

Vlašín, Štěpán

Jiří Mahen jako divadelní kritik

In: *Otázky divadla a filmu. II. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 141-156*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120638>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ MAHEN JAKO DIVADELNÍ KRITIK

Zájem o divadlo byl u Jiřího Mahena všestranný. Dramatik, dramaturg, režisér, učitel na konzervatoři se nemohl vyhnout ani divadelní kritice, byť při ní setrval jen po nedlouhé období.

Jak sám vzpomíná v článku o Vojanovi*),⁴⁴ byl už za universitních studií v Praze (1902–1907) pravidelným a nadšeným návštěvníkem Národního divadla. Známe některé úvahy o divadle a referáty, které Mahen tehdy otiskoval především v anarchistických listech Práce, Nová omladina, ale i v Moderní revui a Obzorech. V tomto období vyznává Mahen poetiku ibsenovsko-čechovovského divadelního umění. Bouří se proti sentimentálním, politicky agitačním hrám. Například v Rožkové hře Absolvo te³⁹ spatřuje prototyp falešného umění pro lid: „Na jevišti šílenec, souchotinář, zoufalá žena, dvě malé děti, umrlec v rakvičce, stávka — hlad! Sociální drama. Všem divákům naskakuje husí kůže po zádech, tři čtvrti hodiny jsme mučeni a trápeni, než se drama jakžtakž skončí.“

Naproti tomu našel Mahen vřelá slova pro jevištní poetiku Čechovovu a pro inscenační styl Stanislavského. Na představení Čechovových Tří sester v pražském Národním divadle oceňuje, že prokázalo, jak i tam, „kde není pohybu, lze stvořit obrovské dramatické gesto prostou mluvou, prostým přecházením a mlčením — —“

S nadšením přivítal Mahen hostování Moskevského uměleckého divadla (MCHAT) na jaře r. 1906. Moskevští uvedli tehdy Čechovova Strýčka Váňu, Gorkého Na dně a Cara Fedora Ioannoviče od A. K. Tolstého. V článku o vystoupení Moskevských⁴¹ oceňuje Mahen především jejich souhru a pravdivé vystižení atmosféry, zobrazení ruské nudy, tuláctví, bezútěšnosti perspektiv. Pravdivost herců nezacházela k divadelním efektům; jistý nedostatek tohoto „naturalismu v lepším smyslu“ vidí Mahen v tom, že detaily často zakrývají celek. („Vzpomínáte, kolik lidí to přeběhlo je-

*) Číslice odkazují k jednotlivým položkám připojeného soupisu Mahenových článků o divadle.

viště, kolik z nich zaujalo divákovu fantazii, že v ní pro nové dojmy nezbylo téměř místa.“) Zato oceňuje, jak se ruští herci dokázali vyhnout falešnému patosu a prázdným divadelnickým gestům.

Mahen ctil jevištní umění Eduarda Vojana. Vzpomíná, že studentská generace z počátku století viděla ve Vojanovi svého spolubojovníka. („— — jakmile vystoupil na scénu, byl *jenom* Vojanem a už jsme mu stáli v duchu po boku, jeho armáda, již on byl generálem.“)⁴⁴ Podle Mahena upoutává Vojan krásnou vnitřní uměleckou poctivostí. Nikdy nepřinese na scénu nehotovou tvář. Jakmile vystoupí, existuje v určitém prostředí jako určitý typ.

Mahen se od počátku nespokojoval běžnou formou divadelních referátů, rád volil nejrůznější žánry, často fejeton (za zmínku stojí především vtipný fejeton o vzniku kabaretu u nás⁴⁷ nebo podčárničky o úpadku vídeňské operety, až příliš často v Brně hrané),^{42 43} pro zesměšnění slabé hry zvolil i formu literární parodie nebo epigramu. Pražské Národní divadlo uvedlo 16. března 1907 nevalnou hru katalánského dramatika Angela Guimerá v nížině. Mahen pohotově reagoval (v časopise *Rozhledy* pod pseudonymem H. Lang**) parodií Na horách, v níž napsal ironické pokračování hry. V textu se však objevují také narážky na veselohru F. X. Svobody Fialky a na hru Alfréda Sutra Zdi Jericha. Na závěr parodie vypráví jedna z postav anekdotu o divadelní múze, sužované a vyhublé, a žurnalista si zoufá, že o tak slabých hráčích má psát referát.

Jiným příkladem fejetonu v dialozích je Mahenova reakce na premiéru dramatu *Anežka* od Boženy a Viléma Mrštíkových (pražské Národní divadlo 25. září 1912 v režii Jaroslava Kvapila).⁵¹ Mahen si všímá ohlasu premiéry v různých prostředích, u kritiků, divadelních ředitelů, literárního dorostu, slováckých studentů, středoškolských profesorů.

Nejsoustavněji sledoval Mahen činohru brněnského Národního divadla v letech 1911 a 1912, kdy převzal pravidelný referát.

Mahenovo pojetí divadla dozrálo sice až na počátku dvacátých let, ale jeho základ nacházíme v referentově činnosti již o deset let dříve. Mahen chápal divadlo především jako šířitele idejí, bojovníka za nový svět, jako součást národní kultury, která zaručuje výchovu dospělých a je součástí kultury světové. „Divadlo je nutná mimořádnost, kterou osvobozujeme génia národa a lidstva“,⁵⁴ napsal v polovině třicátých let. A jinde čteme Mahenovo prohlášení: „Divadlo má být pro diváka čítankou bez čítankových pravd, kde by se z člověka stával skutečný člověk, z inteligenta skutečný inteligent a kde by se všechny polointeligenční živly prostě zastyděly nad tím, jakou hru samy hrají se světem.“⁵⁵) A v téže brožuře píše: „Divadlo má přes obyčejnou morálku vést každého ke hvězdám a čistě lidský, vášnivý rytmus duše má uvádět diváka u vytržení.“

V teoretických projevech i v divadelnické praxi usiloval Mahen o kompromis mezi třemi požadavky: etickým posláním divadla, nutností dohnat i ve výchově obecně, co bylo v minulosti zanedbáno, a snahou udržet živý kontakt s nejnovějšími divadelnickými proudy.

**) *Rozhledy*, list pro politiku, vědu, literaturu a umění, roč. 17, 1906–7, str. 307–313.

**) *Rozřešme českou divadelní otázku (pod pseudonymem Richardson)*. Knižnice nápadů a výpady, sv. 7, St. Kočí, Brno 1922.

Vrcholný čin jevištní práce spatřoval Mahen v dosažení harmonie a účel-
nosti, jakou pozorujeme v přírodě. Jako jsou postaveny plody v hroznu tak,
aby všechny dozrávaly, tak by měly být dokonale koordinovány všechny
složky jevištní práce.

Mahen byl stoupcem iluzivního, realistického divadla. V Čechovovi
a Ibsenovi viděl vzory pro moderní, eticky angažovanou tvorbu, ale ne-
uzavíral se ani avantgardnímu směřování a ve dvacátých letech svými
poetistickými hrami a librety (Husa na provázku, Nasreddin) šel dočasně
po boku nastupující poválečné generace.

Mahen převzal divadelní referát v Lidových novinách po Elgartu Sokolovi
počátkem roku 1911. Od listopadu 1910 byl redaktorem brněnských Lido-
vých novin; dělil se o fejeton se St. K. Neumannem a měl na starosti pra-
videlnou sobotní přílohu Večery. K těmto úkolům přibýlo ještě činoherní
referentství.

Situace brněnského divadla, které neslo honosný název Národní divadlo,
nebyla tehdy příliš utěšená. V divadle, spravovaném Družstvem Národního
divadla, hrála od září do dubna společnost Františka Laciny, která zahrno-
vala všechny divadelní žánry, vedle činohry a opery i balet a operetu.
Činohra byla mezi nimi popelkou, měla menší návštěvy a tedy také menší
příděl peněz pro výpravu a méně večerů na jevišti. Po letech charaktri-
zoval Mahen⁵³ situaci Starého divadla v předválečných letech jako „ostudu
i zázrak českého divadelního umění“. Divadelní budova byla skutečně
provizoriem. Mahen vypsal své zkušenosti (brzy po pražské premiéře tu
byl hrán jeho Janošík) po letech s trpkým humorem:⁵³ „Mladý autor, který
ponejprv viděl toto divadlo, byl veden sluhou nejdříve kamsi na ulici
a pak z ulice posazen do přeplněné lóže, odkud neviděl než orchestr pod
sebou. U divadla se krčilo skladiště ubohých dekorací. První herec u čino-
hry byl zároveň malířem kulis a jeho zimomřivé údy mrzly na dlaždičkách
předsině, kterou večer zaplavovaly dámy ve večerních toaletách a vůně
restaurace, v níž se vařily lidové večeře. Všechno vypadalo jako stateček
podnikavého jedinice, který však za nic nemohl. Země, která zrodila Ko-
menského a Palackého, ležela kdesi daleko na východ. Před divadelní bu-
dovou postavili prý nepřátelé národa kdysi schválně veřejný záchodek,
ale ten zůstal na náměstíčku i po převratě a nikoho už to neuráželo!
Obecenstvu se hrála častokrát všelijaká podívaná, oslavovala se českoslo-
venská vzájemnost a zase se toho nechalo, dělalo se umění, ale vědomé,
velkorysé snažení v tom nebylo snad nikdy — —.“ Ale i v těchto podmín-
kách se dělalo skutečné umění. „Vždyť bývaly skutečně chvíle, že na střeše
této budovy sněmovaly múzy a byly spokojeny — —. Byl tu domov pro
romantické sny i první rozlety, hnízdo nadějí pro začátečníka, kout uznání
pro staré.“ Mahen se snaží z odstupu vidět velikost a bídu mnohaletého
provizória na rohu Veverčí ulice spravedlivě. „V památných dnech politic-
kých vyletěl význam boudy na Veverčí někam do oblak, ale netrvalo dlouho
a chodili jsme zase někam, kde se hrála pouze veselá, rozesmátá opereta.
Jaké směšné průvody statistiků bylo lze často zřít pod střechou jeviště,
zatímco jindy rozechvívaly nás v divadle výtvory herců, z nichž mnozí
mohli klidně do světa! Chvillemi jako by bylo toto divadlo trpěno vedle
Prahy, ale mívalo i okamžiky, kdy vyrostlo náhle nad ni. Přijížděli lidé,

kteří šli do Starého divadla, aby se skutečně nadýchali divadelního vzduchu, když jinde bylo ho poskrovnu.“

Mahen jako divadelní referent Lidových novin užíval šifry R. Zdůvodnění Mahenova autorství lze najít jednak v souvislosti zkratky R. s pseudonymem Richardson, jehož Mahen později užíval, dále v stylové i názorové kontinuitě s ostatními Mahenovými projevy z téže doby. Ale jsou tu i dva charakteristické důkazy: v referátě o hře F. V. Krejčího Půlnoc,¹⁷ v polemice s příliš pasivním a bolestínským pojetím české národní povahy v období protireformace, uvádí Mahen výrok sedláka z Kloboučka, který o něco později připsal postavě tkalce Pšenky ve hře Mrtvé moře: „A já jim do kostela nepůjdu... A půjdu-li, ej — však já jim tam nekleknu... A kleknu-li — ej — však já jim tam hubou neklapnu... A klapnu-li, ej — však to za starého čerta stát nebude!“ Druhým důkazem je účast autora, skrytého za šifrou R., na pohřbu Viléma Mrštika v Divákách. V referátě o představení Maryši k uctění památky Viléma Mrštika²³ odvolává se Mahen na svůj zážitek z diváckého pohřbu. Víme (např. z paměti Boženy Mršíkové), že Mahen patřil mezi několik málo spisovatelů, kteří Viléma Mrštika doprovodili na poslední cestě. A v referátě o Maryši čteme: „Těžko nevzpomínat a těžko sledovat kdejaký detail, když v sluchu stále ještě zní klinkání diváckého zvonku a ponuré odříkávání modliteb cestou na hřbitov...“

Se stavem brněnské činohry v letech 1911–1912 nemohl být Mahen spokojen. Především dramaturgie jej neuspokojovala. V repertoáru převládaly bezcenné zábavné hry většinou francouzského původu; skutečné umění tvořilo jen zlomek celkového počtu představení. O režii a výpravě v pravém smyslu slova dá se v této době těžko mluvit. Nejvýstižněji shrnul Mahen své zkušenosti s brněnskou činohrou v závěru sezóny 1911 až 1912 do článku Bilance činohry.⁵⁰ Hodnotí činnost divadla jako nedostatečnou jak počtem her, tak úrovní. Slabou návštěvu přičítá sice divadlo konkurenci kinematografických podniků (v té době slaví úspěchy němý film), Mahen však vidí hlavní příčinu v nevalné úrovni divadla. „Herci honí se zbytečně ze hry do hry, po dvojím hraní odkládá se obyčejně nastudovaná hra ad acta — a tak bilance naší činohry je nutně ubohá a všelijaká.“ Nejhuře dopadá česká dramatická literatura; v sezóně se objevily dvě slabé komedie (Josef Štolba, Ach, ta láska! a Josef Skružný, Žabec), nevelkým přínosem byla i Štechova hra Habada a Jordán, a tak pouze tři premiéry k počtě Jirákových šedesátiin (Kolébka, M. D. Rettigová, Lucerna) lze hodnotit pozitivně. Nejcennějším repertoárovým vkladem této sezóny byli však dva Shakespearové (Hamlet, Othello) a tři hry Ibsenovy (Spolek mladých, Divoká kachna, Stavitel Solness). Tři z těchto her byly nastudovány k pohostinským vystoupením Eduarda Vojana. Většinu repertoáru tvořily veselohry, přejímané obyčejně z výběru Vinohradského divadla. Tyto průměrné komedie, např. Veberova a Gorseova Uličnice, Louysova a Frondaieova Žena a tatrman, Flersův a Caillavetův Posvátný háj, měly uspokojit zábavychtivé obecnstvo, ale zpravidla se mýjely cílem. Zato kladně přijímá Mahen dvě veselohry Gerharta Hauptmanna (Bobří kožich a jeho pokračování Červený kohout) a tragédii Karla Schönherra Domov a víra.

V Mahenových referátech, poměrně stručných, zabírá nejvíce prostoru

hodnocení textu hry a jejího místa v celkové skladbě repertoáru. Na druhém místě sleduje Mahen herecké výkony. O režii a výpravě se v některých referátech nemluví vůbec, nebo jsou odbyty stručnou poznámkou. Souvisí to s tím, že režie v té době se omezovala víceméně jen na provozní secvičení hry, na aranžmá, o režijní koncepci dá se mluvit zřídka. Jak byla funkce režiséra znevážena, o tom svědčí fakt, že jen v malém počtu referátů je uvedeno, kdo byl režisérem představení (většinou to býval Jaroslav Auerswald nebo ředitel František Lacina).

Pokud jde o *dramaturgii*, zajímaly Mahena především české původní hry. Z nich si všímá nejobširněji Krejčího Půlnoci a Štechova dramatu Habada a Jordán.

K Štechově hře vrátil se Mahen dvakrát: jednou v úvaze nad textem,⁸ podruhé v úvaze nad provedením.¹⁰ Drama jej příliš neuspokojilo. Srovnává je s Ernstovým Flachsmannem vychovatelem — obě hry jsou ze školského prostředí. V tomto srovnání dopadá Štech nedobře, Ernstovo drama připadá Mahenovi „tisíckrát pravdivější“, v Štechově díle shledává „naturalismus pro děti a české jeviště“, příliš je na něm vidět, že hru psal pan divadelní ředitel: usiluje o divadelní efekty, dává hercům mluvit do publika atd. Postava intrikána Jordána se zdá Mahenovi příliš naivní ve srovnání s dravými Jordány ve skutečném životě, je nějak „pokřivena po operetním vzoru“. A tak soud o hře ústí v jízlivý aforismus: „frázemi šlo se frázovitě na fráze“. Mahen vytýká dramatu rovněž psychologické nemožnosti a nevěrohodnou zápletku.

Ani s Krejčího novinkou Půlnoc nebyl Mahen spokojen, jak už dokazuje titul referátu — Plačtivá protireformace.¹⁷ Téma zřejmě Mahena zaujalo, protože sám už pomýšlel na hru z doby pobělohorského „temna“, k níž chtěl využít rodové tradice. Hru — Mrtvé moře — dokončil až v roce 1914, na scénu se dostala pro cenzurní potíže teprve v posledním roce první světové války. Na Krejčího Půlnoci odsuzuje především bolestinství, sentimentalitu ve stylu Václava Beneše Třebízského. „Česká špatná idyla vloudila se do našich dramát z dob protireformačních a kreslí nám na scéně historické preludy, ne však historii — —. A tak chodí po scéně místo lidí loutky, místo mužů baby, místo děvčat hysterické ženy, místo kazatelů schémata z onoho světa — jenom života, života v tom není — z patosu jde se do pláče, z pláče znovu do kazatelského tónu, jediný čin, který otřese jevištěm, přihodí se mimoděk — kus novely před námi, kus novely za námi — a to má být dramatem.“ Mahen vytýká také autorovi, že dává svým postavám mluvit bibličtinou, ačkoliv ta byla jen jazykem pro neděli a pro náboženské úkony. Nesouhlasí s pasívním pojetím našich selských předků; nebyli to jen lidé, kteří vzdychali a modlili se. „Jak to, že vlastně ještě vůbec existujeme po takovém hanebném plemeni bab a žvanilů?... Naši ubozí sedláci z dob ‚preháněk‘ byli energie a rozum sám a zachránili svými dětmi později národ.“ „Věc mrtvá a ztracená“ — tak vyznívá Mahenův konečný soud nad Krejčího hrou, která podle něho prohrává i ve srovnání s Schönherrovým dramatem Domov a víra.

Tolik pozornosti textu hry věnoval Mahen jen výjimečně. Především tam, kde šlo o českou novinku. U jiných vystačil se stručnou charakteristikou, která však často vystihuje ráz i přínos hry. Např. Bahrovy Děti¹⁵ charakterizuje jako „vtipnou, duchaplnou, chytrou hru“, oceňuje její me-

fistofelský či voltairovský vtip. Často pracuje Mahen se srovnáním. Například Maughamovu komedii Královská výsost hodnotí jako veselohru, která dovede na chvíli pobavit, ale jejíž obsah je naprosto nicotný. „Komedie a hry Shawovy vypadají vedle takovýchhle her jako Himalája vedle krtčí hromádky.“⁶

Mahen jako referent vedl quijotský boj proti komerčnímu repertoáru a za hry dramaturgicky přínosné. Např. v referátě o Jiráskově Lucerně¹³ vytýká divadlu příliš náhlé stažení „pěkně sebrané“ Schönherrovy hry Domov a víra a nepochopitelná tři představení „ošumělého dnes a právem vysmívaného Mlynáře“ (jde o Raupachovu „dušičkovou“ hru Mlynář a jeho dítě).

Repertoár brněnské činohry nedovoloval přílišnou referentskou náročnost. A tak Mahen vítá i průměrné hry celkem vlídně. Např. Jiráskovu veselohru M. D. Rettigová¹⁴ hodnotí jako „pocitivou veselohru o průměrných třech jednáních“. Také Kolébku téhož autora,¹⁵ „starý roztomilý historický příběh“, posuzuje celkem shovívavě, protože „baví zcela dobře svoje publikum i svými chudými třemi akty“. Když v říjnu r. 1911 hostovala brněnská opera ve Vídni a činohra dostala na jevišti více příležitosti, přijímá Mahen vděčně i sám fakt, že během několika málo dnů přinesla činohra tři premiéry. Ovšem jednu z nich je nucen označit za „nepodařený večer“ (Bissonova Bezejmenná¹¹), ani nad Štolbovou veselohrou Ach, ta láska! nemá mnoho důvodů k radosti,¹² a přece se odhodlal k pochvale: „Člověk nemůže být ředitelství našeho divadla za zvedání naší divadelní kultury ani dosti uznalý.“

Štolbovu veselohru však přijímá nevlídně, vidí v ní bídně sestavený kus podle osvědčeného receptu: „Vezmi starý, otrěpaný vtip, dej do druhého aktu, pořádně ho opakuj a protřep ve třetím, přidej do toho trochu lásky, nějakou jakoukoliv zápletku, nakonec to všechno smíř a věc je hotova!“

Zato Schönherrova hra Domov a víra¹² má podle Mahena dramatický rozmach, i když to není velké dílo. Především ve srovnání s tematicky podobnou hrou Krejčího vyznívá Schönherr příznivě; uvádí na jeviště určité typy tam, kde Krejčí se spokojuje s mátohami.

Mahen nereferoval o všech hrách, které činohra brněnského Národního divadla uvedla, vždyť dobré dvě třetiny z nich byly kasovní záležitosti bez jakékoliv umělecké hodnoty. O výrazných nezdarech dovedl Mahen taktně, ale přímo a přísně pojednat, třeba jen jedinou větou. Např. o slabé veselohře F. X. Svobody Přes tři vrchy zmínil se jenom na počátku svého referátu o Vrchlického Rabínském moudrosti:²⁶ „Po nešťastném pátečním faux pas, o kterém je lépe nemluvit, — — —“

Mahen dbal o to, aby repertoár brněnské činohry se stal náročnějším a modernějším. Proto těžce nesl uvádění např. Raupachovy hry Mlynář a jeho dítě,⁴⁶ ale stejně nebyl spokojen ani s faktem, že byla z archívu vytažena Magelona Josefa Jiřího Kolára.²⁹ („Stará Kolárova rytířská truchlohra se svými vzdechy, slzami, zločiny, kletbami a šílenstvím přešla včera znovu naším jevištěm. Před osmadvaceti lety v ní při zahajovacím představení v českém Národním divadle v Brně hrála Otýlie Sklenářová-Malá. Od té doby Magelona jinde dávno už přestala být repertoárním kusem; my jsme ještě u Magelony.“)

Z uváděných autorů světového dramatu byl jistě Mahenovi nejbližší Ibsen. Dokazuje to zájem, s jakým se obíral jednotlivými inscenacemi. Sledování hereckých výkonů ustupovalo tu do pozadí, Mahen se soustředil především na ideový a umělecký výklad textu. Např. při *Divoké kachně*²⁴ se pod vlivem Wedekindovým zamýšlí nad místem této hry v kontextu Ibsenova díla. Hodnotí hru jako „snad nejduchaplnější“ z autorovy tvorby, ale dosti slabou svým symbolismem. Oceňuje však mohutnost dramatické stavby a účinnou syntézu realistické kresby s tajemnem. „Zvedají od prvního okamžiku tolik cípů lidského života a přitom zase básnicky utajují, co nesmí být pověděno — postavy rostou z toho, typy, a ty typy jsou nám náhle blízké, citíme s nimi a dáme se jimi unášeti i do temných míst, kde hádanka života se ztrácí nám z mysli a z hlavy.“

Hereckým výkonům věnoval Mahen na počátku své pravidelné referent-ské činnosti v Lidových novinách poměrně málo pozornosti. V referátě o dramatu *Král Václav IV. Arnošta Dvořáka* prozrazuje příčinu: herci nebyli spokojeni s tím, jak o nich psal Mahenův předchůdce Elgart Sokol (šifra S.), došlo k ostrým rozepřím, po nichž se Sokol referování vzdal. Mahen ve zmíněné recenzi uvádí: „Nereferujeme tu o jednotlivých hereckých výkonech, leda když jsou opravdu výjimečné, poněvadž aféra s naším bývalým činoherním referentem stále není skončována — k necti herectva. A teď ještě dovídáme se, že i naše kusé poznámky jsou některým pánům nevhod a že z divadla se hrozí aférou č. II.“ Brzy však zanechal Mahen zdrženlivosti a herecké nešvary kritizoval velice ostře. Zvláště herec Karel Jičínský zakoušel ostří Mahenova pera za přílišné podbízení publiku a vžité gestické manýry. V referátě o hře Alexandra Bissona *Bezejmenná*⁴¹ pustil se Mahen naplno do „šlendriánu a neodpuštělné ledabylosti“. Kritizuje, že na scéně panoval chaos a anarchie, že mluvené slovo se úplně ztrácelo, vůbec řeč brněnských herců je zanedbaná. „Starší herci namáhají se přece jenom vystupňovat svůj patos, stylizovat, ale co je to platno, když do mluvy ostatních začíná se linout čůreckem zvláštní jakási sentimentální řeč, ne nepodobná limonádě nebo pomádě, jež všechno kazí. Herci mluví při tom se zavřenýma očima, vzdychají tak něžně, že po třetím vzdechu má té komedie každý divák dost, rozvírají vějířovitě svoje prsty, s neobyčejnou elegancí dávají ztrnout svým pažím podle těla — a k tomu ještě čarovný úsměv na tváři — co to je za nový divadelní styl? A do toho zní křiklavé hlasy některých dam — — —.“ Také se špatným maskováním nebyl Mahen spokojen („Někteří z herců maskují se tak čarokrásně, že se podobají spíše voskovým figurám u holiče než lidem — — —.“)

Z herců vážil si Mahen především velkého talentu Emy Pechové, „největší umělkyně našeho jeviště“.²⁶ V referátě o vcelku konvenční hře *Žena a tatrman*¹⁹ (autoři Pierre Louys a Pierre Frondaie) hodnotí Mahen hru jako „trošku sadismu, podávanou publiku, aby se trochu poděsilo, trochu pobavilo, trochu udivilo a otvíralo hrůzou oči“. Vyzvedl zde však velký talent herečky a zároveň adresoval ředitelství divadla výtku, že s ní nedobře hospodaří („Paní Pechová, třeba je hodně menší postavou, převyšovala včera svou hrou svého partnera [Karla Jičínského, Š. V.] o několik hlav, ačkoliv celá role nebyla pro ni. Slavné ředitelství strká paní Pechovou do všelijakých klukovských rolí a do podřadných scén, včera mohlo vidět i s obecenstvem, jakou umělkyní paní Pechová je a kam vlastně teď patří.“)

Karlu Jičínskému Mahen vytrvale vytýkal vžité nedobré manýry, kterých se nedovedl zbavit. Např. v referátě o Štolbově veselohře Ach, ta láska!¹² píše: „Pan Jičínský počátku překvapil prostší svou mluvou, ale nakonec zase začal milovnický vzdychat a křičet, bůh sám ví, proč.“ Nejhůře pak dopadl posudek o Jičínského Hamletovi. Mahen měl zřejmě před očima vynikající výkon Vojanův v této roli — a tak srovnání vyznělo pro Jičínského drasticky: „— — vzdychavý první milovník nemůže tvořit na scéně opravdové charaktery... o mimice nemá tento herec ani ponětí. Jeho tvář byla neustále tragicky usměvavá jako tvář divadelního ředitele v Únosu Sabineek.“****)

Z pánského souboru brněnské činohry vážil si Mahen především Jaroslava Auerswalda, Ladislava Pecha, Jaroslava Puldy. Představení Jiráskovy Lucerny¹³ mu poskytlo příležitost, aby ocenil mimořádně dobré výkony v mužských rolích. Ladislava Pecha se zastal, že je v poslední době neprávem odstrkován (hrál Kláška). Výborná byla i dvojice vodníků. Michala hrál Auerswald („— — směle by se o něm mohlo tvrdit, že je prvním hercem naší scény“), druhého vodníka Jaroslav Vojta. Vojtův talent Mahen oceňoval, ale vytýkal herci nedokonalé zvládnutí hlasu. Také v referátě o Schönherrově hře Domov a víra¹² pochválil vynikající výkon Vojtův v roli zebřáka Petra, ale znovu si posteskl: „Škoda, že hlas v ústech tohoto umělce je tvrdý a neohebný — —.“ V téže hře hostoval člen Národního divadla v Praze Jan Vávra (v roli sedláka Rotta) a vnesl na jeviště nadměrný patos, kterému podlehl i Ladislav Pech. Na výkonu Auerswaldově (Rottův otec) ocenil referent, že se herec nedal strhnout a že „zahrál opravdu mistrovsky, nepodléháje svému okolí, až do konce věrný sám sobě.“ Také v Ibsenově Spolku mladých¹⁸ upoutal Mahena nejvíce Auerswaldův výkon — až na nedokonalou mluvu.

O ostatních hercích ze stálého souboru nacházíme v Mahenových referátech většinou jen drobné zmínky. Za připomínku snad stojí, že v Molièrově Lakomci²⁸ se představil brněnskému publiku v roli Harpagonova syna Rudolf Walter; na jeho začátečnickém výkonu ocenil Mahen jen „dobrou vůli“.

Vcelku snažil se Mahen být k hereckým výkonům uznalý; oceňoval, kde viděl talent a snahu jít výš. Při inscenaci Jiráskovy Lucerny¹³ si pochvaluje: „Včerejší Lucerna ukázala, že by činohra svedla ledacos. A jisté je, že herci rádi by si dali ledakdes říci slovo rady, jež nechce ublížit.“ Vztah herců k Mahenovým kritickým výtkám však zřejmě nebyl dobrý; místo sebekritiky raději hledali cestu v paušálním odmítnání referentových výtek. Ne nadarmo jim Mahen v závěru referátu o Ibsenově Spolku mladých¹⁸ adresuje, že mají nechat „zaslán“ a věnovat se umění. V referátě o Dvořákově Králi Václavu IV.⁷ Mahen přímo obvinil herce, že zabíjejí představení, které si toho nezaslouží. Obrací se k brněnským hercům s vážným napomenutím: „Naši herci nejsou dokonce zlí, několik lidí chce však z nich udělat herecké nadlidi tím, že svádí je k taktice a manýrárn, jež by měla herecká organizace zakázat dříve, než bude pozdě. Prvním náznakem tohoto hereckého úpadku bývá vždy naprosto hluchá domýšlivost, která nechce nápravě — —.“

****) Často hraná divadelní hra rakouského dramatika Franze Schönthana (1849–1913).

Z hereckých výkonů sledoval Mahen nejpodrobněji hostování významných herců pražského Národního divadla v Brně. V letech 1911–1912 vystupovali v Brně vedle Eduarda Vojana, který sem zajížděl pravidelně a skladba repertoáru už s ním počítala (některé hry byly přímo zařazovány „pro Vojana“), Marie Hübnerová, Liběna Odstrčilová, Jan Vávra, Marie Laudová, Richard Schlaghammer.

Nejvíce pozornosti věnoval Mahen Vojanovi, jehož považoval za největšího českého herce. Oceňuje ho především jako představitele shakespearovských postav. Např. na jeho Shylockovi v Kupci benátském⁴ vyzvedá, jak dokázal přetvořit v tragédii tuto veselohru, které i velcí herci zneužívali k fraškovité parodii židovstva. („— jeho žid vyrůstá na tragickou postavu v mraveništi podlých, hemžících se červů. Jaký bezradný vztek jimi zmitá, když on stojí na svém, pevný ve svém odhodlání: o všechno ho okradli, i dcera ho zradila a jemu nezbývá nic než jeho pomsta. A poslední podlost, ze všech nejnižší: nejde už o jmění, ale o křest, sprosté násilí na jeho duši a rase. A když odchází ten zlomený stařec ze zástupu těch radujících se komediantů, kteří nic nepochopili, nic necítí, jak je vysoko nad nimi a jak otřese nejhlubším v naší bytosti!“)

Také nekonvenční pojetí Othella²⁵ přijímá Mahen s porozuměním. Vojanův hrdina není vylupek žárlivosti a nenávisti, ale hluboce milující člověk, vraždící pro neuhasitelný bol v duši. („Vojan nejde ve šlépějích velké herecké většiny, která učinila Othella doménou pohodlného naturalismu a která charakterizuje benátského mouřenína žárlivým kroucením očima a pěnou na rtech. Je to geniální soulad hluboké inteligence s živým citem. Ve Vojanově hře je mnohem více lásky než žárlivosti, mnohem více smutku než hněvu.“)

A do třetice alespoň připomeňme Mahenovo nadšení nad ztvárněním Mefista v Goethově Faustu.³⁰ Mahen přijímá se souhlasem Vojanovo pojetí Mefista jako ztělesnění studeného intelektu. („Tento ďábel, zlý svými konečnými úklady o spásu věřící duše, dovede být podle dané situace cynickým, frivolním, duchaplným, vtipným i patetickým — jen dobrým není ani na okamžik a proto nesmí být ani na okamžik sám v sobě veselým, neboť jen dobří jsou veselí. Takový zžíravě satirický, ocelově studený a naskrze zlý, k svému utrpení stejně jako k Markétčinu, démonicky zoufalý, je také Vojanův Mefisto.“)

„Věčný bojovník na scéně“ — tak charakterizuje Mahen Eduarda Vojana v článku, uvádějícím jeho pohostinské hry v Brně v únoru 1911.⁴⁴ Pravý hold vzdal Vojanovi ve zmíněném už referátě o jeho Mefistovi (Goethův Faust):³⁰ „Nepostizitelné a nepopsatelné tajemství tohoto jednotícího umění a jeho geniálně jednoduchých prostředků, tajemství tohoto výtvarného stylu, který svírá železně všechny verše, aniž by jim činil násilí, tajemství této rytmické hudby řeči, jež se ani na chvíli nestává manýrou, odejde z českého jeviště s Vojanem.“

Ostatní hosté už nezískali tolik místa a obdivu v Mahenových referátech, ačkoliv i jejich umění dovedl pochopit a vyzvednout. Na Richardu Schlaghammerovi Mahen oceňuje,⁶ jak dodržuje uměleckou linii a gradaci své role, jak lacině nekarikuje, aby se zalíbil publiku. Hostování Marie Hübnerové v Jiráskově Lucerně⁴³ pozdravil Mahen jako projev umění milého, česky prostého. Její Klásková „nebyla hřmotící a repetící babou, ale šlo jí

to všechno tak od plic, že nemohla lépe rukama šermovat, nohama podupávat, rozkřikovat se a strašit svou kuráží celý svět“. A nejvíce si na jejím výkonu cenil, že neutlačovala na jevišti své partnery, neprosazovala se na jejich úkor. Také Liběna Odstrčilová v titulní roli Maryši²³ splnila Mahe novo očekávání: „Ze začátku se zdálo, že její Maryša bude příliš sentimentální, ale pak ukázala se v celé postavě taková náhlá cudná síla, až radost bylo pohledět a poslouchat.“

Zato nebyl Mahen spokojen s pohostinským vystoupením Jana Vávry (v Schönherrově hře Domov a víra).⁴² Vadil mu přílišný patos. Jinak však projevil i pro patetické herectví starší ražby pochopení. Na inscenaci Kolářovy Magelony²⁹ všiml si s potěšením, že představení přineslo zisk alespoň v hereckých výkonech: „Zejména paní Vojtová v Evě z Losů ukázala, že lze tento senilní patos hrát s velkou mírou skutečné grandezzy a její deklamace, bezvadná a umírněná, nemíjí se ani v tak nevděčné úloze s úspěchem.“

Značně nespokojen byl Mahen s režii a výpravou brněnské činohry. Výtčky režii se často týkají ubohých dekorací. Jen zřídka dají se některé Mahenovy výtky stylu představení považovat za posudek režie. Např. k Sudermannově hře Kámen mezi kameny³ poznamenává stručně: „Hra operuje na několika místech příliš silnými efekty, které je ovšem potřebí ztlumit, aby nepřipomínaly divákovi hned Hugova Valjeana nebo Gorkého bosáky.“ Kromě výpravy týká se většina Mahenových výtek, adresovaných režii, nedostatečného vedení statistů. Např. v referátě o Bissonově Bezejmenné⁴¹ vytýká statistikům nedostatek stylizace: „Po scéně pohybovaly se dámy, jak si chodí po ulicích, na scéně odbývala se schůze divadelního personálu, ale nehrálo se drama.“ Obdobná je výtka sboru v Jiráskově Lucerně⁴³ („Jenom ještě kompary aby nevypadaly věčně stejné. Včera např. mělo se těch několik postav aspoň pořádně učešat. Však naši předkové sedláci nosívali nějak učešané hlavy, i když na zámek nešli!“).

Také v pohostinských hrách Vojanových rušila špatná práce se sborem. V referátě o inscenaci Shakespearova Kupce benátského⁴ ji Mahen ostře odmítl: „V poslední době nápadně často vrhají se na scénu zbytečné osoby. Jednou je to náš čacký balet, nevyrovnatelný ve svém umění, který jsme směli nedávno obdivovat v Rusalce. Včera byli to příšerní Marokáni a překrásná pážata, zapomínající se na scéně jako příkrasa sloupů. Pryč s tím, pážatové!“

Ve většině Mahenových referátů vrací se stížnost na to, že činohra je odbývána, že žije z odpadků operety a opery, že se na výpravu nedostává peněz. V posudku představení Bissonovy Bezejmenné⁴¹ objevuje se konstatování, jak trapně vypadá interiér na jevišti. „Stoly stojí na třech nohách, dveře se viklají, na stěnách vidět příšerné obrazy v nejhroznějších rámech, a všechno putuje z kusu do kusu. Teď k tomu přibýly ještě čarokrásné záclony s bůh mně odpusť! národním vyšíváním, v každé nejméně deset děr, a ty záclony jdou z rokokového salóňku do moderního pokoje, z pokoje do královské komnaty, a ty díry jsou čím dál tím větší...“ Také představení Jiráskovy Lucerny,⁴³ na němž oceňuje nápaditou práci se světlem, vytýká příliš „demokratické“ vyřešení zámku: „— — doprostřed dá se trůn jako o nějaké národní slavnosti, po stranách několik bývalých „fotelů“ z lóží a vše je hotovo — —.“ Výpravu ke komedii Posvátný háj (autoři Flers

a Caillavet¹⁶) nazval Mahen dokonce „nehoráznou“. Pracovna na scéně „vy-
padala příšerně. A zase tam byly palmy, ty nešťastné palmy, kterých už
by jistě ani celé brněnské hasičstvo z prachu nevypralo“. Režijnímu pojetí
této veselohry vytýká pomalé tempo, stejně jako Bernardově veselohře
Kavárnička.³¹ Představení se mu zdálo pomalé, druhé jednání přímo trap-
né, „neelegantní až hrůza“.

Režii přičítá Mahen k tíži také nezvládnutí jevištní techniky, které vede
k příliš dlouhým pauzám. „Mezi jednotlivými akty byly včera pauzy, že
se v nich dala napsat novela,“ čteme v referátě o uvedení Jiráskovy Lu-
cerny.¹³ Podobně v recenzi o Veberově Uličnici²⁰ vytýká režiséru Auers-
waldovi až půlhodinové pauzy, poruchy v osvětlení i v pohyblivosti opony.

V celkovém pohledu na brněnská činoherní představení nevyhnul se
Mahen ani poznámkám o *obecenstvu*. Většinou je to stížnost na malou
návštěvu, někdy dokonce na pozdní příchod obecenstva, jindy zase na
malou vnímavost. Tak např. Mahen srovnává, že v Praze jsou představení
Dvořákova Krále Václava IV. vyprodána, ale v Brně „čišel chlad ze scény,
chlad i z poloprázdných lavic obecenstva“.⁷ Publika „žalostně málo“, kon-
statuje v referátě o Jiráskově Lucerně.¹³ A jinde dokonce: „Mnoho publika
na funuse nebylo“ – tj. na představení Bernardovy Kavárničky.³¹

Možnosti obrody brněnského činoherního publika spatřoval Mahen ni-
koli ve snobském publiku premiér (toto obecenstvo obsazovalo první dvě
čtvrtky předplatného), ale v lidovém publiku čtvrté čtvrtky. Především
v referátě o představení Molièrova Lakomce²⁸ si pochvaluje živou reakci
tohoto obecenstva a nadšené přijetí hry.

*

Divadelně referentská činnost Jiřího Mahena v Lidových novinách ne-
trvala dlouho, ale měla nemalý význam jak pro brněnskou činohru (Mahe-
novy soustavně vyslovované nároky na repertoár i jeho poukazování na
nešvary v herecké práci i ve výpravě měly ohlas a vedly k nápravě nej-
křiklavějších chyb), tak pro Mahena samotného. Seznámil se s divadelním
souborem, s nímž pak od r. 1918 pracoval jako dramaturg, získal nemalé
zkušenosti, které uplatnil jednak jako dramatik, jednak jako autor knížek
o divadle. V časopise Jevišťe otiskoval Mahen v letech 1919–1920 pod
pseudonymem Richardson na pokračování glosy, nápady a postřehy o práci
činoherního divadla pod názvem Režisérův zápisník. Věnoval se tu vět-
šinou problémům herecké tvorby. Vystihuje typické nedostatky herecké
práce, manýry poškozující jednotu představení – řadu těchto postřehů
mohli jsme již najít roztroušenu v divadelních referátech. A tak ani ne-
efektní a doposud nezhodnocená činnost Jiřího Mahena jako činoherního
referenta nezůstala bez trvalejšího prospěchu. Také pro poznání stavu
brněnské činohry v předválečném období přináší nemálo cenného ma-
teriálu.

SOUPIS MAHENOVÝCH ČLÁNKŮ O DIVADLE

a) referáty

Pokud neuvedeno jinak, jde o představení Národního divadla v Brně

ČECHOV: TŘI SESTRY Nová omladina 2, 1907, č. 10, str. 2; šifra H. L. (Referát o hře v Národním divadle v Praze.)	1
JEJÍ PASTORKYŇA Lidové noviny 19, 1911, č. 32, str. 2, 1/2; šifra R. (Leoš Janáček, Její pastorkyňa.)	2
KÁMEN MEZI KAMENY Lidové noviny 19, 1911, č. 42, str. 3, 11/2; šifra R. (H. Sudermann, Kámen mezi kameny)	3
VOJAN V BRNĚ Lidové noviny 19, 1911, č. 52, str. 2–3, 21/2; šifra R. (Shakespeare, Kupec benátský.)	4
BAHROVY DĚTI V BRNĚ Lidové noviny 19, 1911, č. 68, str. 3, 9/3; šifra R. (H. Bahr, Děti.)	5
R. SCHLAGHAMMER V BRNĚ Lidové noviny 19, 1911, č. 89, str. 1–2, 31/3; šifra M. (W. S. Maugham, Královská výsost, V hlavní roli R. Schlaghammer j. h.)	6
KRÁL VÁCLAV IV. Lidové noviny 19, 1911, č. 67, str. 3–4, 8/3; šifra R. (Arnošt Dvořák, Král Václav IV.)	7
ŠKODA Lidové noviny 19, 1911, č. 89, str. 1–2, 31/3; šifra M. (Václav Štech, Habada a Jordán; podle textu hry)	8
MARIE LAUDOVÁ V BRNĚ Lidové noviny 19, 1911, č. 47, str. 2, 29/4; šifra R. (Maurice Hennequin a Paul Bilhaud, Ze všech nejhodnější. V hl. roli M. Laudová.)	9
HABADA A JORDÁN V BRNĚ Lidové noviny 19, 1911, č. 259, str. 2, 19/9; šifra R. (Václav Štech, Habada a Jordán.)	10
NEPODAŘENÝ VEČER Lidové noviny 19, 1911, č. 271, str. 2–3, 1/10; šifra R. (Alexandre Bisson, Bezejmenná.)	11
DVĚ PREMIÉRY Lidové noviny 19, 1911, č. 281, str. 2, 11/10; šifra R. (Josef Štolba, Ach ta láska!, Karl Schönherr, Domov a víra.)	12

PĚKNÉ PŘEDSTAVENÍ	
Lidové noviny 19, 1911, č. 310, str. 2–3, 9/11; šifra R. (Alois Jirásek, Lucerna.)	13
JIRÁSKOVA OSLAVA	
Lidové noviny 19, 1911, č. 312, str. 2, 11/11; šifra R. (Alois Jirásek, M. D. Rettigová. Slavnostní představení.)	14
JIRÁSKOVA OSLAVA	
Lidové noviny 19, 1911, č. 316, str. 3, 15/11; šifra R. (Alois Jirásek, Kolébka.)	15
DLOUHÁ VESELOHRA	
Lidové noviny 19, 1911, č. 344, str. 2, 13/12; šifra R. (Robert de Flers a Gaston-Armand de Caillavet, Posvátný háj.)	16
PLAČTIVÁ PROTIREFORMACE	
Lidové noviny 19, 1911, č. 350, str. 3, 19/12; šifra R. (F. V. Krejčí, Půlnoc.)	17
NOVÝ IBSEN	
Lidové noviny 20, 1912, č. 30, str. 2–3, 1/2; šifra R. (Henrik Ibsen, Spolek mladých.)	18
TROCHU SADISMU	
Lidové noviny 20, 1912, č. 37, str. 2, 8/2; šifra R. (Pierre Louys a Pierre Frondaie, Žena a tatrman.)	19
NEPODARENÁ VESELOHRA	
Lidové noviny 20, 1912, č. 61, str. 3–4, 3/3. (Pierre Veber, Uličnice.)	20
NOVÝ BRNĚNSKÝ HAMLET	
Lidové noviny 20, 1912, č. 79, str. 3, 21/3; šifra R. (Nový představitel Hamleta Jičínský zklamal.)	21
ŽENA PROTI MUŽI	
Lidové noviny 20, 1912, č. 87, str. 4, 30/3; šifra R. (Alfred Capus, Žena proti muži.)	22
SMUTNÉ PŘEDSTAVENÍ	
Lidové noviny 20, 1912, č. 91, str. 3, 3/4; šifra R. (Bratři Mrštíkové, Maryša.)	23
NOVÝ IBSEN	
Lidové noviny 20, 1912, č. 103, str. 4–5, 16/4; šifra R. (Henrik Ibsen, Divoká kachna.)	24
VOJANŮV OTHELO	
Lidové noviny 20, 1912, č. 111, s. 1–2, 24/4; nepodepsáno. (W. Shakespeare, Othello.)	25
RABÍNSKÁ MOUDROST	
Lidové noviny 20, 1912, č. 256, str. 3, 17/9; nepodepsáno. (Jaroslav Vrchlický, Rabínská moudrost.)	26
LAKOMEC	
Lidové noviny 20, 1912, č. 266, str. 2–3, 27/9; nepodepsáno. (Molière, Lakomec.)	28

MAGELONA

Lidové noviny 20, 1912, č. 310, str. 4, 10/11; nepodepsáno.
(Josef Jiří Kolár, Magelona.) 29

VOJANŮV MEFISTO

Lidové noviny, 20, 1912, č. 329, s. 1–2, 29/11; nepodepsáno.
(J. W. Goethe, Faust.) 30

NOVÁ FRANCOUZSKÁ VESELOHRA

Lidové noviny 20, 1912, č. 337, str. 4, 7/12; šifra R.
(Tristan Bernard, Kavárnička.) 31

NOVÁ DIVADELNÍ SEZÓNA

Lidové noviny 23, 1915, č. 247, str. 5–6, 12/9; šifra M.
(Edward Knoblock, Faun. Zahajovací hra nové sezóny.) 32

VELKOLEPÁ FRAŠKA

Lidové noviny 23, 1915, č. 250, str. 3, 15/9; šifra M.
(Hans Sturm, Čtverák Ekehart.) 33

POHÁDKOVÁ HODINA M. HÜBNEROVÉ V BRNĚ

Lidové noviny 24, 1916, č. 68, str. 2, 9/3; nepodepsáno.
(Četla v divadle pohádky pro malé i dospělé.) 34

NAŠE NOVÉ DIVADLO V BRNĚ

Svoboda (Brno) 1, 1919, č. 149, str. 2, 24/8; šifra Z.
(O zahajovacím večeru na scéně Městského divadla.) 35

BRATRŘÍ MRŠTÍKŮ MARYŠA

Svoboda (Brno) 1, 1919, č. 150, str. 2, 26/8; šifra Č.
(Referát o zahajovacím představení.) 36

OSTROVSKÉHO BOUŘE

Svoboda (Brno) 1, 1919, č. 16, str. 4, 19/3; šifra M. 37

FRÁŇA ŠRÁMEK: LÉTO. I. ZÁŘÍ 1922 VE STARÉM DIVADLE

Svoboda (Brno) 4, 1922, č. 207, str. 3, 3/9; šifra P. 38

b) *Výběr článků, glos a fejetonů o divadle*
(uvedeny jsou jen ty, na které se ve studii odkazuje)

UMĚNÍ PRO LID

Práce, lidový čtrnáctideník 1, 1905, č. 4, str. 3.
(Kritika cyklu sociálních her v Pištěkově divadle.) 39

NÁRODNÍ DIVADLO

Moderní revue 12, 1905–6, str. 188; pseudonym H. Lang.
(Tři epigramy: Lucerna, Člověk nikdy neví, Démon.) 40

NATURALISMUS?

Moderní revue 12, 1905–6, č. 8, květen 1906; str. 197–201; pseudonym J. Sequens
(Pohostinské vystoupení moskevského divadla MCHAT v Praze.) 41

TY UMÍŠ TANČIT...

Lidové noviny 19, 1911, č. 5, str. 1–2, 5/1; šifra M.
(O hodnotách operety.) 42

RRAKALIÓN

Lidové noviny 19, 1911, č. 7, str. 1–2, 7/1; šifra H. L.
(O Fallově operetě Rozvedená paní.) 43

VĚCNÝ BOJOVNÍK NA SCĚNĚ

Lidové noviny 19, 1911, č. 49, str. 1–2, 18/2; šifra M.
(O Eduardu Vojanovi.) 44

E. VOJAN

Lidové noviny 19, 1911, č. 54, str. 1, 23/2; šifra M. J.
(Dva večery Vojanova vystoupení v Brně.) 45

KULTURA V BRNĚ

Lidové noviny 19, 1911, č. 303, str. 3, 2/11; šifra M.
(Divadlo napomáhá špatnému vkusu obecnstva provozováním her jako je Raupachův Mlynář a jeho dítě.) 46

KABARET

Lidové noviny 20, 1912, č. 4, str. 1–2, 5/1; šifra M.
(O vývoji českého kabaretu.) 47

ACH, NAŠE ČINOHRA

Lidové noviny 20, 1912, č. 18, str. 3, 20/1; šifra R.
(O špatném repertoáru činohry.) 48

NOVÁ NAIVKA

Lidové noviny 20, 1912, č. 59, str. 3, 1/3; šifra R.
(Novým objevem na scéně je J. Šolcová.) 49

BILANCE ČINOHRY

Lidové noviny 20, 1912, č. 118, str. 2–3, 1/5; šifra R.
(Neuspokojivý výsledek sezóny 1911–12 v brněnské činohře.) 50

PO PREMIĚŘE

Lidové noviny 20, 1912, č. 266, str. 1–2, 27/9; šifra M.
(O různém hodnocení premiéry Anežky B. a V. Mrštíkových.) 51

DRAMA, JEHO ÚSKALÍ I NADĚJE

Lidové noviny 24, 1916, č. 24, str. 1–2, 25/1; šifra M.
(O stavu českého dramatu za války.) 52

POSLÁNÍ BRNĚNSKÉHO DIVADLA

Sborník Pocta a výzva. Uspořádali Jiří Mahen a J. B. Svrček, vydal Dramatický svaz. Brno 1934; str. 42–56. 53

TVŮRČÍ POSLÁNÍ DIVADLA

Kulturní revue jihozápadní Moravy 1, 1935, č. 1, str. 9–10, leden 1935. 54

JIŘÍ MAHEN ALS THEATERKRITIKER

Der tschechische Schriftsteller Jiří Mahen (1882–1939) hatte allseitige Beziehungen zum Theater — als Autor, Dramaturg, Regisseur und Lehrer am dramatischen Konservatorium, ja er befaßte sich auch mit der Theaterkritik, obwohl er auf diesem Gebiet nur kurze Zeit tätig war.

Die Anfänge von Mahens theaterkritischer Tätigkeit reichen bis in die Jahre seines Hochschulstudiums in Prag (1902–1907) zurück. Damals war er ein begeisterter und regelmäßiger Besucher des Nationaltheaters. Im Jahre 1905 debütierte er auf einer Studentenszene mit dem Einakter „Juans Ende“. Zugleich veröffentlichte er Erwägungen über das Theater und Referate vor allem in den anarchistischen Blättern *Práce* und *Nová omladina*, aber auch in den literarischen Zeitschriften *Obzory* und *Moderní revue*, in denen er sich zur poetischen Bühnenkunst eines Ibsen und Čechov bekannte. Mit Begeisterung begrüßte er die Gastvorstellungen des Moskauer künstlerischen Theaters (MCHAT) im Jahre 1906, das damals Čechovs Onkel Váňa, Gorkis *Nachtasyl* und A. K. Tolstojs *Zar Fedor Ioannovič* zur Auf-führung brachte. In seinem Referat über das Auftreten der Moskauer hob Mahen vor allem das Zusammenspiel, die Erfassung der Atmosphäre, den Verzicht auf leere Theatereffekte und falsches Bühnenpathos hervor.

Mahen begnügte sich von allem Anfang an nicht mit der üblichen Form der Theaterreferate, sondern wählte mit Vorliebe die verschiedensten Genres, oft waren es Feuilletons, Epigramme oder auch Parodien in dramatischer Form.

Am systematischsten verfolgte er die Tätigkeit der Schauspielbühne des Brüner Nationaltheaters in den Jahren 1911–1912, als er Theaterreferent des Brüner Tagblattes *Lidové noviny* war. Die Lage der Brüner Schauspielbühne war nicht allzu günstig. In einem provisorisch adaptierten und kaum entsprechenden, von der Genossenschaft des Nationaltheaters verwalteten Gebäude spielte von September bis April Franz Lacinás Theatergesellschaft, die alle Genres bestritt — außer dem Schauspiel und der Oper auch das Ballett und die Operette. Das Schauspiel stand an letzter Stelle, es brachte geringere Besucherzahlen, hatte deshalb auch weniger finanzielle Mittel für Inszenierungen zur Verfügung und stand seltener auf dem Spielplan.

Trotzdem gab es auch unter diesen provisorischen Bedingungen gute künstlerische Leistungen. In Brünn gastierten die hervorragenden Schauspieler des Prager Nationaltheaters Eduard Vojan, Marie Hübnerová, Jan Vávra, Richard Schlaghammer, Liběna Odstrčilová, Marie Laudová. Aber auch das heimische Ensemble verfügte über eine Reihe ausgezeichnete Schauspieler, vor allem Ema Pechová, Jaroslav Auerswald, Ladislav Pech, Jaroslav Pulda; Jaroslav Vojta, der sich später am Prager Nationaltheater durchsetzte, und Rudolf Walter, der ein bedeutender Regisseur wurde, begannen ihre Laufbahn auf der Brüner Szene.

Als Theaterreferent war Mahen vor allem mit dem Repertoire unzufrieden, in dem wertlose Kassa-Komödien meist französischen Ursprungs überwogen. Doch spielte man auch Shakespeare und Ibsen, besonders wenn der Tragöde Eduard Vojan gastierte. Das tschechische Schaffen war ebenfalls meist mit konventionellen Komödien vertreten (J. Štolba, V. Štech, F. K. Svoboda). Auch die oft veraltet pathetische oder billig rhetorische schauspielerische Auffassung unterwarf Mahen einer scharfen Kritik. Außerdem konnte die Arbeit mit den Statisten dem Niveau einer professionellen Szene nicht entsprechen und beeinträchtigte oft den Eindruck auch guter Vorstellungen. In den meisten Referaten Mahens kehrt die Beschwerde wieder, das Schauspiel werde oberflächlich abgefertigt, es lebe von den Abfällen der Operette und Oper und erhalte zu wenig Geld für die Bühnenausstattung.

Jiří Mahens nicht allzu lange dauernde Tätigkeit als Schauspielkritiker war nicht nur für den Autor selbst von Bedeutung (er lernte das Ensemble kennen, in dem er in den Jahren 1918–1922 als Dramaturg wirken sollte), sondern brachte auch der Brüner Szene wertvolle Anregungen, ganz abgesehen davon, daß sie eine Menge wertvoller Belege über die Historie der Brüner Schauspielbühne aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg bietet.