

## Dítě

TOTÁLNÍ ZKÁZA HITLEROVY „TŘETÍ ŘÍŠE“ vedla konečně k rozpadu evropských front a německé kapitulaci. V Praze skončila válka až 9. května 1945, kdy do města vstoupily oddíly Rudé armády. Byl mír a čeští básníci slavili velikého Stalina.

Nacistické úřady nemohly lépe připravit půdu pro poválečnou socializaci českého divadla než tím, že divadla od 1. září 1944 zavřely a soubory rozehnalý po různých pomocných pracích, filmových ateliérech a rozhlasových studiích. V tichosti pracující komunistické buňky, vždy víc soustředěné na přípravu převzetí moci než na boj s Němci, mohly v klidu organizovat revoluční závodní rady a vypracovat pro ně „pokyny pro revoluční postup za převratu“ –, a tak když herci přišli po květnové revoluci do svých divadel, našli tam už nové pány, kteří většinou neměli jinou kvalifikaci než moc, kterou uchvátili. Někdy, jako v pražském Národním divadle, to byl třeba i bývalý agitátor Ligy proti bolševismu.

Městská divadla pražská vstupovala do „lidově demokratické“ republiky se dvěma provozními budovami: Karlínským divadlem, které jim

v roce 1944 přidělil Emanuel Moravec, a s vinohradským divadlem, které po revoluci uvolnilo Národní divadlo. Divadlo Na poříčí se samozřejmě vrátilo E. F. Burianovi a Komorní divadlo zabrala jakási Revoluční scéna.

Divadelní provoz zahájila Městská divadla 8. června 1945 v Městském lidovém divadle v Karlíně a 9. června v Městském divadle na Král. Vinohradech. V Karlíně uvedli za přítomnosti prezidenta Dr. Edvarda Beneše dramatickou fresku Arnošta Dvořáka Husité, jakožto „drama národní revoluce, která vyšlehla v osudové chvíli z lidových hlubin“.

V tomto Dvořákově kolektivním dramatu hrála Jiřina Štěpničková roli radikální husitské ženy, Jany Adamitky, která provází polem Prokopa Holého a střeží jeho věrnost, tvrdost a bojovnost. U Naumburku, kde Prokop odmítl po bitvě povraždit i ženy a děti, volá na něho zuřivá Jana: „Slábneš a zrazuješ! Zrazuješ sebe, zrazuješ království Boží, zrazuješ nás!“ Jana provází Prokopa až k Lipanům, kde zruší jeho rozkaz nepronásledovat Pražany a způsobí tak lipanskou zkázu i Prokopovu smrt. Zavraždí pak ještě Prokopovu ženu a jeho dítě a sama se vydá k upálení v hříbských stodolách.

Nenávistnou „fenu revoluce“ zahrála Štěpničková se vši výrazovou silou svého zralého herectví, dokázala být lidsky pravdivá a byla „až drtivá při svém bolestném nástupu“. Sotva tušila, že takovým „fenám revoluce“ podlehne za krátký čas i sama. Jinak však Salzerovo představení Husitů nebylo nijak vynikající, Josef Träger dokonce psal o „mdlém, bezkrevném, nerevolučním divadle“, ukazujícím smutný stav celého souboru, postiženého po Burianovu Děčku za války nejvíce.

Komunisté nechali tři měsíce řídit všemožné stalinčíky, kteří zabírali divadla a zavírali herce, než ministr Nejedlý výnosem z 28. 7. 1945 určil nové rozmístění divadel v Čechách a na Moravě, rozdělení divadelních oblastí a ustanovení provozovatelů pro sezonu 1945/46. Bylo

to rozhodnutí „velkého manipulátora“, jímž byl pod ochrannými křídly Nejedlého Ing. arch. Miroslav Kouřil, původně scénický výtvarník Burianova Děčka. Městská divadla pražská na tomto rozhodnutí ztratila i získala: ztratila karlínskou provozovnu a zůstaly jim jen Vinohrady, ale získala za uměleckého ředitele Jiřího Frejku. I pro Jiřího Frejku však mělo toto jmenování dvojaký význam. Byl totiž fakticky vyhozen z Národního divadla, kam po revoluci přišel rozhodovat dogmatický komunist Jindřich Honzl jako jeden z šéfovského triumvirátu.

Kamaráda Frejku uvítala Štěpničková na Vinohradech s velkou radostí. Byla to pro ni záruka, že jí zajistí bývalé postavení v divadle, na které měla přece právo, protože na rozdíl od mnohých kolegů a kolegyně prošla neposkvřněná okupací a upřímně vítala revoluční změnu československé společnosti. Se zadostiučiněním pozorovala, jak jedna její rivalka za druhou mizí v chřtánech různých očištných komisí, a Adina Mandlová dokonce seděla na Pankráci. V tomhle ohledu nebyla velkorysá, zdálo se jí, že když zprofanované rivalky zmizí ze scény, ona na ní bude mít větší prostor. Pak se jistě rozjede i její filmová kariéra v znárodněném českém filmu.

Nějakou dobu Jiřině trvalo, než si stačila uvědomit, že se sice neprovinila styky s Němci, ale něčeho pro novou dobu nepřijatelného se ve své herecké minulosti přece jen dopustila: byla buržoazní filmovou hvězdou. Nová zproletarizovaná lidová pseudodemokracie byla rovnostářská a nesnášela privilegia (kromě těch nových, komunistických). Většinu starých hvězd mohla naštěstí – bylo to přece nejpohodlnější! – nachytat na okupačních hřištích. Ale co s těmi, které se za okupace neprovinily proti národní cti a po revoluci ani nevstoupily do komunistické strany? Těm prostě zůstaly ateliéry uzavřeny.

Na krátkou dobu stačilo uhasit vzrůstající trpkost Jiřiny Štěpničkové divadlo, které jí dává efektní patetické role v revolučních davových

dramatech, uváděných na podzim 1945. Štěpničková se v těchto rolích, které nevynikají textovým rozsahem, stává tribunkou revoluce.

První z těchto inscenací bylo španělské klasické drama Lope de Vegy Fuente Ovejuna v překladu a dramaturgické úpravě Otokara Fischera, které Jiří Frejka inscenoval takřka na den před deseti lety v Národním divadle. Tentokrát předal režii Karlu Jernekovi, který nešetřil vnějšími efekty, hudbou, tancem, a dokonce ani rudými prapory. Jiřina Štěpničková tu hrála postavu starostovy dcery Laurencie, kolem jejíž milostné romance se zhušťuje tragický osud vesnice, která trpí násilnickou zvlí svého feudálního pána. Vesnice nakonec pána zabije a na mučení pak vesničané označují za pachatele vraždy celou svou obec Fuente Ovejunu. „Zbavena nadřazenosti divadelní hvězdy,“ psal o výkonu Štěpničkové Josef Träger, „vytváří tu horoucí ženskou bytost, rozkošnou v milostném vzplanutí a strhující ve chvíli vzpoury a nenávisti. Zase jednou krevnatý herecký výkon místo bezkrevného deklamátorství, kterému se učí jinde herci.“ – „Herecky vede Štěpničkové břitká Laurencie, dštící dramatické jiskry, v nichž zvučně přeplová peřeje veršů, a bíle rozžhavená žárem vzpour,“ četli jsme u Edmonda Konráda a mladý Ladislav Fikar k tomu v Mladé frontě dodal: „Laurencii, vznětlivé, vzpurné a zamilované, dala Štěpničková několik podob od počáteční hravé venkovské kokety až po tvrdý, patetický charakter mstitelky a milenky.“

Druhou revoluční heroinou Jiřiny Štěpničkové tohoto podzimu 1945 byla herečka Louise Françoise Contatová z davové hry Romaina Rollanda 14. červenec, kterou jako svou vstupní inscenaci v Městských divadlech pražských vytvořil Jiří Frejka. Byl to živý obraz počátku francouzské revoluce, vrcholící dobytím Bastily, obraz, kde se „jednotlivci ztrácejí v lidovém oceánu“, hra, jejímž cílem bylo – slovy autorovými – „vzkřísit působivost minulých dějů a oživit jejich strhující sílu“. Frejka se v této hře pokusil inscenovat „prosluněnou píseň o zrodu revoluce“,

což se mu podařilo v Tröstrově dekoraci a v choreografii Dagmar Vondrové, méně už v hereckém výkonu nesourodého a nesehraného souboru. K výrazným výjimkám patřil markýz de Vintimille Jiřího Plachého a Contatová Jiřiny Štěpničkové, kteří spolu hráli jednu z nejdramatičtějších scén hry. Štěpničková dala Contatové divadelní vzcnost a odvážné gesto ironické, okouzující, pyšné, plavé krásky, která se náhle, bez pozvolného stupňování, vzepne do křečovitého záchvatu revolučního nadšení a posléze do opojného jásotu nad vítězstvím lidu. Contatová Štěpničkové byla opravdu „bohyní svobody“, se stříbrnou přílbou na plavých vlasech a s puškou v ruce, jak ji oslovuje de Vintimille.

Ještě před koncem roku 1945 podepsala Štěpničková přijetí hlavní role v O'Neillově dramatu Anna Christie, které měl režírovat ředitel Frejka. Z projektu bohužel sešlo, mohlo být velmi zajímavé, jak by se Štěpničková vyrovnala s tímto drsným naturalistickým dramatem přístavní děvky.

Místo Anny Christie se Štěpničková 22. února 1946 objevila jako Toinetta v rozverně Frejkově inscenaci Molièrova Zdravého nemocného. Byla to vynikající inscenace, v níž Frejka propojil postupy avantgardního divadla s tradicí psychologického herectví a stvořil typicky molièrovskou komedii-balet, opřenu o dva výrazné herecké výkony: téměř tragikomického Argana Vladimíra Řepy a nádherně komediální služku Toinettu Štěpničkové. Řepův Argan byl nahrbený, malý, tlustý stařec, šourající se v dlouhém županu a vrtící se v lenoškách, tu panovačně vybuchující, tu bezmocně se choulící a ustupující, šašek i tragéd, který dovede stupňovat svoje herecké prostředky a ani na okamžik nezapomíná hrát. „A podobně Štěpničková. Její Toinetta je nádherný kousek herecké prostoty a velikosti. Její plno na jevišti, všude rozdává své komediantské štulce, škádlí, mazlí se, směje se, předstírá pláč, je lstivá, mazaná, nezkratná a neposedná. Lze u ní hovořit o humoru gesta, tváře,



chůze, pohybu. Je to služka víc česká než francouzská, její naivita, komika i prohnatost jsou dělány od tlumených, drobných gest až po obhroublé, plnokrevné komediantství. Někde chybí už málo a je blíž frašce než komedii, například když hraje stařička doktůrka, i jinde –“ (Ladislav Fikar), „Jiřina Štěpničková má příležitost vytěžit všecko z komediantské náplně své postavy: zdůrazňuje občas její venkovský původ, mluví jinak s pánem, jinak se přetváří před paní, mění masky podle toho, jak potřebuje, je sám vzduch a vír v ztuhlém prostředí Arganova domu, klouzá po parketách, skáče po pohovkách a ztělesňuje líbezně i svěže mladistvý průvan nefalšovaného lidství, jež nakonec vítězí.“ (Josef Träger) – „Štěpničková uličníkuje bystrou Toinettu s ostrým přízvukem všudyluským a s karikaturní hbitostí v převleku.“ (J. Sajíc) – „Hra sama, vedená ve stálém kroužení postav ze skupiny do skupiny umírněné commedie dell'arte, slučuje plynule tanečnost hereckou s tanečností baletní kolem dvou ohnisek: Řepova téměř tragického Argana a pádně hbité Toinetty Štěpničkové, herecky bohaté, jež se s úlohou bůjně štuchá i škádlí, pobrukuje si, pomňoukává, šveholí i pozpěvuje.“ (E. Konrád) – Toinetta byla prostě vedle Arganova bratra v podání Gustava Hilmaru jediným rozumným členem Arganovy domácnosti a v její drzosti a uštěpačnosti byl i hlubší tón soucitu nad bláznivým pánem.

Toinettu hrála Štěpničková skoro v sérii až do začátku dubna. Pak onemocněla, dokonce tak vážně, že se octla v nemocnici. V pozůstalosti Jiřího Frejky se z té doby zachovalo několik dopisů, které mu Jiřina posílala z nemocnice, a odpovědi na ně. Jsou to zajímavé dokumenty: poznáme z nich povahu vztahů mezi Štěpničkovou a Frejkou a postřehneme i hereččinu vzrůstající nervozitu z omezování pracovních možností.

Praha, 4. dubna 46

Milý Frejko,

*slyšela jsem novinu, že má brát pt. Gabrielová Toinettu v době, kdy já ležím v nemocnici. Když o tom přemýšlím, zdá se mi to nesmyslné (nechci říct hrubě), nechci tomu ani věřit. Nemohu tomu věřit, protože by mi jistě Frejka (ne ředitel) vysvětlil, proč se to děje. To by přece ani ředitel bez oznámení neudělal.*

*Frejka má se mnou smlouvu, sice jen ústní, ale tím závažnějš, že byla uzavřena z jeho podnětu při podpisování smlouvy právně závazné. Plnila jsem tuto smlouvu do puntíku, připomenu-li Fuentu nebo 14. červenec – i Toinettu. Hrála jsem při zranění i při bolestné nemoci v posledním týdnu, jen abych Frejkovi (ne řediteli) dodržela program. Hlásila jsem včas, že mne lékař posílá na týden do nemocnice. Frejka tedy měl dostatečně času, aby se zařídil ke spokojenosti mé i své. Jestliže je pravda, že připustil změnu v obsazení, aniž by mi co řekl, nevím, kde nalezne omluvu. A tak se zdá, že ústní smlouva nebo úmluva platila vlastně jen pro mne a ne pro něho. Proč tak myslím? Heleď, Frejko, před premiérou Zdravého nemocného jsi mi slíbil, že s devadesátiprocentní jistotou budeš režirovat Annu Christii. Po premiéře Ti ani nenapadlo, že mělo zbýt aspoň deset procent slušnosti (když těch 90 procent padlo) říci, žeš rozhodl jinak, a to tak, že mi doslova zůstal rozum stát – a ještě snad stojí nad Tvým stoprocentním nepochopením naší úmluvy.*

*Protože ovšem v divadle je všechno možné, tedy i zpráva o obsazení Toinetty může být i pomluva, neboť jsi mi včera při telefonické rozmluvě nic neřekl. Také slečna Jánská, která mne v nemocnici navštívila, neměla mi co říci (byla to snad kontrola či útěšné poslední pomazání Toinettě?). Doufám, že záhadu její návštěvy i Tvé zamlklosti u telefonu brzy přátelsky vysvětlíš.*

Se srdečným pozdravem

J. Štěpničková

5. dubna 1946

*Milá Jiřino,*

*je mi upřímně smutno nad dopisem, který jsi mi poslala, protože sl. Jánská šla k Tobě výslovně proto, že jsem se Tě vůbec nemohl dovolat už před Tvým posledním představením a nemohl jsem se s Tebou domluvit ústně. My jsme program změnit už nemohli, protože během Tvé nemoci, tj. tak jak jsi vyznačila její lhůtu, je zařazen také program pro Lidové divadlo a armádu, s kterými my nemůžeme už hýbat. Není to možno zejména dnes, kdy po nás jde vytrvale Divadelní komise. Mimoto se sl. Jánskou jsi mluvila o tom, že víš o našem představení, a mě ve snu nenapadlo, že by Ti mohlo jakkoli překážet, když bylo zřejmo už volbou herečky, že je to opatření nouzové a do jisté míry i milosrdné, ježto před odchodem ji musím v něčem nechat vystoupit.*

*Víš dobře, že mi křivdíš a že jsem během celého roku Ti opravdu přátelsky vyšel ve všem vstříc, co jsi potřebovala, tím spíš je mi líto této neshody. Nevím ještě, dostanu-li se k Tobě odpoledne, mám zas nějakou blbou schůzi, ale rozhodně se tyto dny u Tebe zastavím.*

*Srdečně Tvůj (Jiří Frejka)*

Jiřinina nemoc se zřejmě komplikovala, protože 11. dubna už píše Frejkovi z Dolní Lipové, že si doktor přeje, aby tam zůstala šest neděl, ale ona ho umluvila, aby jí léčbu rozdělil nadvakrát, tři neděle hned a tři neděle na přelomu května a června. Nevíme, co to bylo za nemoc, Frejka tomu zřejmě moc nevěřil: „Zdravý nemocnému nevěří – a Ty mi nevěříš ani to, že opravdu chci být zdravá – abych mohla hrát a rozhodně nechci být nemocná, abych hrát nemohla a nemusila.“

Začátkem srpna začala Štěpničková poprvé v osvobozeném Československu filmovat. Byla obsazena do prvního slovenského celovečerního

ního filmu *Varuj...!*, natáčeného na námět vesnického dramatu slovenského autora Ivana Stodoly Bačova žena. Štěpničková hrála horárku Evu Muranicovou, jejíž muž Ondřej odešel za prací do Ameriky a tam údajně zahynul. Eva si najde jiného muže, ale domněle mrtvý Ondřej se vrací a z této situace se pak rozvíjí tragický příběh. Film režíroval Martin Frič za spolupráce Palo Bielika, který zároveň hrál Ondřeje. Bylo příznačné, že to byli právě Slováci, kteří překročili onen nikdy veřejně nevyslovený zákaz filmování Jiřiny Štěpničkové po roce 1945. Film byl ovšem spíš studiovým dílem začínající slovenské kinematografie a Štěpničková v něm mohla podat jen zralejší podobu své tradiční krojované hrdinky.

Filmování bylo několikrát přerušeno její chorobou, kterou ona sama charakterizovala jako střevní a žaludeční katar a lékařský nález mluví o zánětu žlučníku. Tentokrát se zdá být téměř jisté, že to byly potíže začínajícího těhotenství, o němž zatím její okolí nevědělo.

Čtyřiatřicetiletá Jiřina Štěpničková měla za sebou mimořádně úspěšný život, byla krásná, měla slávu a popularitu, měla peníze, vilu, auto, měla spoustu přátel mezi významnými lidmi. Všechno si vydobyla sama, vlastním nadáním, vlastní energií, pílí a úsilím, nebyla protěží vlivných milenců nebo hvězdou na jednu sezonu, byla uznávanou divadelní umělkyní, která zralé období své tvorby měla ještě před sebou. Žila rychlý, prací přeplněný život – a když se teď její pracovní tempo poněkud zvolnilo, protože ji opomíjel film, najednou si uvědomila, že jednu věc ve svém trochu hektickém životě téměř promeškala. Ne manželství, o to nikdy moc nestála, ale nejvyšší naplnění života ženy: dítě. Tady už její ženský věk překročil svůj zenit. Byl nejvyšší čas.

Jako ke všemu, i k naplnění svého ženského úkolu přistupovala Štěpničková s hlubokou odpovědností a razancí. Přestala například přijímat nové role. Premiéra *Zdravého nemocného* byla 22. února 1946 – a v nové

inscenaci se Štěpničková objevila až 7. listopadu 1947. V tomto dvaceti-měsíčním předělu se odehrálo důležité dějství života Jiřiny Štěpničkové.

Do konce sezony 1945–46 samozřejmě ještě normálně hrála, v létě pak, jak jsme slyšeli, filmovala, ale na začátku sezony 1946–47 už žádá o bezplatnou zdravotní dovolenou, na které setrvává až do konce listopadu. Nebyla ovšem celou tu dobu nemocná, ale prakticky využila svého volna a podnikla studijní zájezd do Anglie, do londýnských divadel a filmových ateliérů.

Ovšemže tam nejela studovat jenom divadla. Bylo po československých volbách roku 1946 a každý cítil, jak se zemí rozlézá komunistická totalita. Jela se nadýchat svobodného vzduchu do kolébky demokracie. Jela tam s dítětem pod srdcem, a tak měla důvod se ptát, na jaký svět to novorozeně vlastně přivede. Nevíme, zda byla inspirována až návštěvou Londýna, nebo zda si už záměrně přijela obhlédnout situaci: ale domů se vrátila rozhodnuta, že dítě porodí v Anglii.

V divadle se na konci roku 1946 moc neohrála. Je doloženo pět jejích vystoupení v prosinci 1946 a tři v lednu 1947. Cedule však zřejmě uváděly její jméno i tehdy, když nehrála – nezdá se totiž pravděpodobné, že by vystupovala 21. ledna večer a 22. ledna už opět posílala pozdrav z Anglie.

I tuto druhou cestu do Anglie zdůvodnila Štěpničková před úřady i před svými kolegy studijně – a porod dítěte vysvětlila neplánovaným a nedobrovolným zdržením v Anglii. Tak zní i časopisecká zpráva: „Jiřina Štěpničková jako vzorná maminka: Paní Štěpničková se v lednu sama rozjela do Anglie, aby využila čas, kdy pro své příští mateřství nemohla hrát ani v divadle, ani ve filmu. Chtěla si prostudovat anglické divadelnictví, zvláště pak ji zajímalo dnešní pojetí Shakespeara anglickou divadelní scénou. Před válkou podnikla studijní cestu do Paříže, Vídně i Moskvy, proto si letos vybrala Londýn. Nepříznivé cestovní podmínky

zadržely však na jaře paní Štěpničkovou v Londýně, takže její synáček oslavil své první dny mezi samými Angličánky v „brečárně“ londýnské porodnice. A již jako člověk měsíc starý cestoval okatý Jiříček se svou blaženou maminkou letadlem do Prahy, rovnou do nedočkavé a zvědavé náruče tatínkovy.“

A teď už zbývá jen povědět, kdo byl vlastně ten tatínek. Štěpničková odjela do Anglie neprovdaná, což v této konzervativní zemi hrozilo zkomplikovat její porod. Musela se proto na československém velvyslanectví v Londýně provdat za nepřítomného Jana Samce a dosáhnout tak manželského původu dítěte. Chlapec se narodil 10. dubna 1947. Faktem svého narození na anglické půdě získal anglické občanství a při křtu pět jmen: Jiří, Jan, Jaroslav, Martin, Otto – prý po pěti kmotrech, z nichž jeden měl být Jan Masaryk. Toto kmotrovství je však silně nepravděpodobné, druhé jméno Jan bude spíš jménem po otci. Taková je tedy historie narození Jiřího Samce, dnešního herce Národního divadla Jiřího Štěpničky.

Nezvyklý způsob provdání vyvolal samozřejmě spoustu drbů, za otce bylo považováno mnoho populárních mužů, s nimiž se Štěpničková kdy setkala. Například Ferdinand Peroutka nebo významný režisér a divadelní kritik Josef Kodíček, který se z londýnské emigrace po roce 1945 už nevrátil a zůstal v Londýně. Realita je však zřejmě daleko prostší a otcem byl opravdu o pět let mladší profesor kreslení Jan Samec, za něhož se Jiřina těsně před narozením dítěte provdala. Zнала prý tohoto strakonického rodáka již od dívčích let, byl veliký sportovec stejně jako ona, hlavně lyžař – podle jedné verze se sblížili při filmování Děvčice z Beskyd, kde Jan Samec lyžoval jako dubl. Podle jiné informace jezdila Štěpničková po válce na Šumavu do hotelu na Špičáku, s jehož majitelem měla důvěrný vztah; a do téhož hotelu jezdil i Strakonický Samec, k němuž se Jiřina trochu z trucu utekla po krachu vztahu s hoteliérem.



Dlužno ostatně připomenout, že manželství pětatřicetileté Štěpničkové s třicetiletým Janem Samcem trvalo jen něco přes rok. Rozvedení manželé byli i nadále v kontaktu a Jiřina se později svému bývalému manželovi svěřila i se záměrem emigrovat.

Ale vraťme se ještě k londýnským pobytům Jiřiny Štěpničkové ze studijní stránky. Ona jich totiž opravdu využila i k intenzivnímu poznání londýnského divadelního života i práce ve filmových ateliérech. Svědčí o tom desetistránkový, svěže napsaný článek Dojmy z divadelní Anglie, který vyšel začátkem roku 1948 v časopise Divadelní zápisník. Štěpničková se v Londýně též účastnila Festivalu československého filmu, na němž se sešla s dr. Trägrem, a dokonce prý na žádost československého velvyslanectví působila jako československá delegátka na londýnském sjezdu mezinárodní ženské organizace.

## Druhá Jana z Arku

PŘIJETÍ ROLE SOFIE PAVLOVNY FAMUSOVÉ v Gribojedově komedii Hoře z rozumu podepsala Štěpničková 15. září 1947. Premiéra inscenace, režírované Jiřím Frejkou, byla 7. listopadu 1947 na oslavu 30. výročí sovětské revoluce. Teprve v této premiéře se Štěpničková vrátila na jeviště.

Vrátila se ovšem už do hluboce proměněného souboru, který měl za sebou několik špičkových inscenací Frejkových, v nichž dominovali nově angažovaní mladí herci: především Jaroslava Adamová, nervní Ariadna v Neveuxově Theseovi mořeplavci a dravý Puk v Shakespearově Snu noci svatojanské, pak Otomar Krejča, který se představil jako moderně zjemnělý Macbeth, Radovan Lukavský a další. S Krejčou a Adamovou se Štěpničková setkala v Hoři z rozumu: Adamová hrála služebnou Lízu, Krejča Famusovova tajemníka Molčalina. Štěpničková se tu střetává s ostrou, intelektem podloženou komediálností této nové herecké generace, která je schopna těžít svůj herecký výraz z vnitřní protikladnosti představovaných charakterů. To, co bylo zatím výsadou

moderního herectví Jiřího Plachého, stává se výrazovým prostředkem mladých herců.

Hoře z rozumu se hrálo na Vinohradech „s atmosférou tak ruskou, s poezií tak dramatickou a divadelně umocněnou, že Frejkova moderní režie, spolčená se scénickým uměním Tröstrovým a opřená o několik výtečných interpretací hereckých, udělala z Gribojedova mimořádnou divadelní událost –“ (L. Fikar). O krásné, jemně podlé Sofii Jiřiny Štěpničkové se názory různily. Ota Popp uvítal návrat zklidnělé a zkáznělé Štěpničkové v tafanovsky posmutnělé Sofii, Jan Sajíc hovořil o „výstižných polotónech zpola dívčí, zpola ženské důležitosti vlastního snění a pohrávání, které se krčí před vášnivým citem a raněnou duší Čackého, ale dovede být i zlomyslné a trpké“. Pro Jiřího Kárneta ukázala Štěpničková Sofie „slabě znatelnou nerovnováhu stáří role a představitelky“, a Ladislav Fikar si v Mladé frontě dokonce povzdechl: „Škoda že nemají na Vinohradech Sofii. Štěpničková jí dává výrazné, chápající herectví, ale těžko za jejím pěkným výkonem nalézáš dívku Sofii, rozuměj, trýzeň Čackého.“

Pro Štěpničkovou to bylo šokující: najednou jí vytýkají, že je na roli stará, a vesměs dávají přednost mladé, dravé, eroticky dráždivé Adamové (která za ni ostatně s nemalým úspěchem alternovala Toinettu ve Zdravém nemocném). A všechno nasvědčovalo tomu, že Adamovou soukromě upřednostňuje i ředitel divadla Frejka.

Nervózní ovzduší podzimu 1947 ohlašovalo blížící se katastrofu: SSSR zakázal Československu přijmout Marshallův plán, na Slovensku revidovali komunisté pro ně nepříznivé výsledky voleb za tichého souhlasu českých demokratických stran, vláda se podrobila komunistickému nátlaku a schválila tzv. milionářskou dávku. Jen sociální demokraté dokázali vyhnat ze svého čela moskevského agenta Zdeňka Fierlingera a nahradit ho demokratem Bohumilem Laušmanem. Ale už bylo pozdě.

Politická scéna byla připravena na to, aby se absolutní moci ujali Gottwaldovi komunisté.

Uprostřed propuknuvší vládní krize, přesně týden před tragickou únorovou demisí ministrů, uvedlo vinohradské divadlo inscenaci Shawovy Svaté Jany v režii Jiřího Frejky s Jiřinou Štěpničkovou v titulní roli. Štěpničková se tak znovu vrátila ke světlé Panně, jejíž vírou povzbuzovala národ v prvních měsících nacistické okupace. Nyní jí promlouvala k národu tragicky rozdělenému, jehož jedna, moc uchvativší část, vyhlásila otevřenou válku demokratické části národa. Štěpničková v této situaci vytvořila Janu jako suverénní moderní ženu, v jejíž sebevědomé energii byl stále přítomný zprvu téměř nepostizitelný „přízvuk něhy“, který se rozezněl zejména ve výjevu soudním, v němž Jana lká nad svobodou i nad přírodou. „Tu se bohatý výkon lyrický zjihnutím prosvítí téměř milostně. Krásná plynulost a přirozený spád stupňují účín až do vrcholného výbuchu pláče nad rozsudkem, z něhož pak tato teskná píseň měkce vytryskne. Zajímavé a v dokonalém vtělení nové pojetí,“ dodal Edmond Konrád. Štěpničková svým občansko-lyrickým pojetím postavy potlačila motiv Janina utrpení a postupněji vypjala do prosvětlené zářivosti bojovného symbolu víry a pravdy. Ani dogmatická kritika, zastoupená např. Hanou Budínovou v Kulturní politice, nemohla popřít sílu Frejkovy inscenace i výkonu Jiřiny Štěpničkové, i když jí vadilo i slovo víra i slovo zázrak a hlavně nebyla spokojena s epilogem, který prý „nebyl šťastným ukončením hry a dobrého představení“. S epilogem, o který se opřel ve svém režijním pojetí Jiří Frejka a který vrcholil vroucí Janinou modlitbou: „Ó, Bože, který jsi stvořil tuto krásnou zemi, jak dlouho to potrvá, než bude s to přijmout tvé svaté? Jak dlouho, ó, Pane, jak dlouho?“ Po tomto závěru se pokaždé divadlo rozbouřilo potleskem, který neměl konce. Byl to potlesk demonstrativní, ale nebylo možné proti němu zakročovat, protože to byl zároveň aplaus na konci inscenace. Ale



ani Frejkovi, ani Štěpničkové tento demonstrativní závěr Shawovy Svaté Jany soudruzi neodpustili. Přičtli jim dokonce k tíži, že bojovníci u Orléansu vyzývají spásný západní vítr. Taková míra politické provokace nemohla zůstat nepomstěna. Jiřího Frejku už na podzim 1948 na nově založené přehlídce čs. divadel Divadelní žatva označili za čelného formalistu a Štěpničkové to všechno jmenovitě vyčetli její kolegové v slavné petici, kterou u Státního soudu pro ni žádali nejvyšší trest.

Necelé dva měsíce po Svaté Janě vstoupila Jiřina Štěpničková do další role-symbolu: vytvořila „bílou kněžnu“ Libuši ve scénické básni Děvín od Stanislava Loma. Lomova hra neměla v sobě ovšem nic, co by mohlo aktuálně zaznít v situaci, kdy byla masakrována demokracie; živila se ještě poválečným protiněmeckým patosem. Lom sepnul všechny tradiční báje a příběhy, vyslání bílého koně pro Přemysla, dívčí válku, luckou válku i příběh Bivojův do jediného dějového proudu, který celý staví do situace ohrožení franckým (tj. německým) vpádem. Frejka dělal, co mohl, aby „operní“ text zdynamizoval. Štěpničková obestřela Libuši milostnou vlahostí a k sličnému zjevu přidala hlubší charakterizaci, psychologicky ji odstínila, citově zvroucnila, až zdůvěrnila. Jen Bohuslavu Březovskému, který brzy poté uvedl na vinohradské scéně své monotónní drama husitské, připadala Štěpničková v Libuši nevýrazná a jednotvárná.

Lomův Děvín byla poslední inscenace, kterou Štěpničková dělala se svým starým přítelem a kolegou, nyní ředitelem divadla Jiřím Frejkou. Nikdy se pak už na jevišti pracovně nesetkali. Frejka se svou další prací na Vinohradech úpěnlivě snažil vyhovět oficiální dramaturgické linii: režíroval především ruské a sovětské autory M. Gorkého, A. S. Puškina, B. Čirskova a V. Ivanova. Snažil se také vymanit divadlo z pravomoci městských stranických orgánů a naivně usiloval o jeho přeměnu na divadlo armádní. Což se pak také stalo, ale už bez Frejky, který byl pře-

sunut do karlínské operety, kde se dva roky pokoušel vytvořit moderní hudební komedii. Nakonec v pogromové atmosféře měsíc před procesem se Slánským spáchal sebevraždu. Šest neděl po jeho smrti byla před soudem na Pankráci odsouzena Jiřina Štěpničková, která v té chvíli měla už za sebou třináct měsíců věznění.

Ale ještě jsme v zimě roku 1948. V Komorním divadle měla před Vánoce premiéru inscenace Čechovových Tří sester v režii mladého Frejkova žáka Jaromíra Pleskota. Štěpničková hrála Mášu. Po šesti letech se vrátila do Komorního divadla, kde naposledy hrála Strindbergovu Královnu Kristinu.

Ve vynikající souhře s Lukavského Kulyginem a Vydrovým Veršininem vytvořila Štěpničková Mášu jako pevnou, protřpěným bolem poznamenanou, rezignovanou zralou ženu, která má téměř mateřský poměr ke své mladší sestře, v závěru ještě víc postižená než ona sama. Zdivočelý dogmatik E. A. Saudek nemohl přenést přes srdce měšťanskou noblesu, která z Máši vyzářovala – a označil ji za „pretenciózní dámu, jejíž migréna je div ne světový názor“.

Ve vinohradském divadle hrála Štěpničková už jenom Svatou Janu. Toinettu ve Zdravém nemocném převzala nastálo Adamová. Ale v Komorním divadle v květnu 1949 vstoupila Štěpničková do nové molièrovské inscenace, tentokrát Pleskotovy. Byla to radikální jevištní úprava hry Měšťák šlechticem, přejmenovaná na Jeho Urozenost pan měšťák. Štěpničková opět hrála ráznou služku, která se tentokrát jmenovala Mikuláška. Byla to inscenace daleko komediantstější než Frejkův Zdravý nemocný. Pleskot se nijak neomezoval ve vymýšlení vtipů a gagů a Štěpničková spokojeně skotačila s ostatními, hrála hlavičky, přijížděla na slonu atd. I Saudek musel v Lidových novinách přiznat, že „úpravou šťastně rozvedený živel zdravého rozumu, jadrnosti a kvetoucího půvabu lidového, služku Mikulu, k radosti všech zahrála a zazpívala s humorem

a uvolněnou chutí Jiřina Štěpničková“. Třídně podezřívavého Saudka možná přesvědčila o své lidovosti tím, že s hadrem v ruce neustále plnila svou roli služky. Bylo to krásné, radostné představení – a bylo poslední, které Štěpničková v Městských divadlech pražských nastudovala. Dostala sice v dubnu přidělenou roli panny Čiperné v Shakespearových Veselých paničkách windsorských, ale na premiéře v září 1949 se v představení neobjevila. V únoru 1950 pak ještě podepsala přijetí role Iriny Arkadinové v Čechovově Rackovi – ale na tu už nedošlo.

V dubnu 1949 měl premiéru druhý poválečný film, který Štěpničková natočila – Léto – debutujícího režiséra K. M. Walló. Byl to pokus o filmové zpracování známého dramatu Fráni Šrámka, pokus ovšem valně nepodařený, jehož hodnota je spíš dokumentární než umělecká: zachytil nám totiž hereckou podobu dvojice faráře Hory a slečny Růženy v klasickém podání Františka Smolíka a Růženy Naskové. Štěpničková tu dostala velkou hereckou příležitost v postavě Valči Peroutové, poprvé a naposledy byla partnerkou Karla Högera (který hrál básníka Chvojku) – ale ani ona, ani Höger nenašli pro své role přesvědčivou polohu. Scénář vzal Valče všechno tajemství, když ji hned předvede jako Chvojkovu milenkou. Valča je pak záměrně představena jako povrchní měšťačka, která jen hraje paničkovské vzrušení z horoucnosti Jana Skalníka a při situačně důležité návštěvě fary ji prostě kamera nezabírá. Bylo těžké v těchto podmínkách vytvořit plnohodnotný herecký výkon.

V červnu 1950 bylo armádním rozkazem Klementa Gottwalda přiděleno Městské divadlo na Vinohradech Československé armádě. Rozkazem ministra národní obrany Alexeje Čepičky bylo zřízeno Divadlo Československé armády, jehož ředitelem byl jmenován plukovník František Prček a uměleckým šéfem Aleš Podhorský. Tento surový zásah do struktury pražského divadelnictví se stal týž den, kdy byl popraven

Záviš Kalandra, a v téže poslední dekádě června 1950, kdy byla popravena Milada Horáková. Zároveň vypukla korejská válka a začala divoká kampaň proti „americkému brouku“, mandelince bramborové.

Není jasné, proč se Štěpničková při rozdělování městského souboru rozhodla zůstat na armádních Vinohradech a ne zvolila raději nový městský soubor, řízený Otou Ornestem. Snad se domnívala, že Divadlo Československé armády povede nadále Jiří Frejka. A je tu ještě jedna nejasnost: v kádrovém dotazníku, který vyplňovala při přechodu do armádního souboru, uvádí v rubrice zdravotní stav – po těžké operaci. Jaká to byla operace a kdy k ní došlo, se mi nepodařilo zjistit. Jisté však je, že do nejtěžších let svého života vstupovala Jiřina Štěpničková podlomená vážným zdravotním problémem.

Nové divadlo se uvedlo agitačním válečnickým dramatem Dukla o dukelské operaci Svobodovy armády a hned poté sovětskou hrou Rodina o dětství V. I. Lenina. Třetí premiérou byla 1. prosince 1950 inscenace Tylovy báchorky Jiříkovo vidění, v níž hlavní role Jiříka a Kačenky vytvořili Otomar Krejča a Jiřina Štěpničková. Tato naivní buditelská báchorka, v níž je chudý český domov povýšen nad jakoukoli cizáckou podnikavost, byla ovšem duchem Zdeňka Nejedlého chápána jako výraz „spravedlivého rozhořčení nad vykořisťovatelstvím fabrikantů“ a důkaz „Tylova spojení s lidem, s budoucností, s námi“, tj. se socialismem. Krejča ovšem s plným hereckým gustem prošel několika Jiříkovými proměnami v jeho „viděních“, byl vojákem, švihákem a fabrikantem, „usouzeným strachem o majetek“ – což prý byla chyba, neboť neukázal, „proč takový cizí kostým prostému českému člověku odstává“. Jiřina Štěpničková se v Kačence této chyby nedopustila, neboť „i když se proměňuje, neztrácí základní rysy Kačenky a divák ji také tak přijímá“. Pěknou lidovou postavu uměla ovšem Štěpničková vždycky zahrát a nepotřebovala k tomu ideové berličky společenského výkladu, který jsme

tu citovali v podání Jana Kopeckého, tehdy ještě ne odborníka na Antonína Artauda, ale neukojitelného milovníka J. K. Tyla a Aloise Jiráska.

Tylova Kačenka byla poslední velkou rolí Jiřiny Štěpničkové v novém angažmá. Míhla se pak ještě ve dvou Jiráskových historiích, jednou jako Žofka v Janu Husovi, podruhé jako císařovna Barbora v Janu Roháčovi – ten měl premiéru 5. října 1951. To už jsme v časovém prostoru jiného, tragictějšího příběhu.

Ale musíme se na skok vrátit: Štěpničková totiž natočila v roce 1950 ještě jeden film, který měl premiéru v dubnu 1951. Jmenoval se Slepice a kostelník a byla to jen rutinně přetočená divadelní hra herce Jaroslava Zrotala, který jako jeden z prvních v lehkém tónu předvedl třídní boj na združstevňované vesnici. Toto úsměvné podání drastické likvidace nejúspěšnějších hospodářů na českém venkově převodl na plátno začínající Oldřich Lipský s trojicí hvězd „buržoazního“ filmu: Vlastou Burianem, Otomarem Korbelařem a Jiřinou Štěpničkovou. Štěpničková v tom hrála energickou ženu rozvázného „středního rolníka“, Vlasta Burian „šejdířského kostelníka“, který se paktuje s „boháčem–sabotérem“. Šlo o to, politickou úliťbou prorazit hradbu znemožňující práci ve státním filmu.

A tak sice s nechutí, ale přece jen se Jiřina Štěpničková zapojovala do práce v socialistickém divadle a kinematografii, tak jako se do ní zapojovali téměř všichni čeští herci. Herectví je profese úzce svázaná s časem, divadlo se nedá dělat „do šuplíku“ a divadelní herec si nikdy nemohl vybírat role podle vnitřního přesvědčení. Bylo možné emigrovat, což někteří v příhodnější době učinili.



*S Trude Grosslichtovou. Film Jedenácté přikázání, 1935.*



*Civilní fotografie, 1936.*