

DRAMA

Jako v období předcházejícím byl i v prvních desetiletích 19. století rozvoj dramatu v těsném sepětí s repertoárovými potřebami českého divadla. Když v roce 1812 došlo k oživení českých představení ve Stavovském divadle (viz o tom zde na str. 159) a když zároveň prohlubující se organizace kulturního života v Praze a na venkově vedla k prvním představením ochotnickým, stávala se znovu živou a naléhavou nejen potřeba českých her, ale i otázka jejich charakteru a kvality.

Úsilí o národní literaturu vyšších kvalit bylo spjato se společenským vědomím celkem nevelké skupiny česky smýšlející inteligence. Literární činnost nesená idejemi a nadějemi této inteligence neměla velkou publicitu, hovořila k nejvyspělejšímu jednotlivcům národní avantgardy, roztroušeným na nejrozličnějších místech Čech, Moravy, popřípadě i Slovenska. Naproti tomu divadelní představení bylo lze úspěšně organizovat jen tam, kde bylo možno obracet se k poměrně velmi početnému publiku, soustředěnému na jedno místo v určitou hodinu. Proto tvorba dramatická, pokud byla určena pro tato představení, musela přihlížet k povaze publika, k jeho požadavkům i zvyklostem a k stavu jeho uvědomění. Zatímco tedy nejnáročnější tvorba dramatická, spjatá s vyhraněnými představami české národní inteligence, měla povahu knižních dramat, nepočítala s divadelní realizací, velká většina dramat určených pro předvádění buď rezignovala na cíle osobité národní kultury, nebo se k nim blížila po cestách blízkých dosavadním zkušenostem divadelního publika, jehož jádro jako dříve tvořily lidové vrstvy městské.

Pojednávajíc o dramatu daného období, budeme vycházet od dramat spjatých s potřebami soudobého divadla a teprve pak přistoupíme k dílům, jež se pokoušejí na nejvyšší úrovni soudobých představ realizovat drama schopné reprezentovat vyspělou a živými ideály národní společnosti prostoupenou tvorbu dramatickou. Tento postup se zároveň shoduje s chronologií v rozvoji české dramatické tvorby. Drama směřující k dobově nejvýše ceněným útvarům dramatickým, především k tragédii, popřípadě drama vystihující situaci národa

nebo patos jeho dějin, je spjato až s krystalizací preromantických představ literárních, zatímco drama určené k divadelní produkci se opíralo o starší koncepci literatury, zdůrazňující umění jako prostředek zábavy, jako cestu k výchově nebo nápravě. Této koncepci odpovídaly také charakteristické rysy dramatickosti běžné v repertoárních hrách českého divadla. Patetické nadsázky a drastičnosti stupňovaly emocionální sílu tohoto dramatu, tvořily základ jeho divadelní působivosti. Byly pojmány vážně, ale obsahovaly v sobě určité rysy komiky, kterých mohlo být využito i k účelům satirickým.

Nebylo by správné domnívat se, že dramata určená lidovému publiku a označovaná jako „triviální“, poněvadž šlo o útvary v soudobé světové (především však německé) dramatické produkci z vulgarizované ve srovnání s ostatní produkcí umělecky vážnější, neposkytovala v české situaci žádné možnosti rozvoje. Nutnost soustředit se na „triviální“ útvary, poněvadž jedině ty zaručovaly úspěšný kontakt s publikem, omezovala sice tvůrčí činnost českých dramatiků, na druhé straně však je vybízela k samostatnému využití všech možností obsažených uvnitř těchto útvarů. Dávají jim hlubší záměr a širší společenský dosah, popřípadě je přehodnocují, vtiskujíce jim zcela nový smysl. Specifická společenská situace českého dramatu způsobila, že dramatická tvorba využívající útvarů „triviálních“ nepostupovala jen ve směru nivelizace, ale že na jejím pozadí vyrostla — zejména zásluhou KLICPEROVOU — díla, která byla zřejmým přínosem, a to nejen pro rozvoj divadelního cítění, pro upevnění zkušeností v skladbě dramatu, ale i pro využití dramatu při formování české národní společnosti. Proces využívání a přehodnocování „triviálních“ dramatických útvarů lze sledovat především v rámci tzv. rytířské hry a soudobé frašky. Toto rozvržení umožňuje pozorovat dva základní tematické okruhy soudobého dramatu, z nichž jeden vycházel z historie a druhý z života současného.

Proměny rytířské (historické) hry

Rytířská hra byla svým charakterem hra historická, ale „historičnost“ nebyla její předností. Byla založena na heroizaci rytíře, jehož ušlechtilé ctnosti, ověřované osobní statečností, jsou zárukou pořádku ve světě. Proti absolutnímu dobru stálo absolutní zlo, intrikáni, zločinci, loupežníci, kteří byli nakonec odhaleni a potrestáni. Dramatický konflikt se obvykle kupil kolem erotické zápletky, která dávala příležitost k rozvinutí hlučného děje s vyostřenými a drasticky podávanými situacemi. Se sklonem k naturalismu nebyly v rozporu strašidelné tajemnosti, popřípadě i nadpřirozené zásahy, jež pomáhaly vytvářet nebo řešit konflikty.

Takto schematizované pojetí rytířské hry poskytovalo poměrně široký rámec pro děje odehrávající se na rozličných místech a v rozličných dobách. Nic

nebránilo tomu, aby v podstatě obecný smysl těchto heroizací feudálních ctností nebyl situován do obsahu domácích dějin (aniž je ovšem vystihoval a věrně zobrazoval), aby představa ideálního rytíře nebyla spojena s představou panovníka, aby konflikt řešený v rytířské hře nebyl spjat s aktuálními konflikty politickými. Pozorovali jsme, jak již na sklonku 18. století v rámci rytířské hry vznikaly naše první hry historické a jak také prostřednictvím této rytířské hry byly vyjadřovány zájmy reformní politiky osvíceného absolutismu (Zímův Oldřich a Božena). Po obnovení divadelních představení v Praze byla to opět rytířská hra, na jejímž pozadí vznikaly četné „vlastenecké činohry“, hry čerpající z českých dějin a sloužící přitom aktuálním potřebám politickým. A poněvadž nejvyšším zájmem rakouské dynastie byla v letech 1812–1815 ochrana monarchie před Napoleonem, byla většina her založena na myšlence obrany vlasti před vnějším nepřítelem. Zároveň s touto myšlenkou bylo možno spojit i oslavu rytířských ctností našich předků a předvést postavy českých dějin jako nositele těchto ctností.

Nejplodnějším autorem her tohoto typu byl JAN NEPOMUCKÝ ŠTĚPÁNEK. Jeho vlastenecká činohra *Obležení Prahy od Švejdů aneb Věrnost a udatnost česká* (1812) obnovila látku zdramatizovanou již V. Thámem; obraně vlasti před nepřítelem byly věnovány i hry *Břetislav První aneb Vítězství u Domažlic* (1813) a *Korytané v Čechách aneb Osvobození vlasti* (1814). Pod dojmem vítězství Ruska, Pruska a Rakouska nad Napoleonem u Lipska v roce 1813 napsal Štěpánek hru *Vlastenci aneb Slavnost lipského vítězství* (1813), která uváděla na jeviště též představitele ruského vojska, pražskými diváky nadšeně pozdravované.

Je pochopitelné, že tyto historické hry, v nichž autor musil přihlížet k historickým událostem, nemohly realizovat schéma rytířské hry v celé úplnosti. To mělo za následek oslabení vnitřní jednoty dramatického děje, drama se proměňovalo v řadu výjevů, které však byly natolik dramaticky vyostřené, že si udržely pozornost diváků. Zásluhu na tom měla aktuálně pocítovaná válečná situace, na kterou Štěpánek apeloval a která svou naléhavostí stupňovala zájem o divadelní předvedení problémů spjatých s touto situací. Tak například ve hře *Vlastenci* nepředváděl Štěpánek jen přímé účastníky bojů u Lipska, ale zároveň vztahy obyvatelů k válečným událostem. Postavil vedle sebe obhájce a přímé propagátory obrany před nepřítelem (jsou jimi též prostí venkované), obhájce míru, děsíci se válečného utrpení (matky), a lidi kořistící z válečné situace (žid David). Stanovisko, které Štěpánek zastával, krylo se dokonale se zájmy monarchie. Celá hra se hemží hyperloajálními projevy, prostí lidé se hrnou do vojska, provolávají slávu rakouskému dvoru, děkují za to, že mohou zůstat Čechy, neboť si je francouzský národ chtěl podmanit, a šlechtičtí plukovníci ohlašují, že budou u dvora referovat o vlastenecké lásce Čechů, o jejich statečnosti a hrdinské mysli.

Štěpánek chápal své vlastenecké činohry jako nepřímý prostředek výchovy

k loajalitě, neboť v kronikářských příbězích se Čech, jak napsal v předmluvě k edici svých her, „naučí své znamenitější předky ctíti a svou vlast lépe znáti, i cítí se vlasti býti povinen, horlení pro obecné dobré nenadále v něm vznikne, rozmnoží se, a láska k vlasti a oddanost svému mocnáři jsou ti nejpožehnanější následkové toho“. Ve hře *Obležení Prahy* od Švejdů přecházejí rytířské ctnosti na měšťany, studenty i řemeslníky, kteří svou věrností vrchnosti a svou statečností si získávají respekt nepřítele, vyjádřený velitelem Švédů Königs-markem: „Kdybych nad tímto hrdinským lidem panovati mohl, žádný král by mi roven nebyl.“ Proti těmto rytířským hrdinům je v duchu schématu rytířské hry postaven intrikán, jímž je v dané situaci zrádce vlasti Ottovalský, který proti absolutním hodnotám vlasti a věrnosti staví svůj utilitární zájem: „Má vlast jest ta, která mne živí; jiné neznám.“ Pozorovali jsme, jak dramatika období Boudy využívala rytířské hry pro zpodobení konfliktu mezi lidem (poddanými) a vrchností, ztotožňujíc zásady rozumné vlády ztělesněné v králi (císaři) se zájmy lidu. Štěpánek těžil z představ osvíceného panovníka, těžil z vlasteneckého citění, nikoli však proto, aby odhalil konflikty uvnitř společnosti, ale proto, aby zdůrazněním principů feudální věrnosti, přizpůsobené potřebám nového státu, odvedl své diváky od konfliktů vnitřních a zainteresoval je pro obranu proti zahraničnímu nepříteli. Ve vztahu k společenským problémům doby měl jeho postoj vysloveně reakční charakter.

Vedle těchto historických obrazů, využívajících tradice rytířské hry, upevňoval Štěpánek dominující postavení tohoto typu divadelní hry svými četnými překlady a úpravami rytířských her cizích. Velké popularity dosáhl Holbeinův *Fridolín aneb Chod do železných hutí* (1812) na námět známý z Schillerovy balady, přeložené v roce 1813 Markem do češtiny pod titulem *Chod do železnice*, a zvláště pak Kunovi *Loupežníci na Chlumu*. Štěpánek je autorem i původní rytířské hry *Jaroslav a Blažena aneb Hrad Kunětice*, pocházející již z roku 1805.

Poněkud jinak než Štěpánek využíval schémat rytířských her VÁCLAV KLICPERA. Nevytvářel rytířské obrazy z českých dějin; opíraje se o pověsti a baladické látky, rozvíjel mnohem volněji svou fantazii na rytířská témata, aniž váhal sáhnout přitom k prvkům zázračným a přímo pohádkovým. Jeho *Blaník* (napsán 1813, provozován 1816) byl napsán podle rytířské knížky lidového čtení Zdeněk z Zásniku s svými tovaryši aneb Rytíři v Blanickém vrchu zavření (viz str. 90). Má v rozvržení postav, v základním konfliktu (rytířský hrdina bojuje proti zločincům a intrikánům, aby získal svou nevěstu) i v emocionálních protikladech vznešenosti a hrubosti všechny znaky soudobé rytířské hry. Klicperův vynikající smysl pro divadelnost, pro plynulost, verbální bohatost a vtipnost dialogu, pro charakterovou jasnost postav, jakož i neobyčejná schopnost vytvářet scény nejen dramaticky vyostřené, ale i situačně komplikované, existence několikaletých kontextů známých divákovi, ale nezná-

mých postavám, střídání vážnosti s komikou, to vše umožňovalo zbavit rytířskou hru její tíže a dát jí obecnější smysl. Podobně jako Štěpánkovi „vlastenecké hry“ chtěl být i Klicperův Blaník víc než jen „rytírnou“ bez vztahu ke konkrétní společenské situaci. Zbyhoň a jeho loupežnické bandy byly zajisté méně určitými představiteli nepřátel vlasti než Štěpánkovi Švédové, Korytané a podobně, ale při této menší určitosti byl příběh z Blaníka, spojený s pohádkovou představou blanických rytířů osvobozujících vlast ve chvíli největšího nebezpečí, výraznějším symbolem osvobozeneckých národních snah než hry Štěpánkovi, naplněné loajální jednoznačností. Neurčitost a mnohovýznamnost (v Blaníku mohlo jít nejen o nepřítelů vnějšího, ale i o nepřítelů vnitřního) byla v dané situaci spíše výhodou.

Užití kouzelných, pohádkových prvků v Blaníku nebylo v Klicperově praxi ojedinělé. Prvky fantastické a tajemné uváděl i do jiných svých her, které zároveň vydatně využívaly schémat rytířských. Některé z nich těžily z baladických námětů (oblíbený *Loketský zvon*, 1825) nebo byly přímými dramatizacemi balad (*Jan za chrta dán*, 1829, zpracovaný na námět známý z balady Šnajdrovy). Klicperovo zpracování známé příhody o Oldřichovi a Boženě (*Božena*, 1820) se opíralo o romanci Šafaříkovu a zakládalo Boženin vztah k Oldřichovi na nadpřirozeném předurčení snem. Klicpera dával svým rytířským a loupežnickým hrám (patřil mezi ně *Valdek*, 1825, *Loupež*, 1829, *Opatovický poklad*, 1830) ojediněle též charakter truchlohry, například v *Rodu svojanovském* (1821).

Klicperova účast na proměnách rytířské hry v soudobé české dramatice není však uvedenými příklady vyčerpána. Jeho fantazie nešla jen cestou „romantické“ báje, strážidelnosti nebo zázračnosti, ale vnesla do soudobé dramatičnosti i prvky intelektuálně pojaté hry, uměle aranžovaných situací, které byly pramenem komiky, zároveň však odhalovaly charaktery a pomáhaly řešit konflikty na základě přirozených vztahů mezi lidmi. Klicpera tu užil techniky jím samým označované jako „kuklení“, „převlékání“, spočívající v tom, že jednotlivé postavy buď se vydávají za to, čím nejsou, nebo jsou pokládány za někoho, kým nejsou. Tato technika nebyla ovšem vynálezem Klicperovým, sám se odvolával na Plautovy komedie, ale používal jí s velkou dovedností a se zvláštním smyslem pro její nejrozmanitější variace. Klicpera tu šel dále, než bylo běžné v současném dramatu německém. V letech 1816–1817 napsal tři hry (*Bělouši*, *Hadrián z Římsů* a *Tři hrabata najednou*), v nichž přímo laboratorně zkoušel svou techniku. Sám o nich napsal: „Všechny tyto tři básně jsou hlavní myšlenkou nanejvýš spřízněny, všude se sice kuklení stává, aby se ním sňatek manželský docílil, ale jak rozdílní jsou prostředkové, kterých se k dosažení toho cíle užívá, jak nestejně nitky, z nichžto se pomalu klubko uvinuje a zaplétá!“

Dvě z těchto her, *Hadrián z Římsů* (tiskem 1822, v témž roce i premiéra) a *Tři hrabata najednou aneb Který je ten pravý* (tiskem 1828), jsou v podstatě rytířské

hry, ale technika převleků dala jim zcela jiný smysl. Rytířská hra je tu jen prostředkem, aby se na její konvenční osnově a s použitím vyhraněných charakterů jejích tradičních postav rozehrála fantazie autora, který s bujností obvyklou v *comedia dell'arte* vytváří vždy nové a nové situace, plné překvapivých zvratů, nahodilých setkání a komické vyhocenosti. V Hadriánovi z Římsů vystupují v roli Hadriána, prisouzeného ženicha krásné Ruměny, tři nápadníci najednou (dva v převleku), a to všechno jen proto, aby na podkladě uměle vytvořených situací a dobře myšlených intrik mohl Ruměnin otec, rytíř Světlav, upustit od závazku, že vdá svou dceru za Hadriána, a svolit k sňatku s Želmírem, který, ač rytíř, ucházel se o Ruměnu v převleku venkovana, poněvadž se jeho otec kdysi se Světlavem rozešel v nedobrému. Pohyb na jevišti ovládají dva mladíci, Želmír a především jeho přítel Soběbor, který rozmnožuje dějovost svými uměle připravenými akcemi a který, ač rytíř, vítězí spíše vtípem než mečem. Takto se stará rytířská hra změnila ve frašku, stala se parodií sebe samé.

Technika „kuklení“ přivedla rytířskou hru z poloh vážných do poloh komických. Nebyla však jen samoúčelnou hrou, i když k ní dávala podnět. Ve hře *Božena* se kníže Oldřich rovněž převléká do selského oděvu, aby se přes společenské přehradu dostal k lidskému jádru své Boženy: „Jí roven se přiblížím k příbytku sprostému — vyzkoumám přirozené city její — a srovnává-li se i srdce s zevnitřní spanilostí a nevinností, tedy bude chotí mou...“ Poznáváme takto dobře ideové základy Klicperova přístupu ke skutečnosti. Jsou v podstatě stále ještě osvětské, nejde jim o změnu společenských vztahů, jsou však založeny na víře v člověka, v jeho obecné vlastnosti; společenské zařazení je jedním z „převleků“ tohoto obecného člověka. Tento převlek je v životě neměnný, v komedii je však možno jej proměňovat a takto „vyzkoumat přirozené city“. Klicperovo drama nebouří proti světu a ani neusiluje o jeho změnu; prostřednictvím komedie mu však nastavuje zrcadlo, zbavuje starý svět jeho koturnu, zlidšťuje vztahy mezi lidmi různých prostředí a přispívá k jejich výchově. To všechno bylo možno v rámci rytířské hry rozvinout jen částečně, soudobá fraška nehistorická poskytovala pro takové pojetí dramatu větší možnosti. Klicpera sice občas dával své veselohře nebo frašce historický kolorit (*Kytka*, 1823, *Ženský boj*, 1827), ale jako v rytířských komediích ani zde prostředí nebylo skutečným předmětem zobrazení.

Na rytířskou frašku Klicperovu navázal velmi účinně SIMEON KAREL MACHÁČEK ve veršované veselohře *Ženichové* (1826). Zápletkou hry se opět točí kolem sňatku dcery rytířovy. Militka, která miluje panaše Vítku, zbaví se svých tří rytířských nápadníků tím, že zosnuje zkoušku jejich rytířských ctností, v nichž všichni tři hanebně zklamou. Skutečným hrdinou je prostý Vítek, který byl Militčiným otcem povýšen na rytíře a přijat za ženicha Militčina. Tato fraška nebyla tedy jen parodií rytířské hry, ale zcela zřejmou parodií na rytíře, byla nesena vědomím, že rytířství není záležitostí rodu, „že ne vše, co svítí, zlato a že

statečnosti není všude tam, kde urození“. Rytířství je věcí obecně dostupnou každému, kdo si umí nejen srdnatě, ale především chytře počínat: „*Čeho nelze dobýt mocí, toho jest se chytrou zmocí*“, říká příznačně Vítek. V tomto postoji byla obsažena nejen mentalita sedláka bojujícího skrytou chytrostí proti vrchnosti, ale především morálka soudobé buržoazie, jež vědoma si svých prostředků ztrácí slepý obdiv před feudálními morálními hodnotami. Je pochopitelné, že v této situaci se vážné rytířské drama pocituje pomalu jako anachronismus. Dosvědčuje to parodie na dramatika rytířské truchlohry, obsažená v Čelakovského Patrných dopisech nepatrných osob z roku 1830.

Fraška cestou ke hře ze současnosti

Vedla-li cesta k historické hře přes hru rytířskou, vedla cesta k dramatu ze současnosti přes frašku. Lokální fraška Prokopa Šedivého na sklonku 18. století chtěla bavit svým obhroublým vtípem a naturalistickými scénami, přitom umožňovala — aspoň do jisté míry — učinit si představu o pražském životě v prostředí řemeslnickém a obchodnickém. Navíc pak obrážela ještě tendence objevující se v drobné české buržoazii. Tyto vlastnosti jsou příznačné také pro frašku první třetiny 19. století. Fraška byla nejfrekventovanějším útvarem za Štěpánkovy éry v Stavovském divadle a šířila se k nám v četných překladech. Zároveň s ní však pronikaly z německého repertoáru v překladech i hry ze současného života, většinou z prostředí aristokratického, ale též měšťanského. Nejvíce hrán a také nejvíce překládán byl August Kotzebue, jehož dramatická tvorba, vyznačující se povrchní sentimentalitou, stala se pro své reakční zaměření předmětem nenávisti revolučně naladěného německého studentstva. Svým celkovým charakterem se od her Kotzebuových podstatně nelišily ani hry jiných autorů německých, Štěpánkem překládaných a uváděných na české jeviště (Bäuerle, Hensler, Holbein, Stegmayer, Ziegler aj.), popřípadě autorů francouzských nebo vlášských.

Ráz české frašky, české veselohry, a tím i české hry ze současnosti určovali po roce 1812 dva nejnadanější dramatikové své doby, J. N. ŠTĚPÁNEK a V. KL. KLICPERA. Oba dva dobře znali techniku soudobé komedie a často z ní vycházeli, Štěpánek se jí dokonce podřizoval, zatímco Klicpera ji svou smělou fantazií rozvíjel a leckdy přímo překonával. Oba dva se pokoušeli vnést do rámce soudobé frašky kus českého života, učinit ze svých komedií něco, co by odpovídalo zkušenostem diváků, co by na ně mohlo působit i výchovně. Oba dva hledali a nalézali v soudobé společnosti terč pro svou satiru, oba dva ve svých dílech obráželi též mentalitu nové české společnosti. Ani jeden z nich nebyl revolucionář. Svět je pro ně ve své podstatě a ve svém společenském rozvržení dán, nechtějí jej měnit a převracet. Pořádek ve světě je však porušován chy-

bami nebo vlastnostmi jednotlivců. Tyto nedostatky je třeba napravovat. Oba autoři byli ve své podstatě odchováni osvícenským reformismem. Proto se všechny jejich hry vyznačují tím, že končí smírem, obnovením porušeného pořádku. Přesto jsou však mezi nimi rozdíly, které mají zásadnější význam pro posouzení jejich působení na společenské dění.

ŠTĚPÁNEK vidí svého hrdinu velmi konkrétně, nalézá jej v mlynářích, sládcích, řemeslnických mistrech a obchodnících, stává se přímo mluvčím zájmů drobné buržoazie venkovské a městské. Předmětem jeho satiry se stávají ti, kdo ohrožují její zájmy, její rozvoj. Jsou jimi vrchnostenská úředníci, správci, písaři, kteří chtějí vystupovat se stejnou autoritou jako dříve, ačkoliv jim chybí majetek a schopnost pracovat nebo podnikat. Ve frašce *Čech a Němec* (1812) a ve hře *Pivovár v Sojkově* (1823) je celý dramatický konflikt vybudován na odhalování a zneškodňování intrik vrchnostenských úředníků ohrožujících rozvoj mladé, nezávislé, podnikavé a sebevědomé buržoazní vrstvy. Sládek Chmel v *Pivováře v Sojkově* je nejen dobrým hospodářem, který obezřetně dozírá na svou čeládku, ale dovede již své moci užívat, ví, co se dá zmocit penězi, podplácí drába, umí se však i domáhat spravedlnosti pro sebe, a proto se spojuje s vyššími vrchnostenskými úředníky proti intrikujícímu správci. Je přesvědčen, že „poctivý muž, který své povinnosti činí, daně své správně odvádí, vlast a vrchnost miluje, který se svými sousedy a se svým svědomím pokojně žije, nepotřebuje se bát“.

Druhým nepřítelem této drobné podnikavé buržoazie je soudobý spekulant, který jí poskytuje úvěr; pro svou spekulaci, vybudovanou na kapitálových transakcích, je instinktivně pocíťován jako nepřítel jejího výrobního podnikání. V hrách Štěpánkových je tímto spekulantem vždy žid a komika zaměřená proti spekulantovi dostává až rasově nepřátelské zabarvení. S takovým židem jsme se setkali již ve *Vlastencích*, kde se snaží vydělat na válce, v *Čechu a Němci* je spojencem zločinného správce, největší pozornost je mu však věnována v *aktovce Berounské koláře* (1818), kde se v postavě lichváře Kiliána Šnadabry snaží zničit kovářského mistra Perlíka.

Způsob, jímž se v uvedených třech fraškách — jsou to dramaticky nejlepší díla Štěpánkova — konflikt rozvíjí, odstraňuje nebo řeší, je zpravidla stejný. Vždy je spjat s erotickou historií, vždy se představitel nepřátelského tábora snaží vynutit si sňatek s dcerou představitele autorova světa a neváhá přitom užít podvodu, výhrůžek nebo nátlaku. Vždy se pak objeví na scéně mladík (student, řemeslník), který přispěje k demaskování zločince, pomůže otci a získá srdce jeho dcery (v *Pivováře v Sojkově* jsou tito pomocníci dokonce dva, což umožnilo zkomplikovat zápletku). Ve všech třech případech autor neměl zájem na potrestání viníka, ba dokonce účastníci konfliktu se přimlouvají za smírné vyřešení a odpuštění. Prach se zvířil, ale všechno se zase uklidnilo — přesně ve stylu té společenské vrstvy, jejíž zájmy Štěpánek obhajoval. Byla prů-

bojná, šlo-li o osobní zájmy, dovedla se vypínat tam, kde jí to bylo dovoleno, sympatizovala s vlastenectvím, ale nebyla vyhraněně nacionální, spatřovala v zákonech hlavní oporu pro svůj rozvoj, byla hyperloajální a nepokládala za nutné stát se aktivní silou při vytváření nového společenského řádu. Sklon k šosáctví a filistrovství byl průvodním znakem její životní situace i Štěpánkových her.

Aby dal svým hráčům zábavnost, hledal Štěpánek prostředky k zvýšení komiky scén; na dvojjazyčnosti vybudoval komiku Čecha a Němce, na okrajové příhodě s koláči komiku Berounských koláčů. Ve hře *Tintili vantili aneb At se to jen žádný nedoví* (1819) těžil komiku z klepařského prostředí městského. V duchu soudobé frašky neváhal sáhnout ani k hrubému zesměšňování nebo ponižování postav (žida, písaře). Jeho postavy jsou jednoduše pojaty a charakterizovány, často i jazykově, opakovanými úslovími. Jejich promluvy jsou úsporné, málo rozvinuté, přitom však opřené o živou, mluvenou frazeologii.

Poněkud jiný je charakter komedií KLICPEROVÝCH, v nichž se autorův postoj k soudobému společenskému dění neopíral o blíže určenou společenskou vrstvu. Klicpera vycházel z obecných zásad, jimiž měřil lidi a společnost. Osvícenské zásady rozumu, účelnosti, prospěšnosti, harmonického vztahu mezi zájmem individuálním a veřejným jsou hlavními hodnotícími kritérii při posuzování jednotlivých životních konfliktů. Jeho mluvčími v komediích bývají zpravidla mladí lidé, schopní jasně myslet, nezatížení pokřivenými vášněmi, společenskými hodnotami nebo předsudky. Víc než o konflikty jde Klicperovi o charaktery, o jejich poznání, osvětlení, popřípadě o jejich nápravu. Konflikty slouží tomuto poznání, nejsou-li, je třeba je uměle vytvořit.

Klicpera se mohl opírat o sílu své divadelní fantazie. Sám napsal o sobě: „Mně jest celý svět dramatická báseň ... Ze všeho, co čtu, co vidím, bezvolně scény sprádám a osnuju.“ Jeho dvě nejznámější veselohry *Divotvorný klobouk* (napsána 1817) a *Rohovín Čtverrohý* (napsána 1821) nevyrůstají z konfliktu, který by byl dán v jádře výchozí situace. Jsou to postavami dramatu uměle osnované a nastrojené komedie, které prověřují charakter zrůdných jednotlivců soudobé měšťanské společnosti, lakotného obchodníka Koliáše a povýšeneckého chlubitvého ranhojiče Rohovína Čtverrohého. Studenti Strnad a Křepelka, využívající slabosti Koliášových, snaží se ho nachytat na divotvorný klobouk, jehož majitel prý nemusí platit útratu, svedou ho k marnotratnosti a najedí se s ním na jeho účet. Obdobně pocestní malíři Čížek a Stehlík se vysmějí Rohovínově nadutosti tím, že s ním uzavrou chytře zosnovanou sázku, v níž Rohovín prohraje peníze i svou důstojnost.

Těžiště Klicperovy satiry leželo tedy v kritice obecně daných charakterů (skrblíků, povýšenců, sobců, prospěchářů, lhářů, podivínů všech druhů), které se samozřejmě vyskytovaly i v české soudobé společnosti. Po této stránce mají jeho komedie leckteré rysy realistické. Naproti tomu děje a konflikty, které

zobrazuje, postrádají zpravidla výraznější typičnosti, jsouce jen prostředkem k vytváření situací, jež ukazují lidi v jejich pravé podobě. Probírajíce Klicperovu účast na rytířském dramatu, vyložili jsme i funkci metody „kuklení“ v jeho hrách a ukazovali jsme, jak sloužila k „zkoumání přirozených citů“. Podobně si Klicpera počínal i ve svých fraškách ze současného života. Pracoval sice s „převleky“, ale cílem poznání byl skutečný charakter člověka. V jeho frašce *Žižkův meč* (napsána 1815, vydána 1821) říká sloužící Jan: „Nynějších časů se velmi mnoho lidí vydává za to, co nejsou! Jeden se vydává za počestného muže, a z očí mu kouká zlosyn! — Druhý praví, že prošel půl světa, a nebyl ani na pomezí svého kraje! — Třetí přísahá, že toliko z lásky k vlasti dobrovolně břemeno na sebe bere, a dělá to ze ctižádosti a pejchy!“ Na poslední námět napsal Klicpera veselohru *Každý něco pro vlast* (1829), v níž obsazování starostenského úřadu v malém městě dává příležitost k zesměšnění několika kandidátů, sobeckých „vlastenců“, kteří vychvalují své zásluhy o obecní dobro a hledají prostřednictvím paní správcové, neméně pokřiveného charakteru, přízeň vrchnosti. Je to naše první konverzační veselohra. Chmelenský, který to ve svém referátu konstatoval, zdůraznil s uspokojením, že na rozdíl od německých veseloher tohoto typu nehrají v české hře osoby vyšších stavů, ale veskrze osoby stavů nižších. V této aktovce dospěl Klicpera k nejširšímu satiricky podanému záběru soudobé společnosti.

V jiných Klicperových veselohrách se metoda „kuklení“ a technika stálého proměňování situací stávala až samoučelnou. Tak v *Bělouších* (napsána 1816, vytištěna 1820), v nichž šlechtický nápadník vystupuje v úloze svého kočího a kočí v úloze svého pána, nebo v *Lháři a jeho rodu* (napsána 1817), kde na předstírání, lhaní a převlecích byla vybudována celá osnova hry směřující k nápravě charakterů. Naproti tomu plného úspěchu dosáhl Klicpera v aktovce *Veselohra na mostě* (1828). I tu je situace vykonstruovaná. Ve chvíli příměří mezi dvěma bojujícími vojsky přivádí několik lidí na most, hlídáný z obou stran strážemi. Pasanti mají propustku vždy jen pro stráž na jednom konci mostu, musí na něm tedy zůstat. Toho využil Klicpera nejen k vytváření komických situací těžících ze skutečných nebo domnělých vztahů mezi jednotlivými postavami, ale i ke konfrontaci veřejného válečného dění s osobními, někdy dokonce nicotnými zájmy těchto postav.

Ve vztahu k české národní společnosti, k jejímu růstu a formování měly Klicperovy hry funkci výchovnou. Klicpera čerpal náměty ze všech prostředí, šlechtického, měšťanského i venkovského (toto ve veselohře *I dobré jitro*, vydané 1820), nalézaje všude typy lidí, kteří svými vášněmi ohrožovali dobré jádro této společnosti. Okolnost, že vycházel z obecného člověka a ze společnosti jako celku, neučinila ani z jeho dramat díla bojující uvědoměle za nové formy společnosti, neučinila z něho však ani loajálního obdivovatele forem starých. Protože nesoustřeďoval pozornost na žádnou společenskou skupinu nebo vrstvu,

byl schopen odkrývat nedostatky i tam, kde je horliví obdivovatelé těchto skupin nechtěli vidět. Štěpánkem obdivovaná kasta „lepších lidí“ v soudobé společnosti, tj. mlynáři, sládci, vinopalníci a s nimi i představitelé soudobé inteligence (učitelé, pseudobásníci), neušla satíře Klicperově. Zdravými životními vztahy bojoval proti předsudkům všech druhů, v Žižkově meči dal dokonce zvítězit Němci Karlu z Birkenštejnu nad Zachariášem, nad jeho zásadní nedůvěrou k Němcům a nad jeho předsevzetím, že neprovdá svou schovanku za Němce. Klicpera měl porozumění pro růst české národnosti a pro českou literaturu, ale nacionalismus, stejně jako kterýkoliv jiný vášnivý vztah, byl mu ještě cizí.

Klicperovy prostředky dramatické výstavby jsou – obecně řečeno – bohatší než prostředky Štěpánkovy. Týká se to jak charakteristiky postav, zápletky a řešení situací, tak i charakteru jeho promluv, dialogu, jeho spádu, a přímo jazyka jeho her. Jeho fantazie je mnohem živější, klade větší požadavky na scénu a na herce, na diváka i na posluchače. Dovede být konverzačně úsečný, jednoduchý, opírat se o mluvenou frazeologii, není však omezen na tyto prostředky; je-li zapotřebí, vloží svým postavám do úst rozlehlé úvahy a podloží je obrazností bohatě rozvinutou. Tehdy sahá Klicpera k slovníku a frazeologii méně známé a méně obvyklé, často i novotařící. Proto je stylistická, a tím i jazyková rozloha v jeho dílech poměrně veliká. Vše to opravňovalo k naději, že by mohl právě Klicpera překročit hranice konvence divadelní hry a vytvořit drama, které by povahou svého konfliktu i svou ideovou úrovní bylo schopno stát se českým národním dramatem v náročném smyslu toho slova (viz o tom na str. 230).

Poznali jsme, že realistické tendence, pokud se s nimi setkáváme v hrách Štěpánkových a Klicperových, uplatňují se nejvíce v kresbě postav, naproti tomu dějové konflikty a prostředí bývají zpravidla zachyceny netypicky. V roce 1819 vyšla aktovka FRANTIŠKA RAJMANA *Selské námluvy*, která uplatnila realitu také v detailech prostředí a v ději. Selské námluvy věrně reprodukují tradiční formy obřadu obvyklého při selských námluvách. Autor napsal svou veselohru jako dokument, chtěl „v maličkém vyobrazení představit sprostnost a chybnou řeč horských obyvatelů za Králové Hradcem k slezským hranicím ležících“. Dramatický charakter je dán vlastně toliko divadelností samého obřadu, jen iniciativní návrh žida Heršla, jak zvýhodnit smlouvy uspořádáním tří svateb místo jedné, dává tomuto „vyobrazení“ pointu, ovšem spíše novelistickou než dramatickou. Rajmanova druhá hra, *Vyhrané panství* (1820), má již svou vlastní veseloherní zápletku, vybudovanou tak, aby zesměšnila hamižnost vrchnostenských úředníků. I tu šlo ovšem o námět, který jistě našel živý ohlas ve venkovském lidovém prostředí. Proslulá původní hra lidových loutkářů *Pan Franc ze zámku* nesla se obdobným směrem (byla připisována Matěji Kopeckému, jejím pravděpodobným autorem byl však PROKOP KONOPÁSEK, 1785–1828).

Rajmanovy Selské námluvy těžily zcela zřejmě z divadelnosti obsažené ve folklóru. Je nepochybné, že z ní těžili, i když způsobem méně nápadným, i jiní autoři, zejména Klicpera. Samo folklórní drama nepůsobilo však na vývoj obrozenského dramatu tak silně jako folklórní poezie. Folklórní divadlo, tzv. „sousedské“, žilo na konci 18. a na začátku 19. století jen na některých místech, kde mělo svou starší tradici. Lidové selské hry se omezovaly většinou na repertoár biblický, popřípadě na satirické výjevy; nově k tomu však přistupovaly hry historické nebo dobrodružné. Dva skladatele sousedských her známe jménem, byl to JAN PETRUŠKA z Vysokého nad Jizerou (působil na přelomu století) a později v témž kraji působící FRANTIŠEK VOCEĐÁLEK (1775?—1845). Oba zahájili svou činnost pod dojmem českých představení v Praze (Petruška byl inspirován Boudou, Vocedálek byl v Praze r. 1809), ale jejich hry si uchovávaly stále charakter her folklórních, tj. byly psány veršem a předpokládaly speciální inscenaci i deklamaci. To způsobovalo, že folklórní drama mohlo současnou dramatikou ovlivňovat jen v detailech, ne jako celek, neboť inscenační podmínky a zvyklosti soudobého divadla byly jiné než v divadle folklórním. Poměrně nejlépe se folklórní deklamační zvyklosti uplatňovaly v divadlech loutkových.

Frašky a veselohry Štěpánkovy a Klicperovy, jakož i veselohry Rajmanovy nám ukazují, do jaké míry se dařilo prostřednictvím komedie vnést postavy, konflikty i prostředí soudobého života do dramatické tvorby. Pozorovali jsme, že soudobá fraška dospěla k pozoruhodným úspěchům a že její zábavný děj umožňoval poněkud zaujímat stanovisko k jevům našeho společenského života. Tomuto dramatu se však nepodařilo obsáhnout život národa v celé jeho šíři, nestalo se ještě dramatem národním ve smyslu těch požadavků, které měla na mysli soudobá národní inteligence. Obráželo dílčí jevy, ale nečinilo předmětem zobrazení ideje rozhodné pro pochopení životní situace národa i jedinců prožívajících tuto situaci.

První pokusy o drama (tragédii) náročného slohu

Nejlepší svědectví o tom, že mladá národně probudilá inteligence nespatořovala v rytířských hrách a v soudobých fraškách naplnění své touhy po národním dramatu, schopném svými vlastnostmi soutěžit s umělecky vyspělým dramatem jiných národů, najdeme v Počátkách. V šestém listě psal Šafařík: „Ukaž mi jen jedné vlastenské chlouby a závisti cizozemců, jen jedné nesmrtnosti hodné tragédie nebo komedie národní, a já ti za připálenou géniovi vlasti poškvřnu ponosu trest, jakého zradce vlasti zasluhuje.“ Je třeba dodat, že v roce 1818, kdy vyšly Počátky, byly známy všechny významnější vlastenecké historické hry Štěpánkovy a byl znám Klicperův Blaník. Je tedy zřejmé, že se

touha Šafaříkova nesla někam jinam. Osvětlí se nám poměrně dobře, uvědomíme-li si, že Šafařík v letech 1815—1817 za svého pobytu v Jeně překládal ve verších Schillerovu tragédii *Marie Stuartka*. Toto tragické drama dvou královen, z nichž jedna umírá přes všechny sympatie, které získává, poněvadž stojí v cestě objektivní nutnosti, nebylo vybudováno na nahodilých zápletkách, ale vyrostlo organicky z ideje, kterou zpodobovalo na úrovni soudobého světového dramatu.

Tuto úroveň zdůrazňovaly i teoretické výklady JUNGMANNOVY v Slovesnosti (1820), které v kapitole o dramatech vycházely z nejvyspělejší tradice světové dramatiky. Postupně přibývalo překladů světové dramatické literatury minulé i současné. Šafaříkův překlad Marie Stuartky vyšel sice pro cenzurní obtíže až v roce 1831 a jeho překlad Aristofanových *Oblaků* nevyšel vůbec (ukázky byly otištěny v Časopise Českého muzea 1830 a 1831), ale překlady jiné, například Shakespearových *Omylů* (přel. Ant. Marek, 1823), Molièrova *Bezdělného lékaře* (přeložil M. J. Sychra, 1825), Goethovy *Ifigenie v Taurii* (přeložil S. K. Macháček, 1822) a *Marinky* (přeložil F. L. Čelakovský, 1827), rukopisné Lindovy překlady Schillerových dram *Fiesko* a *Úklady a láska*, jakož i překlady soudobých osudových tragédií, Grillparzerovy *Praměti* (přeložil J. V. Špot, 1824) a Müllnerovy *Viny* (přeložil Fr. Šir, 1827), dosvědčují jasně potřebu dramatu, především tragédie, schopné zobrazovat základní životní konflikty dramaticky a básnicky náročným způsobem.

Původní dramata, která se snažila tyto představy o náročném dramate naplnit, měla — jak jsme již připomněli — převážně preromantický charakter a odlišovala se podstatně od divadelních her běžných na českých jevištích. Ačkoli tato dramata byla diskutována nebo dokonce vychvalována, na jevišti se neujala, pokud byla vůbec předváděna. Představa náročného národního dramatu obsahovala v sobě požadavek, aby toto drama obrazy a vyjadřovalo konflikty v životě národní společnosti. Poněvadž pak tyto představy vycházely od národně uvědomělé inteligence, šlo o otázky a konflikty, které se právě této vrstvě jevily jako základní. V aktuální situaci této avantgardy národního hnutí se uplatňovaly dva aspekty: především vědomí o vnitřní i vnější situaci národa a jeho příslušníků, vědomí o jejich relativní slabosti, a za druhé snaha uplatnit ideje národního hnutí a přispět tím k změně stavu národa. V dramatické literatuře byly zobrazovány oba aspekty. Každý z nich mohl za určitých okolností nabýt rysů tragických. Tragika mohla mít opět dvojí vyústění, mohla podlamovat společenské jednání nebo je mohla provokovat. Sledující jednotlivá dramata, můžeme se tázat, do jaké míry naplňovala ideu národního dramatu, do jaké míry obrazy situaci i konflikty a jaké byly společenské důsledky vyplývající z jejich řešení konfliktů.

Jungmann uveřejnil ve Slovesnosti jako příklad velké tragédie jednoaktové drama KLIČPEROVO *Svatislav* (1820). Nechal bez povšimnutí jiná dramata, která v tradici starších jezuitských školních dram předváděla tragické osudy světců

(patří mezi ně i Štěpánkem přepracovaná Fischerova hra *Jan z Nepomuku* a truchlohra *Václav Nábožný* z r. 1815, pocházející od premonstráta ANTONÍNA LIŠKY). V Klicperově Svatislavovi je rozhodující myšlenka vyrůstající ze zájmů o českou národní společnost. Myšlenka její integrace, územní celistvosti patřila k vedoucím idejím národního hnutí. Tragédie Svatislava, který předstírá zradu na svém přesvědčení o potřebě jednoty mezi Čechy a Moravany a zradu na svém příteli knížeti Vratislavovi jen proto, aby svým svědectvím zneškodnil spor mezi knížecími bratry Spytihněvem a Vratislavem, vyplývá z jeho sebeobětavého odhodlání podřídit svůj zájem, svůj život i svou čest obecnějšímu zájmu, který měl celonárodní dosah.

Jiného charakteru je tragičnost obsažená ve veršovaném dramatu *Angelína* (1821) od FRANTIŠKA TURINSKÉHO. Autor přistupoval k této práci s velikými ambicemi, chtěl vytvořit „pravou“ tragédii; Palacký ve svém netištěném posudku uvítal tuto hru jako pokus o odčinění dosavadních nedostatků české dramatiky: „Blaze nám, že již literatura naše počíná znikati té hanby, která vězela nad ní nešvarami dramatických nedobásníků.“ Angelína trpí pocitem viny, které se spolu se svým milencem hrabětem Milotínem dopustila tím, že zatajila zrození svého dítěte a že vstoupila do manželství s hrabětem Ranconim, aniž mu sdělila svůj poklesek. Žije s manželem v Itálii, mimo svou vlast, má u sebe schovanku, kterou vychovala její matka, ve skutečnosti svou dceru Ludmilu. Na scéně se po šestnácti letech Angelínina manželství objevuje Milotín jako harfeník; Angelína učiní veřejné vyznání a hyne sebevraždou. Ačkoliv mělo drama leckteré prvky hluché a strojené (není například vysvětleno, proč nebylo možno legalizovat poměr mezi Angelínou a Milotínem) a neústrojně napodobovalo techniku osudového dramatu, i když osudovým dramatem nebylo, přece jen při vší obecnosti příběhu (zdůrazněné situováním do středověku) vyjadřovalo leckteré pocity charakteristické pro soudobou inteligenci. Všechny jmenované postavy touží po něčem, co je jim nedostupné: Angelína po vinou nepoznamenaném stavu svého mládí, Milotín po ztraceném čase své lásky, Ranconi po neporušeném ideálu ctnostné ženy, Ludmila po své vlasti. Základní jejich pocit je elegický, tj. týž pocit, který je znám z poezie Kollárovy, z Rukopisů, z Lindovy Záře a z jiných děl této epochy. Rozdíl je jen v tom, že zde je elegie zatížena vlastní vinou. Proto se Palackému více než Angelína líbila Ludmila, u níž taková motivace nebyla; ta totiž nejlépe vystihovala ono elegické soužení lidí vyloučených z možnosti života naplněného ideálem. Existencí viny, jen nedokonale motivované, dostávalo se drama do oblastí osobní morálky. I to vyhovovalo sentimentálnímu vkusu doby, nadto pak tragédie umožňovala Angelíně odčinit vinu smrtí a poskytovala aspoň Ludmile naději na dosažení ideálu. Ačkoli tedy Turinského Angelína jen nedokonale zobrazovala tragiku v soudobé situaci (ta tkvěla právě v nemožnosti účinně jednat), přece jen ji nepředstavovala jako bezvýchodnou.

Angelína byla koncipována jako drama soukromého života, soukromých vztahů. V první polovině let dvacátých vznikla však ještě dvě náročná dramata, která sice opět předvedla živé problémy soudobé společnosti v historickém rouše, avšak jako záležitosti nejen soukromého, nýbrž především veřejného života. LINDA v dramatu *Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům* (1823) napsal dramatický pendant k Jaroslavu ze Šternberka z Rukopisů a KLICPERA ve veršovaném dramatu *Soběslav, selský kníže* (1826), čerpaném z doby bojů vévodů Bedřicha a Soběslava o nástupnictví na trůn po králi Vladislavovi ve 12. století. Obě dramata kladou do popředí postavu, jež je dějinami předurčena k tomu, aby jednala. Jaroslav ze Šternberka však stojí v opozici proti radikálům a zvítězí nad Tatary mnohem spíše taktizováním a nadpřirozenou pomocí, která seslala déšť, než titánským bojem proti nepřátelům. Soběslav se dá jen nerad přinutit k boji, není schopen dát svému jednání směr, který by byl prospěšný vlasti jako celku. Stojí výše než ostatní svým demokratismem („z podstaty jen, nikoli dle stavu příznivce své oceňuje Soběslav“), ale je dalek toho, aby byl uvědomělým vůdcem sedláků, kteří k němu vzhlížejí s nadějemi. Jeho tragédie naopak spočívá v tom, že je proti své vůli izolován jen na jednu společenskou třídu a že od něho odpadají stavové, tj. „trůnu silné podpory“. V pojetí Klicperově se stává obětí své vášně. Příznačně praví Alžběta, manželka Soběslavova: „Chýlen k víru horkých vášní, přechásto, ach, přese hradby rozumu odmluvného přeskochí!“

V závěru hry je Soběslav ve chvíli smrti soustředěn víc na Alžbětu a její věrnost než na svou úlohu v boji veřejném. Tento boj se jeví i jeho odpůrcům jako „boj s nepřátelským osudem“.

Opatrnost, moudrost, rozvaha, taktika, nedůvěra k revolučnosti, odpor k náruživosti, všennárodní obecnost zahrnující všechny, to jsou hlediska, která ovládají v obou dramatech pozitivní ideál národní společnosti. Rozdíl je jen v tom, že v Lindově dramatu je tento pozitivní ideál předváděn a rekonstruován na dějinném vzoru jako možný, zatímco v Klicperově dramatu je na pozadí životního osudu Soběslavova jen postulován. V obou případech jde o pojetí, které je pochopitelné, známe-li situaci národní společnosti v letech dvacátých, v obou případech jde však zároveň o principy, které byly příznačné pro vytvářející se liberálně buržoazní ideologii.

Ačkoli všechna uvedená dramata chtěla splňovat požadavky náročné tvorby a měla vztah k situaci národní společnosti, nelze o nich říci, že by požadavek českého národního dramatu naplnila. Především v nich byly ideje a konflikty odtrhovány od obrazu národního života, byly převáděny do prostředí uměle vytvořeného, šlechtického, cizokrajného nebo historického. Samo pojetí dramatického konfliktu oslabovalo jeho řešení a dávalo vystoupit druhotným prvkům v dramatu. V Angelíně nás víc než drama Angelíny vzrušuje lyrismus jednotlivých promluv, které svým elegickým tónem nalézaly ohlas

u čtenářů. Drama Lindovo je vybudováno na monologických promluvách a nadto je bližší epickému podání než podání dramatickému. Naproti tomu Klicpera oslaboval a zamlžoval základní ideu svého dramatu scénickou fantazií, „kuklením“ a snadným tvořením efektních situací. Ani jiné pokusy Klicperovy o vážné historické drama (v roce 1828 uveřejnil ukázkou nedokončené hry *Tataři u Holomouce*) nebyly provázeny úspěchem. Rovněž veršovaná tragédie *Harfa* (1825) z mytické doby Neklanovy, typický odlitek osudové tragédie, jejímž autorem byl JAN ERAZIM VOCEL (1803—1871), neukazovala nové cesty k národnímu dramatu.

Národní drama zůstávalo tedy dále objektivním úkolem v dramatické tvorbě let třicátých a čtyřicátých. Na jeho vznik nepůsobily ovšem jen pokusy let dvacátých o velké ideové drama širšího a hlubšího národního dosahu. Působily tu rovněž zkušenosti získané při zobrazování soudobé společenské skutečnosti v oblasti veselohry a činohry ze současnosti. Neboť úspěchy na cestě k národnímu dramatu byly mimo jiné závislé na tom, jak se podaří uvést v soulad ideje národního života se zobrazením jeho reality. Odrhování národních problémů a idejí od národního života nemohlo vést k trvalým uměleckým úspěchům.

S úsilím o náročnější dramatickou tvorbu byly spjaty i první pokusy o českou operu. Slovesné tvorby se týkaly zprvu především překlady libret cizích oper. Stály proti sobě dvě pojetí a školy. ŠTĚPÁNKOVY překlady, vynikající vtípem, smyslem pro divadelní stránku hry a lidovým jazykem, tedy celkovou srozumitelností textů, řídily se přízvukem, překlady JUNGMANNOVY a především MACHÁČKOVY se řídily časomírou ve snaze vyhovět hudební stránce a deklamaci, ve vyjadřování byly vznešenější, přitom však povšechnější a méně výrazné. Teoretické stránky překladů se týkaly rukopisně dochované *Úvahy o překládání zpěvů* (1824) JOSEFA JOSEFOVIČE JUNGMANNA.

V roce 1826 měla premiéru první česká opera, *Dráteník* Františka Škroupa, k němuž napsal libreto J. KR. CHMELENSKÝ. Milostná zápleтка této hry z měšťanského prostředí nebudila pozornost, zajímavější byla nekonvenční postava dráteníka, který prochází dějem jako příklad kladných hodnot lidských, jako nositel vlastenectví a vzájemných vztahů česko-slovenských.

O dějinách dramatu do r. 1830 psali vedle autorů, kteří se zabývají i dějinami divadla (viz str. 171), J. Kamper v *Literatuře české 19. století II* (1903) a J. Máchal v *Dějínách českého dramatu* (2. vyd., 1929). Otázkám náročního dramatu preromantického věnoval zvláštní pozornost V. Štěpánek v knize *Počátky velkého národního dramatu v obrozenské literatuře* (1959); o verši tohoto náročního dramatu psal J. Hrabák ve stati *Prameny českého blankversu ve Studiích o českém verši* (1959). O folklórním divadle viz též v knize P. Bogatyreva *Lidové divadlo české a slovenské* (1940); o vztahu obrozenského divadla k divadlu folklórnímu psal J. Honzl v doslovu k svému vydání Klicperova *Hadriána z Římsů* z r. 1950. — Metody překladu operních libret sledoval V. Jiráť v článku *Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana* (nyní v knize *O smyslu formy*, 1946).