

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE
KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jenčíková Tereza

Josef Kuffner a vývoj jeho kritického myšlení

Josef Kuffner and progress of his critical opinion

Praha 2012

prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc. za precizní vedení této diplomové práce, ochotu a vstřícný přístup.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. 1. 2012

Jenčíková Tereza

Abstrakt

Diplomová práce představuje osobnost a dílo divadelního kritika Josefa Kuffnera, jehož kritická činnost časově spadá do období formování realismu na českých jevištích, a odráží první roky fungování Národního divadla v Praze. Na základě analýz deníkových recenzí osvětluje Kuffnerovy požadavky na inscenaci, divadelní text, herectví a scénografii. Studium vydaných sborníků přibližuje jeho postoj k teoretickým otázkám českého divadla a divadelní praxi a tím i jeho význam pro českou teatrologii. Rovněž přináší konfrontaci s názory na pojetí divadla jednoho z nejvýznamnějších kritiků té doby, F. X. Šaldy.

Klíčová slova: Josef Kuffner, česká realistická kritika, divadlo Uránie.

Abstract

The master thesis presents the personality and the work of theatre critic Josef Kuffner whose critical activities belong in the period of the birth of czech dramatical realism and reflect the first era of the Prague National Theatre production. Based on analyses of Kuffner's diaries, the thesis explains his requirement concerning staging, dramatical text, acting and scenography. The published collections analysis explains his attitude to theoretical questions of czech theatre and dramatical praxis and thus his importance for czech teatrology. The thesis also presents Kuffner's polemic with opinions of F.X. Šalda, one of the most important critic of the period.

Key words: Josef Kuffner, czech realistic criticism, theatre Uránie.

Obsah

I. Úvod.....	5
II. Životopis Josefa Kuffnera.....	8
III. Umělecká situace v Čechách na přelomu 19. a 20. století – nástup realismu, naturalismu, symbolismu.....	13
IV. Žurnalistická činnost Josefa Kuffnera v denících a časopisech	24
IV.1 Role divadelní kritiky a úkoly kritika.....	24
IV.2 Požadavky na herce.....	31
IV.3 Požadavky na dramatické dílo.....	37
IV.4 Kuffnerův vztah k realismu a naturalismu.....	41
IV.5 Požadavky na scénografii a scénickou hudbu.....	49
V. Kuffnerovy vydané sborníky.....	53
V.1 Dramatická škola.....	54
V.2 Repertoár ND, druhé české pražské divadlo a lidová představení.....	57
V.3 Věda či báchora – Kuffnerův vztah ke slovanství a vlastenectví.....	66
VI. Šaldova reflexe Kuffnerova kritického díla.....	73
VII. Závěr.....	77
Seznam pramenů a literatury.....	79

I. Úvod

Cílem této diplomové práce je přiblížit osobu a dílo kritika Josefa Kuffnera, který působil v letech 1884 – 1910 coby redaktor divadelní rubriky Národních listů a občasný přispěvatel do časopisů se společensko – kulturním zaměřením. V tomto období procházelo české divadlo velice významnými změnami, které byly způsobeny přechodem od pozdně romantické dramatiky k novým uměleckým směrům, počínaje realismem, naturalismem a symbolismem. Role divadelní kritiky, která by pomáhala spoluurčovat profilaci českého divadelního umění, získávala na důležitosti. Josef Kuffner ovšem nepatřil k těm kritikům, kteří by měli jasnou představu o tom, jak by mělo divadlo vypadat, a je považován za značně nevyhraněného kritika. Jeho kritické dílo je spíše oceňováno pro schopnost plasticky popsat viděné představení a předat tak zprávu o scénografickém a hereckém umění.

Rozhodně však nelze přehlédnout Kuffnerovy úspěchy v oblasti lidového divadla. Na základě jeho vlastní iniciativy bylo v roce 1898 zřízeno divadlo Uránie na pražském Výstavišti. Uskutečnění tohoto projektu mělo význam v několika ohledech: jednak představoval jednu z konkurenčních alternativ Národního divadla, jednak vysokou návštěvností podal praktický důkaz, že Praha má dostatek lidového publika, lačného po divadelním zážitku, jednak se prokázala potřeba zavedení lidových představení s nižším vstupným.

Dalším přínosem pro české divadlo bylo Kuffnerovo prosazování scénické hudby. Jako jeden z prvních kritiků se

přimlouval za to, aby hudba prostupovala celou inscenaci a doprovázela děj nejen pro navození patřičné atmosféry, ale aby se stala jednou z tvůrčích složek jevištního celku.

Nakolik byl Josef Kuffner nevyhraněný v oboru divadelní kritiky, natolik měl naopak jasný postoj k otázkám národní, respektive slovanské, identity. Na konci 19. století zahýbala českou společností aféra kolem herečky Marie Pospíšilové, která byla vyhozena z angažmá ND po neshodách s ředitelem F.A. Šubertem a po následném hostování v Polsku odešla do Pražského německého divadla. Kuffner se jasně postavil proti umělkyni, protože považoval její krok za nepřijatelný z hlediska morálky a smyslu pro národní cítění. Odsoudil tak, spolu s většinou umělecké společnosti, i její návrat po deseti letech na jeviště ND.

Kuffnerovým životním postojem a posláním bylo „všeslovanství“, jemuž se teoreticky věnoval zejména na sklonku života. Ovlivňovalo však celé jeho dílo. Na repertoáru ND vítal například ruská dramata, která se na programu objevují zejména v 80. a 90. letech 19. století. Vhodnou půdou pro provozování ruských dramatiků však připravilo již Prozatímní divadlo, kde se v polovině 60. let objevovaly hry Gogolovy, Turgeněvovy, Suchovo – Kobylinovy, Ostrovského a dalších. Příznivcem myšlenky sounáležitosti Slovanů byli rovněž ředitel ND Šubert spolu s dramaturgem Jaroslavem Kvapilem. Proto se poměrně často pořádala pohostinská vystoupení mimo jiné polských a ruských herců, která byla všeobecně vítána a hodnocena jako velice přínosná pro národ hostující i hostící.

Faktem je, že Kuffner často sklouzával v rámci národnostních otázek ke značné nekritičnosti a velmi často

přicházel spíše s bizarními teoriemi než věrohodnými informacemi – například spory o pravost Zelenohorského a Královédvorského rukopisu, teorie stěhování národů, přeceňování role slovanského národa v počátcích formování evropské společnosti – viz kapitola V.3.

II. Životopis Josefa Kuffnera

Josef Kuffner se narodil 6. července 1855 v Blatné v jižních Čechách. Matrika uvádí, že otcem byl Jiří Kuffner, c. k. berní úředník, a matkou Marie Kuffnerová, rozená Lukešová. Oba pocházeli z Petrovic u Sušice. Rodiče byli příslušníky římskokatolické církve a nechali Josefa pokřtít jako Jozefa Jiřího Aloise. Křtil jej děkan Jindřich Hausner. Porodní bábou byla Anna Vorlíčková. Josef Kuffner pocházel ze čtyř dětí. V Blatné se ještě narodila jeho starší sestra Johana (1853 – 1911), jež působila jako spisovatelka a hlavně překladatelka knih pro děti převážně z francouzštiny. Udržovala styky rovněž s Eliškou Krásnohorskou jako aktivní členkou ženského hnutí. Dva mladší bratři se narodili již v Mirovicích, kam byl otec služebně převelen krátce po narození Josefa a kde strávili Kuffnerovi celkem 15 let. V roce 1858 se narodil budoucí MUDr. Karel Kuffner, který mimo jiné publikoval v oboru psychiatrie a medicíny, přispíval vědeckými články do časopisů (např. Květy, Osvěta). Rovněž se podílel jako spoluautor na Ottově naučném slovníku. Nejmladším ze sourozenců byl Hanuš Kuffner (1861 – 1929). Ten se stal po své čtrnáctileté vojenské službě publicistou a historikem vojenství. Jeho nejznámější historickou publikací je Atlas husitských válek. Později působil také jako redaktor Národní politiky.

Josef Kuffner začal navštěvovat obecnou školu v Mirovicích. Vymezení školních let na zdejší škole však nelze přesně určit. Poslední záznam je z roku 1866, kdy bylo Kuffnerovi 11 let. Tento válečný rok jej velice ovlivnil a zanechal v malém chlapci nesmazatelné vzpomínky. V roce 1866 totiž proběhlo

bleskové vojenské tažení Pruska proti Rakousku o Šlesvik – Holštýn, které skončilo vítězství Pruska v bitvě u Hradce Králové. Podle Kuffnerových vzpomínek procházelo pruské vojsko celých 14 dní Mirovicemi, kde byla vytyčena demarkační linie. Pod tímto mocným dojmem se rozhodl, že se stane vojákem. Zpočátku byl velmi hrdý, že byl přijat do vojenského ústavu, nicméně po čase zjistil, že ve službě pokračovat nechce. Přestože chtěl z ústavu odejít, musel odsloužit 10 let. Se svojí posádkou sloužil v Josefově, Hradci Králové, Vídni, Uherském Komárně, Baňaluce v Bosně a opět v Komárně. Nejdélší dobu strávil Kuffner ve Vídni, kde pobýval v letech 1878 až 1881. Tato životní etapa jej nasměřovala na dráhu publicisty a divadelního referenta. Jeho velká láska a obdiv k divadlu se začal projevovat již v dětství. (...) *„Byl jsem náruživým ctitelem divadla. Od dětských let horoval jsem pro loutky, loutkáře a všechny druhy komediantství. V ústavech jsem pořádal a hrál divadlo a skládal dokonce i divadelní hry podle jiných her, které jsem kdy viděl nebo o nich slyšel nebo prostě podle titulů, které mi doletěly k uchu mezi kamarády, kteří znali a viděli více (Troubadour, Vilém Tell apod.). Nesmyslné fantazie a hlouposti.“* (...) ¹

Vojenská hodnost důstojníka přinášela Kuffnerovi ve Vídni privilegium navštěvovat představení dvorní opery a činohry za pouhých 10 krejcarů. Vlivem politických událostí přijížděli na říšský sněm do Vídně čeští zástupci. Díky tomu Kuffner navázal styky s dr. Juliem Grégrem, Gustavem Eimem a – díky Emilu Bretterovi – s Janem Stanislavem Skrejšovským, jenž zde vydával listy Parlamentär a deník Tribüne. Do těchto periodik začal Kuffner

1 Národní listy, 5. 7. 1925, roč. LXV, č. 183, s. 9.

tajně přispívat a mohl tak zužitkovat svoji dřívější zkušenost v oboru divadelního a literárního referenta pro Bretterův Vídeňský zvon, který vycházel v Praze. Kuffner vzpomínal na povznášející a tvůrčí atmosféru v kavárně Central v Panské ulici, kde se scházel s redaktory Bretterova listu. Každý hlтал české noviny, prostřednictvím nichž se mladí novináři seznamovali. Všechny stmelovala národní idea.

Služba ve vojsku se chýlila ke konci a Kuffner řešil, co bude dělat dál. V roce 1882 se rozšiřovala redakce Národních listů, jelikož začal vycházet i večerník. Objevil se inzerát nabízející přijetí nových členů redakce, na který obratem odpověděl a s dr. Juliem Grégrem se domluvil na spolupráci. Vojsko ovšem mohl opustit nejdříve až na konci roku 1883. Tehdy definitivně odešel do Prahy, aby převzal po Janu Nerudovi od 1. ledna 1884 divadelní rubriku, jejíž byl redaktorem až do roku 1910. Přispíval také do časopisů Květy, Osvěta nebo Divadelní listy, pro které překládal Zolovy stati o naturalismu na divadle. Dále publikoval teoretické stati, v nichž se věnuje převážně herectví jako umění, několikrát se zamýšlel nad principy lidového divadla po německém vzoru, volal po vybudování divadelní školy pro začínající herce, snažil se definovat stejně jako ostatní divadelní kritikové té doby zásady a hlavní rysy a cíle nově nastupujícího realismu, případně naturalismu. Své referáty otiskl v knize Scéna za scénou (1900) a Časy letí (1905). Mezi další vydané tituly patří osm dílů řady Věda či báchora, které vycházely v období let 1912 až 1928 a kde prezentoval své (pseudo)historické a filologické názory v rámci sporu o pravost Zelenohorského a Královédvorského rukopisu, čímž se dotýkal i širších otázek společenských, jejichž pomocí se

vymezoval vůči národní a osobní identitě.

Příchodem do Prahy se splnil mladému Kuffnerovi životní sen. Toužil být v srdci veškerého českého dění, plného národních ideálů, jak si představoval podle nadšených zpráv, jež se k němu dostávaly. Doba nekritického obdivu a úžasu však brzy vzala za své a Kuffner začal střízlivět: (...) „*Pro první dobu čekala mne v Praze bolestná, trpká zklamání. Bylo třeba znenáhla se probouzet z opojení, protírat si zrak a probírat se k dojmům a poznatkům skutečného života.*“(...) ²

Doba přelomu 19. a 20. století je období velmi důležité pro formování samostatného českého divadla a umění vůbec. Pro tuto dobu je charakteristický přechod od zastaralého romantismu k tehdy modernímu realismu, potažmo naturalismu. Pro nově otevřené Národní divadlo se vynořila důležitá otázka, jak se bude následně profilovat. Správa ND stála na rozcestí a rozhodovala se, zda se vydá cestou pompéznosti podle vzoru Burgtheatru, vídeňského dvorního divadla, nebo pařížské Comédie française, anebo se bude orientovat na české lidové vrstvy. Během 80. a 90. let vznikají spory o to, jakým směrem se má ND vydat – zda si zachovat ryze národní charakter, nebo se více orientovat na světové divadlo a reflektovat jeho vývoj. Proto byla tehdy role divadelní kritiky významná.

Josef Kuffner se aktivně podílel na reflexích českého divadla zhruba do roku 1910. Po odchodu z redakce Národních listů se věnoval spíše cestování, historii slovanského národa a filologickým otázkám. Nutno říci, že jeho analýzy a pohled na zkoumanou problematiku se stával čím dál více nekritický a

2 Národní listy, 5. 7. 1925, roč. LXV, č. 183, s. 9.

nevědecký.

Kuffner se na sklonku svého života stále více uzavíral do svého světa myšlenek a filozofování o životě, nestaraje se příliš o veřejné dění ve společnosti. Byla to dobrovolná volba, protože sám v článku k svým sedmdesátinám doznal: (...) „*Mám-li být upřímný, tedy Vám pravím, že teprve od té doby, co jsem se uchýlil do ústraní, konám svou práci potichu a beze všeho zření ku přáním a názorům veřejnosti, mám dojem, že teď teprve konám práci vskutku záslužnou. Mám své zamilované látky, své otázky a záhady o životě Slovanstva a našich nejstarších Památkách³, samé věci, které nikoho nezajímají, nemají žádné obecenstvo, žádnou chtivou přízeň a jímž se možno proto věnovati s nejčistším, radostným zájmem.*“ (...) ⁴

Josef Kuffner zemřel jako podivín v Praze dne 12. srpna roku 1928 ve věku 73 let.

3 Zelenohorský a Královédvorský rukopis.

4 Národní listy, 5. 7. 1925, roč. LXV, č. 183, s. 9.

III. Umělecká situace v Čechách na přelomu 19. a 20. století - nástup realismu, naturalismu, symbolismu

Josef Kuffner se začal zapojovat do české deníkové divadelní kritiky počátkem 80. let 19. století. Pro uvedené období je charakteristický zlom mezi upadajícím pozdně romantickým dramatem a nastávajícím realismem, respektive jeho první vývojovou částí. Tento přechod od jedné etapy dějin českého divadla k druhé, modernější, proběhl z hlediska divadelní historie relativně rychle, nicméně se rozhodně nedá říct, že by se obešel bez bouřlivých diskuzí. O utváření ucelenějšího názoru a hlavně kladení určitých požadavků v rámci realismu ze strany kritiky můžeme hovořit v souvislosti s uvedením Stroupežnického Našich furiantů na scéně Národního divadla v roce 1887 v režii Josefa Šmahy. Do roku 1890 však zatím dochází jen k jakémusi tápání v mlze, protože nikdo z kritiků a teoretiků není schopen přesně vytyčit úkoly a cíle realismu, ať už jako uměleckého nebo společenského směru. Nikdo si doposud netroufá zaujmout vlastní stanovisko k tomu, co od realismu očekávat, a definovat jej. Realismus se začal ujímat na českém divadle pro neudržitelnost stávajících poměrů na jevišti. Zastaralý a nicneříkající pozdní romantismus musel být vystřídán.

Pozdně romantické divadlo navázalo na divadlo romantické, které se v Čechách prosadilo kvůli politickému útisku se zpožděním vůči divadlu světovému, a to ve 40. letech 19. století. Je možné vyzorovat dva hlavní proudy romantického divadla. Jednu linii tvořily Tylovy národní báchorky a „hry

ze současnosti“ z prostředí českého lidu. Druhá linie, prezentovaná zejména Josefem Jiřím Kolářem, se zaměřovala na žánr původních velkých historických tragédií. Tylovská linie byla zpočátku v převaze, protože nalézala u diváků přirozeně daleko větší ohlas než linie kolárovska. Až na přelomu 40. a 50. let 19. století zvítězila tzv. protitylovská opozice. Jedním z nejvýznamnějších podporovatelů Kolárova programu byl Ferdinand Břetislav Mikovec, stoupenec levicového liberalismu. Jeho časopis Lumír (založen 1851) vycházel i navzdory bachovské cenzuře a otiskoval podle možností překlady zahraničních her a divadelních teoretických statí i programové a estetické požadavky na vývoj českého divadla. Mikovec se rovněž zasloužil o otevření se českého divadla zahraničnímu a prosadil uvádění zejména francouzských her.

V 60. letech proniká do českého divadelního programu idea nového romantického repertoáru. S tím souvisí i vzrůstající snaha o vytvoření dramatu, které by odpovídalo požadovanému žánru historické tragédie, jejímiž vzory byli Friedrich Schiller a William Shakespeare. Z obrovského množství dramát vznikajících na základě tohoto popudu jmenujme alespoň některé. Vítězslav Hálek je se svými tragédiemi Carevič Alexej (1860), Záviš z Falkenštejna (1860), Král Rudolf (knižně 1862), Král Vukašín (1862), Sergius Catilina (1863), Amnon a Tamar (1866) představitelem shakespearovské vlny. Do této oblasti se řadí také Gustav Pflieger (Della Rosa), Josef Václav Frič (Ivan Mazepa) nebo Karel Sabina (Černá růže). Výjimku z dobové dramaturgie tvořila jediná Nerudova tragédie Francesca di Rimini. I když se Neruda také nechal inspirovat monumentálními tragédiemi Shakespeara,

pojímá svoji hlavní hrdinku jinak než jeho současníci. Zaměřuje se totiž ne na historicko - politické události, ale na psychologickou propracovanost, což bylo novinkou a možná právě proto drama zapadlo bez většího úspěchu. Dalšími autory historických tragédií na konci 60. let byli Václav Vlček (Eliška Přemyslovna, Milada), František Zákrejs (Poděbradovna) a J. J. Kolár (Pražský Žid).

Vedle vážného repertoáru však obecnost, zvyklé na uvádění vídeňské frašky v předchozích letech, volalo i po lehčím žánru, jenž byl zastoupen veselohrami, aktovkami, deklamačními scénickými výstupy a fraškou. Kromě J. Nerudy (Ženich z hladu, Prodaná láska), K. Sabiny (Inzerát, Šašek krále Jiřího z Poděbrad) a G. Pflagra (Telegram) se objevili mezi oblíbenými a uváděnými autory veseloher František Věnceslav Jeřábek (Cesty veřejného mínění), Ferdinand František Šamberk (Blázinec v prvním poschodí, Svatojánská pouť), Josef Štolba (Krejčí a švec, Zapovězené ovoce) a Emanuel Bozděch (Z dob kotlíonů, Zkouška státníkova). Díky veselohernímu žánru se na česká jeviště dostával současný život. Tragédie se zaměřovaly na zobrazení politicko - společenských národních záležitostí na pozadí skutečných nebo smyšlených historických událostí, nicméně vše bylo podřízeno vyššímu záměru autora. S hrdinou nebylo možné se ztotožnit, jelikož sloužil jen jako demonstrátor myšlenek dramatika. S veselohrou a s fraškou už diváci pozorovali aktuální společenské problémy, které byly prezentovány postavami jim blízkými. K velké oblibě veseloherního žánru přispěli značnou měrou i herci Jindřich Mošna, F. F. Šamberk a Josef Frankovský, kteří svoje herecké umění v tomto oboru dovedli k dokonalosti.

Jedním z hlavních požadavků na drama této doby se stala

dramatičnost a dějovost. Proto autoři vymýšleli složité zápletky, kde by mohl vyniknout výjimečný hrdina, jenž uchvátí diváky. Nejčastějším prostředkem, jak sestrojít zápletku, byla intrika, a to zejména milostná. Ve veselohrách se většinou objevoval milostný trojúhelník, ve vážném dramatu milostná intrika souvisela obvykle s politickými záležitostmi. Nebyl zde kladen důraz na detaily prostředí nebo osob, naopak byly přímo záměrně potlačovány, protože rozhodoval čin, který se dotkl citů obecnosti. Nutno dodat, že postupně se dramatické činy měnily na efekty a vše se podřizovalo líbivosti a snaze přitáhnout publikum.

Jelikož bylo romantické drama velmi oblíbené, stala se z něj postupem času technická šablona a z postav strnulé typy, které byly ještě více bez života. Tak vzniklo pozdně romantické drama, jehož teorii formuloval Francisque Sarcey. Vycházel z toho, že divadlo se provozuje pro diváky, a je tudíž nutné se jim naprosto podřídit. Rezignoval na pravdivost na divadle, protože ta prý obecnost nezajímá. Když je člověk v divadle, chce se bavit a ne se dívat na něco, co zná ze života nebo co je alespoň životu podobné. Tím pádem z divadla jako společensko – výchovné instituce vymizel jeho vyšší smysl, který byl potlačen konzumem a ziskuchtivostí divadelních pokladen. Napsat pozdně romantické (Sarcey používá termínu novorenesanční) drama znamenalo dosadit do dobového vzorce jen vlastní jména postav. V dramatech tohoto období není možné najít nějaké, které by se mohlo pochlubit originalitou a fantazií svého autora. Rázem upadá dějovost, důraz je kladen na mluvu, dialogy a postavy se ukazují jen v jedné poloze, stávají se typy. Není tedy divu, že se začaly ozývat hlasy, které kritizovaly tehdejší stav divadla pro jeho

odosobnění, jakkoli Sarcey nazývá svoji teorii paradoxně „zdivadelněním divadla“.

Příznačné pro konec 80. let 19. století bylo, že všichni kromě zarytých konzervativců, kteří byli ovšem zatím ve značné přesile, volali po změně, ale nikdo neuměl najít novou poetiku. Toto hledání a stanovování si nových pravidel a požadavků na drama, scénografii, herecké umění a režii trvalo do roku 1890. Současně tedy vedle sebe 3 roky existovala poetika pozdně romantická a zároveň se objevovaly pokusy o realistické drama. Není divu, že tato chaotická doba bez jasně vyhraněného vkusu a názoru na divadlo a umění vůbec dává příležitost promlouvat i rozeným diletantům jako byl Josef Kuffner⁵, jakkoli není v této době jediný. Z hlediska kritiky nebylo pro tuto dobu ojedinělé, že se často shodovali ve svých referátech jak přívrženci pozdně romantické poetiky, tak zastánci realismu.

Vrcholná léta realismu na českém divadle jsou první roky 90. let 19. století, kdy už se realistická kritika naopak jasně stavěla za všechny jeho aspekty, jejich požadavky na drama a jeho provedení byla zformulována a dokázali již pádně argumentovat proti svým odpůrcům. Realistické drama se chtělo přiblížit skutečnému životu. Daleko více se proto kladl důraz na jednotlivé detaily vykreslující prostředí děje a propracovaněji zobrazující postavy na jevišti.

Hlavním požadavkem realistické divadelní kritiky byla pravdivost. Zajímavý je v této souvislosti také pohled na osobu realistického dramatika, který se stával submisivním vůči svému dílu. Obecně platil mezi realisty názor, že dramatický autor by měl

5 Císař, Jan: Život jevišti – Formování české realistické kritiky, Praha: Orbis, 1962, s. 37.

být spíše fotograf skutečnosti, než aby nechával příliš promlouvat svoji fantazii. Romantický dramatik byl naopak svrchovaným vládcem nad svým dílem a ctilo se jeho právo vymyslet si cokoli. Rozpor mezi tím, co si může autor dramatu dovolit vymyslet a co by měl přebírat ze života, se objevil již v 1. polovině 80. let 19. století. V zimě roku 1884 se sešla Umělecká beseda nad debatou

o realismu a naturalismu v literatuře. Literární listy otiskly výsledek této diskuze: *„V literárním oboru Umělecké besedy zavedena 6. minulého měsíce jednatelem Fr. Chalupou rozprava o „realismu a naturalismu v literatuře“. Přednášející nepřiznává se především k učení, že by umění bylo samo sobě účelem, máť zajisté účel prý určitý: krásno a pravdu. Naturalismus pak vymyká se pojmu umění tím, že má za účel pouze jeden z těchto objektů, totiž pravdu. A jsou věci pravdivé, jež však v literatuře krásné líčiti nelze. Nemělo-li by k pravdě přistoupiti také krásno, jak by se potom umění lišilo od sociologie, přírodopisu apod.?... Z debaty potom následující vysvívalo, že pravému umění odpovídá nejlépe pouze realismus. Idealismus jest pro naši dobu pojem zastaralý a proto dále nemožný, jest však nemožný také proto, že i když byl novým, nestál za nic, líče lidi tak jak nejsou a to se přičí onomu účelu umění, který v umění hledá pravdu. Naturalismus je za to pravým idealismu opakem. Podává věci prostě tak jak jsou. Ale jako příroda není dílem uměleckým, tak jím ovšem není ani její fotografie. Jediný realismus spojuje v sobě oba účely pravého umění: vyhledává pravdu, ale nezavrhuje krásy, přičemž ještě podotknouti dlužno, že nejširší pole ponechává tvůrčí síle umělcově.“* Podle Jana Císaře mělo toto prohlášení slabinu v tom,

že oddělovalo v umění krásu od pravdy, přičemž krása zde byla nadřazená pravdě.⁶

Produktem vrcholné fáze realismu jsou dramata českých autorů, jako byli Jirásek (*Vojnarka*, *Otec*), bratři Mrštíkové (*Maryša*, *V. Mrštík: Paní Urbanová*), Preissová (*Gazdina roba*, *Její Pastorkyňa*), Svoboda (*Márinka Válková*, *Směry života*, *Rozklad*), ze zahraničí pak především Ibsen (*Nora*, *Nepřítel lidu*, *Rosmersholm*) nebo Sudermann (*Čest*). Toto období bylo završeno nastudováním *Maryši* bratří Mrštíků v roce 1894, současně ale znamenalo jeho konec. *Maryša* je totiž drama, které překonává realismus 80. a 90. let. Znamená tak vnitřní úpadek vesnického realismu a postupný vznik jeho dalších proudů a odnoží. Jednou z nich je psychologické drama, jehož je právě *Maryša* předobrazem a které vyvrcholilo v *Hilbertově Vině* (1896).

Ve 2. polovině 90. let se vynořují snahy o psychologicko-realisticke drama, vyznačující se zintimněním scény. V roce 1895 byly uvedeny v Národním divadle Hauptmannovy *Osamělé duše*, které se nesetkaly s úspěchem. Důvodů bylo několik. Jedním z nich byl způsob herectví. Tento typ her vystavěný na složité duševní analýze postav vyžadoval detailně propracovanou práci s hlasem, mimikou, gestem. Podstatnými se stávaly duševní pochody jedince a ne konkrétní události ze života. S hereckou složkou pak souvisel i jiný způsob režie. Je jasné, že tato dramatika se nemohla naplno prosadit na velké scéně Národního divadla. Proto se vynořily pokusy o intimnější jeviště, kde by byl kontakt herců s obecnstvem užší. Již na konci roku 1894 otevřeli Karel Stocký s Janem Ladeckým samostatné divadlo v nově postaveném

6 Císař, Jan: *Život jevišti – Formování české realisticke kritiky*, Praha: Orbis, 1962, s. 35.

Národním domě na Královských Vinohradech, které mělo být určené výlučně pro psychologicko-realistickou dramaturgii. Přestože neměla scéna dlouhého trvání (byla uzavřena již po měsíci), stala se prvním apelem na dramaturgii Národního divadla a inspirovala i další podobné pokusy. Nejvýznamnějším projektem bylo Intimní volné jeviště (vznik 1894), u jehož zrodu stáli představitelé časopisu *Moderní revue* (založené 1895) Jiří Karásek a Arnošt Procházka, zároveň mluvčí manifestu *Česká moderna*.

Dramaturgie Národního divadla se zaměřovala v 90. letech na několik okruhů. Uvedením *Hilbertovy Viny* se snažila o přiblížení se oficiálního divadla k novým uměleckým proudům. Ty vyrůstaly jednak ze Zolova naturalismu, ze symbolismu s prvky dekadence a jednak z novátorského *Theatre Libre* André Antoina. Stále se také provozovala francouzská salónní konverzační veselohra (*Scribe, Sardou, Augier*). Z domácí tvorby byla nadále uváděna dramata Jaroslava Vrchlického (*Epponina, Marie Calderonová, Láska a smrt; úspěchu se pořád těšila i Noc na Karlštejně*). S vřelým přijetím publika se shledala i Zeyerova dramata *Z dob růžového jitra* (1896), *Doňa Sanča* (1897) a *Radúz a Mahulena* (1899).

Druhou linii českých her tvoří veselohry z maloměsta (*Viková - Kunětická: Neznámá pevnina, Štolba: Na letním bytě, Štech: Třetí zvonění, Ohnivá země*). Dále se repertoár vracel k české minulosti, zejména v roce 1898, kdy byl uveden Klicperův cyklus. Ředitel ND Šubert nezapomínal ani na zahraniční klasiku (Shakespeare), nicméně neztrácel ani současnou moderní domácí i světovou produkci (*Kvapilova Princezna Pampeliška, Bludička, Svobodova hra Dědečku, dědečku.., Odpoutané zlo,*

Jiráskův Emigrant, Schnitzlerovo Milkování, U zeleného papouška, Ibsenův John Gabriel Borkman, Maeterlinckova Větrkyně, Hauptmannův Forman Henčl a další).

Rok 1900 však znamenal pro F. A. Šuberta konec vedoucí pozice ředitele ND. Dřívější Družstvo Národního divadla, které bylo sestaveno ze Staročechů, bylo vystřídáno mladočeskou Společností Národního divadla. Celá akce měla spíše politický podtext než snahu umělecky pozvednout stávající poměry. Svědčí o tom i fakt, že Společnost ND dosadila do vedení a správy první české scény lidi, kteří nebyli v divadelním prostředí tolik zběhlí – nejvyšší post zastával Gustav Schmoranz, dosavadní profesor Uměleckoprůmyslové školy, šéfem opery se stal Karel Kovařovic, který slavil úspěch již v roce 1895 dirigováním symfonických koncertů na Národopisné výstavě československé a režisérem a faktickým uměleckým vedoucím činohry se stal Jaroslav Kvapil (oficiálním šéfem činohry byl jmenován až v roce 1911).

Kvapilovo působení v ND je považováno za jednu z nejvýznamnějších etap vývoje českého divadla. Díky svému osobitému modernímu režijnímu stylu a nezaměnitelnému uměleckému rukopisu vtiskl Národnímu divadlu jedinečnou tvář. Zároveň s ním se do programu Národního divadla dostala i naděje, že se repertoár bude přibližovat nejenom vyšším společenským vrstvám, ale bude se orientovat na široké publikum, lidové obecenstvo nevyjímaje. V Kvapilově dramaturgickém plánu bylo možné vypořádat inklinaci ke třem základním pilířům programu. Jednalo se o psychologický realismus, později o impresionistické a nakonec symbolistické drama. V těchto uměleckých proudech uskutečňoval reformu režie, scénografie, herectví a dramaturgie

na českém jevišti. Svou dramaturgií však zpočátku oslovil spíše inteligenci. Umělecké ambice představil Kvapil v premiéře Bjornstjerna Bjornsona Nad naši sílu. Na scéně ND se pak objevovala nová i již dříve uvedená zahraniční dramatika, zejména Ibsen (Nora, Divoká kachna, Heda Gabblerová, Stavitel Solness aj.). Dále Kvapil seznamoval českého diváka se soudobou zahraniční dramatikou. Uvedl Čechovovy Námluvy (1900), Gorkého Měšťáky (1902), Hauptmannovu Haničku (1907), Tolstého Živou mrtvolu (1911). Z her české provenience byla hojně uváděna dramata Aloise Jiráska, jehož hrám se Kvapil věnoval soustavně po celou dobu svého působení v ND (Emigrant, Vojnarka, Kolébka, nebo nově uvedená M.D.Rettigová a zejména Lucerna). Vedle Jiráska se dostal ke slovu také Šimáček (Svět malých lidí a Ztracení). Ovlivněn impresionismem, inscenoval v roce 1907 Čechovovy Tři sestry nebo v roce 1915 Šrámkovo Léto, jehož si kritika značně cenila. Dalším směrem, který Kvapila uchvátil, byl již zmíněný symbolismus. Z autorů tvořících v tomto proudu jmenujme Viktora Dyka (Epizoda, Smuteční hostina, Posel). Za zmínku stojí také Maeterlinckův Modrý pták (1912) a Claudelovo Zvěstování (1914).

Jaroslav Kvapil pracoval rovněž s divadelní klasikou. V této oblasti směřoval jeho zájem hlavně k dílu Williama Shakespeara. V souvislosti s uvedením Romea a Julie v roce 1901 se na české scéně dokonce poprvé objevilo tzv. shakespearovské jeviště, pro něž se nechal inspirovat v mnichovském Hoftheatru. Daleko většího ohlasu se však dočkal při nastudování Hamleta v hlavní roli s excelentním Eduardem Vojanem v roce 1905. Do roku 1914 byly nastudovány ještě tyto tragédie: Othello (1908), Kupec benátský

(1909), Král Lear (1914) a z komedií Sen noci svatojánské (1907), Mnoho povyku pro nic (1907)⁷, Komédie plná omylů (1908), Večer tříkrálový (1913). Z dalších klasiků světového divadla uvedl některá Moliérova dramata: Směšné preciózky (1902 a 1911), Zdravého nemocného (1903), Tartuffa (1910) a Lakomce (1911). Dále se pokusil oživit slávu antických tragédií Aischylovou Oresteiou (1907) a Euripídvým Hippolytem (1915).

Je zajímavé, že jakkoli Kvapil odmítal zásady romantického divadla, jeho inscenace romantických dramát dosáhly velkého úspěchu. V roce 1906 a 1910 byl uveden Göethův Faust s legendárním Vojanovým Mefistem a Markétkou Hany Kvapilové a v roce 1909 Schillerův Valdštejn s celkovým počtem 26 repríz.

V tomto názorově a umělecky rozmanitém kulturně - společenském prostředí působil Josef Kuffner. Je logické, že překotný nástup a střídání různých nových divadelních směrů způsoboval nelehkou situaci celé tehdejší divadelní kritice, ale o to víc jí bylo potřeba, aby pomáhala spoluurčovat ráz a postupný vývoj českého divadla. Přestože byl Josef Kuffner redaktorem jednoho z tehdy nejvlivnějších listů, a proto bylo jeho slovo a úsudek považován za cenný, jeho názory na divadlo se nikdy nevytříbily natolik, abychom mohli hovořit o uceleném programu.

7 V této inscenaci vytvořila Hana Kvapilová svoji poslední roli – Blaženu.

IV. Žurnalistická činnost Josefa Kuffnera v denících a časopisech

IV.1 Role divadelní kritiky a úkoly kritika

Pokud chceme zkoumat osobu Josefa Kuffnera coby divadelního kritika, problémem zůstane jeho názorová nevyhraněnost. Byl přesvědčen – v přímém protikladu k pojetí kritiky F.X.Šaldy –, že divadelní kritika tady není proto, aby ukazovala cestu divadlu a stanovovala zákony pro jakoukoli divadelní složku. Jejím úkolem bylo sledovat změny a nanejvýš se snažit předvídat nové proudy, které se hlásily o slovo. Kritika nikdy nevytváří epochu, ale má na ni reagovat⁸. S otevřením Národního divadla by se role kritiky měla zaměřit zejména na třibení vkusu publika. Musí pozorně a přísně kárat, co není zdařilé a chválit to, co se povedlo. To bylo Kuffnerovi ideálem kritiky. Pokud bude obecenstvo na patřičné výši a bude vyžadovat co nejvyšší kvalitu, Národní divadlo bude nuceno usilovně pracovat na uspokojení diváka⁹.

Svoji úlohu Kuffner viděl ve zprostředkování čtenáři deníku a časopisů dojmu z představení. V Národních listech o tom píše: (...) *„Býti objektivním a spravedlivým, přehledným a věcným, stručným a zábavným a všecko co se od časopisecké recenze žádá, je zároveň trochu mnoho ctností žádáno na jednou čtyryadvacet hodin. Naše žurnalistická kritika nechce a z pravidla nemůže o díle*

8 Kuffner, Josef: Listy o divadle VI, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, 1883, roč. V, s. 743.

9 Kuffner, Josef: Listy o divadle IX, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, listopad 1884, roč. VI, s. 624 - 625.

uměleckém podati víc, než osobní dojem. Přečtete si a řeknete v duchu: to pozorování jsem učinil také, to nikoli, s tím se shoduji, s oním neshoduji. Zaznamenáváme dojmy, referujeme, upozorňujeme, sledujeme, nic víc. Přejde-li někdo po nás, kdo má více času a snad i povolání v oboru, učiní-li ceně básnického díla více zadost než my, tím lépe pro literaturu.“ (...)¹⁰ Nutno dodat, že se jednalo o reakci na stížnost Jaroslava Vrchlického, který vyžadoval zřízení vyšší instance divadelní kritiky, jež by pravidelně korigovala deníkové recenze. Nicméně pokud čteme Kuffnerovy deníkové referáty, je evidentní, že se zásady o pouhém zaznamenávání dojmů z představení držel.

Považoval za svoji povinnost podat informaci o ději divadelní hry, zhodnotit výkony herců, vyslovit se ke scéně, vedení režiséra, případně k hudbě. Nepodceňoval ani úsudek obecnstva a jeho reakce na viděný kus. Právě v tomto ohledu nebyl příliš kritický, protože z převážné většiny svých referátů dával za pravdu divákům, kteří inscenaci buď přijali hlučným potleskem, nebo byli vlažní, anebo ji odsoudili. Občas se zdá, jako by byla Kuffnerova shovívavost vůči divadelnímu umění programová. Vychází to z Kuffnerovy hrdosti na vlastní českou velkolepou scénu, která se nemusí bát poměřit své síly s vídeňským nebo pařížským divadlem. Toto poněkud staromilecky zkreslené přesvědčení, související se společensko - politickou situací, se nemohlo neprojevit na vnímání a hodnocení činnosti Národního divadla. (...) „*Divadlo s právem počítá na tak zvanou shovívavost veřejných hlasů. Veřejná kritika je vsutku vázána jistými ohledy, místními i*

¹⁰ Národní listy, 25. 4. 1889, roč. XXIX, č. 113, s. 6.

vlasteneckými.“ (...)”¹¹

Kuffner zastával názor, že úkolem kritika je zastupovat názor diváka a tlumočit jeho vnímání. Dokonce pochyboval o tom, jakou váhu má kritika, jež nedokáže být ve shodě se vkusem publika.¹² Každý člověk si odnáší z divadla určitý dojem, jenž kritik zpracuje podle svého uvážení a divák, pokud s ním bude souhlasit, si jej osvojí, v opačném případě zavrhne. Proto by měla být instituce kritiky co nejrozmanitější a nejednotná, řídící se vždy na základě vlastního stanoviska¹³.

Jak je vidět, Kuffner se nesnažil o hledání svého osobitého pohledu na divadlo, ale spíše plnil roli hlasatele a informátora, což mu bylo občas vytýkáno. Například když ve svém referátu o inscenaci Shakespearovy Zimní pohádky v režii Jaroslava Kvapila, v níž vyjadřuje pochybnost nad tím, zda je nezbytně nutné zachovat původní znění textu v celé jeho délce, když je scénografie pro jednotlivé obrazy natolik náročná, že vyžaduje notné přestavby mezi obrazy a akty. Představení je tak v důsledku četných přestávek příliš dlouhé. (...) „*To je víc, než moderní divák snese. Je zhýčkáán a nervosní jako moderní čtenář.*“ (...)”¹⁴ Reakcí na tuto novinovou zprávu byl dopis samotného režiséra, v němž doporučuje, aby se kritika nezaobírala tolik vůlí obecnstva. To, že má většina obecnstva vymezený čas na představení a pokud se přetáhne, není spokojeno, ještě neznamena, že by se zkrácením neublížilo inscenaci jako celku a že se jedná pouze o exhibici režiséra¹⁵.

11 Národní listy, 15. 2. 1887, roč. XXVII, č. 45, s. 2.

12 Národní listy, 15. 2. 1887, roč. XXVII, č. 45, s. 2.

13 Národní listy, 30. 5. 1896, roč. XXXVI, č. 148, s. 5.

14 Národní listy, 5. 5. 1903, roč. XXXIII, č. 123, s. 3.

15 Národní listy, 6. 5. 1903, roč. XXXIII, č. 124, s. 3.

Zacílení Kuffnera na diváka bylo dáno jeho postojem k tomu, jakými prostředky by měla kritika působit a co by mělo být jejich výsledkem. Tuto svoji teorii rozebírá v časopisu Květy: chce - li kritik působit na jakoukoli divadelní složku, musí nejprve oslovit co nejširší vrstvy publika. Tím, že zastává stále stejné stanovisko a opakuje stejné zásady, zviditelňuje stejné chyby herců nebo režiséra, pomalu vytváří všeobecné veřejné mínění a získává diváka na svoji stranu, čímž jaksí oklikou mění podobu divadelního umění. Nemá být tedy v jeho zájmu obracet se přímo na hodnocenou osobu nebo artefakt, ale svým zdánlivě nestranným názorem přimět obecnost, aby přijalo jeho myšlenky za své a samo se pak dožadovalo nápravy. Divadelní kritika by neměla plně spoléhat na přímý účinek své snahy, protože když se umělec nechce nechat přesvědčit, kritik jej nepřesvědčí. Pokud však začnou přesvědčovat diváci, umělec musí ustoupit¹⁶.

Těžko hodnotit, nakolik se v praxi této teorie Kuffner držel, a nakolik byla jen jakýmsi zbožným přáním. Pravdou zůstává, že jeden z požadavků, po kterém nepřetržitě volal již od roku 1885 (zbudování umělecké školy pro mladé herce při Národním divadle), byl nakonec realizován, i když až v roce 1892. V Květech o tom roku 1885 napsal: (...) „*A takovéto prvotní, systematické školy, kde by se nadaným učňům hereckým dostávalo pravidelných a spolehlivých základů pro další vývin, jest Národnímu divadlu nezbytně potřebí, má – li umělecký jeho vývoj a trvání do budoucna býti zabezpečeno.*“ (...) ¹⁷ Po dvou letech studia pak vystoupili mladí herci a herečky ve vybraných scénách českého a

16 Květy, Listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, květen 1885, roč. VII, s. 622.

17 Tamtéž, s. 243.

zahraničního dramatu na jevišti Národního divadla. Pro svůj debut na velké scéně jim byly zvoleny různé dramatické polohy v pěti kategoriích: Shakespeare (Romeo a Julie), klasický sloh (Vrchlický: Catullova pomsta), moderní veselohra (Cesty veřejného mínění), lidové drama (Tyl: Paličova dcera) „a na konec provedení okrouhlého celku (Zvíkovský rarášek)¹⁸. Tím se zamezilo účinkování herců – amatérů na scéně ND, čehož nebylo podle Kuffnera hodno, a naopak podporovalo výchovu nových talentů pro svoji potřebu. Nutnost zřídit hereckou školu se výrazně projevila po tom, co dostala herečka Pospíšilová výpověď kvůli neshodách s vedením Národního divadla. Najednou zde zela prázdnota a její místo nebylo kým obsadit. Angažmá přijala slečna Dumková, která se sice projevila jako obstojná náhrada, nicméně problém odchodů stálých herců nebo nenadálé události v souboru se nedaly dlouhodobě řešit tak, že bude správa Národního divadla nucena vybírat nové adepty v řadách ochotníků. Zároveň se Kuffner přikláněl k názoru, že když není herec proškolen, učí se porozováním svých starších hereckých kolegů a může tak přejímat jejich manýry, čímž se kazí mladý talent. Národní divadlo by mělo být půdou, kde by řemeslně proškolení herci sbírali zkušenosti a vyvíjeli se díky postupnému studování malých rolí, až by se dopracovali k rolím nejvyšším.

Dalším přetřásaným problémem, s nímž se můžeme u Kuffnera setkat, byla nutnost četných činoherních zkoušek. Přestože byl povětšinou velmi shovívavý, rozpačitost a nedbalost herecké souhry spolu s divadelními stroji a světelnými efekty kazící dojem jevištního celku jej nenechával chladným. Volal po přesně

18 Národní listy, 8. 7. 1894, roč. XXXIV, č. 186, s. 3.

stanoveném množství zkoušek, bez nichž se inscenace nesmí dostat na jeviště¹⁹. Jako jeden kuriózní příklad za všechny může posloužit recenze na Sardouovu Vlast, kde se mimo jiné dočteme: (...) „*Krátce před tím udál se v přírodě humoristický fenomen, který připravil dobrou náladu: má totiž podle předpisu p. Sardou – a v tu osudnou noc padati sníh a ono sněžilo na chvíli také vzhůru nohama, od země do nebeska. To ať si dá režie konečně říct, že nejkrásnější a nejdražší přístroj může býti dramatickému dojmu jen na škodu, nevěnuje-li se jeho upotřebení munitósní péče. (...) Proto zkoušky, zkoušky a zase zkoušky!*“ (...) ²⁰

Jednou z okolností, v níž viděl Kuffner problém, byl fakt, že jedna správa divadla dohlíží na dvě jednotky – činoherní a operní. Tak nebylo možné udržet na nejvyšší úrovni ani jeden soubor. Argumentem mu byla evropská praxe podobných národních divadel, kde byla samozřejmá jednak samostatnost jednotlivých souborů a jednak vlastní umělecký vedoucí pro každý herecký soubor. Vyslovil dokonce pochybnost nad tím, zda se české činohře nevedlo lépe v Prozatímním divadle, jakkoli jsou prostory a vybavení Národního divadla nesrovnatelně lepší. Považoval rozštěpení zájmu a snahu vytvářet co nejzdařilejší inscenace za kontraproduktivní: (...) „*I kdyby nebylo jiných srážek obou různých, nuceně sepjatých interessů, již to, že pozornost vedení roztříštuje se ve dva směry, dvojí starost, dvojí dohled, je okolností povážlivou.*“ (...) ²¹ V souvislosti s tím narážel i na zmíněný počet zkoušek před premiérou, když tvrdil, že si nesmí činohra s operou

19 Kuffner, Josef: Listy o divadle III, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, duben 1884, roč. VI, s. 366.

20 Národní listy, 27. 11. 1885, roč. XXV, č. 326, s. 5.

21 Kuffner, Josef: Listy o divadle III, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, duben 1884, roč. VI, s. 363.

navzájem překážet²².

²² Kuffner, Josef: Listy o divadle III, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, duben 1884, roč. VI, s. 366.

IV.2 Požadavky na herce

Velkou péči věnoval Kuffner herectví. Považoval je totiž za samostatné umění²³. Pro tento jeho názor byl podstatný vliv Francie a Německa (odvolával se na Coquelina a Lichtenberga). Volal po potřebné rehabilitaci hereckého stavu, který nebyl v době Kuffnerova publicistického působení na patřičné výši. Přesto se v tomto ohledu zaobíral herectvím coby skutečným uměním, které si nezaslouží být v područí osoby dramatického básníka. Pro vymezení definice hereckého umění používá analogii s pojmem práce. Práci vykonáváme z povinnosti a proto, abychom z ní měli užitek. Umění obecně si však klade za cíl krásu a vychází z talentu. Jestliže je ale výsledkem jakékoli práce krásné dílo, můžeme mluvit o umění v širším slova smyslu. I herec však musí náležitě pracovat, aby dosáhl kýženého účinku. Jako pomůcka mu zde slouží dramatický text. Nezbytnou součástí herecké práce musí být také výraz, gesta, zpracování a poutavé uchopení role. Nesmí se stát pouhým memorováním. Jistě budeme považovat za lepšího herce toho, který postavu náležitě zživotní, všemi možnými detaily ji přiblíží co nejvíce divákovi, než toho, který se sice nesplete ve slově, ale účinek na diváka bude chladný. Herecké umění totiž spočívá v tom, co není zachyceno v textu a je přece výmluvné. Proto není dobrý herec pouhým mluvčím básníka, ale samostatným umělcem.

Problém týkající se hereckého umění, který se nepřetržitě

²³ Kuffner, Josef: Je-li herectví uměním?, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, leden 1883, roč. V, s. 85 – 94.

v Kuffnerových referátech téměř po celou dobu působení v redakci Národních listů objevoval, je zlepšení úrovně herecké deklamace, ať už šlo o přednášení veršovaných dramát - (...) „Nerozumíte, co povídají, ani vám na tom hrubě nesejde. Jenom vás přechází mráz z ošklivých zvuků, které vám narážejí na ucho. (...)”²⁴, nebo podivná výslovnost v salónních veselohrách - (...) „Kde jaké ubohé, bezbranné, prchající r nadběhne do rány, nemilosrdně se zkomolí, zmrzačí, ne-li docela zduší a uškrtí. A pak si poslechněte tu řeč! Místo hrdost zní to nějak jako hgchdost, místo drzý – dhgchzý, místo zdráhati – zdgcháhati, místo zrada – zghchada. Mor na ten návyk!” (...)”²⁵, anebo manýra spojená s moderním realistickým herectvím, kdy herci používali nesmyslně polohlasu, takže jim nebylo rozumět.

Mluvu herce považoval za nejdůležitější složku hereckého umění a Národní divadlo za akademický ústav, který by měl dbát na výchovu diváků i v tomto ohledu. Vyžadoval, aby vše, co zazní z jeviště, bylo deklamováno realisticky, přirozeně, bez ohledu na žánr. Tedy i s používáním přestávek mezi slovy a verši. Pouhý tok slov, kterým není rozumět, rozhodně nevyvolá patřičný dojem. Pokud totiž herec jen odříkává roli, s níž si nedal práci potřebnou k jejímu pochopení, ztrácí pro diváka smysl, a celý výkon je nezáživný, nudný a nesmyslný. Od momentu, kdy se herectví coby umění oprostilo od nezávazné improvizace, je herec povinen deklamační stránku svého výkonu pečlivě připravovat a propracovávat, protože řeč na jevišti je vždy do určité míry stylizovaná, ať se jedná o romantické nebo realistické drama. O pečlivosti při studiu role, týkající se výslovnosti, napsal: (...)

24 Národní listy, 25. 11. 1887, roč. XXVII, č. 324, s. 5.

25 Národní listy, 6. 2. 1896, roč. XXXVI, č. 36, s. 4.

„Pravidla výslovnosti jsou tak jednoduchá, že všímati si jich naši samoukové dramatického přednesu považují za zcela zbytečné. Jakým právem, vidíme na žalostném, primitivním stavu české umělé deklamace, kteříž dosud nedovede ani zjednati hlavnímu pravidlu obecnou platnost, že přízvuk slovní je v češtině bez výminky na slabice první a předložky s podstatným jménem že splývají vždy v jediné slovo.“ (...)²⁶

Slovo není na jevišti pro svoji informační funkci, ale kvůli kráse a libozvuku. Proto by herci neměli spekulovat se svým úkolem a nepodceňovat jej tím, že spoléhají jen na svůj talent, případně na náhlé vnuknutí správného tónu na scéně. Kuffner neodsuzoval geniální nápad při studiu role, přesto tvrdil, že na jevišti musí přijít herec již s hotovou rolí. Studovat, vymýšlet, pozorovat lidi a zkoušet by měl doma ve studovně. I na náhlé vnuknutí totiž musí být připraven a chytře jej zužitkovat. Dobrý herec si musí osvojit cvik, jímž si látku podrobí a může s ní pak nakládat podle svých potřeb. Pro herce znamenají práci divadelní zkoušky, jak soukromé, tak na jevišti s celým souborem a scénografií. Herec si musí být vědom odpovědnosti nejen za svůj výkon, ale za celý soubor. Další povinnost mu vzniká vůči dramatikovi, protože má za úkol správně přednést autorovy myšlenky a vzbudit v obecnstvu ty správné pocity. Bez hercovy invence se ale stává drama jen beztvarou hmotou, jíž teprve on vnuká ducha.

Herec – umělec však také musí myslet na to, aby se jeho přednes slučoval s tím, co říká; tedy aby forma vystihovala obsah. V případě, že tomu tak není, kazí se jak drama, tak celkové vyznění

²⁶ Osvěta, 1884, č. 3, s. 267.

inscenace. Podstatné je proto najít správný důraz a používat jej tam, kde je tomu zapotřebí. V případě, že se tak neděje, herec doslova uráží ucho posluchače, a to jak fyzicky, tak psychicky. Je – li přednes nesrozumitelný v jakémkoli ohledu, vypovídá to o hereckém diletantismu. (...) „*podstata umění hereckého vězí ve formě, a bohatství forem je nekonečné. To však musí divadelnímu přednesu zůstatí zákonem vždy, že je interpretace tím lepší, čím je zřetelnější, to jest, čím jasněji a případněji ilustruje děj, povahu a souběžně s mluveným slovem hnutí duševní, pokud se na zevnější jeví, neb jevíti může.*“²⁷

Důležitým aspektem hereckého přednesu je přirozenost a náležitě vystihnutí jeho formy. Herec musí deklamovat přirozeně a přizpůsobit gesta tomu, co říká. Uvědomíme – li si, že Kuffner působil v době přechodu od romantického dramatu k realistickému, měl tento požadavek obzvláštní význam. Z hlediska herectví se jednalo o přechod od zpívavé deklamace, promluv k obecenstvu, nepřirozených dialogů mezi dvěma postavami a vzletných gest k mluvě (na jevišti se nově objevuje i dialekt a hovorová čeština v souvislosti se psaním venkovských realistických dramát), mimice a gestům skutečným, respektive pravděpodobnějším, s nimiž se člověk setkává v běžném životě. V recenzi o inscenaci Vrchlického Noci na Karlštejně v roce 1884 doporučil (...) „*vůbec vyprostíti se z pout přetvářivého komediantství, povrhnutí vší zděděnou a přechovanou šablonovitostí a tvořiti ne pro přízeň obecnstva a mluvíti a hráti do obecnstva, ale ze sebe a z povahy osoby představované pro*

27 Kuffner, Josef: Listy o divadle, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, prosinec 1885, roč. VII, s. 749.

dokonalost uměleckou.“ (...)”²⁸ At se již jednalo o drama jakéhokoli žánru, mělo by podle Kuffnera vynívat přesvědčivě. (...) „Myslím, že není dovoleno rozlučovati dvě věci, jež mají zůstatí nerozlučny: umění, jak říkati verše a jak je hráti; umění, kterak má poeticky mluvíti vášeň, a umění, kterak má si ona počínati.“ (...)”²⁹

Touto otázkou se dotkl problematiky hereckého paradoxu, tedy zda má herec na jevišti skutečně prožívat pocity, které zobrazuje, nebo je pouze předstírat. Kuffner si vzal pro svoji studii na pomoc dva přední české herce, Jakuba Seiferta a Josefa Šmahu. První jmenovaný byl zarytým zastáncem Diderotova stanoviska, tedy že na jevišti nelze prožívat, naopak musí herec stát nad postavou a s chladným rozmyslem přesně načasovat, kdy se postava dojme. Šmahův postoj je zcela odlišný, jelikož tvrdí, že v umění je pravda, a herce, kteří zcela nesplynou s rolí, upřímně lituje. Kuffner se pak snažil najít jakýsi kompromis a vytvořil tezi, že nejlepší cestou, jakou se může herec vydat, je při soukromém studiu role vycházet z vlastních pocitů a zkušeností, ale jakmile má předstoupit před obecenstvo, musí být postava celistvá. Herec má totiž - na rozdíl od např. dramatika, malíře, hudebního skladatele apod. - relativně krátký čas na to, aby předvedl svoje dílo, a proto si nemůže dovolit začít vytvářet postavu až na scéně. Může se stát, že přestože měl herec nastudovanou roli, podlehne najednou na jevišti citům. Umělecká hodnota tohoto náhlého pohnutí je však diskutabilní a zpravidla kvalitativně nepřesáhne předem připravený výkon. Rozhodujícím elementem herecké techniky je

²⁸ Národní listy, 25. 5. 1884, roč. XXIV, č. 145, s. 5.

²⁹ Kuffner, Josef: Listy o divadle VI, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, červenec 1884, roč. VI, s. 106.

totiž přetvářka.³⁰

V rámci hereckého umění je nutné zmínit ještě jeden velký vzor, podle něhož by se měli herci řídit, a to soubor Meiningských. Herci této skupiny navštívili poprvé Prahu v roce 1878 a jejich inovativní přístup rozdělil kritiku na dva tábory. Kuffner se počítal k těm, – oproti svému předchůdci v Národních listech Nerudovi –, kteří obdivovali umění německých herců. Filozofií souboru byla touha po celistvosti inscenace, tzn. spolupráce všech uměleckých prostředků – herectví, scéna, kostýmy, hudba (Meiningský vycházel z Wagnera), režie, světlo – vše mělo pracovat pro jednotný umělecký dojem. Tím pádem došlo ke značnému omezení herecké složky, naopak výtvarná stránka se výrazně zviditelnila. Ovlivněn Meiningskými, doporučoval Kuffner vyvarovat se extrémů, kdy je režie hry uzpůsobená tak, že pozornost diváka je roztržena na více vjemů najednou, což spíše ruší, než oživuje. Na druhé straně oceňoval zejména režijní vedení davových scén, které nepůsobily jako statický kompars, ale životná individualizovaná masa skutečných lidí, kteří se pohybují jako jedno tělo v živém rámci.

30 Kuffner, Josef: O hereckém paradoxu, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, duben 1888, roč. X, s. 447 - 453.

IV.3 Požadavky na dramatické dílo

Josef Kuffner se při své kritické činnosti nemohl vyhnout otázkám souvisejícím se strukturou dramatického díla a všemi náležitostmi, kterými působí na diváka. Podle něj o účinku hry na diváka rozhoduje hlavně míra jeho zainteresovanosti. Dramatik musí docílit toho, aby nadchl obecenstvo pro svoji ideu. Toho docílí tak, že diváka zasvětil do všech potřebných událostí a okolností dramatu. V případě, že se tak nestane, a divák není dostatečně informován, ztrácí zájem o dění na jevišti a jeho pozornost logicky upadá. Je to dáno divadelní konvencí, bez níž by nebylo divadla. Vysvětloval to tím, že moderní divák, navyký realistickému dramatu, neuvěří dané situaci jen proto, že mu ji herec oznámí. Situace musí vyplývat přirozeně, samy ze sebe. Nepožadoval po dramatikovi ani tak dodržování klasicistních jednot místa, času a děje, jako nenucené a logické odvíjení dramatických událostí. V ideálním případě odchází divák z představení přesvědčen, že nebylo jiné cesty, jiného východiska, než jaké autor použil k vyústění děje. Proto soustavně kritizoval tezovité hry (především francouzské provenience), jež měly pouze vyjavit myšlenky a názory autora, a to dost umělým a šablonovitým způsobem.

Tento názor se však u Kuffnera vyvíjel a požadavky na drama se měnily na základě přicházejících nových směrů v dramatickém umění. Neustále ale narážíme na Kuffnerovu kritickou nevyhraněnost, v níž svůj vlastní úsudek podřizuje ohlasu publika. Cítil sice, že se nově nastupující realismus ujme vlády a předčí svými kvalitami romantismus. Přestože se obecenstvo ještě

občas rádo nechalo dojímat romantickými zápletkami a srdcervoucími osudy romantických hrdinů, dojem vyčpělosti tohoto žánru byl stále zřetelnější. Kuffnerovi bylo realistické drama sice bližší, nicméně jako divadelní nadšenec nezatracoval ani starý žánr a se shovívavostí sobě vlastní píše v referátu o Hugově Marion Delorme: (...) „U něho (Victora Huga) nic se nevyvíjí, znenáhla nepřipravuje, neroste ze sebe. Ani děj, ani povaha, ani efekty. (...) leč proti romantice autora není dišputát.“ (...) ³¹

Jako další příklad Kuffnerovy nevyhraněnosti může posloužit problém efektních scén, které autoři zařazovali do svých her samoúčelně pro vytržení a získání si diváka. „Pokud pan Sardou nechce být víc, než hotovitelem divadelních kusů, potud zůstává mistrem nevyrovaným a nepřekonatelným. Aťsi pak literární sudílkové krouť hlavou, ať s politováním postrádají onu tak zvanou „vnitřní cenu“, ať si s tím známým opovržením mluví o pouhé „technice“ a „znalosti efektů“! Slovo „technika“, jako ty lišákovy hrozny v bájce se snáze posměšně vysloví, nežli se věc nabude a mnohý autor vraceje se od nešťastné premiéry svého kusu večer domů, dal by nevím co, kdyby jeho duševní dítě vedle útrpně přiznávané vnitřní ceny bylo mělo nějakou špetku té nenáviděné „techniky“!(...) ³² Tento autorský postup, vycházející rovněž ze slohu romantických dramát, se postupně stával šablonou, někde více, jinde méně umělecky zpracovanou. Dokud ale působila na diváky, Kuffner ji vítal. Přesně podle vlastního názoru na nutnost poplatnosti dramatika určité době a určitému obecenstvu: (...) „ať nám poetové naši slouží, jako minulí sloužili

31 Národní listy, 26. 9. 1884, roč. XXIV, č. 267, s. 3.

32 Národní listy, 12. 2. 1886, roč. XXVI, č. 43, s. 2.

věkům minulým!“ (...) ³³

Od poloviny 80. let 19. století se v souvislosti s rozšiřováním realistického dramatu začaly na scéně Národního divadla objevovat žánrové obrazy ze života, kde zůstával děj v pozadí, protože podstatné bylo zobrazení povahokresby postav a jejich psychologických pohnutek. Hry byly u diváků velmi oblíbené, jelikož ukazovaly skutečné, „živé“ postavy, které jim byly známé z všedního života a které řeší stejné problémy jako oni. Kuffner oceňoval pozorovací talent našich (Šamberk, Štolba, Štech) i zahraničních (rané Sardouovy hry, Ohnet, Gogol atd.) dramatiků. Zároveň však poukazyval na určitou nepřenositelnost těchto veseloher na české jeviště. Týkalo se to jednak vnějších elementů (téma, místo, charaktery atd.), jednak vnitřních (vtip, který útočil např. na politickou situaci ve Francii, nepochopí český divák; stejná situace nastávala se slovní komikou). Jinou možnou překážku viděl v tom, že naši herci neměli vzory pro charaktery související s cizím národem. Byl nadšený z uvádění her slovanských národů (Polsko, Rusko, Srbsko), ale zároveň byl přesvědčený, že nikdo nevystihne např. ruskou povahu lépe než samotný ruský herec. Stejně je to i s publikem, které nepochopí ruské vtipy a nedocení v plné míře ruský kolorit. Nastudování Gogolových Hráčů v roce 1885 okomentoval: (...) „*Obraz je genrový a víte na čem se zakládá účinné genrové kresby! Na znalosti vzoru. A tu nemáme, ani my diváci, ani konečně představitelé, herci.*“ (...) ³⁴ Tato podobná povzdechnutí se však postupně vytrácela s příchodem dalších zahraničních her. Proto mohl Kuffner v roce 1888 konstatovat: (...) „*Pokud naše povrchní, vyčtělé pojmy o ruském životě žádají, naši*

³³ Národní listy, 14. 3. 1889, roč. XXIX, č. 73, s. 6.

³⁴ Národní listy, 11. 1. 1885, roč. XXV, č. 11, s. 3.

*umělci vpravili se již dobře do ruského způsobu.“ (...)*³⁵

Pokud se však nejednalo o veselohru ale drama, v líčení cizího koloritu neviděl takovou překážku. Argumentoval tím, že jestliže se na jevišti líčí pravdivost lidského života, není rozhodující, do jakého prostředí je drama zasazeno. Tak se vyjádřil roku 1887 v článku o inscenaci Palmova Přítele Někluževa, která jej naprosto nadchla, a volal po větším počtu ruských dramát na české scéně.

35 Národní listy, 23. 5. 1888, roč. XXVIII, č. 142, s. 5.

IV.4 Kuffnerův vztah k realismu a naturalismu

Nově nastupující realismus, hlásící se v Čechách o slovo uvedením Stroupežnického *Našich furiantů* v Národním divadle v roce 1887, zpočátku Kuffner hodnotil s jistým odstupem až averzí. V Národních listech se objevila jen krátká zpráva o inscenaci, která polemizovala s výběrem látky, tématu, prostředí i postav. Stroupežnický naznačil svoji budoucí realistickou cestu (podrobný popis koloritu, charakteristika mluvou, povahokresba postav) aktovkou v Panském čeledníku a již po jeho uvedení se nezdála být příliš působivou. Naši furianti pokračovali v tradici venkovských realistických her, zobrazující život způsobem (...) „*snad věrným, pravdivě vylíčeným, avšak jiná jest otázka, zdali krásným a umělecky cenným. (...) Při tom uvažme, že nehledal autor pro své vzory postavy jemnější, ušlechtlejší, avšak přijal, co se mu právě nahodilo, a to patrně nebylo tuze pěkné.*“ (...) ³⁶

Z kritiky tedy jasně vyplývá nepochopení díla, které bylo zapříčiněno jeho nezvyklostí, způsobenou absencí idealizujících uměleckých prostředků. Nicméně již v roce 1884 Kuffner cítil, že přichází nový směr, který překonává tehdejší pozdně romantické drama. Z jeho pohledu se jednalo o vývoj přirozený. Jakmile totiž dosáhne jakýkoli umělecký směr svého vrcholu, vzápětí přichází jeho úpadek. Ostatně ve svých recenzích otevřeně přiznával, že mravoličné komedie z francouzského prostředí už naše diváky nezajímají a začínají je nudit. V souvislosti s tím kritizoval správu Národního divadla, která českému publiku nezapomněla obstarat žádné drama, jež mělo úspěch v Paříži. (...) „*Od dvaceti let nemůže*

³⁶ Národní listy, 5. 5. 1887, roč. XXVII, č. 123, s. 6.

*pan Alexandre Dumas nebo pan Victorien Sardou velkému světu pařížskému pocuchati společenský frač, aby také my jsme nedostali hned na ochutnání, jako by naše mravy byly pařížské mravy, naše názory pařížské názory, naše chyby pařížské chyby!“ (...)*³⁷

V roce 1884 upozornil v časopisu Květy na zahraniční hlasy volající po poutavém zobrazení člověka, aniž by k tomu bylo potřeba nepravděpodobných, šroubovaných a šablonovitých zápletek. Tato stať je zajímavá v tom ohledu, že zde Kuffner srovnával na jedné straně historické drama, psané novým způsobem, na straně druhé hru, jež se drží zažitých dramatických zákonitostí. Jednalo se o Kolárovu Královnu Barboru, při jejímž uvedení pocítil proměnu dramatu již v praxi, a Jeřábkovu Závist. První jmenované historické drama už nemá jednoho hlavního hrdinu, děj není jednotný, chybí neustálé zaplétání a rozuzlování situací, a přece si hra udržela zájem publika. Tento inovativní postup vítal, protože osvědčený dramatický recept by mohl způsobit, že by dramatika a tím celá funkce divadla zpovrchněly. Kuffner uzavřel úvahu slovy: (...) „*Jeřábkovo drama pilně si hledí požadavků činěných tradicionelní poëtikou na dramatickou báseň a je už **proto** na jevišti poutavé, Kolárovo drama si jich nehledí, povrhá jimi a je **přesto** poutavé. Teprve budoucnost ukáže, smí-li o ceně poëtických děl rozhodovati **jen** poëtika.*“³⁸ Přestože se tedy nesnažil preferovat jeden konkrétní dramatický přístup (opět Kuffnerova nevyhraněnost!), dokazuje referát jeho příklon realismu.

37 Národní listy, 1. 10. 1886, roč. XXVI, č. 272, s. 3.

38 Kuffner, Josef: Kus psychologie na divadle, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, leden 1888, roč. X, s. 24 – 31.

Podrobněji se Kuffner zabíral tímto tématem v článku Kus psychologie na divadle v časopisu Květy v roce 1888³⁹. Na úvod by mělo být řečeno, že mezi pojmy realismus a naturalismus nečinil – nejen v tomto referátu - větších rozdílů. Vzhledem k tomu, že se ale přikláněl k pravdivosti na divadle, která by však neměla překračovat určité meze umění, můžeme nazývat Kuffnera spíše přívržencem realismu. Tento žánr mu byl bližší proto, že tvoří prostředek mezi idealismem a naturalismem. Naturalismus mu byl ovšem naprosto cizí, jelikož tvrdil, že existují jisté divadelní konvence, které by se měly ctít a že míra pravdivosti na jevišti má své meze. Chápal, že dramatický autor touží podat skutečnou zprávu o skutečném životě, jenže do divadla nechodí lidé proto, aby viděli strasti, jež zažívají na vlastní kůži; přichází se hlavně bavit a tomu by se měli básníci podříditi. Proti naturalismu argumentoval rovněž tím, že není možné přenést na jeviště přesnou pravdu. Problém nastává totiž již ve chvíli, kdy autor začne o zpracovávaném tématu psát, tedy snaží se jej zachytit slovy. Takovýto způsob popisu skutečnosti nikdy nebude dokonale pravdivým, protože konkrétní slova znamenají pro dramatika i pro diváky vždy něco jiného, jelikož vychází z různých zkušeností. Své stanovisko obhajoval Kuffner tím, že v podstatě všechna dramata v sobě mají svoji vnitřní pravdu, která se může skrývat v tom nejnepatrnějším detailu. Záleží jen na tom, kolik pravdy je v dramatickém díle obsaženo a jakým způsobem se projevuje. Požadavku pravdivosti však lze docílit, aniž by byl v rozporu s podstatou umění, tedy krásou. Jde jen o to najít vhodnou formu. V tom viděl Kuffner největší úskalí. Podle jeho názoru totiž

39 Kuffner, Josef: Listy o divadle VI, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, 1884, roč. VI, s. 748.

naturalisté potlačují sebemenší svoji invenci při líčení skutečnosti záměrně, což není umělecké. S trochou nadsázky by se tedy dalo říci, že se chovají stejně jako autoři tezatvých her, jež použijí všech možných prostředků na úkor umělecké hodnoty, aby vyjádřili své ideje.

Jinou problematickou otázkou byla podle Kuffnera v souvislosti s naturalismem potřeba dramatičnosti. Pokud by dramatici ukazovali na jevišti jen pravdu, jak nudné by byly například psychologické pochody postav nebo líčení jejich vnitřní rozervanosti. Tím se Kuffner opět navracel k přesvědčení, že divadlo je určeno pro diváka, jemuž musí být vše podřízeno. Není těžké najít formu, jakou sdělit niterné pocity postav – to může být vyjmeno v monologu. Potíž bude za to v tom, že se divák bude nudit. Byl přesvědčený, že úkolem dramatika je zpracovávat pravdu umělecky a dramaticky a používat vhodné prostředky neodporující kráse.

Tento Kuffnerův postoj je diskutabilní už v tom, že zaměňuje pojem pravdy a přesvědčivosti. Rozhodně ale zůstává faktem, že zcela nepochopil, nebo přinejmenším nechtěl přijmout zásadu naturalismu o zobrazování nahé a prosté pravdy. Ve zmiňované stati totiž na příkladu Pailleronova dramatu Myška argumentoval tím, že básník může použít ke svému účelu jen tu část pravdy, která se mu hodí. Zbytek může zamlčet, aniž by ztrácelo dílo na hodnotě jak z hlediska umění, tak pravdivosti. Pokud tedy Kuffner vytýkal naturalistům, že se záměrně vzdávají uměleckých prostředků za účelem zobrazení pravdy, pak můžeme konstatovat, že jeho stanovisko je opačným extrémem: záměrné potlačování celkové pravdy za účelem uměleckého dojmu.

Kuffnerovo stanovisko je tedy zcela v souladu s výsledkem debaty Umělecké besedy citované výše. Svoji úvahu v Květech zakončil slovy: (...) „A o jiné nešlo, než o důkaz, že i při postavách, jež nejsou naturalisticky věrně, až do těch nehtů a zlovyků věrně dokresleny, že i s postavami – jak se posměšně říká – idealisovanými lze podniknouti úkoly, řešiti psychologické otázky přesvědčivě a s pověřením obecnstva. Tato prozkoumací instance v záležitostech uměleckých úplně dostačí.“⁴⁰

Čteme – li Kuffnerovy referáty, není možné si nevšimnout určité rozporuplnosti z hlediska vnímání pozdně romantického dramatu a nových uměleckých směrů. Dýchá z nich občas jakási nostalgie po časech minulých. Z některých kritik lze vysledovat, že se pravděpodobně domníval, že realismus, naturalismus, popř. symbolismus je potřeba přijímat s nadšením a vděčností za každou cenu, protože to jsou moderní směry. Několikrát se o nich vyjadřuje s notnou dávkou ironie. Podle Kuffnera totiž tyto směry zničily fantazii publika, které již nechce přijímat iluzi a nevěří všemu, co jim dramatik prostřednictvím postav na jevišti sdělí. Pokud se drama nezaobírá pravdou a skutečností, je méněcenné. (...) „Máme svoje požadavky, jsme skrz na skrz pozitivní, voláme po realním smyslu a lidských dokumentech, vzýváme svatou Skutečnost podle noty a nadběhne – li nám někdo ze staré lyrické školy, dáme se snadno poštvat: perte ho, to je idealista!“ (...)“⁴¹

Přes jistou dávkou ironie, která je cítit z Kuffnerova názoru na otázku přijímání nových směrů, a sice: ten, koho oslovuje moderní drama, je vyspělý a na úrovni, ostatní, kteří se baví

40 Kuffner, Josef: Kus psychologie na divadle, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, leden 1888, roč. X, s. 31.

41 Národní listy, 18. 9. 1887, roč. XXVII, č. 256, s. 5.

romantickými veselohrami, jsou povrchní a nerozumí umění, je možné se domnívat, že se jednalo spíše o pózu než o vlastní přesvědčení. Ve skutečnosti se radoval spolu s diváky, když shlédl dojemný vzorek starého žánru: „*Nejsme ještě zcela ztraceni pro starou dobrou víru!*“ (...) ⁴², nebo na jiném místě: (...) *ještě dávno nejsme tak moderní, jak si někdy namlouváme, rádi uroníme ještě slzičku k vůli povídce, je - li pěkně povídána.*“ (...) ⁴³

Přestože se sám považoval za odborníka v divadelním oboru, chápal ve své povinnosti zprostředkovávat dojem z představení jakousi strnulost a paradoxně jednostrannost. Stavěl se na stranu nevědomého a nepoučeného diváka, jemuž záviděl jeho spontánnost a schopnost nechat se strhnout. Takto se vyjádřil v recenzi na Sardouovu Gismondu v roce 1895. ⁴⁴ Nutno ovšem dodat, že důvodem bylo spíše rozčarování ze šablonovitosti Sardouových her než skutečný nadhled zkušeného kritika. Jak již bylo na několika místech uvedeno, Kuffner sám podléhal dojmům a úsudek obecenstva byl pro něj velice důležitý.

Kuffnerovy požadavky na drama spočívaly zejména na civilnější mluvě na scéně, niternější povahokresbě postav, pravděpodobnosti děje a logickém vyrůstání dramatických situací ze sebe. U herců vyžadoval realistické herectví. Tyto podmínky se však na českém jevišti pomalu stávaly na konci 80. let. 19. století samozřejmostí, takže nelze mluvit o novátorském stanovisku. Nedílnou součástí úspěchu dramatu na jevišti bylo samozřejmě jeho přijetí publikem, na jehož vkusu záleželo v každém případě.

Kuffnera nelze jednoznačně označit za zastávce realismu,

42 Národní listy, 18. 9. 1887, roč. XXVII, č. 256, s. 5.

43 Národní listy, 6. 11. 1888, roč. XXVIII, č. 309, s. 5.

44 Národní listy, 24. 12. 1895, roč. XXXV, č. 355, s. 3.

jakkoli se jeho umělecké požadavky shodovaly s požadavky tohoto uměleckého směru. Pokud ale ať romantické, ať realistické, naturalistické, nebo třeba symbolistické drama tyto požadavky splňovalo, uznával a oceňoval je. Nebyl striktním zastáncem určitého směru, spíše vyžadoval jistý řád a ctil zásady, jež měly vést k „dobře“ napsanému dramatu. Konkrétní směr považoval pouze za formu, která zpracovává stále stejný obsah. V dramatu vidíme tentýž život, tutéž bolest a tutéž radost, jen se mění způsob jejich vyjádření, který je poplatný své době, a proto není možné označit jeden za lepší, druhý za horší: (...) *„Hrdina je přece vážný muž, má bolest v prsou, žaluje. A nám div není komický. Usmíváme se pohrdavě, mluvíme o naivnosti. Proč? Protože v jinou chvíli vystoupil, jiná slova volil, než jsme zvyklí. Či to není bídná závislost na formě? Nevěcná choulostivost? Učiněný idiotism? Romantism kladl vysvětlení až po události, po odbytém dojmu. Realism naučil nás žádati opačný pochod a proto nám romantika připadá tak směšnou.“* (...) ⁴⁵

Jedinou slabinu realismu viděl Kuffner v tom, že sice poukazoval na společenské nešvary doby, ale nedokázal s nimi pracovat. Dramatik odhalil špínu světa, vyvedl ji na světlo, záhy si ale neví rady, jak s ní naložit. V tomto ohledu by se dal pochopit jeho kladný vztah rovněž k romantickým hrám, jelikož tam moment rozřešení nechyběl.

Problém realistického zobrazení světa souvisí s nemožností katarze. Básník na jeviště sice postavil skutečnost, ale tím splnil svůj úkol jen částečně. Divák žádá také objasnění okolností a rozuzlení děje k tomu, aby odcházel povznesený. Absencí

45 Národní listy, 23. 3. 1897, roč. XXXVII, č. 82, s. 3.

působivého účinku a přesahu si realistické drama nemohlo zajistit dlouhotrvající budoucnost. Tento názor by se mohl stát předpovědí skutečného důvodu pozdějšího úpadku realismu. Problém je však v tom, že Kuffner odmítal přesah a hlubší smysl některých realistických her programově – například Ostrovského les označil za pouhou satiru, k jejímuž plnému pochopení je potřeba znalosti ruských poměrů⁴⁶. Buď je nepochopil, nebo pochopit nechtěl. Přidával se tím v podstatě na stranu odpůrců realismu, kteří z něj dělali výlučnou záležitost pro hrstku divadelních nadšenců a dramatiků⁴⁷. Ulpíval totiž příliš na vnějším dojmu kusu, držel se křečovitě povahokresby postav a detailů místního koloritu na úkor celistvosti.

46 Národní listy, 23. 5. 1888, roč. XXVIII, č. 142, s. 5.

47 Císař, Jan: Život jevišti – Formování české realistické kritiky, Praha: Orbis, 1962, s. 91.

IV.5 Požadavky na scénografii a scénickou hudbu

V souvislosti s postupným úpadkem pozdně romantického dramatu a nástupem realismu na jevišti muselo dojít také k proměně scénografie. Do roku 1900, tedy předtím než se začala scénografie inovovat zásluhou Jaroslava Kvapila, požadoval Kuffner větší přiblížení se skutečnosti. Považoval scénické umění za umění uvedení dramatu do života. Výpravou díla měl na mysli vybudování místa podobnému reálnému prostředí, v němž se děj odehrává. Scéna by měla děj zživotnit, doplňovat a podporovat. Aby byl účinek scény na diváka co největší, bylo potřeba přizpůsobit se jeho zkušenostem. Proto není nejvhodnější podrobovat scénu přesné historické věrnosti. Co divák nezná, jakkoli to do nejmenšího detailu kopíruje skutečnost, nepovažuje to za pravděpodobné. Pro divadelní efekt je tedy působivější si historičnost, případně vzdálenější kolorit, výpravy zkreslit.

Scénické umění se nechává inspirovat skutečností, ale nelze dělat její přesnou kopii. Tak by se mohlo stát, že se divákovy představy ustálí na určitém – byť historicky nepřesném - archetypu, který pak vyžaduje pro všechny hry dané doby⁴⁸.

Scénická praxe, s níž bylo spojeno provozování pozdně romantického dramatu, vyžadující co nejvíce velkolepých scénických efektů, musela být vystřídána střízlivějšími prostředky. Ani v tomto ohledu však nebyl Kuffner vyhraněný. Na jedné straně zavrhoval samoučelné efekty, na druhé straně je neodsuzoval tam, kde přitahovaly obecnost. Jako důkaz může posloužit článek

48 Kuffner, Josef: Listy o divadle III, in: Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, květen 1886, roč. VIII, s. 625 - 629.

o uvedení *Snu noci svatojánské*: (...) „*Nic platno horlení divadelních puritánů proti znesvěcování hereckého výkonu uměním dekoračním: také zrak obecnstva je lačný a volá po právu. (...) Ale konečně lze při dobré vůli zjednatí smír při každém sváru a kouzelnou hru, k níž napsati text uváže se sama Jeho Výsost pan Shakespeare, byť ve chvíli nejnevázanějšího rozmaru, uvítá chtěj nechtěj i nejzarytější nepřítel divadelních kouzel a divů s uspokojením.*“ (...) ⁴⁹ U inscenace *Snu noci svatojánské* je mimochodem zajímavé srovnání výše uvedené recenze s novým nastudováním v roce 1888, tedy o čtyři roky později: (...) „*Velmi poetické a svůdné! Ale, prosím, vás, dá se poesie té pohádky také představití na scéně? Pamatuji se aspoň, že po všecku ta leta, co chodím do divadla, neměl jsem při této Shakespearově komedii illusi.*“ (...) ⁵⁰

Vraťme se však ke scénografii jako takové. Kuffnerovo stanovisko bylo ostatně ovlivněno zejména omezenými možnostmi a nedokonalým technickým vybavením Národního divadla, jež způsobovaly nedostatečný umělecký dojem. V neposlední řadě rovněž statutem osobnosti režiséra, jenž by byl spolu s herci a dramatikem považován za skutečného umělce s osobitým pojetím inscenace jako celku.

Od počátku své kritické činnosti Kuffner volal po dokonalé iluzi, a proto mu až amatérské využívání scénografie silně vadilo. Hned ve svém prvním referátu pro *Národní listy* kritizoval: (...) „*Břinkání dvěma želízky o sebe podle taktu a za kulisami už dávno nepatří k divadelním efektům. Hlomoz válečný, blížící a vzdalující se, třeba aranžovati pečlivěji, lzeť tu dosíci illuse velmi*

⁴⁹ *Národní listy*, 17. 1. 1884, roč. XXIV, č. 17.

⁵⁰ *Národní listy*, 27. 12. 1888, roč. XXVIII, č. 358, s. 5.

*působivé.“ (...)*⁵¹ Tyto výtky však patřily spíše správě Národního divadla, jelikož z počátku pracovali umělci v nevhodných podmínkách s nedostačujícími prostředky. Činohra byla v tomto ohledu chudší sestrou opery, jež vyžadovala nákladnější inscenace.

Kuffnerovi však nelze upřít dobrý pozorovací talent, a proto slouží jeho referáty jako velmi hodnotné zprávy pro představu o podobě inscenace nejen z hlediska scénografie, ale i herectví: (...) *„Nádvoří avignonského zámku se sloupovým ochozem v pozadí zjednáva pevný rámeček pestrému hemžení obřadného i rozmarného děje, který se v něm odehrává. Skupiny barvitého davu při slavnostním zasedání soudu skýtají přehledný obraz, čelnější postavy hry osobitě se obrážejí od svého okolí a význačné momenty hry plasticky jsou vyzvednuty.“ (...)*⁵²

S příchodem nové správy Národního divadla v roce 1900 spolu s Jaroslavem Kvapilem, který se ujal režie, se scénografie posunula na svůj umělecký vrchol. Kuffner často oceňoval celkovou režii inscenací a vyzdvihoval Kvapila jako umělce, jenž vytváří velkolepá díla sama o sobě. Zásahu viděl mimo jiné v tom, že nově přichodící správa uváděla nová nastudování již uvedených dramát a díky jejich inovované úpravě jim zajišťovala delší trvanlivost a oblibu u diváků pro svoji plastičnost a modernější ráz.

Scénická hudba v činohře procházela také od 80. let 19. století proměnou. Do té doby se těšily v oblibě overturey, které byly komponovány buď na objednávku, nebo byly přejímány z oper. A také meziaktní hudba, jež měla emočně připravit diváky na následující scény. Tento trend si vysvětloval Kuffner tím, že je obecnost stále zvyklé nechat se dojímat a hudba je pro tento

51 Národní listy, 1. 1. 1884, roč. XXIV, č. 1, nestránkováno.

52 Národní listy, 5. 2. 1902, roč. XXXII, č. 35, s. 3.

účel jedním z nejvhodnějších prostředků. Tomuto názoru odpovídá neuvěřitelná obliba baletu Excelsior, který byl v Národním divadle poprvé uveden v roce 1885 (a dočkal se rekordních 170 repríz), i dalších baletů, stále častěji nastudovávaných. V 90. letech 19. století se začala měnit také funkce hudby v dramatu. Oproti předchozí době, kdy měla jen dokreslovat děj a atmosféru, se stává samostatnou uměleckou složkou jevištního díla. Průkopnickým počinem bylo uvedení Vrchlického melodramatické trilogie Hippodamie (1890, 1891, 1893), pro níž složil hudbu Zdeněk Fibich. V inscenaci prostupovala hudba poprvé celé dílo a spolu s hereckou a výtvarnou složkou vytvářela nedělitelný celek. Ještě při uvedení druhého dílu trilogie, Smíru Tantalově, si Kuffner stěžoval na občasnou rozvleklost scén, zapříčiněnou hudbou.⁵³ Nicméně o posledním dílu, Smrt Hippodamie, se vyjádřil s uznáním: (...) *„O hudebním zprovoď páně Fibichově už jde jediný hlas obdivu. Je čarodějný. Tlustou kůru všední nálady, s jakou přicházíte do divadla, prolomí a odplaví hravě, než se nadáte. Pak už po celý večer nepouští z kouzla. Zcela neslyšené zvuky, čarovně mluvné, přivolává mistr ze svojí říše tónů.“* (...) ⁵⁴ Jakmile byl učiněn zdařilý pokus se scénickou hudbou u Vrchlického trilogie, Kuffner se vyslovil pro její blahodárné účinky i na jiná dramata, zejména Zeyerovy dramatické básně, jež by byly pro diváka lépe stravitelné a setkaly by se s vřelejším přijetím u obecnstva.⁵⁵

53 Národní listy, 4. 6. 1891, roč. XXXI, č. 152, s. 6.

54 Národní listy, 10. 11. 1891, roč. XXXI, č. 310, s. 4.

55 Kuffner, Josef: *Zákony hlediště*, in: *Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898*, Praha: J. Otto, 1900, s. 98.

V. Kuffnerovy vydané sborníky

Josef Kuffner se věnoval problematice českého divadla nejenom v rámci žurnalistické praxe, ale rovněž v cyklu s názvem Volné listy z kroniky rozvoje, jež vycházely v letech 1883 až 1904. Monotematická kniha věnující se výlučně otázkám divadla nese název Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898.⁵⁶ Kromě výše zmíněných požadavků na herce, dramatické dílo, scénografii apod., se dotýká i funkce divadelní kritiky⁵⁷, praktických problémů v rámci hospodaření ND⁵⁸ a reflexi nových uměleckých směrů (nástup realismu a naturalismu⁵⁹).

Vedle s divadlem úzce spjatých aspektů se zabývá těmi oblastmi divadelního světa, které oslovovaly širší veřejnost. To se týká zejména hodnocení Šubertovy činnosti v prvních letech svého působení ve funkci ředitele ND, konfrontace s německým divadlem a volání po zřízení druhého českého divadla a dramatické školy. Tato témata jsou podrobněji rozvedena v následujících podkapitolách.

56 Kuffner, Josef: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900.

57 Viz kapitoly Po prvním roce, Potyčky, tamtéž, s. 3 – 7, 40 – 44.

58 Viz kapitola Umění a hospodářství, tamtéž, s. 204 – 211.

59 Viz kapitoly Nové zkušenosti a Nové proudy, tamtéž, s. 83 - 88, 134 – 141.

V.1 Dramatická škola

Jednou z nejpálčivějších otázek, která Kuffnera oslovovala, byla absence dramatické školy při Národním divadle. Ve svých úvahách rovnou určil, že tím, kdo by se měl zasadit o její vznik, je správa Národního divadla. Přestože může namítat, že jejím úkolem není zřizovat školy, přece by mělo být v jejím vlastním zájmu, aby na své jeviště pouštěla kvalitní umělce. Nadto pokud mohla mít školu baletní, nebyl důvod, aby chyběla škola dramatická.

Kuffner tvrdil, že pokud má být divadlo školou života, pak musí být samo vychovááno⁶⁰. Již v březnu roku 1885 poprvé zmínil tuto nedostatečnost v souvislosti s hereckým přednesem. Měl za to, že přestože se tehdejší podmínky, v nichž herci pracovali, oproti Prozatímnímu divadlu neskonale zlepšily, deklamace stále zaostává a herci, vstupující na prkna Národního divadla, začínají tam, kde by měli končit, a sice studováním role. Není možné provozovat herecké umění bez jakékoliv přípravy. (...) *„Sotva slečince při domácím koncertě namluvili, že má talent, že by byla „věčná škoda“, že „musí k divadlu“ a že „udělá štěstí“... a nikdo si cestu k onomu štěstí nepředstavuje hladčí, hravější a jednodušší než sama slečinka, její velectění páni rodičové a pohříchu i její znamenitý pan učitel“ (...)*⁶¹. Zřízením dramatické školy při Národním divadle by se také vyřešila případná potíž s odcházejícími herci, případně jejich náhlá indispozice⁶².

60 Kuffner, Josef: Dramatická škola, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 20.

61 Kuffner, Josef: Slovo o přednesu, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 7 – 8.

62 Kuffner si i v deníkové kritice občas stěžuje, že není hercům rozumět proto, že je zřejmě trápí nachlazení nebo chřipka.

Kuffner pouze neteoretizoval, ale snažil se poskytnout i praktické rady ohledně zřízení školy pro nastávající herce. A tak v únoru 1887 ve svém článku Dramatická škola přesně popsal, jak by si školu představoval. Nejprve řešil otázku, kam by absolventi nastupovali. Nikdo jistě nepůjde studovat dramatickou školu, aby si pak doma mohl odříkávat monology. V souvislosti s tím Kuffner zdůrazňuje potřebu divadelní sítě ve větších českých městech, kde by se ve stávajících divadelních budovách ustanovila stálá divadelní sezóna. Divadla byla již postavena, ale nehrálo se v nich pravidelně. Vystupovali zde převážně ochotníci, nebo kočující soubory. Pokud by však bylo dostatek školených herců, dali by se využít pro utváření stálých souborů.

Dále by si pražské Národní divadlo podle Kuffnera mělo vzít příklad od jiných evropských měst, která disponovala divadlem podobného charakteru – Vídeň, Paříž, Budapešť. Tam, kde již školy existovaly, by si mělo vypůjčit osnovy, podle nichž se budoucí herci budou učit. Doporučoval tento model: škola by měla dvě třídy. V první, přípravné, by studenti absolvovali následující kurzy: (...) *„soustavná studia řečnická a přednášecí, hudba a zpěv, cvičení posunová (spojená s tělocvikem, šermem a tancem), mluvnice vlastního jazyka, tu a tam i cizích, dějiny literatury a divadla, dějepis v přiměřeném rozdělení a na konec, vrchol a soubor příprav přechozích, umění představitelů, shrnuto ve studování rolí a hru na cvičebním jevišti.“* (...) ⁶³

Kuffner neviděl žádné překážky ani v tom, kdo by měl studenty vyučovat, protože všichni začínající herci „brali hodiny“ u starších zkušenějších kolegů. Ani o zkušební jeviště by neměla

63 Kuffner, Josef: Dramatická škola, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 20.

být nouze, stačilo by *promluvit rozumné slovo s panem Švandou, který zřizuje zimní divadlo na Smíchově, jež však leží půl roku ladem.*⁶⁴

V listopadu roku 1891 se nechala správa Národního divadla slyšet, že školu postaví. Kuffner dal za pravdu řediteli Šubertovi, který upozornil na to, že nesmíme očekávat od dramatické školy zpočátku žádné zázraky. Jednak se s projektem začínalo, jednak nikdy nikdo nezaručí, že do školy nastoupí veliké talenty. V roce 1892 byla škola skutečně otevřena a po dvou letech studia vystoupili na jevišti Národního divadla první absolventi.

64 Kuffner, Josef: Dramatická škola, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 21.

V.2 Repertoár ND, druhé české pražské divadlo a lidová představení

Josef Kuffner jako velký národní a divadelní nadšenec prosazoval zpočátku zejména domácí produkci. V prvních letech existence Národního divadla byly vypisovány soutěže o velkou národní tragédii, v níž první cenu získala Adámkova Saloména. Postupem času se zapojovalo do původní tvorby čím dál více českých autorů, předkládající dramaturgii ND dramata lepší či horší kvality. Nejednou se v Kuffnerových reflexích českého divadla setkáváme s neutuchající podporou českých autorů, nadšeným ohlasem z nastudování obrozeneckých dramát, zejména Tylových, a s vírou, že si Národní divadlo vybuduje svoji osobitou tvář. Při bilancování prvního roku provozu ND chválil dramaturgii za upřednostňování původní produkce, ale zároveň varoval před možným otevřením konkurenčního divadla, které by se orientovalo na zahraniční hry, jež zpočátku v repertoáru chyběly.

Kuffner mínil, že repertoár se musí přizpůsobit vkusu publika, které se přišlo do divadla hlavně pobavit. Zároveň byla podle něj potřeba obezřetnosti při výběru dramát, aby se neskouzlo do kýčovitých produkcí, což by bylo v rozporu s výchovnou funkcí divadla.

Kromě klasiků světového divadla, Shakespeara, Moliéra a antických dramát, se začaly na repertoáru ND objevovat stále více moderní francouzské a německé hry. Postupem času se ale začal řešit opačný problém – zahraniční dramata byla vidět na jevišti daleko více než česká. Kuffner hodnotil toto počínání správy ND

jako nelogické. Diváci, dlouho čekající na svoji vlastní scénu, přece očekávají, že se na jevišti budou řešit „jejich“ problémy a setkají se zde s charaktery, které jsou jim blízké. Repertoár jakéhokoli divadla by měl být přizpůsobený místním poměrům a vycházet z domácího prostředí a podmínek. Nehledě na to, že uvádění jakkoli mistrně vystavěných her zejména francouzského dramatika Sardoua, publikum již přestávalo bavit kvůli jejich šablonovitosti a nebylo těžké hned po první scéně odhadnout celou zápletku a vývoj dramatu. V roce 1898 napsal: (...) „*Chceme být konečně jak ve svém životě, tak i ve svém divadle svoji a nejen jako dosud ve všem všudy – překládaní z frančiny nebo němčiny.*“ (...) ⁶⁵

Kuffner si byl vědom velkého národního úkolu a významu Národního divadla, ale zároveň měl obavy, aby neztrácelo svoji prestiž. Několikrát se vyjadřoval ke sporu divadelní správy s abonenty, kteří oprávněně vyjadřovali nelibost nad tím, že se repertoár obměňoval jen velmi pomalu a dramaturgie byla příliš rigidní. Problém byl podle něj v nastaveném systému – nastudovaná hra byla uváděná do té doby, než na ni diváci přestali chodit. Až v té chvíli, kdy se hrálo před prázdným domem, se začala studovat inscenace nová. Praha však nebyla tak velkým městem, aby se její, byť jediné, divadlo mohlo spoléhat na abonentský systém. Takové množství obecnstva bohužel nebylo k dispozici. Proto navrhoval, aby se činoherní soubor, který Kuffner označil za Popelku vedle své krásnější sestry opery⁶⁶, soustředil na průběžné studování nových inscenací. Osamostatnění činohry považoval za logické i z hlediska hospodářského a ekonomického.

⁶⁵ Kuffner, Josef: Bilance pokusu, in: *Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898*, Praha: J. Otto, 1900, s. 253 - 254.

⁶⁶ Kuffner, Josef: *Dvě sestry*, tamtéž, s. 211.

V roce 1893 napsal, že opera sice více vydělává, ale zároveň potřebuje i vyšší výdaje. Proto je názor, že činohra je chudší sestrou opery, jen zdánlivý a podle Kuffnera je tomu právě naopak: (...) „*I hospodářsky silnější je činohra, chcete – li něco vědět. A sice podle známého pravidla, že ten je bohatší, kdo méně potřeb pocituje! Potřeby činohry jsou praskrovné.*“ (...) ⁶⁷

Postupně se tak měnil Kuffnerův náhled na druhé české divadlo v Praze. Od počátečních obav z toho, aby se Národní divadlo nestalo významově druhořadým, se již od roku 1885 stavěl na stranu obhájců druhého – konkurenčního - divadla. Díky své orientaci na činohru zdůvodňoval svá stanoviska zejména praktickými argumenty. Prostory Národního divadla byly pro český soubor, do té doby zvyklý na podmínky Prozatímního divadla, příliš velké na to, aby inscenace vyznívaly tak, jak by měly. Zároveň by byly vyřešeny problémy s upřednostňováním operní produkce na úkor činoherní. V souvislosti s budováním druhého německého divadla v Praze, o němž se zmínil v listopadu 1885, otevřel tuto otázku, a to hned s povzdechem, proč musíme kopírovat Němce a nejsme schopni odhalit a odstranit podobné zásadní nedostatky sami ze sebe. Celým článkem ⁶⁸ prostupuje averze vůči německému národu, z jehož podřízení se podle Kuffnera stále nemůžeme vymanit a vědomí české národní identity je stále zatím v nedohlednu.

Důvodů, proč vybudovat druhé české divadlo – ideální místo mělo být mimochodem na dnešním Náměstí Republiky

⁶⁷ Kuffner, Josef: Umění a hospodářství, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 208.

⁶⁸ Kuffner, Josef: Vnější popudy, tamtéž, s. 169 - 175.

v prostorách divadla Hybernia⁶⁹ - bylo několik. Vedle osamostatnění činohry z důvodů vyšší kvality inscenací a efektivnější ekonomii to byla také změna repertoáru. Druhé divadlo by se mělo orientovat na jinou dramaturgii než ND a nabízet tak alternativu. Pražské publikum se díky zbudování ND stalo tzn. velkoměstským publikem, které si již nedovedlo představit večer bez divadla, jež bylo jeho denním chlebem a přirozenou součástí. Pokud však každou nastudovou inscenaci vidělo již vícekrát a muselo čekat na nastudování nových her, jeho touha po divadelním zážitku ochabovala a potřeba chodit do divadla klesala. Zásadním požadavkem na nové pražské divadlo by však byla úroveň a kvalita: (...) „*Obecenstvo, které přivyklo souhře a výpravě na Nábřeží, nezatouží už po představení v kravínské aréně. Leda z nouze a výmínečně, po jednotlivcích, kteří nerozhodují. Druhé divadlo, které by chtělo počítati na veliké pražské obecenstvo, muselo by býti velké, samostatné divadlo, vládnoucí samostatným aparátem a pěstující samostatný repertoár.*“ (...) ⁷⁰ Tím, že by vedle sebe existovala dvě divadla a navzájem si konkurovala, by se zvýšila úroveň obou.

V roce 1895 se členové představenstva ND sice shodli na tom, že je potřeba druhé scény, která by ale i nadále spadala pod správu ND. Tento krok však Kuffner kritizoval z různých hledisek. Nejpádňším argumentem byl fakt, že po zkušenosti s Novým

69 Kuffner, Josef: Pražské – městské?, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 228.

70 Kuffner, Josef: Váhy a projekty, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 178.

českým divadlem⁷¹, by stejně nevznikla alternativa k dramaturgii ND. Diváci chtěli vidět nové tváře, novou výpravu, novou scénu. Jediným vysvětlením pro takové počínání tak bylo, že se ND bojí konkurence. Kuffner ale naopak prohlašoval, že jakmile budou v Praze dvě repertoárově odlišná divadla, bude se zvyšovat jejich kvalita, protože budou nucena soupeřit o diváka. Ohrazoval se také vůči postoji, podle kterého je druhé divadlo vlasteneckým zločinem: (...) „*Kdyby vinohradské družstvo položilo si otázku: co je vlastenečtější, stavět druhé divadlo či nestavět? - řekl bych bez okolů: stavte druhé divadlo, ale jen konkurenční!*“⁷²

Na základě nedořešených sporů a neutuchajících diskuzí správy ND a členů představenstva, se Kuffner rozhodl jednat a věc posunout k jasnějšímu cíli. Potřeba vybudovat druhé pražské české divadlo jej dovedla k tomu, aby v červnu roku 1897 uspořádal anketu a zjistil, co o věci soudí široká veřejnost. Anketní otázky byly následující: „1) *Má se stavěti druhé divadlo?* 2) *Má se stavěti divadlo velké / malé?* 3) *Má být druhé divadlo součástíkou Národního?* 4) *Má být samostatné?*“⁷³ Na základě tohoto průzkumu zjistil, že se o danou záležitost zajímalo více lidí, než

71 Nové české divadlo bylo vinohradskou „pobočkou“ Prozatímního divadla, kde se hrálo v letech 1876 až 1883. Jednalo se o letní scénu, která byla moderně vybavená i pro případ špatného počasí posuvnou skleněnou střechou. Hráli zde členové souboru Prozatímního divadla. Černý, František, Klosová, Ljuba a kol.: *Dějiny českého divadla III*, Praha: Academia, 1977, s. 127.

72 Kuffner, Josef: *Váhy a projekty*, in: *Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898*, Praha: J. Otto, 1900, s. 181.

73 Kuffner, Josef: *Hlasování*, tamtéž, s. 234.

předpokládal, a spektrum zainteresovaných bylo velice široké⁷⁴. Sešlo se celkem přes 4000 odpovědí z různých koutů Čech i zahraničí a téměř všichni se vyslovili pro druhé divadlo. To bylo Kuffnerovi další vodou na mlýn, aby znovu apeloval na divadelní podnikatele, kteří by se mohli záměru chopit.

Smysl druhého divadla byl také v tom, že by se zde mohla provozovat lidová představení. Kuffner byl vůbec jedním z hlavních iniciátorů těchto představení, která nakonec našla půdu přímo na scéně Národního divadla, kde byla od roku 1893 pravidelně provozována odpolední představení pro lidové publikum. Zpočátku se stavěla správa ND k tomuto pokusu skepticky, ale ukázalo se, že jednou z překážek, proč do divadla chodili v podstatě výlučně abonenti, spočívala v ceně vstupenek. Dokladem byla i hojně navštěvovaná představení, která byla součástí Výstav. Podle Kuffnera se v řadách potencionálního obecnstva vyskytovaly velké zástupy těch, kteří do divadla nechodili proto, že pro ně byla návštěva představení drahá (zejména studenti), ale také těch, kteří v divadle nikdy nebyli, ať již z důvodů časových, finančních nebo repertoárových. Tyto obě početné skupiny bylo nutné oslovit a vyjít jim vstříc. Po nesmělých pokusech se ukázalo, že instituce lidových představení je velmi žádaná, takže přibylo jedno odpoledne vyhrazené pro lidové

74 V prvních dnech hlasování se sešlo celkem 650 hlasů: 147 úředníků, 56 učitelů, 52 studentů, 51 živnostníků, 39 obchodníků, 28 herců a zpěváků, 26 techniků a průmyslníků, 25 dělníků, 24 lékařů, 21 advokátů a doktorů práv, 13 profesorů, 12 spisovatelů, 12 soukromníků, 11 farmaceutů, 10 inženýrů, 10 umělců, 8 statkářů, 5 studentek, 5 důstojníků a vojenských hodnostářů, 2 vojáci a poddůstojníci, 13 hlasujících neudalo svůj stav. Kuffner, Josef: Odhlasováno, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 241 - 242.

publikum navíc. Od roku 1894 se hrálo ve středu a v neděli. Kuffner však příliš nesouhlasil s celkovým záměrem správy ND, protože střeční představení byla původně věnovaná hrám pro děti, popř. hrám nevalné umělecké hodnoty. Výběr termínu byl rovněž sporný – pravý „lid“ neměl ve všední den odpoledne čas na zábavu. Navíc tvrdil, že když se odhodlalo ND k tomuto kroku, mělo by jej využít účinněji, a to k výchově nové generace obecnstva všech společenských vrstev: (...) „Účel by byl dvojitý. Předně kasovní. Nové vrstvy znenáhla by si navykly přinášeti divadlu svoji hřivnu. Za druhé umělecký, kulturní, chcete – li. Byloť by možno předkládati nově získanému obecnstvu hry nejmázejší, prosté výpravných cetek.“ (...) ⁷⁵

Další výhodou, kterou by mohla mít lidová představení, by bylo množství již nastudovaného repertoáru, který by byl ovšem představován mladými herci, kteří by se zároveň cvičili na velkém jevišti. Vzhledem k tomu, že lidové publikum neznalo hry, jež se stále opakovaly před abonenty, nemusely by se studovat nové inscenace, a přesto by byli diváci vděční, protože se divadlem ještě nepřesýtili a jsou otevření umění. ⁷⁶ Tato varianta však mohla připadat v úvahu jen pro odloučenou scénu, spadající stále pod ND.

Kuffner ani nadále nechtěl opustit zamýšlený projekt pražského lidového divadla, kde by byl uváděn ryze lidový repertoár za lidové ceny. (...) „A jen divadlo s domácím repertoirem je pravé lidové divadlo, protože zajišťuje živou

75 Kuffner, Josef: Dvě sestry, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 213.

76 Tento „motiv“ zkaženého diváka se u Kuffnera objevuje poměrně často. Neustálé reptání publika, jeho znuđenost a neochotu být vnímavý k novým věcem kritizoval.

vzájemnost umění a života, vzájemnost národní bytosti s národní produkcí uměleckou.“ (...)”⁷⁷

Důkazem, že by se divadlo nemuselo bát nedostatku publika, bylo dřevěné divadlo Uránie postavené u příležitosti Výstavy architektury a inženýrství, jehož byl Kuffner iniciátorem spolu s Ingnátem Herrmannem, Karlem Šípkem, Gustavem Schmoranzem, Václavem Štechem a Jaroslavem Kvapilem. Jak je vidět značně schopný organizační tým, uvážíme – li, že Gustav Schmoranz stanul o dva roky později v čele ND a Jaroslav Kvapil zde začal svoji úspěšnou režisérskou kariéru. Divadlo Uránie na pražském Výstavišti bylo v provozu od léta do podzimu roku 1898. Herecký soubor tvořili Jan Vávra, Marie Ryšavá, Marie Vintrová, Marie Hilbertová, František Šípek, Karel Lier, Antonín Jiřikovský, Vilém Táborský, Marie Zieglerová a další⁷⁸. Jelikož byla jeho produkce vázána na Výstavu, na repertoáru se objevovaly zejména veselohry a frašky pro pobavení publika. Jednoznačně nejnavštěvovanějším představením se stala Bissonova fraška Kontrolor spacích vozů, ale nechyběla ani domácí dramatika – Štolbovo Na letním bytě (15 repríz)⁷⁹ nebo Štechův, Šípkův a Kaminského Náš dům v asanaci (20 repríz)⁸⁰, napsán speciálně pro Výstavu. Netradičně byl na výstavní program zařazen i Strindbergův Otec. Kuffner doložil, že i tato inscenace byla vyprodaná, ostatní představení komediálního žánru dokonce nestihli zhlédnout všichni diváci. Na tomto praktickém příkladu

77 Kuffner, Josef: Bilance pokusu, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 253.

78 Černý, František, Klosová, Ljuba a kol.: Dějiny českého divadla III, Praha: Academia, 1977, s. 290.

79 Kuffner, Josef: Naučení, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 254.

80 Tamtéž.

bylo podle Kuffnera potřeba stavět. Byl si vědom toho, že období Výstavy je specifické, nicméně na základě této zkušenosti se ověřilo, že hlad po lidovém divadle v Praze byl, jenže chyběla budova. S jistou rozmrzelostí konstatoval, že herecký soubor, který sklízел ovace, se musí na zimní sezónu opět rozejít, protože neměl kde vystupovat. Divadlo Uránie byl výjimečným projektem proto, že byl prvním – navíc úspěšným – pokusem svého druhu. Díky své oblibě bylo divadlo po Výstavě rozebráno a přestěhováno do Holešovic, kde fungovalo od roku 1903 až do jeho zničení požárem v roce 1945.

Druhého konkurenčního divadla se Praha dočkala až vybudováním Městského divadla na Královských Vinohradech v roce 1907, otevřeného (oproti původnímu záměru) 24. 11.⁸¹ Ukázalo se, že tím, kdo nejvíce touží po vytvoření konkurenčního divadla pro ND, byl sám jeho bývalý ředitel Šubert, za nímž stálo také bývalé Družstvo ND, zreorganizované po odchodu z přední české scény v roce 1900.

⁸¹ Ředitel Šubert chtěl slavnostní otevření Městského divadla na Královských Vinohradech načasovat přesně na den, kdy bylo otevřeno i ND, tedy na 18.11. Z technických důvodů však musel od záměru upustit. Černý, František, Klosová, Ljuba a kol.: Dějiny českého divadla III, Praha: Academia, 1977, s. 366.

V.3 Věda či báchora – Kuffnerův vztah ke slovanství a vlastenectví

Spisy Věda či báchora nesouvisí přímo s tématem této diplomové práce, nicméně poukazují na jeden z důležitých charakteristických rysů Kuffnerovy osobnosti a jeho životního postoje, jenž prostupoval všechny oblasti jeho působení. Tím byla hrdost a obdiv vůči slovanskému národu, jež se projevovala silným národoveckým blouzněním.⁸² V letech, kdy vznikaly tyto svazky, se již nevěnoval v takové míře divadelní kritice. Začal se zabývat dějinami Evropy a cestováním. Výsledkem bylo osm svazků sborníků Věda či báchora, vycházejících v letech 1912 až 1928 v nakladatelství Františka Topiče v Praze. Tento projekt se stal jednou velikou oslavou Slovanů coby národa, který – s trochou nadsázky řečeno – ovlivnil vývoj celé Evropy, potažmo světa, a to v oblasti kultury, vzdělání, obchodu, jazyka apod.

Jak již název knižní řady napovídá, Kuffner polemizoval s pojmem věda. Důvod byl prostý: jelikož považoval slovanský národ za klíčový pro rozvoj světa, nechtěl připustit, že by měly zásluhu ostatní národy (zejména Germáni). Pouštěl se tak střemhlav do boje s tím, čemu učená společnost říká věda. Pro Kuffnera, který měl v tomto směru „svoji“ pravdu, byla věda disciplínou příliš jednostrannou, postavenou na vratkých základech. Ty ovlivňuje vždy strana, která je ve vědeckém sporu nejvíce slyšet a druhou pouze překřičí. Kvůli tomu se v dějinách zatracují důležité momenty, které nikdy nespasí světlo světa a jsou považovány za pošetilosti.

⁸² Viz spor okolo herečky Marie Pospíšilové – níže.

V úvodu prvního svazku *Věda či báhora* Kuffner zdůvodnil, proč se odhodlal k jeho sepsání: (...) „*Na veřejnosti objeví se blud, šíří se, zachvacuje mysl. Věda, mocí důvodů a dokladů, mohla by rázem opravit, kde poblouzněno. Nedbá však a jen osobní stránkou věci se baví? Takový že by byl úkol povolané, opravdové vědy? (...)*“⁸³

Kuffner se tak postavil na pozici obhájce těch, kteří sice neměli historické vědomosti na patřičné výši, nicméně se o danou problematiku zajímali natolik, že se cítili být povolanými k tomu, aby se o věci vyjadřovali. Sice v úvodu prohlásil, že byl dosud zastáncem názoru, že jako žurnalista by se neměl plést do vědeckých otázek, což mu ovšem později nezabránilo například v naprostém popření procesu stěhování národů jako historického faktu: (...) „*Základem každé opravdové vědy jsou přesně vymezené pojmy. A věda o dávnověku evropském jich nemá. Mluví např. o nějakém prý „stěhování národů“, pokládá je za jistou věc a nestará se, je – li věc vůbec možná.“ (...)* „*národové se nestěhují. Je to neznámý jev. Nikdo ještě neviděl, aby se národ stěhoval.“ (...)*“⁸⁴

Touto prostou úvahou chtěl podepřít vlastní teorii, a totiž že Slované dali základ celé Evropě a ovlivnili všechny kmeny zde žijící. Tato premisa byla Kuffnerovým základním popudem pro napsání všech řad *Vědy či báhory*. Ke svým poznatkům z oboru historie (vlastní studium písemných památek) tedy přistupoval dost nekriticky a vycházel z těch faktů, které mu byly vhod.

Dalším důkazním materiálem měla být analýza místních

83 Reakce na vydání Žunkovičovy studie o místních názvech, která vyvracela dosavadní vědecké teorie. Vzhledem k tomu, že autor nepatřil do řad vědců, nebyla studii přikládána váha. Kuffner, Josef: *Věda či báhora*, Paběrky k otázce slovanského dávnověku, Praha: F. Topič, 1912, s. 6.

84 Tamtéž, s. 13.

názevů měst, pohoří, řek, památných míst atd. Také na tomto místě se snažil dokázat pobyt Slovanů dávno před tím, než dané místo osídlily jiné národy, o kterých věda předpokládá, že byly původním obyvatelstvem. Kuffner zde porovnává zvukovou podobu jmen. Jeden příklad za všechny: (...) *„Nejzajímavější obdoby zvuku se najdou, kde oblasti jazyků různých se stýkají. Naše poněmčené kraje jsou klassická půda pro takové přezvuky. Na české straně říkají Kozobrda, Kosobrda, Kozorady či Kocerady, německé mluvidlo upravilo si název na Götschenroda, jinde na Gossenreuth, ne – li dokonce na „Käs und Brod“, nebo – Katzenbraten.“* (...) ⁸⁵

Dalším problémem, kterým se zabýval a který dokládá Kuffnerovu zaslepenost v oblasti historie, byly spory okolo Královédvorského a Zelenohorského rukopisu. Ve druhém svazku Vědy či báchory z roku 1917 se přiznal, že byl původně stoupencem odpůrců jejich pravosti a jen národní vědomí jej přimělo k tomu, aby tento názor nevyslovoval nahlas. Po studiu všech dostupných materiálů však mimochodem došel k opačnému stanovisku, jež odůvodil takto: (...) *„Nemožno nic napodobit, kde není žádných předloh. Nikdo nikdy před tím žádné staročeské zpěvy ani neslyšel ani nečetl. Nebyly žádné známy.“* (...) ⁸⁶ Výsledkem definitivního zavržení Rukopisů coby padělků vědeckou společností byl rozčarován. Podle něj se totiž problém vyřešil pouze společensky, ale ne skutečně vědecky. Věda totiž ignorovala jakékoli doklady pravosti Rukopisů a odmítla se jimi zabývat. A tak obviňuje prvního vědce, jenž označil Památky ⁸⁷ za podvrh, Josefa

85 Kuffner, Josef: Věda či báchora, Paběrky k otázce slovanského dávnověku, Praha: F. Topič, 1912, s. 8.

86 Kuffner, Josef: Věda či báchora II, Paběrky k otázce slovanského dávnověku, Praha: F. Topič, 1917, s. 17.

87 Takto Kuffner označuje Rukopisy v celém svazku.

Dobrovského z toho, že aniž by si dílo přečetl, vyslovil nad ním ortel, který je definitivně pohřbil. Neváhal označit Dobrovského za pomateného starce, který nad sebou potřeboval v pokročilém věku dohled, takže veškeré jeho poznámky považoval za irelevantní⁸⁸.

Celý skandál okolo pravosti či nepravosti Památek vysvětloval Kuffner jednak jako módní záležitost⁸⁹, jednak viděl hlavní úskalí sporu ve skutečnosti, že čeští vzdělanci byli příliš ovlivněni vědou německou: (...) „*J sme jaksi z němčiny do češtiny přeložení vzdělanci.*“ (...) ⁹⁰ Německá věda neměla podle Kuffnerova názoru svoji vlastní historii, a proto si ji propůjčovala a přivlastňovala od národů cizích. Zoufal si nad tím, že Slované nejsou schopni se spojit dohromady, aby vytvořili jeden velký národ a společně pak dokázali čelit, případně zamezit vnějšímu útlaku. Na druhé straně nepřestával doufat, že se nakonec pravda odhalí a spravedlnosti bude učiněno zadost.

Ze všech osmi svazků Vědy či báchory (i spisu Scéna za scénou) je cítit jistá averze vůči německému národu. Současně však ironizoval německou snahu stále vychovávat Čechy, které považovali za dítě, jež nesmí nechat bez dozoru: (...) „*Každý žák se časem doučí, uzraje, má povinnost sám se obejít životem, postavit se na vlastní nohy. Jejich (německých „učitelů“) kulturní dílo dospělo v nás vrcholu. (...) A v tomto velebném pro každého*

88 Kuffner, Josef: Věda či báchora VII, Paběrky k otázce slovanského dávnověku, Praha: F. Topič, 1927, s. 25.

89 Ve čtvrté řadě Vědy či báchory uvádí například aféru anglického spisovatele MacPhersona, který byl ve 2. polovině 19. stol. považován za falsifikátora hrdinského eposu Ossian. Nakonec však vědecká komise uznala literární dílo za původní a spisovatel byl očištěn. Kuffner, Josef: Věda či báchora IV, Paběrky k otázce slovanského dávnověku, Praha: F. Topič, 1924, s. 35-36.

90 Tamtéž, s. 75.

*vychovatele okamžiku, kdy dojati a pohnuti k slzám měli by nám žehnatí a samostatné práci naší práci štěstí: začínají na nás vrčet.“ (...)*⁹¹

Kuffner však zaměřoval historická fakta a jaksi domýšlel dějiny podle vlastního uvážení, a proto není možné považovat spisy za přínosné z hlediska historie ani filologie. Jedná se spíše o určité vyjádření postoje autora v dané problematice a jeho vymezení vůči vědomí vlastní identity, kterou pojímá z širšího ohledu a která mnohdy zaujme jednotlivými postřehy, většinou však pobaví pokřiveným pohledem na skutečnost.

O Kuffnerovi lze hovořit jako o velkém „národovci“, byť je tato jeho vlastnost stejně jako pohled na klíčové postavení slovanského národa poněkud zkreslená. Bral ji do určité míry jako program, který bylo potřeba plnit do posledního detailu, nehledíc při tom na podstatné okolnosti. Demonstroval jej i ve svých recenzích, v nichž v souvislosti s otevřením Národního divadla, hledáním a ustalováním nového repertoáru neustále volal po nových původních hrách českých dramatiků. Pravdou zůstává fakt, že v 80. a 90. letech 19. století se činohra ND zaměřovala převážně na zahraniční salónní konverzační komedie, jichž bylo obecnstvo již přesyceno a touha po původním českém repertoáru neklíčila jen v Kuffnerovi. Studovat však sice česká, ale umělecky podprůměrná dramata by jistě nemělo být cílem Národního divadla, a pokud by k tomu došlo, soudný kritik by se měl ohradit. Ne tak shovívavý Kuffner: (...) *„Pan Pinkas není homme des lettres z povolání a jistě nemá ambici způsobiti epochu na českém parnasse divadelním. Proto není třeba jeho práci okukovati*

91 Kuffner, Josef: Mezi sousedy, in: Scéna za scénou, Volné listy z kroniky vývoje našeho divadla 1883 – 1898, Praha: J. Otto, 1900, s. 24.

*literárními sklíčky.“ (...)*⁹² Podobných příkladů by bylo možné najít více.

Dalším veřejným sporem, který dal vzniknout dvěma znepřáteleným táborům v české společnosti, byla událost kolem herečky Marie Pospíšilové. Ta byla nucena kvůli neshodám s vedením ND⁹³ opustit první českou scénu a posléze vystupovala v německém divadle. Do té doby jinak Kuffnerem oceňovaná a uznávaná umělkyně, stala se vlastizrádkyní. V březnu roku 1884 se představila Pospíšilová ještě v ND v náročné roli Frou – Frou. Kuffner tehdy ve své recenzi ocenil výkon slovy: (...) *„Ani na chvíli se nezdá, že by umělkyně obtížím chameleonického výtvoru básníkovu podlehala, naopak svědčí každá jednotlivost o důkladném pochopení, není finessy povahové v úloze, na kterou by nějakou finessou uměleckou neodpověděla, výkon je plný zajímavých podrobností a celek pojí a nese jakási suverénní jistota držení i přednesu, hlasu i chování, svědčící o hotovosti studia a vzácné píli.“ (...)*⁹⁴ O pár měsíců později v souvislosti s pochvalným hodnocením výkonu Julie Šamberkové v roli Dumasovy Bagdadské princezny se můžeme dočíst: (...) *„Mohutnost citu a vášně nahraňuje zde umělkyně silným nánosem zevnějších prostředků, ač nikdy nezapadá v neumělecké křiklavé přemršťování, jaké museli jsme si dát často líbiti od mladší předchůdkyně její, která před nějakým časem za svojí kariérou ukázala ústavu našemu záda.“ (...)*⁹⁵ Po více než desetileté odmlce byla Pospíšilová pozvána

92 Národní listy, 26. 3. 1886, roč. XXVI, č. 85, s. 5.

93 Na konci roku 1884 měla vystoupit Marie Pospíšilová spolu s Puldou v hlavních rolích v Ohnetově Majiteli Hutí. Hlavní ženská role byla však přidělena herecké kolegyni Marii Bittnerové.

94 Národní listy, 5. 3. 1884, roč. XXIV, č. 65, nestránkováno.

95 Národní listy, 27. 8. 1885, roč. XXV, č. 235, s. 2.

k pohostinským vystoupením na své kdysi domovské scéně. Je samozřejmé, že se představení neobešla bez nervozity a všeobecného pozdvižení. Přestože Kuffner považoval celou kauzu za problém hodný morálního opovržení Pospíšilové coby člověka, dokázal se při hodnocení jejího hereckého výkonu oprostít od nevraživosti a s uznáním jej komentuje takto: (...) „A vsutku, nebyla marně ve světě na zkušené! Mladý tehdy talent rozpjal se hezky k rozletu za tu dobu, sesílil, uzrál, a dnes umělkyně převyšuje o deset hlav někdejší svoje začátky.“ (...) ⁹⁶

Jak je tedy zřejmé, Kuffnerův postoj k národním otázkám je - oproti jeho postojům vůči divadelnímu a dramatickému umění - zcela jasně vymezený a místy až ortodoxně prosazovaný.

96 Národní listy, 20. 4. 1895, roč. XXXV, č. 108, s. 4.

VI. Šaldova reflexe Kuffnerova kritického díla

Pro završení celkového pohledu na osobnost Josefa Kuffnera bude jistě přínosné seznámení se s tím, jak působil na své kolegy v oboru divadelní kritiky a jak byly přijímány Kuffnerovy recenze a soudy nejen o českém divadle, ale také o společnosti a politice. Jak již z předchozí analýzy vyplynulo, pro Kuffnerovu kritickou činnost je jednoznačně charakteristická názorová nevyhraněnost. Proto bude zajímavé srovnání s činností jednoho z nejváženějších kritiků počátku 20. století, Františkem Xaverem Šaldou, jehož dílo tvoří ucelený program.

Hned na úvod není potřeba zastírat, že Kuffner byl pro Šaldu „rozeným diletantem ve všem“, jak se o něm vyjádřil v *Úvodním slově k Juvenilím ve svých Kritických projevech*⁹⁷. Zavedl dokonce pojem „kuffnerovština“ pro vyjádření nepříliš hodnotné a přínosné kritiky či studie. Není tedy divu, že pro Šaldu nebyly Kuffnerovy kritiky skutečnými reflexemi divadla, ale spíše hříčkami, jež by mohl psát jakýkoliv pisálek nejnižšího formátu.

Zásadním úskalím, stavicím oba kritiky do protikladu, bylo pojetí kritiky ve vztahu k divákovi. Pro F. X. Šaldu bylo klíčové, aby kritik předjímal názor publika, tedy aby se nestával jen jeho mluvčím, jako tomu bylo u Kuffnera.

Rozkol způsoboval rovněž fakt, že na rozdíl od Kuffnera měl Šalda jasnou představu o tom, jak by mělo divadlo vypadat po umělecké i obsahové stránce, co by mělo diváku přinášet a v čem by měla spočívat jeho úloha v rámci společnosti. Pro Šaldu bylo stěžejní dramatické dílo, které nadřazoval ostatním složkám

97 Šalda, F. X.: *Kritické projevy I, 1892 – 1893*, Praha: Melantrich, 1949, s. 445.

divadelního umění, naprosto odmítal přizpůsobování se dramatika publiku, miloval experimenty v umění, neuznával kompromisy a divadelní kritiku považoval za samostatný obor, v němž je nezbytná úplná umělecká angažovanost kritika. Na rozdíl od Kuffnera také neustále kritizoval produkci ND, kterou považoval od počátku své kritické činnosti za strnulou, neschopnou a neochotnou zkoušet nové věci, experimentovat.

Na druhé straně však Šalda ocenil Kuffnerův přínos v podobě prosazení realismu na české jeviště. V kapitole O naší moderní kultuře divadelně dramatické, historické studii popisující umělecký vývoj v Čechách od premiéry Krále Honzika v divadle v Kotcích roku 1771 až po poválečnou situaci v ND, napsal: (...) „*Jevištní realism byl záhy probíjován několika dosti odvážnými kritiky, tak Josefem Kuffnerem v Národních listech, M.A.Šimáčkem ve Světozoru, Janem Ladeckým v České Thalij, a zvláště Vilémem Mrštíkem v Ruchu a Gustavem Jarošem (Gamma) v Čase, jakož i plodným esejistou F.V.Krejčím v Rozhledech a později v Pravu lidu.*“ (...) ⁹⁸ Nutno dodat, že se jedná pravděpodobně o jedinou kladnou dohledatelnou zmínku, nicméně svědčí o tom, že jakkoli byly Kuffnerovy recenze pro Šaldu kvalitativně podprůměrné a protiřečící jeho pojetí kritiky, určitý smysl jim v celkovém kontextu neupíral.

Jinou problematikou, kde se oba kritikové jasně rozcházel, byla otázka lidového divadla a pojem lidového diváka. Šalda se s Kuffnerem neshodoval již v samotné definici pojmu lid. Zastával totiž názor, že lid není masa, jakási hromadná bytost, ale že je tvořen jedinci, samostatnými individualitami. Z tohoto důvodu

98 Šalda, F. X.: O naší moderní kultuře divadelně dramatické, in: Studie z české literatury, Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 232.

odsuzoval cestu, kterou se vydala správa ND, když se rozhodla uvádět tzv. lidová představení, jejichž největší slabinou byl výběr repertoáru. Neuznával premisu, že divák z nižší společenské vrstvy není schopen vnímat skutečné umění a ocenit opravdové umělecké hodnoty, a proto jej musí divadlo nasytit odpovídající duchovní stravou: (...) „*A pak - a ta otázka je pro nás rozhodná -, jak vědět, že chudší člověk je k umění, skutečnému umění, nechápavější než bohatší? Hmotná, peněžní povýšenost není přece povýšeností duševní, nezaručuje povýšenost vkusu.*“ (...) ⁹⁹

V návaznosti na Šaldovo pojetí jedince ve společnosti lze vyzdvihnout další názorový rozkol s Kuffnerem, a to již zmiňovanou aféru s herečkou Marií Pospíšilovou, jíž se Šalda jako jeden z mála zastával a veřejně obhajoval hereččiny pohnutky k odchodu k německému divadlu. Kuffner považoval za nesprávný krok správy ND k tomu, že pozval Pospíšilovou k pohostinským vystoupením. Nebezpečí spatřoval hlavně v předpokladu, že pokud se herečce tímto umožní vlastní rehabilitace, bude se mít za to, že byl její čin v pořádku a mohou se jím inspirovat další. Tím však ztratí společnost své morální hodnoty a smysl pro spravedlnost.

Na to Šalda odpověděl: (...) „*Jak viděti, hájeno tu všude stanovisko, že slečna P. má býti trestána ne za sebe, ne pro sebe, ale vzhledem k hromadě a z názoru hromady, pro její užitek a pro její výchovu: jednak proto, aby jiní jednotlivci nebyli sváděni příkladem jejím k odboji a odpadnutí, jednak aby byl živen cit odporu a trestu, který ke slečně pocítila hromada, poněvadž cit ten je prý prospěšný v naší situaci národní a musíme ho tužit a sílit*

99 Šalda, F. X.: O umění, Praha: Československý spisovatel, 1955, s. 490.

*u hromad.“ (...)*¹⁰⁰

Kuffnerův a Šaldův pohled na české divadlo byl diametrálně rozdílný a nemohl se nikdy slučovat, nebo alespoň přibližovat společné shodě. Vyplývá to jak z konkrétních požadavků na dramatické dílo, pojetí kritiky, tak i z obecnějších názorů na umění.

100 Šalda, F. X.: Jedinec a hromadnost, in: Kritické projevy II, 1894 – 1895, Praha: Melantrich, 1950, s. 255.

VII. Závěr

Na základě podrobnější analýzy kritického díla Josefa Kuffnera je evidentní, že se neřadil k těm odborníkům, které je možné považovat za stěžejní osobnosti české divadelní kritiky. V období, kdy Kuffner působil, však nebyl zdaleka jediný. Kvůli tomu, že tento obor ještě neměl v českém prostředí natolik vyhraněné pole působnosti, došlo k situaci, že reflektovat divadlo se cítil být povolán každý jeho milovník, což byl právě Kuffnerův případ.

Sám o svém životním poslání pochyboval: (...) „*Základní notou mé novinářské činnosti byla ovšem kritika všech takměř stránek života a oborů činnosti. Kritika divadla, umění, společenského života, veřejných záležitostí, kritika všeho. Mladý člověk už je tak šťastně nevědomý, že si troufá bez okolků mluvit o všem a do všeho. (...) Poučoval jsem horlivě na všechny strany, ale při tom jsem cítil, jak jsem sám byl poučení vlastně nejvíce potřeбен.*“ (...) ¹⁰¹

Kuffnerovi však nelze upřít snahu o jasněji formulované požadavky na dramatické dílo, technickou stránku inscenací a herecké umění a modernější pojetí role režiséra v rámci jevištního celku. Jeho trvalým vkladem - k němuž mu byla kritická tvorba jakousi nutnou průpravou – bylo probíjení významné předměstské činoherní scény lidového typu (jež poté sehrála v divadle 1. polovině 20. století umělecky nepominutelnou roli), totiž lidového divadla Uránie.

Své kritické dílo ostatně podle vlastních slov nepovažoval

101 Národní listy, 5. 7. 1925, roč. LXV, č. 183, s. 9.

za průkopnické ani z hlediska historie české divadelní kritiky. Spíše se cítil být služebníkem publika, jemuž měl zprostředkovat dojmy z představení a podělit se s ním o zážitky. Z tohoto postoje zřejmě nikdy nemohla vzniknout svébytná kritika, ovlivňující české divadelní dějiny.

Seznam pramenů a literatury

1. Císař, Jan: Život jevišti – Formování české realistické kritiky, Praha: Orbis, 1962.
2. Černý, František, Klosová, Ljuba a kol.: Dějiny českého divadla III, Praha: Academia, 1977.
3. Janáček, Jiří: Sborník '98, Liberec: Technická univerzita v Liberci, 1998.
4. Kuffner, Josef: Časy letí: Volné listy z kroniky rozvoje (1898 – 1904), Praha: F. Šimáček, 1905.
5. Kuffner, Josef: Chvilé a otázky: Volné listy z kroniky rozvoje společenského, národního a osobního (1883 – 1893), Praha: F. Šimáček, 1905.
6. Kuffner, Josef: Scéna za scénou: Volné listy z kroniky rozvoje našeho divadla (1883 – 1898), Praha: J. Otto, 1900.
7. Kuffner, Josef: Věda či báchora I - VIII, Paběrky k otázce slovanského dávnověku, Praha: F. Topič, 1912.
8. Šalda, F.X.: O umění, Praha: Československý spisovatel, 1955.
9. Šalda, F.X.: Kritické projevy I, 1892 – 1893, Praha: Melantrich, 1949.
10. Šalda, F.: Kritické projevy II, 1894 – 1895, Praha: Melantrich, 1950.
11. Šalda, F.X.: Studie z české literatury, Praha: Československý spisovatel, 1961.
12. Květy, listy pro zábavu a poučení s časovými rozhledy, Praha: Jaroslav Pospíšil, 1883 – 1889.

13. Národní listy, Praha: Julius Grégr, 1884 – 1925.

14. Osvěta, listy pro rozhled v umění, vědě a politice, Praha:

Václav Vlček, 1884 – 1900.