, 1925). Tyto realizace Hofman připravoval za pomoci šikmých plošin a netradičně lomených linií, jimiž vytvářel pouze náznakovou scénu. K symetrii a dalším funkčním náznakům se scénograf uchýlil ostatně i v *Královně Kristýně* (Národní divadlo, 1922), *Donu Carlosovi* (Národní divadlo, 1922) nebo *Kolumbovi* (Národní divadlo, 1924).

Další Hofmanovo výtvarné období překvapivě charakterizoval oklon od expresionismu i kubismu. Scénograf se totiž nově zaměřil na civilistickou tendenci v Hilarových režiiích. V civilistických výpravách Hofman inklinoval hlavně k vertikalitě a k naddimenzování prostoru. Jeho předchozí malované prospekty už jednoznačně ustupovaly architektonickým prvkům a plastičnosti scény. V duchu této scénografické koncepce Hofman následně vypravil například tyto inscenace: *Tristan a Isolda* (Národní divadlo, 1924), *Hra o lásce a smrti* (Národní divadlo, 1925), *Antigona* (Národní divadlo, 1925), *Faidra* (Národní divadlo, 1926), *Hamlet* (Národní divadlo, 1926), *Miliony Marca Pola* (Vinohradské divadlo, 1930) nebo *Smutek sluší Elektře* (Národní divadlo, 1934).

V této éře se Hofman už skoro úplně odprostil od kulis. Kubistické zakřivení vyměnil za rovné plochy, které herci umožňovaly svobodnější pohyb a vybízely ho k výraznějšímu výkonu. Mimo to Hofman pracoval také s různými průhlednými materiály, které svou texturou dokázaly nápaditě násobit prostor. Hofman rovněž využíval i holých architektonických konstrukcí. Nic na scéně už

zkrátka nezakrýval z jeho pohledu zbytečnými kulisami a právě tímto způsobem dosahoval velmi abstraktního jevištního prostoru. Takto konstruktivně pojaté scény⁸⁶ Hofman připravil například pro tyto hry: *Císař Jones* (Státní divadlo, 1925), *Hrdinové naší doby* (Vinohradské divadlo, 1926), *Revoluční trilogie* (Národní divadlo, 1926) či *Tažení proti smrti* (Vinohradské divadlo, 1926).

V jeho návrzích se tedy s novou formou realismu prolínal i zmíněný konstruktivismus. Spojení konstrukce a lidskosti se později stalo dokonce hlavním bodem Hofmanova scénického přístupu, v jehož duchu zastával i myšlenku reálného přístupu k herci jako k člověku, přičemž radikálně zavrhoval veškeré režiséřské sklony o loutkovitost herce. To, že Hofmanovy názory i scénické tendence opět souzněly s těmi Hilarovými, nejlépe dokazuje jejich společně uvedená inscenace Brucknerovy *Alžběty Anglické* (Národní divadlo, 1931) nebo realizace Sofoklova *Krále Oidipa* (Národní divadlo, 1931). V těchto scénách Hofman dosáhl snad nejvyšší míry jevištní funkčnosti⁸⁷. (VEBER, 1971 : 49) Jak je vidět, v Hofmanově scénické tvorbě se tedy odrážel nejen expresionismus, s nímž bývá jeho jméno nejčastěji spojováno, ale i kubismus, civilismus a právě i nastupující konstruktivismus.

Mimo nápadité návrhy scény a kostýmů se Hofman proslavil i svou prací se světlem, které nejčastěji promítal na vysoké a úzké hranoly. Dominantní prvek scény se vždy snažil výrazně nasvítit, zatímco ostatní dekorace spíše zahaloval do jakéhosi pološera⁸⁸. Vlastními poznatky a světelnou technikou dokázal Hofman ovlivnit i mnoho dalších scénografů, nejznámějšího českého scénografa Josefa Svobody nevyjímaje.

Kromě tvorby scénických a kostýmních návrhů Hofman přispíval i do mnoha uměleckých časopisů – *Umělecký měsíčník*, *Volné směry*, *Přehled*, *Červen*, *Styl* a další. Teoretické názory na divadlo shrnul ve studiích *O kostýmování a maskách* (1929), *Technické možnosti na jevišti* (1929)

⁸⁶ Hilar se k tehdejšímu nadšení z konstruktivismu na české scéně vyjádřil v *Bojích proti včerejšku* opatrně: „Naši nejmladší dělají dnes scénický ‚konstruktivismus‘. Až tento konstruktivismus bude zachycovati vnitřní rytmus básnické, režijní a herecké vize, pak bude dělati něco scénicky lepšího a dokonalejšího, než se dělo dosud. Pokud ale konstruktivismus scénický bude veden cílem, změnit jeviště výlučně v manéž a drama v cirkus, bude se dopouštět ve svém dalším vývoji technického l'art pour l'artismu, který neposuzuje, ani nerozšiřuje oblasti scénické výrazovosti. Pokud scénický konstruktivismus uvolňuje scénu za tím účelem, aby uvolnil rytmus dramatu a zvýšil pulsaci jevištního díla, cením jej a kladu do něho své naděje. Rytmus scény je její pravdou.“ (HILAR, 1925 : 288)

⁸⁷ Podobně koncipované scény Hofman později připravil i pro inscenace *Zkáza eskadry* (Vinohradské divadlo, 1937), *Mackbeth* (Národní divadlo 1939), *Nápadníci trůnu* (Národní divadlo, 1941) nebo *Na Valdštejnské šachtě* (Prozatimní divadlo, 1942).

⁸⁸ Tato práce se světlem se nejvíce projevila v inscenaci *Hamleta* v Národním divadle, v roce 1926, v Hilarově režii.

či *Vztah divadelní inscenace k divadelní budově* (1929). Roku 1924 Hofman získal státní cenu Československé republiky za divadelní přínos a o rok později si vydobyl uznání i v zahraničí na světové výstavě scénografie v Paříži ziskem zlaté medaile. V roce 1940 mu byla za jeho návrhy scén udělena i cena Grand premio na Triennale di Milano v Itálii.

Hofmanova scénografická práce logicky fascinovala i řadu divadelních kritiků, mezi nimi v první řadě Miroslava Rutteho, který o něm napsal: „U Hofmana je dramatický nejen poměr k básníkovi, ale i k divadelní hmotě, s níž pracuje. Lákají ho vždy nové úkoly, při nichž nutno zápasit s materiálem i s myšlenkou, miluje výboje a experimenty a věští neustále atmosféru doby, aby ji vyjadřoval novým a novým způsobem. Stupňuje barevnost k její nejvyšší intenzitě, nahrazuje líbezný lyrismus impresionistů chlapsky tvrdými obrysy a příkrou, až barbarsky rysovou škálou barev, vzdouvá a lomí kulisy, aby spoluhrály s lidskými vášněmi, naddimenzuje skutečnost do vizionářských rozměrů, a zase odhmotňuje barvu prosvětlováním nebo promítá na jeviště snový svět zářících světél a vrhá do prostoru barevné lávy z reflektorů. Miluje barokní tvary, v nichž vše se vzdouvá křečí, a zase staví na jeviště chladné vertikální plochy, jež se zakusují jako obrovité zuby do temného horizontu a srážejí postavy dramatu do drtivé samoty. Scéna, jako dramaticky zhuštěný, expresionistický obraz, barevná syntéza prostoru, groteskní tragičnost, kubismus, symetrie, náznak, purismus, montáž skutečnosti, konstruktivní realismus a nadrealismus - toť asi hlavní vývojové etapy, jimiž prošel tento neklidný duch.“ (RUTTE, 1936 : 56)

Dalším, kdo charakterizoval Hofmanovu práci pro divadlo, byl například Miroslav Kouřil, jenž jeho scénickou práci shrnul takto: „Hofmanovo dílo se poctivě snaží vždy o realitu adekvátní realitě dramatu. Nepodřizuje dramatické dílo svému výtvarnému rukopisu, ale naopak naplňuje ho svým výtvarným rukopisem. Nepodléhá módě i když vidíme na jeho vývoji, že výtvarně se mění, že neustrnul, že stále hledá ten nejvhodnější výtvarný projev, kterým by vyjádřil skutečnost. (KOUŘIL, 1948 : 2)

Hofmanovo pojetí kostýmů

Hofman obvykle připravoval pro inscenaci nejen scénu, ale i kostýmy. Jejich úlohu v inscenaci považoval za stejně důležitou, jako práci na scéně. Význam kostýmů navíc ještě vzrostl v době, kdy divadlo ovládl boom pouze náznakových scén, ve kterých už pro malovanou kulisu téměř nebylo místo.

Realizace kostýmů ovšem vždycky souvisela i s konkrétním výtvarným uchopením scény a velmi také záleželo na dramatické předloze – jinak se totiž připravovaly kostýmy pro historické hry, pro tragédie, komedie nebo pro moderní dramata. Režisér Hilar navíc po výtvarníkovi nevyžadoval jen to, aby připravený kostým dodržoval historickou věrnost, ale usiloval i o jeho propojení s konkrétní hrou a postavou, což v praxi znamenalo, že například kostým pro postavu Zikmunda v Dvořákových *Husitech* (1919) nikdy nesměl vypadat stejně, jako kostým pro tutéž postavu v některém z dramatu A. Jiráka či J. K. Tyla. (CHALOUPKA, 1942 : 1) Hilar zkrátka po Hofmanovi chtěl, aby při tvorbě svých návrhů vždy vycházel hlavně z konkrétní hry, a potom samozřejmě i z vlastního pocitu a fantazie či z individuálního smyslu pro barvy.

Tuto Hilarovu tezi se Hofmanovi dařilo nejen skvěle naplnit, ale dokonce ji dokázal posunout ještě o krok dál. Nepřihlížel totiž jen k individualitě dramatické postavy, ale dokonce i k jedinečnosti herce, který dramatickou postavu ztvárňoval. Podle Hofmana totiž kostým musel odpovídat v první řadě osobním možnostem herce – jeho pohybům, chůzi a dokonce i jeho mimice⁸⁹.

Adolf Chaloupka, autor předmluvy k výstavě Hofmanových prací uspořádané v Pošově galerii v roce 1942, o Hofmanově preciznosti napsal: „Ano, to není například jen řecký herojský věštec Teiresias, ba to není ani jen Sofoklův věštec Teiresias, to je docela určitě Sofoklův věštec Teiresias pana Vydry a žádný jiný. Kdyby tohoto Teiresia hrál, řekněme, pan Karen nebo pan Dostal, nepochybujeme o tom, že v přepisu Hofmanově by jeho jevištní ztělesnění vyšlo docela jinak, tak, aby vyrostlo z jejich fyzických a hereckých možností. Je tedy i Hofmanovi východiskem dramatická postava, ale jeho podání ji zaostřuje na charakter určitého vybraného herce.” (CHALOUPKA, 1942 : 2)

Historický kostým Hofman modernizoval jednotou v barvě a novou linií ve střihu. Pro Hilarovu inscenaci *Královky Kristíny* (1921/1922) nebo *Kolumba* (1923/1924), Hofman například zvolil

⁸⁹ Na rozdíl od jiných scénografů totiž Hofman nenechával při tvorbě kostýmů namísto obličejů jen prázdné ovály, ale snažil se namalovat i příslušný výraz dramatické postavy.

jako jednotící barvu matně černou a zlatou, zatímco ostatní odstíny barev z jeho modelů úplně vymizely. Pro kostýmy ke *Kolumbovi* si z materiálů vybral hedvábí a samet. Odkaz na Španělsko se zračil také v černé siluetě kostýmů s jednoduchým střihem. Klobouky Hofman nechal protkat ozdobnou zlatou nití, která jim dodávala honosnosti. V inscenaci *Převratu* (1922/1923) se Hofman pro změnu pokoušel o vystižení plasticity kostýmů a v *Námluvách Pelopových* (1923/1924) zase zdůraznil orientální linii díla použitím zlatých plastických ozdob s velkými barevnými kameny připevněnými téměř na nahých tělech herců. (HOFMAN, 1951 : 29)

V kostýmech pro moderní dramata se Hofman pochopitelně snažil především o zachycení současnosti. Pro tyto modely proto používal převážně jednodušších a svislých linií, z látek si vybíral ty lesklejší. O výskytu aktuálních trendů v kostýmních návrzích Hofman napsal: „Pomalou měrou vyrůstala odvaha, že to, co je pro divadlo, není sice pro ulici, ale co je pro ulici, může se provést pro divadlo ve smyslu kostýmu fantastického, však přece jen s určitou dnešní normálností. Především musí moderní kostým odpovídati základnímu měřítku současné módy a nesmí být směšný. Při kostýmu groteskním jest fantazie volnější.“ (HOFMAN, 1951 : 29)

Pro komediální modely Hofman zpravidla hledal jeden konkrétní prvek, který by se zároveň objevil i na scéně. Barvy kostýmů musely rovněž ladit s barvami užitými na jevišti. Komiku výtvarník zdůrazňoval pestrými rukávy, různými tvary klobouků nebo dokonce celými pruhovanými oděvy⁹⁰. Přesto se však za každou cenu snažil udržet celkovou výtvarnou stránku inscenace v únosných mezích a nesklouznout ke kýčovitosti.

Mnohem náročnější, než navrhnout kostýmy pro komedii, se Hofmanovi zdálo připravit kostýmy pro tragédii. Například pro známou inscenaci *Hamleta* z roku 1926 navrhl po dohodě s Hilarem převážně černé kostýmy, které byly zcela záměrně zbaveny veškerých historizujících prvků. O nesnadné práci na kostýmech pro tuto inscenaci Hofman napsal: „...zde nešlo o civilnost a přitom to neměl být Hamlet ‚ve smokingu‘. Kalhoty, kabáty, klobouky, rapíry – mondenní zjevy. Pro řešení tohoto úkolu vzali jsme si vždy za základ soudobou představu a dovtipovali se, není-li ta neb ona figura z *Hamleta* podobna nějaké typické figuře dneška, ovšem spíše ideově než ‚doslovně‘.“ (HOFMAN, 1951 : 32)

V kostýmních návrzích pro klasické hry, jakými byly například *Antigona* (1924/1925), *Faidra* (1925/1926) či *Bakchantky* (1926/1927), Hofman vycházel z barevného kontrastu mezi

⁹⁰ S uvedenými prvky Hofman pracoval například v inscenaci *Tažení proti smrti* uvedené ve Vinohradském divadle v roce 1926 nebo rovněž ve vinohradské inscenaci *Hrdinové naší doby* v témže roce.

jednotlivými postavami – každé figuře patřila jedna barva nebo alespoň její odstín, který jí udával dramatický charakter. Pro tyto hry Hofman rovněž volil honosněji vypadající materiál. Nejvíce pracoval asi s lesklými látkami v kombinaci s kovem. (HOFMAN, 1951 : 32)

V expresionistických inscenacích Hofman neřešil jen kostýmy, ale i obličejové masky. V líčení pracoval s různě zakřivenými tahy štětců, čímž hereckému výrazu dodával ještě větší expresivitu a stylizaci. (HOFMAN, 1951 : 30)

Hofman se v práci na návrzích zkrátka nebál využívat různých malířských technik. Vytvářel jak černo-bílé, tak i kolorované perokresby a kresby obyčejnou tužkou si někdy dokonce vybarvoval. Hofman tedy kreslil barevnými tužkami nebo maloval štětcem. Na barevný či černý podklad si také s oblibou slepoval dohromady různobarevné papíry.

V návrzích kostýmů Hofman nezapomínal zejména na jejich funkčnost, o jejíž důležitosti napsal: „Ideově aktuální požadavek jest, aby nejen scéna, ale i herec byl součástí jevištního prostoru a aby obé bylo dramaticky funkční.“ (HOFMAN, 1951 : 33) Návrhy kostýmů byly podle něj o to náročnější, že se v nich muselo počítat zejména s pohybem herce. To, že Hofman na herce při tvorbě kostýmů doopravdy myslel, dokázal i tímto výrokem: „Poměr výtvarníka a herce, jenž má svůj vkus a přitom se má oblékat a upravit si vizáž co možná nejvěrněji podle nákresu, je složitá věc, neboť přes to, že herec je herec a dovede se přeměňovati, naráží se u něho na osobní vlastnosti nebo zvyky, jež je nutno respektovat. Hlavní věcí je, aby provedený kostým mohl hned obléknouti s vědomím, že mu prospívá, a aby v kostýmu utvořil postavu, něco svébytného, krajně vymezeného a určitého. U divadla se mdlý zjev ztrácí.“ (HOFMAN, 1951 : 33)

Celý náročný proces přípravy kostýmních návrhů Hofman popsal takto: „Pro divadlo nutno navrhovat kostým a masku jakousi zvláštní kombinační cestou. Kresbě figuriny předchází logická úvaha a kombinace několika chtění. Je tu chtění režisérovo a hercovo, v dramatu je leccos předepsáno autorem a je tu konečně realizace. Také jde o výtvarný výraz, který má být aktuální, a o nějaké ty nové nápady. Rovněž je třeba, aby se výtvarník vžíval v rozdílné charaktery různých her. Někdy se mi zdává, že kreslit pro různé kusy je skoro jako vystupovat výtvarně v různých ‚rolích‘.“ (HOFMAN, 1951 : 31)

V návrzích kostýmů se Hofman příliš nezajímal o detaily, ale snažil se hlavně o zachycení určité nálady či napětí. Nikdy ovšem netrval jen na vlastní vizi, ale bral v potaz zejména režisérovo představení. O důležitosti spolupráce výtvarníka s režisérem napsal: „V každé premiéře je kus společné práce výtvarníka s režisérem, která vyplývá ze společných úvah a porad. Výtvarník se musí vžít do myšlenky režisérovy a když je režisér spokojen s jeho návrhem,

znamená to, že oba ‚vidí‘ stejně. Také technické provedení je předmětem splečných úvah s prováděcími orgány, takže výsledek je závislý do velké míry i na zkušenostech a tak zvané předvídavosti, jak vše dopadne na jevišti. Tato schopnost předvídavosti, myslím, je nakonec zárukou úspěchu.” (HOFMAN, 1951 : 31)

Protože považoval práci na kostýmech i scéně za velmi náročnou, nezámek kritiků o výtvarné umění na divadle ho velmi pobuřovala. K tomuto problému se ostatně vyjádřil i ve stati *O kostymování a maskách*: „Pracovat pro divadlo je vůbec dost efemérní, neboť mnoho a rychle se zapomíná, při čemž výtvarní kritikové si u nás dosud nikdy nepovšimli výtvarné spolupráce na divadle. Lze tedy předpokládat, že pro ně toto odvětví neexistuje jakožto umění. Namaluje-li někdo figurku jako ilustraci k nějaké básni, je tu obraz, o němž se píše, ale když výtvarník namaluje figurku například k Hamletovi, to podle všeho výtvarná práce asi není.” (HOFMAN, 1951 : 32)

Nejvíce kostýmních návrhů Hofman připravil pro Hilarovy inscenace. Ostatní režiséři si u něj většinou objednávali jen scénu. Možná to bylo zaviněno i tím, že nikdo z nich kostýmům nepřisuzoval takovou důležitost jako právě Hilar, a nebo si je režiséři zkrátka jen z úsporných důvodů pro své inscenace raději navrhovali sami.

Hilarova spolupráce s Hofmanem v Národním divadle

První inscenací, kterou Hilar s Hofmanem vypravil v Národním divadle, byl Shakespearův *Coriolan*⁹¹ (1920/1921). Kvůli realizaci této hry se muselo provést hned několik úprav jeviště a také se pro ni zhotovily finančně náročnější dekorace. V orchestřišti se například vybuodovalo široké schodiště, kterým nastupovali na scénu sboristi představující římský dav. Přímo na scéně se pak zřídilo několik podlouhlých, stupňovitých tribun, které se v některých scénických obrazech sestavovaly do pravého úhlu a jinde zase měly tvar lichoběžníku otočeného směrem k publiku. Na tribuny většinou usedal kompars, který byl symbolicky rozčleněn bílou a hnědou barvou. Bílá patřila tógám římských senátorů, hnědou měli plebejci, kteří ale mnohem častěji seděli v dolní části schodiště. (HILMERA, 2004 : 273)

I přes pompéznost scény ovšem inscenace u diváků propadla a ani kritika se k ní nevyjadřovala příliš pochvalně. Jindřich Vodák v časopise *Čas* z 25. března 1921 o *Coriolanovi* stroze napsal: „... strmá, uzavřená kotlina, kam jen hořejší dalekou průlinou vniká trocha ostatního světla a kam pořád odněkud sestupují nebo seskakují průvody, proudy, vlny, hloučky i řetězce osob.” Miroslav Rutte komentoval Hilarovu inscenaci v podobně záporném duchu: „Hra byla nemilosrdně seškrtána, ideové a rodinné konflikty omezeny na minimum, aby co nejvíce vynikly komparsové scény... hudebně zvaženy byly hluky, výkřiky, štěbetání, výhružky davu, zpracovaného tu choristicky, tu satiricky... Přes to v jádře zůstalo těžiště představení v deklamaci a výtvarnosti, kde, po mém, mělo by směřovat úsilí režisérovo k tomu, aby učinilo drama velmi prostým, lidským a dnešním.” (RUTTE, 1936 : 76)

Po krátké odmlce, kdy si Hilar chtěl – patrně kvůli neúspěchu s *Coriolanem* – vyzkoušet spolupráci také s jinými scénografy,⁹² se v následující divadelní sezóně opět sešel s Hofmanem, aby s ním vypravil Strinbergovu *Královnu Kristýnu*⁹³ (1921/1922). Při této inscenaci zaujímala ve všech obrazech střed jeviště pyramida, jež byla po stranách opatřena otevíracími se panely ve tvaru obdelníku. Tuto pyramidu v prvním jednání lemovala řada svícňů a v její horní části byly na jednotlivých plošinách rozmístěny i repliky královských sarkofágů. V některých scénických

⁹¹ Viz. Obrazová příloha 2-3.

⁹² Více jsem se o tom zmínila v kapitole *Hilarova spolupráce se scénografy*.

⁹³ *Královna Kristýna* měla premiéru 22. června 1922. Hrála se celkem jedenáctkrát. Derniéra hry připadla na 29. října téhož roku.

návrzích Hofman vyobrazil na horní plošině u sarkofágů i samotnou královku Kristýnu, ke které zespoda vzhlíželi její dvořané.

Vzhled jeviště se alespoň částečně obměňoval snadno přenosným nábytkem, jímž se ve druhé scéně naznačoval interiér účtárny, v té třetí krejčovská dílna a ve čtvrté se zase mobilním zařízením dotvářelo prostředí palácové zahrady. (HILMERA, 2004 : 274)

V Hofmanových kostýmních návrzích se už daly v inscenaci rozpoznat i nenápadné náznaky kubismu. Podobu takto pojatých kostýmů popsal historik umění Jiří Hilmera takto: „Některé kostýmní návrhy upoutají stylizací v tvrdě krystalických kubistických lomech, realizace je však bližší jiné řadě kreseb, v níž se tuhé, táhlými oblouky vedené záhyby oděvů spojují v ostrých hrotech nebo protipohybem narážejí na zvlněné partie. V obou případech odpovídá takové pojetí zjitřené atmosféře dramatu.” (HILMERA, 2004 : 274)

K celkové podobě inscenace se vyjádřil i Miroslav Rutte: „Bylo to opět představení, které mělo přes svou technickou i výtvarnou dokonalost a noblesnost poněkud dutý zvuk, a přes všechen vnější pohyb cosi neživě strnulého.” (RUTTE, 1936 : 82)

V listopadu roku 1922 Hofman navrhl výpravu pro Hilarovu režii *Převratu*⁹⁴ (1922/1923). Pro tuto tragikomedii však výtvarník připravil stylově poněkud nejednotnou scénu. Zatímco v interiéru se objevil výhradně kubistický nábytek, v exteriéru kubistické architektonické prvky výrazně kontrastovaly s těmi realistickými. Rozporuplnost ve výtvarném pojetí hry Hofman završil nehodícím se malovaným prospektem slunce v plamenech.

O nesouladu v inscenaci Rutte poznamenal: „Hilar, chtěje režijně zachránit, co se nedostávalo hře na vnitřní dramatičnosti, přeforsíroval komiku a upadl do brutální strohosti, jež překročovala místy míru vkusu. Nesouzvuk, jenž se ozval poslední dobou častěji mezi obsahem a formou, proměnil se tentokrát v skřípavou disonanci. Bylo to siláctví na hliněných nohou, jež se musilo nutně zřítit v chladné atmosféře hlediště.” (RUTTE, 1936 : 82)

O rok později svěčil Hilar Hofmanovi výpravu k Fibichově scénickému melodramatu na text Vrchlického prvního dílu z trilogie *Hippodamie – Námluvy Pelopovy*⁹⁵ (1923/1924). V prvním jednání byla scéna přepažena masivní hradbou, opatřenou bránou s kovovými vraty. Za hradbami pak vykukovaly budovy města. Pohled na scénu záměrně působil hrozivě. „Nad branou se odehrával zvrácený dialog Hippodamie s uťatými hlavami, po stranách byl na hradbě symetricky

⁹⁴ Hra měla premiéru 17. listopadu 1922. Do derniéry s datem 2. března 1922 se reprizovala osmnáctkrát.

⁹⁵ Premiéra *Námluv* se uskutečnila 1. prosince 1923. Poslední, devatenácté představení se konalo 30. května 1926.

rozmístěn chór.” (HILMERA, 2004 : 277) Pro druhé jednání Hofman zvolil interiér honosného paláce, jehož stěny vyzdobil replikami zlata a drahokamů. Při této scéně se na jevišti objevily i mohutné sloupy a reliéfy jezdců na koních. Scéně pro třetí jednání dominovaly tři příčné stěny kryjící schodiště a klesající ve třech řadách. Na schodišti byl většinou rozestoupen chór. (HILMERA, 2004 : 277) Pro *Námluvy Pelopovy* bylo jeviště také horizontálně přepaženo na dva hrací plány. Uprostřed scény byla zřízena dělicí stěna s vraty, kterými se procházelo z prostoru předsálí až do královského sálu s trůnem v zadním plánu.

V kostýmech se Hofman snažil vyjádřit zejména ženskou přitažlivost Hippodamie a vladařskou okázalost Oinama. S orientální zdobností jejich modelů ostře kontrastovaly střídavě pojaté modely řeckých hostů i Pelopova geometrická přilba ve scéně zápasu. (HILMERA, 2004 : 277)

Touto inscenací se už Hilar pozvolna obracel k civilismu. Rutte o této jeho tendenci napsal: „*Pelopovy námluvy* jsou první hrou, jež signalizuje Hilarův obrat. 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.” (RUTTE, 1936 : 86)

O necelé dva měsíce později, konkrétně 23. ledna 1924, se v Národním divadle konala slavnostní premiéra Hilbertova *Kolumba* (1923/1924), jehož scéně dominovalo mělké jeviště s příčně položenými rampami po obou stranách, které se sbíhaly směrem dopředu a budily dojem jakéhosi nedokončeného trojúhelníku. V zadní části scény se na každou stranu ještě rozbíhalo jedno schodiště. Scénu pro konkrétní obraz dotvářely mobilní dekorace – stůl s lampou, vysoké gotické okno v Kolumbově pokoji nebo několik štíhlých věží v obraze vylození v Cadizu. (HILMERA, 2004 : 278) V některých scénografických prvcích (například ve tvaru a zdobení užitých sloupů) a neméně i ve střihu a barevnosti kostýmů se dala vysledovat inspirace barokem.

Kolumbus se dočkal devíti repríz⁹⁶, což v té době nebylo u tragédie vůbec málo, a i kritikou byl přijat poměrně kladně. Miroslav Rutte zhodnotil provedení této hry takto: „Hilar pochopil, že *Kolumbus* je v podstatě monolog, jež ostatní postavy jen rozvádějí v dramatickou formu, a scénoval hru v základních obrysech jako rozhovor výjimečného člověka se světem a se sebou samým. Těžiště bylo přesunuto na dialog, jenž byl osvobozen od všeho vnějšího nánosů a režirován jaksi dovnitř... V kostýmech i dekoraci se spojila nádhera s pochmurností, a milostné

⁹⁶ Derniéra *Kolumba* se konala 24. února 1924.

scény byly zdůrazněny v setmělém prostoru lyrickými světly. Hofman vytvořil pro hru dekorace syté, těžké barevnosti, využívaje úspěšně prvků maurských i španělských, a vyřešil tu šťastně (i v kostýmech) styl jakéhosi abstraktního historismu, jenž osvobodil scénu od realistické popisnosti, aniž setřel jednotnost a charakter prostředí.” (RUTTE, 1936 : 87)

I přes relativně zdařilou scénickou spolupráci Hilara s Hofmanem na *Kolumbovi*, se režisér při dalším inscenování v Národním divadle překvapivě obrátil na ilustrátora Zdeňka Rykra⁹⁷ a opětovně také na malíře Josefa Čapka⁹⁸. Na spolupráci s Hofmanem tedy navázal až po roční pracovní pauze, kterou zavinil jeho záchvat mrtvice v květnu roku 1924. Po Hilarově návratu tedy společně uvedli Rollandovu *Hru o lásce a smrti*⁹⁹ (1925/1926)¹⁰⁰.

Hilarovo režijní pojetí této inscenace se však velmi lišilo od všech jeho předchozích expresionistických realizací. Civilistická režie¹⁰¹ se totiž soustředila zejména na niterní výklad hry, čemuž se pochopitelně přizpůsobila i výtvarná stránka. Děj hry se tedy záměrně odehrával na ploché podlaze jednoho skromně zařízeného interiéru. Nejdůležitější scény se poněkud překvapivě odehrávaly za jakousi mříží v zadní části scény. Nově se také kladl důraz na hercovu práci s rekvizitou. Změna režijního stylu se zákonitě odrazila i v Hofmanově scéně. Jeho dosavadní techniku akvarelu a práci s barevnými křídami proto najednou vystřídala kresba bílou tuží nebo křídou, a to výhradně na černém podkladě.

V následujícím roce Hofman připravil scénu pro jednu z vůbec nejúspěšnějších Hilarových režii v Národním divadle – pro Shakespearova *Hamleta*¹⁰² (1926/1927)¹⁰³. Kvůli civilistickému

⁹⁷ S tím Hilar vypravil již zmíněnou inscenaci *Romea a Julie* v sezóně (1923/1924).

⁹⁸ S Čapkem Hilar v sezóně 1924/1925 obnovil úspěšnou inscenaci *Ze života hmyzu*, poprvé uvedenou v Národním divadle už v sezóně 1921/1922.

⁹⁹ Viz. Obrazová příloha 10

¹⁰⁰ Premiéra hry se konala 12. prosince 1925, derniéra 21. dubna 1926. Hra byla uvedena celkem patnáctkrát.

¹⁰¹ Miroslav Rutte popsal Hilarův civilismus takto: „Civilismus, či řekněme to přesněji, nový konstruktivní realismus, v jehož znamení počíná Hilar po své nemoci, je v podstatě návratem ke skutečnosti. Život, jenž byl vyšínut válkou a prosycen výbušnou atmosférou společenských a sociálních převratů, vrací se zvolna do svých kolejí a hledá svůj pevný bod. Svět demobilizuje nejen vojensky, ale i duševně. Voják mění se opět v člověka a člověk v občana. Po dobách destrukce projevuje se znovu vůle k obnově a řádu. Tvůrčímu duchu již není zapotřebí, aby unikl do abstraktní říše idejí: je ho naopak zapotřebí zde, na zemi, jež je plna bolesti, bídy a ran po potopě krve.“ (RUTTE, 1936 : 99)

¹⁰² Viz. obrazová příloha 13-14

¹⁰³ *Hamlet* měl premiéru 24. listopadu 1926. Do 27. listopadu roku 1931 byl reprízován čtyřicet pět krát.

záměru bylo základní pojetí scény poněkud netradiční – kulisy totiž nevykřývaly celou šířku portálu. Jiří Hilmerna o této Hofmanově scéně napsal: „Výtvarník vychází z černého, obloukem kruhového horizontu obklopeného prostoru, do jehož středu vkládá na nevelkých pódii volně stojící objekty jednotlivých dějišť: třeba výduť komolého kužele pro zjevení ducha; v různých sestavách skládané panely odstupněných výšek jako nejnutenější pozadí interiérových výjevů; izolovanou hranolovou tribunu pro královská křesla a přiléhající nižší praktikábl s Hamletovým lehátkem ve výjevu divadelního představení; stěnu kostela s kruhovými okny a klenutým průchodem jako pozadí hřbitovní scény.” (HILMERA, 2004 : 287)

Touto inscenací si Hilar konečně vydobyl obdiv diváků i uznání divadelní kritiky. Například Otokar Fischer označil *Hamleta* za jakýsi vrchol režisérova inscenování Shakespearových dramát a kladně okomentoval i riskantní obsazení Eduarda Kohouta do titulní role: „...kdo mimo Hilara měl by kuráž obsadit titulní úlohu jejím dnešním nositelem. Bylo to nějakého úžasu a kroucení hlavou! Jakže, herec, který loni poprvé vstoupil na své dosud obvyklé oblasti světáků, milenců, fňukalů, a teď hned Hamleta? Kdokoliv jiný přicházel v úvahu – a bylo jich nejméně šest – měl, tak se zdálo, větší kvalifikaci, ať po stránce ostré charakteristiky, ať co do hloubavých reflexí či jinak. Hilar vsadil na mládí – a vyhrál.” (*Právo lidu*, 26. 11. 1926)

Josef Kodíček zase v listopadovém čísle časopisu *Tribuna* z téhož roku v článku *Režie jako básnické dílo* poznamenal: „Čtyři hodiny středečního večera v Národním divadle jako by byly znovu posvětily jevištní prkna, tolikrát zhanobená, a ve zlatém domě... rozestřel se duch vznešenosti.”

K charakteru inscenace a rovněž k netradičnímu pojetí scény se vyjádřil také Rutte: „Byl to Hamlet mladé, poveljanovské herecké generace, prošlé ohněm války, jehož premiéra má v našem divadelním vývoji obdobný význam, jako kdysi Zavřelovo *Zmoudření Dona Quiota*. Krásné bylo představení i po stránce výtvarné: malé, sevřené scény byly stavěny do středu plného jevištního prostoru, ponořeného v sametovou tmou, z níž byly vyřezávány prudkými a zase lyricky nalomenými světly reflektorů. Základem dekorací bylo několik nestejně vysokých, obdélníkových paravanů, jež byly různě osvětlovány a sestavovány buď symetricky a nebo sestupně v obrácené perspektivě (velké dopředu, dozadu menší). Jindy zaujala střed buď transparentní skleněná kulisa nebo masivní kamenná architektura malovaná plasticky. Tyto kulisy... spojily šťastně shakespeareovské jeviště s moderním konstruktivismem...” (RUTTE, 1936 : 113)

Ještě v téže roce se Hofman podílel na přípravě scény pro Hilarem režírovanou hru bratří Čapků *Adam Stvořitel*¹⁰⁴ (1926/1927). Tato velmi úspěšná revuální inscenace vynikala nápaditou konstruktivní scénou, která – vzhledem k námětu hry – zároveň posloužila k jakési montáži světa. Pro zhotovení takové scény Hofman použil různých druhů materiálů. Pracovalo se tu s cihlami, plechem i s různými šňůrkami, lepily se tu také papírové plakáty nebo se lakovaly rekvizity, díky čemuž scéna získala podobu jakési výtvarné koláže. Pro dialog dvou nadlidí, Evy a Milese, se vyrobila železná konstrukce lávky. Nadreálný prostor znázorňovala i speciální kosmická laboratoř, v níž se odehrával děj po celé tři akty představení. Obraz, který znázorňoval opuštěnou zemi, byl ozvláštněn železnou konstrukcí a sítí utkanou z provazů. Veškeré konstrukce ovšem na jevišti musely mít své opodstatnění. Byl jimi totiž vyjádřen rozpor, ale zároveň i určitá shoda mezi reálným a nereálným světem. (RUTTE, 1936 : 117)

O jednu divadelní sezónu později vypravil Hilar s Hofmanem inscenaci francouzského spisovatele a dramatika Julesa Romainse *Diktátor* (1927/1928)¹⁰⁵, v níž vynikala zejména scéna zahradní restaurace, salón zařízený v neoklasicistním duchu a také politikova technicky vybavená pracovna. (HILMERA, 2004 : 295) Tato inscenace se však opětovně držela výhradně civilistického úzu, a tak se veškerá barevnost a monumentalita dekorací omezila na minimum a vše se soustředilo hlavně na intimní dialog postav.

V porovnání s předchozím *Hamletem* byl *Diktátor* spíše zklamáním. Miroslav Rutte tuto inscenaci okomentoval slovy: „V této hře se dle Hilarova výkladu civilismus stává přímo sociální reformou, ježto davová duše se v ní probíjí od chaosu k pořádku, od stranicství k státotvornosti. Autorovo pojetí revoluce, jež se tu obráží ve vážném tichu dvou salónů, kde se i otřásající rozhodnutí pronášejí takřka šepem, určuje mu i základní režijní tón: tlumenost a střízlivost výrazu, jehož těžiště je přesunuto na dialog. Bylo to čisté, ale studené představení, jehož geometrická přesnost marně zápasila s rozbředlou ideologií Romainsovou.” (RUTTE, 1936 : 106)

V roce 1928, přibližně měsíc po posledním představení *Diktátora*, měla premiéru další Hilarova a Hofmanova realizace. Tentokrát se jednalo o Goethova *Fausta*¹⁰⁶ (1927/1928)¹⁰⁷. Pro uvedení tohoto veršovaného dramatu Hilar zvolil *Faustovu* zkrácenou verzi od německého autora,

¹⁰⁴ Premiéra *Adama Stvořitele* se konala 12. dubna 1927. Hra se do derniéry 5. února 1929 úspěšně zahrála celkem třicet jedna krát.

¹⁰⁵ Inscenace se hrála od 9. listopadu 1927 do 25. února 1928. Za tu dobu byla uvedena celkem dvanáct krát.

¹⁰⁶ Viz. Obrazová příloha 15

¹⁰⁷ Premiéra *Fausta* se uskutečnila 4. dubna 1928. Inscenace se hrála sedmnáctkrát, do 7. června téhož roku.

později proslaveného hlavně jako filmového herce, Paula Mederowa. Kvůli volbě této úpravy Hilar ovšem čelil řadě obvinění ze strany divadelní kritiky, která se shodovala na tom, že využitím této dramatické předlohy dílo (potažmo tedy i inscenace) ztratilo na svém filozofickém rozsahu a vše se v něm omezilo na jakousi revue. (HILMERA, 2004 : 297)

Také scéna k *Faustovi* vyvolávala rozporuplné dojmy. Hofman se sice snažil diváky překvapit její různorodostí, jenže se mu tím nepodařilo dosáhnout stylové jednoty. „Byly tu směle vržené obrazy vedle barevně přesládlých kýčů, byly tu konstruktivní scény vedle rozmáchlých expresionistických prospektů, plastika vedle malby, provazová síť vedle namalovaných hnátů. Duch, stržený do naivního scénického materialismu, efektní a smyslné divadlo Reinhardtovo, ale postrádající Reinhardtova vkusu a míry a přímo silácky vykymáčené z rovnováhy a udušené v barokní přebujelosti,“ poznamenal k *Faustově* scéně Rutte. (RUTTE, 1936 : 118)

K nepříznivým ohlasům na inscenování *Fausta* se sám Hilar vyjádřil v *Pražské dramaturgii*, kde z podílu na neúspěchu inscenace překvapivě obvinil i diváky: „Je nepopíratelným zákonem divadelní produkce, že dramatický básník může napínati divákovu fantazii a pozornost jen do té míry, kolik jí divák má sám v sobě. Výkon, který neodpovídá fyziologické rovnováze divákově, ztrácí svou uměleckou předmětnost. Tuto zkušenost potvrzuje scénické vyznění druhého dílu *Fausta*. Nesmírné úsilí scénické produkce, které se upínalo k nadměrnému úkolu za světem abstrakcí básníkových vybudovati svět scénických faktů, neztroskotalo o problémy scénického řešení, ale o problém mnohem hlubší, o problém divákovi fyziologie. Moudrost sebe hlubší, věcně sebe přesnější, jakmile nás nechává fyziologicky chladnými, nevzněcující v nás přímých vitálních pocitů, přestává prostě býti látkou divadelní.“ (HILAR, 1930 : 52)

Ještě v témže roce, kdy Hilar uvedl kontroverzního *Fausta*, měla premiéru i další inscenace, na níž Hilar znovu výtvarně spolupracoval s Hofmanem. Jednalo se o hru Jaroslava Hilberta *Job* (1928/1929)¹⁰⁸. V scénických návrzích pro tuto inscenaci ale Hofman výjimečně neměl příliš práce. Na přání Hilara bylo totiž celé představení vypraveno na velmi prosté scéně a v prostředí jediného, civilně pojatého interiéru.

V téže divadelní sezóně ještě uvedl Hilar s Hofmanem známé Shakespearovo drama *Král Lear* (1928/1929)¹⁰⁹. V některých scénách pro *Leara* se sice výtvarník Hofman očividně inspiroval

¹⁰⁸ Premiéra *Joba* se konala v následující divadelní sezóně, 14. října 1928. Hra byla uvedena celkem dvanáctkrát. Poslední představení se konalo 9. ledna 1929.

¹⁰⁹ Inscenace měla premiéru 6. března 1929 a hrála se do 11. června téhož roku celkem dvanáctkrát.

úspěšnou inscenací *Hamleta* z roku 1926¹¹⁰, přesto však přinesla i tato realizace určité nové prvky. Tím nejvýraznějším z nich se bezesporu stala točna, která byla asi nejzajímavěji využita ve scéně bouře¹¹¹, kdy ji příkrývala nakrabacená látka, po níž se za burácení hromů a blesků procházel v pološitém stavu právě zbloudilý král Lear herce Václava Vydry.

Kromě práce s točnou ale v inscenaci stály za pozornost i kostýmy a zejména pak ty pro Leara. V prvním obraze se král předvedl v majestátním rouchu a za bouře byl zase oděn do rozevlátého pláště, který byl – zejména v době jeho šílení – úmyslně zmačkaný. Pozornost diváků se však upínala i na téměř nahé tělo Edgara, tedy na Eduarda Kohouta. Ten měl totiž na sobě ve scéně souboje jen malý korzet z ocele, suspensor a kovovou přilbu. (HILMERA, 2004 : 297)

Souvislost mezi *Králem Learem* a o tři roky starší inscenací *Hamleta* se neodrážela pouze ve scénografii, ale vlastně i v celé Hilarově režii. K vztahu mezi těmito inscenacemi režisér v *Pražské dramaturgii* poznamenal: „To, čím je Hamlet mládí, měl být Lear stáří: obraz ducha, který jako zmrzlá voda rozthává stěny své nádoby.“ (HILAR, 1930 : 104) I přes takto vytyčenou vizi se však inscenace *Leara* nesetkala s takovým ohlasem, jako předchozí *Hamlet*, což si Hilar plně uvědomoval. Koneckonců, v zpětném přehledu Národního divadla o inscenacích uvedených v sezoně 1928/1929 režisér o inscenaci *Leara* napsal: „Letos byl rozlousknut hořký ořech – Lear – majestát v nedbalkách, ponížené stáří. Přesto resonance Learova odpovídá spíše včerejšku než dnešku, Learův formát přesahuje formát našeho soucítění.“ (archiv ND, In. složka Hilar, P25a 507)

K neúspěchu civilistické inscenace se vyjádřil i Miroslav Rutte: „...learovské drama, zakořeněné celé ve feudálním světě, nedalo se převést na civilního jmenovatele, aby současně neztratilo svých strmých gotických obrysů. Chyběl tu onen spodní kontakt, jež našel Hilar tak šťastně v *Hamletovi* ve válečném mládí. Tragédie, jež vrcholí konfrontací šíleného starce se živly, zůstala i přes svůj střízlivý vnější výraz v podstatě tragédií romantickou, v níž obsah co chvíli vyvracel jevištní formu a forma dementovala obsah. Civilismus, byť i tentokrát naladěný více mythicky a historicky, selhal.“ (RUTTE, 1936 : 114)

V roce 1929 vypravil Hilar spolu s Hofmanem na oslavu svatováclavského tisíciletí ještě jednu inscenaci – historickou hru Stanislava Loma *Svatý Václav*¹¹² (1929/1930). Pro ni Hofman na

¹¹⁰ Velmi podobně byla pojatá například hned první scéna s trůnem krále. Na jevišti se také často objevovaly vysoké, vzájemně se překrývající hranoly.

¹¹¹ Viz. obrazová příloha 16

¹¹² Inscenace měla premiéru 28. září 1929. Hrála se celkem dvacet čtyřikrát, a to až do 6. března roku 1930.

Hilarovo přání připravil takovou výpravu, v níž se mísily vyloženě abstraktní a konstruktivismem ovlivněné prvky s těmi, které Hofman protichůdně pojímal malířsky. Tento záměrný rozpor byl ještě završen skupinkou světloňošů v zadním plánu jeviště, stojících před namalovanou paprskovou glorií uprostřed zadního prospektu. (HILMERA, 2004 : 297)

I v této režii bylo Hilarovým záměrem dostat zažitého civilismu: „Děj svatováclavský není pouze historie, ale i legenda, mystérium... Představuje ideál národa, důvěru v dnešek a naděje v zítřek --- Lom přebásnil látku s takovou čistotou a úsměvností, že toto václavské mystérium je současně hrou o novém humanismu.“ (HILAR, 1930 : 60)

Zmíněnému výroku se však Hilarovi příliš dostat nepodařilo, protože v inscenaci nakonec stejně převládly hlavně barokní prvky prozrazující spíše oslavný charakter hry. I přes přehnanou scénickou zdobnost ale inscenace měla – alespoň tedy podle slov Rutteho – i několik kladných momentů: „...byla tu krásná, baladická vstupní scéna se sošným protinástupem obou bratří, prostorově bohatě vrstvený boleslavský kvas a především zázračný příchod Václavův do stanu Jindřichova, jenž měl legendární vznešenost a kde režisér, inspirovaný starými kostelními obrazy, stal se skutečným spolubásníkem. Jako Hilar v režii, vrátil se do minulosti i jeho výtvarný spolupracovník Vl. Hofman, jenž navázal na expresionistické období *Husitů* a *Bílé Hory*. Bedřich Karen, jehož zvolil Hilar pro titulní roli, byl celým zjevem i hrou na postavu mladého a extatického knížete poněkud hřmotně mužský.“ (RUTTE, 1936 : 115)

Jen týden po posledním představení *Svatého Václava*¹¹³ se v Národním divadle konala premiéra další Hilarovy režie na Hofmanově scéně. V pořadí už čtrnáctou, společně vypravenou inscenací se stala hra francouzského spisovatele a dramatika Jeana Giraudoux, *Nový Amfítrýon* (1930/1931)¹¹⁴. Na tuto realizaci se vlastně nahlíželo jako na první ze závěrečného Hilarova tvůrčího období. Režisér v ní totiž poprvé výrazně ubral ze striktního dodržování civilismu, čímž se jeho režijní styl více zharmonizoval a zjemnil¹¹⁵.

¹¹³ Inscenace *Svatého Václava* byla obnovena krátce po Hilarově smrti, 26.června 1935. Poslední představení se konalo 16. října téhož roku. Hra se tentokrát hrála pouze pětkrát.

¹¹⁴ Premiéra hry se konala 14. března 1931, derniéra pak 29. září téhož roku. Inscenace byla za tu dobu uvedena celkem dvacet jednokrát.

¹¹⁵ Tato inscenace, spolu se *Soudem lásky* (1932/1933) a *Snu noci svatojánské* (1932/1933) patří mezi ty hry z Hilarova závěrečného období, kde se stala hlavním motivem láska. Naopak jeho inscenace *Alžběty Anglické* (1931/1932), *Krále Oidipa* (1931/1932) a *Smutek sluší Elektře* (1934/1935) našly svůj hlavní motiv ve smrti.

Scéna k *Amfítryonu*¹¹⁶ byla rozdělena na dvě plošiny, které od sebe odděloval jediný schod. Napravo v přední části jeviště bylo umístěno schodiště, nalevo se tyčily mohutné kulisy dórských sloupů. Pro střed scény Hofman připravil interiér řeckého domu, jehož zadní stěnu zdobil ve scénách odehrávajících se za dne malovaný prospekt s tématem průhledu na dlážděné náměstí se dvěma chrámy. V nočních scénách se čelo domu překrývalo průsvitným závěsem, za nímž svítila vysoká lampa. Ve středu interiéru byly položeny dvě luxusní lehátka. Nad domem se rozprostírala malovaná hvězdná obloha. Za denních scén byl výjev nebe nahrazen rozsáhlou malbou moře, na němž se objevovaly různé ostrůvky, řecké stavby a dokonce i podobizna ležícího starořeckého boha moře Poseidona.

V kostýmních návrzích si dal výtvarník záležet hlavně na vyjádření ženské svůdnosti. Například spartská královna Léda herečky Jarmily Kronbauerové na sebe upoutávala pozornost horním dílem šatů ušitých z průsvitné síťoviny a také krátkou sukni mírně rozšířenou přes boky a zdobenou peřím. (HILMERA, 2004 : 381)

Po *Novém Amfítryonu* vypravil Hilar s Hofmanem následující sezonu další hru. Tentokrát se jednalo o válečnou komedii dvojice amerických autorů Maxwella Andersona a Laurence Stallingse *Rivalové* (1930/1931)¹¹⁷. Pro tuto inscenaci Hofman připravil jakousi montážní scénu složenou z různých plechů. V této realizaci bylo také úplně poprvé použito pohyblivého chodníku, po němž pochodoval komparz představující americké vojsko. Ve výpravě se střídala vybavená polní kancelář, výčep s elegantním salonkem a střelecký kryt se stěnami postavenými z pytlů naplněných pískem.

I přes zajímavě pojatou konstruktivní scénu – v mnohém patrně inspirovanou filmovou montáží a střihem – se však *Rivalové* divákům příliš nelíbili. Hilarův záměr přiblížit touto cestou obecenstvu válečné prostředí zkrátka nevyšel, a to možná i proto, že režisér inscenaci pojal napůl jako ukázkou válečné hrůzy a napůl jako grotesku. (RUTTE, 1936 : 107)

Po chladném přijetí *Rivalů* ovšem Hilar zabodoval režii Brucknerovy *Alžběty Anglické* (1931/1932)¹¹⁸. Pro tuto inscenaci Hofman zvolil soustavu na sebe navazujících scén na točně. Pro souběžně probíhající děje byla dvakrát zřízena i simultánní scéna – v prvním případě vedle sebe

¹¹⁶ Viz. Obrazová příloha 19

¹¹⁷ Premiéra hry se konala 15. října 1930 ve Stavovském divadle. *Rivalové* se však reprízovali pouze dvanáctkrát, a to do 7. prosince téhož roku.

¹¹⁸ Premiéra historické hry rakouského autora se uskutečnila 28. listopadu 1931. Představení se s úspěchem opakovalo třicet devětkrát. To poslední se odehrálo 1. listopadu 1932.

stála španělská kaple a anglický chrám, v tom druhém se sešel na jedné scéně španělský sál s královským trůnem a interiérem anglického parlamentu. (HILMERA, 2004 : 382)

Hofmanovou scénou se tentokrát podařilo zachytit dvojakost, jež koneckonců čišila už z literární předlohy – svět střízlivé alžbětinské renesance versus dynamika španělského baroka. Protikladům objevujícím se ve hře se museli svou interpretací postavy přizpůsobit i herci. Jejich civilní, uhlazená gesta proto místy záměrně kontrastovala se snahou o vyjádření dynamiky baroka. (RUTTE, 1936 : 130)

O hereckých výkonech dvou hlavních představitelů Miroslav Rutte napsal: „Alžběta Leopoldy Dostálové byla královnou, jež nosí v sobě mrtvou ženu: důstojná, rozumná a lidsky prostá, v hloubce však podivně prohlodaná a zkrivená. Václav Vydra dal Filipovi vnitřní zběsilost, jež vybuchovala přímo vulkanicky z jeho malomocného těla.” (RUTTE, 1936 : 130)

Kromě divadelních kritiků i diváků se však Hilarovo a Hofmanovo pojetí *Alžběty Anglické* zalíbilo dokonce i samotnému autorovi dramatického textu, Ferdinandu Brucknerovi, který se zúčastnil i pražské premiéry a o představení dne 1. prosince 1931 do časopisu *Národní divadlo* napsal: „Největším překvapením je pro mne ona vise širokosti a plnosti v provedení, již pokládám za cosi typicky slovanského... Ačkoliv, bohužel, nerozumím ani slova česky, byl jsem tímto celkovým provedením tak okouzlen, že i pro mne skončilo příliš brzy. Ty části své hry, které nejen nikde v Německu, ale ani v cizině nejsou hrány, viděl jsem v českém Národním divadle na jevišti poprvé.” (archiv ND, In. složka: Hilar, P25a 507)

Ještě v téže divadelní sezóně se Hilarovi s Hofmanem podařilo uvést jednu z převratných inscenací, totiž Sofoklova *Krále Oidipa* (1931/1932)¹¹⁹ s Eduardem Kohoutem v hlavní roli¹²⁰. Pro scénu k *Oidipovi* dostal Hofman od Hilara jasné zadání – měl zpracovat návrh amerického architekta Roye Mitchella, publikovaný v časopise *Theatre Arts Monthly* v roce 1930. Mitchellův model dynamického jeviště s točitými schody stoupajícími třikrát kolem své osy spirálovitě nahoru a postavenými na jevištní točně ovšem nebyl v divadelní praxi do té doby realizován. Hofman si proto schodiště k *Oidipovi* upravil po svém – ze třech spirálovitých otáček si v návrhu

¹¹⁹ Premiéra *Oidipa* se konala 4. dubna 1932. Představení se hrálo sice až do 14. dubna roku 1936, nicméně uvedeno bylo za tu dobu pouze dvanáctkrát.

¹²⁰ Výkon Eduarda Kohouta okomentoval Miroslav Rutte nadšeně: „Oidipus Eduarda Kohouta byl člověk, překřikující v sobě hlas hrůzy vybičovanou smyslností, pod jehož mladou pleť jako by se pozvolna šířilo malomocenství. Král, pohlcovaný zvolna svým stínem, odporný ve svém neštěstí a zároveň jímavě lidský svou kající pokorou. Vedle Hamleta největší výkon Kohoutův.“ (RUTTE, 1936 : 134)

vystačil pouze s jedním zatočením schodů vzhůru. Nalevo od schodiště vystavěl čtyři mohutné, hladké sloupy zakončené masivním hranolem. Mezi čtyřmi sloupy, spárovanými po dvou na každé straně, vykryl vzniklý prostor těžkým, rudo-stříbrným závěsem, který naznačoval vstup do královského paláce. Veškeré intimní scény se odehrávaly právě na několika schůdcích před touto miniaturní oponou, zatímco důležité výstupy – včetně příchodů chóru¹²¹ a také důležité postavy Osudu – se zásadně odehrávaly na zmíněném schodišti potaženém černý sametem.

Pojetí scény pro *Krále Oidipa*¹²² Hofman vysvětlil i ve vlastním článku *Oidipus král od Sofokla a jiné hry s antickými náměty*: „Celá scéna je soustředěna podle otáčivého jeviště, takže dispozičně na místo do šířky se pozvedá do výšky, jako jedna souvislá drůza. Sloupy paláce jsou mykénské, nahoru rozšířené, jaké byly nalezeny ve zříceninách Minoova paláce na ostrově Kréta, tedy v době předřecké. Chór kněží sestupuje po schodišti (jež je jakýmsi myšleným schodištěm k Akropoli) nebo zase vystupuje nahoru. Jsou tu vlastně dva proudy stupňů, jež oba směřují proti sobě. Odchody a příchody nedějí se tedy jako obyčejně ze stran, což při množství chóru působívá rušivě, nýbrž dějí se ze zadní části scénické stavby. Chór, připravený vzadu, se dává do pohybu a při otáčení scény v přítmi se ocitá náhle v prudkém osvětlení.” (HOFMAN, 1951 : 25)

Kromě scény se Hofmanovi podařilo zaujmout i netradičními kostýmy. Po vzoru starořeckého divadla sice navrhl klasická, bílá roucha s tvrdými vycpávkami v ramenou, ale nově na nich nechal i úplně holá místa, takže hercům částečně vykukovalo nahé tělo. (HILMERA, 2004 : 384)

Inscenace *Krále Oidipa* se stala jednou z vrcholných spoluprací Hilara s Hofmanem. Za důvod takového úspěchu označil Miroslav Rutte s trochou nadsázky i souvislost mezi Hilarem a postavou Oidipa jako takovou: „...způsob, jak Hilar hru scénoval, dosvědčuje, že hlavní důvod ležel o něco hlouběji: v temné vnitřní souzvučnosti, kterou pocítil mezi Oidipovým a vlastním osudem.” (RUTTE, 1936 : 132)

O jednu divadelní sezónu později (poté, co Hilar s Josefem Čapkem v květnu roku 1932 znovu nastudoval *Ze života hmyzu*, inscenaci z roku 1925) vypravila dvojice tvůrců Vrchlického veselohru *Soud lásky* (1932/1933)¹²³, jejíž premiéra byla záměrně načasovaná na den, kdy by

¹²¹ Hilar funkci chóru ve své režii *Oidipa* ale výrazně omezil. Na scéně se objevili pouze tři chorovodi a i jejich repliky byly omezeny na minimum. Vše, co se v textu chóru jevílo jako subjektivní, se připisovalo do promluv samotného Oidipa.

¹²² Viz. Obrazová příloha 20

¹²³ *Soud lásky* měl premiéru 17. února 1933 a hrál se až do 19. listopadu téhož roku. Představení dosáhlo dvanácti repríz.

dramatik oslavil osmdesáté narozeniny. Scéna pro tuto inscenaci ale diváky nepřekvapila ničím novým, jen se v ní nenápadně obměňovaly již osvědčené scénické prvky z inscenace úspěšného *Novému Amfítryonu* z roku 1931. Pro *Soud lásky* ale Hofman na jevišti zrealizoval antický chrám ozdobený zelenými girlandami a zlatými závěsy. Na celý chrám se navíc dalo díky točně nahlížet ze tří úhlů. Otáčení chrámu navíc umožňovalo divákům vidět dokonce i intimní rozhovory milenců v inscenaci více zblízka. (RUTTE, 1936 : 127)

Ve stejném roce, jako se konala premiéra *Soudu lásky*, se Hilar rozhodl vypravit s Hofmanem ještě jednu zamilovanou veselohru, kterou byla Shakespearova notoricky známá komedie *Sen noci svatojánské* (1932/1933)¹²⁴. Antické prostředí, v němž se původní děj odehrával, Hilar důsledně převedl do současnosti¹²⁵. „Ne Atheňané, ale honička milenců v letním lese, plném kouzelných sil, jenž se mění v bludiště lásky. Ironická pohádka o magické noci svatojánské, kdy obraznost má takovou převahu nad skutečností, že se lze zamilovat i do osla. A současně fantastická revue, v níž společenské scény se střídají s reji elfů, skřítků a víl... kde se zahraje nakonec i parodie na antickou tragédii, hodná Voskovce a Wericha,“ takto popsal inscenaci Miroslav Rutte. (RUTTE, 1936 : 128)

Záměrná aktualizace hry se pochopitelně projevila nejen ve scéně, ale i v kostýmech. Hofman se dokonce inspiroval aktuálními módními trendy a herce oblékl do moderních pletených vestiček a kalhot jezdeckého střihu. Pro honosnější scény zvolil klasické fraky a dámské večerní toalety. Jediné, co do takto pojaté inscenace nezapadalo, byl bohužel archaický text překladu Bohumila Štěpánka.

Hilar s Hofmanem uvedli v téže divadelní sezoně také oblíbenou komedii *Ženitba* (1932/1933)¹²⁶ od představitele ruského kritického realismu Nikolaje Vasilijeviče Gogola. Tuto inscenaci režisér interpretoval se zdůrazněným ironickým podtextem a Hofman pro její scénickou podobu opět využil točny, na kterou nechal tentokrát postavit několik detailně zařízených interiérů. Byt u nevěsty¹²⁷ měl tedy například hned tři velmi zdobně zařízené místnosti, které se střídaly na jevištní točně podle momentálních potřeb děje. Důsledně zařízený byl také ženichův pokoj.

¹²⁴ Shakespearova veselohra měla v Hilarově režii premiéru ve Stavovském divadle 13. června 1933. Poslední představení se uskutečnilo 3. listopadu 1933. *Sen* se s úspěchem hrál třicetkrát.

¹²⁵ Viz. Obrazová příloha 22-23

¹²⁶ Inscenace se hrála od 17. prosince 1932 do 14. června 1933. Reprízovaná byla celkem devatenáctkrát.

¹²⁷ Viz. Obrazová příloha 21

O divadelní sezonu později vypravil Hilar s Hofmanem – tentokrát na scéně Stavovského divadla – *Alžbětu Browningovou* (1933/1934)¹²⁸. V této soudobé hře od britského autora Rudolfa Besiera s poutavým příběhem lásky Hilar opět vsadil na civilistickou režii jako na nejlepší způsob, jak dát vyniknout individuálním osudům postav a zároveň zdůraznit ústřední milostný motiv.

Hofman pro toto intimní drama navrhl prostředí pochmurného, starého domu patřícímu jedné puritánské anglické rodině. Realizace Hofmanova scénického návrhu ale tentokrát vynikla zejména výjimečnou prací se světlem, díky kterému jednotlivé scény vypadaly doslova jako vymalované.

Miroslav Rutte se k tomuto pojetí scény poeticky vyjádřil takto: „A stejně dramaticky měnil se také interiér VI. Hofmana, odhmotněný něžnými a chladnými přílivy světla: stál těžce kolem lože nemocné, když klesala pod beznadějí, zdvihal se s ní v přílivu nezemského světla, když její touha hovořila s měsícem, plápolal jako plameny sv. Ducha, když její srdce bylo zapáleno láskou, a měl šedivý chlad hrobky ve chvíli loučení.” (RUTTE, 1936 : 121)

Nejen ve stejném roce, ale dokonce i v měsíci, kdy měla ve Stavovském divadle premiéru *Alžběta Browningová*, uvedl Hilar s Hofmanem i klasické realistické drama bratří Mrštíků *Maryša* (1933/1934)¹²⁹. Pro hlavní scénu této inscenace Hofman navrhl interiér selské světnice¹³⁰, pro další scény zvolil vždy spíše jeden klíčový prvek, kterým prostor scény určil (například vyřezávaný dřevěný sloup na jinak prázdné scéně). Nicméně, zaměření Hilara byla tato hra Mrštíků velmi vzdálená a na repertoár ji tedy zařadil v podstatě jen z povinnosti, u příležitosti oslav padesátého výročí otevření Národního divadla.

V podobné zklamání jako *Maryša* se bohužel proměnila i další Hilarova inscenace uvedená ještě v téže divadelní sezoně. Jednalo se o hru amerického dramatika Edmonda Konráda *Edison*¹³¹ (1933/1934). V této realizaci se Hofman na přání Hilara pokusil vyjádřit scénický prostor v duchu techniky a snad právě proto pojal jeviště velmi konstruktivně. Taková scéna ale ve výsledku působila až příliš abstraktním dojmem a patrně proto se nesešla ani s vkusem diváků. (RUTTE, 1936 : 123)

¹²⁸ Premiéra hry se konala 4. listopadu 1933. Poslední představení se uskutečnilo 23. února 1934. Za poměrně krátkou dobu se inscenace reprízovala celkem třicet jednkrát.

¹²⁹ Premiéra *Maryši*, kterou Hilar zařadil na repertoár z důvodů oslav významného divadelního jubilea, se konala 25. listopadu 1933. Inscenace se hrála celkem devětkrát, a to do 21. ledna 1934.

¹³⁰ Viz. Obrazová příloha 24

¹³¹ Hra měla premiéru 13. února 1934, naposled byla uvedena 9. června téhož roku a hrála se celkem dvanáctkrát.

Po předchozích inscenačních nezdarech se Hilarovi s Hofmanem ovšem ještě jednou podařilo dosáhnout mimořádného úspěchu, a to realizací O'Neilovy moderní tragédie *Smutek sluší Elektře* (1934/1935)¹³². Tu Hilar vypravil nejen v posledním roce své tvůrčí divadelní práce, ale bohužel i svého života vůbec.

V tomto dramatu inspirovaném Aischylovou tragédií, kterou se ostatně nechal ovlivnit i Hilar při realizaci inscenace, se podařilo spojit dva zdánlivě nesourodé prvky – lidskou senzibilitu a řeckou osudovost. Slovy Miroslava Rutteho, byla tato O'Neilova hra: „...neřestná i morální, krutá i něžná. Byl to úkol nad jiné lákavý, ale i nad jiné obtížný...” (RUTTE, 1936 : 134)

Hilar nicméně pochopil, že by mu měla antika tentokrát posloužit pouze jako inspirace a že by se měl v inscenaci zaměřit hlavně na filozofickou otázkou lidství a také na úlohu osudu. Vliv antiky se proto v realizaci scény, která byla postavena na příběhu americké občanské války, objevoval jen v detailech – například ve sloupech v scéně s rakví¹³³.

V kostýmech se výtvarník Hofman zaměřil zejména na vyjádření ženské démoničnosti. Tento jeho záměr patrně nejlépe vystihovaly brčálově zelené šaty Kristýny v podání Leopoldy Dostálové. (RUTTE, 1936 : 135)

¹³² Premiéra hry se v Národním divadle konala 8. prosince 1934. Představení se konalo celkem devatenáctkrát. To úplně poslední se odehrálo 18. března téhož roku. Derniérkou této inscenace si divadlo připomnělo Hilarovo úmrtí dne 6. března 1935.

¹³³ Viz. Obrazová příloha 25

Zhodnocení Hilarovy spolupráce s Hofmanem

Hilar shledával v Hofmanových návrzích jednoznačně budoucnost české scénografie, a to i přes fakt, že se zejména v počátcích jejich spolupráce mnohdy ohrazoval proti Hofmanově popisnému výtvarnému stylu, jímž podle něj zbytečně zatěžoval své scénické návrhy.

Ostatně, v *Bojích proti včerejšku* o tom tento režisér napsal: „Na tomto místě budiž připomenuto, že pokládám Vlastislava Hofmana za nejskvělejší svůj scénický výtvarný objev. Jakkoliv byl vázán nejúzkostlivějšími podrobnostmi režie (zasvěcoval jsem ho při svých režiiích do nejzazších podrobností rozvrhu scény, způsobu materiálu, dramatizace barvy, skladby kostýmů i výroby paruky), projevoval se tento robustní talent u většiny příležitostí naší spolupráce tou měrou, že ponechán bez přísného sevření než bylo moje, tento nebezpečný ‚sólista‘ byl by doslova zatopil divadelní prostor dekoracemi i barvami, pomalovav vše na scéně, co mu přišlo do ruky, od napovědní budky až po tváře herců. Až zanechá tento bohatý zdroj divadelní malířské inspirace improvizací zvuče, kterou ohrožuje harmonii ensemblového výkonu režie i herců, a až spoutá zuřivost této své improvizace, jíž si usnadňuje nade vše pomýšlení svou malířskou prací a prací ensemblového výkonu zatěžuje, zkrátka – až se zjednoduší, uklidní a zhutní, bude znamenati jistě mezník i pomník naší moderní scénické výtvarnosti.“ (HILAR, 1925 : 288)

Hofman se však po boku Hilara velmi vypracoval, a tak v něm režisér nakonec šťastně našel osobnost se stejným uměleckým cítěním, kterou k sobě vždy hledal. K jejich velmi úspěšné divadelní činnosti se vyjádřil i divadelní kritik Miroslav Rutte: „Zřídka kdy v dějinách divadla setkali se dva lidé, tak šťastně se doplňující a vzájemně inspirující, jako byl skeptický a rafinovaný Hilar a robustní výtvarník s rozmáchlými gesty orangutana. Byli spolu spojeni nejen týmž generačním citem, ale i obdobným pojetím divadelnosti, vnitřním přetlakem a dionýsovskou nespoutaností. Zdravý instinkt a pudový postřeh jednoho se šťastně doplňoval s ostrým intelektem a leptavou analysou druhého. Jejich spolupráce byl neustávající zápas, v němž jednou podržel vrch režisér a podruhé výtvarník. Jejich myšlenky se prolínaly tak dokonale, že mnohdy Hilar měl lví podíl na dekoraci a Hofman na režii nebo alespoň na režijním pojetí.“ (RUTTE, 1936 : 57)

Při své práci vycházeli oba tvůrci zejména z dramatické předlohy – ta pro ně byla zcela zásadní. Jejich scéna musela být v první řadě vysoce funkční, ale efektivita inscenace se zároveň nikdy nesměla těžit pouze z konstrukce scény a z kostýmů, protože vždy záleželo i na vhodném kombinování akustických a světelných prvků.

K pojetí světla v jejich společně vypravených inscenacích se Hofman vyjádřil ve studii *Umění výtvarné v divadle* slovy: „Dnes režisér nerad užívá osvětlení ze spodní rampy při okraji jeviště a

výtvarník také dává přednost nákladnějšímu osvětlení hlavního rysu herce, uprostřed temnějšího prostoru, tak zvanému šerosvitovému osvětlení, jaké vidáme na obrazech Rembrandtových. Takové osvětlení je malířtější... Lze tu pracovat s efektem zesilujícím dramatickosti hry. Osvětlení ze strany nebo zhora je také přirozenější než-li ze spoda se skreslenými tahy obličeje.” (HOFMAN, 1921 : 34)

Jeich nový přístup nejen k způsobu nasvícení scény, ale k inscenování vůbec, si vyžádal i radikální zjednodušení jevištního prostoru, o čemž Hofman napsal: „Vlastní umění jevištní, režisérské především, vyžaduje si dnes zjednodušené scény, na rozdíl od scény typu naturalistické. Zjednodušená scéna má být výtvarníkem řešena pro skupiny herecké a intimní scény. Půdorys má vyjadřovat souvislost s režii, s obsahem hry, neboť hry jsou různého typu a tím půdorys, vlastně celý prostor, má vyjadřovat vedle vnějšího upotřebitelného účelu i účel vnitřní, docílení nových scénických dojmů.” (HOFMAN, 1921 : 32)

Mimo to se Hofman velmi rád vyjadřoval i k narůstajícímu významu funkce jevištního výtvarníka. Svou spolupráci s režisérem nakonec zhodnotil takto: „...jedná se o to, že dnes je výtvarníková spolupráce chápána jinak, plněji, obsažněji ve smyslu režisérských tvořivých předpokladů. Dokud vyráběly se kulisy mechanicky, bez ohledu na smysl a obsah hry, a dokud prvek scénické dekorativnosti nebyl dosti vážen, dokud malíř dekorací maloval dekorace podle fotografií a pohlednice rovněž tak, dokud režisérův úkol omezoval se jen čistě na technické aranžování figur na jevišti – potud nebylo také možno mluvit o výtvarném scénickém umění. Neboť přináší-li režisér smysl dobového kulturního citění do her, otevírá tím současně průchod dobovému citění výtvarnému.” (HOFMAN, 1921 : 26)

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo, nastínit čtenáři situaci Národního divadla na počátku dvacátých let dvacátého století a seznámit ho s osobností režiséra K. H. Hilara, který sem v tuto dobu přišel z Vinohradského divadla, v němž slavil mimořádné úspěchy s expresionisticky pojatými inscenacemi. V první části přítomné práce jsem se zmínila o Hilarově budování nového hereckého souboru Národního divadla, o režisérově spolupráci s herci a také jsem uvedla některé názory jeho spolupracovníků, herců či tehdejších divadelních kritiků. V práci jsem dále nastínila dramaturgický koncept divadla a zmínila jsem i důležitost Hilarovy spolupráce s dramaturgem Františkem Götzem, který byl v tuto dobu na režisérovo přání do divadla povolán.

Abych se mohla v diplomové práci více věnovat Hilarově spolupráci se scénografy, bylo vhodné, popsat nejdříve jeho expresionistické a civilistické tendence odrážející se nejen v jeho režii, ale vlastně i v přístupu k formování výtvarné podoby scény a kostýmů. V jedné z kapitol jsem také psala o hudební složce v Hilarových inscenacích, a to hlavně z toho důvodu, že jí režisér podle všeho připisoval velkou důležitost. Okrajově jsem nastínila i režisérovův zájem o práci se světlem.

V druhé polovině práce jsem se věnovala nejen Hilarově představě o pojetí scény, ale konečně i jeho spolupráci se scénografy. Nejdřív jsem připravila kapitolu, v níž jsem uvedla ty výpravy, pro které si Hilar téměř pokaždé vybíral jiného výtvarníka a až v předposlední kapitole jsem se rozhodla věnovat těm inscenacím, které režisér uvedl v Národním či Stavovském divadle společně se scénografem Hofmanem, s nímž jak známo spolupracoval nesrovnatelně častěji, než s jakýmkoli jiným výtvarníkem. Kvůli tomu jsem v jedné z kapitol této práce také připomněla Hofmanovu všestrannou uměleckou činnost a posléze jsem zmínila rovněž i jeho názor na přípravu scény a jeho pečlivou práci na divadelních kostýmech.

Myslím si, že se mi v mé práci celkem podařilo přiblížit čtenáři Hilarův inscenační styl a také ho seznámit s osobností výtvarníka a architekta Vlastislava Hofmana, protože jejich tvůrčí práci i teoretické názory poměrně detailně datuje dostupná literatura. Úskalím při psaní této práce se mi stala spíše ta část, kde jsem se chtěla podrobněji věnovat scénické podobě jednotlivých inscenací. Veškeré scénické i kostýmní návrhy k těmto inscenacím jsou totiž uloženy v archivu Národního muzea v Terezíně, který zůstává veřejnosti i nadále nepřístupný. Proto jsem se ve své práci musela opírat pouze o fotografie scény a kostýmních návrhů, které jsou uloženy v jednotlivých složkách archivu Národního divadla v Praze, a také mi nezbývalo nic jiného, než pracovat i s těmi návrhy, které se už staly součástí nějaké publikace, a tudíž se daly bez problémů dohledat. Některé

fotografie scény, či scénické návrhy přefocené z různých scénografických publikací se nakonec staly i součástí obrazové přílohy této práce.

Prameny a literatura

Prameny

Archiv Národního divadla, dostupné složky o scénografech:

ČAPEK, J. In. Složka: P 330

HEYTHUM, A. In. Složka: P 4361

HILAR, K. H., In. Složka: P25a 507

HILAR, K. H. In. Složka: 1954 VI.-VIII

HRSKA, A. V. In. Složka: P 3641

RYKR, Z. In. Složka: P - 1554

ZELENKA, F. In. Složka: P - 2864

WENIG, J. In. Složka: P-1569

Archiv Národního divadla, dostupné složky o inscenacích¹³⁴:

Medeia, premiéra 13.6.1921, In. Složka: 546a

Slídiči, premiéra 13.6.1921, In. Složka: 1034a

Ze života hmyzu, premiéra 8.4.1922, In. Složky: 1325a , 1325a /II.

Jak vám se to líbí, premiéra 18.9.1923, Stavovské divadlo, In. Složka: 330d

Romeo a Julie, premiéra 25.4.1924, In. Složka: 976f

Jak se vám to líbí, premiéra 21.4.1926, Stavovské divadlo, In. Složka: 330e

Blažena a Beneš, premiéra 12.6.1926, In. Složka: 67a

Podivná mezihra, premiéra 3.3. 1930, Složka: 765a

Pěst, premiéra 26.11.1930, Stavovské divadlo, In. Složka: 757a

¹³⁴ Složky inscenací jsou sezařeny chronologicky podle data premiéry.

Literatura

- BALVÍN, J. *Divadlo na Vinohradech 1907-1967*. Praha : Naše vojsko, 1967.
- ČAPEK, K. a J. *Ze života hmyzu*. Praha : Aventinum. 1921.
- ČERNÝ, F., kol. autorů, L. *Dějiny českého divadla IV*. Praha : Academia, 1977.
- ČERNÝ, F. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha : Academia, 2000. ISBN: 80-200-0782-2.
- DOSTAL, K. *Nepřemožený*, In. Bedřich Feuerstein, Praha, 1936.
- FEUERSTEIN, B. *Kostýmní návrhy k inscenacím Osvobozeného divadla v letech 1929-1935*. Praha : B. n., 1968.
- FEUERSTEIN, B. *Mezi domovem a světem*. Praha : Argot vitae, 2000. ISBN: 80-901964-4-6.
- HALÍK, M. *Nejskromnější umění, Málo o mnohém*. Praha : Československý spisovatel, 1962.
- HAVEL, V., PTÁČKOVÁ, V. *Josef Čapek*. Praha : Divadelní ústav, 1963.
- HEDVÁBNÝ, Z. PAMLUSOVÁ, Z. *Divadlo na Vinohradech 1907-1997*. Praha : Divadlo na Vinohradech, 1997.
- HEPNER, V. *Scénografické dílo Josefa Weniga*. Praha : Divadelní ústav, 1963.
- HLAVÁČEK, L. *Vlastislav Hofman, nositel Řádu práce : 50 let výtvarné tvorby*. Praha : Svaz čs. výtvarných umělců, 1960.
- HILAR, K. H. *Boje proti včerejšku*. Praha : Borový, 1925.
- HILAR, K. H. *Divadelní promenády*. Praha : Borový, 1915.
- HILAR, K. H. *O Divadle*. Praha : Divadelní ústav, 2002, ISBN: 80-7008-126-0
- HILAR, K.H. *Pražská dramaturgie*. Praha : Sfinx, 1930.
- HOLZNEROVÁ, M. *Alexandr Vladimír Hrska*. Praha : Divadelní ústav, 1981.
- HOFMAN, V. *F. M. Dostojevskij : Cyklus 30 kreseb*. Praha : Borový, 1917.
- HOFMAN, V. *Herec rozervaného století*. Praha : Athos, 1946.
- HOFMAN, V. *Průvodní zprávy k inscenacím 1918-1957*. Praha : 1957.
- HOFMAN, V. *30 let výtvarné práce na českých jevištích*. Praha : Osvěta, 1951.
- HOFMAN, V. *Účast českých výtvarníků na scénických výpravách*. In. Československo. Praha : Min. informací, 1947.
- HOFMAN, V. *Umění výtvarné v divadle*. Scénické umění výtvarné. Praha : Jednota umělců výtvarných, 1921.
- HOPFINGER, H. *Josef Čapek 1887-1945*. Český Krumlov : Egon Schiele centrum, 1996. ISBN: 3-928844-19-9.

- CHALOUPKA, A. *Herecké postavy v kostýmních návrzích architekta Vlastislava Hofmana*. Praha : Pošova galerie, 1942.
- Kol. autorů, *Bedřich Feuerstein*. Praha : spolek výtvarných umělců Mánes, 1936.
- Kol. autorů, *Feuerstein*. Praha : Spolek československých výtvarných umělců, 1967.
- Kol. autorů, *Národní divadlo*. Praha : Panorama, 1977.
- Kol. autorů, *Symposium o životě a díle Josefa Čapka*. Hronov : Městský úřad, 1995.
- Kol. autorů, *Výtvarná práce na jevišti Národního divadla 1881-1941*. Praha, 1941.
- Kol. autorů, *Vzpomínání na Josefa Čapka..* Praha : Academia, 2004. ISBN: 80-200-1120-X.
- Kol. autorů, *Zelenka. Plakáty. Architektura. Divadlo*. Praha : Printes, ISBN: 80-7101-010-3.
- KONEČNÁ, H. *Čtení o Národním divadle*. Praha : Odeon, 1983.
- KOUBSKÁ, V., VALCHÁŘOVÁ, V. *Bedřich Feuerstein (1892-1936)*. Praha : Victoria Publishing, 1996.
- KOUBSKÁ, V., *František Zelenka, scénograf 1904-1944*. Praha : Národní muzeum, 1994.
- KOUBSKÁ, V. a kol., *František Zelenka 1904-1944*. Praha : Národní muzeum, 2008.
- KOUŘIL, M., STEFAN, O. *Tvůrce české scény Vlastislav Hofman – životní dílo*. Praha : Umělecká beseda, 1948.
- NEŠLOVÁ, M., HILMERA, J. ŠVÁCHA, R. *Vlastislav Hofman*. Praha : Společnost Vlastislava Hofmana : Akademie věd ČR, 2004. ISBN: 80-903549-0-4.
- OPELÍK, J. *Dvojí osud*. Praha : Odeon, 1980.
- OPELÍK, J. *Josef Čapek*. Praha : Melantrich, 1980.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003.
- PEČÍNKA, J. *Josef Čapek*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.
- Prolegomena scénografické encyklopedie*. Praha : Scénografický ústav, 1971.
- PTÁČKOVÁ, V. *Česká scénografie 20. století*. Praha : Odeon, 1982.
- RUTTE, M. K. H. *Hilar : Člověk a dílo*. Praha : Čs. Dramatický svaz : Družstevní práce, 1936.
- RUTTE, M. K. H. *Hilar : Čtvrt století české činohry*. Praha : Čs. Dramatický svaz : Družstevní práce, 1936.
- SLAVÍK, B. K. H. *Hilar intimní*. Praha : Šmidt, 1938.
- SRBA, B. *Řeč světla*. Brno : JAMU, 2004.
- Symposium o životě a díle Josefa Čapka*. Hronov : Městský úřad, 1995.
- ŠTORCH, M. O. 1966. *Sladko je žít*. Praha : Československý spisovatel, 1966.

TVRDÍK, M. Max Reinhardt. *Mágovy sny*. Brno : Centrum experimentálního divadla, 1995.

VODÁK, J. *Shakespeare. Kritikův breviář*. Praha : Melantrich, 1950.

VŠETIČKA, F. *Dílna bratří Čapků*. Olomouc : Votobia, 1999. ISBN: 80-7198-370-5.

Seznam inscenací K. H. Hilara v Národním a Stavovském divadle

Sezona 1920/1921:

Antický večer, režie: K. H. Hilar, scéna: J. Wenig

Coriolan, režie: K. H. Hilar, scéna: Vl. Hofman

Edvard II., režie a scéna: K. H. Hilar, výtvarná spolupráce: B. Feuerstein, J. M. Gottlieb

Královna Kristýna, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Sezona 1921/1922:

Zdravý nemocný, režie: K. H. Hilar, scéna: B. Feuerstein

Ze života hmyzu, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, J. Čapek

Sezona 1922/1923:

Balladyna, režie a scéna: K. H. Hilar, výtvarná spolupráce: Xenie Boguslavskaja

Převrat, režie a scéna: K. H. Hilar, výtvarná spolupráce: Vl. Hofman

Sezona 1923/1924:

Jak vám se to líbí, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, A. V. Hrska

Kolumbus, režie a scéna: K. H. Hilar, výtvarná spolupráce: Vl. Hofman

Námluvy Pelopovy, režie a scéna: K. H. Hilar, výtvarná spolupráce: Vl. Hofman

Romeo a Julie, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Z. Rykr

Sezona 1924/1925:

Ze života hmyzu, režie: K. Hilar, scéna: K. H. Hilar, J. Čapek

Sezona 1925/1926:

Blažena a Beneš, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, F. Zelenka

Hra o lásce a smrti, režie a scéna: K. H. Hilar, výtvarná spolupráce: Vl. Hofman

Jak se vám to líbí, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, F. Zelenka

Sezona 1926/1927:

Adam Stvořitel, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Hamlet, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Sezona 1927/1928:

Diktátor, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Faust, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Sezona 1928/1929:

Job, režie: K. H. Hilar, scéna: Vl. Hofman

Král Lear, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Sezona 1929/1930:

Podivná mezihra, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, A. Heythum

Svatý Václav, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Sezona 1930/1931:

Nový Amfitryon, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Pěšt, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, A. Heythum

Rivalové, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Sezona 1931/1932:

Alžběta Anglická, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, V. Gottlieb

Král Oidipus, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Ze života hmyzu, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, J. Čapek

Sezona 1932/1933:

Sen noci svatojanské, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Soud lásky, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Ženitba, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Sezona 1933/1934:

Alžběta Browningová, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Cokoli chcete čili Večer tříkrálový, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, B. Feuerstein, V. Gottlieb

Edison, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Maryša, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Marie Antoinetta, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, V. Gottlieb

Sezona 1934/1935:

Smutek sluší Elektře, režie: K. H. Hilar, scéna: K. H. Hilar, Vl. Hofman

Svatý Václav, režie: K. H. Hilar, scéna: Vl. Hofman, režie obnoveného nastudování¹³⁵: G. Hart

¹³⁵ Inscenace byla opětovně nastudována krátce po Hilarově smrti.

Obrazová příloha



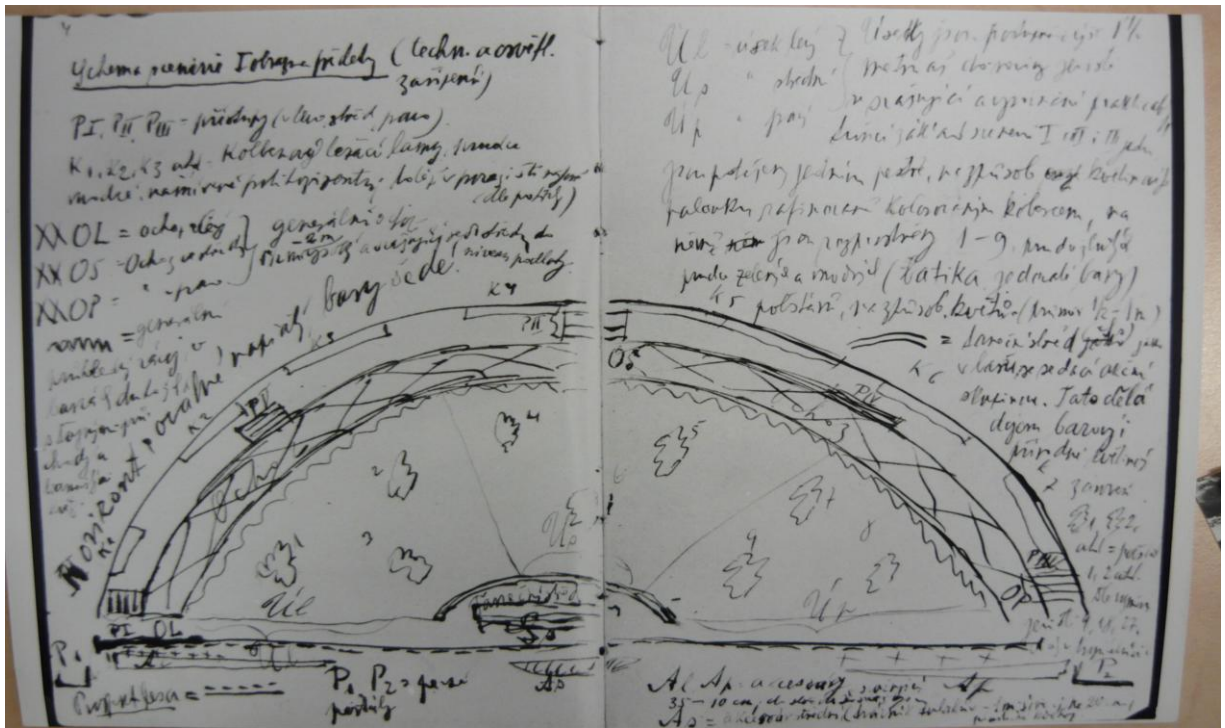
1. *Antický večer (Slidiči)*, premiéra 13. 6. 1920, návrh scény Josefa Weniga



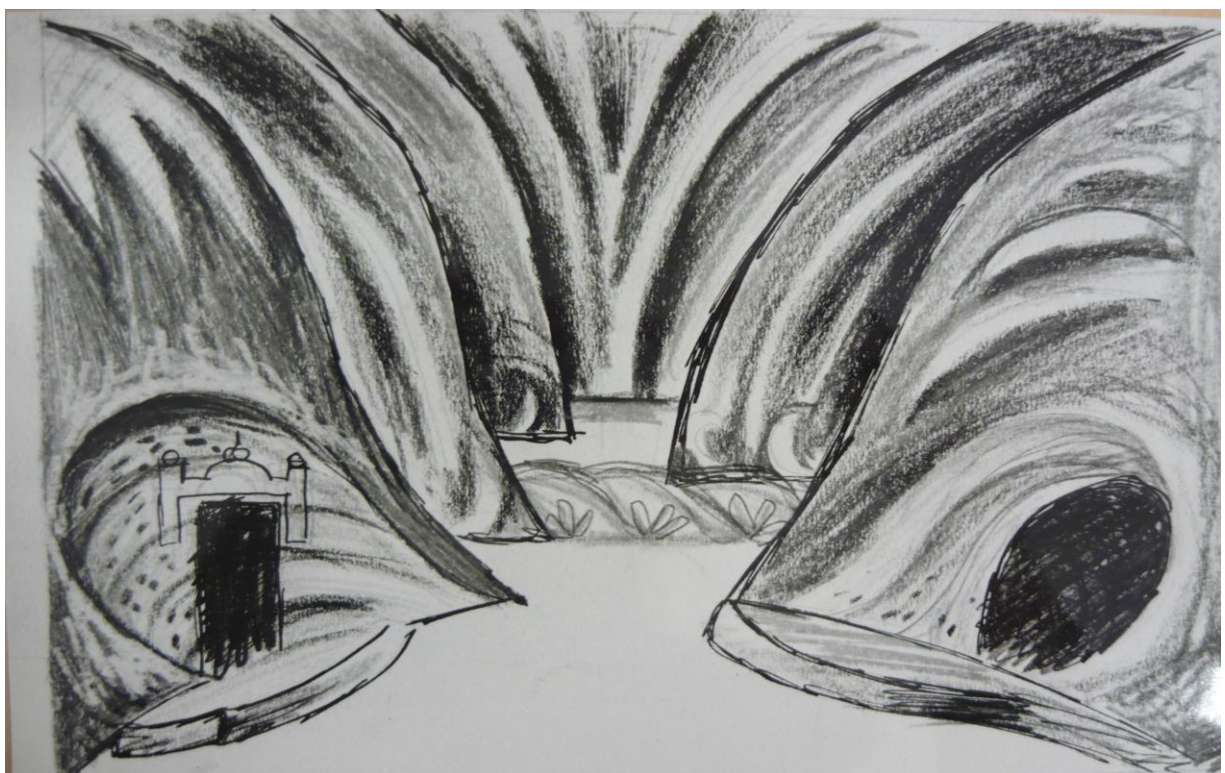
2. *Coriolan*, premiéra 23.3.1921, fotografie scény Vlastislava Hofmana



3. *Coriolan*, premiéra 23.3.1921, fotografie scény Vlastislava Hofmana



4. Ze života hmyzu, premiéra 8. 4. 1922, ukázka z Hilarovy režijní knihy



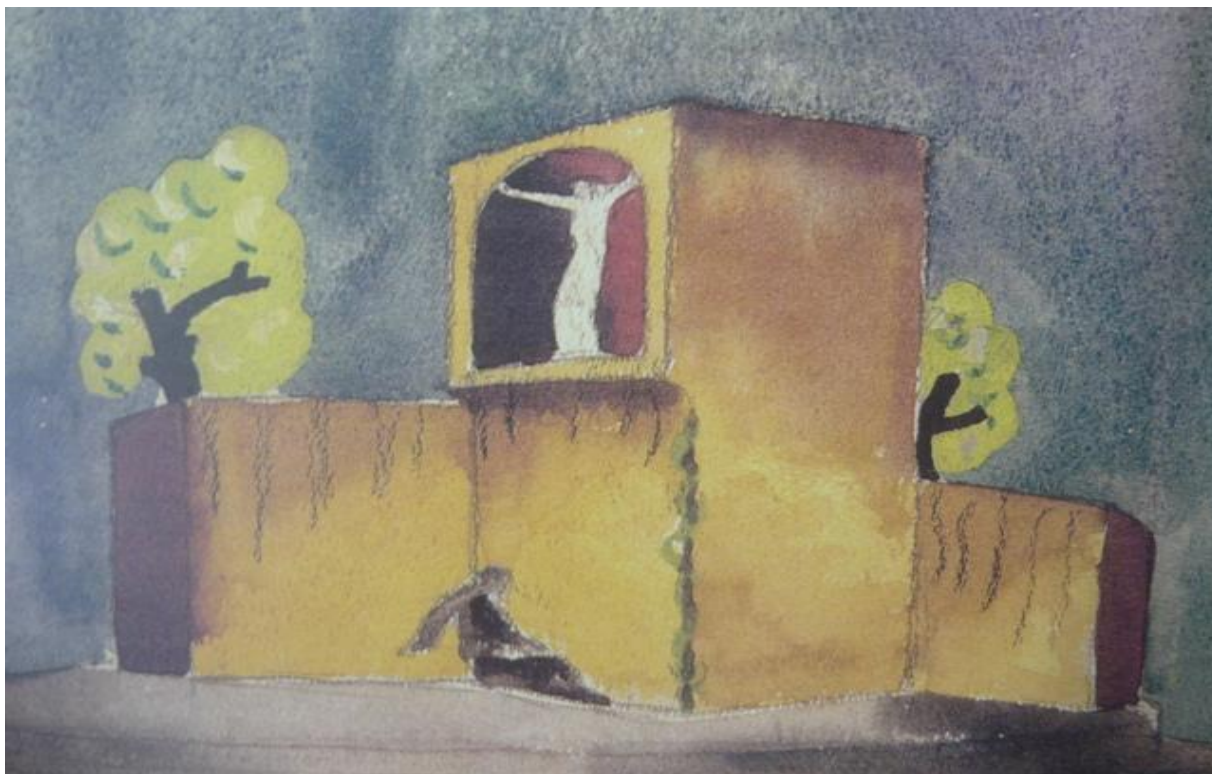
5. Ze života hmyzu, premiéra 8. 4. 1922, návrh scény Josefa Čapka



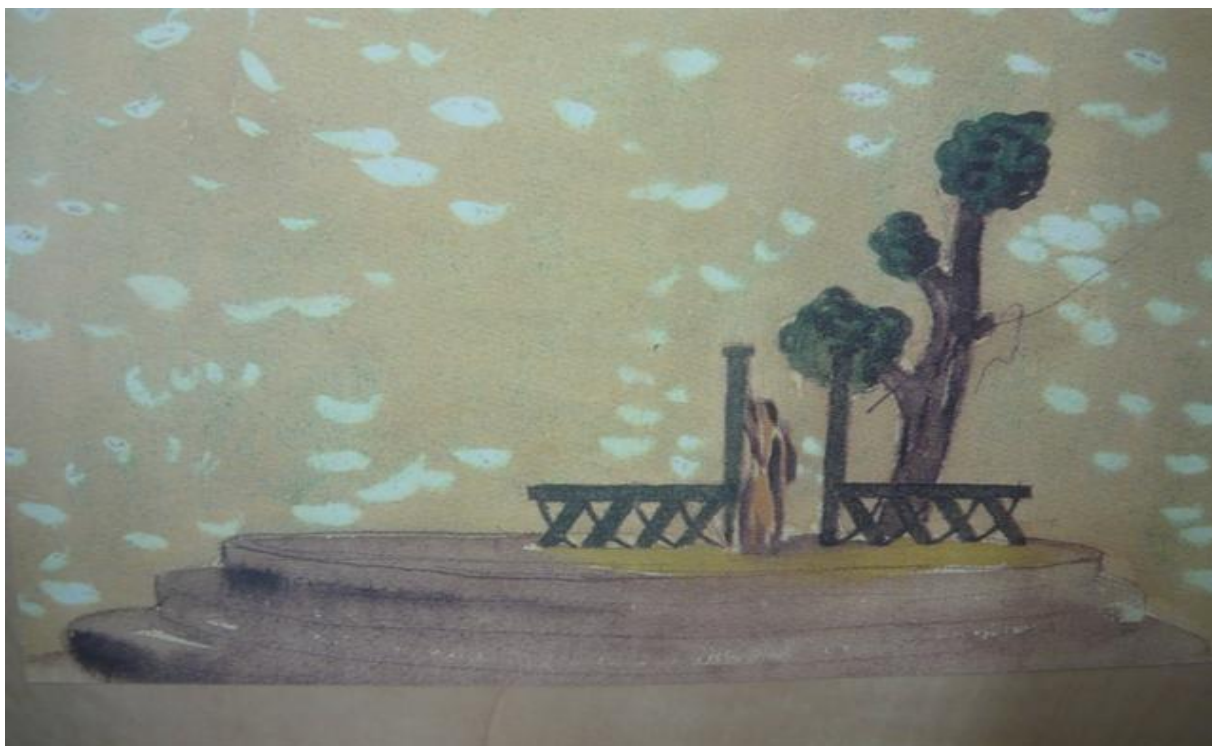
6. *Jak vám se to líbí*, premiéra 18. 9. 1923, návrh scény Alexandra Vladimíra Hrsky



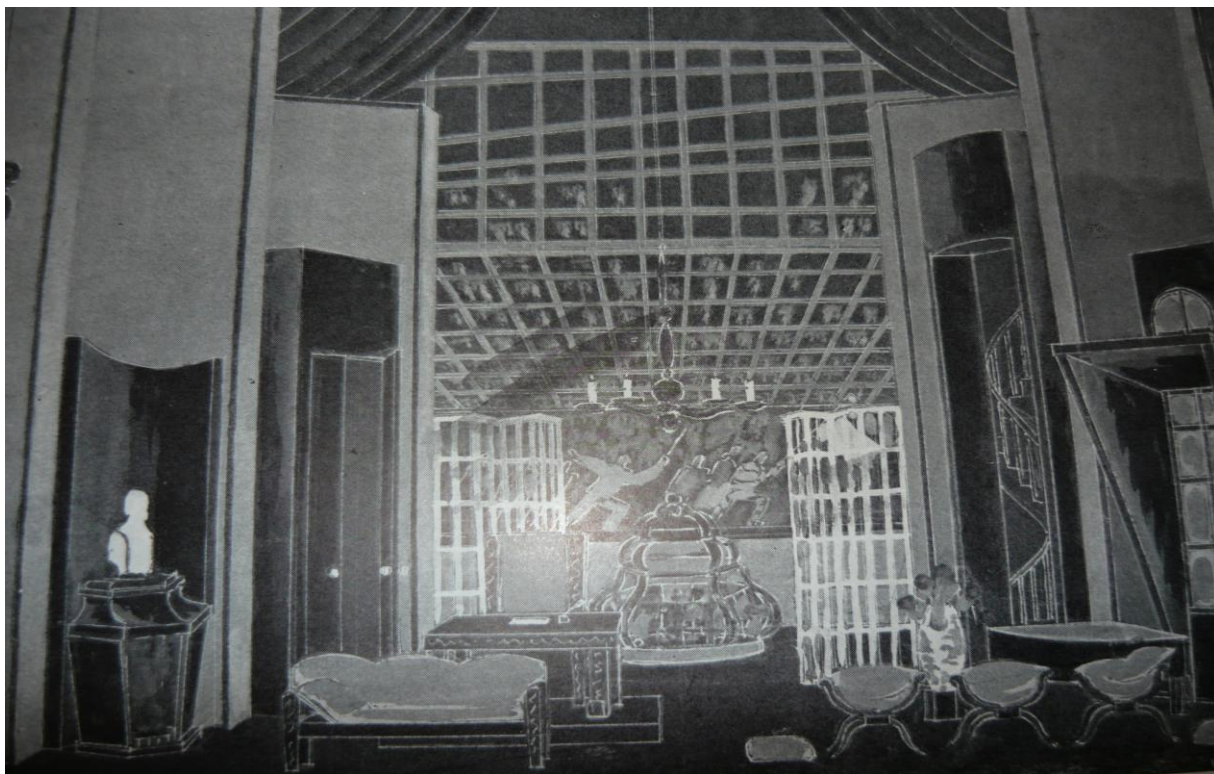
7. *Jak vám se to líbí*, premiéra 18. 9. 1923, návrh scény Alexandra Vladimíra Hrsky



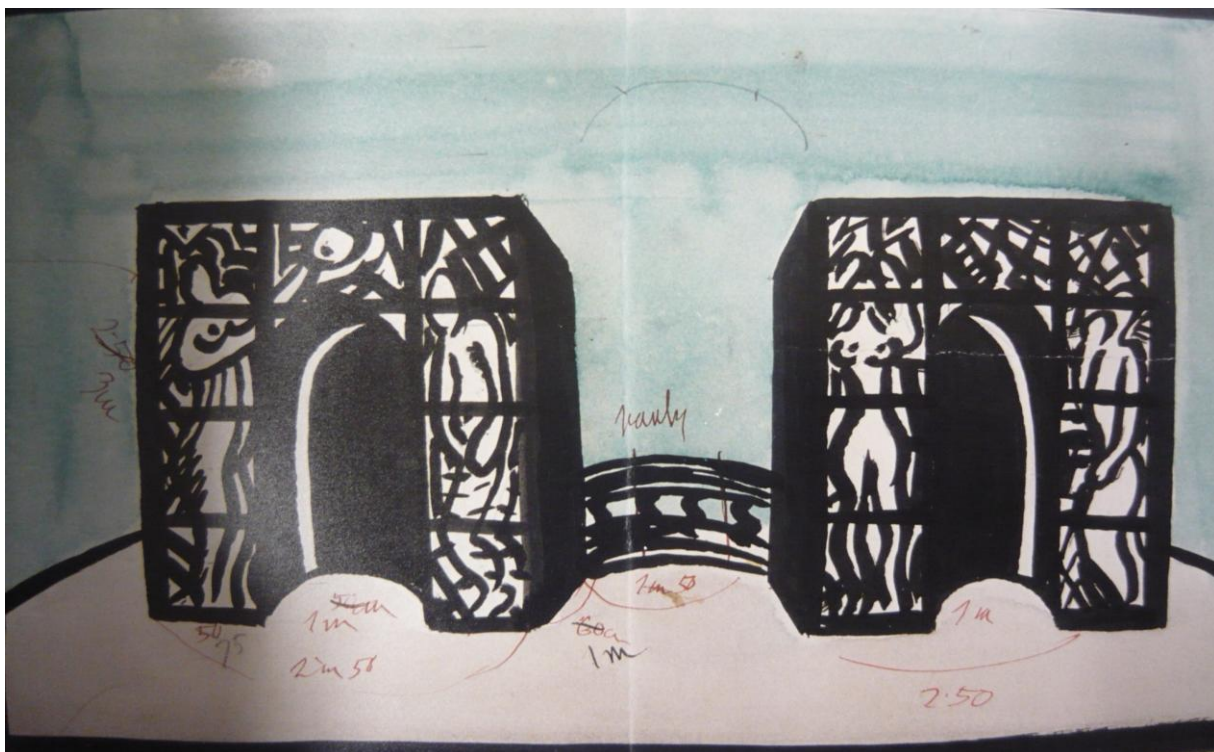
8. *Romeo a Julie*, premiéra 25.4.1924, návrh scény Zdeňka Rykra



9. *Romeo a Julie*, premiéra 25.4.1924, návrh scény Zdeňka Rykra



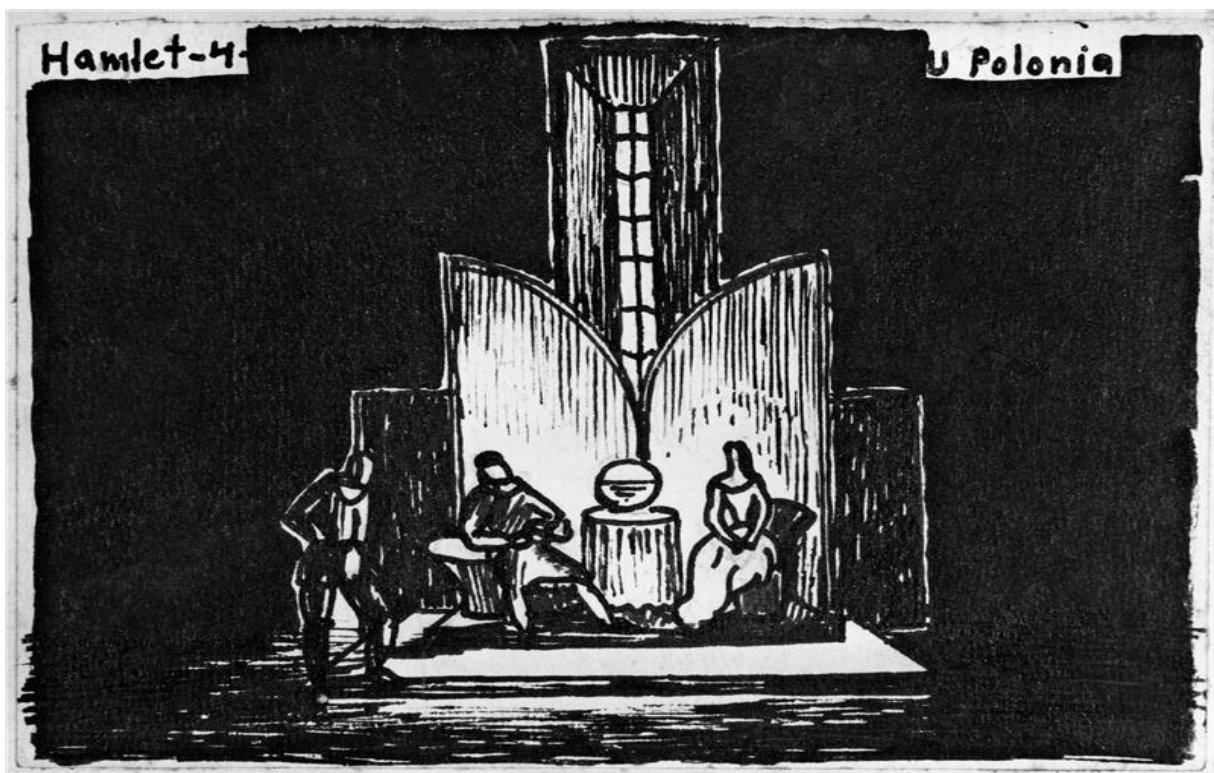
10. *Hra o lásce a smrti*, premiéra 12.12. 1925, návrh scény Vlastislava Hofmana



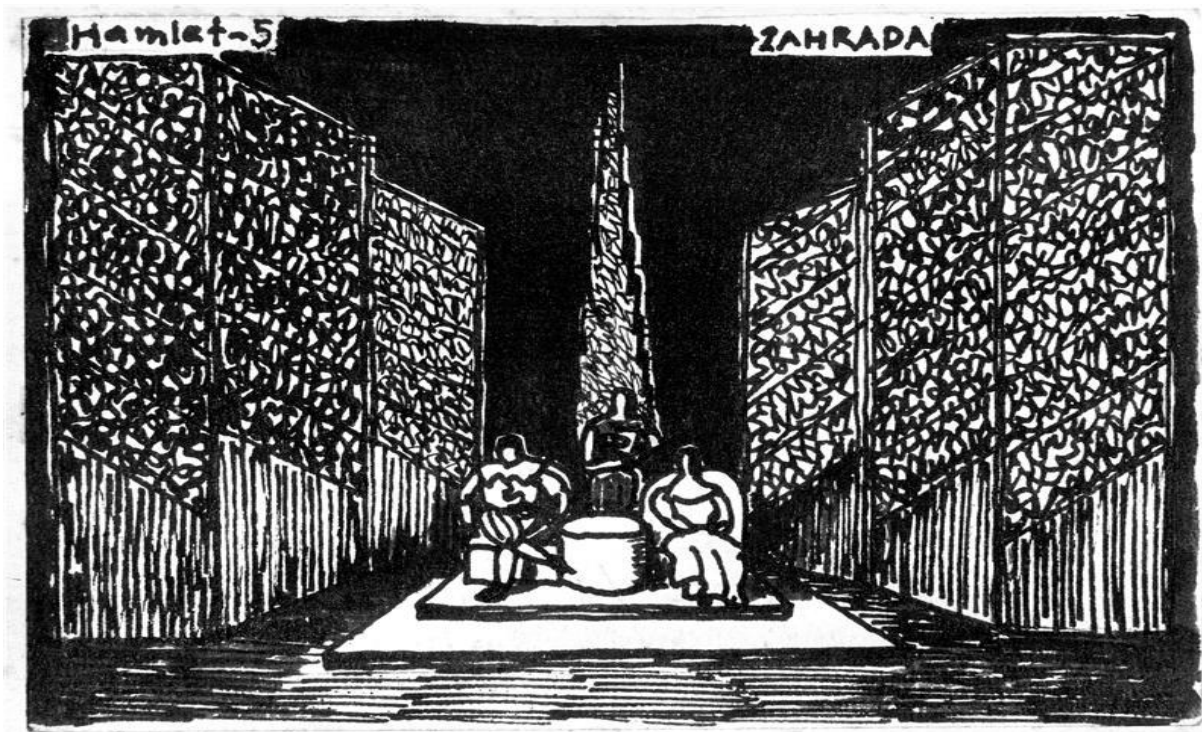
11. *Blažena a Beneš*, premiéra 12. 6. 1926, návrh scény Zdeňka Zelenky



12. *Bláznivost a Beneš*, premiéra 12. 6. 1926, fotografie scény Zdeňka Zelenky



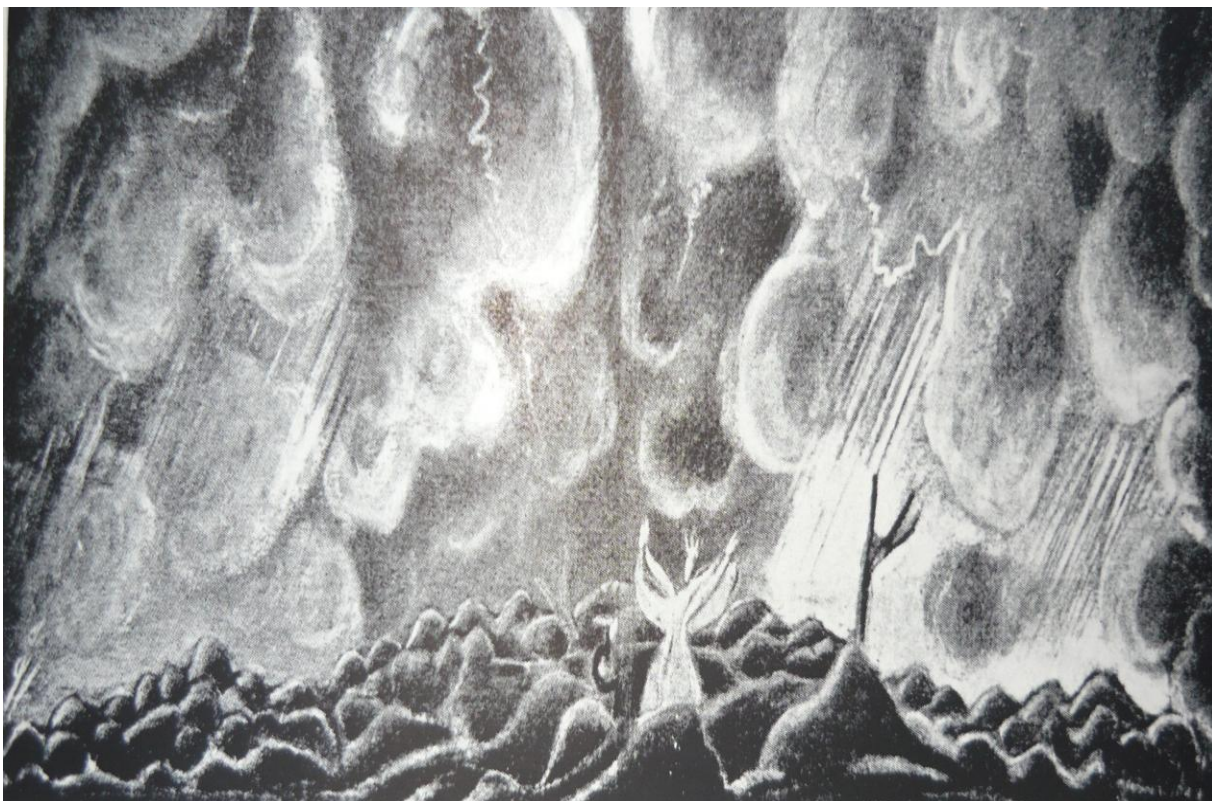
13. *Hamlet*, premiéra 24.11.1926, návrh scény Vlastislava Hofmana



14. *Hamlet*, premiéra 24.11.1926, návrh scény Vlastislava Hofmana



15. *Faust*, premiéra 4. 4. 1928, návrh scény Vlastislava Hofmana (ulice, souboj s Valentinem)



16. *Král Lear*, premiéra 6. 3. 1929, návrh scény Vlastislava Hofmana (otáčivá scéna)



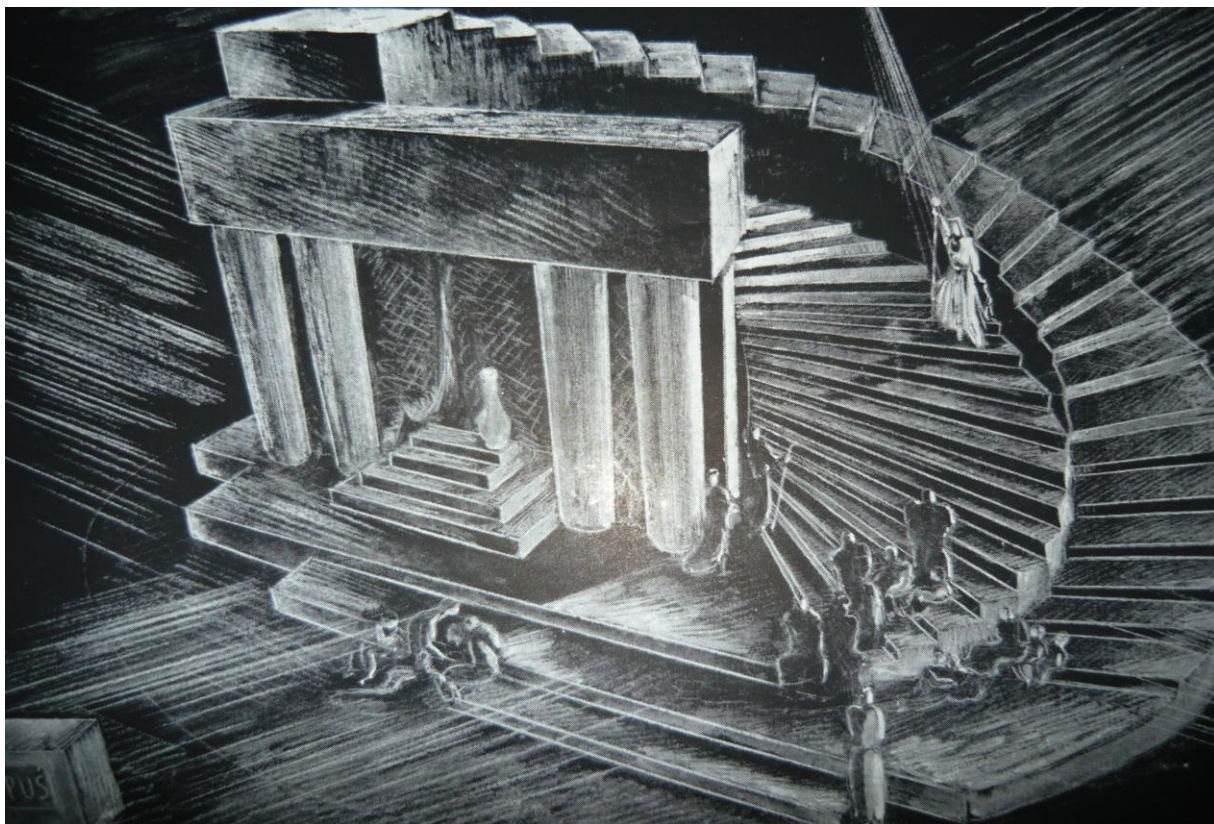
17. *Podivná mezihra*, premiéra 3.3. 1930, fotografie scény interiéru Antonína Heythuma



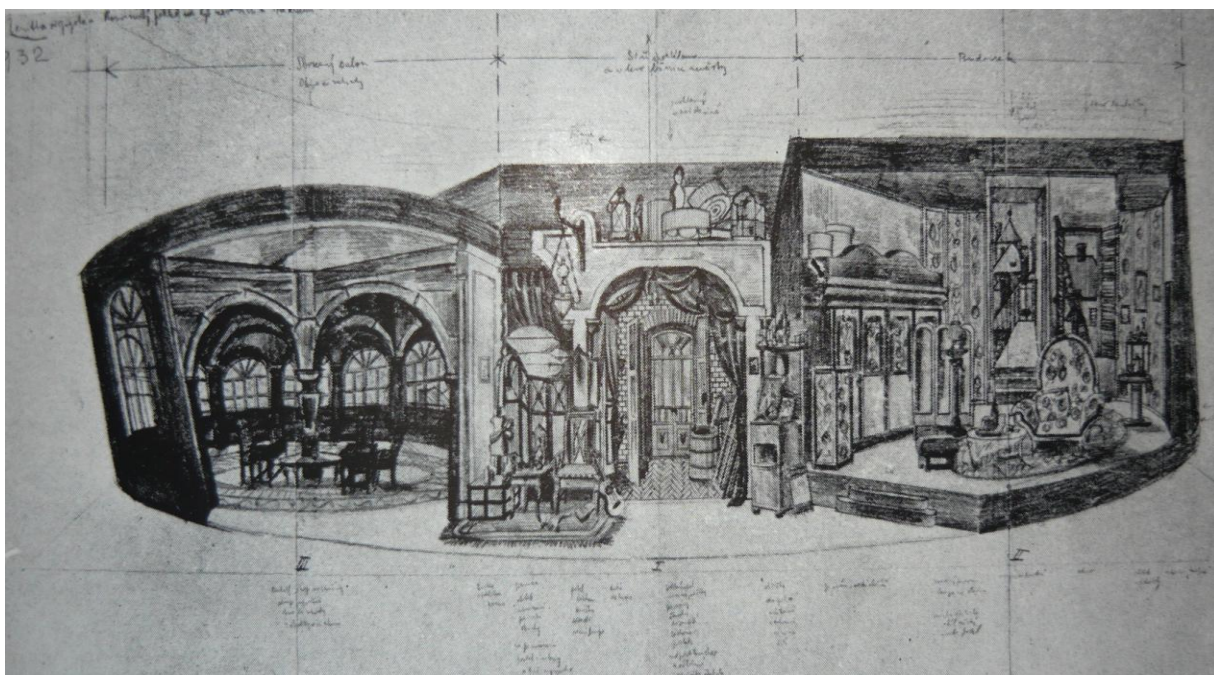
18. *Podivná mezihra*, premiéra 3.3. 1930, fotografie scény exteriéru Antonína Heythuma



19. *Nový Amfitryon*, premiéra 14. 3. 1931, návrh scény Vlastislava Hofmana (obydlí za dne)



20. *Král Oidipus*, premiéra 4. 4. 1932, návrh otáčivé scény Vlastislava Hofmana



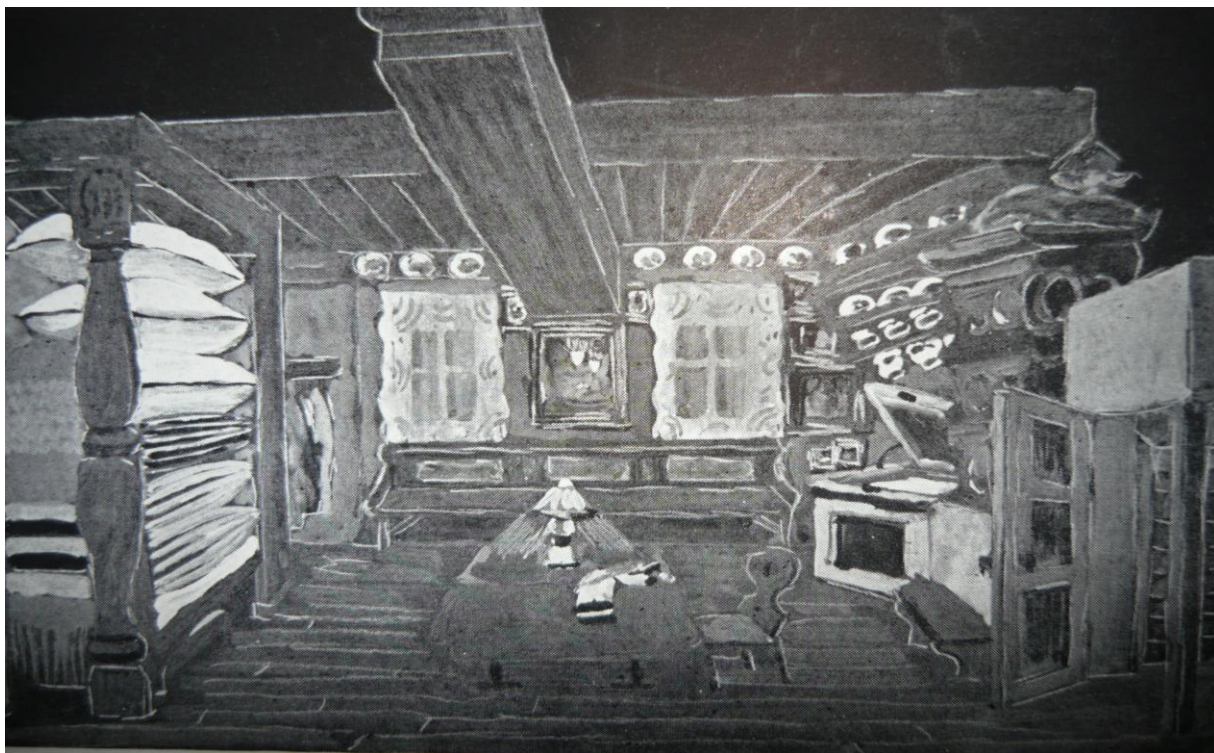
21. *Ženíbba*, premiéra 17. 12. 1932, návrh otáčivé scény Vlastislava Hofmana (byt nevěsty)



22. *Sen noci svatojanské*, premiéra 13.06.1933, fotografie scény Vlastislava Hofmana



23. *Sen noci svatojanské*, premiéra 13.06.1933, návrh scény Vlastislava Hofmana



24. *Maryša*, premiéra 25. 11. 1933, návrh scény Vlastislava Hofmana (selská světnice)



25. *Smutek sluší Elektře*, premiéra 8. 12. 1934, návrh scény Vlastislava Hofmana