**Tvorba Jiřiny Štěpničkové v období 1945–1950**

Květen roku 1945 byl pro českou společnost především ukončením období druhé světové války. Během něj došlo k výrazným změnám jak v divadelním, tak filmovém odvětví. Zatímco kinematografie stále fungovala, byť v omezeném režimu a pod drobnohledem nacistické diktatury, pád české divadelní tvorby byl o to strmější, a to i vlivem toho, že k 1. září 1944 byla veškerá česká divadla uzavřena.[[1]](#footnote-1) Po konci války docházelo k pozvolnému upevňování moci komunistické strany, která po tzv. vítězném únoru v roce 1948 převzala v Československu moc na několik desetiletí.

Situace v prostředí české (potažmo československé) filmové tvorby se bezprostředně po konci války vyvinula tak, že „v červenci roku 1945 byl ustanoven Prozatímní správní výbor České filmové společnosti. Kromě zplnomocněnců v něm zasedali dva zástupci Svazu českých filmových pracovníků *(organizace přetransformovaná z předchozího Národního výboru českých filmových pracovníků, pozn. autorky)*. (…) Současně byl ustaven správní výbor Slovenské filmové společnosti, která měla původně fungovat samostatně vedle České filmové společnosti.“[[2]](#footnote-2) V souvislosti s postupně se upevňujícím postavení KSČ byly zřízeny orgány kontrolující především „nezávadnost“ scénářů předkládaných ke zpracování. Byly jimi Filmový umělecký sbor a Státní filmová dramaturgie. První zmiňovaný se na počátku roku 1949 přeměnil ve Filmovou radu.

Prvním poválečným filmem byl pro Štěpničkovou snímek *Varúj…!* z roku 1947. Ve filmové adaptaci dramatu *Bačova žena* Ivana Stodoly ztvárnila vesničanku Evu. Pro české publikum se nejednalo o snímek nijak závratný, pro slovenskou společnost však mělo jít o jakýsi doklad soběstačnosti a svébytnosti její kinematografie. Se slovenskou tvorbou se Štěpničková nesetkala poprvé. Jedním z prvních jejích filmů byla *Tatranská romance* (1934) režiséra Josefa Rovenského, která se ‒ podobně jako *Varúj…!* ‒ stala folklorním vyobrazením života vesničanů a zároveň pro podporu slovenského národovectví nechala herce promlouvat pouze slovensky. V tomto případě byla úroveň jazyka mnohými kritiky naprosto strhána, a to zejména proto, že obsazení tohoto filmu bezvýhradně Češi. *Varúj…!* však již sáhl po slovenských divadelních hercích v čele s Paľem Bielikem. Výjimku tvořila právě Jiřina Štěpničková, která do celkového národoveckého ladění Slovákům coby Češka zprvu nezapadala. Hereččino civilní provedení role a „měkkost“ projevu, kterou řada soudobých recenzentů zmiňovala, však mnohé pochybnosti potlačilo. V kontextu filmu je nutno zmínit i tu skutečnost, že Štěpničková zde opět ztvárnila roli venkovské ženy, jejíž tradice sahá až do 30. let, ať už ve zmiňované *Tatranské romanci* či kanonické *Maryše*. Tento hereččin star vehicle však byl v její kariéře tím posledním. Jakkoli motiv tvrdě pracující ženy na venkově zdánlivě mohl naplňovat socialistické představy o směřování umění, schéma filmu, v němž dominuje jeden herec a děj je cílený především na lidský osud dané postavy, nikoli na celospolečenský nešvar, nebyl tou cestou, kterou by režim jakkoli podporoval.

Z obdobných důvodů tak nebyla kritikou dobře přijata ani filmová adaptace Šrámkova *Léta* K. M. Walló. Oproti předchozímu uvedenému snímku v tomto je již jasně patrný odklon od lidové tematiky Štěpničkové postavy, která zde ztvárňuje městskou redaktorku Valču. I přesto však stále zůstává tendence k jejímu vykreslení jako pracující ženy, byť ne již fyzicky. Filmoví recenzenti negativně hodnotili především „nekritické zobrazení měšťácké morálky“[[3]](#footnote-3) a zbytečnost problémů, jimiž se hlavní postavy zaobírají.

O něco lépe byla stran námětu přijata veselohra *Slepice a kostelník* (1950), režijní debut Oldřicha Lipského, a to především pro svou budovatelskou tematiku, i přesto však čelila kritice pro některé neaktuální prvky. Neméně rozporuplná byla hodnocení samotné Štěpničkové, jíž byla ‒ i přes přítomnost tehdejším režimem požadovaného realistického herectví ‒ vyčítána inklinace k individualismu. Kritika se v této oblasti nevyhnula ani někdejší hvězdě prvorepublikových veseloher Vlastu Burianovi, jehož osobitý, gesticky zaměřený projev byl hodnocen jako až příliš vyčnívající a rutinní. Období hvězd prvorepublikových ‒ Štěpničkovou nevyjímaje ‒ a v některých případech i těch protektorátních tak rokem 1948 definitivně skončilo. Individualismus a postavení filmu na tváři jedné osobnosti nebylo žádáno.

V podobném duchu se nesla i tvorba divadelní. Vzhledem k fokalizaci na práci Jiřiny Štěpničkové zmíním okolnosti týkající se scény Městských divadel pražských. Nutno je tu zmínit, že to divadlo, které v dnešní době označujeme za Divadlo na Vinohradech, bylo po konci druhé světové války pouze jednou ze dvou budov Městských divadel pražských. Druhou bylo Karlínské divadlo, jenž bylo k Vinohradskému přičleněno již v roce 1944. Vedením byl bezprostředně po květnových událostech roku 1945 pověřen někdejší zakladatel Osvobozeného divadla Jiří Frejka, avšak krátce nato byly obě scény rozděleny, a Frejka tak zůstal na postu uměleckého šéfa Vinohradského divadla. Štěpničková, ve Frejkových režiích ještě při studiu na konzervatoři začínající, jeho angažmá kvitovala. Jedním z důvodů, které zmiňuje i Jindřich Černý v hereččině monografii, byla pravděpodobně její touha vrátit se na divadelní výsluní předválečné éry. Druhým snad mohla být i domněnka, že by do umělecky nejednotného činoherního souboru mohl režisér vnést některé ze svých avantgardistických tendencí.

První poválečnou, nikoli však první Frejkovou, inscenací Jiřiny Štěpničkové na scéně Městských divadel pražských bylo drama *Husité* Arnošta Dvořáka. Bojovný a revoluční nádech její Jany Adamitky měl potenciál společností po válečných osudech rezonovat, avšak vzhledem ke značně rozklíženému souboru se hra nesetkala s výrazným úspěchem ani u diváků, ani u odborné veřejnosti. O nápravu poměrů v divadle se ihned po svém nástupu sám Frejka snažil. Ve své prvotině i on sáhnul po silně revolučním textu, tentokrát však z řad zahraničních autorů. Rollandova hra *14. červenec* mozaikovitě tematizovala postupný nárůst okolností vedoucích k francouzské revoluci. Již zde, paradoxně necelé 3 roky před upevněním své moci komunistickou stranou, můžeme pozorovat rodící se trend tzv. davových či kolektivních dramat.[[4]](#footnote-4) Z teatrologického hlediska jde o takové texty, v nichž hlavním hybatelem děje je dav (kolektiv či společnost), jenž je spojován jedním sociálním problémem. Je zřejmé, že vzhledem k povaze těchto dramat byla právě ona často uváděna, a to nejen na Vinohradech, ale i v jiných divadlech, to Národní nevyjímaje. Štěpničková zde byla obsazena do role herečky Contanové, „jež se z koketní primadony mění v zanícenou pozorovatelku revoluce (…)“[[5]](#footnote-5) Kolektivnímu dramatu navzdory se Frejkovi podařilo zformovat více než anonymní dav seskupení jednotlivých lidí. Výjimku z něj tvořila sama Štěpničková, která tvořila, metaforicky řečeno, jakéhosi ducha celé revoluční atmosféry a stála tak mimo ostatní.

Jistému přednostnímu postavení, jehož herečka na Vinohradech dosáhla, učinil přítrž její pobyt v nemocnici v dubnu 1946, během něhož byla přeobsazena v roli Toinetty v Molièrově *Zdravém nemocném*. Herečky se toto Frejkovo rozhodnutí velmi dotklo. Přihlédneme-li ke skutečnosti, jak sebevědomá byla, je možné její rozhodnutí přestat v divadle přijímat nové role na sezónu 1946/1947 dávat do kontextu právě s touto událostí. Jindřich Černý však připisuje tento akt pouze snaze soustředit se na sebe a na svou touhu po dítěti. Toho se skutečně dočkala a ze známosti (a následně narychlo zrealizovaného sňatku v zastoupení) s malířem Janem Samcem se v dubnu 1947 narodil syn Jiří.

Mateřství herečku poznamenalo nejen osobně, ale i profesně. Již v září téhož roku nastudovává v režii Jiřího Frejky roli Sofie v dramatu *Hoře z rozumu*. Štěpničková, do té doby často ztvárňující mladé dívky, byla ale recenzenty označena za starou. Po postupném odklonu od vesnických žen, případně žen s tragickým (či přinejmenším komplikovaným) manželstvím coby typického hereččina stra vehicle, po proměně herectví od avantgardisty vytvořené představě gestického, tělesného k socialistickému realismu, tak čelila další potenciální změně. I přesto se však ještě jednou vrátila k mladické, odhodlané Janě z Arku v dramatu G. B. Shawa, kterou vytvořila již o několik let dříve. Tentokrát však nekladla tolik důraz na Janino utrpení jako spíše na motiv vzepření se a nalezení pravdy. Zakrátko nato nastudovala po boku Jiřího Frejky poslední společnou inscenaci, jíž byl Děvín. Tato již byla pojata velmi logocentricky s důrazem na deklamační styl, který herečka v průběhu své herecké kariéry odbourala, a i přes výraznou práci s hlasem a pregnantní výslovnost, kterou často oceňovali jak filmoví, tak divadelní kritici, inklinovala k civilnímu projevu.

Herecká tvorba Jiřiny Štěpničkové prošla v daném období razantními změnami, a to ať už stran typů rolí či jejich provedení i stran herectví jako takového. Na slávu, kterou oplývala před začátkem druhé světové války, se jí už nikdy nepodařilo navázat.

1. ČERNÝ, Jindřich*. Jiřina Štěpničková*. Praha, 1996. Str. 173. ISBN 80-85946-50-5 [↑](#footnote-ref-1)
2. HASAN, Petr. Československá filmová společnost II (1920) 1945–1948. *Filmový přehled: Revue*. 1. 6. 2021. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/ceskoslovenska-filmova-spolecnost-ii-1920-1945-1948> [cit.2023-11-23] [↑](#footnote-ref-2)
3. VÁCLAVÍKOVÁ, Alexandra. *Česká Madona po vojne. Hviezdny obraz Jiřiny Štěpničkovej po roku 1945*. Online, bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2019. S. 16. Dostupné z: <https://theses.cz/id/tce5td/> [cit. 2023-11-23] [↑](#footnote-ref-3)
4. Totéž označení nesou již předchozí *Husité*, avšak vzhledem k jeho neukotvenosti v repertoáru je nemůžeme považovat za první bod rodící se poetiky dané scény. [↑](#footnote-ref-4)
5. VOSTRÝ, Jaroslav; SÍLOVÁ, Zuzana a BÁR, Pavel (ed.). *Divadelním ředitelem 1945-1950: Jiří Frejka na Vinohradech*. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2016. S. 127‒128. ISBN 978-80-7437-215-5. [↑](#footnote-ref-5)