

## Obor: sensitivní

TRADUJE SE, ŽE SLAVNÝ ŠÉF ČINOHRY Národního divadla Karel Hugo Hilar viděl Jiřinu Štěpničkovou na některém pražském avantgardním jevišti a pozval ji k vystoupení v Národním. Jinde se můžete dočíst, že do Národního divadla uvedla Štěpničkovou Marie Hübnerová či Růžena Nasková. Zdá se však, že k žádnému takovému zásahu shůry nedošlo. Jiřina se musela vynasnažit sama.

V září 1929 napsala obávanému Hilarovi dopis: na stroji (to tenkrát ještě nebylo běžné), s pečlivou úpravou hodnou zkušené sekretářky:

*V Praze, dne 13. září 1929*

*Vážený pane šéfe!*

*Promiňte, že Vás ruším ve Vaší velké práci, kterou nyní konáte, dopisem, ačkoli mne ještě neznáte.*

*Prosím Vás snažně, abyste mi to nezazlíval. Odvážila jsem se k tomu jen proto, že dobře vím, jaký máte upřímný zájem o mladý herecký dorost. A já mám, vážený pane šéfe, zase tu nehodu, že k tomu dorostu patřím.*

Pořád se nadává na mladou generaci, že je agresivní, nedočkavá a snad i drzá. Já myslím, že jen se hlásí o práci, či aspoň o malou práci, kterou by se mohla trochu uplatnit a osvědčit aspoň své síly.

Nezlobte se na mne, že i já se hlásím. A u Vás, který formujete všechny poslední generace herecké, který budujete dnešek a budoucnost českého divadelnictví. Snad bych měla čekat, až byste mne zavolal. Odpusťte mé nedočkavosti. Nemohu za ni. Chci pracovat. A pracovat tam, kde je pramen opravdového umění. Tedy u Vás.

Chodím ještě do konservatoře a hraji v avantgardních divadlech. U Honzla jsem hrála např. ve Vančurově Nemocné dívce a Nezvalově Depeši na kolečkách – titulní role. Pak jsem hrála u Frejky, snad jste mě viděl. A nyní jsem volná.

A jsem přímo nemocná touhou po práci, po opravdové práci. Vy máte, vážený pane šéfe, sbor sustentantů a sustentantek. Prý z něho uděláte pak studio. Nemohl byste mne potřebovat? Nemohl byste mne zavolat na zkoušku?

Podávám v příloze žádost a prosím Vás snažně, abyste mne lask. pomohl. Kdyby mi bylo umožněno, někdy mimo Váš pracovní čas, představit se Vám, byla bych Vám velice vděčna.

S projevem hluboké úcty:

Jirka Štěpničková

Praha VII.

Prokopova ul. 895

A přiložena byla opravdu žádost o přijetí:

P. Titl.

Ředitelství Národního divadla v Praze.

Uctivě podepsaná prosí za ustanovení sustentantky činohry Národního divadla v Praze a svou žádost odůvodňuje takto:

1. Narodila se 3. dubna 1912 v Praze.

2. Studia: IV. měšť. školy a studuje nyní konservatoř v Praze.

3. Dosud pracovala v avantgardních divadlech a hrála v Osvoboz. divadle v Honzlově režii: Mis dobré naděje (od L. Škeřtkové), Nezvalovu Depeši na kolečkách, Vančurovu Nemocnou dívku (v hlavních rolích).

4. Inklinuje k oboru sensitivnímu.

5. Sleduje celé moderní divadlo.

Prosím o lask. zprávu, je-li možno, aby mé žádosti bylo vyhověno a případně kdy je třeba dostaviti se ke zkoušce.

V Praze dne 13. září 1929

Jirka Štěpničková

Vlastnoruční podpis na této žádosti byl uzavřen do elegantní elipsy téměř bankéřského rozmachu. Méně elegantních bylo několik gramatických nedokonalostí: Mis byl samozřejmě Mys a obor sensitivní nepochybně oborem sensitivním. Ale když si uvědomíte, že žadatelce bylo sedmnáct a měla za sebou sotva jeden rok herecké konzervatoře, musíte uznat, že opravdu byla „agresivní, nedočkavá a snad i drzá“. Ale vyplatilo se jí to. Odvážnému štěstí přeje.

Jiřinin dopis došel do divadla ve dnech Hilarových zkoušek na inscenaci Lomova Svatého Václava, uváděnou k svatováclavskému miléniu. Není tedy divu, že odpověď byla napsána až 21. října. Byla pozitivní: šéf činohry posílá Jiřinu Štěpničkovou o návštěvu v kanceláři. Nevíme, kdy k této návštěvě došlo a jaký měla průběh – zjevně však skončila příslibem pohostinského vystoupení. Nikoli však samotné Jiřiny Štěpničkové, ale třech bývalých členek zaniklého Frejkova Moderního studia: šestadvacetileté Milady Matysové, sedmadvacetileté Loly Skrbkové a sedmnáctileté Jiřiny Štěpničkové. Měly vystoupit v sobotu 9. listopadu odpoledne ve Stavovském divadle v jedné z posledních repríz inscenace veselohry Oscara Wilda Na čem záleží (po válce známé pod titulem Jak je důležité mít Filipa). Bylo to nastudování sotva dva měsíce

staré a mladé herečky se v něm setkaly s Eduardem Kohoutem, Zvonimírem Rogozem, Jaroslavem Vojtou a Růženou Naskovou. Štěpničková hrála bláznivého žabce Cecilii Cardewovou a kritik A. M. Píša, který se přišel na mladé adeptky podívat, napsal: „Slečna Štěpničková v tak mnohém podobná zesnulé Jarmile Horákové dala své Cecílii dvě romantičnost s dětskou rozpustilostí, ze které dovedla přejíti v ženskou vážnost. Odvykne-li časem některé vady výslovnosti a bude-li dbáti poněkud více tělesné kultury, možno ji označiti za velkou naději našeho divadla.“ Trochu jiný názor vyslovil ve Venkovu konzervativní Jaroslav Hilbert. Tomu se víc líbila Milada Matysová, i když „Štěpničková je živelnější, ale také, řekněme, rozměrnější a bál bych se rychlého českého rozpadu této typicky české krásy“. Pokud tím chtěl Hilbert říci, že Štěpničková je holka krev a mlíko, ale že jí ta fyzická kondice asi dlouho nevydrží, hluboce se mýlil: vydrželo jí to. Vydrželo jí to až do chvíle, kdy se s Miladou Matysovou, která na dlouhá léta odešla do divadla v Olomouci, znovu setkala v roce 1950 v souboru Divadla Československé armády – ale to už se schylovalo k tragédii.

Den předtím, než v úterních ranících 12. listopadu vyšly tyto kritiky sobotního představení, napsal Hilar Jiřině Štěpničkové další dopis, jímž ji znovu zve k návštěvě „za účelem rozmluvy“. Situace se zřejmě vyvíjela nadějně. 1. prosince podepisuje „Jirka“ Štěpničková v knížce rolí, kterou jí divadlo založilo už 6. listopadu zápisem role Cecilie Cardewové ve Wildovi, přijetí druhé role: Hilda Wangelová v Ibsenově Staviteli Solnessovi. 4. prosince se opakuje trojitá hostovačka v poslední repríze Wildovy komedie Na čem záleží. 13. prosince oznámila správa činohry zkoušku na Ibsenova Stavitele Solnesse a těsně před Vánoce, v sobotu 21. prosince 1929 odpoledne, vystoupila ve Stavovském divadle Jiřina Štěpničková jako mladičká milenka stárnoucího stavitele Halvarda Solnesse Hilda Wangelová.

Kdo jenom trochu sledoval pražský divadelní život druhé poloviny dvacátých let, cítil naprosto jasně, že to nebyla obyčejná „hostovačka na angažmá“, jakých o sobotních odpoledních vidělo Národní a Stavovské divadlo desítky. To prosincové odpolední představení neslo v sobě symbolický náboj: byl to pokus o znovuzrození mladé herecké naděje.

Inscenace Ibsenova Stavitele Solnesse, režírovaná Karlem Dostalem na scéně Vlastislava Hofmana, byla víc než dva roky stará a víc než půl druhého roku se už neobjevila na jevišti. O premiéře 15. října 1927 a v pěti dalších reprízách hrála Hildu Wangelovou Jarmila Horáková.

A nyní přichází Jiřina Štěpničková. Už na konzervatoři a na malých avantgardních scénách ji považovali za nástupkyni Horákové. A Národní divadlo pro ni nyní vrátilo na jedno odpoledne na scénu dávno odloženou inscenaci, aby jí umožnilo představit se v roli, do níž bylo herectví Jarky Horákové přímo vtěleno.

Ovšemže to byla Hilda jiná. Nebyla hrána „s jiskrným temperametem“, referuje A. M. Píša, Štěpničková hrála „spíš citovou melodii čistého, snivě důvěřivého mládí, než pouhý výboj mladistvé energie. Je to herečka povahy spíše lyrické, která právě v citovém projevu dovede uhodit tón podivuhodné svěžesti a bezprostřednosti. Bylo ovšem zřejmo, že smysl pro odstín jí zatím chybí, právě tak jako ukázněná vyváženost v pohybu. Jde tu o talent takměř přírodní naivity, ale silného fondu pudového, jenž při dalším výrazovém školení slibuje pozoruhodný vývoj.“

A tak ve chvíli, kdy bylo nezralé herectví Jiřiny Štěpničkové přímo konfrontováno s definitivním tvarem herectví Jarmily Horákové, bylo s konečnou platností rozhodnuto, že Štěpničková není nástupkyní zesnulého idolu, ale je herečkou zcela jiného, ba téměř protikladného typu. Třebáže ani ona nebyla ušetřena životních tragédií – právě v této době jí umírá matka, která jediná měla pochopení pro její životní dráhu, život je tomuto vitálnímu, dravému stvoření čímsi samozřejmým, co

možno obětovat umění: „Mít schopnost zbavit se sama sebe, abych mohla život cizích postav udělat svým. Pak je můj život hlubší a tvořivější, má větší smysl než ty mé osobní události.“

Tři úspěšná pohostinská vystoupení vytvořila podmínky pro vytoužené angažmá jako sustentantky činohry. Divadelní kancelář s ní už jedná jako s členkou: přiděluje jí role a zve ji na zkoušky. Smlouvu s ní však nesepisují. Snad se věc zdržuje tím, že k 1. lednu 1930 dosud zemské Národní divadlo přechází do státní správy a administrativa se v podmínkách tak radikální změny trochu zadržuje.

Ale právě ve chvíli, kdy má mladá herečka absolvovat svou první, normálně nastudovanou roli – hraje poprvé na scéně Národního divadla v šefovské inscenaci Hilarově, v dramatu Podivná mezihra amerického dramatika Eugena O'Neilla – dostane nabídku na vstup do sboru elévů. Ministerstvu, které od nynějška Národní divadlo řídí, zřejmě připadlo, že ta sotva osmnáctiletá adeptka může být zralá tak leda na eléva. „Jirka Štěpničková“ si to nemyslela a obratem zareagovala dopisem, tentokrát už psaným rukou, ne na stroji.

10/III. 1930

*Vážené ředitelství Národního divadla  
v Praze*

*Děkuji Vám za nabídku ze dne 29/II. 1930 a prosím, aby mi nebylo zazlíváno, jestliže úmluvu o vstupu do sboru elévů nepodepíší. Poměry vyvinuly se tak, že vstup do sboru elévů nutně diskvalifikuje herce na pouhého statistu. Prosím, abych byla ušetřena tohoto znehodnocení. Při vší skromnosti a svém mládí není mi možno ze zásadních důvodů vstoupit do elévského sboru.*

*Prosím snažně o to, abych byla jmenována sustentantkou činohry se zkušební lhůtou jednoho roku s platem 12 000 Kč ročně a abych do té doby, než*

*se jmenování uskuteční, byla honorována za jednotlivá představení částkou 200 Kč za premiéru a 100 Kč za reprisu.*

*Prosím ještě jednou, aby má žádost nebyla vykládána ve zlém. Jsem velmi vděčna p. šéfu činohry za to, že mi poskytl možnost působení na první české scéně, ale cítím v sobě tolik síly a umělecké touhy, že nemohu vstoupit do sboru, v němž bych se cítila pokořenou.*

*Děkuji předem za laskavé vyřízení mé žádosti a jsem  
v hluboké úctě*

*Jirka Štěpničková*

Udivující suverenita tohoto dopisu se dá snad vysvětlit jedině tím, že byl předem prokonzultován s šéfem Hilarem, který tak oklikou prosazuje u svých nadřízených (ředitele a ministerstva) svůj záměr Štěpničkovou angažovat. Soudím tak podle toho, že ještě před napsáním tohoto dopisu žádá Hilar ředitelství, aby Štěpničkové za roli Madeline Arnoldové v O'Neillově Podivné mezihře schválilo právě takové honoráře, o jaké o pár dní později žádá ve svém dopise Štěpničková. I roční gáže 12 000 Kč byla zřejmě obligatorní.

Přesto však musíme té „odvážné školačce“ (měla být v té době ještě žačkou konzervatoře) vyslovit obdiv. O to větší, že divadlo nakonec její žádost o místo sustentantky, včetně výše platu, splnilo. Svědčí o tom ministerský dopis z 25. června 1930:

*Za předpokladu, že rozpočtová úhrada je v rámci celkových ročních potřeb plně zajištěna, povolují, aby Jirina Štěpničková byla přijata jako sustentantka činohry na jeden rok od 1. června 1930 se zajištěním roční gáže Kč 12 000 a s honorářem Kč 25 za vystoupení přes povinný počet 120.*

*Ministr*

*Dr. Dérer (vlastnoručně)*

## Statečná odhodlanost

ZAMLKLÁ JIHOČESKÁ MAMINKA se ještě dočkala prvních Jiřininých vystoupení v Národním divadle, její Cecily ve Wildově Na čem záleží a Ibsenovy Hildy. Dlouho se však z tohoto dceřina triumfu neradovala. Krátce po Novém roce 1930 zemřela. Tatínek truchlil – a trucoval. Jiřina zůstala sama.

K Národnímu divadlu neměla žádné smluvní závazky, a přesto 9. února 1930 posílá do divadla dopis, v němž se omlouvá pro nemoc, a tuto omluvu ještě druhý den stvrzuje lékařským potvrzením, na němž je podepsán MUDr. Vít Levit z Prahy VII, Osadní 19. A za týden ji Hilar vyzývá, aby se dostavila na zahájení zkoušek O'Neilovy Podivné mezihry. Jiřina vstupuje do regulérního zkušebního procesu na svou první inscenaci v Národním divadle. Co si mohla přát víc: hrát v režii slavného šéfa činohry K. H. Hilara ve hře největšího světového dramatika té doby.

Podivná mezihra je rozlehlá hra o marnosti lidské touhy po plném životě, příběh života ženy od jejího mládí až k starobě. Drama ženy,

kteřá se „prohřešila“ tím, že se plně neoddala svému milenci, který pak zahynul ve válce, a ona až do smrti hledá za něho náhradu, „prvotní, leč navždy ztracený život“. „Jediný živoucí život je (pro ni) v minulosti a v budoucnosti, přítomnost je jenom podivná mezihra, v níž se dovoláváme svědectví minulosti, abychom dokázali, že jsme živi.“ O'Neillovo velké filozoficko-psychoanalytické drama (které se ovšem slavný Jindřich Vodák neostýchal v kritice nazvat „rozvlékou couračkou“) inscenoval Hilar tichým, niterným způsobem a vytvořil tak jedno ze svých nejkrásnějších představení. Hlavní roli, Ninu Leedsovou, vytvořila Anna Sedláčková, velkou roli tu vytvořila Marie Hübnerová. Jiřina Štěpničková a Ladislav Boháč hráli v samém závěru hry mladou dvojici, Boháč Ninina syna, Štěpničková jeho milenkou, hezké devatenáctileté děvče vysoké atletické postavy, připomínající Ninu ze začátku hry. Kritika si mladičké debutantky příliš nevěšila, pokud ji však zaznamenala, pak s uspokojením, že roli „slušně podala“, či se jí „bez úrazu ujala“. Ale v této inscenaci nebylo pro mladou herečku důležité vyhrát, ale zúčastnit se: být režírována Hilarem, být partnerkou Anny Sedláčkové a sledovat hereckou práci Marie Hübnerové.

Se čtyřiašedesátiletou nestorkou dámského souboru Národního divadla se Jiřina setkala už při svém zkušebním vystoupení v Ibsenově Staviteli Solnessovi. V monografii Marie Hübnerové o tom vypráví Ljuba Klosová: „Hübnerová se předběžné zkoušky se Štěpničkovou neúčastnila. Při představení se uprostřed dialogu na delší dobu odmlčela, takže se mladá herečka domnívala, že staré paní selhala paměť. Rychle proto začala mluvit svůj další text. Bylo zle. Hübnerová zdrtila začátečníci strašlivým pohledem a s gestem rozhněvané panovnice vrátila celou scénu. Neochudila obecnost o požitek jemných nuancí své hry a divadelní novicce tak udělila lekci o významu dramatické pauzy.“

Marie Hübnerová znala Jiřinu už z Moderního studia, kam chodila na zkoušky a někdy i na část představení. A Jiřina sledovala její hereckou práci, uměla podrobně popsat její Chrobačku v Ze života hmyzu a analyzovat originální pojetí Shawovy paní Warrenové. Hrála s ní v šestnácti reprízách Podivné mezihry, pak v jediném představení Jiráskovy M. D. Rettigové a v Tylově Strakonickém dudákovi. Jen zřídka se s ní setkávala partnersky na jevišti, důležitější byla pracovní setkání na zkouškách. „Když se zkouší na jevišti,“ píše L. Klosová, „shromažďuje Hilar kolem sebe u režisérského pultu hereckou mládež a upozorňuje, čemu se může od ‚bábušky‘ přiučit.“ – „Nedala bych ty chvílky za celou konzervatoř,“ vzpomíná Jiřina Štěpničková. A se stejným nadšením vypráví o zkouškách na Podivnou mezihru i Jiřinin tehdejší mladý partner Ladislav Boháč: „Napjatě jsem sledoval, jak tito umělci tvoří, jak dospívají k neuvěřitelné prostotě, která se v ničem nepodobala všednosti a byla opřena o hluboké poznání zákonů herecké tvorby.“

Premiéra Podivné mezihry byla na začátku března 1930. Až do konce měsíce měla pak Jiřina čas, aby se naučila pro sobotní odpolední záskok titulní roli jednoho z největších „trháků“ Stavovského divadla těchto let: Popelku Patsy. V této anglické komedii jde o to, jak se utlačovaná dceruška prosadí proti preferované sestře a doslova si naorganizuje své dojemné štěstí. Veleúspěšný doják dosáhl jedenašedesáti repríz: však taky energickou maminku hrála paní Nedošínská, pasivního tatínka pan Vojta a „popelku“ Olga Scheinpflugová. Nebylo jistě samozřejmé pustit do tak exponované role začátečníci, ale zdá se, že Štěpničková žádnou ostudu neudělala, jinak by ji do té komedie nevzali ještě jednou, po prázdninách, kdy se Olze Scheinpflugové asi ještě nechtělo nastoupit. Žádný záznam o těchto vystoupeních se však, pokud jsem mohl zjistit, nezachoval.

Ten záskok v bulvární Popelce Patsy byl zatím jen výjimkou v jinak velmi kultivované skladbě počátečního repertoáru Jiřiny Štěpničkové. Vždyť vytvořit v Dostalově inscenaci Shakespearova Jindřicha IV. postavu Lady Percyové, to věru není začátečnický úkol! A Štěpničková ho splnila tak, že kritice stálo za to vyzdvihnout vedle Karenova Ohnivce i jeho „sličnou“ ženu, která ve zdravém a jadrném hereckém úhozu „překypovala ženskou něhou“ a svěže mu nahrávala v půvabné scéně láskování. I Eduard Kohout, který v této inscenaci hrál vedle Vojtova dobráckého Falstaffa prince Jindru, vzpomene ve svých pamětech: „Vidím Karena, Štěpničkovou, Vojtu a především mladičkého Peška ...“ To dravé děvče prostě nebylo možné přehlédnout.

A týden po Jindřichu IV. rolička v Jiráskově M. D. Rettigové. Nestála by za řeč ta Mařenka se třemi bezvýznamnými replikami, která jen do počtu doplňovala šestici dívek, jež docházely na učení k paní radové Rettigové. Ale setkala se tu opět s Marií Hübnerovou, která se teprve rok před smrtí dostala ke své dávno vytoužené roli, aby ji sehrála „v tónech tak křehoučkých, se střídmostí tak vlasově jemnou“, jaké nedosáhla ani její brzká následovnice Růžena Nasková. Ovšem Jiřina hrála jen premiéru této inscenace, uváděné na paměť nedávno zesnulého Aloise Jirásky – ve všech dalších reprízách až do konce sezony hrála její roli starší kolegyně, Světluše Amortová. Snad se tehdy spolu ani neseťkaly ...

Hned druhý den po premiéře M. D. Rettigové v Národním divadle měl ve Stavovském divadle premiéru 1. večer Studia Národního divadla, jímž jako by programově vstupovala na první českou scénu mladá generace, rekrutující se většinou z avantgardy: režisér Jiří Frejka, Ladislav Boháč, Ladislav Pešek, Stanislav Neumann a ovšem Jiřina Štěpničková.

Jiří Frejka se stejně jako Štěpničková začal zajímat o práci v Národním divadle a už 29. listopadu 1929 má ve Stavovském divadle premiéru jeho inscenace komedie Marcela Acharda Marcelina. A na konci

ledna 1930 píše Frejka dopis šéfovi Hilarovi, v němž už navrhuje, aby byl uspořádán večer s mladými členy činohry Národního divadla.

Hilar byl pod jistým tlakem kulturní veřejnosti, která volala po experimentálním Studiu při činohře ND. Přijal tedy Frejkův návrh jako impuls k založení tohoto Studia a jeho prvnímu veřejnému vystoupení. Budiž prozrazeno předem, že statutárně žádné Studio v Národním divadle nevzniklo (to si vytvořil Jindřich Honzl až v roce 1945) a došlo už jen k jednomu představení pod touto značkou. Ti mladí herci o to asi moc nestáli a chtěli se především integrovat do vlastního souboru divadla, a ne vytvářet nějakou mladou partu. A také režisér Jiří Frejka měl už zřejmě dost avantgardní studiové existence a chtěl prokázat svůj talent v kamenném divadle. Dosvědčilo to představení, které vytvořil.

Šlo o trojici českých aktových her – Černá noc od brněnského expressionisty Lva Blatného, Lásky hra osudná od bratří Čapků a Veselohra na mostě od českého buditelského dramatika V. K. Klicpery. Vzpomíná Ladislav Pešek: „Předpokládal jsem, že Frejka jako začínající, experimentující režisér se bude snažit o artistní podívanou... Postupoval přesně opačně. Žádné „odpoutané divadlo“... Frejka vedl herce k brilantní pohybové kultuře... vycházel ukázněně z textu a zdůrazňoval nezbytnost navázat na tradici v herecké práci, na velké herecké individuality minulých generací Národního divadla. Bylo to pro nás velkým překvapením.“

Štěpničková hrála ve všech aktovkách. V baladické hře Lva Blatného dceru Evu, zděšenou záměrem svých bratrů zabít cizince, který se uchýlil do jejich chaty. V Lásky hře osudné „svrchovaně jednoduchou“ Isabelu, která vyslechne dva nápadníky a se třetím uteče, v Klicperově hříčce energickou Evu Chmelařovou, která podezírá muže z nevěry a nakonec se s ním smíří. Kritika ocenila, jako vždy, hereččin zjev a přirozený půvab, i když starý pan Engelmüller ji i její kolegyně považoval

za „preciózký nejlepší vůle, marnotratné koketnosti, hravých a dravých citů, jež vymáhají ještě několikerou zkušenost jevištní“. Jinak ocenili výřečnost Evy Klicperovy a vroucí prostotu Evy Blatného, nejvíc námitky bylo proti Isabele ve veršované komedii dell'arte bratří Čapků: byla příliš jednoznačná, trochu těžká na hru, která chce mít vlající rezervnost a taneční smutek, těžko vpravovala svou pádnost a energii do líné, vláčné „jen“ ženy Isabely atd.

Frejkův studiový večer byl jakýmsi křtem mladé generace na kameném jevišti. Ještě ani nebyli všichni angažováni (ani Frejka ne), ale už se s nimi v souboru počítalo. To jenom zvýšilo Jiřinino rozhodnutí nenechat se uchlácholit elévkou smlouvou.

V těch rozhodujících týdnech si ovšem moc nezahrála. Aktovky dosáhly jen tří repríz (pouze Lásky hra osudná šesti), Podivná mezihra také skončila, na začátku června byl dohrán Shakespearův Jindřich IV. Přidělili jí na tuto dobu roli v Ogrizovičově Hasanaginici, ale nějak z toho sešlo. Čekala na smlouvu i na roli. Přišly obě.

A právě ta první role ve skutečném angažmá ukazovala – aniž to v tu chvíli kdo tušil – k nejslavnějším letům Jiřinina uměleckého života. V Dostalově režii Tylovy národní báchorky Strakonický dudák, k níž výpravu vytvořil Josef Lada, hráli Jiřina Štěpničková a její mladý kolega Ladislav Pešek hlavní hrdiny: Dorotku a Švandu. Bylo to první z Jiřininy, smíme-li tak říci, národních venkovských děvčat, kterých pak, hlavně ve filmu, vytvořila dlouhou řadu. A už napoprvé to byl úspěch. Dokonce i Ladislav Pešek, který vždy vzbuzoval obdivnou pozornost, připadal tentokrát A. M. Píšovi málo vroucný a zbytečně křečovitý – „uvolněnější, vroucnější tóny nalezla slečna Štěpničková v Dorotce, jíž dala plnokrevnost mládí i citovou plachost i tam, kde její výraz lámal se v příliš náhlých přechodech; mělo to jistý půvab přirozené naivity“. Přidal se i Vodák: „Sl. Štěpničková, důkladně zpracována režisérem,

hraje Dorotku k potěše, s pěkným dívčím zjevem, se statečnou odhodlaností i s měkkou něhou, vše v čistých, vkusných větách.“ Všimněme si, že oba kritici ochotně přehlížejí i hereččinu začátečnickou nezkušenost, okouzlení „čistým, až smetanovským laděním“ postavy.

Premiérou Strakonického dudáka skončila sezona 1929–30, v jejímž průběhu Jiřina pomalu pronikala do souboru činohry Národního divadla a zakotvila v něm. Vytvořila deset rolí a upoutala na sebe pozornost kritiky i publika. Ale nebylo to snadné vyběhnutí po žebříku slávy. Byla to tvrdošíjná vůle energického děvčete, které si bylo jisto svým talentem. Ta průraznost se leckomu nelíbila. Dočteme se později, že byla „angažována k nevíli mnohých“. Byla příliš mladá, příliš nadaná, příliš krásná. A to se neodpouští.

## Láska a umění

JAK A KDY VLASTNĚ SKONČILO JIŘININO STUDIUM státní konzervatoře, zůstalo poněkud utajeno. Ještě v září 1930 ji divadlo žádá o informaci, zda je i v sezoně 1930–31 posluchačkou zmíněné školy. Odpověď se sice nezachovala, ale můžeme směle předpokládat, že byla negativní. Jiřina si už našla svou školu u hereckých mistrů Národního divadla.

Nesmíme si ovšem představovat, že Národní divadlo dvacátých a třicátých let bylo tím pozdějším důstojným ústavem, který uváděl v sezoně (v opeře, činohře i baletu) patnáct až šestnáct premiér pečlivě vybraných, umělecky ambiciózních nebo aspoň tak či onak reprezentativních děl. Tak třeba v sezoně 1930–31, do níž nyní ve svém vyprávění vstupujeme, bylo uvedeno 41 premiér, z toho 29 činoherních, 11 operních a 1 baletní. Odpovídalo to přesně potřebám tehdejšího předplatného, na němž bylo divadlo ekonomicky závislé: abonent musel dostat každý týden jiné představení. Nemusíme z toho ještě vyvozovat závěry o bídných kapitalistických poměrech: v situaci nerozvinutého turistického a mediálního trhu disponovalo totiž divadlo daleko užší návštěvnickou

obcí, která vyžadovala daleko širší nabídku – a po dostatečném množství rolí toužili i herci, jimž se teprve pomalu začínala otvírat možnost filmování, trochu hereckých příležitostí jim začal poskytovat rozhlas, ale jinak bylo jejich herecké tvoření závislé jen na mateřské scéně.

Za těchto podmínek bylo samozřejmé, že téměř polovinu činoherní nabídky tvořil nenáročný, zábavný repertoár, povětšinou bulvárního rázu. Byl oblíben publikem, ale myšlili bychom se, kdybychom se domnívali, že nevyhovoval hercům. Někteří z nich – např. Anna Sedláčková či Hugo Haas – na něm postavili svou popularitu. Byla taková kariéra předurčena i Jiřině Štěpničkové? V nastávající sezoně k ní dostala dobrou průpravu.

Už jsme se zmínili, že na samém konci divadelních prázdnin zaskočila za Olgu Scheinpflugovou v titulní roli Popelky Patsy. Na konci září dostala nový záskok v odpolední derniéře cynické francouzské komedie Roztomilá nepřítelkyně, v níž se hlásala nenávist mezi pohlavími a za věcnou nepřítelkyni mužovu byla prohlášena žena. Štěpničková si v ní tentokrát nezahrála hlavní hrdinku (jíž byla opět Olga Scheinpflugová), ale její věcnou dceru, která v pěkné scéně s Ladislavem Peškem vytvoří zkarikovanou podobu milostného dialogu otevřené mladé generace.

Ale to už na Jiřinu čekala jiná, tentokrát anglická komedie *Láska a umění* – příběh poklidného měšťanského domu, do něhož se náhle vrací zběhlá matka (Andula Sedláčková), která se rozhodla skončit život vydržované metresy a začít napravovat mravy ve své rodině. Štěpničková hrála vedlejší roličku modelky, která se sice ráda miliskuje se svým malířem (jímž byl opět Ladislav Pešek), ale za muže si chce vzít pekaře. I ta nejserióznější kritika tenkrát brala takovéhle cajdáky vážně, a tak se Jiřina mohla dočíst – z pera samého Jindřicha Vodáka –, že „nemá na Soňu tolik výrazné charakteristiky, dovede však i při tom lahodit dívčí

slušností, dobrou myslí a svěžestí“. Zdá se, že u něho mladá herečka zvíťazila spíš svým půvabem než hereckým umem.

To bylo v druhé půli října roku 1930 a na začátku listopadu jsme mohli Štěpničkovou vidět v dalším podobném kousku, tentokrát tragickém, od francouzského dramatika tehdy zvučného jména Stève Passeura: *Žena, která si koupila muže*. Znovu se tu setkala se svým kamarádem z avantgardy režisérem Jiřím Frejkou a znovu přihrávala hvězdě představení Olze Scheinpflugové. Ta hrála bohatou ženu, která si za peníze obstará manžela–otroka (Eduard Kohout), který jí však nakonec stejně uteče a zoufalá Alžběta se zastřelí. V tomto dramatu nenávistné lásky hrála Štěpničková venkovskou holku, která je šťastná, že ji její milenec přivedl do jiného stavu, a bude si ji proto muset vzít. Její příběh se scénou jen mihne, ale v kontrastu k těžkomyslnosti hry působila Jiřinina Renata svěže, vesele a upřímně. Jen puntičkářskému Vodákovi vadilo, že „veselá a plynná Renata dělá tečky před každým ‚že‘ a ‚když‘“.

Vypadalo to, že stěží devatenáctiletá Štěpničková má za úkol vnášet na jeviště Národního a Stavovského divadla mládí, jas a svěžest. To se projevilo dokonce i ve veršovaném srbském historickém dramatu z tureckých válek *Kralevic Marko*. Štěpničková se v tomto krvavém divadle objevila až v závěrečném aktu jako symbolická, Turky pokořená nevěsta *Dragosava* – a publikum, ubité přívalem válečnických veršů, pookrálo, když uslyšelo svěží, jarý hlas ruměnné Srbky.

(Takové zuřivě nacionalistické drama by se dnes stěží objevilo na našem jevišti. Ale stojí za připomenutí, že už tenkrát Jaroslav Hilbert rozhořčeně vykřikl: Co s těmi nezastavitelnými krveprolévači, kteří jsou nám tak vzdáleni?)

Po pěti reprízách oficiálního veršování se Štěpničková vrátila zpátky k bulváru, tentokrát hodně pomatenému, zato však v roli méně epizodní. Bylo to dílo francouzské a jmenovalo se *Profesor angličtiny*.

Šlo o konverzační románek z mořských lázní s komplikovanými zálety manželky falešného profesora angličtiny, který miluje Shakespeara. Štěpničková s Peškem v tom hráli veselou a drzou zlatou mládež, svěží mladou dvojici, která jediná měla trochu půvabu. Štěpničková byla podle Vodáka „až příliš školáckou holkou, hodí se však do lázní zdravou čerstvotou“, podle A. M. Píši „měla v pohybu i v přednesu přirozený a bezprostřední přízvuk dívčího mláděte“, jen podle Dr. Rutteho byla sl. Štěpničková omyl, neboť „se nedovedla rozhodnout, má-li hrát jakési vytáhlé bábě nebo vesnickou kačenku s bočité koléřavou chůzí a mazlivým hlasem. Při jejím výkonu zdálo se vám až nepochopitelné, proč mladá dívka nedovede zahrát mladou dívku.“ Štěpničková si tento tvrdý výrok Rutteho dobře zapamatovala, vlastně ho přijala za svůj. Ještě po letech se svěřovala, že ve svém mládí neuměla zahrát mladé děvče – ačkoli pohled na její role z této doby svědčí o opaku.

Další z velké série anglo-francouzských společenských her, které v těchto letech tvořily jádro repertoáru Stavovského divadla, byla i komedie Živitel od W. S. Maughama, jedna ze smysluplnějších prací tohoto lehčího žánru. Úspěšný burzián se v ní rozhodne skoncovat se svou dosavadní existencí, záměrně se přivede k bankrotu a odchází od rodiny vést tichý, nenáročný život. Hra je ostrou kritikou mladé generace, která pohrdá svými úspěšnými tatíky, ale považuje za samozřejmé, že jim ti tatíci musí zajistit blahobytný život. Štěpničková hrála burziánovu dceru Judy a poprvé měla příležitost partnersky se setkat na jevišti s Hugem Haasem, který hrál přítele jejího otce. Pohostinská režie Viktora Šulce akcentovala kritický pohled na rozmazlenou mladou generaci (představovanou vedle Štěpničkové Evou Poznerovou, Ladislavem Boháčem a Stanislavem Neumannem) a až příliš přepjala klackovité podání těch rolí. A. M. Píša se dokonce mravně rozhorlil: „Slečny Štěpničková a Poznerová mají dojísta půvabné dolní končetiny i rozkošné

kalhotky, ukazují-li je však s příslušnými prostocviky po celou třetinu aktu, prohřešují se závažně proti míře a vkusu.“ „Jinak,“ dodává A. M. Píša, „slečna Štěpničková překvapila jiskrnou svěžestí a později i citovou vroucností lidského mláděte.“ Což potvrdil se zásadní výhradou i prof. Vodák: „Slečna Štěpničková, vláčná, hybná a ladná, prozradí ze všech nejvíc naučenost každého hnutí a jen ke konci v dívčím dojetí promluví pravdivěji.“ Zdá se, že čtyřiašedesátiletý Vodák, třebaže oslněn hereččinou „ladností“, nepřehlédl technickou nedokonalost, nezažitost jevištního výkonu hereckého samouka Jiřiny Štěpničkové. Ozve se to u něj ještě častěji – nepromíjel nedostatky herecké profese.

A ještě jednou v této sezoně byla Štěpničková nasazena do bulváru, a to přímo s božskou Andulou Sedláčkovou: ve španělském melodramatu Julie si koupí dítě. I tady si bohatá žena (A. Sedláčková) koupí muže (J. Steimar), jenže jen proto, aby jí udělal dědice, a pak může jít. Narodí se holčička, mužovi se nechce odejít (je třeba udělat ještě kluka!) a bohatá Julie nic nenamítá, neb se zamilovala. Štěpničková v tom nesmyslu, který dosáhl dvaadvaceti repríz, hrála jen nepatrnou roličku komorné, měla v celé hře jednu jedinou scénu a za partnera Ladislava Peška, rovněž komorníka. A přece si jí kritika, otřesená hrou a okouzlená Sedláčkovou, povšimla, ocenila francouzský říz postavy a dovednost „hbitě mrsknout jazýčkem“.

„Hbitě mrsknout jazýčkem“, to se ve své první sezoně sustentantka souboru činohry Národního divadla v bohaté nadílce konverzačního repertoáru jistě naučila.

V jarní části sezony dostala naštěstí i jiné herecké úkoly, ale ty se zdaleka nedaly srovnávat s těmi, kterými ji divadlo nalákalo na jaře 1930. Ani jednou nepracovala s Hilarem (který vytvořil tři inscenace), nehrála v Dostalově inscenaci shakespearovské (Kučec benátský), ani ji Frejka nezaměstnal v další inscenaci mladých, v Nezvalové Schovávané na

schodech. Místo toho se prosadila v inscenaci poslední hry básníka Viktora Dyka Zapomnětlivý, která měla premiéru 11. dubna 1931 a jejíž derniéra se po šesti reprízách odehrála téhož dne, kdy Dyk u dalmatského ostrova Lopud utonul, 14. května 1931. V tomto trochu zmateném příběhu ze života zapomnětlivého mládí, který byl spíš symbolicko-komediální revuí než hrou, hrála Štěpničková roli hrdinovy milenky Stázy, v kritikách se o ní mluvilo jako o „rozpuklém děvčeti“, šrámkovsky lyrickém a kyprém, a byla oceněna vroucností jejího výkonu. Tento úspěch a partnerství Růženy Naskové znamenal pro mladou herečku důležitý krok.

Frejka si ji pak přizval do inscenace rumunské lidovky Muž s ko-bylou, historky o trpném dobráčkovi, který si koupil chromého závodního koně a stane se národním hrdinou, když s ním vyhraje dostihy. Jiřina v tom obrázku balkánské zaostalosti vytvořila s velkou vervou a přirozeností rázovitou figurku hospodyně Firy, zahrála svěží, jarou, bodrou ženu, která – podle Vodáka – „umí zakypět zdravou chutí“.

To už byl alespoň náznak charakterní role, kterou jí zatím repertoár upíral. Náhoda však přinesla záskok za Zdenku Baldovou a Štěpničková „za šest hodin nacvičila dohazovačku v Lakomci“, jak sama vzpomíná. Lze tomu stěží uvěřit, protože dohazovačka Frosina v Molièrově Lakomci je zralá ženská, ne-li přímo baba, která se vtírá do Harpagonovy domácnosti, aby upekla sňatek mladé dívky s lakomým dědkem. Ale doklad najdete v denních cedulích Národního divadla, podle nichž musíme opravit i vzpomínku Ladislava Peška v jeho pamětech: „V jednáctém roce po premiéře Lakomce, kde jsme oba hráli, předělávali jsme v opuštěné prázdné šatně její roli Frosiny až do rána a stejně jsme nebyli spokojeni.“

Bylo to tak. Premiéra inscenace Lakomce byla na konci března 1931 a Frosinu v ní hrála Zdenka Baldová. Kromě představení 12. června,

kdy paní Baldová (manželka šéfa činohry Hilara) nemohla nebo nechtěla hrát. Štěpničková se to zřejmě doveděla až na dopolední zkoušce Nowaczynského Jara národů, a tak se po zkoušce s kolegou Peškem zavřeli do prázdné šatny a Pešek, který v představení hrál La Fleche, do Jiřiny hustil roli i aranžmá. Škoda že nám nikdo, ani Pešek, nezanechal svědectví, jak ta Molièrova vlezlá drbna v podání devatenáctileté krasavice Štěpničkové vypadala.

Pešek nám však zanechal svědectví daleko důležitější: svědectví o přítelkyni Jiřině Štěpničkové v prvních letech v Národním divadle. Je to obsáhlá, krásná, skoro zamilovaná pasáž v Peškových memoárech Tvář bez masky.

„Na krásné dívce byla nejvýraznější její radost ze hry. Byla velmi mladá a přijímala život od svých rolí, žila jimi a v nich. Byla šťastná, že jí její povolání dává možnost žít v mnoha postavách stále jiných. Říkala: ‚Mít schopnost zbavit se sama sebe, abych mohla život cizích postav udělat svým. Pak je můj život hlubší a tvořivější, má větší smysl než ty mé osobní události.‘

Od počátku byla pro ni charakteristická přímo urputná schopnost tvrdě pracovat. Byla mi sympatická i proto, že ráda sportovala. Lyže, mistrovské kánoe na Vltavě, závodní tenis i kopaná – byla brankářkou v chlapeckém družstvu. Byla samozřejmě i nejlepší plavkyní a lyžařkou. Jediná z nás také dovedla se svou kánoí elegantně proplout propustí neboli šlajsnou u Mánesa pod Jiráskovým mostem a ‚neudělat se‘. Mnohokrát jsem viděl, jak ji opřen o zábradlí se zalíbením pozoruje štíhlý energický pán s krátkým ježkem a dlouhými kníry. Byl to Dr. Josef Šafařovič, ředitel Národního divadla.

Jiřina chodila jednoduše sportovně oblečená a pohybovala se s půvabem. Po smrti maminky měla oči smutné, ale navenek byla otevřená

a upřímná. Řekla jen: ‚Je to nespravedlivé umřít, když se člověk už jednou narodí. Umřít znamená přestat. A proč má člověk přestat?‘

Byla v ní posedlost komediantstvím. K režisérovi měla obvykle nedůvěru. Hodně se přeli s Frejkou, protože si myslela, že jí chce vnutit svou vůli. Ale když poznala způsob režisérový provokace, přijímala jeho podněty pro svoji roli i pro celkovou stavbu inscenace jako naprosto nutné. Ale přes všechno režisérovo úsilí a přes všechna vysvětlení dramaturga z ní nakonec na scéně vyzařoval pocit, který v ní role vzbudila hned na začátku práce. Ovšem Frejka, Dostal nebo Hilar jí vždycky pomohli. Zdůrazňovala, jak je důležité mít správného partnera. Když měla partnera, kterého snášela i osobně, působilo to na ni podnětně.

Naše zaměstnání s sebou přináší povinnost stýkat se se spoustou lidí. Ale Jiřina byla nejšťastnější, když si mohla vzít svého vlčáka Alku a hned po představení ujet na chatu a věnovat se jen přírodě.

Byla půvabná a uchvacovala obecenstvo svým mladistvým přirozeným zjevem a zajímavou tváří. Byla mladá a dovedla ze svého mládí čerpat sílu. Volný čas měla přesně rozdělený na studium zpěvu, tance a cizích jazyků. Svůj temperament vybíjela ve sportu. Byla ctizádostivá, přesně věděla, co chce. Ačkoliv byla mladá, často radívala: ‚U divadla člověk nikdy nesmí složit ruce do klína a čekat na úspěch. Když úspěch přijde, musíš si ho vážít a dobře hlídat!‘ Měla smysl pro humor a ráda se smála. Moc.

V roce 1931 jsme hráli Gignouxovu komedii Profesor angličtiny. Seděli jsme za stolem: Jiřina, já a Ludvík Veverka – všichni tři velcí smíšci. Jeden z nás se přeřekl – nikdy jsme nezjistili, kdo to byl. Začali jsme se smát, nebyli jsme k utišení a opona musela jít uprostřed jednání dolů. Přiběhl ředitel Šafařovič, důstojný, elegantní pán, vždycky ve smokingu a každý večer kontrolující představení z ředitelské lóže. Vynadal nám, řekl, že všichni dostaneme vysokou pokutu, a opona šla zase

nahoru. Začalo se znovu prvním výstupem od začátku. Když jsme došli k místu, kde se předtím jeden z nás přeřekl, začala se Jiřina smát a my se zase neudrželi a opona musela jít znovu dolů. Podruhé! Všichni kolem nás chodili zamračení, nadávali, že je to ostuda, která se už dlouho v Národním divadle nestala, a hlavně, kdy se dostanou domů, ale nebylo to nic platné. Ten výstup jsme tenkrát museli vynechat. Nikdy nás tři už nenechali hrát pohromadě.

Když měla Jiřina nějaké problémy, sedla do kánoe a dlouhé hodiny zuřivě pádlovala po Vltavě. Když přistála u břehu, byla rozhodnutá.

Pořád se učila. Chtěla vidět všechna představení v Praze, všechny kabarety i zápasnické arény. Absolvovala velké fotbalové zápasy, každý zajímavý film, studovala vynikající herecké výkony, hlavně ženské, které často viděla několikrát. Měla ráda noční Prahu. Trpělivě jsem ji doprovázel. Toužila vyznat se v tom všem, najít něco, co jí bylo blízké. Cítila, jak je život složitý, jak v něm lidé tápou. Stále věřila, že najde něco nového. Měla pronikavý postřeh, všechno ji zajímalo a zaujímalá k tomu ihned vlastní stanovisko. Přitom stále myslela na svoje divadelní postavy.

Poznal jsem ji lépe než ostatní a viděl jsem, že tento odvážný, dychtivý a rvavý člověk si nevěří. Stejně jako já nebyla nikdy spokojena s tím, co udělala, nikdy nebyla spokojena se sebou.

Často jsme se hádali o metodu herecké práce. Říkala: ‚Když stojím na jevišti, cítím sílu osudu člověka, kterého hraji. Když pár dní nehraju, jsem jako nemocná. Nevím, odkud беру tu sílu pravdivě zahrát, co jsem nikdy neprožila. Hraní rozhodně není napodobování prožitých situací. Člověk přece nemusí ve skutečnosti otrávit Vávru, aby mohl zahrát celou tragédii Maryši.‘

Namítal jsem, že za každým výkonem musí být určitá zkušenost a hloubka zážitku. A už jsme byli v sobě.

Byla obdivuhodně sebekritická. A přes úspěchy, které se dostavovaly stále výrazněji, byla víc a víc nespokojená. Každý úspěch zavazuje a vyžaduje stále větší práci, a tak musela přestat sportovat. Pochopila, že divadlo vyžaduje celého člověka. Smutně mi říkala: „Nedělám už nic pro to, abych zdravě žila. Ale pokouším se nežít nezdravě. Vím, kdy potřebuji spát, a pak spím, když mám chuť na jídlo, jím, ale málo. Naučila jsem se poslouchat svůj instinkt – a ten mne málokdy zklame.“

Viděl jsem, jak roli za rolí rostla.

Začli jsme filmovat, štváli jsme se z práce do práce, každý z nás si chtěl zachovat svoji nezávislost a svoji autoritu. Ani jeden se nechtěl podřídit. A tak nás život rozdělil.“

Jiřina své vzpomínky na přátelství s Ladislavem Peškem nikam nezapsala, roztrousila je jen do občasných hovorových připomínek. Pešek byl, zdá se, její první láska, žili jeden čas spolu, ale oba byli moc temperamentní a Lála Pešek na ni snad dokonce žárlil. Jednou ho pro to hodila do vany...

Nedokážeme dnes už toto přátelství Jiřiny Štěpničkové s Ladislavem Peškem ani časově zařadit. Začalo ještě před Jiřininým vstupem do Národního? Trvalo ještě po roce 1931, kdy oba začali filmovat? Z kontextu Peškova vyprávění se vylupují tyto dva mezníky – léta 1929 až 1931. Mýlíme-li se, nikdo nás už neopraví.

## První filmové intermezzo

„JENŽE CESTY DO CIZINY STOJÍ PENÍZE. V divadle mě platí dobře, ale na cestování to nestačí. Když chci jezdit, musím hrát ve filmu. To je jediná možnost.“

To je sice úvaha Peškova, ale jako by ji vyslovila Štěpničková. Ona ostatně nejvíc naléhala, aby šel s Kodíčkem točit Čapkova Loupežníka. Zlobil se na ni, že ho do toho uvrtila.

Ale neodolal ani podruhé. Tentokrát s ním jela i Jiřina. O tu se na jaře 1931 začali zajímat dokonce dva filmařské týmy zároveň: oba jí shodou okolností nabídly role dívky z holičské rodiny.

V prvním filmu, který se jmenoval Miláček pluku, dostala malou roli Anči, ženy holiče Ference, kterého hrál komik Ferenc Futurista. Nebylo to jediné populární jméno, které bylo s tímto filmem spjato. Hrál v něm i z operety oblíbený Jára Kohout, jiný operetní komik Fanda Mrázek a samozřejmě i Theodor Pištěk. Režisérem, autorem námětu i scénáře byl známý kabaretiér Emil Artur Longen. Jenže všechna ta jména nezaručila filmu kvalitu. Byla to vojácký obhroublá fraška, v níž

komici soutěžili v humoru co možná nejvulgárnějším. Ještě jednou si poslechněme Ladislava Peška:

„Longen byl už podruhé ženatý a jeho paní byla stále u něho jako strážný anděl. Dohlížela na to, aby pil jen mléko. To mu naléval jeho asistent, který do něho na jeho přání tajně přiléval koňak. Takže odpoledne už Longen seděl v pojízdné židli a jeho paní se přirozeně divila, jak to, že už i mléko má na Arturka neblahý vliv.

Byl jsem vždycky ráno první připraven a papá Stein, nejlepší produkční tehdejšího českého filmu, chodil celý nervózní před budovou a čekal na ostatní. Konečně se objevily drožky tažené koňmi a v každé jeden z herců. Nakonec režisér. Všichni v povznesené náladě... jen já byl zakřiknutý a představoval jsem si, co by tomu asi říkal Hilar, Frejka, Dostal, Vydra, Kohout, Hübnerová, Nasková a všichni mladí od nás z divadla, kdyby viděli, do čeho jsem to vlezl a jaká musím říkat falešná, nevkusná, stupidní slova... Přišla velká scéna se známým komikem, z kterého byl cítit alkohol. Při zasvětlování jsem si v duchu opakoval text a on mi najednou řekl: ‚Cítíš něco?‘ A díval se na mne nepřátelsky. ‚Ano, Mistrě, voníte kolínskou.‘ Potěšeně mi poklepal na rameno a řekl: ‚Ty jsi můj člověk...‘ Začalo se točit naostro. Byl jsem tak fascinován jeho vtípem a bohatstvím nápadů, že jsem jen poslouchal a on mluvil a mluvil. Vůbec ne to, co bylo ve scénáři. Já krátce odpovídal. Byl spokojen. Longen ovšem ne. S půllitrem alkoholizovaného mléka v ruce se na mne rozkřičel, proč jsem nereagoval na narážku. Velký komik se mne zastal, ujistil Longena, že mi žádnou narážku nedal, protože zásadně žádné narážky, jak jsou v textu, nedává. Vzal mne kolem krku a řekl: ‚Podívej, synku, budeme to dělat tak. Když si budeš myslet, že jsem toho řekl už dost, tak do toho prostě vpadni.‘ Dělal jsem, co jsem mohl. Výsledek byl, že mi nabídl angažmá v Aréně na Smíchově. Řekl mi: ‚Budeš mít čtyřikrát větší gáží než v Národním...‘“

Když si do této poklesle bohémské atmosféry dosadíme hrdou sportovkyni Jiřinu Štěpničkovou, devatenáctiletou dívku, zapálenou pro poctivé umění, snadno pochopíme, že po takové zkušenosti na film zanevřela a další filmování odmítala s výmluvou, že světla reflektorů škodí jejímu zraku. A na svůj první film, který měl pražskou premiéru posledního prázdninového dne roku 1931, se nešla ani podívat.

Naštěstí však točila souběžně s Longenovým Miláčkem pluku ještě jeden svůj „první“ film – a to známý a dodnes populární filmový přepis Poláčkova románu Muži v offsidu s Hugem Haasem v roli pana Načeradce. Je to první a asi nejlepší Haasův film. Režiroval ho Svatopluk Innemann a Štěpničková v něm hrála naivní Emilku, dceru holiče Aloise Šefelína, což byl Theodor Pištěk, a snoubenku mladého Habáska, kterého hrál Eman Fiala. Štěpničková s Fialou přesně chytili ironickou polohu filmového jazyka a vytvořili svůj milostný románek opravdu s poláčkovským nadhledem. Vzpomeňme si jen na němou úvodní scénu seznámení v obchodě pana Načeradce, která proběhne jako úsměvná klauniáda, podmalovaná řezavým hlasem paní šéfové. Ve stejné poloze je podána následující milostná scéna na lavičce, karikатурně podkreslená dojemnou lidovou písní: hereččina plná tvářička odráží v upřímné naivitě všechny emoční vzruchy, které v ní probíhají: ostych, radost i dětský děs, když spatří tatínka. Obdobně je laděna i scéna v zábavním parku a nemá scéna bolu nad šicím strojem. Režie využívá hereččiny mimické tvárnosti a komediální spontaneity, s níž se – záříc blažeností a štěstím – „vrhá“ do své lásky.

Po Miláčkově pluku a Mužích v offsidu nevstoupila Štěpničková do filmových ateliérů plné tři roky. Dalším jejím filmem byl až Hrdinný kapitán Korkorán, který měl premiéru na konci srpna 1934. Zdá se však, že filmaři o ní věděli, protože si ji povolali, aby spolu s Ladislavem Boháčem a Bedřichem Vrbským namluvila českou verzi slavného filmu

Gustava Machatého *Extase* (který měl pražskou premiéru 20. ledna 1933). Dodnes málokdo ví, že slavnou Hedy Kieslerovou mluví v tomto filmu Jiřina Štěpničková.

## Stálý vzestup

V DUBNU 1931 BYLO JIŘINĚ DEVATENÁCT LET. Šéf činohry Národního divadla K. H. Hilar podával návrh řediteli ND, „aby sustentantka činohry sl. Jiřina Štěpničková byla jmenována sólistkou činohry a od dne 1. června 1931 byl zvýšen její dosavadní plat na 18 000 Kč s příplatkem 1/12 gáže ke dni 1. prosince, s povinným počtem 120 vystoupení a honorářem 35 Kč přes tento počet“.

Roční smlouvu s těmito podmínkami – 1500 Kč měsíčně a třináctý plat – podepsala Štěpničková 28. června 1931. Do sezony 1931–32 tedy vstupovala jako plnoprávná členka prvního českého činoherního souboru.

Než však ta sezona začala, utrpěl soubor velkou ztrátu: 5. srpna 1931 zemřela Marie Hübnerová. I když byly hluboké prázdniny, Praha se s ní rozloučila za plné účasti jejích kolegů, herců jiných scén i oficiálních hostí. Po smutečním aktu v Národním divadle šel smuteční průvod s třemi květinovými vozy po nábřeží k Resselově ulici a tudy přes Karlovo náměstí a Ječnou ulicí až k Vinohradskému divadlu, kde byla poslední

zastávka s rozloučením, a odtud byla rakev odvezena k rodinnému hrobu na Olšanech. Byl to jeden z posledních impozantních hereckých pohrbů, který Praha zažila.

Celý podzim to vypadalo, že divadlo s novou členkou příliš nepočítá. Od září do listopadu si devětkrát zahrála v naivní lázeňské komedii staré paní Lauermannové (1852–1932), která psala pod pseudonymem Felix Téver a byla zakladatelkou prvního českého literárního salonu, v němž se scházeli umělci od lumírovců až po Čapky. Komedie se jmenovala *Ozdravovna Na smíchu* a Štěpničková v ní hrála roli jedné ze tří dcer měšťanské rodiny, neměla však víc než několik banálních společenských replik, a tak ji také nikdo z kritiků mezi mladými (Boháč, Pešek, Neumann) ani nezaznamenal. Na konci listopadu si pak zastatovala v Hilarově režii Brucknerovy Alžběty Anglické a v silvestrovském nočním představení zaskočila do úspěšné komedie tehdy módního českého dramatika Viléma Wernera *Právo na hřích*. Hrála tu klamanou ženu Věru, které její tchyně (hrála ji Zdenka Baldová) do očí obhazuje právo muže na nevěru. Zahrála si ji pak na jaře ještě dvakrát. V téhle komedii, která pak byla i zfilmována, se vystřídala celá plejáda mladých hereček, domácích i hostů: Marie Rosůlková, Lída Baarová, Jiřina Šejbalová, Vlasta Fabianová, Božena Půlpánová.

Teprve po Novém roce 1932 dostala trochu slušnější roli v úspěšném bulváru *Slabé pohlaví*, který se hrál ve Stavovském divadle od ledna až do září a který Vodák nazval s odporem „burzou zhýralého rozkošnictví“. V této komedii o světě, v němž vládou finančně silné ženy a muži uboze poskakují podle jejich přání, hrála Štěpničková obyčejnou pracující dívku Nicole, která se zapletla s frajírkem z lepších kruhů. Jenže i ten je ve spárech své bohaté mamá, od níž musí přijmout bohatou partii a chudou Nicole „odložit na později“. Štěpničková si tu zahrála s Eduardem Kohoutem (frajer Jimmy), což bylo jistě partnerství pod-

nětné, jinak však mnoho neukázala. Vodák to vyjádřil takto: „I slečinka z krejčovského závodu změní se v pouhou chudinku šičku, kterou skromňoučky odslíží a odstojí slečna Štěpničková.“

A pak se konečně ledy prolomily a Jiřina si mohla vyzkoušet svou hereckou vervu i ve hrách větší básnické fantazie a síly. Nejdřív to bylo nejfilozofičtější drama G. B. Shawa, jeho pentalogie *Zpět k Methusalemu*, které se ovšem hrálo ve verzi zestručnělé do jednoho večera. Je to dramaticky podaná vize dějin lidstva, které podle Shawa spěje k určitému typu nadčlovectví, jež zbaveno těla bude jen věčnou myšlenkou. Štěpničková hrála v této náročné inscenaci, režírované Karlem Dostalem, dvě role. V první části hry byla rajskou Evou, která se s Adamem rozhodne pro „hřích“ a ztrátu své nesmrtnosti nahradí schopností plození. V posledním díle pak byla Novorozenou, tvorem, který se vylíhl z vajíčka a ve zkratce prožívá celý lidský život. Hravé herecké kreace Jiřiny Štěpničkové byly přijaty s nadšením. Jindřich Vodák napsal: „I slečna Štěpničková, jinde někdy tak mdlá, dovede tu najednou zahrát mladinkou Evu s radostným, svěžím naladěním v jejím dětském vděčném shánění – a rovněž novorozenou panenku v její vrtošné, krouživé a durdivé hravosti.“ A také jinde čteme o Evě „s půvabně vyladěnými pohyby a vroucně živé v ženském zmatku“ i o „milé dětskosti přízvuku i gesta v nadlidském novorození“, o rozkošné mladé, panensky svěží Evě, „v níž klíčí již všechny záłudnosti ženy“ a o Novorozené, „jež měla půvab dívčího Puka“, o hravé prostotě s několika dobře uváženými a dobře zpodobnými zámlkami vážnosti a výraznými odstíněnostmi. Zdá se, že Štěpničková našla v těchto dvou ženských miniaturách příležitost k rozvinutí svého velkého komediálního talentu, se kterým nastupovala svou hereckou dráhu.

Inszenace Shawovy hry *Zpět k Methusalemu* měla premiéru 9. února 1932. Téhož dne přebírá Štěpničková novou roli: Věru v nové hře Edmonda Konráda *Kvočna*.

Premiéry společenských komedií Edmonda Konráda, autora z okruhu čapkovsko-peroutkovského, bývaly v těchto letech významnými domácími kulturními událostmi, zastupujícími už dohasínající slávu premiér Hilbertových. (Karel Čapek v desetiletí 1927–1937 divadelní hry nepsal.) Konrádovy hry se hned po pražské premiéře uváděly v dalších československých i zahraničních divadlech – a Kvočna, uvedená v Národním divadle 1. března 1932, z nich byla v tomto smyslu nejúspěšnější. Rozlétla se po republice i po světě, a v roce 1937 z ní dokonce vznikl v režii Hugo Haase i úspěšný český film. Z premiérového divadelního obsazení v něm však zůstala jediná herečka: Růžena Nasková jako Anna Svojanová, titulní Kvočna. Byla to slavná role Naskové a přece se k ní dostala smutnou náhodou: byla totiž psána pro zemřelou Marii Hübnerovou.

Konrádova Kvočna je obrazem jedné měšťanské rodiny, neustále rozrušované nevěrami a rozvody, a stará paní Svojanová jako kvočna zachraňuje bezpečnost domova všem svým pobloudilým dětem i těm přizřeněným zeťům, kteří opustili její dcery nebo byli jimi opuštěni. Jiřina Štěpničková hrála dceru z jedné z těchto rozpadlých rodin, zastihujeme ji ve hře už desetiletou, pak osmnáctiletou a nakonec s dítětem, „osmnáct jí sluší víc než deset“, poznamenal kritik. Věra s nadhledem sleduje milostné avantýry svých rodičů a konferuje o nich s babičkou Svojanovou.

*Anna:* Tvůj tatínek tě přece má nesmírně rád.

*Věra:* Což o to. Maminka taky. A oba o závod na mě šplhají. Navštěvují mě jako dlužníci, když se omlouvají, že nemůžou platit – a já jim přec nikdy žádný účet nepodávala. Kdyby se jen oba dovedli vymanit z té iluze, že jsou svému dorostu povinni takzvaným rodinným životem a že nyjeme po teple útulného domova... Jako bych já potřebovala nějaký rodinný život!

Bylo o Konrádově hře právem řečeno, že to je elegie rozpadu měšťanské rodiny a spíše než drama mravoličné rodinné album. Jiřině Štěpničkové, dávno už vyhoštěné z ochranné rodinné ulity, musela však mluvit emancipovaná Věra přímo ze srdce, tak jako harmonizující Růženě Naskové byla šitá jako na míru laskavá Anna Svojanová – skoro až nechápete, jak by mohla tuhle měšťanskou světici zahrát vnitřně daleko dramatičtější Hübnerová.

V herecky silně obsazené inscenaci postavilo několik kritiků Věru Jiřiny Štěpničkové hned za titulní postavu paní Naskové. „Hned poté jest jmenovati sl. Štěpničkovou,“ napsal A. M. Píša v Právu lidu, „jejíž výkon v postavě Věry nebyl již překvapením, ale novým dokladem stálého vzestupu: jak troufalosti svého mláděte dovedla dát půvab naivity, jak živě, s originální mimickou i dikční výrazností, projádřila citový a smyslový zmatek své hrdinky, a jak ji vyvedla k plaše důstojné radosti mateřství – to zaslouží bezvýhradný obdiv.“ A podobně psal Štorch-Marien v Rozpravách Aventina: „Krásný byl výkon sl. Štěpničkové... od dětského zrání přes prostořeké dívčí mudrlantství do líbezného půvabu mladé maminky. Lze bez nadsázky říci, že Věra sl. Štěpničkové byla velmi radostným kladem večera.“ S tímto vysokým oceněním souzní i kritičtější zmínka Jindřicha Vodáka: „Věra sl. Štěpničkové je ve zjevu i ve vystupování silně maloměstská, ne pražská, ale umí se do svých odstavců všeka rozehrát a říkat je v účinném rozdělení vět i poloh se vznícenou dívčí přesvědčivostí.“ I jiní ocenili tvárnou kresbu postavy, temperamentní citovou svěžest, vybraná gesta, bezprostřední opravdovost, rostoucí tvořivost. „Dovede ze své vroucně naivní a žhavě odevzdané, místy až příliš dětinské šestnáctileté žízňivé Evy přejít v tak uvědoměle šťastnou mladou maminku, tak jistou, když našla svou nejvlastnější mateřskou podstatu, že možno od ní očekávat splnění velké naděje, jež v ni kladl její objevitel režisér Honzl.“

Jiřina Štěpničková právem pokládala postavu Věry v Konrádově Kvočně za svůj první nepochybný úspěch v Národním divadle. Ještě více by si však bývala měla vážit výkonu, který podala v inscenaci dramatické básně F. X. Šaldy Zástupové (premiéra 29. 4. 1932).

Národní divadlo bylo k inscenování tohoto monumentálního knižního dramatu přinuceno soudem, neboť odmítalo splnit s autorem původně uzavřenou smlouvu. Šaldova hra byla napsána v letech 1919–1920 jako odezva na dvě revoluce, jimiž skončila první světová válka: bolševický převrat v Rusku v listopadu 1917 a český 28. říjen 1918. Odráží se v ní dobová mystická víra v sílu lidových mas-zástupů, korigovaná Chelčického vizí křesťanské anarchie: Lazar chce ideou Zástupů nahradit starého křesťanského Boha, pozná však, že „země dosud není zralá pro Zástupy a Zástupové dosud nejsou zralí pro zemi“.

Národní divadlo věnovalo inscenaci své nejlepší síly, režíroval ji Jiří Frejka, výpravu navrhl Bedřich Feuerstein a vůdce Zástupů Lazara hrál Václav Vydra. Režisér Frejka „převodl drama zcela do vidiny a tuchy, ztenčil hmotu na pouhé zdání, zahalil vše důsledně do utajujícího šera“ a „seskupoval postavy do gotických basreliéfů“. Inscenace se však přesto neudržela na jevišti déle než dvacet dní, v nichž ji kromě premiéry nasadili na jevišti třikrát. Šaldovo drama propáslo svou dobu, sociálně chiliastický začátek dvacátých let.

Pro Jiřinu Štěpničkovou ovšem toto představení znamenalo první setkání s velkým dramatem idejí, vyjádřeným stylizovaným, řečnický vzosně členěným dialogem. Její postava, „štlhlá mladá žena v černém rouše“, Marta Jefimová, měla sice ve hře jen jednu scénu, ta však představovala klíčový moment v myšlenkovém zápasu dramatu: byla to ona, která vzbudila ve vůdci Zástupů milostnou vášeň, narušila jeho nad osobní myšlenku a posléze – když Lazar pomstil vraždou její smrt – při-

vedla ho tím k zradě klíčové zásady Zástupů: Když zabíjet, pak jen pro myšlenku, nikdy z osobní vášně a hněvu.<sup>1</sup>

„Pane, dovol slova své pokorné služebnici,“ oslovuje Marta v druhém dějství hry Lazara. „Mužové v tvých Zástupech mají slídny zrak vlčí, hrůza mne z nich obchází. Po ženách hledí ne jako bratři pokojně a mírně, nýbrž jako smilníci útočně a vyzývavě. Ochraň mne před nimi! Buď mi ty jediným pánem i králem, jsem samojediná na světě. Ve válce shořel můj rodný dvůr. Otce mně zabili, muž, kterého jsem nikdy nemilovala, za něhož mne násilím zasnoubili, se upil, dítě, radost má jediná, mně zemřelo... Zdvihni mne, ó zdvihni mne... při tvém rodném hnízdě tě zaklínám.“

Je potřeba znát tento vzosný biblický text, aby bylo jasné, jaké postavě dala Jiřina Štěpničková podle svědectví kritiky „dívčí něhu a ženskou žízňivost, přímo melodickou horoucnost toužícího ženství“. Dokonce i skeptický Jindřich Vodák postavil její výkon hned vedle Vydrova Lazara, uchvácen Martou „tak zhloubi napojenou dívčí oddaností a přimykavostí, tak vroucí, pravdivou a čistou ve svém doléhání a vyzývání“. Bylo velkým vítězstvím dvacetileté herečky, že tento náročný úkol zvládla s takovou jistotou. Na barokním patosu Šaldova dramatu se učila romantickému patosu Schillerovy Panny Orleánské.

Do konce sezony ji však čekal ještě jeden pěkný herecký úkol: Cvrčková ve filozofické revui bratří Čapků Ze života hmyzu. Bylo to už druhé obnovení Hilarovy inscenace z roku 1922, opět v dekoraci Josefa Čapka, ale s novou hudbou a choreografií. Cvrččí dvojice v podání Ladislava Peška a Jiřiny Štěpničkové sklídila všeobecný úspěch, hovořilo se o mistrovské miniatuře, o mladé něze, o roztomilé tklivosti a švandovské čes-kosti v muzikantském cvrlikání a sám profesor Vodák se téměř zalykal

<sup>1</sup> Zde si člověk z konce dvacátého století neodpustí sarkastickou poznámku na adresu intelektuála ze začátku tohoto století: Kdyby se vraždilo jen z osobní vášně a hněvu, kolik stovek milionů zavražděných „pro myšlenku“ by bylo ušetřeno!?

něhou nad „porculánovou křehkostí a panáčkovitou hravostí prstíčků, tělíček, hlásků půvabných i tklivých“. A tak v herecky nabitě inscenaci prokázala Štěpničková znovu, že v konkurenci Mistrů obstojí.

Právem tedy dostala sólistickou smlouvu na další sezonu, tentokrát už za 2000 Kč měsíčně.

Sezona 1932–33 začala ve Stavovském divadle ve znamení amerického dramatického kýmce Jean Websterové Táta dlouhán. Zdramatizovaný dívčí román, známý tehdy už i z filmové verze, vyprávěl o chudém děvčeti ze sirotčince (O. Scheinpflugová) a anonymním bohatém příznivci–citeli (J. Steimar). Štěpničková v tom zběhle sehrála veselou a energickou neteřinku toho dobrodince, jež je zároveň studentskou kolegyní a kamarádkou podporovaného sirotka.

A pak přišla naivní venkovská husička v komedii Cop. Bylo to asi naposledy, kdy se na velkém českém jevišti objevila tato nejznámější hra první české bojovné feministky Boženy Víkové–Kunětické. Ještě na začátku století vyvolala satirickým útokem proti erotickému pokrytectví bouři odporu. Nyní v říjnu 1932 ji divadlo uvedlo jako idylku z dob maminek a babiček, jako „retrospektivní grotesku“ s hezkými staromódními figurkami. Štěpničková v ní sehrála bojácnou venkovskou Lidušku, která se octne v přísně vedeném dívčím penzionátě a s „nadbýtkem ochoty zrovna lačné“ činí vše, co se jí poručí. Herečka pojala svou roli silně karikaturně, což se nelíbilo Vodákovi („Lidka nesmí být hloupá jako bota, tuhá a strnulá“), podle jiných však „svěží slečna Štěpničková ani zde nezapře svou grácii“ a i „do umělkovanosti se jí neustále vtírá přirozený, zdravý tón“. Její výstup s Ladislavem Peškem, s nímž předváděla, jak se chová dáma na plese, se stal nejaplaudovanější scénou inscenace.

A pak po dvou realistických rolích přišla uprostřed října snová pohádka francouzského surrealistického básníka Georgette Neveuxe: Julie

aneb Snář. To představení patřilo mezi nejkrásnější režie Jiřího Frejky, s dojetím na ně vzpomínal jeho herecký protagonista Eduard Kohout, který tu vzpomínku vtělil i do názvu svých memoárů: Divadlo aneb Snář. „Roztomilými hračkovými panenkami“ byly v této hře dvě pohádkové dryádnice, rybářka a ptáčnice Elišky Poznerové a Jiřiny Štěpničkové, jimž jiný kritik přisoudil podivuhodnou „křiklavost nervózy“. Nebyl to věru velký herecký úkol, ale byla to radost a čest účastnit se tohoto básnického večera, kterým se Národní divadlo přihlásilo k dědictví avantgardy.

A za tři neděle nato nový závan avantgardy: Jindřich Honzl jako režisér dramatu Vladimíra Vančury Alchymista. Jenže tentokrát to nebyl úspěch, spíš zajímavost, posuzovaná přesně podle politického tábora: pravý Miroslav Rutte seřezal oba, Vančuru i Honzla, levý A. M. Píša ocenil autora i režii. Štěpničková tu hrála svobodomyšlnou dívku Evu, která se zamiluje do vlašského alchymisty Alessandra del Morone nikoli pro zlato, které údajně vyrobil, ale upřímně, z hlubokosti citu, „pro lidský život“. Odchází s ním do Itálie, neboť jemu se „stýská v těch chmurných Čechách, v té zemi bez vzletu a bez lásky, mezi lidmi, již věčně uvažují a vedou pro slovíčko války“. Alessandra hrál Eduard Kohout a toto herecké partnerství mělo asi pro Štěpničkovou největší význam, nejvíc asi „rozsvítilo“ její výkon, jak lze soudit podle kritiků, jimž „svítil v čiré křehkosti mladistvý jas Evin“ i „panenská světelnost Eviná“.

Kolem Vánoc 1932 se Jiřina Štěpničková mihla ve dvou inscenacích: nejdřív v Hilarově režii Gogolovy Ženitby (v níž hrála služku Duňašu) a pak ve Frejkově inscenaci dětské hry Josefa Čapka Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové, zhudebněné do jakéhosi muzikálu Jaroslavem Křičkou. Frejkovi se podařilo proměnit hru v revuálně pestrou a rušnou podívanou se zpěvy a tanci, připomínající občas Osvobozené divadlo.

„Šibalská“ Štěpničková se tu „bezprostředně a mile mihla jevištěm jako klukovsky uličnický konferenciér“, přednášející svůj monolog „s upřímnou dívčí chutí žertu i s požitkem ve slovech“.

A hned po Novém roce dostala další ze svých pěkných, temperamentních služek – tentokrát v Nušičově frašce Paní ministrová. Bylo to první uvedení u nás později populární hry jugoslávského repertoáru, v níž se autor vysmíval parvenuovství mladých balkánských demokracií a český inscenátor si mohl být jist, že tento výsměch najde rezonanci i v poměrech mladé demokracie československé. V příběhu paničky, která se pomine pýchou ze jmenování svého muže ministrem (byla to jedna z nejnádhernejších rolí Zdenky Baldové), hrála její služka Anka významnou politickou roli: měla ve svém pokojíčku zkompromitovat nežádoucího zetě Čedu. Štěpničková dokázala povznést svou služku, souběžně se společenským vzestupem paní, od obyčejné kuchyňské holky k mazané, koketní a frivolní panské (která působila „spíš vídeňsky než bělehradsky“) – a svým zjevem, vtípným viděním světa a jiskrným jevištním vcítěním oživila barvitost inscenace.

Už se o Jiřině Štěpničkové přestávalo mluvit jako o nadějně mladé síle, už byla, přestože sotva jednadvacetiletá, považována za zkušenou herečku, která svou výrazovou osobitostí dokáže znásobit sílu představení. Však ji také divadlo nenechávalo ani chvíli oddychnout: v roce 1932 musela nastudovat dvanáct rolí nejrozmanitějších stylů a žánrů. A neodpočívala ani nyní, v prvních měsících roku 1933.

Byl to rok, v němž mělo být oslaveno padesáté výročí otevření Národního divadla. A jednou z her jubilejního cyklu, chystaného k listopadovému výročí, byla i veršovaná komedie Soud lásky od básníka Jaroslava Vrchlického. Inscenace se ujal sám K. H. Hilar a „učinil základem všeho mluvené slovo, jeho rytmus a chvějivou vášnivou melodii. Z jeviště Národního divadla snad ještě nezazněla básníková řeč tak plasticky jako

právě v Soudu lásky,“ vzpomíná ve svých pamětech účastník tohoto večera, Ladislav Boháč. Ze zcela jiného úhlu si vybavuje tuto inscenaci Vlasta Fabianová, která v ní hostovala: „Hilar byl v té době už churavý, nerudný, což se projevovalo tím, že se s herci nemazlil. Co říkám nemazlil, on je terorizoval, urážel, křičel na ně. Mne poctil kritikou přímo brachiální: vláčel mě po jevišti za vlasy.“ Dá se tedy předpokládat, že i Jiřina Štěpničková si užila s velkým šéfem své. Výsledek však stál za to. „Dívky (Poznerová, Štěpničková, Šejbalová, Fabianová) měly křehkost hyacintů, jež byly symbolem jejich milosti, pohybovaly se křehce rytmičnými kroky, jako by tančily na karnevalu lásky, a recitovaly verše s přitlumeně zasněnou hudebností, jako by sladce umdlelé horkým podnebím Avignonu.“ Tolik Dr. Miroslav Rutte. Ale i ostatní mluvili o křehkých, melodických, tančivě hravých představitelkách a jmenovitě o kypře a bavivě chytré sl. Štěpničkové, z níž tryská živelnost instinktu, která upoutává vroucností a vášní a nejvíc se přiblížila cudnou horoucností šťastného výrazu a lahodného přednesu k něže a půvabu Vrchlického verše. Však také měla za partnera pružného, radostně bujného a humorně ironického trubadúra Eduarda Kohouta, který úchvatně přednášel známou kanzonu Ach, rcete, k čemu, k čemu oči mám?

A sotva se vehrála do Vrchlického karnevalu lásky, už měla na stole Dykovo temné protestantské drama Posel, v němž se – stejně jako ve Vančurově Alchymistovi – střetává přísná puritánská nábožnost s dobrodružnou renesanční pozemskostí. Hrála Annu, dceru Tomáše Roha, děvče vychované v protestantské bigotnosti, pro něž všecko světské je hřích, které se citově probudí při setkání s cizincem-poslem a s fanatismem své ztracené víry opouští rodiče i ženicha a odchází za svou cizí láskou. V inscenaci Jiřího Frejky hrál Tomáše Roha se sebetryznivou pýchou Václav Vydra, matku v pateticky tremolujícím podání Leopolda Dostalová a Posla ryčný a rázný Bedřich Karen. V této drtivé konkurenci

dokázala Štěpničková naplnit svou půvabnou Annu takovou intenzitou plaše přemáhaného a nepřemožitelného citu, že dokázala překonat diskusní charakter dramatu.

A poslední rolí sezony 1932–33 se Jiřina vrátila k anglickému bulváru, tentokrát už konečně v hlavní ženské roli. Byla to sekretářka Maud Pageová, hezká, chytrá, přitažlivá a maličko uzavřená, vzorný exemplář vítězného pohlaví. Miliskuje se se svým šéfem, který kvůli ní rozvrátí rodinu a nutí svou ženu k rozvodu – jenže Maud ho nakonec pošle k čertu, protože se ve svých dvaceti vůbec nechtěla vdávat, natož pak za pána o dvacet let staršího. Jmenovalo se to Kouzlo domova, pána-šéfa hrál Rudolf Deyl, paní domu Leopolda Dostalová. Taková anglická salonní hra musela být ovšem elegantně kostýmovaná a zvláště svůdnice Maud si vyžadovala něco extra. Oblékli ji tedy – do kalhot. A páni kritici – psal se červen 1933! – se mohli zbláznit. „Naprosto nevhodný ústroj, který byl patrně výmyslem režie,“ zněl ten nejmírnější výraz pohoršení. „Rozmarná dobrodružka byla spíš malým, svěhlavým a nadutým myslivečkem než mámivě svůdným mládím,“ vysmívali se v konzervativní Národní politice. Nejvíc se však kupodivu rozlítil elegán a společenský bonvivant Dr. Miroslav Rutte z Národních listů: „Štěpničková měla půvab výbojného a bezohledného mládí, které však herecky i zjevem bylo handicapováno kalhotami à la Marlene Dietrich, do nichž ji bůhvíproč navlékl autor či režisér, aby podtrhl její amazonský charakter. Avšak na jevišti dopadlo to jinak: londýnská typka, která přichází z kanceláře do bytu šéfova v tomto mužském kostýmu, působí rozhodně spíše jako uprchlice z kabaretu...“ Jenže herečky měly v oněch letech velkou autoritu v určování dámské módy a nic bych nedal za to, že do půl roku se pan doktor Rutte ve Společenském klubu roztomile bavil s elegantně okalhotovanou dámou, která mu už vůbec nepřipadala jako „uprchlice z kabaretu“.

Druhá Jiřinina sezona byla u konce. 23. června podepsala svou třetí sólistickou smlouvu na sezonu 1933–34, a protože byla krize a divadlo muselo tvrdě šetřit, vykázalo na této smlouvě úsporu 1600 Kč. Jiřině zbylo 22 400 Kč, což je suma nedělitelná dvanácti, a dá se tudíž jen přibližně říci, že měla 1866 Kč měsíčně. Tři dny po podpisu smlouvy jí divadlo kondoluje k smrti otce.

## Maryša

18. LISTOPADU 1933 UPLYNULO PADESÁT LET od otevření Národního divadla. K tomuto jubileu uspořádala správa činohry pětivečerní jubilejní cyklus českých her. Byl to Zeyerův Radúz a Mahulena, Stroupežnického Václav Hrobčický z Hrobčic, Vrchlického Soud lásky, Jirákových Jan Hus a nově inscenovaná Maryša bratří Mrštíků, která měla premiéru už v rámci cyklu, 25. listopadu 1933. Nastudoval ji K. H. Hilar, což bylo poněkud překvapivé, protože Maryša byla pokládána za typ dramatu, které „má svůj vyhraněný realistický styl, jež možno reprodukovati s větší či menší lidskou čistotou a pravdivostí, z něhož však nelze vybočiti, nemá-li být ohrožen životní nerv dramatu“. Jenže těžce nemocný Hilar už v té době překonal svou expresionistickou výbojnost, s níž na jevišti deformoval dramatikův text, a s vnitřní pokorou pronikal do hlubin lidských dramát, která inscenoval. Tak i v Maryše „dal scénám přidušenou tíhu, jako by stále hrozící výbuchem, a pečoval o příkrý spád dramaticky zauzlených okamžiků“. Jen rekrutskou scénu

v prvním dějství podal jako opilý taneční rej, do něhož zaangažoval celý balet. Tím podtrhl folklorní prvky hry.

Zdalo by se, že obsazení titulní role v tomto tradičním českém textu na scéně Národního divadla nemůže vyvolat problémy. A přece to kolem této Maryši tenkrát ve zlaté kapličky vřelo jako v sopce! Začněme vyprávěním Jarmily Kronbauerové v její memoárové knížce *Hodiny pod harlekýnem*:

„Před prázdninami v roce 1933 mi byla přidělena titulní role dramatu bratří Mrštíků *Maryša*. Její inscenace se ujal sám šéf činohry doktor Hilar. Bylo to jeho přání, abych vytvořila *Maryšu*. Jela jsem na prázdniny do kraje, v němž *Maryša* žila. Chtěla jsem se obeznámit s nářečím jednajících postav.

Po prázdninách mě ale čekalo překvapení. *Maryšu* nebudu hrát o premiéře, ale až od třetí reprízy. Premiéru a první dvě reprízy bude hrát zatím neangažovaná herečka, členka jiného divadla. Doktor Hilar musel ustoupit nátlaku. Rozhodující okolností nebylo umělecké hledisko. Roli jsem proto vrátila. Z vlastních Hilarových slov vím, že měl pro tento postup plné pochopení. Role byla potom přidělena – a to velmi šťastně – Jiřině Štěpničkové, která sklídila za svou kreaci zaslouženě velký úspěch. Zase jeden příklad toho, jak často ovlivní hereckou kariéru čirá náhoda. Bez *Maryši* by Jiřina Štěpničková nevyrostla tak rychle, i když se se svým mimořádným nadáním octla plným právem v popředí herecké rodiny.“

Nadšení paní Kronbauerové nad velkým úspěchem Jiřiny Štěpničkové v roli, kterou právě sama vrátila, není asi příliš upřímné. Nebo to bude spíš už pohled zamlžený nostalgií vzpomínání pětasedmdesátileté umělkyně. Ale jak to vlastně s tou *Maryšou* bylo?

V herecké knížce Jarmily Kronbauerové zapsána není, nebyla jí tedy přidělena úředně, mohla jí být leda ústně přislíbena – pak ovšem nelze

použít termínu, že roli „vrátila“. Na druhé straně si paní Kronbauerová asi těžko své potencionální obsazení do *Maryši* úplně vymyslela, Hilar nebo někdo jiný o ní asi opravdu uvažoval a ona mohla dát najevo nezáměr v okamžiku, kdy zjistila, že premiéru bude hrát „členka jiného divadla“. Ostatně i Hilarovo rozhodnutí, že bude *Maryšu* sám režisovat, padlo zřejmě až na poslední chvíli. Ještě na strojopisném obsazení z 6. listopadu je totiž napsán jako režisér Vojta Novák a toto jméno je přeškrtnuto a tužkou připsáno jméno Hilarovo. Ale toto obsazení již uvádí jako *Maryšu* Jiřinu Štěpničkovou, která také druhý den přijetí role podepsala. Jak vidno, je v této záležitosti mnoho neznámých, které dnes už nikdo nevyřeší. Viděl Hilar od začátku ve Štěpničkové *Maryšu*, jak tvrdí Eduard Kohout, nebo zvolil v delikátní situaci, kdy premiéra byla určena cizí herečce, nejprůchodnější řešení, totiž mladou herečku, kterou taková „alternace“ nesmí urazit? A komu mohlo vadit obsazení Štěpničkové do *Maryši*, když přece každá z prvních dam souboru by se jistě stejně jako paní Kronbauerová odmítla vzdát premiéry ve prospěch „členky jiného divadla“?

A kdo vlastně byla ta „členka jiného divadla“? Nikdo jiný než Míla Pačová, tehdy členka souboru vinohradského divadla, která se tímto vystoupením ucházela o angažmá v Národním, kam také – společně se Zdeňkem Štěpánkem – od příští sezony nastoupila. Potíž byla v tom, že Míla Pačová se právě provdala za JUDr. Jana Krčmáře, vysokého úředníka státní správy a predestinovaného ministra školství a národní osvěty (byl jím v letech 1934–36). Toto ministerstvo řídilo Národní divadlo. Bylo proto velmi nevhodné, že paní Pačová po Národním divadle zatoužila právě v tomto okamžiku a vysloužila si tak pověst největší herecké protěže první republiky.

Ať už to bylo jakkoliv, v premiéře Hilarovy inscenace *Maryši* opravdu vystoupili v titulních rolích dva hosté z Vinohradského divadla: paní

Pačová jako Maryša a Zdeněk Štěpánek jako Francek. Hráli však jenom premiéru a reprízu 15. prosince. Od první reprízy 29. listopadu vstoupila do role Maryši Jiřina Štěpničková a Francka hrál Otto Rubík.

Šestačtyřicetiletá Míla Pačová, která nastudovala Maryšu už před válkou v divadle Uranie, hrála pochopitelně tradiční psychologickou studii ženy–vražednice. Postavila ji „jako ženu předčasně uzrálou a zdrsněnou utrpením, jež potlačuje sama v sobě flagelantsky každý vznět a vzpouru, aby dokonala rychleji svou zkázu“ (M. Rutte), shrnula ji „s vroucím proctřením vesměs do jejího utrpení, do jejího niterného rozdrásání a do chmurného odhodlání, jež v ní skrytě vzrůstá. Je od druhého dějství důsledně obrácena do sebe, do svého šerého osudu... chlad a vytřeštění číší z ní posléze po způsobu antických Medeí –“ (J. Vodák). Její Maryša předjímalá tragický konec zločinné mstitelky již od okamžiku, kdy poslední prosby násilně provdávané dívky selhaly a „i když v odbojných situacích tvrdým hlasem vyrazí všechnu životní vášně, přece její vrcholné okamžiky jsou bolest, zhroucení a hrůza, kde tvář a gesto má skoro více váhy než vnější slovo –“ (J. Sajíc). Tak a podobně popisují všichni recenzenti Maryšu Míly Pačové, stále je řeč o „výhrůžně doutnajícím vášnivosti“ a „nebezpečném ohni pod popelem rezignace“, o „hrůzné a chladné odevzdanosti osudu“. Ze všech referátů je přitom zřejmé, že oba, Pačová i Štěpánek, zopakovali v Hilarově inscenaci své výkony ze Stejskalovy režie Maryši ve vinohradském divadle v roce 1926.

Jiřina Štěpničková stála před tak obrovským úkolem poprvé. Nebylo vůbec jisté, že ho zvládne: vždyt pro mnohé byla ta dívenka stále ještě leda „komindou“ do salonních veseloher. Ale jestli vzbudilo její obsazení „poprask v souboru“, tak neměší poprask jistě vyvolala kritická reakce na její výkon.

„Štěpničkové se podařilo vytvořit nový typ Maryši, stejně oprávněný a živý, ba místy vnitřně pravdivější nežli v pojetí její předchůdkyně,“

začal svůj referát A. M. Píša. „Jest prostou dívčí bytostí, místy přímo polodětsky křehkou: působí především vroucností a úpěnlivostí bezradného citu, zachovávajíc rys dívčí útlosti a prostoty i po svatbě, nemá nebezpečného šerosvitu vášně ani horečné dravosti výrazu, zato více lidského tepla a kouzlo citového stesku, její vražedný čin nevyvěrá z temného pudu odvety, nýbrž z tetelivé úzkosti o milovaného hochu, která kručí její srdce i po hříšném skutku. Postava Maryši, místy ještě trpící náhlými výrazovými přechody, náleží k nejvýznamnějším kreacím mladé, slibně nadané umělkyně.“ Tolik A. M. Píša v Právu lidu. A Edmond Konrád z Národního osvobození, druhý kritik, který se obtěžoval zhlédnout a zaznamenat „reprízový“ výkon Jiřiny Štěpničkové: „Působení Maryšin u slečny Štěpničkové s jejím svěžím, jasně rozkvétajícím nadáním tkví v citovém uchvácení, v úžase ze zlého světa, ve zmítání dívčí bezradnosti. Kde paní Pačová s vyzrálou hereckou převahou hořce a marně čelí urputnému osudu, slečna Štěpničková zvučí pod jeho nečekanými údery. Tak jasně dívčinně se rozpláče ve čtvrtém dějství před Franckem, a chladnou, zarytou hrozbu manželovi, jak ji lstivě tlumí závěr paní Pačové, nahrazuje rozchvělým, přísahajícím zapláním.“ A do třetice Vladimír Müller z Národních listů: „Jiřina Štěpničková je věkově blízká Maryše, a dává jí tedy plnou pravdivost dvacetiletého mládí. Z toho plyne, že tu není syté ženské tragiky, že to není studie ženské pomsty, samičí odvety: od počátku do konce zní tato Maryša dívčími tóny. Když živí, že si má vzít Vávru, i v druhém dějství, než odjíždí na katechismus, cítíte ne ženský vzdor v jejích slovech, nýbrž dětskou bázeň, ne zoufalství, nýbrž hrůzu před něčím, o čem tuší, že jí rozdrtí život. A tyto dívčí, zpola dětské tóny slyšíte i tehdy, když vidíte už Maryšu Vávrovu: to není mučednická pasivita, zúctování se životem, to je smutek z trpkého údělu, smutek nad zkaženým mládím, v aktu čtvrtém je to až dětská bojácnost před řešením otázky, zmatek, a závěrečné slovo Maryšino

nemá tentokrát akcent ani hrdého, ani tupě rezignovaného přiznání: své ‚otrávila‘ říká tónem, jako by si teprve nyní uvědomovala, co učinila.“

Nenašel jsem víc svědeckých výpovědí o první Maryše Jiřiny Štěpničkové, ale ty tři citované jasně dokazují, s jakou překvapivou novostí herečka ke své postavě přistoupila. Zahrála ji s autenticitou svého mládí, s jakousi věcnou moderní prostotou, která odpovídá pocitu její generace. Žádné ženské temno, ale přirozenost zraněného a pošlapaného citu. Udivení se tážeme, jak se mohla mladá herečka sama odvážit k tak pronikavému přetvoření národní dramatické postavy. Ale nebyla to vpravdě její odvaha, ona jen se suverenitou sobě vlastní splnila úkol, který se jí odvážil svěřit K. H. Hilar. Znovu se tu osvědčila pronikavost Hilarova divadelního instinktu, který byl vždy základem jeho strhujících inscenačních vizí.

Později se bude tvrdit, že Maryšu objevili v Jiřině Štěpničkové filmaři, jmenovitě prý Karel Hašler nebo režisér Josef Rovenský. Dočtete se, že když ji ve filmu *Za ranních červánků* oblékli do lidového kroje, padl jí prý jako ulitý, jako by k ní neodmyslitelně patřil. „Když jsem s Karlem Hašlerem točila ve filmu *Za ranních červánků*,“ vzpomíná později herečka, „prohlásil režiséru Rovenskému, že jsem česká Maryša, že se na ni hodím typově i herecky a že by se měla se mnou natočit. A za rok k tomu opravdu došlo. To už jsem měla za sebou jevištní Maryšu, a dokonce v Hilarově režii na Národním divadle.“

S příznačnou hereckou nepřesností tu Štěpničková mate chronologii své herecké práce. Je sice pravda, že Maryšu natočila rok po filmu *Za ranních červánků*, ten však filmovala v létě 1934, tedy půl roku poté, co se představila jako Maryša v Hilarově inscenaci. I když nelze popřít, že Štěpničkovou jako Maryšu proslavil až Rovenského film, inspirace k němu vzešla z Hilarovy inscenace v Národním divadle.

Z našeho vyprávění je zjevné, že Jiřina změnila své rozhodnutí z roku 1931 a usoudila, že by pro popularitu jejího herectví nebylo dobré, aby se i nadále vyhýbala filmové práci. Společenský význam kinematografie rostl po nástupu zvukového filmu takřka měsíc od měsíce a bylo stále zřejmější, že kdo chce v hereckém světě něco znamenat, musí dobýt úspěch na filmovém plátně. Ostatně filmová práce už taky přestávala být tím bohémským dobrodružstvím, jak ho vylíčil Ladislav Pešek.

Ke konci sezony 1933–34 se obrátila Štěpničková na vedení Národního divadla, aby jí bylo povoleno účinkovat ve filmu. Takové povolení nemohlo tenkrát udělit ředitelství samo a muselo se obrátit na svůj nadřízený orgán, Ministerstvo školství a národní osvěty. Učinilo tak 8. června 1934. Ministerstvo obratem odpovědělo a svolilo, „aby členka činohry Jiřina Štěpničková účinkovala ve filmech ‚*Za ranních červánků*‘ a ‚*Kapitán Korkorán*‘ s tím omezením, že toto vedlejší zaměstnání nebude na újmu zkouškám ani představením v divadle“. Dopis přišel do Národního divadla 15. června a téhož dne bylo na úředním formuláři Jiřině Štěpničkové povolení vydáno.

Souvislá filmová kariéra Jiřiny Štěpničkové tedy začala premiérou filmu *Hrdinný kapitán Korkorán*, 24. srpna 1934.

V této komedii Vlasty Buriana na námět E. A. Longena a v režii Miroslava Cikána hrála Jiřina lázeňskou monděnu oděnou do přepychových rób a dlouhou vlečku za ní nosili osmokingovaní páni. Dvaadvacetiletá herečka tu velmi věrohodně zahrála zralou dámu, obletovanou obstarožním admirálem. V lázeňské části filmu je partnerkou Burianova falešného korvetního kapitána, jehož ztřeštěností s přátelskou sympatií přihlíží, aniž mu komediálně přihrává. Hlavním problémem jejího hereckého výkonu je akademicky vzorná dikce, jejíž strojenost kontrastuje s hovorovým jazykem Vlasty Buriana.

Byl to jediný svobodný film Jiřiny Štěpničkové s Vlastou Burianem (po válce se s ním setkala ještě v bolševické agitce Slepice a kostelník) a herečka na jeho veselé filmování ráda ještě po letech vzpomínala: „Já byla vždycky smíšek. Jak to Burian vystihl, hned hledal kdejakou příležitost, aby mě rozesmál. Měla jsem tam scénu v posteli. Burian v buřince do postele skočil, převalil se na záda a dělal broučka s tou úžasnou hrou rukou a nohou. To se mnohokrát zkoušelo jen pro Burianovo potěšení, zahrál to pokaždé jinak, jistě taky proto, aby mě překvapil a zaskočil. Vydražďovalo to mou hereckou fantazii a nutilo mě to pohotově se přizpůsobit jeho výkonu. Režisér šlel, protože tu scénu nemohl natočit, a přitom se tenkrát šetřilo každou minutou! Odvděčili jsme se mu pak v exteriéru. Burian i já jsme ovládali plavecký a skokanský sport, a tak jsme mu vytvořili scénu navíc z toho, jak skáčeme z vysokého prkna do vody.“

Dva měsíce po Korkoránovi byl uveden druhý film, který Jiřina v létě 1934 natáčela. Pod titulem *Za ranních červánků* se skrýval idylický obrázek z dob českého probuzení podle stejnojmenné prózy spisovatele Nerudovy generace Aloise Vojtěcha Šmilovského. Na pozadí rázovitého venkovského prostředí líčil film pobyt osvětského filologa a historika Josefa Dobrovského na Černínském zámku v Chudenicích roku 1828 a jeho konflikt s mladým Františkem Palackým o víru ve znovuoživení českého národa. Film režíroval Josef Rovenský na scénář Hašlerův, který hrál i postavu Dobrovského. Štěpničková dostala roli „něžné Madlenky“, vnučky místního hajného. Oblékli ji – stejně jako před půl rokem K. H. Hilar na jevišti Národního divadla v Maryše – do lidového kroje, a tak tento film nastartoval sérii krojovaných dívek, které Jiřina ve filmu vytvořila. V létě 1934 natočila herečka s režisérem Josefem Rovenským ještě jeden folklorní film. Jmenoval se *Tatranská romance* a byl to – jak jinak – naivní románek lásky, který bohatě vy-

užíval přitažlivosti slovenské přírody a slovenského folkloru, jehož prvky, zejména výšivky, se uplatňovaly i v dobové módě městského oděvu. Film se odehrával v nejkrásnějších partiích Vysokých Tater a byl mluvený slovensky. Štěpničková hrála kovářovu schovanku Anušku, kováře vytvořil barytonista světového věhlasu Pavel Ludikar. Protože v Tatrách bylo toho léta špatné počasí, protáhlo se filmování až do začátku září a Štěpničková měla potíže s uvolněním z divadla.

Tatranská romance měla premiéru až v lednu 1935. Na začátku léta téhož roku stačila ještě Jiřina natočit filmovou verzi Šamberkovy frašky *Jedenácté přikázání* a od 10. do 25. července filmovala s režisérem Rovenským Maryšu.

Film se točil ve slováckém Vlčnově, neboť na Kloboučku nenašli filmaři původní kroje. Vlčnovskému kroji bylo citlivě přizpůsobeno i nářečí dialogů. Filmová Maryša měla premiéru 28. listopadu 1935. Film byl odměněn první českou filmovou cenou, která byla udělena režiséru Josefu Rovenskému a představitelce Maryši Jiřině Štěpničkové. Triumf filmu vyvrcholil na benátském Bienále 1936, odkud si Maryša jako první český film přivezla medailové ocenění. Největšího úspěchu však dosáhl film u českého publika, barevné plakáty s profilem Maryši ve vlčnovském svatebním kroji zaplavily celou republiku.

Maryša ve filmovém pojednání Jiřiny Štěpničkové je krásná, tehdejší filmovým stylem městsky nalíčená dívka jasného pohledu a energického gesta. Považuje za samozřejmé, že se může rozloučit s Franckem, který odchází na vojnu: tvrdě hájí své právo, dívoce se rve s matkou, a když Francek vyrazí dveře, skočí mu radostně do náruče.

První velkou scénu koncipuje režisér do všedního domácího dění: Maryša ukládá talíře, lízal si ošetřuje zraněnou nohu. Na otcovu výzvu: „Něco ti chcu říct!“ odpoví pěkným, zvědavým úsměvem, který okamžitě mizí, když padne zmínka o vdavkách. „Já sa nechci vdávat,“

odpoví furiantsky s kosým pohledem na otce, ale rychle se otáčí a podezřívavě zjišťuje otcovy záměry. Ruce na prsou, oči zavřené, jako by čekala úder – „Snad ne Vávru?“ – dech se jí na chvíli zastaví a pak se nahlas rozesměje jasným dívčím smíchem, až se ohýbá. Otočí hlavu k otci a smích náhle utne. Ústa sevřená, čelo proti čelu, přidupne: „Já si Vávru nevezmu!“ Ale pak se připojí i matka a ona se energicky otočí a odchází.

Hádku s matkou oddělil režisér do samostatné scény, v níž Maryša čelí matce jen rovným, klidným, skoro až udiveným pohledem. Tehdy pochopí, že rodiče své plány myslí vážně, vezme ranec a bosa, jak stále byla zvyklá chodit, prchá z domu. Dojde k nové rvačce s matkou, která ji tvrdě přirazí ke zdi a Maryša, oči vytřeštěné, ruce přitisklé k hrudi, rezignovaně odevzdá ranec přicházejícímu Lízalovi. Zlomili ji. Pak už odpovídá na matčinu agresivitu jen strachem v očích, pláčem a rukama sepjatýma k prosbě. Odmítá se obléct do svatebního kroje, a když vstoupí Lízal, padne před ním na kolena, zoufale prosí a vzlyká. „Obleč se,“ řekne Lízal laskavě a jemně se zabývá jejího objetí.

Když vstoupí Vávra, učiní Maryša poslední pokus: postaví se proti němu a úpěnlivě ho prosí o pochopení. Vávra ji tvrdě obejmě. Maryša se mu vykrouť, uteče na sňh a tam požádá babičku, aby jí pomohla s oblékáním. Nemá už sílu k dalšímu odporu.

Ale roste v ní jiná síla: síla přijmout svůj osud a nezlomit se pod ním. Se smutnou odevzdaností snáší obřadné oblékání a nasazování věnce. V nádheře vlčnovského svatebního kroje pak vyjde do síně a otupěle sdělí rodičům, že je poslechně a Vávru si vezme. „Abyste věděl, koho si berete,“ hodí mu studeně do očí. Před oltářem má hlavu skloněnou a sotva slyšitelně vydechne své ano, které na výzvu kněze se slabým úsměškem zopakuje hlasitěji.

Ve mlýně políbí děti, zůstane stát uprostřed světnice a s otupělým vzrušením naslouchá zpěvu šohajů. Vávra ji uchopí do náruče, ona

s temným pohledem v očích ztuhne. „Já tě naučím poslouchat!“ vykřikne Vávra. Maryša se strachem v očích vzhledne. Záběr na bejkovec, ležící u schoodu.

Druhou část Maryšina dramatu uvozuje návštěva zlomeného Lízala ve mlýně: trpí tím, že Maryša trpí, protože on nechce splatit Vávrovi slíbené věno. Maryša v tmavém, vlasy spletené do uzlu, sedí u stolu a látá punčochy. Z děvčete se stala zralá žena, vyrovnaná a smířená s osudem. Všem u zvyklá, i tomu bití. Lízal rozčileně odchází a ona dál nezúčastněně zašívá, vezme na klín dítě, které se přibatolilo, a zašívá dál. Jen pak, při setkání s Franckem venku u mlýna, přelétne jí tváří slabý úsměv, ale rázně se mu vymkne a klidně kráčí vedle něho. Šťastný pocit nezlomené lásky k Franckovi a zralé vědomí, že už se jí nesmí poddat, určuje všechno Maryšino chování při Franckově návštěvě a jeho přemlouvání ke společnému útěku. Je to milostná scéna, oba se drží za ruce, ale Maryša už má téměř mateřskou převahu a s láskou odhání Francka jako zlobivé dítě. Vyděsí se teprve při představě, že by ho Vávra mohl zastřelit.

A pak ji ovládne strach. Ustupuje před Vávrou ode dveří ke stolu, stále vyděšena, stále skrytě sleduje Vávrovo počínání a zvedá rameno k ochraně před ranami. Teprve když vzteklý Vávra vezme bejkovec na služku Rozáru, aby z ní vymlátil příznání o Franckově návštěvě, zlomí se v Maryše strach z jeho ran a zařve na něj: „Francek tu byl!“ A začne se s ním rvát o pušku, jako se kdysi rvala s matkou o ranec.

Vávruv pokus o zabití Francka, o zničení toho posledního, co Maryšu smiřovalo se zkaženým životem, probudil v Maryšině duši zlo. Cosi temného se rozlilo v její tváři, když pomalu jako fascinovaná jde k truhle, kde je uschován jed. Rozára ji vyruší a ona se od ní odvrátí, opře se o stůl a civí na jeho desku. Když Rozára zmizí, rychle jde znovu k truhle, vyndá jed, podívá se do krabičky – jenže Rozára se vrací

s kafem a staví hrnek na stůl, přes který se obě ženy pozorují, jedna podezřívavě, druhá s přísnou rozhodností. Teprve když Rozára za sebou zavře, začne Maryša s očima stále upřenýma na dveře vybalovat jed, spěšně ho vysypává do kávy a kávu míchá. Při zvuku Vávrových kroků uteče od stolu. Z Maryšiny tváře, která stále sleduje Vávru, zmizela nenávist a zůstal jen smutek a starost, zda vypije. A Vávra pije, nechutná mu, ale pije zkoumavě dál – a Maryšina ruka jede po prsou ke krku a v očích už není ani nenávist, ani zvědavost, ale soucit. Vávra se pokouší o poslední dorozumění, ale Maryša, ponořena do sebe, mu nedovolí víc, než aby ji políbil na temeno hlavy. Teprve když Vávra dojde ke dveřím, Maryša se na něj podívá, a jako by chtěla něco vykřiknout, ale pak si zastře dlaní oči. Vávra se potácí mlýnicí a Maryša si zacpává uši, aby neslyšela, zoufalé oči a vzrušený dech, pak zastavování mlýna a Maryša sklesne vedle stolu, křečovitě se držíc jeho hrany.

Lidé ji najdou sedící na truhle, hlavu svěšenou. Zvedne usazenou tvář a dívá se na dav před sebou. – „Tys ho otráвила!“ – Neodpoví, jen tváří jakoby záchvěvem proběhlo přitakání. Uvidí v davu i Francka a úlevně se na něj usměje. A pak se s důvěrou dívá vzhůru na četníka, který jí navléká želízka...

Taková byla Maryša Jiřiny Štěpničkové ve vynikajícím filmu Josefa Rovenského. Byl to filmový svátek, přehlídka vlčnovských krojů a krajového folkloru. Vedle Jiřiny Štěpničkové byl v tomto filmu mimořádný výkon Jaroslava Vojty v roli Vávry a Marie Bečvářové jako babičky. Filmová kritika nebyla v roce 1935 ještě na takové úrovni, aby zachycovala jednotlivé herecké výkony – a přece jsme právě u Maryši Jiřiny Štěpničkové narazili v Právu lidu na vzácnou výjimku. Její autor sice neměl ani tušení, že Štěpničková před dvěma lety vytvořila Maryšu na scéně Národního divadla, dokázal však velmi sugestivně vyjádřit, jak objektivně působil její výkon na soudobého českého diváka: „To že je ta

naivní, milá Štěpničková, již jsme dosud vídali – a nikoliv právě nejčastěji, nevíme proč – na Národním divadle v úsměvných, povětšinou nenáročných roličkách? Za půldruhé hodiny provede vás její obličej i sugestivní hlas všemi fázemi lidského života: něžná milenka, cudná panenka, zklamaná dcera, zlomená žena, pomstychtivá tragédka a zločinec plný mravního oprávnění, každé gesto je namístě, každá slabika vypointována, to je vír lidských vášní, herečka velkého formátu, umělecký fond, kterému poprvé byla dána možnost plného rozviti.“

Není divu, že filmová Maryša se stala přelomem v herecké kariéře Jiřiny Štěpničkové. Zrodila se hvězda.

Po těžkých životních zkouškách, takřka na konci svého života, se „nezapomenutelná Maryša“ vrací do míst, kde se zrodila její sláva. Bylo to v květnu 1983 a jejím společníkem na cestě do Vlčnova byl Oleg Reif. Zanechal o tom svědectví, které vyšlo po hereččině smrti v září 1985 v Lidové demokracii:

„Zdá se to už neuvěřitelně dlouho, a přece jsou tomu jen dva roky, co jsme uháněli s Jiřinou Štěpničkovou koncem května prosluněnou silnicí směrem na Moravské Slovácko. Cíl cesty – Vlčnov. Po osmačtyřiceti letech se sem vracela slavná filmová Maryša. Vzpomínala na ty červencové dny před desítkami let, jako by tomu bylo nedávno...“

Zastavili jsme. Vlčnovská náves byla plná vítajících lidí. Přijela jejich Maryša. Byl jsem nesmírně překvapen, kolik těch pamětníků ještě žije. Okamžitě se vzchopila. Dlouhá cesta jako by na ní nezanechala stopy. Ani na chvíli ji nenechali na pochybách, že ji mají nesmírně rádi. A pak přišlo první velké překvapení. Zavedli ji do téhož domku, ve kterém v roce 1935 bydlela při filmování. Vešel jsem s ní do světnice. Jako by se tady zastavil čas... Seznamovala se s věcmi, které jí byly blízké. Usedla vedle postele, pohladila naducanou peřinu a rozhlédla se po místnosti. „Je to jako tenkrát...“ řekla s úsměvem. A jeden jediný pamětník jejího

pobytu v tomto stavení stál ve dveřích – a snad jako tenkrát, když byl ještě klučinou a nemohl se vynadávat nad tou návštěvou velké herečky z Prahy, trochu zrozpačitěl. Ale i on se cítil šťastný.

Večer přichystali Vlčnovští v kulturním domě své Maryši opravdu krásné přivítání. Uprostřed moravských písniček zněla z jeviště její slova vzpomínání jako balzám. Bylo dost těch, kteří si vybavovali dobu skoro před padesáti lety stejně intenzivně jako ‚jejich Maryša‘. Vepsala se jim (a nejen jim) do srdcí postavou, která se stala už národní legendou. A jestliže ji obdarovali nejen dary, ale především svou láskou a úctou, znamená to, že vytvořila něco, co přetrvává do budoucích generací.

Když jsme se po třech dnech vraceli z pohostinné Moravy, najednou se ke mně Jiřina Štěpničková obrátila a povídá: ‚Vid', už asi nejsem nejmladší?‘ Podíval jsem se na ni překvapeně, ale ona se smíchem dodala: ‚Představ si, že tenkrát se mi pod tou naducanou peřinou spalo jako jedna báseň. Ale teď jsem ji celou noc honila po podlaze, pořád mi sjížděla, asi už nejsem na takovou duchnu zvyklá...‘“

## Poslední léta s Hilarem

TEN PODZIM ROKU 1933, kdy se tak proslavila v Hilarově inscenaci Maryši, nebyl jinak pro Jiřinu moc plodný. Před prázdninami jí byla přidělena role služky Julie ve Frejkově inscenaci Marchandovy Slípky na zdi, ale v představení, uvedeném na konci srpna, nakonec vůbec nehrála. Pak jí asi z šedesáti rolí Schillerova Valdštejna, který měl v Dostalově režii premiéru 12. října, dali ten nejposlednější štěk. K datu 6. října se objevuje v její herecké knížce role Grácie, učednice v módním salónu ze hry Aimeé a Filipa Stuartových Od devíti do šesti. Byla to nová anglická konverzačka o vlnadných švadlenách a modelkách, které trpí pod vykořisťovatelskou matronou, z níž se nakonec vyklube hodná a skoro krachující podnikatelka, jakou mohla zahrát jedině Růžena Nasková. Roli Grácie stejně nakonec dostala Olga Scheinpflugová a Štěpničkové dva dny po premiéře přidělili jako záskok ještě menší roličku posílkářky Gladys. Pár dní předtím stejným způsobem zaskakovala jako lady Cameronová v Montgomeryho hře Dvojspřeží, kde pronesla několik pozdravů a společenských frází. Štěpničkovou toto jednání zjevně