

Začátek cesty

V TĚCH JEŠTĚ POKOJNÝCH LETECH těsně před první světovou válkou přinesl duben roku 1912 obrovské vzrušení: v noci ze čtrnáctého na patnáctého dubna narazil přepychový britský parník Titanik při své první plavbě do New Yorku na ledovou kru a během čtyř hodin se potopil. Zahynulo 1517 osob. Pro civilizovaný svět to byla velká katastrofa, která jako by předznamenala jatky blížící se světové války.

Pražské deníky přinesly zprávu o katastrofě v úterý 16. dubna a denně až do konce měsíce své zpravodajství doplňovaly novými hrůznými detaily. Co proti tomu byly zprávy o suspendování ústavy a zavedení výjimečného stavu v uherském Chorvatsku!

Člověk se sice rodí ve hvězdných znameních, ale znamení doby jsou pro jeho osud stejně příznačná. Kdo se narodil ve znamení Titaniku, tomu byla souzena sláva a pád.

Když se Titanik potopil, bylo Jiřince dvanáct dní. Narodila se na škaroudu středu 3. dubna 1912 v rodině zaměstnance elektrických podniků pražských Antonína Štěpničky a jeho ženy Jiřiny, rozené Papežové.

Bydleli na Letenském náměstí na rozhraní dnešních ulic Veletržní a Milady Horákové. Jiřinka byla v této rodině už třetí, pozdní dítě: první, chlapec Antonín, zemřel už ve dvou letech, druhá holčička Marie, v té chvíli osmiletá, byla narozená jako Jiřka v dubnu. Jiřinka měla nahradit zemřelého chlapce, a přestože se to nepovedlo, tatínek nedbal, říkal ji Jirko a vedl ji spíš jako kluka než holku.

Štěpničkoví byli skromná měšťanská rodina, kterou mohla Jiřina s dobrým svědomím v padesátých letech označit za dělnickou. Tatínek byl mistrem nebo dozorcem ve Střešovické vozovně, maminka pocházela z jihočeského Pacova a do Prahy přišla jako mnohá jiná venkovská děvčata „do služby“. V Pacově žila ještě její matka, Jiřinina babička, která se dožila téměř stovky let. Byla to vzdělaná paní, horlivá ochotnice, přítelkyně pacovského rodáka básníka Antonína Sovy – i Jiřinčina maminka se s ním znala.

Nevíme nic o tom, s jakými obtížemi prožívala rodina první světovou válku: otec musel narukovat a matka zůstala sama se dvěma holčičkami, dvanáctiletou a čtyřletou. Malá měla štěstí: začala chodit do školy právě ten podzim, kdy se zrodila Československá republika.

Letná byla sportovní čtvrť, kralovala tam dvě slavná letenská S, železná Sparta a sešívaná Slávie, a Jiřina později tvrdila, že ji právě toto sportovní prostředí zformovalo. Brzy se z ní stala správná a šikovná holka, která s partou svých vrstevníků chodila lajnovat hřiště, sbírat míčky a různě všelijak na hřištích pomáhat. A tak se pak za odměnu dostala i k „bohatým“ sportům, naučila se dobře hrát tenis a ovládala prakticky všechny míčové hry. Sport byla jedna její veliká láska a tato láska jí vydržela celou šťastnou první polovinu jejího života. Ještě uslyšíme, jak ji za její sportovní všestrannost obdivovali kolegové v Národním divadle.

Ale Jiřina měla ještě jednu lásku a k té se dostala podobným způsobem. Chodila s kamarády do místního biografu (bývalý Belveder,

později Ponrepo) odpracovat si lístek – topili v kamnech, zametali po představení sál a za to mohli pak zdarma „lízat plátno“ z první řady. Tady se v ní zrodil filmový fanda, kupodivu však ne touha po slávě herecké. K tomu došlo až později.

S tatínkem byli velcí kamarádi. „Byl pro mne vůbec, když jsem rozum brala, čím dál tím větším překvapením. Myslívala jsem si také, že nemá zájem o divadlo, o literaturu, zkrátka, že o těch věcech nic neví. Chodívala jsem s ním často na procházky, na kterých jsme potkávali jakéhosi hezkého, neobvyklého pána. Vysokého, štíhlého, který se něčím lišil od ostatních. Tatínek se pokaždé zastavil, smekl svoji buřinku a hluboce se uklonil. Mně to bývalo jako dítěti vždycky hrozně směšné. A tak jsem se zeptala: ‚Tatínku, prosím tě, co to děláš, vždyť je to k smíchu, táto...‘ – A on mi s velikou úctou řekl: ‚Až vyrosteš, pochopíš. Je to náš velký básník a spisovatel. Jmenuje se Jaroslav Kvapil...‘“

Na prázdniny jezdila Jiřina k babičce do Pacova, kde se učila poznávat přírodu a pracovat na zahradě. Vzpomínala později, jak se babičky ptávala: „Babi, proč rejete?“ A babička odpovídala: „Zarejvám starosti.“

„V průběhu let jsem si uvědomila, co je to za pěknou filozofii. Při venkovské práci, na zahradě, na poli, jsem pochopila, co je malicherné a co má význam. Naučila jsem se srovnat si věci.“

A tak chodila do měšťanské školy U Studánky (kde ji učil matematiku a fyziku její pozdější režisér Jindřich Honzl), sportovala, cvičila v holešovické sokolovně (kde už možná mohla mezi mrňaty zahlédnout šestiletou Danu Medřickou) a čekala na nějaké znamení, které by jí ukázalo cestu.

„Jednou se paralelní třída chystala na lyže za peníze, které vydělá na školní akademii. Bylo mi do bréče, že já nejedu. Den před akademií však dívka, která měla představovat Bivoje, onemocněla a učitel, který

znal mou touhu po lyžování, mi řekl: ‚Když se naučíš roli a zachrániš tak vystoupení, vezmem tě s sebou na hory.‘ A já se Bivoje přes noc naučila. Kvůli horám a lyžím. Ale stalo se něco, co obrátilo celý můj život naruby. Na jevišti jsem pocítila a zažila nejen hrůzu, ale i úžasnou krásu. Krásu z toho, že představuju něco, co znám jen z dějepisů a knížek, že to je najednou živé a že já jsem ten člověk, který tohle zprostředkovává. Pocítila jsem slast a propadla divadlu. V Krkonoších jsem závod sice vyhrála, ale mou touhu už to neovlivnilo.“

Toto vyprávění se zachovalo ve dvou verzích, z nichž v druhé nejde o Krkonoše, ale o Tatry. Tento rozpor nemusíme řešit, protože nic nemění na smyslu vyprávěné události, spojené se školou v ulici U Studánky, kam Jiřina v té době chodila. Psal se rok 1925, Jiřině bylo třináct a byla žákyní druhé třídy měšťanské školy.

Prý od té chvíle myslila jen na divadlo a začala svůj talent i příslušným způsobem pěstovat: stylizovala se na ulici do ubohé žebračky, a dokonce nějaké peníze i vyžebřala. Jenže se to doneslo domů a táta úspěšnou herečku seřezal. Neměl totiž smysl ani pro ochotnické improvizace, ale ani pro divadlo opravdové, které podle něho bylo jen pro lehký holky. To Jiřině později značně zkomplikovalo cestu do uměleckého života.

Neboť když přišla ta chvíle a Jiřina začala pomýšlet na studium na konzervatoři (ne však herectví, ale zpěvu), tatínek se rozhodně postavil proti a nařídil studium na obchodní akademii. Tehdy se Jiřina proti němu spikla s maminkou, udělala tajně zkoušky na konzervatoř a před tatínkem předstírala, že studuje obchodní akademii. Vydrželo to skoro rok, a když to prasklo, tatínek ji vyhodil z domova. Našla si pokojíček v podkroví někde v Dejvicích a dál studovala a hrála divadlo. Tatínek se usmířil až po matčině smrti, když už byla Jiřina v Národním divadle. Nebylo to však usmíření ledajaké, vypravuje se o něm příhoda skoro neuvěřitelná:

Prý byl v lázních Poděbradech a najednou ho popadla touha po dceři, a tak jak byl, v pyžamu, odjel do Prahy do Národního divadla. Proklouzl na most mezi šály a seshora syčel na Jiřinu, která na jevišti hrála: sss, Jirko, sss, Jirko! Tak se usmířili. Tatínek na místě pochopil, že se mezi těmi šálami neodehrávají žádné orgie – a stal se z něj nejvěrnější návštěvník Národního divadla.

„Vzpomínám na jedno odpoledne, kdy bylo strašné vedro a Praha byla celá u vody. Dodnes vidím Olgu Scheinpflugovou, jak se před představením dívá smutně na Žofín, kde se lidé při dechovce těšili ze sluníčka, a vzdychla: ‚Tak dneska k nám nepáchne ani noha, mimo Antonína Štěpničky.‘“

Ale trochu jsme v našem vyprávění předběhli, Jiřina teprve tajně dělá zkoušku na konzervatoř.

„Mé první vystoupení na konzervatoři bylo opravdu zajímavé. Bylo mi čtrnáct let a hlas byl právě v pohybu, dokonale rozladěn. Profesor Kaďeřábek mi řekl rovnou, že do pěveckého oddělení neudělám zkoušku. Radil, abych to zkusila v dramatickém oddělení. Nic jsem neměla připraveno, ale odvážila jsem se.“

Dali mi číst nějaké neznámé básně a po chvíli toho měli všichni dost. Ale zřejmě se pobavili. Seděla tam spousta zajímavých lidí, mimo jiné Vodák a paní Laudová. A ta nade mnou vztáhla ruku, a že udělá pokus. Mám si představit, že do pokoje vejde má sokyně, a ukázat, co umím, co cítím. Co já o tom mohla ve čtrnácti vědět? A tak jsem se plnou vahou opřela o to, co jsem kdy odkoukala na jevišti. Komise se válela smíchy. A čím víc se oni smáli, tím já byla zoufalejší a tím víc jsem na to šlapala a přidávala. Tenhle bezděčný úspěch způsobil, že mě vzali pro můj rozhodný komický talent...

Pražská konzervatoř se v té době nalézala v klášteře v Emauzích. Studium nebylo tak ostře vyhraněné, jako je tomu dnes, na jedné chodbě

jsme vyrůstali všichni – hudebníci, činoherci, zpěváci. Některé předměty měli všichni posluchači konzervatoře společné, takže není divu, že třeba nakonec zakotvili i mimo svou původní specializaci. A tak se studium herectví snoubilo i v mém případě ruku v ruce se vzděláním hudebním.

K mým vrstevníkům, rok či dva nehraje roli, patřil Jan Pivec, Marie Glázrová, Slávka Procházková, Jiřina Šejbalová, Miloš Nedbal, Jaroslav Ježek, Karel Ančerl, Jaroslav Pospíšil. A kdykoliv se v pražském kulturním životě dalo něco nového, byli jsme při tom...“

To je všechno, co se dá sestavit z autentických výpovědí Jiřiny Štěpničkové o jejím příchodu na konzervatoř a pobytu na ní. Dovídáme se, že se původně hlásila na pěvecké oddělení, kde však neuspěla, a teprve potom učinila pokus o přijetí na oddělení činoherní. Její výpověď vzbuzuje jedinou pochybnost: jestli se ta přijímací zkouška skutečně odehrála v jejích čtrnácti letech – tedy na podzim roku 1926. Pro tuto pochybnost je několik důvodů. Předně konzervatoř nepřijímala žáky mladší patnácti let a za druhé sama Štěpničková vypovídá, že už v prvním ročníku začala vystupovat v Honzlově Osvobozeném divadle – a její první doložené vystoupení je z jara 1928, tedy ve školním roce 1927–28. A z téhož školního roku je i dopis rektorátu konzervatoře, který jí a dvěma dalším spolužákům povoluje účinkovat jako statistům v Národním divadle, a to s výhradou, která se může týkat jen posluchačů prvního ročníku. Jiná svědectví ostatně hovoří o tom, že Štěpničková setrvala na konzervatoři necelý jeden školní rok – a to mohl být pouze rok 1927 až 1928.

Vyjděme tedy z předpokladu, že na konzervatoř nastoupila v září 1927 patnáctiletá (nikoli čtrnáctiletá) Jiřina Štěpničková současně s patnáctiletou Vlastou Fabiánovou a s dvacetiletým Janem Pivcem, který měl už za sebou pobyt u několika malých venkovských divadelních společností.

„Bylo to všechno obráceně než u divadla,“ vzpomíná Jan Pivec ve svých memoárech Thespidova kára, „a dalo mi hodně práce se přeorientovat. Zpočátku žádná role a slavné monology, kromě ostatních posluchačů žádné obecenstvo, jen a jen herecká teorie a základy poctivého řemesla, které bylo, je a vždycky bude nezbytnou oporou naší práce. Kdo takový základ nemá, nemůže dělat dobré divadlo. Herec se musí naučit zacházet s dechem, hlasem, se svým tělem, musí naprosto srozumitelně vyslovovat, to je samozřejmý předpoklad. Je-li za ním talent, píle a houževnatost, může dojít k branám umění. Láska k divadlu, chuť hrát je sice nutná, ale sama o sobě nestačí.“

Pivcovo líčení herecké řehole na konzervatoři ovšem není moc přesné. Sám totiž vystoupil už v říjnu 1927 ve školním představení v Divadle Na slupi. Jiřina si o takové jevištní zkušenosti musela zatím nechat jenom zdát.

Sukýnku na kšandě

ZIMA PŘELOMU ROKU 1927 A 1928 byla poznamenána tragédií, která se musela dotknout každého mladého divadelníka a všech, kdož se o české divadlo druhé půle dvacátých let jen trochu zajímali. Tu zimu umírala na mozkový nádor a 20. ledna 1928 zemřela čtyřiaadvacetiletá herečka Jarmila Horáková, mladý symbol moderního českého divadla.

Jarmila Horáková, narozená v Praze 7. března 1904, byla od dětství přitahována fluidem divadla. Po intenzivním ochotničení vystudovala v letech 1922–1926 hereckou konzervatoř a současně se stala přední herečkou divadelní avantgardy, především v představeních Jiřího Frejky. Byla herecky nadaná, fyzicky dokonale vybavená, sportovní typ mladého emancipovaného děvčete, schopná hrát, tančit, zpívat i recitovat – ale přitom i charakterově pevná, s hlubokým vztahem k životu, k divadlu, k umění, s touhou po prosazení moderního uměleckého názoru. Byla herečkou básnivé metaforiky a radostné hravosti. Tak se v roce 1926 představila ve Frejkově inscenaci Nezvalovy Depeše na kolečkách jako prodavačka ryb, s velkým červeným srdcem na živůtku, „nové

vyslovení citovosti v podobě cudné, plné zdravého vznětu, něco, co všichni čekali, co Seifert, Halas, Nezval vyjadřovali veršem“.

Tuto reprezentantku mladého, neživotných konvencí zbaveného herectví angažoval K. H. Hilar už v roce 1926, hned jak skončila konzervatoř, do Národního divadla. Jarmila Horáková tam vytvořila několik klíčových postav, v nichž zaznívala zdravá touha po mládí, „které není sobecké a vyhrává“. Její tvorba vyvrcholila na podzim roku 1927 postavou Hildy v Ibsenově dramatu Stavitel Solness. Vytvořila ji jako energickou sportovní dívku v rádiovce, která se snaží stárnoucího Solnesse zbavit „šiléné úzkosti z mládeže“ a která se nakonec sama stane tím jeho mládím, jehož se mu zachtělo, a na které – po vzepětí všech sil – umírá. I pro Jarmilu Horákovou byla však Hilda posledním vzepětím sil. Zahrála si ji naposledy 2. listopadu 1927 a pak se propadla do zákeřné nemoci, která ji udolala. Její smrt otřásla celým tím mladým uměleckým světem, který se plný vitality dral do popředí před staré „tlusté mistry s jejich ztuhlým světem“ (slova Jarmily Horákové) a nyní se zoufale rozhlížel, zda se někde opět nezjeví nový erotický symbol dravého mládí.

A jejich zrak padl na Jiřinu Štěpničkovou. Ta o tom vypráví: „Štěstí, které mi v životě spadlo do klína, bylo asi to, že jsem se na konzervatoři setkala s dnešním národním umělcem Milošem Nedbalem. Byla jsem tenkrát strašně vyžle, sukýnku jsem měla na kšandě, protože mi nedržela, a musela jsem vypadat pěkně vyjeveně. – ‚Poslouchala,‘ spustil na mě tak, jak se tenkrát u nich mluvívало, ‚poslouchala, vona je tak podobná tej Horákovéj, nešla by dělat zkoušku do Osvobozeného?‘ – A tak mě vzal za ruku a odvedl mě do Osvobozeného divadla, kde jsem před Jindřichem Honzlem (který mě kdysi učil fyziku a chemii) dělala zkoušku. Pak už jsem začala vystupovat na uměleckých čtvrtcích, které Honzl vedl, a díky nim jsem se setkala s celou tehdejší avantgardní Pra-

hou. Měla jsem také možnost blíže poznat básníky Josefa Horu a Vítězslava Nezvala, který mě ovšem znal jako malou holčičku z Holešovic, a tak když mě uviděl na jevišti, spráskl ruce: ‚Honzle! Dyk to je ta holka, co má ty nohy dlouhý jak anděl křídla!‘“

Jako vždy je vyprávění Jiřiny Štěpničkové trochu stručné a bude třeba ho důkladně doplnit. Moc nám nepomohou ani jiní pamětníci. Jan Pivec například, který ji ani nezmínil jako svou kolegyni na konzervatoři, o jejím působení v Osvobozeném divadle napsal, že se tam „jen mihla“. Uvidíme, že to bylo „mihnutí“ dost podstatné. Pěknou vzpomínku na vstup Štěpničkové mezi „Osvobozené“ nám zanechal jejich kolega a historik JUDr. Bedřich Rádl. V souvislosti s inscenací Mysu dobré naděje (k níž se ještě vrátíme) vyměnil totiž Honzl herečku hlavní dívčí úlohy za „mladičkou adeptku herectví, která se s horlivostí pustila do zkoušek, ujišťujíc ‚staré‘ herce Osvobozeného, že hodlá být co nejdříve na Národním divadle. Díváli se na ni shovívavě, netušíce tenkrát, že to mládě svého opravdu dosáhne: byla to Jiřina Štěpničková.“ Na toto ohromující sebevědomí šestnáctiletého hereckého mláděte vzpomíná Štěpničková s ironickým úsměvem už v roce 1936: „Hrála jsem jako šestnáctiletá ve Voskovcově a Werichově Smoking Revui a strašně jsem se urážela a plakala, když se ke mně lidé nechovali s patřičnou úctou jako k umělkyni. Byla bych ráda, kdybych si dnes mohla o sobě myslet polovinu toho dobrého, o čem jsem byla přesvědčena tenkrát.“ Nu, nedá se říci, že by právě v roce 1936, na přechodu z Národního do Vinohradského divadla, bylo umělecké sebevědomí Jiřiny Štěpničkové na moc nízkém stupni. K tomu, aby tenkrát herečka opustila Národní divadlo, bylo věru potřeba hodně pýchy. Ale nesudme předčasně. Jsme teprve v Umělecké besedě na Malé Straně v květnu roku 1928.

Osvobozené divadlo, do kterého tam vstupujeme, má už málo společného s Osvobozeným divadlem Jiřího Frejky, založeným v únoru 1926.

Jiří Frejka a E. F. Burian z něho už před rokem odešli a divadla se zmocnil Jindřich Honzl. Jenže téměř současně s odchodem Frejkovým došlo v malostranské Besedě k slavnému představení Spolku bývalých žáků čl. oddělení na francouzských lyceích – k premiéře Voskovcovy a Werichovy Vest Pocket Revue. Obrovský úspěch „vestpocketky“ přiměl Honzla k tomu, že zcela proměnil strukturu svého divadelního podniku: rozvázal spojení s levým uměleckým sdružením Devětsil, uzavřel smlouvu s oběma komiky a učinil z nich spolureditele nového Osvobozeného divadla, které se mohlo díky veleúspěšné revui finančně osamostatnit a zprofesionalizovat. Od září 1927 to už vlastně bylo Osvobozené divadlo Jiřího Voskovce a Jana Wericha, které do května 1928 hrálo Vest Pocket Revui a od května do konce sezony Smoking Revui. A mezi těmito divácky úspěšnými seriály tu a tam, přesně desetkrát za sezonu 1927–28, uvedlo divadlo před podstatně prázdnějším hledištěm Honzlovy avantgardní lahůdky: Vančurova Učitele a žáka, Mahenovy Trosečníky v manéži, Škeříkové Mys dobré naděje a Nezvalovu Depeši na kolečkách.

V jedné takové exkluzivitě se v pátek 11. května 1928 objevila na scéně i Jiřina Štěpničková, pardon, Papežová, neboť šestnáctiletá debutantka se pod matčiny jménem ukryvala před přísnou školou. Ty exkluzivity byly vlastně dvě v jediném večeru: „lyrické rondo pro jeviště“ Mys dobré naděje od slečny Ely Škeříkové a „lyrická skeč“ Račte...? od francouzských dadaistů a surrealistů Andrého Bretona a Philippa Soupaulta. V první hře hrála Papežová-Štěpničková hlavní roli Heleny-Zuzanky, v druhé roličku dobročinné dámy. Věcný Jindřich Vodák to viděl takto: „V Mysu dobré naděje neběží o nic jiného nežli o měňavý vnadný postoj deklamující Zuzanky-Heleny vůči pěti smokingovým pánům nebo vůči gondolovému rybáři-švihákovi a ve skeči Račte záleží jenom na tom, aby vznikl dojem hbitého a mýlivého kmitání osob.“ V hodno-

cení herců se však konzervativní Vodák podivně neshodl s pokrokovým A. M. Píšou. Vodák si je pochvaluje, kdežto Píša je má za „mechanické loutky bez výrazné sugesce individuality“. Sl. Papežová byla však Píšovi „radostnou výjimkou“ z onoho zmechaničtění a odosobnění a Vodák si libuje, že „říká Zuzanku-Helenu s měkkou, vlahou libostí slova...“

Dočteme se, že Mys dobré naděje byl mimořádně neúspěšnou hrou, opakoval se jenom jednou. Ale vedle mladičké debutantky hrály v něm zkušené síly Osvobozeného divadla Miloš Nedbal, Vlasta Petrovičová, Světa Svozilová... Fakt, že Štěpničková byla hned při svém prvním vystoupení kritikou takto vyzdvížena, svědčí o tom, že Jiřinina naivní suverenita měla základ ve skutečném talentu.

Důkazem budiž další role, již bylo otevřeně demonstrováno nástupnictví po Jarmile Horákové: Jindřich Honzl nastudoval Nezvalův revoluční vaudeville Depeše na kolečkách a Štěpničkové přidělil postavu Prodavačky. Právě v této roli před dvěma lety zazářila Jarmila Horáková v inscenaci režiséra Jiřího Frejky v původním působišti Osvobozených v Divadle Na slupí. Snad chtěl Honzl přebít slavnou Frejkovu inscenaci svým pojetím Nezvalova textu s mladou nástupkyní Horákové, herečkou, která ji „připomínala stejným dívčím půvabem, stejnou přirozeností hereckého nadání a stejnou bezprostředností v citovém projevu“.

Nezvalova Depeše na kolečkách je devatenáctistránkové básnické libreto, které s poetickou nespoutaností vytváří hravou vizi světa, v němž vážní obchodníci (kapitalismus) jsou poraženi „revolucí veselosti“. Tuto revoluci ztělesňují v Nezvalově textu postavy klauna, telegrafisty, černocho a klíčová milenecká dvojice prodavačky ryb a námořníka (ve Frejkově inscenaci Jarmila Horáková a Stanislav Neumann, nyní Jiřina Štěpničková a Miloš Nedbal). Frejkova inscenace zvítězila neideologickou citlivostí, pohybovou muzikálností a spontánností mladého hereckého projevu. Dogmatický konstruktér Jindřich Honzl svázal inscenaci

svými formálními nerealistickými postupy, které měly vyloučit „záměnu uspokojení, které máme z básně, s uspokojením ze sociální skutečnosti“. Výsledkem ovšem bylo, že divadelní večer, doplněný ještě dvěma aktovkami, prošel bez ohlasu, který by se byť zdáli rovnal ohlasu Depeše Jiřího Frejky. I Jiřina Štěpničková „ještě trochu nejisté opakovala nezapomenutelný lyrický part prodavačky“, odlišujíc se „od lyričtější předchůdkyně rázností ženského temperamentu“.

Dojde ještě k jednomu pokusu postavit Štěpničkovou do role, kterou proslavila Jarmila Horáková – a znovu se ukáže, že o nástupnictví nemůže být ani řeči. Ona totiž i společenská atmosféra, z níž vyrůstal avantgardní kult Jarmily Horákové, už odeznívala, divadelní avantgarda dvacátých let pracovala ke svému konci – do pestrého transparentu revoluce smíchu začala prosakovat rudá barva krvavé revoluce bolševické i fašistické.

Premiérou Depeše na kolečkách se 16. června 1928 rozloučilo Osvozené divadlo se sálkem v malostranské Umělecké besedě a přes divadelní prázdniny se přesunulo do sálu hotelu Adria na Václavském náměstí č. 26 vedle Stýblový pasáže (neplést s palácem Adria, Janákovou stavbou na rohu Národní třídy a Jungmannovy ulice, kde sídlívala Laterna magika a Divadlo Za branou). Honzlovy Večery dramatické poezie se tam střídaly s večery Voskovce a Wericha tak, že úterky a středy patřily Honzlově avantgardě a po zbytek týdne hráli V + W. Ti tam zahájili Smoking Revui a první premiérou Honzlovou byl v novém působišti Orfeus Jeana Cocteaua. V tomto Cocteauově surrealistickém opusu se „Orfeus a Euridika proměnili v civilní manželskou dvojici, mladou, nervózní, žárlivou. Orfeus je moderním básníkem... smrt tu vystupuje jako elegantní a energická stříbrovlasá dáma, jíž místo sudíček jsou k ruce dva mladí chirurgové, do podsvětí se vchází zrcadlem atd. Vedle rozkošné milostné lyriky jsou tu prvky bizarní i výjevy roz-

marně burleskní a katolicismus autorův se projevuje v proměně podsvětí v ráj... Chcete-li dešifrovat utajený smysl tohoto Cocteauova Orfea jako konflikt mezi milenkou pozemskou a věčnou, mezi láskou a poezií (groteskně symbolizovanou koněm, tj. Pegasem), je to sice ná-maha úctyhodná, ale vcelku marná i zbytečná, protože tento ‚problém‘ není vlastním obsahem kusu, nýbrž pouze inspirací hravé obraznosti autorovy... Je to alkoholická poezie, která lehce opojí, zahraje barvami a snadno vyšumí.“ Když už tak obsáhle cituji z kritiky A. M. Píši v Právu lidu z 13. 9. 1928, mohu mu snad nechat slovo i nadále: „Jindřich Honzl vytvořil tentokrát dokonalé představení, v němž preciznost studia, již prozrazoval každý pohyb, čistota a výraznost přednesu i vyváženost pohybu, pojila se s obratným, nenásilným, vkusným řešením a s uvolněnou, melodickou lehkostí. Pan Nedbal a sl. Štěpničková v hlavních úlohách byli plni mladistvého jasu a vzrušení, k němuž ostatně patřilo občasně zatrhnutí, diskrétní a důsledně zvládnutý byl Heurtebise páně Voskovcův a sl. Svozilová v roli Smrti se pohybovala se sebejistou výrazností.“ A. M. Píša byl ovšem sympatizant levé avantgardy, a tak musíme jeho soud ověřit konzervativním Jindřichem Vodákem: „Ale i tak učinili Honzl se Štýrským vše možné, aby v tragédii zavládlo lahodné blankytné světlo a aby celek měl to jemné básnické vzezření... V sošných postojích, v přítichlosti mírnějších postav a v hudební melodičnosti rozvoje... Euridiku poslušně a podle předpisu vine sl. Štěpničková.“

26. září mělo premiéru další představení Honzlova experimentálního studia, inscenace nové hry Vladislava Vančury Nemocná dívka, kterou F. X. Šalda charakterizoval jako „úžasně prostý a čistý příběh, bílý jako plachetka nad tváří jeptiščinou“. Byl to barokním vančurovským jazykem vyprávěný příběh smrtelně nemocné dívky, nad níž se střetne několik lékařských zabeďněnců a domýšlivců, kteří pro nemoc nevidí pacienta. Nemocnou dívku, ohroženou zhoubným nádorem

v blízkosti srdce, však nakonec vyléčí odvážným zásahem mladý lékař, který si troufne překonat střízlivou vědeckou skepsi a provést operaci, ve kterou nikdo nevěří: „Nechte mne na pokoji! Vaše dotěrné poučování, vaše starostlivost! Jděte do svých koutů, neumíte-li udeřiti do bubnu a zatroubiti na pochod! Přidá snad dovednosti a síly prázdný žvást? Hledal jste a nenalezl. Jste rozumný a předvídáte. Dosti! Domluvil jsem. Přineste nemocnou. Začneme!“

Vladislav Vančura, sám profesí lékař, jako by touto hrou s úděsem reagoval na lékařské selhání při léčbě Jarmily Horákové, zemřelé před půl rokem rovněž na zhoubný nádor. Nad Nemocnou dívkou nebylo možno nevzpomenout té předčasné smrti. A nebylo jistě náhodou, že do titulní role byla obsazena Jiřina Štěpničková. Nebyla to svou trpnou pasivitou role příliš vděčná (i když se v kritikách mluvilo o krásném výkonu a o bezpečném ztvárnění titulní postavy), daleko výrazněji se mohli projevit lékaři v podání Jana Pivce a Ladislava Boháče. Honzlova režie zůstávala věrna biomechanickým postupům, když např. diskusi lékařů podala jako šermířský souboj. Inscenace měla pouze jednu reprízu.

S Jiřinou Štěpničkovou se setkáváme stále pouze v Honzlových Večerech dramatické poezie, a ne v oněch hlavních tahácích tehdejšího Osvozeného divadla, v revuích Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Citovali jsme už sice hereččinu vzpomínku na účinkování ve Smoking Revui (což byl první pořad po Vest Pocket Revui), ale to není nikde doloženo. Možná si Štěpničková tuto inscenaci spletla s třetím pořadem slavných komiků, který se jmenoval ...si pořádně zařadit. Byla to první hra V + W, kterou režíroval Jindřich Honzl, a Štěpničková v ní vytvořila roli schovanky Marie. Tento večer měl premiéru v Adrii 17. října 1928 a dočkal se pouze 41 repríz. Štěpničková si v něm zahrála s Milošem Nedbalem dvojici „barvotiskových milenců“, která – jak si postěžoval

J. Vodák – „dost chabě pochodila v lehounkém dětinství slečny Štěpničkové a ve falešných zvucích páně Nedbalových“.

Ještě se hrálo Voskovcovo a Werichovo ...si pořádně zařadit a Štěpničková už se objevila v nové slavné Honzlově inscenaci Jarryho Krále Ubu, kde titulní roli hrál Jan Werich a kapitána Obrubu Jiří Voskovec. Bylo to skvělé představení, jeden z vrcholů Honzlovy avantgardní tvorby. Ale Štěpničková se v něm opravdu jen „objevila“: můžete ji vidět na fotografii jako mrtvolu na katafalku.

A pak už se její působení v Honzlově Osvozeném divadle chýlilo ke konci. 18. ledna 1929 hrála v poslední repríze Cocteauova Orfea a dva dny nato vystoupila v matiné na paměť Jarmily Horákové. Posléze z divadla Adrie mizí a setkáváme se s ní až za čtvrt roku, znovu v malostranské Umělecké besedě.

Na konci zimy roku 1929, ve dnech 18.–23. února, se odehrála politická událost, jejíž tragický dopad ucítilo Československo až o 19 let později: na komunistickém sjezdu se chopil moci Klement Gottwald a vytyčil tvrdý stalinský kurs na zničení buržoazie a potlačení tzv. „oportunistů“ ve vlastních řadách. Za oportunistické bylo prohlášeno především to křídlo strany, které ji ovládlo v roce 1924, po vyprchání poválečných nadějí na bolševický převrat.

Komunistický sjezd otřásl celým levým kulturním hnutím, jehož „oportunistus“ se prokazatelně projevoval intelektuálským estetismem a pouze hravou revolučností. Nastalo tříbení duchů, někteří umělci opustili stranu, jiní se podřídili novému směru.

Moderní studio bylo poslední transformací avantgardních aktivit pětadvacetiletého režiséra Jiřího Frejky. Na rozdíl od většiny avantgardy dvacátých let bylo už zcela mimo vliv komunistického hnutí (jinak by E. F. Burian na konci svého života netvrdil, že Moderní studio financoval generální ředitel Živnobanky Dr. Jaroslav Preiss). Studio bylo

založeno v únoru 1929 a koncem dubna, po roztržce Frejky s E. F. Burianem, skončilo svou tříměsíční činnost. V té době ostatně končila i Honzlova činnost v Osvobozeném divadle. Divadelní avantgarda dvacátých let odchází ze scény.

V jednom z posledních představení se znovu objevuje sedmnáctiletá Jiřina Štěpničková. Byla to Frejkova inscenace populární frašky Brandona-Thomase Charleyova teta, uvedená ve zdžezované úpravě Jaroslava Ježka se šlágry J. Trojana a V. Laciny pod názvem To se řekne (Charleyho nová teta). A. M. Píša a Julius Fučík, věrni své levicové orientaci, inscenaci moc nepochválili, zato J. J. Paulík v Rozpravách Aventina ji označil jako jednu „z nejlepších kreací Dada-Moderního studia ... nejkrásnější divadlo revuálního typu, ryze moderní fraška se zpěvy... Jaz-zová hudba nastoupila na místo valčíkových šlágrů a kupletů, realistická komika je vystřídána zhuštěným a temperamentním efektem okamžitě a soustředěně působící komické hyperboly.“ Štěpničková, představující se v kratičké sukénce, byla označena za „půvabnou, ale nezaměstnanou“ a na rozdíl od ostatních za „skutečnou herečku“.

Po rozpadu Moderního studia se Jiřina Štěpničková ještě jednou účastní práce divadelní avantgardy. Stala se totiž členkou Burianova voicebandu a nastudovala s ním Wolkrův večer, poslední Burianovo vystoupení v Praze před jeho odchodem do Brna. Tento 5. komorní večer Burianova voicebandu se odehrál v Umělecké besedě 1. června 1929 a na jeho programu byly nejen známé Wolkrovy básně Balada o námořníku, Balada o očích topičových, Balada o nenarozeném dítěti, ale i scénické provedení Wolkrovy hry Nemocnice, které bylo první divadelní režii E. F. Buriana. O Jiřině Štěpničkové se v recenzích tohoto představení nedozvíme. Recitaci Wolkrových balad se vytýkalo, že v složitě voicebandové partituře zanikla prostota básní a Balada o nenarozeném dítěti, doprovázená vrzáním dveří a praskáním schodů, vyzněla

jako absolutní kýč. Na druhé straně užití voicebandu v inscenaci Nemocnice bylo jednoznačným Burianovým režijním úspěchem.

Představení avantgardních divadel nemívala, jak už jsme připomněli, mnoho repríz a my se dnes už nedozvíme, co vlastně Jiřina dělala v těch dlouhých týdnech, kdy žádnou inscenaci nestudovala ani nehrála. Už nebydlela doma s rodiči, tatínek ji vyhodil, když prasklo, že nestuduje obchodní akademii, ale konzervatoř. Pak ji vyhodili i z té konzervatoře. Maminka jí stále držela palce, zvláště když „Jirka“ (jak se jí doma říkalo) neztrácela svou cílevědomost a nepropadla nástrahám velkoměsta. Asi hodně chodila do divadel, a zvláště do Národního. Neboť s ním měla své zvláštní záměry.

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.

Prostím 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. Odpustěte 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 senzetivnímu.

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 senzetivní nepochybně oborem senzetivním. 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 prosil 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, Zvonímírem 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 Cecilii dívčí 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 Vánocemi, 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 šéfovské 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/III. 1930 a prosím, aby mi nebylo zazlíváno, jestliže úmluvu o vstupu do sboru elévů nepodepíši. Poměry vyvinuly se tak, že vstup do sboru elévů nutně diskvalifikuje herce na pouhého statistu. Prosím, abych byla ušetřena tohoto znehodnocení. Při vši skromnosti a svém mládí není mi možno ze zásadních důvodů vstoupit do elévskeho 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 skuteční, 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, povoluji, aby Jiřina 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)