

DUŠAN JEŘÁBEK

BEDŘICH VÁCLAVEK A E. F. BURIAN

Bedřich Václavek měl jako divadelní teoretik a kritik mnohostranné zásluhy o rozvoj našeho moderního divadelnictví dvacátých a třicátých let; podnes nemáme práci, která by tyto jeho zásluhy celkově hodnotila a která by stanovila v plném rozsahu místo a význam Václavkovy teatrologické činnosti v naší pokrokové divadelní kultuře meziválečného období.¹

Také tento příspěvek má jen dílčí ráz; soustřeďuje se na Václavkův vztah k práci E. F. Buriana, na Václavkovy snahy uvolnit tomuto výjimečnému a pokrokově orientovanému umělci cestu k uskutečnění jeho cílů, k vytvoření nového typu divadla, jež by aktivně zasahovalo nejen do vývoje našeho kulturního dění, ale působilo svým ideovým vlivem na celý život a myšlení tehdejší společnosti u nás.²

Vztahy B. Václavka k divadlu se utvářely už na samém začátku dvacátých let, zvláště v době, kdy studoval na berlínské univerzitě divadelní vědu u profesora Maxe Herrmanna a kdy měl možnost zblízka poznat jednak berlínské divadelnictví, jednak i avantgardní jevištní umění sovětské. Na podzim r. 1922 hostovalo totiž v Berlíně Komorní divadlo Tairovovo, a Václavkovi se tak dostalo příležitosti — která české kritice zůstala ještě po léta odepřena — konfrontovat současný stav buržoazního evropského divadla s novým divadelnictvím ruským. Tairov imponoval Václavkovi zejména tím, jak radikálně zbavil divadlo jeho literárního charakteru a psychologizujících konvencí naturalistické a expresionistické dramatiky. Přesto však Václavek nepodlehli vlivu Tairovových názorů, s nimiž se seznámil prostřednictvím německého překladu Tairovovy knihy *Osvobozené divadlo*. Nesouhlasil především s podceněním básnickovy účasti v divadelním procesu; herec — jak zdůrazňuje Václavek — nikdy nebude moci nahradit dramatika.³ Tairov podle Václavka také nedoocnil aktivní, spolutvořivou funkci diváka při představení, a tím vlastně omezil sociální působení divadelního umění. — Svůj zájem o moderní, zejména sovětské divadelnictví rozšiřoval pak Václavek na další oblasti (i když tak mohl tehdy činit jen na základě literárních pramenů, a to německých⁴). Všiml si zejména průbojných snah Mejercholdových, na nichž jej zaujalo především úsilí o překonání „jevištního esteticismu“ a o uplatnění dobových revolučních idejí v divadelním projevu. Mejercholdovo (a také Vachtangovo) divadlo poznal

však Václavek jako divák teprve za své návštěvy Sovětského svazu roku 1930.

Zkušenosti berlínské — spolu se zkušenostmi z domácího divadelního života začátku dvacátých let — vedly Václavka k soustředěnému promyšlení otázky, jež se týkala sociální funkce soudobého divadla. Dokladem toho je například stať *Krise našich divadel*.⁵ V nedostatečně nebo mylně orientovaném společenském dosahu našeho divadla (a také dramatu) vidí Václavek příčiny krize naší divadelní kultury. Dokladem tohoto tvrzení je podle Václavkova mínění stav tehdejšího Národního divadla pod vedením K. H. Hilara, jenž přinesl „jen obměnu výrazu, stylu, a ne základní reformu divadla“. Divadlo — jak napsal Václavek o málo později⁶ — se nemůže obrodit samo o sobě, nezávisle na společnosti, na obecnstvu; jeviště musí žít životem a myšlenkami naplňujícími hlediště. Úkolem nového divadla — a také nové, pokrokové divadelní kritiky — je proto „získat divadlu nové publikum, místo třídy dostati do divadla lid!“

Když Václavek přišel roku 1923 do Brna, měl plné předpoklady k tomu, aby mohl plnit funkci pokrokově orientovaného divadelního kritika a působit na celkový tehdejší kulturní vývoj nejen v Brně, ale v našich zemích vůbec. Stal se jedním z hlavních představitelů brněnské kulturní levice, začal pravidelně spolupracovat s *Rovností*, od r. 1929 se pak těžisko jeho publicistické činnosti přesunulo do *Indexu*. Do té doby spadá i počátek Václavkovy divadelně kritické činnosti v Brně, vyvolané především zájmem o režijní tvorbu Jindřicha Honzla a E. F. Buriana.

Oba tito avantgardní umělci byli do Brna angažováni r. 1929, kdy situace zdejší činohry byla značně neuspokojivá; proto také se pokrokoví představitelé brněnského kulturního života snažili o to, aby vedení činohry bylo svěřeno do nových rukou. Naděje byla skládána především do příchodu Jindřicha Honzla, který v té době měl už za sebou řadu výrazných úspěchů v Osvobozeném divadle. Proto také Václavek Honzlův příchod do Brna vítal;⁸ naopak Julius Fučík pokládal Honzlův odchod z Osvobozeného divadla za ztrátu pro avantgardní české divadlo a za Honzlův omyl.⁹

Dosti brzo se ukázalo, že pozice J. Honzla jako režiséra a dramaturga v Brně opravdu nebude snadná. Oficiální scéna mu neposkytovala dostatek tvůrčí volnosti; byl nucen ke kopromisům, s nimiž zřejmě vnitřně nesouhlasil, ale kterým se nemohl nebo nedovedl ubránit. Proto byl záhy vystaven výtkám pokrokové brněnské kritiky, zejména Jana Krejčího (v *Dělnické rovnosti*) a Bedřicha Václavka.¹⁰ Podle jejich názoru ustupoval Honzl požadavkům oficiálního divadla více, než bylo nutno. O tom, že Honzl sám byl svou situací v brněnském divadle brzo nespokojen, svědčí jeho nabídka rezignace v prosinci r. 1929. Nabídka vyvolala protestní akci Skupiny *Indexu* proti vedení divadla; k Honzlově rezignaci nedošlo a Honzlovi aspoň načas byla umožněna poněkud volnější umělecká činnost. Vytvořil několik inscenací, jimiž si získal respekt nejnáročnější kritiky a prokázal svoje osobité, jevištně průbojně režijní umění. Šlo zejména o představení *Vančurova Učitele a žáka*, *Klicperova Hadriána z Římsů* i hry *Valentina Katajeva Manželství dokola* (byla to první sovětská hra na brněnském jevišti). — Ale přesto Honzl cítil, že umělecké možnosti, které mu Brno poskytuje, jsou nedostatečné; vedle toho pak jistě působily i námitky pokrokové brněnské kritiky proti Honzlově dramaturgii; například právě Václavek pokládal tuto dramaturgii za ideově i umělecky nedůslednou a plnou kompromisů s měšťáckým vkusem publika. Nové poměry v diva-

dle, které bylo začátkem r. 1931 změněno na divadlo Zemské, pak Honzlovi podle jeho názoru nezaručovaly nutnou pravomoc uměleckou ani uspokojivé podmínky finanční. Proto se rozhodl k návratu do Osvobozeného divadla, kam jej následovala celá skupina herců, mj. Jaroslav Průcha, Bohuš Záhorský a Josef Skřivan. Vůdčím představitelem moderního režijního umění v Brně se tak po Honzlově odchodu do Prahy stává E. F. Burian.

Ředitel brněnského divadla Ota Zitek povolal na jaře roku 1929 E. F. Buriána (který do té doby jako činoherní režisér nepracoval), aby vedl tzv. Studio, experimentální scénu při oficiálním divadle. Burian byl v Brně znám jako vedoucí svého voice-bandu, s nímž roku 1928 vystoupil v brněnské Redutě. Václavek komentoval tento večer s kritickými výhradami. Podle jeho názoru je vhodným recitačním materiálem voice-bandu především moderní, „čistá lyrika, jež pracuje jedině asociacíni metodou“, kdežto stará „obsahová“ poezie snadno by jej svedla k naturalistické ilustrativnosti.¹¹ Ale přesto přijal Václavek Burianovo vystoupení v Redutě s nemenšími sympatiemi než celá brněnská pokroková kulturní fronta. Proto vyvolala tolik nadějí skutečnost, že Burian byl pověřen vedením Studia. Očekávalo se, že bude obnovena mahenovská tradice tzv. komorních her, jak se po tom v Brně dlouho volalo. Václavek tento plán plně podporoval a spolu s Burianem usiloval o to, aby Studio — na rozdíl od představy Zítkovy — nebylo scénou ochotnickou, nýbrž aby v něm účinkovali herci ze souboru činohry. — Z Burianových inscenací ve Studiu zaujala Václavka především hra Eugena O'Neilla Císař Jones, k níž scénickou výpravu pořídil architekt Zdeněk Rossmann. Oba tito umělci — režisér i výtvarník — dokázali podle Václavka zbavit hru naturalistického charakteru a inscenovat ji v sugestivně básnivé rovině „čisté divadelnosti“.¹² Zájem Václavkův vzbudila i představení Syngeových Jezdců v moři, Maeterlinckova Zázraku sv. Antonína a hry Anatola France Komédie o muži, který si vzal němou. Všechny tyto inscenace zřejmě dokazovaly, že Burian začíná Studiu vtiskovat ráz pokrokové a divadelně průbojné scény. Ale vedení divadla poukazovalo na nedostatečnou ekonomickou prosperitu Studia a rozhodlo začátkem roku 1930 o jeho likvidaci. Václavek vystupoval na obranu Studia v ReDu i v Indexu;¹³ připomínal, kolik pozitivní tvůrčí práce vykonal Burian ve Studiu za pouhé tři měsíce trvání této scény, a vytýkal její nedostatečné organizační zabezpečení ze strany vedení divadla.

Přes všechny protesty Václavkovy však Studio bylo zlikvidováno a Burian i herci byli převedeni do oficiální činohry.

Od té doby Burian musel přizpůsobovat svoje dramaturgické i režijní plány vedení divadla, na němž byl nyní plně závislý. Ačkoli měl málo důvodů k tomu, aby byl spokojen se svými pracovními podmínkami, přece právě v této době se velmi důrazně zasazoval o existenční záležitosti brněnského divadla, ohroženého hospodářskou krizí.¹⁴

Režijní úkoly, které byly tehdy Burianovi svěřovány, jen zřídka odpovídaly jeho vlastním tvůrčím záměrům. Komédie Lva Blatného Smrt na prodej — která patřila k význačnějším Burianovým inscenacím po likvidaci Studia — nemohla podle svědectví soudobé kritiky umožnit Burianovi rozvinutí moderních scénických postupů. Jan Krejčí usoudil,¹⁵ že hra postrádá skutečných dramatických kvalit; Burian se snažil dát jí jevištní „injekci grotesknosti a napojit některá místa jiskrou lyriky“, ale marně. Václavek vytýkal hře¹⁶ myšlenkovou vykonstruovanost a psychologickou nevěrohodnost. Větší zájem Václavkův

nevzbudila ani Burianova režie Brechtovy Žebrácké opery. Teprve další inscenace Burianova podnítila Václavka k tomu, aby se o ní šíře rozepsal a ocenil režijní umění jejího tvůrce; bylo to uvedení Šaldova Dítěte.¹⁷ Václavek především ocenil ostrou sociální kritičnost díla a vyzvedl Šaldovo třídílné vidění soudobé reality. Zdůraznil, že Šaldovo drama není možné interpretovat prostředky konvenčního realismu (jako se stalo v pražském Národním divadle). Burianovi se podle Václavkova názoru podařilo odkrýt jak ideové, tak básnické kvality hry a překonat některé slabiny textu, jejichž původ je v poněkud uvolněné integritě myšlenky a tvaru díla. Za vysoce úspěšnou pokládal Václavek Burianovu práci s herci, kteří pod vedením moderního režiséra podali vesměs nadprůměrné výkony.

Ačkoli inscenace Dítěte zřejmě prokázala Burianovy schopnosti, nebyla s ním uzavřena smlouva na další sezónu. Burian proto odešel do Olomouce, u tamního divadla pracoval jednu sezónu, načež (po Honzlově odchodu do Prahy) byl znovu angažován v Brně, a jeho návrat vítal Václavek se značnými nadějemi — i když Burian přicházel do velmi nepříznivé situace. Repertoár tehdejší brněnské činohry se stále více přizpůsoboval konvenčnímu vkusu měšťanského obecnstva; divadlo — nyní už Zemské — trpělo nedostatečným hospodářským zabezpečením, což velice ztěžovalo situaci ředitele Václava Jirikovského a nutilo jej k uměleckým kompromisům. Burian jako režisér dostával úkoly, jež naprosto neodpovídaly jeho talentu (Stève Passeur, Žena, která si koupila muže, Vilém Werner, Právo na hřích, Frederick Lansdale, Sex-appeal). Za vhodnou tvůrčí příležitost pro Buriana nepokládal Václavek ani Molièrova Amfitryona. Příznivěji ocenil teprve inscenaci komedie Calderonovy Chudák ať má za ušima, na níž se Burian podílel nejen jako režisér, ale i jako autor hudby. Václavek vyzdvihl básnivou lyričnost režijní koncepce a protikonvenčnost Burianova pohledu na španělské prostředí, které bylo „transponováno do synkopických rytmů moderní hudby. Byl to nejmělejší večer brněnské scény“.¹⁸

Václavek dával v té době ve svých článcích v Indexu najevo naprostou nespokojenost s dramaturgií zdejší činohry. Jestliže s oznámeným dramaturgickým plánem (na sezónu 1931/32) bylo možné — jak Václavek píše¹⁹ — podmíněně souhlasit, je třeba nyní tento souhlas odvolat, vzhledem k tomu, co ve skutečnosti zůstalo z ohlášeného programu činohry. „Kde zůstal Vančura a Nezval, kde zůstali všichni sovětští autoři? Přehlížejíce dnes tato fakta, musíme prohlásit své ne!“ Zvláště ostrý protest Václavkův pak vyvolalo rozhodnutí divadelní správy neobnovovat na příští sezónu smlouvu s E. F. Burianem a Ninou Balcarovou, dvěma nejtalentovanějšími levicovými umělci v tehdejší brněnské činohře.

Působení E. F. Buriana v Brně vyvrcholilo, ale zároveň i skončilo uvedením hry Vítězslava Nezvala Milenci z kiosku.

Z hlediska dramaturgického i režijního měla tato inscenace význam nejen ryze divadelní, ale kulturně politický. Burianova koncepce Nezvalovy hry vyzněla polemicky proti představení Jiřího Frejky v pražském Stavovském divadle.²⁰ Brněnská inscenace znamenala rehabilitaci díla jako dramatu nejen lyrického, ale především ideově průbojného. Nemalá část brněnské divadelní kritiky právě proto přijala Nezvalovu hru se značnými výhradami, ba až s odmitavou ironií; výtky se sice týkaly převážně tvárných stránek Nezvalovy hry, směřovaly však ve skutečnosti proti jejímu ideovému poslání.²¹ Dělnická rov-

nost v referátu Richarda Fleischnera naopak hru i Burianovu inscenaci vysoce ocenila; Nezval — jak zde čteme — „nehraje si pouze s krásou slov a neopíjí se kouzlem veršů, nýbrž je až hořce časový. Burian Nezvalův text dobásnil, vykouzliil bezprostřední jevištní projev“.²² Podobně jako Fleischner i Václavek přijal Nezvalovu hru s plnými sympatiemi, i když poukázal na některé její problematické stránky. Viděl je zejména v tom, že dramatická díla je „poněkud příliš jednostranně zakotvena v slovesné stránce“; z hlediska ideového rozpoznává Václavek ve hře stopy romanticko-anarchistického stadia básníkovy vývoje.²³ Přesto však podle Václavkova přesvědčení básnické a ideové kvality Nezvalovy hry jsou mimořádné, a Burianova inscenace je dokázala vyzvednout. Došlo zde k setkání dvou kongeniálních umělců. Burian dal představení „jednotnou lyrickou atmosféru; herci s porozuměním recitovali křehké verše básníkův“.²⁴

Inscenace hry prokázala názorové stanovisko nejen Vítězslava Nezvala, ale i E. F. Buriana. Ten v brněnském provedení maximálně zdůraznil závěr hry, známé prosovětské Vyzvání na cestu. Neušlo to pozornosti brněnské cenzury, která hned po premiéře vydala příkaz režisérovi, jak finále dramatu upravit. Václavek tyto „pokyny“ přetiskl a ironicky glosoval v Levé frontě.²⁵

Už z toho je zřejmé, že výsledek inscenace Milenců z kiosku nejen nemohl změnit rozhodnutí o Burianově odchodu z Brna, ale naopak; z hlediska brněnské politické správy se jistě tento odchod jevil nyní jako zcela nezbytný. Stanovisko Václavkovo i celé brněnské pokrokové fronty, která vyjadřovala nespokojenost s nezdravými poměry v brněnském divadelnictví, nemohlo zabránit tomu, aby po Honzlovi nepřišlo Brno o druhého nejprůbojnějšího režiséra té doby.

Přesto však je nepochybné, že působení progresivních sil v brněnském kulturním životě se projevilo v dalším vývoji brněnské činohry. Napomohlo k vytvoření nových předpokladů, nového tvůrčího ovzduší v brněnské činohře třicátých let, kde se zanedlouho mohli uplatňovat tak výrazné pokrokové umělci, jako byli například Aleš Podhorský anebo Josef Skřivan. Zejména pak usílil Bedřicha Václavka o to, aby jako divadelní kritik co nejučinněji přispěl E. F. Burianovi k dosažení jeho cílů, nezůstalo bezvýsledné. Z hlediska celého českého divadelnictví mělo naopak zásadní význam. Václavkova intenzivní podpora Burianova uměleckého programu a především Václavkův zápas o udržení a rozvoj Burianova experimentálního Studia nepochybně přinesly důležité impulsy pro další Burianovu práci. Václavek prokázal smysl a význam nového typu aktuálního, tvárně i myšlenkově průbojného divadla, a podepřel tím Burianovu trvalou snahu o vytvoření divadelně moderní a ideově pokrokové scény, jakou se zanedlouho po Burianově odchodu z Brna do Prahy stalo D 34.

¹ Úspěšným pokusem o syntetický pohled na danou problematiku je publikace Jiřího Stýskala *Bedřich Václavek a divadlo. Předpoklady divadelněkritické tvorby*. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 1971. — Autor se zde soustřeďuje na počátky Václavkovy divadelněkritické činnosti od roku 1928. — Václavkova vztahu k divadlu (v souvislostech s vývojem Václavkových literárních názorů) se dotýká Štěpán Vlašín v monografii *B. Václavek*. Melantrich, Praha 1979. Zde najdeme i bibliografii literatury o B. Václavkovi.

² V této své studii se zabývám Václavkovými projevy, recenzemi a referáty o E. F. Burianovi v době, kdy Burian působil v Brně. Pro utváření Václavkova vztahu k Burianovi je brněnské období rozhodující. V Olomouci, kde Václavek působil od r. 1933 a rovněž se zde věnoval divadelní

kritice, setkal se s prací Burianovou už jen zcela ojediněle, a to při pohostinském vystoupení D 40 v Olomouci s Lidovými suitami. Viz Jiří Stýskal, *Bedřich Václavek a České divadlo v Olomouci v letech 1933—1940*. Sborník Počátky české marxistické divadelní kritiky. Divadelní ústav, Praha 1965.

³ B. Václavek, *Dvě knihy divadelního usilování*. Československé noviny 20. 5. 1923.

⁴ B. Václavek, *Současné ruské divadlo*. Časopis Národní a Stavovské divadlo 2, čís. 38, 23. 5. 1925; článek vychází z informací orgánu německé společnosti přátel nového Ruska Das neue Russland.

⁵ Var 2, 1923, 473—475.

⁶ B. Václavek, *Úkoly divadelní kritiky*. Kritika 1, 1924, 289—292.

⁷ Situaci brněnské činohry se opětovně zabývala Dělnická rovnost; 14. 5. 1929 zde byla otištěna stať *Co s brněnským divadlem*, referující polemicky o názorech vyslovených na debatním večeru, konaném v Blahoslavově domě v Brně. Viz také Karel Bundálek, *Z historie brněnské divadelní levice*, Divadlo 1961, čís. 5.

⁸ B. Václavek, *Divadlo v Brně*. Index 1, 1929, čís. 7, str. 2.

⁹ -jef.- J. Honzl do Brna. — Dělnická rovnost 1. 6. 1929.

¹⁰ Jiří Čutka — Bohumil Marčák, Jan Krejčí; Dušan Jeřábek, *Bedřich Václavek a brněnské divadlo v letech 1929—1933*. Počátky české marxistické divadelní kritiky, Divadelní ústav. Praha 1965.

¹¹ B. Václavek, *Voice-barů*. Dělnická rovnost 25. 10. 1928.

¹² Index 1, 1929, čís. 11, str. 6—7.

¹³ *K situaci divadelní moderny v Brně*. ReD 3 1929—1931, 115, *Nad brněnským divadelním propa- dlištěm*. Index 2, 1930, čís. 1, str. 5.

¹⁴ E. F. Burian, *Zabezpečit, ne zachránit! K brněnské divadelní krizi*. Index 2, 1930, čís. 4, str. 25.

¹⁵ Dělnická rovnost 4. 2. 1930

¹⁶ Index 2, 1930, čís. 2, str. 15.

¹⁷ B. Václavek, *Protiburžoazní hra*. Dělnická rovnost 3. 4. 1930.

¹⁸ Index 3, 1931, čís. 11—13, str. 124.

¹⁹ Index 4, 1932, čís. 3, str. 32.

²⁰ Adolf Scherl, *E. F. Burian divadelník*. Viz Milan Obst-Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Nakladatelství ČSAV, Praha 1962, 187.

²¹ Viz např. Lidové noviny 21. 5. 1932. Referent vytýká hře neúměrnou délku, básnickou samoučelnost a závěrečnou apoteózu SSSR pokládá za „nesourodý a naprosto neodůvodněný přilepek“.

²² Dělnická rovnost 24. 5. 1932.

²³ B. Václavek, *Romantické počátky revoluční dramatiky*. Tvorba 7, 1932, čís. 28, str. 444—445.

²⁴ Index 4, 1932, čís. 7, str. 72.

²⁵ *Cenzor režisérem Zemského divadla v Brně*. Levá fronta 2, 1931—1932, 273.

BEDŘICH VÁCLAVEK UND E. F. BURIAN

Der Literaturtheoretiker und -kritiker Bedřich Václavek (1897—1943) hat sich beträchtliche Verdienste nicht nur um die Entwicklung der modernen tschechischen Literatur, sondern auch um das Theater erworben. Für seine Beziehung zur theatralischen Kunst war besonders sein Aufenthalt in Berlin am Anfang der 20er Jahre von großer Bedeutung. Er studierte damals an der dortigen Universität Theaterwissenschaft bei Professor Max Herrmann; außerdem hatte er die Möglichkeit, die Berliner Theaterkunst kennenzulernen sowie das Theater A. J. Tairows, daß zu dieser Zeit in Berlin gastierte. Im Jahre 1923 kam Václavek nach Brünn. Als überzeugter Marxist nahm er seine Zusammenarbeit mit den fortschrittlichen Zeitschriften auf, in denen er unter anderem über das Brünner Theaterleben schrieb. Den Großteil seiner Beiträge veröffentlichte er in der Zeitschrift „Index.“ Nach Václaveks Überzeugung besteht die wichtigste Funktion des Theaters darin, zur Lösung der sozialen Problematik beizutragen. Dazu ist es unumgänglich, daß das Theater das Interesse des volkstümlichen Publikums fesselt. Nach der Meinung Václaveks war das damalige Prager Nationaltheater unter der Leitung K. H. Hilars nicht imstande, diese fortschrittliche Funktion eines modernen Theaters zu erfüllen. Im Jahre 1929 wurden an das Brünner Theater zwei bedeutende Regisseure engagiert, Jindřich Honzl und E. F. Burian. Václavek interessierte sich besonders stark für die Regiearbeit E. F. Burians. Er unterstützte seine Bemühungen um die Herausbildung einer modernen und fortschrittlichen Bühnenkunst; Burian bemühte sich

um die Verwirklichung dieser Ziele als Leiter der Experimentalbühne Studio, später als Regisseur des offiziellen Brünner Theaters. Er inszenierte hier z. B. „Die Dreigroschenoper“ von Bert. Brecht, das Drama „Das Kind“ von F. X. Šalda und Vítězslav Nezval's Stück „Die Geliebten aus dem Kiosk.“ Das letztgenannte Stück (in Brünn im Jahre 1932 aufgeführt) schätzte Václavek als ein lyrisches Drama mit revolutionärem Ideengehalt; hoch achtete er Burians Regiearbeit und hielt diese Vorstellung für einen außerordentlich wichtigen Impuls für die Entfaltung der progressiven Tendenzen am Brünner Theater. In der schöpferischen Entwicklung V. Nezval's bedeutete dieses Stück nach der Ansicht Václaveks den Übergang vom anarchistischen Stadium zu bewußten Revolutionär. Bedřich Václavek hatte als Theaterkritiker große Verdienste um die tschechische Theaterkunst. Er wies auf die Bedeutung eines neuen Typs der Bühnenkunst hin, um die sich in Brünn E. F. Burian bemühte. Václavek unterstützte auf diese Weise die programmatischen Bestrebungen E. F. Burians für die Herausbildung einer modernen und fortschrittlichen Bühne, zu der später Burians Theater D 34 wurde.

