

okamžiku dochází, že ztrácí v Jiřině Štěpničkové zcela výjimečnou sílu, která by mohla zaujmout místo po Anně Sedláčkové?

Ještě po tomto ředitelově dopisu podepisuje Štěpničková 30. května ve své herecké knížce přijetí role Anežky v Tylových Kutnohorských havířích. Na premiéře 27. června však už nevystoupila. Důvodem bylo nervové zhroucení. V sobotu 13. června musel být do Stavovského divadla během představení hry Vesele se točíme dokola čtyřikrát volán k sl. Štěpničkové lékař. Lékařská zpráva ze dne 16. června shledala, že „jmenovaná trpí značným vyčerpáním tělesným, depresivními stavy, objektivně podloženým krevním tlakem (85/60). Stav jmenované jest takového rázu, že v zájmu jejího zdraví i v zájmu další její budoucnosti – doporučuji udělení zdravotní dovolené na dobu aspoň 4–6 týdnů s okamžitou platností.“

Přes toto lékařské vysvědčení uvolila se Štěpničková dohrát červnové reprízy Kaufmanovy hry, všechny ostatní hrací termíny i zkoušky na Kutnohorské havíře však odřekla.

Ve Stavovském divadle vystoupila naposledy 29. června 1936.

Hvězda

POTÉ, CO KONCEM SRPNA SKONČILA její herecká smlouva s Národním divadlem, nevystoupila Jiřina Štěpničková do žádného nového angažmá. S Městským divadlem na Královských Vinohradech uzavřela jen smlouvu jako stálý host. Nevíme, jak zněla, neznáme ani finanční podmínky, zavazovala však divadlo, že musí herečce v sezoně poskytnout určitý počet hlavních rolí a na čelném místě plakátů a programů výrazným písmem tisknout: Pohostinsky vystoupí Jiřina Štěpničková. Stejně tak byla na plakátech uváděna Andula Sedláčková. Štěpničková si kromě toho zařídila, aby její divadelní vystoupení byla v sériích a ona měla tak souvislé volno na odpočinek, filmování a zájezdy.

Městské divadlo na Královských Vinohradech, postavené a otevřené v roce 1907, bylo důstojným předstupněm Národního divadla, přesněji jeho činohry. Nejlepší své herecké síly bralo Národní divadlo z Vinohrad, přešel odtud i K. H. Hilar a jako šéf odejde záhy do Národního i současný vinohradský šéf Jan Bor. Hierarchie byla dána: z Vinohrad do Národního, nikoli naopak. A to i přesto, že prvním ředitelem Vinohrad

byl první ředitel Národního divadla F. A. Šubert a ve dvacátých letech vedl Vinohradské divadlo tvůrce velké éry divadla Národního, Jaroslav Kvapil. V obou těchto případech mělo vinohradské období charakter umělecké penze (Šubert) nebo uměleckého epilogu (Kvapil). Toto pravidlo začala porušovat, když se stala hereckou hvězdou, Anna Sedláčková. Jiřina Štěpničková opustila Národní divadlo, aby se teprve hvězdou stala. Byl to riskantní a vlastně naivní krok. Vinohrady jí prostě nemohly dát víc než Národní. Hvězdu z ní ovšem udělat mohly, ba musely. Potřebovaly ji pro svou bulvární pobočnou scénu, Komorní divadlo.

Začátek své hvězdné kariéry věnovala Maryše, roli, která ji k slávě dovedla a kterou měla dobře zažitou. Nejdřív, na začátku září, v ní vystoupila v Městském divadle v Plzni a o měsíc později 9. 10. 1936 měla maryšovský debut ve Vinohradském divadle.

Byla to inscenace, kterou šéf vinohradské činohry Jan Bor vytvořil pro Jiřinu Štěpničkovou jako její entré na novém působišti. Zůstala z ní v paměti Špálova barvitá výprava, v níž dominoval naddimenzovaný lidový džbán. Překvapení z hereckého výkonu Štěpničkové už ovšem vyprchalo, přesto však kritika věnovala její nové Maryše mimořádnou pozornost. Největší obdiv vyslovil Jindřich Vodák, který soustavně sledoval naše divadlo už od začátku století a byl tedy schopen posoudit představení českého klasického textu ze zažité historické perspektivy. U něho opravdu platilo, když napsal: „Ještě jsme neměli Maryšu, jež by ve čtvrtém a pátém dějství tak mocně jako Štěpničková hrála všechno zoufalé rozechvění s jeho pobíháním, s jeho ohlížením po pomoci, se svíráním prstů a dlaní, s úzkostným, zmateným jektáním otčenáše, s křídově bledým zděšením a sebezničením. Je to Maryša mimicky dosud nejdramatičtější, něžně citlivá v tónech lásky, hluboce mrazivá a odmítavá v nepřátelském ztvrdnutí a jen, bez své viny, trochu vnější ve stří-

dání proseb a vzdorů před konečným povolením, krok za krokem, s těžkými a vyměřenými pomlkami.“ Citovat zaslouží i věty A. M. Píši: „Dominovala Jiřina Štěpničková dikčně čistým výrazem a mocně procítěným pojetím, dozrálým z někdejší chvějivé křehkosti do tragické přísnosti zoufalého srdce. Představitelce titulní postavy daří se v její charakteristice vyloudit nové a nové odstíny intonační i mimické k výslednému dojmu rafinovaně prosté pravdivosti, v níž ryzost svěžích prostředků se pojí s citově prudkým účinkem.“ Nebyl jiný než nadšený ohlas na novou Maryšu Jiřiny Štěpničkové. První krok se podařil. Co bude dál? Jakou cestou se ponese herecká kariéra čtyřadvacetileté hvězdy?

Do konce listopadu byla Maryša už hodně vyhraná. Chýlila se ke 40. repríze. Bylo zapotřebí repertoárové bomby pro divácky atraktivní vánoční svátky. A tak 16. prosince vstoupila Jiřina na malé jeviště Komorního divadla v Hyberské ulici jako hlavní hrdinka americké konverzační veselohry Dvacetiletá.

Bylo to konvenční zboží, které si nedělalo velkou hlavu se zápletkou: starý dramatik (hrál ho Bedřich Vrbský) napíše hru o lásce starého k mladé a nevšimne si, že jeho mladá sekretářka Linda (Jiřina Štěpničková) taky miluje jeho, padesátiletého muže. Přijme její vyznání lásky, angažuje ji do své komedie, ona se mu provdá za mladého kolegu–herce, ten ji však zklame a ona se vrátí ke starému pánovi. Bylo to horší než cajdáky ve Stavovském – ale Štěpničková si s tím poradila tak, že i kritická elita (Vodák, Rutte, Sajíc) přijala výkon se zájmem a sympatií. Změnila svou sekretářku „v naivní, polodětskou, přechesanou holčičku, která má poslušné žákovské postoje, pramenité výlevy čistého, úzkostného citu a mnoho vnitřní opravdovosti k odbojům, obranám a prosebným výkladům“. – „Půvabně se rozvíjela z plačtivé, nesmělé holčičky do kočičího ženství, líbezně předoucího a zase tasícího drápký. Všechno, od pohybu těla až k hlasu, mělo u ní tuto kočičí hebkost.“ – „Nejlepší a vskutku

uchvacující byla tam, kde míchala náladu half and half: smích v slzách, slzy v smíchu, služební povinnost v citovém rozeplání, cit uprostřed stenografie, hollywoodská vznešenost uprostřed živelně tryskající přirozenosti.“ Vidíme, co bylo oceňováno: citový náboj, naivita, lidská prostota. Byli jsme tu hodně daleko od *grandезy* Anny Sedláčkové, od dramatismu Olgy Scheinpflugové. Ale Štěpničková uměla i svým nehlubokým konverzačním slečinkám dát pozitivní lidský náboj a milou přitažlivost. Hrála vždy s plným nasazením, tělem, hlasem – i tváří, což nebylo v našem konverzačním divadle běžné. Využívala tak své bohaté zkušenosti filmové.

Kolem Vánoc uveřejnila Olga Srbová v ženském časopise *Eva* rozhovor s Jiřinou Štěpničkovou. Položila jí otázku: Hrajete raději divadlo nebo filmujete? A Štěpničková odpověděla: „Nechtějte ode mne odpověď. Řeknu jedno a za půl hodiny jsem přesvědčena o opaku. Dělán obojí stejně ráda. Je to táž práce, a přece tolik různá v detailu. Asi jako hrát na malé a velké scéně. Profilmovala jsem celý podzim a chci věnovat zimu jen a jen divadlu. Budu mít také roli, která stojí za to. Salacrouovu *Ženu*, která se osvobodila. Přirostla mi už teď nesmírně k srdci, protože je v ní něco tak hluboce lidského řečeno tak prostě. Je v tom všechna ženská touha po stálosti, která se může každou chvíli změnit, a hrůza před opravdu definitivním řešením. Je v tom tragika lásky, kdy dva lidé milují, nic a nikdo jim nebrání a oni přece k sobě nemohou – ale nebudu vám to vyprávět, bude lepší, když to zahrají tak, abych to všechno vyjádřila.“

Hra Armanda Salacroua *Žena, která se osvobodila* byla 28. 1. 1937 uvedena v Komorním divadle v režii Jana Bora jako 3. hra literárního cyklu, jehož náročnější dramatické texty vyvažovaly převládající bulvární repertoár. Pro zajímavost uveďme, že současně, jen o den později, měla ve Stavovském divadle premiéru Čapkova *Bílá nemoc*.

Armand Salacrou, v té době charakterizován jako pařížský analytik lásky, napsal hru o ženě, která chce svěžest lásky udržet vědomím stálého nebezpečí, že o ni přijde. Brání se sňatku s milovaným mužem, protože se bojí, že manželstvím jejich láska zevšední. Touží tak po citové svobodě, až se osvobodí od citu samého a zmarní své štěstí i svůj život. Rafinovaně instrumentovaná hra, v níž lyrismus milostných zpovědí a nápovědí se mísí s hořkou ironií a bohémským vtípem, byla svým trochu ruským psychologismem lákavou látkou pro režiséra Bora. Jiřina Štěpničková jako stenotypistka Odetta Blondelová věrně sledovala každý záhyb dialogu, který zvučel jako Aiolova harfa, a rozelkávala zámlky jemností své němé hry. Dala Odettě lehkou milostnou hravost, něžnost a vroucnost probuzené dívky, jež se mění v zatrpklou a poraženou ženu, opouštějící svého milence pro lásku k němu. S vnitřní intenzitou a s mnohotvárnou nuancovaností vyjádřila složitou citovou škálu v nejkřehčích záchvěvech milostného vzrušení a ve zprahlé tíze a trýzni jejího konečného údělu. Tu a tam se objevila mimika trochu křečovitá, herečka však projevila takovou „nebojácnost v transplantaci nejpropastnějších ženských otřesů do osvětleného prostoru jevištního, že v ní smíme vidět souhrn svých nadějí“.

Potřetí si zahrála Jiřina Štěpničková v Borově režii začátkem března 1937 v Marii milostnici. Byl to exotický příběh mladičké prostitutky, zavlečené nesvědomitým kapitánem z Bordeaux do Panamy, odkud se děvče marně snaží dostat zpátky do milované francouzské vlasti. Aby získala peníze na cestu domů, začne pracovat pro japonského špiona, americká kontrašpionáž ji však úkladně zastřelí a ona se vrací do vlasti v přepychové vyzdobené šogunské rakvi onoho japonského šlechtice, který ji za slib návratu do Francie svedl ke špionáži.

Autorem tohoto bohatě zalidněného, spíš filmového než jevištního příběhu, byl tehdy populární francouzský dramatik Jacques Deval,

jehož všechny hry, Marii milostnici nevyjímaje, se pohybovaly na pomězi poezie a kýče. Tento balanc mezi uměním a pokleslostí ještě zesilovala Weillova hudba, která dokázala těžít z oblasti pokleslých žánrů, aniž propadala do banality. Opačně postupoval režisér Jan Bor: hrál banalitu jako závažnost a dokázal inscenaci, uváděnou také v rámci literárního cyklu, prezentovat jako výsostnou uměleckou událost, která se 32 reprízami stala i záležitostí diváckou. A byla to právě Jiřina Štěpničková, která svou neskeptickou hereckou vervou inscenaci k tomuto úspěchu přivedla.

„Prim večera hrála v titulní roli Jiřina Štěpničková, jež vynikla již tím, jak překonala všechna barvotisková nebezpečí své úlohy oproštěným pojetím, kladoucím vkus nad efekt a niternost nad senzaci: zhloubi nadto prozářila bytost své hrdinky takovou mírou dětské čistoty a citové vroucnosti, že jí zachovala kouzlo nedotčenosti a nedotknutelnosti i ve scénách nejchoulostivějších. Nadala je výrazem tak intenzivním a odstíněným v záchvěvech pokory a hrdosti, ponížení i soucitu, stesku i letného blaženství. Takovou pravdivostí a líbezností v blouznivé horoucnosti i horoucí naivitě svých snů o domově, že se její výlevy a kadence zarývaly nejen do paměti, ale i do srdce.“ (A. M. Píša)

„Cosi líbezně něžného vanulo z této smutné milostnice, jejíž sny o Francii měly ráz náboženského vytržení a jejíž úsměvy odrážely dálku jejích myšlenek. Vzpomínáme např. na vstupní scénu na palubě, kde vykládala poloopilá o dešti a Paříži, pak její plaché mateřské něhy, s níž opatruje poslední chvíli svého černého přítele, a její smrt, jež vtělila smutek náhle zavadlého květu.“ (M. Rutte)

„Uprostřed všech procházela Jiřina Štěpničková s neochvějnou důvěřivostí prosté duše, na níž žádná špína neulpí, jíž žádná krutost osudu nezkruší a nepoučí. Od zářivého úsměvu do postrašených slziček se jí přechází tak lehce jako u velkého dítěte: sama o sobě je to krásný typ

radostné přirozenosti, ale značně neuvěřitelný v té drastické filmové historii.“ (E. Bass)

„Sl. Štěpničková plavou ztepilostí hrdinského zjevu málo vhodná k trpné postavičce jihofrancouzské holčičky, zato sama sebou poetická v nešetřeném pelu dívčí něhy, křehce zpěvné dikčním jassem, výmluvném drobnými plynulými hříčkami, jejichž měkké teplo dovede dojmat. Julie či Imogeny je do toho škoda.“ (E. Konrád)

Referáty postihují jistou nesouměřitelnost hereckého typu Jiřiny Štěpničkové s hlavní postavou Devalovy hry, přesvědčivě však dokládají, jak se i v této nesourodé roli prosadila svým – skoro bychom řekli – pozitivním heroismem. Edmond Konrád mluví doslova o „plavé ztepilosti hrdinského zjevu“ a přesně odhaduje možnosti mladé herečky, žel nikdy nesplněné. Neboť nikdy nehrála ani Julii v Shakespearově Romeovi a Julii, ani Imogenu v Shakespearově Zimní pohádce. Ještě nás však čekají její dvě Johanky z Arku, obě symbolicky stojící na začátku dvou dějinných tragédií Československa: Schillerova na začátku druhé světové války, Shawova na začátku komunistické totality.

S Marií milostnicí prožila Jiřina celý březen a duben a už na začátku května vstoupila v Komorním divadle do další inscenace, tentokrát čistého, samozřejmě opět francouzského bulváru, který se podle toho i jmenoval: Bouračka – a dosáhl – jak jinak – 46 repríz. Byla to tzv. „apačská komedie“, v níž se nevinný měšťáček Marcel (Bedřich Veverka) zaplete díky nevěstce Lulu (Jiřina Štěpničková) mezi tlupu kasařů. Štěpničková se samozřejmě zhostila své role s rozmarem a půvabem, vyznamenala se líbeznými přelety hereckých odstínů, vytvořivši z Lulu jakýsi protějšek k Marii milostnici: holku jako řemen, cynickou, hazardní a vladařskou. Všichni ji pochválili a všichni se shodli, že je jí pro takovou nicotnost škoda. Byla jí škoda. A mohla jen doufat, že se nad ní divadlo smiluje a poskytne jí roli důstojnou jejího talentu. Snad v příští sezoně...

Proběhlo smutné září roku 1937, kdy zemřel první prezident Československé republiky Tomáš Garrigue Masaryk, oplakávaný celým národem. Nebyl to první velký mrtvý tohoto roku: už v lednu zemřel historik Josef Pekař, v dubnu literární kritik F. X. Šalda, v květnu politik Karel Kramář a v létě literární a divadelní historik Václav Tille. Jako by se země chystala na dlouhou temnou noc.

V říjnu Štěpničkové konečně divadlo nabídllo Shakespeara. Opět Večer tříkrálový, tentokrát však nehrála Marii, ale hlavní dvojroli Violu-Sebastiana. Inscenace byla uváděna ve vinohradském divadle a režíroval ji František Salzer. Výsledek shrnul A. M. Píša: „Poslouchali jsme krásný verš, viděli jsme dobrou hru, ale zůstali jsme nepřesvědčeni. Jako by režie zapoměla scénu prožehnout teplem důvěrnějšího lidského citu.“ Jistě to nebyla vina Štěpničkové, která „urostlá a věci oddaná pne se prostou, pravdivou upřímností, která jde verši přímo, bez hledání psychologických obrátů, vlastně právě tak mužná a mládenecká jako její dvojník Sebastian se čpavou, krčemní námořnickou lulkou“. (J. Vodák) – Hrála prý nejlépe tam, „kde lyricky jihne a tichne: když zpívá vévodovi. Když se nesměle blíží a zase vzdává naděje.“ Jinde je pochválen jinošský převlek, který „je jako luzný sen. Pokorný, plavovlasý a roztožený jinoch, jenž musí zakrýt svůj cit pro Orsina a bojovat u srdcové dámy.“ Ale Edmonda Konráda zase mrzí, že „statná Štěpničková je nucena hlasově rozlišovat bratra od sestry, což Violu místy nutí do sopránku příliš útlého“. Nelíbí se také zcivilnění postavy.

Jenže tohle je bezprostřední ohlas inscenace z roku 1937, inscenace, která bude žít ještě dlouho po premiéře, v podmínkách zcela odlišných od těch, v nichž byla studována. V červnu 1938 je přenesena do Valdštejnské zahrady a opakovaně se tam vrací i za rok, tedy už za protektorátu. Její úspěchy se stupňují, Viola se stává největším dosavadním

úspěchem Štěpničkové. I když, podle Vodáka, v ní bylo místy víc Sebastiana než Violy, víc statného jinocha než sladké dívky.

A pak přišlo to zvláštní, téměř osudové představení, v němž pětadvacetiletá Jiřina si jakoby nanečisto odehrála tragickou etapu života, která ji v budoucnu čekala. V rámci oslav třicetiletí Městského divadla na Královských Vinohradech uvedlo divadlo novinku čelného českého dramatika Františka Langera Dvaasedmdesátka. Zdálo se, že v tom příběhu o ženě, omylem vězněné dvacet let za nespáchanou vraždu, neměla ta půvabná herecká hvězdička co dělat. Hra byla ostatně napsána na námět Olgy Scheinpflugové a mnohým se zdálo, že právě ona měla právo na tuto roli.

Langerovo drama je složitá, několikavrstevná hra ve hře, v níž se v trojí perspektivě rozdílného pohledu řeší nejen případ staré vraždy, ale i smysl spravedlnosti, což bylo ústřední téma Langerovy dramatiky. Role Marty, vězně č. 72, je nesmírně náročná právě proto, že zestárlá trestankyně tu na vězeňském jevišti hraje sebe sama před dvaceti lety, to znamená, že pětadvacetiletá herečka musela hrát zničenou čtyřicátnici, která zase hraje dvacetiletou mladou paní. Ostatně ani Bohuš Stejskal, který inscenaci režíroval, si s touto záludností nevěděl rady a s realistickou iluzivností nechal vězeňské představení působit tak, jako by ho hráli vězeňští diletanti. A tak k překvapení všech Jiřina Štěpničková vytvořila nejdokonaleji právě tu ztrápenou, zestárlou bytost se stopami mříží na těle i hlase a s tváří, z níž jako by život ve vězení smazal lidskou podobu. Dva kritici – Julius Fučík a A. M. Píša – se shodli, že nejvýše vystoupil její výkon tam, kde je Langerova hra nejbásničtější: v té překrásné prosbě ženy k času, aby prchal. Té dala prý magicky vroucí melodii. Jestlipak si na ten monolog později vzpomněla?

„Ubíhej, čase života, kývejte se bláznivě kyvadla vteřin, točte se šíleně orloje dnů! Vezměte s sebou hladkost mé pleti, hebkost mé pokožky,

lesk mých vlasů, svěžest mého ženství! Ať mám již tváře plné vrásek, ať mi zešednou vlasy, ať vyschnou mi prsy, ať zpustne mé tělo, jen ubíhej čase! Učiňte mne stařenou z mladé ženy, ale pomiňte, dvě nekonečné desítky let, jako byste byly okamžikem.

To je moje jediná touha, jediná modlitba, dlouhá dvacet roků. To jsem já, žena, prosící čas o stáří. To je můj trest... Zač? Za mou vinu? Vy jste viděli, že jsem byla nevinna. Viděli jste vlastníma očima čistou pravdu. A leta už minula. Tváře mám popelavé, vlas vyschlý, tělo zmučené. Čas mne vyslyšel, minul, uletěl. Co ještě chci?“

Nechme doznít tento text v našich vědoucích myslích. Bylo to na prahu roku 1938, od něhož se odvíjí to mnohaaktové drastické drama zkázy lidství, drama vězněných, mučených a popravovaných žen v jedné totalitě, v druhé totalitě...

A aby fatálnost byla úplná – v Langerově hře je postava stárnoucí služky, odporné, krysí stvoření, jehož falešná výpověď dostala Martu do vězení. Hrála ji – Světlá Svozilová...

Druhé filmové intermezzo

S MARTINEM FRIČEM NATOČILA JIŘINA ŠTĚPNIČKOVÁ sedm filmů; s nikým jiným, ani s Františkem Čápem, tak soustavně nepracovala. Poprvé se sešli v roce 1935, těsně před Maryšou, na filmu Jedenácté přikázání. Štěpničková ovšem tentokrát nehrála služebnou Františku, ale ústřední postavu zapřené manželky Emy Voborské. Scénář psal mladý Otakar Vávra s E. A. Longenem a ti do Šamberkovy hry hluboce zasáhli, když usazené manželství Voborských změnili na čerstvé novomanželství, vzniklé z opileckého omylu silvestrovské noci na rok 1901. Voborského hrál populární Hugo Haas, který postavu přizpůsobil svému oblíbenému typu šarmantního, zmatky neustále plodícího seladona. Štěpničková se s vervou přizpůsobila Haasově jemné komediálnosti a ze seriózní manželky se změnila v dívčího diblíka.

Z trojice filmů, které natáčela už po odchodu z Národního divadla v roce 1936, byly dva „maryšovské“, líčící smutné osudy venkovských žen a dívek.

Jiráskova Vojnarka je jakýmsi alternativním pokračováním Maryši: vnucený manžel zemřel a do vsi se vrací odmítnutý chudý nápadník Antonín. Mladá vdova si ho vezme, jenže Antonín novou odpovědnost neunes, opíjí se, bije Vojnarčino dítě, a když mu to všechno dojde, sám se zabije. Úlohu mladé vdovy Vojnarky sehrála Štěpničková s oním „darem nevšední prostoty, který narůstá až v klasickou ryzost kořenně českého přízvuku“. Tak jak projasnila Maryšu, vytvořila i krásnou – „snad až příliš krásnou“ – Vojnarku. Sešla se v tomto filmu režiséra Vladimíra Borského (který s ní hrál Francka v Maryše) se svými partnery z Národního divadla: s Václavem Vydrou, který hrál starého Vojnara, a Zdeňkem Štěpánkem, který s velkým vnitřním dramatismem vytvořil Antonína. Psalo se, že je to nejlepší český film sezony.

Čtrnáct dní po Vojnarce měl v kinu Metro pražskou premiéru Fričův film Páter Vojtěch. Dojímavý příběh marné lásky dívky Frantiny k Vojtěchovi, který se musí stát knězem, byl podán kultivovanou filmovou řečí a na pozoruhodné herecké úrovni. Štěpničková jako Frantina dokázala jen pohledem očí vyjádřit vnitřní citové obsahy a dramatismus scény. Opět to byl divácký úspěch a jako první český film byl Páter Vojtěch prodán do Švýcarska.

Ale už se začalo ozývat, že Jiřině Štěpničkové hrozí ustrnutí na jedné šabloně. Sama Štěpničková v zimě 1936 říká: „Když se u nás někomu něco povede, musí to pak dělat pořád. Maryšou začala řada krojovaných dívek, kterých bych se teď ve filmu zase ráda vzdala. Ve Velbloudu uchem jehly jsem už zase pražské kvítka a myslím, že je to můj nejlepší film.“

Příběh Zuzky Peštové z filmové verze Langerovy komedie Velbloud uchem jehly v režii Haasové a Vávrově (u obou to byl režijní debut) měl slavnou pražskou premiéru 19. 1. 1937 za účasti prezidenta Beneše a členů vlády. Štěpničková si tu s gustem zahrála veselou, poctivou pro-

letářskou holku, která si umí zakopat s klukama na ulici, vyjeveně se propadne do přepychové pohovky, ale není to žádná Líza Doolittlová, která by v lepší společnosti vyvolala poprask, ba spíše naopak: vždy vzbudí pozornost svou krásou a elegancí. Vedle Huga Haase a Antonie Nedošínské (kteří hráli její rodiče) setkala se Štěpničková v tomto filmu poprvé i s Adinou Mandlovou, dokonce v roli své milostné sokyně.

Jiřina začala v roce 1936 točit vlastně ještě jednu klasickou českou vesnickou postavu: Jenůfu ve Fričově filmu Její pastorkyňa. Byla však natočena jen část exteriérů. Film nakonec o rok později natočil režisér Cikán s Jenůfou Marie Glázrové.

Tragickými vesničankami se však filmografie Jiřiny Štěpničkové hemží i v letech 1937 a 1938. Nejdřív to byla Eva Potocká ve filmové verzi novely Karoliny Světlé Kříž u potoka. Na scénář Františka Kožíka a Bohumíra Polácha ho natočil Jiřinin kamarád, rozhlasový režisér Miroslav Jareš. Nebyl to snímek povedený, zajímavý je jen filmovým debutem Vítězslava Vejražky, který hrál Evina nehodného muže Štěpána. Příběh dívky, která se provdá na prokletý statek, aby svou andělskou trpělivostí a pokorou zbavila dům kletby, nedával herečce velké dramatické možnosti. Stvořila postavu jen svou čistou krásou a hrou pohledů, bez jadrnosti a ráznosti vesnického děvčete.

Lepší to nebylo ani u dvou dalších vesnických filmů, které přišly na plátna v únoru a březnu 1938. Oba natáčel režisér Václav Wassermann, který se později stal i se svou ženou nejlepším přítelem Štěpničkové. První snímek byl filmovou verzí Vrbovy chodské románové balady o vině a trestu Boží mlýny a Jiřina v něm hrála kovářovu dceru Nánu Drastilovou, která se stane příčinou zkázy rodu křivopřísežnického sedláka Záhoře. Druhý se jmenoval Lidé pod horami a Štěpničková v něm hrála sirotka Terezu. Byla to historie krasavice Terezy, kterou potulní komedianti kdysi odložili v malé tatranské vísce na horském úbočí,

a ona pak probudí ve vesnici erotické šílenství, vedoucí až ke zločinu. V Božích mlýnech už vyvolala postava Jiřiny Štěpničkové ostré kritické výtky, psalo se, že její hra „působí unaveným dojmem“ a že si „příliš usnadňuje film od filmu své maryšovské postavy a její toužebné, vyčítavé a bolestné pohledy jsou dnes už většinou nacvičenou manýrou“. Podezření z únavy mohlo být docela reálné, protože Štěpničková natáčela oba filmy dvakrát, jednou v české a podruhé v německé verzi, do níž z celého českého obsazení přešla jenom ona.

Asi by byl maryšovský filmový seriál Jiřiny Štěpničkové těmito filmy skončil, kdyby nepřišla německá okupace a v odporu proti ní se prudce nezaktualizovaly české klasické látky. První, na koho si filmaři vzpomněli, byla Jiřina Štěpničková: tehdy vznikla ona známá trojice vesnických filmů, nesená hereckým partnerstvím Jiřiny Štěpničkové a Gustava Nezvala: Fričova Muzikantská Liduška, Čáпова Babička a Jan Cimbura. To se psal rok 1940 a 1941.

Po Lidech pod horami už Štěpničková v roce 1938 a 1939 natáčela jen „městské“ filmy. První se jmenoval Včera neděle byla a na jeho dialozích se autorsky podílel Karel Poláček. Byl to úsměvný příběh naivní služtičky Anežky (J. Štěpničková), která se omylem vnutí pěknému nezaměstnanému zámečníkovi (O. Korbelář), jenž se momentálně živí hazardem, uvede ho na správnou cestu a najde v něm spolehlivého životního partnera. Je to žánrový obrázek ze života drobných pražských lidiček, docela svižně natočený lidový film, který by mohl najít publikum i dnes. Štěpničková v něm hrála skoro až prostomyslnou služku, v níž měla možnost uplatnit tóny naivity, lidské upřímnosti, zamilovanosti a zklamání, prostě vytvořit holku se srdcem na dlani, kterou jen ta klasická krása (podtržená ještě maskérem a kadeříkem) občas zradí a povýší ji do buržoazních sfér.

Měšťanskou postavu v nákladných kostýmech konce minulého století vytvořila Štěpničková v Haasově filmu Co se šeptá. Byl to salonní příběh o lásce a nevěře, v němž si Haas sám napsal na tělo postavu laskavého manžela, který s bolestným pochopením přihlíží tomu, jak se jeho žena znovu sbližuje s milencem, jehož dítě kdysi přijal za své. Tím milencem byl mladičký Jozef Budský, později významný slovenský divadelník, Haasovu ženu vytvořila Štěpničková s prostou noblesou, jež kontrastovala s neuvěřitelnou přehlídkou efektních předsecesních kostýmů od firmy Sejček z Václavského náměstí 18.

Ve dnech, kdy Němci okupovali okleštěné území druhé republiky, natáčela Štěpničková v režii Čenka Šléglů film Teď zas my. V příběhu z prostředí malé továrny, kde se továrníkův syn snaží prosadit lepší sociální politiku, hrála roli vychovatelky Amálky. Sociální téma bylo pro tyto měsíce příznačné. Setkáme se s ním ve velmi vyhocené formě v dalším filmu Jiřiny Štěpničkové z tohoto roku, Muž z neznáma.

Mezitím, 1. prosince 1939, měla premiéru komedie režiséra Kubáska Mořská panna na scénář Jarmily Svaté a Václava Wassermanna podle komedie Josefa Štolby. Štěpničková hrála v této společenské komedii hlavní postavu, ústřední roli však opět hrály přepychové toalety.

A pak se představila v roli anglické milionářky Heleny Craigsové ve Fričově psychologicko–sociálním filmu Muž z neznáma, který měl premiéru těsně před Vánocemi roku 1939. Byl to trochu překombinovaný příběh o dvojníkově milionáře Craigse, který je jako zbídačelý vagabund objeven v pražských Holešovicích právě v době, kdy Craigs záhadně zmizel. A tak se z vagabunda stane načas hodný a sociálně cítící šéf průmyslového koncernu, Craigsova žena v něm najde novou podobu své lásky, a když se pak objeví skutečný Craigs, odchází s jeho chudým dvojníkem. Film se měl zčásti odehrávat v Anglii, ale Říše s ní už v té době byla ve válečném stavu – a tak protikapitalistická tendence

filmu zcela odpovídala nacistickému odsouzení západních „plutokratů“. Oba Craigsy hrál s velkým nasazením Zdeněk Štěpánek, zatímco Jiřina Štěpničková zápasila s konvenčně napsanou postavou bohaté dámy, slynoucí krásou, drahou elegancí a tak pronikavou mírou ušlechtilosti, že se pod ní ztratil veškerý charakter a zůstala jen úhledná společenská loutka. Štěpničková ji oživila, jak jen bylo možné, a pod vedením režiséra Martina Friče se stala téměř rovnocennou partnerkou Zdeňku Štěpánkovi.

Cesta k Panně Orleánské

ZAČALA OPRAVDU CESTOU, bulvární konverzačkou francouzského dramatika Henriho Bernsteina, kterou 14. ledna 1938 uvedli v Komorním divadle. Jiřina Štěpničková v ní hrála dámu velkého světa Nicolu Lambessierovou. „Hrála ji distinguovaně, se zdrženlivou, ale vroucí něhou, s melodickou plynulostí gest i slov. Byla to zralá, ale přece téměř dívčí milenka, jež se bojí uvěřit ve svůj cit a která je si stále nějak smutně vědoma, jak křehká věc je štěstí, i když je zdánlivě pevně držíme v rukou.“ (M. Rutte)

Pojem „Cesta“ v názvu Bernsteinovy hry je matoucí: nikdo tu nikam necestuje, celá se odehrává pod střechami Paříže, jen bohémský malíř Maxim (B. Veverka) se svou vdanou milenkou Nicolou tu sní o cestě na Korsiku, k níž nikdy nedojde. Láska je tu komplikovaná minulou láskou, z čehož bulvární filozofie vdedukuje, že láska se nemá zatěžovat minulostí, ale žít plynutím okamžiku. Jiřina Štěpničková hrála toto lehké zboží jako psychologické drama – „sice trefně vpadla v milostně hravou notu dráždivým kontrastem vnitřní vroucnosti a zevní

upjatosti, ale nadměrně si libovala ve významných zámlkách, ve fluidu záhadnosti, ve filmovém návyku utkvělého pohledu – působilo to chvílemi až groteskně, když tě taková hora tajuplnosti pak porodila jen konverzační myšku –“ (A. M. Píša). Jindřich Vodák na to šel zgruntu jinak: „Štěpničková v paní Nicole je zahalujícími toaletami i vším chováním spíš jako obřadná řeholnice, jež přichází s gloriolou zlatých vlasů a s kázavými zvyky na povinnou návštěvu. To těžké krycí pyžama s rozmyslnými, řečnivými, střízlivými větami činí z ní tak řádnou ženu, že úsměvy a oheň a úzkosti lásky se nemohou dost vzepnout.“ Byla to zřejmě půvabně nepovedená postava, když ji ti tři chytří páni dovedli tak rozebrat. Inscenace dosáhla 32 repríz, z toho bylo skoro deset ve velkém vinohradském divadle.

V březnu si pak v primitivní české nápodobě milostné konverzačky západního typu od Franka Tetauera zahrála Štěpničková postavu manželky spisovatele, kterou muž hodlá opustit kvůli inspirativnější ženě, ale je nakonec ještě rád, když se smí k její spolehlivé lásce vrátit. Jmenovalo se to Milostná mámení a mámvého v tom bylo pramálo, jen hodně kavárenského tlachu. Ovšem v Komorním divadle tehdy už značně populární herecká trojka Jiřina Štěpničková – Otomar Korbelář – Bedřich Veverka (který hrál skromného nápadníka opouštěné ženy) způsobil, že plytký kousek dosáhl 71 repríz. O Štěpničkové se psalo v kritikách tak nadneseně, jako by vytvářela postavu bůhvíjaké psychologické hloubky: „Její slova, navenek téměř úsečná, chladná a sporá, byla stále vysoko vzedmuta vnitřním napětím mezi bolestí a láskou. Byla důstojná i ve svém ponížení a něžná i ve svém hněvu, zároveň hrdinsky moudrá i dětsky bezbranná. Její hlas zachvíval se co chvíli utajenými slzami a pod její nepřístupnou hrdostí, zastíněnou černým chvostem obrovského vějíře, cítili jste opuštěné a hladovějící srdce, jež se jen z posledních sil brání ve své pevnosti.“ Není možné, aby tento

Rutteho patos byl zcela vymyšlený, Štěpničková zřejmě pozvedávala roli nad úroveň textu, „někdy se může zdát až afektovaná ve vytčení své představy o roli“, poznamenává Jindřich Vodák. A tak asi nejbliž pravdě byl střízlivý A. M. Píša, který přesně postihl rizika tohoto konverzačního herectví: „Jiřina Štěpničková pojala svou ústřední hrdinku zase tak těžce a vznešeně, významně a záhadně, že se jí taková podoba městského vampa j. h. hrozí stát manýrou.“ Nebyl ostatně nedostatek svižné lehkosti charakteristickým rysem herectví Štěpničkové, rysem, kterým sice pozvedávala své konverzační role z nížin konvence, ale přitom jim brala jejich lehkomyšlný šarm?

Především pro Jiřinu Štěpničkovou nasadil umělecký šéf Jan Bor v druhé polovině sezony 1937–38, na samém prahu dramatických politických událostí, které vedly k zániku Československa, venkovské drama německého naturalisty Gerharta Hauptmanna Růžena Berndová. Bor tehdy ještě nemohl vědět, že téměř osmdesátiletý Hauptmann, bez zábran spolupracující s hitlerovským režimem, bude záhy povinným autorem znesvobodněných českých divadel. Hauptmannova hra trochu rozvlekle vypráví tragický příběh venkovské krásky Růženy Berndové, která má tajný vztah se starostou obce, a proto neustále odkládá svatbu se zámožným mladíkem Keilem, kterého jí dohazuje otec. Situaci zneužije venkovský frajer, strojník Streckmann, který Růženu znásilní. Teprve pak se Růžena provdá za Keila, avšak později tajně porozené Streckmannovo dítě uškrtí.

„Po mondénních úlohách, ne zrovna nejšťastnějších, vrátila se Štěpničková v titulní roli k typu selské hrdinky, v němž zatím dosáhla vrcholu Maryšou. Ač Růžena Berndová jest úkolem mnohem složitějším – a ač výkon její představitelky nebyl vždy stejně čistý a intenzivní, přec je to výtvar vzácný jak vášnivým procítěním, tak odstíněným a mnohotvárným výrazem: z horkého neklidu srdce i krve vede Štěp-

ničková svou hrdinku k úzkosti horečně rostoucí i k osudu hned temně zarytému, hned mučivě vyšlehlému; ze siré citové něhy k zprahlým, zdrsňeným akcentům trýzně a zděšeným pohledům štvané zvěře; od potácivých pohybů náměsíčné bludnosti až k drásavému stenu pološílené Viktorky.“ (A. M. Píša) – Typické rysy postavy Štěpničkové zachytil i Jindřich Vodák: „Titulní roli unesla Jiřina Štěpničková bez ochabnutí až do konce, má k ní potřebnou vlnadnou sličnost, také dětinský zvuk hlasu i v radostném štěstí i v ustrašené popletenosti a ztoťžňuje se bez mezery se svou hrdinkou v jejích váháních i úzkostech, v její zaryté, nepřátelské umíněnosti, v její závěrečné uštvanosti a uniččnosti... Má vždycky víc dojmavosti než vyjevené hrůzy, víc slz a dívčího žalu než hluboké tragické rozvrácenosti, ale ta Růžena má svůj smysl ubitého lidství a své prosebné, pohnuté volání ke všem, kdož jsou tvrdých srdcí.“

Byl březen 1938, Praha se už zatemňovala ke cvičným náletům, blížila se heroická předehra mnichovské tragédie: vzepětí národa připraveného k boji. Květnová mobilizace. X. všesokolský slet. Záříjová mobilizace.

Ale v Jiřinině hereckém repertoáru nebylo nic podobného Čapkově Matce, nebylo jí souzeno, aby i ona tiskla národu pušku do ruky: Jdi! Do mnichovského podzimu vstupovala v roli hollywoodské filmové hvězdy Barbary Woodové ve hře Michela Durana Barbara. Bylo to takové fraškovité zkrocení zlé hvězdy, v němž se – podle A. M. Píši – Štěpničková jen pitvořila a bezděky karikovala vlastní herecký projev, a podle Jindřicha Vodáka ukázala, „jaká nám v ní roste druhá Sedláčková, téhož rázu, schopná nových a nových rozlišných postav, znalá všech ženských marnivostí, vrtochů, záchvatů a praktik. Namířila Barbaru tak přesně na její směr a cíl, že se z něho nevychýlí, ani když tak rozmanitě mění zvuk a odstín od poroučivého sebevědomí až do měk-

kého ztišení a úlisného manévru.“ Soudě podle 59 repríz, kterých inscenace dosáhla, měl by pravdu Jindřich Vodák; obávám se však, že starého pána trochu zbavila soudnosti hereččina „ladnost“, a tak budeme raději víc věřit A. M. Píšovi. Ta hra ani inscenace ostatně nestála za velký spor.

Měsíc po Mnichovu odjelo vinohradské divadlo do Záhřebu s inscenací Langerovy Dvaasedmdesátky. „V přítmi světového soumraku,“ vzpomíná později na zájezd František Langer, „se záhřebskému publiku proměnila hra v protest proti křivdě spáchané na Československu a v naše volání po spravedlnosti a svobodě.“ Zájezd byl i velkým úspěchem Jiřiny Štěpničkové, která záhřebské publikum svým herectvím oslnila a dojala až k slzám.

Hned po návratu ze Záhřebu měla v Komorním divadle premiéru Salzerova inscenace Mahenovy Uličky odvahy. Tuto „prajednoduchou komedii“ Jiřího Mahena nasadilo divadlo do patetických listopadových dnů roku 1938 záměrně. Zatímco maďarský admirál Horthy vjížděl na bílém koni do Komárna, divadlo poskytlo svým divákům „několik okamžiků té potěchy, jakou druhdy tato hra způsobila samému autorovi za tísnivých let válečných“ (A. M. Píša). – I M. Rutte chápe toto představení jako „výkřik touhy po trošce vzduchu a svobody a oslavu odvahy, aby se lidé stali lidmi a neshnili ve stojatých vodách svého osudu“.

České divadlo se znovu začíná ujímat své obrozenecké funkce. S nejrůznějšími peripetiemi zůstane mu tato pomocná, občanská funkce dalších padesát let. Když ho z této služebnosti vysvobodí sametová revoluce roku 1989, zapotácí se pod tím úderem svobody a ztratí svou sebejistotu.

Teď však nastává chvíle, kdy národ jeho ochotu povzbuzovat ho a držet nad vodou s nadšením vítá. V těchto mnichovských měsících začíná divadelní konjunktura, o níž se dosud ředitelům a producentům

ani nesnilo. Jiří Mahen, který zatím v Městských divadlech dosahoval osmi, dvanácti repríz, udělá najednou s Uličkou odvahy 44 představení. Nermalou zásluhu na tom měla i Jiřina Štěpničková, jejíž slečna Míla, zvaná Koníčkovna, sklízela pro svou hašteřivou vyřídilku i rtuřovitou hybnost potlesk na otevřené scéně. „Zaplavila scénu výbušnými raketami své řečnosti a svou neúnavnou honbou za ženichem,“ dodává M. Rutte, jemuž postava připomněla oživlý Maroldův obrázek. „Koníček Veverkův a Koníčkovna Jiřina Štěpničková,“ napsal Jindřich Vodák, „je dvojice, která by se ani nemohla od sebe roztrhnout, jak druh druhu doprovází, potvrzuje a doplňuje ve veselých výpadech, v bojovném posměchu, ve skrývaných něžnostech a dojemnostech. Štěpničková, nechť si sebevíc křičí, vyjíždí, rozčileně pobíhá, udržuje v Míle pořád roztomilé dětinské hravé kotě, jež v plačtivém popuzení dovede se takřka do klubíčka svinout.“ Je vidět, jak i sami kritici pookřáli nad rozvernou kresbou staropražské slečinky.

Další česká inscenace, která stejně jako Ulička odvahy reagovala na společenskou situaci, nechtěla být uklidňujícím balzámem, ale naopak burcujícím apelem. Veliký mág, etické drama básníka Viktora Dyka, se vrátilo v Komorním divadle teprve podruhé na českou scénu. Je to bezdějová hra – vize odmítající šalebné mágovství, které je ochotno vykoupit životní štěstí zradou a vraždou. Umírajícímu Janovi se v horečce zjeví Veliký mág, který ho jednou nocí bohatství a štěstí chce zlákat k touze žít dál za každou cenu. Jan odmítne – a uzdraví se. Jako by tato hra dávala světélko naděje zraněnému národu, pokud se nezlomí a setrvá u ideálů, na nichž vyrostl. Ta trochu surrealistická hra je záležitostí dvou mužů: Jana, v podání O. Korbeláře, a Mága, kterého s příznačnou civilností intelektuálního Mefista ztělesnil Jiří Plachý. Svou přirozenou přitažlivostí umístila Štěpničková do středu zájmu i Janovu milenkou Helu. „Měla půvabnou něhu slabé ženušky, zmítané bezradně ve větru

rozmařilosti a lásky a neumějící ani za cenu výčitek odolat pokušení.“ (M. Rutte) – „Překvapila, jak je zase docela jiná zjemnělou tichostí a duševní uzrálostí tónu –“ (J. Vodák), „hudebními přímo odstíny citového zmatku a stesku a nadechlymi polotóny něhy a nevěry –“ (A. M. Píša), „rozehráním kouzelné duhy ženské dvojakosti v posledním obraze –“ (E. Konrád).

Poslední premiérou Jiřiny Štěpničkové v roce 1938 bylo prosincové uvedení americké reportážní hry Elmera Rice *Postranní ulice*. Byla to jedna z těch her, které budily pozornost žurnalistickou přímočarostí hlavního motivu, zasazeného do filmově pestrého velkoměstského prostředí. Tímto prostředím tu byla „postranní ulice“ a hlavní motiv senzační vražda ženy a milence, kterou spáchal její manžel, povoláním divadelní osvětlovač. Štěpničková hrála v této reportáži, uváděné ve vinohradském divadle, Rosu Morandovou, dceru zastřelené a vraha. „Prim večera hrála Štěpničková na výsost křehkou, nuancovanou, citově zvnitřelou povahokresbou své jasné a kladné dívčí hrdinky, majíc obdobně zvroucnělého partnera v milostně plachém studentu Vnoučkově,“ napsal A. M. Píša. Edmond Konrád v Lidových novinách, kterému hra byla o vlásek křiklavým barvotiskem, ocenil, že „Štěpničková do Rosy vložila výkon, jehož poezie volá po úlohách nejenom líbivých, jaké pro její přitažlivost vešly ve zvyk“. Byl to zjevný úspěch s 28 reprízami.

Rok 1939 si už Jiřina Štěpničková rozdělila rovnoměrně mezi divadlo a film. V divadle měla jen tři premiéry, v dubnu, říjnu a prosinci, a mezitím filmovala.

Začátkem roku 1939, ještě před nacistickou okupací, hrála Štěpničková v Paříži česky *Maryšu*. Vypráví o tom: „Dvakrát jsem ji tam hrála ve velké přednáškové síni. Byl to zvláštní, nezapomenutelný pocit, v cizině jsem teprve cítila, co je v Maryše osobité i národní krásy, silné a ryzí citlivosti. Učarovala nejen našim, ale i cizím divákům a znalcům.

Chtěli mne hned poté angažovat pro mezihry velkých představení Paramountu, stejně jako naše filmaře Lamače, Wassermanna. Bylo to v devětatřicátém roce, nezůstala jsem, táhlo mne to domů. Ale vzpomínám na pařížský zájezd moc ráda.“ Zůstala tu řada nezodpovězených otázek: S jakým souborem nebo v jaké podobě tu Maryšu hrála? Bylo to ochotnické představení pařížských Čechů, kteří si na hlavní roli pozvali českou hvězdu? Lamač s Wassermannem tam byli s ní? Byla to věru zvláštní doba na takové hostování, v Paříži už byli první čeští emigranti, nabídka na „mezihry pro Paramount“ by byla tak vhodná jako první záchytný bod emigranta. Ale sedmadvacetiletou Štěpničkovou to táhlo domů, kde ji čekalo divadlo a velké role. Čekala ji tam asi i spousta dalších Maryš, neboť už nějaký čas objížděla po vlastech českých a hrála – s ochotníky i profesionály – tuto svou slavnostní roli.

V době, kdy německá vojska okupovala zbytek Čech a Moravy a slovenský prezident Tiso vyhlášoval samostatný Slovenský štát pod patronací Hitlerovou, filmovala Štěpničková Šléglův film *Teď zas my*. V divadle měla premiéru až o měsíc později – a to slavný Shawův *Pygmalion*, v němž hrála vedle profesora Higginse Jiřího Plachého a popeláče Doolittla Bedřicha Vrbského květinářku Lízu Doolittlovou. Opět to byl mimořádný úspěch s 66 reprízami. „Štěpničková zprvu snad nadradila vulgární vrískavost, poté však se svěžím vtípem odstínila plachost, vzpurnost i údiv lidové divošky, nejvíc však okouznila tam, kde se ze salonní loutky, rozmarně karikované, přerouje v sebevědomou ženskou bytost: jejímu stesku z přezírání dala jímavě procítěný výraz a jejímu triumfujícímu vzdoru pudový temperament.“ (A. M. Píša) – A stejně to viděl i Jindřich Vodák: „Křiky, jeky, džunglí hubaté repoty a zvířecí zvuky chrlí Jiřina Štěpničková tak v jednom trysku, že v nich málem utápí různé ty mimické nebo jinak vnější drobnosti, ale podivuhodně provede převrat k naučené bedlivé vybroušenosti, jež lepou, správnou

výslovností pokrývá všechno uličnictví triviálního povídání. Kdo hledá představu vévodkyně, spojené s představou Pygmalionovy luzné sochy, ten ji má ve čtvrtém dějství u Štěpničkové s největší neporušeností a nemusí se jí zříci ani tam, kde ‚vévodkyně‘ propukne k vyzývavému odporu; arci, odstín duševního povznesení se dost nevyvine.“ Ta poslední poznámka Vodákova právem asi poukazuje na určitou přizemnost Lízina výsledného vývoje, ovlivněného spíš „pudovým temperamentem“ než intelektem.

K 17. červnu 1939 nacházíme v herecké knížce Štěpničkové záznam o přijetí role kněžny v Jiráskově *Lucerně*. Pravděpodobně chtělo vinohradské divadlo touto národní hrou zahajovat sezonu 1939 – 40. Lucerna však byla mezitím cenzurou zakázána a až do konce protektorátu se v žádném českém divadle, tedy ani v Národním divadle, kde patřila ke kmenovému repertoáru, nesměla objevit. V příští vinohradské *Lucerně* v roce 1947 se už Jiřina Štěpničková neobjevila, i když mlynáře tam hrál Gustav Nezval, za války její hlavní partner divadelní i filmový. Nebo snad právě to byl důvod, že kněžnu v této inscenaci nehrála?

Místo české vlastenecké Jiráskovy *Lucerny* z počátku dvacátého století stala se vrcholem podzimní sezony německá romantická tragédie počátku století devatenáctého, Schillerova *Panna Orleánská*. Byl to typický a ne nový únik české dramaturgie před cenzurním zákazem látek národně apelačních k povoleným, ba přímo doporučeným německým dramatům humanistického apelu. Že tento humanistický apel měl často bojovnější nacionalistický tón, o tom svědčí několik veršů z vesnického prologu uvedené Schillerovy tragédie:

Vesničan Bertrand:

Dnes, děvče, zázraky se nedějí!

Johana, dcera sedláka Thibauta d'Arc:

*Dějí se, muži – holubice bílá
s odvahou orlí vyletí a bleskem
napadne supy rvoucí naši vlast –
a sílu dá jí starý bitev bůh.*

*Ta říše padnout? Tato země slávy,
zem nejkrásnější, jakou slunce vidí
na denní dráze, ráj ten pozemský,
jež Bůh má rád jak oka zřítelnici –
ta země padnout v pouta cizáků?*

Budiž připomenuto, že překlad Bohumila Mathesia byl vytvořen pro tuto inscenaci – v knižním vydání byl věnován Jiřině Štěpničkové – a zcela záměrně se nevyhýbal jazykovým aktualizacím typu „ráj ten pozemský“, asociujícím slova naší národní hymny.

Schillerova Panna Orleánská, v níž Jiřina Štěpničková hrála titulní roli, měla v režii Františka Salzera a ve výpravě Vlastislava Hofmana premiéru ve vinohradském divadle 26. října 1939. Referáty byly vesměs otištěny 28. října 1939, v den zakázaného státního svátku, kdy došlo k prvním veřejným demonstracím proti německým okupantům, při nichž byl smrtelně zraněn student Jan Opletal. Jeho demonstrativní pohřeb vyvolal represi proti českým vysokým školám a vedl k jejich uzavření 17. listopadu 1939. Jistě to nebyla jen náhoda, že inscenace o Johance z Arku byla uvedena tak blízko prvního okupačního 28. října.

Nemůžeme ovšem očekávat, že by novinové referáty reflektovaly politický dopad inscenace. Pro ně to byla – musela být – jen romantická tragédie, která v Salzerově režii byla poshawovštěna, výrazově zdušena a postavena na lidovou základnu. Ocitujme tu ostatně režisérovu koncepci postavy Jany z Arku, jak je otištěna v knižním vydání pře-

kladu: „Celou její postavu jsem se snažil postavit na lidovou základnu s jejími výraznými rysy, prostotou a zbožností, a uvést ji do prostředí pevně roztríděné feudální společnosti. Dramatické napětí jsem hledal právě v protivě mezi prostoduchou venkovskou dívčicí a prostředím vrcholků tehdejší společenské hierarchie, do kterého se dostává svým posláním. Proto jsem vyzdvihl onu básnickou scénu uprostřed čtvrtého aktu, kdy Johanka, jakoby probuzena větérkem první lásky, se ptá, zda se jí nezdál jen všechn její veřejný život a válečná sláva, zda neusnula jen pod kouzelným stromem doma v rodném Domremy a zda se jí nezdálo jen ‚o bitvách, králích, běžích válečných‘. Tímto řešením postavy Johanciny a jejího dramatu jsem se snažil Johanku zintimnit, odopernit, přiblížit dnešnímu divákovi osud drobné lotrinské pastýřky, současnice Husovy, která ve svých osmnácti letech se dostává se svými ‚hlasy‘ a svou jasnozřivostí do středu krutých dějů své vlasti, do dějin i do literatury.“ A jak takto koncipovanou postavu viděla kritika inscenace? „Jak u našich režisérů vešlo ve zvyk,“ napsal v Českém slově Jindřich Vodák, „Salzer nehleděl na Schillera, nýbrž řídil se jen okamžitou svou chutí udělat něco hodně ztichlého, zmírněného, přitlumeného a ty silnější dojmy, kterých dosahuje v korunovačním výjevu remešském a v žalární věži, vyvodil Salzer znovu z přidušení sborových i sólových hlasů, ze skladby úzkostného zaražení nebo zalykavého úžasu. Prý ‚snažil se postavit celou bytost Janinu na lidovou základnu‘, ale ta ‚lidová základna‘ objevuje se ve spojení s moderním překladem Mathesiovým jako něco velmi vypěstovaného a prošlého několikerým tříděním, laděním, odzvučováním. Sama Jana, kterou Jiřina Štěpničková zasadila do řady svých čelných rolí, je daleka vši pouhé lidovosti a bylo by nesnadno určit, v čem je lidovější než moudromyslný král Karel Sedmý Františka Kreuzmanna nebo upevněný anglický vojevůdce Tabolt Miloše Nedbala. Najdete v té Janě dumnou rozjímavost, nadržanou doléhavost, věty, jež

zdají se dštít usilovnou vzpruhu, verše, které jdou neúchylně svým předsevzatým směrem, ale vždycky je to duch, který v kultuře nestojí níže než některý ten arcibiskup Karla Beníška nebo protisknutý, šlechtický bastard Dunois Václava Vydry.“ Podobně zní i soud M. Rutteho: „Strach před patosem navedl někdy režii až k jisté mdlobě výrazu. To, co jsme řekli o režii, platí i o Janě Jiřiny Štěpničkové, která je nosnou klenbou hry. Zpočátku to byla líbezná dívka, ale až příliš měkce zpěvná, aby z ní sálala i síla, jež dramaticky podmaňuje. V bílých šatech a naivních žabských postojích připadala někdy spíše jako družička než jako Panna vyslaná nebesy s mečem. Teprve ve válečném krunýři rostla nad svůj dívčí úděl k údělu hrdinskému. Vrcholu dosáhla ve scéně pokušení lásky, kde zakrývá mečem svou milostnou tvář, v zoufalé kostelní zpovědi, kdy se v ní žene bouře proti příliš těžkému údělu nebes, ve scéně s otcem, kdy mlčením podpisuje svůj ortel, v extatické modlitbě za Francii, při níž jako by se rozvichřená duše přímo zdvihala z bezmocného těla. A pak v závěru, kdy klesá pod svým praporem jako pod tíží svého lidského osudu...“ Na rozdíl od Rutteho nevyslovil A. M. Píša žádné námitky proti hereččině pojetí vstupních partií role, charakterizoval výkon jako vynikající a kouzelný, postava Jiřiny Štěpničkové „nemá nic z romantické heroiny, je to prostná, polodětská bytost jímavě vroucího citu v extázi, v zmatku a konečně i v stesku. Opravdová Johanka!“ A stejně i Edmond Konrád: „Zvnitřněle a průsvitně zní herecké slovo Johance z úst Jiřiny Štěpničkové. Po mnoha úkolech zábavných a líbivých měla tentokrát kam vložit svou schopnost síly, která se zvolna vrší od první samomluvy k poslední s krásným tichým přeryvem milostného úžasu a přejemi citového sváru. Je to celistvé a bohaté v širokém rozpětí.“

Postavou Schillerovy Panny Orleánské vyvrcholila první etapa herecké práce Jiřiny Štěpničkové v Městských divadlech pražských. Vytvořila jí svůj nový umělecký vrchol, odpovídající kulminaci maryšovské

v letech 1933–1935. Je zajímavé, že v kritickém shrnutí herectví Jiřiny Štěpničkové z pera Růženy Vackové, které vyšlo ve sborníku *Žena v umění dramatickém* (Topičova edice, Praha 1940) není o slavné mrštíkovské roli ani zmínka:

„Také trochu pythicky posedlá divadlem (jako Marie Burešová) je Jiřina Štěpničková. A přece se tyto dvě nemohou nikdy a nikde sejít. Jiřina Štěpničková pojímá do sebe postavu a poddává se jí především fyziologicky. Činí ze sebe schránu pro druhého člověka, kterého potkala, a obsáhne ho plastickou látkou svého těla. Poddá se mu, leč nikoli pod vznětem a pod vzletem slov. Její postava nepřichází k ní s doprovodem zvuku či významu slova dramatikova, ani jako izolovaný jev: narůstá do ní až na scéně, ponenáhlu se formuje stykem s ostatními postavami, které jsou jí dramaticky určeny. Rozžije se do plnosti teprve v dějícím se dramatu, z reakce na osoby, které vytvářejí její osud. Tehdy se Jiřiny Štěpničkové postava zmocní a promění ji. Není hned tak proměnná a proměnlivě herečky na scéně, třebaže nijak podstatně se nepřetváří maskou. Zato jí její postava určí a ustanoví nějaký zvláštní doličný detail, obleče se do ní jako Svatá Johanna do selských střevíčků. Je vždycky jiná, poněvadž do ní jásavě s vůní mateřídoušky vstoupila Hanička z Lucerny a napojila ji svou milostností. Nebo si ji podmaní se svým krutým osudem Rosa Berndová a donutí ji dýchat svou bezmocností, uštává ji až do kruté bezdechosti; uvláčí ji až do bolestného stínu hodná a vroucná povětrná holka Marie Devalova. Je posedlá postavou, jako by do ní magicky vstupovala postava, hledající svého autora: a chtěla ho z ní přinutit k dobásnění, k dosnění, k docelení. Proto jsou pro ni příznačné postavy, které mají v sobě nejbohatší proměnu: ve stáří, v citech i myšlenkách. Od sešlé, opíjející se a přitom čiré spisovatelky přechází po niti této čirosti až do jejího ideálně snícího a svěžího mládí, mládí v Kaufmanově zpětném kole života. Proto v Langerově Dvaasedmdesátce

umí si její stará vězeňkyně vtělit do postavy na jevišti znovu svou dávnou minulost. Jiřina Štěpničková je plastickou formou pro postavy a může zahrát všechny, které znějí na nějaký čirý a určitý tón povahový nebo osudový. Je ladičkou určitostí, i když je pak podá v psychologických odstínech. Jak jí její postavy diktují, ne jak si je představí nebo vymyslí. Jen nepřítel donucuje ji k salonním rolím. Ovšem, může je zahrát dobře se srdečnou sdílností a pohotovou tvárnou vlohou; avšak obsadí ji jenom částečně svou poloobsažností. Jiřina Štěpničková umí zahrát všechno nebo skoro všechno: arciť velký tragický objem, antigonovský jako v Panně Orleánské, změkčí, zeskuťní a zdůvěrní. Stává se přítomným, a proto pozapomínáme, kde byl proměněn. Netlumočí básníka, ani dramatického spisovatele; je režisérova a čistě divadelní látkou skutečněného představení. V její vláčné, měkké, prohřáté tvárnosti je její osobitost. Je to herečka, je to Elektra, avšak českého myšlenkového rodu.“

První léta protektorátu

GENERAL ALOIS ELIAS byl jmenován předsedou protektorátní vlády 27. dubna 1939. Po celou dobu svého působení v této funkci byl v přímém kontaktu s londýnskou vládou a byl de facto hlavou protiněmeckého odboje na půdě protektorátu. Komunistické složky národa se neúčastnily odboje až do přepadení SSSR 22. června 1941. Dva měsíce po vypuknutí německo-sovětské války byl dosavadní říšský protektor von Neurath nahrazen „zastupujícím říšským protektorem“ generálem SS Reinhardem Heydrichem. Ten okamžitě odvolává z funkce a dává zatknout generála Eliáše, který je pak v červnu 1942, po atentátu na Heydricha, popraven.

Období Eliášovy vlády je možno nazvat nejkliďnějšími léty protektorátu ve srovnání s tím, co následovalo po nástupu Heydrichově a hlavně pak po atentátu na něj. Cenzurou okleštěná kultura se uzavírá do své národní ulity a z tohoto intimního sžívání s českou kulturní minulostí vyrůstá nádherná poezie na témata máchovská, Boženy Němcové, domova, míjení času, krajin dětství. Divadlo ještě může, byť omezeně;

čerpat z anglosaské dramatiky a do června 1941 i z ruské klasiky. Doporučená německá klasika pak načas sloužila k hlásání humanistických ideálů svobody a vzpoury – i tato dramata byla však v dalších letech protektorátu zakázána.

O prvních dvou protektorátních inscenacích Jiřiny Štěpničkové jsme už mluvili: byl to na jaře 1939 Shawův *Pygmalion* a na podzim Schillerova *Panna Orleánská*.

V prosinci 1939 přibyla do herecké knížky Jiřiny Štěpničkové další komediální shakespearovská role: *Kateřina ve Zkrocení zlé ženy* v režii Františka Salzera a s Petrucciem Otomara Korbeláře. Byla „spíš než rozlícenou saní křehkou dívčí bytostí, která se hledí vzpourou a hašteřivou svévolí zaštitit nejen proti nápadníkově domýšlivosti, ale i proti vlastnímu citu, chtějíc být ne odevzdána, nýbrž dobytá. Plna půvabu v humorně polodětském úžasu a úleku, místy pohříchu zaměnila vtíp s vtípkováním.“ (A. M. Píša) – Byla „v usličené Kateřině zcela tou křečkoviitou, drápvavou kočkou, která ho dráždí, ale rovněž ponenáhlu jihnoucí, povolující pannou, jež udiveně, dojatě a ráda přijímá mužské právo ve změkklých, vlahých větách“ (J. Vodák). – „Pádná Štěpničková se zde plným zvukem dotýká své pravé oblasti,“ psal stejně nadšený Edmond Konrád, „s jistou nadsázkou by se dalo říci, že tato jadrná amazonka mezi sosáky roste jaksi naruby z její Maryši. Je to veseloherní květ její tragické hřivny.“ – A pro Miroslava Rutteho je Štěpničkové *Katuška* „spíš vzpurné lvíče než nebezpečný dravec. Brání se, protože v podvědomí touží být co nejpevněji uchopena. Její vzteklost je pouze rubem její spící něhy. Je to saň, jež sama v sobě hlídá spící milenku. Stačí zabít draka a objeví se nám pokorná *Katuška*, šťastná svým zotročením: neboť chápe, že Petruccio není skutečný tyran, ale horoucí milenec, a že celé to její řádění bylo jen školou lásky. Jen závěrečný monolog *Katuščin* o poslušnosti žen a shovívavosti mužů přáli bychom si slyšet v méně

mollové tónině: neboť je to spíš zpověď milostně probuzené ženy než ponížené manželky.“

Jen pro zajímavost uveďme, že dva dny po premiéře *Zkrocení ve vinohradském* měla v Komorním divadle premiéru americká veselohra *Moudrá Penny*, v níž poprvé v Městských divadlech pohostinsky vystoupila Adina Mandlová. Ta zřejmě nelibě nesla, že její hostovačky nejsou jako Jiřininy ohlašovány tučnými písmeny, a už od června 1940 si vynutila stejnou reklamu. Tento vnější projev hvězdných souborů uvnitř divadla bude mít v příštích letech různé peripetie, nakonec však ostrouhají jak Mandlová, tak Štěpničková – a právo na zvláštní oznámení svého pohostinského vystoupení dostane jenom operetní diva Zita Kabátová.

13. února 1940 proběhla v Městských divadlech pražských výměna ředitele. Proti kultivovanému vinohradskému advokátovi Dr. Bedřichu Jahnovi, který divadlo řídil od roku 1935, se rozpoutala fašizující skandalizační kampaň. Místo něho nastoupil radniční zmocněnec Dr. Vladimír Říha.

Téhož dne byla v Komorním divadle premiéra nové hry Franka Tetauera *Člověk nemá jen sebe*, v níž Štěpničková hrála roli dcery, která zachrání svého otce před vyděračem. Byla to v jejím podání tichá dívka, měkce v sobě slučující dívčí něhu i dravčí spár, rozkošně sebevědomá bojovnice, která z trpce bezbranného stesku tvrdne do lstivé energie.

Hrdinka Tetauerovy hry byla medička, pracující v bakteriologickém výzkumu, hrdinka americké reportážní hry *Žena v bílém*, která měla premiéru v červnu, rovněž v Komorním divadle, byla nemocniční lékařka. Senzační hra *Patricie Hareové* byla ovšem napsána profesionálněji a poskytla Štěpničkové lepší herecké možnosti. „Markétce Jiřiny Štěpničkové jako by bílý plášť byl brněním: v něm je zpevněna rozhodností, zaštitěna proti citovým útokům, skryta před vší slabostí. Její hrdinství

je civilně patetické tou vší lidskou prostotou; s níž zachází s pacienty nebo utěšuje jejich příbuzné. A přece je to v podstatě osamělé děvče; zrovna rozkveté, když jí kolega říká nejbanálnější poklony, ale umí se vzepnout a zadivočit, když jí jiný bezděčně raní. Pod tou líbeznou vnější maskou je nervní bytost, zrovna napjatá v konečcích nervů vším tím, co musí přemáhat – a proto je tak blažené šťastná v závěrečném obraze, prosvětlená milostností, rozzářena vnitřním uspokojením, nadlehčená překonáním všech překážek.“ (J. Träger) – Bylo to divadlo možná až trochu příliš americky naturalistické, ale Štěpničková k němu měla všechny předpoklady: půvab, jistotu a sílu. „Když v rozhodném výjevu vší silou vráží injekční stříkačku do slabnouceho srdce pacienta, když je v masáži hněte, až supí úsilím, jako by se rvala se samotným osudem.“ (E. Konrád)

Současně s moderní, silnou a věcnou „ženou v bílém“ (která plnila Komorní a po prázdninách i vinohradské divadlo) mohli se diváci v biografech vrátit k tradiční Jiřině Štěpničkové v selském kroji. Dva dny po Ženě v bílém přišla do kin Muzikantská Liduška.

Muzikantská Liduška byl film režiséra Martina Friče na scénář Karla Steklého podle povídky Vítězslava Háška z roku 1861. Bylo příznačné, že čeští filmaři se obraceli k české venkovské klasice, jako byla Babička Boženy Němcové (která bude uvedena za půl roku v režii Čáповě), či tato Háškova povídka. Česká vesnice, neznající v oné době národnostní problémy jako město, byla hlubinou jistoty v minulém století a stala se jí i v novém procesu poněmčování. Jiřina Štěpničková se ráda vzdala nechuti pokračovat ve filmové tradici marylšovské a s radostí přijala staronový herecký úkol. Byl bohatší než např. v Páteru Vojtěchovi, neboť Liduška je postava s dramatickým vývojem, vstupuje do příběhu s povýšenou uzavřeností vůči prosté venkovské společnosti, a teprve když se zamiluje do muzikanta Toníka (Gustav Nezval), otvírá se její uzavře-

nost do hluboké vášně, která nakonec vede až k pomnutí smyslů. Štěpničková, přesně režijně vedená, herecky bohatě využila dramatismus postavy a její výkon byl srovnatelný s filmovou Maryšou.

Populární filmová vesničanka však v divadle pokračovala v plytkých salonních komediích, tentokrát už dokonce z oblasti německého bulváru. Ve chvílích, kdy nacisty řízený český tisk jásal nad zkázonosným bombardováním Londýna, Liverpoolu a Coventry, scházela se lepší pražská společnost na nové premiéře Jiřiny Štěpničkové v Komorním divadle. Hra se jmenovala Nic mi neslibuj!, autorka Charlotte Rissmannová, datum premiéry: 15. 10. 1940. Byl to příběh o malířském manželství, kde on (malíř Pratt v podání Otomara Korbeláře) není schopen se svým uměním uživit, a tak ona (Monika Prattová v podání Jiřiny Štěpničkové) začne prodávat obrazy svého muže jako své, a protože je krásná, má s nimi úspěch. Přizná se svému muži – a on pochopí, že se musí polepšit. Prý to byla vtipná veselohra s nevšedním příběhem, napsal Dr. Josef Träger v Českém slově: „Už dlouho neměla Jiřina Štěpničková tak vděčnou roli jako zde. Ženy se budou obdivovat, jak jí sluší manšestrová kombinéza, jak se promění v překrásných černých večerních šatech a lehce uvěří mužskému okouzlení, když ji vidí jejich očima v přepychovém růžovém pegnoiru. Ale to je jen povrch, daleko jej převyšuje herečkina radost ze hry, která působí nakažlivě. Mazlí se se slovy, která v jejím přednesu nabývají nové svěžesti, zjemňuje citlivě a hluboce svůj part, ztrácí se v postavě, a přece ji pevně drží a ovládá. Je to velký výkon a právě svou bezprostředností dokazuje nevšední herecké nadání.“

Možná že hra paní Rissmannové byla napsána obratněji a zábavněji než česká hra, která po ní v repertoáru Komorního divadla následovala. Role Boženy Němcové ve hře Franka Tetauera Život není sen (premiéra 19. listopadu 1940) však lépe odpovídala situaci a snad i naturelu Jiřiny Štěpničkové. Byl to příběh mladé Boženy Němcové, která se v Praze už

jako vdaná žena zaplete s básníkem J. B. Nebeským (hrál ho jako svou první velkou roli v Městských divadlech mladý Václav Voska). „Novinka se dává v jemnocitně tlumené, a přec pointované režii Salzerové, v hlavní roli s J. Štěpničkovou, předurčenou k ní nejen zjevem, ale samým natu-relem. Zakládajíc svou hrdinku na protikladu vroucně tryskající lásky-plnosti a deziluzionisticky hořké uzavřenosti, odstíněně ji vyznačuje plachou hrdostí, tichou převahou, bolestnou sebevládou: snad příliš však v ní zdůrazňuje rys popelky a pasivity, místy až k nasládlosti.“ (A. M. Píša) – „Sotva by se našla jiná herečka, která by se mohla tak připodobnit jak ve vnějším zjevu, tak i v citlivém zachycení každého duševního záchvěvu krásné a marné trpitelky.“ (E. Bass) – „Je tu jediná skutečná role, zřejmě psaná pro Jiřinu Štěpničkovou. Její paní Božena má ještě pel venkovanství, krásu a milostnost mladé ženy, ale nad její půvabný zevnějšek vystupuje vnitřní ušlechtilost, citová vroucnost a jemnost. Má v sobě prostotu, která umí být až jímavě bezprostřední, je to živá, vznětlivá a přitom přemýšlivá mladá bytost, která zrovna lační po odpovědném pěstění, aby z ní vyrostla harmonická a velká osobnost. V její rezignaci je hořkost jakoby už protrpěná, ale nikoli tak prudce otrávená, aby zbavovala srdce víry, naděje a lásky.“ (J. Träger)

Ani ne týden před Tetauerovou hrou o Boženě Němcové mělo premiéru filmové zpracování klíčového díla Boženy Němcové *Babička*. Ta kumulace němcovských témat nebyla náhodná. Roku 1940 uplynulo 120 let od narození české básnířky a toto jubileum se v tísní protektorátních let stalo příležitostí k manifestaci národních kulturních sil: nově vyšla rozšířená monografie Boženy Němcové od Václava Tilleho, básníci Jaroslav Seifert a František Halas vytvořili své skvělé sbírky *Vějíř Boženy Němcové* a *Naše paní Božena Němcová*. Vladimír Drnák vydal životopisný román, František Čáp natočil film a Frank Tetauer napsal hru. Jiřina Štěpničková svým hereckým uměním významně při-

spěla k oslavám české spisovatelky, jež se v době německého útlaku stala symbolem národního uvědomění. Ve filmu *Babička* hrála postavu Viktorky. Viktorka je nejdramatičtější postavou románu Boženy Němcové a v Čáповě filmu se stal její příběh centrální sekvencí.

Viktorka Jiřiny Štěpničkové vstoupila do filmového příběhu krátkým prostřihem scény u splavu, doprovázené hudebním motivem ukolébavky: rozčuchané tmavovlasé děvče v cárech šatů, s hlavou přikloněnou k rameni kolébá v prázdné náruči své fiktivní dítě. Herečka už v prvním záběru představila své pojetí postavy: žádná expresivní imitace šílenství, ale do nitra soustředěné pomýlení zralé ženy o sobě samé, bolestný obraz zmarněného mateřství. V této rovině udrží Štěpničková postavu Viktorky až do závěrečné scény bouře, kdy stupňuje svůj projev do divokého smíchu, rozkoše z prudkého deště a zvířecího strachu z rozpoutaných živlů.

V prvním měsíci roku 1941 vrátil se na scénu vinohradského divadla veseloherňák Shakespeare – jistěže především kvůli Štěpničkové. Tentokrát to byla Rosalinda v rokokově stylizovaném *Jak se vám líbí*. „Byla zpočátku k nerozeznání proměněna dvorskou vznešeností, jež činí slovo i gesto vlahým a vládným, ale naplno se zas po svém rozehraje v chlapec-kém převleku, který v ní uvolní všechnu její rozmarnost, tiché šelmovství, jež nemá daleko k uličnictví ryze chlapeckému, smysl pro humor, jenž se těší z nenadálých situací. Je to Rosalinda sice lyrická, milostně vroucí a láskyplně roztoužená, ale zřetelně víc rozpustilá, kočkovitě hravá, herecky svádívá. Připomene nejedním přízvukem, postojem nebo výkřikem Annu Sedláčkovou, třebaže nemá její fyzické křehkosti a lyrické zjemnělosti, je zato vitálnější, dětštější a rozpustilejší. Jen někde zmizí cit pro míru, tak zejména při tom vrabčím poskakování, jež připomene bruslení na suchu a jež láme jednoduše celého výkonu, který jinak patří k herecky nejživelnějším projevům hereččiným.“ Tak popsal výkon Jiřiny

Štěpničkové Dr. Träger a tak ho doplnil Eduard Bass: „Ale především ty dvě kouzelné sestřenky Rosalinda a Celie, které už předtím na nekonečné bílé terase vévodského paláce zazářily jak dvě porcelánové figurky rokokové koketnosti: Jiřina Štěpničková a Lída Chválová... Jaký zmatek, jaká šílená blaženost, jaké radostné pobláznění se zmocňuje Rosalindy, když nikým nepoznaná jako hoch se sblížila s Orlandem, s jakou až zběsilou rozkoší učí ho hře lásky, kolik sladkých tajemství bezděky prozrazuje a nabízí a hned zase překotně zapírá, až do toho rozkošného omdlévání, když slyší, že Orlando byl raněn lvicí...“ Bylo to jiskrné představení, které kořenily i skvělé kreace šašků – plešatého Prubíka Jiřího Plachého a hamletovského Jacquese Miloše Nedbala.

Poslední Jiřininou vinohradskou premiérou za Eliášovy protektorátní éry (a také posledním ruským titulem v MDP do konce války) bylo drama Bouře od A. N. Ostrovského. V režii Františka Salzera hrála Štěpničková Kátu Kabanovou. Nebyla to šťastná inscenace a výkon Štěpničkové ji rozhodně nezachránil. Hrála Kátu „s nebezpečnou rutinou, jaká nemůže skrýt, jak málo vnitřní účasti si přináší k roli, na níž musí herečka ukázat své skutečné umění“ – takový byl soud jejího obdivovatele Josefa Trägera. Mohlo jí být omluvou, že těsně před premiérou onemocněla – ale důvod nezdaru byl hlubší. Ruská dramatika jí byla cizí, nechápala dusivou atmosféru carského Ruska, nedokázala se vžít do té hluboké vnitřní nesvobody, kterou sama nepoznala. Až později po válce jí soudruzi dali možnost, aby tu samodurskou atmosféru pocítila na vlastní kůži. A když pak po návratu z vězení hrála v Ostrovského Bouři samu Kabanichu, to už dobře věděla, jak ta zruďnost vypadá zevnitř, v duši.

Hippodamie

V BŘEZNU 1941 BYL ZATČEN E. F. BURIAN a jeho divadlo bylo uzavřeno. Poříčský sál, kde divadlo D 41 hrálo, převzala i s částí Burianova souboru Městská divadla pražská. 19. června zahájilo Divadlo Na poříčí Gozziho pohádkou Turandot. Tři dny nato přepadl Hitler Sovětský svaz.

Dramatickému konci sezony odpovídal ještě dramatičtější začátek sezony následující.

V neděli, 28. září, nastoupil do funkce zastupujícího říšského protektora Reinhard Heydrich. Týž den byl vyhlášen výjimečný stav a oznámeno zatčení předsedy protektorátní vlády generála Eliáše. Od 30. září do 3. listopadu platil „zákaz českých shromáždění všeho druhu“, tedy především divadelních představení. Po zrušení stanného práva a tohoto zákazu nebylo povoleno zahájit provoz ve vinohradském divadle. To zůstalo uzavřeno dalších patnáct měsíců, až do 31. ledna 1943. Budovu používali němečtí filmaři, později se tu pořádala operetní představení.

Městským divadlům zůstalo jen Komorní divadlo a Divadlo Na poříčí. Jiřina Štěpničková hrála v té době hlavně v komedii *Nic mi neslibuj*.

V listopadu byl do kin uveden nový film režiséra Františka Čápa podle populárního vesnického románu Jindřicha Šimona Baara *Jan Cimbury*. Příběh statného chasníka, který se stane hospodářem, známým po celém píseckém kraji, vyzněl ve filmu jako oslava českého kraje a pracovitého sedláka v něm. Vedle Cimbury, kterého hrál Gustav Nezval, stálo statné selské děvče a později hospodyně Marjánka Jiřiny Štěpničkové. Ta v této postavě vytvořila jasný obraz české venkovské ženy, který nebyl zastíněn žádným osudovým tragismem. Filmu se po válce vyčítala scéna pogromu na židovského kořalečnicka; režisér Čáp se tím jistě nechtěl konformovat s německou rasovou politikou, byla to ovšem scéna v dobovém kontextu nevhodná a nevkusná.

Jan Cimbury se natáčel v Písku a Štěpničková později vzpomíná, jak tam byla „velice šťastná, i lidsky“. Ráda se od té doby do Písku vracela a po návratu z vězení se stalo toto jihočeské město, v němž měla staré i nové přátele, jejím pravidelným letním útočištěm.

Do vánočních kin roku 1941 přišel ještě další Čápův film s Jiřinou Štěpničkovou: *Preludium*. Štěpničková se tu po trojici svých nejpopulárnějších venkovských hrdinek vrátila k měšťanské roli, hrála skromnou ženu divadelního rekvizitáře (Zdeněk Štěpánek), která se z jakéhosi pomýlení dopustí nevěry, čímž duševně rozvrátí sebe i hodného manžela. Byl to pokus o niterný příběh vztahu všedního manželského páru se dvěma dětmi, vztahu, do něhož se vloudí trochu divadelní „hřích“, osobující si právo na zničení vládného domova. Bylo to trochu melodramatické: Zdeněk Štěpánek bohatě využíval své „ruské“ oči i Štěpničková hrála své provinění ve velkých detailech především pohledem, jen závěrečné usmíření na téma „koupím špalík hovězího a ty, Majdo, ho uděláš špikované“ stáhlo film do kondelíkovské banality.

Po *Preludiu* se Jiřina Štěpničková neobjevila v novém filmu celý tragický rok 1942, natočila jen Fričův film *Barbora Hlavsová*, který byl uveden v lednu 1943.

V divadle začala novou inscenaci studovat až na jaře 1942, a to poprvé v *Divadle Na poříčí*. 25. března tu měla premiéru *Viktorie*, Krškova dramatinizace novely norského prozaika Knuta Hamsuna (který ve svém stařeckém věku propadl obdivu k nacistům). Byl to teskný, mezi snem a realitou prolínající příběh tragicky nenaplněné lásky mezi zámeckou slečnou Viktorií (Jiřina Štěpničková) a Janem, hochem z venkovského mlýna (Gustav Nezval). Štěpničková, vynořující se z tichého šera vždy jako milostná vidina, hrála svou postavu s vroucím procítěním a subtilní odstíněností, uměla ji rozechvět smutkem až k slzám, hlasově modulovat až k sentimentální sladkosti. Její výkon byl většinou kritiků označen jako mistrný, strhující a fascinující, sedmdesát repríz inscenace svědčí i o zájmu publika. A přece se ozvaly hlasy, postrádající v herecké postavě Jiřiny Štěpničkové hamsunovsky sebezraňující cit a krutost lásky, dravou touhu, která spálí člověka na troud, prostě ona specifika severského básníka, odkrývající spodní proudy lidského jednání a lidských emocí. Ani Štěpničková, ani její partner Gustav Nezval nedokázali proniknout k těmto hlubinným významům příběhu – nedostatek, který je ostatně pro citovou přímočarost postav Jiřiny Štěpničkové příznačný.

Pět dní po premiéře *Viktorie* se objevila v novinách zpráva, že „herečka Jiřina Štěpničková měla v těchto dnech svatbu s MUDr. J. Kopřivou z Prahy. Současně se ženil také scenárista Václav Wassermann, který si bral sl. Bělohradovou.“

O této zprávě můžeme s jistotou říci jenom jediné: že to nebyla novinářská kachna. Šlo spíš o indiskreci, která prozradila přísně utajený obřad. Nebo snad dokonce dvojobřad, protože je docela pravděpodobné, že Štěpničková se svým dlouholetým přítelem Wassermannem uspořá-

dali své svatby společně. Podle pozdější výpovědi Jiřiny Štěpničkové byl její ženich pouhým studentem medicíny, který se jmenoval Ilja Kopřiva – ale tyto rozpory nejsou příliš podstatné, protože manželství stěží přežilo do roku 1943 a po panu Kopřivovi se ztratila v životě Štěpničkové jakákoli stopa.

Zdá se, že Jiřina nebyla typ na pevné manželství, i když její vztahy nebyly tak mnohočetné jako poměry její srdečné nepřítelkyně Adiny Mandlové. Kromě Ladislava Peška neměla, zdá se, nic se žádným ze svých divadelních či filmových partnerů, ani s Hugem Haasem, ani s Bedřichem Veverkou či Gustavem Nezvaem. Sama o tom řekla později v rozhovoru s Josefem Trägrem: „Někdy nás podezírají, že partneri k sobě vážou milostné vztahy – i to je možné – ale mě to nikdy nezajímalo, my si to nechávali pro svou hereckou práci a nepotřebovali jsme si tím zatěžovat svůj civilní život.“ Dlouhá léta vázalo Jiřinu úzké pouto ke kameramanovi Ferdinandovi Pečenkovi, ale i to nakonec skončilo tím, že se Pečenka oženil s jinou.

Malé manželské extempore Jiřiny Štěpničkové probíhalo právě v době, kdy protektorát prožíval nejdramatičtější chvíle svých krátkých dějin. 27. května byl proveden úspěšný atentát na Heydricha a po tomto nevídaném činu – byl to jediný vysoký nacistický pohlavár, který byl zabit příslušníky okupovaných národů – se rozjela nepředstavitelně krvavá odvěta.

Nemáme zprávy o tom, jak tyto drastické chvíle Jiřina prožívala. Nemohla nebyť ohrožena, její vlastenecké postoje byly v divadelních i filmových kruzích dobře známy, vědělo se, že nebyla ochotna podpořit svou filmovou dráhu účinkováním v německém filmu. Tehdy si dokonce nechala operovat zdravý kotník, aby byla nemocná a nemohla filmovat. Dokázala se vyhnout i spolupráci s režisérem Pabstem, který se rozhodl natočit film *Slovanská rapsodie* a hledal pro něj odpovída-

jící – slovanské – typy hereček. „Vybral si Jiřinu Štěpničkovou, Vlastu Matulovou a Marii Glázrovou. To byla chvíle, kdy opravdu šlo do tuhého, všem třem umělkyním se však podařilo odmítnout a nepodepsat smlouvu, i když se producenti Pragfilmu snažili, aby situace pro ně nebyla lehká...“ (Záběr 16. 4. 1982). Nebylo by ale poctivé neuvést i druhé, protichůdné svědectví o této záležitosti, které najdeme v pamětech Adiny Mandlové:

„Filmové zkoušky v německém jazyce režíroval Vávra a, myslím, kameraman byl Roth. Nikdo z nás to nebral vážně a nijak jsme se o filmování v Říši nezajímali. Většinou jsme se narychlo naučili nějaký ten úryvek v němčině a odbyli jsme to jako něco, co se udělat muselo, jako nepříjemnou povinnost. Ovšem až na slečnu Štěpničkovou, tu velkou vlastenku, ačkoli ta se nakonec spoluprací s Němci nezkompromitovala. A proč? Protože se jim typem nehodila, ačkoli při zkouškách se vši silou snažila vyniknout. Nikdy nezapomenu, jakou jsme z ní měly s Natašou (Gollovou) srandu. Stály jsme obě za kamerou, zatímco Vávra se Štěpničkovou aranžovali její pantoflovou scénu z *Pygmaliona*. Její test trval asi třikrát tak dlouho než kterýkoliv jiný, šli na to vědecky a velmi důkladně, ale bylo to houby platné. Pořád to byla Maryša, ne Líza, a pro tu v německém filmu nebylo místo. Nás ostatní, kteří jsme ty zkoušky vzali, jak se prý dnes říká, žavesem, vybrali později pro různé role v německých filmech a po válce jsme to odnesli.“

A tak tu máme dvě zdánlivě protikladná svědectví, z nichž však obě potvrzují jeden základní fakt, že Jiřina Štěpničková „se spoluprací s Němci nezkompromitovala“. Což zvláště z úst Adiny Mandlové je svědectví neocenitelné. To, co Mandlová fabuluje kolem této historie, je zcela nevěrohodné. Štěpničková, kterou kdysi filmový kritik nazval českou Paulou Wessely, byla v podstatě nordický typ a jako statná modrooká blondýna byla pro německý film daleko vhodnější než celá

Mandlová. A za druhé: pokud by herecká osobnost takové popularity, jako byla Štěpničková, nabídla Němcům ruku ke spolupráci, je zcela nemyslitelné, že by ji nepřijali jenom proto, že podle Mandlové špatně házela pantoflem.

Skoro celý rok 1942 nehrála Štěpničková v Komorním divadle, které zcela ovládla zkompromitovaná diva Zita Kabátová. Jediným působiš-
tům Štěpničkové se nyní stalo Divadlo Na poříčí, v němž hraje Viktorii, a už ne jako host, ale jako obyčejná členka souboru. A v tomto divadle měla také 12. srpna 1942 další premiéru, opět německou veselohru F. Bucha Chlapík. Hrála v ní pětadvacítiletou Julu, mužatku v jezdeckých kalhotách, která se sama stará o upadající statek. Konflikt vznikne návratem líného bratrance Štěpána (opět Gustav Nezval), kterého si Jula nakonec vezme. Štěpničková vystavěla svou figuru ze sváru dívčí citlivosti s pevnou, až neženskou vůlí a ve své herecké opravdovosti vytvořila z povrchní komedie téměř drama. Inscenace dosáhla sto třinácti repríz, což bylo i v protektorátní divadelní konjunktuře vysoké číslo.

Až uprostřed října převzala Jiřina konečně zase významnou roli: Strindbergovou Královnu Kristinu. Uchýlila se do samoty svého zbraslavského domova, aby se s novou rolí důvěrně seznamovala na procházkách podzimní přírodou. Dělala to tak vždy, ale tentokrát o tom máme přímé svědectví – jakýsi rozhovorový esej Mileny Novákové z knihy Ohnivý žebřík. Autorka v něm líčí Jiřinu, jak rychlým, sportovním krokem prochází zbraslavskou alejí, „uši skryty ve vyhrnutém límci, ruce v kapsách“, a v hlavě se jí rojí úryvky dramatického textu, který na své procházce studovala. „V samotě, stranou Prahy a lidí, ve volných polích, lukách a lesích, oddává se nejraději těmto prvním zkouškám na vlastní pěst. V zimě, v létě, na jaře i na podzim podniká s vášnivou důsledností daleké procházky zbraslavským krajem, aby byla naprosto nerušená ve svých setkáních a objevech, v poznání i zrodu nové postavy.“

Je v této zbraslavské samotě šťastná, odpovídá jejím potřebám „v základě samotářským. Můj soukromý život je minimální,“ říká herečka v tomto silně přepoetizovaném rozhovoru, který se pokouší shrnout celý její dosavadní život i herecké dílo.

A tak se koncem listopadu 1942 – u Stalingradu už začínají mrznout německé pluky – vrátila do Komorního divadla jako Královna Kristina. Opět mohla soutěžit s nimbem Anny Sedláčkové, která v této roli „vkročila na scénu krokem holky z ulice“. „Představitelka naturelu tak citového jako Jiřina Štěpničková Kristinu nezbytně zesympatičtjuje a zjednodušuje. Není to frivolní milovnice, jež si rafinovaně a dravě pohrává, nýbrž spíš malá Kristinka, která si zhýčkaně hraje: i na královnu i s lidmi, jakoby nevědomky si hrajíc s ohněm, až se popálí; jakoby bezděky rozsévajíc zlo, nad jehož sklizni se pak hrozí. V její amorálnosti je něco dětsky neodpovědného, její rozmarnost a úskočnost spíš rozčiluje než mučí, kdežto její lichotnost zas příliš sládně.“ (A. M. Píša) – „Je to krásná žena s dětskou duší, která dělá mnoho zlého, ale neví o tom, nebo se tak aspoň tváří. Štěpničková nelže roztomilost, dává sama sebe a ejhle: vyšla z toho opravdu královna Strindbergova, dítě, kočka, milenka i mužatka. Je oslnivě krásná v širokém jezdeckém plášti a klobouku. Žádná hluboká erotická studie: půvabná žena, která se na trůně nudí a pro niž má rozmar srdce větší význam než válka s Holandskem.“ (Jan Kopecký)

Královna Kristina nebyla přenesena do vinohradského divadla, v kterém byl zahájen provoz 1. února 1943. Říkalo se, že znovuotevření divadla zařídila u svých německých přátel Adina Mandlová. Ta o tom ve svých pamětech píše: „Samozřejmě že jsem tam chtěla hrát! Nebo si snad někdo představoval, že jsem se o to zasadila jen proto, aby tam mohla vystupovat Jiřina Štěpničková?“ Mandlová mohla být zatím bez obav: Štěpničková byla v únoru a březnu 1943 nemocná, Kristinu za ni hrála Marie Rosůlková, Julu v Chlapíkovi Jarmila Švabíková.

V dubnu se úspěšná Štěpničková znelíbila Adině Mandlové znovu. Tentokrát prý špatně zasáhla do dramaturgie! Ale zalistujeme si zase v pamětech Mandlové: „A pak přišla komedie o dvou lidech v Komorním divadle Snídaně o půlnoci. Mým partnerem byl Gustav Nezval... Bylo dost absurdní, že po Anně Rakouské, kde hrála taky jenom dvojice, Nataša (Gollová) s Bedřichem Veverkou, se divadlo rozhodlo uvést další hru o dvou osobách. Když ještě navíc Štěpničková prosadila třetí takovou hru Jitro, den a noc, bylo nás šest jedinými herci ze souboru, kdo vystupovali – ostatní chodili okolo divadla a neměli do čeho píchnout, což se všude velmi odsuzovalo. Vínu samozřejmě hned dávali mně...“

Myslím, že právem, neboť Mandlová ve svém drbavém rozhořčení zapomněla, že její Snídaně o půlnoci byla uvedena až po inscenaci se Štěpničkovou, a že to tedy byla ona, Mandlová, která „prosadila třetí takovou hru“. Přitom ta hra, kterou si „prosadila“ Jiřina Štěpničková, nebyla jako ty dvě ostatní rutinní německý bulvár, ale jemná italská komedie Daria Niccodemiho, kterou na Vinohradech uváděli už v roce 1923. Na jednoduchém tématu, námluvách milostného párku od raního setkání až po večerní zaslíbení, byl vystavěn skvělý dialog, který umožňoval rozvinout všechny nuance konverzačního herectví, které oba spoluhráči – partnerem byl Bedřich Veverka – perfektně ovládali. Štěpničková prý uměla v tomto představení povýšit roztomilost na nejzřejmější ze svých hereckých darů. V mezích svého úkolu – který odehrála v roztomilém švadronění, zajíkání, mazlení, malých justamentech, okouzlujících úsměvech a elegantních gestech – byla téměř dokonalá. Předvedla jemný veseloherní výkon bez jediného přehrání, psychologicky i citově domyšlený, téměř na úrovni interpretace veseloherního Shakespeara.

Čtrnáct dní před premiérou Niccodemiho komedie byla Štěpničkové přidělena nová role: Hippodamie ve Vrchlického trilogii. Byl to projekt nového šéfa vinohradské činohry Jiřího Plachého, který všechny tři

díly také režíroval. Barvitá antická tragédie s Fibichovou hudbou otevřela jeviště těm mezním situacím lidské existence, lásce, víře, zradě, pomstě, které pronikaly stále hlouběji i do všedního občanského života v protektorátu – a přitom aktuálnost tématu nebyla viditelná nacistické cenzuře. Štěpničková dostala úkol, který jí naplnil patnáct měsíců hereckého života, což byl skoro celý čas, který zbýval do uzavření divadel – a umožnil jí vyhnout se tak slaboduchému repertoáru posledních válečných let. Premiéra Námluv Pelopových byla 21. května 1943, Smíru Tantalova 1. ledna 1944 a Smrti Hippodamie 3. června 1944. Štěpničková se samozřejmě touto rolí vrátila na jeviště vinohradského divadla, nemohla tam však celou trilogii dohrát, protože od 14. března 1944 byl odtud městský soubor opět vyhnán a přestěhoval se do karlínského divadla, kde pak působil až do konce války, ba ještě chvíli po něm. Je zajímavé, že v tomto divadle, kde souběžně se Štěpničkovou hrála Adina Mandlová Marii Stuartovnu v tragédii Schillerově, se opět změnil způsob prezentace obou hereček: Štěpničková vystupuje zase jako host s výrazným vypíchnutím svého jména v čele cedule, hostující Mandlová má jen skromné j. h. za svým jménem. Co se to vlastně v tom věčném souboji dvou hvězd nově událo, dnes už nezjistíme.

„Večer náleží k nejmocnějším divadelním dojmům poslední doby,“ napsal A. M. Píša v referátu o vstupním dramatu trilogie, Námluvách Pelopových. „Snědá Hippodamie Jiřiny Štěpničkové s hádankovitým úsměvem má zprvu něco strojeného ve výrazu barbarské divokosti a vzpurnosti, ale roste od chvíle, kdy je raněna citem v jeho lživé hře, aby nakonec, kdy je jím zaplavena, dospěla ve vroucí milostné pokoře, úzkosti a hrdosti své viny účinku přímo mámičného.“ A stejný je i tón referátu Jana Kopeckého: „Zvlášť závažnou a zdravou zkouškou byla Hippodamie pro Jiřinu Štěpničkovou. Čekali jsme po posledních zkušenostech jen Štěpničkovou, ale přišla opravdu Hippodamie a její mimika

je výmluvná. Zato v slově byla nejedna stopa působnosti v konverzačních polohách, takže jí tu a tam nedělalo zvláštních obtíží přidat verši slabiku nebo rozcupovat jamb verše v nerytmickou amorfní prózu.“

Když za půl roku, na začátku ledna 1944, vstoupil na vinohradskou scénu druhý díl trilogie Smír Tantalův, A. M. Píša znovu nachází pro výkon Jiřiny Štěpničkové samé superlativy: „Zas vyniká Jiřina Štěpničková, jak se cele a intenzivně přetvluje do barbarsky živelného ženství své Hippodamie a jak ji nese k tragické velikosti. Černovlasá, snědá a zeshřihlená, vypjatá jak luk a s retem zhrdavě vysunutým, má dravčí pudovost v přízvuku i gestu, v pyšném opojení triumfu, v horkém žehu vášně i v mrazivě tuhnoucí výhrůžnosti, ovanuta zároveň tragickou osudností bytosti, již se každé vítězství proměňuje v porážku nebo novou hrozbu uprostřed cizorodého světa. Jako příklad za jiné budtež jmenovány aspoň její apostrofa ‚Byls jiný, Pelope‘ a její vzývání Nemesis, kterých věru nelze zapomenout.“ A opět ten paján doplníme referátem Jana Kopecného: „Opravdovým překvapením vinohradského provedení je prudká, dravá, smyslná a zhavá Hippodamie, barbarská šelma, zlá, nenávistná a urputná. Hippodamie Jiřiny Štěpničkové je postava velká, úporně sevřená a zvýrazněná. Unikla jí v prudkém chrlení slov místy kontrola nad mluvou, na chvíličku se zazdá, jako by se šelma chtěla zdrobnit v kočku, ale to nejsou tak veliké kazy, aby se nemohlo říci, že touto Hippodamií otvírají se pro Štěpničkovou nové možnosti, které by byl sotva předvídal divák jejího konverzačního repertoáru.“

Když byl v červnu 1944 uváděn třetí díl trilogie, bylo už divadlo vyhnáno ze svého vinohradského domova, spojeneckými vojsky deptaná Hitlerova říše (a protektorát v ní) se ocitala na pokraji hospodářského kolapsu, ve ztenčených novinách už nebylo místo na podrobné komentování kulturních událostí. Všechno vlastně šlo jenom k tomu, že takové „zbytečnosti“ jako divadlo se zavřou, aby se nemrhalo vzácným

elektrickým proudem a přibylí pracovníci do válečného průmyslu. Smrt Hippodamie byla ve srovnání s umíráním Velkoněmecké říše maličkovitá.

„Mocně znějící orchestr nutil k hlasovému přepětí (též špatná akustika karlínského divadla). Nucená extenzita projevu byla na újmu vniterné intenzitě dramatického výrazu... Jiřina Štěpničková působí nejsilněji v záchvěvech raněného nebo elegického citu, kdežto dravá náruživost hrdičina jí tentokrát nevychází.“ I z Píšova referátu zní jakási rezignace, i když Jiří Hájek, který v Lidových novinách zastoupil Jana Kopecného, stále ještě pocituje svár: „Přerůstání bezbřehé a dravě egoistické lásky hrdé královny v stejně prudkou a ničivou nenávist je u Štěpničkové bytostně nutným vývojovým pochodem. Žena ztrácející vše, na čem vášnivě lpěla, lásku manželovu i své syny, chvěje se bouří před neodvratným osudem, jež nese sama v sobě a jež pochopí až v okamžiku své smrti.“ To už ovšem není zpráva o výkonu Jiřiny Štěpničkové, ale převyprávěný obsah hry. Jiří Hájek, budoucí komunistický vrchní všeučelkový kritik, ostatně nikdy víc neuměl.

Bylo poslední válečné, poslední protektorátní léto. Angloamerická invazní vojska začínají osvobozovat Francii. Rusové postupují severní Ukrajinou. 20. července proletí světem zpráva o neúspěšném atentátu na Adolfa Hitlera.

V karlínském Divadle J. K. Tyla uvádějí 14. července svou poslední premiéru sezony, Shakespearovu komedii Mnoho povyku pro nic. Jako by tušili, že od září až do konce války a pádu hitlerovského Německa se už hrát nebude, vydrželi „ze všech divadel nejdéle vzdorovat konkurenci plováren a červencového počasí“. A uvedli letní, roztančené, pohodové představení, na němž skoro nic nepřipomínalo tíhu posledních protektorátních měsíců. Jen hrdina této komedie nesměl zůstat Benešem, aby si náhodou někdo nevzpomněl na londýnského prezidenta. A tak Blažena Jiřiny Štěpničkové musela se potýkat s *Blažejem* Gustava

Nezvala. Byla při této příležitosti znovu uznána za naši nejlepší shakespearovskou komediální herečku, která tu zasvítíla rozkošným, dováděným, mazlivým a neodolatelným ženstvím svého rozpustilého dívčího mláděte; panenská lvíce zbrojné, nepřístupné krásy a velmi zlého jazyka, která sází pádně nabroušené šermířské výpady a hledí celým výrazem k syté humornosti role. Její prostořekost a jízlivost, dravost a hravost dosáhla až obrysů karikaturní grotesky. Promlouvala z ní chvílemi nezkratná Shakespearova Kateřina ze Zkrocení zlé ženy, plná bujnosti a rozpustilé výřečnosti, leč také vychytralosti a ješitnosti.

Ve svém ústředním dialogu sklidili Štěpničková s Nezvalem potlesk na otevřené scéně – přestože takové potlesky uprostřed představení byly protektorátními úřady přísně zakázány.

Třetí filmové intermezzo

NA POKYN Z BERLÍNA se protektorátní vláda 27. srpna 1944 usnesla provést ke dni 1. září komplexní nasazení všech práceschopných složek obyvatelstva do válečně důležitých oblastí výroby. Veškeré válečně nedůležité podniky byly k tomuto datu uzavřeny a jejich zaměstnanci převedeni do průmyslu a na stavbu opevnění. Současně byl k 1. září zastaven provoz všech divadel na území říše (tedy i protektorátu) a jejich členové byli rovněž nasazeni do válečné výroby. Protože však nebyl zastaven provoz biografů a pochopitelně dál vysílal i rozhlas, musela být část herců z pracovního nasazení vyreklamována pro filmovou výrobu a pro práci v rozhlase. To se samozřejmě týkalo i Jiřiny Štěpničkové, která po roční prodlevě mezi podzimem 1941 a podzimem 1942 dál pokračovala v intenzivním filmování. Byl to vpravdě její poslední filmový boom.

Začal Barborou Hlavsovou, filmem režiséra Friče na původní námět českého prozaika Jaroslava Havlíčka, který tři měsíce po premiéře Barbory Hlavsové zemřel. Byla to maloměstská historie následků zpronevěry, které se dopustil slabošský manžel (František Smolík) náročné Kláry

Hlavsové (Jiřina Štěpničková) a kterou vlastníma rukama vyrovnala Hlavsova hrdá matka, vesnická plátenice Barbora (Terezie Brzková). Štěpničková se dokázala vyhnout tomu, aby sehrála rozmarnou fiflenu, tyranizující muže. Vytvořila krásnou, elegantní, usměvavou a suverénní paní, pozornou k muži a s láskou vychovávající syna, prostě kultivovanou měšťku, která po manželově sebevraždě propadne beznaději. Padne na kolena před mužovou matkou a přijme její tvrdé řešení: vydělat si venkovskou dřinou na úhradu dluhu. Klára pak otupěle vládí nůše s klestím a lopatou nakládá koše zeminy na chalupě své tchyně. Brzy však pozná nesmyslnost takového řešení a unikne z této otročiny k jinému muži. Film ukazuje jednání Kláry jako zradu, avšak Štěpničková i v tomto zlomu představila Kláru jako postavu lidsky celistvou, pravdivou a pochopitelnou.

V listopadu 1943 měl premiéru Čápův film *Tanečnice*, efektní kostýmní snímek z divadelního prostředí poslední čtvrti 19. století. Byl to životní příběh Clo Satranové, dívky z lepší pražské rodiny, která se proti vůli své matky prosadí jako světově uznávaná baletka, platíc za svou uměleckou kariéru ztrátou osobního štěstí. Clo hrála Marie Glázrová, Jiřina Štěpničková ztělesnila roli její sestry Marie, skromného děvčete, které přijme za vlastní nevhod narozenou dceru své sestry, obětující svou vlastní uměleckou dráhu klavíristky, ženskou pověst i manželský život. Nebyla to rozsahem velká role a v první části příběhu stavěla Štěpničkovou do její standardní herecké podoby dobrého, obětavého děvčete. Role však měla velký závěr, kdy Marie v působivé masce stárnoucí ženy hájila „své dítě“ před nároky navrátilší se sestry. Tón jejího hlasu oscilloval mezi trpkostí a tvrdostí, stála pevně proti sestře a její oči bojovně planuly. Pevná, hrdá žena, která umí hájit dobytou pevnost.

(Týden po premiéře filmu *Tanečnice* se vrátila Štěpničková na jeden večer mezi soubor Národního divadla jako Maryša. K pohostinskému

vystoupení došlo 11. listopadu v Prozatímním divadle v inscenaci Aleše Podhorského.)

O Vánocích roku 1943, kdy už obyvatelstvo protektorátu mohlo doufat ve vítězství spojenců, aniž však tušilo, že Edvard Beneš právě v Moskvě rozhodl o poválečné politické orientaci obnoveného Československa, o těchto mrazivých zasněžených Vánocích uvedla pražská kina nový atraktivní film o osudu pětice mladých prodavaček velkého obchodního domu. Film se jmenoval *Šťastnou cestu*, režíroval ho Ota-
kar Vávra a hrála v něm elita soudobého ženského filmového herectví: Adina Mandlová, Hana Vítová, Nataša Gollová, Jiřina Štěpničková, jen poslední z nich byla debutantka Jana Dítětová. Nejelegantnější roli měla Mandlová: hrála náročnou metresu podvodného podnikatele, který ji opustí a ona skočí z okna. Vítová byla holka se skromnými maloměstskými sny, které zkomplikuje její milý, číšník, zapletený do hazardní hry. Gollová byla ztřeštěnou biografovou fanynkou, snící o filmové slávě, a mladá Dítětová jen polykala maminciny buchtý. Jiřina Štěpničková hrála nejzralejší ženu z té pětice, paní se záhadným osudem, kterou zaplete do milostného románu bohatý průmyslník v podání Otomara Korbelaře. Krásná Anna měla všechny atributy působivého ženství, neměla však, kromě jisté uzavřenosti a nadhledu nad svými kolegyněmi, co hrát. Nejdramatičtější je ve filmu podán její vztah ke zkažené Heleně Adiny Mandlové, která upřímně nenávidí její suverenitu a snaží se ji nahlodat pomluvami. Jako by se tu do filmového příběhu dostalo něco ze skutečného vztahu Adiny Mandlové k Jiřině Štěpničkové.

V poslední protektorátní podzimní a zimní sezoně měla Štěpničková tři filmy zcela odlišných žánrů: historickou komedii, selské drama a konverzační veselohru. Tou historickou komedií byly *Počestné paní pardubické*, uvedené právě v den, kdy československá východní armáda vstoupila na půdu republiky. Byla to typická protektorátní oddechovka,

v níž si Štěpničková s chutí zahrála energickou ženu městského kata, kterého se svou laskavou měkkostí vytvořil František Smolík. Krásná kátovka, provokující maloměsto, to byla role pro Štěpničkovou jako stvořená – a Fričův film se dočkal stejné populární odezvy jako kdysi jeho lepší předobraz, Vávrův Cech panen kutnohorských se Štěpánkem a Mandlovou.

Na selské téma byla Čápova Děvčica z Beskyd, poslední film, který Štěpničková s režisérem Františkem Čápem dělala. Nebyla však jeho protagonistkou, v tomto dramatu dvou zneprátených horalských rodin, odehrávajícím se na beskydských pasekách, hráli hlavní role Marie Glázrová a Otomar Korbelář.

Posledním protektorátním filmem Jiřiny Štěpničkové byla společenská komedie Sobota, která se dostala do pražských kin v půli ledna 1945. Byl to film režiséra Václava Wassermanna na námět Olgy Scheinpflugové (skryté pod pseudonymem St. Ratajová), vcelku konvenční snímek o komplikovaném milostném životě obligátního filmového „generálního ředitele“ (v podání Oldřicha Nového), který si ke své reprezentativní a shovívavé manželce (Adina Mandlová) drží v jiném bytě milenku (Hana Vítová), před níž předstírá, že je svobodný. Jenže jeho předcházející milenka (Jiřina Štěpničková) otevře oči té současné a ta se pokorně vrátí ke svému hodnému muži. Na tomto filmu je vzrušující hlavně to, že je poslední – poslední společenskou komedií s Oldřichem Novým a s plejádou ženských hvězd první generace českého zvukového filmu – Oldřich Nový a Hana Vítová natočí po roce 1945 už jen parodii na tento filmový žánr a svoji roli v něm ve Fričově filmu Pytlákova schovanka. Sobota je prostě posledním článkem dlouhé série českých filmových komedií a veseloher z prostředí vyšších společenských vrstev a také posledním českým filmem Adiny Mandlové. Jak ty vyšší vrstvy, tak Adina Mandlová ztratily v zesocializované poválečné republice existenční

tenční prostor. Ve filmu ho vlastně ztratila i Jiřina Štěpničková, i když se ještě jednou uplatnila jak v roli elegantní měštky (ve zfilmovaném Šrámkově Létě), tak v selském kroji (ve Fričově filmu Varúj...!) V Sobotě to bylo poprvé, co se Štěpničková setkala na plátně partnersky s Oldřichem Novým – předtím vedle ní Nový hrál v roce 1937 jen sluhovskou epizodku ve filmu Velbloud uchem jehly. Jinak lze k Sobotě říct jen to, že efektnímu zjevu Jiřiny Štěpničkové postava sebevědomé „odložené milenký“ velmi slušela, tím spíš, že jí dovoľovala lehký komediální tón...

V době, kdy Štěpničková točila Sobotu, jí bylo 32 let a byl to její dvacátý devátý film. Měla tedy dostatek zkušeností, aby mohla formulovat své pojetí herecké práce ve filmu. Právem tedy přispěla do sborníku Filmový herec a jeho snažení, který vyšel v Knihovně Filmového kurýra v roce 1944. V té čtyřstránkové črtě nenajdeme žádné teoretické objevy, ale jistě si zaslouží, abychom ji aspoň letmo prošli:

„Scénář je základ filmové práce, z níž má vycházeti dobré filmové dílo... Chtěla bych zde říci tolik, že herec nebo herečka měli by působit (kvůli věrojatnému podání role) spolu na scénáři; tedy i dramaturgicky. Taková spolupráce hlavních představitelů se scenáristou měla by se vyjadřovat ve formě předběžných porad. Herci by se tím poskytla možnost důkladně čerpat poznání role od samého počátku... Mám v úmyslu poukázat hlavně na ony okamžiky, kdy je nutno vytvořit postavu z venkovského života... Venkovský člověk, i když jeho život a vůbec celý jeho svět zdá se nám na pohled velmi jednoduchý, je mnohem složitější, než si představují někteří naši filmoví autoři. Víc než jinde musí se herec snažit proniknout roli psychologicky a najít duši postavy, kterou má vytvořit. Přiznám se, že v takovýchto případech musím často dlouho bojovat, než se mi zdaří ji pravdivě vyjádřit...

Herec musí přijímat svou roli s láskou, musí ji milovat, neboť jediné tak může rozvinout při její realizaci celou svou tvůrčí sílu. Odmítnu-li někdy roli, pak rozhodně to není z rozmaru, náladovosti nebo povýšenosti, případně z nějaké osobní nesympatie k spolupracovníkům, nýbrž jen proto, poněvadž jako herečka necítím k této roli kladný postoj, a také proto, že bych nerada některou úlohou chtěla ulehčovat svému uměleckému poslání.

Mluvívá se také někdy o přerývanosti práce filmového herce a to obyčejně tehdy, kdy se chce položit důraz na těžkost uměleckého výkonu ve filmu. Neznám tuto bolest a neznám ji proto, poněvadž jsem nechala celou tuto roli, ještě před natáčením v ateliéru, vyrůst ve svém nitru... Role musí být hotova dříve, než vstoupí herec do ateliéru.

Rozhodně více než přerývaností role musí se herec zabývat významem rolí svých partnerů. Tak jako mně musí být známy jejich předpoklady v tvoření, tak i oni musí znáti předpoklady mé práce. V opačných případech by mohlo dojít v ateliéru k nepřijemnostem, které by třeba ani sám režisér nestačil urovnat...

Často se také hovoří o mechanismu hercovy tvůrčí činnosti se zároveň kladenou otázkou, zda tento mechanismus není na škodu lidskosti role... Herec, který nemá vyjadřovací techniku (gesto a slovo), není hercem. Herec je přímo povinen starati se o technickou stránku svého umění, pěstovat ji a prohlubovat... Avšak ani krása, ani mechanická dovednost nemohou nikdy nahradit prožití, dát roli onen pravý vnitřní zážitek, stejně tak jako glycerinová slza nenahradí slzu pravou. Herecký projev nesmí spočívat jen na mechanickém projevu, poněvadž by byl vyumělkovaný, nýbrž musí vyplývat z hloubky lidského zážitku, z oné obdivuhodné, někdy až strašně hluboké studnice lidského života a zkušenosti.“

Jak vidíte, uvažování Jiřiny Štěpničkové bylo dost jednoduché, myslela přímočaře jako talentovaný herecký praktik, který přesně neví, proč umí to, co umí. Ovšem do té „strašně hluboké studnice“ ještě ani nenahlédla, byla to v té chvíli jen moudrá floskule, o níž věděla, že se patří jí říci. Až tou strašnou zkušeností projde a bude z ní ve své herecké tvorbě čerpat, nikdy už ji nenapadne taková velká slova použít.