

---

# DRAMA

## DRAMA A DIVADLO

V ýznam českého dramatu z doby okupace je značně menší než celkový význam tehdejšího divadla. Původní texty neurčovaly ráz činoherního repertoáru, i když velká konjunktura divadla umožňovala i podřadnějším pracím poměrně snadný přístup na scénu. Aktuální naléhavosti nabývala díla starší, která byla inscenováním objeveně konkretizována tak, že úzce souzněla s dobou vyhocených rozporů národních i společenských. I když byl repertoár cenzurou ochuzen o mnoho domácích i cizích dramatiků (Voskovec a Werich, Karel Čapek, František Langer, Edmond Konrád aj., z cizích o drama anglické, americké, od roku 1941 ruské atp.), stávalo se divadlo vlastně jednou z mála veřejných tribun. Každá divadelní složka měla potenciální schopnost vyslovovat, byť často složitě, zašifrovaný vztah k soudobé skutečnosti, vztah negující ideologii okupantů (například etické konflikty klasického dramatu, konflikty dobra a zla, mohly být režíri aktualizovány jako konflikty politické; herec mohl — intonací, gestem — modifikovat sémantiku promluvy tak, aby byla vnímána jako znak aktuálního postoje atp.). Klasické drama německé, italské a španělské (Goethe, Schiller, Hebbel, Calderón, Lope de Vega, Goldoni ad.) bylo uváděno v moderních básnických překladech, které demonstrovaly bohatou odstíněnost a krásu české řeči (překlady Mathesiovy, Hořejšího, Renčovy, Hrubínovy aj.). Avantgardním režisérům byla sice ztížena nebo posléze znemožněna práce (E. F. Burian byl v květnu 1941 zatčen a jeho divadlo zavřeno, Honzl ztratil možnost režimovat i na scéně komorního typu; poměrně nejvíce mohl rozvinout své dílo Jiří Frejka, jehož vynikající režijní díla měla pro české okupační divadlo základní význam), ale jejich vliv na mnohé, zejména mladé umělce byl velmi intenzivní. Současně však došlo k hroživému narůstání konvencí a eklekticismu, k obměňování a k rozměňování předcházejících výbojů.

Obdobný stav byl i v českém dramatu, které se sice horlivě chápalo látek a konfliktů, jež doba aktualizovala, ale spokojovalo se v naprosté většině jen konvenčními postupy a variacemi typů a situací dříve již známých. Přesun se ovšem udál v základní interpretaci vztahu člověka a světa: analytičnost, zrelativnění jednotlivých postojů k realitě ustoupily ve prospěch vnitřní celistvosti hlavních protagonistů, kteří měli svým jednáním i myšlením aktivizovat diváka. Problematika společenských konfliktů musela být transponována do jiných sfér nebo alegorizována, zobrazována v jinotajích. Nejvýznamnější dramata vznikala spíše jako dovršení dřívějších snah (například básnického dramatu) a jen výjimečně byla orientována k dosud nevyužitým tradicím (Renč). V naprosté většině se vycházelo vstříc potřebám doby, a to snahou využít nebo obměňovat tradiční formy historického a konverzačního nebo žánrově realistického dramatu. Nedostatek vhodných původních dramát vedl k řadě adaptací a dramatisací (E. F. Burian, Hořejší, Kadlec aj.) a k pokusům nahradit drama libretem adresovaným určitému režisérovi (například pro D 40 a D 41). Z opozice proti oficiálnímu repertoáru a konvenčním inscenacím vznikaly pokusy o dramatické montáže, jejich těžiště opět tkvělo v inscenační konkretizaci (pásma v Honzlově Divadélku pro 99 aj.).

Obtížné okupační podmínky znemožňovaly nejen rozvoj divadla, ale také stabilizaci dosažených výsledků: jednotlivé scény byly zrušeny nebo změněny na útvary konvenčního typu, repertoár byl násilně usměřován

a nakonec byl provoz českých divadel úředně zastaven. Ale ani perzekuce nedokázaly zničit národní, morální i umělecký význam divadla v období, kdy obrana humanistických hodnot představovala současně záchranu kontinuity s předcházející etapou. Divadlo dokonce existovalo i ve vězeňských podmínkách v Terezíně, kde se hrály, zejména v režii Gustava Schorsche, nejen starší hry, ale také původní práce kabaretního typu (J. Lustig – J. Spitz, *Princ Bettli Legend*, 1943, a Ben Akiba Ihal, 1944; Švenkův kabaret), komediální a satirická dramata (K. Švenk, *Ať žije život*, 1943, a *Poslední cyklista*, 1944; Z. Jelínek, *Komedie o pasti*, 1942; P. Kien, *Loutky*, 1943) a dokonce i dětská opera Hanse Krásy *Brundibár* (1943) na starší libreto A. Hoffmeistra.

## PODOBENSTVÍ A SYMBOLY V OKUPAČNÍM DRAMATU

Radikální zúžení světového i domácího repertoáru, zvláště o hry, jejichž ústřední konflikt byl přímo namířen proti fašistické ideologii, posílilo snahu vytvořit nový typ básnického dramatu, jehož základ tvoří mnohovýznamné podobenství lidského osudu, které bylo zdánlivě vůči tehdejší skutečností indiferentní, ale jehož ústřední konflikt byl současně divákem aktualizován. Několik významnějších pokusů o básnické drama inscenoval E. F. BURIAN, který využil text novely Viktora Dyka k jevištní básni *Krysař* (p.1940). Baladické podobenství, akcentující lyričnost a osudovou naléhavost příběhů obyvatelů městečka Hammeln, se odchýlilo od předlohy zejména významnějším exponováním postavy rybáře Seppa Jörgena, jež tvoří kontrastní ústřední postavě. Vedle vábičho Krysaře Burian vyzvedl nositele vnitřní katarze, nezníčitelnosti kladných pozemských hodnot a cílů.

Z dramati-jevištních básní, které se mimo jiné staly manifestací „líbeznosti české řeči..., schopné každého výrazu, každého odstínu, něhy, vášně, smutku, poezie“ (V. Nezval), připoutala k sobě největší pozornost NEZVALOVA dramati-ze Prévostova románu *Manon Lescaut* (v., p.1940), po jejímž ohromném úspěchu napsal autor další hru *Loretka* (v., p.1941). V první hře ponechal Nezval z Prévostova jen základní syžetovou osnovu, ale i tu překomponoval, děj soustředil do dialogů čtyř postav, jejichž charakter je vyhraněn do vzájemně protikladných poloh. Uvolněná dramatická struktura je sice zpevňována refrény (villonské balady a písně) a návratnými klíčovými motivy, přesto však je těžiště hry v jednotlivých scénách a v dramatických situacích. Dvě hlavní postavy jsou vystavěny z vnitřních i vnějších polárních protikladů (Manon jako hříšná světice, dítě a milénka, des Grieux jako rytíř a naivní patetik), což umožnilo rozvinout krajní citovou exaltaci postav a současně jemně vyznačit od takto instrumentovaných projevů autorský odstup. Stejná polarita se promítá do celého „dramatu citů a vášní“: rokoková hravost je provázena tragikou osudové lásky, komičnost zápletek steskem z času atp. Okupační kontext interpretoval Nezvalovu *Manon Lescaut* jako „zpevněné podobenství podivuhodného vítězství milostného snu, které sklenul velký básník nad život soumračné přítomnosti“ (J. Träger), ale část kritiky rozpoznala již tehdy ornamentálnost a melodramatický základ hry. V *Loretce*, v níž je — obdobně jako v *Manon* — kombinována próza s verši, se Nezval pokusil v osudech kloboučnice Lojzicky zachytit atmosféru prostředí bohémy a malostranské Prahy počátku století, ale vznikl pouze kalendářově dojímavý příběh, založený na zběžně konstruovaných náhodách a efektech.

Obdobně sentimentálně je motivován starosvětský obrázek nešťastné lásky *Balada o Kátince*, který ZDENĚK NĚMEČEK napsal nejprve jako povídku a později zveršoval jako básnické drama (v. 1940, p. s titulem *Kátinka* 1940). K veršovanému dramatu se uchýlil také FRANTIŠEK KOŽÍK v *Meluzíně* (v. 1942, p. 1943), jež se měla stát — podle autorova záměru — „sestrou princezny Pampelišky“. Větší význam než tyto práce měly přebásněné a upravené klasické veršované komedie. Nejpozoruhodnější z celé řady úprav byly práce JINDŘICHA HOŘEJŠÍHO, který přebásnil Calderónovu veselohru *Dáma skřítek* (v. 1941, p. 1940), dramata Lope de Vegy *Láska má své klíče* (v. 1965, p. 1941) a *Sedlák svým pánem* (v. 1941, p. 1940). Vliv těchto převodů se projevil i v původní tvorbě: SVATOPLUK KADLEC, který přeložil a upravil drama Tirso

de Moliny *Milovat není jen mít rád* (v. 1954, p. 1942), napsal — ovlivněn španělskými a italskými veršovanými komediemi — lyrickou historickou hru *Žena nejsou housle* (v., p. 1943), sestrojenou z řady volně skloubených scén s vtipnými, hravými situacemi.

Jestliže jedna část dramatiků hledala východisko v příklonu k básnickému, lyrickému divadlu, jiná část se snažila promluvit k soudobému divákovi prostřednictvím symbolu, alegorie, nebo prostřednictvím hrdinů vyjadřujících kladný postoj, vnitřní celistvost člověka v konfliktu dobra a zla. Z prvního typu dramatu, v nichž se postavy stávají nositeli idejí a konflikt nabývá symbolické platnosti, byl nejobjevnější debut JAROSLAVA POKORNÉHO *Plavci* (p. 1945), přesouvající těžiško z dramatické akce na dialogické disputace alegorické povahy (staré jistoty a nejistota nových hodnot, minulost a budoucnost). Drama etických konfliktů bylo často založeno na eklektickém kombinování postupů příznačných pro konverzační a pateticko-deklamační drama a poznamenáno dějovými stereotypy (DALIBOR CYRIL FALTIS, 1906–1984, *Stanice Gordian*, v., p. 1943; FRANK TETAUER, *Orlí štít*, v. 1944; FRANTIŠEK KOŽÍK, *Přátelství*, v. 1948, p. 1943 aj.). Šťastněji dopadly hry, které hledaly heroismus v lidových postavách a usilovaly obměnit půdorys realistického dramatu. JOSEF A MIROSLAVA TOMANOVI vytvořili v mravoličném dramatu *Vinice* (v. 1941, p. 1946) postavu neústupného sedláka, nepoddajného ve své víře, oddaného svému poslání, vítězícímu posléze nad zlem i pochybami. Nepoměr mezi realistickým traktováním a hlavním symbolem dramatu, mezi situačními konstrukcemi a etickým, výchovným akcentem však autorům znemožnil splnit původní záměr: vytvořit lidovou hru. K tomuto cíli směřovali — jinými cestami — i další autoři: například D. C. FALTIS v romanticky traktované zbojnické baladě *Veronika* (v. 1942, p. 1941), která se však utápí v romaneskosti a vnějškově konstruovaných zápletkách, nebo MILOŠ HLÁVKA v komedii *Světáci* (v., p. 1942), přeplněné efektními zápletkami, nesourodými motivy a povrchní motivací.

Záměr napsat lidovou hru se zdařil JANU DRDOVI v komedii *Hrátky s čertem* (v. 1946, p. 1945), kterou psal od roku 1942. Drda využil tradičních pohádkových postav a motivů a nově je skloubil v báchorkové podobnosti vítězství dobra, ztělesněného v statečném dragounském vysloužilci Martinu Kabátovi, nad zlem, jehož reprezentantem je hierarchicky rozčleněná pekelná říše. Folklorní postavy Drda obměňuje, perzifluje nebo je traktuje s komickou nadsázkou. Také dramatický konflikt je čerpán z lidové slovesnosti (čert a Káča) a doplněn jinotajným motivem zápasu člověka proti strachu ze zdánlivé všemocnosti protilidských sil. Dialogy oplývají vtípem, situačními a slovními hříčkami, bohatým slovníkem lidového hovorového jazyka. Autor jemně paroduje naivitu hrdinů, stylizuje hru jako humornou podívanou na bohatě rozvrstvený pohádkový svět. Značnou schopnost fabulační a charakterizační projevil Drda již ve svém dramatickém debutu *Jakož i my odpouštíme* (v. 1941, p. 1940). V popředí jeho zájmu byl především děj a lidová promluva; dramatický konflikt prvotiny (vina a trest, lež a vykoupení) silně ovlivnil Karel Čapek, na jehož První partu upomínají také horničtí hrdinové, kladoucí si nad umírajícím druhem otázku o smyslu života a smrti.

Hrátkami s čertem navazoval Drda na tradici tylovských báchovek. Orientace k zdrojům lidového divadla se neomezovala jen na 19. století. Barokní lidové divadlo bylo objeveno pro soudobé jeviště E. F. BURIANEM (v okupaci Burian uvedl *Druhou lidovou suitu*, p. 1939, obsahující *Komedii o Františce, Vojáky sv. Řehoře* a *suitu Jak se kdy v Čechách strašovalo*); k ještě starší vrstvě českého dramatu se obrátil VÁCLAV RENČ, který využil v „lidové hře o hříších, bloudění a uzdravení srdce“ *Marnotratný syn* (v. 1942, p. 1941) středověkých moralit o zlu a ctnostech, o pádu člověka a jeho vykoupení. Cílem Renčovým bylo vytvoření lidové hry opírající se o alegorické skladby (Mastičkář, staročeské svatební obyčeje aj.), hry s rozvinutým dějem a pestrými situacemi, hry nahrazující individuální psychologickou problematiku vyhraněnou vnitřní celistvostí postav. Renčovo podobenství o bloudění a spočinutí osciluje mezi předmětností dramatické akce a symboličností celkového smyslu hry. Také v druhé své hře *Císařův mim* (v., p. 1944) se Renč opíral o cizí předlohu (o tragikomédii Lope de Vegy *Pravdivé zdání*), ale vytvořil opět svébytné, původní dílo. Jde znovu o podobenství o podstatě a maskách života; přesně komponované drama se rozvíjí ve dvojí rovině, v rovině

„divadla“, v němž herec představuje jinou bytost, a v rovině citové, myšlenkové srážky křesťanského a pohanského světa, kdy člověk proti pomíjivosti světských jistot, proti „maskám“ života nalézá jistoty transcendentní, svou pravou tvář. V okupačním kontextu byla aktualizována zejména srážka císařské moci s nezlomným přesvědčením postavy, která odmítá podřídit se. Marnotratný syn i Císařův mim představují nejvýznamnější pokusy okupačního dramatu odpoutat se od konvenčních schémat a hledat nové zdroje obrody divadelní hry. Třetí Renčova práce, *Barbora Celská* (v. 1944), která je dalším duchovním podobenstvím, nedosáhla již významu děl předcházejících.

## STEREOTYPY HISTORICKÉHO A KONVERZAČNÍHO DRAMATU

Podobně jako v próze objevily se také v mnoha dramatech historické náměty, které měly i v tomto literárním druhu převážně národně buditeckou nebo politickou funkci, což se projevilo i na jejich uměleckém tvaru, v obměně typu realistické historické hry nebo typu heroického dramatu idejí. Škála historických her se rozpíná od prací, v nichž přesná lokalizace krajová i časová, nadvláda žánrového detailu naprosto převážila nad ideovou koncepcí celku (například dramatizace motivů povídek Zikmunda Wintra od ZDEŇKA ŠTĚPÁNKA, 1896–1968, *Nezbedný bakalář*, v. 1941, p. 1940), až po deklamativní drama „silných osobností“ (fašizující ideologie v dramatech FRANTIŠKA ZAVŘELA *Valdštýn*, v., p. 1940, *Caesar*, v. 1941, p. 1942, v souboru dramát *Polobozí*). Pokud se autorům nestaly historické kostýmy jen zámluvkou k obratnému vytváření zápletek (jako například FRANKU TETAUEROVI v komedii *Úsměvy a kordy*, v., p. 1942), snažili se často skloubit aktuální interpretaci historických jevů s divácky vděčnou podívanou (romaneskní motivy v dramatu JANA BORA podle povídky Františka Kubky *Zuzana Vojřůvová*, v., p. 1942; v dramatu VLADIMÍRA DRNÁKA a BEDŘICHA VRBSKÉHO *Bloudění Jindřicha od Věže*, v., p. 1941) anebo usilovali — jako například STANISLAV LOM v životopisném pásmu *Karel IV.* (v., p. 1940) — o sepětí realistické charakteristiky figur a slavnostní patetičnosti celku (z rozsáhlého časového úseku vybral Lom několik klíčových úseků, na nichž demonstroval prozíravost a konstruktivnost idejí a politiky českého panovníka). Tento ideový i formální eklekticismus je ještě více patrný při srovnání různých děl jednoho autora: V *Panamě* (v., p. 1940) směřoval MILOŠ HLÁVKA k mravoličné žánrovitosti, k zintimnění a zlyričtění historických událostí, kdežto v *Kavalíru Páně* (v. 1944, p. 1943) se tentýž autor uchýlil k alegoričnosti, k nevírojatným extatickým deklamacím. Z historických dramát, která přešla v době okupace české jeviště, jsou stylově nejjednodušší práce FRANKA TETAUERA *Zápas draků* (v. 1941), *Zpovědník* (v., p. 1941) a *Znamení býka* (v. 1944), ale ani tento autor se nevyvaroval, zvláště v druhé hře o Václavu IV., osnované z dvojího pásma konfliktů (drama srážky církevní a světské moci), efektního konstruování napínavých situací a patetických výjevů. V „královské hře ze španělských dějin v době francouzské revoluce“ *Zápas draků* Tetauer evokoval krutost postav, zračící se v Goyových obrazech; rozpad systému odvozuje autor z privátních příčin, a tak vystupuje v jeho dramaticky expresivních scénách do popředí rozdíl mezi malichernou motivací a historickými důsledky jednání. Několik historických her nemohlo být pro svůj jinotajný charakter v okupaci publikováno a inscenováno, ale ani tyto práce se nevymykají běžným konvencím žánru (veselohra z francouzské revoluce *Skřivan a smršť*, v., p. 1946, od EDMONDA KONRÁDA; drama ze sicilského prostředí 13. století *Penězokaz*, v. 1946, p. 1945, od ZDEŇKA NĚMEČKA aj.).

Obdobně konvenční ráz jako historické drama měly i hry životopisné, kterými autoři vycházeli vstřícně dobovému zájmu o biografické práce z pomezí beletrie a popularizující historiografie. Touha po atraktivnosti vedla některé dramatiky k barvotiskové teatralnosti, provázené zvnějšku imputovanou „aktuální“ ideou (FRANTIŠEK KOŽÍK, *Shakespeare*, v., p. 1940, a *Don Quijote přichází*, v., p. 1941). Ani ostatní práce, i když zacházely s historickým materiálem citlivěji, neznamenaly ve vývoji českého dramatu velký přínos

(například hra o vynálezci Prokopu Divišovi od D. C. FALTISE *Mraky na nebesích*, v. 1944, p. 1943, aj.). Nejvyšší aspirace v tomto žánru projevil Frank Tetauer a František Götze. Ve hře o Boženě Němcové *Život není sen* (v., p. 1940), zachycující klíčové úseky spisovatelčina dramatického života, se FRANK TETAUER s nevelkým úspěchem pokusil postihnout vnitřní motivace osudových zvratů, a tak záměr vytvořit typ a symbol české duchovní kultury zůstal nerealizován. Střetnutí divadelníků, reprezentantů protichůdných uměleckých tendencí Kolára a Bozděcha, je provázáno ve hře FRANTIŠKA GÖTZE *Soupeři* (v., p. 1940) ještě další zápletkou: romantickým zápasem obou antagonistů o mladou herečku; tento melodramatický konflikt je s ústředním, psychologicky věrojatně motivovaným konfliktem značně nesourodý.

Konvenční výstavba dramatu se projevila nejzřejměji v konverzačních hrách a v hrách společenských, pokoušejících se o sociální a psychologickou typologii. Z autorů „konverzaček“ byl technicky nejobratnější FRANK TETAUER, který se obvykle uchýlil k moralistnímu demaskování určitých životních postojů pomocí překvapivě rozuzlené zápletky (*Ztracená tvář*, v., p. 1939, *Člověk nemá jen sebe*, v., p. 1940 aj.). Často se těžiště přesunulo k žánrovým postavičkám a vznikaly komedie nadbíhající pokleslému vkusu („lidové hry“ Viléma Wernera, konverzační hry Jana Grmely aj.). Pokusy o tradičně realistické drama ulpěly na vnější charakteristice postav a na primitivním osnování konfliktů (dramata V. M. Strojila, Alžběty Pacovské, Lily Bubelové aj.). Podobnou nízkou úroveň mají i veselohry, z nichž jen groteska a parodie JOSEFA TROJANA *Každý má dvě úlohy* (p. 1940) a burleskní jinotajná fraška JINDŘICHA HOŘEJŠÍHO *Haló, děvče!* (p. 1939) se vyvarovaly trivialit banálních komedií. Výjimečné dílo válečné české dramatické literatury představuje veselohra VLADISLAVA VANČURY *Josefina* (v. 1950, p. 1947), kterou autor psal při práci na třetím díle *Obrazů z dějin národa českého*. Konfrontace Josefíny, dívky z periferie, s trojím odlišným světem (intelektuálů, měšťáků a studentů) je realizována jak v oblasti dějové (vpád lidového živlu, rozbíjecího konvence a stereotypy vztahů), tak v oblasti jazykové (Josefina hovoří městským slangem, učitelé spisovnou řečí atp.). Zejména v slabě motivovaném závěru hry je patrné, že autor již nemohl dát Josefíně definitivní podobu.

## MALÉ FORMY PRO MALÉ SCÉNY

Z odporu proti konvenčnímu repertoáru oficiálních scén vznikaly v době okupace malé scény, snažící se i v nepříznivých podmínkách pokračovat v tradicích avantgardního divadla. Již v roce 1939 bylo ustaveno Divadélko pro 99 (tj. pro 99 diváků); na jeho programu se objevovala recitační pásma a dramatické montáže, při jejichž inscenacích byla akcentována jazyková výstavba promluvy a herecký projev. JINDŘICH HONZL, který stál v čele skupiny mladých herců Divadélka pro 99, se zaměřil nejprve k inscenování lyrických pásem, v nichž recitační projev byl postupně zbavován své samostatnosti a stával se součástí dramatického útvaru, sestávajícího také ze složky pohybové, výtvarné, hudební i filmové. Příznačná byla Honzlova orientace k domácímu okruhu slovesného umění anebo k projevům tematicky souznilým s českým prostředím: po Horově Janu houslistovi (1929) a Večeru s Vítězslavem Nezvalem (1939) uvedl objevný *Večer poezie 1900* (1940), kde byla konfrontována symbolistická, secesní tvorba básnická a výtvarnická, a pásmo *Cizinci o Praze* (1940), opírající se o texty antologie Vincy Schwarze. Vyvrcholení Honzlovy tvorby z okupace představují dramatické montáže, nový druh komorního divadelního projevu, který logicky vyplynul z předcházejících inscenačních pokusů. Podle Honzla „dramatická montáž chce vytvořit literární látky pro divadelní produkci z dokumentů, z autentických dopisů, z literárních odkazů, z vyprávění současníků, z obrazů i z literárních děl... kompoziční záměr byl záměr dramatikův...“ Základní složku montáže *Román lásky a cti* (v. 1941, p. 1940) tvoří dialogizovaný materiál odhalující vztah Jana Nerudy a Karolíny Světlé, materiál, který dramatizátor jen střídmě komentuje. Touto přímou konfrontací autentického dokumentu se Honzlovi podařilo

---

realizovat hlavní záměr: vytvořit divadelní „kompozici, která má tragický vznos a spád“, „dokázat neoddělitelný svazek života a básně“. Po úspěchu Románu lásky a cti sestavil Honzl další dramatické montáže — *Dvě lásky Mikoláše Alše* (p. 1941) a *České písně kramářské* (p. 1941, obě byly otištěny v knize Divadélko pro 99, 1964), v nichž je dále rozvinut princip divadelní konfrontace autentických projevů (epistolární pásma Alšova zápasu o lásku a o umění, pásma z jarmarečních písní, vyzvedávající lyrismus a dramatickou epičnost lidového projevu).

Zánikem Divadélka pro 99 byla Honzlovi znemožněna další činnost, a tak již nemohly být inscenovány další montáže (*Svatba a Lidové balady*, přetištěny v knize Divadélko pro 99, 1964), dokonce ani režisérovy úpravy starších her nemohly být uvedeny pod jeho jménem (Labiche, Šamberk, Sabina). Podněty Honzlovy však realizovala jiná divadla mladých herců, zejména Divadélko ve Smetanově muzeu a divadlo Větrník. Profil nových scén však netvořily literární večery a dramatické montáže; dramaturgie (Antonín Dvořák a Josef Šmída) se orientovala k starším i novým dramátům, jež se pokoušela aktualizovat (JAROSLAV POKORNÝ, *Písně Omara pijáka*, 1942, knižně ve *Dvou melodramech*, 1947; MILADA SOUČKOVÁ, *Zázračné divadlo hraje Oidipa krále*, 1942; dramatisace povídek KARLA SCHULZE *Peníz z noclehárny*, p. 1943 aj.). Větrník se posléze orientoval k divadlu herecké komiky, k jinotajným komediím a groteskám, z nichž nejvýznamnější byly dvě Šmídovy inscenace soudniček FRANTIŠKA NĚMCE *Sentimentální romance* (podtitul *Mumraj na pavlači*, p. 1943) a *Likajdovic tetička* (p. 1943), objevující svět periferie v groteskních scénách jazykového i situačního humoru, a pásma JIŘÍHO BRDEČKY (1917–1982) *Limonádový Joe* (p. 1944), parodující romantické hrdinství z kovbojských příběhů.