

MEZI AKCÍ A STRPĚNÍM

Růžena Vacková jako námět současných divadelních inscenací

AMÁLIE BULANDROVÁ

Abstrakt

Předkládaná studie se věnuje osudu a teoreticko-historickému přínosu profesorky archeologie, dějin umění a estetiky Růženy Vackové (1901–1982). Její úvahy z oblasti antického umění a výtvarného projevu v dramatickém umění jsou rozvíjeny na pozadí dvou současných inscenačních projektů, které přibližují život a myšlenky této intelektuálky prostřednictvím divadla. Po uvedení historického kontextu osudových peripetií Vackové a jejího teoreticko-historického uvažování nad podstatou umění, tj. v tomto případě od sebe takřka neoddělitelných fenoménů, je cílem studie propojit tyto teze z poloviny dvacátého století se dvěma zmíněnými divadelními projekty. Jedná se o inscenace *Spis / Růžena Vacková* (prem. 16. 5. 2022, spolek Krajinou přílivu) a *Ženy, držte huby!* (prem. 7. 2. 2023, Divadelní spolek JEDL). Jejich prostřednictvím – s důrazem na scénografické řešení – je snahou studie dále přiblížit podstatu konceptu „Výtvarného projevu v dramatickém umění“, který Vacková formulovala v roce 1948. Předkládaný text zároveň naznačuje, jak (jestli) je možné pracovat s teoretickým aparátem Růženy Vackové i v dnešní době.

Klíčová slova

Růžena Vacková, patos, étos, scénický reliéf, Kunstwollen, scénografie, Divadelní spolek JEDL, spolek Krajinou přílivu

Between Action and Toleration: Růžena Vacková in Contemporary Theatre Productions

Abstract

This study focuses on the life and theoretical-historical contribution to the arts of the professor of archaeology, art history and aesthetics Růžena Vacková (1901–1982). Vacková's reflections in the field of ancient art and the "visual-force" in dramatic arts are being developed through the lens of two contemporary performance projects that bring the life and ideas of this intellectual to theatre stages. After providing the historical context of Vacková's fateful peripeteia and the theoretical-historical reflection on the essence of art – that is almost inseparable phenomena in case of this persona – the aim of the study is to link her mid-twentieth-century theses with two above-mentioned theatre productions: *Spis / Růžena Vacková* (*File / Růžena Vacková*; premiere 16 May 2022; Krajinou přílivu Theatre Company), and, *Ženy, držte huby!* (*Women, shut up!*; 7 February 2023; JEDL Theatre Company). With the help of those examples and with an emphasis on scenography an attempt is being made to further develop the essence of the concept of "visual-force" in dramatic arts, which Vacková formulated in 1948. At the same time, the study suggests how (whether) it is possible to work with Růžena Vacková's theoretical approach even today.

Key words

Růžena Vacková, pathos, ethos, scenic relief, Kunstwollen, scenography, JEDL Theatre Company, Krajinou přílivu Theatre Company

V letech 2022–2023 vznikly na české divadelní scéně dva inscenační projekty přibližující osud profesorky archeologie, dějin umění a estetiky Růženy Vackové (1901–1982). Patrně poprvé se tak stal námětem divadelních inscenací život a dílo české intelektuálky, autorky několika odborných studií z oblasti divadla a antického umění, která byla v padesátých letech minulého století odsouzena ve vykonstruovaném politickém procesu a na téměř šestnáct let uvězněna. Zmíněné inscenace považují za umělecké počiny hodné pozornosti už jen z toho důvodu, že přibližují dnes pozapomenutý odkaz Vackové, jejíž odborné texty i filozoficko-náboženské úvahy jsou známy jen poměrně úzkému okruhu českých humanitních věd.¹ Neméně zajímavé jsou i z toho důvodu, že divadelními prostředky zpřítomňují Růženu Vackovou, tj. osobnost, která se sama podstatě a ideálně podobě divadla věnovala. A to například v rozsáhlé publikaci *Výtvarný projev v dramatickém umění* (1948), kterou vedle odborných tezí propojují právě autorčiny úvahy o smyslu divadla – tzv. étosu čili mravním základu a podle autorky klíči k zobrazení člověka a jeho osudu prostřednictvím dramatu. Mravní myšlenka totiž organizuje všechny části dramatického díla, postulují Vacková, a to nejen obsahově, ale i formálně, opticky a prostorově. Vybrané příklady z dějin divadla v knize nahlíží výtvarnou perspektivou, a přestože ještě nepoužívá termín „scénografie“, lze říci, že právě scénické výtvarnictví – jeho slohovost a etický rozměr ve vztahu ke znázorňovanému ději – je pro ni jedním ze základních úhlů pohledu, kterým se k naznačenému „smyslu“ vztahuje. Cílem následujícího textu proto je pokusit se usouvztažnit teze Vackové z poloviny dvacátého století se dvěma zmíněnými divadelními projekty, tj. současnými inscenacemi *Spis / Růžena Vacková* (prem. 16. 5. 2022, spolek Krajinou přívliu) a *Ženy, držte huby!* (prem. 7. 2. 2023, Divadelní spolek JEDL). Prostřednictvím popisu jejich scénografického řešení se pokusím vyložit podstatu „výtvarného projevu v dramatickém umění“ a naznačím, jak (jestli) je možné aplikovat teoretický přístup Vackové i v dnešní době. Vzhledem k objemnosti odborných úvah Růženy Vackové se přitom zaměřím zejména na aspekty slohovosti a plastičnosti tak, jak je autorka pojímá i ve studiích o povaze římských reliéfů, a kategorie étosu a patosu, jimiž tvorbu Vackové konceptualizuje kunsthistorik Josef Vojvodík.

Život Růženy Vackové: vášeň pro spravedlnost a pedagogickou činnost

Přestože je životní příběh a teoreticko-historické dílo české intelektuálky Růženy Vackové široké veřejnosti stále spíše méně známé, vzniklo o něm již několik publikačních počinů (Vacková – Valtrová 1994; Vacková 1992; Vacková – Poustka 1999; Štráfeldová 2016; Morávková – Pochybová 2015; Schwab 2015; -jin-. b. d.; Palivodová 2013). Na téma jejího osudu a kontextu politicko-historických aspektů doby, ve které žila, je zaměřena například publikace Naděždy Morávkové a Michaely Pochybové, souhrnně se jím zabývá také diplomová práce Simona Schwaba, osobní perspektivu zase nabízí vzpomínková mozaika Andreje Gjuriće, synovce Růženy Vackové, zveřejněná na platformě Pamět národa. Informace o důvodu odsouzení a okolnostech, které k němu vedly, jsou obsahem také dílčích kapitol různých publikací orientovaných na téma

1 Uvedené konstatuje historička umění Milena Bartlová na základě svého několikaletého výzkumu dějin českých dějin umění. V recenzi publikace *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, ve které je rozebírán život a odborné dílo badatele Pavla Kropáčka a badatelky Růženy Vackové, nabízí Bartlová následující shrnutí: „Kropáček zahynul v sedmadvaceti a Vacková se dožila osmdesátky, oba však bádali a publikovali jen krátce. Svými příběhy i dílem zaujímají oba marginální místo v oboru českých dějin umění“ (Bartlová 2016: 137).

církve a socialismu. Osobnost Růženy Vackové, její mravně-etické postoje a otázky spojené s křesťanskou vírou a její interpretace různých filozoficko-teologických tezí jsou pak představeny v sebraných a knižně vydaných dopisech z vězení. Ze jmenovaných i dalších zdrojů lze složit poměrně kompletní biografický obrázek:

Růžena Vacková se narodila v roce 1901 ve Velkém Meziříčí, vystudovala dějiny divadla, dějiny umění a klasickou archeologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Z posledního ze jmenovaných oborů se na Karlově univerzitě v roce 1930 habilitovala, a to s tématem římských historických reliéfů. V roce 1946 byla tamtéž jmenována profesorkou, pročež se, jak upozorňuje historička umění Milena Bartlová, „stala de facto (i když nikoli de iure, protože ne na katedře dějin umění) první a na velmi dlouho jedinou ženou – profesorkou českých dějin umění“ (Bartlová 2016: 137–138). Ve třicátých letech, kdy Vacková působila na Ústavu pro klasickou archeologii UK, publikovala většinu svých kunsthistorických i divadelně orientovaných textů včetně recenzí dobových inscenací.² Během druhé světové války se spolu se svou rodinou zapojila do protinacistického odboje, za což byla zatčena a v letech 1943–1945 vězněna. V návaznosti na svou ilegální činnost byla na jaře roku 1945 dokonce odsouzena k trestu smrti, výkonu rozsudku nicméně díky aktuálně končícímu válečnému konfliktu těsně unikla. V poválečných letech se kromě své vědecké činnosti věnovala také aktivitám v rámci sdružení Katolická akce, především jeho skupině s názvem Rodina, kde byla činná mj. spolu s historikem umění Josefem Zvěřinou, teologem Oto Mádrém a dalšími. V roce 1948 se Vackové podařilo vydat své rozsáhlé teoretické dílo *Výtvarný projev v dramatickém umění*, na kterém pracovala ještě na začátku války, a tedy bez přístupu k literatuře.³ Nedlouho na to jí byla znemožněna publikační i přednášková činnost, a to z důvodu jasného vymezení se proti novému režimu. Začátkem padesátých let byla z univerzity přímo vyloučena: „Po komunistickém převratu, 25. února 1948, se jako jediná z profesorského sboru Karlovy univerzity účastnila, spolu s demokratickými studenty, pochodu na Hrad a – opět jako jediná – protestovala proti vyloučení studentů a kolegů z univerzity“ (Vacková 1992: 440).

V roce 1952 byla Růžena Vacková zatčena a následně odsouzena ke dvaceti dvěma letům vězení ve vykonstruovaného procesu s názvem Oto Mádr a spol.; státním soudem v Brně jí byl konkrétně přičten trestný čin vyzvědačství a velezrady z důvodu prosazování politiky Vatikánu. Z ženské věznice v Pardubicích, kde na svou přednáškovou činnost – obrazně řečeno – navázala neoficiálními „vězeňskými lekcemi“, byla propuštěna v roce 1967. Opakovaně odmítala dřívější podání žádosti o milost, jelikož takový akt považovala za kapitulaci před státní mocí, dokonce za „zřeknutí se vlastní vnitřní svobody“⁴ výměnou za nucené popření svého způsobu myšlení. Po propuštění z kriminálu Vacková navázala na svůj angažovaný život intelektuálky: stala se signatářkou Charty 77 a organizátorkou vlastních bytových seminářů a přednášek. Přestože se snažila pokračovat i ve své vědecké práci, nebylo již možné – po dlouholetém nuceném přerušení – plnohodnotně navázat na soustředěnou akademickou činnost.⁵ Růžena Vacková zemřela 14. prosince

2 Své recenze Vacková publikovala především v deníku Československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské *Národní střed*, který vycházel od roku 1932. Jejich povahu přibližuje teatroložka Věra Ptáčková (Ptáčková 2005).

3 Uvedené je patrně především na formální podobě knihy, kde výrazně absenteje bibliografický aparát.

4 Josef Vojvodík a Marie Langerová vysvětlují, že amnestii totalitního režimu Vacková odmítala i z toho důvodu, že nechtěla přijmout pozici „osvobozené“, a to do té doby, dokud budou z politických a náboženských důvodů vězněni další nevinní lidé (Vojvodík – Langerová 2014: 82).

5 Z oblasti dějin umění Vacková připravila již jen jednu publikaci *Věda o slohu*, která knižně vyšla v roce 1993. Milena Bartlová knihu označuje za sbírku syntetických úvah autorky, navazujících na její vězeňské přednášky (Bartlová 2016: 138).

1982 v Praze na následky mozkové mrtvice. Za statečnost a celoživotní vědecké a pedagogické dílo jí byl v roce 1992 posmrtně udělen Řád Tomáše Garrigua Masaryka; taktéž posmrtně za svůj přínos obdržela zlatou medaili Univerzity Karlovy.

Jak shrnuje historik umění Josef Vojvodík, lze všechny uvedené osudové peripetie a životní rozhodnutí Vackové považovat za jistý typ námětu a úvah, které sama rozvíjela ve své odborné publikační praxi, a které jsou tak od jejího života neoddělitelné: „Možno říci, že životní zkušenost Růženy Vackové byla hraniční zkušeností podobně [...] jako její estetická zkušenost jako badatelky v oblasti klasické archeologie, starověké vzdělanosti a dějin umění i jako znalkyně a, jak sama píše, milovnice dramatického umění. Její zaujetí pro výtvarné umění, pro divadlo, její etický postoj a nasazení, její pedagogický étos, to vše je u Růženy Vackové navzájem propojeno a tvoří její osobní identitu“ (Vojvodík – Langerová 2014: 81).

Dílo Růženy Vackové: vášně pro výtvarné i dramatické (antické) umění

Jak je uvedeno výše, Růžena Vacková se profesně věnovala výzkumu antického umění s důrazem na slohový vývoj římských reliéfů, a právě toto kunsthistorické zázemí se – jak se pokusím ukázat níže – přímo otiskuje do způsobu, jakým uvažovala také o podobě a funkci výtvarného projevu v dramatické umění. Odborné činnosti Růženy Vackové na poli kunsthistorie, tj. zhodnocení metodologicko-teoretického přínosu jejích vědeckých textů, se věnoval například historik umění Mojmír Horyna. Badatel ve své studii z roku 2006 nejprve charakterizuje akademický styl Vackové jako „filozoficky zaměřený projev, protknutý úvahami nad povahou obecnějších témat ve vztahu k významu umění“, a následně jej vřazuje do kontextu školy Vojtěcha Birnbauma (Horyna 2006: 461). Skutečnost, že Růžena Vacková studovala v semináři dějin umění u tohoto významného formalisty, dále označuje za základ jejího teoretického myšlení, a to ve smyslu koncepce „dějin umění jako vnitřního dynamismu proměn autonomní oblasti kreativity“ (Horyna 2006: 459). Horyna vysvětluje i hlubší souvislosti s tezemi kunsthistorika Aloise Riegela, jehož posluchačem ve Vídni byl zase Birnbaum, a soustředí se přitom zejména na moment „vývoje“ coby určité „nutné proměnlivosti“. ⁶ Právě tuto svébytnou a na vnějších vlivech nezávislou „hybnou sílu“ dále rozvádí a demonstrovuje jako fenomén, který provází pojetí dějin umění podle Vojtěcha Birnbauma a jeho „formalistické školy“, tedy i texty a úvahy Růženy Vackové. ⁷ Nalézají přitom ale i rozdílnost jejich přístupů: „[...] zatímco u Birnbauma byly východiskem podrobné studie konkrétních historických problémů a teoretické závěry z historického poznání formulovány víceméně induktivně, u Vackové se setkáváme s pokusem o vytvoření teoretické systematiky, ve které konkrétní umělecká díla a zmiňované historické skutečnosti mají pouze jakýsi ilustrativní význam“ (Horyna 2006: 461). Jak bude ukázáno i později, je zmiňovaná tendence vytvořit ucelený teoretický systém bez detailního historicko-analytického výkladu, tj. například bez konkrétních divadelních inscenací a rozboru jejich scénografických (výtvarně-dramatických) řešení, charakteristických také pro publikaci *Výtvarný projev v dramatickém umění*.

6 Mojmír Horyna byl posluchačem bytových seminářů, které Vacková organizovala po propuštění z vězení. Účastnil se jich zejména v sedmdesátých letech minulého století, a svůj výklad teoretického přístupu Růženy Vackové tedy formuloval i coby přímý pamětník jejích přednášek (Bartlová 2020: 388–390).

7 „Neomezuje se ovšem na morfologický popis, ale analyzuje i vztahy mezi jednotlivými tvary v kompoziční analýze ve smyslu jejich statického popisu, a ve strukturální analýze, která odhaluje vnitřní dynamickou povahu utvořenosti uměleckého díla“ (Horyna 2006: 460).

Na specifika studia dějin umění v kontextu zmíněné formalistické školy, tzv. Vídeňské školy, se ve svém výzkumu zaměřuje historička umění Milena Bartlová. V knize *Dějiny českých dějin umění 1945–1969* pojmenovává shodně s Horynou diskurz úvah Vackové jako „nábožensky specifický“ a nabízí možná strukturalistická východiska a paralely jejích textů s dílem rakouského kunsthistorika Hanse Sedlmayra (Bartlová 2020: 388–390). Bartlová přitom konceptualizuje činnost Vackové v kontextu celé skupiny Birnbaumových studentů a studentek a všímá si, že se již před válkou zabývali dichotomií obsahu a formy uměleckého díla, respektive tím, jak ji překonat.⁸ Podle badatelky k tomu skupině sloužil pražský strukturalismus, „nikoli ovšem jako metoda v užším smyslu, nýbrž v rozptýlené podobě obecnějšího intelektuálního naladění“⁹ (Bartlová 2020: 386).

Jak přesně se ono „obecnější intelektuální naladění“ mohlo projevovat, snad může pomoci přiblížit i druhé vědecké zaměření Růženy Vackové, tedy její odborné práce z oblasti dramatického umění tak, jak je rozvíjela ještě před svým zatčením ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století. V úvodu své monografie *Výtvarný projev v dramatickém umění* se autorka přímo odvolává na strukturalisticky koncipovanou *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha z roku 1931 a v návaznosti na ni se věnuje celé řadě výtvarně-estetických a teatrologických aspektů, které se dotýkají intermediality (v pojetí Vackové tzv. „vševýtvarnosti“), sémiotiky a mediality divadelního prostoru, vztahu mezi herci, herečkami a diváctvem atp. (Vojvodík – Langerová 2014). Výtvarný projev v dramatickém umění přitom autorka charakterizuje jako zvláštní oborový druh výtvarného umění, který má vlastní divadelně-specifické i obecně výtvarné zákonitosti, ale také „zvláštní poslání“, jež lze chápat ve smyslu mravní a etické účinnosti. Jako takový je tedy imanentně přítomen ve všech složkách inscenace a disponuje etickým základem (důsažnou mravní myšlenkou): „Výtvarný projev prostupuje tedy skutečně celé divadlo, je ústavodárným činitelem dramatické názornosti“ (Vacková 1948: 52). Autorka sleduje tento výtvarný projev v souvislosti s rozjímáním o podstatě dramatu, jeho étosu, který charakterizuje zejména (nikoliv výlučně) prostřednictvím antické tragédie a otázek viny a oběti, tj. podle Vackové nejpálčivějších otázek lidstva zrcadlících se v dramatickém znázornění (Vacková 1948: 630–640). I v této oblasti se tak plně projevuje styl autorky, výše pojmenovaný jako „filozoficky zaměřený projev“, který propojuje úvahy nad povahou obecných fenoménů souvisejících se smyslem života s významem rozebíraného typu umění. Z dnešního pohledu lze strukturu publikace označit za poměrně komplikovanou, protože ji i teatroložka Věra Ptáčková připodobňuje k mapě krajiny protkané cestami, které se potkávají „ve středobodu inscenace“, tedy v eticko-estetických podmínkách inscenace dramatu (Ptáčková 2005: 50).

Zatímco odborných textů zaměřených na reflexi umělecko-historického přístupu Růženy Vackové existuje několik, nepodařilo se mi na poli divadelní vědy či teorie scénografie dohledat podobně zevrubné pojednání.¹⁰ Výjimku tvoří dílčí texty teatroložky Evy

8 Jedná se o Oldřicha Stefana, Václava Mencla, Josefa Zvěřinu, Václava Wagnera a Miloslavu Holubovou, „[kteří] byli v padesátých a šedesátých letech kratší či delší dobu vězněni. Vězení přímo nesouviselo s jejich umělecko-historickou metodologií, signalizuje ale skutečnost, že o této linii má smysl mluvit jako o linii skryté pod obzorem“ (Bartlová 2020: 386).

9 Uvádí přitom, že jistou charakteristikou odborné činnosti celé této skupiny byla „reinterpretace birnbaumovského školení v rámci katolického personalismu a kulturního národního konzervatismu“ (Bartlová 2020: 386).

10 Komplettní bibliografii textů Růženy Vackové se věnuje diplomová práce „Anotovaná bibliografie díla Růženy Vackové z let 1929–1948“ Nikoly Bečanové, obhájená v roce 2020 na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK. Autorka zde představuje i všechny dohledané texty, které jsou tzv. „o Růženě Vackové“.

Stehlíkové¹¹ a odborná i publicistická práce výše citované teatroložky se specializací na scénografii Věry Ptáčkové, která nejen že teatrologický odkaz Růženy Vackové odborně zkoumala, ale také jej soustavně aplikovala na své rozborů a recenze scénografických realizací.¹² Na Ptáčkovou částečně navazuje teatroložka Barbora Příhodová, která se v jedné pasáži své disertační práce soustředí na vývoj pojetí scénografie jako nedílné složky celku inscenace (Příhodová 2012). Důvodem menšího zastoupení Vackové v českých dějinách scénografie může být skutečnost, že se samotný scénografický obor na našem území prosadil až v době, kdy byla Růžena Vacková vězněna. Scénografie coby svěbytné umělecké odvětví se totiž naplno rozvíjí až v druhé polovině dvacátého století, kdy na slavné realizace architekta a jevištního výtvarníka Františka Tröstera navázal scénograf Josef Svoboda.¹³ Paralela s prvním ze jmenovaných se nicméně nabízí: také Tröster se totiž ve třicátých letech dvacátého století zamýšlel nad tím, jak lze teoreticko-metodologicky uchopit „výtvarný projev v dramatickém umění“ – či v jeho případě přesněji řečeno – „dramatický prostor“ coby myšlené prostředí, které je neustále nově tvarováno samotným diváctvem a jeho percepcí.¹⁴

Vedle načrtnutého kunsthistorického a teatrologického stavu bádání existuje ještě jedna výzkumná rovina, kterou považují vzhledem k tématu této studie za obzvláště důležitou. Jedná se o publikaci *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století* z roku 2014, jejíž autoři Josef Vojvodík a Marie Langerová sledují téma „patosu“ jako esteticko-psychologickou a filozofickou kategorii v teorii umění. Ve svém výkladu sledují život a dílo kunsthistorika Pavla Kropáčka, Růženy Vackové a samotný patos. Jak si všímá recenzentka knihy Milena Bartlová, pracují přitom s novotvarem adjektiva „patický“ a označují jím „existenciální situaci člověka, ukotvenou a vztaženou k latinskému termínu *passio* v obou významech – jako vášeň a jako utrpení (utrpené násilí). Patos je energetický prostor mezi akcí a strpěním, něco, co se člověku přihází, zasaženost událostí, je to moc bezmoci“ (Bartlová 2016: 136). Kropáček a Vacková tak figurují v publikaci Langrové a Vojvodíka jako

- 11 Viz například texty Evy Stehlíkové nazvané „Antická norma Růženy Vackové“ či „Výběrová bibliografie prací doc. Dr. R. V.“ vydané v periodiku *Zprávy Jednoty klasických filologů* v roce 1982. V periodiku *Divadelní revue* vyšel v roce 2012 také obsáhlý rozhovor s Růženou Vackovou, nazvaný „Život je důležitější než věda“, který vedly teatroložky Věra Ptáčková a Věra Velemanová.
- 12 Věra Ptáčková hovoří o výtvarném projevu v dramatickém umění i ve své kanonické publikaci *Česká scénografie XX. století* a celkově jej ve svých textech důsledně připomíná a rozvíjí. Věnuje se přitom i dobovým divadelním recenzím, které psala Vacková a ve kterých podle Ptáčkové zůstává konzistentní v požadavku na „etós“ (mysl mravního bytí) každé jednající postavy. Barbora Příhodová k recenzím Vackové dodává: „[...] hodnotila inscenace jako celky, ve kterých je výtvarná složka přirozeně ukotvena a je všudypřítomná a jako taková by měla být zmiňována pouze ve výjimečných případech“ (Příhodová 2012: 46).
- 13 Barbora Příhodová ve své disertaci vysvětluje, že právě Svobodovy scénografické realizace zpopularizovaly scénografii jako exkluzivní umělecký obor – specifický druh jevištního výtvarnictví spojený s perspektivně-architektonickou tvorbou a dobovou tendencí integrovat vědu a technologie do oblasti umění – přičemž teprve od šedesátých se u nás začal tento termín běžně používat (Příhodová 2012: 35–39).
- 14 Umělec své úvahy publikoval souborně pod názvem *Poznámky o scéně* v roce 1936, a jak si všímá Barbora Příhodová, jsou podobné jako v případě Vackové pevně zasazené do strukturalistické vize divadelní inscenace coby složité struktury. Teatroložka Vlasta Koubská dodává, že se v jeho případě nejedná o ryze technickou stránku věci, ale spíše o myšlenkovou konstrukci *dramatického prostoru*. Tröster svou koncepci z třicátých let později (pře)formuloval během rozhovorů s teoretikem scénografie Vladimírem Jindrou: „Každá hra má svůj konstantní prostor, jehož smysl spočívá ve výstavbě prostorové průmětny. Tento prostor však není totožný s prostorem jeviště, přesahuje ho všemi směry, má na něm nezávislý tvar i dimenze, je ve smyslu dramatu elastický a proměnlivý, reaguje citlivě na změny jeho děje a času je přisouzena aktivní úloha“ (Příhodová 2012: 46; Koubská 2007; Tröster 1936/1937: 84–87).

vhodný materiál nejen proto, že sami uvažovali a psali o patosu a „patické reprezentaci uměleckého díla a uměleckého tvoření“, ale také „pro jejich vlastní patickou existenci“. Načrtnutý přístup Vojvodíka a Langerové považují za zásadní pro cíl této studie, tj. uvažování nad výtvarně-dramatickým způsobem divadelní reprezentace Růženy Vackové, jejího života a díla, tedy nad jeho možnou aplikací na současné inscenace pracující se „zastoupením“ Vackové. Propojenost vlastního života a hodnotově-afektivního vztahu s náměty, kterým se na poli umění věnovala, se v jejím případě zdá nezpochybnitelná: „Umělecko-historické a umělecko-teoretické uvažování Růženy Vackové je pozoruhodným způsobem spojené s fenomény plastičnosti a taktilnosti, afekty, které jsou pro ni souvztažnými pojmy a zároveň základními pojmy výtvarnosti i (dramaticko-hereckého) ztvárnění. Jejich svorníkem je u Vackové étos, jejich etická dimenze, vyrůstající z patosu nebo, jak sama píše, z pathémat. Její optikou je etika“ (Vojvodík – Langerová 2014: 84).

Dějinná síla a plasticita tvaru

Jak výše zmínění autoři vysvětlují, jsou pro uměleckohistorické uvažování Vackové zásadní aspekty plastičnosti a taktilnosti, kterým se věnovala nejen ve svém výzkumu formálního a obsahového vývoje antických reliéfů, ale pracovala s nimi i ve sféře výtvarnosti divadla. Plastičnost a taktilnost jsou podle Vackové specifické afekty související s étosem – tj. etickou dimenzí vyvěrající z patosu sledovaného díla, která je podle ní součástí i klíčem (dramatického) umění (Ptáčková 2005: 48). Vacková uvedené demonstruje na „dějovosti“ římských reliéfů, kterými se zabývala s důrazem na to, jaké typy námětů zobrazují. Pojmem „dějovost“ přitom používá s odkazem k prezentacím důležitých dějinných událostí, jako jsou například bitvy, obětování, scény triumfu, holdu atp., které na reliéfech fungují jako „výrazné formy patosu“. V případě reliéfů, jejichž působnost přímo konstituují uvedené náměty, se Vacková zaměřuje na základní moment patetické zkušenosti jako takové, jímž je „kontrast, lépe kontrapunkt pohybu a klidu nebo pohybu, který je evokován a umocněn pohybem“ (Vojvodík – Langerová 2014: 84). V návaznosti na uvedené se Vacková dále soustředí na tzv. „akční hodnotu“ analyzovaných výjevů, kterou posuzuje měřítkem „dramatičnosti“, tj. způsobem dramaturgicko-režijního přístupu ke zobrazování postav.¹⁵ Propojuje tak strukturu díla s jeho výkladem, přičemž vztah jednotlivých tvarů a celku odvozuje výše zmíněnou „akční hodnotou“, která je – coby rub a líc, pohyb a kontrapohyb – podmíněna *statičností*. Uvedené Vacková později aplikuje i na inscenování dramatického umění, tj. na hmotu (jevištního) prostoru a dění v něm. Nahlíží jej přitom analogicky jako scény a „dějstvování“ antických reliéfů, avšak s důrazem na skutečný pohyb herců a hereček coby „sochařů a sochařek svého těla“ a plasticity jejich tvaru v prostoru: „Herec je sochař svého těla; formuje své tělo vnitřně hmatovým procesem, aby vyjádřil obsah dramatické postavy tak, jak je postižena dramatikem, jak ji pochopuje sám svým duchem, duševně i představou a tak jak ji zařazuje do dramatického života výklad režisérův“ (Vacková 1948: 549).

15 „[...] je rozdíl mezi podáním řeckým a římským jako mezi režii počítající s nejlepším výkonem protagonistů a mezi režii scén davových, kde akce protagonistů je podřízena úhrnnému účinku [...]. Rozdíl mezi popudem k pohybu na řeckých a římských památkách a rychlost pohybů následných je tedy v tom, že pohyb řeckých postav je řízen v první řadě reakcí a akcí fyziologickou, kdežto římských nositelů děje myšlenkou a řečí“ (Vacková 1936: 16; Vojvodík – Langerová 2014: 84).

Ve vztahu ke scénografii lze shrnout, že výtvarný projev v dramatickém umění tak, jak jej koncipuje Vacková, představuje aktivní sílu, výtvarný vid či výtvarný názor nebo výtvarnou zkušenost, která řeší a vytváří scénografickou osnovu (Vacková 1948: 49, 51). Připomeňme, že autorka navazuje na Otakara Zicha ve smyslu „prakticky tušeného“ obsahu divadla a syntetické celosti dramatického umění a volí dramatické (nikoliv divadelní) umění i proto, aby zdůraznila „etický základ“ díla, jehož východiskem je samotné drama. Z toho důvodu také uplatňuje měřítko dramatickosti pro posuzování všech složek: „Tedy měřítko, které vyplývá ze specifické ústrojnosti dramatického umění, jako umění, které ve všech svých složkách směřuje činně, dějstvováním v čase a prostoru k bezprostřední účinnosti ve vyjadřování důležitých mravních myšlenek“¹⁶ (Vacková 1948: 12). Jinými slovy, výtvarný projev vždy slouží dramatickosti a je přítomen ve všech složkách inscenace; nejedná se pouze o jednu (výtvarnou) složku celkové struktury. Autorka jej chápe jako vnitřní sílu, aktivní složku, která se projevuje v celém kontextu dramatického umění, tedy nejen na jevišti, ale ve všezahrnujícím prostoru dramatického dění: „Výtvarný náhled upravuje vztahy mezi jevištěm a hledištěm, organizuje [je] v partnerství divadla“ (Vacková 1948: 13).

Způsob, jakým se takto definovaný výtvarný projev vyjevuje a uplatňuje, lze přirovnat k představě proměnlivosti slohovosti umění jako takové: jak je uvedeno výše, zabývala se Vacková během studií u Vojtěcha Birnbauma premisou „bytostného tíhnutí výtvarné tvorby k řádu“, a tedy i ke světovosti a uspořádanosti (Horyna 2006: 463). Při promyšlení této „proměnlivosti“, která se v rámci slohového vývoje cyklicky objevuje, pracuje Vídeňská škola dějin umění s termínem „Kunstwollen“ – označuje jím dynamickou povahu jisté síly, „a její tendenci k rozvinutí v řadě poloh v průběhu dějin. Alois Riegl nazývá tuto sílu ‚Kunstwollen‘, aniž by tímto termínem chtěl svádět k psychologické interpretaci, nýbrž snažil se pouze metaforicky vyjádřit entelechický charakter té dějinami procházející dynamis“ (Horyna 2006: 463). Podobně je v popředí odborného zájmu Vackové právě to, jak se projevuje vnitřní strukturace průběhu takové síly, jako i postižení jejích určujících „zákonů“, a to nejen na poli antického umění, ale také v kontextu umění dramatického.¹⁷ Dějinná síla a plasticita tvaru se totiž spolu s dalšími aspekty obecné slohové souvislosti objevují ve všech uměleckých oborech, konstatuje Vacková, přičemž měřítko jejich dramatickosti se odvíjí z dobových vyjadřovacích prostředků (Ptáčková 2005: 46–47). Samotný sloh v textech představuje „komplex uměleckých děl a estetických jevů i projevů [...], které vyjevují tvarem bytostné poznání skutečnosti a poznávají smysl určitého úseku skutečnosti. Hledají jeho řád“ (Bartlová 2020: 390). Právě tvar je tedy chápán jako aktivní činná (dějinná) síla, která „se projevuje“ a kterou „se projevují“ umělecké jevy, a v tomto směru se vyvíjí i její plasticita. Sloh podle Vackové charakterizuje „vývojová zákonitost světoznámá“, zatímco stylu ony zákonitosti nepodléhají.¹⁸

Jelikož výtvarný projev pojímá celou zrakovou soustavu, a uplatňuje se tedy jako složka ustavující, je podle Věry Ptáčkové nutné pojímat jej vždy ve vztahu ke smyslu

16 Barbora Příhodová hodnotí tento model jako překonávající Zichem prosazovanou představu souboru složek. Komplexní pojetí výtvarné stránky inscenace podle Růženy Vackové označuje za „vyrovnané“ k později rozšířenému pojetí scénografie (Příhodová 2012: 47).

17 Nejen v kunsthistorických textech, ale také v knize *Výtvarný projev v dramatickém umění* Vacková pracuje s pěti časovými fázemi vývoje každého slohu: archaické – klasické – barokní – historizující – manýristické („manýristické neboli artistní, které následují s vnitřní nutností v každé slohové epoše“; Horyna 2006: 463).

18 „Styl dává důraz na vnější formaci ztvárnění, na jevovou, a nikoliv bytnou podstatu tvaru a její vnitřní příčinnost. Tvoří ideově ideové symboly, a nikoli tvary z poznání jsoucnosti“ (Bartlová 2020: 390).

samotného oboru. V případě teorie Vackové jím je, jak již bylo uvedeno výše, étos, „který je nad komunikací, završuje ji, jako základní ingredienci právě dramatického umění, zaručující jeho specifičnost. [...] Definuje u dramatického díla ideový záměr jako specifickou oborovou kvalitu“ (Ptáčková 2005: 47–48). Ptáčková uvedenou citací připomíná výše již zmiňovanou skutečnost, že přestože Růžena Vacková ve své odborné činnosti přirozeně navazovala na českou teorii estetiky a dějin umění začátku čtyřicátých let, jsou její texty – tj. rezultáty zmíněných disciplín – úzce propojené s dramatickou praxí a jejím vlastním duchovním přesahem.¹⁹

Ženy, držte huby!

Prostřednictvím výše uvedených poznatků o akční hodnotě reliéfů, jejich taktilnosti a plasticitě, se nyní pokusím přiblížit scénografické řešení inscenace *Ženy, držte huby!* Jeho uspořádání totiž připomíná jistý typ scénického reliéfu se specifickým prostorovým dějištěm, kde se hybnou silou stává postava člověka – tj. postava Růženy Vackové.²⁰

Premiéra inscenace *Ženy, držte huby!* divadelního spolku JEDL se uskutečnila 7. února 2023 ve Švandově divadle v režii Jana Nebeského a ve scénografické realizaci Jana Nebeského a Petry Vlachynské.²¹ Děj se zaměřuje na tu část života Vackové, kterou strávila ve vězení, a představuje trestanou věřící ženu, jež ani přes nehumánnost prostředí, ve kterém se ocitla, neustává s přednášením a rozvíjením tezí o podstatě života i povaze stylu a slohu, obsahu a formy. Nositelkou nábožensky-specifických filozofických úvah se stává herečka a autorka scénáře Lucie Trmíková, respektive jí ztvárněná dramatická postava Růženy Vackové, která své rozjímaní „tváří“ v dialogu s dalšími dvěma postavami, tj. vězeňským bachařem (Jiří Černý) a Andělem utěšitelem (Filip Dámeč). V jejich promluvách rozpoznáváme profesorčiny dopisy z vězení, příběhy z knihy *Byly jsme tam taky* či fragmenty básně *Noc s Hamletem* Vladimíra Holana.

Profesorka dějin umění je v inscenaci zpřítomňována zejména jako trestankyně v pardubickém kriminálu, kde opakovaně bojuje za práva vězňených osob. Využívá k tomu různé protestní způsoby: drží například osmidenní hladovku nebo sepisuje dopis generálnímu tajemníkovi OSN.²² Uvedenému odpovídá i základní dějiště, tedy vězeňská cela s jednoduchou postelí a zdí pokrytou kresbami, jež simulují způsob, jakým si věznění lidé zaznamenávají plynutí času. Prakticky od začátku inscenace je tak vytvářen kontrast mezi něčím vysokým-hloubkou-pohybem (tj. etickými a estetickými

19 „Poprava blízkých příbuzných nacisty měla být rozhodným momentem její konverze ke katolicství. Buď důsledný nihilismus, nebo důsledný klad. Tento duchovní zvrat či prozření nachází záhy přímou odezvu v její práci. Víra jako zásadní druh poznání jí upřesnila pohled na realitu uměleckou i životní. „Každé pravé drama Boha prostě postuluje. Nezapřelo dodnes, že vzniklo z oslav na jeho počest“ (Ptáčková 2005: 47).

20 „Působnost vypuklého reliéfu, anebo představující plastické malby je obdobná jako působnost postav na mělkém jevišti. Čím hlubší však, byť pomyslně, je pozadí za postavami, tím ubývá více na dojmu jejich plasticity, nabývají však zase jiné vlastnosti ‚skutečnosti‘. Obdobně je tomu na divadle s hlubokým jevištěm“ (Vacková 1936: 87).

21 Divadelní spolek JEDL – *Ženy, držte huby!* Premiéra: 7. 2. 2023. Scénář: Lucie Trmíková (podle dopisů Růženy Vackové a knihy Dagmar Šimkové *Byly jsme tam taky*, ve scénáři použity úryvky z poezie Vladimíra Holana), režie: Jan Nebeský, scéna: Jan Nebeský, Petra Vlachynská, kostýmy: Petra Vlachynská, hudba: Matouš Hejl, vedoucí produkce: Miriam Čandíková, účinkují: Lucie Trmíková, Jiří Černý / Robert Mikluš, Filip Dámeč, Libor Mašek, Monika Knoblochová.

22 O okolnostech odmítání amnestie i protestních akcích ve vězení píše Vacková ve svých dopisech rodině (Vacková – Valtrová 1994).

úvahami, nad kterými se Vacková zamýšlí) a něčím nízkým-plochou-statičností (tj. přízemním prostředím – možná až nelidských existenčních podmínek věznice, kde je s člověkem zacházeno nedůstojně). Inscenátoři k tomu využívají také postavu vězeňského bachaře, jehož drsný projev zahrnuje urážky a kruté jednání s trestankyněmi. Obsah této postavy ale jako by ironizovala její forma: tedy kostým, kterým je sytě barevná uniforma s vycpanými svaly, připomínající převlek superhrdinů či skafandr kosmonautů. Jelikož je postava Růženy Vackové oděna naopak střídme a snad i historicky věrně, tedy do hnědých vězeňských tepláků a tmavé paruky, rozvíjí se mezi nimi výrazný vizuální kontrast. Jejich stylovou nesourodostí postupně vzniká i obrazný prostor hlavní postavy, který využívá pro modelování vlastní vnitřní svobody vůči autoritě přízemního dozorce (*obr. 1*).

Výtvarnice Petra Vlachynská připravila i jinou verzi „kostýmního dějstvování“ Vackové, a sice šaty z osiky, tedy z organického materiálu evokujícího křehkost rostliny. Díky tomu, že je svázána – respektive sešitá tak, aby přesně držela požadovaný tvar oděvu, je tato domnělá křehkost nicméně záhy střídána silou a pevností materiálu. Do šatů z osiky se profesorka odívá při závěrečné scéně dovršení vězeňského výkonu, a tedy dosažení své faktické svobody (*obr. 2*). Spolu s postavou Anděla utěšitele, tj. ve scénách transcendentálních a běžnou lidskou zkušenost převyšujících momentů, zase vystupuje v minimalistické bílé sutaně, jejímž prostřednictvím se obrazně přibližuje do stavu „nad“ realitou (*obr. 3*). Naznačené vrstvení kostýmních oděvů, respektive moment stupňování různých dimenzí, představuje také základní princip celého scénografického řešení, které vytváří výtvarně-dramatický prostor pro rozvíjení stylových i existenčních tezí hlavní hrdinky. Skládá se z jednoduché patrové konstrukce, která je budována v hloubce jevištního prostoru. K výchozímu dějišti vězeňské cely, jež se rozkládá na základní úrovni pódia, se postupně přidávají – či lépe řečeno v hloubce jevištního prostoru se postupně odhalují – další úrovně myšlených prostředí Růženy Vackové (*obr. 2, 3*). Scénické výjevy, které následně zaplňují tato stupňovitá patra, se propojují s deklamovanými myšlenkami o hledání slohových zákonitostí prostřednictvím tvaru, tedy podobně tak, jako ve svých textech Vacková propojuje úvahy o plastičnosti reliéfu s hybnou silou člověka a jeho osudu. Díky naznačenému výtvarnému principu se tak římské reliéfy, o kterých profesorka během představení uvažuje, i nepřímě zhmotňují přímo v jevištním prostoru. Nositelkou jejich „akční hodnoty“ je samotná Růžena Vacková (Lucie Trmíková) a její „mělký“, s ostatním děním na jevišti kontrastující pohyb. Celkem tři úrovně scénické struktury jsou tedy postupně naplňovány různými výjevy, přičemž v horních patrech jsou rozvíjeny zejména alegorické scény – tedy výrazně stylizované a formálně zcizující obrazy. Jedná se například o živé koncertní provedení Bachovy skladby *Umění fugy* na cembalo a violoncello v podání hudebníka Libora Maška a hudebnice Moniky Knoblochové. I díky nim lze různé úrovně scénografického řešení interpretovat jako myšlenkové stavy Vackové tak, jak je v průběhu let strávených ve vězení prožívala: přízemní i vysoké, zahrnující každodenní potřeby a problémy i abstraktně filozofické či dokonce transcendentální otázky života a smrti.

Jak bylo zmíněno výše, odborný zájem Vackové prostupuje téma étosu čili mravního základu uměleckého díla. Podle autorky určuje právě étos specifičnost uměleckého projevu; projevuje se „nad komunikací – završuje ji“, čímž i formuje etiko-estetické podmínky inscenace či vztah racionálních a iracionálních prvků (Vacková 1948: 627, 639). Étos dramatu znamená jeho smysl, který názorně řeší, co je dobro a co zlo – v případě přibližované inscenace například morální nepoddajnost a vnitřní síla hlavní hrdinky versus způsob vynucování moci bývalého státního režimu. Vacková



Obr. 1. Lucie Trmíková (Růžena Vacková) a Jiří Černý (Dozorce) v inscenaci *Ženy, držte huby!*, Divadelní spolek JEDL, 2023, režie Jan Nebeský, výprava Jan Nebeský a Petra Vlachynská. © Zuzana Lazarová. Divadelní spolek JEDL.



Obr. 2. Fotografie z inscenace *Ženy, držte huby!*, Divadelní spolek JEDL, 2023, režie Jan Nebeský, výprava Jan Nebeský a Petra Vlachynská. © Zuzana Lazarová. Divadelní spolek JEDL.

sleduje étos ve vývojových proměnách formy a obsahu, k čemuž terminologicky využívá pojmy uměleckých směrů a programů devatenáctého a začátku dvacátého století, jako například expresionismu či surrealismu a dalších.²³ V návaznosti na způsob, jak o nich uvažuje, lze konstatovat, že inscenace *Ženy, držte huby!* se soustředí na existenční rozměr „protirealisticky“: k étosu a duchovnímu přesahu coby svému hlavnímu tématu se totiž vztahuje jako k fenoménu, jenž spočívá někde „nad“ klasickou verbální komunikací.

Napětí mezi idealismem a realismem, pohybem a statičností se v inscenaci projevuje různě, například v naznačeném reliéfním „dějstvování“ scénografického řešení. V jeho vrstvách lze detekovat paralely ke kunsthistorickým aspektům, které Vacková dlouhodobě sledovala na antických artefaktech i ve výtvarném projevu v dramatickém umění. Jedná se o motivy vycházející z fascinace reliéfem, jako jsou kategorie hloubky a plošnosti, plastičnosti a taktility či modelace „akční hodnoty“ díla.²⁴ Jak bylo cílem ukázat, otevírají výtvarné projevy inscenace *Ženy, držte huby!* podobné možnosti skladebných kompozic jako sochařské reliéfy a vyzývají k odhalování různých figur, příběhů a etických zkušeností.

Iluze pravdy, patos a zastoupení

Výše uvedený pojem „étos“, který se vyskytuje napříč texty Růženy Vackové, přímo souvisí s dalším z konstitutivních prvků badatelčiny divadelně-vědní i kunsthistorické teorie. Jedná se o „patos“, tedy termín, jímž autorka doplňuje své chápání sousloví „étos dramatu“ a rozvíjí spolu s motivem „zastoupení“. Uvedené koncepty jsou také hlavním tématem a interpretačním rámcem badatelů Josefa Vojvodíka a Marie Langerové, kteří se ve svém výzkumu z roku 2014 zaměřují na téma „patosu“ a „patetičnosti“ v umělecko-estetickém myšlení a specificky je rozvíjejí na příkladu života a díla dvou historiků umění, Růženy Vackové a Pavla Kropáčka. Jak přitom vysvětlují, je pro pochopení Vackovou postulovaného nároku na mravní a etickou účinnost divadla (či dramatického umění) zásadní kontext doby, ve které své myšlenky formulovala – tedy tzv. protektorátního období, kdy podle autorů v české kultuře obecně docházelo k oživení zájmu o divadlo a divadelní kulturu. Josef Vojvodík proto v samostatné kapitole sleduje tendence „inscenovanosti“ (snad v analogickém smyslu k dobovému termínu „dějstvování“, který používá Vacková) a inscenování dramatu života: „Se zájmem o divadlo v letech okupace,



Obr. 3. Lucie Trmíková (Růžena Vacková) a Jiří Černý (Dozorce) v inscenaci *Ženy, držte huby!*, Divadelní spolek JEDL, 2023, režie Jan Nebeský, výprava Jan Nebeský a Petra Vlachynská. © Zuzana Lazarová. Divadelní spolek JEDL.

23 V případě Vackové označení *surrealistické* ale „nesouvisí s psychickým automatismem, jak bývá pojem v návaznosti na manifest André Bretona užíván, ale jako protirealistická forma uměleckého „artismu““ (Vojvodík – Langerová 2014: 85).

24 Díky odlišným způsobům tvarování různých objektů či prostorů si autorka všímá momentů pokládání, skládání nebo otiskování, stejně jako opozičních principů klasického modelování (zaplňování prostoru hmotou).

s fenoménem inscenovanosti, teatralizace a divadelní stylizace (protektorátní skutečnosti) jde ruku v ruce silné napětí, vycházející z asymetrie mezi skutečností a iluzí, mezi vnějškem, světem „tam venku“, a vnitřkem [...]“ (Vojvodík – Langerová 2014: 90).

Na několika příkladech dobové kultury autor dále dokládá, že atmosféra každodennosti v období protektorátu měla navozovat iluzi, že válka se odehrává někde venku, zatímco uvnitř „v protektorátních kulisách“ je vše v pořádku. Upozorňuje tím na dobové napětí, dokonce nesouměrnost mezi vnějškem a vnitřkem, potažmo divadlem a skutečností, které je spojeno se situací „ohraničení“ a zároveň „vyloučení“. Rozmlžená hranice mezi skutečným a neskutečným, nutností *pasivně* přijímat daný stav a nemoci se *aktivně* vztáhnout k dění, které se odehrává „tam někde venku“, pak klade i specifické nároky na přihlížející jedince (diváctvo). Uvedené podle Vojvodíka souvisí se stavem „cizosti“, tedy něčeho, co se vymyká dosahu jednotlivce – něčeho, na co nemá vliv podobně, jako v událostech řeckých tragédií nemají protagonisté vliv na osudné následky svých činů. Právě tímto stavem cizosti také autor konceptualizuje zmiňované nároky Vackové na etický rozměr divadla, etickou promluvu a étos dramatu, případně diváctva, které nemá být pouze pasivním recipientem v hledišti, ale aktivním svědkem událostí (na jevišti) zaujímajícím k viděnému určitou pozici. Vysvětlením tohoto postoje se badatel dále dostává k nároku Vackové na „pravdivost“ a „skutečnost“ divadla a dramatického umění, jež interpretuje jako opoziční k divadelnosti či inscenovanosti protektorátního stavu: „Jako by Vacková obrátila tyto pozice: uvažuje a píše o pravdě divadla, o ‚pravdě dramatické‘ a ‚pravdě herecké‘, která je nad pravdou nějaké *jenom* výtvarné názornosti“ [...] Uvažuje o svěbytné realitě dramatického nebo přesněji řečeno výtvarně-dramatického umění v době navozování iluze ‚pravdy‘ a každodenní ‚normálnosti‘ života v protektorátu“ (Vojvodík – Langerová 2014: 98).

Jak z uvedeného vyplývá, vede naznačená perspektiva skutečnosti a opravdovosti dramatu opět k étosu a od něj neodlučitelné formy patosu. Patos nebo *pathema*, jak uvádí Růžena Vacková, zakládá étos: „každá řecká dramatická postava má své *pathema* – čili vnitřní i vnější osud –, kterým na scéně dochází k objasnění étu“ (Vacková 1948: 628). S uvedeným souvisí i pozice tzv. zastoupení a aktivního nasazení vlastní jednající osoby, tj. radikální forma patosu, projevující se v životních okolnostech i odborné činnosti Vackové. V různých momentech svého života, během okupace i později po převratu v únoru 1948, si zvolila cestu zastoupení a sebe-nasazení, tedy i „sebe-oběti nasazení, v němž se prostupují a tvoří jednotu actio i passio, étos i patos“, konstatují citovaní badatelé a dodávají, že se jedná o zastoupení coby stav „bytí na určitém místě za někoho“ (Vojvodík – Langerová 2014: 100). Jako taková se, obrazně řečeno, radikální forma patosu uplatňuje také v druhé ze sledovaných inscenací: *Spis / Růžena Vacková* spolku Krajinou přílivu, jejíž premiéra se uskutečnila v květnu 2022 v režii Jakuba Gottwalda. Nabízí divadelní ztvárnění – další „zastoupení“ – Růženy Vackové, a to nejen prostřednictvím jednající herečky, ale také přicházejících návštěvníků a návštěvnic. Během představení totiž právě diváctvo participuje na předváděném ději (osudu RV), tj. není pouze pasivně přihlížejícím, ale i aktivně jednajícím. Všichni přítomní jsou zde totiž inscenačním týmem vedeni pohybovat se či dokonce promlouvat tak, aby se v nich rozvinul afektivní vztah k viděnému a zažívanému. Nejedná se tedy o scénografické či kostýmní řešení, které je v tomto případě předmětem výtvarného projevu, ale samotná práce s plasticitou herců, hereček a zapojovaného diváctva.

Spis / Růžena Vacková

Inscenace *Spis / Růžena Vacková*, jež je uváděna od května 2022 spolkem Krajinou přílivu a v režijním nastudování Jakuba Gottwalda, se podobně jako předchozí inscenační projekt zaměřuje na životní etapu Růženy Vackové prožitou ve vězení. Na základě autorského scénáře Tomáše Peřiny a Jakuba Gottwalda se v tomto případě ale nesetkáváme s jedinou Růženou Vackovou – její úvahy, myšlenky či výňatky z odborných textů nebo dopisů jsou naopak zpřítomňovány prostřednictvím více členů a členek spolku a místy i samotným publikem. Příchodem do Nové libeňské synagogy, tedy prostoru, pro který inscenace vznikla,²⁵ se totiž diváctvo stává odsouzenými trestanci a trestankyněmi. Coby osoby nastupující do výkonu trestu musí nejprve odevzdat své osobní věci, obléct si přidělený plášť, seřadit se do řady a na vyzvání bacheřem nahlas vyslovit své jméno. Vše se odehrává v monumentální potmělé a místy polorozpadlé synagoze, disponující specifickou atmosférou, smyslovými kvalitami a samozřejmě i přirozeným akcentem duchovních úvah. Poté co jsou všichni přítomní pomyslně zbavení své svobody, dostává každý účastník či účastnice do ruky složku. Jedná se o vězeňský spis Růženy Vackové obsahující její základní biografické údaje, fotografie, důvody obžaloby a podrobnosti o rozsudku z roku 1952. Desky i strojopis, jímž jsou na zažloutlém papíru uvedeny veškeré informace, korespondují s dobovými kostýmy herců a hereček stejně jako s dalšími jimi používanými rekvizitami, jež jsou formálně věrně padesátým letům minulého století.²⁶

V dalším průběhu inscenace je již publiku ponechána spíše přihlížející a posléze svědecká role, v obou případech ale diváctvo funguje jako pomyslný spolutvůrce osudu Růženy Vackové. V jeden moment jsou například všichni přítomní vyzváni, aby se začali rychlou chůzí pohybovat do kruhu v hlavní chrámové lodi, tedy podobně tak, jak se musí pohybovat vězni při denních návštěvách venkovních prostorů věznice. Během poměrně dlouhé sekvence, kdy diváctvo za přítomnosti dozorců-herců pobíhá ve stanovené ose, jsou herečkou představující v ten moment Vackovou rozvíjeny profesorčiny teze o mravní očistě, katarzi, sebeobětování a pravdivosti. Herečka se v ten moment nachází na ochozu synagogy, kde deklamuje své výroky a odkud shazuje své eseje a dopisy dolů na hlavy lidí, vytvářejících svým popobíháním tvar kruhu. Publikum, hmota lidí coby anonymní dav pohybující se zrychleně ve stanoveném rytmu a trajektorii, se tak stává aktérem konfrontace hybné síly děje, kterým je zde právě osud Vackové. Také ostatní inscenované výjevy ze života profesorky jsou dále předávány prostřednictvím více i méně metaforických obrazů, jejichž výtvarná poetika se propojuje s celým prostorem budovy.

Inscenovaným materiálem se i v tomto případě stávají různé texty Vackové jako třeba dopisy z vězení adresované „drahým dušičkám“, „šmidlenkám“ či „miláčkům“, tedy jejím synovcům. V nich se zpřítomňují myšlenky, pocity a úvahy trestané intelektuálky, avšak neakademickým a naopak více osobním způsobem. Také v případě těchto materiálů ale stále platí, že jakýkoliv psaný projev Vackové je protkán určitou morální naléhavostí a úvahami o smyslu člověka na zemi. Inscenátoři také čerpají a některé scény

25 V rámci hostování byla inscenace *Spis / Růžena Vacková* adaptována například pro jiný, ale taktéž historický objekt – gotickou Kapli Božího Těla v Kutné Hoře.

26 Podle webu divadelního spolku *Krajinou přílivu* se na podobě inscenace podílel celý kolektiv ve složení: Jakub Gottwald, Tomáš Peřina, Simeon Hudec, Johana Hořejší. Pod scénářem je podepsán Tomáš Peřina a Jakub Gottwald, autorem světelného designu je Jaroslav Repka. Hrají: Jana Hauskrechtová, Hynek Chmelař, Josefína Hudcová, Aneta Škoulová, Jaroslav Repka, Markéta Susová, Simeon Hudec, Ondřej Balajka, Zdeněk Kříž, Tomáš Peřina, Jakub Gottwald, Magdalena Kiselá.



Obr. 4 a 5. Diváctvo a tvůrčí tým inscenace *Spis / Růžena Vacková*. Divadelní spolek Krajínou přílivu, 2022, režie Jakub Gottwald. © Jakub Hrab. Divadelní spolek Krajínou přílivu.

přímo vytvářejí na základě úvahy nazvané *Sokrates, vychovatel národa*, kterou Růžena Vacková napsala v reakci na propuknutí druhé světové války v roce 1939. Podle Josefa Vojvodíka a Marie Langerové se jedná o zásadní filozoficko-etickou stať, jíž se autorka přihlásila k patosu (sebe)oběti: „V roce 1952 byla zatčena znovu a tzv. třídní justicí odsouzena k 22 letům vězení, kde strávila bezmála 16 let života, jako by to sama proféticky předpověděla v roce 1939 v úvaze *Sokrates, vychovatel národa*, kde píše o Sókratově obžalování z kažení mládeže, jež v roce 1952 zaznělo jako zvláště přitěžující okolnost její obžaloby: „To byl důvod, který se po věky opakuje ve všech politických justičních vraždách a politicko-mravních soudech“²⁷ (Vojvodík – Langerová 2014: 14).

Fenomén patosu (sebe)oběti a hraničnosti životních událostí Vackové, stejně jako převzetí odpovědnosti ze „svobodné iniciativy druhého“, představují hlavní motivy inscenace *Spis / Růžena Vacková*. Projevují se jak v inscenačním prostoru, jehož monumentalita podtrhuje velikost ženy zbavené fyzické svobody, a přesto si zachovávající svobodu vnitřní (duchovní), stejně jako v celkové režijní koncepci. Vážnost promluv a důraz na svědeckou, až apoštolskou roli přítomných diváků a diváček, zdůrazňuje rozměr etického odkazu Vackové, který převyšuje běžnou zkušenost člověka. Diváctvo je od začátku pojímáno jako aktivní činitel, participující na předváděném životním příběhu,

jehož soustavným vtahováním do děje je posilována výše zmíněná divadelnost (inscenovanost či „dějstvování“ různých forem patetické zkušenosti). Inscenace se snaží přiblížit momentu „sebeobětování pro vyšší princip“ různými mechanismy, přičemž slohově, ve smyslu pevné struktury s definovaným pohledem na realitu, ji lze označit za koherentní. Všemi svými prostředky cílí na zpřítomnění patosu či přesněji řečeno patetické zkušenosti Vackové, zhmotňované během představení ve vztahu k druhému jedinci. Patos je zde zpřítomňován ale také jako námět, jako

podmínka a princip života Růženy Vackové, a jako takový je evokován již samotnou podstatou sakrálního prostoru, v němž se představení odehrává. Ať už se jedná o synagogu či jinou posvátnou budovu, disponuje vždy vlastní sugestivní historickou působností, čímž evokuje fenomén monumentality a klasičnosti *per se*. Protagonisté děje s těmito kvalitami důsledně pracují, jak prostřednictvím světla a zvuku, tak svými vlastními fyzickými výkony ve vertikální ose bývalé hlavní chrámové lodi. Prostřednictvím „patetické zasaženosti patosem herců a hereček“, ale také vlastní prezentností v primárně nedivadelním inscenačním prostoru, je diváctvo integrováno do představovaného děje tak, aby mohlo spoluvytvářet plastičnost výtvarného projevu zde předváděného dramatu.



Obr. 6. Jana Hauskrechtová (Růžena Vacková). *Spis / Růžena Vacková*. Divadelní spolek Krajinou přílivu, 2022, režie Jakub Gottwald. © Jakub Hrab. Divadelní spolek Krajinou přílivu.

27 Uvedená citace: Vacková, Růžena. 1939. *Sokrates, vychovatel národa*. Praha: Václav Petr, 1939, s. 29–31.

Závěr: Výtvarný projev dnes?

Výtvarný projev v dramatickém umění zahrnuje podle Vackové vše viditelné („celou zrakovou soustavu divadelně dramatického umění“), a tedy se uplatňuje jako všudy-přítomná ustavující složka uměleckého díla. Základem výtvarně dramatické práce by proto měla být soudržnost mezi smyslem dramatu a jeho výtvarnou realizací, což může zahrnovat mnoho podob a způsobů, jejichž klíčem je nicméně étos. Jinými slovy je nutné, aby dílo směřovalo k dramatické účinnosti a dosažení své mravní myšlenky (Vacková 1948: 51). V návaznosti na uvedené by výše rozebírané inscenace obstály, jelikož jejich námět – životní příběh a úvahy Růženy Vackové, tj. konkrétní člověk a jeho mravní základ – vytváří koherenci se svým „výtvarným tvarováním“. Každá z inscenací pracuje různě s prostorově-výtvarnými formami, jež se vztahují k organizaci optických a prostorových vztahů. Přestože jsou ve svém provedení odlišné, podílí se tyto scénografické formy v obou případech na posilování významnosti inscenačního poselství: zatímco podobu jevištního díla *Spis / Růžena Vacková* definuje monumentalita a plastičnost inscenačního prostoru, jehož tvar od předminulého století zase definovaly různé ritualizované náboženské obřady, je hra *Ženy, držte huby!* realizována v klasickém divadelním uspořádání a ve výrazných kostýmech Petry Vlachynské. Výtvarný projev konstituuje jeviště s patrovou konstrukcí, v jejíž hloubce jsou evokovány různé „surrealné“ stavy hlavní protagonistky, stejně jako monumentální prostor a v něm plasticky pojatá práce s publikem. Přestože je výtvarného projevu tedy dosahováno odlišnými způsoby, uplatňuje se v celém „dějstvování“, a tedy v celém myšleném i fyzickém prostoru každé z inscenací.

Jak již bylo uvedeno, zabývala se Vacková „dějstvováním“ v kontextu formálního a obsahového vývoje starořímského umění a zaměřovala se přitom na obecné narativní vlastnosti a způsoby, jakými jsou ve hmotě a tvaru rozvíjeny historické příběhy. Ve svých textech pojímá plasticitu tvaru jako element, který daný předmět aktivně přetváří, ať už jde o sochařský objekt nebo dramatické umění. Plasticitu coby aktivní sílu, jež umožňuje působení reliéfu, lze detekovat právě ve scénografickém řešení inscenace *Ženy, držte huby!* – tedy v patrové konstrukci, ve které vzniká kontrast mezi pohybem a státností či plastičností jednajících postav v prostoru a plochosti (jeho) povrchu. Pohyb toku úvah Vackové a jejího vztahování se k existenčním podmínkám v pardubické věznici je evokován scénickou figurou „klidu“, již inscenační tým vytváří například pomocí hudebních vstupů, čili vážné smyčcové hudby, nebo postavou Anděla a jejím protipohybem ve vyšších úrovních scénografického reliéfu. Plasticita inscenace *Spis / Růžena Vacková* se projevuje odlišně, a to zejména tělesností herců a hereček, tedy tělesností člověka, a v samotné „materialitě“ historické budovy a participujícího diváctva. Přítomní jsou v některých momentech dokonce pojímání spolu s herci a herečkami jako „člověk v dramatu lidí“, tedy osudu Vackové, a to „v patické zasaženosti diváka patosem herce, jenž v pojetí Vackové zakládá étos dramatu“ (Vojvodík – Langerová 2014: 98).

Cílem tohoto textu bylo představit životní peripetie profesorky Růženy Vackové, stejně jako její obecné úvahy i odborné teze z oblasti dějin umění. Zároveň bylo cílem vyložit její teoretické pojednání o výtvarném projevu v dramatickém umění a pokusit se jej vztáhnout ke dvěma současným divadelním projektům. Přiblížením jejich výtvarné podoby bylo dále záměrem pokusit se demonstrovat, jak lze o některých z aspektů výtvarně-dramatické teorie Vackové uvažovat dnes. Jednalo se o pojmy étosu a patosu, mravní účinnosti díla, plasticity a taktility, jež byly sledovány v reliéfním a monumentálním tvaru obou inscenací a které určitý typ přesahu skutečně nabízí.

Jejich prostřednictvím totiž lze zaměřit pozornost na to, zda inscenace odpovídají proporcím výtvarného projevu v dramatickém umění tak, jak je navrhuje Vacková, a nahlédnout vztahy mezi hledištěm a jevištěm tzv. „výtvarným náhledem“.²⁸ Právě komunikace s diváctvem se v textech Růženy Vackové objevuje s vysokou důrazností; autorka v ní spatřuje podstatu dramatické pravdy, potažmo pravdu celé inscenace: v případě díla *Spis / Růžena Vacková* je udržována participací a principem doteku čili hmatovým kontaktem s konkrétním prostorem a v něm ztvárňovaným etickým postojem dramatické osoby Růženy Vackové. Druhá inscenace sice také disponuje specifickou haptickou kvalitou, ta ale vzhledem k uspořádání hlediště a jeviště není diváctvu dopřána přímo. Plastičnost scénografického reliéfu je zde pouze zrakově (vidově) evokována. Scénografické řešení inscenace *Ženy, držte huby!* dotek nicméně přesto evokuje, a to prostřednictvím práce s hloubkou, kterou vytváří „blížkost nejen jako geometricko-prostorový, ale také jako patický a etický pojem a fenomén ve vztahu k bližnímu. Patickou je blížkost proto, že nepřipouští uklidnění a ustrnutí, naopak, vede k neustálému stupňování“ (Vojvodík – Langerová 2014: 16). Obě dvě inscenace se navíc zakládají na zpřítomnění životního osudu Růženy Vackové, čímž zejména naplňují podmínku výtvarně dramatické práce, kterou je podle Vackové souhlasnost mezi smyslem dramatu a jeho výtvarnou realizací.

Bibliografie

- BARTLOVÁ, Milena. 2016. Josef Vojvodík, Marie Langerová, Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 10, 2016, č. 21, s. 134–142.
- BARTLOVÁ, Milena. 2020. *Dějiny českých dějin umění 1945–1969: dějiny umění slouží vědě o člověku*. Praha: UMPRUM, 2020.
- BEČANOVÁ, Nikola. 2020. *Anotovaná bibliografie díla Růženy Vackové z let 1929–1948*. (online) Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2020 (cit. 15. 3. 2025). URL: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/122624/120373969.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- HORYNA, Mojmír. 2006. Růžena Vacková jako teoretička umění. In Beket Bukovinská – Lubomír Slaviček (eds.). *Pictura verba cupit: sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného = essays for Lubomír Konečný*. Praha: Artefactum, 2006, s. 449–466.
- jin-. b. d. VACKOVÁ, RŮŽENA (23. 4. 1901 Velké Meziříčí – 14. 12. 1982 Praha) (online). Ústav pro studium totalitních režimů, b. d. (cit. 12. 9. 2024). URL: <http://www.ustrcr.cz/cs/vackova-ruzena-23-4-1901>
- KOUBSKÁ, Vlasta. 2007. *František Tröster: básník světla a prostoru*. Praha: Obecní dům, 2007.
- MORÁVKOVÁ, Naděžda – POCHYBOVÁ, Michaela. 2015. *Růžena Vacková: historička statečného srdce*. Praha: ViaCentrum, s. r. o., 2015.
- PALIVODOVÁ, Eva. 2013. *Andrej Gjuric 1938–2015* (online). Paměť národa, 2013 (cit. 17. 10. 2024). URL: <https://www.pametnaroda.cz/cs/gjuric-andrej-1938>
- PTÁČKOVÁ, Věra. 2005. Metafyzická realistka Růžena Vacková. In: Eva Šormová – Michaela Kuklová (eds.). *Miscellanea theatrale: sborník Adolfa Scherlovi k osmdesátinám*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 43–52.
- PTÁČKOVÁ, Věra – VELEMANOVÁ, Věra. 2012. Život je důležitější než věda (Růžena Vacková). Rozhovor s historičkou scénografie Věrou Ptáčkovou. *Divadelní revue* 23, 2012, č. 2, s. 111–124.
- PŘÍHODOVÁ, Barbora. 2012. *Obrazový prostor na jevišti k (re)konstrukci výtvarně-technického řešení bostonské inscenace Intolleranza 1960 ve scénografii Josefa Svobody*. (online). Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012 (cit. 15. 6. 2024). URL: <https://theses.cz/id/lho2ka/>
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 1982. Antická norma Růženy Vackové. *Zprávy Jednoty klasických filologů*, 1982, roč. 24, č. 1–2, s. 70–72.

28 Podmínky mezi jevištěm a hledištěm jsou podle Vackové formovány tzv. „výtvarným slohovým názorem“ a podoba dramatické postavy je zase určena tzv. „výtvarným videm“, který zároveň formuje scény do psychologických soustav. V celku jsou pak samotným „výtvarným projevem“ uspořádány do inscenačního tvaru (Vacková 1948: 13).

- STEHLÍKOVÁ, Eva. Výběrová bibliografie prací doc. Dr. R. V. *Zprávy Jednoty klasických filologů*, 1982, roč. 24, č. 1–2, s. 71–72.
- SCHWAB, Simon. 2015. *Růžena Vacková a proces Mádr a spol.* (online). Bakalářská práce. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, 2015 (cit. 20. 4. 2024). URL: <https://theses.cz/id/xm99u2/>
- ŠTRÁFELDOVÁ, Milena. 2016. *Trestankyně: příběh Růženy Vackové*. Praha: Mladá fronta, 2016.
- TRÖSTER, František. 1936/37. *Poznámky o scéně. Život* 15, 1936/37, s. 84–87.
- VACKOVÁ, Jarmila. 1992. Osud a dílo Růženy Vackové. K desátému výročí úmrtí. *Umění* 40, 1992, č. 6, s. 438–450.
- VACKOVÁ, Růžena. 1929. *Římské historické reliefs: (formální vývoj) = Les reliefs romains aux représentations historiques: (L'Évolution de la forme)*. Praha: Filosofická fakulta university Karlovy, 1929.
- VACKOVÁ, Růžena. 1936. *Římské historické reliefs: (obsahový vývoj) = Les reliefs romains aux représentations historiques: (L'Évolution du thème)*. Praha: Filosofická fakulta university Karlovy, 1936.
- VACKOVÁ, Růžena. 1939. *Sokrates, vychovatel národa*. Praha: Václav Petr, 1939.
- VACKOVÁ, Růžena. 1948. *Výtvarný projev v dramatickém umění*. Praha: Dr. Václav Tomsa, 1948.
- VACKOVÁ, Růžena – POUŠTA, Zdeněk (ed.). 1999. *Vězeňské přednášky*. Praha: Archiv Univerzity Karlovy, 1999.
- VACKOVÁ, Růžena – VALTROVÁ, Marie (ed.). 1994. *Ticho s ozvěnami: dopisy z vězení z let 1952–1967*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994.
- VOJVODÍK, Josef – LANGEROVÁ, Marie. 2014. *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo, 2014.

Mgr. et Mgr. Bc. Amálie Bulandrová
Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
Katedra volného umění –
Ateliér volného umění I
amalie.bulandrova@umprum.cz
Masarykova univerzita
Katedra divadelních studií
amalie.bulandrova@mail.muni.cz

Amálie Bulandrová absolvovala obory Divadelní věda a Dějiny umění na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a obor Teorie a dějiny umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Na zmíněných pracovištích aktuálně působí jako doktorandka (FF MU) a jako spoluvedoucí ateliéru Volného umění I (UMPRUM). Od roku 2022 se podílí na organizaci a dramaturgii prostoru Kafkárna / Centrum pro umění a ekologii UMPRUM, příležitostně také působí jako kurátorka a publicistka v oblasti výtvarného a divadelního umění.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.



Obr. 7. Profesorka Růžena Vacková, 1947.
© Hájek pro časopis Vlasta (1, 1947, č. 42, s. 2),
zdroj Wikimedia Commons.