

Budovatelské drama

■ Koncept nového dramatu

Po únoru 1948 ovládlo politickou i kulturní scénu přesvědčení, že s převzetím moci přichází nová etapa v dějinách lidstva, éra nesrovnatelná s ničím, co bylo dosud. Víra v nový svět, ve spravedlivou, beztřídní komunistickou společnost tak zrodila volání po novém umění, po nové literatuře, dramatu i divadle, které plně vyhoví požadavkům doby: „I vývoj umění má svou zákonitost a znalost této zákonitosti znamená, že můžeme rozpoznat historicky nutný směr příštího vývoje, že můžeme předvídat jeho nejbližší fáze, že můžeme napomáhat těm tendencím, které směřují správně k vývojově nutnému cíli a ubránit se těm, které svádějí umění ze správné cesty“ (Jaroslav Pokorný: K dramaturgii, Otázky divadla a filmu 1948/49, č. 1–2). Vznik nového dramatu se tak jevil jako věc, kterou lze – při znalosti zákonitostí vývoje umění – bez problémů naplánovat a podle projektu stvořit. Výsledkem tohoto přesvědčení byl zrod koncepce budovatelského dramatu a pokus o její naplnění, který se promítl do dramatické produkce v letech 1948–53.

„Programátoři“ budovatelského dramatu se opírali o několik jistot, které byly v této chvíli považovány za nezpochybnitelné. První jistotu jim dodávala marxistická filozofie a její teze, že s omezením práva na soukromé vlastnictví se vytvoří podmínky nezbytné pro vznik ideálního řádu světa, v němž budou platit nová pravidla, vyrůstající z naprosto odlišné hierarchie a kauzality hodnot a cílů. Celá společnost a stejně tak dramatické postavy měly začít jednat podle zcela nových norem a motivací. Protože si tvůrci a propagátoři nového dramatu byli vědomi, že vítězná revoluce sama o sobě tento nový životní styl ještě nestvořila, nýbrž pouze otevřela prostor nutný pro jeho zrod, měli před sebou jasný úkol: spolupodílet se na vybudování nového řádu a životního stylu. A jestliže „zatím“ nenabýly mezilidské vztahy v české společnosti projektované povahy, měly jí nabýt alespoň v umění tak, aby se staly vzorem a ideálem hodným následování. Především drama se jevilo jako mimořádně vhodný nástroj výchovy adresáta, protože umožňovalo předvést smyslově názorný fikční předobraz toho, co by mělo být.

Je příznačné, že toto pojetí umění jako vzoru a předobrazu se nedostávalo do konfliktu s požadavkem obratu k realitě a k realismu, který byl jedním ze

základních postulátů programu socialistického realismu. Druhou jistotou tvůrců budovatelské dramatiky byl totiž předpoklad, že poválečná a poučnorová realita se stala – na rozdíl od dob předchozích – realitou pravdivou a hodnověrnou, rozvíjející se v souladu s objektivními zákony historického vývoje a pokroku. Socialistickorealistický předobraz proto byl (v opozici vůči předobrazům avantgardním, které byly považovány jen za únik z falešné a nepřátelské reality do paralelního, autentičtějšího světa subjektivních vizí a snů) přímou součástí tvůrčí metody, cestou, jak proniknout k samotné podstatě a pravdě reality – myšleno té reality, která se měla teprve zrodit.

Socialistický realismus v dramatu neměl být „módou jedné sezony“, nýbrž historicky nutnou etapou vývoje umění. Od časově omezených směrů a skupinových poetik ho mělo odlišovat „především to, že si ho nevymyslel a nevzpomněl žádný teoretik ve své pracovně, nýbrž že se objevil jako úkol, před nějž byli umělci postaveni proměnou společenské skutečnosti“ (Jiří Hájek: O nový divadelní realismus, Divadelní zápisník 1947, č. 8). V myšlenkovém světě budovatelské poetiky byl průnik k podstatě reality podmíněn tím, že tvůrce musel vědět, co je to realita a co je v ní – podle „objektivních zákonů historického vývoje“ – podstatně čili typické. Socialistickorealistické pojetí typičnosti ovšem nemělo nic společného s četností jevů a s všední, každodenní tvářností reality. Nešlo o to zobrazit realitu takovou, jak se tvůrcům jeví na základě jejich osobní zkušenosti a osobního vidění, nýbrž odkrýt v ní to „nové, co vzniká, co třeba je ještě v menšině proti starému, ale co se rozvíjí a čemu proto patří budoucnost“ (Jiří Pelikán, Tvorba 1951, č. 21). Právo poznat, co se rozvíjí a čemu patří budoucnost, však nebylo primárně přisuzováno tvůrcům a umění, nýbrž interpretům marxistické ideologie, jejichž aktuální politické výklady ustanovovaly konstrukt ideální budoucnosti, určovaly cesty, po kterých k ní lze dojít, a také působily jako kritéria při hodnocení uměleckých předobrazů a míry jejich „pravdivosti a typičnosti“. Umění se tak dostalo do podřízeného postavení vůči ideologii; budovatelské drama (a nejen ono) se již ve svém zárodku chytilo do pasti tautologie, kdy úkol zachytit realitu byl limitován apriorními normami, které předem určovaly, co realita je a není.

Ideologie diktovala dramatu volbu témat i volbu dramatického tvaru. Budovatelská koncepce dramatu se vymezovala vůči naturalismu, který nacházela v reflexi jevů, byť i početných, nicméně nekorespondujících s konstruktem cesty ke komunismu, a současně vůči snahám dramatickou výpověď jakkoli subjektivizovat. Jestliže v první polovině 20. století poetiku dramatu a divadla – a zejména pak dramatu a divadla blízkého politické levici – charakterizovalo hledání různých cest, jak učinit součástí významové stavby interní autorský subjekt a nepředstírat, že dramatik předvádí svět takový, jaký je, nýbrž pouze takový, jaký jej vidí a interpretuje, programová poetika budovatelského dramatu tuto změnu modalit dramatické výpovědi zcela odmítla.

Stranou víceméně zůstaly i nabízející se podněty ruské a sovětské dramatiky třicátých let, která oscilovala mezi tendencí k epizaci dramatu jako prostoru pro zobrazení kolektivních dějů a socialistického přerodu světa a tendencí k sociálně-psychologickému dramatu promítajícím převratnost revolučních poměrů do individuálních osudů.

Obrat k „opravdovému“ dramatu nebyl považován za návrat, nýbrž za tvůrčí čin směřující vpřed. O obnovu starých forem nemohlo jít již proto, že vůdčím žánrem tradičního absolutního dramatu byla tragédie, která svou podstatou byla v rozporu s budovatelským konstruktivismem a jeho optimistickým perspektivismem. Potence tragédie byly sice využívány v žánru historického dramatu, kde dávaly možnost konfrontovat tragickou minulost s radostnou přítomností, nicméně v prestižní oblasti her ze současnosti jednoznačně dominovala komedie jako žánr, v němž protiklady nepřerůstají do nesmiřitelných konfliktů, nýbrž jsou poměrně snadno řešitelné: lehce identifikované zlo je deklasováno výsměchem a dobro přes všechny lapálie v optimistickém konci vítězí. Poměrně častá byla zábavná forma hudební komedie či veselohry se zpěvy. Skutečnost, že se budovatelské drama i v rámci komediálních žánrů často vědomě orientovalo na stavebně a myšlenkově triviální útvary, vyrůstala rovněž z teze, že nové drama je určeno pro zcela nové a odlišné publikum, k němuž si musí hledat cestu, a musí tedy volit takové formy, které jsou „pracujícím lidem“ blízké.

Úkol sblížit divadlo a dělnické publikum měl i svůj druhý rozměr. Podle Jana Kmunička „pracující člověk musí být chycen za pačesy a postaven tam, kam patří: do křesel, do lóží, do hlediště. Musí být přesvědčen, že divadlo patří jen jemu, a že by tedy byl sám proti sobě, kdyby z něho nechtěl mít užitek“ (Divadelní zápisník 1948, č. 3–4), což vzápětí nabylo podoby řady zcela praktických kroků: náборы, přivážení publika do divadel a naopak cesty divadel, jednotlivých divadelníků a spisovatelů do továren.

Drama a divadlo se svému divákovi výrazově a myšlenkově přizpůsobovalo, zároveň ho ale nebralo jako rovnocenného partnera, nýbrž jako předmět výchovy. Jaroslav Pokorný to již v roce 1946 formuloval slovy: „Vybírej repertoár podle společenské poptávky! Společenskou poptávkou se přirozeně nemyslí společenská móda, nýbrž faktická společenská potřeba. Úkolem divadla je posoudit a uspokojit ji – třeba i proti intencím obecnstva. [...] Nejde o to, dávat obecnstvu to, co by chtělo vidět, nýbrž to, co potřebuje vidět.“ Případnému střetu s vkusem publika se pak tvůrci měli vyhnout takto: „Splnit svůj dobou daný úkol, aniž provokujeme a odrazujeme od sebe. Dávat obecnstvu to, co je mu třeba dát tak, aby si myslilo, že dostává to, co chce samo“ (Program divadla Práce D 46, 1946, č. 5).

Nadvláda ideologie i záměr publikum vychovávat upevnily postavení slova a dramatického textu v divadle, v dramatu samém pak postavení tématu. Téma dramatiky dominovalo již v předchozím, pokvětnovém období, kdy většinu

nově vznikající tvorby ovládl prožitek války. Žánrovou strukturu budovatelské dramatiky pak spoluutvářela skupina vzájemně propojených témat, která nebyla zpracovávána ani tak ze spontánního nutkání vyslovit osobní postoj, jako spíše ze snahy naplnit politické zadání. Jednotlivá budovatelská dramata se proto přímočaře napojovala na nejaktuálnější politické kampaně a dramatici si ve shodě s politikou a ideologií zadávali takové úkoly, jako z třídního hlediska „nově a správně“ interpretovat historii národa, bojovat „proti světovému imperialismu za mír“, demonstrovat škodlivost domácího a zahraničního kapitalismu a jeho exponentů včetně špiónů či ukazovat příklady tzv. proletářského internacionalismu a pomoci rozvojovým zemím. Prestižní skupinu uvnitř budovatelské dramatiky pak tvořil žánr výrobních dramát, která měla napomáhat produkci strojů a zavádění nových výrobních a stavebních metod, podporovat těžbu uhlí a produkci železa, jakož i nábor horníků a hutníků, dokládat výhody družstevního hospodaření na vesnici atd. Společným cílem všech děl pak byla snaha předvést vzory správného jednání a zároveň proměnu klíčových dramatických postav v uvědomělé budovatele nastávajícího řádu.

Projekt budovatelské dramatiky vznikal již před únorem 1948, a to jak v programových tezích kritiků a dramaturgů, tak i v samotné dramatické tvorbě. Klíčovou roli přitom hrál okruh divadelních tvůrců spjatý s Realistickým divadlem, s Burianovým Divadlem D a s Honzlovým Studiem Národního divadla. Poúnorové budovatelské drama tak mohlo plynule navázat na Bláhovy hry *Hodí se žít a Kdo s koho?*, Klímovo drama *Na dosah ruky* či Krohovo *Bez starosti*.

Budovatelský koncept však neměl pouze svou programovou složku, ale nárokoval si také platnost jediné možné varianty dramatické tvorby. Jinak řečeno, šlo nejenom o to vytvořit nové drama, ale také zničit drama „staré“. Dramaturgický nástup budovatelských her současně omezil prostor pro jiné poetiky – zákonitě tak do okamžitého „zapomenutí“ upadla většina meziválečné i bezprostředně poválečné tvorby. Z her připravených k inscenování přímý zákaz postihl například Peroutkova *Šťastlivce Sullu* či Konrádova *Studenta Jana*. Zdánlivě nesmyslně však nástup budovatelské dramatiky znamenal i likvidaci divadelních aktivit, které byly zřetelně prokomunistické, nicméně se vymykaly z úzkých budovatelských norem. To se týkalo především Divadla satiry, které se svou živou, spontánní a nespoutaně satirickou reflexí poúnorové přítomnosti stalo pro ideology zcela nepřijatelným, a proto bylo v souvislosti s uvedením Blažkovy hry *Kde je Kuťák?* zrušeno.

■ Hledání nového repertoáru; dramaturgie

Zúžení poetiky v praxi znamenalo zúžení repertoáru, a tedy množství her, které bylo možné uvést. Souběžně však rostl tlak na uvádění původních novinek, zvláště poté, co společná konference české Divadelní a dramaturgické rady

a slovenské Divadelní propagační komise v lednu 1949 direktivně určila, že původní československé hry musí tvořit 30 procent repertoáru (dalších 30 procent pak česká, slovenská a ruská klasika, 30 procent hry sovětské a ze zemí lidovědemokratických, 10 procent tzv. západní klasika). Poptávka tak zřetelně převážila nad nabídkou.

Nedostatek původních textů inicioval zájem o divadelní dramaturgie románů a próz, které vyhovovaly budovatelské koncepci světa a byly přijímány jako vzorové příklady. Poutala zejména ruská a sovětská próza a česká próza s tematikou revoluce a dělnického hnutí.

Bezprostředně po válce byla uvedena dramaturgie Gorkého *Matky* (dram. TOMÁŠ KRYM /vl. jm. Jaroslav Klíma/, 1946; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 29. 12. 1945) a v roce 1947 knižní reportáž Johna Reeda o ruské říjnové revoluci *Deset dnů, které otřáslý světem* (dram. ANTONÍN DVOŘÁK, rozmn. 1960; prem. Státní divadlo Mladá Boleslav 7. 11. 1947).

Po únoru 1948 byly pro svou výchovnost oceňovány zejména dramaturgie MILOSLAVA STEHLÍKA čerpající z díla Antona Makarenka (*Začínáme žít*, 1950; prem. Krajské oblastní divadlo České Budějovice 7. 10. 1950; *Vlajky na věžích*, rozmn. 1954; 1955; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 10. 12. 1953) a Alexandra Ostrovského (*Jak se kalila ocel*, 1950; prem. Městské divadlo mládeže Praha 10. 6. 1950). Z tvorby Marie Majerové byly zdramaturgizovány romány *Siréna* (dram. EMIL FRANTIŠEK BURIAN, rozmn. 195?; prem. D 51 7. 11. 1950) a *Nejkrásnější svět* (dram. JAROSLAV JANOVSKÝ, 1951; prem. Krajské divadlo Karlovy Vary 24. 2. 1950). *Anna proletárka* Ivana Olbrachta byla dokonce zdramaturgizována dvakrát: poprvé ANTONÍNEM DVOŘÁKEM (rozmn. 195?; prem. Krajské divadlo Mladá Boleslav 6. 11. 1949), podruhé EVOU VRCHLICKOU (1952; prem. Národní divadlo 7. 12. 1951). Dramatické podoby a velkého ohlasu se bezprostředně po uvedení a knižním vydání dostalo románům dělnického vůdce a politika Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (1949; přeprac. 1956; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 16. 8. 1949, Národní divadlo 12. 12. 1949) a *Bouřlivý rok 1905* (rozmn. 1952; 1957; prem. Státní divadlo Brno 7. 6. 1951, dram. obou JAROSLAV NEZVAL).

Dramaturgie prozaických děl takřka bez výjimky spadaly do okruhu historických her. Záměr přizpůsobit pohled na dějiny požadavkům komunistické ideologie aktualizoval také tvorbu autorů 19. století, především tu, která dávala možnost akcentovat národní a sociální aspekt a jako hybný moment dějin vyzdvihnout nikoli činy jednotlivců, ale hnutí lidových mas. Přími předchůdci nového historického dramatu byli spatřováni v J. K. Tylovi a zejména v Aloisi Jiráskovi, jejichž hry se staly aktuální součástí repertoáru, působily jako vzor a do jisté míry také bránily vzniku nových her s obdobnou tematikou. V rámci tzv. jiráskovské akce byly uváděny nejen jednotlivé díly Jiráskovy husitské

trilogie *Jan Hus*, *Jan Žižka* a *Jan Roháč*, ale rovněž dramatisace jeho próz s tématem revoluce a lidového hnutí: *Filozofská historie* (dram. SAŠA LICHÝ, prem. Městské divadlo mladých Ostrava 19. 11. 1949), *Skaláci* (1950; prem. Městské oblastní divadlo Žižkov 20. 5. 1949) a *Mezi proudy* (1952; prem. Městské oblastní divadlo Benešov 2. 2. 1951, obě dram. JAROSLAV TUMLÍŘ).

■ Drama jako návod k budování nové společnosti

Podřízení budovatelské dramatiky tomu, co politické orgány považovaly za základní společenské a politické úkoly, určovalo charakter dramatiky s tématem současné společnosti. Nová dramatika neměla svět pouze reflektovat, vykládat a interpretovat, ale naopak se měla aktivně spoluúčastnit i jeho přetváření, měla pomáhat budovat novou socialistickou realitu. Odtud vznikal požadavek, aby dramatická díla spontánně modelovala to nové, co v dané chvíli již mělo být předzvěstí přicházející budoucnosti. Pojetí společnosti jako veličiny přímočarě předurčené výrobními vztahy a tím, co se v marxistické filozofii nazývá „výrobní základna“, přitom tvůrce navigovalo k zájmu o tuto základnu i o ty, kteří byli považováni za primární tvůrce všech hodnot i budoucnosti samé: o „lidi práce“.

Za klíčovou postavu dramatu ze současnosti tak byl prohlášen pracující člověk. Jednoduchá porevoluční logika, v politické frazeologii přetavená do sousloví „dělníci, rolníci a pracující inteligence“, pak dala vzniknout prestižnímu žánru výrobního dramatu a určila i jeho základní tematické a žánrové okruhy. Pravdivé zachycení života továren po znárodnění a proměny dělníka po „osvobození“ jeho práce mělo být potvrzením správnosti nastoupené cesty; shodný úkol měla rovněž dramata s tematikou vesnice, která měla uměleckými prostředky napomáhat jinému politickému úkolu – združstevňování.

Při naplňování programu výrobního dramatu se autoři mohli jen částečně opřít o tradičnější dramatické vzory a zejména drama s tematikou dělníka bylo chápáno jako něco v dějinách naprosto nového a revolučního. Větší oporou při utváření jeho poetiky se ovšem nemohla stát ani obdobná starší ruská a sovětská dramatika s budovatelskou tematikou, neboť před únorem 1948 a bezprostředně po něm ještě byly pocífovány zásadní rozdíly mezi sovětskou a českou společností. Proto mimo pozornost zůstala také česká varianta těchto sovětských her, o niž se již před válkou pokusil proletářský divadelník, režisér a organizátor FRANTIŠEK SPITZER. Jeho hra *Sklárna*, vydaná až v roce 1948 (tedy po autorově smrti na sklonku války v Mauthausenu), v sérii výjevů ze života sovětských dělníků za prvé pětiletky dokládá jejich budovatelské nadšení, ale i schopnost překonávat všechny překážky, ať již šlo o špatnou pracovní morálku a alkoholismus, nebo potíže s inženýry a sabotéry.

Čelným představitelem těch, kteří o zrod dramatu s tematikou výrobního procesu nejvíce usilovali, byl EMIL FRANTIŠEK BURIAN, jeden z nejpłodnějších dramatiků konce čtyřicátých a počátku padesátých let. Již 21. ledna 1948 uvedl hru *Láska ze všech nejkrásnější* (rozmn. 195?), v květnu pak *Krčmu na břehu* (1949; prem. D 48 27. 5. 1948). Obě tyto hry se marně pokoušely propojit téma budování nového světa s tradičním zacílením dramatu na morální konflikt. *Láska ze všech nejkrásnější* je vzdáleným dozvukem měšťanské dramatiky ibsenovské. Jejím hrdinou není dělník, ale stavitel a ředitel družstva, který spolu s partou mladých brigádníků navzdory všem překážkám a intrikám soukromníků dohání zameškaný termín stavby kolínské nemocnice. Druhou, v podstatě samostatnou, morální rovinu děje vytváří odhalování příčiny sebevraždy jedné z brigádnic. Zatímco rodiče, bohatí měšťáci, tvrdí, že smrt dívky je důsledkem uvolněné morálky na brigádě, kde se pohlavně nakazila, postupně vychází najevo, že za její nemoc a sebevraždu může starší a zámožný muž, který se podle přání rodičů měl stát jejím manželem.

V následující *Krčmě na břehu* se Burian pokusil (opět neúspěšně) navázat na poetiku šrámkovského lyrického dramatu. Evokace několika málo chvil erotického okouzlení uprostřed dráždivé letní přírody tu měla autorovi poskytnout pozadí pro předvedení toho „nového“ v lidech, v jejich každodenním životě a mezilidských vztazích. Burian situoval děj do několika dusných dní v osa-



Emil František Burian

měle hospodě kdesi v pohraničí, v níž se protínají osudy dvou žen a několika brigádníků, láska dvou mužů k vdané ženě. Tento tradiční motiv přitom v duchu nové doby výrazně inovoval: sokové-brigádníci svůj spor neřeší fyzickým střetem, ale pracovní soutěží. Když ale v závěru autor konfrontuje vítěze s ženiným právoplatným, leč nehodným manželem, jenž se tu náhle zjevuje jako symbol minulé doby, poráží ho nejen morálně.

Pokusy propojit budovatelskou tematiku s morální problematikou narážely na rozpor mezi tím, jaký hodnotový řád komunistická víra dramatiků přisuzovala realitě, a mezi skutečností každodenního života. Díla utvářená v zajetí této víry tak postrádala očekávanou vnitřní pravdivost a spíše než jako umělecká díla vyznívala jako politické agitky. To si záhy začali uvědomovat i sami autoři a kritici. V rámci snah o vytvoření nové poetiky ovšem nebyli schopni pojmenovat skutečné příčiny nevěrohodného vyznění jednotlivých her, neboli – dobovými slovy – jejich schematičnosti. Výraz „schematičnost“ se stal pro dobové myšlení a následující vývoj dramatu (a socialistického umění jako celku) rozhodujícím. V roce 1948 a v bezprostředně následujících letech se zdálo, že proti takovéto schematičnosti existuje lék: stačí přestat „roubovat“ nové ideje na staré formy a začít hledat nové drama „zdola“, tedy poznávat skutečný život pracujícího člověka, neboť takový člověk – a to bylo součástí komunistické víry – žije, pracuje a funguje přesně podle marxisticko-leninské teorie.

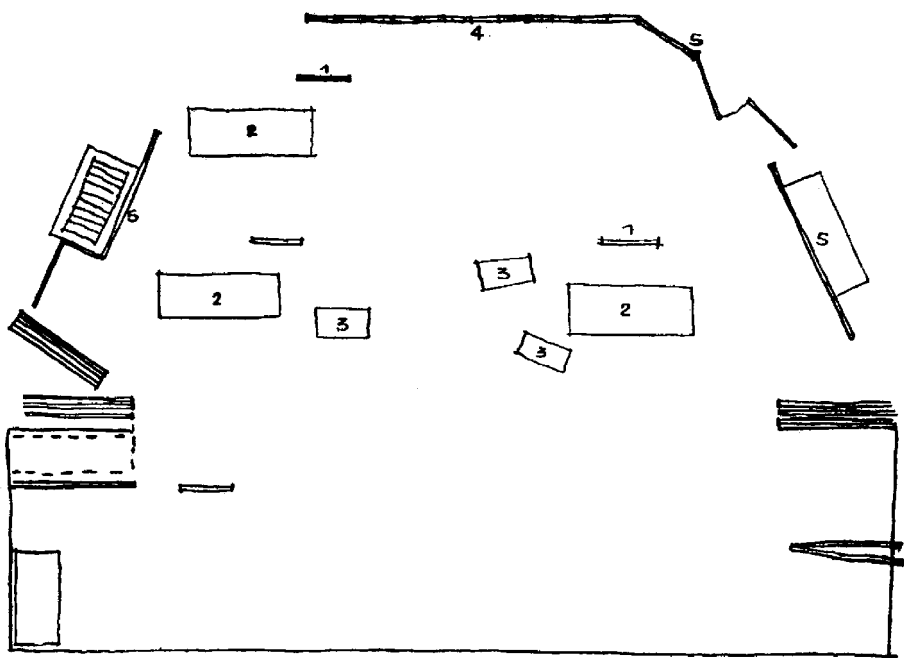
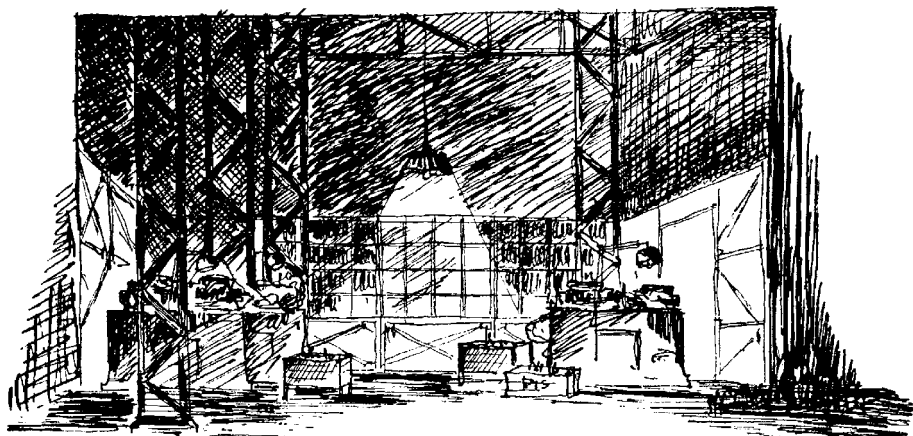
Jedním z těch, kteří kritizovali způsob, jakým spisovatelé prezentují život dělnické třídy, byl i VAŠEK KÁŇA, dělník a od třicátých let dopisovatel komunistického tisku. V článku Viděno z továren vytýkal umělcům, jak málo znají dělníky a jejich život a dával jim řadu praktických rad: „Materiál k reportáži nebo k románu ze závodu, ten se musí sbírat trpělivě po kapičkách jako drahocenný olej, musí se mu obětovat kus osobního pohodlí a čas, plíce si musí zvyknout dýchat vzduch dílny [...] to se musí žít u strojů a u ponků mezi dělníky, třebaš jen po hodinkách, ale delší dobu. S dělníkem se nesmějí dělat ‚soudní výslechy‘, protože pak je tu mezi vyslychajícím a vyslychaným široká propast a dělník se ti nedostane do řádků syrový, takový, jaký je a jak bys ho potřeboval. Poznatky se musí získávat denním hovorem s dělníky, musíš mít smysl pro montáž jeho stroje, musíš s ním sdílet jeho starosti, musíš umět hovořit o jeho práci. Potom jsi jeho a otevře ti své srdce, jak budeš potřebovat“ (Tvorba 1948, č. 25).

Káňův článek navazoval na kontakty mezi ČKD Sokolovo, kde pracoval, s Burianovým D 48 a na diskusi nad Krčmou na břehu, k níž se v této továrně v červnu 1948 sešli dělníci s divadelními referenty a tvůrci inscenace. Cíl setkání byl zjevný: dát divadelníkům možnost poznat „řeč, vkus, názory a pravdu dělnické třídy“ a tak korigovat plané „intelektuáliství“. Kontakt byl zřejmě úspěšný, alespoň v té míře, že Burian s Káňou navázal spolupráci, jejímž výsledkem byla hra, již společně přivedli na svět a která se posléze stala vzorem pro další obdobné hry nejen v českém prostředí, ale i v NDR a Polsku.

Káňova *Parta brusiče Karhana* (1949; prem. D 49 24. 3. 1949) je situována do prostředí továrny, soustružnické dílny; její dějovou osu utváří soutěž několika dělnických part při plnění výrobního úkolu a s tím spojená morální proměna dělníků, kteří poznávají, že v nové společnosti je práce radost, neboť již pracují pouze na sebe a novou společnost. Dobovou kritikou byla tato hra přijata jako důkaz, že nová dramatika může vzniknout „zdola“, od znalosti dělnického prostředí. Hra upoutala relativní živostí postav a v rámci dosavadní české dramatické tradice neobvyklým dějem, a byla tak oslavována jako začátek něčeho zcela nového. Spolu s (o několik měsíců starší) hrou VOJTĚCHA CACHA *DS 70 nevyjíždí*, situovanou do severočeských povrchových dolů (prem. Realistické divadlo 21. 10. 1948), tak napomohla zformulovat základní rysy poetiky výrobního dramatu, z nichž v následujících dvou třech letech vycházela více než desítky dalších her.

Jakkoli totiž nové drama mělo vzejít z detailní obeznámenosti autorů s realitou, ve skutečnosti byli dramatici natolik svázáni apriorními představami o tom, co realita je a není, že de facto jen stále opakovali stejný syžetový vzorec. Podle tohoto vzorce mělo drama zobrazit vývoj určitého výrobního podniku – továrny, dílny, dolu, hutě, stavby – od počátečního chaosu k harmonii a řádu, tedy od stavu, kdy plán není plněn (stavba má zpoždění, důl nepracuje tak, jak má, továrna nevyrábí nebo vyrábí málo) až k okamžiku, kdy je vše napraveno a úkoly splněny, ba překročeny. Vzestupný děj jednotlivých dramát proto začíná vytyčením určitého pracovního cíle a přes různé překážky míří až k jeho dosažení. Ve hře *DS 70 nevyjíždí* je takovým cílem postavit a uvést do chodu obří bagr, v *Partě brusiče Karhana* vyrobit ventily pro sto motorů, v pozdějších hrách pak třeba postavit pec nebo (nejčastěji) zvýšit produkci uhlí. Absence konfliktu a vnitřního napětí je přitom kompenzována jednak motivem časové tísně (úkol je nezbytné splnit co nejrychleji, případně se v nejméně vhodné chvíli rozbije nejdůležitější stroj), jednak častým motivem socialistické soutěže mezi jednotlivci a zejména kolektivy.

Ve shodě s teorií bezkonfliktnosti, příznačnou pro ranou fázi české socialistickorealistickej umělecké produkce, se tak drama mění v jakési sportovní utkání. Socialistická soutěž a nadšení zpravidla pomohou v jednotlivých hrách překonat nesplnitelnost stanoveného úkolu pouze částečně. Proto se v poslední třetině děje výrobních dramát zpravidla objevuje motiv zlepšovacím návrhu – objevu, který umožňuje bez větších problémů zvýšit výrobu. Z hlediska dramatické stavby je tento motiv vítězným činem, jenž přináší řešení zdánlivě neřešitelného. Z hlediska sémantického je pak charakteristické, že tím, kdo toto řešení přináší, je vždy dělník a samotný objev nemívá podobu něčeho zásadního, nýbrž podobu téměř samozřejmé inovace, k níž lze snadno dospět dělnickým rozumem. V dramatu se tak objevovala dobově pěstovaná, ideologicky podložená nedůvěra vůči těm, kteří by měli být tvůrci technických objevů, vůči inteligenci.



1 sloupy, 2 makety strojů, 3 bedny na materiál, 4 zasklená stěna, 5 obrácené stěny kuchyně, 6 připravená stěna do obr. 6.

Makety strojů na scéně Káňova budovatelského dramatu Parta brusiče Karhana, kresba Josef Raban, 1949

Danému typu syžetu přirozeně odpovídalo i rozložení dramatických sil a rejstřík postav, opakující se v té či oné podobě ve většině her: mladý nadšenec – svazák či svazačka, kteří svým nadšením získávají ostatní; starý zkušený dělník, jenž zpočátku váhá a „remcá“, ale postupně pochopí, kde je jeho místo; váhavý inteligent; matka dělníka, emancipovaná žena; komická figurka zpátečníka, případně nebezpečná figura agenta; moudrý představitel komunistické strany ad.

Vzhledem k tomu, že tématem jednotlivých her neměla být pouze výroba či stavba, ale s prací spojený vnitřní přerod člověka-dělníka, jeho oproštění od přežitků minulosti a následné splynutí s ideály nové doby, nejvýraznějšími a mnohdy i klíčovými postavami jednotlivých her byly figury váhavců, kteří takovým přerodem procházejí. Již od vzorové postavy starého Fikejze z Party brusiče Karhana jde o lidi v jádru dobré a poctivé. Nesou však v sobě příliš mnoho stigmat minulosti a překonaných názorů, kterých se musí v průběhu děje zbavit, aby nakonec spojili svůj um a zkušenost s průbojností a vynalézavostí těch druhých. V divadelní variantě filmového scénáře JAROSLAVA ZROTALA *Železný dědek* (prem. Divadlo filmového studia 3. 3. 1949, Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 1. 6. 1949) je takovou postavou starý strojevůdce, individualista, který se rozhodne k radostné práci pro společnost v okamžiku, kdy jemu i jeho milované lokomotivě hrozí odchod do penze a on se ji rozhodne s druhými opravit.

Variabilita jednotlivých realizací popsaného syžetového schématu zpravidla nebyla velká, nicméně jednotlivé hry odlišovala volba různých prostředí, míra autorovy dramatické dovednosti a rozhodujícím způsobem také doba vzniku jednotlivých her. Představa, že umění a drama se má přímo podílet na utváření nové společenské skutečnosti, totiž v proměňující se porevoluční atmosféře přidělovala jednotlivým hrám úkoly spjaté s určitým okamžikem a konkrétními kampaněmi.

V době, kdy bylo ve stavebnictví propagováno tzv. stavění v trojkách, učinil KAREL STANISLAV potíže se zaváděním této sovětské metody osou hry *Stavěli zedníci* (1950; prem. s tit. *Doubrovové*, Divadlo pracujících Gottwaldov 17. 12. 1949, hráno též s tit. *Štika v rybníce*). V době kampaně za převedení nadbytečných úředníků do výroby napsal VAŠEK KÁŇA veselohru, jejímž cílem bylo ukázat přerod bývalého „bílého límečku“ pod vlivem zdánlivě drsného prostředí strojírenské fabriky a současně naznačit dělníkům a mistrům, jak najít k takovým lidem správnou cestu (*Patroni bez svatozáře*, rozmn. 1952; 1953; prem. Státní divadlo Ostrava 7. 5. 1952, přeprac. Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 18. 10. 1952). Během vyhlášení údernických závazků, pracovních soutěží Brigád socialistické práce a mládežnických brigád na velkých stavbách či v zemědělství napsal KAREL DVOŘÁK veselohru *Boženka přijede* (1949, prem. Realistické divadlo 9. 5. 1949) o mladém betonáři na brigádě, který postupně přiměje většinu obyvatel vesnice k činnorodému pracovnímu úsilí a k socialis-

tickému soutěžení. Když začala být aktuální problematika emancipace, přesněji žen ve výrobě, objevila se v mnoha hrách postava ženy-údernice. Hlavní hrdinkou dalšího díla Karla Dvořáka, výchovné veselohry *Svatba s delegátkou* (1952; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 16. 5. 1951), je údernice-textilačka, která se nepohodně se svým milým, vzorným pracovníkem ve stavebnictví: on žárlní na její funkce v ČSM, pracovní úspěchy a zejména na to, že je sjezdovou delegátkou. Komedie končí svatbou až v okamžiku, kdy on uzná práva žen, stane se úderníkem a tím i vysněným delegátem.

Úkolem mnohých her bylo podpořit nábor nových pracovních sil do určitých pracovních oborů, zejména do hornictví. VÁCLAV JELÍNEK tomuto tématu věnoval hru *A kdo je víc* (1949; prem. D 49 5. 9. 1949), v níž starý havíř, který za kapitalismu všechny od práce v dole zrazoval, pro tuto práci získá jak své dva zetě, tak i celou skupinu chlapců z blízkého internátu. Agitkou ze života hornických učňů byla i hra MILOSLAVA STEHLÍKA *Černí rytíři* (1951; prem. Městské divadlo pro mládež, Praha 22. 12. 1950). Hornické prostředí bylo ostatně ve výrobní dramatice nejpreferovanější, neboť těžba uhlí se při jeho nedostatku a orientaci na těžký průmysl jevila jako jeden ze základních předpokladů k vybudování socialismu.

Důraz na aktuálnost vedl dramatiky ke zpracování i zcela konkrétních příkladů růstu nové skutečnosti. Vhodnou inspiraci poskytovaly probíhající velké stavby, například stavba nové vysoké pece v Třinci, zachycená ve hře MILANA FIALY a LADISLAVA BUBLÍKA *Velká tavba* (1949; prem. Státní divadlo Ostrava 13. 4. 1949). Drama bylo inscenováno i v Národním divadle (prem. 12. 10. 1949), kde se stalo na dlouhá léta poslední původní českou hrou; zde bylo pro ideové nedostatky, patrně pro příliš přímočaré zobrazení stranického tajemníka, záhy staženo. Stavbě první velkovýkrmny vepřů ve Smiřicích byly dokonce věnovány hned dvě divadelní hry, obě pojmenované podle názvu velkovepřína *Gigant* (JARMILA OTRADOVICOVÁ, 1949; prem. Piešťany leden 1990; OTAKAR ČERNOCH, prem. Městské oblastní divadlo v Libni 25. 2. 1950). Jako následováníhodný vzor bylo na jevišti předvedeno i soutěžení horníků v severočeském dole Zdeněk Nejedlý (VOJTĚCH CACH: *Hornická komedie*, prem. Krajské krušnohorské divadlo Teplice 10. 9. 1949) nebo vznik pracovního kolektivu nového typu. Vznik úderky bratří Bořuckých, první úderky v ostravsko-karvinském revíru, tak JIŘÍHO STANA podnítl k reportážní hře *Natalie* (rozmn. 1951; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 15. 10. 1949).

Časový a politický faktor ovlivňoval konkrétní tvářnost jednotlivých výrobních dramát i tehdy, když jednotliví dramatici vycházeli vstříc tezí o zostřujícím se třídním boji. Jestliže Parta brusiče Karhana prezentovala v podstatě bezkonfliktní pojetí dramatu, v němž je postava nešikovného ulejšáka, který málem ohrozí splnění plánu, jen komickou figurkou, bylo to dáno bezprostředně porevolučním uspokojením a přesvědčením, že po porážce nepřátel už nebudou ve společnosti antagonistické rozpory. Teorie bezkonfliktnosti

byla však zanedlouho odmítnuta a odsunuta tezí o obraně socialismu před zákeřnými škůdci, kteří jsou příliš spjati s minulostí nebo přicházejí z druhé, nepřátelské části světa. Záhy se tak v řadě her objevily postavy špiónů a zrádců, které je třeba odhalit a zneškodnit, případně převychovat. Vedle důvodů ideologických tu přitom patrně hrála svou roli i možnost takovýchto syžetů poskytovat příležitost k napínavějším a dramatičtějším akcím. Příkladem může být hornická hra STANISLAVA KRATOCHVÍLA *Tvrďší než skála* (1951; prem. Hronov 17. 2. 1951), v níž se část havířů zmanipulovaných reakčním inženýrem na čas postaví proti vedení, pokroku a nové technice na dole, a pokusí se dokonce o sabotáž. Velmi vyhoceně byl třídní boj zachycen ve hře ILJI BARTA *Uhlí doluje člověka* (prem. Krajské krušnohorské divadlo Teplice 9. 12. 1949; přeprac. s tit. *Lidé z Viktorky*, 1950; prem. Divadlo československého státního filmu 1951). Její osou je přerod starého horníka, kdysi odhodlaného bojovníka za hornická práva, který si však jen těžko uvědomuje, že za tytéž hodnoty nyní musí bojovat zvýšeným pracovním výkonem, a „naletí“ podvratným řečem amerického špióna. Ke kajícímu doznání dospívá teprve v okamžiku, kdy je postaven před čestný hornický soud.

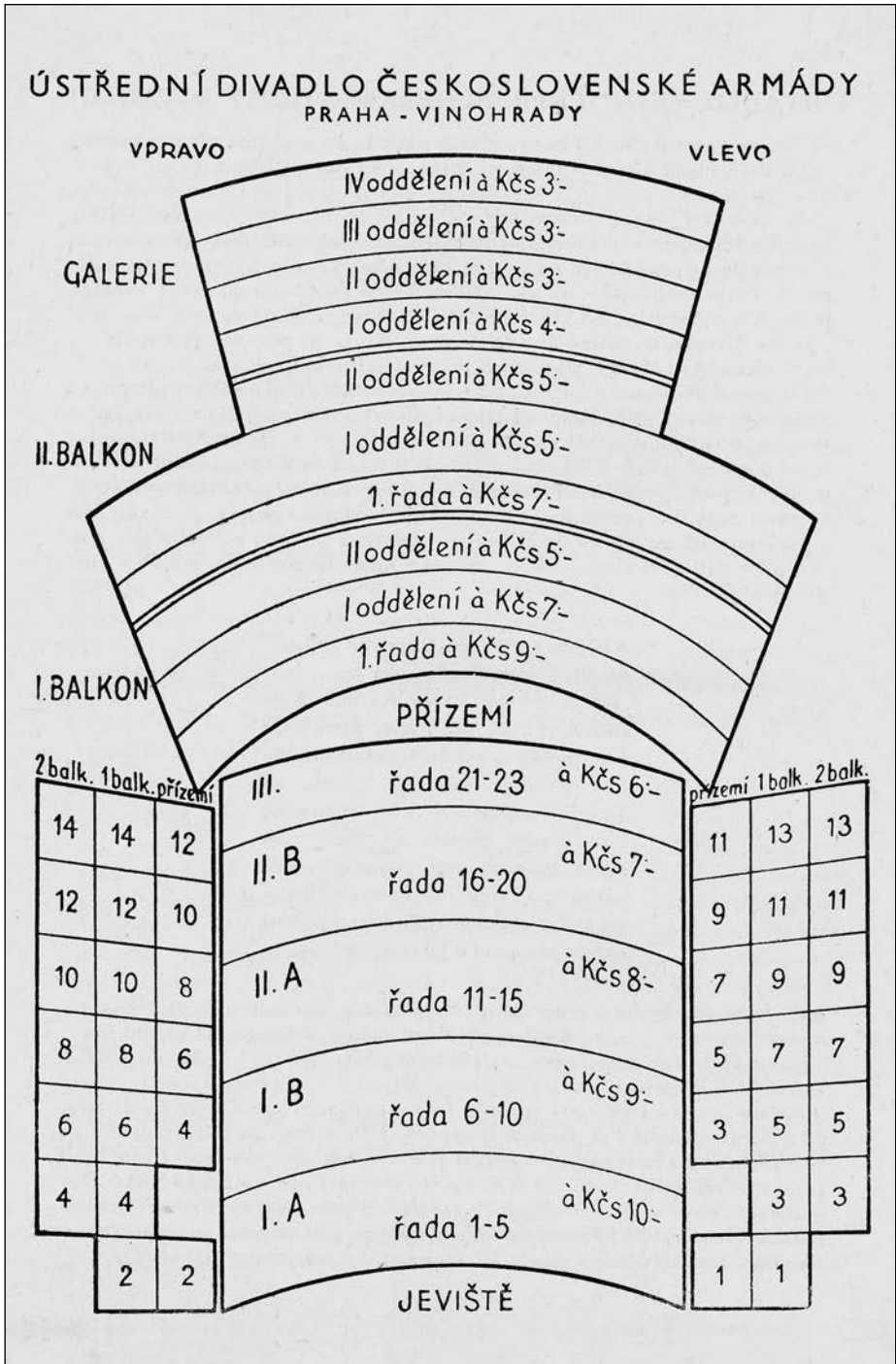
Snaha o aktuálnost vedla až ke krajním situacím, kdy drama řešilo problematiku, která byla předmětem soudního – politického – procesu. Platí to zvláště pro hru JAROMÍRY KOLÁROVÉ *Omyl inženýra Matuly* (rozmn. 1952; prem. Státní divadlo Ostrava 29. 6. 1952), která jako první po únoru 1948 chtěla dramatem vykreslit „starou“ inteligenci a její vztah k dělnické třídě. Příběh inženýra, kterého se jeho tchán a bývalý majitel dolu pokusí získat pro špionáž, spojila s tématem důlní katastrofy. Hra, končící tím, že hrdina tchána udá a s dcerou odejde od manželky, byla uvedena několik dní před zahájením inscenovaného soudního procesu se skupinou ostravských inženýrů a důlních techniků obviněných ze sabotáží, kteří byli odsouzeni k vysokým trestům za to, že na přelomu let 1951–52 měli způsobit sérii důlních katastrof. Vzhledem k tomu, že Kolárová svou hru psala v okamžiku, kdy se již naplno rozjela mašinerie procesů se Slánským a dalšími stranickými funkcionáři, mimo jiné s ostravským tajemníkem KSČ Vítězslavem Fuchsem, je příznačné, že ve hře byla jako spojenec reakce prezentována i tato postava.

Časový faktor a proměna politické atmosféry však na drama a jeho poetiku působily i opačně. Od roku 1952 se totiž postupně začal projevovat vliv těžce se rodícího poznání, že za všechny chyby přítomnosti nemohou jen nepřátelé a přežitky minulosti. Proces velmi pozvolného obratu od ilustrace politických tezí k pokusům o zachycení reálné podstaty společenských konfliktů a problémů měl zprvu povahu nesmělých kroků. Hra JAROSLAVA KLÍMY *Štěstí nepadá z nebe* (1952; prem. Realistické divadlo 30. 1. 1952) opakuje konvenční syžet výrobního dramatu: hybnou silou děje je tu nutnost vyrobit na staré válcovací trati mnoho metrů kolejnic pro stavbu přehrady, neboť novou trať zlovolně poškodili sabotéři. Jestliže však starší výrobní dramatikou určovala polarita

mezi starými konzervativci a mladými pokrokáři, zde je situace opačná: tím, kdo tu chybuje, není otec, nýbrž syn Jan. Autorova snaha o inovaci schémat a nalezení časového tématu navíc na jeviště přivedla zcela nový typ hrdiny, který bude v padesátých, ale i v šedesátých letech patřit k ústředním: postavu „zpychlého revolucionáře“. V Klímově hře je takovou postavou bývalý úderník, člověk nové doby, správného třídního původu i revolučního nadšení, jenž dokonce prošel ideovým školením, a přesto prožívá těžkou pracovní krizi a dostává se do konfliktu se svými původními ideály. Analogicky se poněkud komplikuje i obraz jeho soukromého, milostného života: na rozdíl od předchozí fáze výrobní dramatiky Jan již není milencem, jehož příběh končí svatbou, nýbrž ženatým mužem, jehož manželství se rozpadá (v následných letech se tento motiv stal velmi frekventovaným). Jeho krize pracovní i rodinná je ovšem zatím pojata jako dočasná, jako chvilkové opojení vlastním individualismem, jenž rodí nezdravou touhu vyniknout, lišit se a také více vydělávat; proto také konflikt není vyhocen a hra končí hrdinovým návratem k práci pro společnost i k manželce.

Klímova hra nesměle a neuměle odrážela tu fázi poúnorového vývoje, kdy opadlo nadšení a na váze nabyly opět každodenní starosti a charakterové rysy jednotlivců, byt stojících na „správné“ straně fronty. V konfrontaci s patosem revoluce však autoři tento nápor každodennosti zprvu interpretovali jako projev „předčasného zpychnutí vítězů“ a kaz, který nic nemění na správnosti původních ideálů. V často uváděné veselohře *SASI LICHÉHO Horuká kaše* (rozmn. 1952; 1953; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 2. 7. 1952) však již dějová linie „zpychlého budovatele“ převážila nad linií výrobní. Hlavním hrdinou je tu dělník a úderník, který lehce plní normy na 150 procent, za což se mu dostává mnoho poct, jeho prvotní elán však již mizí a více než práce a pocty jej zajímá loterie. Impulzem k jeho obrodě je pracovní souboj se ženou-údernicí, která ho vyprovokuje k tomu, aby se po krátkém trucování znovu pustil do práce a spolupodílel se na zlepšovacím návrhu, s nímž bude opět vysoce překračovat i nově zpřísněnou normu.

Uvedení postavy chybuujícího úderníka do výrobního dramatu bylo v dané chvíli vnímáno jako projev zájmu o individuální lidský osud. Monologický hymnus na novou dobu byl tak zevnitř mírně rozrušen kritičtějším a reálnějším pohledem. Dokladem je poslední významnější výrobní drama *Nositelé rádu* (1953; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 28. 3. 1953, Divadlo československé armády, Vinohrady 29. 5. 1953). MILOSLAV STEHLÍK, autor hry, situované na hornické Ostravsko od zimy 1950 do jara 1952, výslovně v knižním vydání deklaroval, že jeho cílem bylo nejen podpořit samotnou těžbu uhlí, ale také napomoci realizaci společného usnesení komunistické strany a vlády z října 1951 o nedostacích v této oblasti a ukázat kladný vliv tohoto usnesení. Stehlík se tu – obdobně jako jiní dramatici okolo roku 1953 – pokoušel propojit již omšelá dějová a ideová schémata, reportážní a tezovitý přístup s tradičnější



Ceny vstupenek v Ústředním divadle čs. armády v Praze na Vinohradech v roce 1955

dramatickou pětistupňovou stavbou. Klíčovou postavou je zde předák hornické party Matuš, který zpychl poté, co se mu podařilo prosadit novou metodu práce a získal Řád práce. Také Matušovi se rozpadá manželství: žena chce proti jeho vůli jít do práce. Příběh po dílčích peripetiích dospívá až ke katastrofě: Matuš se nepohodne se soudruhy a spojí se s nepřáteli, reprezentovanými jednak důlním inženýrem, jednak bývalým sociálním demokratem. Rozhodne se udělat rekordní těžbu, což se mu podaří, ovšem za cenu rabování a závalu, při němž jen náhodou není nikdo zabit a vážněji raněn. Matuš sám pak po ostré kritice od soudruhů, své matky a ženy (nyní již tramvajačky) „pochopí“ a odhodlá se k nové práci pro celek.

Relativní přínos Nositelů řádu (titul lze číst jako nositelé vyznamenání i nositelé systému, a to nejen vážně, ale i poněkud ironicky) spočíval jednak v autorově větší dramatické obratnosti, než bylo tehdy běžné, jednak v jisté dílčí relativizaci hodnot. Hra totiž zpochybnila dosud nedotknutelné postavení komunistické strany. V negativní postavě novinářky tu byl na scénu přiveden v příštích letech velmi oblíbený dramatický typ: straník, který společnosti škodí dogmatickým a frázevitým papouškováním (jinak správných) názorů a instrukcí. Ještě výrazněji autoritu KSČ ohrozila autorova snaha aktuálně reagovat na politické procesy se Slánským a dalšími bývalými komunistickými funkcionáři. Procesy měly totiž na literaturu dvojrozměrný vliv: na jedné straně byly projevem vrcholícího politického teroru, na straně druhé však zभावovaly postavy komunistických funkcionářů jejich neomylnosti a nezpochybnitelnosti. Postavy členů či funkcionářů strany ztratily monopol na absolutní pravdu a otevřela se možnost vystavit je kritickému pohledu. Hlavní hrdina tu se stranickým tajemníkem hovoří takto: „krajský tajemník mi poklepal na rameno, víno se mnou pil – a zavřeli jsme ho! [...] Vím já, co jsi zač – a jestli tě taky nezavřeme?! Pěrun hromský aby se v tom vyznal!“ O dílčím hodnotovém posunu svědčí i to, že postavou, která v závěru Nositelů řádu oddělí dobro od zla, zhodnotí dosažené a vytyčí další cíle, již ve Stehlíkově hře není stranický tajemník, ale moudrá stará žena, matka.

Nositeli řádu dospěl žánr výrobního dramatu k hranici, za níž zcela ztratil svou původní dynamiku. I ti autoři, kteří v něm původně viděli cestu k novému dramatu, totiž na přelomu let 1953–54 už přišli o nemalou část své víry, přinejmenším víry v to, zda zvolená cesta je pro skutečné drama nosná.

■ Drama a socializace vesnice

Zrod budovatelského dramatu s tematikou vesnice byl oproti dramatice výrobní poněkud opožděn. Venkov začal být pro autory zajímavý až poté, co byla jako politický úkol vytyčena kolektivizace zemědělství, zakládání zemědělských družstev (respektive později přechod od jednodušší formy družstevního

hospodaření k vyššímu typu). Drama s tématem kolektivizace tak dostalo do vlnu povinnost zpodobit boj s politickou reakcí o družstva a názorně odhalovat a kriminalizovat třídní nepřátele, statkáře a vesnické boháče. Současně mělo vyjádřit přerod vesnice, zachytit proces politického sebeuvědomování zemědělských dělníků a domkářů, jakož i emancipaci vesnické ženy. Role průkopníků takového dramatu připadla EMĚ ŘEZAČOVĚ a její tezovité komedii *Tichá vesnice* (rozmn. 195?; prem. Komorní divadlo 15. 12. 1949), divácky oblíbené veselohře JAROSLAVA ZROTALA *Slepice a kostelník* (1950; prem. Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 4. 2. 1950, původní verze s tit. *Slepice a Pánbůh* Krajské oblastní divadlo Hradec Králové 31. 12. 1949), případně hře MIROSLAVY TOMANOVĚ *Svatební koláče* (1951; prem. Městské divadlo Hořovice 16. 3. 1951).

Od výrobních dramát se poetika her s tématem vesnice lišila v podstatě jen volbou prostředí, případně užitím některého dialektu (oblíbeným krajem bylo zejména Slovácko), syžet stavěný jako vývoj od počátečního chaosu k harmonii ovšem zůstával v zásadě stejný, jen přizpůsobený specifice venkova. Příznačný motiv „boje o úrodu“ a snaha gradovat dramatické napětí vedly autory zpravidla k tomu, že děj svých her situovali do vypjatého období žní; motiv sabotáže pak často nabýval podoby úmyslně založeného požáru. Obdobný byl i repertoár postav, rozšířený především o negativní postavy bývalých vesnických bohatců (obchodníci, hospodští) a zejména o postavy kulaků, zarytých sedláků, kteří – přestože většinou nejsou ani schopni své statky obdělávat, neboť stroje byli donuceni odprodat a ve vsi není nikdo, koho by si najali – nadále odmítají vstoupit do družstva. Pokud už do něj vstoupí, snaží se ho ovládnout a využít ke svému prospěchu. Jejich protihráči pak bývají buď drobní zemědělci, nebo častěji moudří a třídně uvědomělí dělníci, kteří přicházejí na venkov, aby rolníkům pomohli a naučili je, jak překonávat překážky. Tak je tomu například v ostře třídně vyhocené hře ALEXEJE PLUDKA *Modrá Voda* (rozmn. 195?; prem. s tit. *Případ Modrá Voda*, D 50 24. 2. 1950).

V některých hrách dramatici svár mezi minulostí a družstevní budoucností vesnice prezentovali jako svár generační, stavící proti sobě – tak jako v dramatu FRANTIŠKA SMAŽÍKA *Tvrdohlavci* (1951; prem. Vesnické divadlo 28. 9. 1950) – otce a jejich děti; téměř vždy však byl tento svár prezentován i jako obraz vnitřního přerodu jedné z postav. Stejně jako ve výrobní dramatice tu totiž měly klíčovou roli postavy lidí váhajících: vzhledem k tomu, že za prvořadý úkol při zakládání a rozvíjení jednotných zemědělských družstev byla politickými orgány vytyčena nutnost získat tzv. středního rolníka, ve většině vesnických her role váhavců připadla právě takovýmto postavám.

K nejvýraznějším a ve své době nejvíce oceňovaným projevům takto chápané dramatiky patřily hry ILJI PRACHAŘE. V dialektu psaná veselohra *Hádají sa o rozumné* (1950; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 22. 4. 1950) těžila z autorovy znalosti prostředí a jazyka slováckého Dolňácka a z jeho schopnosti

schéma částečně oživit povahokresbou a motivy selského furiantství. V sérii žánrových scén z období okolo žní hra předvedla přerod středního rolníka, který zprvu odmítá družstvo a spoléhá na vlastní síly a spolupráci s nejbohatším statkářem, postupně však dospívá k jednoznačnému příklonu k novému, pokrokovému způsobu hospodaření. Napomůže mu v tom ovšem skutečnost, že statkář je nejenom lstivý, ale i velmi nespolehlivý partner, jakož i to, že statkářův syn, nedostudovaný právník, je v závěru chycen, zatčen a morálně deklasován nejen jako cizí agent převádějící přes hranice uprchlíky, ale i jako zloděj, který před pokusem o útěk do zahraničí okradl vlastní rodiče.

I poetika vesnického dramatu se pohybovala v rámci politické aktuálnosti, což ji v dynamicky proměnném porevolučním čase činilo závislou na rytmu, s nímž byly včerejší direktivy a pravdy nahrazovány novými, ale i na měnících se rozměrech prostoru vyžadovaného, povoleného a možného. O tři roky později se tak Ilja Prachař ve hře *Zlatá srdce* (1953; prem. Státní divadlo Ostrava 22. 2. 1953) pokoušel vyhovět nově stanoveným politickým směrnicím a předvést cestu vesnice k vyššímu typu družstevního hospodaření, poukázat na nové podoby třídního boje a také výpověď oživit o něco složitější kresbou charakterů postav. Děj je opět veden ve dvou rovinách, soukromé a pracovní, společenské. Hlavní postavou je předseda JZD, který prochází manželskou krizí a je zprvu nedostatečně obezřetný vůči boháči, jenž se snaží družstvo rozložit zevnitř, organizuje sabotáže a i svého syna vyprovokuje k atentátu na předsedu místní organizace KSČ. Dvojice JAN MARTINEC a VALINA KUCHAROVÁ ve hře *Než přišlo jaro* (rozmn. 1952; prem. Vesnické divadlo 5. 2. 1953), umístěné do pohraniční chodské vsi, pak mezi ty, kteří v boji za socialismus na vesnici stojí „proti nám“, zařazuje i postavu věrolomného funkcionáře krajského aparátu strany.

Posuny politické atmosféry se promítly rovněž do textových variant jednoho z nejdéle hratelných dramát s tématem kolektivizace, *Jarního hromobití* MILOSLAVA STEHLÍKA (1952; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 9. 2. 1952). Hra některými postavami navazuje na autorovo starší okupační drama *Mordová rokle* a obdobně jako ono má blízko k historickému dramatu. Přítomnou situaci české vesnice nahlíží z perspektivy komunistické interpretace poválečných dějinných pohybů a jednotlivé postavy – navzdory autorovu dramatickému talentu a jeho schopnosti žánrové povahokresby – jsou koncipovány jako ilustrace „typických“ postojů příslušníků jednotlivých tříd a společenských vrstev. Ve třech dějstvích, situovaných do poválečného jara 1945, poúnorového jara 1948 a jara budovatelského 1949, dramatik vykresluje morální a faktický rozpad starých selských rodů a cestu vesnického kolektiva ke zrodu družstva – symbolu nové dějinné epochy. Jestliže však původní varianta hry ve shodě s výchozími normami budovatelské poetiky v posledním jednání vrcholila jednoznačně optimistickými obrazy harmonie a očekávané idylicky bezkonfliktní budoucnosti, v pozdějším znění, knižně prezentovaném roku 1959 jako druhý

díl autorovy Vesnické trilogie, již hra končí poněkud kritičtěji a problematičtěji, tj. dramatickou situací, která dává tušit rodící se možné konflikty v družstvu a vesnici.

■ Drama střetů mezi dvěma světy

Úzké sepětí úkolů politických a úkolů, které si dramatici kladli ve svém odhodlání podílet se na tvorbě nové společnosti, dalo vzniknout dramatickým dílům, jejichž spojujícím rysem byl záměr demonstrovat na příkladech z kapitalistické ciziny rozdíl mezi „námi“ a „jimi“. Vedle her, jejichž tématem byl „náš“ boj za socialismus, tak vznikaly i texty, které měly ukazovat, jak probíhá tentýž boj „v táboře nepřítele“. Přinášely schematické příběhy lidí, kteří „bojují s námi“, a současně prostřednictvím rozmanitých obrazů rozkladu a úpadku kapitalistické části světa dokládaly správnost a nutnost „námi“ zvolené cesty. Pranýřován byl odlišný společenský systém a jemu přisuzované negativní vlastnosti, jako sociální a národnostní nespravedlnost, nehumánnost, vykořisťování dělnické práce, rasismus, policejní teror a soudní zvrůle, imperialistická snaha ovládnout svět atd. Pravdivost těchto dramatických obrazů měla být podtržena dokumentárním charakterem jednotlivých děl i způsobem jejich prezentace jako dramatického zpracování víceméně reálných událostí a příběhů. Obvyklým tématem a cílem kritiky byly Spojené státy a Američané kdekoli ve světě jako úhlavní nepřítel a nejsilnější opora odumírajícího systému; k rozvinutí příběhu o prolnosti měšťácké společnosti však stačila například pouhá novinová zpráva o zemětřesení ve Švýcarsku (KAREL BENÍŠKO: *Přihodilo se v městě Sionu*, prem. Městské oblastní divadlo Žižkov 14. 5. 1949).

Uprostřed studené války, v ideologicky zjednodušeném modelu světa jako střetu mezi „námi“ (SSSR a země mířící k socialismu a jejich spojenci: komunisté a dělníci kdekoli na světě) a „jimi“ (USA a ostatní kapitalistické země, pohrobci fašismu, váleční štváči apod.), patřilo k závazným normám téma „boje za mír“, které se dramatikům úzce propojovalo s bojem za pokrok, sociální a národnostní spravedlnost.

Samo o sobě se toto téma boje nevázalo na žádný dramatický žánr. V případech, kdy dramatici chtěli – tak jako KAREL STANISLAV ve hře o norských rybářích *Cesta lososů* (rozmn. 1954; prem. Městské oblastní divadlo Hořovice 8. 5. 1954) – dramatem předvést odpor dělníků vůči vykořisťovatelům, mohli fabulovat obdobně jako autoři soudobých her historických, neboť přítomnost kapitalistických zemí byla vnímána jako analogie k minulosti zemí, které se z kapitalismu již vymanily. V jiných případech posloužila k vynesení dramatického soudu nad kapitalismem, jeho amorálností, nespravedlností a reakcionářstvím například poetika dramatu rodinného, detektivního, špionážního, humoristického či satirického.

Satirické pamflety na nejrůznější rysy amerického způsobu života psal například **RADOMÍR HRABÁK**. V jeho jednoaktové parodii na americké soudy byl za propagaci komunismu odsouzen medvěd (*Medvědář*, rozmn. 1952); ve hře *Švagr se vrací aneb S duchy divno hrát* se pak dramatik vysmíval nejen americkému zbožňování dolaru, ale i spiritismu a psychoanalýze (prem. Státní divadlo Brno 22. 1. 1955).

Takřka závazným syžetovým vzorcem byl postupný přerod ústředního hrdiny od počáteční falešné jistoty a hrdosti na svoji zemi (a vše americké) přes dějový zlom, psychický otřes, pochybnosti o hodnotách, v něž dosud věřil, až po rozhodnutí postavit se na stranu pravdy a bojovat za mír a pokrok i proti svému vlastnímu státu. V rodinném dramatu **JAROSLAVA A. URBANA** *Barevná hráz* (rozmn. 1953; 1954; prem. Divadlo Jiřího Wolkra 13. 10. 1953) je takovým dějovým zlomem sociální a psychologický šok, který prožije americká jižanská rodina, když nečekaně zjistí, že matka má černošské předky. Ve hře **OTY ŠAFRÁNKA** *Ráno startují letadla* (prem. Krajské oblastní divadlo Hradec Králové 4. 11. 1950; přeprac. s tit. *Čest poručíka Bakera*, rozmn. 1951; prem. Divadlo státního filmu 15. 4. 1951) je hrdinou americký letec, účastník náletu na Hirošimu, kterého statisíce obětí atomové bomby, nezaměstnanost a přítelkomunista přivedou nejen k mírovému hnutí, ale také k tomu, že se posléze v Koreji aktivně přidá na protiamerickou stranu. Analogickým vývojem prochází také ústřední postava dramatu **OLDŘICHA DAŇKA** *Steelfordův objev* (rozmn. 1954; prem. s tit. *Objev dr. Steelforda*, Krajské oblastní divadlo Hradec Králové 17. 2. 1954, hráno též s tit. *Jessii jde o život*). Impulzem postupného dozrání mladého mikrobiologa a objevitele léku proti dýmějovému moru v bojovníka za mír a vědeckou čest je tu snaha americké vlády a tajných špiónážních služeb využít této nemoci v biologické válce. Ve hře **LUDVÍKA AŠKENAZYHO** *Dítě a bomba* (1950; prem. Městské oblastní divadlo Pardubice 17. 12. 1950) se v bojovníka za mír mění francouzský malíř, autor plakátu proti atomové bombě. Smrt dělníka zastřeleného policistou jej odvrátí od avantgardních „pseudoexperimentů“ pro měšťáky a navrátí k opravdové umělecké tvorbě, tedy k realismu srozumitelnému poctivým lidem. Proto se také rozhodne dělníkovu smrt namalovat a obraz věnovat tomu, kdo chrání mír celého světa – J. V. Stalinovi.

Střet mezi „námi“ a „jimi“ v boji za celosvětový mír a sociální spravedlnost vytvářel ideové pozadí všech her, v některých však byl přímo tematizován. Aktovka **JOSEFA NESVADBY** *Tři podpisy* (rozmn. 1954) vykreslovala tři podoby tohoto boje: boj západoněmeckých nezaměstnaných, osvobozenecký boj malajských partyzánů proti anglickému kolonialismu a budovatelské úsilí na stavbě české přehrady. Za přirozené spojence v boji proti kapitalismu byly v politice i v dramatu považovány koloniální národy; obrazem tohoto spojení a boje lidových mas proti cizí nadvládě i vlastním, prozápadním vládám měla být hra **ALENY BERNÁSKOVÉ** *Šeherezáda* (rozmn. 1951; prem. Realistické divadlo 31. 3. 1951), situovaná na Střední východ, do země nazvané Naftanie.

Jako vhodná příležitost ke konfrontaci obou společenských systémů se jevílo téma emigrace, přechodu postavy z nesvobody do svobodného světa. V době, kdy na hranicích Československa byly budovány zábrany proti masové emigraci na Západ ovšem toto téma poněkud paradoxně nabývalo podoby útěku od „nich“ k „nám“. SAŠA LICHÝ ve hře *Sedm havranů* (rozmn. 1953; prem. 1953) vyfabuloval příběh o francouzské studentce, delegátce mírového festivalu v Berlíně, jíž se za pomoci západoněmeckých mládežníků podaří přejít do NDR.

V dramatu *Střetnutí* JANA MARTINCE a VALINY KUCHAROVÉ (rozmn. 1953; prem. s tit. *Únos*, Krajské oblastní divadlo Olomouc 10. 2. 1951), inspirovaném skutečnými událostmi z března 1950, je argumentem pro přitažlivost života v rodícím se socialismu svornost, s níž sociálně a politicky různorodá skupina československých občanů, zavlčených do západního Německa, dokáže odolat nátlaku amerických úřadů a svou morální převahou si tak vynutí návrat do vlasti.

Několik hodin ve sběrném emigrantském táboře Goettin, okamžiky, kdy je likvidován a kdy je současně v Československu vyhlášena amnestie, vytváří situační rámec pro dějově vypjatou dramatickou prvotinu FRANTIŠKA PAVLIČKA. Hra, jejíž hlavní myšlenka je dána již titulem *Chťel bych se vrátit* (1956; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 11. 2. 1956), měla být dokladem mravní diferenciacce poúnorových emigrantů. Zatímco někteří se tu přizpůsobují a jsou ochotni i ke zločinu, jiní upadají do beznaděje. Jen ti nejlepší pak nalézají odvahu k návratu do svobody, již jim vlast nabízí.

■ Reinterpretace historie: boj pokračuje

Budovatelská dramatika byla prezentistická, přitahovala ji především nejaktuálnější témata společenského života. Jestliže přesto v jejím rámci vznikla velmi početná skupina dramát historických, soustřeďujících se na vybrané okamžiky a výrazné osobnosti české historie, bylo to důsledkem záměru reinterpretovat minulost a vyložit ji tak, aby potvrdovala správnost zvolené cesty k „dnešku a budoucnosti“, ke komunismu.

V souladu s přesvědčením, že „dnešek rodí dějiny“, byla hranice mezi přítomností a historií neostrá a historie se přítomnosti bezmála dotýkala. Chápání února 1948 jako zcela zásadního dějinného přelomu velmi brzo odsunulo do historie nejen vše, co se odehrálo před tímto mezníkem, ale záhy začaly být vnímány jako historický fakt i samotné únorové události. To bylo patrné již v dramatech MIROSLAVA KROHY *Bez starosti* (1948) a *Město na pomezí*. První z nich uvedlo D 48 5. května 1948, tedy v památný den Pražského povstání, čímž byla založena – v příštích letech velmi oblíbená – praxe psát a inscenovat dramata z nedávné historie jako příspěvek k oslavám daného výročí, druhá pak byla inscenována v Městském oblastním divadle Kladno 6. října 1951. Obě dramata jsou komponována jako sled několika scén ze života maloměsta, které

měly z komunistického pohledu vykreslit jednotlivé etapy politického vývoje od konce války a odůvodnit únorové převzetí moci; v Městě na pomezí je pak součástí této perspektivy i téma osídlování pohraničí.

Výrazně se vnímání nedávné přítomnosti jako historie projevilo zejména ve dvojici dramát přímo věnovaných „Vítěznému únoru“. První z nich, hra **ILJI PRACHAŘE** a **VILÉMA KYZLINKA** *Tři únorové dny*, byla v Městském oblastním divadle Žižkov inscenována 25. února 1949, tedy jako součást oslav prvního výročí převzetí moci. Únor 1948 zde byl dramaticky předveden poprvé, a to způsobem, který plně odpovídal sebehodnocení a sebeprojekci vítězů a rodící se poetice budovatelské kultury. Prostřednictvím spíše reportážního než dramatického záběru tu byly předvedeny politické události od demise vlády až po Gottwaldův vítězný projev na Staroměstském náměstí, respektive jejich průmět do atmosféry slévárny v jednom z malých měst. Fabulačně je hra postavena na střetu poctivých dělníků (předsedy závodní rady a národního správce podniku) s bývalým majitelem a jeho národně socialistickými spojenci, kteří se tak dlouho pokoušejí získat továrnu zpět nebo alespoň sabotážemi narušovat výrobu, dokud jim v tom „chod spravedlivých dějin“ nezabrání. Na zcela shodném reportážním principu, byť s větší barvitostí a dramatickou zkušeností, koncipoval **OLDŘICH DANĚK** hru *Čtyřicátý osmý*, uvedenou Krajským oblastním divadlem v Hradci Králové 28. dubna 1956, tedy v době, kdy první, budovatelská fáze socialistického umění již doznívala. „Útržky z velkých dnů“ tu zachycovaly únorové dění v malé venkovské papírně a vykreslovaly morální rozklad rodu bývalých majitelů a jejich přísluhovačů.

Prolínání pohledu historického s přítomným postupovalo další typický tematický okruh poúnorové dramatiky, kterým byla válka. Ta byla interpretovaná jako součást dějin „před změnou“ a současně jako okamžik, kdy se již „rodil dnešek“. Dramatickou produkci tak určovaly dvě vzájemně se prostupující teze: „dnešní boj začal již za války“ a „válka pokračuje“.

Pokud nad texty o vítězstvích převažovaly hry o prohrách a obětech, nebylo tomu z nedostatku témat, jako spíše ve snaze naplnit tradiční představu o dramatu, která autory vábila možností pojmut téma velké porážky jako optimistickou tragédií, jejíž hrdinové sice mohou fyzicky prohrát, ale zůstávají morálními vítězi a jejich oběť se tak stává „historicky nutným“ předstupněm příštích vítězných bojů. Takto téma prohry a obětí pojal už kultovní text budovatelské kultury, Fučíkova Reportáž psaná na oprátce, kterou **VLADIMÍR SEMRÁD** upravil v drama *Nejlepší synové a dcery* (rozmn. 1952; 1953; prem. Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 24. 2. 1952).

Tragická oběť, prohra či nezdár byly autory nazírány v rámci široké dějinné perspektivy, opírající se o jistotu konečného vyústění dějin do komunismu a vykládány – podle logiky dvojího nepřítel – jako první nutné kroky v boji, který musí následovat a v němž protivníkem již nebudou pouze Němci, ale nepřítel skutečný, tj. kapitalistická společnost.

Nejzřetelnějším dokladem byl debut LADISLAVA BUBLÍKA *Rozkaz* (rozmn. 1952). Hra, která je dramatisací a ideovou úpravou románu Vladimíra Pazourka *Ústup z hranice*, byla napsána a poprvé uvedena již před únorem 1948 (prem. Divadlo pracujících Zlín 4. 10. 1947; Slovácké divadlo Uherské Hradiště 15. 9. 1951), nicméně svou poetikou již zcela patří do následujícího období. Pomocí v podstatě detektivní zápletky vykresluje situaci československé posádky v Sudetech během zářijové mobilizace v roce 1938. Autor zde proti sobě postavil nejen Čechy a Němce (tj. „henleinovské zaprodance“ v československé uniformě), ale i pány a dělníky. Jeho cílem bylo v duchu třídního pojetí dějin ukázat, že ztráta Sudet byla výsledkem úskoku bohatých, kteří navzdory odhodlání lidu bránit vlast proti fašismu vydali rozkaz k ústupu. Dělníci, reprezentovaní postavou vojína Rakouse, prostého člověka, jehož politické a sociální uvědomění je dáno jeho účastí ve španělské občanské válce, jsou posléze nuceni ustoupit – jsou si však jisti, že jde pouze o ústup dočasný, po němž bude následovat vítězný boj s buržoazií.

Stejná idea propstuje i pozdější pokus VOJTĚCHA CACHA dát tématu Mnichova tradičnější tvar a v pětiaktovém dramatu *Příběh plukovníka Adamíry* propojit evokaci historické atmosféry s prvky rodinné tragédie (1956; prem. s tit. *O nás bez nás*, Městské divadlo Kladno 8. 5. 1955). Ústředním tragickým hrdinou, vystupujícím z galerie rozmanitých typů koncipovaných dle třídního principu, tu je postava čestného českého důstojníka, který pochází z lidu a sympatizuje s politickou levicí. Svou kariérou, politickými postoji i osudy je však pevně spjat s první republikou a jejími iluzemi a podle toho také jedná. Třebaže ví, že by bylo správné s německou přesilou bojovat, v rozhodujícím okamžiku – stejně jako tehdejší vedení státu – zavelí k ústupu. Přesto se však v závěrečném aktu odhodlá ke statečnému gestu: zastřelí se, aby tak zachránil život prostého vojáka, dělníka, který se Němcům dokázal postavit.

Nezastíraným záměrem těchto her – a patří k nim také dramatická prvotina MILANA JARIŠE *Patnáctý březen* (rozmn. 1949; prem. Státní divadlo Ostrava 17. 9. 1950) – bylo předvést odhodlání lidu bojovat proti fašismu, a to navzdory zradě „pánů“. Hry měly prezentovat takový obraz minulosti, v němž jako jediní praví bojovníci za národní věc byli představeni ti, kteří současně bojovali za věc sociální, tedy komunisté, zatímco jejich političtí odpůrci, tedy „síly kapitalismu, nenávisti, zla a záporu“, byli interpretováni jako zrádci národa, fašisté či jejich přísluhovači. Jarišova hra, později přepracovaná pod titulem *Přísaha* (rozmn. 1952; 1953; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 17. 5. 1952) a zfilmovaná s příznačným názvem *Neporažení* (rež. Jiří Sequens, f. 1956), zachycuje malou vojenskou posádku v první den okupace, kdy se prostí vojáci vedení desátníkem-komunistou odmítnou vzdát a navzdory kapitulantství buržoazních politiků a bezprostředních velitelů spolu s dělníky bojují proti nepřátelské přesile, aby tak umožnili evakuaci továrny. Po splnění úkolu přecházejí do ilegality s odhodláním dále bojovat.

Prézentismus budovatelské koncepce dramát vedla až k tomu, že jednotlivé pokusy reinterpretovat historii byly velmi úzce spjaty s aktuálními politickými směrnicemi a aktivně naplňovaly to, co se nazývalo „společenská objednávka“. Příkladem je partyzánské drama **JIRÍHO PROCHÁZKY** *Ohně na horách* (rozmn. 1954; prem. Ústřední divadlo československé armády, Vinohrady 4. 2. 1955). Opět jde o hru o boji, obětech a dočasném ústupu, která kombinuje válečnou tematiku s rodinnou tragédií. Její dějovou osu utváří příběh rodiny dělníka, jehož dva synové se během Slovenského národního povstání vydávají rozdílnými směry – jeden stojí na straně povstaleckého lidu, druhý se pak sblíží s kapitulanty. Ideově tak hra naplňuje obvyklé schéma dvojího boje: s Němci a zároveň i s nepříteli pokroku a komunismu. Vzhledem k tomu, že vznikla v období, kdy byl aktuální boj s tzv. vnitřním nepřítelem, nepřekvapí, že v roli hlavních zrádců tu vystupuje husákovské vedení Komunistické strany Slovenska, tedy osoby, které byly právě v této době souzeny a vězněny pro „buržoazní nacionalismus“.

Budovatelská dramatika si kladla úkol zobrazit historické události nejen v bezprostředním vztahu k dnešku, ale také ukázat, jak se ve vypjatých situacích projevovaly a tříbily lidské charaktery. V některých hrách nabývala kresba individuálních povahových rysů na významu, vždy však byla dušena požadavkem typičnosti a třídním hlediskem, tedy dramatiky akceptovanou normou, jež určovala chování, postoje a jednání „typických“ příslušníků jednotlivých tříd a společenských vrstev. Ve hře **JAROMÍRY KOLÁROVÉ** *Šerťák v hlavní* (rozmn. 1951; prem. Krajské krušnohorské divadlo Teplice 9. 5. 1950) jsou takto na pozadí dramatických bojů na barikádách představeny jednotlivé typy české společnosti: lidé prostí, bojovní a odhodlaní, ale i lidé vypočítaví, opatrní a sobečtí. Tento hodnotový střet je pak příznačně zosobněn postavami uvědomělého dělníka a jeho rodiny na jedné straně a zbabělého továrníka na straně druhé. Požadavek typičnosti nahlížený z třídního úhlu přiváděl dramatiky do slepé uličky: z postav her vytvářel loutky realizující předem dané ideové a dějové modely.

Dobová kritika si toto uvědomovala jako chybu, kterou označovala slovem schematismus; její příčiny však nehledala v normě, ale pouze v jejích jednotlivých realizacích. Třídní hierarchizace postav a činů měla být zachována, jen měla být podána s důrazem na věrohodnější povahokresbu a s lepší znalostí dramatického řemesla.

Částečnou naději, že je možné toto uskutečnit, dala kritice a českému divadlu hra **MILOSLAVA STEHLÍKA** *Mordová rokle* (1949; prem. Realistické divadlo 10. 2. 1949; 1959 vydáno jako první díl dramatické trilogie *Vesnická kronika*). Autor se tu vrací k tématu, které v jinotajné rovině zpracoval již ve své prvotině *Vesnice Mladá*, a vykresluje atmosféru posázavské vesnice na okraji vojenského pásma, která je ohrožena vystěhováním a povinným odprodejem pozemků a majetku německému uzurpátorovi v době, kdy se válka u Stalingradu už láme. Základní konflikt je pak budován jako nutnost těžkého rozhodování mezi

třemi možnostmi: zachovat si svou hrdost a rodnou vesnici opustit, zůstat, smířit se se ztrátou majetku a přijmout postavení nevolníka, anebo si kolaborací polepšit, vybudovat si kariéru a získat majetek. Tragickou osu a pointu tvarově sevřeného dramatu o pěti dějstvích vytváří příběh otce, jehož dva synové se dají do německých služeb a který se v závěrečné scéně rozhodne zachránit cizí životy tím, že svého syna, a s ním i sebe sama, zabije. Autor tu pracuje s řadou dobově příznačných motivů (prostupování národní a sociální problematiky, motiv pomoci uprechlým zajatcům-sovětským vojákům apod.) a respektuje i třídní klasifikaci postav. Většina chalupníků, mudrlantský švec a zejména uvědomělý komunista-odbojář, se tu řadí ke kladným a hrdým postavám, kdežto bohatí sedláci se naopak pokoušejí – marně – s nepřitelem dohodnout. Největšími kolaboranty a zrádci vesnice jsou pak ti, kteří zpychli ze svých – neukončených – pražských studií. Při kresbě názorové diferenciacie postav však Stehlíkova hra tyto limity zároveň poněkud přesahuje: přes závazné schéma prosvítá nejen autorova osobní znalost prostředí, ale také jeho zájem o lidskou individualitu a značné pochopení pro subjektivní motivaci činů jednotlivých postav, včetně postav negativních, mezi nimiž se objevuje – z třídního hlediska netypická – postava chudého domkáře, který doufá, že si kolaborací dopomůže, alespoň na čas, ke slušnějšímu životu. Mordová rokle tak získala relativní životnost a stala se prakticky jedinou hrou z okruhu budovatelské dramatiky, která byla uváděna i v pozdějších desetiletích a jako taková byla také zařazena mezi klíčová díla socialistického dramatu.

Příležitost k dramatům o velkých prohrách, které předznamenávaly vítězství, poskytovala rovněž historie dělnického hnutí. Srážky hladových s bohatými, zaštitěnými státní mocí, se stávaly příležitostí názorně a na základě doložených dějinných faktů prezentovat třídní bezpráví kapitalistického systému, boj dělníků proti němu, tragické oběti, které tento boj přinášel, a zároveň naznačit směr k dnešku. Tuto základní tendenci přesně pojmenoval Vojtěch Cach, když v závěru hry *Mostecká stávka* vložil postavě Klementa Gottwalda do úst slova: „Zde byla prolita dělnická krev. [...] Ale boj jde dále. A my se dočkáme i toho, že jednou budou páni smeteni, že budou vyvlastněni. Ale ne vládou, která je s nimi zajedno, ne stranami, které od nich berou provize, ale námi, dělnickou třídou. A pak šachty, celá země, bude patřit nám. Ano, jednoho krásného dne, dnes či zítra, dříve či později, ale jednoho krásného dne zlomíme kapitalistům vaz!“

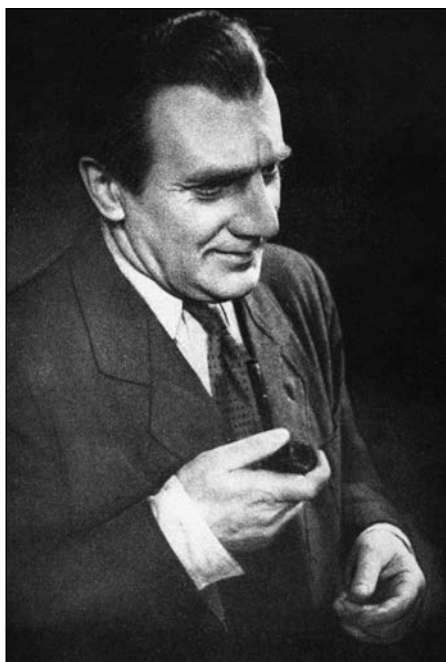
Hlavním materiálovým pramenem pro takto orientovanou dramatikou byly severočeské stávky během hospodářské krize třicátých let; nejdále proti proudu času se pak vydal JOSEF NESVADBA, když se pokusil formou konverzační hry vykreslit krvavě ukončenou stávku textiláků z roku 1870 (*Svárov*, prem. Severočeské divadlo Liberec 31. 8. 1950, Státní divadlo Brno 6. 9. 1950, hráno též s tit. *Liebigova společnost*; rozmn. a přeprac. s tit. *Milionář Liebig*, 1956; prem. s tit. *Zásnuby barona Liebiga*, Krajské oblastní divadlo Varnsdorf 1956).

I při stavbě her s tematikou dělnického hnutí se uplatňovala dramatická logika boje s dvojným nepřítel: na jedné straně s kapitalisty a na straně druhé se zrádci a váhavci ve vlastních řadách. Třebaže sociální konflikty byly často situovány do prostoru národnostně velmi vypjatého, česko-německé a případně česko-polské spory tu ustupovaly do pozadí. Pokud se nacionální motiv ojedinele objevil, sloužil zpravidla jako důkaz internacionálního charakteru dělnické třídy a smýšlení jejích vůdců-komunistů, případně jako doklad spolenectví kapitalistů s německými i českými fašisty a „sociálfašisty“.

Takto je koncipována hra JANA MARTINCE a RŮŽENY ROLLOVÉ *Náš přítel Kurt* (rozmn. 1954; prem. s tit. *Případ Kurta Königra*, Krajské krušnohorské divadlo Teplice 8. 5. 1954). V dramatu s výmluvným podtitulem *Vorwärts, soudruzil!* se oběti boje za práci stává německý emigrant-komunista, který je v zájmu majitelů dolů zabit německými turnery; jeho smrt však sjednotí horníky bez ohledu na národnost.

Vítězství proletářského internacionalismu nad „buržoazíí rozdmýchávaným nacionalismem“ (tentokrát polským) bylo také tématem hry LADISLAVA BUBLIKA *Horoucí láska* (rozmn. 1955; prem. Státní divadlo Ostrava 29. 4. 1955), v níž čeští a polští železničáři na Ostravsku svorně a „z horoucí lásky“ k revolučnímu Rusku v době jeho války s Polskem maří dopravu francouzského válečného materiálu na frontu. Hlavním hrdinou je tu typická postava českých historických her a zejména próz situovaných do dvacátých let dvacátého století: (polský) demobilizovaný voják přicházející ze zaslíbené země sovětů a přinášející zprávy o vítězství tamní revoluce.

Naplno byl princip dvojího boje realizován ve dvojici her VOJTĚCHA CACHA, které byly v rámci budovatelské kultury považovány za vzorové. První z nich, *Duchcovský viadukt* (1950; prem. Realistické divadlo 11. 9. 1950), byla věnována událostem spojeným s tragickou střelbou četníků do průvodu nezaměstnaných 4. února 1931 a s následným soudem nad dělnickým vůdcem, komunistickým senátorem (inspirovaným skutečným komunistickým představitelem Petrem Stránským). Hra druhá, *Mostecká stávka* (1953; prem. Realistické divadlo 10. 1. 1953), vykresluje obraz narůstajícího stávkového hnutí severočeských horníků v březnu a dubnu 1932, kdy se stávkujícím na čas podařilo – opět za cenu obětí na životech – ovládnout město Most. Obě dramata se opírají o studium dokumentárního materiálu a historické děje zachycují prostřednictvím mozaiky drobných lidských osudů. Kresba a diferenciacie jednotlivých postav přitom víceméně naplňují dobová politická schémata o významu a neomylnosti komunistické strany a o zrádcovské roli příslušníků stran jiných, „reformistických“. V Duchcovském viaduktu z fresky osudů vystupují především osudy rodiny horníka Suchardy, který se po poznání renegátské role národněsocialistické strany postupně „třídně uvědomí“ a přihlásí ke KSČ. Mostecká stávka je pak v některých svých scénách



Bedřich Prokeš jako Klement Gottwald a Karel Máj jako Antonín Zápotocký
ve hře *Mostecká stávk*a, 1953

přímou oslavou vedení komunistické strany, které se dostalo do jejího čela v roce 1929. Klement Gottwald a jeho prezidentský nástupce Antonín Zápotocký tu poprvé v české dramatice – při prvním uvedení hry dva měsíce před Gottwaldovým úmrtím – vystupují jako dramatické postavy, které mosteckou stávkou osobně vedou a na rozdíl od politiků jiných stran zosobňují zápas za revoluční společenskou změnu. Gottwald pak v posledních větách dramatu pronáší slova, která „vizionářsky“ spojují bojovnou minulost s přítomností.

Je příznačné, že *Mostecká stávk*a má textově velmi odlišnou, pro menší počet herečů určenou variantu s titulem *Pevnost na severu* (rozmn. 1954; Vesnické divadlo 9. 5. 1954), v níž postavy Gottwalda a Zápotockého zcela chybí a která končí nikoli citovaným projevem státníka, ale přísahou horníků nad mrtvým soudruhům, že vydrží až do konečného vítězství. Úpravy divadelních textů tak, aby byly inscenačně méně náročné, byly v budovatelské dramatice celkem běžné; naplňovaly tak požadavek, aby ideově správná díla oslovovala – třeba i prostřednictvím malých hereckých souborů – co nejširší okruh publika. Motivem přepracování *Mostecké stávky* však patrně byla rovněž obava, že by se postavy uctívaných státníků mohly v provedení hereců z malých a amatérských divadel stát bezděčnou karikaturou.

K vypjatým okamžikům třídních střetů se Vojtěch Cach obrátil rovněž ve své třetí hře z dějin dělnického hnutí *Růžena Kalafová (Vzplanutí)* (1954; prem. Městské a oblastní divadlo Kladno 7. 9. 1952, hráno též s tit. *Paní Kalafová*). Klíčová dějství hry jsou situována na Kladno v prosinci 1920, tedy do doby, kdy po rozkolu v sociální demokracii a po sporu o Lidový dům – který posléze zrodil KSČ – přerostly snahy o revoluční převzetí moci v pokus o generální stávkou. (Stejně téma již dříve zpracoval FRANK TETAUER, když je v neúspěšné hře *Atentát* zasadil do kriminálního příběhu o anarchitech a dělnických funkcionářích; rozmn. 1952; prem. Vesnické divadlo 27. 9. 1949.) Oproti předchozím freskám si Cach tentokrát k zachycení historických dějů zvolil poněkud jinou metodu. Po vzoru Gorkého vykreslil revoluční boj z pohledu postavy, která je reprezentantem třídy odsouzené k zániku. Ústřední postavou dramatu je vdova po advokátovi, vyznavačka aktivního života, která se nechce smířit s kořistnictvím a kariérismem svého zetě, velkoobchodníka a válečného zbohatlíka. Během dočasného ovládnutí Kladna dělnickými radami a následných policejních represí pak Kalafová postupně nachází cestu nejen ke svému druhému zetěvi-strojvedoucímu, ale také k jeho bojovnějším stranickým soudruhům. Uvědomuje si beznadějný úpadek vlastní třídy i to, že ona se konce starého režimu již nedožije.

Početnou část pouťorové dramatiky tvořily hry životopisné, případně hry vykreslující klíčový úsek v životě některé z výrazných osobností; jen ojediněle byly přitom věnovány jiným než českým osobnostem. K výjimkám patřila hra JAROSLAVA JANOVSKÉHO *Hledač světla* (rozmn. 1953; 1955; prem. Komorní divadlo 8. 4. 1948) o osudech holandského malíře Vincenta van Gogha, jenž tu je pojat jako proletářský umělec svádějící boj s měšťáckou společností, nebo naivně oslavná hra *Za mládí světa* (rozmn. 1956; prem. Městské oblastní divadlo Kladno 23. 2. 1956), v níž ANTONÍN DVOŘÁK a VÍTĚZSLAV VEJRAŽKA zobrazili léta londýnského exilu Karla Marxe: chtěli ho představit nejen jako filozofa a vůdce světového proletariátu, ale i jako prostého člověka a manžela.

Většinu produkce tak tvořila dramata o výrazných postavách českého národního života v devatenáctém století. Dramatici však v jejich osudech nehledali to, co vytvářelo jedinečnost té či oné individuality, nýbrž ilustraci teorie o sepětí osobnosti a lidu. Kolektivismus budovatelské kultury totiž vyžadoval, aby jednotlivé osobnosti byly zobrazovány s důrazem na jejich revolučnost, demokratičnost, na „lidové kořeny“, a tedy na sounáležitost s prostým lidem, z něhož měly čerpat sílu ve střetu s konzervativní měšťáckou společností. Prvek národní se prostupoval s prvkem sociálním, přičemž jednotlivá dramata uplatňovala Nejedlého tezi o devatenáctém století jako tradici, ke které se komunisté mohou hlásit jako plnoprávní dědicové.

Charakteristickým příkladem je hra *Vlastenec* (1953), kterou uvedla OTU ŠAFRÁNKOVÍ činohra Národního divadla (Národní – Tylovo divadlo 27. 3. 1953). Autor se v ní soustředil na období, kdy byl J. K. Tyl po porážce revoluce roku

1848 zbaven místa dramaturga českého divadla a jako nežádoucí osoba musel z Prahy odejít ke kočovnému divadlu. Na pozadí širěji pojatého obrazu společnosti, v kontrastu k zrádcům revoluce, reprezentovaným zejména postavou majitele pražských mlýnů, a také dramatikovi a herci J. J. Kolárovi, oblíbenému u měšťáckého obecnstva, je tu Tyl zobrazen jako mluvčí a obhájce lidu, demokratické linie české kultury a ideálů revoluce.

Vedle osobností kultury a vědy se pozornosti budovatelské dramatiky těšily i příběhy o osobnostech-bojovnicích sloužících ve starších dobách zájmu lidu. Jako bojovníka za zdeptaný a ponížený lid pojal například FRANTIŠEK KOŽIK titulního hrdinu dramatu z doby těsně před třicetiletou válkou, kdy se Morava musela bránit nejen nájezdům Uhrů, ale i drancujícím císařským vojákům (*Hejtmán Šarovec*, rozmn. 1954; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 25. 2. 1954, podle autorovy prózy *Na dolinách svítá*, 1947).

Za vzor aktivních bojovníků za sociální spravedlnost byli v rámci českých dějin však považováni především husité. Významné postavení, které téma husitství v české literatuře tradičně zaujímal, bylo v poúnorovém období ještě posíleno, neboť v něm byl viděn přímý předobraz komunistické revoluce. Interpretováno bylo tedy především jako hnutí sociální, jen vnějškově náboženské. Je přitom příznačné, že v prvních poúnorových letech (na rozdíl od let 1945–48) nebylo v původní české dramatice toto téma již nahlíženo skrze postavu martyra Jana Husa.

Hra FRANTIŠKA RACHLÍKA *Hodina předjitřní* (1950; prem. s tit. *Žižka*, Státní divadlo Ostrava 28. 10. 1949) měla být první částí trilogie o Janu Žižkovi. Tato okolnost způsobila, že Rachlík Žižku nezobrazil (oproti v té době často inscenovaným hrám J. K. Tyla a Aloise Jirásky) v roli vůdce, ale jako mladého hrdinu, který teprve, řečeno dobovou frazeologií, postupně společensky dozrává, poznává své poslání a staví se do čela husitského hnutí. Postava aktivního historického hrdiny, zastupujícího nejradikálnější revoluční vrstvy, dominuje také široké dramatické fresce BOHUSLAVA BREZOVSKÉHO *Veliké město pražské* (prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 3. 3. 1950), hrané též s titulem *Jan Želivský* a popisující události okolo první pražské defenestrace. Obdobný důraz na revoluční roli městské i venkovské chudiny určil též hru OLDŘICHA DAŇKA *Nad Orebem kalich* (prem. Krajské oblastní divadlo Hradec Králové 21. 2. 1953) o husitském hnutí na Hradecku roku 1420 a boji orebitů vedených knězem Ambrožem proti panské zradě a „domácí i zahraniční reakci“.

Polarita, jejíž kladný pól tvořily akce, čin a boj (ve jménu lidu, národa, dělnické třídy apod.) a záporný pól váhavost, nerozhodnost a bázlivost, vyrůstala z revolučního vzepětí a byla pro hodnotovou orientaci prvních let budování socialismu příznačná; poznamenala i dramata s postavou předhusitského krále Václava IV. Starší jinotajná hříčka JOSEFA a MIROSLAVY TOMANOVÝCH, jejíž první verze byla v roce 1938 v Burianově „Děčku“ hrána až po značných cenzurních

škrtech, jej ještě prezentovala jako laskavého panovníka svádějícího boj s českou aristokracií a duchovenstvem (*Lidový král*, 1951; prem. Vesnické divadlo 30. 12. 1950). V pozdějších hrách však již byla Václavu IV. přisuzována spíše role slabošského krále neschopného zabránit feudálům církevním i světským ve vykořisťování lidu.

Tak je tomu v tezovité hře JAROSLAVA TUMLÍŘE *Prameny hněvu* (rozmn. 1954; prem. Městské oblastní divadlo Benešov 28. 10. 1953), jejíž dějovou osou je spor mezi králem a arcibiskupem Janem z Jenštejna. Autor chtěl demaskovat kult mučedníka Jana Nepomuckého, kterého tu v postavě generálního vikáře Jana z Pomuku prezentuje jako pleticháře neštítícího se jakékoli intriky. Pozadí příběhu pak tvoří autorův záměr ukázat prohnulost tehdejšího řádu, zpupnost mocných, utrpení lidu, a tedy i nezbytnost se vzepřít spolu s očistnou silou revoluční akce.

Nejdále do historie se vydal MILAN JARIŠ ve hře, která se z kontextu dobové historické dramatiky vymykala zejména tím, že autor zvolil formu veršovaného dramatu. Vstoupil v ní do přímé polemiky se svatováclavskou tradicí tak, jak ji prezentovala katolická církev a jak byla v meziválečném období – zejména v souvislosti se svatováclavským milénium – interpretována i českou dramatikou. Jeho veršované drama hodnotově pracovalo s analogickými polaritami jako starší hry na toto téma z počátků českého státu (Češi versus Němci, pohanství versus křesťanství), avšak již samotným titulem *Boleslav I.* (rozmn. 1952; 1953; prem. Realistické divadlo 18. 10. 1952) dávalo najevo, komu autor ve střetu dvou knížecích bratří dává přednost. Václava zobrazuje jako člověka sice mravného a ušlechtilého, nicméně neschopného opravdového činu. Václav – ovládaný německými knězi, zrádci a intrikány, kteří v tomto podání zavraždili také kněžnu Ludmilu – je pak neschopen dostát povinnosti ubránit zemi před nepřitelem. Boleslav je naopak ztělesněn jako člověk nemilosrdný a pánovitý, protože však cele slouží zájmům národa a je odhodlán za jeho samostatnost bojovat, je lidem milován; příznačně je tak před principem mučednictví upřednostněna akceschopnost a boj. Blaho země je dle autora nejvyšší hodnotou a ospravedlňuje všechny činy, jež jsou provedené na její obranu: v jejím zájmu Boleslav na sebe bere i vinu za zločin bratrovraždy.

■ Jiné podoby budovatelské dramatiky

Vedle her historických, výrobních a kolektivizačních se zrodilo i několik pokusů o jiné pojetí budovatelské dramatiky. Jednou z možností bylo využití tradičnějšího žánru a jeho přizpůsobení obvyklému budovatelskému schématu. Tuto možnost poskytoval například zdánlivě nezávazný žánr pohádky, jenž

ostatně měl se socialistickou utopií mnoho společného. Nedávné historické události alegorizoval **JIRÍ MAREK** v pohádkové hře *Jak se Honza králem nestal*, v níž Honza po vítězství nad drakem svede vítězný boj o svobodu lidu i se samotným králem a dalšími bývalými mocipány (1951; prem. Městské divadlo pro mládež, Praha 1950). V dobovém ideovém klíči adaptoval dramatik **KAREL MICHAEL WALLÓ** i pohádku Boženy Němcové *Princezna se zlatou hvězdou na čele* (rozmn. 1955; 1956; prem. Divadlo Jiřího Wolkra 22. 10. 1956): princezna z malého království, vydíraného válečným štváčem ze sousední země, nalezne ochranu v mírumilovné říši dobra mocného prince Radovana, proti králi Kazisvětovi se však obrátí i všichni lidé princezniny země. K alegoričnosti pohádek měl blízko i – na počátku padesátých let ojedinelý – pokus o navázání na někdejší revuální poetiku her Voskovce a Wericha, v němž **VLADIMÍR LEBEDA** dal alegorický politický rozměr příběhu o tažení kmene Volsků proti Římanům a vzpouře prostých lidí proti hamižným obchodníkům (*Volský Případ*, rozmn. 1955; prem. Městské oblastní divadlo Hradec Králové 25. 1. 1951).

Jinou možností bylo zachování realisticko-dokumentární stylizace a přesun schématu do méně obvyklého atraktivního prostředí. Pohledem do zákulisí českých divadel měla být hra s příznačně „válečným“ titulem *Večerní fronta* (prem. Disk 17. 6. 1950), jíž se **OLDŘICH DANĚK** pokoušel zachytit atmosféru po přijetí nového divadelního zákona a doložit vítězný boj mezi „starým a novým“, buržoazním a socialistickým, jakož i vnitřní proměnu těch postav, kterým je dáno dospět k poznání pravého místa v novém divadle i společnosti. V přeneseném slova smyslu pak „zákulisí“ odkrývaly dvě hry situované do fotbalového prostředí. **JAROSLAV A. URBAN** ve veselohře *Deset nula* (rozmn. 1951; prem. Krajské oblastní divadlo Brno 24. 4. 1951) konfrontoval výhody sjednocené tělovýchovy oproti staré profesionální kopané a za škůdce sportu označil bývalé fotbalové funkcionáře. **PAVEL PÁSEK** ve hře *4:0 pro ATK* (1951; prem. D 51 18. 12. 1950) pak proti kšeftaření, lanaření, úplatkům a intrikám postavil pouťorové úsilí o mravní ozdravení sportu a také prozření „starého“ člověka, bývalého profesionálního hráče.

Dobová schémata bezesbytku naplňovala dramata o boji s domácími či zahraničními třídními nepřáteli, tedy hry navazující na téma nedávno skončené války a rozvíjející tezi, že boj v podmínkách nové, studené války dále pokračuje. Tak tomu bylo ve hře **JAROSLAVA KLÍMY** *Ohnivá hranice* (prem. Národní – Tylovo divadlo 15. 1. 1949), v níž „obrazy ze života“ v osídlovaném česko-německém pohraničí ukazují na nevyhnutelnost boje s lidmi kořistnickými a německými agenty imperialismu, zosobněnými žhářem, který zapálí továrnu budovanou českými dělníky. Vysloveně špionážním dramatem je hra **ZDEŇKA BLÁHY** *Mír* (rozmn. 1951; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 26. 2. 1949), v níž je klid maloměšťácké, egoistické rodiny rozbit příchodem cizího agenta, bývalého koncentráčníka a kolaboranta, který členy rodiny vydírá, donutí je však bránit se, a tedy „politicky dozrát“.

V pozdější době uvedla studená válka na jeviště jako svébytné téma také armádu. Roku 1953 Divadlo československé armády (na Vinohradech) inscenovalo prvou hru o současné československé armádě. *Předjaří (Vojenská čest)* autorů VLADIMÍRA HORÁČKA a DOBROSLAVA KRAUSE (rozmn. 1953; prem. 3. 10. 1953) v podstatě opakovala obvyklé budovatelské schéma: vojenská jednotka ve výcvikovém prostoru prožívá zdánlivě neřešitelnou krizi a po několikadenním hladovění odmítá kopat zákopy. Díky schopnostem velitelů, dobrému výcviku a přátelství je však krize překonána a je nastolen pořádek. V obdobně tezovité hře JOSEFA NESVADBY *Mimořádná událost* (rozmn. 1955; prem. Armádní divadlo Martin března 1956) posílí bojovou připravenost letectva vyšetřování smrtelného leteckého neštěstí, za něž nesou vinu velmi schopný, avšak nedisciplinovaný letec a nepořádky v jednotce. Do prostředí pohraniční stráže na Karlovarsku situoval JAN MARTINEC příběh o poctivém mistru houslaři a jeho amorálním bratru, sudetském Němci, který se vrací, aby škodil (*Mistr houslař*; rozmn. 1957; prem. Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary 30. 3. 1957).

Jestliže častým motivem v budovatelských hrách bylo vyšetřování, odhalování škůdců, jejich zneškodňování a zatýkání, samotný žánr detektivky byl považován za literární brak. Ojedinelým pokusem byla detektivka PAVLA PÁSKA *Kapitán přišel včas* (rozmn. 1953; 1954; prem. Krajské oblastní divadlo Pardubice 20. 12. 1952), v níž kapitán SNB zabrání tomu, aby třídní nepřátelé vyhodili do vzduchu vysokou pec. O utilitárním způsobu hodnocení takovýchto děl svědčí způsob obhajoby daného žánru, při níž bylo poukazováno na dramatičtvo záslužné přibližování práce Veřejné bezpečnosti publiku.

Tématem, které se poetice budovatelského dramatu vzpíralo, bylo téma soukromé, intimní sféry lidského života. Požadavek ztvárnit „žhavou“ přítomnost, která byla ztotožňována s tématy práce, výroby, budování, dolů, nových staveb a nové vesnice, totiž silně omezoval možnost plného rozvinutí dramatických žánrů, reflektujících individuální rozměr lidského života. Možnost vyjádřit takové city, jako jsou opuštěnost, samota, smutek či individuální duševní trýzeň, jednoznačně tabuizoval povinný optimismus budovatelské kultury. (Takovéto city se ale mohly vyskytovat jako součást charakteristiky záporných postav.) Svébytným tématem dramatické výpovědi se ovšem dlouho nemohly stát ani „pozitivní“ lidské city, například láska nebo přátelství; i ty mohly pouze doprovázet a zlidšťovat hrdiny budovatelského nadšení.

Ve většině budovatelských her byla role záporných postav přisuzována epizodním představitelům inteligence, kterou marxistická teorie i praxe interpretovala jako sociální skupinu značně nespolehlivou a jako přirozené odpůrce dobového kolektivismu. Preference sobeckého individualismu, který je zahleděný sám do sebe, se u inteligence předpokládala, a tak se v prvních letech budovatelské kultury příslušník inteligence téměř nemohl stát ústřední postavou dramatu; pokud se jím stal, tak v roli nepřítele. Osamoceným dokladem tohoto přístupu je hra *Pařeniště* (prem. D 50 15. 9. 1950), drama v české poválečné dramatičtě nejvíce poplatné stalinistickému pojetí zostrujících se

Scéna z inscenace
Burianovy hry
Pařeniště, 1950



třídního boje, v dobové recepci jednoznačně spojované s procesem se Závěšem Kalandrou, který byl zatčen v listopadu 1949 a odsouzen a popraven v červnu 1950 v rámci procesu s Miladou Horákovou. Jestliže tato hra EMILA FRANTIŠKA BURIANA měla myšlenkově zúčtovat se „zrádnou inteligencí“, ukázat „politický krach, v němž skončili různí ti K. Teigové a Palivcové“ (Zdeněk Bláha: O pravdivý obraz naší inteligence, *Tvorba* 1950, č. 42), dramatik se tu de facto obrátil proti lidem, s nimiž měl společnou avantgardní minulost, a – patrně v obavách, aby s nimi nebyl spojován – svůj negativní soud nad nimi vyhotil do pamfletu. Napsal tak hru, která měla naplno odkrýt morální bahno nepřátelské inteligence a uměleckých kruhů, a klíčovou postavou učinil „od lidu odtrženého“ profesora techniky (avšak bojovníka od Dukly), jehož manželská krize je umocněna hledáním nového vztahu k životu. To mu ovšem ztěžují jeho osobní a lidské kontakty se skupinou přátel, kteří se u něj scházejí, s intelektuály (básníky, architektky apod.), jež pod vedením sociologa Fiedlera „kují protistátní pikle“. Tento trockista, který nedokáže překonat fakt, že byl kdysi vyloučen z komunistické strany, je ve své mstivosti odhodlán i k trestným činům. Profesor však díky studentu dělnického původu svá někdejší „falešná přátelství“ překoná, uvědomí si svou povinnost a Státní bezpečnosti udá nejen Fiedlera, ale také vlastní ženu.

Je paradoxem, že navzdory své jednoznačné politické angažovanosti byla Burianova hra po několika reprízách z rozhodnutí úřadů z repertoáru „Děčka“ stažena. Jedním z možných důvodů mohla být její přílišná poplatnost době, tedy to, že ji bezděky zobrazila tak, jak „ona sama“ sebe vidět nechtěla, zvláště ne v okamžiku probíhajícího soudního procesu. Publicisty bylo autorovi opakovaně vytýkáno, že se mu nepodařilo proti záporným postavám postavit dostatečně kladné představitele inteligence.