

NAD MAHENOVÝM DOPISEM HERCI

V rukopise vzpomínek zemřelého herce Antonína Strnada¹ našel jsem doslovnou citaci dopisu Jiřího Mahena ze dne 7. března 1919. Vyžádal jsem si ze Strnadovy pozůstalosti originál² tohoto zajímavého listu a poprvé jej zveřejňuji (srov. fotokopii v příloze):

Milý Antone,

včerejší tvůj výkon ukázal, že jsi umělec a že máš nyní velké povinnosti k sobě. Nikdo nemá z toho větší radost než já a buď jist, že moje radost z každého talentu je upřímná — tedy i z Tebe. Potěšilo mne, že mně i několik lidí včera potvrdilo, žes to mohl hrát jedině Ty — važ si toho, člověče, a pracuj! Jdu rozhodně na reprisu a chci od Tebe pro Tvé umění vidět příště:

- a) V prvním jednání konec nesmí být tak tragický (nervy obecenstva jsou věc, s nimiž si herec i v největších momentech hrůzy musí „hrát“).*
- b) Pausa ve zpovědi až na konec s tím „soudem božím“! Před tím hrál jsi správně pausy v rozmluvě s Blaženkou. Věc potom letí („jasno v hlavě“) tichým, ale rozumovým tokem. Ten člověk se odhodlával dávno, ale teď se odhodlal, to znamená trochu urputnosti ve tváři, jež je nejvýš citlivá k ženě, ale jde neúprosně za svým cílem. Uvidíš, jak to tím zvedneš. (Tempo celého aktu musí být rychlejší — Holle má to ze sebe chrlit — anarchista citu!). Dobře zahrál některé momenty při jeho řeči, to sesunutí za stolem bylo čistě tvé a překvapilo mne. To bylo rozřešení! Tomu jsi dlužen řádný žebřík vystupňování a ní temp i návazných vět. Nezapomeň na to!*
- c) Třetí akt — podepisuji. Výborný! To bylo něco! Slečna Sudová ať jde pro skleničky ven a ty teprve pak řekneš tiše: Ježíši Kriste, smiluj se náde mnou! V Praze mně to dělali také tak, ale tam měli rozlehlou*

¹ Antonín Strnad (1885–1970), herec činný v brněnském Národním divadle v letech 1912–1914. Po celou první světovou válku sloužil na vojně. Od listopadu 1918 byl opět členem brněnské činohry — do července 1922, kdy byl angažován k Městskému divadlu na Král. Vinohradech; divadelní dráhu zakončil Strnad r. 1950 jako umělecký ředitel Oblastního divadla v Novém Boru.

² Laskavě zapůjčila umělcova vdova pí Marie Strnadová.

scénu, u nás je tahle scéna pro krátkost prkýnek nemožná. Ať se to určitě opraví!

A přeji Ti, kamaráde, hodně chuti do práce. Teď Tě z merku nepustím teprve. Nedej se otrávit ničím, čti, dři a uvidíš – sejdem se jednou a veselo nám bude z kumštu!

7/3 1919

Tvůj Mahen

Dopis je psán pérem na první, třetí a čtvrté stránce dopisního papíru (1 dvojlíst formátu 192 × 149 mm) s předtištěným záhlavím LIDOVÉ NOVINY BRNO – REDAKCE, přetištěným fialovým razítkem s legendou „SVOBODA“ REDAKCE – BRNO. Napsán byl bezprostředně po premiéře Mahenovy tříaktové hry NEBE, PEKLO, RAJ na jevišti Národního divadla v Brně (6. března 1919), právě měsíc po pražské premiéře v Národním divadle (6. února 1919).

Text dopisu prozrazuje na pisatele, jaký měl chlapsky kamarádský poměr k hercům, pokud v jejich výkonech rozpoznal opravdovou snahu po samostatné jevištní tvorbě. Téměř exaltovaný tón listu s některými slovními obraty podškrtnutými jednou, dvakrát i třikrát ukazuje, jak se Jiří Mahen, proslulý jinak střízlivostí, až strohostí, dovedl zaujmout i nadchnout pro vynikající hereckou kreaci, jak ji uměl dopodrobna rozebrat, psychologicky přímo rozpitvat, pochválit všechno dobré, upozornit na slabší místa a zároveň hned také podat jasný návod, co a jak kde zlepšit, upřesnit, v konturách dotáhnout, dokreslit.

Mahen jako dramatik, dramaturg i režisér zřejmě nepokládal premiérovou podobu divadelní hry za její konečný nezměnitelný tvar. Odtud jeho přesvědčení o nutnosti citlivé a soustavné práce s hercem nikoli pouze při zkouškách, při studiu nové hry, nýbrž také po premiéře. Proto si zrovna kategoricky vyhradoval právo na kontrolu repríz („Jdu rozhodně na reprisu a chci od Tebe vidět příště“).

K vlastnímu Mahenovu životopisu přispívá dopis poznatkem, že od konce roku 1918 nebyl již ve svazku řádného člena redakce Lidových novin (jak to běžně uvádějí literární příručky), nýbrž pracoval v redakci nového brněnského denního listu Svoboda,³ v němž řídil kulturní rubriku a psal zejména články a glosy o divadle i filmu. Mahenovy příspěvky jsou vesměs označovány rozmanitými šiframi, jako H. L. (H. Lang), J. M. (Jiří Mahen), M. (Mahen), P. (Pavel Stodola), R. (Richardson), S. (Sequens), U. (Urbánek Kamil), Z. (Zamazal Josef); všech těchto uvedených pseudonymů kromě jiných (Červená maska, dr. Jaroslav Vrána, Ladislav Andělíček, Joe Smetana, prof. Mahatma Batler) užíval v literatuře a novinářství Antonín Vančura.⁴ Do redakce Svobody uvedl Mahena jeho literární druh

³ *Svoboda*, orgán české strany agrární pro Moravu; list vycházel od počátku roku 1919 v Brně, jeho zakladateli byli Mahen a šéfredaktor Jaroslav Vašíček (viz poznámku 6).

⁴ *Antonín Vančura* (1882–1939), původně středoškolský profesor na reálce v Hodoníně a na obchodním učilišti v Přerově, od listopadu 1910 do konce roku 1918 redaktor Lidových novin v Brně (od října 1916 do září 1917 sloužil na vojně u 17. pluku myslivců), v roce 1919 redaktor Svobody, od 1. září 1919 do 30. června 1924 s titulem lektor učil na brněnské konzervatoři, zároveň v letech 1919–1922 dramaturg Národního divadla v Brně, od roku 1922 až do smrti ředitel Knihovny města Brna.

Dominik Nejezchleb (Jaroslav Marcha)⁵ a šéfredaktor Jaroslav Vašíček.⁶ Externím členem redakce Svobody a stálým jejím spolupracovníkem zůstal Mahen až do roku 1938.

Jak se vyvíjelo přátelství mezi hercem Antonínem Strnadem a spisovatelem Jiřím Mahenem, víme bezpečně z rukopisné knihy Strnadových pamětí. Poprvé se oba setkali v říjnu roku 1910 v Přerově, kde právě hostovala divadelní společnost ředitele Bedřicha Jeřábka.⁷ Zahajovacím představením byla Ibsenova hra Stavitel Solness, kterou uvedl profesor místní obchodní školy Antonín Vančura přednáškou o norském dramatikovi. Byl to jeden z prvních Mahenových projevů *před oponou*. Strnad hrál v Ibsenově hře Brovika.

Po divadle se sice družně a dlouho besedovalo v sále Městského domu (zde měl jeviště Spolek divadelních ochotníků TYL, jehož byl Mahen činným členem), ale k většímu sblížení mezi hercem Strnadem a mezi autorem tehdy už populárního Janošíka zatím nedošlo. Lépe se oba poznali až v Brně na počátku sezóny 1912/1913, kdy se nově angažovaný člen činohry Antonín Strnad poprvé představil na jevišti brněnskému publiku v úloze bohoslovce-kazatele právě v Janošíkovi; jeho efektní monologické kázání „horní chlapcům“ zaujalo vzornou deklamací, podivuhodnou vřelostí a úderností, takže bylo odměněno nadšeným potleskem na otevřené scéně. Přítomný autor si nováčka důkladněji prohlédl, potom ho ve staré Valově kavárně odborně „ofukal“ a s radostí poznal, že herecké povolání nebere na lehkou váhu, že mu nechybí zvědavý přístup k jevištní práci, že se chystá k uměleckému rozletu, zkrátka že je to chlapík podle Mahenovy chuti po všech stránkách. I to se Mahenovi na Strnadovi líbilo, že se nestyděl přiznat, jak kdysi propadl jako Osvald v Ibsenových Příšerách, protože příliš složitou úlohu nepochopil a figuru interpretoval zcela pochybeně. Na to řekl Mahen s konejšivou ironií: „Nikdy nechybí jenom ten, kdo nic nedělá!“

Co předcházelo brněnské premiéře hry *Nebe, peklo, ráj*, můžeme rekonstruovat podle Strnadova rukopisného originálu vzpomínkové knihy aspoň v podstatné zkratce:

Jiří Mahen napsal tříaktovou hru Nebe, peklo, ráj a zadal ji pražskému Národnímu divadlu,⁸ kde hlavní roli Vičara (důstojníka zmrzačeného v první světové válce)

⁵ Dominik (Domin) Nejezchleb (1880–1961), pseud. Jaroslav MARCHA, redaktor krajských listů, pak Moravského venkova a Svobody v Brně, Venkova v Praze, politik agrární strany (poslanec, později senátor), prozaik a básník. Námětu jedné jeho prózy užil Mahen ve hře *Dezertér* (poprvé v MD na Vinohradech 30. září 1924 v režii Bohuše Stejskala). V Marchově memoárové knize *Z okna pokojného domu* (Praha 1940) je o Mahenovi a jeho generaci několik zajímavých podrobností.

⁶ Jaroslav Vašíček (1884–1969), novinář v agrárních časopisech, zvláště v *Selských listech* v Olomouci, v *Moravském venkově* v Brně, kde počátkem roku 1919 založil spolu s Mahenem denní list *Svoboda* a stal se jeho šéfredaktorem (srov. pozn. 3).

⁷ Bedřich Jeřábek (1883–1933), herec, režisér, divadelní podnikatel a ředitel; samostatnou divadelní koncesi dostal v roce 1909, s vlastní společností hrál ve větších městech Čech i Moravy. Od roku 1915 byl postupně ředitelem Divadel sdružených měst východočeských, Slovenského Národního divadla v Bratislavě a Městského divadla v Plzni. V roce 1929 v Praze založil a pak až do předčasné smrti vedl *Velkou operetu* (nyní *Divadlo Jiřího Wolkra*).

⁸ Mahenova hra *Nebe, peklo, ráj* byla v pražském Národním divadle přijata již v dubnu 1918. Srov. Jiří Hekeš a Štěpán Vlašín, *Obléhání divadla* (Vzájemná

zkoušel slavný tragéd Eduard Vojan.⁹ V lednu 1919 jsem se potkal s Mahenem na ulici u zastávky pouliční dráhy.

Rekl mi: „Bude hrát Vičara!“

Zahrozil mi pěsti před obličejem, skočil do tramvaje a ujel.

Po několik dní se u nás v šatně hovořilo skoro výhradně jen o nové hře. Zvláště mezi herečkami. Kdo asi bude hrát Vičara? Přisuzovaly tu roli tomu nebo onomu herci, to může z našeho souboru hrát ten nebo onen, pouze mne žádná z kolegyně nejmenovala, jako bych pro tu úlohu vůbec nemohl přicházet v úvahu. To všechno se mluvilo v mé přítomnosti zcela bezohledně. Ale já mlčel, ať už jsem od Mahena věděl, že Vičara budu hrát. Za několik dní byly rozdávány úlohy do nové hry a jediná otázka zněla: Kdo dostal Vičara?

„Já!“ řekl jsem.

Nejvíce zklamaná byla kolegyně,¹⁰ která byla ve hře obsazena; nešťastná, jakého dostala partnera!

Stál jsem před velkým úkolem. Velmi těžký úkol to byl zvláště proto, poněvadž se vědělo, že v této roli bude v Brně později hostovat Vojan,¹¹ s jehož uměním se utkat na jevišti bylo sice jistě pro každého herce ctí, jenže ctí poněkud nebezpečnou. Kromě toho šlo o roli tuze nesnadnou, psychologicky komplikovanou, Mahenův jevištní hrdina Vičar je totiž válečný invalida, mrzák a slepec s otřesenými nervy. Vypracoval jsem si plán studia a v ústavu nevidomých jsem podrobně sledoval, jak si počínají lidé, kteří v dospělém věku ztratili zrak, jak se pohybují a chovají při jídle, pití a ve styku společenském; při práci na vybavení postavy správnými rysy charakterovými mi značně pomohla především také znalost fronty, zvláště způsoby frontových vojáků i důstojníků, takže jsem si záhy vytvořil svou vlastní představu o Vičarovi, který pomalu vrůstal do mého hereckého povědomí.

Na pražskou premiéru hry se jel podívat ředitel Václav Jiříkovský,¹² její brněnský režisér, a s ním dvě naše herečky.¹³ Po návratu všichni horovali o krásném představení, s nejvyšším obdivem se mluvilo především o Vojanovi. Pro mne bylo málo výhodné, že Jiříkovský jako režisér prostě přenesl celou mizáncénu z pražského Národního divadla na brněnské jeviště. O Vičarovi měl výhradně představu Vojanovu, kdežto já měl představu vlastní, neovlivněnou žádnou předlohou, žádným vzorem. Nemohli jsme se shodnout. Režisér mne stále nutil k něčemu proti mému přesvědčení a citu, byl s mým pojetím postavy nespokojen, avšak nemohl jsem mu uvěřit, protože mne ani dost málo nepřesvědčoval. Zkoušky byly rozčilující. Když jsem navíc viděl pochybovačné a žalostivé pohledy své jevištní partnerky, vrátil jsem roli, ale v kanceláři jsme se potom dohodli, že úlohu opět převezmu a že druhý den přijdu do zkoušky jako obvykle.

A druhý den se ve zkoušce objevil Mahen. Zkoušel jsem a autor byl s mým založením postavy nešťastného Vičara zcela spokojen, Jiříkovskému zároveň doporučil, ať mi poskytne všechnu volnost, ať tedy ukáží, co umí. Přiblížila se generálka i premiéra, hra měla též v Brně úspěch, Mahenova ruka na mne nedopadla, naopak hned druhý den mi napsal povzbuzující i potěšující dopis . . .

Potud Strnadovy vzpomínky, k nimž třeba dodat několik skutečností, taktně zamlčených jak v Mahenově dopise, tak ve Strnadově rukopise. Jde o základní rozdíl mezi pražským Vičarem Vojanovým a brněnským

korespondence Jaroslava Kvapila a Jiřího Mahena) ve sborníku Otázky divadla a filmu, Theatralia et cinematographica I (UJEP, Brno 1970), str. 194–195.

⁹ Eduard Vojan (1853–1920), herec, vynikající tragéd, působil u venkovských cestujících divadelních společností a u Městského divadla v Plzni; v Brně hrál již v roce 1880 s Pištěkovou společností (v divadelním sále Besedního domu) a v letech 1886 až 1888 byl zde členem Prozatímního Národního divadla, pak u ND v Praze až do smrti. V Mahenových hrách vytvořil Janošika (1910). Havelku (Mrtvé moře, 1918) a Vičara (Nebe, peklo, ráj, 1919).

¹⁰ Lída (Lidmila) Sudová (nar. 1894), herečka činná u divadel v Plzni, Bratislavě, Praze, v Brně angažována v letech 1914–1919; v brněnské premiéře hry Nebe, peklo, ráj hrála Vičarovu ženu Blaženu.

¹¹ O Vojanově kreaci Vičara psal po pražské premiéře kritik Jindřich Vodák v Lidových novinách (11. února 1919) a v České stráži (roč. II., č. 6, ze 13. února 1919).

Vičarem Antonína Strnada. Geniální Eduard Vojan vytvořil tuto postavu ve věku 66 let (právě rok před smrtí!), umělecky dozrávajícím Strnadovi bylo tehdy 34 let; v tištěném textu hry (I. vydání, B. Kočí, Praha 1919) na straně 11 (VIII. výstup) popsal Mahen svého hrdinu takto:

Vičar, třicetiletý nadporučík. Nejde, opírá se o dvě hole, šoupá namáhavě nohama po zemi. Mladistvá tvář, na očích černé brýle. Zastaví-li se, stojí vždy skrčen. Jenom když usedne, trochu se narovná.

Již z tohoto autorova sporého popisu Vičarovy postavy vidět, že pokud šlo o zevnějšek, vzhled, byl Mahenově představě jistě bližší čtyřiatřicetiletý Strnad nežli šestašedesátiletý Vojan. Kromě příznivého zjevu měl brněnský Vičar před pražským nedocenitelnou výhodu rovněž ve vlastních bohatých zkušenostech frontového vojáka, který docela zblízka viděl, jak lidé na válečném poli umírají anebo jak je bezohledně mrzačí granáty, kartáče, šrapnely, jak postižení na svoje zranění reagují atd. Všechny tyto tvrdé zkušenosti a zážitky, zřejmě nikoli zanedbatelné, musel nevoják Vojan nahrazovat vlastní tvůrčí představivostí, fundovanou mohutně silou hereckého talentu hlubinně vynalézavosti, a ovšem též pečlivou úpravou zevnějšku, protože — jak se nikoli neprávem říká — pokročilé fyzické stáří nahlodává i nejkrásnější bronzy jeviště.

Jiří Mahen byl upřímný i velký ctitel Vojanova umění, dokonce se „Vojan stal hrdinou a vzorem Mahenovy generace“, jak podrobně vysledoval Karel Bundálek.¹⁴ Ale Mahenův kriticky zaostřený pohled nemohl nevidět významné klady i možnosti, jaké slibovala herecká individualita Strnadova; proto při vši úctě k vyvrálenému umění Vojanovu dával ve Vičarově případě víc za pravdu pojetí brněnského představitele — jako pravdivějšímu, věrohodnějšímu, životnějšímu.

Na Vojanovo založení postavy osleplého důstojníka bezpochyby nejmocněji zapůsobil osud slavného barokního skladatele Johanna Sebastiana Bacha,¹⁵ který dva roky před smrtí oslepl; v četné bachovské literatuře je o tomto posledním tragickém období umělceho života zaznamenáno toto: slepý Bach diktuje zeti Altnikolovi¹⁶ poslední svou skladbu, chorální fantazii na nápěv protestantské duchovní písně Wenn wir in höchsten Nöten sind; dílo má nadpozemsky zjasněnou náladu, nedoléhá k němu víc ohlas vnějšího světa, od něhož se duch již zvolna odpoutává, jak se vnitřní posvátný klid rozestřel nade vším. Smířený Bach odchází ---

Hle, jak to zní zcela souhlasně a takřka doslovně se zjištěním Jindřicha

¹² Václav Jiříkovský (1891–1942), herec, režisér a divadelní ředitel; v Brně působil v letech 1914–1917 jako herec, 1917–1918 jako artistický správce (v zastoupení ředitele Františka Laciny, svého tchána), v sezóně 1918–1919 ředitel brněnského Národního divadla a v letech 1931–1941 ředitel Zemského divadla.

¹³ Vedle Lídy Sudové (viz pozn. 10) to byla *Anděla Novotná* (1886–1960), herečka ze školy Marie Hübnerové, zasloužitá umělkyně; u brněnské činohry působila nepřetržitě v letech 1917–1952. Ve hře Nebe peklo, ráj hrála učitelku Kláru Drábkovou.

¹⁴ Karel Bundálek, *Jiří Mahen o herectví* (Sborník JAMU III, Brno 1961), str. 109–129.

¹⁵ *Johann Sebastian Bach* (1685–1750), německý skladatel, varhaník, kantor svatotomášské školy v Lipsku, největší mistr kontrapunktu a protestantské hudby duchovní.

¹⁶ *Johann Christoph Altnikol* (1719–1759), německý skladatel a varhaník, žák J. S. Bacha a od r. 1749 manžel Bachovy dcery Alžběty.

Vodáka:¹⁷ „Vojan hraje Vičara posvátně, že se tají dech, a hraje právě člověka, jenž už se přes vše povznesl, postavil se mimo život a za život..., jeho slepé oči stále obrácené vzhůru dívají se už upřeně a rozhodně do ráje zásvětí...“, až konečně ve vrcholné scéně „věty Vojanovy se rozdíší tenounkým, vysokým, napiatým sípěním, jež se modlí, žehná, odřiká, nadnáší pryč od země a hmoty v čisté vrstvy asketické svatosti.“

Paralela mezi zduchovělým odchodem nevidomého barokního skladatele a obdobným koncem důstojníka, osleplého v první světové válce, v dramatickém ztvárnění Vojanově je zajisté nápadná a zajímavá též shodou: J. S. Bach zemřel ve věku necelých 66 let a Vojan hrál Vičara právě 66letý. Zůstává ovšem otevřená otázka, zda podobného asketického zduchovnění byl skutečně schopen rakouský záložní důstojník, který před válkou žil v pohodlném blahobytu majitele pily, mlýna a realit? Povrchnost a povahovou ubohost těchto oficírů ostatně zdůraznil sám Mahen hned v prvním dějství hry (hotelové scény s karbanem, jalovým povídáním atd.)!

Mahenova hra vznikla za vrcholného válečného běsnění, uprostřed politického dusna, v příboji násilnictví, policejní zvůle, vojenského zastrašování a v důsledku toho též úplného vyčerpání životních sil jednotlivců i národů. Byla napsána r. 1917, kdy se už nad ničím nemudrovalo, protože nic nebylo nemožné a filosofování o čemkoli nebylo rovněž k ničemu, když vlekle zmírala víra v budoucnost i minulost.

Hra se však dostala pro cenzurní potíže na jeviště až po válce v období, kdy již vládl zcela jiný názor na vojenský stav. Při návratu do vlasti byli čeští (nikoli už rakouští!) legionářští důstojníci z Francie, Itálie i Ruska vítáni jako hrdinové se svatozáří kolem unavených hlav; byli jsme tehdy svědky žitých legend v posvátné tradici blanických rytířů. V takovém ovzduší se zbožným oparem vlastenectví, nadšení a heroismu mohl být zajisté také na jevišti podán v asketicky zidealizované podobě i někdejší rakouský obrlejtnant s praobyčejnou duší. Zejména si takovou idealizaci mohl dovolit Eduard Vojan, protože již dávno dosáhl myslitelně nejvyšších vrcholů uznání, ovládal jeviště s mistrovskou brilancí, takže vlastně mnoho neriskoval, když příliš nezkoumal skutečnou anebo jen pravděpodobnou mentalitu důstojnických představitelů militarismu rakouské monarchie, která odešla do minulosti.

Vojan ve Vičarovi podal obdivuhodný, umělecky ucelený a všestranně podmanivý herecký výkon. To shodně uznávala kritika, obecenstvo i Jiří Mahen, jemuž však přece vadilo jedno: Vojan svého Vičara odtělesnil poněkud předčasně. Jeho válečný invalida hned od prvního výstupu jako by ztratil trojrozměrnost a toliko jeho slova si i v tenoučkových pianissimech zachovala důvěryhodnou hmatatelnost. Proto Mahen tento výkon nechtěl vnucovat za vzor brněnskému představiteli této postavy, jak se o to pokoušel Jiříkovský.

Z naznačených důvodů neučinil Mahen ve svém dopise Strnadovi

¹⁷ *Jindřich Vodák (1867–1940)*, PhDr. h. c. University Karlovy, divadelní a literární kritik (Čas, Literární listy, Literární a umělecký obzor, Rozhledy, Lidové noviny, Česká stráž, Venkov, Jeviště, České slovo), původně středoškolský profesor, po roce 1918 ministerský rada v MŠANO. Soubor jeho statí a kritik o Eduardu Vojanovi knižně uspořádal dr. Josef Träger (Melantrich, Praha 1945).

o pražském Vičarovi ani sebemenší zmínku, naopak souhlasil se Strnadovým názorem, že Vičar musí být na počátku hry kreslen proporcionálně a teprve při rozvíjení děje musí citlivě utkávat předivo přechodu od neúnosně těžké tělesnosti k závěrečnému osvobozujícímu duchovnu a zvnitřnění pomalu, nenápadně, postupně. Nevidoucí oči za černými skly ovšem nemohou nic vyjadřovat, musí se tedy za ně najít náhrada. Vojan ji našel v otřesné hře „na ochrnutých nohou“ a „po tři akty v témž ohnutí a zmrtvění nohou, v týchž rychlých posunech na dvou holích, s týmiž zákmity omrzlosti a tíhy po obličejí“,¹⁸ kdežto Strnad se víc spolehl na umění gradace, od nápovědi a předtuch se pozvolna plížil a blížil k propasti, ke katastrofě, při kterémžto logickém postupu „všecko vnější mrzáctví, slepotu i ochrnutí učinil něčím vedlejším, soustředil se jen k slovu, k tváři a k tráslavým rukám ... střídmě a přece plně, s hospodárností, jež nerozhazuje, ale schovává nejprudší účinky na situace a věty, jež musejí jako blesk zasvítit mezi ostatními“.¹⁹

Ačkoli Strnadovo pojetí postavy bylo proti Vojanovi zdánlivě méně efektní a hodně umírněné, ještě mu Mahen vytkl hned v prvním aktu, že „konec *nesmí* být tak tragický“! Výtka se týká závěrečného Vičarova dueta s manželkou Blaženou; žena objímá svého Karla a přesvědčuje ho, že se musí vrátit domů, všechno zlé a hořké bude zapomenuto, aby mohl opět ožít jejich někdejší manželské štěstí. Odhodlání zdůrazňuje žena slovy: „A kdyby to i život stálo!“ Vičar tu poslední větu zvolna opakuje formou otázky. Mahen si zřejmě přál, aby opakovaná slova vyzněla toliko jako ozvěna s náznakem předtuchy, ale bez nápadnějšího tragického akcentu.

Ve druhém dějství Mahen věnoval největší pozornost pauzám, vyhrávání zámlk ve spojení se žádoucím spádem jevištní akce. Významu, oprávnění i problematice pomlček v dialogu věnoval Mahen mnoho pozornosti a své názory na jejich potřebu a účinnost opíral o vlastní zkušenosti dramatického autora, dramaturga, pedagoga i režiséra, jak to na četných místech dokazuje jeho Režisérův zápisník.²⁰

Účinnost správně umístěných delších pomlček v proudu scénického dialogu („letí tichým, ale *rozumovým* tokem“!) ověřil si Mahen již v roce 1906 při pohostinských hrách Moskevského uměleckého akademického divadla v pražském Národním divadle, o nichž psal v *Moderní revue*.²¹ V představení Gorkého hry *Na dně* (9. dubna 1906, režisér K. S. Stanislavskij²²) herec V. I. Kačalov²³ přetáhl záměrně pauzu na drobnou, nekolikaminutovou pantomimu, jak si mlčky, velmi pozorně a soustředěně sbíral vši na rukávě kazajky, naznačuje tím názorně, že i špinavý tulácký život má smysl pro osobní hygienu, ovšem s nádechem bosáckého sebeironizování.

¹⁸ Vodákova kritika v Lidových novinách 11. února 1919.

¹⁹ E. S. (= Elgart Sokol) v kritice brněnské premiéry v Lidových novinách 8. března 1919.

²⁰ Richardson (= J. Mahen), *Režisérův zápisník* (St. Kočí, Brno 1923).

²¹ J. Sequens (= J. Mahen), *Naturalismus?* (*Moderní revue*, ročník XVII, 1905/6), str. 197 a násl.

²² *Konstantin Sergejevič Stanislavskij* (1863–1938), ruský herec, režisér, teoretik, spoluzakladatel Moskevského uměleckého akademického divadla (MCHAT).

²³ *Vasilij Ivanovič Kačalov* (1875–1948), ruský herec, od roku 1900 člen souboru Moskevského uměleckého akademického divadla, s nímž hostoval též v Praze.

V Mahenově dopise poznámka v závorce „jasno v hlavě“ upozorňuje herce na Vičarovo vyznání (I. akt, 19. výstup), v němž slepec vyličuje vlastní duševní stavy příteli Václavu Roubalovi:²⁴

— Ale tu v hlavě je nebezpečí, dynamit. Naprosté jasno... Chvillemi vichřice, vichřice, o jaké se ti ani nezdálo, pak jasno...

Tím připomíná autor interpretovi, jak nešťastník se už dávno odhodlával řešit niterné tragické konflikty osobního osudu, hned ve vichřicovém myšlenkovém chaosu, hned zase v naprosto jasném, střízlivém a nevzrušivém pohledu na holou pravdu. V druhém aktu je Vičar již definitivně rozhodnut („Ten člověk se odhodlával dávno, *ale* teď se *odhodlal*“ — důraz na koncovce perfekta!), proto dramatik naléhavě doporučuje zrychlení spádu („věc potom letí“), neboť jakákoli retardace by již byla zbytečná, tedy „Tempo celého aktu musí být rychlejší!“.

Strnadův Vičar nejvíc a příjemně překvapil Mahena výmluvnou hrou ve velkém výstupu (II, 20): lehkomyšlný revírník Holle vede vlastně zpola žertovný, zpola vážně filosofující monolog, Vičar s ostatními sedí za stolem. Některé věty se invalidovi přímo zakusují bolestivě do vědomí a svědomí:

— Chodím po zemi, netoulám se kdesi pod nebesy. Je ráj na světě a blázen, kdo se zastaví před jeho branami a pak pro co chce — váhá!

Vičar se při těch slovech svíjí, zaznívají mu jako nepřímá výčitka, a když pak revírník zanotuje se vzpomínkou na Vídeň²⁵ písničku „Cestička úzká do nebe, šlapal jsem ji, moje milá, pro tebe...“, nešťastný Vičar se náhle zhroutlí; těžký mlýnský žernov, který tak dlouho tíží a hrbí jeho hřbet, sraží ubožáka dolů, trpitel se sesouvá na židli za stolem.

Zdá se, že tento symbolický projev nejhlubšího niterného ořesu vytřaskl teprve při premiéře z hercova živelného prožitku nejintimnějšího dramatu Vičarovy duše, že šlo o okamžitou intuici, protože při zkouškách, ani na generálce Strnad tento moment pregnantněji nevyhrával. Doslýchávají to Mahenova slova: „To bylo čistě tvé a překvapilo mne.“ To dvojnásob podškrtnutí slůvka ukazuje na Mahenovo zásadní rozhodnutí nezmninit se v dopise ani jednou o vojanovské kreaci, jinak by zajisté napsal, že onu vrcholnou scénu ani Vojan tak originálně nevystihl. A opět dvojnásob podškrtnutí ve větě „To bylo rozřešení!“ bezpečně prokazuje, že pražská inscenace hry Nebe, peklo, ráj přece jen všechno zcela uspokojivě nevyřešila, ať už vinou režie, nebo odlišným založením Vičarovy postavy.

Velká autorova spokojenost s třetím dějstvím je zřetelně vyjádřena mahenovsky lapidárním „podepisuji“, „výborný!“ a „to bylo něco!“. Jediná výtka je určena vlastně režii Jiříkovského, který prostě do všech

²⁴ Václava Roubala hrál v Brně *Jaroslav Vojta* (1888–1970), divadelní a filmový herec, národní umělec, autor knihy hereckých pamětí. Působil od roku 1906 u venkovských divadelních společností, u Městského divadla v Plzni, v Brně byl angažován v letech 1910–1913 a 1915–1919, pak u Městského divadla na Vinohradech a od roku 1925 v Národním divadle pražském.

²⁵ Revírník Holle předstírá vzpomínku na vídeňského zpěváka, jenže text jeho písničkového úryvku nápadně připomíná studentsky zamilované veršování Jana Skalníka („V nejtíši pěšince v lukách čekám na tebe, bude ti dobře v mých rukách, přijdeš do nebe“) v komedii Fráni Šrámka *Léto* (z roku 1915).

podrobností okopíroval pražské provedení, dokonce i bez náležitého zřetele k rozdílnému vybavení a tedy i k možnostem obou scén. S takovou vypůjčenou režii hry nebyl spokojen nejprve Strnad, pak ani Mahen. Je sice pravda, že Jiříkovský a Mahen byli dobří přátelé, jenže se lépe snášeli jako naruživí rybáři u vody, mnohem méně už v divadle, kde mezi nimi docházelo častěji k větším i menším srážkám. V popremiérovém dopise Strnadovi vytýká Mahen brněnské režii zvláště pochybené, neuvážené řešení některých momentů v předfinálové scéně: Paní Blažena jde do pozadí pokoje a vybírá z kredence talířky, pro které ji manžel poslal, aby mezitím nepozorovaně nakapal jedu do vína. Na pražském divadle takový postup připouštěla rozlehlost scény, takže v pozadí není paní Blaženu téměř vidět. V Brně byla „tahle scéna pro krátkost prkýnek nemožná“, o čemž se mohl a měl režisér přesvědčit hned při zkouškách. Premiéra totiž byla ve staré budově na Veveří (byla stržena r. 1952 z bezpečnostních důvodů) a Mahenův slovní obrat „krátkost prkýnek“ naznačuje stísněný prostor jeviště v tzv. Starém divadle. Pro možnost srovnání: Národní divadlo v Praze má jeviště s hrací plochou 22 m × 19 m a za ním ještě pomocné (zadní) jeviště s plochou 9 m × 12,5 m, kdežto v brněnském divadle byla hrací plocha jeviště sotva poloviční (11 m × 10 m). Proto Mahen kategoricky žádal, „ať se to určitě opraví!“ a „slečna Sudová ať jde pro skleničku ven!“; tedy interpretka brněnské Blaženy měla vůbec odejít na chvíli ze scény, protože jinak by musela těsně za manželovými zády pozorovat jeho manipulaci s lahvičkou jedu, když ji Vičar vytáhne zpod blůzy.

Mahen ve zřejmém chvatu, s jakým vrhal myšlenky na papír dopisu, aby nezapomněl na nic důležitého, nekontroloval vlastní paměť textem a citoval nepřesně z paměti, např.: „A ty teprve pak řekneš tiše: Ježíši Kriste, smiluj se nade mnou!“

V tištěné knize (III, 13) má Vičar předepsán jiný text: „Ježíši Kriste, synu boha živého, stůj při mně! Ty víš...“

Závěr dopisu opět prokazuje Mahenovo srdečné kamarádství, s jakým pobádá do práce, sám vždy ochotný přiskočit na pomoc („Teď tě z merku nepustím teprve“). Rada „nedej se otrávit ničím“ ovšem naznačuje, že poměry u brněnského divadla v první poválečné sezóně nebyly zrovna nejideálnější a že v jeho uměleckých souborech nechyběla individua, ochotná kalit vodu a otravovat život i uměleckou práci kolegů intrikami, devotním ramenářstvím, konjunkturální kompromisností, lidskou suchoťou, netečností, zlobou i zavidlostí. Ani v takovém ovzduší nepřestával být Mahen nenapravitelný optimista a utěšoval sebe i jiné, že jednou „veselo nám bude z kumštu“ (dokonce z kumštu dvakrát energicky podškrtnutého).

Tato Mahenova pia desideria zůstala — bohužel! — nesplněna.

