
VITKA – DRAMATICKÝ DEBUT KATEŘINY TUČKOVÉ

MAREK LOLLOK

VITKA – KATEŘINA TUČKOVÁ'S DRAMA DEBUT

The paper *Vitka – Kateřina Tučková's drama debut* deals with the theatre play *Vitka* by one of the most successful young Czech novelists Kateřina Tučková. The main character of this play is inspired by the Czech music composer and conductor Vítězslava Kaprálová (1915–1940) who died tragically at the age of twenty five years. This paper analyzes some of the main features of Tučková's play and, besides other things, particularly focuses on the strategies and means of language supporting the authenticity impression. It also considers a broader theatre and dramatical context as well as resources that Kateřina Tučková exploited as a basis for her text.

Keywords: contemporary Czech theatre, drama, Vítězslava Kaprálová, Kateřina Tučková

Dne 23. února 2018 se ve Velkém sále brněnského Divadla Husa na provázku odehrála premiéra – řečeno publicisticky, avšak bez jakékoli nadsázky – ostře sledované hry *Vitka* Kateřiny Tučkové. Drama vzniklé na objednávku známé experimentální scény je pozoruhodné hned z několika důvodů, přičemž pro domácí, brněnské publikum má ještě speciální přitažlivost. Těmi nejdůležitějšími atraktanty jsou bezpochyby jméno autorky a jméno, resp. osobnost skladatelky Vítězslavy Kaprálové, podle níž byla vytvořena titulní postava. V prvním případě jde o úspěšnou spisovatelku-bestselleristku,⁽¹⁾ která svůj obdiv k rodnému Brnu a zájem o jeho historii i současnost prokázala již v řadě svých textů a mimoliterárních projevů. Hlavní hrdinkou hry je pak jedna z nejvýraznějších osobností české a podle znalců přinej-

1 Tučková patří v celorepublikovém kontextu k dlouhodobě nejprodávanejším a v knihovnách nej půjčovanějším autorům; k nejpoptávanější knize patří podle dostupných údajů její román *Žitkovské bohyně* z r. 2012.

menším i evropské meziválečné hudby, předčasně zesnulá svérázná komponistka a dirigentka, rovněž brněnská rodačka.

Ještě před premiérou bylo nakladatelstvím Host na trh uvedeno knižní vydání dramatu *Vitka*. Na poměry v oblasti publikování soudobých dramatických textů je hře věnována nadstandardní péče: redakčně precizně zpracovaná publikace oděná do nápadité obálky Kateřiny Wewiorové je opatřena rozsáhlým autorčiným Úvodem představujícím hlavní aktéry skladatelčina života, tedy i hry samé, ale také podávajícím dost explicitní návod, jak dílu rozumět; kromě toho je připojen znalecký doslov muzikologa Miloše Štědrone a také fotografická příloha zachycující reálné protějšky dramatických postav. Takové „příslušenství“ knižně vydaného dramatu se dá s ohledem na postavení Kateřiny Tučkové coby jedné z kmenových autorek řečeného nakladatelství snadno pochopit; na druhou stranu je v dobách sporadického publikování původních dramatických textů, neexistence kategorie „nejlepší drama“ v nejsledovanější literární ceně Magnesia Litera a leckdy problematizovaných, mediálně upozadovanějších ocenění pro nová česká dramata takový způsob publikování velmi příznakový, ba výjimečný. Společně s faktem, že jde o první pokus čtenářsky úspěšné prozaičky podmanit si i jiný literární druh,⁽²⁾ patří k důvodům, proč se na hru *Vitka* zaměříme podrobněji.

KONTEXT

Jak bývá u dramatu jakožto žánru, který si přivlastňují dva svěbytné komunikační systémy, zvykem, je nutné zohlednit přinejmenším dvojí kontext: jednak a) divadelní, jednak b) literární.

DIVADELNÍ KONTEXT

Pohlédneme-li na inscenační tým prvního uvedení hry v čele s režisérkou Annou Petrželkovou, může nás překvapit, že jde o takřka výhradně žen-

2 S divadlem se však Kateřina Tučková zdaleka nesetkává poprvé: byla konzultantkou režisérům pořizujícím dramatizace jejích románů *Žitkovské bohyně* a *Vyhnání Gerty Schnirch* (jmenovitě Dodo Gombárovi a Mariánu Amslerovi, resp. již dříve Dianě Šoltýsové). Ve spolupráci se Švandovým divadlem vytvořila též adaptaci románu *Bratr spánku* od Roberta Schneidera.

skou záležitostí (dramaturgie: Lucie Němečková, scéna: Lenka Odvářková, kostýmy: Hana Knotková ad.). Věnovat pozornost inscenátorům a v souvislosti s nimi také genderovým aspektům přitom v tomto případě vůbec není od věci, koneckonců tak již učinili mnozí recenzenti (např. Herman 2018, Dombrovská 2018).⁽³⁾ Jednak proto, že se sama Tučková v poděkování uvedeném v knize intenzivní spoluprací s divadelníky (přesněji: divadelnicemi) při psaní hry netají,⁽⁴⁾ jednak také proto, že zobrazení specifík ženského postavení ve společnosti se stávají jedním z hlavních témat hry.

Právě zájem o tyto otázky z ryze „ženských úhlů pohledu“ hru *Vitka* i její jevištní zpracování přiřazuje k jiným obdobně stavěným životopisným projektům z poslední doby, a sice k dramatu/inscenaci *Olga (Horror z Hrádečku)* dramaticky Anny Saavedry a režisérky Martiny Schlegelové⁽⁵⁾ a dramatu/inscenaci *Věra* autorky Simony Petřů a režisérky Terezy Karpianus.⁽⁶⁾ Uvedená díla mají, třebaže vznikla autonomně, s *Vitkou* společné nejen to, že generačně spřízněné tvůrkyně umělecky zpracovávají významné momenty ze života nějakým způsobem výjimečné ženy (v prvním případě Olgy Havlové, ve druhém Věry Čáslavské), čímž dotýchnou po její smrti – byť někdy navzdory svému záměru – do značné míry heroizují, ba z její biografie přímo vytvářejí legendu, ale také to, že shodně využívají postupů v současné době v divadle značně oblíbeného formátu – tzv. dokumentárního dramatu (docudramatu).

Žánr docudramatu, někdy označovaný jako drama faktu (Jungmannová 2014: 36), je charakterizován především specifickým poměrem fikčního světa ke světu aktuálnímu a v souvislosti s tím i specifickým rozvržením svých funkcí: třebaže se nerezignuje na estetické působení, v dotýčných dílech (míneho textech i jejich scénických realizacích) se uplatňují a někdy dokonce

3 Lenka Dombrovská však výslovně nesouhlasí s tím, „aby Vitka byla označována jako ženská inscenace“. Podobně jako Herman přitom upozorňuje na širší inscenační kontext domovské scény, která v posledních letech připravila i jiné výpravné inscenace o významných (pro změnu mužských) skladatelích, konkrétně *Leoš aneb Tvá nejvěrnější* (2011, obnovená premiéra 2016) a *Amadeus* (2014).

4 Píše doslova: „Především děkuji režisérce Anně Petrželkové a dramaturgyni Lucii Němečkové, které svými skvělými postřehy po celý čas utvářely podobu hry spolu se mnou.“ (Tučková 2018: 167)

5 Prem. 23. 3. 2016 ve Vile Štvanice (Divadlo Letí).

6 Prem. 2. 3. 2018 v ND Brno.

přímo nepřevažují, i jiné zřetely – edukativní, didaktické, persvazivní, výchovné apod. Lenka Jungmannová uvádí, že se docudrama vyznačuje „odmítáním fikce, zdůrazňováním faktuality a faktografičnosti i poměrně velkou mírou paradramatičnosti (v tomto případě přejímáním jevů ze skutečnosti a jejich zasazováním do dramatického, respektive divadelního rámce). Podobně jako tvůrci realistického dramatu usilují tvůrci ‚dokumentárních‘ her o to přiblížit se co nejblíže skutečnosti, respektive využít situace, při níž by realita vypovídala sama o sobě. A tak hry vytvářejí stejně, jako když probíhá exaktní výzkum: vyhledávají různé materiály, zaznamenávají na diktafon názory, vzpomínky či zážitky osob, přebírají prohlášení z médií či výsledky různých sociologických procesů, jakož i internetovou komunikaci a texty ze sociálních sítí a podobně. ‚Dokumentární‘ hra je tedy už z podstaty publicisticky či investigativně zaměřená, vykazuje sociální rozměr a uplatňují se v ní antiiluzivní a montážní dramatické prostředky“ (2014: 36).⁽⁷⁾

Třebaže se Tučková ve svém dramatickém debutu uchyluje též k fabulaci a domýšlení faktograficky nejednoznačných míst, mnohé z pojmových znaků docudramatu na její hru velmi přiléhají – ale to koneckonců i na její prozaickou tvorbu.

LITERÁRNÍ KONTEXT⁽⁸⁾

Kateřina Tučková je již etablovanou, literárními cenami víckrát oceněnou prozaičkou.⁽⁹⁾ Po nepříliš zdařilé debutové novele *Montespaniáda* (2006), pocházející ještě ze studentských let, byl její průlomovou prací román *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009), působivě zpracovávající dlouho tabuizované téma krutosti a nespravedlnosti československých občanů vůči německé-

7 Srov. též Merenus – Lollok 2020.

8 V těchto pasážích se vzhledem k zaměření i rozsahu textu omezuje na kontext tvorby Kateřiny Tučkové. Tím však netvrdíme, že by se s *Vitkou* nedala konfrontovat i aktuální tvorba jiných českých autorů a autorek; zajímavé výsledky by mohlo přinést např. srovnání nejnovějších próz Petry Hůlové (*Stručné dějiny hnůtí*, 2017) či Lucie Faulerové (*Lapači prachu*, 2017), které rovněž poměrně explicitně reflektují situaci ženy v generálně mužském světě.

9 Za román *Žitkovské bohyně* obdržela čtenářskou cenu Magnesia Litera (2013) a Cenu Josefa Škvoreckého (2012), román *Vyhnání Gerty Schnirch* byl oceněn čtenářskou cenou Magnesia Litera (2009). Podrobněji k tomu Hartmannová 2013.

mu obyvatelstvu na konci druhé světové války. Čtenářským hitem a v naší nejnovější literatuře dlouho nevidaným bestsellerem se pak stal román *Žitkovské bohyně* (2012), zpřítomňující činnost unikátní, nyní již zaniklé komunity kopaničářských stařen (tzv. žitkovských bohyní) během komunistické totality i po ní. Oba posledně zmíněné romány přitom vykazují celou řadu rysů, jež je pojí i s divadelní hrou *Vitka*.

Především jsou založeny na téže autorské metodě „beletrizování historie“ (srov. Merenus 2017: 18), kterou autorka od *Vyhnání Gerty Schnirch* využívá a rozvíjí i ve svých dalších pracích, kromě *Žitkovských bohyní* např. v domyšlených epizodách ze života kdysi významných brněnských továrníků (zejména prominentního podnikatelského rodu Offermannů) zařazených do obsáhlého „katalogu z výstavy“ s názvem *Fabrika. Příběh textilních baronů z moravského Manchesteru* (2014). Dříve tento postup uplatnila také ve zbeletrizovaném vyprávění syna výtvarníka Kamila Lhotáka o životě jeho otce (viz *Můj otec Kamil Lhoták*, 2008). Zvolená metoda se přitom projevuje různými způsoby. Značně při ní expanduje především fáze přípravná, heuristická, kdy vlastnímu psaní předchází jistá rešeršní, ba výzkumnická činnost konkrétně zaměřená určitým směrem; někdy je ovšem samostatné bádání nahrazeno „jen“ důkladným studiem dostupné sekundární literatury. Nejinak je tomu i u *Vitky*, neboť osudy titulní hrdinky byly již dříve nejednou literárně zpracovány a rovněž její hudební dílo bylo muzikology mnohokrát komentováno. Veškeré přípravné práce pak u Tučkové nezůstávají skryty: kromě toho, že se vysokou mírou faktografičnosti projevují v textech samých, bývají pravidelně velmi explicitně připomínány v paratextech, ať už knižních či jiných.⁽¹⁰⁾

V knihách Kateřiny Tučkové nalézáme hustou síť tzv. autentizačních prostředků,⁽¹¹⁾ jako je například užívání reálných jmen (ve *Vítce* nesou skutečná jména, ev. doložené přezdívkou až na naprosto okrajové a tzv. hromadné

10 Zlé jazyky by zde mohly uvažovat o jisté formě sofistikovaného marketingu nakladatelství Host; řečeno neutrálněji (a přesněji) je to jedna z možných strategií vytváření „obrazu autora“ v literární komunikaci (srov. Králíková 2015). Že je tato strategie – alespoň z pohledu autorky a jejího nakladatelského domu – efektivní, potvrzuje zmíněný úspěch jejích knih u čtenářů.

11 Tedy obecně prostředků, které mají schopnost vyvolávat iluzi reálného (srov. např. Velisek 2014).

postavy důsledně všichni aktéři⁽¹²⁾), poměrně podrobná datace (ve *Vítce* je naprostá většina scén označena přinejmenším názvem měsíce a konkrétním rokem; přesným datem jsou pak opatřeny úryvky z dopisů, které v určitých pasážích fungují jako repliky postav), jakož i další shody s historicky doloženými událostmi a fakty. Zatímco appendixem románu *Vyhnání Gerty Schnirch* se stal Slovníček místních názvů vysvětlující v knize používaná dřívější (převážně německá) pojmenování brněnských objektů, ulic a veřejných prostranství, do *Žitkovských bohyň* bylo přímo zakomponováno množství administrativních a publicistických textů,⁽¹³⁾ podobně jako do *Fabriky*, kde se autorčiny beletrizované pasáže prolínají s historiografickými příspěvky odborníků, vyhotovenými na způsob encyklopedických hesel, a bohatou obrazovou výpravou. Rovněž u *Vitky* se koncepčně podporuje dojem autentičnosti, či přinejmenším historické hodnověrnosti, a to zejména systematickým – někdy snad až přílišným – exponováním konkrétních údajů a fakt, což se děje nejen v samém textu hry, ale i ve zmíněném, bibliograficky fundovaném úvodu; kromě toho je „exaktnost“ autorčiny práce implikována i přiloženým soupisem „použité literatury a libret děl citovaných ve scénáři“ a poděkováním hned několika odborným konzultantům dohlížejícím na historickou a věcnou správnost.

Dalším nepřehlédnutelným rysem knih Kateřiny Tučkové, který ovšem s jejich silnou faktografičností bezprostředně souvisí, je jejich společenský rozměr; někteří z badatelů se nezdrahají nazvat jej přímo angažovaností.⁽¹⁴⁾

12 Jmenovitě: Vitka (skladatelčino příjmení sice není uvedeno seznamu dramatis personae, ale několikrát zazní v replikách postav), Bohuslav Martinů, Václav Kaprál, Vituše Kaprálová, Ota Vach, Theodor Schaefer, Rudolf Kopec, Jiří Mucha, Rudolf Firkušný, Jarmila Vavrdová, Líba Houžvičková, Charlotte Martinů, Františka Plamínková, Jan Masaryk, Ivan Tondr, pedagogové Vilém Petrželka, Zdeněk Chalabala, Ludvík Kundera, Vítězslav Novák a Václav Talich).

13 Autorka ve své poznámce deklaruje, že „[d]okumenty použité v knize jsou smyšlené, vycházejí však z existujících materiálů; podobných najdeme v českých i slovenských archivech mnoho.“ (Tučková 2013: 449)

14 Merenus například polemizuje se zjednodušeným obrazem Kateřiny Tučkové coby komerční spisovatelky ražený některými recenzenty: „Tučková v žádném případě není celebritou bez vlastního názoru a její knihy, snad s výjimkou *Montespaniády*, nejsou jenom líbivé čtivo. Jejich napínavé vyprávěné příběhy totiž říkají něco velmi podstatného o současné české společnosti. Není to sice typ literatury, v němž by se například jako u Viewegha odrážely současné společenské fenomény, ale je to literatura, v níž je soudobá česká společnost zrcadlena skrze příběhy své vlastní historie. Tučková [...] totiž ve své podstatě píše angažované knihy, jejichž cílem není nic menšího než nová interpretace

Třebaže v autorčiných textech (včetně *Vitky*) bývá děj alespoň z významné části situován do minulosti, v žádném případě se nejedná o minulost idylickou, nostalgickou, a už vůbec ne o nějakou z forem úniku; naopak: zdaleka nejinspirativnější jsou pro Tučkovou právě ty historické události a osobnosti, s jejichž pomocí může otevírat majoritou pozapomenutá či vytěsňovaná, nicméně – přinejmenším z jejího pohledu – doposud stále velmi aktuální společenská témata.

TÉMA A POSTAVY

Jak jsme již zmínili, jedním z hlavních témat hry, pokud ne přímo ústředním, se stává problematika nerovnoprávného postavení žen, zejména těch talentovaných, cílevědomých, dobovým normám nějak se vymykajících. Tučková poněkud polopaticky hned v prvním odstavci celé knihy upozorňuje na to, že pokrytectví a předsudky vůči úspěšným ženám stále nejsou jen věcí minulosti, ale týkají se i některých žen současných. „Jako by je společnost za to, že se vymanily ze svěřací kazajky předurčených rolí, trestala relativizací jejich schopností, pomluvami, výsměchem,“ říká autorka a dodává, že „s dvojím metrem v podobě nedůstojně reflektované, podceňované a nedostatečně hodnocené práce žen se potýkáme dodnes“ (Tučková 2018: 7). S tím nelze než souhlasit, avšak v daném kontextu tyto formulace působí přece jen až příliš didakticky a přímočaře.

Tučková pak ve hře samé s velkým nasazením ukazuje všechny potíže a překážky, kterým Kaprálová musela čelit – od nesouladů s odměřeným, bezmála cynickým otcem, na němž si své studium na konzervatoři musela vyvzdorovat, přes přehlíživost až pohrdání ze strany členů České filharmonie, s nimiž měla secvičit slavnostní provedení své *Vojenské symfoniety*, až po všudypřítomné dehonestující poznámky o tom, že je protežována svým vlivným milencem. Dalším ze způsobů, jakým autorka akcentuje výlučnost hrdinky i její nebyvalou emancipovanost, je její kontrastování vůči v zásadě

klíčových dějinných událostí. [...] Ve svých knihách nabízí novou perspektivu, nový pohled na dění spojené s koncem druhé světové války nebo s minulým režimem.“ (Merenus 2017: 36)

maskulinnímu okolí. Zejména vzhledem k procesí milenců, povětšinou vyvedených jako nedostatečných, za Vitkou zaostávajících – a zároveň k ní vzhlížejících – zoufalců. Tito jedinci, podobně jako vesměs všechny ostatní postavy, nejsou charakterově zdaleka tak propracováni jako Vitka, jež ve hře adekvátně konceptu biografického dramatu skutečně funguje jako svým způsobem nedotknutelná hvězda, kolem níž všichni krouží. Konkrétně se to týká především Vitčiny manželů: bývalého spolužáka Oty Vacha, pomocného učitele Theodora Schaefera, leteckého inženýra Rudolfa Kopce, charismatického spisovatele Jiřího Muchy i jeho přítele z vojny Ivana Tondra, stejně jako – v neposlední řadě – Bohuslava Martinů, který je zde ovšem, přes relativně větší prostor rovněž pojat poněkud jednorozměrně, jaksi dětinsky a „podpantoflácky“.¹⁵ Aby se snad čtenář/divák ani v tomto nezmýlil, Tučková ve svých autokomentářích v Úvodu výslovně uvádí, že „[ú]střední myšlenkou této hry však není zatracovat bytostně lidský cit, jakým je vášeň, anebo snad soudit tiché dohody, které se sice vymykaly normám, byly však uzavírány a akceptovány (či přinejmenším trpěny) všemi zúčastněnými stranami. Ale podat obraz života výjimečné ženy a umělkyně, která uprostřed nejisté doby a bouřlivých vztahů zůstala za každou cenu věrná – svému talentu“ (2018: 19).

Třebaže se někdy – a zvláště s vědomím autorčiných vstupních deklarací – zdá, že se Kaprálová v rukou Kateřiny Tučkové stává pouhým instrumentem, podobně jako tomu bylo ve třicátých letech, kdy se jejího jména a úspěchů chápaly zejména zapálené feministky v čele se senátorkou Františkou Plamínkovou, z níž Tučková rovněž učinila jednu z epizodních postav, výsledek je nakonec přece poněkud barvitější, než jak si autorka předsevzala a jak možná z dosavadního výkladu vyplývá; zřejmě i proto, že sama Kaprálová byla skutečně mnohem složitější a neuchopitelnější osobností, než jak by ji kdokoli chtěl mít.¹⁶ Plastičnosti hlavní postavy napomáhá

15 Podobně ovšem o Martinů hovoří i Ivan Mucha ve svém vzpomínkovém románu *Podivné lásky* (1988), jímž se Tučková nemálo inspirovala – srov. Mucha 1988: 190–192.

16 Abychom byli korektní a autorce neupírali, využívání úspěchů Vítězslavy Kaprálové různými „zájmovými skupinami“ Tučková rovněž zčásti tematizuje, čímž ukazuje, že o daném problému ví. Hlavní hrdince vkládá do úst např. tato slova: „všechn ten cirkus... mně se tomu prostě nějak nechce věřit. Co když... co když to vůbec nebylo kvůli mé muzice? Co když se jim zrovna šiknu do hry? Stejně jako

kromě jiného její živelný idiolekt plný expresivních výrazů a osobitých příměřů sugerující spontánní, velmi bezprostřední postoj ke světu, především k hudbě a autoritám.

Přitom mnohé historicky podložené momenty, jímž je autorka až zarputile věrná, obligátní požadavek fabulační pravděpodobnosti značně překonávají. Což si Tučková sama uvědomuje, když – rovněž ve svém vstupním textu – glosuje tragickou smrt pětadvacetileté Kaprálové v nemocnici v Montpellier: podle ní tento skon přichází jako „*deus ex machina* právě v okamžiku, kdy napětí v nitrech všech zúčastněných vybuchuje se stejnou silou jako granáty na blížící se válečné frontě. Život ten příběh vypointoval, jak bych si v obavách z neúnosné míry patosu sama nikdy netroufla,“ říká Tučková (2018: 17).

Vitka se tak stává další ze silných autorčinych hrdinek, po právu fascinující především svou nespoutaností, vášní a také – vzhledem ke své tělesné křehkosti – až sebezničujícím odhodláním.⁽¹⁷⁾

KOMPOZICE A NARACE

Stejně jako v próze není Tučková ani v dramatu žádnou experimentátorkou; téměř by se dalo říct, že se pouze soustředí na srozumitelné podání věci v rámci ověřených postupů. Kompozičně je hra standardně rozčleněna na text hlavní, obsahující repliky postav, a text vedlejší, komentující scénické dění; dělí se na dvě části, na začátku nechybí seznam dramatických osob. Drama sice nedodrжуje trojí jednotu, přičemž posuny v čase i místě jsou spíše pravidlem než výjimkou (příležitostně se dokonce setkáváme s retrospek-

Ženské národní radě. Těm babám bylo dost, že nosím sukně, hudbě nerozuměla žádná, a těmhle zas evidentně přišel vhod muzikant z válkou ohrožené země – angažovanost se nosí, obzvlášť když se dá tak setsakramentsky dobře prodat tisku“ (Tučková 2018: 88). Kromě toho autorka vtipně ironizuje i sám Vitčin feminismus: například v její replice na pochvalná slova Václava Talicha směřovaná k matce Vitky, toho času hostitelce hudebníků a přátel během letní dovolené na Vysočině – na dirigentovu bezděčnou otázku, zda po matce zdědila i kuchařské nadání: tu Vitka odpoví „(sladce): ‚To nevíme, jsem totiž feministka. A proto odmítám rodový stereotyp nutící ženu plynout svou energií v roli služky a kuchařky, což považuji za její bezohledné zotročování línější polovinou lidstva, která jí kvůli vlastnímu pohodlí znemožňuje plnou profesní realizaci, a ignoruje tak nenahraditelné ztráty na poli světového pokroku. Ještě buchtičku?‘ // *Talichovi zaskočí, rozkašle se. Novák odkládá nedojedený kousek*“ (Tučková 2018: 99).

17 V tomto ohledu působil herecký typ představitelky Vitky Terezy Marečkové v brněnské inscenaci téměř kongeniálně.

tivou), avšak to je s ohledem na záměr vytvořit dramatizovanou biografii života slavné ženy pochopitelné, navíc v moderním dramatu nijak neobvyklé.

K nápadnějším, ale v naší i světové dramatice rovněž již standardně uplatňovaným prostředkům patří určitá epičnost podání: třebaže Tučkovou dramatická struktura jaksi nutí aktualizovat svůj obvyklý způsob vyprávění, jednoduše řečeno, přiklonit se spíše k módu showing než telling,⁽¹⁸⁾ nacházíme ve hře množství výrazně prozaizovaných a také subjektivizovaných pasáží, velmi podobných epice. Autorka v sobě nezapře vypravěčku především ve vedlejším textu, který povětšinou nepojímá jako pouhé technikálie k dialogům, tedy jako poznámky a pokyny určené případným inscenátorům, ale v souladu se svým naturelem jako jednu z možností dramatické narace.⁽¹⁹⁾ Národním příkladem může být odstavec nazvaný Paříž 1937–1939 uvádějící XIV. scénu a scény následující, na němž je patrné, jak autorka prolamuje tzv. vnitřní komunikační okruh dramatu a využívá subjektivizovaný vypravěčský hlas nahlízející do nitra postavy:

„Pulzující metropole je soudobým světovým centrem moderního umění. Vitka je rozhodnutá čerpat zde inspiraci plnými doušky – navštěvuje místa, která doposud znala jen z románů, živě se zajímá o aktuální umělecké dění. Avšak přestože ji Paříž fascinuje, dobře se v ní necítí. Atraktivní kulisy jsou studené, lidé odtažití, neboť se s nimi nedorozumí, stýská se jí po domově.“
(Tučková 2018: 70)

Takové pasáže, právě proto, že jsou primárně určeny čtenáři (a nikoli divákovi či inscenátorům, kteří je zpravidla vyškrtávají anebo přímo transformují do herecké akce) hru nepochybně značně zliterárňují; jejich dalším efektem je posílení její antiiluzivnosti.

18 Srov. pojednání o těchto konceptech např. v příručce *The Living Handbook of Narratology* (Klaauw – Köppe 2013).

19 Podle Merenuse patří vedlejší text vedle vyprávění prostřednictvím řetězení dramatických jader k základním formám vyprávění v dramatu (Merenus 2014: 305; srov. i další výzkumy na toto téma, např. Merenus 2011).

ANTI-ILUZIVNOST?

A právě v napětí mezi iluzivní dokumentárností spojenou s bezmála úzkostlivou snahou o soulad se všemi dostupnými informacemi⁽²⁰⁾ o životě Vítězslavy Kaprálové na jedné straně, a příležitostnými, citlivě zapracovanými zcizujícími postupy různého typu na straně druhé, spočívá podle našeho názoru působivost hry.

Místy například Tučková efektně pracuje se situačními proměnami, přičemž účelně využívá specifických možností divadla: třeba když se hosté narozeninové oslavy dle scénické poznámky „mění ve spolužáky z pražské konzervatoře, pedagogova manželka v Jarmilu Vavrdovou, Theodor Schaefer v Rudolfa Firkušného“ atd. (Tučková 2018: 49) nebo když se Vitka při zkoušce s filharmonií během promluv k neukázněným hudebníkům „začne postupně převlékat z ženských šatů do dirigentského obleku – fraku i s motýlkem, který nosí při veřejných vystoupeních“, přičemž se výkon tělesa postupně zlepšuje, „přicházejí první hosté“ a „[p]ak Vitce někdo oblékne poslední kus oděvu, frak, a zkouška se tak definitivně mění v koncert“ (ibid.: 68–69). Podobným ozvláštněním je zakomponování částí jiných uměleckých děl, jejichž nejčastější funkcí je rozšířit významový potenciál dané scény, dynamizovat ji, eventuálně specifickým způsobem zprostředkovat aktuální myšlenky postav. Hned několikrát je do interakce mezi Vitkou a Martinů vložen relativně krátký part z jedné ze skladatelových vrcholných oper *Juliette*.⁽²¹⁾ Vsuvky přitom vždy zahrnují nanejvýš několik replik Juliette a Michela, ústředního páru této romantizující opery, jejichž pomíjivý vztah zrcadlí lásku Vitky a Martinů (má to být především jeho perspektiva, jemu

20 Jak zmíněno, k nejvydatnějším zdrojům inspirace Kateřiny Tučkové patří vzpomínkový román Jiřího Muchy *Podivné lásky* (1988). Mucha do detailu líčí životní osudy skladatelky, a to nejen tak, jak je sám coby její snoubenec a manžel pamatuje, ale i s využitím dalších dochovaných materiálů a korespondence (její i jiných zainteresovaných). Dalším románem o vztahu mezi Kaprálovou a Martinů je *Ona a Martinů* Jindřicha Uhra (2002); i zde se autor pečlivě drží dostupných dokumentů a zaznamenaných vzpomínek pamětníků. O životě Vítězslavy Kaprálové je podrobně pojednáno i v monografii Jiřího Macka *Vítězslava Kaprálová* (druhé, revidované vydání z roku 2014), k dispozici jsou i další historické dokumenty evidované Oddělením dějin hudby Moravského zemského muzea aj.

21 *Julietta aneb Snář* (francouzsky *Juliette ou la Clé des songes*) je opera, kterou Martinů napsal v letech 1936–1937 na motivy divadelní hry Georgese Neveuxe.

v hlavě znějí pasáže z právě odevzdané opery, odpovídající konkrétním situacím – momentům zamilování, opětovného shledání i uvědomění si konce vztahu, což je v opeře spojeno s výjevem, kdy Julietta zůstává uvězněna v říši snů jako pouhá Michelova představa). Kromě toho je do dramatu zapracován i úryvek z kantáty *Otvírání studánek*, jehož melodie se Bohuslavovi Martinů „rodí v hlavě“ zrovna tehdy, když navštěvuje svou milovanou Vysočinu, aby zde strávil letní dovolenou s Kaprálovými (kantáta je ve hře pochopitelně zachycena pouze textově, prostřednictvím několika veršů z libreta Miloslava Bureše). Celé drama se pak uzavírá výtahem z duchovní kantáty *Polní mše* téhož skladatele, zkomponované na libreto Jiřího Muchy. Na podobném principu jsou založeny i sny, blouznění a preludy, které nemocná Vitka slyší a vidí v horečce krátce před svou smrtí.

Intertextuálně rovněž účinkují epistolární pasáže; třebaže se objevují i jinde, dominují především V. scéně druhého jednání. Jednotlivé repliky Vitky, Martinů, ale i Rudolfa Kopce a Oty Vacha jsou proloženy rozhlasovými projevy Édouarda Daladiera, Edvarda Beneše a Winstona Churchilla k napjaté politické situaci v období mnichovské dohody. Datované úryvky opět vycházející z autentických dokumentů jsou nejen stylovým obohacením (jde totiž o případ mluvené dialogizace vesměs monologických, psaných textů), ale představují i počátek závěrečné gradace hry, kdy se vztahové tenze, jež Vitka a její partneři prožívají, umocňují a vyhrocují narůstajícím tlakem zvenčí způsobeným ohrožením vlasti.

K výrazným antiiluzivním prostředkům patří konečně i práce s jazykem, především využití současné hovorové a nespisovné češtiny. Vzhledem k časovému zasazení děje do třicátých let 20. století se tak v mluvě postav, jak zmíněno především Vitky, až překvapivě často objevují emocionálně zabarvené, až „teenagerovsky“ slangové výrazy a exklamace typu *Tak čááááú, Jasan, To neřeš, V jináči, našťouchnutá, zbouchnutá, No tak to je... pecka!, Asi ho budu muset donutit pěstma, vopičáka navoněnýho!, Važte slova, vy hotentoti, a raději si na mě dávejte majzla!, Děláš si srandu?, Ty krásno, bacha, Nazdar, kotě!* a mnoho dalších. Takové projevy bychom sice vzhledem k pojednávanému období mohli považovat za „neautentické“, navíc vymykající se autorčinu systematickému zohledňování dobových reálií, na druhou stranu

nelze popřít, že celkem sugestivně evokují živou mluvenou řeč, jež zřejmě pravděpodobněji než dobový úzus vtáhne dnešního recipienta do dění.

ZÁVĚR

Přestože se Kateřina Tučková rozhodla vykročit z pro sebe osvědčeného území prózy do konstruovanějšího a konvencionalizovanějšího světa dramatu, mimo svou „komfortní zónu“ se de facto příliš nepouští. Její rukopis zůstal rozpoznatelný, pracovní metoda se rovněž nemění, a proto i ve *Vítce* můžeme identifikovat řadu konstant jejího dřívějšího psaní. Tak jako ve většině jejích předchozích děl stojí v centru hry výrazná hrdinka konfrontující se s jistou nepřízní osudu – protagonistka, pro níž jsou ostatní postavy, zejména ty mužské, vesměs jen stafáží, nanejvýš svědky jejího tragického příběhu. I nyní se autorka pevně opírá o dobrou znalost historických reálií a faktů, které fabulačně domýšlí a rozvíjí a – kromě jiného – využívá k reflexi soudobých společenských témat. K nezbytné konfliktnosti dramatických situací jistě přispívá i značná dramatickost zvolené látky, kterou neoslábují ani Tučkové prozaizační tendence. Jak shrnuje Lubomír Mareček (2018): „Předností dramatického rukopisu Tučkové je, že dokáže zajímavě vytvářet vztahy mezi figurami, umí [...] držet v rovnováze popisnost a dramatické sdělení textu, stejně jako jistou edukativnost a důvěrnou znalost dobových reálií.“ Výsledný dojem z knižní publikace tematicky zajímavé a řemeslně vcelku zvládnuté hry bohužel poněkud snižuje „autorský paternalismus“ projevující se zejména v Úvodu knihy.

Mgr. et Mgr. Marek Lollok, Ph.D.

Katedra českého jazyka a literatury

Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity

Poříčí 7, 603 00 Brno

lollok@ped.muni.cz

LITERATURA

DOMBROVSKÁ, Lenka

2018 „Výjimečná žena budiž posuzována jako muž!“; *Divadelní noviny*, [on-line] <http://www.divadelni-noviny.cz/vitka-recenze-dombrovska> [Přístup 22. 8. 2018]

HARTMANNOVÁ, Pavla

2014 „Kateřina Tučková a její ceny“; in L. Machala – P. Kožušníková (eds.), *Cenová bilance 2013* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 40–54

HERMAN Josef

2018 „Vitka versus Leoš“; *Divadelní noviny*, [on-line] <http://www.divadelni-noviny.cz/vitka-recenze-herman> [Přístup 22.08.2018]

JUNGMANNOVÁ, Lenka

2014 *Příběhy obyčejných šílenství: „nová vlna“ české dramatiky po roce 1989* (Praha: Filip Tomáš – Akropolis)

KLAUK, Tobias – KÖPPE, Tilmann

2013 „Telling vs. Showing“; in P. Hühn et al. (eds.), *The living handbook of narratology* (Hamburg: Hamburg University Press), [on-line] <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> [Přístup 22. 8. 2018]

KRÁLÍKOVÁ, Andrea

2015 *Autorské tváře v knižních zrcadlech* (Praha: UK v Praze, Filozofická fakulta)

MAREČEK, Lubomír

2018 „Vitka. Husa na provázku zdramatizovala osud ženy obklopené muži“; *Lidové noviny*, [on-line] https://www.lidovky.cz/recenze-vitka-husa-na-provazku-zdramatizovala-osud-zeny-obklopene-muzi-102-/kultura.aspx?c=A180309_095424_In_kultura_jto [Přístup 22. 8. 2018]

MERENUS, Aleš

2011 „Nové hranice vyprávění aneb Vypráví drama příběhy?“; in S. Fedrová, – A. Jedličková (eds.), *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Akropolis), s. 141–165

2014 „Jak vypráví drama aneb O generativním a inscenačním vyprávěči, zcizovaném vyprávění, voice-overu a dalších vyprávěcích strategiích v dramatu“; *Theatralia* 17, č. 1, s. 301–314

2017 „Cesta Kateřiny Tučkové za bestsellerem“; in *Kateřina Tučková, Dodo Gombár, Žitkovské bohyně: (krev je krev)* (program k inscenaci MDB, prem. 20. a 21. května 2017) (Brno: Městské divadlo), s. 13–39

MERENUS, Aleš – LLOK, Marek

2020 „The Image of the Czech Past in the Contemporary Docudrama“; *Porównania 2 (Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym)*, č. 27

MUCHA, Jiří

1988 *Podivné lásky* (Praha: Mladá fronta)

TUČKOVÁ, Kateřina

2013 *Žitkovské bohyně*. 2. brož. vyd. (Brno: Host)

2018 *Vitka* (Brno: Host)

VELÍSEK, Vojtěch

2014 *Autentizační funkce*; bakalářská práce, vedoucí Bohumil Fořt (Brno, Masarykova univerzita), [on-line] <https://is.muni.cz/th/m5evn/> [Přístup 22. 8. 2018]