

zjevení masky



Štefan Capko



Zjevení masky



zjevení masky

NAMU
2026

Štefan Capko

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Divadelní maska“, podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2017.

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

Cover & Typo © Markéta Jelenová, 2026

Photos © Štefan Capko, Jakub Urban, Benn Murhaaya, Ondřej Holba, 2026

ISBN 978-80-7331-761-4 (iPDF)

Obsah

Úvod 13

1. Co je maska? 21

Maska nabízí lidem fyzickou ochranu 23

Svět zvířat je pro nás hlubokým pramenem poznání 24

Definice masky 28

2. Účel maskování 31

Ochrana fyzická 32

Ochrana psychologická 33

Mytická bytost 34

Zvíře 35

Člověk 36

3. Lidská tvář je domovem smyslů 39

4. Dělení masek 43

Dělení masek podle účelu 44

Pracovní masky 45

Posmrtné masky 45

Obřadní, rituální a lidové masky 46

Divadelní masky 48

Dělení masek podle kvality 53

Statické masky 53

Dynamické masky 54

Dělení masek podle zakrývané plochy 59

Obličejové masky 63

Polomasky 66

Kukla 66

Maškara 66

5. Maska v divadelním a filmovém umění 69

Maska v divadle 70

Maska ve filmu 73

6. Funkce masek v divadle 77

Rituální funkce 86

Zábavná funkce 88

7. Herec a maska 91

Setkání 92

Hledání 94

Pozorování 95

Rozhodnutí 96

Diktát masky 96

Souznění 98

Princip vedení masky 101

Herecké prostředky 102

Technické prostředky herce s maskou 103

Emoční prostředky herce s maskou 107

8. Technika hry s divadelní maskou 111

Prostor 112

Postoj 116

Pohled a fokus 116

Směr pohledu 120

Gesto 129

Pohyb – klid 133

Zastavení 135

Čas	135
Rychlost pohybu	136
Dynamika pohybu	137
Rytmus	137
Tvar pohybu	138
První a poslední postoj	139
Trajektorie (dráha pohybu)	142
Opakování pohybu	142
Úhly natočení masky v prostoru	143

9. Způsob hry s maskou 147

Figurální způsob	152
Lidské charaktery	153
Zvířata	158
Fantazijní bytosti	160
Abstraktní způsob	162
Atmosféra	164
Živly	166
City a pocity	166
Barvy	166
Svět lidských představ	166

10. Cvičení 169

Cvičení k probuzení masky	171
Cvičení představivosti	171
Osm fází od probuzení k neutrálnímu postoji	172
Probuzení masky v osmi fázích se změnou fokusu	178
Probuzení masky v osmi fázích při změně rychlosti	187
Probuzení masky v osmi fázích se změnou fokusu a rychlosti	189
Probuzení charakteru na dvanáct fází a pokračující hra	190
Cvičení pohledu při sledování lezoucího broučka	191

Chůze v prostoru	192
Pohled s neutrální maskou ve skleněném hranolu	193
Pohledy bez masky ve skleněném hranolu	196
Interpretační práce s konkrétní maskou	196
Čtení masky	198
Cvičení k postoji masky	201
Hlas masky	202
Pohyb masky	203
Literatura	204
Summary	205

Děkuji svým učitelům masky Berniemu Schürchovi, Ctiboru Turbovi, Jamesi Donlonovi, Claire Heggen, Patricku Pezinovi, Borisi Hybnerovi a Ladislavě Petiškové.

Děkuji svým spolupracovníkům při výzkumu Kateřině Votočkové a Lukáši Šimonovi.

A děkuji své rodině za trvalou podporu.

Úvod

Kniha **Zjevení masky** je příručkou pro studenty herectví, divadelní režie a režie animovaných filmů.

Maska je důležitou součástí divadelního vývoje. Pomáhá hercům pochopit základní divadelní interpretační postupy. Je to nástroj prastarý a velmi tajemný, zároveň účinný a také kultivující herecký projev. Rituální kořeny masky se dnes projevují zejména v lidové kultuře. V moderním divadle 20. století se zájem o masku střídá s opomíjením. Maska se zjevuje a mizí, aby se zase objevila a nečekanou silou zasáhla další diváky.

Tato kniha vznikla díky teoretickému a především praktickému výzkumu, který jsem po několik let uskutečňoval se studenty všech fakult Akademie múzických umění v Praze. Na divadelní fakultě jsme podrobně zkoumali práci s neutrální maskou. Na hudební fakultě expresivní formy spojené s charakterovou komedií a barokním divadlem. Na filmové fakultě vztah masky k loutce a ožívování objektů v animovaných filmech. Náš výzkum pronikal také do profesionální divadelní praxe: na jeviště Národního divadla v Praze i v Brně, na Hudební festival Znojmo (ve dvou barokních operách) a do nově zrekonstruovaného barokního divadla na zámku Valtice (představení ve stylu barokních pantomim s maskami charakterové komedie). Při tom všem pro nás byly oporou poznatky získané od Marcela Marceaua při jeho návštěvě a workshopu na HAMU v roce 2003 a spolupráce s pařížským divadlem Théâtre du Mouvement a s pedagogy Claire Heggen v roce 2011 a Patrickem Pezinem v roce 2014. V této publikaci jsem se snažil sumarizovat a utřídit své dosavadní zkušenosti z herecké a pedagogické praxe v oblasti mimu, clownerie a herectví s maskou.

Způsobů, jakými je možno masky interpretovat, je mnoho a vždy jsou spojeny s kulturními tradicemi místa, odkud vzešly. Cesta každého herce k interpretaci masky je individuální a neexistuje jeden jediný spolehlivý způsob, jakým se to dá naučit. Existuje ale soubor dobrých rad, které nám zanechali tvůrci a mistři divadelního umění ze všech koutů světa. Přispívají nám svými zkušenostmi a doporučeními a my si můžeme zkusit proslápat některou z jejich cestiček a osahávat si při tom důležité principy divadla. Tato kniha jistě dobré rady zjevuje, připomíná a dává do kontextu s reálným životem a divadelní praxí.

Maska herci umožňuje proměnu. Zároveň od něho vyžaduje, aby se jí oddal, a aby tak spolu vytvořili pevnou jednotu. Herec při práci s maskou prochází několika fázemi: po setkání s maskou, hledání a pozorování dochází k rozhodnutí masku

si nasadit a vystavit se jejímu diktátu, aby nakonec došel k souznění s ní a k její interpretaci, při níž bude moci vyjevit její magii.

Proces herecké tvorby s maskou má svoji technickou stránku, která je stejně důležitá jako ta emocionální. Herec má k dispozici několik nástrojů, s nimiž pracuje při oživení masky a tvorbě jevištní postavy. Jsou jimi prostor, postoj, pohled a fokus, směr pohledu, gesto, dráha a tvar pohybu, jeho rychlost, dynamika a rytmus, úhly natočení masky v prostoru, zastavení a opakování pohybu. Přitom nejdůležitější veličinou je čas a tím nejpodstatnějším, co spojuje herce a diváky, je tlukot jejich srdce a dýchání. Tedy dva procesy nezbytné k životu a současně determinující základní životní projev – POHYB.

Poslední kapitola této knihy je sadou cvičení, která jsou užitečná pro práci s maskou. Mohou herce dovést k pochopení technických principů práce na její interpretaci. A mohou také fungovat jako prostředek k pravidelnému tréninku soustředění a vedení masky při zkouškách i před každým hereckým výkonem.

Přeji Vám hodně štěstí a hezkých zážitků při tvorbě s maskou!

Š. C.



Člověk-herec se v masce zjevuje na jevišti. Magický okamžik setkání v magickém prostoru. Maska se objeví a zase zmizí. Nepolapitelná a nepostihnutelná chvíle. Jedna z podob divadla, která neztratila nic ze své zajímavosti a krásy.

Maska se zjeví. Così nám vyjeví a pomalu nebo náhle zmizí. Ztratí se.

Magii masky vnímáme skrze kouzelný okamžik jejího zjevení.

Nečekali jsme ji. Nečekali jsme právě ji. A nepřestává nás zajímat a vzrušovat. Jakým způsobem se zjeví? V jakých souvislostech?

V jakém prostoru a na jak dlouho? S kým a pro koho?

Maska se může zjevit: Ze tmy. Z hmoty. V prostoru. Ve světle. V mysli. V životě. V divadle. Ve společnosti. V přírodě...









1. Co je maska?

Položme si na úvod jednoduchou otázku: Co je maska?

Slovo *maska* běžně používáme, velmi pohotově v různých situacích praktického života, a ani nad tím nepřemýšlíme. Protože se v každodenním životě setkáváme často s výrazy, ve kterých slovo maska tvoří slovní základ, je dobré se na ně podívat podrobněji. Proto jsem studentům kladl často tuto otázku, abych zjistil, jak hluboko je slovo maska zakořeněno v našem vědomí a které hlavní významy jsou s ním spojené v běžné řeči. A to nejen v češtině. Slovo maska je kromě slovanských jazyků podobné v angličtině, francouzštině i němčině a také například v arabském jazyce můžeme najít slovo maskarah. Tvar i význam tohoto slova je tedy v mnoha jazycích takřka shodný.

V češtině jsme našli tato slova se slovním základem *maska*: *maskovat, zamaskovat, přemaskovat, odmaskovat, namaskovat, vymaskovat, maskovací, maskot, maskáče, maskáro, maškara, maškaráda, zmaškařit se...* Není jich málo a překvapivě je používáme v nejrozumnějších souvislostech i typech lidské činnosti.

Jaký je význam slova maska? Co všechno pro nás toto slovo znamená? A co si představíme, když se řekne MASKA? Zde jsou asociace, analogie a významy, které jsme posbírali se studenty herectví na několika uměleckých školách a na workshopech herectví s divadelní maskou:

Kryt; ochrana před světem; ochranný kryt; něco přes obličej, když se chceme skrýt, převtělit se do něčeho jiného; falešná identita; možnost stát se někým jiným; kryt duše; další osoba ve stejném těle; objekt; esence jedné typické vlastnosti člověka.

Je to kryt; ochranný kryt; ochrana; falešná identita; možnost stát se něčím jiným; stát se jinou osobou.

Je to ochrana před světem; jiný stav duše; náhrada výrazu obličeje; objekt.

Karneval; masopust; vojáci; hasiči; potápěči; svářeči; protichemická maska; rouška u lékaře; tzv. atombordel (gumový oblek na ochranu před jaderným zářením); banditi; zloději; ochrana identity; být nepoznán; zásahová jednotka policie; vojenské jednotky rychlého nasazení.

Pleťová maska; film Jima Carreyho; předek auta; forma náboženského objektu; kouzelnická pomůcka; šamanská maska; sekty (Ku Klux Klan, Anonymous); fanoušci na fotbalovém stadionu při řádění; anonymita; zmizení; možnost stát se někým jiným; zakrýt se; zakrýt si něco; nebýt poznán; schovaná identita člověka; člověk je neidentifikovatelný; vydávat se za někoho jiného.

Spojení reality a nadreálného světa; most do snu; oživená vzpomínka na zemřelého; propojení s duší zvířat; prostředek na komunikaci s duchy a živly prostřednictvím rituálního tance nebo obřadů.

Číselná maska – sled čísel v matematice, postup, jakým jsou vybírána jednotlivá čísla.

Filmový trik s vícenásobnou expozicí; maska výběru; šifrování (u některých šifer se používá maskování textu); automobil; hokejový brankář; chytač v baseballu; brankáři obecně; rytíři; koně ve válce.

Obrana; rituál; nové tělo; kus materiálu, který si dáme před obličej; převlek, který zakrývá skutečné tělo; další identita; hrdina; superhrdina; charakter; přetvářka – skrývání; póza; mýtus; historie; herec; podvod; zloděj; festival; Benátky; Jim Carrey ve filmu Maska, Mardi Gras v New Orleans; gejša; samuraj; faraón; posmrtná tvář na sarkofágu; slupka; totem; vtělení; plastika; přetvářka; kosmetika; brankář; kat; včelař; něco, co je před něčím jiným.

Je toho opravdu hodně, co si s maskou spojujeme a jak masky používáme. Proto je dobré položit si další otázky: *Co maska nabízí? Kde se s ní v reálném životě můžeme setkat a využít její výhody?*

Využití masky a její funkce dnes souvisí hlavně s ochranou. S ochranou fyzickou, s ochranou soukromí, s obranou před nepřítelem nebo nepříznivými životními podmínkami. Další funkce masky jsou spojené s proměnou a souvisí především s uměním a se světem transcendentálním a fantazijním.

Maska nabízí ochranu a proměnu.

Maska nabízí lidem fyzickou ochranu

Používání masky je prostředkem obrany člověka proti nepříteli nebo nepříznivému působení přírodních jevů a procesů. Podívejme se na to, ve kterých oblastech lidské činnosti se maska používá.

Ve *vojenství* už starověké národy používaly v boji k ochraně hlavy a trupu přilby a brnění. Zahalovaly si hlavy přilbami s maskou, které chránily mozek jako komplexní koordinační centrum i obličej s důležitými smyslovými orgány. Tyto vojenské doplňky se vyvíjely ve tvarech i v kvalitě použitých materiálů. Gotičtí rytíři používali masivní brnění a štíty proti zbraním protivníka. S nástupem střelných zbraní se musely k ochraně vojáků hledat jiné technologie. Ve 20. století se masky začaly využívat v protichemické ochraně. Při válečných konfliktech se maskuje i rozměrná vojenská technika, aby ji nepřítel neobjevil. Vojáci se maskují podle prostředí, v němž bojují. Když vyrážejí v noci, malují si obličej na černo, v džungli používají líčení v odstínech zelené, na sněhu kompletní bílé oblečení, na poušti nosí uniformy v odstínech hnědé a okrové barvy. Aby splynuli s krajinou a vegetací, užívali barevné maskování už kdysi američtí indiáni. Jednak aby zastrašili soupeře, a pak aby se podle typických znaků a barev poznali mezi sebou – byl to pro ně jakýsi druh uniformy.

Potápěčům maska slouží k přívodu kyslíku a jako ochrana před enormním tlakem vody. Ve větších hloubkách se používá skafandr, který přešel i do letectví a kosmonautiky.

Svářeči užívali masku jako ochranu zraku před škodlivým UV zářením elektrického oblouku.

V *letectví* se používá ochranný oblek před účinky tlaku a přetížení. Masky, která je v tomto případě ochranným štítem, má zabezpečit dobrý výhled, je tedy průhledná a celá tvář je dobře vidět.

Horolezci mají masky k ochraně proti slunečnímu záření a k doplnění kyslíku ve vysokohorském řídkém vzduchu.

Kosmonauti potřebují masku obličeje a skafandr jako základní prostředek k přežití v meziplanetárním prostoru bez atmosféry.

Kosmetická pleťová maska poskytuje zejména ženám ozdravení obličeje a získání svěžesti a krásy.

V *automobilovém průmyslu* má každé auto takzvanou masku. Ta je výrazným identifikačním znakem a chrání chladič před poškozením.

V *medicině* se maska používá k dýchání, zachraňuje tedy život. Lékařská rouška, která filtruje vzduch, chrání lékaře i pacienta před nákazou.

Mnohé způsoby ochrany člověk odkoukal z přírody a od zvířat.

Svět zvířat je pro nás hlubokým pramenem poznání

Rozvoj lidstva souvisí s poznáváním přírody. Velké objevy lidstvo učinilo díky napodobení vzorů z říše zvířat. Například křídla letadel vznikala podle křídel ptáků a lamely



vrtulníků mají své předobrazy v říši hmyzu a ve tvaru semen stromů. A nejen to, příroda nám poskytuje i estetické normy. Příkladem jsou současné tendence v architektuře, kde stavby mají zoomorfní povrch nebo svou konstrukci připomínají včelí plástve či těla mořských živočichů.

Mnohému se člověk naučil pozorováním přírody, zejména zvířat, která nám jsou bližší, protože se mohou pohybovat. Pohyb je projevem života a také prostředkem vyjadřování jedince. Každý jedinec se snaží v přírodě přežít. Je součástí složitého systému, kterému říkáme potravinový řetězec. V něm jsou role rozděleny na lovce-predátory a potravu-oběti. Každý jedinec je nucen bojovat o svou existenci. Lovem udržuje svůj život, skupinovým lovem existenci rodu. Dostane-li se do pozice oběti, brání se a chrání. A právě maskování patří k základním prostředkům boje o sebezáchovu.

Mimikry jsou povrchová podobnost mezi dvěma blíže nepříbuznými živočišnými nebo rostlinnými druhy. Většinou se jedná o ochranné zbarvení nebo tvarovou podobnost. Časté jsou u hmyzu, plazů, obojživelníků a některých druhů rostlin. Nejznámějším příkladem jsou strašilky, hmyz, který na keři vypadá jako větvička třesoucí se ve větru. Některé druhy motýlů mají křídla zbarvená jako kůra stromů, kámen nebo zeď, na něž dosedají. Odlišným příkladem jsou druhy plazů, které napodobují jiný nebezpečný druh. Když se jejich predátor naučí rozeznávat jeden druh, jsou rázem chráněni





oba. To jsou tzv. müllerovské mimikry. V biologii se kromě výrazu *mimikry* používají také pojmy *mimetismus* nebo *mimeze* (z řeckého slova mimesis – napodobení).

Mimikry výstražné jsou maskováním, při němž se oběť snaží vytvořit dojem, že není kořistí, ale lovcem svého protivníka. Některé druhy motýlů a jiných neškodných organismů přejímají znaky jedovatých nebo jinak nebezpečných živočichů a tím se snaží odpudit lovce. Jejich maska říká: „Podívej se, jak jsem nebezpečný!“ To jsou tzv. batesovské mimikry. Např. pestřenky, což je drobný dvoukřídlý hmyz, napodobují vzhledem větší vosy nebo čmeláky. Opačný příklad nám ukazují nebezpečné druhy plazů, které přejímají znaky méně nebezpečného druhu. „Podívej se, jsem někdo, koho znáš a kdo ti neublíží,“ říká jejich maska a predátor, který je napadne, často nepřezíje a sám se stane obětí.

Výstražné maskování povrchu těla těží hlavně z kresby a povrchových znaků. Ale iluzi, že jsem někdo jiný, je možné vytvořit také pohybem. Tomu říkáme *výstražné chování*. To je výsadou jen některých druhů, které využívají kromě charakteristické masky i pohyb typický pro druh, za nějž se vydávají. Potencionální oběť se schová,

a když cítí, že je lovec nebezpečně blízko, rychlým maskovacím pohybem (např. sérií skoků nebo vzepnutím těla do vertikální polohy) ho náhle překvapí.

Ochranný kryt je maskování jedince před okolím pevnou překážkou. Zvířata mohou mít krunýř, pancíř nebo bodliny. Chrání se kvalitou povrchu svého těla. Krunýř želvy není možné překonat drápy ani zobákem. Jenže i predátoři využívají lsti! Želvu její chytrý protivník-pták vezme do drápů a vynese do velké výšky. Odtud ji pustí na kameny, krunýř se roztříští a pták na zemi vyklove zobákem vše, co je k snědku.

I ježek, který se schoulí do klubíčka, má dokonalou ochranu. Osobně jsem ale viděl způsob jeho lovu, na který přišel náš pes. O teriérech je známo, že je to chytré a svěhlavé psí plemeno. Je to pravda. Náš pes Yorick vášnivě rád lovil ježky. Strašně štěkal, když nějakého objevil na zahradě. Když jsem přišel blíž, ježek byl schoulený do klubíčka a pes ho přenášel z místa na místo. Ježek se bodlinami účinně bránil. Yorick se dlouho vztekal, až přišel na svou „bestiální lest“. Po dlouhém štěkání toho najednou nechal a ježka položil na zem. Z pohledu ježka to bylo překvapivé. Po hodinovém hlučném děsu, poponášení a pohazování najednou konec. Pes ho začal olizovat a chlácholit. Najednou byl tichý, jemný, klidný. Ježek se pomalinku uvolnil,



protože nabyl dojmu, že nebezpečí pominulo. Povolil sevření z klubička a otevřel se. V tu chvíli pes prudce zaútočil na měkkou část ježkova těla a zakousl ho. Zvítězil díky lsti. Maskoval svůj úmysl *zavádějícím jednáním*.

Některá zvířata způsoby maskování kombinují. Pokud se jim nepovede utéct, strnou a snaží se splynout s prostředím. A nepovede-li se ani to, snaží se protivníka zastrašit. Různé druhy motýlů mají na roztažených křídlech vykreslené oči. Nejrůznější počty očí umístěných tak, že pro ptáka, který by je rád sezobl, vytvoří iluzi, že ho pozoruje jeho protivník-kočka.

Zviditelnění v prostoru a předvádění – Někdy má maskování opačný účel než mikry. Jeho cílem je na sebe upozornit výrazným zbarvením, často doprovázeným i výstředním chováním. V období vhodném pro páření tak jedná mnoho druhů zvířat. Výstřední maskování používají v přírodě zejména samečci, aby zdůraznili, že jsou silní, zdraví a krásní. Typickým příkladem jsou pávi, kteří se předvádějí před samičkami a chlubí se nádherným zdobným peřím. Ale tento typ maskování využívají i rostliny. Některé druhy orchidejí vytvářejí květy připomínající svým tvarem i pachem hmyzí samičky, čímž na sebe lákají hmyzí samečky, kteří se tak stávají jejich opylujícími.

Maska v přírodě plní dvě hlavní funkce: obranu jedince a ochranu reprodukce.

Definice masky

Maska je cokoliv, co zakrývá část celku.

Celkem může být objekt, tělo i prostor. Zakrytá část může tvořit až sto procent. Maska může být něco před něčím, něco na něčem nebo něco kolem něčeho. Nikdy to nemůže být něco místo něčeho. To by byla atrapa, náhražka. Originál, který je zakrýván, musí být přítomen. Zakrytí je překážka mezi objektem a pozorovatelem. Tato překážka může být buď na straně originálu, v těsném kontaktu s ním, nebo naopak v kontaktu s pozorovatelem. Důležité je to, aby byla na spojnici mezi originálem a pozorovatelem a po celou dobu zakrývala část celku.

Tato definice platí jak ve významu fyzického zakrývání, tak i v přeneseném, abstraktním významu. Zakrývána může být materie, tedy hmota, a to objekt, lidské tělo, ve filmu i prostor. Důvody mohou být různé, zejména ochrana. Ochrana může být fyzická – provedená *zábranou*. Jejím účelem je chránit objekt maskování mechanicky

před poškozením či zničením. Anebo to může být *ochrana metafyzická*, provedená *proměnou*. Jejím prostřednictvím je objekt vydáván za něco jiného, než čím skutečně je. Měkký objekt může budít dojem, že je tvrdý, nerozbitný nebo jinak nebezpečný (např. horký, čehož je možné docílit zbarvením). Malý objekt může zapůsobit dojmem, že je velký nebo že je součástí většího celku.

Maska může být

— **fyzická**

— **metafyzická**

Maskování můžeme tedy rozlišit na vnější a vnitřní. *Vnější, fyzická maska* mechanicky zabráňuje, abychom jako pozorovatelé viděli originál. V tomto případě můžeme měnit všechno fyzické: tvar, barvu, velikost i kvalitu originálu. *Vnitřní, metafyzická maska* proměňuje naše vnímání podstaty originálu – musí se tedy pozměnit jeho chování, projevy a způsob pohybu. Touto *vnitřní proměnou*, při níž změnu chování a jednání doprovází „hraná“ mimika, gesta a postoj, se člověk snaží zamaskovat neměnnou složku své osobnosti – svůj *charakter*. Tím se promění i jeho vztah k prostředí, partnerům a sokům, aniž by musel nutně měnit svůj vzhled (např. šaty, které symbolizují společenské postavení).

Na hraně mezi fyzickou a metafyzickou maskou je maskování usilující o *splynutí s okolím* i jeho protipól – *zvýraznění jedince*. **Vnější i vnitřní maskování se snaží objekt zakrýt či zastříit, aby navenek působil jinak, než jaký je ve skutečnosti.**



Tvář



Maska fyzická



Maska metafyzická



2. Účel maskování



Člověk se maskuje z různých důvodů. Především z důvodu ochrany při práci, v obraně proti nepříteli a při ochraně proti přírodním jevům. Maska nám tak pomáhá zvládnout nepříznivé vlivy reálného světa.

Na druhé straně se někdy snažíme z reality vytrhnout. Slouží nám k tomu zvláštní příležitosti, různé slavnosti a rituály, v jejichž rámci se maskujeme pro to, abychom se vzdálili každodennosti a okusili třeba i na okamžik život někoho jiného. Např. při karnevalových slavnostech se lidé záměrně oblékají a maskují tak, aby nebyli k poznání ani pro své blízké. Na benátském karnevalu slouží maskování často jako prostředek k proměně v člověka z jiných sociálních vrstev. Tam můžeme vystupovat třeba jako člověk vlivný a bohatý a při tom se nechat zesměšnit, nebo se můžeme vydávat za někoho chudšího, kdo je mnohem frivolnější než my. Tak nám maska díky své anonymitě umožní v bujarém veselí překračovat míru běžného civilního jednání a rychle se seznamovat s lidmi. Dovolí nám prožít situace a dobrodružství, která bychom jinak neprožili, a navíc nás chrání před postihem.

Maska odbourává konvence a přináší větší míru svobody.

Ochrana fyzická

Nejčastějším důvodem maskování bývá ochrana těla, zraku a dalších smyslů. Děje se tak hlavně při práci. Člověk vykonává bezpočet činností, které ho ohrožují na zdraví i na životě. Nutná je např. ochrana před velkým žářem v hutích a ve sklárnách, před nebezpečnými plyny a prachem v dolech, před vdechnutím virů a jiných mikroorganismů v medicíně a farmaceutickém průmyslu. Chráníme si také sluch v nadměrně hlučném prostředí: ve stavebnictví, v hutích a železárnách, v potravinářské výrobě a letecké dopravě.

Kromě dýchání, zraku a sluchu se musíme chránit před nebezpečím vnějšího poranění při práci s mechanickými stroji, zejména rotačními a řeznými. Většinou nám to umožňují tzv. *pracovní oděvy*, které chrání hlavu, trup, končetiny a klouby, prsty na nohou a rukou. Zpravidla zakrývají větší plochu než běžné oblečení a bývají vyztuženy a zpevněny. Pracovní boty bývají pevnější pro případ, že by nám spadlo na nohu břemeno. Rukavice proto, aby se nám neodřela kůže nebo na ní neulpěla barva, ale také mohou tlumit otřesy vibračních strojů. Existují nákoleníky pro pokrývače a dlaždiče a různé pokrývky hlavy, aby se nám vlasy nenamotaly do soustruhu nebo vrtačky. Patří sem také vojenské uniformy a výstroj určená k boji, i běžná ochrana zraku a kůže proti slunečnímu UV záření.

Tato *fyzická ochrana* může mít také inverzní charakter a může chránit produkty naší práce před námi. Ve farmacii nebo při vaření jídla je důležité, aby se do potravin a léků nedostaly vlasy a jiné nečistoty a aby nedocházelo k přenosu bakterií a virů.



Ochrana psychologická

Psychologická ochrana souvisí s vnitřním světem člověka a s kulturními tradicemi. Existence *lidské duše* se pojí s transcendentálním světem snů, představ, fantazie, mytologie a víry. Transcendentální svět s sebou nese minulost i budoucnost. Z budoucnosti mívá člověk strach, a proto se obrací do minulosti. Chce se před nebezpečím uchránit vhodným jednáním, zvoleným na základě vlastních zkušeností či zkušeností předků. I tomu můžeme říkat *psychologická ochrana*, v níž neužíváme hmotných zbraní, ale svou mysl, úsudek, fantazii a tvořivost.

Cílem *psychologické ochrany* je odehnání „zlého“: zlými duchy v magických obřadech počínaje a nepříteli v reálném boji konče. Dnes, ještě než vypukne ozbrojený konflikt, je protivník zastrašován formou nejrůznějších informačních a dezinformačních kampaní. V minulosti se na bojových polích ozývaly válečné písně a chorály (tak tomu bylo u husitů a taková tradice stále přetrvává v maorském tanci Haka). V korejské válce Američané používali obrovské reproduktory a promlouvali k vojsku protivníka, aby rozložili jeho morálku. I to je taktika, kterou známe od zvířat: ze syčení koček a hadů, ze štěkání psů, kteří se cítí ohroženi a připravují se na souboj. Lidé ji obrazně nazývají „řinčení zbraní“.

Když už dojde k boji, je jednou z možností psychologické obrany *výstražné maskování*. Američtí indiáni se maskovali barevným líčením, aby v nepříteli vyvolali strach a děs. Tento účinek mohlo mít maskování už na dálku a nepřítel se mohl dát na útěk. Pokud to neudělal, účín masky postupně narůstal, až v těsném kontaktu došel největší síly, kterou mohl bojovník ještě umocnit mimikou a hlasem. I některé masky, které měly sloužit k mechanické ochraně, např. helmy středověkých rytířů, měly přísné, majestátnost či hrůzu budící tvary. Dnes se tento princip hojně využívá ve sportu. Např. hokej je obrazem nebezpečného boje, války podle přesných pravidel. Hokejoví brankáři si své ochranné přilby zdobí motivy dravců, šelem a ohně s výraznými a výstražnými barvami.

I v rámci psychologické ochrany můžeme mít za hraniční případ maskování *mimikry*, jejichž moment „zmizení“ můžeme vnímat jako magický prvek. Takovým příkladem je splynutí s davem pomocí stejnokroje nebo typického oblečení. Např. fotbaloví fanoušci fandí svému klubu v jeho barvách. Když je jich na tribunách a v okolí stadionu velké množství, jejich protivníci, ale i pořádková policie, hůř vyhledají konkrétního jedince. Princip *výstražného mimikry* zase používají některé sociální nebo

kulturně spjaté skupiny. Např. punkeři, metalisti a členové motorkářských gangů si na oblečení připevňují kovové cvočky, hroty, řetězy a další doplňky a obouvají si těžké okované boty, aby ukázali, že mohou být nebezpeční.

Mimikry jsou způsob maskování, který jsme převzali od zvířat. Ve svých principech kombinuje vnější fyzické a vnitřní metafyzické maskování.



Mytická bytost

Člověk odedávna masky využíval ke své ochraně. Chtěl skrze ně komunikovat s transcendentálním světem. Šaman, kouzelník, vybraný člen společenství si na sebe vzal podobu domnělé božské nebo zvířecí postavy a inscenoval důležitá přání a prosby, nejčastěji tancem. V těchto rituálech „promlouval“ k přírodním dějům, reprezentovaným mytickými postavami bohů, duchů a démonů.

Mytickou bytostí myslíme bytost, která reálně neexistuje. Zpravidla personifikuje přírodní děj, chod času, vesmír, hmotu a její podstatu, nekonečno a další nevysvětlitelné jevy, které člověka přesahují a vyvolávají v něm bázeň a strach. Skrze mytickou bytost je ale schopen je překonávat.

V jednotlivých kulturách se paleta mytických bytostí proměňuje. Např. egyptská bohyně Isis je dárkyní života a její manžel bůh Osiris vládcem podsvětí. Řecká

mytologie uctívala např. boha moří Poseidóna, Hádes vládl podsvětí, Déméter byla bohyně plodnosti, země a rolnictví. Slované vyznávali Peruna jako hromovládce, slunečního boha Dažboga a Mokoš jako bohyni země, vláhy a úrody.

Židovské náboženství a všechna křesťanská vyznání uznávají existenci jednoho živého Boha stvořitele. Toho původně nebylo možné zobrazit, pouze lidi a zvířata. (Např. v arabské kultuře ale není povoleno ani to a pravověrní muslimové mohou výtvárně zpracovávat jen ornamenty a motivy rostlin.) V moderní společnosti se tedy maska k duchovním účelům ani v sakrálním umění neužívá. Zůstává ale v lidové kultuře, v pohanských a lidových rituálech a v divadelních formách.

Používání masek v divadle má kořeny v primitivním umění. Mytickou bytostí myslíme bytost, která není člověkem, ale jako člověk se chová.

Zvíře

Zvíře je sice reálná bytost, ale naše komunikace s ním je omezena na případy, je-li to zvíře přátelské a ochočené. Je-li divoké, bývá velmi plaché. Řeči zvířat člověk nerozumí. Nemáme společný jazyk, kterým bychom byli schopni komunikovat. Dorozumíváme se jen mimoslovními prostředky. Tím, že sledujeme chování zvířat a jejich pohled. Zvířata však našim slovům mohou rozumět. Nejlepším příkladem je vycvičený pes, který přesně reaguje na pokyny člověka. Lidé se od pradávna snažili se zvířaty komunikovat, a tak se zvířata dostala do mnoha bájí, pověstí a pohádek, kde s námi mluví a personifikují naše vlastnosti.

Vztah zvířete a člověka tkví v tom, že člověk je lovec a zvíře kořist. Díky zvířatům člověk žije. A proto je jim vděčný a odjakživa je drží v úctě. Když lidé používali masky zvířat před lovem, bylo to proto, aby si usmířili jejich duchy. I v evropské kultuře stále existují obřady s lovem spojené a myslivci je vykonávají před lovem i po něm.

Používání zvířecí masky se u nás zachovalo při masopustu, kde už nejde o lov zvířat, ale o oslavu zvířat domácích. Snad všechna mívala při těchto slavnostech svou masku (možná kromě kočky). Prase a klobásy jsou dodnes symbolem masopustu, ale známe i masky slepice, kozy, krávy, koně a medvěda.



Neutrální tvář – herečka Kateřina Votočková

Člověk

Člověk je bytost reálná a žije v realitě. S jinými lidmi může komunikovat a díky vlastním zkušenostem a své empatii je také schopen nahlížet do jejich vnitřního světa. Někdy si lidé potřebují *chránit* své soukromí, aby nebyli druhými citově zraňováni, nebyla snižována jejich důstojnost nebo si udrželi společenské postavení. V těchto případech používají tzv. *sociální masku*. Chovají se a jednají jinak, než je jim vlastní. Snaží se kontrolovat svá gesta, postoje i řeč a projevují se jen v mezích společenských konvencí. Při tom využívají princip vnitřního maskování, tedy *metafyzickou masku*.

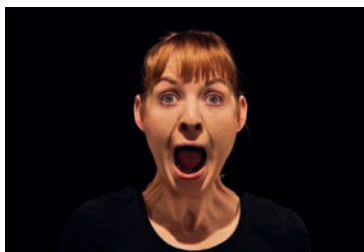
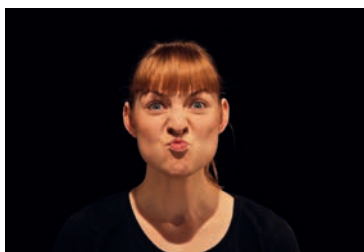
Vnitřní maskování je jiné chování, které zastírá znaky charakteru člověka, a tím proměňuje to, jak je vnímán okolním světem. Takové jednání se dá zjednodušeně nazvat slovem *přetvářka*, které dobře vystihuje právě to, že člověk ukazuje „jinou tvář“. Tuto *nehmotnou masku* si nasazuje její nositel sám a může si ji sundat stejně lehce jako masku pevnou.

K pevné masce lidé v běžném životě sahají zejména v oblékání, které je svým způsobem také maskováním. Oblečením se nejen snažíme zdůraznit naše přednosti, ale

i zakrýt nedostatky. A není to jen schovávání přebytečných kil. Když si nesmělý člověk vezme na sebe bundu s kovovými cvočky, chce si dodat odvalu a ukázat, jaký je nezranitelný drsňák. Styly oblékání souvisí především s věkem a sociálním postavením. Mladí lidé používají nejvíc různých trendů, aby se zařadili k určité konkrétní skupině nebo vyjádřili svůj postoj ke světu. Souvisí to s dospíváním a snahou o sebepochopení a sebeurčení. Tímto způsobem se snaží zakrýt svůj křehký vnitřní svět. Buď se přihlásí k vyhraněné skupině, v níž se cítí bezpečně a kde splynou s ostatními, anebo na sebe chtějí naopak upozornit: „Haló, jsem zde, jsem originál a nikdo není jako já.“

Kombinaci vnější a vnitřní masky člověk využívá v divadle. Herec, který tvoří *jevištní postavu*, proměňuje svůj zevnějšek i chování tak, aby vytvořil iluzi, že je někdo jiný. Ze svého těla, emočního a intelektuálního vybavení vytváří *obraz člověka*. Jeho postava je ale také *znakem*, nikdy nejde jen o jednu jedinou konkrétní bytost, protože na jevišti získává každý detail obecný význam. Tak může být např. Harpagon ztělesněním všech lakomců, Hamlet může představovat samotou dospívání a vyrovnávání se smrti, Oblomov lenost, Raněvská zakotvení v minulosti, Chlestakov vychytralost atd.

Expresivní výrazy mimiky maskují vnitřní neklid nebo nejistotu





3. Lidská tvář je domovem smyslů

Lidská tvář je otisk naší originality. Každý člověk na zeměkouli je originál a jeho tvář je hlavním rozlišovacím znakem. Přitom má jednu zvláštnost: přestože je souměrná podle středové osy, levá a pravá půlka se trochu liší, třebaže se na první pohled zdá, že jsou stejné.

Hlava a tvář je domovem čtyř z pěti smyslů. Je to organizační centrum těla. Proto se pojem masky pojí zejména s tváří. Je to plocha, skrze niž v největší míře komunikujeme s okolím a zpracováváme většinu impulzů z vnějšího světa. Ostatní jedinci mohou v naší tváři „číst“.

Tvář je dům. Má svoji architekturu.

Mozek je nejvýš a pod ním se soustřeďují receptory, které mu přinášejí informace. V mozku vzniká vědomí i nevědomí, mysl, vůle i empatie. Mozek ovládá také procesy, které fungují mimo vůli člověka.

Oči jsou „oknem do duše“.

Nos nás varuje před neviditelným nebezpečím.

Uši neustále sledují vzdálenější svět kolem nás.

Chuť nám pomáhá v růstu a udržování těla v kondici, upozorňuje nás na nebezpečnou potravu.

Tvář patří k nejdůležitějším částem našeho těla a skrze ni komunikujeme, i proto je umísťování masky na tvář nejčastější.

Lukáš Šimon, Kateřina Votočková





4. Dělení masek

Člověk používá masky velmi často. Masky se staly běžnou součástí našeho života, protože nám pomáhají chránit tělo a jeho funkce, abychom mohli existovat, pracovat a rozmnožovat se. Masky, jejichž účel je magický, symbolický nebo umělecký, slouží ke komunikaci. Buď k mimosmyslové komunikaci se světem transcendentálním, nebo k citovému dialogu mezi lidmi v oblasti rituálů a umění. Tato komunikace pomáhá člověku vyrovnat se s pomíjivostí světa, který se neustále proměňuje, neboť v běžícím čase neustále něco zaniká a něco nového se rodí.

V této kapitole budeme uvažovat o všech typech masek, jak o maskách pracovních a ochranných, tak rituálních a divadelních. Dělení masek nemá pevné hranice a jednotlivé skupiny se navzájem prolínají. Masky dělíme proto, abychom je lépe poznali. Každá skupina, o které budeme mluvit, má své výjimky, ale my se budeme snažit popsat jejich základní znaky a odlišnosti a pochopit možnosti využití té které masky.

Masky můžeme dělit podle

- účelu, k němuž se používají
- způsobu provedení
- plochy, kterou zakrývají

Dělení masek podle účelu

Jak už bylo řečeno, účelem používání masek je ochrana těla a duše člověka. Masku lidé odpradáвна používali ke komunikaci se světem transcendentálním, ať už jím byla říše zemřelých, svět duchů, démonů a bohů nebo svět zvířat. Takto o nejstarších maskách uvažoval Rio Preisner:

„V mytickém věku lidstva chránila maska člověka před doléhajícími démonizovanými silami chaosu. Tuto ochrannou funkci si maska uchovala i v antické tragédii. Charakterotvorná funkce mytické masky byla zcela v područí primární (statické) funkce zaštitění člověka, obrazy podvědomý antimytický princip naděje. Proto mívala podobu nelidskou, zvířecí, démonickou, neboť měla odvést pozornost od skutečné podoby člověka.“¹

Se vznikem divadelního umění získaly masky širší působnost. Jeden člověk druhého pobavil, rozplakal, vyděsil nebo povzbudil a použil k tomu masku, aby se mohl proměnit v někoho jiného a působivě předestřít příběh.

¹ Rio Preisner. *Johann Nepomuk Nestroy: Tvůrce tragické frašky*. Praha: Orbis, 1968, s. 103.

Pracovní masky

Jedná se o nejrozšířenější skupinu masek. Lidé je využívají zcela automaticky. Staly se samozřejmou součástí života a lidské práce. Používají se ve všech odvětvích, od těžkého a hutního průmyslu přes zemědělství a zdravotnictví, potravinářský, chemický a kosmetický průmysl, energetiku a letectví až po obchod a přepravu zboží. Masky využívané ve vojenství a sportu také řadíme k pracovním maskám.

Maskou se člověk chrání a udržuje ve zdraví a v dobré kondici.

Posmrtné masky

Posmrtné masky patří do skupiny pohřebních masek, spolu s plastikami na sarkofázích faraonů a evropských králů. Posmrtná maska je odlitek tváře v poloze, když tělo leží na zádech. Tvář člověka je již bez života, ale je zachován její tvar, typické rysy a proporce. Většinou je strnulá, přísná a bez emocí, svaly jsou ochablé a působí na ně gravitace. Přesto je jasně identifikovatelná. Je to nezaměnitelný otisk člověka, který je zemřelému odňat, aby z něj byl následně vytvořen pozitiv ve formě masky.

Posmrtná maska má svou roli v dějinách umění, neboť vývoj antické figurální tvorby souvisel i s rituály pohřbívání členů bohatých patricijských rodin. Když ve starověkém Římě zemřel významný člověk, byla mu sejmuta posmrtná maska. V pohřebním průvodu pak živí vyprovázeli tělo zemřelého na „druhý břeh“, kde ho už vítali a přijali mezi sebe najatí „herci“ s připevněnými posmrtnými maskami jeho předků. Všechny tyto masky se uchovávaly ve skříních zvaných *armaria* v atriích domů.

V našich dějinách sehrála jedna posmrtná maska důležitou úlohu jako symbol odporu proti okupaci a boje za svobodu. Sochař Olbram Zoubek odlil posmrtnou masku studentu Janu Palachovi, aby zachoval podobu člověka, který chtěl dát po Srpnu 1968 poníženému českému a slovenskému národu impulz k tomu, aby se bránil.

Tak posmrtná maska může symbolizovat i boj člověka s časem. Zatímco entropie vesmíru postupuje, člověk se nevzdává a bojuje. I tím, že má ve vážnosti *lidskou paměť* – paměť jedince i kolektivní paměť národa či společenství, která pro další generace zachovává informace o významných lidech a událostech.

Posmrtná maska zachycuje „tvář absolutního klidu“.

Obřadní, rituální a lidové masky

Obřadní a rituální masky se používají při obřadech a rituálech. Obřad je podle *Slovníku spisovné češtiny* slavnostní provádění státního, společenského, náboženského nebo jiného aktu, který má zpravidla předepsaný nebo ustálený sled úkonů.² O rituálu mluvíme jako o obřadném úkonu (např. zpěvu, tanci nebo i vraždě) nebo o rituálním obřadu (vyhánění nemocí, ďábla atd.).

Rituály tedy nejsou spjaty jen s církevními událostmi, odehrávají se i v běžném životě. Jsou to pravidelně se opakující úkony spojené s konkrétní lidskou činností. Rituály mohou být individuální, ale například sled činností při ranním vstávání (někdo cvičí, dělá si kávu, jiný zásadně čaj do stále stejného hrnku) sice každodenními rituály nazýváme, ale jedná se spíš o zvyky. Zato podání ruky při setkání lidí je *společenský rituál*. Jeho pradávným smyslem bylo ukázat druhému, že nemám v ruce zbraň a nejsem nebezpečný. Dnes jde o první fyzický kontakt při seznámení či setkání, o znamení respektu a potvrzení domluvy, k níž právě došlo.

Snad nejčastěji slovo rituál užíváme v souvislosti s rituály šamanskými, které dodnes existují u přírodních národů a kmenů nebo u specifických skupin lidí spojených vírou v nadpřirozené síly. Šamani se většinou věnují léčení a vyhánění zlých duchů, ale v tzv. černé magii mohou i vyvolávat zlo.

Rituály mají předepsaný nebo ustálený postup. V naší společnosti je příkladem rodinného rituálu štedrovečerní večeře. Své rituály ale vykonávají i zvířata (např. kočky při své očistě, psi před ulehnutím nebo tokající ptáci). Zvířecí jedinci stejné rasy nebo plemene mají podobné rituály, které se řídí jejich pudem. Na rozdíl od těch lidských nemají duchovní rozměr.

V souvislosti s používáním masky se pojmy rituál a obřad často překrývají. Jakákoliv maska, bez ohledu na to, zda člověk má či nemá konkrétní víru, nás spojuje s transcendentálním světem. Už tím, že je to výtvar lidské fantazie a u publika se dovolává také imaginace. Člověk má duši a může mít také velkého a nepokojného ducha, a třebaže nevěří ve stvoření nebo mesiáše, vidí, jaký je zázrak, když roste dítě, a jak je nevysvětlitelné, kam zmizí duše člověka, který zemře...

² *Slovník spisovné češtiny*. Praha: Academia, 1994, s. 230.

Do skupiny obřadních masek patří také masky pohřební. Pohřeb je jedním ze společenských obřadů, které lidstvo odpradávná vykonává. A je to asi obřad nejdůležitější, protože zpečetuje celoživotní pouť člověka. Nese v sobě drama života a osudu. Ti, kteří zůstávají, se loučí s tím, kdo odešel. Je to obřad důležitý právě pro pozůstalé. Tvář zemřelého je poslední pečetí, kterou v hmotném světě zanechal.

Přestože církve a duchovní společnosti (od křesťanství přes islám až k buddhismu³) masky při svých obřadech nepoužívají, i nadále bývají masky v našem světě spojeny s rituály, které se vážou k duši člověka a jeho prožívání života. Používají je lidé, které spojuje jistá slavnost: lidový karneval, různé pohanské a světské svátky. Můžeme ale masky užívané při takových příležitostech nazývat rituálními? Tyto slavnosti se zpravidla obměňují v závislosti na tom, kdo a kde je vykonává. Masopusty na našem území mají stejný původ i myšlenku (naposledy se pobavit před obdobím půstu), ale přesto i každá vesnice má svoji zvláštnost: buď vlastní výběr postav, nebo způsob provádění průvodu po vsi, či rozdílné podoby masek Masopusta či Půsta. A totéž platí v předvánočním čase pro čerty, anděly, Mikuláše a Lucie a po Vánocích pro Tři krále. Tyto události někdy nazýváme rituály, ale označení *lidové zvyky a obyčeje* je přesnější. O těchto maskách můžeme hovořit jako o *maskách lidových*.

K důležitým společenským rituálům a obřadům patří oslavy úrody a plodnosti. Např. iniciační rituály dospívajících chlapců a dívek se ve svých podobách značně liší. Muž a žena jsou dva různé principy a v životě mají rozdílné role. Muži jsou pomyslně spojeni s větrem a ohněm a většinou podstupují zkoušky síly a schopnosti lovit. Ženy jsou symbolizovány vodou a zemí a jejich zdraví a plodnost je zárukou zachování rodu. Jejich iniciační rituál většinou souvisí s očistou a schopností se odevzdat. Vrcholnou událostí tohoto druhu pak bývá obřad spojení – svatba. Ta má snad v každé kultuře nejslavnostnější a nejpozitivnější náboj. Přináší naději, že společnost a lidé nezaniknou. Spojením mužského a ženského principu se všechny elementy (oheň, voda, vzduch i země) setkají a vytvoří jednotu. To je původní podstatou všech svaatebních obřadů, přičemž používané masky a zdobení ženicha a hlavně nevěsty souvisí v každé kultuře s konkrétními tradicemi. V Evropě se nevěstě zahaluje tvář jen lehkým závojem na znamení nevinnosti. Oproti tomu např. při oslavách svatojánské

³ Výjimkou jsou obřadní tance tibetských buddhistických lamů, v nichž se mísí buddhismus s původním místním šamanismem.

nocí, která je svázána s milostnou magií, se používají masky obličejů, za nimiž člověk může skrýt svou identitu.

Divadelní masky

Divadelní masky a jejich používání se pojí s rituály. Divadlo samo je společenským rituálem – rituálem setkání a komunikace mezi tvůrci a diváky. Herec se v divadelním představení proměňuje v někoho jiného. Používá vnitřní maskování (změnu chování, hlasu a pohybu), anebo se více či méně maskuje kostýmem a použitím masky tváře (líčené nebo pevné). Samo používání masky v divadle provází rituály, které souvisí s její tvorbou, přípravou i nasazením.

Např. herci japonského divadla *nó* mají přesně stanovený postup příprav pro hru s maskou, včetně denního časového harmonogramu. Do divadla přicházejí o čtyři hodiny dříve. Nejprve si zkontrolují všechny připravené věci v šatně. Poté následuje jídlo, rozezpívání, pohybová příprava. Pak oblečení do základu kostýmu. Potom se dlouhou dobu dívají na detaily masky, s níž budou hrát. Podrobně si ji celou prohlížejí a snaží se s ní propojit. Uvědomit si její myšlenku i technickou stavbu. Pan Kawamura, u kterého jsme byli na návštěvě v jeho divadle *nó* v rámci Dnů Prahy v Kjóto, nám říkal, že herec masku studuje před představením znovu a znovu, třeba i hodinu (a to má za sebou dlouholetý trénink a výuku této hry). Teprve pak je plně soustředěn na její interpretaci.

Tato precizní příprava herce před představením je sama o sobě rituálem. Obdobně je tomu u líčených masek v pekingské opeře, kde mají všechny masky pevně stanovenou barevnou a tvarovou symboliku, včetně přesného postupu, jak nanášet barvy.

Některé herecké rituály se mění ve zvyky a tradice. V českém divadle se jednoduché nalíčení nosu a tváře červenou barvou označuje termínem „zlato komiků“. Taková maska je vlastně obdobou clownského nosu. V Národním divadle se dříve říkávalo, že když vám chybí univerzální „tělka“ k nalíčení tváře, stačí sáhnout pod líčící stolek na spodní desku a tam ji snadno najdete. Protože tam si herci obvykle při líčení utírali prsty od líčidla a za nějakou dobu se ze všech těch barev namíchal univerzální tělová barva. Takže, když herec přijde do ND, stačí prý, aby sáhl pod stůl, dal si „univerzální tělku“, přidal „zlato komiků“ a špuntem od vína opáleným sirkou na uhel si udělal kolem očí černé „augny“ – a může jít hrát. Ale to je jen humorný popis nezbytného rituálu hereckého líčení.



Před představením je třeba, aby herec strávil jistý čas před zrcadlem a soustředil se na svou hereckou proměnu v postavu.

V divadle používáme velkou škálu pevných masek, které herci, pěvci a tanečníci používají ke své proměně. V zásadě můžeme mluvit o maskách

- **vznešených**
- **expresivních**



Maska ženy – japonské divadlo nó



Maska starce – vyrobil Ivo Plass



Sartoriho neutrální maska ženy



Maska ptačího démona Tengu – japonské divadlo nó

Vznešené masky pokrývají celý obličej a jejich myšlenka je transcendentální, vznešená, tragická. Záleží na konkrétní masce a divadelním stylu (jde-li např. o řeckou tragédii nebo některé z asijských divadel). Mohou to být masky bohů, démonů, králů, žen a mužů i dětí. Nejdůležitější pro určení masky je její *myšlenka*. Dnes je nejznámější vznešenou maskou *neutrální maska* Amleta Sartoriho, kterou Jacques Lecoq označuje za „masku všech masek“.

Expresivní masky buď pokrývají celý obličej, nebo jsou to polomasky. Jejich počet je prakticky nekonečný. Opět záleží na jejich myšlence a použití v konkrétním typu divadla. Definice expresivní masky podle Jacquese Lecoqa zní:

„Expresivní maska zobrazuje charakter postavy v širším slova smyslu. Její struktura zužuje styl hereckého projevu na tělesné vyjádření základních postojů k různým dějovým situacím. Očišťuje herecký projev od psychologického hlediska a váhu hlavních reakcí na děj hry a jednotlivé situace přenáší na celé tělo interpreta.“⁴

K expresivním maskám můžeme řadit kromě masek z řeckých komedií také některé tragické masky, velké množství nadreálných masek démonů, zvířat, bohů a duchů ze všech forem asijského divadla (počínaje divadlem nó přes další japonské, korejské a čínské divadelní styly, lidové divadlo ostrova Bali, vietnamské divadlo až k pekingské opeře). Řadíme sem i „larvální masky“ (hlavové masky s otvory pro oči, nos a někdy i ústa), kterými proslul basilejský karneval a které se v posledních letech začaly hojně užívat při výuce herectví i v divadelních inscenacích.

K expresivním maskám patří i velká skupina masek užívaná v evropském divadle od doby renesance. Jsou to polomasky komedie dell'arte, tzv. *charakterové masky*, jejichž úkolem je zvýrazňovat lidské charaktery. Jsou znakově výrazné a nesou charakterizační informaci o jedinci jako představiteli určité skupiny, kterou spojují vlastnosti a projevy pro tuto skupinu typické. V souvislosti s těmito maskami mluvíme o *lidských typech*.

⁴ Jacques Lecoq. *The Moving Body (Le Corps poétique): Teaching creative theatre*. London: Methuen, 2000, s. 53.

Dělení masek podle kvality

Nyní se podíváme na masky jako na objekty. Budeme sledovat jejich kvalitu ve smyslu způsobu provedení a užití matérie, hmoty, z níž jsou vyrobeny a podle níž se také projevují. Z tohoto pohledu rozdělujeme masky na *statické* a *dynamické*.

Statické masky

Statické masky jsou svým provedením pevné, nemění svůj tvar. To, že je nazýváme statické, neznamená, že by se nehýbaly. Herec nebo nositel masky se pohybuje svobodně do té míry, jak mu to maska dovolí, ať svou tíhou, nebo možností orientovat se v prostoru. Pokud si na tělo nasadím těžkou masku, nebudu schopen rychlých pohybů. Např. v rytířském brnění budu sice chráněn, ale nebudu schopen rychle reagovat a měnit směr svého pohybu. Masky mě bude více či méně omezovat, a proto musím objevovat její možnosti a učit se, jakým způsobem s ní jednat.

Právě schopnost orientace v prostoru může být maskou velmi omezena, protože maska může nositeli zúžit zorné pole, od zmenšení možnosti periferního vidění až po krajní případ, kdy jsou oči zakryty úplně. Některé divadelní masky poskytují herci pro oči jen malé otvory, nebo dokonce jen dírký na základní orientaci v prostoru. Činí to často z estetických důvodů kvůli výrazu masky. A také v případech, že má maska popřít fyzické tvary lidského těla, protože zosobňuje mytickou postavu, zvíře nebo fantazijní bytost.

Statické masky nemění svůj tvar a je tedy otázkou, zda mění svůj výraz. U divadelních masek platí, že je do jejich tvaru vepsána myšlenka. Např. u obličejové masky je to charakteristický mimický výraz. Tím, že je tvar pevný a neměnný, logicky by se neměl měnit ani výraz masky. Ale její konečný výraz je vždy spojen s celkem, tedy s celým tělem, které se pohybuje, mění postoje a postavení v prostoru a ve světle, čímž vznikají nové významy, souvislosti a asociace, a tak i maska mění svůj výraz vůči okolí.

Tyto prostorové proměny výrazu masky platí samozřejmě nejen v divadle, ale třeba i v případě svářeče, kterého maska chrání proti UV záření. Však také některé masky ve filmech, zejména sci-fi, po výtvarné stránce vycházejí právě z pracovních masek. Např. Darth Vader (Anakin Skywalker) v *Hvězdných válkách* je složen z několika různých prvků, které mu zakrývají všechna místa, kde má člověk uloženy smysly. Na místě očí má tmavé kruhy jako brýle, hlavu včetně uší má pokrytou přilbou a na

místě úst má něco jako mřížku s filtrem. To z této postavy dělá bytost velmi blízkou stroji, třebaže se pohybuje jako člověk. K tomuto efektu dochází právě užitím objektů obvyklých v průmyslu. Je to konkrétní případ, kdy se pracovní a divadelní masky prolínají. Je tedy možné říct, že pracovní maska se může stát i maskou divadelní nebo filmovou. Těžko by to ale bylo možné naopak.

Dynamické masky

Dynamické masky mění svůj tvar v čase. Tyto změny buď mohou být dočasné, což znamená, že se maska vrátí do výchozího tvaru, anebo mohou být trvalé a maska změní svůj tvar, do původní podoby už se nevrátí, ale může ještě pokračovat dalším tvarovým modelováním. Tyto schopnosti masek závisí na použitém materiálu a technologii výroby. Do první skupiny patří tzv. *elastická maska*. Je vyrobena z materiálu, který sice může měnit tvar, ale jen na chvíli, pak se vrací do základního tvaru. Změna trvá jen po dobu působení vnější síly na materiál masky.



Arlecchino –
vyrobil Ivo Plass

Maska opičího krále z pekingské opery – herec Wu Hongwei (český přepis: Wu Chung-wej), profesor Čínské divadelní akademie v Pekingu, vedl v roce 2016 workshop na AMU v rámci festivalu Songfest 2016



Jejím základním typem je *maska líčená*. Je to pouhé překrytí povrchu barvou, která může být snadno odstraněna. Líčená maska je maskou v pravém slova smyslu, protože barvou překrývá kvalitu povrchu těla, ale nemění jeho tvar, naopak se přizpůsobuje každé změně tvaru těla či obličeje. Proto o líčené masce mluvíme jako o masce *dynamické*. Při líčení obličeje jsou zachovány všechny možnosti výrazu tvořeného mimikou a pohledem. Do očí barvu nikdy nenanášíme, líčená maska zachovává pohled v úplné a původní podobě.

Elastická maska z hmoty o konkrétním objemu dostává tvar při výrobě, ale její materiál je schopný na základě působení vnější síly (dotek rukou nebo působení vzduchu) tento tvar změnit a pak se opět vrátit do základní podoby. Nejobecnějším příkladem jsou masky vyrobené z gumy, pryže nebo kaučuku. Gumové pískací klaunské nosy sice nemám rád, protože klauna ponížují tím, že mu berou magii, ale je to nejjednodušší příklad elastické masky. Věřím, že šikovný tvůrce masek může najít působivou možnost, jak pryž při výrobě masek využít.

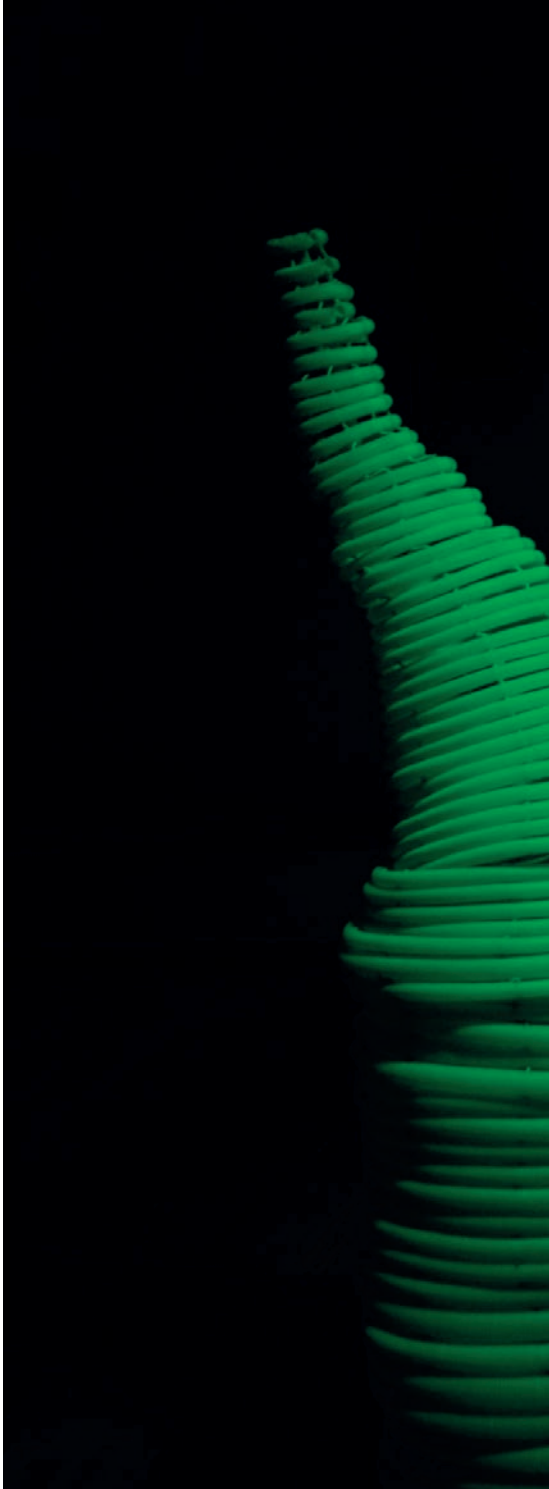
Za zmínku stojí příklad z představení švýcarského souboru Mummenschanz. Na něčem, jako je velká badmintonová raketa bez výpletu, měli herci připevněný igeelitový pytel, který se, když nabral vzduch, napnul do tvaru lidského obličeje. Když proud vzduchu polevil, obličej postupně splasknul. Pokud herec-loutkář s objektem hýbal, pytel se nafoukl a držel svůj tvar, pokud pohyb ustal, obličej se proměňoval.

Ve své podstatě to ale nebyla maska, neboť nezakrývala tělo herce, spíš rekvizita, objekt, loutka. Vždy totiž záleží na vedení hry. Pokud se herec za takový objekt skryje, vytvoří dojem, že je součástí jeho těla, a tím se stane maskou.

Kdybychom s takovou maskou pracovali, jistě bychom našli další možnosti, jak ji integrovat do hry. Její výhodou by jistě bylo, že je v poměru k lidskému tělu příliš velká. Mohlo by tedy jít např. o jakéhosi obra. Tento typ loutky, někdy i masky, která se při pohybu nafukuje větrem, má svůj původ v Asii. Často se využívá při znázorňování čínského draka. Draci a démoni létají podle čínské mytologie těsně nad zemí, jako by po ní klouzaly, a větrem nafukované masky tak vytvářejí iluzi pohybu.

Druhým typem dynamické masky je *maska plastická*. Tyto masky jsou vyrobeny z materiálu, který vnějším zásahem změny svůj tvar a maska se do původního tvaru nevrátí, dá se však modelovat dál, a tak měnit výraz. U plastické masky lze tedy využít změny jejího tvaru, které probíhají v reálném čase přímo na jevišti, a kombinovat je s hrou s momentálně „statickou“ maskou. Tento typ kombinované práce je znám z představení souboru Mummenschanz z roku 1972. Je dost dobře možné, že byl tímto souborem objeven.

Masky z představení Nanosvět –
vyrobila Kristýna Patková







Dělení masek podle zakrývané plochy

Maska zakrývá část originálu, alespoň minimální významnou plochu celku. Může zakrývat od jednoho až do sta procent povrchu nositele. Otázkou je, kolik je ona minimální významná část celku. Lze namítat, že 1 % povrchu není významné. Plocha průměrného lidského těla člověka, který je asi 180 cm vysoký, je zhruba 14 400 cm². Jedno procento tedy činí 144 cm², což je obdélník o rozměrech 14,4×10 cm. Zakryjeme-li na lidském těle 1 % povrchu a umístíme-li toto zakrytí třeba na rameno nebo na břicho, nebude to nic významného, co by ovlivnilo výraz lidského těla. Je to ale také plocha, která zakryje skoro celý obličej, a to je velmi významná změna. Samozřejmě platí, že když umně kombinujeme rozměr a umístění masky, můžeme získat zajímavé efekty.

Např. jeden ze skečů anglické skupiny komiků Monty Python s názvem *Číšníci* je postaven na využití pohledové a skryté strany lidského těla. Na jeviště přicházejí čtyři číšníci a zpívají písničku. Jsou to obyčejní, nudní angličtí číšníci. Zpívají a ukazují ták se sklenicí, a aniž si to divák uvědomí, od svého příchodu se drží stále čelem k publiku. Sotva diváka uklidní, že se nic zvláštního neděje, prudce se otočí zády k publiku. Diváci zjistí, že vzadu na sobě nemají nic. Jen holé zadky a záda. Nastává bouřlivá reakce. Diváci jsou překvapeni a propuká smích. Komici ale neutečou, stále stejným krokem a ve stejném rytmu odcházejí z jeviště. Mohli by několikanásobným otočením efekt zopakovat, ale jejich pozvolný odchod je mnohem působivější. Neustále nám připomíná, jak jsme jako diváci byli obelštěni. Masky přinesla zvrát do situace. A to je princip práce s maskou v komedii. Komické masky zásadně mění svého nositele. V případě skeče *Číšníci* „maska“ zakryla 50 % těla herce, ale vytvořila dojem, že ho pokrývá celé. Samozřejmě, že tento dojem musel herec vytvořit spolu s maskou. **Herec a maska tvoří jednotu.**

Masky z představení *Sen o stvoření* –
navrhla a vyrobila Kristýna Patková



Studentky clownerie v roce 2013 na HAMU – Valéria Radzová a Kateřina Janečková

Jen na velikosti masky ale nezáleží. I malá maska může mít velký účinek. Důležité je to, kde je umístěna. Červený nos clownerie je nejmenší maska na světě. Nos o velikosti 4 cm v průměru zakrývá jen 0,08 % plochy lidského těla, a přesto dokonale změní člověka, který si ho nasadil. Tělo se prakticky nezmění, ale stane se něco zásadního: přímo ve středu obličeje je najednou červená bambule. Z vlastní výuky clownů, kterých bylo za šestnáct let mé praxe kolem dvou set, vím, jaká je to obrovská změna, když si člověk tuto masku nasadí poprvé. Změna jak pro něj, tak pro lidi, kteří ho doposud znali. Červený nos někoho omezuje, někdo říká, že se mu hůř dýchá, jiný má v zorném poli něco cizorodého a neustále k tomu obrací svou pozornost. A někteří studenti po nasazení clownského nosu jako by pochopili, že až teď jsou „kompletní“, že konečně našli věc, která jim v životě chyběla.

Umístění červené koule doprostřed obličeje je vizuální rána pro všechny diváky. Červená barva doslova „křičí“, je to barva krve, ohně a slunce. Je velmi dynamická a symbolizuje život, sílu, neklid, aktivitu a boj – a všechny tyto asociace s sebou přináší. Kulatý a oblý tvar zároveň tuto masku harmonizuje a lidskému obličeji vtiskne výraz pokoje a upřímnosti. Clownský nos proměňuje herce ve fiktivní bytost. Zakrytí středu lidské tváře působí okamžitou proměnu a přináší tajemství.

Clownský nos je nejmenší maska na světě. Má magickou sílu otevírat lidská srdce.

Opakem clownského nosu je neúměrně velká maska, která umožňuje celek zvětšovat. Když na lidskou hlavu umístíte masku o hodně větší, divák bude vnímat jako větší celou postavu. **Maska tedy může zvětšit tělo herce, když přesáhne obrys jeho těla.** Jevištní postava pak působí impozantně. To je princip všech *chůdových masek*, které naddimenzují délku nohou, a tělo herce se tak dostane nad diváky.

Dalšími příklady jsou velké hliněné nebo papírové hlavy nasazené na hercův krk, které vytvoří s původním tělem nový celek působící dojmem obra Goliáše. Naddimenzováním střední části těla různými pery a trásněmi se zase dají vytvořit masky obrovských ptáků a jiných zvířat. Můžeme také kombinovat dva herce v jedné masce. Při masopustu to bývají masky koně a krávy. V Číně je to Pes Foo, který si hraje s kosmickým míčem. Čínští herci s touto maskou dosahují, díky skvělé souhře a akrobatickým dovednostem, dokonalé iluze. Jejich Pes Foo umí různé skoky, vruty a otočky, dokonce běhá po kouli.

V maskách draků při velkých pouličních slavnostech vedou a ožívují dračí tělo i desítky lidí. Vrcholem této disciplíny jsou obří loutky „Giants“ divadelních open air skupin Royal de Luxe nebo Carros de Foc. Je otázkou, nakolik jsou to ještě masky a nakolik jsou to loutky. V Čechách se tomuto typu velkých masek věnoval soubor Sacra Circus v představení *Draceana*, které vycházelo z legendy o souboji sv. Jiří s drakem.



Clowni ve filmu Bolka Polívky HON



Studenti clownerie v roce 2014 na HAMU v představení Balanc



Clowni z představení Bedňáci – HAMU 2013



V současnosti je možné vidět představení *Pták Ohnivák – Legenda o hořícím peří*, v němž hrají všechny typy masek. Tomuto typu pouličního divadla se věnuje také divadlo Kvelb a další.

Obličejové masky

Zakrytím obličeje maskou dochází k velké proměně člověka. Masky může obličej zakrývat jen zčásti nebo kompletně. Masce, která zakrývá celý obličej, říkáme *obličejová maska* nebo *celomaska*. Masku, která zakrývá jen část obličeje, nazýváme *polomaska*.

Obličejová maska je základem všech masek. Nejtypičtějším příkladem je antická maska, která ve starověkém Řecku prostředkovala dramatickou hru postav lidí i bohů. V tragédii to byla maska posazená na ramenou herce. V komických hrách atellanské frašky nosili herci groteskně rozšklebené celoobličejové masky. Všechny masky pro deklamující herce (nikoli pro tanečníky a mimy) byly uzpůsobeny tak, aby se v nich dalo mluvit, a dokonce zesilovaly lidský hlas. V prostoru úst byla vymodelovaná plocha podobná trychtýři dnešního megafonu. Hlas vycházející z úst herce tento trychtýř rozezvučel a zesílený zvuk se nesl prostorem amfiteátru k divákům.

Antická maska je pro nás symbolem masky. Prolínající se antické masky smíchu a smutku symbolizují divadlo.

Na počátku 20. století se divadelníci opět víc obraceli k antice a znovuobjevovali masku celého obličeje. Jacques Copeau v divadle Starý holubník (Le Vieux-Colombier), založeném v roce 1913 v Paříži, začal pracovat s tzv. *masque noble* neboli *vznešenou maskou*. Dospěl k ní na základě studia antických soch a masek japonského divadla nó. V jeho snaze pokračoval později Amleto Sartori, italský výrobce masek, který spolupracoval s režisérem Giorgiem Strehlerem v Teatro Piccolo di Milano na inscenacích antických dramat a nastudování Goldoniho hry *Sluha dvou pánů*, která vychází z komedie dell'arte. Amleto Sartori byl také spolupracovníkem režiséra a učitele divadelního pohybu Jacquesa Lecoqa, z jejich spolupráce pak v roce 1948 vznikla v Padově tzv. *masque neutre* neboli *neutrální maska*.

Clowni v představení Špruše –
Sacra Circus 2013



Pouliční představení Pták Ohnivák
souboru Sacra Circus,
premiéra v roce 2013 v Chebu

Neutrální maska je výsledkem zkoumání „bodu nula“ v hercově pohybu. Jde o bod rovnováhy a neutrality těla, ze které mohou vznikat pozitivní nebo negativní emoce. Z tohoto bodu může tělo herce nabývat napětí, ale také ho postupně ztrácet a dospívat k uvolnění. Jacques Lecoq používal tuto masku k výuce herectví, aby na začátku svým studentům takzvaně „vyčistil pracovní stůl“. Podle pravidla „*před zvukem je ti-cho a před pohybem je klid*“. Neutrální maska vede studenty k očištění těla od zbytečných, malých parazitních pohybů a pomáhá jim vést gesto v prostý a jasný výraz.

Východiskem je *neutrální postoj* (v asijském divadle tzv. „rozsvícené tělo“). Z něj je možné s pomocí neutrální masky nalézat expresivní postoje a výrazná gesta. Myšlenka neutrální masky je taková, že se jako objekt nesmí ani usmívat, ani být smutná,

ani být napjatá nebo uvolněná. Její výraz musí být uprostřed mezi všemi výrazy. Ale nesmí být mrtvá. Jistou aktivitu a připravenost v sobě obsahuje.

Pro výrobce masek bylo takové zadání nelehkým úkolem, ale Sartorimu s Lecoqem se to podařilo. I při hledání neutrální barvy. K výrobě nakonec použili jako materiál kůži. Neutrální maska je tak pro herce druhou kůží obličej, s ladně vedenými linkami kolem očí a po tvářích. Ve spojení s tělem dokáže vyjádřit velmi jemné i silné emoce. „Vymaže“ herci mimiku, a tím soustředí jeho, učitelovu i divákovu pozornost na výraz těla. Jediné, co zachovává z mimiky herce, je jeho pohled.

Smyslem neutrální masky je upozornit na hru těla.

Sartoriho neutrální maska muže



Polomasky

Polomaska zakrývá pouze půlku obličeje. Volné rty umožňují herci mluvit. Navíc viditelná spodní část tváře oživuje svými mimickými svaly nehybné tvary polomasky, které bývají nadsazené a zdůrazňují určité emoce nebo charakterové prvky. Proto také těmto polomaskám říkáme *masky charakterové* nebo *masky charakterů*.

Polomasky se zrodily v italské renesanční komedii dell'arte a jejich široká obliba dovedla mnohé herce k virtuozitě. Rozvrstvená škála charakterů umožňovala zahrát snad jakýkoli lidský typ. Tyto masky rozlišovaly postavy podle věku a sociálního postavení: vystupovali tu staří a mladí (příčemž mladí, zamilovaní, ženy a šlechtici masku nenosili, aby se zdůraznila jejich přirozená krása), páni a jejich sluhové. Komédie dell'arte rozvinula typologii charakterů, jak ji založila starověká komedie. Však také slovo *charakter* pochází z řečtiny (*charaktér* znamená rydlo, razidlo, pečeti). *Lidským charakterem* rozumíme to, co se na člověku nemění, soubor jeho vlastností, které jsou stálé. Polomaska herci pomáhala vytvořit charakter, ale emoce dodával masce herec tím, jak ji oživil a vedl.

Maska přináší herci charakter a herec přináší masce emoce.

Kukla

Kukla je maska, která pokrývá celou hlavu. Mnohé masopustní a mikulášské masky se vyrábějí právě jako kukly.

Maškara

Maškara je fantastická bytost z masopustních obřadů a karnevalů. Je to maska, která pokrývá celé tělo herce. V přeneseném smyslu znamená slovo *maškara* odpudivou podobu člověka.



Arlecchino – navrhl a vyrobil Ivo Plass

Vecchi / starý muž – navrhl a vyrobil Ivo Plass





5. Maska v divadelním a filmovém umění

Maska v divadle a ve filmu je prostředkem proměny herce v postavu.
Ve filmovém umění má pojem masky ještě i další, technologický význam.

Maska v divadle

Jak jsme již řekli, maskování můžeme rozlišit na vnější a vnitřní. Např. má-li odvážný člověk uspět proti lépe vyzbrojenému protivníkovi, může se začít chovat jako zbabělec, čímž protivníka uvede v omyl, ten ztratí ostražitost a může být poražen. V takovém případě mluvíme o *vnitřním, metafyzickém maskování*. Hraje-li si boháč na chudáka, aby lépe poznal lidi kolem sebe, stačí mu, aby změnil svůj zevnějšek. Toto maskování nazýváme *vnější, fyzické*.

Čím jsou si oba příklady podobné? Oba jsou *hrou*. Člověk si hraje na někoho jiného, než ve skutečnosti je. To je základní princip divadla. *Divadlo je hra*. Hra v sobě nese prvek života. Sama o sobě neexistuje. Musí se znovu a znovu provádět. Dětská hra je experimentální jednání, objevování života, jeho zákonitostí, pravidel i záležitostí. Dětská hra je život nanečisto. V tom se překrývá s divadelním principem. Divadlo je také život nanečisto, ale je už jistou reflexí prožitého. Co jsme prožili a teď se na to jako tvůrci divadla znovu díváme a pokoušíme se to předvést dalším lidem-divákům, kteří mohli (ale nemuseli) ve svém životě něco takového prožít také. V divadle můžeme hru prožít společně. Třeba se z ní poučíme nebo se nad ní pobavíme, uspokojíme se tím, že jsme lepší než záporný hrdina nebo že v sobě máme něco z toho zajímavého člověka, o kterém se hrálo. Ale můžeme se také uklidnit, že v našem trápení nejsme sami, že se zlé věci stávají i jiným lidem, kteří je dokážou překonat.

Karel Čapek o tom píše v knize *Divadelníkem proti své vůli*:

„Co bude světem svět, bude divadlo. To právě snad dělá člověku nejlépe, když vidí bezprostředně druhého živého dýchat, jednat a mluvit při tom, jak by sám jednal, nebo chtěl, nebo co si už sám kdysi o tom myslel. Běží o tu tělesnou blízkost, kontakt s hercem na divadle, jež film nikdy neposkytne. Snad bych to řekl jinak: Pokud jsou lidé herci a herci lidé, bude divadlo.“⁵

Princip okamžitého sdílení strastí a radostí je to, proč stále existuje potřeba divadlo tvořit a dívat se na něj.

⁵ Karel Čapek. *Divadelníkem proti své vůli*. Praha: Orbis, 1968, s. 12.

Hercova proměna v postavu – jako základní princip jeho tvorby – je založena na vnitřním a vnějším maskování. Pro diváky se herec stává někým jiným, jak svým vzhledem, tak i chováním. Ve svém nitru ale musí umět oddělit své Já od postavy, kterou ztvárňuje. Slovo *ztvární* je velmi výstižné: Herec dává své postavě *tvář*. A *tvář* v tomto případě znamená celé tělo a duši zároveň. Ne nadarmo se říká, že „tvář je charakter“, a řekneme-li, že někdo „ztratil tvář“, myslíme tím, že se z něj stal bezcharakterní člověk, padouch.

Pro herce je velký úkol najít „pravou tvář“ pro svou postavu, objevit kombinaci toho, jak bude vypadat a jednat. Na tom se v divadle podílí celý tvůrčí tým. Herec spolupracuje s hereckými kolegy, se scénografem, výtvarníkem kostýmů a režisérem. Scénograf stvoří prostor, kde se hercova postava bude pohybovat, a může tedy určovat jeho pohyb. A to i tvorbou překážek: třeba šikmou nebo kluzkou podlahou, pískem na zemi nebo huňatým kobercem. Tvůrce kostýmů pomáhá definovat postavu maskováním těla a tváře. Nejenže zařadí postavu sociálně, ale také může váhou a rozměry kostýmu herce ovlivnit v jeho pohybech. Zakrytí obličeje maskou může zdůraznit charakterovou črtu postavy, její věk nebo výraz (překvapení, dravost, aroganci atp.). Zásadní je role režiséra, který má také úlohu „profesionálního diváka“, jenž vidí herce zvenku. Může mu sdělit, jak jeho hra působí a jak se jeho postava jeví. To se herec jiným způsobem nedozví, protože nemůže vystoupit ze svého těla a sám se na svůj výkon podívat. V tom se musí spolehnout na své kolegy.

Při tvorbě divadla by v herci měla existovat důvěra v celý tvůrčí tým.

Maska metafyzická, tedy proměna, je hlavním prostředkem hercovy práce na postavě. Vnější, fyzické maskování může k tomuto procesu významně přispět, zejména jako nástroj, který zdůrazní charakter postavy. Pokud je však fyzické maskování použité samoúčelně, může jít proti hercově snaze o věrohodnost herecké postavy.

Divadelní maska prošla od mytického věku k dnešku bouřlivým vývojem. Proměny smyslu používání masky analyzuje spisovatel a filozof Rio Preisner v *Exkursu o masce*.⁶ Podle Preisnera přispívala mytická maska k uchování lidskosti, protože chránila člověka před silami chaosu. Antická tragédie ji ochranné funkce nezbavila, ale zásadně ji zlidštila, což vyplynulo z heroického potlačení animální úzkosti před

⁶ Rio Preisner. *Johann Nepomuk Nestroy: Tvůrce tragické frašky*. Praha: Orbis, 1968, s. 103-108.

chaosem, který dostal podobu vševládného osudu. Hrdina versus osud bylo hlavní téma spojené s tragickou maskou a jejím výrazem lidství.

Ve středověku křesťanství masku odhodilo a nahradilo ji důrazem na lidskou duši a „horoucnost srdce“. Rio Preisner hovoří o „abstraktní roušce jako symbolu pokory člověka prohlédajícího antinomické hlubiny svého nitra“.⁷ Vedle církevní kultury ale existovala kultura lidová, která byla často jejím zesměšňujícím obrazem. Michail M. Bachtin v knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*⁸ píše o tzv. lidové smíchové kultuře, která zahrnovala pouliční slavnosti karnevalového typu, smíchové obřady a kultu, vystoupení potulných pěvců a jokolátorů. Na veřejných prostranstvích se odehrávaly „svátky hlupáků“ (festa stultorum), např. „svátek osla“ nebo „velikonoční smích“ (risus paschalis). Téměř každý církevní svátek měl i svou smíchovou podobu, spojenou s posvíceními a jarmarky a jejich bujarými zábavami za účasti obrů, trpaslíků a učených zvířat. Vedle církevních svátků blázni a hlupáci parodicky dublovali i vážné momenty světských obřadů a ceremoniálů, ať už šlo o triumfy rytířů na turnajích, předávání lenních práv, či pasování na rytíře.

V období renesance objevila komedie dell'arte polomasky, které jako by vrůstaly do lidského obličeje a dodávaly mu groteskní, ptačí a zvířecí, podobu. Herci je oživovali výraznými gesty a tělesnými pozicemi, které známe z rytin Jacquesa Calloa, reprodukovaných i v monografii Karla Kratochvíla *Ze světa komedie dell'arte*.⁹

O jiném směru vývoje masky té doby se můžeme dočíst ve studii Milana Lukeše „Dvorská maškaráda“ v knize *Alžbětinské divadlo / Drama po Shakespearovi*, která pojednává o slavnostní divadelní formě zvané anglická masque, jež se zejména ve svém vrcholném stadiu inspirovala blízkým francouzským dvorským baletem.¹⁰

Dějiny českého divadla I pak přibližují využívání masky ve velkolepých barokních divadelních podíváních a v lidovém barokním divadle.¹¹

⁷ Rio Preisner. *Johann Nepomuk Nestroy: Tvůrce tragické frašky*. Praha: Orbis, 1968, s. 104–105.

⁸ Michail Michajlovič Bachtin. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav Kolár. Praha: Argo, 2007.

⁹ Karel Kratochvíl. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987.

¹⁰ Alois Bejblík – Jaroslav Hornát – Milan Lukeš. *Alžbětinské divadlo [III]. Drama po Shakespearovi*. Praha: Odeon, 1985, s. 213–249.

¹¹ Adolf Scherl – Evžen Turnovský – František Černý. *Dějiny českého divadla [I]. Od počátků do sklonku osmnáctého století*. Praha: Academia, 1968.

Ve 20. století se maska začala v divadelních inscenacích znovu hojně objevovat, a to snad ve všech podobách. Divadelníci znovu objevili magii a smysl masky a přidali k pozapomenutým divadelním formám nové zkušenosti a současný pohled na svět. Díky reformním snahám v evropském i světovém divadle jsme se vrátili k mytickým i antickým maskám a znovuobjevili jsme kouzlo komedie dell'arte i romantických pantomim.

Maska ve filmu

Slovo maska se ve filmovém umění používá v několika významech. První význam souvisí – stejně jako v divadle – s fyzickým maskováním a líčením herců. Filmové maskování je oproti divadelnímu více realistické, založené na reálné detailní podobě. Maskování musí věrohodně zakrývat hercův zevnějšek, aby se mohl stát filmovou postavou, jakou bychom mohli potkat v realitě. Díky filmovému *detailu* vidíme naprosto zřetelně hercovu mimiku i sebemenší část jeho tváře, dokonce i oční panenky a řasy. To vše se samozřejmě týká především tzv. *lumiérovské filmové tvorby*, kterou také nazýváme *hraný film*.

Vedle těchto filmů existuje od raných počátků filmového umění i tzv. *mélièsovská filmová tvorba*, která pracuje převážně s fantazií a nadsázkou. Ta je bližší divadlu i ve způsobech práce s maskou. Užívá maskování stylizované, často velmi vzdálené realitě. Postavami bývají různí duchové, zvířata nebo lidé se zvláštními dovednostmi. Sem patří filmy *King Kong*, *Hvězdné války*, *Indiana Jones*, *Superman*, *Batman*, *Jurský park*, *Dvanáct opic*, *Avatar*, *Harry Potter*, *Pán prstenů* atd. Z české tvorby je možné připomenout snímky Karla Zemana (*Baron Prášil*, *Na kometě*, *Vynález zkázy*, *Cesta do pravěku*), tvorbu Jana a Evy Švankmajerových a dalších surrealistů, např. Miloše Macourka, který s režisérem Václavem Vorlíčkem spolupracoval na filmech *Pane, vy jste vdova*, *Arabela* atd. Z pohledu žánrů se jedná o filmové pohádky, science fiction, fantasy, surrealistické filmy, filmové básně a trikové filmy.

Ale slova *maska* je u samotného zakladatele a průkopníka fantazijních filmů Georgese Mélièse užíváno i ve filmové výrobní technologii. Maska je podle definice cokoli, co zakrývá část celku. A právě Méliès používal zakrytí části objektivu, tedy zakrýval část snímané reality, aby ji později znovu exponoval, když se mezitím (nejprve náhodně a později záměrně) změnila. Tím, že „vymaskoval“ část filmového

pole a několikrát vracel film na začátek a znovu ho exponoval se zakrytím jiné části snímané plochy, vytvářel pro své filmové příběhy trikové efekty. Snímaný objekt nebo herec se tak mohly objevit v různých částech toho samého filmového políčka. I tato technologická „maska“ měla tedy svou magickou funkci.

Kromě této *mechanické masky* se ke vzniku filmového triku používá maska barevná, které říkáme *klíčování*. To je překrytí části reality jednou barvou-klíčem (modrou nebo zelenou), místo níž se později do celku vloží jiný nasnímaný obraz. V dnešní digitální době používáme také *masku číselnou*, což může být matematický vzorec, kterým vybereme a překryjeme část digitálně zpracovaného obrazu. Při tvorbě triků a animovaných filmů využíváme matematické vektory, funkce, křivky, matice a další nástroje, jimiž můžeme modelovat nejrůznější fantazijní postavy nebo krajiny.

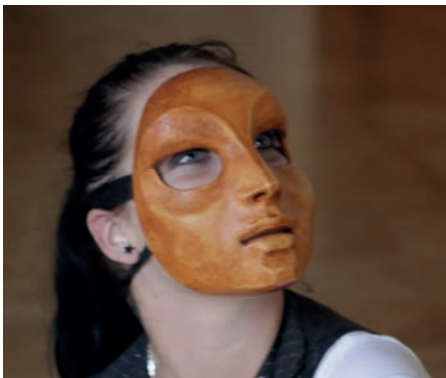
Ve filmové technologii „maska“ umožňuje trik.



6. Funkce masek v divadle

V divadle maska proměňuje. Pomáhá zvýraznění těla postavy. Z tohoto hlediska může být buď *neutrální*, nebo *expresivní*.

Neutrální maska těla je neutrálně zbarvené oblečení. Herec, mim a choreograf Étienne Decroux používal černé, bílé nebo šedivé přiléhavé oblečení. Když chtěl zvýraznit hru svalů, obnažil je a zakryl jen pohlaví. Chtěl-li sledovat pohyb paží a končetin, tvář a sexualitu zahalil, aby neubíraly pozornost diváků. Decroux prováděl výzkumy pohybu lidského těla spolu s hercem a režisérem Jean-Louisem Barraultem a výstupy zaznamenával na filmový pás. Později v nich pokračoval se svým synem, Marcelem Marceauem a studenty své herecké školy.



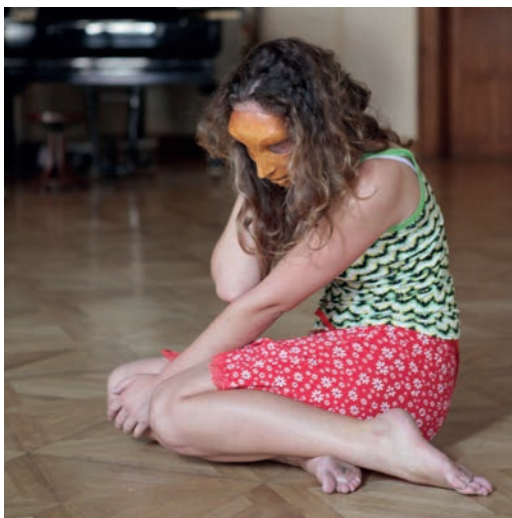
Neutrální maska obličejů patří mezi vznešené masky, vyvinuli ji Jacques Lecoq s Amletem Sartorim, jejichž záměrem bylo umožnit divákovi, aby co možná nejvíc vnímal výraz lidského těla. Neutrální maska zakryla hercovu mimiku a nechala otevřený jen jeho pohled. K tomuto účelu používal Étienne Decroux zahalení tváře látkou, buď volně spuštěnou v barvě neutrálního kostýmu, anebo obepínající tvář tak, že divák vnímal, kde jsou oči, nos, uši a čelo, ale nemohl vidět mimický výraz.





Divák vnímal jen směr pohledu hercových očí. U Sartoriho masky má tvář své centrum pohledu a oči ho doplňují. Mohou se pohybovat a přenášet divákům i zlomek mimického výrazu. Decrouxova rouška je vhodná zejména ke zkoumání a trénování techniky tělesného mimu (*le mime corporel*), Lecoquova a Sartoriho neutrální maska se využívá především k výuce herectví s maskou.

Použití stejné formy
neutrálních masek
studenty workshopu
„Herectví s maskou“
v Levoči na 3. ročníku
slovenské divadelní dílny
v roce 2010





Arlecchino – Levoča 2010

Marcel Marceau ve svém představení *Les Contes Fantastiques*, které hrála jeho skupina La Nouvelle Compagnie de Mimodrame v roce 2003 v Praze, použil v jednom výstupu masku obličeje, která byla v neutrální šedivé barvě, ale neměla žádný reliéf tváře. Byla to v podstatě jen elipsa místo obličeje a k ní měl herec zahalenou celou hlavu. Tato maska najednou působila expresivně. Nesla v sobě myšlenku: „Toto je člověk bez tváře.“ Působila trochu hrůzně. Tělo existovalo, ale tvář byla odcizena. Hlava byla na místě, ale tvář nikde. Technickým provedením se tato maska nachází jen krůček od masek, které považujeme za neutrální, ale významově je jim velmi vzdálená a můžeme ji zařadit ke skupině masek expresivních.

Expresivní maska těla je v divadle nejužívanější. Často jí říkáme jen *kostým*. Masky je starý divadelní výraz, v němž kostým, líčení a pokrývka hlavy tvoří dohromady masku herce. *Expresivní maska obličeje* je to, co většina divadelníků i laiků za masku považuje: pevný objekt, který zakrývá obličej. *Expresivní maska* znamená *výraz*. Pevná maska může zafixovat jeden mimický výraz tváře a zvětšit jeho anatomické rozměry. Právě trvalým zachycením aktivizovaných mimických svalů, povrchu kůže nebo

vrásek dosáhne žádaného zvýraznění emoce nebo charakterové črty. Tak může zvýraznit například radost, strach, překvapení, smutek nebo znechucení. Hrůzu nebo krásu. Stáří nebo mládí.

Např. stáří jistě docílíme velikostí a počtem vrásek, ale v masce se může odrážet i absence síly v pohledu a v postavení úst. Mládí zase charakterizuje jemná hladká pleť, ušlechtilý výraz v očích, radost nebo stud, který patří k nevinnosti. Mladý herec, jenž si nasadí masku stáří, se úplně promění. Výraz těla pak musí přizpůsobit výrazu masky. Starý herec, který si nasadí masku stáří, má tělo, které je blíž k výrazu masky, ale přesto se musí přizpůsobit jejímu tématu. Mladý herec v masce mládí to bude mít podobné. Jeho tělo je plné síly a elánu. Jeho úkolem bude zahrát to, co sám považuje za mládí. Starý herec v masce mládí to má těžké, nicméně mládí zažil a jeho tělo se na to v masce může rozpomenout. Hodně může zahrát rytmem a postojem. **Konkrétní tělo vytvoří konkrétní postavu až s konkrétní maskou.**



Arlecchino – Levoča 2010



Clown Radek Pokorný



Clown Anna Kukuczková



Clown Anton Eliáš



Clown Valerie Radzová

Viděl jsem divadelní inscenaci, kterou hráli herci v maskách. Byla to komedie. Všichni jsme se dobře bavili. Postavy skotačily, radovaly se. Bylo to velmi živé představení. Na závěr si herci sundali masky. Všichni byli staří. Pro publikum to byl šok. Před chvílí jsme viděli, že jsou na začátku života, jsou nezbední, plní elánu a dělají mnoho nerozvážených věcí a najednou v těch samých šatech před námi stáli bez masek úplně jiní lidé. Ve tvářích měli vepsanou zkušenost a rozvážnost. Ve vteřině jako by proběhla velká část lidského života. Srovnali jsme se realitou. Ti, kdo před chvílí byli mladí, jsou teď staří. Dokonalí herci! Najednou celému publiku došlo, jak krásné a poetické je divadlo.

Tito herci byli sice staří, ale v duši pořád mladí a hraví. Z hlediska herecké techniky a techniky pohybu našli způsob, jak mládí, jeho sílu a vitalitu ztělesnit, jak ji zahrát i svým léta používaným, ale stále trénovaným tělem. Masky jim umožnily magickou věc – stali se opět mladými. Omládli v ohni divadla.

Maska může zakrýt povrch a odhalit vnitřek člověka.

Rituální funkce

Dnes masky v rituálním smyslu používáme spíš jako znaky. Ale zjevili se účinně v divadelní inscenaci, zasáhnou nás svou ušlechtilou krásou a vznešeností i silou výrazu.

Mnohem víc než na divadelních jevištích se ale užívají v tzv. pouličním divadle. Jedná se často o průvodové akce, které organizují obce i jedinci. Např. masopusty, studentské majálesy, pochody za práva menšin nebo protesty proti politické moci. Účastníci těchto průvodů masky používají v recesistické nadsázce. Vedle toho stále přibývá festivalů pouličního divadla a divadla ve veřejném prostoru. Divadelní soubory, které tvoří „pro ulici“ a „pod otevřeným nebem“, používají zpravidla expresivní masky a svá představení pojímají jako rituál společného setkání herců a diváků. Masky má v těchto vystoupeních důležitou úlohu, jelikož ztvrzuje jejich divadelní charakter a do reálného světa vnáší fantazii.

Clown Kateřina Janečková



Zábavná funkce

V dnešním divadle se častěji setkáme s maskou komickou, která nadsazuje negativní rysy a v komedii promlouvá o lidských *neřestech*. Je mnohem oblíbenější než vznešené masky z tragédií, které se obracejí k lidským *ctnostem*.

Přitom by hercům jistě nebylo na škodu, kdyby se víc a hlouběji drželi Shakespearova pravidla, že není tragédie bez špetky komedie a že důležitý je vždy smysl hry. „*Nikdy nezapomínejte, o čem ta hra je!*“ nabádá princ Hamlet ve své řeči herce a přidává jim doporučení, aby volili prostředky vhodné k myšlence: „*Říďte se ve všem uměřeností. Svá gesta přizpůsobte slovům a slova zase gestům a úzkostlivě ve všem dbejte přirozenosti.*“

Totéž platí i při hře s maskou. Míra nadsázky masky je určující pro míru nadsázky těla. Některou masku herec nikdy nedožene, protože její výraz je tak dominantní, že může všemožně umocňovat svůj pohyb i hlas, ale maska přesto zůstane nad tím. Jemnější masky bývají naopak velmi citlivé na míru exprese hercova těla. Někdy se stane, že herec masku předstihne velikostí svých pohybů a gest, ale častější chybou bývá to, že hraje rychleji, než konkrétní maska snese.



7. Herec a maska

Maska herci nabízí proměnu. Zvýrazní některé části těla a zároveň reálné tělo zakrývá. Buď jeho povrch, tvar, či velikost. Může změnit kvalitu povrchu, z hladkého je drsné a ze světlého tmavé. Při změně tvaru a velikosti těla působí nadsázka a v ní jde zpravidla o zvětšení, nabytí. Hercovo tělo se s maskou stává stylizovaným a je k němu třeba i úměrně stylizovaný pohyb. Pohyb těla v masce vychází z myšlenky masky. Jacques Lecoq k tomu říká: *„S nasazenou maskou se herec musí naučit nikoli hrát sám sebe, ale naopak sebe samého použít jako nástroj hry. A právě v tomhle tkví celá nejednoznačnost herecké práce.“*¹²

Herec a maska – dva základní divadelní pojmy. Patří nerozlučně k sobě. Jeden druhého tvoří, modeluje, inspiruje, ovládá.

¹² J. Lecoq. *The Moving Body (Le Corps poétique): Teaching creative theatre*, s. 61.

Setkání

Maska leží na stole. Je zvláštní. Krásná. Cítím, že není kompletní. Nemá oči. Cosi jí chybí. Ale už má výraz. Přitahuje mě svým „magnetismem“. V hlavě se rojí spousta myšlenek. Můžu se jí dotknout? Jak mi sedne? Budu komický, důstojný, tragický? Blížím se k ní. Pokud je na stole víc masek, prohlížím si je. Chtěl bych si je všechny vyzkoušet...

Takové pocity prožívá hodně herců při svém prvním setkání s maskou. Nezáleží na tom, z jakého divadelního stylu maska pochází. Záleží jen na jednom – na SETKÁNÍ! Masky mě osloví, zavolá, nadchne. Anebo oslovím já ji. Nehybnou, ušlechtilou, tichou, ale v žádném případě ne němou.

Může nastat i jiné setkání, když jako herec spolupracuji na zamýšlené roli s výrobcem masek či sochařem. Mohu se podílet na vzniku masky, na její myšlence. Co bude na *mé* masce výrazné a důležité? Jaké bude její téma? To všechno můžeme se sochařem a scénografem probírat. Pak přijde okamžik, kdy mi sejme odlitek obličeje, aby na něj mohl modelovat. Když mi pokryje odlévací hmota celý obličej a ponořím se do temnoty, je to velmi zvláštní pocit. Tréma, obavy, strach, ticho... a nakonec v okamžiku sejmutí odlitku úleva.

Kdykoli jsem tento proces absolvoval, měl jsem pocit malého znovuzrození. Katarzní pocit očištění po prožitém tichu. Tento pocit si pak připomínám i při hraní, kdykoli si беру masku na obličej. A třebaže pak nejsem přítomen celé výrobě masky v rukou výtvarníka, mohu aspoň chvílemi tomuto procesu přihlížet. A nakonec nastane okamžik nového SETKÁNÍ! Liší se tím, že mi maska dokonale sedí. Je to druhá kůže na mém obličej. Mohu s ní jít na jeviště hledat novou postavu.

Pro mnohé herce bylo setkání s maskou určující, fatální. V knize Karla Kratochvíla *Ze světa komedie dell'arte* cituje Gustave Attinger herce Hussenota: „*Maska pomáhá herci. Když hraji s odhaleným obličejem, cítím někdy, že můj obličej neharmoňuje s postavou, kterou ztělesňuji, že zrazuje celek hry, zatímco by mu měl sloužit, a jsem tím docela zmučen. Za maskou cítím, že celá má bytost tvoří celek...*“¹³

Když se herec setká s maskou, je první dojem určující, ale ne konečný.

¹³ K. Kratochvíl. *Ze světa komedie dell'arte*, s. 397.



Hledání

Někteří herci svou masku dlouhou dobu hledali. Například švýcarský clown Grock, který svůj kostým a líčení nacházel postupně od mládí, měl nejdřív jen obrovské kalhoty, kratší košili a větší boty, k tomu nalíčená ústa a nos. Svoji masku našel až po mnoha proměnách a pokusech: na hlavě hučka – klobouk bez krempy, červená špička nosu, tvář zalíčená hodně do bíla, rty červené ve tvaru srdíčka, obrovský mantl s hlubokými kapsami a rukavice s prodranými prsty, velké volné kalhoty zakrývající i část velkých bot. I po všech proměnách ale zůstaly jeho hlavní rysy: chytrý, upřímný kluk s čerty v očích, s naivním výrazem prostáčka a lišáckým úsměvem. S hlasem hlubokým a drnčivým. Zároveň chlapec i stařec. Grock je příkladem jednoty *masky-postavy-charakteru*. A právě tuto jednotu dlouho hledal. Věděl, kým je, a postupně si s publikem ověřoval, jak ten, koho nosí celou dobu v srdci, vypadá. Až ho konečně našel a vytvořil originální typ.

A to je způsob tvorby typický pro clowny: nosit v sobě někoho, kdo nakonec vyjde na světlo světa a přináší lidem humor jako šťávu života. Ruský clown Popov jako starý muž řekl: „*Pro clowna je vůbec největší štěstí, když ho publikum může poznat už podle stínu v manéži.*“¹⁴

Hledání postavy s pevnou obličejovou maskou je proces neméně složitý. Ale není to žádné zaříkávání. Je to zkoušení a porovnávání vlastních vnitřních pocitů s vnější reflexí, kterou mi poskytuje kolega herec nebo režisér a také diváci. Někdo, kdo mě pozoruje a řekne mi, co viděl, nebo živě reaguje v průběhu představení. Já si pak spojuji své osobní pocity a zážitky s informacemi, které jsem dostal. Utřídím si je a zahrnu do další tvorby a interpretace.

Eugenio Barba při setkání a workshopu na DAMU na podzim 2017 řekl: „*Divo dlo je divák.*“ Byla to jedna z jeho prvních vět, když chtěl popsat princip divadla tak, jak ho vnímá ve své tvorbě. Je to základní doporučení pro herce, který chce skutečně „mluvit“ se svým publikem. Divák je stejně důležitý jako herec! Protože nejde o to „předvádět se“, ale předvést myšlenku, výpověď a nastolit otázky. Herec musí vzít v úvahu reakce diváků a bedlivě jim naslouchat. U hry s maskou je to jedno ze základních pravidel.

¹⁴ *Král smíchu, Oleg Popov* [film]. Režie V. Golubikov – D. Ljutikov. Rusko: Kinofabrika D. Charitova – OAO Pervyj kanal, 2003.

Jako herci nemůžeme trvat na způsobu hry s maskou, o kterém jsme se z více zdrojů dozvěděli, že nefunguje tak, jak jsme předpokládali. Jsme povinni hledat ten nejpřesnější výraz a zafixovat ho. A to tak, že propojíme techniku prováděných pohybů se svým vnitřním hereckým pocitem v masce.

Pozorování

Abychom mohli s maskou začít pracovat, musíme ji nejdříve poznat. Říkáme tomu *čtení masky*. Musíme vysledovat její linie a plošky, body, kde se láme světlo, celkový tvar i nejjemnější detaily, jejich umístění, velikost a tvary. Důležitý je i materiál.

V materiálu začíná příběh konkrétní masky. Většina masek je kožená. Kůže je živý materiál opracovaný řemeslně zručným člověkem. Materiál, který nám poskytl zvíře. Některé masky jsou vyrobeny ze směsí papírmáše (z rozmočeného papíru napuštěného kličem, lepidlem). Tento materiál je veskrze rostlinný. Stejně jako kaučuk. Plasty se jako průmyslově zpracované ropné deriváty hodí k výrobě divadelních masek nejméně.

Po prostém pozorování pohledem přijdou na řadu dotyky. Hmatem si znovu prozkoumáme všechny tvary a záhyby a lépe si můžeme tvar masky uložit do paměti. Kombinujeme vizuální paměť s hmatovou pamětí těla.

Pokračujeme zkoumáním vnitřku masky, tedy části, která přiléhá k našemu obličejí. Je to důležitá dotyková plocha, kterou budeme masku vést a ovládat. Pak se znovu můžeme na masku podívat z lící strany. Na její výraz, abychom dokázali oživit její smysl.

Nikdy se nedotýkáme masky, pokud ji už máme nasazenou na tváři. *Maska je stydlivá*. Její magie v momentě dotyku zmizí. Živá ruka ji usvědčí z toho, že je jen nasazeným objektem. Naruší spojení herce a masky v jednotný celek postavy.

V celém tomto procesu nepoužíváme zrcadlo. Může nás zavést, protože nám skýtá jen jeden typ pohledu. Naším zrcadlem ať je raději herecký partner. Je lepší, když nám živý člověk poví o svých pocitech z naší hry, která je sledem živých akcí. Živý je herec, živý byl kdysi i materiál masky, která je nyní ožívována, a živá má být i reakce na splnutí herce s maskou.

Musíme masku poznat, abychom ji mohli interpretovat. Někteří herci si dlouho s maskou „povídají“, než si ji poprvé nasadí. V japonském divadle nó je do rituálu přípravy na představení zahrnut i proces pozorování masky, někdy trvající i hodiny. Herec masku pozoruje jako poprvé a snaží se zapamatovat si každý detail a představit

si, jak bude vypadat v jednotlivých momentech hry, jak bude působit ve spojení s kostýmem a jeho tělem ve vypjatých postojích a pózách.

Rozhodnutí

Po pečlivém prozkoumání masky nastává chvíle „bouřlivého rozhodnutí“ *nasadit si masku*. Tento krok probíhá ve skrytu, aby ho pozorovatel neviděl. Pokud nemůžeme odejít, otočíme se alespoň zády. V divadle se to děje v zásadě mimo prostor jeviště, není-li ovšem celkový záměr jiný. Na zkušebně při prvních krocích ale pracovní prostor raději neopouštíme, abychom si nenarušili soustředění.

Ať je to poprvé, či poněkolkáté, okamžik *nasazení masky* má vždy velkou váhu. Po technické kontrole, zda nám maska správně sedí, neposunuje se nebo nepadá při pohybu, nastává *proměna*. Herec, kostým a maska vytvoří jeden celek – *masku* ve smyslu *charakteru* či *divadelní postavy*.

Diktát masky

Cílem pozorování masky je její poznání, ale to je kompletní až v okamžiku, kdy začnu s maskou jednat, kdy se s ní začnu hýbat a dívat se kolem sebe. Masku nejdříve velmi opatrně probudím a potom ji oživím. Když už ji znám, je proces nasazení rychlejší a přecházím rovnou k oživení na základě předchozích zkušeností.

Každodenní pohyby s maskou nefungují. Masku nás nutí mluvit tělem zřetelně. Nutí nás být v našem jednání prostí, přímí a jednoduchí. Být jednoduchý je snadné a složité zároveň. V celém procesu hledání a objevování masky může být překážkou naše vnitřní netrpělivost, umíněnost a špatné předpoklady. Masku je svým způsobem *diktát*. Svým tvarem a myšlenkou nám určuje, jak má výsledná postava vypadat. Nejde ale o totální ovládnutí herce, jde o premisu, předpoklad, o sled „příkazů“, které nejsou zjevné hned, ale které herec postupně objevuje, a pokud je respektuje, může je nakonec využít ve svůj i divákův prospěch.

Jacques Copeau napsal o obličejové masce:

„Herec, který hraje pod maskou, vykřeše z tohoto lepenkového předmětu realitu své postavy. Masku poroučí a on ji neodolatelně poslouchá. Sotva ji přiloží, cítí v sobě kypět bytost, kterou postrádal, kterou ani netušil. Je upraven nejen jeho





Autor knihy se svou maskou
na workshopu
„À la rencontre du jeu masqué“
Théâtre du Mouvement, Paris

obličej, nýbrž celá jeho osoba, sám charakter jeho reflexů, kde se už předem formují city, které rovněž nebyl schopen pocítit a předstírat s odhaleným obličejem. Jestliže je tanečníkem, ovládá celý jeho styl tance, je-li hercem, i akcent jeho hlasu mu bude diktován maskou.“¹⁵

Maska diktuje herci postavení těla, jeho gesta i hlas.

Souznění

Teprve s maskou cítíme celek postavy. Když se dostaneme do fáze poznání, jak s maskou hrát, otevře se nám široké pole možností ke hře. Přichází čirá radost z tvorby a ze setkání s diváky, kteří naši hru sledují, jsou jí dotčeni a vracejí nám impulzy, které znovu oživují celý proces. To je dáno magií masky. *Maska bude mít právě tolik magie, kolik do ní herec vloží svým soustředěním, svou vírou v její sílu, důvěrou v představu, kterou si vytvořil a ověřil s režisérem a kolegy.*

¹⁵ K. Kratochvíl. *Ze světa komedie dell'arte*, s. 397.



Protože ve fázi interpretace je velká část výkonu velmi technická, musí herec myslet na mnoho úkonů: úhel náklonu, postavení k divákům, směr pohledu, rytmus. Herec se nemůže spoléhat na drobné pohyby vlastní mimiky a pouhé náznaky pohybu těla. Pohyb s maskou – a pohyb v divadle vůbec – není nikdy každodenní. Každodenní pohyb, který konáme v realitě, je charakterizován pravidlem úspornosti, „šetřením“ energie k vykonání určité práce. To znamená, že člověk v každodenním životě zvolí k přemístění předmětu tu nejnutnější, nejekonomičtější dráhu. Použije jen tolik síly a vydá jen tolik energie, kolik je nutné. V divadle koná herec *pohyb nekaždodenní*, který je naopak charakterizován „rozdáváním“ energie. Herec na jevišti doslova rozdává své síly, volí složitou dráhu pohybu a může užít i přemíru nasazení i napětí, aby co nejvíc zapůsobil na diváky. Když chce zdůraznit tíhu předmětu, použije celé své tělo, aby svými postoji a gesty v divákovi vyvolal pocit, že je alespoň Herkules nebo Atlas.

„*Divadlo je lež,*“ říká se. Divadlo není realita, ale její obraz. Ovšem ten může o svém vzoru říkat pravdu, neboť dokáže zjevit jeho podstatu. Jean Cocteau se o tom vyjádřil takto:



„Co soudím o užívání masek na divadle? Vždycky jsem jich používal. Na divadle se musí lhát! Čím víc se lže, tím je to pravdivější. Muž hrající úlohu ženy je víc ženou než mužem... Ano, masky na divadle jsou užitečné.“¹⁶

Herec musí ve svou masku věřit a musí ji znát. Pokud nebude důvěřovat v její účinnost a magii, bude to pro něj jen kus hmoty, kterému nemůže vdechnout život. Divadlo je svým způsobem rituál a maska je rituální předmět. Proto se k ní musíme chovat i v procesu příprav s úctou a opatrností. Nejen proto, abychom ji nezničili, ale abychom se s její pomocí dokázali vyjádřit k tomu, co nás pálí, bolí, zajímá a vzrušuje. Výroba masek je náročná a drahá, a my z našeho těla a objektu masky chceme v představení stvořit jeden celek.

Princip vedení masky

Při prvním nasazení masky reagují herci různě. Vyskytují se i negativní reakce. Někteří říkají, že nemohou dýchat, jiní, že je řezou oči. Samotnou práci s maskou můžeme začít až v momentě, kdy jsou vyřešeny všechny technické detaily, jako velikost a upevnění masky či správná vzdálenost očí. Maska musí sedět na kořeni nosu a brada by měla být opřena o masku a skrytá. Pokud je maska menší než obličej a neschová ho celý, je divák stále upozorňován na to, že je to pouze nasazená věc (jinak jsou v tomto ohledu vnímány masky japonského divadla *nó*). Navíc se taková maska může posunout a herec rychle ztratí orientaci v prostoru. Pokud je maska větší než obličej herce, má méně styčných bodů a ploch, na nichž by měla být pevně usazena. Může se různě pohybovat a kývat a pro diváka tak nebude součástí postavy. Proto je důležité při seznamování s maskou věnovat pozornost i její vnitřní, rubové straně a vyřešit potřebným vypodložením a dotažením uchycovacího mechanismu (podle typu masky buď gumiček, tkalounů, nebo šňůr) její co možná nejpevnější a nej pohodlnější připevnění. Maska na sebe nesmí upozorňovat ani herce při hře. Kdyby ho škrtila, tlačila či řezala, byl by vytrháván ze soustředění. Maska by se po nasazení měla stát součástí hercova těla, vůbec by ji neměl vnímat jako cizorodý prvek. Tomu všemu je třeba věnovat čas při přípravě. Je-li maska vyrobena herci na

¹⁶ K. Kratochvíl. *Ze světa komedie dell'arte*, s. 397.

míru, je to z technického hlediska velká výhoda, neboť mu sedí na tváři maximální možnou plochou.

V momentě, kdy jsou vyřešeny všechny tyto detaily, může herec masku na jevišti zjevit. Během hledání postavy postupně objevuje, jak má s maskou zacházet. Vychází ze zpětné vazby od partnera, učitele, režiséra. Právě na základě jejich podnětů si dotvoří vnitřní představu o své hře. Vždy by nakonec mělo dojít ke spojení konkrétního těla a konkrétní masky. Herec také může zkoušet a objevovat několik masek. Je ale důležité, aby absolvoval znovu celý proces. Neboť jeden herec vytvoří s různými maskami různé bytosti a jedna maska s různými těly bude také pokaždé jiná.

Pod maskou sice mizí hercova tvář, ale jeho tělo se jeví výrazněji. Diváci mnohem víc vnímají výraz těla a jeho řeč je pro ně čitelnější. Toho si herec musí být vědom. Není jedno, co udělá. Masku herce nutí být v pohybech jednoduchý a prostý. Ovládá ho svou myšlenkou, diktuje mu pohybový řád. Ale *herec masku vede. Provádí ji vyprávěným příběhem.* Ovládá své tělo – a tím vede masku. Pojem *vedení masky* je úzce spojený s významy *oživení masky* a *vytvoření postavy*.

Herec je ten, kdo skrze postavu vypráví příběh.

V principu je herec v masce podobný loutkáři. Loutkář oživuje loutku – neživý předmět z živého materiálu. Herec oživuje masku – neživou věc vyrobenou z živého materiálu. Loutkář loutku ovládá, vede, animuje. *Anima* znamená v latině duše, *animare* oživovat. Herec také musí masku ovládat, vést, vdechnout jí duši a dát jí život. Výraz animovat masku však není zcela správný, neboť herec na rozdíl od loutkáře masku v průběhu hry nevidí. Herci je odepřeno masku pozorovat v momentě výkonu, musí se jí tedy podvolit. Nosí ji ve své paměti a v představě, ale nikdy ji neuvidí v akci.

Herec a maska jsou partneři a vedou jeden druhého.

Herecké prostředky

Co herec potřebuje k tomu, aby spolehlivě vedl masku a tím divákům vyprávěl příběh? Jaké jsou prostředky, díky nimž je schopen být „čitelný“ a hrát poutavě? Jaké jsou hercovy nástroje ke sdělení myšlenky?

Hercovo vystupování na jevišti nesmí být samoúčelné. Nemá k němu docházet kvůli jeho předvádění nebo z potřeby řešit si veřejně své problémy bez ohledu na

diváka. I každý pokus či experiment musí divadelník dělat kvůli myšlence. To, čím musí herec spolehlivě vládnout a co má mít osvojené, můžeme shrnout do dvou okruhů: v herci se snoubí *technika s emocemi*. Emocemi prožíváme a hereckou technikou se vyjadřujeme. Emoce jsou náš vnitřní náboj a technika je způsob, jakým jsme schopni příběh sdělovat divákům.

Herec masku ovládá a vede. Masku herci diktuje. Pokud chceme prozkoumat princip vedení masky, musíme si definovat a popsat prostředky, které má herec k dispozici. Tyto prostředky můžeme rozdělit na technické a emoční. Technické nástroje jsou spojené s *fýzis* – tedy s tělem a tělesným výrazem, s hmotou masky a její morfologií. Emoční nástroje souvisí s *psýché* – s vnitřním světem herce a s „duší“ postavy.

Technické prostředky herce s maskou

Technické prostředky souvisí s pohybem těla, s jeho možnostmi a schopnostmi koordinace při práci s maskou. Důležitá je tzv. *artikulace pohybu*. Abychom mohli „vyprávět“ divákům, musíme tělem správně *artikulovat*, aby naše pohybová řeč byla srozumitelná. Ať už hrajeme o událostech a situacích, nebo o pocitech a vnitřních hnutích, pořád musíme myslet na toho, pro koho hrajeme. Herec si musí s divákem vytvořit kontakt a během hry určit a používat *komunikační kanál*, kterým proudí jistý objem znaků, jež mají konkrétní význam a sdělují myšlenky. Tyto znaky mohou přicházet z reálného života, ale mohou být též vytvořeny přímo v divadle při komunikaci herce s divákem. Jsou jimi gesta, postoje, pohledy, postavení v prostoru, směry pohybu a pohledů postavy.

Když herec večer vstoupí poprvé na jeviště, má takzvaně „čistý stůl“. Divák očekává, co se bude dít. Herec je připraven s konkrétní myšlenkou. Vstupuje do kontaktu s divákem a začíná vzájemný rozhovor. Každý detail má při tom svou důležitost a diváci „hltají“ každou informaci, i ten nejjemnější náznak, a postupně si z toho, co se na jevišti děje, skládají obraz ve vlastní mysli. Hercova hra začíná už tím, kde se v prostoru jeviště zjeví. Svůj význam má, jak stojí, jak se přesunuje, jak je natočený, kam směřuje jeho pohled, jak rychle se hýbe, jak a na jak dlouho se zastaví, jaká gesta provádí a s jakou silou, jaký je tvar jeho pohybu a jeho dynamika... až k tomu, kdy a jak jeviště opustí.

V tomto procesu se nejdřív vytváří komunikační kanál mezi jevištěm a hledištěm, herec si postupně získává důvěru diváka. Jestliže divák pochopí, co mu chce herec

Patrick Pezin a studenti workshopu „À la rencontre du jeu masqué”, Paris 2014





sdělit, může na jeho myšlenky reagovat. Tímto způsobem je možno vyjádřit nejen racionálně vysvětlitelné věci, ale i ty nevysvětlitelné, které vzbuzují další otázky. Divák reaguje na impulzy a výzvy obsažené v tom, co vidí, slyší a vnímá tzv. *vnitřním hmatem*, a tak se rozvíjí vzájemná komunikace diváků a herců.

Jak už bylo řečeno, pro to, aby dění na jevišti bylo srozumitelné a působivé, je nutná správná *artikulace*. *Artikulace pohybu je základním požadavkem na herce při hře s maskou*. Aby byl pohyb správně proveden, *vyartikulován*, je třeba, aby měl *začátek a konec*. Pokud pohyb trvá neúměrně dlouho, stává se nesrozumitelným. Divák zapomene na to, co už viděl, protože má neustálý příjem nových informací z dalších pohybů a ty mu překrývají ty minulé. Diváci mají kapacitu si zapamatovat určité děje jen po jistý čas, potom potřebují uložit informaci o tom, co viděli. Když má pohyb začátek a konec, přichází zastavení, během kterého dochází k uvědomění si toho, co jsme už viděli, a jsme připraveni pokračovat dál. Skládáním jednotlivých vjemů za sebe vzniká mozaika, montáž, z níž můžeme pochopit celek.

Dalším technickým prvkem je *dráha pohybu*. Záleží na tom, jak se objekt-herce pohybuje. Je-li vzdálen, nebo je blízko, jsou-li v jeho pohybech ostré změny, nebo je pohyb vláčný a oblý. Dráhy mohou být velmi různé, od jednoduchých a prostých (jako vpřed, vzad, otočení) až po složité a spletité tvary, které je ale třeba oddělovat zastaveními ve významově důležitých bodech.

Pro čitelnost pohybu je důležitá také jeho *předvídatelnost*. Když je pohyb ukončen a nastalo ticho, pohled určí směr dalšího pohybu. Divák podle pohledu postavy očekává, co se bude dít. S tímto očekáváním můžeme vědomě pracovat, a to tak, že buď ho naplníme a náš pohyb bude pokračovat označeným směrem, anebo budeme pohyb směřovat jinam, čímž diváka překvapíme. Naplnění divákova očekávání využíváme v případech, kdy chceme něco přesného sdělit o postavě a situaci. Pokud však očekávání nenaplníme, obelstíme divákovu schopnost předpokládat, co se stane, a dostaví se bouřlivá reakce. S tímto principem lze pracovat v komedii, kde tato bouřlivá reakce na překvapení přináší smích. Ale abychom mohli diváka překvapit, musíme ho nejdříve naprosto bezpečně zavést k bodu zlomu, v němž pak můžeme udělat něco, co naprosto nečeká. Přitom divákovou bouřlivou reakcí nemusí být jen smích, ale i úlek, strach, dojetí a další emoce. Závisí to na dramatické situaci, kterou při hře vytvoříme.

Aby se herec mohl přesně vyjádřit, musí *znát své možnosti a limity svého těla*. Jaký rozsah pohybů dokáže udělat svým trupem, svými nohama, rukama a hlavou?

Do jakých maximálních pozic dokáže dostat své tělo? Jak je schopen se předklonit, sednout si, švihnout nohou? Jak přesně dokáže izolovat pohyby jednotlivých končetin? Jak jemně může pracovat s dlaněmi a prsty? Dokonale všestranně připravené, plastické a vytrénované tělo je schopno zvládnout nejširší škálu pohybů, které mohou vyjevit mnoho emocí a pocitů. Jednostranně trénované tělo nemusí být schopno vyjádřit jemné pocity a stavy duše na hranici života a smrti, o nichž také potřebujeme hrát.

Herec musí znát své tělo a jeho limity, aby ho dokázal správně používat.

Ve fázi příprav a hledání by měl herec zvolit *postup od jednoduchého ke složitěmu*, aby dokázal vybudovat strukturu, která bude srozumitelná. Když ji pak přeneše i do fáze interpretace, diváci si při představení projdou podobnou cestou jako on při tvorbě a v průběhu hry si poskládají ve svých myslích celek, který nese sdělení.

Ve fázi zkoušek si proto herec musí *zafixovat pohyby i jejich logické vztahy*. Musí vše mnohokrát opakovat, aby si byl naprosto jistý. Při představení už vynechá všechny slepé uličky a zbytečné odbočky a jde společně s publikem po cestě vyšlapané vlastní tvorbou při zkouškách. Diváci ji však absolvují poprvé, proto je herec musí spolehlivě vést. Dobře zvládnutá technika hry pomáhá herci v tom, aby tato cesta byla jasná a herec byl spolehlivým průvodcem.

K technickým prostředkům herce s maskou patří postoj těla, gesta, fokus masky, rychlost, dynamika a rytmus pohybu, začátek a konec pohybu, jeho opakování, zastavení, úhly natočení masky a umístění masky v prostoru.

Emoční prostředky herce s maskou

Postava v masce je nová bytost. O jednotě masky a těla jsme už hovořili. Jelikož konkrétní tělo tvoří s konkrétní maskou originální postavu, můžeme mluvit o vzniku nové jevištní bytosti. Tuto bytost objevujeme ve fázi příprav, než poprvé předstoupíme před publikum. Ale ani poté není proces tvorby dokončen. Během každého setkání s publikem lze objevovat nové reakce své postavy na situace na jevišti.

Mluvíme nyní o vlastní zkušenosti z dvaceti repríz jedné inscenace v maskách. Hrál jsem vždy ten samý pohybový kánon, tu samou roli, na tu samou hudbu, která byla rytmickou kostrou celé inscenace. Přesto jsem v některých fázích – samozřejmě při dodržení myšlenky scény a smyslu situace – zjistil, že můj Capitano zareagoval v ten

či onen večer trochu jinak. Zaskakoval mě. Nečekal jsem od něj tak vtipné reakce. Dostal jsem se do hereckého rozpoložení, které pojmenoval Jan Werich: „Mozek se diví, co huba říká...“ Byl to okamžik čisté tvorby. Radost. Masky mi umožnila být jednoduchým a v rámci pohybových pravidel jejího charakteru jsem nabyl svobody.

Pravidla herce nesvazují. Pokud je přijmete, nabídnou vám nedozírnou svobodu projevu. Naopak bezbřehá pustina možností udělat skutečně cokoli, co se zrovna namane, vede herce k opakování podvědomých stereotypů a v reálném životě tisíckrát opakovaných civilních pohybů, které do divadla nepatří.

Probuzení mysli je dalším nástrojem pro hercovu práci s maskou. Jestliže vzniká nová jevištní bytost, herec hledá nejen to, jak se hýbe, ale také jak myslí. Podaří-li se mu to, může dojít svobody, o které jsem mluvil. Myšlení postavy se stane jeho přirozenou součástí. A může dojít k tomu, že jeho Já zevnitř masky sleduje, jak hraje postavu s maskou.

V jednání postavy musíme postupovat od obecného k výlučnému. Od toho, co je obecně platné, k tomu, co je originální a typické jen pro onu konkrétní ztvárněnou bytost. Je to obdobná cesta jako od jednoduchých pohybů a drah ke složitějším a spleťtým.

K emočním prostředkům a psychologickým postupům herce s maskou patří soustředění, zjitření vnímání, kontakt s okolním světem, jednota těla a masky, objevení nové jevištní bytosti, probuzení její mysli, narůstání okruhu její pozornosti a rozvíjení jejího jednání.



8. Technika hry s divadelní maskou

Chceme-li mluvit o technice hry s maskou, musíme se opřít o prostředky, které má herec k dispozici pro svou tvorbu a které jsme definovali v předchozí kapitole. Vedle *prostoru jeviště* (prostoru pro předvádění) je determinujícím prvkem *čas* a s ním související *rytmus* pohybu. V prostoru je důležitým prvkem *stopa*, kterou pohyb herce zanechává. Tady mluvíme o trajektorii pohybu, která je vyjádřením jeho tvaru. V této trajektorii jsou výrazné významové body, v nichž pohyb zastavujeme, abychom zdůraznili jeho tvar. Důležité jsou také *síla* a *razance*, s nimiž je pohyb vytvářen. Souvisejí s rychlostí, dynamikou a expresí.

Účinek všech těchto prvků se neustále mění. Záleží na herci, na tématu a okolnostech tvorby, který z nich bude výraznější. Je to živý proces, který není nikdy ukončen. Nazýváme ho *interpretací*. Abychom ho mohli blíže pochopit a prozkoumat, musíme si přiblížit jednotlivé prvky.

Prostor

Prostor v divadle je rozdělen na

- **prostor pro předvádění**
- **prostor pro vnímání**

Tento princip funguje od nejstarších dob. Kruh byl prvním prostorem pro předvádění v dobách primitivního umění a rituálů. Prostor pro vnímání byl všude kolem. Kruh je tvarem symbolizujícím harmonii. Nemá začátek ani konec, neustále se obnovuje. Do kruhu si lidé stoupnou zcela přirozeně, pokud se jich sejde větší množství a sledují určité dění. Pouliční divadlo je toho důkazem. Ať hraje na ulici jeden herec, nebo celá skupina, publikum kolem vytvoří kruh. Doplní herce, vezme ho mezi sebe, respektuje ho jako někoho, kdo je jeho součástí. V tomto smyslu divadlo zůstává rituálem.

Také uspořádání prostoru v antickém divadle vycházelo z kruhového principu. Např. v Epidauru obklopuje kruhovitě theatron (hlediště) víc než polovinu kruhové orchestry, na niž navazovaly proskénion a skéné.

Od doby barokní se oproti tomu šířilo tzv. kukátkové jeviště. To, co se na tomto jevišti, které je „orámováno“ portály, děje, se jeví divákům jako obraz. Diváci jsou umístěni v realitě a herci jsou jejich obrazem. Pohybují se v tajemném prostoru, kam diváci nesmí.

Ve 20. století se mnozí experimentátoři a alternativní tvůrci snažili tomuto typu divadelního uspořádání vyhnout a oba prostory opět více propojit.

Maska může mít ale v každém typu divadelního prostoru své místo a sílu výrazu. Její princip je vždy antiiluzivní, neboť přichází ze světa fantazie. Karel Kratochvíl o tom píše: „*Divadelní kostým a obličejová maska stále divákovi připomínaly, že je v divadle, že jde o hru, a nikoliv o snahu kopírovat realitu života.*“¹⁷

¹⁷ K. Kratochvíl. *Ze světa komedie dell'arte*, s. 397.

Teatro Comico: Barokní pantomimy,
Barokní divadlo Valtice, 2016.
Arlecchino – Kateřina Votočková,
Pantalone – Štefan Capko





Pokud jde o vnímání diváků, platí, že divák vnímá prostor jako celek, ale jeho zájem je v danou chvíli soustředěn do jednoho bodu. Divák si neustále vybírá z prostoru jeviště detail, který ho zajímá. To, kam se budou diváci koukat, se snaží tvůrci odhadnout a ovlivnit ve fázi zkoušení. Herci se pak během představení snaží pohled diváků vést zamýšleným způsobem. Přesto se každý jednotlivec v publiku chová trochu jinak. Lidské vnímání světa zrakem a zpracování viděného obrazu pracuje najednou se dvěma složkami: s centrem pohledu, tzv. *fokusem*, a jeho okolím, tedy *periferním viděním*. Zatímco ohnisko pohledu sleduje to, co diváka momentálně zajímá, jeho periferní vidění neustále skenuje-prohledává všechno kolem a vyhodnocuje,



Emoce a postoje –
mim Lukáš Šimon

zda se nestane něco zajímavého jinde. Jakmile na něco takového narazí, ohnisko pohledu se přesune na nové místo a hodnotí, nakolik je pro něj poutavější. Jeho pozornost buď zůstane upřena na nové místo, nebo se vrátí k předešlému, anebo hledá další zajímavé dění.

S tímto vnímáním lidského zraku musí herec počítat. Vše, co se děje na jevišti, diváci pozorují tímto způsobem. Pro diváka je vždy jedna akce, jeden bod na jevišti hlavní a zbytek vedlejší. Jenže každý divák ze svého fokusu někdy odhlédne, třeba jen na malou chvíli. Proto herec, který právě není středem příběhu, nemá ani na vteřinu vypínat své soustředění, protože pro někoho z publika může být právě on

v onu chvíli tím hlavním. Musí svým jednáním podporovat akci, která tvoří hlavní příběh, aby „skenujícího“ diváka vrátil zase zpět do centra zamýšlené pozornosti.

Postoj

„*Postoj je silnější než pohyb!*“ řekl nám Marcel Marceau na workshopu v Praze na HAMU v roce 2003. Postoj, označovaný ve francouzské terminologii jako *attitude*, je podle Marceaua základem výuky mimu. Jeho škola sice už dnes neexistuje, ale jeho žáci šíří jeho myšlenky na různých evropských školách a workshopech.

V kapitole o polomaskách jsme mluvili o tvorbě charakteru. Masku samotná pomáhá herci tvořit charakter, ale emoce tvoří herec tím, že masku ožíví a vede. Masku přináší charakter herci a herec přináší emoce masce. A právě postoj je jedním ze základních nástrojů, kterými herec může vytvářet charakter. Postoj postavy herec udržuje po celou dobu hraní na jevišti. Postoj je razidlem postavy, tím, co se nemění a co jí dává pevnost. Když chce herec vyjádřit emoce, užije gesto, pohled a mimiku, ale jeho postoj určuje celkový charakter.

Herec může rychlou změnou postoje měnit postavy, které hraje. V pantomimě je to účinný nástroj, chce-li mím zahrát několik postav najednou. Může tak činit přímo na jevišti, anebo může využít možnosti odchodu a příchodu a postoj změnit v zákulisí. **Stejný postoj musí herec udržet po celou dobu hraní dané postavy. „Postoj musí vycházet z hloubky. I chudý člověk může být hrdý,“ tvrdí Marcel Marceau.**¹⁸

Pohled a fokus

Maska má už od výrobce stanovené své „centrum“. Je to místo, kam je soustředěn její výraz a kam se upírá ohnisko divákova pohledu. Jde o bod, kam směřují důležité linie masky – linie tváře, směr nosu, umístění očí a jejich natočení vůči sobě. V případě, že maskář ponechá místo pro živé oči herce, je *fokus masky* doplněn o hercův pohled.

¹⁸ Marcel Marceau při své přednášce na HAMU v roce 2003.





Jsou ale typy masek, a je to významná starší část, které mají vymodelované i oči a zakrývají skutečné, živé oči herce. Pro orientaci v prostoru jsou v těchto maskách udělané jen malé dírký, které divák nemůže postřehnout. Taktéž existují masky, které mají svou tvář umístěnu nad hlavou herce a ten se pak dívá skrz průsvitnou látku, kterou je zahalena jeho tvář. V obou těchto případech je velmi důležitá hercova vnitřní představa o fungování masky v prostoru. Herec si musí být po celou dobu hry vědom toho, že jeho oči jsou umístěny mimo fokus masky.

Pro herce existují tři možnosti práce s fokusem masky:

- **fokus masky je totožný s fokusem tváře herce, ale pohled herce je zakrytý**
- **fokus masky je totožný s fokusem tváře herce a jeho pohled je odkrytý a tvoří jeden celek s fokusem masky**
- **fokus masky a fokus hercovy tváře jsou rozdílné**

V případě, že je fokus masky a fokus tváře na různých místech, bývá tvář masky umístěna zpravidla nad hlavou herce. Ale může být třeba i na ruce, kde ji herec může oživovat dlaní nebo loktem. Taková neobvyklá umístění masky na různých částech těla zkoumali v 90. letech Claire Heggen a Yves Marc ve francouzském divadle Théâtre du Mouvement. Ve scéně *Matka a dítě* hrála Claire Heggen s dvěma maskami dvě postavy najednou. Matka pracuje, šije a dítě kouká, hraje si, zlobí. Máma ho napomene pohlavkem, dítě se zarazí, ale pomalinku začne zlobit znovu. Matka odloží práci, vezme dítě na ruku a utiší ho. Nastává klid a okamžik harmonie, dítě spinká. Máma a dítě jsou jedno. Tato jednota je symbolizována jedním tělem herečky. Je to skvělý příklad divadelní symbiózy, v níž technický prvek tvoří jednotu s tématem hry. Herečka má ale technicky nesnadný úkol, protože své soustředění musí věnovat dvěma postavám. Musí myslet najednou na fokus obou masek.

Když byla Claire Heggen v Praze, ptali jsme se jí na to, co cítí, když hraje toto poetické představení. Odpověděla nám, že si hlavně počítá a neustále myslí na všechny technické detaily. Přesto její hra nebyla zmechanizovaná. Herec při hraní před diváky nemusí prožívat všechny emoce, které jeho hra přináší. Musí ale svou pozornost rozdělit mezi všechny důležité činnosti, které obnáší jeho výkon.

U líčené masky a polomasek charakterové komedie se fokus hercovy tváře a fokus masky kryjí. U některých pevných masek ovšem nejsou ohniska pohledu totožná a herec pak svůj pohled používá pro technickou orientaci v prostoru a ovládáním fokusu masky vytváří umělý pohled postavy.



Při práci s fokusem masky platí pravidlo „oči berou“. Když se při hře na jevišti na něco dívám, v divákově mysli vyvolám představu, že na tom místě něco je. Teprve gesto objasňuje, co nebo kdo to je. Pohled určí, kde je to, a gesto, jaký to má tvar, je-li to věc nebo něco živého, zda se to mění nebo to má konstantní rozměry. Charakter a smysl té věci pak vysvětlí hercovo jednání.

Pohled určuje, gesto definuje, jednání vysvětluje.

Směr pohledu

Směr pohledu je důležitý nejen k vyjádření emocí a charakteru postavy, ale také k vysvětlení situace. Pohled samotný říká divákům mnohé o vnitřním světě postavy. Oči jsou to, co v mnoha případech herec masce propůjčuje a čím ji oživuje. Živé oči a živý pohled dodávají masce lidský rozměr. U skupiny masek, kde živé oči vidět nejsou, pracuje herec s *fokusem masky* tak, že zaměřuje a proměňuje směr jejího pohledu.

Směr pohledu určuje zájem postavy. Nemusím se věci či partnera na jevišti vůbec dotknout, už prostým pohledem říkám, že o ně mám zájem. Mohou se mi líbit, či nelíbit. Přitom platí, že *pohled předchází akci*. Nejprve pohledem projevím zájem, tím ukážu záměr postavy a teprve potom přichází akce, která může být pozitivní, nebo negativní a může též vyjadřovat aktivitu, nebo pasivitu postavy. Po provedení akce mohu zhodnotit to, co se stalo, opět pohledem.









Směr pohledu může vyjádřit vnitřní děje postavy ve vztahu k prostoru a času. Vztah k prostoru je dán především potřebou orientace. Pohled ale také určuje, kde se postava nachází, odkud přišla a kam směřuje, jaký vztah má k svému okolí. Ve vztahu k času může směr pohledu naznačit časové souslednosti dějů. To, co je daleko od diváků, kdesi vzadu za hercem, lze vnímat jako minulost. Když pohled směřuje do prostoru mezi herce a diváky, vnímáme jej jako přítomnost. Když pohled směřuje za záda diváků, může to symbolizovat to, co se má stát v budoucnosti. Směr pohledu ve vztahu k prostoru a času je tedy určován úhlem, který pohled svírá k horizontále a vertikále prostoru.





Přiblížíme si nyní několik významově důležitých směrů pohledu. U všech uvedených případů počítáme s tím, že tělo zůstává orientováno v centru prostoru frontálně do publika a pohyby vykonávají jen hlava, krk a horní polovina trupu, a to jen v míře potřebné k nasměrování pohledu na konkrétní místo.

Pohled vpřed je orientován do prostoru směrem od hrané postavy k divákům. Stojící postava má k dispozici tři úrovně pohledu:

— **v rovině očí je přítomnost**

Pohled přímo před sebe prezentuje postavu. Říká: „Jsem zde.“ Neutrální postoj s tímto pohledem tvoří vztažný bod pro veškeré pohyby a pohledy během hry. Můžeme ho nazvat *neutrálním pohledem*. Je to „bod nula“, ze kterého vycházíme a kam se můžeme vracet.



— **pod úrovní očí je svět materiální**

V prostoru pod úrovní očí je soustředěno vše, co je spojeno se zemí. Pohledy soustředěné pod tuto vodorovnou rovinu vyjadřují náš zájem o to, co je spojeno s materiálem a hmotou. Krajním bodem je pohled přímo dolů pod sebe. To je směr, který spojí naše tělo se zemí. Je to pohled spíš do sebe, bez vyjádření přítomnosti.

— **nad úrovní očí je svět transcendentální**

Transcendentální je svět myšlenek, představ, snů, mýtů, svět duševní a duchovní. Pohled před sebe mírně nahoru vnímáme jako pohled do budoucnosti. Pohled nahoru po vertikále vnímáme jako pohled naděje. Je to pohled do nebes, kam nemůžeme dosáhnout, a zdůrazňuje, jak nepatrný je člověk vůči všehomíru.



Pohled vzad znamená zpravidla minulost, vzpomínky. Nejvýraznější je pohled přímo za sebe, který vnímáme jako pohled do minulosti. I při tomto pohledu musí tělo herce směřovat svým tělesným centrem k divákům. Pokud se herec celým tělem otočí za tímto pohledem, je to už vnímáno jako rozhodnutí odejít pryč, možná do minulosti. I zde platí, že v rovině nad úrovní očí je svět transcendentální a pod úrovní očí svět materiální.

Pohledy do stran slouží k vyjádření orientace postavy v okolním světě. Mohou vysvětlit, odkud postava přichází, o co má zájem a kam směřuje. Opět je významné, zda pohled směřuje nad úroveň neutrální hladiny pohledu nebo pod ni. Pohledy do stran obsahují všechny pohyby očí od přímého směru k divákům až úplně doprava a doleva. Jsou to pohyby směrem od „bodu nula“ do plus či minus 90 stupňů. Pohledy za tuto hranici už vnímá divák jako pohledy vzad.

Pokud chci divákům sdělit, co jsem viděl někde v prostoru, třeba vpravo mírně dole, ohraničím tento pohled neutrálními pohledy. Začnu neutrálním pohledem vpřed, potom přenesu zájem na dané místo a to, co jsem tam viděl, takzvaně „odnesu do diváků“.

„Odnášení pohledu“ je důležitý nástroj hry s pohledem.

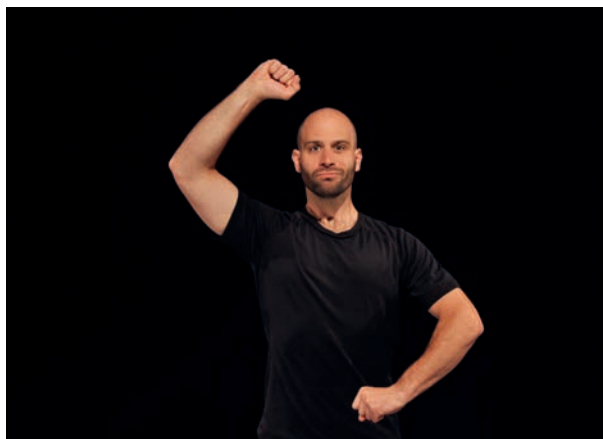
Ale hlavou a očima nepohybuje člověk jen v přímých směrech. Používá také krouživé pohyby a s nimi spojené krouživé, tzv. **torzní pohledy**. Nemůžeme jednoznačně říct, jaké významy torzní pohyby hlavou a maskou s sebou nesou, protože i jemné odlišnosti znamenají velké rozdíly. V zásadě je možné konstatovat, že tyto pohyby a pohledy vnímáme zpravidla jako abstraktní činnosti (přemýšlení, snahu porozumět...).

Dalším důležitým postupem je práce s *úhlem natočení masky ve vztahu k tělu*. Jím měníme postavení čela vůči pohledu a čelo má k pohledu zásadní vztah, neboť za ním je uložen mozek a v něm naše vědomí a myšlení. Pouhé vychýlení osy obličeje z vertikály je výmluvné a naznačuje zapojení mozku a myšlení do celého procesu akce. Pokud tímto způsobem nakloníme masku v jakémkoli směru, ihned promění svůj výraz. Je to zásadní výrazový prostředek pro expresi masky. V procesu hledání se snažíme zafixovat všechny významné úhly a při hře je pak můžeme využít k vyjadřování emocí a vnitřních procesů postavy.

Směry pohledu přinášejí širokou škálu významů. Jsou účinným nástrojem, s nímž musí herec citlivě a přesně pracovat. Jejich kombinací lze zobrazit všemožné situace, emoce i atmosféry.

Gesto

Gesto definuje pohnutky jevištní postavy. Ruce jsou výmluvné a prsty jsou jako jazyky, které křičí. Gesta jsou hlavně pohyby rukou, které zpřesňují vnitřní pochody postavy, její vztah k okolí a její city a pocity. Pomáhají při tvorbě situace. Gestem můžeme přijímat či odmítat, bránit se, něco chtít, přemýšlet, upozorňovat, zlehčovat nebo přidávat váhu, otevírat či zavírat. Gesto může být hrubé nebo jemné, ostré či vláčné, neforemné nebo precizní...



Gesto vždy vnímáme ve spojitosti s pohledem postavy. Gesto a pohled mohou být buď v souladu, anebo v protikladu. Buď gesto potvrdí myšlenku, kterou přinesl pohled, nebo je s ní v rozporu a tím tvoří myšlenku novou.

Postava se například v první fázi podívá na sklenici vody na stole. Vidíme, že má o ni zájem. V druhé fázi sáhne rukou po sklenici a vezme ji. Došlo k potvrzení našeho předpokladu, nastala varianta souladu. A nyní kontrastní gesto: po pohledu na sklenici k ní ruka vyšle otevřenou dlaň jako stopku: „Děkuji, nechci!“ Vzápětí toto gesto povolí a dlaň se otočí směrem vzhůru, s prsty šikmo dolů směrem ke sklenici. Najednou je to nabídka: „Prosím, vezměte si...“ Teprve toto gesto objasnilo myšlenku, s níž se postava na sklenici podívala. Rozpor mezi zájmem pohledu a odmítnutím ruky vyvolal drobné dramatické napětí, s nímž herec mohl pracovat.



V zásadě existují dva typy divadelních gest

- **zažitá**
- **artistní**

Zažitá gesta pocházejí z každodenního života. Jsou to gesta, která používáme běžně v reálném světě. Jejich podoba závisí na kulturním a společenském kontextu. V divadle je používáme jako znaky. Například ono zmiňované gesto „stop“ – otevřená dlaň

obrácená přímo proti objektu. Takových gest je mnoho, ale některá jsou známá jen určitému okruhu lidí nebo jisté skupině. Těmto gestům můžeme říkat také *posunky*.

Naopak *artistní gesta* jsou vlastní pouze umění. Nemají v reálném světě přesný předobraz. Vyjadřují spíš vnitřní svět postavy a jejich výraz je dán tvarem a dynamikou pohybu. Můžeme je též nazvat *abstraktními gesty*. Vycházejí z nekaždodenního pohybu, zejména z tance.

V divadle by však měl být každý pohyb nekaždodenní, protože ten civilní je nevýrazný a zpravidla málo čitelný. Jak tedy pracuje herec, zejména v činohře, se zažitými gesty, která pocházejí z reálného světa? V zásadě může užít dvou způsobů: buď *zvětšení*, anebo *výběr*.



Herec při hře na jevišti koná jen *záměrné pohyby*, protože hraje někoho jiného, než je on sám. Gesto z reálného života může převzít, ale musí s ním pracovat. Když si vybereme reálné gesto, které dobře vyjádří to, co se v postavě děje, můžeme ho *zvětšit* v jeho objemu nebo prodloužit jeho trvání v čase anebo ho zopakovat, třeba i několikrát. Zde hovoříme o *míře stylizace*.



Druhým způsobem je *výběr*. Z reálných gest vybereme jen ta, která jsou typická pro danou emoci či situaci. *Zde platí pravidlo: „Jeden pohyb za deset!“* Je mnohem výraznější a čitelnější, když uděláme jen jedno gesto, než když jich uděláme nadbytek, který zahltlívá mysl diváka a ten ztratí orientaci. Množství malých mimoděčných pohybů označujeme jako *parazitní*. Diváci v nich hledají významy, které v nich nejsou, a tak je narušováno jejich soustředění. Parazitní pohyby rukou a celého těla by měl herec vymazat ze svého projevu a pracovat s *mírou stylizace*, která závisí na stylu a žánru hry.

Pohyb – klid

„Princip pohybu je akce a reakce. Akce vyvede rovnováhu do nerovnováhy a reakce je dovážet a opět vytvořit rovnováhu,“ říká Patrick Pezin.¹⁹

Pohyb je projev života. Před světlem byla tma, před zvukem ticho, před pohybem klid. Klid v reálném životě nastane při zastavení pohybu. Zastavení během dne člověk moc nevnímá, protože je většinou zaměstnán vlastními myšlenkami. Při tom se pořád hýbeme. Jsou to mikropohyby, které vykonáváme, aniž bychom si to uvědomovali. Máme pocit, že sedíme a nehýbeme se. Třeba v tramvaji. Kromě toho, že s námi tramvaj různě pohazuje a třese, ještě sledujeme okolí i sebe. Překládáme ruku na stehnu, druhou se podrbeme za uchem, první posuneme o centimetr dál, pohneme prstem, zatřepeme malíčkem, a tak to pokračuje celý den, dokud se neunavíme natolik, že ulehne ke spánku. Tu nastává klid. Přesto naše tělo provádí pohyb neustále – při tlukotu srdce a dýchání.

V divadle je stav klidu záměrný. Je důležitý proto, aby mohl nastat pohyb.

¹⁹ Patrick Pezin na svém workshopu À la rencontre du jeu masqué v pařížském divadle Théâtre du Mouvement v roce 2014.



Zastavení

Není pohybu bez zastavení. Zastavení v konkrétních a významově důležitých bodech pohybové trajektorie je zásadně důležité pro artikulaci a čitelnost pohybu. Je to podobné jako s pauzami mezi slovy. Jsou-li patrné, lépe vnímáme jednotlivá slova i jejich význam.

Čas, který herec nabídne divákovi během zastavení, je zásadní pro vnímání masky. Divák může vnímat, jak maska v tu chvíli působí, a spojit si to s tím, co už viděl. Může si uvědomit, co se stalo, a je připraven pokračovat dál. Zastavení je úzce spjata s veličinou času.

Čas

Čas odměřuje naše bytí. Je to veličina, která propojuje celý náš život, i proto je práce s časem nedílnou součástí divadelního procesu. Čas odměřuje pohyb i klid.

Čas pohybu posouvá kupředu děj. Divák sleduje příběh v postojích, pohledech, gestech a v jednání herce. Hercova práce ale spočívá v tom, že z reality vybírá jen části a skládá je do obrazu světa. Proto je čas na jevišti zhuštěný a *divadlo pracuje s pohybovou zkratkou*.

Čas klidu po dobu zastavení umožňuje divákovi vstřebat to, co viděl, a herci nabízí možnost připravit se na další pohyb či sérii pohybů. Ale divák v čase, kdy herec koná zastavení, si může také spojit to, co vnímal, s vlastní zkušeností a dospět k novým myšlenkám a představám.

Prostorem a časem je definován celý vesmír. I jeho odraz v umění se odehrává v čase. Čas v divadle dokážeme kontrahovat. Někdy se nám jako divákům zdá, že akce na jevišti trvala neskutečně dlouho, a přitom tomu tak není. Někdy nás naopak situace a děje natolik vytrhnou z reálného vnímání času, že se ponoříme do divadelního zázraku a pak si jen řekneme: „To už je konec? Mám pocit, že to trvalo jen pět minut.“

V divadle je čas relativní pojem.

Vždy záleží na tom, aby to, co se děje na jevišti, bylo zajímavé a naplněné obsahem. Boris Hybner a Ctibor Turba si v Pantomimě Alfreda Jarryho v představení *Nezabiješ úplně bližního svého* umínili, že budou držet tři minuty ticha za malíře Kazimíra Maleviče. Tak nazvali i svůj výstup: *Tři minuty ticha pro Kazimíra Maleviče*.

„Neumíš si představit, jak jsou tři minuty na jevišti neskutečně dlouhé, pokud nesmíš hrát, jen stojíš. Diváci sedí a atmosféra houstne. Snažíš se posunout ručičky hodin očima dopředu, ale ony se neskutečně vlečou. Nemůžeš dělat žádné srandičky, grimasy, posunky, jen stojíš. A v publiku to začíná vřít. V myslí se ti začíná promítat život, různé banality a atmosféra houstne. Když už je to k nevydržení, najednou zazvoní budík a je konec. Vysvobození z pekelného strnutí před diváky,“ líčil mi po letech svůj zážitek Boris Hybner. Ony tři minuty byly tehdy, v roce 1968, aktem protestu proti řítící se politické mašinerii a tak je chápali i diváci. Ze strany herců k tomu bylo třeba odvahy, ale i pevné vůle to vydržet.

Herec musí s časem záměrně pracovat, jak v komedii, tak v tragédii.

Rychlost pohybu

Rychlostí můžeme vyjádřit důležitost akce. Když odkládám knihu do police a udělám to rychle, zjevně o ni nemám velký zájem. Když to udělám pomalu, vyjadřuji jistou pečlivost. Odkrývám svůj vztah k tomuto objektu. „Ta kniha je pro něj asi vzácná,“ pomyslí si divák. Vcelku banální akce se stává důležitou.

Rychlost pohybu vnímáme na základě rytmu tepu našeho srdce. V životě rozlišujeme jako základní pojmy: normálně, rychle a pomalu. Tyto pojmy jsou relativní a závisí na jedinci, který je koná. Rostliny také konají pohyb (např. slunečnice se otáčí za sluncem), ale my ho v reálném čase nevnímáme. Vidíme jen jeho důsledky. Na druhé straně pohyb hmyzu je pro nás příliš rychlý, a proto většinou nejsme schopni předvídat jeho dráhu.

I rychlost musíme vztahovat k nějaké „nule“, k neutrálnímu bodu. Tak jako je na číselné ose nula výjimečné číslo, protože se neopakuje a vytváří rovnováhu mezi kladnými a zápornými čísly, tak také ve vnímání rychlosti pohybu musíme mít vztahný bod „nula“ jako neutrální bod rovnováhy. Tím je rychlost tepu našeho srdce v klidovém stavu, kdy nekonáme žádnou aktivitu, ale nejsme ani pasivní a zcela uvolnění. Hercovo tělo je v *neutrální aktivitě*, popřípadě v neutrálním postoji se *vznícenou*

pozorností (které mistři asijského divadla říkají „rozsvícené tělo“). Přibližný tep našeho srdce je v tomto stavu 90 tepů za minutu. Zvyšuje se při aktivitě, podle typu záteže a rychlosti pohybu. Ale má také možnost se snížit v klidovém stavu při uvolnění těla až do stavu spánku. Ale jen po spodní mez, aby tělo bylo stále zásobováno krví a kyslíkem. Nejjednodušším cvičením pro vnímání rychlosti pohybu je *chůze v prostoru* (cvičení na s. 192).

Dalším kritériem, podle kterého vnímáme rychlost pohybu, jsou maxima, kterých můžeme dosáhnout. Všechny části našeho těla mají své limity. Jak rychle jsme schopni kroužit pažemi? Jak rychle dokážeme střídát nohy? Jak rychle dokážeme kmitat hlavou? A jak rychle se dokážeme třást? Příklady je nepočítaně a ve všech dokážeme rozlišit jednotlivé fáze rychlosti.

Rychlost je projevem aktivity a vyjadřuje míru vnitřního zájmu.

Dynamika pohybu

Samotná rychlost ovšem není tak výmluvná jako její změna. Změnou rychlosti pohybu můžeme přesněji vyjádřit záměr, s nímž postava akci vykonává. Dynamika pohybu spočívá v přechodech mezi jednotlivými rychlostními hladinami pohybu.

Někdy se říká, že *změna je život*. Ano, změna je projevem myšlení a rozhodnutí něco udělat. Svobodné rozhodování člověka umožňuje tvorbu. Dynamika pohybu je s to vyjádřit myšlení postavy. Když postava pohyb zpomalí, přemýšlí, potřebuje si něco rozmyslet. Když zrychlí, rozhodla se a bude jednat. Přichází akce. Z těchto zpomalení a zrychlení lze vystavět průběh rozhodování postavy a z něho plynoucí situace, které se skládají do děje. Dynamikou pohybu můžeme vyjádřit mnohé, od pomalého narůstání zájmu až k výbuchu emocí, ať už ze vzteku, nebo radosti.

Čím kratší a větší je změna rychlosti pohybu, tím je pohyb důraznější.

Rytmus

Když jednoduché cvičení, jako je přenášení váhy z jedné nohy na druhou, potrvá určitou dobu, vznikne rytmus. Po čase můžeme pohyby zrychlit nebo zpomalit, ale stále v nich pokračujeme. Sice zůstáváme na místě, nikam jsme nedošli, k ničemu

jsme nedospěli, ale přesto přinášíme sdělení. Tento náš pohyb může svým rytmem vyvolat představu třeba živého kyvadla jako symbolu plynutí času a pomíjivosti.

Rytmus pohybu vnímáme na základě času, rychlosti a dynamiky. Někdy jde o neustálý opakovaný pohyb, jako je tomu u orgánů skrytých uvnitř lidského těla. Metronom, který si neustále nosíme s sebou, je naše srdce.

Když herec hraje, střídá pohyb a klid v konkrétním rytmu. Záleží na jeho múzičnosti, technické připravenosti a imaginaci, nakolik jeho rytmus bude rezonovat ve vnímání diváků. „*Není nic těžšího než rytmus!*“ tvrdil Marcel Marceau.²⁰

Tvar pohybu

Tělo herce svým pohybem zanechává v prostoru jeviště stopu. Tato stopa zůstává v myslích diváků, kteří sledují proces hry. Stopa charakterizuje postavu, její emoční prožívání a jednání, zjevuje situaci. Je-li jednoduchá, je dobře zapamatovatelná, diváci se dobře orientují a jsou schopni přesně vnímat i pohyb několika postav. Pokud je komplikovaná, zůstává v divácích spíš komplexní pocit z pohybu, jeho hlavní rysy (např. že byl hrubý a těžký, nebo ostrý, rozježený až pichlavý, nebo krouživý a vlnivý).

Jednoduchý pohyb můžeme nazvat *konkrétní pohyb*. Je blíž obrazu reality, dokáže jasně určit situaci a je vhodný k přesnému popisu jednání člověka. Naproti tomu *abstraktní pohyb* se vyznačuje spíš komplikovaným tvarem. Dokážeme jím vyjádřit i složité emoční pochody a atmosféru. Je bližší rovině abstrakce, světu myšlenek, představ a fantazie.

V zásadě rozlišujeme, je-li tvar pohybu „kulatý“, nebo „hranatý“. Kruh je symbolem harmonie. Je to uzavřený, cyklický tvar, bez začátku a konce. Všechny vesmírné objekty mají tvar koule nebo elipsoidů. Hranatý tvar je v našem vnímání zpravidla spojován s činností člověka, kulatý a elipsovitý tvar vnímáme jako tvar přírodní. Jejich kombinacemi vznikají v divácích různé emoce a pocity. Přitom se dá se říct, že větší míra hranatosti pohybu vytváří neklid. Neklid je ale také projevem tvorby a vývoje. Předchází konfliktu a je součástí dramatu. Neklid vyvádí člověka z rovnováhy, o kterou musí znovu usilovat vlastní aktivitou.

²⁰ Marcel Marceau při své přednášce na HAMU v roce 2003.

Tvar pohybu je tvořen

- jednotlivými postoji
- trajektorií (dráhou pohybu)
- zastavováním
- opakováním
- úhlem natočení masky

První a poslední postoj

„Práce herce s maskou musí být přesná. A bez masky také,“ upozorňuje Patrick Pezin.²¹ Aby byla konkrétní akce čitelná, musí někde začínat a někde končit. Pokud by pohyb trval bez zastavení, vznikl by chaos. Chaos je nečitelný. V řecké mytologii je to prázdný prostor, v němž se může rozšiřovat vše později vzniklé. Ovidius mluví o chaosu jako o mohutné mase, beztvaré a pusté, která není nic než spočívající tíží a hromadou neslučitelných jader. V biologii nahlížíme chaos skrze tzv. Brownův pohyb v kapalném nebo plynném médiu, v němž probíhá náhodný pohyb částic. Matematika a fyzika jej vnímá jako vlastnost nelineárních dynamických systémů citlivých na počáteční podmínky. V důsledku toho se jejich chování jeví jako náhodné. Příklady takových systémů zahrnují atmosféru, solární systém, kyvadlo, turbulenci tekutin, ekonomii a vývoj populace. Každá věda, filozofie i umění definují chaos ze své perspektivy, ale jedno mají společné: chaos je začátek.

Vše se z chaosu rodí a svým vznikem se z něj vyděluje. Chaos je střídán strukturou, jejíž vznik obsahuje božský princip stvoření. *Tvořivost a tvorba bojují proti entropii vesmíru.* Entropie je proces působící rozklad a homogenizaci hmoty a srovnání energií na jednu úroveň. Zjednodušeně řečeno je to míra neurčitosti systému. Tvorba přináší do systému určitost, konkrétní tvar. V divadle je to *drama*, které můžeme nahlížet jako proces vyjadřující konkrétní *děj*. A děj (i ten přírodní) lze chápat jako vzájemnou reakci dvou nebo více nábojů s rozdílnou hladinou energie. Každý děj má svůj začátek, střed a konec.

²¹ Patrick Pezin na svém workshopu À la rencontre du jeu masqué v pařížském divadle Théâtre du Mouvement v roce 2014.



Mimové Lukáš Šimon
a Kateřina Votočková



Pro představení si herec hledá výchozí pózu, postoj, v němž začíná svou hru a pohybuje se příběhem neustálým střídáním pohybu a zastavení, až dojde k poslednímu postoji, kterým vše, co se dosud odehrálo, završí. Např. Hamlet se poprvé objeví jako nedospělý mladík a končí smrtí v momentě, kdy se mohl stát dospělým,



dobrým králem. Je příkladem toho, s čím vším člověk v dospívání zápasí. Při zkoušení divadelní hry je třeba si uvědomit, že je složena z jednotlivých akcí, z nichž každá v sobě obsahuje princip celé hry.

Každá akce má začátek a konec – a ty jsou významově velmi nosné.



Trajektorie (dráha pohybu)

Trajektorie je dráha pohybu, kterou tělo, maska či objekt prochází během děje. V době příprav a zkoušení toho, jak se maska projevuje, hledáme v hracím prostoru významné body, kterými pak vedeme dráhu pohybu. Z té vzniká i cesta příběhu.

Cesta má v životě člověka nezastupitelný význam. Je prostorovým obrazem plynutí času. Odysseovy cesty a mýtus o Argonautech jsou cesty za poznáním. „Cesta je cíl,“ říkávají dobrodruzi. Je to projev aktivity jedince a zanechává na něm stopy – *proměňuje ho*. Po absolvování své cesty je jiný Iásón, Odysseus, Orestés, Hamlet i Peer Gynt...

Dráha pohybu postavy souvisí s jejím životem a proměnou. Měla by být vždy přesná, protože je záměrná a promyšlená.

Opakování pohybu

Opakování pohybu posiluje jeho čitelnost a prohlubuje stopu pohybu v prostoru. Jestliže pohyb opakuji znovu a znovu, dávám divákům šanci si ho přesně zapamatovat. Opakování pohybu je zdůrazněním cesty, kterou postava prochází, a *dává důraz na předvedenou myšlenku*.



Opakováním pohybu nebo série pohybů můžeme také znázornit běh času. Leonid Jengibarov ve své pantomimě *Život ženy* opakuje pohyby překřížených rukou, které připomínají pohyb hodinového stroje. Těmito pohyby ohraničuje začátek a konec svého vyprávění, jako by otevíral a uzavíral lidský život. Během hry také opakuje pohyb otočení kolem své osy ve zlomových životních momentech. Žena se od nás otáčí ještě jako dívka a po dokončení otočky je z ní zralá žena s dítětem. A tak příběh pokračuje dál až ke stáří a neodvratnému konci života. Podobný princip práce s opakovaným pohybem, který zdůrazňuje plynutí času, můžeme vidět i v Marceauově mimodramatu *Plášť*.²²

Opakování pohybu má významovou hodnotu.

Úhly natočení masky v prostoru

Natočení masky v prostoru je největší zvláštností hry s maskou. Práce s úhly závisí na umístění diváků. Je-li publikum umístěno pod úrovní jeviště a dívá se z podhledu (jako je tomu v divadelním prostoru s kukátkovým jevištěm), pak jsou postavy na jevišti jakoby „zbožštěné“. Mnohdy se herci v takových případech musí sklánět víc pohledem k zemi, aby se jejich postava přiblížila divákům. Když pohled naopak

²² Marcel Marceau slovem „mimodrama“ označoval pantomimická divadelní představení.

pozvednou vzhůru, stávají se vznosnější, vznešenější a působí impozantně. Však také dříve (i za Shakespeara v alžbětinském divadle) bývalo bohatší publikum na ochozech a balkónech a levné vstupné bylo do parteru. Dnes je tomu zpravidla opačně, neboť dáváme přednost místům v přízemí v blízkosti jeviště.

Herec musí tedy při své hře myslet na to, jak je publikum rozvrstveno. Jak hluboko jsou diváci pod úrovní jeviště a jak vysoko nad ní. Pozice s maskou musí volit tak, aby maska byla srozumitelná a také se neprozrazovala její technicitá (konstrukce jejího upevnění), aby pro diváka splynula s tělem herce. A podstatné je samozřejmě i to, jak je publikum rozmístěno do šířky divadelního prostoru. Zda herce uvidí všichni stejně, anebo bude pro diváky na krajích svého zorného pole v takové pozici, že pro ně bude maska nečitelná. Když herec stojí čelem k divákům a zvedne ruce, levou rukou ukáže na levou hranici publika a pravou rukou na pravou hranici, bude vědět, jaký úhel jeho ruce svírají. Bude-li to 45° (např. v hloubce kukátkového jeviště), má poměrně úzký prostor pro natočení v prostoru a tím také užší výrazové možnosti. Ale bude-li stát na forbíně, prostor se mu rozevře a úhel se zvětší na 90° až 180° . Pak bude mít k dispozici mnohem širší škálu postojů i variací natočení masky k dalším možným výrazům.

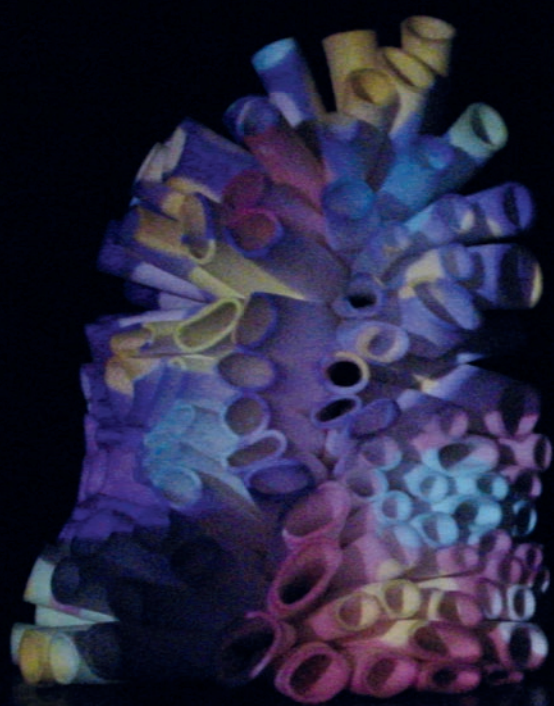
Nejširší úhel herci s maskou poskytne aréna. Aréna cirkusu a podobných netradičních prostor, svírá z pohledu herce úhel rozevřený až na 270° . V tomto typu divadelního prostoru je zapotřebí pohled postavy v důležitých momentech zdůraznit pro všechny diváky tím, že jej herec zopakuje i do stran poté, co ho zahrál pro diváky přímo před sebou. Anebo může významový pohled prodloužit, protáhnout jej kontinuálním pohybem z jedné strany svého zorného pole přes střed až ke straně druhé. Herec tu má sice širokou škálu možností, jak variovat pohled s maskou, ale zároveň mu vždy hrozí nebezpečí, že někdo z diváků ztratí kontakt. Proto musí precizně pracovat se svými postoji, aby byly jasně čitelné i pro diváky, kteří zrovna nemohou vidět masku a pohled postavy.

Herec pracuje s maskou jejím natáčením a zastavováním v prostoru pod různými úhly vzhledem k divákům. Při této práci rozlišujeme *úhel natočení masky v prostoru vůči neutrální poloze*, což je výchozí bod pro hru, který se nachází uprostřed hracího prostoru zpříma směrem k publiku. A pak *úhel srozumitelnosti a čitelnosti masky*, což je rozpětí pozic, ve kterých je herec s maskou čitelný. Pro herce to znamená stanovit hranice, odkud kam je maska viditelná.



Práce s maskou starého muže,
herec – Lukáš Šimon,
masku vyrobil Ivo Plass





9. Způsob hry s maskou



„*Pro mima je nejlepší nehybnost pocitu,*“²³ řekl Marcel Marceau.

A nejen pro mima, ale pro každého herce, obzvlášť při používání masky, je velmi důležité udržet si *stabilní pocit soustředění a vnitřní téma postavy*.

Vždy když si masku nasadím v zákulisí anebo na jevišti zády k publiku, čekám na moment až mne maska sama „otočí“ směrem k divákům. Tento moment přichází při dostatečném soustředění a naplnění vnitřního procesu proměny, jehož součástí je i mé rozhodnutí. V nastalém tichu a očekávání dá maska povel: „Jsem živá.“

Maska rozpoutá divadlo. Dejte sebe masce!

²³ Marcel Marceau při své přednášce na HAMU v roce 2003.

Procesu oživení masky na jevišti předchází proces přípravy. Aby se herec masce odevzdal a mohl ji vést, musí projít jednotlivými fázemi, při nichž dochází k souznění a splnutí s maskou:

1. **Poznání, čtení masky** (materiál masky, její výraz, téma, morfologie, fokus, pohled)
2. **Hra s maskou** (improvizace, volná hra, první autorství)
3. **Uvědomění** (analýza improvizace, rozbor zažitého)
4. **Soustředění** (následné hry a opětovná setkání s maskou, sledování toho, jak tělo s maskou hraje)
5. **Vytvoření obrazu hry, choreografie**
6. **Technické provedení** (důraz na trajektorii pohybu a zastavování)
7. **Naplnění, interpretace** (změny rychlosti a dynamiky pohybu, drobné odchylky k zachování živosti)

Při uskutečňování tohoto procesu herec masku vede a maska mu diktuje. Tento kontrast vyjadřuje vztah herce a masky. Když už herec najde techniku své hry a upevní si ji, může přistoupit k interpretaci. Svůj výkon musí být schopen pokaždé *kvalitně* zopakovat. Kdyby ho opakoval jen technicky, bylo by to málo. Při každém opakování ho musí znovu naplnit takovým obsahem, jako by hrál poprvé. Aby byl jeho výkon živý a zajímavý, musí být na technické úrovni, zároveň nesmí ztratit pevnost autentičnosti a prvotního zážitku tvorby. Vyvážit obě tyto složky je nejdůležitějším úkolem interpretace hry s maskou. Drobné odchylky od „postavené“ choreografie jsou nutností, aby tvar zůstal živý. Samozřejmě, že se nemění v hlavních bodech (při zastavování), ale jistá míra svobody pohybu je nezbytná. Záleží také na stylu divadla: komedie bude v interpretaci volnější než rituální hra se vznešenou maskou.

Maska nás jako herce může při hře zaskakovat. Nemusíme se tomu bránit, ale je potřeba se vždy po představení zamyslet nad tím, jak celé představení proběhlo. Potřebujeme reflexi každého výkonu, zejména kvůli technické náročnosti hry s maskou. Zde platí, že *herec masku vede, maska herci diktuje, ale herec zpětně celou hru analyzuje*. K tomu mu napomáhají reakce diváků a postřehy hereckých partnerů, choreografa a režiséra.

Při rozboru přístupu k masce si musíme položit otázku, jaké postavy ztvárňují herci v maskách. Každý divadelní styl má své tradice. V principu se mnoho divadelních stylů potkává, třebaže pocházejí z různých končin světa. Masky se odpradávně

používaly v Evropě (v Řecku, Římě, Itálii, Španělsku, Francii, Anglii), v Číně, Japonsku a na Bali, v Americe i v mnoha zemích Afriky a nacházíme je i dnes u australských Aboriginců... Všude mají jedno společné: *masky jsou tělem herce*.

Herec propůjčuje své tělo k tomu, aby splynulo s tvarem a myšlenkou masky. Ale k čemu všemu se dá lidské tělo použít? Jaké postavy je schopno ztvárnit? Nejlépe je uzpůsobeno k tomu, aby zahrálo zase člověka. Divadelní princip ovšem ctí i opak a divadlo rádo pracuje s nadsázkou. Souvisí s tím i vzpomínaný citát Jeana Cocteaua o tom, že na divadle je možné lhát... Úkolem herce totiž není hrát sebe, ale zahrát někoho jiného nebo něco, čím není. A k tomu je maska ideální prostředek. Ve formách divadla všech koutů světa se vyskytují postavy lidí, zvířat, duchů, démonů, skřetů, neskutečných stvůr a božských personifikací přírodních dějů. Všechny tyto postavy je člověk schopný zahrát s použitím masky. *Lidské tělo může ztělesnit jakoukoli bytost z reálného i nereálného světa*.

Tento přístup ke hře s maskou nazýváme *figurální*. Herec hraje jevištní bytost jako fyzickou postavu. Výraz těla se soustřeďuje na stavbu těla dané bytosti, na její gesta a způsob jednání, která souvisejí s reálnými pohyby člověka a vycházejí z naší reálné zkušenosti s lidmi a se zvířaty. Diváci pak na divadle vidí to, co zažili v realitě, a tak i v démonovi mohou spatřovat postavu podobnou člověku. Z hlediska morfologie masky respektuje figurální přístup logiku předobrazu postavy ve stavbě těla i tváře (starý člověk má vrásky, opičí král má jinak tvarovaný nos a ústa).

Druhý přístup je *abstraktní* a herec při něm nevyužívá jen reálná gesta, posunky a postoje, ale soustřeďuje se daleko víc na obsah jednotlivých technických složek pohybu, na hlubší význam a charakter svého postoje (např. při výhrůžce, agresivitě, měkkosti, otevřenosti). Klade důraz na rytmus, tvar pohybu a jeho dynamiku. Využívá pouze vybrané pohyby a postoje a užívá je jako znaky, čímž je vyděluje z reality.

Rozbor každé masky si musí herec udělat sám, ale jistě bude užitečné, pokusíme-li se o stručný přehled typů postav a masek u vybraných divadelních stylů. Popis a rozdělení masek známých divadelních forem by jistě vydaly na celou publikaci. Velmi dobrý vhled dnes nabízejí teatrologické práce Dany Kalvodové (*Čínské divadlo*,²⁴

²⁴ Dana Kalvodová. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992.

Asijské divadlo na konci milénia,²⁵ *Vítr v piniích*²⁶), knihy Denisy Vostré o japonské kultuře (*Předpoklady japonské scéničnosti*,²⁷ *Zeami Motokijo: Poučení hercům*²⁸), *Slovník divadelní antropologie*²⁹ Eugenia Barby a Nicolý Savarese a kniha *Masky v proměnách času a kultur*³⁰ Kateřiny Ebelové.

Pro názornost jsem zvolil několik příkladů postav z japonského divadla nó (které vzniklo jako divadlo vzdělců a vyšších vrstev a v němž pevné masky používají herci hlavních postav), z japonského měšťanského divadla kabuki (které pěstuje dynamické masky v podobě líčení), z korejského lidového divadla a tance masek, z pekingské opery (s jejím líčením i kombinací líčené tváře a pevného objektu), z italské komedie dell'arte (s polomaskami lidských typů) a z českého masopustu a slovenského fašangu.

Japonské divadlo nó

Postavy lidí: *mladý muž, šlechtic, válečník, krásná žena a dívka, stařec, stařena, černý stařec, kněz, mnich, převozník, muž vnitřního světa, šílenci a lidé zbavení rozumu (ženy postižené žalem či žárlivostí, lidé posedlí touhou po pomstě), dítě*
Zvířata: *kráva, kuň, krab, komár, opice, pes, liška (liška jako kněz)*

Fantazijní postavy: *božstva (bůh štěstí, bůh bohatství, bůh pokladů, bůh bouří), démoni, skřítki, vládce pekla, malý pekelník, drak, duch boží hlava, duch měsíce, duch zemřelého bojovníka, dračí žena, mládí, stáří, strach, smutek*

Japonské divadlo kabuki

Postavy lidí: *samuraj, válečník, kníže, muž, žena, starý muž a stará žena, romantický milovník, čestný muž, zloduch, sluha, kouzelník, rozmazlená knížecí dcera, ctnostná žena, kurtizána, něžná dívka, intrikánka, dítě, vypravěč*

²⁵ Táž. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003.

²⁶ Táž (ed.). *Vítr v piniích*. Přeložil Miroslav Novák. Praha: Odeon, 1975.

²⁷ Denisa Vostrá. *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2015.

²⁸ Táž (ed.). *Zeami Motokijo: Poučení hercům*. Přeložili Tomáš Klíma, Jana Ryndová a Petr Holý. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2016.

²⁹ Eugenio Barba – Nicola Savarese. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Přeložil Jan Hančil. Praha: NLN – Divadelní ústav, 2000.

³⁰ Kateřina Ebelová. *Masky v proměnách času a kultur*. Praha: Grada, 2012.

Zvířata: *liška, krysa*

Fantazijní postavy: *duchové, démoni, přišery*

Korejské lidové divadlo a tanec masek

Postavy lidí: *nevěsta, krásná žena a krásná mladá tanečnice, starý mnich, stařec a stařena, bratr a sestra oplakávající smrt matky, opilec, prodavač bot, kuplířka a konkubína, sluhové a obecní blázni, sluha lékárníka, muž s mečem, bohatý muž, malomocný a slepec*

Zvířata: *mušle, lev, tygr, panter, opice*

Fantazijní postavy: *průvodce v nebesích, bůh země, pět bohů-průvodců po cestách (modrý bůh provází na východ, bílý na západ, červený na jih, černý na sever a žlutý v centru), hrůzná stvůra žeroucí zlé lidi, hrůzné báje zvíře, bytost ztělesňující egoismus, satirizující bytost ze psí kůže s rolníčkami*

Pekingská opera

Postavy lidí: *princ, hrdina, státník, válečník, učenec a mladý vzdělanec, důstojný starý muž, buddhistický mnich, bandita, krásná mladá žena, bojovnice, princezna, císařovna, venkovan, sluha, chlubil, šprýmař a vtipálek, starý převozník, mladá neprovdaná dívka a jinoch*

Zvířata: *opičí král, opice, hadi, prase*

Fantazijní postavy: *bůh hromu, bůh války, bůh učenosti, bůžkové, měsíc symbolizující spravedlnost, postavy symbolizující strach, přízraky, démoni, zlí skřeti*

Italská komedie dell'arte

Postavy lidí: *s maskami komičtí „staří“ Pantalone a Dottore, chlubitý Capitano a jeho sluha Skaramuš, koktavý Tartaglia a další komičtí sluhové, tzv. „zanni“: Arlecchino (Harlekýn), Pedrolino (Pierot), Brighella, Pulcinella, Coviello ad.; bez masky postavy žen Servetta, Fantesca, Colombina, Isabella a mladí zamilovaní muži Leandro, Lelio či Ottavio*

Masopust v Čechách a fašang na Slovensku

Postavy lidí: *hejtman, kaprál, tancmistr, Turci, bobkovníci, ženich a nevěsta, kominík, stará žena, cikánka, svobodná matka, žid, šašek, dědek a bába (někdy s dědkem v nůši), husar na koni*

Zvířata: *medvěd, kůň, koza, kohout, čáp, slepice*

Fantazijní postavy: *masopust a půst, smrtka, caperda, moučka a žitný*

Figurální přístup

V rámci figurálního přístupu herec s maskou ztělesňuje lidské charaktery, zvířata a fantazijní bytosti.





Teatro Comico –
studie charakterů

Lidské charaktery

Lidské tělo nejlépe ztvární lidské charaktery. V tomto případě je nejčastěji využívaná maska obličejů v poměru jedna k jedné, aby byl výsledek co nejbližší realitě. Masky zakryjí lidskou tvář a překryjí ji strnulým výrazem, v němž je zakódováno konkrétní téma. Je-li jím stárání, pak existuje mnoho možností jeho podob: může být hořké nebo vznešené, krásné či ošklivé, slabé, ale i veselé a rozverně.





Teatro Comico –
studie karakterů





Zvířata

Zvířata se člověku podobají svým jednáním a laděním charakteru. Často bývají spojována s jednou charakteristickou vlastností, jak napovídají i přirovnání užívaná v běžné řeči: věrný jako pes, vychytralý jako liška, mrštný jako tygr, líný jako veš, špinavý jako prase, slizký jako had, utahaný jako kotě, pracovitý jako včelka, jedovatý jako had, pichlavý jako vosa. V různých kulturách ale existují rozdíly v tom, jak jsou zvířata vnímána. Například pes je všeobecně považován za věrného, ale někde jsou jeho výraznými vlastnostmi také prostota, spravedlivost, nezákešnost a přímost. Zatímco vepř je v evropských pohádkách spojován se špinou a hloupostí, například v Číně ho mají za chytré a přátelské zvíře. Herec si tedy musí zvolit, co na zvířecí postavě bude interpretovat.

Masky Kristýny Patkové
v představení Katedry
Pantomimy HAMU
Sen o stvoření





Navíc u zvířat narážíme na odlišnou anatomickou stavbu. Např. pes nebo kůň mají obrácené koleno. Když přední tlapy zahrají věrně rukama, musím buď nohy pokrčit, nebo mít před nimi po celou dobu ruce, aby nebyly vidět, anebo zvolím vhodný postoj (tedy spíš posed). Některé z fyzických dovedností zvířat, jako třeba let ptáků, který lidské tělo není schopno technicky provést, může herec „jen“ zahrát. Musí nalézt postoj a pohyb, z něhož divák pochopí, že to, co vidí, je letící pták. Přitom pták může být dravec či oběť, orel nebo holubice. A zde už jsme u interpretace charakteru. Dravec bude fyzicky větší, těžší a razantnější než jeho menší, lehčí a křehčí oběť.

Vnější projevy vždy souvisí s vnitřním charakterem postavy.



Matěj Němeček ve své masce
Bodlinky v pouličním rituálu „Vyhánění
nudy“ na festivalu Mimraj 2006

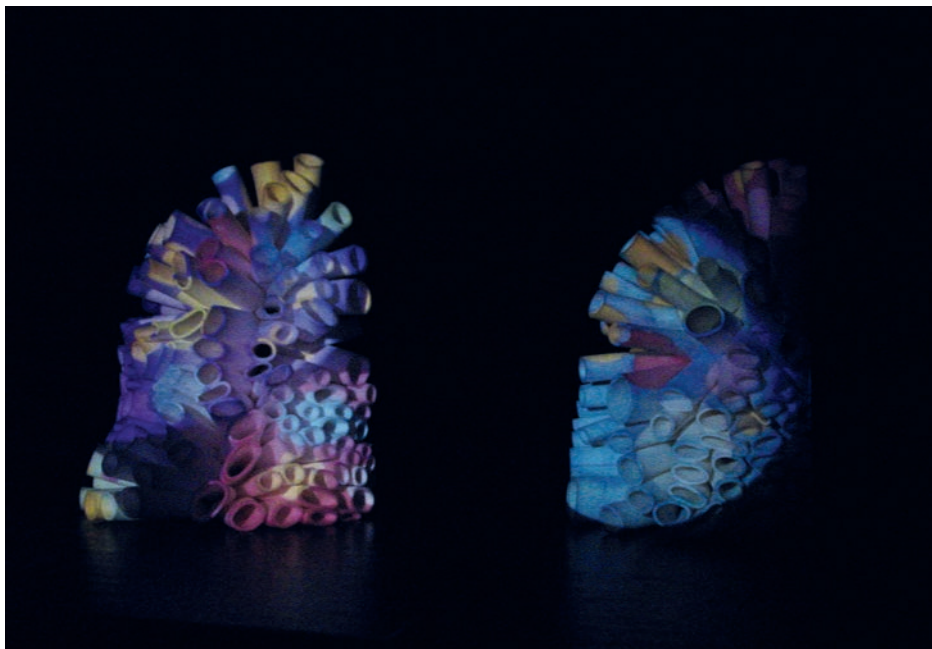
Fantazijní bytosti

Vznik a obliba fantazijních bytostí souvisí s vnitřním světem a představami člověka. Tyto postavy pro nás bývají prostředkem, jak se vyrovnat s nevysvětlitelnými jevy a ději v přírodě. To, co nás přesahuje a co nemůžeme pojmout rozumem, zobrazujeme jako konkrétní bytost více či méně podobnou člověku či zvířeti, ale v něčem přehnanou či změněnou, nebo třeba složenou z více bytostí. Takovým příkladem mohou být indická božstva se sloním chobotem a velkým počtem rukou. Nebo v našich

Sacra Circus – maska draka Josefa
Sodomky v představení Draceana
(foto z pouličního festivalu ve
španělském Chinchónu)

pohádkách čerti, kteří vypadají jako člověk, jsou chlupatí jako pes, mají koňské kopyto a rohy jako koza nebo kráva. V evropském divadle patří k fantazijním bytostem též postavy z řecké mytologie. A snad sem můžeme zařadit i alegorické postavy představující lidské ctnosti a neřesti, jež se začaly objevovat ve středověkých divadelních formách a rozvíjely se zejména v baroku. V moderním divadle západních zemí – v činohře i opeře – dodnes existuje množství postav personifikujících lidské vlastnosti, emoce i činy.





Abstraktní přístup

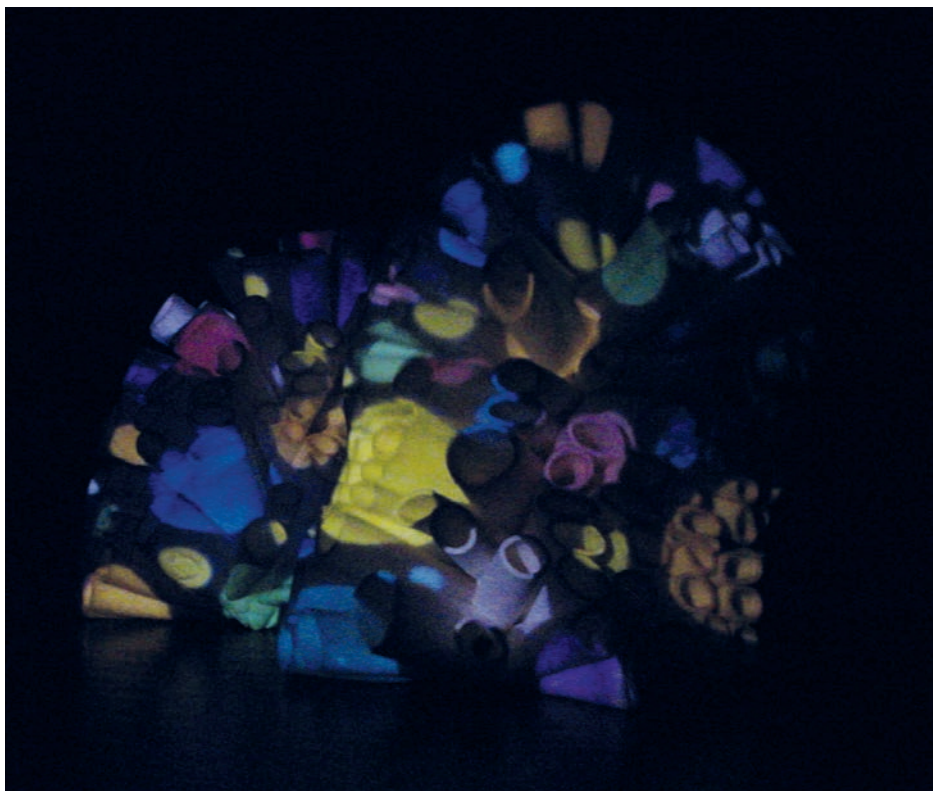
*„Tanec je uměním pohybu. Mim je uměním postoje,“*³¹ učí Marcel Marceau. A vlastně nám doporučuje, jakým způsobem se postavit k interpretaci té které masky. Tanec má samozřejmě k abstrakci blíž a jde při něm o průběh pohybu. Mim má blíž k reálnému světu a staví na konkrétních postojích. Zatímco mim, komediální a dramatické herectví jsou základem pro figurální hru s maskou, tanec je základem abstraktní hry. Ta má své kořeny v rituálních tancích. Asi ne nadarmo se říká, že první herec byl tanečník.

Abstrakce je proces uskutečnění řady analytických aktů myšlení, jimiž je zpracováván konkrétní smyslový materiál. Přitom se od určitých znaků, vlastností a vztahů

³¹ Marcel Marceau při své přednášce na HAMU v roce 2003

předmětu odhlíží a jiné jsou naopak vyčleňovány jako podstatné, ale současně nabývají variabilní charakter prostřednictvím těch nepodstatných. Zjednodušeně řečeno je *abstrakce* proces zobecňování jednotlivého s cílem najít jeho podstatu. *Abstraktním přístupem můžeme postihnout atmosféru, přírodní živly, barvy, city a pocity člověka i jeho představy.*

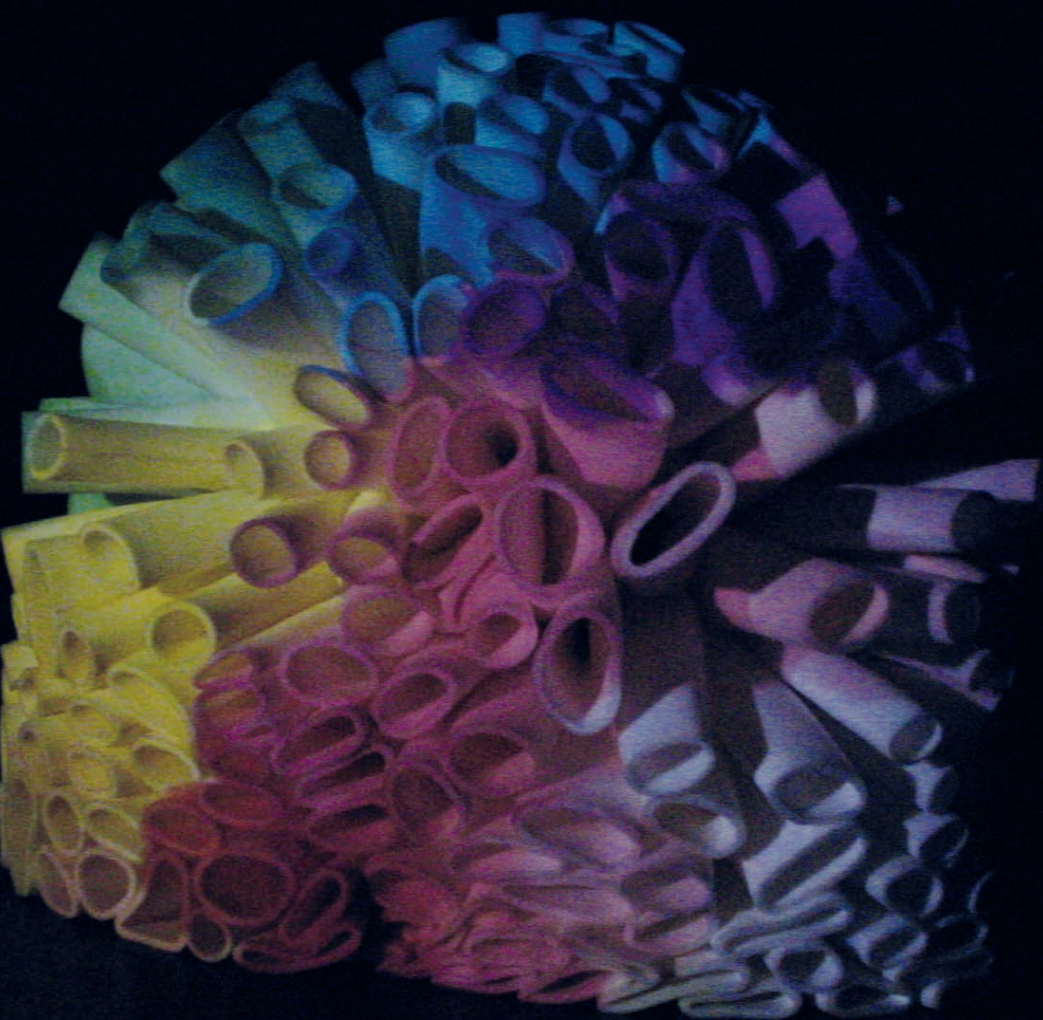
Pokud se chceme vyjádřit abstraktním způsobem, musíme mít jasné téma. Hledat jej můžeme v okolním světě, v přírodě i v sobě.



Atmosféra

Vyjadřování atmosféry hudby nebo místa je pro abstraktní přístup typické. Hudba má svůj rytmus a melodii a pohybové vyjádření s nimi může souznít (nebo s nimi být v kontrastu). Stejně tak herec může reagovat na prostor, kde se nachází. Buď diváky záměrně pozve do konkrétního nedivadelního prostoru, což je princip práce ve stylu *site specific*, nebo může přinést divákům do divadla vzpomínku na prostor, kde sám byl nebo ho si stvořil ve své fantazii. Divadelní jeviště je magický prostor, kde se nacházejí všechny prostory světa, a tělo herce je může divákům přiblížit. Může zahrát, je-li to prostor velký nebo malý, vysoký nebo nízký, stísněný nebo velkolepý. A může také zahrát pocit z tohoto prostoru, jeho atmosféru. *Atmosféra je vzduch – vzduch obsahuje kyslík – a ten umožňuje život.* Atmosféra je životně důležitá pro lidské tělo a všechny živé bytosti.

Masky z představení Nanosvět
Katedry Pantomimy HAMU



Živly

Živly jsou odvěkým tématem umění. Jsou tím, z čeho jsme stvořeni, tím, co nás obklopuje, formuje a děsí. Oheň, voda, země a vzduch společně tvoří princip fungování života na zemi. Zároveň jsou to kritéria pro rozdělování a popis lidských charakterů. Vzájemné interakce a mísení protikladných živlů v charakterech lidí může tvořit dramatické příběhy. Živly samy o sobě jsou hluboké a tajemné, je možné se do nich nořit a hledat v nich inspiraci.

City a pocity

City a pocity nás provázejí v každodenním životě a v umění se k nim neustále vracíme. V divadle je možné je spoluprožívat i v jejich abstraktním ztvárnění, které není čitelné jako situace, ale jako vjem, dojem, impresie. I ty nám mohou poskytnout zážitek a prožití katarze.

Barvy

Člověk funguje na „solární pohon“. Jeho duše a vnímání světa se proměňuje v závislosti na slunci. Pokud máme v životě dost světla, odráží se to i na pozitivních pocitech naší duše. Pokud nám světlo chybí, nabírá vrchu to temné v nás. Světlo se odráží od předmětů a jeho intenzitu a vlnovou délku vnímáme jako barvy. A barvy jsou jedním ze způsobů, jak vyjádřit emoce. Když si herec-tanečník vezme jako téma své hry *barvu*, může ji „zahrát“ prostřednictvím rytmu, dynamiky a tvaru pohybu. Diváci budou jeho projev vnímat jako impresi, krásu, a přenesou intenzitu jeho projevu do svého prožitku. Tento typ tématu může maska skvěle podpořit.

Svět lidských představ

Svět lidských představ je světem nadreálným a zde může herec a tanečník brát nepřeborné množství inspirace pro svoji tvorbu. Člověk si ve svých představách může zobrazovat nejen bohy, démony a ďáblíky, ctnosti a neřesti, ale i nehmotné jevy, jako jsou třeba noc a tma nebo nicota a prázdnota. Tyto abstraktní postavy bývají výrazně stylizované, ztvárňované tancem, často i s hudbou a zpěvem.

Navzdory tomu, že abstraktní pohyb náleží abstraktním tématům, je jím možné interpretovat a zkoumat i konkrétní postavy. Ale můžeme zahrát abstraktně třeba Pantalona? Když budeme hledat jiný způsob ztvárnění, než je jednání v situaci, můžeme z jeho podstatných rysů sestavit „abstraktní“ obraz jeho nevrlosti, lakoty, stáří, natvrdlosti a paroháčství. Je jen otázkou, zda nás k tomu jeho maska pustí. Nebo si budeme muset pro takovou hru vyrobit jinou masku?

Tvar masky a její myšlenka, vtlačené tvůrcem do hmoty, určují způsob její interpretace.



Tato cvičení mohou být cestou k tomu, jak si vyzkoušet fungování konkrétní masky. Není to zaručený recept na hru s maskou. Je to soubor postupů, které je třeba prakticky vyzkoušet, aby herec pochopil to, o čem jsme dosud mluvili. Neboť vlastní zkušenost herce je nepostradatelná a nepřenositelná.

První setkání s maskou pokládá základy pro vnímání a pochopení hry. Další opakování a procvičování posiluje její kvalitu. Herec si ve fázi osvojování hry začíná uvědomovat, jak jeho tělo funguje. První přiložení masky na obličej nás odpoutá od vnějšího světa. Vytvoří jasnou hranici. Uzavře nás uvnitř vlastního těla a přinutí nás soustředit se na náš vnitřní svět. Prvním efektem tohoto soustředění je zjitřené vnímání technické stránky pohybu našeho těla, na něž jsme zvyklí a při němž mnoho pohybů vykonáváme automaticky. Dalším efektem je překvapení, mírný emoční šok z uzavření našeho Já za masku. Čím menší máme otvory pro oči, tím větší může být naše překvapení nebo citový otřes z toho, jak jsme najednou izolováni od okolního světa. To je způsobeno zejména ztrátou periferního vidění, které nám umožňuje vnímání komplexního obrazu našeho okolí. Zúžený pohled nás přinutí mnohonásobně se soustředit na to, co vůbec vidět můžeme. Orientujeme se jen v malých úsecích, ale s intenzivním vnímáním detailu.

Další fází je objevování. Když si dostatečně osvojíme a technicky zvládneme konkrétní sestavu pohybů s maskou, začne se nám otevírat brána vlastní imaginace a tvorby. Objevujeme postupně škálu výrazů souvisejících s jemnými změnami jednotlivých složek hry s maskou, počínaje tvarem pohybu a jeho rychlostí přes zastavení až k dynamice a trajektorii pohybu tváře a celého těla v prostoru. Přesné zvládnutí pevné pohybové struktury nám umožní objevovat krajinu jemných změn a interpretací konkrétních pohybů a zastavení.

Při provádění následujících cvičení je důležité oddělovat jednotlivé fáze cvičení, a to nejlépe výrazným nádechem a výdechem. Získáme tím čas si uvědomit, co se už stalo, a rozhodnout se, co bude následovat v další fázi. Soustředění tu znamená, že jsme přítomni pouze tomu okamžiku, v němž se právě nacházíme, aniž bychom mysleli na několik kroků napřed, nebo dokonce na celou sestavu. Postupným opakováním a osvojováním se může čas zastavení mezi jednotlivými fázemi pomalu zkracovat, ale nikdy by neměl zcela vymizet, jelikož je důležitý i pro diváky a jejich vnímání. **Zastavení mezi jednotlivými fázemi hry s maskou jsou klíčovými body artikulace pohybu.**

Opakovaně v této knize zaznívá dobrá rada asijských divadelních mistrů, že *není pohybu bez zastavení*. Vychází z myšlenky, že *pohybu předchází klid*, stejně jako zvuku předchází ticho. Samozřejmě víme, že pohyb je projevem života. Některé pohyby jsou k životu nezbytně důležité a trvají bez přestání, ať je to tlukot srdce, dýchání, nebo Brownův pohyb částic. V tomto smyslu pohyb nikde nezačíná a nikde nekončí. Při hře ale konáme pohyb výlučný, záměrný, a ten má vždy začátek a konec.

Pohyby člověka můžeme rozdělit na dva kontrastní principy: *pohyb záměrný* a *pohyb nezáměrný*. Pohyb záměrný je projevem našich myšlenek, popudů a rozhodnutí a konáme jej z vlastní vůle. Nezáměrný pohyb konáme trvale bez našeho rozhodnutí. Je dán přírodou.

Cvičení k probuzení masky

Může to být první pokus, jak začít s maskou pracovat. Herec musí masku probudit, přivést ji k životu. Výchozím bodem pro nás bude *klid ve spánku*.

Cvičení představivosti

Po probuzení začneme vnímat svět kolem nás. Vnímáme sebe a své tělo. Pak zvětšujeme okruh svého zájmu na blízké okolí. Poznáváme, v jakém prostoru se nacházíme. Při tomto cvičení si vždy dopředu stanovíme, jaký prostor nás bude obklopo-
vat. Přitom pracujeme s principem kontrastu. Z hlediska velikosti prostoru volíme varianty *malý a stísněný* × *velký a prostorný*, *úzký a dlouhý* × *široký a krátký*; *vysoký a úzký* × *nízký a široký*. Jako charakter prostoru si můžeme určit např. *vězení, palác, dětský pokoj, rušnou ulici, les, pláž, útes u moře, vrchol vysoké hory, hlubokou propast*.

Když masku probudíme a svým postojem a pohledem dokážeme „určit“ prostor, ve kterém se nacházíme, můžeme připojovat gesta a rozvíjet hru o tato jednání: *hledání, čekání, starostlivost o něco, ochrana, obrana, útok*. Teprve po této fázi přidáme ke konkrétnímu jednání emoci: *radost, smutek, vztek, zlost, závist, nenávisť, spokojenost, štěstí, neštěstí...*

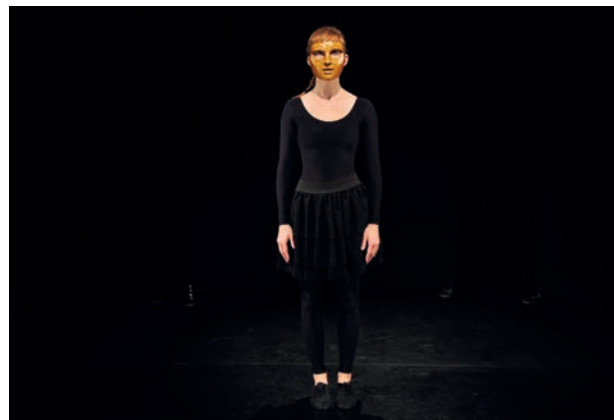
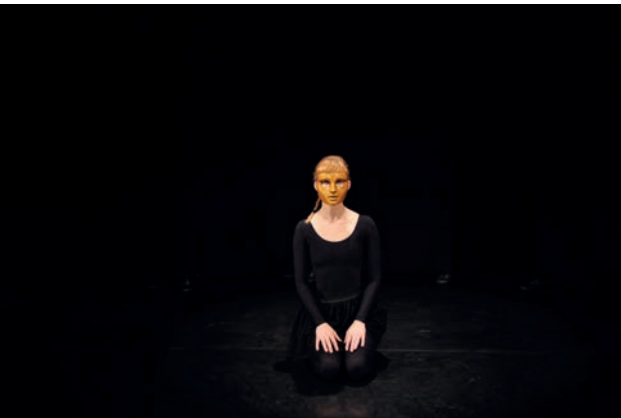
Osm fází od probuzení k neutrálnímu postoji

Když člověk-herec stojí v neutrálním postoji, neprojevuje aktivitu, ale není ani pasivní. Z emočního hlediska není ani pozitivní, ani negativní, nemá radost ani smutek. Je celkově „neutrální“, připraven k jakékoli akci či reakci. Tomuto stavu se v herectví říká „stav rozsvíceného těla“. Tělo vyzařuje jen v míře potřebné k tomu, aby stálo vzpřímeně s přímým pohledem a končetinami bez výrazu.

V takovém neutrálním postoji je připravena jednat i naše *mysl*, která je s fyzickým tělem nerozlučně spojená, neboť zpracovává vnější impulzy, které na tělo působí, a ovládá jeho projevy a pohyby. Proto neutrální postoj není úplným začátkem hercovy cesty. Abychom pochopili celou škálu aktivity a pasivity lidského jednání, musíme se dostat do bodu, kdy je *mysl* „vypnutá“, neaktivní, klidná. A to je *stav klidu ve spánku*. Tělo leží, ale není zmrtvělé. Nespí hluboce, ale je jako v okamžiku těsně před procitnutím.

Stav „spánku těsně před procitnutím“ je začátkem cvičení. Tělo leží na boku. Pravá ruka a pravá noha tvoří na zemi přímku. Dlaň pravé ruky směřuje k zemi. Špička pravé nohy je jejím prodloužením, ale není v ní napětí. Levá ruka je před hrudníkem, opřené dlaní o zem. Hlava je tváří vpřed, volně ležící na pravém rameni. Levá noha je lehce pokrčená, koleno je opřené o zem. Levé chodidlo klenbou spočívá na kotníku pravé nohy. Když si na začátku cvičení lehneme do této polohy, máme čas na soustředění. Emoce jsou „vypnuté“, vnímáme jen na naše tělo.





Fáze jedna: otevření očí. Oči jsou zavřené. Jsme-li soustředěni a připraveni, mysl začíná „jednat“. Otevřeme oči. Ani rychle, ani pomalu. Vše děláme s neutrální rychlostí, bez dynamizování.



Fáze nula s detailem



Fáze jedna

Fáze dvě: hlava. Zvedneme hlavu bez jakékoli torze (otočení). Až tak, že oči srovnáme do vodorovné roviny. Začínáme vidět svět.



Fáze dvě s detailem



Fáze tři: rameno. Opřeme se o levou ruku, v započatém směru zvedneme ze země i hrudník a ramena, ale jen do bodu, kde jsou ramena ve vodorovné poloze. Pravý loket s celým předloktím zůstávají na zemi, čímž pravá ruka poskytuje oporu zdviženému hrudníku a ramenům. Levá ruka s dlaní na zemi zajišťuje oporu proti výkyvům dopředu a dozadu.



Fáze tři

Fáze čtyři: trup (sed na boku). Při zvedání těla pokračujeme v započatém směru. Oči a ramena udržujeme v horizontální poloze. Pohled směřujeme přímo před sebe, jen oči jsou čím dál výš. Trup se vzpřimuje, ale hýždě stále sedí na zemi. Mírně skrčíme kolena. Dostali jsme se do sedu s rukama opřenými o zemi. Pravá ruka má stále kontakt se zemí. Nohy rovnoměrně rozestavíme v linii začáteční přímky, kolena jsou trochu vpředu, paty a chodidla jsou vzadu.



Fáze čtyři

Fáze pět: paty (rovný sed). Dostáváme se do sedu na patách. Pořád se držíme linii, kterou na začátku určila pravá noha s pravou rukou. Hýždě pokračují ve směru zvedání, až se dostanou na paty. Ruce si volně položíme dlaněmi na stehna. Lokty jsou volně podél trupu. Celé ruce tak mají kontakt s tělem (s trupem a stehny). Pohled směřuje stále přímo před sebe. Hlavu, krk, hrudník ani břicho nijak neotáčíme. Hlava i trup směřují dopředu.

Fáze pět



Fáze šest: stehna. Zvedneme se ze sedu na patách do kleku. Aktivizujeme stehna. Tělo je rovné s pohledem vodorovně před sebe. Ruce jsou volně podél těla.

Fáze šest



Fáze sedm: pravá noha. Pravá noha začíná tělo zvedat. Chodidlo pravé nohy se poprvé dotkne země. Klečíme na levém koleni. Pravá noha má koleno ve výšce beder. Obě nohy svírají v koleni pravý úhel.



Fáze sedm



Fáze osm

Fáze osm: stoj. Celé tělo se aktivizuje. Pravé chodidlo zůstane na zemi. Váha celého těla se přenese na pravou nohu. Vzpřímíme se. Levá noha dokročí k pravé noze a my se dostaneme do „neutrálního postoje“.

Ecce homo. Ejhle člověk. Člověk, který se tady a teď dívá přímo před sebe.

Ze začátku toto cvičení může někdo vést a určovat přechody do dalších fází. Později si herec sám jednotlivé fáze znovu a znovu prochází a pozoruje své tělo. K jeho „uchopení“ mu může velmi pomoci neutrální maska. Když dokážeme uklidnit svou mysl a vnitřní pocity omezit na prosté *jsem*, můžeme celou sestavu zopakovat s vlastní neutrální mimikou. Toto herecké cvičení je vhodné jak pro práci s maskou, tak i při hře bez masky.

Probuzení masky v osmi fázích se změnou fokusu

Toto cvičení navazuje na předcházející. Tělem procházíme stejnou dráhu a zastavujeme se ve stejných bodech, ale v každé fázi přidáme pozorování okolního světa. Pracujeme s fokusem masky. Když tělem dojdeme do vrcholného bodu každé fáze,

pohledem a maskou poznáváme okolí. Pohled, hlavu i tělo postupně natáčíme a snažíme se poznat jejich nejzazší možnosti. Začínáme pohledem očí a postupně přidáváme každou uvolněnou část těla, takže se hranice pozorovaného světa neustále zvětšují.

Fáze jedna: otevření očí. Opět jsou oči zavřené. Když mysl začne „jednat“, oči otevřeme. Normální, neutrální rychlostí. Soustředíme pohled dopředu a pomalu od periferního vnímání přejdeme k fokusu naší pozornosti – k centru pohledu. Pohled začínáme pomalu rozhybávat: doprava, doleva, opět před sebe. Postupně svobodně prohledáváme prostor, kam až dohlédneme. Nehýbeme ničím jiným než očima. Hlava, ruce ani jiná část těla se nemají pohnout. Tomu propůjčíme část svého soustředění. Pomalu zjišťujeme, že není jen svět přímo před námi, ale také na zemi a nad námi. Hlava leží horizontálně a oči jsou ve vertikální poloze, takže je to pohled úplně jiný, než na jaký jsme zvyklí, když stojíme. Svět nad hlavou je najednou vzdálenější. Nevidíme si ruku, na níž ležíme. Postupně prozkoumáme celý obzor. První zkoumání je vždy nejdůležitější, protože definuje naše první postoje z postřehů, které nám procházejí myslí. Na závěr této fáze přichází opět soustředění. Nádech, výdech a rozhodnutí k další fázi.

Fáze dvě: hlava. Zvedneme hlavu do pozice, v níž jsou oči vodorovně a pohled směřuje přímo před sebe. Začínáme hýbat pohledem a přidáváme uvolněnou hlavu. Otáčíme ji do stran, nahoru a dolů. Pokračujeme šikmo nahoru a dolů. Hledáme hranice, kam se až můžeme podívat. Najednou vidíme i vlastní tělo. Spatřujeme svět, jsme hmotní a součástí světa! Po nádechu a výdechu následuje další fáze.

Fáze dvě s hledáním pohledů



Fáze dvě
s hledáním
pohledů



Fáze tři: rameno. Opřeme se o pravou ruku. Zvedneme hrudník a ramena ze země, ale jen do bodu, kdy stanou ramena v horizontální rovině. Levá ruka se posune dlaní na zemi blíž k tělu. Loket zůstává na zemi spolu s celým předloktím a pravá ruka poskytuje tělu oporu, aby se udrželo ve vodorovné poloze. Levá ruka poskytuje oporu proti výkyvům dopředu a dozadu. Uvolnila se nám ramena a vrchní část hrudníku. Hranice našeho světa se zase zvětšily. Opět hledáme krajní pozice pohledu. Obě dlaně a pravý loket nemění svou pozici, jsou spojené se zemí. V této fázi si s pohybem levé paže blíž k tělu můžeme poprvé uvědomit, že na svět můžeme působit vlastní silou. Vidíme svět a jsme jeho aktivní součástí! Nadechneme se a vydechneme.



Fáze tři
se změnami
pohledů

Fáze čtyři: trup (sed na boku). Pokračujeme v započatém směru zvedání těla. Trup se snaží vzpřímit, ale pravý bok zůstává na zemi. Mírně pokrčíme nohy v kolenou. Dostaneme se do sedu. Levá ruka spočívá na stehně. Pravá ruka má po celou dobu kontakt se zemí. Oči a ramena jsou ve vodorovné poloze a postupně zaměřujeme pohledy do stran, nahoru a dolů. Přes složitější a torzní pohyby hledáme nové hranice svého pohledu. Na zem už nahlížíme z jisté výšky. Už nejsme její součástí a ani nebe není tak vzdálené jako před chvílí. Uvědomujeme si víc své tělo, jeho vzrůstající možnosti a aktivitu. Začínáme mít nadhled! Po nádechu a výdechu přistoupíme k další fázi.

Fáze čtyři s hledáním pohledů v prostoru



Fáze pět: paty (rovný sed). Dostáváme se do sedu na patách. Pořád udržujeme směr zvedání rovně nahoru v linii, kterou na začátku určila pravá noha a pravá ruka. Hýždě pokračují ve směru začáteční přímký, až dosednou na paty. Dlaně si položíme na stehna. Lokty jsou volně podél trupu. Pohled měníme opět nejprve očima, potom přidáním pohybů hlavy až k otáčení a naklánění celého trupu. Ruce zůstávají na stehnech a my nesmíme ztratit rovnováhu a přepadnout. V této fázi dbáme na to, abychom spolehlivě vládli svým tělem. U pohybů hlavy, krku, hrudníku a trupu používáme torzi (náklony a ohyby). Ale neposunujeme naši „základnu“. Dokonce se nám může podařit podívat se za sebe. Buď otočením, anebo předklonem, aniž bychom při tom zrušili sed na patách. Jakmile skloníme hlavu k zemi, podíváme se za sebe a měníme otáčením pozice hlavy, nejsme už jen pozorovatelé. Stáváme se tazateli. Jsme tu a začínáme klást otázky.



Fáze pět s hledáním
pohledů v prostoru



Fáze šest: stehna. Zvedneme se ze sedu na patách do kleku na kolenou. Aktivizujeme stehna. Tělo je rovné s pohledem vodorovně před sebe. Ruce jsou volně podél těla. Od jednoduchého pohledu před sebe pokračujeme na všechny čtyři strany v úrovni očí a pak postupně přidáváme složitější pozice hlavy a trupu. Uvolnily se nám stehna i ruce, tak spolehlivě přehlédneme celý prostor, s výjimkou malého místa, na němž klečíme, a kousku prostoru těsně za špičkami. Kombinací náklonů trupu a hlavy, různým otáčením se dostáváme od otázek vztahovaných k světu k jeho prvnímu hodnocení. Zaujímáme myšlenkový postoj. Stávají se z nás hodnotitelé. A hodnocení přechází rozhodnutí k akci. Vidíme skoro celý svět a můžeme reagovat!



Fáze šest se změnami
pohledů

Fáze sedm: pravá noha. Pravá noha začíná tělo zvedat. Jako předvoj naší bytosti. Chodidlo pravé nohy se poprvé dotkne země. Klečíme na levém koleni. Koleni pravé nohy je ve výšce beder. Přeneseme váhu rovnoměrně na chodidlo pravé nohy a koleno levé nohy. Levý nárt je naším kormidlem. Tlakem do země můžeme zlepšit svou stabilitu. Obě nohy svírají v koleni pravý úhel, který můžeme pomalu měnit. Začínáme zkoumat své okolí nejprve pohledem, poté zapojujeme hlavu, krk a trup. Můžeme se předklánět, zaklánět, natáčet do různých stran. Ruce přirozeně reagují na aktivitu těla. Pomáhají hlavně s rovnováhou a otevírají tělu prostor. Neprovádíme žádná gesta rukou, sledujeme jejich svobodný pohyb. Pořád udržujeme odlišnou pozici pravé nohy. Její zvednutí signalizuje připravenost k akci. Když už nemůžeme najít žádné „nové“ místo, uklidníme mysl a poté tělo. Dostaneme se opět do pozice, kdy je trup vzpřímený a pohled směřuje přímo dopředu. Jsme rozhodnutí vstát! Nádech, výdech. Mírně zvedneme pohled a přitahujeme se jím k bodu v dáli na horizontu.



Fáze sedm
s hledáním pohledů
v prostoru

Fáze osm: stoj. Pravé chodidlo zůstává na zemi na svém místě. Celé tělo se aktivizuje a vedeno pohledem se postaví. Váhu celého těla přeneseme na pravou nohu, a když se vzpřímíme, levá noha dokročí k pravé a staneme v neutrálním postoji. Otevře se nám celá krajina před tělem. Získáme větší nadhled. Z neutrálního postoje začíná poslední fáze zkoumání prostoru pohledem za pomoci celého těla. Obě chodidla drží na zemi, zůstávají na svém místě. Opět začínáme od pohledu přes otáčení a naklání hlavy, postupně přidáváme krk, zapojujeme trup, pomáháme si oběma rukama a přenášíme váhu z nohy na nohu nebo můžeme pokrčit nohy v kolenou a tak se přibližovat či vzdalovat zemi. Tuto fázi můžeme provést dvakrát. Poprvé si uvědomujeme hranice prostoru a limity našeho těla v této pozici. Při druhém opakování pak „vnitřním zrakem“, *vnitřně hmatovým vnímáním*, pozorujeme, jak naše tělo v jednotlivých polohách funguje. Uvědomujeme si, které svaly zapojujeme a kde spočívá váha.

Náš pohyb se stává kontrolovaným. A záměrný pohyb je kontrolovaný.

Pohledy do základních směrů v prostoru



Toto cvičení nás může přivést k poznání principu hry s maskou. Upevňuje soustředění a napomáhá při vytváření obrazu hry a choreografie.

Obě uvedená cvičení můžeme též zrcadlově obrátit a začít vleže na levém boku. Jak se tím promění náš vztah k prostoru? Můžeme přitom sledovat naše pocity, změny našeho vnímání i to, jak dlouho nám potrvá, než nám vše přijde stejně přirozené jako předtím. **Smyslem těchto cvičení je bezpečné osvojení neutrálního postoje a neutrální mimiky.**



Probuzení masky v osmi fázích při změnách rychlosti

V tomto cvičení začneme formovat emoci postavy, a to změnou rychlosti mezi jednotlivými body zastavení masky. Cvičení je postavené na základu cvičení *Osm fází od probuzení masky k neutrálnímu postoji*. Pohled tedy směřujeme přímo před sebe, bez změny fokusu. Mezi jednotlivými fázemi děláme vždy nádech a výdech. Pracovat budeme se třemi rychlostmi: normálně (neutrálně), rychle a pomalu.

Už víme, že vnímání toho, co je rychle, co pomalu a co neutrálně, je individuální. Zároveň z vlastní zkušenosti mohu říct, že když jsem nechal studenty ve skupině kráčet po místnosti a zadal jsem úkol, aby nešli ani rychle, ani pomalu, ale tak akorát, sjednotili se na stejném rytmu, aniž by o to usilovali. Shodli se na rytmu tlukotu srdce, který je v klidové frekvenci asi 90 tepů za minutu.

Než přejdeme ke cvičení s maskou, můžeme si svoji neutrální rychlost ověřit na chůzi v prostoru. Začneme klidně, pak rychleji, až co nejrychleji to jde, aby to byla ještě chůze, a ne běh. Měníme frekvenci střídání nohou. Zase se vrátíme do neutrální rychlosti, zklidníme mysl. Poté pokračujeme pomalu, pomaleji, až co nejpomaleji tak, abychom neztratili rovnováhu a stále ještě dělali kroky. Aby to nebyl ani ve vteřině stoj.

Když si na této chůzi uvědomíme svůj vnitřní pocit při třech základních rychlostech, můžeme přejít k sestavě *Osm fází od probuzení do neutrálního postoje*. Nejdříve projdeme celou sestavu v *neutrální rychlosti* s důrazem na zastavení na konci každé fáze. Nádech, výdech a pokračujeme. Když se dostaneme do stoje, vrátíme se zpátky stejnou trajektorií, jakou jsme se zvedali nahoru.

Druhá varianta je, že celou sestavu projdeme *pomalou* z fáze do fáze s důrazem na zastavení na konci každé fáze. Nádech, výdech a pokračujeme.

Třetí varianta spočívá v *rychlém provedení*. Přitom zdůrazňujeme zastavení a o něco je prodloužíme, aby celá sestava pocitově trvala stejně dlouho.

Tímto trojím cvičením jako bychom prožili probuzení tří různých lidí. Budeme se snažit si uvědomit, v čem byli odlišní: První se probudil. Druhý pomalu procítil a možná celou dobu přemýšlel. Třetí jednal rychle a každou situaci zhodnocoval. Možná reagoval na vnější nebo vnitřní impulz a přemýšlel nad tím, co udělal. Já bych je nazval takto: člověk jednající, člověk přemýšlející a člověk hodnotící.

Při následujícím cvičení můžeme pokračovat střídáním rychlostí v jednotlivých fázích. Postupujeme od první fáze do osmé a zase se vždy vracíme zpátky stejnou trajektorií přes jednotlivé body. Začínáme vleže otevřením očí.

<i>jedna oči</i>	<i>dvě hlava</i>	<i>tři ramena</i>	<i>čtyři trup</i>	<i>pět paty</i>	<i>šest stehna</i>	<i>sedm koleno</i>	<i>osm stoj</i>
<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>
<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>
<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>
<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>
<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>
<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>
<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>
<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>
<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>pomalů</i>	<i>pomalů</i>	<i>rychle</i>

Dalším stupněm tohoto cvičení je postup, v němž nahoru jdeme podle jiného vzorce, než se vracíme zpátky. Při dalším stupni můžeme přidat i třetí typ rychlosti. Ale musíme být velmi pozorní, protože při neutrální rychlosti je mnohem těžší oddělit, co je neutrálně a co pomalu. Snadnější je to samozřejmě s rychlým pohybem, který je k oběma kontrastní.

Zjišťujeme, že variant střídání rychlosti je nepřehledné množství. Díky těmto dopředu plánovaným změnám a jejich variacím se v nás začínají odehrávat různé příběhy. Můžeme si uvědomovat, že pokaždé jde o trochu jiného člověka, s jinými reakcemi a v jiných situacích.

Matematickým postupem nám tak vznikají emoce a příběhy. Ačkoli jsme svázáni přesným tvarem pohybu a jednotlivými pozicemi, získáváme svobodu ve hře.

Zkoušejte si pokaždé rychlostní variaci pojmenovat, jaký to byl člověk a v jaké situaci se nacházel. Někdy rychlý pohyb vypadá jako reakce na vnější impuls, jindy jako

náhlé vnitřní hnutí mysli. Závisí to třeba na tom, je-li hlava ještě v horizontální, nebo už ve vertikální poloze anebo jak je vzdálená od země.

V případě těchto cvičení jde o „vedenou“ hru, při níž naše *intuice sleduje, co si pro ni mozek připravil*. Když si pak postavíme rytmickou choreografii, která má představovat určitého člověka s určitým příběhem, je důležité vzít si na pomoc tzv. „třetí oko“, někoho, kdo se na náš výtvar podívá jako divák, a aniž by znal náš záměr, popíše nám, co viděl.

Probuzení masky v osmi fázích se změnou fokusu a rychlosti

Vycházíme ze cvičení ze strany 178 s nezměněným tvarem a dráhou pohybu a se změnou fokusu masky. V této variantě navíc navážeme na předešlé cvičení a budeme měnit rychlost – a to nejen rychlost pohybu těla, ale i rychlost pohybů působících změnu fokusu.

Postupujeme stejným způsobem. Nejdříve vše provedeme s neutrální rychlostí, potom pomalu a pak rychle. Můžeme přidat i stupňování rychlostí. Při tomto cvičení se nám mohou začít objevovat i komické charaktery, zajímavé postavy, které jinak vnímají svět, jednají nelogicky nebo třeba mechanicky jako stroj. Např. rychlé probouzení a usínání působí velmi komicky.

Fáze:

<i>jedna oči</i>	<i>dvě hlava</i>	<i>tři ramena</i>	<i>čtyři trup</i>	<i>pět paty</i>	<i>šest stehna</i>	<i>sedm koleno</i>	<i>osm stoj</i>
----------------------	----------------------	-----------------------	-----------------------	---------------------	------------------------	------------------------	---------------------

Pohyby probouzení:

<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>
<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>
<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>

Pohyby sledování:

<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>	<i>pomalu</i>
<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>	<i>neutrálně</i>
<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>	<i>rychle</i>

Kombinací výše uvedených možností získáme devět postav. Mohou se lišit jen v odstínech charakteru či jednání, anebo mohou být velmi rozdílné.

Když pak začneme kombinovat jednotlivé rychlosti v jednotlivých fázích, bude to už pro koordinaci velmi složité. Budeme se muset stále víc soustředit. Ale výsledkem bude pestrá škála jemných odstínů různých charakterů, které pak budeme schopni zahrát s neutrálním výrazem obličeje, bez využití mimiky a gest, pouze výrazem našeho těla.

K těmto cvičením je dobré se vracet po jisté pauze, abychom nepřestali vnímat to, co děláme. Hrozilo by nám nebezpečí zmechanizovaných pohybů bez vnitřního náboje. I při opakování bychom měli být stále soustředěni na techniku a zároveň mít radost ze hry, z objevování nových možností.

Probuzení charakteru na dvanáct fází a pokračující hra

V tomto cvičení nám půjde o probuzení postavy s expresivní maskou. V každém klíčovém bodu trajektorie budeme vykonávat pohyby hlavou a hledat originální úhly nastavení masky, abychom probudili její charakter.

Nejdříve projdeme *osm fází probuzení masky* s tím, že se v každé fázi zastavíme a pozorujeme svět. Činíme tak ale už s představou konkrétní postavy. Po osmé fázi přidáme krok dopředu s pohledem přímo před sebe. Je to vykročení do světa, rozhodný aktivní čin. Předchází mu příprava mysli v konkrétním, třeba i expresivním postoji, který ale budeme považovat za neutrální pro daný charakter. Právě v tomto postoji využijeme čas na to, abychom se rozhodli a učinili první krok do světa. Poté tělo opět zastavíme, ale už v nové pozici. Charakter je aktivní, nakročený v prostoru. To je *fáze devět*. V *desáté fázi* otočíme pohled doprava. V *jedenácté fázi* se vrátíme k pohledu přímo před sebe. Ve *dvanácté fázi* směřujeme pohled doleva. Když se pohledem zase vrátíme přímo před sebe, přichází čas pro vlastní tvorbu, pro hledání toho, jak se nově stvořený charakter projeví.

Přidáváme pak další pohledy a postupně i kroky. Natačíme tělo, poté připojujeme gesta. Gesta už jsou spojená s emocemi a souvisí s určitou činností, s vykonáváním práce nebo s obranou. Prací může být řemeslo, lov či sběr. Lovec a sběrač využívají dary, které nám nabízí příroda. Řemeslník vytváří nástroje, které lov a sběr ulehčí. Vycházíme tu z myšlenky Étienna Decrouxe, že *umění je obrazem práce*.³³

³³ *Pour saluer Étienne Decroux (Pocta Étienne Decrouxovi)* [film]. Réžie Jean-Claude Bonfanti. Francie: FR3 Paris – Centre National du Cinéma – Atmosphère communication. 1992.

V momentě, kdy herec vyrazí na tuto cestu tvorby, začne svět prožívat a jednat jako nová bytost, propůjčuje část své mysli této postavě, ale částí se stále věnuje technické stránce hry (např. udržení rovnováhy, vedení masky, používání objevených úhlů a gest, zaznamenávání nových pohybů a gest, aktuálních prožitků a pocitů).

Když vyčerpáme prvotní záměr, s nímž jsme do cvičení vstupovali, a zakončíme fázi prožívání a objevování, navrátíme se do *fáze jedenáct* – k charakteru nakročenému do světa s pohledem přímo před sebe – a odtud se postupně vracíme přes neutrální postoj (v tomto případě lépe řečeno *typický postoj daného charakteru*) až do bodu *klidu*, v němž mysl spí.

Cvičení pohledu při sledování lezoucího broučka

Je to cvičení individuální, které se v určitých fázích navenek takřka neprojevuje. Pozorovatel někdy může mít pocit, že herec nic nedělá. Je však důležité nepřerušit soustředění, tok času a představ.

Představme si, že na zemi před námi, těsně u našich nohou, leze brouk. Říkejme mu brouček, abychom k němu necítili zápornou emoci. Úkol je jednoduchý: budeme sledovat pohledem, jak a kam leze. V první variantě cvičení na něj budeme po celou dobu ukazovat, abychom si jednodušeji vytvořili jeho představu a aby nám ani na chvíli nezmizel. Brouček je tedy na zemi před námi. Ukážeme si na něj. Leze směrem od nás. Pomalu, po centimetrech, stále po zemi, až se dostane tak daleko, abychom ho ještě dobře viděli a neztratili s ním kontakt. Brouček se ale nedostane až ke zdi, nedotkne se jí a neleze po ní. Je od ní vždy kousek vzdálen. Může se dostat i do blízkosti člověka, který je s námi v místnosti. My se ale s nikým nekontaktujeme pohledem ani slovem. Jsme soustředěni jen na sebe a svého broučka.

Když se brouček dostane dostatečně daleko, sami si stanovíme bod, v němž se najednou vznese a vyletí po vertikále přímo nahoru, až dosáhne výšky našich očí. Pak se na chvíli zastaví a zamíří přímo k nám. Letí k nám pomalu, ale naše ruka se pokud možno ani nepohne. Tohle je nejkřehčí fáze k udržení soustředění, protože let trvá poměrně dlouho. Zhruba stejný čas, jako když lezl po zemi. Nakonec přiletí až k nám a sedne nám na levé rameno. Naše ruka na něj pořád ukazuje prstem, ale nikdy se ho nedotkne. Brouček nám postupně sleze po levé straně těla až do výchozí pozice na zemi před námi.

Když provedeme několik opakování s použitím ukazujícího gesta ruky, můžeme změnit směr pohybu. Brouček ať nám leze nejdřív nahoru po těle až na levé rameno, odtud vzlétne a odletí od našeho těla. Pak ať se zastaví, klesne na zem a po zemi zase přileze k nám.

Následně můžeme vyměnit strany: gesto ať provádí levá ruka a brouček ať vy-leze po pravé straně našeho těla na pravé rameno. Odtud ať letí dopředu přímo před nás, pak klesne na zem a po zemi se k nám zase vrací. I toto cvičení provedeme oběma směry. V každém bodě, kde brouček změní směr nebo charakter svého pohybu, ať se na chvíli zastaví. My zatím provedeme nádech a výdech.

Jakmile si budeme cvičením jisti, spustíme obě ruce volně podél těla a celé ho provedeme pouze pohledem. Začínáme s pozicí broučka na zemi před námi a jeho pohybem směrem od nás. Když projdeme všechny varianty, začneme měnit rychlost. Nejdříve změníme rychlost pro celý cyklus. Potom měníme rychlosti v každé jednotlivé fázi, tudíž budeme pracovat i s dynamikou pohybu. Brouček různě zrychluje a zpomaluje. Někde se náhle zastaví. Důležité je, aby byl jeho pohyb záměrný, naše mysl tedy musí být vždy o krok napřed.

Postupným opakováním tohoto cvičení se můžeme dostat až do fáze interpretační, v níž budeme představovat konkrétní „choreografii“, kterou se ale pokaždé budeme snažit provádět tak, jako by to bylo poprvé.

Cílem těchto cvičení je dosáhnout takového soustředění, při němž naše představa lezoucího a letícího broučka bude věrně odpovídat realitě a směr a rychlost jeho pohybu budeme schopni sledovat pouze pohledem. *Pohled očí je nesmírně důležitý pro fokus masky.* A to i v případech, kdy hercovy oči nejsou vidět a mají k průhledu jen malé otvory.

Chůze v prostoru

Po probuzení masky a objevení okolního světa vykročíme do prostoru. Uděláme první krok. V tomto cvičení proměníme krok v chůzi a budeme vnímat rychlost pohybu. Cvičení probíhá ve skupině.

Na začátku stojíme v neutrálním postoji. Zahájíme chůzi, jdeme a měníme rychlost:

Normálně, rychle, normálně, pomalu.

Normálně, rychle, rychleji, ještě rychleji, nejrychleji, jak to jde, aby to ještě byla chůze, a ne běh (při chůzi se v každém okamžiku alespoň jedna noha dotýká země).

Normálně, rychleji, ještě rychleji, nejrychleji, rychle, normálně.

Normálně, pomalu, pomaleji, ještě pomaleji, nejpomaleji, co to jde, aby to ještě byl vnímatelný pohyb.

Normálně, rychle, pomalu, ještě pomaleji, rychle, normálně, pomalu, rychle, pomalu, rychleji, rychle, pomaleji, ještě pomaleji, co nejrychleji, normálně, co nejpomaleji, normálně, STOP.

Můžeme hledat další variace a sledovat změny dynamiky pohybu. Absolvujeme-li toto cvičení s chůzí, můžeme to zkusit i dalšími částmi našeho těla: s kroužením paží, otáčení hlavou vpravo a vlevo, se stříháním či kmitáním nohama vleže, se švihy nohou ve stoje na jedné noze atd.

Pohled s neutrální maskou ve skleněném hranolu

Postavíme se do neutrálního postoje a gesty rukou si vytyčíme v prostoru pomyslný skleněný hranol. Stojíme v něm a jeho velikost závisí na velikosti našeho těla. Podobu hranolu vzniká na základě našich pohledů a gest. Tato gesta jsou jen lehkým pohmatem. Dlaněmi určujeme roviny jednotlivých stěn a ukázáním prstu ruky určujeme vrcholy.

Jsme v neutrálním postoji. Chodidla jsou v rovnoběžné pozici, od sebe na šířku pánve. Začínáme pohledem před sebe a nastolením ticha. Nádech a výdech. Pravou ruku směřujeme před sebe. Naše dlaň se dotkne prostředku přední stěny, který je někde ve výšce našeho těžiště. Ruka se ale nenatáhne úplně, je někde uprostřed možnosti úplného natažení. Na to samé místo položíme levou ruku. Několikrát je vystřídáme. Nádech a výdech.

Pohledem se snažíme určit přibližnou velikost spodní stěny – podstavy. Její definitivní velikost zjistíme později svými dotečky na boční stěny. Nádech a výdech.

Chceme poznat pravou boční stěnu. Naše tělo stále směřuje dopředu. Hlavu otočíme doprava až bradou nad pravé rameno. Uvidíme pravou boční stěnu. Pravou

dlaní se dotkneme jejího středu, opět zhruba ve výšce těžiště našeho těla. Ruka se při doteku dostane jen do poloviny svých možností. Natočením dlaně zkoušíme měnit pozici ruky a hledáme pohodlnou polohu lokte. Nádech a výdech.

Tím samým způsobem si levou rukou vytyčíme levou boční stěnu. Nejdřív vrátíme pohled před sebe. Pamatujeme si při tom, jak daleko byla pravá stěna. Nádech a výdech. Hlava směřuje do pozice brady nad levým ramenem. Pohledem najdeme a dlaní určíme střed levé boční stěny. Torzí dlaně opět hledáme možnosti, jak se dotknout tohoto středu s loktem v nejpohodlnější pozici.

Podle dotyků našich rukou na boční stěny teď pohledem na zem můžeme určit definitivní velikost podstavy. Uvědomíme si jasně její přední hranu, oba přední vrcholy, boční hrany, zadní hranu a oba zadní vrcholy. Tělem příliš nehýbeme, neaktivněji je pohled a hlava.

Další stěnou, která nás zajímá, je horní stěna – poklop. V mysli si držíme jasné informace o podstavě. Zvedneme hlavu nahoru a vytyčíme si velikost poklopu podle podstavy, přední stěny a bočních stěn. Začínáme od přední horní hrany a jejích vrcholů k bočním hranám a jejich vrcholům až k zadní hraně. Poklop je v takové výšce, že do jeho předních vrcholů můžeme nejen ukázat, ale budeme-li mít ruku úplně nataženou, můžeme se prstem dotknout horního vrcholu na příslušné straně.

Zbývá nám zadní stěna. Ta je sice zrcadlovým obrazem přední stěny, ale naše tělo se musí takřka celé otočit na jednu a poté i na druhou stranu, aby se na ni naše tvář mohla podívat a vidět ji. Začínáme napravo. Nejdříve natáčíme hlavu, bradu nad pravé rameno, a když je krk na hranici svých možností, přidáme natočení hrudníku, pak břicha, boků, až nám nakonec v torzi pomáhají i kolena. Po takovém otočení se podíváme doprostřed zadní stěny. Následuje gesto pravé ruky a lehký dotek dlaní. Přenesením váhy na špičky trochu uvolníme naše tělo pro pohyb ruky. Následují pohledy na spodní a horní hranu zadní stěny, pak i gesta ukázání ruky do horních vrcholů, kterých se můžeme dotknout. Spodních vrcholů se ale zatím dotknout nemůžeme. To samé provedeme zrcadlově na levou stranu.

Poté se budeme snažit dotknout také vrcholů podstavy. Začínáme jako u horních vrcholů. Tělo zůstane narovnáno. Gesto ukázání prstem vede konkrétní pohyb až do natažené ruky a pak přidáme pokrčení kolen. Prstem pokračujeme v daném směru, až se nakonec dotkneme na zemi myšleného vrcholu spodní stěny. Hlavou ani tělem bychom neměli překročit hranice myšleného hranolu. Takto projdeme nejdříve

vrcholy přední hrany, potom obou bočních hran a nakonec pravý a levý vrchol zadní spodní hrany.

Po této části si opět gesty a imaginárními doteky projdeme celý skleněný hranol. Ujasníme si jeho definitivní velikost a upevníme si naši představu. Tento proces provádíme, dokud si nejsme zcela jisti. V další fázi už vynecháme gesta rukou a pracujeme pouze pohledem v součinnosti s otáčením hlavy a krku, při pohledu dozadu i s natáčením těla a pokrčením kolen. Postupně směřujeme pohledy na středy stěn, na středy hran a na jednotlivé vrcholy.

Můžeme si nacvičit i tzv. postupně se rozvíjející pohled. Půjde o dráhu pohledu, která probíhá po spojnicích jednotlivých vytyčených bodů. Pohledem kloužeme po kolmicích: od středu přední stěny směrem nahoru na střed hrany poklopu, odtud doprava do pravého horního vrcholu, zpět na střed horní hrany atd. Když takto kloužeme pohledem od bodu k bodu, je pro diváka zřejmé, že se rozhodujeme postupně zkoumat objekt a prostor. Impulzy pro náš pohyb přitom vycházejí z nás samých. My se rozhodujeme, kam se podíváme dál poté, co si zhodnotíme, co jsme dosud viděli.

Cvičení ve skleněném hranolu nám umožní i pohled protikladů. Vybereme si konkrétní bod, nejkratší dráhou k němu přesuneme náš pohled. Pak jej zastavíme. Nádech a výdech. Pohled pak nejkratší možnou drahou přesuneme na protilehlý bod pomyslného hranolu. Pro diváka bude zřejmé, že jsme v tomto případě dostali impuls zvenčí.

Provádět tu můžeme i tzv. *pohled návratný*, při němž se vracíme do neutrálního postoje. Začínáme s pohledem rovně před sebe. Nejdříve se soustředíme. Po rozhodnutí k akci směřuje pohled na konkrétní místo. Výdrž. Návrat do neutrálního postoje. Opět s výdrží pohled rovně před sebe, takzvaně „do publika“. Tímto pohledem publiku sdělujeme, co jsme na předchozím místě viděli. Bylo-li to zajímavé, nebo hrůzné, nudné, veselé, překvapivé... Říkáme tomu, že „odnášíme situaci divákům“. Když se například podíváme dozadu a chvíli tam pohledem setrváme, divákům zmizí maska z dohledu a zajímá je, co vzadu vidí. Proto je nutné „odnést“ jim tento zážitek a podělit se o něj. Když to neuděláme a podíváme se jinam, můžeme zvědavost v publiku ještě zvětšit. Ale pokud bychom to dělali příliš dlouho, mohli by diváci o hru ztratit zájem. Vzájemný kontakt by se přerušil.

V další fázi nám půjde o *zdůraznění pohledu pohybem těla*. Bude to cvičení k rozvíjení pohledu s gestem podle pravidla „oči berou“. Pod něj se nemusíme věci či místa fyzicky dotknout, abychom o ně vyjádřili zájem.

Začínáme soustředěním. Rozhodneme se, že pohlédneme do konkrétního pomyslného bodu. Chvilí se na něj díváme a postupně nás víc a víc zajímá. Chceme ho lépe prozkoumat, proto se k němu v nejkratším směru začneme pohybovat. Nikoli však kroky. Je-li nad námi, snažíme se směrem nahoru vystoupat co nejblíže. Nejdřív vytáhneme tělo co nejvýš od beder přes hrudník až k hlavě. Přidáme stoj na špičkách až do momentu, kdy v těle vznikne přepětí. Očima jsme se ve skutečnosti dostali jen o několik centimetrů blíž, ale svým tělem jsme výrazně zdůraznili, že nás opravdu zajímá.

Podobně to můžeme vyzkoušet i směrem k dolním bodům skleněného hranolu. Na začátku musíme trup povolit, aby se oči a hlava mohly přibližovat k zemi. Potom pokrčíme nohy v kolenou a klesáme níž, ale jen tak, aby se nohy úplně neodlepily od země. Když už tělem nemůžeme klesnout níž, pokračujeme v pohybu hlavy, krku a hrudníku co nejblíže k vybranému bodu, čímž se nám v těle opět zvýší tenze a dojde až k přepětí.

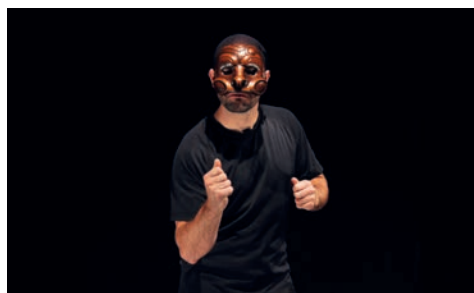
Mírou napětí v těle zdůrazníme zájem o danou věc nebo místo.

Pohledy bez masky ve skleněném hranolu

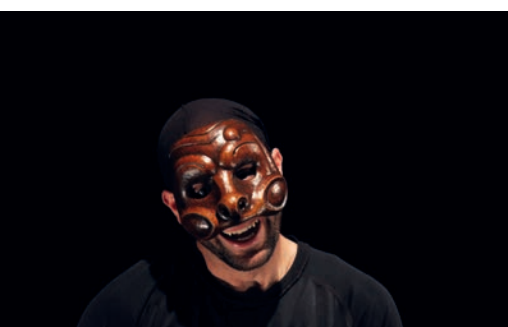
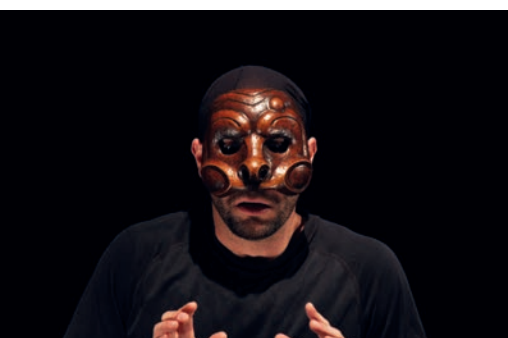
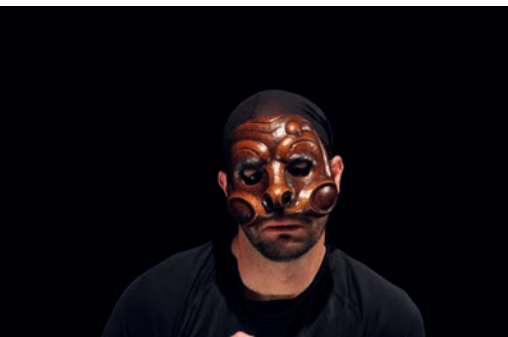
Při cvičeních ve skleněném hranolu zapojujeme při práci bez masky mimiku. Ale ne jako hodnocení procesu, který konáme, ale jako motorickou složku. Mimika vede naši hlavu. Mimické svaly pomáhají očím zvýraznit pohled, otevírají mu širší perspektivu.

Interpretační práce s konkrétní maskou

Při práci s konkrétní maskou, která má svou expresi, musíme počítat s několika faktory. Masku sama je nositelem emoce nebo charakteru. Charakter je to, co je na určitém člověku neměnné a typické (věk, pohlaví, emoční ladění, mimický výraz). To vše může být do masky vepsáno jejím tvůrcem. Často s nadsázkou, jak do velikosti, tvaru i barvy. Herec, který má masku ztvárnit, ji nejdřív musí „přečíst“.



Lukáš Šimon v masce Arlecchina –
výzkum divadelní masky HAMU 2014



Čtení masky

Herec si musí masku pečlivě prostudovat, hledat její myšlenku a snažit se najít vše, co do ní tvůrce vepsal. Někdy může být i spolutvůrcem, nebo dokonce výrobcem masky, ale v tom případě je třeba, aby se od této práce dokázal posléze odpoutat a podívat se na masku jako herec. Výraz masky si musí pečlivě zapamatovat, protože až ji bude mít nasazenou, už ji zvnějšku neuvidí.

Čtení masky má dvě fáze. První fází je *čtení výrazu masky*, při němž herec poznává materiál, tvar, velikost, barevnost, fokus masky, mimický výraz, emoci, grimasu... Každý z těchto prvků určuje svým provedením nadšázku celé masky. V druhé fázi pak dochází k *tvorbě vnitřního obrazu masky*.

Kateřina Votočková
v masce Starce –
výzkum divadelní masky
HAMU 2014

Pohledy v masce Arlecchina –
výzkum divadelní masky HAMU 2014



Hovořili jsme už o tom, jak je pro herce důležité si *zapamatovat fokus masky*. Pohled masky nemusí sedět s umístěním očí herce. Zejména v případech, kdy se hercovo tělo ztrácí v těle hrané postavy (např. u zvířat či fantaskních bytostí, které jsou větší než člověk). Herec si pak musí být neustále vědom toho, že se pro diváky dívá očima postavy, které se nacházejí třeba 30 centimetrů nad temenem jeho hlavy. Svůj vlastní pohled používá jen technickým způsobem, na orientaci v prostoru a pro vnímání pohybu svého těla. Přitom musí být schopen si vytvořit představu fiktivního pohledu postavy. Když bude chtít vést pohled masky zvířete s očima nad svým temenem, bude se „dívat“ právě temenem hlavy. Ale fokus masky může být i jinde, např. na lokti, koleni nebo na zádech herce, viděl jsem i masky, u kterých musel herec ovládat pohled postavy pohybem hýždí nebo ramen. Ať chceme, nebo nechceme, každá bytost nějakým způsobem zkoumá a poznává svět, dívá se na něj. Proto divák v jakékoli masce hledá místo, odkud vychází její pohled.

Pohled je nejdůležitějším výrazovým prostředkem masky.

Dalším prvkem, který herec zkoumá, je *tvář masky*. Ten může být třeba zjednodušený na geometrické tvary. U larválních masek to bývá zpravidla polokoule nebo jehlan, ale například i hranoly či kombinace geometrických tvarů. Masky může mít tvar přírodní i technický. Kupříkladu soubor Mummenschanz použil v poetickém příběhu o vztahu dvou lidí jako masku zásuvku a zástrčku, které se nakonec spojily.

Geometrické tvary nasazené na hlavu nebo před obličej mohou v divácích vyvolávat různé asociace:

Kruh je symbolem harmonie. Je to vyvážený a ušlechtilý tvar. Nekonečný a plný. Má jeden střed, kolem kterého je hmota rovnoměrně rozložena.

Elipsa je tvarem, na který v přírodě narazíme častěji než na kruh. Její různě zploštělé formy bývají základními tvary mnoha živých organismů. Elipsa je také tvarem lidské tváře. Má dvě ohniska a je dramatičtější než kruh.

Trojúhelník je velmi dramatický tvar. Ten nejspičatější a nejostřejší, jakého můžeme dosáhnout. Může a nemusí být souměrný. Má tři póly a může být „trojjediný“ (tři rohy mohou být tři bytosti v jedné postavě). Nese mnoho různých významů. Záleží na orientaci vrcholů: Jsou-li dva nahoře a jeden dole, působí, jako by se mračil. Je-li jeden nahoře a dva dole, v kontextu celého těla může působit dojmem

usedlého člověka. Má-li např. levopravé natočení, značí nevyrovnanost, jedna část je slabší než druhá.

Čtverec má svou souměrností blízko ke kruhu. Shodují-li se jeho strany s horizontálou a vertikálou, působí silným dojmem vyváženosti. Když ho však úhlopříčkou natočíme vertikálně, bude to maska zcela jiná, neboť vrcholy zdůrazní směr do nebe a do země a na obě protilehlé strany.

Obdélník je oproti čtverci dramatičtější. Jeho výraz mění zejména poměr stran. Např. když zvolím velmi úzký obdélník a umístím ho kratší stranou na horizontálu, bude postava působit jako vysoká nebo překvapená. Když budou naopak kratší strany vertikálně, může maska působit třeba jako žába. Natáčením v různých směrech a posouváním středu lze dosáhnout mnoha výrazů, od přemýšlejících přes naštvané až po agresivní.

Kosočtverec je sice souměrný, ale vnitřní dvojice jeho úhlů jsou rozdílné. Když bude umístěn delší osou vertikálně, bude to spíš vyšší nebo povyšující se člověk. Bude-li vertikálně kratší osa, může působit jako posměváček nebo útočník.

Lichoběžník už samotným názvem napovídá, že v něm budou skryté podivné a záporné charaktery. Čím víc se budou měnit velikosti jeho úhlů a délky stran, tím víc bude nabývat na dramatičnosti.

Mnohoúhelník je širokou paletou tvarů. Jedná-li se o mnohoúhelník se stejnými úhly, působí symetricky a blíží se kruhu. Vpadají-li mu některé strany dovnitř, začíná se blížit *tvarům přírodním*.

Přírodní tvary jsou různorodé a jde o to, přechít jejich „myšlenku“. Jinou má kapka, šupina, plástev, vločka, křídlo, list, jehlička, kopec, vlna na hladině...

Nejpoužívanější masky jsou *masky lidských obličejů*. Těch existuje nepřeberná řada, protože i lidská tvář je originální a neopakovatelná.

Cvičení k postoji masky

Po nasazení masky si herec zkouší, jak jeho postava stojí, otáčí se, dělá krok, chodí, sedá si. Zkoumá pozice rukou, když stojí a na nic nemyslí, když se rozhoduje, když něco chce nebo se bojí, když někomu hrozí, pyšní se, závidí, zoufá si, pláče nebo se raduje a prožívá štěstí... Postupně kombinujeme postoje s pozicemi rukou.

Projdeme-li touto fází hledání a ověřování jednoduchých postojů, pokusíme se zahrát následující zadání. Budeme kombinovat čtyři polohy těla *stoj*, *sed*, *klek* a *leh* s gesty, která jsme objevili pro vybrané činnosti a emoce. Tak tedy postava...

stojí a hrozí stojí a prosí stojí a hledá stojí a pyšní se stojí a závidí stojí a nenávidí stojí a je šťastna
sedí a hrozí sedí a prosí sedí a hledá sedí a pyšní se sedí a závidí sedí a nenávidí sedí a je šťastna
klečí a hrozí klečí a prosí klečí a hledá klečí a pyšní se klečí a závidí klečí a nenávidí klečí a je šťastna
leží a hrozí leží a prosí leží a hledá leží a pyšní se leží a závidí leží a nenávidí leží a je šťastna

V další fázi analyzujeme, co se při cvičení dělo a jak jsme se cítili. Poté cvičení provedeme partnerovi nebo skupině kolegů a požádáme je o jednoduchý popis toho, co viděli. Nakonec budeme upevňovat to, co považujeme za důležité: opřeme se o vlastní pocity a vnitřní zkušenost ze cvičení a o postřehy našich diváků. Tak vypracujeme studii konkrétního člověka.

Z jednoduché analýzy nám vyplynou určité paradoxy a jisté zákonitosti. Některé postoje budou v souladu s emocí a jiné v naprostém rozporu. Např. když klečíme a prosíme, postoj emoci zdůrazní. Čím půjdeme níž (do sedu, do lehu), tím bude naše prosba úpěnlivější. Když však stojíme a máme vzepjatý hrudník, prosba se promění v rozkaz. Ale stačí, abychom tělo jen trochu povolili, a už jde zase o prosbu, třebaže ne tak naléhavou.

Postoj zdůrazňuje intenzitu emoce.

Hlas masky

Herec objevuje hlas, který má maska ve spojení s jeho tělem. Klouže hlasem od hlubokých tónů k vysokým. Má připraveno několik slov a krátký text. Hlas se spojuje s postojem. Masky je nejdřív „schovaná“ a sama „vystoupí“, chceli si některý z tónů „vyzkoušet“. Hledá k tomu adekvátní postoj. Nalezený hlas se pak propojí s objevenými postoji.

Pohyb masky

Pohyb masky je kombinací postoje, gest, chůze, jednání, pohledu a hlasu. V nich se zjevuje i vnitřní svět postavy, která vznikla spojením hercova těla s konkrétní maskou.

Co jsem v koloběhu divadla dostal a poznal, předávám dál.

„Všechno je důležité!“ říkal Marcel Marceau.³⁴

³⁴ Marcel Marceau při své přednášce na HAMU v roce 2003.

Literatura

- Bacci, Roberto – Taviani, Ferdinando – Sartori, Donato. *La Commedia dell'arte nelle maschere dei Sartori*. Firenze: Centro Di, 1976.
- Bachtin, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renaissance*. Přeložil Jaroslav Kolár. Praha: Argo, 2007.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan Hančil. Praha: NLN – Divadelní ústav, 2000.
- Čapek, Karel. *Divadelníkem proti své vůli*. Praha: Orbis, 1968.
- Kalvodová, Dana. *Asijské divadlo*. Praha: Academia, 2003.
- Kalvodová, Dana. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992.
- Kazda, Jaromír. *Kapitola z dějin divadla*. Praha: Nakladatelství H&H, 1998.
- Kratochvíl, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987.
- Lecoq, Jacques. *The Moving Body (Le Corps poétique): Teaching creative theatre*. London: Methuen, 2000.
- Preisner, Rio. *Johann Nepomuk Nestroy: Tvůrce tragické frašky*. Praha: Orbis, 1968.
- Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, 1994.
- Soon, Kim Ho – Rushi, Hwang – Nam, Kim Su. *Korean Masks and Mask Dance-Dramas*. Seoul: Ewha Womans University, 1999.
- Stehlíková, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991.
- Stehlíková, Eva. *Římské divadlo*. Praha: KLP – Divadelní fakulta AMU Praha. 1993.
- Teele, Rebecca. *Nó/Kyógen Masks and Performance*. Claremont: Mime Journal, 1984.

Summary

The Revelation of the Mask is a guide for acting students and students of theatre direction and animated film direction.

The mask is an important part of the evolution of the theatre. It helps actors to understand the basic theatrical interpretation techniques. It is an ancient and mysterious tool, yet it is effective and also cultivates an actor's utterance. The ritual roots of the mask are today reflected primarily in folk culture. In the modern theatre of the 20th century, an interest in the mask alternates with neglect. The mask appears and disappears, only to reappear and strike new audiences with unexpected force.

This book was created thanks to the theoretical and especially practical research that I have pursued for several years with students of all faculties of the Academy of Performing Arts in Prague. At the Theatre Faculty we investigated in detail how to work with a neutral mask. At the Music Faculty we investigated expressive forms connected with character comedy and Baroque theatre. At the Film Faculty we looked into the mask-to-puppet relationship and reviving the objects in animated films. Our research has also penetrated into professional theatre practice: on the stage of the National Theatre in Prague and Brno, in the Music Festival in Znojmo (in two Baroque operas) and in the newly reconstructed Baroque theatre in Val-tice Castle (in the performance of Baroque pantomime with masks of character comedy). All of this has been supported by the knowledge gained from Marcel Marceau during his visit and workshop at HAMU in 2003, and by the collaboration with the Paris Théâtre du Mouvement and teachers Claire Heggen in 2011 and Patrick Pezin in 2014. In this publication I have tried to summarise and sort my experience of acting and pedagogical practice in the fields of mime, clownery and acting with a mask.

There are many ways in which masks can be interpreted, and they are always associated with the cultural traditions of the place they come from. Each actor's way of interpreting a mask is individual, and there is no one reliable way to learn it. But the creators and masters of theatre art from all over the world have left us with much good advice. They contribute through their experiences and recommendations, and we can try to follow in their footsteps to touch the important theatrical

principles of that moment. This book offers practical advice, in the context of both real-life and theatrical practice.

The mask allows the actor to transform himself. At the same time, it requests him to succumb to it, so they can form a unity together. The actor goes through several phases in working with the mask: after meeting the mask, searching and observing, there is a decision to put the mask on and expose himself to its dictates, to come in the end to harmony with it and to its interpretation, in which he can reveal its magic.

The process of acting with a mask has its technical side, which is as important as the emotional one. The actor has several tools available for working on reviving the mask and creating a stage character. These are space, attitude, look and focus, direction of view, gesture, path and shape of movement, his speed, dynamics and rhythm, angles of rotation of the mask in area, stop and repetition of movement. The most important tool is time, and the most important thing that connects actors and audiences is the beating of their hearts and their breathing, that is, two processes necessary for life and at the same time determining the basic life manifestation – MOVEMENT.

The last chapter of this book consists of a set of exercises that are useful for working with a mask. They can lead the actor to an understanding of the technical principles of work on its interpretation. They can also act as a tool for the regular training of concentration and for leading the mask during practice and before each acting performance.



Štefan Capko Zjevení masky

Vydala Akademie múzických umění v Praze
v Nakladatelství AMU

Recenzovali Igor Dostálek a Ladislava Petišková
Odborná redakce Petra Honsová
Fotografie Štefan Capko, Jakub Urban (předsádka, s. 90, 100),
Benn Murhaaya (s. 62), Ondřej Holba (s. 154–157)
Obálka, grafická úprava a sazba Markéta Jelenová
Praha 2018, 2026

ISBN 978-80-7331-761-4 (iPDF)

www.amu.cz

www.namu.cz