

**ČASOPIS
MORAVSKÉHO MUZEA
ACTA MUSEI MORAVIAE**



MARGITA HAVLICKOVÁ

BRNĚNSKÁ LÉTA REŽISÉRA BOHUŠE STEJSKALA
A JEHO ČAPKOVSKÉ INSCENACE
DIE BRUNNER JAHRE DES REGISSEURS BOHUŠ STEJSKAL
UND SEINE ČAPEK-INSZENIERUNGEN

1986

LXXI

BRNĚNSKÁ LÉTA REŽISÉRA BOHUŠE STEJSKALA A JEHO ČAPKOVSKÉ INSCENACE

DIE BRÜNNER JAHRE DES REGISSEURS BOHUŠ STEJSKAL
UND SEINE ČAPEK-INSZENIERUNGEN

MARGITA HAVLÍČKOVÁ

Moravské muzeum, divadelní oddělení

První režijní pokusy mladého začínajícího umělce Bohuše Stejskala odbyvaly se na činoherní scéně brněnského Národního divadla počátkem dvacátých let tohoto století. Bylo to období, kdy mladá, nově vytvořená Československá republika poprvé vykročila volným krokem na cestu své státní samostatnosti. Obzvláště kultura představovala oblast, v níž se pokrokové myšlenky formulovaly a také realizovaly s překotným chvatem, snažíce se tak vyrovnat s ostatními evropskými kulturními národy. Na poli divadelním byl to především expresionismus, adekvátní výraz korespondující s dynamickými přeměnami válkou poznamenané a rozvrácené Evropy.

Pro české divadlo znamená tento směr intenzivní zapojení všech jevištních složek v rámci ideového vyznění dané inscenace, na rozdíl od předchozího směru psychologického realizmu soustředěného ponejvíce na osobní více či méně mistrovský herecký výkon. V expresionistické inscenaci je dále podtržen význam funkce režiséra jako vůdčí osobnosti sjednocující kolektivně vytvořené dílo silou své idee.

Viděno z tohoto hlediska, brněnské divadlo postrádalo na konci 1. světové války téměř všechno, co by je mohlo vyvést z balastu laciných zpěvoher a pokleslých frašek, povětšinou uváděných v těchto nepříznivých dobách. A tak jediným spolehlivým základem zůstal jen herecký soubor složený z umělců vysokých profesionálních kvalit.

Se vznikem Československé republiky skončilo v Brně období národnostních bojů a poslání divadla spatřovalo se stále zřetelněji v reprezentaci etických a duchovních ideálů ke slovu se hlásící poválečné generace. Nebylo náhodou, že se už v lednu 1918 dostal do funkce dramaturga a režiséra činohry právě Jiří Mahen, jedna z vůdčích osobností této generace. Jiří Mahen si velmi dobře uvědomoval v jak obtížném finančním postavení se divadlo nachází, byl si však stejně tak dobře vědom i uměleckých úkolů, před nimiž se ocitl soubor činohry v této převratné době.

Existenční potíže představovaly pro divadlo velkou brzdu, a to především právě pro činohru, která při tom všem stála v ohnisku zájmu pokrokové kulturní veřejnosti. Právě od činohry se totiž očekávalo splnění požadavku velkého tvůrčího lidového divadla. Neustálé zápasy s financemi nutně vedly k opakujícím

cím se kompromisům a srážely tak veškeré pokrokové snahy zpět do provincionalismu a k zábavě nejlevnějšího typu. Jiří Mahen jako dramaturg snažil se orientovat výběr repertoáru k svébytné linii, která by nekopírovala velké pražské scény, sledovala současnou dramaturgii světovou i domácí a při tom všem si zachovala dostatek přitažlivosti pro brněnské publikum. To mělo nyní po válce zaplnit hned tři domy — bývalé německé divadlo Na hradbách, staré divadlo na Veveří ulici a Redutu. Činohra sice nehrála každý večer ve všech třech budovách najednou. I tak to však byl pro tento soubor obrovský problém, který nevyřešil ani zvyšující se počet premiér — v sezóně 1918/1919 to bylo 24 her, v sezóně 1919/1920 už celkem 51 titulů! Je pochopitelné, že veškeré Mahenovy snahy o pozvednutí repertoáru na určitou úroveň narážely na praktická hlediska ředitele Václava Štecha, zkušeného divadelního podnikatele, jehož chloubou bylo, že žádné divadlo, které vedl, nikdy nemělo finanční schodek a nemuselo být sanováno. Štech se nerozpokoval z důvodů kasovních zasahovat do Mahenových dramaturgických plánů, a to velmi citelně, což se odráželo v Mahenově nespokojenosti s výsledky vlastní činnosti a v roce 1922 vedlo mj. k jeho odchodu z divadla. Přes tyto neshody však jak Mahen tak Štech chápali, že je nutné přilákat do divadla především publikum z řad mládeže a vytvořit si tak budoucí pravidelnou návštěvnickou obec. Proto nebránil Štech občasnému uvedení titulů mladých současných autorů, obzvláště pak jednalo-li se o dramaturgy moravské či dokonce brněnské proveniencí. Tak také došlo k uvedení tří jednoaktových her na Večeru mladých autorů v brněnské Redutě 18. května 1920. Představení bylo součástí cyklu tzv. komorních večerů, které Mahen pořádal v Redutě pro náročnější diváky. Uvedeny byly Veřiny slávy od Josefa Chaloupky, Hvězdnatá obloha od Lva Blatného a Rozloha života od Bohuše Stejskala.

Poslední ze tří jmenovaných autorů, Bohuš Stejskal, byl v této době již členem Národního divadla v Brně. Angažován jako herec — začátečník, hrál pouze v epizodních rolích a v dobových kritikách zůstávaly jeho výkony stranou pozornosti referujících. Večer mladých autorů, pořádaný Mahenem, poskytl mu první větší příležitost na scéně brněnského divadla, byť jako začínajícímu dramatickému autoru.

Životní názorová hlediska Bohuše Stejskala formovala se pod vlivem zážitků z 1. světové války, jíž se rovněž zúčastnil, i když jen jako písař ve vojenské kanceláři. Posledním z míst, kam ho vojenská služba přivedla, byla Vídeň. Návštěvy Burgtheatru i jiných divadel, hodiny zpěvu, které zde absolvoval, to vše připoutávalo ho stále silněji k divadlu, o něž ostatně projevoval zájem už ve studentských letech. Poté, co skončila válka, Bohuš Stejskal se vrátil zpět do rodného Brna, kde se zápsal na architekturu. Více než studiu věnoval se však literatuře, divadlu a malování, takže už po necelém půlroce zanechává studii a odjíždí do Prahy, aby se pokusil o hereckou dráhu u K. H. Hilara. „Tušil jsem, že Praha je jediné místo, kde se mohu seznámit s dobrými divadelníky a kulturní společností vůbec... Mne lákalo a opájelo něco jiného. Byla to Hilarova činohra na Vinohradech.“¹⁾ Stejskal, přitahovaný expresionismem, však Hilara nezaujal; režiséru, stojícímu na vrcholu své umělecké tvorby se nehodil nevyhraněný začínající talent mladého divadelního nadšence.

Bohuš Stejskal se vrací opět do Brna, podepisuje smlouvu s Václavem Štechem a od sezóny 1919/1920 stává se členem Národního divadla v Brně. Atmosféra bohatě a čínorodě se rozvíjejícího kulturního života v Brně, to bylo vlastně to skutečně pravé inspirující prostředí, které marně hledal v Praze. Mezi mladými brněnskými autory, jako byl Lev Blatný nebo Dalibor Chalupa, našel Stejskal spřízněné duše, stejně jako on nadchnuté pro metody expresionismu. Dalibor Chalupa ve stati věnované mladým létům Bohuše Stejskala

napsal: „Marně si dnes vyvolávám v paměti některé činoherní představení prvního popřevratového roku, v němž by se byl výrazně projevil herec Bohuš Stejskal. Víc ho vidím jako účastníka schůzek začínající literární generace, recitujícího subtilní lyriku, kterou vydal v r. 1920 ve sbírce Trýzněné mládí, nebo debatujícího se Lvem Blatným o problémech dramatu. ... Na jevišti, v poezii i dramatu procházel tiše, jaksi nenápadně a nevýrazně tento mladý, vysoký, štíhlý muž, pečlivého oblečení, uhlazeného chování, tichého hlasu a střízlivých gest. Snad právě tyto osobní vlastnosti nepředurčily Bohuše Stejskala pro herectví, a byl to také kritický a konstruuující intelekt, který srážel jeho jevištní projev, nebo jej opět přehnal v deklamaci i gestu z obavy, že by roli nedotáhl. A možná, že tomu tak bylo i v jeho lyrice a v dramatické tvorbě. Všechny tyto tři jeho tvůrčí projevy se sice vzájemně doplňovaly i svářily, ale hned na počátku bylo patrné, že ani jeden z nich nebude Stejskalovým vyznáním a osudem. A právě v tomto sváru, v pronikavém sebezpozorování a pozorování vnitřního i vnějšího světa, v usilovném studiu dramatu a divadelnictví i za pomoci výtvarné vlohy rodil se Stejskalův nejvlastnější projev — režisérství.“²⁾

Období oněch dvou let r. 1918 a 1919, které předcházely vlastní Stejskalově režisérské práci, můžeme tedy označit za přípravnou fázi. V ní se budoucí režisér seznámil během půlročního pobytu v Praze s nejprogresivnějšími a umělecky nejhodnotnějšími režijními metodami, reprezentovanými u nás osobností K. H. Hilara. Po návratu do Brna se pak zapojil do okruhu literátů, budoucích členů tzv. Literární skupiny, která svými názory vyjádřenými v programových prohlášeních³⁾ adekvátně korespondovala s dosavadními zkušenostmi a niterným přesvědčením mladého umělce, zkušenostmi formovanými otřásajícími událostmi předchozích válečných let a převratnými změnami společenskými, kterými procházel nově vzniklý československý stát.

Literární skupina, jejímž zakládajícím členem byl i Bohuš Stejskal, „ustavila se dne 2. února 1921 v Brně ... jakožto moravská odnož poválečné generace seskupené v pražském Devětsilu, jež nemínila bezvýhradně přijmout jeho racionálně marxistické vyznání, ale cítila se pevněji vkořeněná do domácí půdy a svázaná s domácí tradicí, která vedla až k etickému humanismu moravských Bratrů ... Poesie Literární skupiny neměla být plakátově agitační, ale měla znovu dostat své poslání vůdčí a pedagogické ... Dynamické vůle lidských individuí centricky spojené v kolektivu měly provést ethickou revoluci a vésti lidstvo ke kosmickému bratrství a duchovnímu komunismu.“⁴⁾

Je přirozené, že mezi tituly z tehdejší současné české dramatiky, jež Stejskal v Brně mezi lety 1920—1922 režíroval, zaujímá tak významné místo právě Karel Čapek. Humanistická nota, jež se z jeho dramatu v tak silné míře ozývá, shoduje se nápadně nejen s některými body programových prohlášení Literární skupiny, ale především s vnitřním přesvědčením Bohuše Stejskala. Soudobí čeští autoři tvoří v Stejskalově brněnské režijní práci samostatnou osobitou řadu, pravděpodobně programově vedenou ze strany režiséra. Je v ní zastoupen Fráňa Šrámek s dramatem Hagenbek, především však Karel Čapek a jeho Loupežník, dále kolektivní drama R.U.R. a jako vyvrcholení této čapkovské řady Ze života hmyzu bratrů Čapků ve své světové premiéře. Následující tituly Francesca di Rimini od Silvia Pellica a Shakespearův Othello byly pravděpodobně Stejskalovy přiděleny ředitelstvím v rámci normálního divadelního provozu bez jakéhokoli předchozího vlivu samotného režiséra.

Současní čeští autoři jako Šrámek a Karel a Josef Čapkovi vyhovovali též Mahenově dramaturgické koncepci, která sledovala a uváděla, jak již bylo řečeno, také soudobou dramaturgií domácího původu. Lze předpokládat, že tak jako Mahen podpořil začátky Stejskala — dramatika uvedením jeho aktovky Rozloha života na Večeru mladých autorů, neunikly mu jistě ani Stejskalovy

vlohy k režijní práci. Na brněnské scéně bylo běžným zvykem, že se režie ujímali členové hereckého souboru. Vždy se však jednalo o zkušené herce, přední členy, jako byli Pech, Urbánek, Baloun aj. Bohuš Stejskal byl proti těmto osvědčeným jménům naprostý začátečník, jehož veškerý vklad spočíval v provedení několika nepatrných epizodních rolí. Stejskalova cílevědomost, s níž sledoval nejmodernější proudy inscenačních technik i české a světové dramatiky v inspirujícím prostředí Literární skupiny, zájem o problémy dramatu, to vše mohlo stěžii uniknout Jiřímu Mahenovi, tomuto neúnavnému hledači rozvíjejících se mladých uměleckých talentů. Byl to tedy spíše dramaturg Mahen nežli ředitel Štech, stavějící na solidních, praxí prověřených základech divadelního podnikání, kdo svěřil Bohuši Stejskalovi jeho první režii. Byl to Čapkův Loupežník a premiéra se uskutečnila v divadle na Veveří 14. září 1920.

Je případné, že volba padla právě na tuto hru. V inscenaci, v níž v souhlase s autorem „plně zaznělo loupežnické bezohledné mládí“ režisér ústy hlavního hrdiny vpodstatě vyslovuje svoje vlastní přesvědčení. V titulní roli předvedl Gustav Ekl Loupežníka jako „divočící mládí, bezohledné a pustošící, jež se dovede přenést přes všechny mravní a společenské předsudky a jde bezostyšně za svým pudem a za 'svou touhou.“⁵⁾ V roli Mimi byla mu dobrou partnerkou Zdena Grářová, profesora a jeho ženu zahráli Ladislav a Ema Pechovi, služku M. Klumparová, Lolu Anděla Novotná. Výpravu provedl A. V. Hrska, blízký přítel a na jevišti častý spolupracovník Stejskalův.

Inscenace sama byla režisérem vedena tak, aby se v ní v ostrých kontrastech střídaly scény vyhocené komiky jako např. „lidové obléhání“⁶⁾ profesora doma se scénami tragickými. Tyto komické momenty pravděpodobně zachraňovaly rytmus a spád inscenace, na mnoha místech se vymykající nezkušenému režiséru z rukou. Ve svém celku byla však inscenace úspěchem a soudobé recenze jí v tisku též kladně hodnotily.

Jako další následovala režie protimilitaristicky zaměřeného dramatu Hagenbek od Fráni Šrámka (premiéra 22. ledna 1921), opět s výpravou A. V. Hrsky. Inscenace ne příliš režijně zdařilá vyznačovala se především ještě důslednějším uplatněním tragikomiky, nabývající tentokrát rysů karikatury a grotesknosti. František Götz, který jako jeden z předních mluvčích brněnské Literární skupiny měl možnost sledovat právě tyto první pokusy mladého režiséra, napsal o víc jak třicet let později: „Syčivá groteska Šrámkova Hagenbeka se vyrovnávala tvrdě a účinně s reprezentantem starého a omezeného rakouského světa i s českým porevolučním prostředím, v němž se tak často kořistnická dravost maskovala vlasteneckými frázemi.“⁷⁾

Ještě v této sezóně došlo k uvedení další, v té době poslední a nejnovější hry Karla Čapka, kolektivnímu dramatu R.U.R., a to opět v režii Bohuše Stejskala. Výpravu měl F. Schneiberg. Premiéra se konala 9. dubna 1921 a u publika i kritiky dosáhla oprávněného úspěchu. Recenzent Lidových novin K. Elgart Sokol napsal den po premiéře: „Základní režijní pojetí p. Stejskalovo bylo správné, dalo úvodní komedii strhující spád, který ani nedbá, padne-li slovo nebo věta, jen když celková linie sebou švihne jako blesk, ostatku dal pathos tragický a svátostný — a vyhnal píseň v hymnus.“⁸⁾

V brněnské inscenaci Čapkova dramatu R.U.R. podařilo se Stejskalovi poprvé naplno zvládnout a scénickými prostředky vyjádřit do detailu promyšlenou režijní koncepci. Elgartovy citované postřehy svědčí o tom, jak Stejskal chápal a také realizoval celkový rytmus inscenace. Ve stejném smyslu jsou koncipovány i Stejskalovy Poznámky režisérovy, které vyšly v Lidových novinách⁹⁾ a týkaly se inscenování dramatu R.U.R.: „Vstupní komedie je expozicí vlastního dramatu. Bude-li míti celá hra šedivý, dekorační rámeček, v němž by se naznačila tovární výroba Robotů, přeletí akt přede hry jako filmová veselohra



1. Bohuš Stejskal v roce 1922.



2. Ota Čermák jako Tulák. K. Čapek, J. Čapek, Ze života hmyzu, 1922.



3. Zdena Gräfová jako Clythia. K. Čapek, J. Čapek, Ze života hmyzu, 1922.



4. Helena Krtičková jako Jepice. K. Čapek, J. Čapek, Ze života hmyzu, 1922.

v pružném dialogu či konverzaci, rychlých přechodech i postojové strnulosti, vzepjavší se několikráté.¹⁰⁾

Promyšlené charakteristiky jednotlivých postav (Harry Domin — Karel Urbánek, Helena Gloryová — Zdena Gráfová, Busman — Gustav Ekl), zvláštní strojová řeč robotů, lámající se v promluvách Primuse s robotkou Helenou do vroucích akcentů pod rodícím se lidským citem, i mohutný a scénicky efektní závěr inscenace, to vše je zachyceno v těchto Poznámkách režisérových a dává ještě po letech přesný obraz výsledné podoby inscenace. Citujme alespoň slova, týkající se závěru dramatu, který jistě kontrastoval s veseloherní lehkostí zmíněné expozice: „Fabry nese elektrickou lampu do středu pokoje před okno, Hallemeier, Gall, Alquist, Domin, Helena se přidruží a s rukama vztaženými jako na přísahu k světlu, v úzkém kroužku promluví jejich nitro ne nějakou stereotypní mluvou lidí budoucnosti, nýbrž lidí dneška. Ví, že není již továrny, miliónů, ani ráje na zemi. Lidé se před smrtí vrací k vlastnímu já, ušlechtilí, krásní. Lampa zhasne, konec. Těla se hroučí, vejde klnoucí Nána, šine se před nimi pokojem. Hallemeierův poslední výbuch, chvíle ticha, těla se napřímí, vztyčí, horečný stisk rukou, v očích se zajiskří — přichází smrt. Otevře se celá zadní stěna a Primus s Helenou objatí, udivení, s pažemi vztaženými jdou úzkou stezkou položenou nad propastí za novým světem, naslouchajíce rajske hudbě, do oslnivého světla, do neznáma, aby založili první rodinu, nové lidské pokolení.“¹¹⁾

Jako přirozené vyvrcholení dvou předchozích inscenací Čapkových dramát uskutečnila se na brněnské scéně Národního divadla 3. února 1922 za přítomnosti obou autorů i premiéra hry bratří Čapků Ze života hmyzu. Jednalo se o první jevištní uvedení hry vůbec.

Karel Čapek měl podrobné informace o stavu a střídavých úspěších brněnské činohry. Jednak často sám zajížděl do Brna za sestrou Helenou, která byla provdána za brněnského advokáta doktora Františka Koželuha, aktivního pracovníka v nejrozličnějších pokrokových politických i kulturních organizacích. O uměleckou úroveň zdejšího divadla se rovněž zajímal i proto, že ředitel Stech nabízel v této době angažmá Olze Scheipflugové, s níž Čapek navázal známost právě počátkem dvacátých let. Svoji roli zde sehrála i skutečnost, že Karel Čapek, stejně jako Jiří Mahen v Brně, vykonával tehdy funkci dramaturga v pražském divadle na Vinohradech. Oba spolu vedli čilou korespondenci a tak jako Čapek uvedl na Vinohradech Mahenova Dezertéra, tak měl i Mahen přirozený zájem o uvádění Čapkových her.

Karel Čapek se osobně zúčastnil brněnské premiéry R.U.R. a s režii Bohuše Stejskala byl velmi spokojen. Lze předpokládat, že měl přinejmenším dobré reference i o předchozí inscenaci Loupežníka, a to od sestry Heleny. Bohuš Stejskal navštívil pak počátkem léta 1921 osobně Karla Čapka v jeho pražském bytě, v době kdy autor ještě pracoval na dokončení hry, a dojednal podrobnosti brněnského uvedení.

Možno tvrdit, že názorová hlediska obsažená v replikách a jednání čapkovských postav natolik konvenovala mladému Stejskalovi, že je dokázal adekvátně scénicky přetvořit v souhlase s představami autora. Proto tak renomovaní umělci, jakými byli Karel a Josef Čapkovi rozhodli se nakonec právě pro tohoto začínajícího režiséra, tvořícího z hlediska Prahy vlastně na provinční scéně. Navíc našli zde v Brně také ideálního představitele pro roli Tuláka, a to v osobě herce Oty Čermáka, o jehož předchozích výkonech např. v titulní roli Andrejevova dramatu Ten, který dostává políčky, rovněž věděli od sestry Heleny. Jeho obsazení vyžádal si Karel Čapek současně s Bohušem Stejskalem jako režisérem.

Samotná práce na inscenaci probíhala za nejrůznějších potíží, počínaje

nespokojeností některých nejspíše závistivých členů souboru s domněle nemravným obsahem hry, intrikami za přeobsazení role Tuláka až po nedostatek financí, určených k výpravě. Výtvarník A. V. Hrska musel se spokojit se 7000 korunami. Přesto vytvořil scénu, která nejen odpovídala duchu hry, ale především podpořila režisérovu koncepci: „... šéf výpravy zasadil hru do jednoduché scenérie přírody, měnil pro každý obraz jen nepatrně charakteristické detaily příhodnými přístavky, světlem atd.“¹²⁾ Hrskova scéna vedená v jednoduchých veselých barvách žluté, zelené, červené, modré, vytvářela dojem klidného prosluněného přírodního koutu, v němž se pak odehrávaly veškeré groteskně tragické osudy hmyzího i lidského světa. „Na travnatém výstupku se odehrávaly scény motýlů, obléknutých do večerních toalet dam. To byla ta ‚motýlí‘ vybraná společnost, vším připomínající požitkářské měšťáky. Všichni vystupující v této hře měli lidskou podobu. Žádné výstřední, pestré kostýmy představující různé typy hmyzu. Žádní motýlové s křídélky bizarně pomalovanými, žádní slimáci, lezoucí s ulitou na zádech po zemi. — Ach, ti roztomilí brněnější slimáci Doležal a Pech! Překrásná dvojice — dva staří vandráci. Utahaní, špinaví s pinglíčkem na zádech.“¹³⁾

Režisérovi nepodařilo se skromnými prostředky, které mu byly dány k dispozici, realizovat prvotní představy. V Lidových novinách vyšla i tentokrát jeho stať, nazvaná „O scénování hmyzu v Brně“.¹⁴⁾ Je v ní zachycen režisérův původní pohled na složitou strukturu dramatu ze zorného úhlu budoucího inscenátora. Nutno podotknout, že hra byla mnohými soudobými kritiky považována za nevhodnou pro jevištní provedení. Stať považujeme za tak důležitou, že ji zde ocitujeme téměř v kompletním rozsahu: „... tři akty Hmyzu: Motýlové, Kořistníci a Mravenci potřebují nejdokonalejšího jevištního zařízení s kruhovým horizontem a rychlou přeměnou scén. Pak je možno zahrát předehru, tulákův monolog i rozhovor s pedantem v prosvětlené čtvrtkouli vesmírového prostoru s nahnutými táhnoucími oblaky, a protože není možno klásti děj do malebného českého lesíku, nýbrž do prostředí mnohem širšího, omezeného světového, hovořili by ti dva lidé o prvním přírodním zákonu, věčném páření, pobíhající vzrušeně po otáčené zemské kouli.

Bezmyslovnost a neplodnost společnosti vrchních deseti tisíců, bohaprázdna konverzáce pěti motýlů, jimž oplozování a mateřství je přítěží smyslnosti, budiž zavedena na syrový kus země s několika barevnými skvrnami neplodných přízemních květů a pěti stébly stroze trčícími do bezbarvé oblohy.

A zbude-li kořistníkům, jejich úkladům, hrabivosti a lakotě několik kopečků prstí, podobným krtinám, v nichž by mohli ukrývat svou špínu i stud a z kterých by vylézali oslňující povrchnosti, nudou a zlatem, bude epizoda hřejivého rodinného štěstí manželské dvojice cvrčků přeusnutná. I tulák, člověk předurčený smrti, najde mezi kopečky a dolinami labyrint, z něhož není útěku leč do temné propasti, kde bude moci v předtuše zařvat otázku: „Je vůbec Něco?“

A smrti vstříc jde válkou. On, který přežil všecku její hrůzu. Mezi krvavým nebem a mraveništem, ve středu jeviště plasticky vykonstruovaném, s poschodími vchodů a nesčetnými stezkami mezi nimi, běžícími k vrcholku sídla štábu i vítězného bodu žlutých porobců, lze v kruhu seřadit celé vojsko mravenčanů, pustit je proti nepřítelům a vracet je pobité a nemohoucí, šíleně prchající do mateřských útrob Mraveniky; pronásledovatelé stekou kopec, a zatímco vraždí a dobíjejí uvnitř, nadlidským rozmachem vrhá se tulák na jejich vojévůdce.

Není nám souzeno splnit tuto scénickou vizi. Při starém obloukovém systému odehrajeme velikou komedii z lidského života přikrčeně pod malovanými květy a travou. Prostě a skromně, jako že je podivuhodně prostý pokojík ‚travného povídkáře‘ pod petřínskou stání.“

Vedle Oty Čermáka v roli Tuláka vystoupili další osvědčení herci jako Pech, Pechová, Gráfová, Urbánek, Urbánková, Baloun, Košnerová atd. Zahrál si i režisér celého představení — jednalo se tentokrát o výrazný herecký výkon v roli motýla Felixe, jehož Stejskal podal jako křehké, předčasným poznáním nalomené „přemoudřelé mládě“.¹⁵⁾ I tento výjimečný výkon, v němž herec mnoho čerpal ze sebe sama, napovídá o jeho postoji vůči světu.

Soudobá kritika Elgarta Sokola v Lidových novinách takto hodnotí premiérový večer: „Brno provedlo odvážný skutek, že si troufalo scénicky ztělesnit bez vzoru a bez příkladu hmyzení života, že si troufalo překonat zrak, aby v lidech viděl hmyz a teprve z něho zas promítal symboly zpět. A lze říci, že v celku vyhrálo. Vytvořilo z mála daných prostředků iracionální svět, kypící bujností barevnou v motýlí hře, syrový v kořistnících a ponurý v mraveništi. Barva a světlo a hudba je kryly a proměňovaly, a bylo to vše tak teplé pod zorným úhlem závěru od fantastické lesní opony až po vír jepic v mlžném měsíčním světle. A šat brouků a motýlů: Lidský a přece hmyzí. Byla to šťastná souhra režie p. Stejskalovy s vytvářením p. Hrskovým . . . Večer napětí všech sil tvořivých režijně, výpravně i herecky, večer vyhraný a ukazující seč je činohra i v tak mladých rukou, jako jsou p. Stejskalovy. Nálada výhry byla i v hledišti, jež si herce i autory bezpočtukrát vyvolalo. A není mým právem tvrdit, ale vím, že i hudba p. Zítkova pomohla.“¹⁶⁾ Tolik slova povolného kritika Elgarta Sokola.

Úspěch brněnského provedení *Ze života hmyzu* byl tedy jednoznačný. Vysoko hodnocena byla především odvaha, s jakou mladý režisér přistoupil k textové předloze, jejíž skutečně dramatické kvality režie tak výrazně podtrhla. Nelze přitom pochopitelně pominout ani podíl hereckého ansámblu, stejně jako složky výtvarné a hudební.

Jak patrně, čapkovský způsob uchopení a vyjádření ducha doby promlouval k mladému Bohuši Stejskalovi natolik, že se s jeho pomocí dokázal přenést přes potíže a nedostatky, jež poznamenávají cesty začátečníků, a během necelých dvou sezón vyvíhl se z nepatrného herce epizodních rolíček na uznávaného a právem oceňovaného režiséra. Hluboký, od mládí pěstovaný vztah k divadlu, schopnost dramatického cítění prokázaná v textech jeho prvotin, dar scénického vidění výtvarného, niterné ovlivnění nejnovějšími výboji expresionistickými, ale především pak toto šťastné setkání s dramaty jako byly *Loupežník*, *R.U.R.* a *Ze života hmyzu* nahradily léta školení a brněnskému divadlu dostalo se tak rázem režiséřské osobnosti, kterou tolik potřebovalo ke svému dalšímu úspěšnému rozvoji. Napsal-li Elgart Sokol na adresu tří v Brně uvedených čapkovských dramat: „A přece je ve všem hlubší jednota, ač i ta je na první pohled podivná: takový mladý pesimismus. . . Pesimismus je vnitřní jednota myšlenkového výboje Čapkova i bratří Čapků. . . Právil jsem však mladý pesimismus. . . A v Čapcích není pesimismus vladařem absolutním. Řekl bych, že je vladařem z nevládné doby a z časné vyspělosti autorů, z lehkého překonání techniky, jež žene k odporu, vzdoru a pochybnostem, pokud se nedobude určitého výhledu do budoucnosti. . . Tedy ne pesimismus, ale zápas s ním je jednodušší díla. Zápas vytrvale se vracející a vytrvale vyznívajícím věrou. Z toho se musí zrodit výhra.“¹⁷⁾ pak tato slova platí bezvýhradně také o letech formování režiséřské osobnosti Stejskalovy.

Stejskal sám však, bohužel, nepřestal toužit po pražské vinohradské scéně, kterou se marně pokoušel dobýt v roce 1918. Poté, co v Brně provedl poměrně úspěšně další dvě režie, *Francescu di Rimini* od Silvia Pellica (20. května 1922) a *Shakespeareova Othela* (22. září 1922), využil nabídky Jaroslava Kvapila, tehdejšího šéfa Vinohradského divadla a odchází do Prahy. Stejskal neuvážil, že zaujímal-li v Brně prvořadě postavení, v Praze se zákonitě octne za jmény

zkušených režisérů jako byli Hilar, Kvapil aj. Navíc se v té době začala v Praze hlásit ke slovu již další garnitura divadelníků, klonící se k ruskému konstruktivismu a považující výrazové prostředky expresionismu za překonané, garnitura později označovaná jako česká divadelní avantgarda a reprezentovaná jmény Honzl, Burian, Frejka.

Brněnské činohře s odchodem Stejskalovým tak rázem skončilo období slibně se rozvíjející moderní režie, jejíž absenci pocítoval Jiří Mahen už v době nástupu do funkce dramaturga. Poté, co na konci sezóny r. 1922 opouští divadlo i Jiří Mahen, další jeho výrazná osobnost, dostává se činohra režijně i dramaturgicky do vleklé krize, z níž ji v podstatě dostane až Jindřich Honzl a E. F. Burian na přelomu dvacátých a třicátých let. Stejskalův odchod neprospěl divadlu, neprospěl však příliš ani samotnému Bohuši Stejskalovi. V převratném roce 1945 pomýšlí znovu na návrat do rodného Brna, ale i tentokrát rozhoduje se nakonec pro Prahu. Zůstává otázkou, jakým směrem a do jaké výšky mohl vyrůst talent Stejskalův na scéně brněnského divadla.

POZNÁMKY

- 1) J. Götzová: Profily českých herců, Praha 1931, s. 32.
- 2) D. Chalupa: Zrození režiséra, Padesát let Městských divadel pražských, str. 48, Praha 1958.
- 3) Programová prohlášení vyšla v publikaci J. Hek: Z dokumentů a korespondence Literární skupiny (1919—1935), Praha 1967.
- 4) L. Žilka: Devětsil a Literární skupina, Pocta F. Trávnickovi a F. Wollmannovi, Brno 1948.
- 5) Elgart Sokol: Lidové noviny, 15. 9. 1920.
- 6) Tamtéž.
- 7) F. Götz: Bohuš Stejskal, Divadlo 1955, roč. VI, č. 1, str. 58.
- 8) Elgart Sokol: Lidové noviny, 10. 4. 1921.
- 9) B. Stejskal: Poznámky režisérovy, Lidové noviny, 17. 4. 1921.
- 10) Tamtéž.
- 11) Tamtéž.
- 12) O. Čermák: První tulák vzpomíná, Státní divadlo, Brno 1958, č. 5—6.
- 13) Tamtéž.
- 14) Lidové noviny, 2. 2. 1922.
- 15) F. Götz: Bohuš Stejskal, Divadlo 1955, roč. VI, č. 1, str. 58.
- 16) Elgart Sokol: Lidové noviny, 4. 2. 1922.

LITERATURA A PRAMENY

Dějiny českého divadla/IV, Academia, ČSAV, Praha 1983.
BUNDÁLEK, Karel: Brněnská dramaturgie, JAMU, Brno 1970
BUNDÁLEK, Karel: Jiří Mahen dramaturg a režisér, SVK, Brno 1983
GÖTZ, František: Bohuš Stejskal, Divadlo 1955, roč. VI, čís. 1.
GÖTZOVÁ, Jarmila: Profily českých herců, Praha 1931
HEK, Jiří: Z dokumentů a korespondence Literární skupiny, Praha 1967
CHALUPA, Dalibor: Zrození režiséra, Padesát let městských divadel pražských, Praha 1958
ČERMÁK, Oto: První tulák vzpomíná, Státní divadlo, Brno 1958, čís. 5—6.
ČAPKOVÁ, Helena: Moji milí bratři, Praha 1962
Adresát Jiří Mahen, Praha 1964
MAHEN, Jiří: Pryč s divadelní idylou, Brno 1967
MAHEN, Jiří: Před oponou, Brno 1920
VLAŠÍN, Štěpán: Jiří Mahen, Praha 1970

ČAPEK, Karel: Listy Olze, Praha 1967

ČAPEK, Karel: Divadelníkem proti své vůli, Praha 1968

Za oponou (Vzpomínky a příběhy divadelního života), Praha 1944

PEŠKOVÁ, Hana: Bohuš Stejskal — příspěvek k poznání jeho režijního díla, FF UK
Praha, 1969

ŠTECH, Václav: Džungle literární a divadelní, Družstvo Máje, Praha

Lidové noviny Brno (1920—1922)

Divadelní šeptý (1920—1922)

Archivní materiály divadelního odd. Moravského muzea v Brně

ZUSAMMENFASSUNG

Die ersten Regieversuche des jungen Bohuš Stejskal sind mit dem Brünner Nationaltheater der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts verknüpft. In dieser umwälzenden Zeit stand des Theater vor neuen künstlerischen Aufgaben, hatte aber auch mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Der Dramaturg Jiří Mahen bemühte sich u. a. mit der Aufführung junger Brünner Autoren der Krise Herr zu werden, und es kam in diesem Zusammenhang zur Aufführung von Stejskals Einakter Rozloha života (Ausmaß des Lebens) im Mai 1920. Der erst kurz vorher engagierte Schauspieler und beginnende Dramatiker Bohuš Stejskal war vom Expressionismus beeinflusst und schloß sich der dieselben Kunstprinzipien vertretenden Literární skupina (Literarische Gruppe) an. Es war wahrscheinlich Mahen, der Stejskal die erste Regieaufgabe zu teilte: Karel Čapeks Drama Loupežník (Der Räuber). Der Regisseur sprach mit den Worten des Helden eine Überzeugung aus, die von der damaligen Nachkriegsgeneration geteilt wurde. Als weiteres folgte das antimilitaristisch eingestellte Stück F. Šrámeks Hagenbek im Jänner 1921, das weniger Erfolg hatte. Noch in derselben Spielzeit führte Stejskal ein weiteres Drama Čapeks auf — R.U.R., dessen Inszenierung bei dem Publikum und der Kritik großen Erfolg feierte. Als natürlicher Höhepunkt dieser Čapekschen Reihe folgte im Februar 1922 in Brno die Welturaufführung des Spiels der Brüder Čapek Aus dem Leben der Insekten in der Regie B. Stejskals, Ausstattung A. V. Hrstkas, mit der Musik O. Zíteks und O. Čermák in der Rolle des Landstreichers. Die Autoren vertrauten Stejskal aufgrund der vorhergehenden beiden Inszenierungen auch diese Premiere an, die ebenso erfolgreich war, obwohl nicht alle Vorstellungen des Regisseurs aus finanziellen Gründen erfüllt werden konnten. Noch im Jahr 1922 ging Stejskal an das Weinberger Theaters in Prag, das Brünner Theater verlor mit ihm eine echte Regisseur-Persönlichkeit, wie es sie gerade in dieser Zeit zu seiner gedeihlichen Entwicklung benötigt hatte.

Abbildungen:

1. Bohuš Stejskal im Jahr 1922.
2. Ota Čermák als Landstreicher, K. Čapek, J. Čapek, Aus dem Leben der Insekten 1922.
3. Zdena Gráfová als Clythia, K. Čapek, J. Čapek, Aus dem Leben der Insekten, 1922.
4. Helena Krtičková als Eintagsfliege, K. Čapek, J. Čapek, Aus dem Leben der Insekten, 1922.

