

Mahen, Jiří

Vlašín, Štěpán (editor)

Krise divadla, herecké umění a ochotnictvo : (přednáška z roku 1928)

In: *Otázky divadla a filmu. III. Závodský, Artur (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 221-232

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120984>

Access Date: 24. 02. 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.

JIRÍ MAHEN

KRISE DIVADLA, HERECKÉ UMĚNÍ A OCHOTNICTVO

(Přednáška z roku 1928)

Poznámka vydavatele

Stať Jiřího Mahena byla otištěna na pokračování v 11. ročníku (1928) časopisu *Ceskoslovenské divadlo* (nezávislý ilustrovaný všedivadelní čtrnáctideník — orgán Ústřední matice divadelních ochotníků československých, redaktor Jakub Rydvan, Praha, A. Neubert) a předtím přednesena na sjezdu divadelních ochotníků, pořádaném v Brně u příležitosti Výstavy soudobé kultury 12. srpna 1928. Článek vyšel pod názvem *Herecké umění a ochotnictvo*, zasahuje však daleko širší okruh otázek, než původní titul naznačuje. Vycházel v časopise na pokračování od č. 13 do č. 20.

Když jsem se spolupracovníkem Jiřím Hekelem vybíral Mahenovy články o divadle pro soubor *Pryč s divadelní idylou* (Blok, Brno 1967), znali jsme tento článek z bibliografického záznamu, ale 11. ročník časopisu *Ceskoslovenské divadlo* se nám tehdy nepodařilo opatřit. Teprve dodatečně jsem zjistil, že jediný — pokud vím — dochovaný a dostupný exemplář tohoto ročníku má knihovna Národního muzea.

Článek shrnuje Mahenovy názory o poslání divadla, technice herecké práce a o smyslu ochotnického divadelnictví.

Nový přetisk přináší úpravu podle dnešní pravopisné normy, zkráceny jsou dnes starobyle znějící infinitivy na -ti, škrtil jsem několikrát oslovení publika.

Přednášku uvedl Mahen úvodní partii, kterou zařazují do ediční poznámky:

„Dámy a pánové, mám-li promluvití dnešního dne k tomuto váženému shromáždění, které reprezentuje divadelní ochotnictvo v republice, slavnostní řeči o hereckém umění a ochotnictvu, dovoluji, abych dal své přednášce poněkud širší rámec a neohlížel se jenom na vlastní téma, které jsem kdysi vybral, předpokládáje, že půjde o řadu přednášek. Pořádáte svůj sjezd u příležitosti Výstavy soudobé kultury v Brně a chcete jím zároveň oslavit jako velmi platná složka kulturního dění v republice jubileum desetiletého trvání tohoto státu. Včera jste měli svoje slavnostní představení ve Starém divadle, dnes za vedení svého starosty, který náleží k nejpilnějším pracovníkům na poli československého ochotnictví, chcete jistě manifestovat za svoje určité kulturní požadavky a cíle. Tím dostává se moje přednáška na širší základnu a nemohu se omezit jenom na úzký výsek, o němž jsem původně chtěl přednášet. Proto jsem se rozhodl, že k vám promluví také několik slov o různých jiných důležitých věcech, než je otázka herecká a ochotnictvo. Uvidíte, že se shodneme ve všech věcech a že tento sjezd nestane se nikterak pouhým sjezdem se sjezdovou přednáškou. Úkoly divadelního ochotnictva rostou a právě v Brně snad vidíme do nich lépe než v Praze.

Udělal jsem si pro svoji přednášku tuto dispozici:

1. *Jaká je dnešní funkce divadla pro kulturu národa a zejména českého divadelnictví pro kulturu československou?*

2. *Jaká je zejména pozice české činohry v dnešním divadle?*

3. *Znalost základních pravidel umělecké tvorby na scéně.*

4. *Kultura pořádku na jevišti.*

5. *Jak se nám jeví budoucnost divadla, resp. divadelního ochotnictva?*

Doufám, že dispozice je dobře dána.“

Mahenova přednáška měla vyjit jako připomenutí autorových významných a podnětných publicistických projevů o divadle v roce devadesátého výročí jeho narození.

Štěpán Vlašín

Konáte svůj sjezd v druhém hlavním městě republiky, které jako divadelní město má svoji určitou historii. Zdá se, že vývoj českého divadla měl zejména v Brně svoje význačné etapy, které nám dosti dlouho ukazovaly, jakými cestami a oklikami bral se vývoj českého divadla vůbec. Cetil jsem nedávno v novinách o jubileu vašeho divadelního spolku v Polné, který už před 130 lety začal svoji úspěšnou činnost v hornatém kraji na pomezí Čech a Moravy. Byla to poučná historie, která má mnoho obdobného s historií českého divadla v Brně. Spolek v Polné musil začínat hrami německými a teprve r. 1799 začal na žádost tehdejší honorace hrát také pro lid. Obyčejný truhlář Höschl přičinil se o to, aby české hry se hrály častěji, a tak se stalo malé divadlo v Polné významným národním činitelem. Spolek musil o svoje bytí zápasit dosti trapně, často se stěhoval, kostýmní výbava byla samá improvizace a vynalézavost čiperných členů. V letech čtyřicátých stěhovalo se divadlo po privátních domech, ale nakonec všechno dopadlo dobře, poměry se uklidnily a vývoj divadla byl nějak zaručen. Prosim, srovnajte s tím vývoj divadla v Brně, kde notabene šlo později o divadlo, které by reprezentovalo české obyvatelstvo v celé zemi. České divadlo tvořili také ochotníci, kteří zejména pracovali v brněnských předměstích, a odtud teprve pronikalo české divadlo do Brna vlastního, které mělo ovšem k dispozici německé divadlo v Redutě i v divadle Prozatímním a vyvíjelo se, můžeme-li to tak nazvat, zcela normálně. Představme si jenom, že první české kočovné divadelní představení v Brně konalo se teprve 6. července 1868, kdy do Brna přišel s českou kočující společností ředitel Svoboda a zahájil české hry prvním českým divadelním představením v sále U bílého kříže v pivovare na Pekařské ulici. Čeští lidé podle vypravování ředitele Svobody do divadla nechodili a panstvo českému divadlu nezvyklo. Německé noviny se těšily, že česká sezóna co nejhůře dopadne, ale nedopadlo to zrovna zle. Čeští herci byli ovšem na ulicích přepadáni a několikrát ztýráni. Bylo z toho politické napětí, ale lid ani přes toto vnější napětí do divadla nechodil. Rozdávaly se tenkrát lístky dělníkům po továrnách, tak jsme, prosím, žili divadelně v Brně ještě před 60 lety. Kdežpak byla v těchto dobách malíčká Polná, o níž jsem se zmínil, proti Brnu! Tam už r. 1869 zakládali Sokol a se Sokolem nové jeviště. V Brně teprve 14. října 1877 zřizuje Družstvo divadelních ochotníků v Besedním domě jakousi stálou divadelní scénu, kde se mělo hrát každé neděle a každý svátek — tedy za jedenáct let po sezóně první české kočovné divadelní společnosti dochází vlastně na jakési řádné jeviště! Vidíte jistě zcela jasně před sebou, jak to vlastně tehdy kulturně v Brně vypadalo a jaký ohromný kus cesty musili jsme od té doby vykonat, abychom se dostali k dnešním poměrům, které dosud nejsou definitivní, nýbrž provizorní, ať si říká kdo chce co chce. Teprve v prosinci 1884 zahajovali jsme první sezónu Národního divadla v Brně, které vlastně do r. 1919 žádným Národním divadlem nebylo, poněvadž, jak jste viděli, scéna není naprosto scénou reprezentací a v tomto ústavu nebylo možno soustředit všemhu péči o české drama a české divadlo v této zemi. Na Národní divadlo v Brně jsme si vždycky vlastně jenom hráli. Toužili jsme po něm, poněvadž jsme žili každý rok jenom z provizoria, snili jsme o něm, sbírali jsme na ně. Od r. 1902 vydávala se provolání, aby se sbíraly peníze na stavbu důstojného českého divadla v Brně. Všichni čeští zemští a říšští poslanci na Moravě tenkrát to podepsali. Na provolání z 1. listopadu 1902 je podepsáno 59 starostů českých měst, ale víte dobře, že jsme se ke stavbě divadla nedostali nikdy a že po r. 1919 jsme byli donuceni uzavřít politický kompromis, kterým například naší činohře byl skoro úplně zabráněn přístup na velké

jeviště. Poměry se vyvíjely překotně a přece jenom se vyvíjely zvolna. Velký sjezd českého ochotnictva měl by vlastně zasedat ve velkém divadle, které by bylo úplně zasvěceno českému umění divadelnímu, ale vidíte, že to není možno. Proto však my v Brně máme snad vyvinutější smysl pro divadelní otázky, a proto vidíme do určitých věcí daleko jasněji než Praha anebo každý, kdo přijde z českých poměrů sem k nám. Vidíme docela dobře stupně divadelního vývoje u nás. Vidíme tam každého divadelního ředitele a každého herce, vidíme dobře jejich čtnosti a nectnosti divadelní. Do nejmenší podrobnosti můžeme odvážit každou sezónu, kterou jsme v Brně prožili i kterou prožíváme, vidíme na těch stupních vývoje také drobnou práci ochotnictva nejenom v Brně, nýbrž v celé zemi, vidíme před sebou práce celých okrsků, kde se před válkou odváděla, chceme-li mluvit nějakým fabrickým jazykem, velmi dobrá práce, vidíme před sebou dnes celou řadu nových domů, které jsou věnovány osvětové práci a v nichž hlavní základ tvoří jeviště. — Poněvadž jsme vyrostli v Brně a prožili podrobnosti vývoje moravského divadla, nemůžeme být než věčnými nespokojenci, kteří hledají neustále vyšší poslání divadla, i když se už snad o něm nemluví. Napsal jsem to ve svých článcích o brněnském divadle, že nejkrásnější věcí na něm je, že mělo vždycky nějakou dynamickou úlohu před sebou, ať už se hrálo v boudě, která se pro divadlo nehodila, ať už se před toto divadlo stavěl veřejný záchod a ať si na tomto divadle divadelní ředitelé časem provozovali hry, které vynášely jenom peníze, ale nebyly ničím pro domácí kulturu. Zdejší německé divadlo nemusilo se bát nikdy o to, že jeho význam se bude nějak podceňovat nebo přeceňovat. Opíralo se prostě vždycky jako dobré městské divadlo o spoustu německých velkých divadel venku, která vyráběla divadelní kulturu ve velkém, a samo mělo celkem příjemné poslání v tom, že mělo německé občanstvo bavít. Heslem německého divadla byla skoro čistě měšťácká devíza. Divadlo mělo být „Dem Schönen eine Stätte, den Musen ein Heim“, což konečně může být devízou kteréhokoliv venkovského jeviště, ale my jsme neměli pro tu krásu na jevišti ani kus pořádné dekorace a Múzy jsme měli namalovány ve Starém divadle jenom na oponě a na divadle venku. Jistě že se jim u nás mnoho nelíbilo, ale doufám, že se jim tuze nelíbilo ani v divadle městském za dřívějších obecních správ. Umění nemá zrovna rádo pouhý klid a tam, kde se ozve z hloubky zneklidněného uměleckého svědomí úzkostlivý vzdech, jsou Múzy raději doma, třeba i na hadrech, než v nejnádhernějších palácích, kde to hýří mramorem a zlatem, ale bez vzduchu a vzdechů. Brněnské ovzduší je tedy určitým nespokojeným ovzduším, ale není to ovzduší, v němž by se jenom hubovalo. Na to si dovoluji upozornit výslovně. Snad vás výstava přesvědčí odpoledne o tom, že se tu dosti intenzivně pracuje. Snad uvidíte na výstavě ledacos, co vám ukáže nejenom Moravu, nýbrž každého člověka na Moravě v lepším světle než dosud: už dávno nejsme těmi klidnými, spokojenými lidmi jako dříve a požadavky rostou do nekonečna. Promiňte, že to jako Čech zdůrazňuji. Moravané uměli intenzivně pracovat a dovedli vydržet. Uvedl bych z dějin jenom Komenského a Palackého a z novějších dob Masaryka. Popovídejme si v tomto vážnějším ovzduší o tom, co nás zajímá, také co nejvážněji a hodně prakticky.

Jaká je tedy vlastně ta dnešní funkce divadla pro kulturu národa a zejména českého divadelnictví pro kulturu státu?

Začneme-li od našich oficiálních divadel, dostaneme se této věci brzo na kloub. Slyšeli jsme, jak se nedávno hovořilo o postátnění vedoucích divadel, a věděli jsme velmi dobře, poněvadž jsme byli informováni, proč k této celé akci došlo. Dramatická kultura v české kultuře nemůže zůstat nadále výhradou snad jednoho divadelního ústředí, musíme na ní spolupracovat všichni: stálá divadla, menší divadla i celý ochotnický svět. Každé divadlo, i když jde o sebemenší scénu, je vážnou součástíkou celkového dynamického dění v českém divadelnictví a všichni dnes víme, že i nejmenší věci mohou hrát významnou roli v dalším vývoji. Poznalo se, že sama pozice pražského Národního divadla s operou a činohrou a se Stavovským divadlem vedle není jasně vybudována a jasně zřejma pro celou kulturu tohoto národa. Zároveň se poznalo, že Vinohradská scéna nemůže být jenom scénou reprezentační a experimentální. České divadlo musí mít k dispozici daleko více reprezentačních i pracovních scén, než jich má dnes, aby se také české divadelní poměry jedenkrát mohly nějak konsolidovat. Sami jistě několikrát jste to pocítili, když jste navštívili různá městská divadla a různá divadla s menšími scénami, jak tu opravdu zbyvá žalostně málo pro vlastní tvůrčí činnost na tomto poli. Pozorujte

cestu českého skladatele. Ve skutečnosti nemůže jít než do Prahy nebo do Brna, ale pak již nevidí nikde před sebou scény, na kterou by se mohl obrátit se svým dílem. Může prý jít do ciziny, ale někdy se svým dílem musí přece začít, a zde velmi často shluk náhod a nešťastných okolností zavírá českému člověku bránu území, na němž se má uplatnit talent! Stejně je to i s českým literátem. Berlínská divadla měla o vánocích 1927 třináct premiér, u nás je premiér daleko méně a mezi těmi premiérami je plno večerů, kde se experimentuje: p o n ě v a d Ź se autofi nemohou dostat na scénu několikrát do roka. — Snili jsme kdysi o tom, že Brno by mohlo být dobrým prostředníkem mezi dramatickým uměním českým a slovenským, ale nemůžeme se dostat na tuto vyšší základnu prostě proto, poněvadž t e m p o d i v a d e l n í h o ž i v o t a není dosti intenzivní.

A tak prožíváme vážné krize našich divadel. Plzeňská městská rada zjišťuje v únoru 1928 smutný stav provozu a oznamuje ministerstvu školství, že bez vydatné státní podpory celoroční provoz bude ohrožen. V Bratislavě vynořily se plány se stavbou „nenákladného“ divadla pro činohru, poněvadž i tam došlo k dělení divadla. Krizí prodělávají i Ostrava, Olomouc a Východočeské divadlo. Přítom se hubuje na repertoár a divadelní ředitelé vracejí se z prázdnin spokojeni se svým výběrem německých her a jejich novou výpravou! Krize je velmi vážná zejména proto, poněvadž už se nemluví než o penězích, ale je charakteristické, že venku se dávají peníze, jako například v Rakousku, s výslovnou podmínkou, že divadla m u s í b ý t d i v a d l y kulturními a nikoliv divadly obchodními, zatímco u nás s divadly se dělají politické kšefty za pár krejcarů a o kultuře už pomalu nikdo nemluví. Musíme tedy o ní mluvit my. Musíte o ní mluvit tedy vy, divadelní ochotníci, a musíme o ní mluvit hlasitě zde v Brně, kde se koná Výstava soudobé kultury.

Jaká je vlastní funkce dnešního divadla?

U nás se divadlo jako kniha přeceňuje a nedoceňuje. Nedoceňuje se potud, že se ve skutečnosti o jeho budoucnost rozhodující činitelé pomalu ani nestarají. A přeceňuje se zase v tom, že se vidí význam divadla nebo divadelního dění jenom u určitých divadel a u druhých nikoliv. Přeceňuje se divadlo zejména v tom, že se hledá smysl divadelního dění dneska hlavně ve výpravách. Na tohle nás v Brně nedostanete. U nás se vypravují nanejvýš opery nebo operety, ale činohra už se ponechává úplně stranou. Snad by bylo nejlépe, kdybychom pro ni nemalovali vůbec nic a udělali z ní čistě moderní věc se dvěma židlemi. Ale divadlo ovšem není jenom krásná výprava a pěkná kulisa a divadlo ovšem není jenom nějaký náboženský úkon. V tom mají úplně pravdu francouzští divadelní kritici, kteří se postavili proti Dullinovým přesným začátkům v divadle tvrdíce, že divadlo je také z á b a v o u. Ale u nás nesmíme zase přeceňovat divadlo tím, že z něho uděláme jenom velké divadlo pro kratochvíle, jak se to dnes také u nás s divadly děje. Tam začíná nějaká velká degradace divadla, i když to v kulisách a snad i v gázích vypadá velkolepě. Reinhardt měl při posledním turné v Americe značný neúspěch s dobře vypravenými a nastudovanými věcmi, ale nedal se odstrašit. Věří pořád, že dnešní divadlo je vlastně p ř e c h o d e m k lepšímu divadlu a že jednou na dnešním divadle zmizí rámové jeviště a na prknech budou se psát nové hry. My také tak nějak věříme v tuto budoucí funkci divadla. Divadlo bude na jevišti vyrůstat před našimi zraky samo ze sebe. Hry, které budeme tam hrát, budou zvyšovat znamenitým způsobem všechen životní elán, který v nás všech je. Divadlem bude umělecké zpracování celkového obsahu velkých věcí, ale do toho budeme potřebovat také daleko více lepšího obecnstva než dnes, které bude lépe informováno než dosud, a to musíte dodat na prvním místě vy, a možná, že tady je nejkrásnější úkol pro vás do budoucnosti. V divadlech se provádí ekonomizace a racionalizace celého chodu, jako stát provádí s obcemi do nekonečna úpravy platů a mezd, ale hlavní věcí je produkce kulturních hodnot, na to my zde věříme, a proto máme svoje určité požadavky i ve světě divadelním. Pozorujeme s potěšením, že s novými jevišti objevuje se také plno kursů na všech stranách, bojíme se, aby ten zájem časem nepřestal a aby česká ochotnická divadla nedostala se tam, kde jsou dnes divadla oficiální. Divadlo není jenom přítomnost určitého kulturního stavu v národě. Divadlo stejně jako škola je velmi důležitá budoucnost. Přítom poznamenávám výslovně, že mě ani nenapadlo, abych v této přednášce jenom kázal o určitých nutnostech, ale jsem nějak hluboce přesvědčen o tom, že s kulturními hodnotami v národě se nemá hazardovat a že se s nimi nemá obchodovat jenom náhodně. Plno lidí vedle mne může být s dnešním stavem spokojeno.

Plno lidí se mnou bude vždycky přidávat k dnešnímu stavu plno poznámek a bude toužit po otevřenějších obzorech.

Ty otevřenější obzory, pokud jde o činohru: Musíme o ní mluvit, poněvadž valná část ochotnické práce týká se právě jenom činohry, ale zase uvidíte, jak od činohry je jenom krok k novým věcem, o nichž se musíme dohodnout.

Dnešní činoherní divadlo prodělává dosti trapný vývoj, který je však zase typický pro krizi dnešního divadla vůbec. Poněvadž divadlo zůstává jaksi degradováno na lepší společenskou zábavu, žádá se také na činohře, aby bavila. Její poučný význam zdá se, že je hodně odsunut do pozadí. Je to možno konstatovat i u nás, a to hodně markantně, na divadle předválečném a na divadle dnešním. Pamatuji se z dětství velmi živě dodnes na ochotnický večer, v němž se hrála Šubertova hra. Celé divadlo bylo nabitó čínorodou vůlí a zajímalo se co nejživěji o osud hlavního hrdiny. Z divadla stala se demonstrace, vášnivě rozčilení vybuchovalo v nadšený souhlas a jásoť, ale už několik desítek let jsem neprožil podobného rozčilení v divadle. S vnitřním napětím, jak o něm rád mluvíme, je spojeno v divadle velmi úzce napětí vnější, ale doby, kdy tato obě napětí působila společně, jsou tytam. Divadlo ovšem už ztratilo hodně na svém osvoboditelském poslání, doba protestů proti nepříteli, který byl na scéně symbolizován, je za námi, ale toto vysvětlení není asi úplné. Zdá se, že divadlo má také svoje časová období, kdy strhuje a láká, a období, kdy marně se snaží o opravdu úžasné, jak například česká operní tvorba v posledních letech poklesla! Nebýt experimentů starého čaroděje Janáčka, byl by tu hmatatelný úpadek, ale snad by tato věc přispěla k tomu, že by se mluvilo o divadelní otázce také tam, kde se o ní poměrně mluví málo, poněvadž se to tolik necítí, t. j. mezi hudebníky. Hudebník ovšem má zase možnost produkovat mimo divadlo a dostal se poměrně velmi lehko na mezinárodní fórum. Proto cítíme palčivost divadelních nesrovnalostí právě na prvním místě my autouři a herci činoherní a měli bychom často o těch věcech hovořit. Autoři a ochotnický svět měli by také tvořit nějakou užší obec, neboť na obou stranách jde o naši věc. Otázka: Vydělečné či umělecky? není jenom otázkou divadelní a měli bychom se o ni starat všichni, kdo chceme jít nějakým světlejším dobám vstříc. Tak mně někdy skoro napadá, že jsme nechávali ochotnictvo jako složku, která přetrvává klidně všechny krize divadla, samo sobě, ale jistě to nebylo správné. Snad se také hodnotí velmi často ochotnická práce příliš povrchně jako práce lidí určitým způsobem nadaných, kteří však jsou jenom trochu korporelnější a nervovější než ti druzí a musí tedy někde svoji energii trochu romantickým způsobem vybit. Ale to by byla moc špatná definice ochotnické práce, která má v sobě jako práce lidovýchvonná daleko hlubší základy, než se na první pohled zdá. Bylo-li divadlo ve starém Řecku zahajováno náboženským obřadem, mělo by být dnešní divadlo zahajováno vždycky nějakou připomínkou nebo proslovem. Nemyslím školský proslov, ale něco, co by dodávalo celému večeru určitý ráz a popřípadě posvěcení. V tom jsme šli hodně nazad, neboť dříve nebylo divadlo, resp. vlastenecké divadlo české, myslitelné bez spousty proslovů, bez recitací veršů, bez zpěvu atd. To vše náleží ovšem už minulosti, ale to vše dosvědčovalo svým zvláštním způsobem hodnotnost jevištního výkonu a oddalovalo jakoukoliv trapnost nového vývoje ochotnického divadla. Ztratilo dnešní divadlo svoje tylovské poslání? Nemylme se! Toto poslání bylo velmi hodnotnou součástíou celého divadelního dění. Cím jsme nahradili tento úbytek? Kde jsme hledali smysl nějakého nového poslání? Či jsme prostě jenom konstatovali rozdíly v době a jejich požadavcích a dali se tím uspokojit? To by bylo ovšem velmi málo a české činohře by se tím nijak neprosperlo. Všichni znalci dnešního divadla tápou tu někde ve tmách, odkud, zdá se, není východu. Ale jsou lidé, kteří prostě vytrvávají se svým čínorodým nadšením u věcí, které zdánlivě prohrávají svoje poslání, jenom proto, poněvadž vědí, že například poslání divadla je tu nějak od věků a zůstane navěky. Člověk vždycky bude hledat obraz svého osudu v nějakém podobenství nebo v nějakém příběhu. A vždycky bude vášnivě zaujat celou bytostí, uvidí-li a uslyší-li sebe sama v podobě druhého na jevišti. Film, poněvadž zachycuje jenom obraz člověka, snaží se proměnit se na film mluvící. Moderní umění dává si záležet na tom, aby netylizovalo, nýbrž aby zařídilo v ohromném množství krátkých i dlouhých příběhů všechny možnosti soubroje moderního člověka s osvědčenými silami osudu, je-li to jenom trochu možno. Jak by mohlo divadlo a speciálně činohra,

kteřá na tomto poli má daleko důležitější význam než opera, odejít kdy z tohoto úseku veliké fronty, na níž lidstvo bojuje svůj boj? To není idealismus, co tu povídám, to je to, co cítíme, když se díváme na dobré představení. Takové představení je vlastně nejkrásnějším svátkem lidské solidarity, ať už jde o věc vážnou či veselou. Musí být jenom dobré a nesmí ničím urážet.

Teď jsem to řekl a myslím, že to je dobrý požadavek i pro všechno mudrování, kterého jsme svědky, jakmile začneme mluvit o umění na jevišti. Umění na jevišti má být opravdu dobré a nemá degradovat ani jednoho diváka v hledišti. V čem záleží to dobré umění, v tom se jistě zase klidně dohodneme. A nemá-li toto umění nikoho urážet, pak je zřejmo, že má být pokud možno nejlepší. Snažíme se o to i v oficiálních divadlech, ale pro ochotnickou scénu je to nutno podtrhnout zvláště, aby se nedělaly zbytečné kompromisy k horšímu z nějaké malověrnosti, že scéna nemůže být kdožvíjak umělecká, že na jevišti nemohou být zrovna samí umělci, že je těžko žádat na amatérech tolik jako na profesionálech atd. Nuže, na jevišti má rozhodovat jediné vnitřní intenzita výkonů a nic jiného. Když jsem byl jedenkrát na sjezdu ochotníků v Marlině, dali jsme první cenu za výkon nikoliv ochotníkům hlavního spolku, kteří hráli „jako herci“, nýbrž členům spolku, kteří hráli zaujati úplně pro svůj výkon. Jejich produkce byla jako práce nejlepšího sochaře: neustálé hledání definitivní linie. Ještě se nedovedli kontrolovat, ale byli cele při své práci a zvládl ji, jak uměli nejlépe. To stačí. Takové večery jsou zárukou pro lepší budoucnost. Takové večery se nevyskytují často ani na oficiálních scénách, ale tam někde začíná vlastní divadelní umění a jeho dobrota, jak jsem se o ní zmínil.

O tom, co má vědět každý herec a co by měl tedy vědět i každý ochotník, bylo napsáno už mnoho chytrých článků a velmi zajímavých knih. Nebudu zde opakovat tyto věci dopodrobna, ale poděkuji aspoň některé z nich, které musím vměstnat do rámce dnešní úvahy, když jsme si jej založili do větší šíře pro dnešní slavnostní schůzi. Tajemství hereckého tvoření je stejně zajímavé pro herce jako pro ochotníka, poněvadž odhaluje nám všem způsob, jak oblékáme toho druhého člověka a jak do něho vnikáme. Rozumí se, že jako při každém tajemství hraje tu velkou roli jednoduše. Na pohled vypadá to vždycky úzasně komplikované, ale v základě je skutečný herecký výkon stejně jako každý umělecký čin jednoduší, úplný, původní, je to všechno určitým způsobem vystupňováno a určitým způsobem pozměňováno. Proto žádáme také na herci, aby byl hodně inteligentní, aby ovládal cit, aby znal zákony mímiky a uměl se chovat k jevištním symbolům. Herci sice dnes tvoří určitou kastu, ale jsou to lidé z nás. To víme všichni. Vlastní herecká genialita začíná teprve někde u transfigurací práce, tj. tam, kde jde o to, aby moje bytost zachytila úplné tajemství druhých bytostí a dovedla je také vyjádřit. Jinak však vidíme, že i když se umění nelze naučit, že je možno učením se mu přiblížit. A v tom je jistě velká útěcha pro každého, kdo by chtěl mít kulturu pro všechny, ale bojí se, že nebude dosti uměleckých propagátorů. I píle dělá velmi často z prostředně nadaného člověka velmi dobrého a platného herce a přistoupí-li k tomu umělecká svědomitost, která zase plyne z nadšení pro práci, i touto cestou narodí se nám umělec, jehož výkony nás osvěžují. Obyčejný člověk rád se dívá na divadlo jako na zvláštní podívanou a už to mu stačí. Něco na tom je. Člověk, který se jako herec vzdá vlastní osobnosti a hraje toho druhého, je opravdu už sám zvláštní podívanou, což teprve když začne životem toho druhého na scéně opravdu žít a když všichni kolem mu pomáhají, aby se vytvořilo z dokonalého souladu jednotné dílo! Řekněme, že všichni do toho potom dodají správnou řeč a správný pohyb, jak bychom teprve nebyli spokojeni se vším, co se nám takto na jevišti hraje? Nedávno měli v pražských novinách sami pražští herci různé poznámky o uměleckém tvoření na scéně; ať se to kroutilo jak chtělo, vždycky všechno se vracelo k onomu zdánlivě nepochopitelnému okamžiku, kdy v nás rodí se pro ty druhé tam dole mezi posluchači úplně jiný člověk, který má v kapse klíč ke svému světu. Tím klíčem je charakter.

Přivádíme, vystupující na jeviště, v sobě před oči všech určitého člověka, který jedná určitým způsobem, poněvadž jinak jednat nemůže. Všechno tichá, když on je na rozpácích. Všechno bouří, když on protestuje, všechno je v úzkostech, když on zoufá. U komického hrdiny všechno je nadšeno, když on neví kudy kam, všechno je rozveseleno, když se vrhá nesprávnou cestou, a všechno jásá a září, když se mu podaří přesunout dramatický konflikt. Kde je tu nějaké dobré umění, dobré umění bez čítankového hodnocení? Zdá se, že stačí, když herec vyjde vstříci básnickově předloze a přidá svoji intenzivní práci na definitivní prokreslení. Jistěže se ani více po-

žadovat nemůže. V celé hře jsou určité reakční hodnoty, které musí každá figura poznat a převést doboře do souboje o věc. Řekl jsem, že umělecký výtvar nemá urážet, tady při akcích i reakcích na scéně se to vidí nejlépe. Co byste řekli člověku, který by s vámi v obyčejném životě mluvil jako s nějakým typem, tj. jako s hlupákem, domýšlivcem nebo křiklounem, který se rozhoduje teprve pod přívalem slov? Ale vdyt sám život nedopouští, aby se takovýmto způsobem s námi jednalo, leda ve chvílích, kdy hrozí konflikt! Jak to, že vychází herci na jeviště a mluví způsobem, který toho druhého už předem uráží a snižuje v nás všech hodnotu člověka? Je tedy zcela správné, když požadujeme dneska na hereckém výkonu, aby se opravdu vždycky zmocnil básnický viděného člověka a aby nepřekročoval lidské hranice. Umět se povznést, umět vidět i ve všednosti zajímavost – to je typické pro člověka umělecky založeného. Není to snad lehké umění. Je k tomu zapotřebí opravdu také nějaké šťastné harmonie duševních vlastností, ale v jádru není to věc tak těžká, aby průměrný člověk byl jí vzdálen na věky. Ze toto šťastné umělecké založení souvisí se studiem lidí, resp. s velmi dobrým zrakem a se zbytnou schopností pozorovací, to ovšem víme také všichni, ale málo umělců si uvědomuje, že toto studium nutno při každém výkonu prohlubovat a opakovat do nejmenších podrobností, abychom neublížili vidinám, které obletují nás i diváky.

Velmi často se rázem sejde na scesti tím, že se podtrhuje maska. Při kursech se také obyčejně podtrhuje maska na účet jiných důležitějších poznámek, v nichž má být herec-ochotník úplně doma. Vnější maska konečně ztratila už také hodně na své působivosti. Všimněme si, prosím, jenom filmových herců. Odmyslíme-li si vlastní úpravu oblíbené pro film, nebyvá velmi často maska skoro žádná a všechno se soustřeďuje na problém masky vnitřní, pod níž rozumíme opravdový cit v hereckém výkonu, správný „logický akcent“ v každém projevu, správné citové nasazování, které zapuzuje na jevišti předem každou šablonu a patos bez temperamentu. Mnoho herců spoléhá se na svůj efekt v roli, ale zapomíná se, že efekt je věc, která musí být velmi pečlivě připravena, a že není efektní to, co my pokládáme často za efekt. Jednou jsem četl dobrou anekdotu z divadelního života: Vojenská kapela měla doprovázet operu kterési české kočovné společnosti. Při zkoušce to nešlo. Tenorista výškami nestačil. Ředitel navrhoval, aby se to přezkoušelo, že to nejde, ale zkušený kapelník Němec mávl jenom rukou a poručil, aby si bubny a činely zapsaly na toto místo večer „zvýšenou činnost“. Tím bylo všechno rozluštěno. Tyto bubny a činely, kde tenorista nemůže a kde ony hlučí, jsou totéž jako prázdný efekt při činoherním výkonu. Každý rozumný divadelní činitel je proti němu, neboť velmi často zřítí se s efektem také celá stavba hrané věci a všechna práce souhry vyzní naplano. A souhra čili syntetická práce na scéně, toť přece věc, která nesmí utrpět zradou. Herci se musí navzájem podporovat, jde tu o choulostivé podrobnosti, při nichž herec visí na herci, ale sám nese odpovědnost. Každý výstup má svůj určitý ráz a případně i svoje zrcadlo v některém dalším výstupu. Žádný poctivý režisér nepřipustí, aby tato stavba byla nějak podceňována. Rámce malých výstupů tvoří rámec aktu a rámce aktů tvoří rámec večera. Správný poměr situace k situaci tvoří tempo hry, která udává důležité momenty i do nýchých protíher. Herectví není žádná improvizace, nýbrž, jak to zdůrazňujeme do nekonečna, i s režii velmi vážná práce determináční.

Zmíním-li se o těchto zajímavých věcech jenom zkrátka, abych vás neunavoval a aby moje slavnostní přednáška netrpěla zbytečností tam, kde ji nechci mít profesorskou, jistě prominete, že nebudu probírat před vámi velmi krásnou kapitolu o transfigurační práci. Prováděl jsem to již třikráte při různých příležitostech mezi ochotníky, podáváje k vlastním pravidlům doklady z práce francouzských herců a hereček, což vždycky vyvolávalo velmi zhuštěný zájem o kapitolu, která náleží v hereckém umění nikoliv zrovna k jasným. Je to dosti sporné, jak má herec postupovat dle stylu hry, zároveň dle svého temperamentu a dle charakteru role. V určitých školách podporuje se hodně úvaha o roli proti spontánnímu výkonu. Jsou herci, kteří vytvářejí správnou roli hlavně pomocí fantazie a autosugesce, která jim dovoluje vidět svého hrdinu ve všech situacích a dostat se ke generální linii, po níž teprve studujeme detail. Také memorování textu děje se různým způsobem, když se hledá základní intonace pro večerní výkon, intimní myšlenka děje a kdy herec dokonce podkládá i svůj text ve zkouškách, jenom aby správně zachytil situaci. Jsou velcí znalci divadel, kteří tu doporučují hlavně italskou zkoušku bez situací a bez gest. Byla by tu velká kapitola o studiu role, zejména o studiu generálního charakteru, v němž zachycujeme všechny citové možnosti role a studium detailu, čili tak zvaná

otázka exteriorizace. Je to opravdu psychologicky velmi těžká, ale jinak na podrobnosti jedna z nejkrásnějších kapitol hereckého umění, mluvíme-li o transpozici a transfiguraci, ale nepůjdeme pro krátkost času do podrobností. Zdůraznit bych chtěl, že to vše má svůj význam ovšem i pro ochotnickou scénu. Tenkrát chodí herec-ochotník stejnými cestičkami jako autor, kterého má hrát. I on musí hledat svůj typ a srovnávat ho s prvním mocným dojmem, musí kontrolovat svoje vzpomínky a provádět nakonec definitivní kontrolu před zrcadlem, kde už je konec snů a kde vidíme teprve, jak nefantastičtější věci mají nakonec úzký rámec člověka. Jenom nepouštět do těchto pěkných úvah žádný zbytečně degradující názor na umění a vyloučit každou nejasnost z okruhu, ve kterém se naše tvůrčí činnost pohybuje! Rozhodující činitelé mají dávat bedlivý pozor na profesionální deformaci všech divadelních lidí, která vede k tomu, že se stává miláčkem obecenstva herečka, která už dávno nebyla vypískána, a režisérem člověk, který všemu rozumí a nic si nedá vyloužit. Umělecké fernesnictví bude snad na ochotnickém jevišti vždy více doma než na jevišti oficiálním, poněvadž průměrný člověk nemá tolik času, aby se zabýval sám sebou a tím druhým, kterého má hrát. To však konečně nic nevdá, neboť nezádáme, aby se na všech stranách prováděla přísná umělecká práce, ale přejeme si, aby se provádělo poctivě práce co nejvíce. Vždyť nesmíme také zapomínat, že velkou roli hraje tu i umělecká zkušenost, která však nedá se ani největší píli často nahradit! Ze herec se má starat o svou paměť a kultivovat ji, že se má do nekonečna studovat deklamace, její vyšší výraz, že má režisér stát zásadně u větších i menších rolí proti skicování – to všechno jsou zcela správné požadavky, ale zase nemůžeme je zdůrazňovat donekonečna.

Daleko spíše bylo by možno pro ochotnická jeviště zdůrazňovat donekonečna kult umělecké dramatické řeči, který bohužel v posledních dobách i zásluhou oficiálních divadel tolik utrpěl. Ať si to načas vyhrávají sebesenzačnější úpravy hledišť, jádrem všeho na jevišti je přece jenom herecův výkon, resp. jeho mluva. Tady dodávalo české ochotnictví kdysi zase plno velmi dobré práce, když pořádalo deklamační večírky a staralo se na prvním místě o to, aby ovládlo všechno to, čemu říkájí Francouzi veřejná zábava nebo veřejná hra a co se dneska přenechává namnoze bez kultu umělecké dramatické řeči různým organizacím tělovýchovným nebo dokonce politickým. Bývala to umělecká sdružení ochotnická, která tvořila důležitý přechod od literatury k národu a otvírala vlastně širokým vrstvám cestu k literatuře hodnotné. Dneska už se na tyto věci hodně zapomnělo. Dramatická řeč na scénách upadla, slyšíme spoustu spodních a vrchních tónů tam, kde v určité okamžiky má znít tón jeden. — Jsou i uznání herci českého jeviště, kteří mluví nápadným prázdným tónem tam, kde řeč má zachycovat správně aktivnost i pasivnost figur. Před válkou se zachycovala na scéně hlavně nálada, dneska se opomíjí rozumový i citový akcent, vnitřní disonance se nevyrovnávají, pracuje se jenom prsním hlasem, herec neumí s hercem rozmouvat, nýbrž deklamuje a recituje, scéna se rozdrobuje nemožným tempem a rytmem a herci potácejí se z výkonu do výkonu, nepodporování svou řečí a skutečnou práci s hlasem. Tato nevážnost k vlastnímu výkonu přešla však i z jeviště do všedního života, kde se mluví stejně nedbale jako na našich scénách a kde se bagatelizuje řečnický výkon i jeho forma. Jsou slavnostní proslovy při velmi vážných příležitostech, kde řečníci mluví úplně nepřipraveni. Politické projevy pak už dávno nejsou projevem osobnosti, která hledá definitivní výraz pro svůj proslav. Dříve jsme slyšali ze všech stran slavnostní tón a pompézní deklamaci, dnes však neslyšíme po celá léta vůbec žádné deklamace a samy ochotnické spolky zapomínají na tuto činnost, která náležela kdysi k nejuvděčnějším a kterou jim nikdo sebrat neměl.

Nemohu probírat ovšem také dopodrobna otázku režie na scéně. Tu vynechám úplně. Víím, že i tu zasahuje na mnohých místech určitá nerozpačitost do okruhu, kde jinde osvědčovali se lidé teprve po čase. Ale snad to ani tolik nevdá. I v minulých dobách bývali režiséři, kteří takovým způsobem začínali. Nyní zase přicházíme k tomu, že počítáme opět s režii, aby byla opravdu konstruktivní a zbytečně nás nemátla a neudívala tam, kde chceme vidět děj, a nikoliv statickou krásu, která se nerozvíjí. Cesty moderní režie jsou ovšem hodně spleteny, ale i tu vidíme dnes skaliska, na která se divadelní loď dostat nesmí. Právě moderní režie zdůrazňuje a musila zdůraznit, že divadlo není jenom finanční věcí, ale že má být předem dobrým obchodem s dobrým uměním a že má zaručovat dobrou zábavu. Právě moderní režie vzbudila nás všechny k protestu proti tomu, co ubíjí i naše divadlo a zejména českou činohru, proti kvantitě, která utlačuje kvalitu. Prakticky to vidíme

zcela jasně, jak kvantita znamená deficit a jak teprve kvalita znamená umělecký úspěch. Ale návrat ke kvalitnímu představení neprovedou honem státem subvencovaná divadla. Mohli by ho provést nadšení ochotníci a režiséři na malých jevištích. Tam by snad bylo dnešní revoluční poslání, umělecky revoluční poslání dnešní ochotnické scény, kdybychom všichni do toho měli hodné odvahy a byli o tom úplně přesvědčeni. S moderním divadlem se dělají všelijaké pokusy a to přesvědčení má z nás jenom málo lidí. Je to škoda.

Ve své dispozici jsem udal, že vám chci vykládat i o kultuře pořádku. Je to také kardinální věc pro divadlo, ale promiňte zase, že nepůjdu do podrobností. Konstatoval bych jenom určitá fakta:

Divadlo se dělá všelijak, ale propříště už nesmíme v něm jenom fotografovat život a dělat kousek umění. Musíme v něm zajistit základnu pro divadelní práci. Platí to pro větší divadla i pro ochotníky. Všude má být řádně rozvrhnut jakýsi pořad práv v divadle, aby nevznikaly zbytečné spory zejména tam, kde je snad pracovníků málo a půda choulostivější. Každý dramatický kroužek má mít vedle svého předsedy také svého správce scény, správce kulisy a hospodáře, ne jednoho, ale vždycky dva režiséry, tak aby vždycky byla na jevišti zaručena možnost opravdové intenzivní činnosti. Scéna sama zase má být čistá, praktická, bezpečná, jednoduchá, má v ní být pořádek, ať se hraje či nehraje. Spolkový život má být podřízen uměleckému vedení jeviště. Ideální povinností všech členů má být zaručení umělecké kázně, což neznamená, že spolek má snad být spolkem škarohlidů, naopak veselé energie je nejlepší zárukou pro stupňování uměleckého vývoje. Celá práce má být přesně rozdělena, dobré kamarádství má usnadňovat neustálý styk s každým jednotlivcem, všechno má být podřízeno ideální souhře na jevišti, jakmile se začne na něm pracovat, cílem uměleckého tvoření má být dokonale jednotný, umělecky hotový obraz dokonalejších výstupů. Jak je radostno pracovat v kroužku, kde každý dychtí po ideální souhře, kde se dovede daný děj dokonale propracovat, kde herci ovládají studium efektu, kde se v souhře dovede vystupovat gesto i cit, kde režisér s herci si rozumí a dovede se s nimi vždycky dohodnout o všech detailech každého výstupu! Jsou kroužky, kde se ovšem na tyto věci nedbá, jako jsou divadla, kde se na herecké umění nekladou skoro žádné požadavky. Tyto kroužky ovšem nemohou rozhodovat, neboť zítra mohou se z nich stát obyčejné kroužky nějakého zábavního spolku, který prodá jeviště se stejným klidem jako spolkovou knihovnu. Ale právě jeviště je pro divadelního člověka něco, s čím se nikdy neloučíme, poněvadž je v tom kus našeho života a jeho smyslu. Jsou kroužky a spolky, které jakoby si byly prodebatovaly rámec svého působení, tak mají všechno rozměřeno a rozpracováno. Pracují na poli, kam jim nikdo nevnikne, jakmile si ho budou jenom trochu hledět. Vzniká tu ovšem velmi často všelijaká konkurence, ale obyčejně bývá to konkurence, jejímž životním smyslem jsou subvence. Jakmile tyto subvence přestanou, konkurenční spolek živoří, kulturní domy se pronajímají novým a novým nájemcům a po čase je tu zase jenom původní kroužek, který pomáhá zachraňovat, co bylo pokazeno. Sledují tyto věci dosti často, poněvadž i obecní knihovny trpí touto konkurencí. Je úzko, vidíme-li někdy, jak se hrnou peníze tam, kde se nic nezaručuje, naopak kde se velmi často mnoho zkazí, jak se dávají desetitisíce a statisíce tam, kde se mohlo pracovat za několik tisíc daleko intenzivněji – ale což smíme právě proto složit ruce v klín a dát se těmito smutnými věcmi ošidit o svůj zápal pro konstruktivní práci kulturní?

Nezapomínejte, prosím, na to, že jste velmi významní činiteli na poli umělecké výchovy, že jste strážci určité divadelní tradice a že máte ve svých povinnostech jednu z nehlavnějších: péči o umělecký dorost. Jak můžete jinak tento dorost získávat, než úplně vážnou snahou anebo opravdovou veselou prací uměleckou? Všechna lidovýchovná práce není nežli tyhle dvě cesty. Vy jste částí té lidovýchovné práce a víte, jak tato práce visí neustále ve vzduchu, poněvadž na ni není pořád dosti peněz. Pozorují to, když zajiždím do venkovských měst. Nedělá ji nikdo než osvětové sbory, v nichž převládají učitelé, pár studentských spolků a potom ochotníci. Za dlouhá léta neozve se vedle těchto skupin pro tuto práci žádný jiný spolek a žádné jiné pracovní souručenství, a tak je opravdu zapotřebí mluvit o všech podrobnostech například u ochotníků, o jejich potřebách, o budoucnosti ochotnictva atd. i z toho stanoviska, že to vyžaduje veřejný zájem. Zdůraznil jsem už, že se kdysi práce vzdělávacích spolků, u nichž nejdůležitější věcí bylo jeviště, podtrhovala nějak sama sebou. Po této periodě dostali jsme se však do období, kdy například ochotnické jeviště i s divadlem stalo se jenom obrazem všedního života a kdy spousta naturalistických

her stlačila význam jeviště vůbec. Přesto jsme se nedali a buďovali jsme na nějakém novém posláni divadla prostě proto, poněvadž divadlo souvisí se slovesným uměním a toto umění nemůže být nikdy pohřbeno. Za války skutečně také ukázalo nám slovo na divadle, jaké hrđinské posláni v sobě pořád ještě chová. Vzpomeňme jenom, jak pod velkým tlakem zvenčí fungovala uvnitř naše vnitřní režie! Krásné slovo, dobře pověděná věta rozdechvivaly celý dům, všichni jsme tenkrát v dobách, které chystaly ponížení našeho jazyka, chtěli slyšet jenom dokonalou řeč, která nesměla být pokroucena žádným špatným obratem! Tenkrát cítili jsme všichni, že divadlo musí tu žít nějak navěky, poněvadž doveďe v sobě shrnout obdivuhodné sny i touhy celých národů a generací. Vidíme to konečně dnes i v Rusku, jak tam divadlo doveďlo zasáhnout do vývoje poměrů a přizpůsobilo se novým požadavkům měrou, která nám zde je dnes pořád nepochopitelnou. Divadlo není jenom podívaná na jeviště a jenom těch několik bodů, které jsme si vytkli pro dnešní rozpravu.

Musím se nakonec vrátit ještě k filosofickému základu divadla. Když jsem mluvil o krizi divadla vůbec, řekl jsem, že za tím vším jsou nové a velké věci. Když jsem mluvil o Brně jako divadelním městě a srovnával Polnou s Brnem, řekl jsem, že se musím k těmto obzorům ještě vrátit, poněvadž ukazují na nové cesty. Jsou tu opravdu skryty vážné otázky pro budoucího člověka, ale já se je pokusím zachytit aspoň několika poznámkami: Národohospodáři vypočetli si milióny, které může ušetřit lidstvo nejrozumnitějším způsobem, jakmile bude chtít opravdu ve velkém šetřit a bojovat proti hospodářskému rozchazování. Nynější prezident Spojených států severoamerických Hoover vypočítal dopodrobna způsoby rozchazování, kterými se působí těžké hospodářské ztráty a k nimž náleží například spekulace v periodách hospodářského rozvoje, špatné rozdělení práce a výroby, plýtvání penězi z neznalosti skutečné potřeby zboží, plýtvání kapitálem následkem nedostatečné odbytové techniky atd. Měl by se najít jedenkrát nějaký mezinárodní kulturní člověk, který by také spočítal, jak se plýtvá kapitálem různých kultur na všelijaké věci, které zrovna nejsou aktuální a které dokonce jsou proti tomu pořádku, jaký jedenkrát bychom na světě chtěli vidět. Lidstvo si nevidí na šoičku nosu, pravil jedenkrát autor, který je soudil příliš milostivě, a je to pravda. Říká se tomu také jinak, že je v nás všech málo sociální zkušenosti. Plýtvání kulturními hodnotami nemůže ovšem pro budoucnost být tou otevřenou kapitolou, kterou doposud je; na všech stranách vidíme, jak lidstvo se snaží dostat co nejvíce současného lidského materiálu nad hranici průměru, aby se svět neustále neutápěl v průměrné politice, která nikam nevede, a v průměrném kulturním snažení, za nímž nestojí žádná dějinná chvíle. Prožíváme dějinné chvíle jenom v katastrofách, ale pozorujeme, že lidstvo po nich zrovna nezraje.

Představte si, že by nějaký kulturně technický počtář opravdu jednou vypočetl funkci divadla právě na tomto poli, kde v budoucnosti bude musít ušetřit lidstvo milióny na dřívě zbytečně vyplýtvaných kulturních hodnotách. Myslím, že se jedenkrát tento pokus zdaří a že uvidíme, jak jsme zapomněli věřit v posláni krásné věci a dali se strhnout planým vírem světových událostí na cesty, kde se skoro pranic nedělo. A zase se bude konat nová práce na divadle, jsem o tom přesvědčen, zapálenými lidmi a nikoliv nějakými uměleckými subvencovanými društvy. Zase bude rozhodovat zájem o věc více než nějaká naporučená starost. K těmto dobám se dostaneme jedenkrát zcela určitě, poněvadž už v nich vlastně dneska jsme.

Zde by začínala druhá nějaká hlavní poznámka:

Filosof Driesch vydal nedávno knihu o poměru člověka ke světu, ve které mluví velmi pěkně o tom, jak člověk v rámci pozemských možností to jedenkrát vyhrát musí. Země prý je ovšem dneska údolím bídy a zmatku, ale my všichni se musíme starat o to, abychom tuto bídu a zmatek odstranili. Člověk je sice zlý, ale není zase tak zlý a tak slabý, aby nemohl při dobré vůli všechno zlo mřínit. Tento filosof je přesvědčen, že dobré vůle je dosti, ale že lidé nepoznávají věci dosti rychle. Člověk nikdy na světě nezbuduje říši čistého ducha, ale je nám dáno, abychom ji uskutečnili aspoň zčásti. Člověk je spolupracovníkem ducha a budeme-li všichni věřit v hodnotu vlastního velkého úkolu, pak to tedy v rámci těch „pozemských možností“ vyhraje.

V rámci těchto pozemských možností je i divadlo a jeho posláni. Také jeviště je jenom určitý úlomek z říše čistého ducha, který nám byl shozen sem na zemi a který my si opatrujeme jako vzácnou věc, jako si asi mravenci pod zemí opatrují svoje zásoby. Nemůžeme zoufat sami nad sebou, musíme se dostat ke chvíli, kdy o tom daru bohů musíme vědět všechno, hlavně to, co činit, aby tento dar byl námí divadla předáván jako skvělé dědictví dále a aby se neumenšoval. Mravní význam divadla

je čím dále tím zřejmější. Jenomže ovšem musíme věřit v divadlo a nedat se mást poválečnou krizí v umění vůbec. Tato krize byla a je velmi zlá. Jenom zvolna probilo se mladé umění zase k člověku a pořád není hotovo se svým poměrem ke světovým událostem. Umělecké zákony byly rozbity. Musíme čekat, ale nesmíme skládat rukou v klín.

A ještě něco: Četl jsem nedávno pěkný článek o úkolech dnešní doby, který napsal zase španělský moderní filosof. Psal tam o tom, jak dnešní svět a zejména dnešní člověk se úžasně rozešel sám se sebou a jak snaší trpělivě různé formy života, které už mu dávno neodpovídají. Vypadá prý to, jako bychom byli zbytky nějakých generací, které nedovedou žít a nedovedou nalézt svůj svět. Odtud prý ona velká apatie v umění a politice, která je pro naši dobu tak charakteristická. Naše zákony stejně jako naše divadla jsou prý rovněž zbytky úplně jiných časových dob, s nimiž si nevíme rady a jímž se nedovedeme už přizpůsobit. Lidstvo prý je nestatečné. Celé generace zradily vlastně svůj prapor...

Mohu říci, že tato řeč mne vzrušila, neboť je na ní mnoho pravdy. Všichni jsme opravdu ze stejných generací, které viděly úpadek starého a příchod nového světa, ale už jsme se nějak zarazili a skoro se chceme vracet. Chvillemi mám dojem, že intenzita kulturního dění u nás v letech devadesátých byla daleko větší než dnes. Ale což opravdu utíkáme nebo jsme už utekli? Což bychom opravdu mohli opustit divadlo a zapomenout na to, že je máme převést do nových dob? Dynamická síla divadla existuje neustále a vy při situaci dnešních oficiálních divadel můžete být právě zde soli země, jakmile se pro svoje poslání zase úplně svobodně rozhodnete.

Jsou obzory, nad nimiž svítá, a blázen, kdo se dá na této pouti k nim zbytečně otrávit. Dělejme každý, co umíme nejlepšího, a dobře bude při tom nám všem i umění, které milujeme!

JIRI MAHEN, KRISE DES THEATERS, SCHAUSPIELERKUNST UND LIEBHABERTUM

(Ein Vortrag aus dem Jahr 1928)

Jiří Mahens Abhandlung, die im August 1928 auf einer gesamtstaatlichen Tagung der Laienbühnen vorgetragen wurde, befaßt sich mit der Aufgabe des Theaters in der Kultur eines Volkes, mit der Stellung des tschechischen Schauspiels im Rahmen des zeitgenössischen Theaters und mit der Sendung des Liebhabertheaters.

Der Autor konstatiert, daß die beste Seite der nicht allzu langen Historie des Brüanner tschechischen Theaterwesens das Dynamische, die ständige Suche nach einer höheren Sendung des Theaters war. Dadurch unterschied sich das bescheiden fundierte tschechische Theater vom deutschen, das sich auf die reifen Bühnentraditionen des süddeutschen Sprachraumes stützte und eher zu einem ruhigen Betrieb inklinierte, der das Publikum unterhalten sollte.

Mahen betont, daß die Theater kulturelle und keineswegs geschäftliche Institute sind und daß der Staat nur jene Szenen unterstützen sollte, die künstlerischen Ehrgeiz besitzen. In den zwanziger Jahren wurde das Theater zu einer Art besserer gesellschaftlicher Unterhaltung degradiert und geriet deshalb in eine Krise, die gleicherweise Oper und Schauspiel erfaßte. Mahen glaubt, daß es sich nur um eine vorübergehende Erscheinung handelt — „es wechseln fruchtbare und unfruchtbare Jahre“ — und ist davon überzeugt, daß gerade das Theater neben dem Schulwesen die Zukunft der Menschheit vorzubereiten hat. Den Sinn der Bühnenaktivität von Liebhabern erblickt er vor allem in der Erziehung eines neuen Publikums.

Mahen fordert, der Schauspieler sei intelligent, Herr seiner Gefühle und Kenner der Mimik — vor allem aber habe er die Kompliziertheit der menschlichen Persönlichkeit zu respektieren und möge sie nicht auf wenige primitive Merkmale reduzieren. Dem Schauspieler helfen weder Maske noch szenische Effekte, wichtig ist einzig und allein die Synthese, die Generallinie, die über allen Details steht.

Der Autor erwägt die verschiedenen Aspekte und Möglichkeiten des Einstudierens von Theaterstücken und betont in diesem Zusammenhang, wie wichtig die Disziplin eines Ensembles und besonders sein Bewußtsein der Sendung des Theaters ist. In der Laienbühne sieht er einen ernst zu nehmenden Faktor der Kunsterziehung und Hüter der Theatertradition. Beunruhigend sei die Tatsache, daß die Intensität des Kulturlebens gegenüber dem Ende des 19. Jahrhunderts eher gesunken ist. Mahen glaubt an eine Wiedergeburt des Theaters — und an den nicht zu übersehenden Anteil der Liebhaberbühne an dieser Wiedergeburt.