



S Jiřím Adamírou ve hře Sladké ptáče mládí, 1970.



S Bohumilem Bezouškou, 1979.

Útěk

ČAS HNUSU VRCHOLIL. Modré košile ještě v průvodech skandovaly slávu své strany a vůdcové té strany si už navzájem chystali šibenice: nejdřív zatkli Otto Šlinga, pak Marii Švermovou a v září 1951 se začal do propadliště sesunovat generální tajemník Rudolf Slánský, kterému ještě v létě dali k padesátinám řád. V průběhu roku 1951 zatkla bezpečnost katolické básníky a publicisty Josefa Knapa, Jana Zahradníčka, Zdeňka Kalistu, Josefa Kostohryze, Václava Renče, Františka Křelinu, Bedřicha Fučíka. Na začátku léta StB zorganizovala v Babicích vraždu tří místních funkcionářů a následně popravila údajné viníky. Současně už v kolodějských sklepích mučila své šéfy, kteří všechna ta tažení proti buržoazii, proti demokratické inteligenci, proti živnostníkům a proti sel-skému stavu vymysleli a zorganizovali. Žurnalističtí posluhové zuřivě dovršovali proletářskou revoluci. 9. září 1951 Jaroslav Putík popravil v Lidových novinách konečně i T. G. Masaryka: „Pravda je taková, že Masaryk a Beneš nebyli demokraté, ale náhončí české buržoazie a posluhovači fašismu. Pravda je taková, že jejich zásluhou se náš lid dostal

do fašistického područí a na vlastním těle prožil peklo kalvárie.“ Hospodářství se hroutilo, ulice byly lemovány staženými roletami znárodněných a zrušených obchodů. Mladí kariéristé plivali nadšení a nenávisť, hoši a tátové v PTP si tiše pobrukovali: „Až k nám přijdou chlapi z jušej, pak nám bude, bude zase hej...“

V druhé půli září 1951 zavolala Jiřinu Štěpničkovou žena, kterou znala jako manželku či družku obchodníka s uhlím, který jí dodával palivo do vily na Zbraslavi. Žena, jíž říkáme paní D., naléhala, že chce se Štěpničkovou nutně mluvit v záležitosti pro ni prospěšné. Štěpničková souhlasila se schůzkou týž den odpoledne ve vinohradské kavárně Hlavovka.

Na schůzce paní D. Štěpničkové řekla, že ji shání nějaký člověk ze zahraničí, odkud pro ni nese dopis od herce Linkerse. Štěpničková se bála provokace a odmítla se s tím člověkem setkat. Paní D. ji však druhý den navštívila v divadle a pozvala ji k sobě do bytu, kam přišel i ten člověk ze zahraničí, který si říkal Jiří Fiala. Štěpničková ho později velmi přesně popsala jako muže střední postavy, světlých hladkých vlasů, oválného obličeje, s poněkud vystouplými lícními kostmi a mírně zapadlýma modrýma očima. Nosil knírek, měl kolébavou chůzi a na pravé ruce mu scházel ukazovák a prsteník.

Jiří Fiala vyřizoval Štěpničkové pozdrav od režiséra Františka Čápa, herce Eduarda Linkerse, divadelního ředitele Jana Snížka a herečky Heleny Bušové, vesměs divadelníků, kteří už byli v emigraci. Tlumočil zároveň Štěpničkové Čápův vzkaz, aby také odešla do zahraničí, že tam pro ni má práci. Štěpničková sice dala najevo, že takovým ústním vzkazům nemůže věřit, a žádala, aby Fiala přinesl od Čápa dopis, ale nabídka ji zaujala a začala o ní vážně uvažovat.

Mezitím jí paní D., která se také rozhodla pro emigraci, doporučila pana K., aby jí zprostředkoval prodej auta zn. Škoda Popular z roku 1937.

Pan K. na dojednanou schůzku nepřišel, a tak paní D. přivedla Štěpničkovou k němu do bytu. Tam zastihly Fialu, který předal Štěpničkové dopis od Františka Čápa. Zněl asi takto: Milá babo, přijed, budeš mít okamžitě práci, budeš okamžitě točit, Čáp točí třetí film atd. Dopis, který Štěpničková hned po přečtení zničila, nebyl sice podepsán, ale ona ho považovala za autentický a začala na jeho základě dohadovat s Fialou způsob odchodu. Nepřekvapilo ji ani Fialovo sdělení, že padesátitisícový honorář za převod přes hranice za ni uhradí přátelé v zahraničí.

Začínáme tu vyprávět příběh, se kterým jsme se seznámili ve výslechových protokolech a soudních spisech Jiřiny Štěpničkové a dalších spoluúčastníků jejího procesu. Nemáme důvod těmto výpovědím v podstatných rysech nevěřit, protože celá akce byla vlastně řízena státní bezpečností a sama Štěpničková později potvrdila základní údaje své výpovědi, např. že ji poprvé kontaktovala družka jejího uhlíře, paní D. Ta však nebyla, jak by se čtenář domníval, agentem bezpečnosti, byl jím zato její druh, onen obchodník s uhlím N., a samozřejmě sám převaděč Jiří Fiala alias Kočí alias Josef Šejbal nebo Schejbl z Chebu. Je snadné obvinít Jiřinu Štěpničkovou z naivity, pokud jsme už zapomněli, nebo nikdy neprožili zoufalou bezvýchodnost oněch let, kdy fízlem mohl být každý a každý byl potenciální nepřítel režimu – včetně fízlů. Nelze pochybovat o tom, že Štěpničková chtěla z republiky odejít, pracovat a žít se svým dítětem ve svobodném světě, zvláště když svého syna předem pojistila britským státním občanstvím.

Štěpničková začala likvidovat svou zbraslavskou domácnost. Později se potvrdí, že v týdně před útekem v noci odváželi něco z vily kolegové Jiřiny Štěpničkové, herci L. H. Struna a Gustav Nezval. V úterý 14. 10. odvezla šicí stroj a gramodesky na Smíchov ke kartářce paní O., která byla příbuzná V. Wassermanna. Byla tam, jak hlásil místní fízl, viděna

ve 22.45 velmi rozčilená. Ve středu 16. 10. prodala za pomoci pana K., který se také chystal k útěku, za 70 tisíc své auto. Byla osobně při předávání vozidla na finančním referátě v Praze 2. Ve čtvrtek 18. 10. se Štěpničková potřetí setkala s Fialou, a to večer ve 20 hod. na smíchovské straně Železničního mostu. Fiala přivedl dalšího účastníka akce, jedenadvacetiletého Evžena H., který měl při útěku nést syna Štěpničkové, čtyřletého Jirku. Na této schůzce odvolal Fiala slib, že odveze Štěpničkovou ke hranicím autem, a dal jí nové dispozice ohledně vlakového spojení. Štěpničková šla pak sama s Evženem kolem smíchovského pivovaru na smíchovské autobusové nádraží, kde čekala na autobus na Zbraslav. Předala přitom Evženovi kožich a dohodli se, že ji bude s vozem čekat v sobotu 20. října ve 21 hod. u vinohradského divadla. V pátek 19. 10. doprovázela Štěpničková na autobusové nádraží na Florenc svou zbraslavskou hospodyni, kterou posílala za svým bývalým manželem Janem Samcem do Karlových Varů. Na Florenci se setkala s paní D. a předala jí 20 tisíc korun na slíbené obstarání dolarů. Paní D. jí za tuto částku předala v neděli ráno v lese u Holostřev 40 dolarů.

V sobotu 20. října 1951 hrála Štěpničková v Divadle Československé armády malou roli císařovny Barbory v Jiráskově Janu Roháčovi. Přišla do divadla se svým čtyřletým synem – a jak vypověděl 25. 10. agent Voloda – „bylo na ní znáti, že je velmi nervózní, a řekla informátorovi, že pro ni přijede nějaký doktor. Těsně po představení odjela osobním autem. Dne 24. 10. sdělila Svozilová, herečka AD (Armádního divadla), informátorovi, že Štěpničková chodila v sobotu se svým synem Jiřím po divadle a řekla Jelínkovi Karlovi, herci AD, že kdyby se něco stalo, aby se postaral o kluka. Toto sdělil Jelínek Svozilové a mimoto řekl, že v této věci má prsty Kotapiš a informátor.“ Je zajímavé, že agent Voloda (který, jak ze souvislosti vyplývá, byl kolegou Štěpničkové) neposílal

tato hlášení písemně, ale chodil svá udání osobně recitovat policajtům na strašnické Solidaritě.

Jak tedy bylo dohodnuto, přijel ten večer kolem deváté hodiny Evžen H. tudorem hráškově zelené barvy před divadlo a naložil Štěpničkovou s jejím synem. Auto řídil neznámý muž se slečnou. Jeli na Zbraslav, kde se Štěpničková dopakovala, Evžen jí zapnul teplou vložku do kabátu, pomohl obléci Jirku a zabalil do balíku dva prázdné tlumoky. Ty pak s dvěma kufry a velkou plátěnou kabelou naložili do auta. Odjeli a bránu za nimi zavřel Karel V., podnájemník ve vile Jiřiny Štěpničkové. Bylo krátce před 24. hodinou a Karel V. si myslel, že jeho paní domácí odjíždí s filmaři. Před smíchovským nádražím vystoupila Štěpničková se synem a Evženem H. a neznámý šofér se slečnou odjeli. U pokladny se pozdravila Štěpničková s vojákem, o němž Evženovi řekla, že je to kolega ze zaměstnání. Pak nastoupili do plzeňského vlaku, který měl odjezd z Hlavního nádraží v 00.20. Ve vlaku se sešli s paní D. s dítětem a panem K. Domluvili se, že budou předstírat, že jedou na vystoupení v Karlových Varech. Začínala neděle 21. října 1951.

V Plzni skupina, která vypadala jako dva manželské páry s dětmi, přestoupila do osobního vlaku na Svojsín, kde asi dvě hodiny čekali na další přípoj do Holostřev. Při soudním přelíčení Štěpničková vypověděla, že ve Svojsíně se rozplakala a chtěla cestu přerušit – což samozřejmě může i nemusí být pravda, ale jak ukáže další vývoj událostí, bylo bolševickým soudcům zcela lhostejné, jestli se prchající k hranicím vůbec přiblížil.

Když přijeli do Holostřev, bylo už světlo, museli opatrně vlevo od nádraží do polí, kde na ně v nějakém vrboví čekal převaděč Fiala. V lese přepakovali Jiřininy kufry do batohů a pokračovali hlouběji do lesa, kde čekala další účastnice akce, šestadvacetiletá paní T. Bylo rozhodnuto, že v lese počkají až do setmění a pak budou pokračovat v cestě. Jenže dítě

paní D. začalo plakat a nepomohl ani uspávací prášek, který poskytla Štěpničková. Převaděč Fiala proto rozhodl, že se paní D. s dítětem a pan K. vrátí zpátky do Prahy a jejich útěk se uskuteční až za čtrnáct dní. Zůstali čtyři dospělí a jedno dítě: Fiala, paní T., Evžen a Štěpničková s malým Jirkou. Dítěti se začal mást čas: projelo noc ve vlaku, pročekalo den v lese a čekala ho ještě jedna noc cesty lesem. Střídavě usínalo a probouzelo se. A do jeho paměti se vpisovala představa, kterou si živě zachoval i dospělý Jiří Štěpnička: že šli k těm hranicím týden.

Ve skutečnosti šli „s menším odpočíváním“ asi 13 hodin: od sedmi večer do osmi ráno. V přírodním lesním či polním terénu museli s těžkou bagáží na ramenou (Evžen H. nesl v batohu osmnáctikilového Jirku) pěšky ujít, střízlivě počítáno, třicet až pětatřicet kilometrů. Je ostatně otázka, zda byli chyceni až na hranicích, pohraničníci je mohli zatknout i v přilehlém vnitrozemí. Ono tehdy opravdu nezáleželo na tom, zda se někdo pokusil hranice překročit. Stačilo, že takový úmysl projevil.

O průběh cesty k hranicím, který určoval Jiří Fiala, stále jdoucí aspoň dvacet metrů před ostatními, se ostatně nikdo při výsleších ani před soudem nezajímal. „Večer jsme se vydali na cestu, a když jsme došli až skoro na hranice, zastavila nás hlídka a potom jsme byli všichni zatčeni. Jirkovi se snad podařilo utéci,“ vypověděla před soudem paní T. Ve výpovědi po zatčení byla ovšem daleko konkrétnější: „Když jsme došli na hranice, které tvořil potok, Jirka tento přeskočil a v tom okamžiku jsme byli vyzváni pohraniční stráží: Stůj, nebo střelím! Mezitím Jirka, který měl větší náskok před námi, se nezastavil a podařilo se mu uprchnout.“ Nejvěcnější byl však ve své předběžné výpovědi, kterou soud zcela eliminoval, Evžen H.: „Pořád šel Jirka první. Ráno asi kolem osmé hodiny jsme zpozorovali, že se dal náhle do běhu a volal na nás ‚pojďte‘, měl asi dvacet metrů náskok, a tak se mu podařilo utéci. V okamžiku, kdy nás

Jirka volal, ozvalo se volání ‚Stůj! Zpátky!‘ od pohraniční stráže. Pozoroval jsem jenom, jak se Jirka vzdaluje.“

Je s podivem, jak idylickou situaci na československých západních hranicích nám ke dni 22. října 1951 vylíčili naši zadržení uprchlíci. Vypadá to, že hranici tvořil potůček, jehož český břeh střežila pohraniční stráž. Kdo potůček včas překročil, jako například Jiří Fiala, měl vyhráno. Je to situace, která se víc podobá pašířské scéně ve Smetanově Hubičce než zadržované hranici komunistického světa.

Není divu, že soud původní výpovědi uprchlíků o okamžiku zatčení omezil na zcela bezvýznamné věty. Ty výpovědi totiž samy jasně dokazují, že agent Fiala odvedl „realizovanou“ skupinu na předem určené místo, spadající pod útvar 8356 PS Planá u Mariánských Lázní, a tam je předal k zatčení. Ostatně i národní umělkyně Marie Majerová, která v pauzách mezi recepcemi, na nichž kradla chlebičky, sepsala povídku Staršina Gavel se synem, v níž třídne zpracovala případ Jiřiny Štěpničkové, věděla dobře, že „zpráva o hereččině nástupu do vlaku přišla na pohraniční útvar dříve, než ona sama dojela na konečnou stanici“.

A tak tedy z onoho útvaru 8356 PS Planá vyšlo toto sdělení:

23. 10. 1951

Předmět: Srncová (!) Jiřina, roz. Štěpničková

Dnešního dne 22. října 1951 v 8.30 byla zadržena při pokusu o ilegální přechod hranice. Konečně se vítězným proletářům podařilo srazit tu buržoazní hvězdu k zemi.

Rudý soud

OD CHVÍLE, KDY ŠTĚPNIČKOVÁ USLYŠELA VÝZVU STŮJ! a střelbu, padla na zem a pokoušela se zahrabat do mechu svůj cestovní pas a zlatý náramek (který pak bezpečnost stejně našla) – od té chvíle už své dítě neviděla. Tušila, že ho prohlédnou a najdou v jeho šatech zašité šperky, nevěděla však, co s ním bude dál. Nevěděla, že už za dva dny bude v Praze, kousek od jejího vinohradského divadla, v Americké ulici č. 22, kde sídlila tzv. Dětská jizba SNB. Předali ho tam pod jménem Jiří Štika, nar. 16. 4. 1947 v Londýně, a převzala ho mladší strážmistr Eliška Bulínová. Otec dítěte Jan Samec se ještě 26. listopadu 1951 bude po dítěti marně shánět na Krajském výboru Státní bezpečnosti! To jen národní lhářka Marie Majerová si vymyslela scénu, kdy se staršina Gavel táže herečky, zda chce dítě s sebou do vazby, a ona jen zlobně sykne: Co bych si tam s ním počala?

Zadržení skupiny provedli podle hlášení čtyři vojáci: Vilém Langr, František Tůma, Václav Sak, František Štván. Sak – prý – vystřelil jednu ránu z pušky, nikoho však nezasáhl. To je zřejmě lež, ran bylo vystřeleno víc, skutečně však nikdo nebyl postřelen.

První výslech provedla místní bezpečnost 23. října, ale už dalšího dne odpoledne byla Štěpničková převezena do věznice KV StB Praha. A z dalšího dne, z 25. října 1951, je onen záznam o výpovědi agenta Volodi, z něhož jsme už citovali pasáže o chování Štěpničkové v sobotu, 20. října. Voloda však podával hlavně zprávu o tom, že Štěpničková – kterou divadlo ještě v úterý a ve středu uvádělo na ceduli – „je nevěstná a že se v divadle všeobecně mluví, že při útěku za hranice byla na bavorských hranicích chycena“. Tato zpráva o útěku Štěpničkové za hranice měla vyjít z Komorního divadla, a to ve středu, 24. 10. 1951... „Velkým přítelem Štěpničkové,“ pokračuje sdílný Voloda, „je ředitel Komorního divadla Ornest, bývalý nejlepší přítel Tigridův. Za okupace byli spolu v Londýně a bydleli spolu v jednom pokoji. Ornest působil v té době ve vysílání BBC. Štěpničková se též stýkala dosti často s náměstkem ministerstva informací Kouřilem a poslancem Krosnářem.“ Osmého listopadu přidává Voloda k informaci o Kouřilovi další, ještě důvěrnější detaily a dodává: „Pro jmenovanou a okruh jejích známých se odhodlal Kouřil zřídit Mošново divadlo, kde měli působit dr. Träger, rež. Jaroš a Pleskot.“ Touto informací na sebe Voloda definitivně prozradil, že není žádný kulisák nebo maskér, ale vzdělaný muž, dobře zasvěcený do zákulisí české divadelní politiky. Jeho informaci potvrdil v roce 1968 sám dr. Träger: „Když se vinohradské divadlo stalo armádní scénou a jednostranně začalo pěstovat výlučně mužský repertoár, ztratila (Štěpničková) půdu pod nohama a hodlala přejít do připravovaného Divadla Jindřicha Mošny, kde ji čekala titulní postava v Shawově Pygmalionu.“ Lze předpokládat, že neuskutečnění tohoto záměru přispělo k Jiřině rozhodnutí emigrovat.

Ale vraťme se k průběhu oněch tragických říjnových dnů. V pátek 26. října, tedy čtyři dny po dosud nikomu a nikam neoznačeném zatčení Jiřiny Štěpničkové, došlo k události, která vrhá na proslulé zostřo-

vání třídního boje zcela prozaické světlo. Ještě 30. října hlásí okresní velitelství NB Praha-jih, že Jiřina Štěpničková je nevěstná, ještě 14. prosince se sestra Štěpničkové Marie Loyková obrací na velitelství StB s dotazem, co je s její sestrou – ale rada místního Národního výboru obce Zbraslav rozhodla už 26. října zavést na vilu Jiřiny Štěpničkové národní správu z důvodu pokusu o nezákonný odchod za hranice a zbraslavský soud už 9. listopadu povoluje vložit do katastru záznam o zavedení národní správy na tuto vilu. Třídně bdělí soudruzi prostě kradli s předstihem, vynikající tím i nad své nacistické vzory, které zabavovaly majetek zatčených až po rozsudku soudu. (Pokud šlo o Židy, brali jim ovšem majetek okamžitě.) A v případě Jiřiny Štěpničkové oznamuje krajská prokuratura rozsudek o propadnutí celého jmění až 30. března 1953, tedy půl druhého roku poté, co čilí zbraslavští funkcionáři majetek „znárodnili“.

„Akce Jiřina“ – jak bezpečáci nazvali sledovaný pokus Jiřiny Štěpničkové a dalších o překročení hranic – probíhala ke vší spokojenosti velitelství StB, sektor 3. To vydalo ke dni 28. 10. 1951 tuto zajímavou zprávu: „Před zpracováním realizačních návrhů na V. T., V. S., B. F. a F. R. (vesměs lidé, kteří byli souzeni se Štěpničkovou nebo v následném procesu, pokud nebyli „ze státně bezpečnostních zájmů“ z procesu vyňati – pozn. autora) byli vysláni orgánové na KV StB Praha, kde v součinnosti s orgány 2. sektoru StB provedli výslech Štěpničkové, T. a H., kteří byli zadrženi při přechodu hranic. Výsledky jmenovaných byla potvrzena účast osob, které byly zachyceny agenturně a které se měly zabývat organizováním ilegálních přechodů hranic ve spojení s cizím agentem.“ StB si prostě kontrolovala, zda všechno běží podle připravených plánů. Pouze o toho uprchlého „cizího agenta“ projevíli nápadný nezájem a z trestního řízení vyjmuli jeho manželku, její rodiče a zřejmě celé široké příbuzenstvo.

Jak dlouho a jak pečlivě zadržovala StB zprávy o zatčení Jiřiny Štěpničkové, svědčí i zpráva barrandovského agenta č. 7130 (Irena) z 16. listopadu, z níž se dovídáme, jak na Barrandově Štěpničkovou, která tam měla filmovat, marně sháněli, a že tam kolují zprávy, že je mrtvá.

Štěpničková zatím prožívala těžké chvíle ve vyšetřovací vazbě. 20. listopadu se nervově zhroutila a musela být převezena na vězeňské oddělení vojenské nemocnice. Byla tam však sotva den. Lékaři diagnostikovali „hysterický záchvat v tíživé osobní situaci, snad vyvolaný nějakým zvláštním rozčilením“, předepsali na příštích čtrnáct dní tři hystepsy denně a poslali nemocnou zpátky do vazby.

Přišly Vánoce a Štěpničková byla stále bez informace o osudu svého syna. Její výslechy byly skončeny, musela ale čekat, jak postupně zatýkali a vyslýchali další osoby napojené na agenta Fialu, i ty, kteří se ani na cestu k hranicím nevydali, i ty, kteří se už z kraje lesa vrátili zpátky do Prahy. Byla jí na cele zima, toužila po cigaretě a po čtení. 23. ledna 1952 se konečně dočkala: „Vězni č. 326/72 byly dány na celu cigarety, a to 10 partyzánek. Budiž jí povoleno 3x denně kouřit a z jejich vlastních věcí budiž jí dán svetr. Dále povolují tomuto vězni čtení socialistické beletrie, a budiž jí tedy na celu dána kniha.“

Ale to už se vyšetřovací vazba Jiřiny Štěpničkové chýlila ke konci. 1. února 1952 bylo proti ní podáno trestní oznámení a 4. února byla eskortována do pankrácké věznice.

V téže době státní bezpečnost intenzivně pátrá po klíčku k jejímu bankovnímu sejfů. Dvakrát kvůli tomu marně prohledávali zbraslavskou vilu, nyní se snaží přimět k otevření sejfů samotnou banku. Ale ta klíček nemá. Bezpečáci nakonec sejf 27. února 1952 – tedy třináct měsíců předtím, než nabylo platnosti propadnutí majetku odsouzené – otevrou. Je téměř prázdný.

Ani za zdmi věznice nebyl rok 1952 příliš útěšný. V lednu byl doštván k smrti šéf baletu SD Brno Ivo Váňa Psota, v dubnu byla na dlouhá léta tvrdého kriminálu odsouzena velká skupina katolických intelektuálů, v říjnu byla k těžkým trestům odsouzena skupina bývalých funkcionářů Junáka, v témže měsíci spáchal sebevraždu Jiřinin přítel režisér Jiří Frejka, v prosinci její kolega herec Jiří Plachý. Především si však strana celý rok krvavě zpracovávala své intelektuální špičky k hrůznému listopadovému monstrprocesu s jedenácti popravami na konci.

Tento proces s tzv. protistátním spikleneckým centrem v čele s bývalým generálním tajemníkem KSČ Rudolfem Slánským proběhl v osmi dnech od čtvrtka 20. listopadu do čtvrtka 27. listopadu (soudilo se i v neděli). Byl doprovázen masovým hysterickým voláním po krvi. Plných 8520 rezolucí žádalo tvrdé potrestání či přímo smrt a horlivě vyslovovalo souhlas s vynesenými rozsudky. Noviny se hemžily výrazy jako vyvrhelové, kreatury, odporní a sprostí zločinci, zrádci a záškodníci. Byl uveřejněn i ořesný dopis syna jednoho ze souzených, Gottwaldova ekonomického poradce Ludvíka Frejky: „Žádám pro svého otce nejtěžší trest – trest smrti. Vidím teprve teď, že tento tvor, kterého nelze nazvat člověkem, protože v sobě nenašel ani kouska citu a lidské důstojnosti, byl mým největším a nejzavilejším nepřítelem... Žádám, aby tento dopis byl předložen mému otci a případně také, abych mu to sám mohl říci.“ (Obrana lidu 25. 11. 1952)

V této pogromistické atmosféře začalo pouhých pět dní po rozsudcích slánskiády, 2. prosince 1952 v 9 hodin ráno, v pankráckém justičním paláci neveřejné soudní jednání v trestní věci Jiřina Štěpničková a spol. Předsedou senátu byl JUDr. Vojtěch Rudý, soudci Marie Benková, JUDr. Josef Kočí, Cyril Churavý a František Kukal, státní prokurátorkou dělnická rychlokvaška Ludmila Matušinská. Souzeno bylo osm osob: Štěpničková a dva spoluúčastníci jejího útěku, Evžen H. a paní T.,

dvojice paní D. a pan K., kteří se vrátili s plačícím dítětem do Prahy, a další oběti, které Fiala vylákal tutéž neděli, 21. října 1951, do vesnice nedaleko Boru u Tachova, tam je nechal marně čekat a oni se pak vrátili zpátky do Prahy.

Soud trval dva dny. Souzení asi nevěděli, že právě tu noc z prvního na druhý den stání bylo pod okny jejich pankráckých cel oběšeno všech jedenáct odsouzených z procesu Slánského.

Ale Jiřinu Štěpničkovou čekalo jiné překvapení, když prokurátorka Matušínská předložila jako důkaz proti ní „záznam sepsaný dne 2. prosince 1952 v Divadle Čs. armády“. V materiálech archivu ministerstva vnitra, s nimiž tu autor pracuje, nebyl bohužel tento „záznam“ obsažen, sama Štěpničková ho později (v roce 1968) charakterizovala jako „náležitě zdůvodněnou žádost o nejvyšší trest“, tedy o trest smrti. K soudu ho přinesli dva zástupci divadla a byl podepsán – opět slovy Štěpničkové – „význačnými členy jeho souboru“. Něco z obsahu této petice o trest smrti lze vyčíst ze soudního protokolu a zdůvodnění rozsudku. V něm se odmítá obhajoba Štěpničkové, že v divadle dostávala jen podřadné úlohy: „Této obhajobě obviněné soud neuvěřil. Ze záznamu, sepsaného dne 2. 12. 1952 v Divadle Čs. armády v Praze, má státní soud za zjištěno a prokázáno, že obviněné byly přidělovány velmi významné úlohy v divadelních hrách a že obviněná byla známa a projevila svůj záporný postoj k lidově demokratickému zřízení... Má proto státní soud za zjištěno a prokázáno, že se u obviněné Štěpničkové nejedná o pokus ilegálního útěku do ciziny za tím účelem, aby tam filmovala, nýbrž že se jedná o spolčení k velezrádnému podniku, jak bude dále ještě uvedeno.“ Z výpovědi Štěpničkové je dále patrné, že ji její kolegové obvinili ze sabotáže inscenace Jiráskova Jana Husa, před jehož premiérou onemocněla spálou, a z protistátního zaměření její Svaté Jany.

Jak to bylo s rezolucí Divadla Československé armády, žádající odsouzení Jiřiny Štěpničkové, dodnes přesně nevíme. Je to však informace, která zcela logicky zapadá do dobového kontextu. Soudní protokol potvrzuje existenci „záznamu“ i to, že nepříznivě ovlivnil výrok o vině. Není podstatné, žádala-li donesená listina trest „nejvyšší“ nebo „co nejvyšší“, oboje znamenalo v tuto chvíli jediné: „odstranění z našeho života“, jak pěkně čtrnáct dní předtím popřáli pracující ČKD Dukla „spiklecké bandě Slánského“.

Můžeme přijmout i vysvětlení dramaturga Zdeňka Hedbávného, otištěné v časopise Divadelní revue 1/97: „Podle svědectví režiséra Luboše Pistoria, který byl v roce 1968 členem rehabilitační komise Svazu českých divadelních a filmových umělců, a měl tedy v ruce písemné dokumenty, nepožadovala rezoluce schválená na schůzi souboru vinohradského divadla pro Jiřinu Štěpničkovou trest smrti, nýbrž pouze její čin odsoudila. To se příslušným stranickým a státním orgánům zdálo málo, a proto se v divadle dala dohromady skupina asi pěti lidí, kteří sepsali rezoluci, v níž skutečně trest smrti pro Jiřinu Štěpničkovou žádali. A za celý soubor. Tato rezoluce pak byla publikována.“

I tato informace vyvolává mnoho otázek, na které asi už nikdy nebude odpovězeno. Ostatně stranický i odborářský archiv vinohradského divadla někdo po listopadu 1989 ukradl.

Touha Světly Amortové a spol., aby ta krásná, energická, sebevědomá, nadaná, úspěšná Jiřina Štěpničková, která se neprodala ani Němcům, ani komunistům, konečně vypadla z české scény a z českého plátna, se splnila jen částečně. Rudý soud rozhodl, že všichni obžalovaní jsou vinni, „že v září a říjnu 1951 se dohodli jednak navzájem, jednak s jinými osobami a s agentem americké výzvědné služby CIC J. F., že ilegálně uprchnou do amerického okupačního pásma Německa, aby se tam připojili ku zrádné emigraci, na konspirativních schůzkách tento ilegální útěk

projednali a připravili, zprostředkovali styk s agentem CIC J. F., odprodej a dopravu svršků a všichni obvinění se o tento ilegální útěk pokusili, tedy spolčili se navzájem a s jinými pachateli k pokusu zničit nebo rozvrátit lidově demokratické státní zřízení nebo společenský řád republiky, které jsou zaručeny ústavou, a pro takový čin vešli ve styk s cizím činitelem, čímž spáchali všichni obvinění trestný čin velezrady a odsuzují se za to k trestům odnětí svobody, a to: Jiřina Štěpničková v trvání patnácti roků“ a další obžalovaní k šesti, deseti, čtrnácti, třinácti, deseti, dvanácti a osmi letům vězení „a všichni obvinění k propadnutí celého jejich jmění“.

Jmění, dá se předpokládat, bylo už všechno dávno „propadlé“. Ale z trestu patnáctiletého vězení měla Jiřina Štěpničková k datu vynesení rozsudku odsezen rok a čtyřicet dní.

Pardubice

MALÉHO JIRKU JSME OPUSTILI v Dětské jizbě SNB v Americké ulici na Vinohradech. Možná že to byl ten byt, na který dodnes Jiří Štěpnička vzpomíná, jedna místnost, kde bylo asi třicet dětí a ozbrojené uniformované vychovatelky, které nikdy děti nevyváděly ven, ale byly s nimi pořád zavřené doma. Nevíme ovšem, kde se malý Jirka vycvičil jako klaun metat kozelce a chodit po provaze, jak to později vyprávěla jeho máma. Rozhodně neexistoval žádný laskavý staršina Gavel, kterého si vymyslela soudružka Majerová.

O dítě se zajímal jednak otec, který byl v té době profesorem kreslení v Karlových Varech, jednak sestra Štěpničkové Marie Loyková, která bydlela a pracovala v Praze. Trvalo asi čtyři měsíce, možná víc, než bezpečnost dítě rodině vydala. Asi ho přebírala Marie Loyková, protože si později Jiřině stěžovala, jak byl zanedbaný a zavšivený. Jiří žil pak s otcem v Karlových Varech, ale navštěvovat mámu do pardubické věznice jezdil zřejmě z Prahy s tetou Marií. Jednou, asi ještě před soudem, přivezli prý Jiřinu Štěpničkovou k jakémusi výslechu do Karlových

Varů. A Jirka tam tehdy mohl matku vidět, seděla na židli v nějaké místnosti, podivně odcizená, zešedlá; vzpomínka jak noční můra.

Jiřinu Štěpničkovou převezli do pardubické ženské věznice někdy na jaře 1953. Do té doby čekala na Pankráci na výsledek odvolacího řízení před Nejvyšším soudem. Jednání se konalo 12. února, rozsudek byl krajskému soudu doručen 7. března. Odvolání bylo samozřejmě v plném rozsahu zamítnuto. Podepsaný soudce Křepela znovu potvrdil, že „jednání obviněných bylo doprovázeno vědomím, že se stanou členy emigrace sledující velezrádný cíl, a že za tím účelem se také spolčili“.

Právě v tu dobu stačili těsně po sobě zemřít J. V. Stalin i Klement Gottwald. Infantilní bolševičky smáčely slzami rudé kapesníčky, svět se zachvěl nadějí, ale totalitní režimy se udržely. Do čela se dostali jen noví muži: Nikita Chruščov a Antonín Novotný.

Popularita provázela Štěpničkovou i do vězení. Vzbudila pozornost už na Pankráci – když chodbačky ohlásily její příchod, lezly vězeňkyně na celách na stůl, aby ji na dvoře alespoň zahlédly. I některé pardubické vězeňkyně si dobře vzpomínají na okamžik, kdy s novým transportem přišla Jiřina Štěpničková: půl blond, půl tmavá, protože se nemohla barvit, pod paží krabici od margarínu, jediný majetek komunistického mukla. Přišla právě do situace, kdy se pořádal jakýsi vězeňský ples: vše si samy vyrobily; „je tu několik velice tvořivých žen, dovedou udělat z maličkostí, z papírků, odpadků od past okouzlující věci“, (psala při jiné příležitosti Jiřinina spoluvězeňkyně, prof. Růžena Vacková), hrálo se na valchu, na hřebeny. Jiřina byla nadšená. Jestli to bude takový, tak se to dá vydržet! A taková ona byla: přátelská, společenská, veselá, žádná nafoukaná hvězda, i když se kolem ní zvláště mladé holky točily a každá se s ní chtěla seznámit. Když vezla kolečko hnoje po vězeňské zahradě, smála se, že jí konečně přidělili roli Maryši. „Chovala se k nám všem bez rozdílu přátelsky a mile,“ vzpomíná její spoluvězeňkyně paní Věra

Hošková. „Zpříjemňovala nám smutné večery na cele vtipnými historkami z jeviště i zákulisí. Recitovala nám díla českých básníků. Vyprávěla často o svém synkovi, kterého měla upřímně ráda. Dětila se s námi nejen o své umění, ale i o balíčky z domova. Zastávala se starých nemocných žen, postihovaných za to, že nemohly plnit normy na pracovišti. Věnovala se i těm lidsky nejubožejším mezi námi, negramotným vězeňkyním – většinou cikánského původu –, které učila číst a psát. Statečně, s humorem sobě vlastním, snažela šikanování a nepohodlí vězeňského života.“ Tak to napsala paní Hošková v roce 1968 do Divadelních novin. A osobně mi pak v roce 1996 řekla: „Jednu věc Štěpničková odmítala. Vyprávět o soukromí herců a hereček. Bavit se intimitami.“

„Snažela trpělivě všechny nesnáze spojené s životem v táboře,“ vzpomínala v roce 1969 v Divadelních novinách Jarmila Židlická, „a byla přítelem v tom nejhezčím slova smyslu. V nedělích, kdy samota a odloučení nejvíce doléhaly, Jiřina dokázala svým uměním povzbudit. Nikdy nezapomenu na chvíle, kdy v prostředí obehnaném vysokou zdí a ostnatým drátem nám Jiřina recitovala verše Seifertovy a Wolkrovy... Časem se kolem Jiřiny vytvořila skupina žen, které měly zájem o recitaci. Jiřina Štěpničková se nám stala trpělivým učitelem a věnovala večery, sobotní odpoledne a neděle s nesmírným zaujetím této činnosti, s vědomím, že vytváří kulturu pro tehdejší psance společnosti... Především její zásluhou se mnohé z vězeňských žen naučily znát i milovat verše Seifertovy, Nezvalovy, Wolkrovy...“

I když měla díky své popularitě i ve vězení trochu prominentní postavení, nikdy nepatřila k těm dámám – a byly takové –, které si za krabíčku cigaret nechaly za sebe udělat hrubou práci. Podlahy a záchody drhla jako všechny ostatní.

Pardubice měly zpočátku výhodu, že tu byla jen společnost „státních děvčat“, tj. žen, odsouzených za politické delikty Státním soudem.

Ve velkých celách bylo většinou dvacet obyvatelk, spících na „dvojácích“, palandových postelích. Vězeňkyně pracovaly v pěti provozovnách: v kablovně firmy Tesla, ve švadlárně, pletárně, bižuterii a v kůži. Štěpničková pracovala ve švadlárně, kde se šily pánské košile pro Polaban, ale i celé muklovské uniformy, palčáky a dětské zástěrky. Nebyla na šití velkou odbornicí, seděla předtím za šicím strojem jen jednou, ve filmu Muži v offsidu, a trochu si prý pletla, vzpomínají s úsměvem její spoluvězeňkyně, šicí stroj s automobilem. Zvláště když se z mechanických přešlo na elektrické...

Štěpničková byla v Pardubicích druhý rok, když vyšla už zmíněná povídka Marie Majerové Staršína Gavel se synem. V ní jakási mondénní herečka, která sice už žije v komunistickém Československu, ale stále ještě hraje psychologické hry módních západních dramatiků, podniká s dítětem, které porodila v Londýně a učí je pouze anglicky, útěk přes hranice za svým manželem továrníkem, který odešel už před ní. Bdělí socialističtí pohraničníci ji samozřejmě chytanou, neboť byli předem o jejím útěku informováni, a jejich staršina Gavel se při prvním výslechu zadržené herečky spřátelí s jejím synem tak, že ten už vůbec o mámu nestojí. Toto dílko, svědčící o duševním marasmu autorčině, naplňovalo školsky názorně jednu z hlavních zásad socialistického realismu: typizaci. Těm, kdo už tuto slavnou zásadu nepamatovali, připomenou, že typický sedlák nad deset hektarů musel bít svou ženu vidlemi, znásilňovat děvečku a zapalovat susedovy stohy. A tak i herečka, k jejímž oblíbeným rolím nepatřila Naděžda Krupská nebo Zoja Kosmoděmjanská, musela mít za muže továrníka, sklápět unyle víčka s nalepenými řasami, hrát pikantně Pannu Orleánskou a se zlobně stisknutými rty sykat nezáměrně o své dítě.

Štěpničková samozřejmě tuto povídku ve vězení neznala, nevěděla ani, jak se na druhé straně řada kolegů zasazovala o její propuštění nebo

omilostnění. Nemohu než uvést jména, která sama uvádí v jediném svobodném vyjádření ke své kauze v roce 1968. „Paní Zdenka Baldová, paní Míla Pačová, Jaroslav Vojta a Ladislav Pešek a ještě mnoho dalších jako Martin Frič, o mnohých ani doposud nevím, nepropásli jedinou příležitost, aby nežádali o mé omilostnění. Podivnou shodou náhod vychází v té době povídka Marie Majerové, aby ukázala, za jakého člověka se tito národní umělci přimlouvají a jak jsou politicky nezkušení a lidsky naivní... (Žádost o omilostnění), pokud mohu vědět, podávali někteří herci Národního divadla a někteří herci Městských divadel pražských. Když tyto žádosti přišly k vyjádření souboru Divadla Čs. armády, téměř všichni herci zaujali zamítavé stanovisko, až na čtyři: Rudolf Deyl ml., Lída Vostrčilová, Josef Chvalina. Čtvrtého neznám, dosud se nepřihlásil, abych mu mohla dodatečně poděkovat za jeho statečnost.“ (Divadelní noviny, 22. května 1968)

Těmito žádostmi o milost, o nichž sice Jiřina Štěpničková ve vězení nic nevěděla, ale bývala by je s radostí uvítala, se dostáváme k podstatnému tématu vězeňského života Jiřiny Štěpničkové. Všechna svědectví o její veselosti, přátelskosti, aktivitách recitačních, vzdělávacích a jiných nic nemění na tom, že dlouholeté vězení ji fyzicky i psychicky ubýjelo a ničilo ten nádherný vnitřní motor, který ji od nejtěplejšího mládí hnal stále dopředu. Nebyla člověkem náboženské víry, která by jí dávala posilu v těžkých letech života, byla člověkem činu, aktivity, životního boje, byla to prostě herečka, která musí hrát dnes, v tuto chvíli, která se už nikdy nevrátí. V tom se lišila od prof. Růženy Vackové, archeoložky a kunsthistoričky, ženy hluboké víry a duchovní jistoty, která byla rovněž vězněna v Pardubicích. Prof. Vacková napsala v dopise z vězení v roce 1956: „Drahá sestřičko, má-li mít tato má ‚uzavřená‘ existence nějaký smysl, je to právě sdílení břemen s Vámi venku a dokonce umenšování jich nepatrnými obětmi. A má smysl také tím, že si právě

v tomto oddělení poustky rozšiřuješ nejen názorové a poznávací, ale i citové obzory. A člověk je tu méně uondáván všedními nutnostmi než Vy. Prostě obtížné věci nevnímáš, nebo je bereš s humorem a to je námaha celkem malá proti tomu, že právě všednosti a obtíže denního života jsou u Vás venku vskutku nutné. Můžeš tedy na mne naložit cokoli a docela bez zásluhy to unesu a sdílím.“ Prof. Vacková také odmítala podat jakoukoli žádost o milost. Říkala prokurátorovi: „Vy jste mě zavřeli, vy mne musíte pustit!“

A skutečně ji museli v roce 1967 po patnáctiletém věznění doslova vyhodit. Stanovisko prof. Vackové bylo extrémní, ale v zásadě odpovídalo stanovisku politických vězeňkyň v Pardubicích: Neprosit o milost!

A Jiřina Štěpničková, pro niž život byly právě ty všední nutnosti života, o milost prosila. Chtěla, strašně chtěla z kriminálu ven. Chodila – jak se říkalo v Pardubicích – „dopředu“, tj. na velitelství tábora a přijímala úkoly, které jí byly zadávány: pořádala tzv. kulturní akce, taneční kroužky, slavnosti k tomu či onomu výročí. A byly ostatní, které tyto akce vítaly, protože to byla jediná možnost uvolnění a zábavy. Nikdo z pardubické věznice nikdy nevyčetl Jiřině Štěpničkové nic víc než její ochotu organizovat kulturní život. Jako populární herečka nemohla ostatně takovou aktivitu odmítnout. A domů šla dva měsíce před prezidentskou amnestií v roce 1960, kdy byla propuštěna většina jejích spoluvězeňkyň. Až do své smrti se se svými přítelkyněmi z Pardubic scházela a zvala je na své premiéry.

Návrat do života

KDYŽ JIŘINU ŠTĚPNIČKOVOU 22. října 1951 zatkli, bylo jí třicet devět let. Když byla 10. března 1960 podmíněčně propuštěna na zkušební dobu 4 roky, chyběly jí dva roky do padesátky. Ztratila deset herecky nejplodnějších let, neprošla inspirativní dobou přehrávání z mladých do starých rolí. Odešla jako Svatá Jana a vrátila se jako Matka Kuráž.

Jenže to mělo být ještě horší: měla se vrátit jako prodavačka v automatu či v zelenině. Tak to naplánovali nadřízení soudruzi, tak si to z duše přála Světa Amortová a spol.

Vrátila se z kriminálu s podlomeným zdravím a neměla kam hlavu složit. Přidělili jí kuriózní bydlení na Zámeckých schodech, takovou historickou ruinu bez vody, bez elektriky, bez WC. Ale nenastěhovala se do ní sama, už měla zase svého Jirku, který se ze čtyřletého dítěte proměnil v silného třináctiletého kluka. Hned se k ní přistěhoval a s chlapskou rutinou dával společné bydlení dohromady. Byly to dvě místnosti, jedna klenutá, jedna oválná, poničené stropní i nástěnné malby pánbůhví z jakého století. Zasekávali do zdí elektriku a večer seděli a koukali na

zabílenou stěnu a najednou si vzpomněli, že tam přece byla sovička, a vzali kýbl s vodou a začali stěnu smývat a odkrývali kousky staré malby. Byly to chvíle společného štěstí.

Na vybavení bytu se složili přátelé, kteří začali i sondovat půdu, zda by přece jen Jiřina nemohla hrát. A nebylo těch přátel málo, vždyť věznění Jiřiny Štěpničkové rozštěpilo vlastně českou hereckou obec na dva tábory, na trapnou menšinu, která se ztotožňovala s mocí, a na většinu těch, kteří uvěznění Štěpničkové brali jako hrubý zásah do lidských a uměleckých práv. Byli samozřejmě i v této druhé skupině lidé stateční a lidé opatrní, kteří své sympatie ke Štěpničkové příliš neventilovali. Ale to bylo v té době docela normální. Vždyť rok 1960 nebyl ještě žádnou liberální idylou, naopak, byl to rok, kdy Antonín Novotný rozhodl o přídomeku socialistický do názvu státu, rok, kdy začala další fáze vyřazování závadných knih z veřejných knihoven, rok, kdy stále ještě panující Ladislav Štoll a Václav Kopecký znovu zlikvidovali režiséra Alfréda Radoka. A tak byl vlastně div, že Jiřina Štěpničková se přece jen mohla opět v divadle uchytit.

Vrátila se nejdřív do rozhlasu, který byl odjakživa její doménou. Pražská divadla jí zatím byla uzavřena, ale ředitelka Divadelního ústavu dr. Eva Soukupová se dohodla s ředitelem Městského divadla Kladno Jaroslavem Nezvašem a ten byl ochoten Jiřinu angažovat. Nesměla zpočátku vystupovat v činohře, jen v operetě, ale to byl tehdy dost široký pojem, a tak se Jiřina Štěpničková 18. března 1961, skoro přesně rok po návratu z kriminálu, představila publiku jako Tylova paní Marjánka, matka pluku. To publikum nebylo jen kladenské, protože na premiéry do Kladna jezdila i pražská kritika a pražští divadelníci, kterých tentokrát přijelo podstatně víc než jindy, aby přivítali návrat Jiřiny Štěpničkové na jeviště. A byl to slavný návrat, umocněný ještě tím, že Tylova hra byla uvedena v úpravě Jiřího Frejky s hudbou Václava Trojana, tedy

v té podobě, kterou Frejka před deseti lety uváděl v karlínském vyhnanství, rok před svou tragickou smrtí. Tehdy byl hvězdou představení Vlasta Burian jako šikovatel Sekáček. Nyní strhla k sobě všechnu pozornost markytánka Jiřiny Štěpničkové. Ona také spolu s výtvarníkem scény Milošem Tomkem, jak praví pamětníci, inscenaci režírovala. Na ceduli uvedený režisér Jaroslav Nezval, známý jako slavný dramatičátor bestselleru Antonína Zápotockého Vstanou noví bojovníci, měl zcela jiné než režisérské kvality. Jiřina Štěpničková „zocelena osobním utrpením, oduševnila tylovskou hrdinku hlubokým citovým prožitkem a zároveň nezlomným životním optimismem, trpce vykoupeným a draze zaplaceným“. (J. Träger) – Přinesla na kladenské jeviště nevšední kulturu jevištní řeči a nesentimentální citovost, moudrý temperament a zralou gestickou úspornost, dokázala, že neztratila nic ze své herecké profesionality a že naopak svůj výraz prohloubila. Tehdejší dramaturgyně kladenského divadla Eva Bezděková doprovodila inscenaci programem, v němž ocitovala z J. K. Tyla: „Herec jen tak dlouho žije, dokud na prknách stojí; jenom večery, když hraje, jsou články jeho života; jenom chvíle, kdy ho uchvacuje nadšení, a on okovy těla shodiv, divuplné výtvoře před oči žasnoucích diváků staví, a tito jásající k jeho slávě písňe zpívají, zlatým květem sypají a na rukou ho nosí – jen tyto chvíle může k životu svému počítati!“

Bylo to tehdy slavné zmrtvýchvstání herečky Jiřiny Štěpničkové. Všichni chápali, proč se odehrálo v nevýznamném kladenském divadle, a všichni věřili, že se Štěpničková brzy vrátí na velkou pražskou scénu, kam patřila. Jenže to podceňovali zásadovost komunistického režimu. Ani za ředitelství Františka Pavlíčka se divadlo na Vinohradech v obrodných šedesátých letech nepokusilo Štěpničkovou znovu angažovat. Měla cejch kriminálu a nepřítel socializmu. Dál než na Smíchov ji v Praze nikdy nepustili.

Do konce sezony 1960–61 nastudovala Štěpničková na Kladně ještě roli „úsměvné, bezohledné“ ošetřovatelky slečny Bertonové v české premiéře oblíbené francouzské detektivky Roberta Thomase Past. Vrátila se tak na skok do lehkého konverzačního repertoáru, který v době, kdy opouštěla jeviště, byl striktně zakázán.

V listopadu 1961 došlo na Kladně k mimořádně významné divadelní události, když režiséři Jan Grossman a Alois Hajda nastudovali klíčové dílo Bertolta Brechta Matka Kuráž a její děti s Jiřinou Štěpničkovou v titulní roli. Herečka, která v pardubickém lágru promeškala první fázi nového tvořivého vzepětí českého divadla po dogmatickém pogromu (jímž byla zlikvidována i ona), vstoupila nyní do uměleckého projektu, jenž byl pokusem o nedogmatickou podobu moderního brechtovského apelativního divadla. Že to byl úkol, který divadlo v té chvíli pocíťovalo velmi živě, o tom svědčí fakt, že téměř současně inscenuje v ostravském Divadle Petra Bezruče svou první verzi Matky Kuráže Jan Kačer. Je zajímavé, že Jan Grossman využil pro svůj první brechtovský projekt právě návratu Jiřiny Štěpničkové na jeviště. Jistě chtěl, aby se Štěpničková touto rolí v současném českém divadle zviditelnila, ale jistě také počítal s tím, že herečka vnese do Kuráže drsnou tíhu svého osobního zážitku. A Štěpničková jeho předpoklad nezklamala. Postavila svoji Kuráž na drtivém kontrastu věcného obchodního kalkulu s hlubokým citovým prožitkem svého tragického mateřství a v této rozpojené linii vedla neměnně celou postavu, která jen stárla a slábla a nic se nenaučila a nesměla naučit z prozíravosti svého citu. Nedovolila jí to neosobní krutost války, tak velmi podobná neosobní krutosti vězení.

Nutno říci, že kladenské divadlo si své velké herečky vážilo. I když vedle jejího bohatého herectví zdáli se všichni ostatní jednodušší a chudí. To se stalo i v Jiráskově Vojnarce, kterou pro Štěpničkovou nastudoval v dubnu 1962 Alois Hajda. Potěšilo ji, že se mohla po letech vrátit

k postavě svého mládí, a pečlivě si ji nyní znovu propracovala se vši vahou své zkušenosti herecké i lidské. Pochopitelně strhla celý příběh jen na sebe, když režisér udělal ze starého Vojnara figurku skoro komicou a Antonín neměl dost síly stát se jí rovnocenným partnerem.

Pracovat v kladenském divadle bylo značně namáhavé, ranní dojíždění autobusem z Prahy na zkoušky, noční návraty z představení do Prahy, to bylo dost i pro lidi mladší a zdravější, než byla tehdy Štěpničková.

Její přítelkyně, které se na ni jezdily na Kladno dívat, ji obdivovaly, jak snadno se přehrála do starých rolí. Říkala: „Znamená to jen usměrnit svou ješitnost a touhu líbit se. Samozřejmě že pro ženu je to daleko bolestivější než pro herečku. Vždyť třeba Molièrovu služky mohou být mladé i staré, věk tu není nejhlavnější... Suzanne Marville (žena režiséra Friče) v šatně potěžkávala mé boty do Matky Kuráže, ty jsem si vybrala, abych vystihla její unavenou chůzi. Já totiž začínám každou svou postavu vytvářet chůzí...“

V době kladenského angažmá natočila Štěpničková i dva filmy: Čechův film Kohout plaší smrt a Brynychův Neschovávejte se, když přší. Nebyly to velké role, ale pro Štěpničkovou znamenal návrat do ateliérů mnoho. I když někdy – jako u Čechova špionážního filmu – bylo lepší ani nečíst celý scénář, příliš by jí připomněl, co sama zažila. To Brynychův film na námět Jindřišky Smetanové s Tvrzníkovou a Abrhámem v hlavních rolích byl přece jen příběh o všedním životě, v němž i hospodská, kterou tam Štěpničková hrála, mohla mít obyčejnou lidskou tvář.

„Oproti předválečné době a za mé dlouholeté nepřítomnosti,“ vyprávěla Štěpničková, „film technicky neobyčejně vyspěl. Teď je také světelný park perfektnější, kamera pohyblivější, materiál citlivější. Nemusím se už tolik svazovat jako kdysi, nemusím se starat o kameru a hlavně

o zasvěcování, které dřív nutilo půl hodiny stát a pak z té strnulosti přejít okamžitě do svěží hry. Dnes se už nepotřebuje tak prudké intenzivní světlo, kameraman nehledí na líbivost a filmovou krásu, ale dává přednost filmovým hodnotám záběru. Dřív se detail dlouho zasvěcoval, byl statický, jaksi zatvrdlý, prostor pro detail byl zúžený a nutil herce k velké pozornosti. A pak něco, co dřív nebylo: transfokátor! Umožní nájezd kamery na obličej, aniž se kamera pohne, přiblíží se najednou ke mně a vezme mě do detailu, a já dál hraju a čerta se starám, jak při tom vypadám.“

Realistické divadlo

NA Kladně se kolem Jiřiny Štěpničkové šířily zvěsti, že má z nejvyšších stranických míst zakázanou Prahu. Ukázalo se však, že nejvyšší stranická místa měla v té době závažnější starosti (na Vítkově se kazil mumifikovaný Gottwald a na Letné začínal překážet gigantický Stalinův pomník) a že závisí na divadlech, zda Štěpničkovou budou angažovat. A Realistické divadlo na Smíchově, které se stále ztěžka probíralo ze své pochybné slávy aplikátora dogmaticky deformované „metody Stanislavského“, zkušenou herečku bohatého realistického rejstříku komediálního i tragického nejen mohlo velmi potřebovat, ale mělo i takovou politickou pozici, že se jí odvážilo angažovat. Posilovalo ostatně v té době svůj soubor, aby v něm už nadále nedominovalo „umění“ manželů Májových a Františka Horáka. Štěpničková se tu mohla setkat se zralým uměním Valtra Tauba, který byl stejně jako ona pamětníkem předválečného pražského divadelnictví.

V prosinci 1962 měla v Realistickém svou první premiéru ještě jako host. Karel Palouš nastudoval Týlovu báchorku Tvrdohlavá žena

a Štěpničková hrála titulní postavu, mlynářku Barboru Jahelkovou. Vnesla na jeviště svou kultivovanou představu lidovosti, která pro ni nespočívala v žánrové drobnokresbě, ale v jemné, lehké hře plastického gesta a ukázněného lyrického patosu. Napsali o ní, že byla spíš ženou ukřivděnou než tvrdohlavou, že si s tvrdohlavostí jen hrála a byla by se dala obměkčit dávno před koncem komedie. Vyjadřovala ráznost spíš důrazem než křikem nebo gesty, prokmitával jí tvář vědoucí, smutný až hořký úsměv, měla spíš smysl pro humor než pro nějaké výbuchy zlosti. Byla to taková moderní „tvrdohlavá žena“, sebejistá typicky ženskou nelogickou logikou, za níž se skrývá tvrdá životní zkušenost. Po dlouhé době mělo zase představení v Realistickém svou hvězdu.

Méně možností poskytla Štěpničkové další inscenace, která byla uvedena na konci sezony 1962–63. Šlo o protiválečnou agitku podle špatně zdramatizované povídky Leonida Leonova Útek pana MacKinleye. Štěpničkové nezbylo než skvěle zahrát zlověstnou karikaturu žoviálně žvatlající paní Shumwayové.

A v říjnu 1963 se najednou objevil na repertoáru Realistického divadla Pagnolův Malajský šíp, na který by si před pěti lety žádný dramaturg netroufl ani pomyslet.

Když na konci května 1931 uvedlo Stavovské divadlo inscenaci této hry francouzského dramatika Marcela Pagnola, hrála devatenáctiletá Štěpničková ještě komorné a služičky a nebyla naděje, že by si tu mohla vedle Kohoutova Maria zahrát jeho milenkou Fanny. Tu malou prodavačku škeblí vytvořila tenkrát Olga Scheinpflugová. Pagnolova lehká hříčka z marseilleského přístavního baru, v níž nad Mariovou láskou k Fanny zvítězí jeho touha po zámořských dálkách, stala se tenkrát – v dekoracích Josefa Čapka – senzací sezony.

A teď se tedy na Smíchově k tomuto textu vrátili, dokonce v původním překladu Jindřicha Hořejšího. Do mileneckých rolí obsadili nezku-

šené herecké začátečnice – a bylo po onom snovém operu. Hrdiny příběhu mládí se stala obstarožní dvojice Fanniny matky Honoriny a Fannina zazobaného nápadníka Panisse, které hráli Jiřina Štěpničková a Valtr Taub. Mají ve hře sice jen jednu velkou scénu, ale ta se jim stala příležitostí, aby předvedli své komediální herectví a se vši vervou prezentovali dva nádherné charaktery, Štěpničková pouťovou matronu a Taub čechovovsky jemného vdovce.

A stejně jako v Malajském šípu podařilo se za dva měsíce i v inscenaci Osbornovy hry Epitaf George Dillona herecky eliminovat titulní postavu a přesunout pozornost diváků k trojici postav, vytvořených staršími zkušenými profesionály, Janou Dítětovou, Valtrem Taubem a Jiřinou Štěpničkovou. Měl to být příběh umělce, který se uprostřed měšťácké rodiny zkonformoval, ale zůstal z toho jen silný obraz měšťácké přizemnosti, ztělesněný dvojicí manželů Elliotových v podání Taubově a Štěpničkové.

A znovu se Valtr Taub s Jiřinou Štěpničkovou prosadili i v další anglické komedii Fantastická rodina od Davida Turnera (14. 9. 1964), v jednoduché anekdotce o nedělním dopoledni rodiny Midwayových, v níž hráli pána a paní domu. Taub vytvořil postavu energií sršícího apoštola životní malosti, dravého stratéga kalkulující přizemností, Štěpničková jeho roztomile pitomoučký, zstrašený a nerozhodný stín.

Ještě počtvrté jim dali diváci i kritika přednost v polské hře, která západoněmeckými kulisami kryla útok na přehmaty socialistické justice. Tyhle složitosti byly na přelomu padesátých a šedesátých let běžné a přišly si při nich na své obě strany: hloupější divák to bral jako odsudek kapitalismu, chytřejší pochopil pravý smysl. Ta hra se jmenovala Skandál v Hellbergu a napsal ji Jerzy Broszkiewicz (prem. 20. 12. 1964). Valtr Taub v ní hrál bývalého německého majora, který s prušáckou halasností mezi sklenkami alkoholu opovržlivě ironizuje nacistické

povýšence a barbary, Štěpničková byla svůdnou majitelkou bufetu, drahou, ale se špinavostí světa sentimentálně smířenou paní.

Ještě před Skandálem v Hellbergu, 1. listopadu 1964, se odvážilo Realistické divadlo na O'Neilovu moderní tragedii *Smutek sluší Elektře*. Byl to předem prohraný zápas, režisér Karel Palouš, citlivý inscenátor Tyla nebo Ostrovského, neměl nejmenší naději probít se do této dramatické tvrze, v níž rozpačitě bloudil nezkušený soubor. Publikum Realistického divadla, dávno už odvyklé velkému tragickému patosu, se na představení upřímně bavilo.

Štěpničková mohla jen trpce vzpomínat na inscenaci Hilarovu, v níž hrála Hazel. Dávno se už protřpěla ke Kristině Mannonové, ale jak ji mohla prožít vedle Ezry Mannon v podání starokomika Karla Máje a režijně nedotvořených výkonů ostatních?

Založila ji z ukázněného až asketického obrysu, z diktujícího gesta ruky, jež posléze křečovitě tuhne do vzteklé bezmocnosti a bolest se mění v tichý, skoro nehlasný nářek po zprávě o zabití Branta. Její podání mělo strhující okamžiky, ale byly to právě jen okamžiky, nemohla to být celá, psychologicky složitě strukturovaná postava, která přece neroste jen z nitra hercova, ale rodí se ve stejně složitě strukturované interakci s celým souborem.

V tomto roce 1964 vyjelo Realistické divadlo na velký zájezd s Tvrdohlavou ženou po slovenských městech, včetně Bratislavy. Zájezd se proměnil v triumf Jiřiny Štěpničkové, kterou všude a nejvíc v Bratislavě vítali diváci nekonečnými aplausy. Štěpničková, která byla svázaná se Slovenskem tolika vzpomínkami, vracela se do studené Prahy jako po osvěživé lázni.

Potřebovala takové povzbuzení. Stále s sebou vláčela dědictví kriminálu: nebyla zdravá a byla plná nejistoty. Eva Soukupová, se kterou se spřátelila, ji v šedesátých letech vytáhla na výlet do tehdejší NDR. Štěp-

ničková ho prožila jako jednu velikou hrůzu: nejdříve se roztřásla na hranicích, pak ji zdesil pohled na dosud rozbité Drážďany a nakonec se zhroutila, když v polozbořeném hotelu, kde bydleli, otevřela balkonové dveře do prázdného prostoru. Když pak po zasunutí elektrické zástrčky do zásuvky zhaslo světlo v celém hotelu, myslela si, že ji snad přijdou zatknout.

V Praze bydlela už jako normální občan, měla slušný byt v Římské ulici za vinohradským divadlem. Stále žila společně se synem, kterému táhlo na osmnáctý rok a připravoval se na studium herectví.

V roce 1965 nevytvořila ani v divadle, ani ve filmu žádnou novou roli. Neznamenal to ovšem, že nehrála. Nastudovala v Realistickém divadle za ty dva roky role v sedmi inscenacích, z nichž mnohé byly stále na repertoáru – přece však se zdá, že část roku se léčila a odpočívala.

Teprve v prosinci 1965 vstoupila do zkoušek na novou Paloušovu inscenaci *Maryši*. Kolik v ní ta hra musela vyvolat vzpomínek! Vděčila jí za svou hereckou slávu, doslova převrátila její život. Nyní ovšem hrála titulní roli její mladší kolegyně Jana Dítěťová, Vávru hostoval její spolužák z konzervatoře Jan Pivec a ona hrála *Maryšinu* matku *Lízalku*. „Silná, tvrdá, nelidská je Štěpničkové *Lízalka*,“ napsal Sergej Machonin. A Alena Urbanová dodala: „Byla kdysi krásná *Maryša*, ale podlehla. O to úporněji a tvrději se snaží přimět včas dceru k poslušnosti.“

A pak v dubnu 1966 přišla *Opala*, *hadrářka Opala Kronkieová*, která žije se svým haraburdím a s kocourem panem Tannerem v rozpadajícím se baráku na periferii a svou vírou v lidi přivede na lepší cestu trojici lumpů, kteří ji chtějí pro peníze zabít. Takový je obsah americké komedie Johna Patricka *Opalu* má každý rád.

Štěpničkové *Opala* nebyla polodebilní stvoření, které s andělským úsměvem proplová mezi vražednými nástrahami. Byla to energická a činorodá žena, která hlučně vedla svůj kuriózní vetešnický magacín,

obveselujíc se při práci čířikavým vytím. Měla ostrý hubený obličej, který se smršťoval a roztahoval jak tahací harmonika při dojemné písni. Měla nervózní a neposedné ruce, které neustále vyvíjely nějakou zarpulitou činnost, ruce plné křečovitých a násilnických gest a tiků. A nohy neustále zvrácené do strašlivých postojů. Byla prostě celá programově a zarytě neelegantní – až do těch snad pěti zimníků a černé buřinky, v nichž vycházela do ulic – ale přesto všechno to nebyla groteskní zrůda, ale docela obyčejná, zdravá a ne ošklivá stárnoucí ženská. Byla dokonce daleko obyčejnější a přirozenější, než jak ji vytvořila fantazie autora. Ba řekl bych, že tato Opala měla v sobě něco, co jí pomohlo sestoupit z dramatikova stolu na naši špinavou, ale poctivou zemi: Věděla o existenci zla! Věděla o ní tak dobře, že když v jednom okamžiku její přítel strážník zastihl její podnájemníky při přípravě vražedné léčky a naznačil pak Opale, ohnivě odmítající jakékoli podezření, že „na ni něco chystají“, Opala prudce zvedla ruce k obličejí v sebeobránném gestu a její tvář se složila do zděšené grimasy. Byl to okamžik, který hned pominul, ale ta sebeobránná gesta se mihla ve hře ještě několikrát. Snad ne v Opalině vědomí, rozhodně však v jejím podvědomí byla zkušenost zlého. Jak by také nebyla! A neoblomná dobrota Opalina spočívala jenom v tom, že touto zkušeností nebyla schopna ani ochotna řídit své jednání.

A ještě jednu obyčejnou stránku Opaliny bytosti vyhrávala Štěpničková k velkému, zářivému výjevu. To když jí Šalamoun svým neotesaným žargonem vyzná lásku. Opala, stojíc pod girlandou čajových pytlíků, louhovala jeden z nich krouživým pohybem v šálku. Její vrásčitou tvář se rozlil úsměv, ramena se vzdula hlubokým, šťastným vdechem a ona, nafouklá jakousi krocení pýchou a štěstím (komická, ale ne směšná), nepřestávajíc kroužit pytlíčkem čaje v hrnku, vyrazila ze sebe vítězně: „Říká se, že ze starého kozla je nejlepší pečeně.“ A bylo

vám jasné, že tahle podivínská stará panna, žijící na skládce starého haraburdí, dokáže ještě docela obyčejně milovat.

V létě roku 1972 uvedlo Realistické divadlo druhou opalovskou komedii Johna Patricka: Opala je poklad. Měla stejný úspěch jako před šesti lety. Podle kritiky divadlo „znovu využilo pro titulní hrdinku masiniovsky laděného komického herectví Jiřiny Štěpničkové, jejíž Opala je milá, bezprostřední, energická a moudrá“. Ta dvojí úspěšná Opala dokázala, že přece jen měli pravdu ti kantoři na pražské konzervatoři, když mladou Štěpničkovou brali jako komediální talent. Netušili, jakou životní zkušeností bude muset projít, aby její komedialita dostala tak hluboce lidský základ.

Na konci roku 1966 měla být premiéra Strindbergova Tance smrti. Jenže Štěpničková, která studovala roli Alice, onemocněla a premiéra musela být odložena až na 3. ledna 1967. Za měsíc se však nemoc vrátila a Alici musela na záskok nastudovat Jana Dítětová. I tak však bývalá herečka Alice ve Strindbergově nemilosrdné vivisekci vztahu mezi mužem a ženou patřila k nejzajímavějším výkonům poválečné éry Jiřiny Štěpničkové. Byla ovšem poznamenána netvůřícím režijním přístupem Františka Laurina, pochybnou dramaturgickou úpravou, která do večera začlenila i druhý, slabší díl hry, aby se trochu zeslabila bezvýchodnost vlastní tragédie, a monotónním výkonem Františka Horáka, představitele významné postavy Kurta. Naštěstí měla Štěpničková silného partnera v Karlu Vlčkovi, „jehož histriónský kapitán se pohyboval na pomezí dramatu a grotesky, nevěděl už sám, co je skutečnost a co fikce, takže... nás nechal na pochybách, neodvolá-li i tu poslední jistotu, nevyhnutelnost své smrti“. (J. Patočková) – I když Jiřina Štěpničková nevyjevila před divákem plnou rozpornost své postavy, mocí své velké herecké intuice strhla obecenstvo od své první scény, v níž nasadila lehčí a ironičtější tón, až po zaslzenou tvář v závěru. Nikdo z kritiků ale

bohužel nezachytil podrobněji profil této postavy. Zůstaly jen výkřiky nadšení.

Ten rok ji čekaly ještě dvě nádherné postavy a obě musela zahrát v rozpačitých, netvůrčích inscenacích, z nichž vyčnívala jako geniální sólistka, jako hvězda z nezbytí. Tou první postavou byla Kitty Warrenová v Dalíkově inscenaci Shawovy Živnosti paní Warrenové (premiéra 6. 6. 1967), „okouzující i odpuzující svou temperamentní ženskostí, bohatá kombinací různých hereckých prostředků, živě rytmizovaná: je to celek vytvářený z rozporů této vitální a životaschopné bytosti, z mnoha spodních proudů, které se v situacích komedie vyjevují s přirozenou svobodou a dravostí herecké spontaneity i zkušenosti“. (A. Stránská) – „Štěpničková vytváří maximálně životný typ. Ne jednotlivé názory a repliky, ale jeho celá existence je ironickým výsměchem: holka z ulice ležérně a velmi přijatelně předstírá dámu, nemilosrdná obchodnice je zároveň mladistvě naivní i sentimentální.“ (A. Urbanová) Jak herečka radikálně posunula smysl postavy, která ještě před pár lety byla vzorem kapitalistické nemravnosti, to zajímavě dosvědčil divadelní kritik Práce, který věru nepatřil k liberálům: „Jsem s Warrenovou, patří totiž k těm velkým lidským srdcím, která se dovedou dát a kterým je určeno nepochopení a nevděk těch, jimž se dali. Warrenová patří k těm, kteří rozdali lásku a sami o ni musí škemrat a ospravedlňovat se z vin, jimiž se pro tu lásku dali poznamenat. A my jí tohle všechno věříme, protože není světecky neskutečná, ale hlásí se ke hříchu, bez něhož není člověk člověkem. A myslím, že je to právě to hluboké lidství, jímž Jiřina Štěpničková svůj skvělý výkon ve Warrenové předznamenala a pro něž tuto roli vyjádřila tak dokonale po svém.“

Druhou inscenací byla Paloušova režie Ostrovského komedie Les, v níž Jiřina Štěpničková hrála statkářku Gurmyžskou. Palouš v těchto letech opakoval své klasické „dogmatické“ inscenace z přelomu čtyřicá-

tých a padesátých let, jako by snad chtěl sám sebe ujistit, že tehdy nebyl svobodný a tentokrát už je to po jeho. To „po jeho“ ovšem znamenalo herecké představení bez jakékoli jiné tvarové či myšlenkové představy – a v takové inscenaci musela silou své herecké osobnosti dominovat Jiřina Štěpničková. Vytvořila ji jako „ještě docela okouzující dámu, jistě ne doslovně ruskou. Mládí je dávno pryč, a tu nezbývá než namlouvat si je, stylizovat se do dívčího rozkochání, které jako by v té strojené naivnosti nevědělo o krutosti počínání.“ (J. Opavský) – „Její přirozený zjev je trochu vzdálen představě požívačné, pokrytecké a chlípné stárnoucí statkářky. Štěpničková je půvabnější, kultivovanější, než je třeba, herecky však v jemných psychologických detailech dává roli, co jí náleží.“ (V. Hepner) – „Bohatstvím proměn povahových, mimických, výmluvností očí hned šelmovských, hned svatouškovských, ohňostrojem úsměvů a tvárností gest vytváří náporu milostné ofenzivy prohané stárnoucí krasavice... Cele pohroužena do svého tokání, zalyká se smyslností i rozhazuje promyšlená tenata, aniž ztrácí ženský šarm.“ (I. Hollman) – „Skládá roli ze dvou poloh: půvabně přesládlé, žensky bezmocné masky pro vnější svět a triviální dvojsmyslnosti tam, kde nemusí předstírat... Gurmyžská se poprvé objeví na scéně v doprovodu svých mužských hostů: skříňku s penězi tiskne oběma rukama k srdci jako bibli, hlas je intonován do něžné mírnosti, z její k rameni nachýlené hlavy mluví falešná cudnost a pokora. Ženský Tartuffe. Když se vyptává Ulity, nedostane-li ještě někdy chuť na mladého milovníka, rozchechtá se lechtivě, až jí to celou zkroutí, přikrývají si rukama obličej.“ (A. Stránská)

Mezi rokem 1963–66 byly uvedeny tři filmy, na kterých se Jiřina Štěpničková herecky podílela. Někdy to byly epizodky, které téměř vypadly při sestřihu – jako paní Kotětová v Menzlově třetí povídce Zločinu v dívčí škole. Jindy to byly ostře viděné lidské portréty, jako byla stárnoucí cirkusačka Žanda z filmu Lidé z maringotek. Ale byly to i fascinující

filmové vize jako terezínská vězeňkyně Feinerová v Brynychově Transportu z ráje: anonymní stará paní, která dělá jakousi skladnici v přízračném bludišti skladiště kufrů, do něhož se centruje terezínská ilegální činnost. Nejdřív ji zastihneme takřka v milostné scéně s panem Steinem v podání Valtra Tauba, který jí přinesl jako vzácnou pozornost tři brambory a dvě kostky cukru, a podruhé už ji esesák, který ji odvádí na mučení, z milosrdnosti zastřelí na útěku.

PALOUŠOVA INSCENACE Ostrovského Lesa měla premiéru 10. října 1967. To už bylo po dramatickém čtvrtém sjezdu Svazu spisovatelů, už začaly vycházet Zelenkovy ministerské Literární noviny, ukradené revoltujícími spisovatelům. Na konci října vypuknou studentské nepokoje na Strahově a před Vánoce se sejde stranické plénum, které bude – aby soudružky mohly napéct na Vánoce – odloženo na leden 1968. A tak se na český národ už chystaly slavné měsíce pražského jara, kdy si – mimo jiné – poprvé česká publicistika vzpomene, že herečka Jiřina Štěpničková byla deset let neprávem vězněna a že si zaslouží rehabilitaci.

1968–1969

V REALISTICKÉM DIVADLE byla v šedesátých letech Jiřina Štěpničková bezpečně izolována od všeho, co v českém divadle těchto let představovalo jeho průbojnou tvář. Na Smíchově stále vládli tvůrci nejdogmatictější éry divadla z přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy Realisti a jmenovitě jejich ředitel Karel Palouš byli vzorem v „užití metod Stanislavského a zkušeností sovětského divadla“. Váhavě se sice přizpůsobovali svobodnějšímu dramaturgickému výběru a přijali do svého repertoáru i tak „morbidní kapitalistická díla“ jako Smutek sluší Elektře a Tanec smrti. Ale to bylo vše, čím se mohli dobovým trendům přiblížit. Chápající stále divadlo jako realistický obraz života, nebyli schopni zvládnout bohatě strukturovanou uměleckou vizi, jakou v té době prezentovali režiséři Alfréd Radok, Otomar Krejča, Jan Grossman, Miroslav Macháček, Karel Novák, z mladých Jan Kačer, Ladislav Smoček a další. A právě v dílech těchto režisérů se obrazovala herecká tvorba i zkušených mistrů, jako byl Jan Pivec, Karel Höger či Olga Scheinpflugová, a dokonce i hereckých praktiků typu Josefa Beka. Jiřina Štěpnič-

ková nemohla spoléhat na imaginativní impulzy svých režisérů, musela své postavy ze sebe vydřít sama. Možná však, že jí to dokonce vyhovovalo: herečky jejího typu se ke své škodě nerady podřizovaly silnému režisérovi.

Rok 1968 nebyl u nás rokem velkých divadelních výbojů. Všechno, co tvořilo českou divadelní „novou vlnu“, konstituovala průběžně (často s velkými obstrukcemi stranického aparátu) šedesátá léta: nová divadla jako Semafor, Činoherní klub, Divadlo Za branou, Večerní Brno, Ypsilonka, i nástup tvůrčích sil (nebo jejich návrat) do kamenných divadel: Alfréd Radok v Národním divadle, Ladislav Vymětal v Městských divadlech, Karel Novák v Divadle E. F. Buriana atd.

I pro Jiřinu Štěpničkovou měla léta 1968–1969 svůj význam jinde než v divadelní práci. V Realistickém divadle měla premiéru 11. února 1968 a další až 26. ledna 1970. Natočila však tři významné filmy, objevila se ve dvou populárních televizních seriálech, a především se dočkala společenské i soudní rehabilitace.

Tou únorovou premiérou byla Paloušova inscenace hry Salud! od italského autora Nicola Manzariho, odehrávající se ve španělském ženském klášteře na sklonku občanské války. Ačkoli autor byl známým filmovým scenáristou mj. komedií de Sicových a Felliniho, hra není příliš dramatická a je spíš ilustrací teze, že ani služba Bohu neosvobozuje od povinností lidských, což v tomto případě znamená povinnost vzepřít se – i za cenu rozehnutí kláštera – frankistům. Konflikt se odehrává mezi konzervativní představenou kláštera a její svobodomyšlnější zástupkyní Juanou, která konflikt rozvíří. Hrála ji Jiřina Štěpničková a byla samozřejmě nejsilnější z celého představení, protože dovedla patos myšlenky korigovat vnitřním citovým prožitkem a dokázala v stárnoucí jeptišce oživit onu upřímně věřící dívku, která vstupovala do kláštera plná ideálů křesťanského milosrdenství.

Filmy, které Štěpničková v tomto dvouletí natáčela, byly Skřivánci na niti režiséra Jiřího Menzela, Hvězda režiséra Jiřího Hanibala a Kladivo na čarodějnice režiséra Otakara Vávry.

Menzelův film podle Bohumila Hrabala Skřivánci na niti nebyl už po dokončení puštěn do kin, byl uložen do trezoru a uveden až po pádu komunismu v roce 1990. Nebylo divu, že Husákova normalizační vláda, která se chopila moci v dubnu 1969, nemohla tuto úsměvně drsnou filmovou poému o obětech i nástrojích bolševické potlačovací mašinerie propustit na plátna. Jiřina Štěpničková hrála v tomto filmu roli nejméně úsměvnou, k smrti sedřenou uhlířku, která usne únavou na oslavě synovy svatby. Role má jen dvě scény, úvodní exteriér u vozu, odkud žena odnáší putny s uhlím, a proletářský kuchyňský interiér se „svátečním“ stolem. Štěpničková obě scény absolvuje ve špinavém pracovním oblečení s šátkem na babku, s unavenými, drsnými rysy zašpiněného obličejce, jímž se jednou mihne pokus o úsměv. I když je tato žena na svobodě, je i ona komunistický vězeň, žijící beznadějnou šedí nekonečné dřiny, oběť propadlá lhostejnosti a strašlivé únavě, z níž procitá jen k nové dřině. Jiřina Štěpničková jako by v této postavě shrnula svou nejtragičtější životní zkušenost: život bez naděje.

V předvánočním čase roku 1969 měl premiéru film režiséra Jiřího Hanibala Hvězda. Štěpničková v něm hrála poprvé po čtvrt století a už naposledy ve svém životě hlavní filmovou roli, ještě jednou se dostala ve filmových titulcích na hvězdné místo před název filmu. A přitom bůhví, zda by takovou roli přijala, kdyby to nebyla příležitost tak ojedinelá. Byl to trochu zvláštní film: neustále připomínal autentickou filmovou minulost Jiřiny Štěpničkové, ať už fotografiemi, rozvěšenými po stěnách hrdinčina bytu, na kterých se kamera často zálibně zastaví, nebo přímou sekvencí z jejího starého filmu, a dokonce jedním z motivů filmového příběhu bylo připomenutí jejího partnerství s hercem

Gustavem Nezvaalem, který tu hraje bývalého kolegu hrdinky filmu Slávky Hradilové. A je tu i podobnost nejzákladnější: film zachycuje osud herečky, která byla vyřazena z uměleckého života a hledá cestu k návratu ke své profesi. To všechno vás neustále podněcuje, abyste si do postavy Slávky Hradilové promítali její představitelku, z politických důvodů vyřazenou hvězdu českého filmu Jiřinu Štěpničkovou.

Všechny tyto podobnosti jsou však vpravdě hluboce zavádějící, neboť hrdinka filmu Hvězda má minulost operetní hopsandy, která nikdy neměla s uměním nic společného, odešla ze slávy spolu s odcházející svěžestí svých vnad a její horlivý pokus o comeback je předem odsouzen k nezdaru. Štěpničková postavu vytvořila s celou silou svého zralého umění: dala jí smutnosměšnou sebestřednost, která ji stále vyděluje z životního okolí a nutí ji k ustavičnému předstírání a pózování, s rozkoší sebezpřetváření předvedla její dojemné šmíráctví, dala průchod svému temperamentu v roz dováděné dámské jízdě a v posledních scénách dala své hrdince takovou míru vyrovnaného zmoudření, jako by svou šmírandu Slávku Hradilovou dotvořila zpátky do sebe sama, do herečky Jiřiny Štěpničkové. Nemohlo to dopadnout jinak, ten příběh jí přece byl tak blízký.

Kdysi v Národním divadle odmítla mladá Jirka Štěpničková hrát roli naivní filmové adeptky, aby nezesměšnila svou vlastní filmovou kariéru. V roce 1970 musela riskovat, že v tom příběhu obecnost uvidí její životopis. Protože nabídka byla příliš lákavá a – ojedinelá.

Poslední film Jiřiny Štěpničkové onoho plodného roku 1969 byl uveden v lednu roku následujícího a také brzo z pláten stažen. Šlo o Vávrovo zpracování historického románu Václava Kaplického o čarodějnických procesech, nazvané Kladi vo na čarodějnice. Štěpničková v něm hrála jednu z obětí inkvizičního šílení na konci sedmnáctého století, Dorotu Groerovou. Obratný Otakar Vávra, který se vždy dovedl při-

způsobit politické situaci, koncipoval film jako zřetelné podobenství procesů padesátých let s memorováním protokolů, s jejich doslovnou reprodukcí při procesu i děkováním odsouzených za trest smrti. Byl to strhující film, v němž se Štěpničková znovu po Transportu z ráje vrátila k tématu bezprávného tvora ve spárech moci, vyslýchaného, mučeného, vražděného vězně. Její velká scéna prvního výslechu i kratičký záběr mučení jsou vytvářeny jen velkým detailem její tváře, věkem poznamenané tváře prosté ženy, která už ztratila všechny vnější atributy krásy a je jen trpící tvář člověka. Vávra věděl velmi dobře, proč ve scéně upalování je to právě postava Jiřiny Štěpničkové, která přihlízející venkovany varuje před zlem. Štěpničková byla koneckonců i jeho herečkou, podílel se jako scenárista už na její filmové Maryše! Jenže už se zas chystal nový protektorát, Kladi vo na čarodějnice zmizelo v cenzurním propadlišti a národní umělec Otakar Vávra, nositel Řádu práce, musel přes režimní velkoplát na Dnů zrady, Sokolova a Osvobození Prahy proplout ještě k Řádu republiky.

Kromě filmu natáčela Štěpničková samozřejmě i v televizi, kde v roce 1968 vytvořila postavu energické penzistky Ambry ve hříčce italského autora Aida Nicolaje Tři na lavičce a maminku Náprstkovou v pětidílném seriálu režiséra Františka Filipa Sňatky z rozumu, který byl uváděn v říjnu a listopadu 1968.

Dne 5. května 1968 byla Jiřina Štěpničková jmenována zasloužilou umělkyní. Neuznáváme dnes už žádný z oněch komunistických titulů a řádů, jimiž si stát osobo val právo rozhodovat o uměleckých či vědeckých kvalitách, přičemž často jen oceňoval občanskou poslušnost a neposlušnost trestal odnímáním oněch poct a tím sám demonstroval jejich politickou účelovost. Je ovšem pravda, že mezi „národními umělci“ byli i skuteční národní umělci a že právě jmenování z jara roku 1968 byla poctivě míněnou satisfakcí za dosavadní nepřítel režimu, a tu si

Jiřina Štěpničková jistě zasloužila. Samozřejmě že zasloužilé umělectví, udělené v době pražského jara, nebylo v následujících normalizačních letech pro herečku žádným politickým zaštitěním a mohla být ráda, že jí ho soudruzi neodňali.

Rok 1968 byl také jediným rokem před pádem komunismu, kdy se o jejím soudu a věznění psalo v tisku. Byla to hlavně zásluha dr. Josefa Trágra, tehdejšího šéfredaktora Divadelních novin, že kauzu Jiřiny Štěpničkové v novinách otevřel a poskytl herečce prostor, aby se k věci sama vyjádřila. V Divadelních novinách byla uveřejněna i povídka Marie Majerové, Jiřina Štěpničková zveřejnila hrůzný fakt o přitěžující rezoluci svých kolegů z vinohradského divadla, a naopak jmenovala ty, kteří se jí zastali. V témže listě byly zveřejněny i dopisy jejích spoluvězeňkyň, které jsme v této knize citovali. Dá se říci, že materiály, otištěné v roce 1968 v Divadelních novinách, byly pro tuto práci stejně důležitým podkladem jako dnes už zpřístupněné materiály z archivu ministerstva vnitra.

O procesu s Jiřinou Štěpničkovou se však v roce 1968 nejenom psalo – herečka tehdy požádala i o soudní rehabilitaci. Došlo k ní už za Husákovy režimu, 4. června 1969. O výroku soudu však podal tehdejší tisk ještě zcela přesnou zprávu:

„Praha, 5. 6. 1969 – Včera zasedl za předsednictví JUDr. Faistavra senát Městského soudu v Praze k hlavnímu líčení ve věci Jiřiny Štěpničkové, Růženy Sloupové, Blaženy Kotkové a manželů Holubových, kteří byli v roce 1952 odsouzeni Státním soudem pro trestný čin velezrady. Byla spatřována v tom, že jmenovaní se spojili s agentem Jiřím Fialou, který vystupoval pod krycím jménem Šejbl, k trestnému činu opuštění republiky a připojení k emigraci.

Soudní senát po výsledku obžalovaných, svědků, konstatování spisového materiálu, zprávy inspekce ministerstva vnitra a po provedení

všech důkazů došel k názoru, že obžalovaní chtěli opustit republiku z ryze soukromých, a nikoli politických důvodů. Kromě toho se prokázalo, že činnost jmenovaných byla orgány ministerstva vnitra sledována, nad to ovšem ještě panují značné pochybnosti, zda jejich čin nebyl zcela vyprovokován Fialou-Šejblem. On to byl, kdo přinesl Jiřině Štěpničkové, která byla potom odsouzena na patnáct let žaláře, dopis údajně od režiséra Čápa, s nímž dříve natáčela filmy, aby odešla do NSR. Režisér Čáp písemně prohlásil, že jí žádný dopis nenapsal. A byl to zase Šejbl, kdo dal dohromady celou skupinu s tím, že ji převede přes hranice v prostoru mezi Stříbrem a Škviřínem. Jedna část uprchlíků se ho však nedočkala a po noci strávené v lese se vrátila do Prahy, kde byli její členové postupně zatýkáni. Druhou skupinu dovedl Šejbl do blízkosti kasáren Pohraniční stráže, kde je zadržela hlídka, sám však uprchl do NSR.

Jiřina Štěpničková byla s ostatními obžalovanými zproštěna viny v plném rozsahu.“

Skoro to vypadalo, že se česká justice vrátila k principu práva. Ale jako všechno v těchto reformních letech, bylo to právo jen polovičaté – stačí si všimnout, jak rehabilitační soud pojednal onoho tajuplného agenta J. F. On sice naorganizoval skupinu emigrantů pod dohledem ministerstva vnitra, z čehož by vyplývalo, že byl jeho orgánem, nakonec však prý „uprchl do NSR“, čímž soud pro jistotu přece jen naznačil, že by to mohl být agent „imperialistický“. Naplnila se tak hlavní zásada reformního socialismu: vlk spravedlnosti se nažral a vnitřká koza zůstala celá.

A ještě něco poznamenalo v těchto letech život Jiřiny Štěpničkové: syn Jírka dostudoval DAMU a od 1. srpna 1969 nastoupil své první angažmá v Hradci Králové. Až dosud bydlel s mámou v bytě v Římské ulici na Vinohradech, v bytě, který vlastníma rukama vybudoval tak, že byl důstojným domovem významné české herečky. O tom soužití vyprávěla Štěpničková novinářům v roce 1967:

„Divadlo se mu stalo v posledních letech nutností. Když jsem měla v Realistickém představení, chodil za mnou. Říkal, že mě chce doprovodit... Pravý důvod byl jiný. On si na ztemnělém jevišti hrál svoje postavy. Tak jak se s nimi setkal ve škole, v literatuře... Hrál si je sám pro sebe. Ne pro něčí obdiv... Když jsem to zjistila, převlékala jsem se vždycky hodně dlouho... V té době byl pro Jirku největší trest, když za mnou do divadla nesměl přijít.

Vztah mezi námi je nyní hezký. Jirka chodí do druhého ročníku Akademie múzických umění. Stále ještě si doma povídáme o rolích... No – často už to není, ale zato... Ono už je to krásnější tím, že při těch debatách proti sobě stojíme jako herci – kolegové. Ne, já ho neučím hrát divadlo. My si jen tak povídáme. Učit se chodí do školy... Já se mu snažím jen pootevřít ta kouzelná dvířka fantazie, aby lépe chápal to, co mu jeho profesori přednášejí...

Je to nyní mezi námi hezké... Byla však taky doba, kdy si syn myslel, že snědl všechnu moudrost světa. To je ta doba, kdy chlapec nutně potřebuje otce. Byla jsem bezradná. Neuměla jsem sobě ani jemu poradit... Všechno dopadlo dobře díky pomoci mých kolegů, přátel a profesorů na divadelní fakultě... Za to, že je mezi mnou a mým synem všechno zase hezké, musím poděkovat hlavně jim!“

Ale bylo to jen na chvíli. Jirkův odchod do angažmá znamenal de facto definitivní rozchod. Přišla známost, kterou matka zuřivě odmítala... Syn šel svou cestou, i politicky...

JIŘINA ZŮSTALA SAMÁ. Bylo jí sedmapadesát let a nebyla zdravá. Měla hrstku blízkých přátel a spoustu obdivovatelů. Nebyla už naděje, že kdy opustí to lidové divadélko na levém vltavském břehu. Ale čekalo ji tam ještě pár krásných rolí.

Hvězdou u Realistů

VE STŘEDU, 28. LEDNA 1970, zaplnili soudruzi zase jednou Španělský sál na Pražském hradě a uspořádali si tu plenární zasedání Ústředního výboru KSČ. Na něm normalizační smečka definitivně uchopila své posty a rozhodla o způsobu likvidace protivníků. Zbavili se posledního muže pražského jara, premiéra Oldřicha Černíka, a na jeho křeslo zasedl dr. Lubomír Štrougal. Definitivně vystrčili ze svého středu zcela už bezmocného Alexandra Dubčeka. A schválili „směrnici k výměně členských legitimací členů strany, spojenou s prověrkami“. Při této akci si vyhodili ze strany přes 320 tisíc prvních budovatelů socialismu.

Už v únoru 1970 bude sice zastavena činnost reformního divadelního Svazu, vzápětí zakázou vydávání Divadelních novin a intelektuálního měsíčníku Divadlo, ale dramaturgie divadel zatím ještě užívají svobody. V Komorním uvádějí Dürrenmattovo zpracování Strindbergova Tance smrti pod názvem Play Strindberg s vynikajícími výkony Václava Vosky a Jaroslavy Adamové a čtyři dny poté má u Realistů premiéru hra amerického dramatika Tennesseeho Williamse Sladké ptáče

mládí s Jiřinou Štěpničkovou v roli filmové hvězdy Alexandry del Lago. Jen pologramotný páter Josef Jelen, který se stal – snad z dopuštění božtvo – pod jménem Josef Otava divadelním kritikem Rudého práva, si nemohl „odpustit otázku: Kdy už se přestane s těmi vyřinutými na našich jevištích?“ Brzy se dočkal.

Williamsovo Sladké ptáče mládí je opět příběh stárnoucí hvězdy, tentokrát skutečné hollywoodské star s minulostí filmové legendy, která prchá před domnělým neúspěchem svého návratu na plátno. Setká se cestou se stárnoucím playboyem Chancem Waynem, který se vrací do jižanského městečka za svou jedinou láskou z mládí, kterou kdysi zničil. Alexandra, zvaná princezna Kosmopolis, stráví s Waynem noc a den v hotelovém pokoji onoho města, kde Waynův návrat probudil zuřivou nenávist místních společenských špiček. Hra je dialogickým soubojem dvou životních ztroskotanců, obklopených vítěznou krutostí životní úspěšnosti.

Režisér Realistického divadla ovšem neuměl postavit silnou hereckou inscenaci, pokoušel se ze silně proškrtaného textu vytvořit jakési „vizuální a zvukové divadlo se sotva slyšitelným žalozpěvem jižanských palem v podkresu“, což se změnilo v matnou kulisu. Nevýrazný bohužel zůstal i představitel Chance Wayne Jiří Adamíra. A tak celou inscenaci nesla jen brilantní Jiřina Štěpničková, která tu našla další příležitost k uplatnění svého zralého herectví. Dokázala být takřka v jednom okamžiku starou ženou s vyhaslýma očima a změkklými rysy tváře i mladou, krásnou, zářivou hvězdou. Její hrdinka měla křečovitě záchvaty panovačnosti i dětinské slabosti, byla hrdá a pyšná, ustrašená a bezmocná, požívačná a upřímná do krutosti, cynická zchátralá troska člověka, který neumí žít bez slávy, na kterou si navykl. Fantasticky zahrála Štěpničková telefonát, v němž se v závěru doví, že je zase slavná: z koktajlící hrůzy se v něm rozplynula do mateřské něhy a v horečném chvatu se

jala opouštět svého příležitostného milence, aby definitivně shořela v žáru slávy.

Ještě v téže sezoně, 15. dubna 1970, měla premiéru inscenace Ostrovského Bouře, v níž Štěpničková hrála Kabanichu.

Když Realistické divadlo uvádělo v lednu 1951 vzorovou socrealistickou inscenaci Ostrovského Bouře, byla sice Jiřina Štěpničková ještě na svobodě (pokud se svobodou dalo nazvat angažmá v Divadle Československé armády), ale její osud se už nacyloval k tragédii, ne nepodobné tragédii Káti Kabanové: také se chtěla vymknout samodurskému prostředí a také neviděla jinou cestu než skok do prázdna. A tak když po dlouhých devatenácti letech v témže Realistickém divadle, v režii téhož Karla Palouše, který tehdy stvořil Bouři marxistickou, a v novém překladu téhož Sergeje Machonina, který kdysi jako dramaturg inscenaci natahoval na ideový žebřík, vstupovala Štěpničková do nové inscenace Bouře v roli Kabanichy, věděla přesně, že zrůdnost samodurství se promítá do charakteru člověka a proměňuje ho k zlému. Stvořila proto nenávistnou bachařskou bytost, špicatou a hranatou ženu beze stopy půvabu, která lascivním smíchem a vlezle špiclovským okukováním intimních situací lidí vyjevuje neukojenost vlastního života, svůj komplex méněcennosti. Tato Kabanicha měla (i v duchu nového překladu) plebejštější tvář i tón, její božím řádem posvěcené samodurství podávala herečka víc jako zavilé nepřátelství závistivé staroby k síle mladého života. Nehrálo se o „paprsku světla v říši temna“, ale o tvrdém pokusu říši temna udržet a stabilizovat.

Byl začátek normalizace a publikum tento výklad samovolně aktualizovalo. A protože pokus o záchranu starého režimu se ještě zdál být marný, dostával tento výklad postavy a hry silné akcenty komické.

Sezona 1970–71 byla jubilejní 25. sezonou Realistického divadla, které – což jsme zatím zatajili – neslo přídomek „Zdeňka Nejedlého“.

Aby se tento obrozenec – bolševický myslitel neobracel v hrobě, bylo nutno jubileum oslavit J. K. Tylem. A zvolena byla původní činohra Paní Marjánka, matka pluku v režii Karla Palouše a s Jiřinou Štěpničkovou v titulní roli. Tentokrát se sice vyskytly hlasy, že Štěpničková je moc složitá na „čistou a předobrou Marjánku“, Jelen-Otava ji dokonce obvinil, že zůstává „na povrchu postavy“, ale tyto soudy se hluboce mylily a Jiří Beneš, divadelní kritik deníku Práce, přesně vystihl proč. „Ve střízlivém, prostém a srdečném představení, které bezmezně důvěřuje Tylovu textu a jeho dopadu na dnešního diváka, je vše soustředěno na paní Marjánku a její čestný boj s trudným osudem. Skoro bych napsal ‚chlapský‘ boj, protože paní Marjánka Jiřiny Štěpničkové nenosí vojenský mundur jen tak z vůle autora. Je to zralý člověk, který ví, co chce, a umí za tím s čistýma rukama jít. Když se dovídá o uvěznění svého Vojtěcha, nelamentuje, ale jde provést úkol – přesně, cílevědomě, promyšleně. Už z jejího vstupu do komnaty Zápolského bezpečně cítíš, že tahle žena by svého syna dokázala vytáhnout třeba z jámy lvové. Štěpničková se vůbec nesnaží, aby si část publika tradičně poplakala, naopak, známé tklivé pasáže hraje cudně, s decentní nenápadností. A při své ‚mužné‘ hrdosti, s níž vydává účty za Vojtěchovu výchovu i svůj nelehký život – jaká je to žena, jak je plné ženského porozumění její kamarádkové odmítání Sekáčkova dvoření, jak něžnými tóny kdysi zamilovaného děvčátka je podbarven její dialog se zemanem Zápolským! To vše je umění zakrývání projevů citu, který je tak evidentní, že o něm není třeba diváka nápadně přesvědčovat. Asi je to jeden ze znaků moderního herectví.“

Po Tylově Marjance nedostala Štěpničková v Realistickém divadle víc než rok novou roli. Pokud ovšem nepočítáme reprízovou alternaci Anny Živojedové, selsky mazané, odkvétající služtičky, hrající si na dámu, v nepovedené Paloušově inscenaci tragigrotesky Pazuchinova smrt od ruského klasika Saltykova-Ščedrina.

V dubnu 1971 se zato objevila na plátně v Sequensově kasařské romanci Pěnička a paraplíčko z cyklu Hříšní lidé města pražského. Udělala tu z epizody Pěničkovy bytné, která fandí svému kasaři a bojovně popichuje ustaraného domácího, nádherně plnokrevnou figuru ráčkůjícího ženského kyrysara, ženskou, která bublá nadšením, že ten její šlóf se bude střílet s policajty a přitom trochu pošramotí domácímu barák.

Na podzim se také objevila v Zelenkové dvanáctidílném seriálu podle Jiráskova F. L. Věka, také ovšem jen v epizodce panímámy Snížkové, přísné, ale chápaté babičky Věkovy nevěsty.

Seriál ještě běžel, když Štěpničková měla 21. listopadu 1971 svou novou velkou divadelní premiéru. V režii Františka Laurina nastudovala paní Dulskou v klasické komedii Gabriely Zapolské Morálka paní Dulské. Ta chamtivá, lakomá, beztaktní, vypočítavá a bezcitná rodinná uzurpátorka našla ve Štěpničkové ideální představitelku. Propracovala ji do nejmenšího detailu: od ranního pobíhání ve spodniče a čepečku od jedněch dveří ke druhým, za nimiž omílá jako gramofon pro každého věčně stejnou formulku buzení a myslí přitom na něco docela jiného, až po závěr, kdy s ozdobující sprostotou vyprovodí z bytu paní Juljaševičovou, která jí právě pomohla zažehnat rodinný skandál. Štěpničkové Dulská je věčnou popoháněčkou, neúnavně šmejdící a poletující po bytě. Nenápadným gestem se opakovaně přesvědčuje, že sekretář s penězi je dobře zamčený, jak vidí na ubruse záhyb, rychle jej uhladí rukou, jako by uhlazovala nějakou z rodinných afér. Ve scéně, kdy jí škodolibá Juljaševičová sdělila, že služka bude chovat s mladým pánem, Štěpničkové Dulská, dřív než se náležitě rozčílila, se rozběhla k staříčkému gramofonu a pustila muziku, aby nikdo v bytě nic neslyšel. A teprve potom spustila své lamentující tirády, hořekovala hlasem i vztekla dupavou chůzí, prudkými, trhavými gesty, celým tělem – byl to velký komediantský výstup, neboť hrát před světem komedii ctnostné dámy,

milující matky a ušlechtilé rozhodné ženy je pro Dulskou zcela přirozené a obvyklé. Všechny výrazové prostředky Štěpničkové byly nadsazeny, ostře stylizovány, a přece v ní zůstalo i něco roztomile ženského, co dávalo postavě živé lidské rysy. Zase se našli kritici, kteří tuto složitou stavbu postavy nepochopili a zdálo se jim, zcela opačně než u Tylovy Marjánky, že je na tvrdou Dulskou příliš měkká.

Brzo po premiéře Morálky paní Dulské se čas přehouppl do nového roku 1972. Do roku Jiřininy šedesátky. Začali se rojit novináři, obdivovali dívčí štíhlou postavu a strhující temperament, ptali se: Co je pro vás štěstí? a ona odpovídala: „Stát na jevišti. Miluji pocit, kdy musím bojovat o obecnost a stále znovu si ho získávat. Doktoři se smějí, že bych měla žít jenom na jevišti – tam jsem zdravá, tam mi nic nechybí. Onemocním, když pár dní nehraju.“

V divadle ji k jubileu uctili novou velkou rolí. Vlastně nebyla moc nová, byla to zase hadráčka Opala Kronkieová, jen její příhody byly jiné, protože americký dramatik John Patrick navázal na úspěch své první opalovské hry a napsal pokračování: Opala je poklad. Štěpničková si tak mohla zopakovat svůj klaunský výkon z roku 1966, znovu se proměnit v tentokrát trochu skautsky vymóděnou kramářku uprostřed všemožného harampádí a především použitých čajových pytlíků, s nimiž dokáže kouzlit vynikající komediální gagy. V nové hře byla Opala obklopena větší kohortou všemožného lidského harampádí, které se shromažďovalo v jejím věčně otevřeném bytě a nad které vynikala svým věčným optimismem, jiskřením jasných velkých očí, které si vždycky vědí rady. Je zajímavé, že tato autorsky už trochu natahovaná Opala měla v režii Ivana Glance jiskřivější a svízňější atmosféru než původní hra v režii Františka Laurina.

Druhá Opala byla poslední velkou rolí, kterou Štěpničková v Realistickém divadle vytvořila. Takovou rolí, v níž svým hereckým tempera-

mentem ovládala jeviště, kdy byla skutečnou hvězdou představení. Ani se nechce věřit, že by někomu tyto herecké úspěchy Jiřiny Štěpničkové překážely. Že by snad znovu oživil starý záměr uklidit Štěpničkovou do ústraní? Nějak podezřele nám to do sebe časově zapadá. Hra Opala je poklad měla premiéru 14. června 1972. A 2. října téhož roku se ustavil kolaborantský Svaz českých dramatických umělců v čele s Jiřinou Švorcovou a se Světlou Amortovou v předsednictvu. Z Realistického divadla seděl v předsednictvu i jakýsi Bohuš Pastorek, který mimochodem herecky přicmrdával i v Opale a byl přímým účastníkem nadšených aplauzů Jiřině Štěpničkové na konci představení.

Nemohl to být ostatně nikdo jiný než tito „přátelé“, kteří se zasloužili o nový soudní proces proti Jiřině Štěpničkové ve věci její „velezrady“ z roku 1951. Nedalo jim spát, že Štěpničková byla v roce 1969 své viny zproštěna, a tak musel zasednout Nejvyšší soud České socialistické republiky a projednat „dne 17. října 1973 ve veřejném zasedání v senátě složeném z předsedkyně JUDr. Marie Dojčárové a soudců JUDr. Adolfa Vašaty a JUDr. Zdeňka Besty stížnost pro porušení zákona, kterou podal ministr spravedlnosti ČSR“ ve věci osvobozujícího rozsudku z června 1969. Bylo samozřejmě rozhodnuto, že tímto rozsudkem byl porušen zákon – a Jiřině Štěpničkové byl vrácen cejch velezrádkyně.

Není proto divu, že mezi lety 1971 až 1977 Jiřina Štěpničková ani nefilmovala.

Ta nekonečná štvance ji ovšem stále víc unavovala a ubírala jí síly. Už nejen nesměla, ale ani nemohla hrát velké, fyzicky náročné role. Přitom začínala pracovat s režiséry, kteří sice neměli dobrou politickou pozici, měli však o to neoblomnější autoritu uměleckou. Štěpničková byla obsazována dál velmi pravidelně, i když role byly stále miniaturnější...

V lednu 1973 to byla původní česká hra Květy Třebické Cesta k domovu na téma v oněch letech velmi oblíbené: život v domově důchodců

neboli, jak to formuloval jeden kritik, ve sběrném táboře nepotřebných bytostí. Štěpničková hrála nahluchlou paní Holou, energickou starou paní, která vyzařuje dobrou náladu a umí ji přenášet na druhé. Dominovala představení citovou otevřeností, humorem, ženskou zvědavostí a nádhernou vstřícností své postavy, která se skoro milenecky škorčila s dědkem flašinetářem, chystajíc se s ním na velký muzikantský výlet k tálinskému rybníku.

V květnu přišla řada opět na A. N. Ostrovského, v jehož Výnosném místě si Štěpničková zahrála intrikánskou Kukušinou. Po dlouhé době se tu pracovně setkává s tvůrčím režisérem, který k textu nepřistupuje jako pasivní tlumočitel záměrů dramatikových, ale jako moderní scénický interpret klasického textu. Byla to už třetí inscenace Luboše Pistoria v Realistickém divadle, kam přišel – vyhozen z Divadla na Vinohradech – v sezoně 1971–72. Byl první, kdo prorazil onu zvykovou hradbu přibližného realismu, v níž se Realistické divadlo léta potácelo.

Jednou z předností Pistoriova režijního rukopisu bylo ostré a přesné tvarování postav hry, jdoucí až na hranici karikatury nebo odstraňující idealistické nánosy na tzv. kladných figurách hry. V tomto směru našel Jiřinu Štěpničkovou dobře připravenou: zahrála Kukušinou s výraznou komediální vervou, s níž sladce kroužila své navyklé společenské fráze a s gesty velké tragédky úspěšně obchodovala s city i s vlastními dcerami.

Třetí roli v tomto roce dostala Štěpničková v listopadu v Glancově inscenaci málo hrané hry Maxima Gorkého Soudce (původní název Stařík). Byl to ani ne ve třech letech třetí Gorkij v tomto divadle, jak vidět normalizační dramaturgové už zase vymetali pokrokové rusko-sovětské šuplíky! Štěpničková tu dostala malou roli staré chůvy Zacharovny, moudré ruské selky, kterou herečka vytvořila „z prostého citu a přirozenosti“ a podala v ní „strhující výkon“.

A hned v únoru 1974 přišla další role, vlastně rolička. V současné hře Oldřicha Daňka Případ bez jednacích čísel šlo o problém genetického inženýrství, nazíraný duchamornými konverzacemi v redakci ženského časopisu. Štěpničková v tom – výborně – zahrála roli básníčky paní Grabowské, grafomanky, která chodí otravovat redakci svými výplody.

A v červnu se pak vrátila do Shawova Pygmaliona, ne už ovšem jako Líza Doolittlová, ale jako důstojná paní Higginsová. V jemně propracované režii Luboše Pistoria si Štěpničková s postavou kultivované anglické dámy doslova vyhrála, pronikla její brilantní společenskou grácií k lidské přirozenosti a citové opravdovosti a využila přitom i všechny komediální momenty v dialozích s Adamírovým Higgensem. Inscenace byla nesmírně úspěšná, hrála se ještě na začátku osmdesátých let, kdy se pro ni musely pořídít nové kostýmy.

Po Pygmalionu si pak na novou roli musela Štěpničková počkat skoro rok. Teprve na konci dubna 1975 jí bylo dopřáno, aby se účastnila zbytečného vzpomínkového představení na dogmatickou éru českého dramatu, inscenace Stehlíkova Jarního hromobití, v němž se podle mustru roku 1952 (to byla Štěpničková ve vyšetřovací vazbě na Pankráci) třídně rozeštvávala česká polabská vesnice. V postavě „paní vrchní“ vytvořila Štěpničková – podle kritika Tvorby – „přesný prototyp maloměšťácké starosokolky, v jejímž vzpřímeném postoji a řízném pozdravu nazdar byla obsažena celá zanedbatelná kapacita mozku četnické manželky“.

Tahle inscenace byl typický příklad normalizační dramaturgie sedmdesátých let – vždyť i v Národním divadle téměř současně sehráli Stehlíkovu Mordovou roklí a jinde vládl repertoáru Jílkův Silvestr. To však byla jen ta nejoficiálnější část divadelního dění v Čechách – ve skutečnosti začínal proces, charakteristický pro další průběh normalizace

v divadelnictví: skutečný divadelní kumšt se přesouval z velkých divadel do malých a z centra do provincie. I tohle dění šlo však bohužel mimo Jiřinu Štěpničkovou.

Leccos zajímavého se však odehrávalo i v pražském divadelním centru. Například když nový šéf ústeckého Činoherního studia, třicetiletý Ivan Rajmont, nastudoval v Národním divadle poetickou hříčku Vítězslava Nezvala Milenci z kiosku. Představení, zdivadelněné dojemné parodie a romantické klauniády, bylo manifestem mladé divadelnické generace. Rajmont do něj obsadil nové herce Národního divadla, Taťjanu Medveckou, Petra Svojtku a také osmadvacetiletého Jiřího Štěpničku – který touto inscenací vstoupil do činoherního souboru Národního divadla.

Štěpničková sama měla tuto sezonu chudou, stále ji pronásledovala její choroba zažívacího traktu, divadlo ji už nemohlo nasadit do velké role. A tak se na začátku sezony mihla v Paloušově inscenaci Dostojevského Zločinu a trestu a v druhé půli sezony, při únorové premiéře Zahradníkovy Sonatiny pro páva, zase dramatu o osamocených a zfrustrovaných starých lidech, mohlo divadlo jen oznámit, že se po uzdravení představí v roli jízlivé a hysterické paní Kristekové (na premiéře hrála tuto roli Marie Marešová).

V listopadu 1976 se pak ještě objevila v epizodce Donny Peppenelly v Glancově inscenaci De Filippovy neorealistickej hry Neapol, město milionů.

Ještě jí nebylo pětadesát let a zdálo se, že její hvězda zhasíná.

Poslední role

ALE STÁLE BYLA V JIŘINĚ ŠTĚPNIČKOVĚ pronikavá herecká síla, s níž dokázala i z malých úkolů vykresat strhující herecký tvar. Měla ve svých posledních letech štěstí na inspirativní režiséry: ještě třikrát pracovala s Lubošem Pistoriem a dvakrát i s mladým Karlem Křížem, který přicházel do Prahy po pozoruhodných sezonách v Liberci.

V dubnu 1977 (uprostřed nejdivočejších útoků proti Chartě) uvedlo Realistické divadlo Pistoriovu dramaturgii a režii Vančurova románu Konec starých časů pod názvem Baron Prášil. Štěpničková si v tomto zmodernizovaném prášilovském příběhu s vervou zahrála služebnou herdekbabu Veroniku, „nesnášenlivého ducha“ kuchyně, která ostrřížím zrakem prohlédá všechny nepravosti panských pokojů.

Za rok, v březnu 1978, pracovala Štěpničková ještě jednou a naposledy s režisérem Karlem Paloušem. V baladickém příběhu o laskavé smrti, který pod názvem Jitřní paní napsal španělský dramatik Alejandro Casona, vytvořila služku Telvu, matku sedmi synů, kteří společně zahynuli při důlním neštěstí. Ačkoli tato postava měla z celého naříkajícího

domu největší právo stěžovat si na krutost osudu, Štěpničková ji vytvořila jako životaplnou, vervní, hubatou, věcnou starou ženu, stále s plným rukama práce a plnými očima smíchu. I její hluboký zármutek nad ztrátou synů měl věcnost poznání, že ničí smrt nedokáže zastavit život ostatních.

Další role přišla až za půldruhého roku – Čugunovová v Gorkého Dostigajevovi (24. 10. 1980). Pohostinská režie Karla Kříže vytvořila z roztržitého Gorkého textu strhující divadelní večer, zbavený realistické popisnosti a úmorně třídního patosu. Štěpničková měla v této inscenaci jedinou scénu, která však zapůsobila jako režijní triumf: přijela na scénu v invalidním vozíku jako přízrak zavlitého stáří, omylem opustivšího temnou samotou svého samodurství.

A pak opět víc než roční mezera, v níž Štěpničková natočila s režisérem Balíkem filmový příběh z uměleckého starobince Konečná stanice, uvedený v lednu 1982.

To už byl rok jejích sedmdesátin, při nichž se novinářům představila jako veselá a živá vypravěčka, na níž byste „marně hledali známky nějakého nostalgického smutku“ (O. Suchý). Žila v tu chvíli plně svou prací, protože právě na jaře 1982 nastudovala v divadle dvě role.

První byla postava děvečky Grety v Pistoriově nastudování Giraudouxovy Ondiny. Byla to postava, která se pouze mihne v závěru představení, a přesto k sobě strhla takovou míru pozornosti, jako by v sobě ztělesňovala smysl hry. „Její Greta se stává jednou z klíčových postav této inscenace a jejího mnohvrstevnatého působení,“ napsala tehdy kritička Dagmar Čimická. „Přichází z vnitřku jeviště šoulavě sošnou chůzí, oči upřeny kamsi do nesmírné dálky. Ševelivým tichým hlasem říká verše, jež v pokorné uklidňující jednotvárnosti znějí jako pradávna lidová píseň, jako ukolébavka. Komupak ji Greta zpívá? Jen srpu, který tulí ve svém náručí, jako by chovala dítě? Nebo ji zpívá každému z nás,

našemu svědomí a zasutému vědomí o konečnosti naší lidské pouti? Její blouznivá stařena pojednou přerůstá v obrazivě konkrétní představu toho, čemu se říká různě, ale co je a bude, až nás navštíví ona utěšitelka a poslední rozlučovatelka. Je to výkon, na který se nezapomíná nejen pro jeho vrývavou sdělnost – ten pocit věčně neokázalého majestátu a jistoty. Ale i proto, že vpravdě on je příkladem toho, jak a čím herectví skutečně realistické přechází v metaforu: jak přes svůj konkrétní a reálný význam může evokovat a probouzet nejhlubší a nejniternější divákovu lidskou zkušenost. Být konkrétní postavou a zároveň touto postavou metaforicky objevovat širší a složitější souvislosti, to je pro herectví Jiřiny Štěpničkové určující.“

Druhou inscenací roku 1982 byla dokumentární hra rakouského dramatika Hanse Ungara Proces Mozart – Salieri '82. Byla to trochu studená rekonstrukce fiktivního soudního přelíčení, rekapitulujícího stav zkoumání viny či nevinu Salieriho na smrti Mozartově, kterou divadlo uvádělo v aseptickém prostředí společenského sálu pankráckého Paláce kultury. Oživení vnesly do inscenace jen dvě herecky plněji propracované epizody, historik lékařství v podání Jiřího Klema a autorka knihy o pohřbívání v Mozartově době, kterou hrála Jiřina Štěpničková. Její brilantní a roztomilý výstup, odměňovaný vždy nadšeným aplausem, byl skutečným vrcholem jinak nevýznamné inscenace.

A pak opět víc než rok čekala Štěpničková v Realistickém divadle na další roličku. Stačila mezitím se svou osobní lékařkou a přítelkyní MUDr. Hruškovou absolvovat jednu prázdninovou cestu po Francii.

V listopadu 1983 se objevila v Křížově inscenaci Ibsenovy Hedy Gablerové jako služebná Berta – postava skutečně jen účelová, v jediném delším výstupu uvádějící do dějové situace a pak už jen otvírající dveře a ohlašující hosty. Je ovšem charakteristické, že z Křížova pokusu o zesoučasnění Ibsenova psychologického dramatu nejvýrazněji splnila

svou roli právě Štěpničková, která otevřela inscenaci komediálním gagem s překážejícím kufrem a v tomto mile komickém ladění udržela svou lidsky hluboce věrojatnou postavu ve všech svých drobných vstupech.

V roce 1984 natočila Jiřina Štěpničková svůj poslední film i poslední televizní inscenaci. Tím filmem byl Vávrův Komediant, historizující příběh o komediantské tlupě a nemocném studentovi Vavřincovi, posedlém touhou zahrát Romea a Julii. V televizi to byla zdramatizovaná Nerudova povídka Přivedla žebráka na mizinu, v níž se Štěpničková znovu sešla herecky se svým dávným partnerem Ladislavem Peškem. Pešek hrál pana Vojtíška, Štěpničková bábu Milionovou – a byly to z celého nerudovského seriálu, nabitého současnými hereckými špičkami, výkony nejnádhernější a nejobdivovanější.

V tomto roce prodělala Jiřina Štěpničková i vážnou operaci nádorového onemocnění, která se pokusila zhoubný proces zpomalit. Byla natolik úspěšná, že se herečka ještě vrátila na jeviště (stále se hrála Giraudouxova Ondína), a 23. března 1985 dokonce vstoupila i do nové inscenace Luboše Pistoria.

Byla to zvláštní hra. Jmenovala se Rodinný portrét z roku 1856 a napsal ji současný švédský dramatik Per Olov Enquist. Subtilní pseudo-dokumentární příběh zachytil několik hodin ze života tří velkých postav dánské kultury minulého století, H. Ch. Andersena a manželů Heibergových, aby v jejich střetávání otevřel témata životní pravdy a lži, rozumového i citového selhání, marné touhy po porozumění a dalších základních otázek lidské existence a koexistence.

Čtvrtou postavou tohoto komorního příběhu byla Stará žena, nemá postava, neustále dlící na jevišti, básnická transfigurace matky herečky J. L. Heibergové, která v jejím bytě trávila své stáří. Tuto postavu staré ochrnuté ženy, která už jen svou přítomností umocňovala atmosféru napětí a ponuré kouzla, zahrála sugestivním způsobem Jiřina Štěp-

ničková. „...pouze švelivé sténání, perlivě blouznivý smích a hluboké, jakoby neustále se probouzejícími bolestmi protrpěné vzlyky. Přítomnost této postavy na jevišti, způsob, jak ji herečka ztvárňovala, vzbuzoval v divácích pocit zřívavého tajemství. Nejenže výkon Jiřiny Štěpničkové poměřoval váhu jednání a činů postav ostatních, ale skrze něj divák vnímal obrazivou výpověď o složitosti vnitřního světa člověka. Kdo vlastně byla tato postava, čím trpěla, komu ublížila, kdo ublížil jí? Jak rozluštit hádanku, kterou obsahoval její úsměv, úsměv sfingy...“ (D. Čimická).

SKONČILA DIVADELNÍ SEZONA 1984–85 a herci se rozjeli na prázdniny. Jiřina měla malou chatičku na Otavě blízko Písku. Tady trávila šťastné chvíle odpočinku. Ale tentokrát už nebyla dovolená tak bezstarostná, už se ani nekoupala v Otavě, život se pro ni začal stávat nezládnutelnou námahou. Na konci léta se jí udělalo špatně, odřekla proto jakési malé natáčení, ale bylo stále hůř, ještě stačila sama odjet autem do Prahy a v Praze ji doktorka Hrušková umístila do nemocnice na Strahově.

Zemřela na samém začátku sezony, ve čtvrtek 5. září 1985, ve věku 73 let. V pátek 13. září se s ní rozloučila rodina, přátelé i obdivovatelé ve strašnickém krematoriu.