

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Katedra Teorie a kritiky

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

CO NÁS UČÍ MASKA?

Interpretace hereckých a diváckých zkušeností

Marie Kobrlová

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jana Pilátová

Oponent práce: Prof. PhDr. Jan Císař, CSc.

Datum obhajoby: 6. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

The Department of Theory and Criticism

BACHELOR'S THESIS

WHAT THE MASK TEACHES US?

Interpretation of the Actorial and Audience experience

Marie Koblrová

Thesis advisor: Prof. PhDr. Jana Pilátová

Examiner: Prof. PhDr. Jan Císař, CSc.

Date of thesis defense: 6. 9. 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

Poděkování

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala za cenné rady, kritické připomínky, podporu a podnětné a inspirující pedagogické vedení paní Prof. PhDr. Janě Pilátové.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Co nás učí maska?

Interpretace hereckých a diváckých zkušeností

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Abstrakt

Práce chce odpovědět na otázku, co nás učí maska. Popisuje a interpretuje herecké a divácké zkušenosti s různými typy masek a ukazuje, v čem byly pro herce i diváka poučné. V první části vysvětluje pojmy maska a učení. Ve druhé popisuje zkušenost s neutrální maskou a principy práce s ní. Třetí část je o setkání s definovanou (ne-neutrální) maskou: líčí zkušenost s groteskní maskou při přípravě kolektivní autorské prezentace scén z Büchnerova *Vojcka* a užití hlavových masek v britské dokumentární inscenaci *A Brave Face*. V závěru se zamýšlí nad užíváním masky v současném západním divadle a vlivem masky na zdivadelnění divadla.

Abstract

The bachelor's thesis deals with the issue of what the mask can teach us. It describes and interprets the actorial and audience experiences with different types of masks and shows in which ways they are instructive and educative for the actor as well as for the spectator. The first part explains the meaning of mask and the meaning of teaching. The second part describes experiences with the neutral mask and main principles of working with the mask. The third part encounters a non-neutral mask: it depicts experiences with a grotesque mask during the process of creating scenes from Buchner's *Woyzeck* – a collective author's presentation – and the use of character masks in the British documentary production *A Brave Face*. Finally, the thesis reflects using masks in the contemporary western theater and the influence of the mask for „theatralization“ of the theater.

Obsah

Upozornění	4
Evidenční list.....	4
1. ÚVOD.....	8
1.1 MIKULÁŠ	8
1.2 JAKÉ UČENÍ?.....	9
1.3 JAKÁ MASKA?.....	11
2. NEUTRÁLNÍ MASKA.....	15
2.1 PRVNÍ SETKÁNÍ.....	15
2.2 DRUHÉ SETKÁNÍ	16
2.3 PRŮBĚH WORKSHOPU A PRÁCE S MASKOU	18
2.4 POZOROVÁNÍ A REFLEXE	20
IMAGINACE A INOVATIVNOST	21
KONCENTRACE A ENERGIE AKTÉRA	22
POHYB NOHOU A CHODIDEL	22
KONCENTROVANÁ NEHYBNOST A MIKROPOHYBY	23
BÝT TAŽEN NEBO NĚCO TÁHNOUT	24
POHYBY Z CENTRA.....	25
2. 5. CO JSEM SE NAUČILA?.....	26
3. DEFINOVANÁ MASKA aneb MASKA NE-NEUTRÁLNÍ	28
3.1 GROTESKNÍ MASKY PŘI ZKOUŠENÍ SCÉN Z VOJCKA	28
3.2 INTERPRETACE ZKOUŠENÍ S GROTESKNÍ MASKOU.....	30
CO JSME SE NAUČILI?.....	30
CO NÁM POMOHOLO A NEPOMOHOLO?.....	30
CO NÁS PŘEKVAPILO?.....	31
CO NÁS ZKLAMALO?	32

3.3 CELOHLAVOVÉ MASKY V DOKUMENTÁRNÍ INSCENACI.....	33
CO MĚ PŘEKVAPILO.....	35
CO MĚ ZKLAMALO A POTOM POUČILO	35
JAKOU VIDÍM VÝHODU V UŽITÍ MASEK PRO DOKUMENTÁRNÍ INSCENACI	35
4. CO V KAPITOLÁCH NENÍ.....	38
5. ZÁVĚR.....	41
BIBLIOGRAFIE.....	45

1. ÚVOD

1.1 MIKULÁŠ

K vymezení tématu práce mi dobře poslouží příklad prvního setkání s maskou, na němž ukážu, jaké aspekty učení a masky mi jsou východiskem a na co se zaměřím. S maskou jsem se poprvé setkala jako malá o svátcích, když město tradičně obchází trojice v maskách: bílý plnovous, biskupská mitra a hůl, andělská křídla a rohaté čertovské kostýmy. Mikuláš, čert a anděl děsili a zároveň rozechvívali mou dětskou duši. V jejich přítomnosti jsem cítila zvláštní bázeň, zdálo se mi, že masky do mě vidí, znají celou pravdu o mně a jejich očím neunikne ani kousíček mého opravdového já. Cítila jsem hrůzu a důvěru zároveň, jednalo se o jakýsi očistný a osvobozující stav. Po dobu jejich návštěvy jsem byla jiná. Často jsem maskám svěřila i to, co jsem se bála svěřit rodičům a sdělovala jim svá tajemství.

S těmito vzpomínkami mě napadá, že dětské pocity mohou být podobné těm, které měli lidé kdysi, když se setkali s maskou. Připomínají, čím maska byla. V archaických společnostech doprovázela běžný i sváteční život. Již v jeskynních malbách nalezneme zvláštní bytosti, napůl lidské, napůl zvířecí, třeba muž s jeleními parohy z jeskyně Les Trois Frères. Odborníci myslí, že to jsou šamani, kteří zprostředkovávali kontakt s vyššími silami. Kulturolog Vít Erban (* 1974), spisovatel, pedagog FF Jihočeské university, mi svou disertací kromě jiného ujasnil, jak může souviset Mikuláš se šamanem: *„Projevem posvátna, které se zhmotňuje v masce, může být vše, co v dané kultuře obnáší tento rozměr - mytické zvíře, od něhož je odvozován původ nějaké lidské skupiny, mytický kulturní hrdina (který takto znovu navštěvuje svět lidí), předek, duch či bůh zodpovědný za nějakou přírodní sílu nebo přímo atmosférický jev či přírodní úkaz v zosobněné podobě, přičemž všechny ty třídy bytostí se volně prolínají.“*¹

Dnešní tradice obchůzek Mikulášů jsou už jen pozůstatkem toho vztahu lidí k masce a k posvátnu, spíš už se proměnily v oslavu svátku nebo v „habaďuru“ pro děti, které už poznají, že Mikuláš má „strejdovy boty“ a zajímá je především dárek, který dostanou. Domnívám se však, že podstata předávané tradice spočívá především v magicky tajuplné interakci dítěte s maskami, které přinášejí

¹ Erban, Vít. *Maska & Tvář. Hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha, Malá Skála, 2010. s. 32.

poselství. Propojuje nás to s jinými dimenzemi skutečnosti, s neznámým světem, a tímto spojením se mnohému učíme.

Předložené práci jsem dala název *Co nás učí maska?* a doufám, že dojdou k odpovědi. V úvodu však musím vysvětlit, co míním pojmem „učení“ a co pojmem „maska“. Oba pojmy jsou „samozřejmé“ - ale tak obsáhlé, že bych ani na stovkách stránek nemohla zachytit všechny aspekty „učení“ a „masky“. Některé ale, doufám, vyplynou z popisů mých zkušeností, jak je rozvedu v následujících stránkách. Které aspekty to tedy budou?

1.2 JAKÉ UČENÍ?

Proces učení² můžeme definovat jako získávání, předávání a stále rekonstruování zkušeností. Tento proces je užitečný pro předávání tradované kultury a zároveň pro vznikání kultury nové. Zajímavé však je, jak rozdílné mohou být přístupy k učení, jaké typy učení, vzdělávání a výchovy preferuje ta která společnost, jak to ovlivňuje její kulturu a její osudy. Zatímco na jedné straně pomyslné škály stojí formalizovaný přístup (specializované a testovatelné učení v institucích nebo mechanické předávání znalostí a dovedností z pokolení na pokolení), na straně druhé je učení spojené s výchovou k osobnostnímu růstu jedince (důraz na spontánní, podněcované či učitelem „nachystané“ získávání a přetváření zkušeností jedince). V tomto případě rozhoduje iniciativa člověka – celoživotního žáka na cestě za poznáním, které by mu na pouti životem pomáhalo.

Průkopníkem takového učení byl Jan Amos Komenský (1592 -1670), který pokládal školu za „dílnu lidskosti“ a o poznávaném světě psal jako o divadle, kde spolu všichni a všechno souvisí – proto může tak jako v divadle selhání jednoho ničit celek: „*Jako veškerenstvo věcí, dané nám za divadlo, jest jedině, na všech*

² Učení podle wikipedie (<https://cs.wikipedia.org/wiki/Učení>) je „proces získávání a předávání zkušeností, návyků, dovedností, znalostí, hodnot a podobně. Učením se u lidí i u některých živočichů rozvíjejí a proměňují vrozené schopnosti a vzorce chování, takže může vzniknout i předávaná (tradovaná) kultura, odlišná v různých společnostech. Učení je tak na jedné straně součástí individuálního dospívání, výchovy a vzdělávání, na druhé straně reprodukce kultury. Učením se zabývá (...) etologie, psychologie, pedagogika, antropologie, filosofie a sociologie výchovy, neurovědy a další. V širším a metaforickém slova smyslu lze hovořit i o strojích, které se učí, musel je však k tomu někdo naprogramovat.“ Výčet oborů, zabývajících se učením, vysvětluje, proč jsem si vybrala jen jeden pedagogický směr a v poslední větě této definice vidíme, proč jsem si zvolila právě ten uvedený; je v ní zřetelné, že formalizované učení je blízké programování; preference této cesty dělá z lidí stroje.

stranách spolu souvislé (...), tak i diváci všech věcí nechť tvoří jednotu, všude sobě ke vzájemné pomoci, nikde na překážku."³ Nápravu světa, zmítaného třicetiletou válkou, hledal Komenský v nápravě vztahů mezi lidmi a cestu k ní viděl v celoživotním vzdělávání, aby se mohli vzdělávat všichni lidé a také se „společně radit o společném prospěchu, zdaru a bezpečí“. Komenského vize, že „teprve tehdy se bude lépe dařit lidským věcem, až se my všichni budeme uznávat za spolužáky v téže škole“, je ve školských institucích dodnes jen vizí, ale uznáme-li za „školu hrou“ i divadlo, kde nám už tvůrci nevnucují jediný správný náhled, vidíme, že naděje na celoživotní poznávání pro každého tu je.

K náhledu, jak Komenský může inspirovat i dnes, mě přivedla Jana Pilátová a z její habilitace přejímám jak citace Komenského, tak dalšího pedagoga, usilujícího o proměnu společnosti proměnou způsobů vzdělávání – tentokrát na prahu dvacátého století. John Dewey (1859-1952), americký filozof, pedagog, psycholog a reformátor, chápe vzdělávání a učení jako rozvíjení zkušenosti na základě osobní činnosti a úsilí. „Ježto vzrůst je projev života, výchova úplně splývá se vzrůstem; nemá jiného cíle mimo sebe (...); výchovu posuzujeme podle toho, do jaké míry budí touhu po neustálém vzrůstu a zjednává prostředky, aby tato touha přešla v účinné konání.“⁴

Vlastní aktivita a zkoušení možností, motivuje člověka k další činnosti, protože zkušenost s poznáváním světa „na vlastní pěst“ v něm vyvolává otázky a zpochybňování či kritiku dosavadního poznání. Tyto konfrontace s okolním světem u jedince vzbuzují jeho zájem a motivaci hledat nová řešení úkolů, které ho lákají, zdůrazňuje Dewey a definuje: „Výchova je ona přestavba nebo přepracování zkušenosti, které rozhojňuje význam zkušenosti a posiluje způsobilost řídit směr následující činnosti.“⁵

Takovýto přístup k učení umožňuje poznávání neznámých nebo zapomenutých skutečností vnitřních i vnějších a je klíčový pro vznik humanistické kultury, jež může respektovat pluralitu vnímání i potřeb jednotlivců a obohatit se tím, nabídnout nové úhly prožitku a porozumění a přijetí lidskosti. Taková kultura se pak může stát živoucím pokračováním, jež drží svět nad vodou tím, že budí v

³ Komenský, J.A. *Všenáprava*. Praha 1950, s. 150. Citováno dle habilitační práce J.Pilátové *Integrační program aneb Místo, kde si můžeme vzpomenout*. DAMU, Praha 1999, s. 24.

⁴ Dewey, John. *Demokracie a výchova*. Praha, 1932, s. 73. Citováno z téhož zdroje, s. 33.

⁵ Dewey, John. Tamtéž, s. 103. Citováno z téhož zdroje, s. 33.

lidech chuť vložit se do práce, nacházet ve svých aktivitách smysl, radost a sounáležitost, což jsou síly důležité pro rozvoj přátelské, nedogmatické společnosti, schopné reagovat na proměny. Dewey – podobně jako Komenský – vidí ve způsobech vzdělávání a učení možnost podporovat růst společnosti kultivací osobních zkušeností. V nejrůznějších přístupech považuje za společný základ toto: „*proti ukládání shora se tu staví kultivace individuality; proti vnější kázni se staví svobodná činnost; proti učení z textů a od učitelů učení zkušeností; proti osvojování izolovaných dovedností a technik drilem stojí jejich osvojování jako prostředků k dosahování cílů, které vyjadřují bezprostřední životní potřeby; proti statickým cílům a vzdělávacím obsahům se staví snaha seznamovat s měnícím se světem.*“⁶

V široké škále způsobů učení se tedy zaměřuji na nastíněný směr, protože právě on koresponduje se studiem divadla. S tímto pojetím učení mohu brát své zkušenosti vážně a hledat jejich souvislosti. Spontánní rekonstrukci zkušenosti vlastní psychosomatickou aktivitou a přitom v souhře s ostatními „spolužáky“ provozují bez ohledu na různé pedagogické koncepty všichni studenti divadla, divadelníci a hlavně herci.⁷ Ne že by nepotřebovali pořádně si cvičit i schopnosti, dovednosti, znalosti, návyky a podobně, různá cvičení jsou ale často učitelem přichystaná zkušenost, jež herce rozvíjí, kultivuje a otevírá tak neviditelné hranice poznání spolu se sebepoznáváním stále dál. Svobodná a přirozená duchovní existence je startovací dráhou pro zvýšené vnímání skutečnosti a přijímání transcendentních jevů, jež člověk učící se a pracující jako stroj ve svém zmechanizovaném světě nemůže nahlédnout. Na základě mé osobní zkušenosti s divadlem a s maskou z pozice studentky, herečky i divačky jsem si uvědomila, že právě maska v divadle otevírá úplnější svět, v němž nás učí otevřeně a spontánně přijímat to, co je v nás skryté, abychom se mohli stát pravdivým obrazem vlastní podstaty.

1.3 JAKÁ MASKA?

Maskou v divadelním slova smyslu zpravidla nazýváme objekt, jímž si před diváky maskujeme či zastíráme tvář či její část. Většinou se jedná o dutou

⁶ Dewey, John. *Zkušenost a výchova*. In: Americká pragmatická pedagogika. Praha, 1991, s. 167. Cit. Dle téhož, s. 33.

⁷ Důrazem na tento typ pedagogiky je na DAMU známé *Dialogické jednání Ivana Vyskočila*. Pro popis mé zkušenosti s ním tu není místo, protože maskou nepotřebuje.

napodobeninu obličeje, může jí však být i list papíru, krabice, kus látky či jakýkoliv objekt, který zakrývá obličej tj. totožnost svého nositele a umožňuje mu vystupovat v jiné podobě. Maskou je tedy jakákoliv zvláštní úprava tváře herce (např. i pomocí líčidel, barev na obličej), jež schovává jeho identitu. Nejenom, že zakrývá identitu jednotlivce, čímž akci zevšeobecňuje. Především vyjadřuje, že herec neprezentuje sebe tj. nemluví za sebe, ale je služebníkem uměleckého díla. To znamená, že svou akcí pro diváka reprezentuje koncept, motiv či téma díla a vykonává tak veřejnou funkci.

Vít Erban ve studii *Problémy a aspekty pojmu maska: Pokus o definici a vymezení* říká, že „*podstata masky spočívá v tom, že člověku umožňuje složitěji pracovat, zacházet a zahrávat si s identitou.*”⁸ Dotýká se tak zásadní funkce masky – práce s identitou, jež se vztahuje na všechny typy masek (masky obřadní, divadelní, zábavní, pohřební, posmrtné, ochranné, statusové atd.) a zobecňuje podstatu jejich fungování. Všemi vyjmenovanými maskami se v této práci zabývat nebudu, zaměřím se především na to, co maska nabízí herci a divákovi v divadelním prostoru. „*Maska je tělesný projev, vizuální vzor nebo hmotný předmět, jenž se fyzicky nebo symbolicky vztahuje k osobě nositele a který mu při vyhrazených příležitostech umožňuje komplexně, flexibilně a k různým účelům zacházet s identitou sebe sama, masky samotné a/nebo celého obecnstva.*”⁹ Již tedy víme, že podstatným faktorem pro všechny uvedené případy je pojetí masky jakožto prostředku ke hře s identitou, přičemž se může jednat o přeměnu identity, zakrytí (předstírání) nebo odkrývání nové identity či její uchování. Erbanova rozsáhlejší definice masky, která vymezuje masku nejen jako hmotný předmět, ale i jako specifickou fyzickou úpravu („nasazení“ určité mimiky, gest, postoje, pohybu, hlasového projevu, úprava vousů, vlasů), nebo též jako multimediální předmět (dvoj či trojrozměrný), však odkrývá podstatu divadelní masky už přímo v souvislosti se specifickým typem herectví, se změnou tělesnosti člověka, jeho fyziognomie, při němž připouštíme vtělení dalších sil.

Proč by si však lidé měli zahrávat s identitou? A není identita člověka tvořena pouze sbírkou nasazovaných a odkládaných masek, které mají sloužit ke každodennímu přijatelnému společenskému styku? Možná proto, že svou opravdovou tvář v zásadě neznáme a během života se od ní díky neustálým

⁸ Erban, Vít. *Problémy a aspekty pojmu maska: Pokus o definici a vymezení*. In: *Antropologia Integra* vol.8 no.1., Praha, 2017. s. 22.

⁹ Tamtéž. s. 23.

změnam masek stále oddalujeme, může být užitečné využít neznámé identity, jež maska přináší? Možná nás svou jinakostí překvapí a přivede k hlubšímu prožívání našeho já, zbaveného konvenčního fungování.

Odedávna byli lidé fascinováni vyššími silami, toužili identifikovat se s tím, co je nějak duchovně převyšuje a přiblížit se tak k vyšším silám. „*Maska je způsob jak se dostat do bezprostředního, tělesného kontaktu s posvátnem, slouží jako prostředek vtělení (a tím i získání sil), které překračují individuální smrtelnou existenci.*“¹⁰

Mladého antropologa, kulturologa a religionistu Erbana, původně studenta FAMU, jsem si vybrala za průvodce po problematice masky sama. S autorem, který podobné otázky řešil už dávno, mě seznámila vedoucí práce. V roce 1948, s postřehem, že současný člověk spíše touží zbavit se masky, uvažoval o smyslu masky maďarsko-německý religionista, znalec mýtů a spolupracovník C. G. Junga, Karl Kerényi (1897-1973). Pokládá ji za „*archaický lidský nástroj*“ a dodává vysvětlení, jasné i skrze několikery překlad. Masky je podle něj „*nástroj sjednocující proměny*“.

Za prototypickou pokládá masku Dionýsa, spojujícího přírodu s lidským světem. Kerényi analýzou dionýského kultu dokládá, že nehybná a „mrtvá“ maska usnadňuje v kontaktu se svým živým nositelem překonávání hranice mezi životem a smrtí a umožňuje vyjádření skrytých, zapomenutých či přehlížených skutečností. Píše, že maska skrývá a straší, ale zároveň vytváří vztah mezi zamaskovaným člověkem a bytostí, kterou představuje, a přitom ho učí identifikaci se sebou samým v nadosobním, nadindividuálním smyslu.¹¹

To je, myslím, úkolem herce. Podle Petera Brooka (* 1925) má herec „*sloužit vtělení představy do člověka, která je větší než to, co si myslí, že zná. Tomu musí sloužit svými vysoce připravenými schopnostmi /.../ a nepolevit v tréninku.*“¹² Snadno se to řekne, hůř se to dělá. Stojí ale za to aspoň to zkusit.

¹⁰ Erban, Vít. *Maska & Tvář. Hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha, Malá Skála, 2010. s. 32.

¹¹ Karl Kerényi: *Mensch und Maske* (1948). In: *Humanistische Seelenforschung*, Stuttgart, 1996. Překl. Antropologia widowosk. Zagadnienia i wybór tekstów. Eds. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2005, s. 647- 658. Pracovní překlad Jana Pilátová.

¹² Brook, P. *Pohyblivý bod*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 238.

Tyto charakteristiky vystihují nejlíp, co zajímá na masce mě a jak se mi propojuje maska s učením a výchovou herců. V následující kapitole popíšu zkušenosti s neutrální maskou, ve třetí kapitole se budu věnovat masce definované (tzn. masce ne-neutrální). Konkrétně se budu zabývat maskou groteskní a civilní. Popíši a zinterpretuji své divácké a herecké zkušenosti s nimi včetně jejich využití a funkce v inscenační praxi. Každá zkušenost bude uzavřena shrnutím, co mě maska učila, co mi při práci nejvíce pomohlo, co mě překvapilo a co zklamalo. V závěrečné kapitole shrnu, jak se proměnily mé zkušenosti s maskou psaním této práce.

2. NEUTRÁLNÍ MASKA

2.1 PRVNÍ SETKÁNÍ

S neutrální maskou jsem se poprvé setkala během studijní stáže na *Rose Bruford College of Theatre & Performance* v Londýně. V rámci praktických seminářů jsme se v modulu *Theatre Practise* zaměřovali na poznávání a rozvíjení současných metod fyzického divadla. Seznámili jsme se s dynamikou prostoru a času, s rytmem a napětím, se základy tanečního divadla a nového cirkusu a vyzkoušeli si prvky klauniády, práci s loutkou, s neutrální a charakterovou maskou.

Ze všech cvičení, které jsme dělali, mě nejsilněji zasáhl hodinový seminář věnovaný neutrální masce. Několik dobrovolníků, kteří se vystřídali jeden po druhém, si mělo možnost vyzkoušet a zažít masku před publikem. Aktér si ji nasadil zády k divákům, poté se otočil a stál v prostoru. Ostatní pozorovali jeho tělo (hlavu, ramena, hrudník, ruce, boky, nohy, chodidla), a poukazovali, kterými částmi by měl pohnout tak, aby dosáhl neutrální pozice tj. aby jeho tělo bylo v rovině, souměrně srovnané, měl uvolněná ramena, otevřený hrudník a veškerá energie tak byla koncentrovaně minimalizovaná. Měl se nacházet v klidovém stavu maximální připravenosti na jakýkoliv pohyb či akci. Tuto pozici měl udržet a pak se rozejít do neutrální chůze, tj. uvolněné, ekonomické chůze v konzistentním tempu. Diváci komentovali aktérovu chůzi a zastavovali ho pokaždé, když začal zrychlovat, zpomalovat, měnit držení těla, napětí a hrát či vyjadřovat jakoukoliv emoci.

Vyzkoušela jsem si roli aktéra (nositele masky) a byla jsem překvapená jejími účinky. Cítila jsem, jako by se celé mé tělo před diváky obnažilo, prociťovala jsem každičkový jeho kousek, od temene hlavy až po špičky prstů na chodidlech. Najednou jsem se stávala mnohem vnímavější k sobě i k okolí. Po vyrovnání do neutrální pozice jsem postupně zkoušela velké kroky, cupitavé krůčky, rozličné trhané i groteskní pohyby. Cítila jsem, jak se postupně probouzí moje nevědomá schopnost citlivě vnímat své tělo, jak se odpoutávám od svého domnělého *já* a stávám se „figurkou“ či něčím jako „postavičkou v počítačové hře“, kdy jsem sama sobě byla cizincem. Cítila jsem, že se měním v nástroj či loutku ovládanou zvenčí, jež je nucena plnit zadané pokyny. Čím náročnější byly úkoly, tím těžší bylo nepanikařit a odevzdat se úkolu. Na jednu stranu se

jednalo o zvláštní a nepříjemný pocit rozdvojení a ztráty osobnosti. Na druhou stranu mi

však tato zkušenost přinesla unikátní zážitek osvobození od vlastní subjektivity. I z pozice diváka byly mé pocity podobné. Nositel masky působil jako nadpozemská loutka nebo služebník úkolu, zbavený předvádění a odpoutaný od egoismu, byť i minimálního, jež je každému člověku přirozený. Tato komplexní tělesná proměna herce mě zaujala a rozhodla jsem se neutrální masku dále zkoumat.

Neutrální maska je užitečná pro herectví jakéhokoliv žánru: pod všemi maskami expresivními nebo maskami komedie dell' arte existuje totiž maska neutrální, která vybízí k oproštění od vnitřních konfliktů a zažitých schémat. Přivádí tak herce do stavu vnímavosti, která je výchozí pozicí pro hru. Aby mohl svobodně tvořit a přitom něco představovat, musí se nejprve usebrat a být schopen existovat, aniž by si vynucoval význam, protože snaha něco vyjádřit blokuje vyjádření. Proto je pro herce zásadní mít připravené a otevřené tělo, aby ho mohl živý proud imaginace ovládnout a stal se tak cele jejím nástrojem.

2.2 DRUHÉ SETKÁNÍ

Po návratu do Prahy jsem se zúčastnila speciálního workshopu s mezinárodní divadelní společností *Footsbarn Travelling Theatre* ve Švandově divadle. Jednak mě zajímalo, jak tato skupina, která ve svých inscenacích hojně využívá groteskní masky, pojímá masku neutrální. A především jsem si chtěla vyzkoušet delší praktické etudy – v nichž je obsažena i fabule – a pokusit se přijít na základní principy fungování neutrální masky, klíčové pro hereckou tvorbu. Jedním z primárních cvičení, jež napomáhají pochopit základní principy, na nichž herectví funguje, je práce s neutrální maskou, tj. maskou lidského obličeje, která v aktérovi navozuje fyzický pocit klidu a zároveň ho zbavuje naučených schémat hraní (podle Brooka zobrazuje „skutečný portrét duše“¹³).

Neutrální maska překrývá aktérovi jeho vlastní obličej, čímž ho zbavuje jeho domnělého a naučeného já. Francouzský herec, mim a zakladatel školy Jacques Lecoq (1921-1999) ve své metodické příručce *Le Corps Poétique* uvádí, že maska na obličejí umožňuje člověku prožít neutrální stav předcházející akci,

¹³ Brook, P. *Pohyblivý bod*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1996, s 224.

stav vnímavosti ke všemu kolem nás, bez vnitřního konfliktu. Vysvětluje, že pokud student zažívá tento neutrální výchozí bod, jeho tělo je svobodné jako prázdná stránka, na níž pak může být vepsáno drama.¹⁴ Základem Lecoqovy metodiky je „*analýza pohybů a improvizace, založené na důkladném pozorování a vypěstované imaginaci.*“¹⁵

Další praktik, Peter Brook v textech o svých zkušenostech píše: „*Jedno z prvních 'knokautovacích' cvičení, které můžete dělat s herci, a které používají na mnoha divadelních školách, kde pracují s maskami, je nasadit někomu jednoduchou, čistou, bílou masku. Jakmile mu takto vezmete obličej, dostaví se elektrizující účinek: herec náhle objeví, že ona věc, se kterou člověk žije a o níž ví, že neustále něco vysílá, najednou neexistuje. Je to ten nejpozoruhodnější zážitek osvobození.*“¹⁶

Díky převedení pozornosti z tváře na tělo tak maska učí herce znovuobjevovat a rozehrávat celou svou psychofyzickou esenci bez zažitých pohybových a charakterových stereotypů, k nimž se člověk často přiklání, aby se tzv. „nezesměšnil“.

Každý člověk má vědomí sebe sama, představu o sobě, o své tváři - byť podvědomě - a chce ji prezentovat v tom nejlepším světle, tak, aby měl sám sebe pod kontrolou. Je těžké opustit bezpečné a ozkoušené stereotypy a „jít s kůží na trh“, když ani nevíme, jakou „kůži“ neseme. Chránit sám sebe je zkrátka lidská přirozenost.

Neutrální maska jde proti této přirozenosti a odklání herce od egoismu, byť i toho přirozeného, nevědomého a v člověku hluboko uloženého. Tím ho trápí, ale zároveň osvobozuje od limitujících představ, jak by se měl chovat. Těmito představami se herec snaží chránit, ale jeho hereckou práci to značně omezuje.

V propagačních materiálech skupina Footsbarn Travelling Theatre¹⁷ uvádí,

¹⁴ LECOQ, Jacques. *The moving body*. Z originálu LE CORPS POÉTIQUE (1997) přeložil David Bradby. New York: Routledge, 2001. 169 stran. ISBN 0-878-30141-0 (pbk).

¹⁵ Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*. K divadelním reformám 20. století. AMU a KANT, Praha, 2011, s. 126.

¹⁶ Brook, P. *Pohyblivý bod*, s. 225.

¹⁷ Footsbarn Travelling Theatre je mezinárodní multižánrová divadelní společnost umělců, herců a hudebníků se sídlem ve Francii. Její vznik se datuje rokem 1971 v Cornwallu ve Velké Británii. První inscenace vznikaly ve stodole (barn) náležící rodině Foot. Původní název *Foot's barn* – Footova stodola byl časem upraven Footsbarn. Čtyřicet sedm let po svém vzniku společnost nadále kočuje a uvedla přes 60 inscenací na šesti kontinentech. (ŠVANDOVO DIVADLO. Footsbarn Travelling Theatre Workshop. In: *Švandovo divadlo* [online]. [cit. 2018-04-23]:

že pět jejích členů vystudovalo Mezinárodní školu Jacquese Lecoqa v Paříži, kde se učili vytvářet představení prostřednictvím pohybu a improvizace. Studenti se učí vnímat prostor, pracovat s partnerem a skrze neustálé přijímání, dávání a otevřenou mysl hledají a objevují nové formy tvorby. Z pozvánky na workshop víme, že inscenace této divadelní skupiny jsou prezentované po celém světě na různých místech (ve stanu, v interiéru nebo v ulicích) a při kočovném způsobu života prolamují svým pojetím jazykové bariéry. Využívají masky, hudbu, loutky, pestré kostýmy, inspirují se cirkusem a týmově vytvářejí nové projekty.

Workshop ve Švandově divadle proběhl 16. a 17. února 2018 jakožto součást festivalu *Footsbarn en Tcheque*. V pozvánce stálo, že účastníci budou objevovat práci ve skupině a v prostoru aktivací těla a pohybovými cvičeními. Co pozvánka slibovala, to splnila. Zkusili jsme si hlasovou i pohybovou improvizaci, klauniádu a pracovali jsme s charakterovou a neutrální maskou.

2.3 PRŮBĚH WORKSHOPU A PRÁCE S MASKOU

První den workshopu se účastníci seznámili s maskou, pozorovali ji, zkoušeli si ji nasadit a dát průchod své představitosti. To bylo klíčové, protože představitost je základním stavebním kamenem následného fyzického jednání. Bylo tedy nutné se na zkoušení v prostoru mentálně naladit; účastníci se nejprve ponořili do svých myšlenek, strávili chvíli s maskou o samotě a zapojili proud imaginace. Aby se aktér mohl maximálně seznámit s maskou a vybudovat si k ní intimní vztah, nesmí podcenit přípravu. Jen tak pak bude schopen nechat se maskou vést. Duchovní a transcendentní asociace spojené s maskou by neměly být blokové, ale přijímané a rozvíjené, neboť herce vnitřně naplňují životem, obohacují jeho tělesnost a napomáhají silnějšímu energetickému vyzařování.

Po absolvování přípravy si účastníci druhý den dílny prožili několik cvičení v prostoru, na nichž mohli pozorovat, co s nimi neutrální maska dělá. Vyzkoušeli si, jakým způsobem jsou schopni vyjádřit emoce, pokud mají k dispozici jen své tělo a jejich obličej je překrytý maskou. Peter Brook tvrdí, že cvičení s maskou jsou vynikající: *„Chcete-li, aby herec začal vnímat svoje tělo, nesnažte se mu to vysvětlovat a říkat: 'Máš tělo a měl bys ho umět vnímat,' ale prostě mu nasadte*

na obličej kus bílého papíru a řekněte: 'Ted' se rozhlédni!'¹⁸ Jednalo se v zásadě o proces probouzení dvou aspektů vnímání; tělového vědomí a zároveň přijímání svých nevědomých impulsů, tj. odpojování se od vleku rozumu a napojování se na onu „svrchovanost“ neutrální masky a nechávání se jí vést.

Pro práci s neutrální maskou a s ní spojenou imaginací byla vhodná cvičení inspirovaná Lecoqovými pohybovými etudami ('Waking up', 'The Fundamental Journey', 'Farewell to the Boat' ¹⁹). Níže popsané etudy u aktérů podněcovaly fantazii a svou jednoduchostí nabízely množství rozličných možností ztvárnění základních situací. Na základě pozorování jsme si poté ujasnili klíčové rysy pro hravou a divácky srozumitelnou hereckou práci s neutrální maskou. Pokusím se shrnout a interpretovat cvičení, k nimž jsme došli. Jejich formování má sloužit jako základ, na němž pak lze dále budovat a rozvíjet sofistikovanější hru.

První situace, jíž ztělesňovali tři aktéři současně, měla dvě fáze: tři postavy nejprve leží v lese, poté se postupně probouzejí a zjišťují, kde jsou. Následně se zmateny a dezorientovány potácejí v mlze, tápou v ní, až se pomalu a opatrně krok po kroku dostávají z mlhy k moři. Moře vidí poprvé v životě, tudíž jsou v okamžiku, kdy jej spatří naprosto ohromeny. Po chvilce jdou blíž, zvednou kamínek ze země a hodí jej do vody, přičemž sledují, jak padá, až zmizí pod hladinou.

Druhá situace byla lokalizována na přístavní molo, z něhož odplouvá loď: aktér s maskou přibíhá, chce nastoupit, vtom však zjišťuje, že loď již odrazila od břehu a odplouvá. Nestihl ji. Přesto se však do poslední sekundy nevzdává, dobíhá na konec mola, mává na ni. Nakonec jí dává sbohem. Všichni účastníci si vyzkoušeli roli herce i diváka. Na základě prožitých i viděných situací jsme zkoumali, jaký pohyb, gesta a vztah k divákům či k objektu byl pro aktéra výhodný - tj. pro diváky zajímavý a srozumitelný. Posléze jsme reflektovali a formulovali aspekty, které přispěly k srozumitelnosti situace.

¹⁸ Brook, P. Tamtéž, s. 225.

¹⁹ LECOQ, Jacques. *The moving body*. Z originálu LE CORPS POÉTIQUE (1997) přeložil D. Bradby. New York: Routledge, 2001. 169 stran. ISBN 0-878-30141-0 (pbk). s 39-41.

2.4 POZOROVÁNÍ A REFLEXE

Při svém pozorování a reflexi jsme se shodli na následujících rysech, jež jsou pro hercovu tvorbu s maskou charakteristické (a nejsou charakteristické jen pro tvorbu s maskou, ale pro aktivaci tělesnosti). Jsou to:

Předexpresivní práce herce, imaginace aktéra a inovativnost provedení, velká míra koncentrace a tělesné energie aktéra, pohyb chodidel a dolní části těla, změny úrovní při pohybu těla, pauza v podobě koncentrované nehybnosti, rytmicky vedený dynamický pohyb se sjednocenou *flow* (tzn. představa toho, že jsem něčím tažen či něco táhnu, absolutní pohroužení do dynamického pohybu, vzpřímenost a pohyby vycházející z centra těla.

Co je tím myšleno, rozvedu níže a naše pozorování z workshopu doložím citacemi z odborné literatury, kterou jsem si dodatečně dohledala k dané problematice. Není náhodou, že se často obracím k tvůrcům, kteří se vzájemně inspirují, orientují se na tělesnost herce, bývají označováni za divadelníky orientované antropologicky, jsou významnými učiteli, a jejich učení a „teorie“ nemíní být metodou: svými texty zobecňují své praktické zkušenosti divadelní i životní, a k jejich čtení potřebujeme i zkušenost vlastní.

PŘEDEXPRESIVNÍ PRÁCE HERCE

Franco Ruffini (* 1939) prohlašuje, že k tomu, aby se mohlo rozpínat tělo, je třeba, aby se nejprve rozpínal duch. Ve studii *Rozpínající se duch*, která je součástí Slovníku, klade na roveň tělesnou i mentální sílu herce. *„Přítomnost herce, jeho živoucí bytí na scéně, je očividně přítomností tělesnou i mentální. Předexpresivita, jakkoli je skutečně tělesnou, se rozvíjí také v mentálních dimenzích. Označujeme-li terminologií Eugenia Barby 'rozpínající se tělo' a 'rozpínající se duch' jako dvě složky scénické přítomnosti, totiž přítomnosti tělesné a přítomnosti mentální, můžeme prohlásit, že scénická přítomnost je souběžně propojena jak s rozpínajícím se tělem, tak rozpínajícím se duchem.“*²⁰ Obě síly herce jsou stejně důležité. Před začátkem zkoušení či výstupu by měly být propojeny a v rovnováze, aby aktér pochopil, co vidí a co se na základě toho v něm odehrává, a tedy byl zas o krůček blíže sám k sobě. Potom může začít soustředěná fyzická práce v prostoru. Před akcí by herec neměl nic plánovat,

²⁰ Barba, E, Savarese, N, Slovník..., s. 42.

nesnažit se o expresivitu svého projevu, nýbrž usebrat se ke koncentraci, ponořit se do svých myšlenek a analyticky je pozorovat, případně vyhodnocovat.

„Existuje-li fyzický trénink či výuka, musí existovat i výuka či trénink mentální. (...) Myšlenky mají tělesnou tvářnost, mají svůj způsob pohybu, mohou měnit směr, přeskakovat, jinými slovy mají svůj způsob 'chování'. Také u nich existuje předexpresivní úroveň, kterou můžeme pokládat za analogickou předexpresivní práci herce, to jest práci týkající se probuzení jeho 'fyzické' přítomnosti (jeho scénické energie, bios), která logicky, ne-li časově, předchází umělecké kompozici ve vlastním smyslu slova.“²¹

Jerzy Grotowski (1933- 1999) hovoří o protipólech *logos* (představa, jež jasně popisuje smysly vnímanou skutečnost) a *bios* (jevištní 'život')²². Tyto póly by měly být v herci propojeny a navzájem si pomáhat. *„Logos a bios představují rozdělení, a proto je velmi nebezpečné hovořit o expresivitě, tedy výrazu herce/ tanečníka. Barba oprávněně hovoří pouze o předexpresivitě herce/ tanečníka. Jestliže herec/ tanečník něco vyjadřuje, je to proto, že vyjadřovat chce. A tak se znovu objevuje rozdělení. Jedna část herce/ tanečníka přikazuje a jiná část příkazy vykonává. Výraz je možno přirovnat ke stromu. Dalo by se říci, že by měl připomínat jeho růst.“²³*

IMAGINACE A INOVATIVNOST

Aktér by měl být před fyzickým vystoupením dostatečně duchovně i mentálně připravený a také pořádně rozhýbaný, aby si nebránil v projevu, aby nic nekladlo odpor. Když je otevřený přijímání nových impulsů, jež mu situace či tělo nabízejí, dělá i nečekané, inovativní věci, působí autentičtěji a upoutá víc pozornosti diváků. K představě propojení fyzického projevu a představivosti užití příklady ze zmíněných etud. Například promítnutí určitého vztahu do situace: vrh placatého kamínku jako „skákající žabky“ do moře - projev radosti, či projev

²¹ Barba, E, Savarese, N. Slovník..., s. 42.

²² Řecké slovo *logos* (λόγος od *legein*, sbírat, mluvit, počítat) má velmi široký význam, může znamenat (mluvenou) řeč, slovo, příběh, význam, poměr, číslo, někdy také rozum a smysl, i když pro některé z nich měla řečtina zvláštní výrazy. Neznamená jazyk, ani v anatomickém, ani ve filologickém významu. Pojem *logos* užívá filosofie a křesťanská teologie. Viz Wikipedie [online]. [cit. 2018-07-28]. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Logos> V kontextu výkladu jde o myšlení /logiku, zprostředkované působení a *bios* - život, v kontextu herectví tělo (bezprostřední působení).

²³ Barba, E, Savarese, N., Slovník..., s. 237. Na konzultaci jsem byla upozorněna, že tuto myšlenku Grotowski praktikoval od počátku šedesátých let a cvičení jeho herců rozvíjelo schopnost jednat, jak říkal „tělem – životem“. To ovšem v této práci nesleduji.

zklamání, když kamínek zmizí, není ilustrací emoce, ale konkretizací představy do přesného pohybu, je vidět v postoji aktéra, v rytmu a průběhu pohybu, ve kterém divák „vidí“, jestli na lodi odjíždí nejlepší kamarád (vidí např. smutek, osamocení), nebo odplouvá zloděj (divák může vidět např. zlost, frustraci). Nebo např. následování tělesného impulsu: herec si všimne, že jednou nohou našlapuje jinak než druhou či jeho ramena jsou shrbená a detailním pohybem následuje tuto odchylku - přežene ji nebo se zastaví a promění tenzi či rychlost pohybu. Po několika opakováních se v akci vyjeví význam - např. znázornění nebezpečí, úzkosti, nervozity apod.

KONCENTRACE A ENERGIE AKTÉRA

Protože práce s každou maskou veškerá gesta herce zvýrazňuje, je pro srozumitelnost nutné, aby byl každý jeho pohyb úsporný a účelný. Úsporností nemíním nevýrazné či malé pohyby, naopak – při představě odporu vzduchu je funkční zřetelný a aktéra-přesahující pohyb, dochází tak k většímu napětí. Barba cituje Mejercholda a jeho postřeh, že každá akce musí začínat svým protikladem. *„Chceš-li dát políček, nejprve stáhneš ruku dozadu, pak ji vrhneš vpřed.“*²⁴

Jedná se o energii v protipohybu. Velká gesta a protipohyby jsou z hlediska dramatické výhodné. Úsporností mám však na mysli především jasné cílení, vztažnost, případně i segmentaci pohybů. Při koncentraci na jednu akci v čase, na níž navazuje jiná, tak veškerý pohyb dává divákovi smysl a protože je na něj možné navazovat a budovat příběh, stimuluje imaginaci a poutá jeho pozornost. Dělat pohyb zřetelný, čistý a osvobozený od nadbytečných a rušivých bezděčných pohybů je tedy klíčem.

POHYB NOHOU A CHODIDEL

Aktér se živýma, o zem opřenýma nohama je dynamický, působí živějším dojmem a je více ukotvený v tělesném těžišti, tzn. je reaktivnější (má rychlejší fyzické reakce na impulsy přicházející z vnějšku) a tímto „vědomým tělem“ strhuje pozornost diváků. Velmi důležitá je práce chodidel, když je aktér bosý, „osvobozená chodidla“ jsou vizuálně názornější.

Každý drobný pohyb bosou nohou je výrazný. Tadaši Suzuki z týmu Mezinárodní školy divadelní antropologie, režisér a učitel (*1939), ve stati *Cesta*

²⁴ Barba, E, Savarese, N., *Slovník...*, s. 224.

herectví poukazuje na principy fungování chodidel v japonském tradičním divadle *Nó*, které zobrazuje svět na pomezí reality a nadpřirozena. *Nó* využívá masky, jež patří k nejpropracovanějším maskám v historii divadla se silnou symbolikou a posvátnými vlastnostmi a herci divadla *Nó* s nimi výrazně pracují, rozhodla jsem se tedy, že využiji citát objasňující práci s chodidly, která patří podle Eugenia Barby k univerzálním prostředkům výraznosti herce, protože vytvářejí „extra-daily“ nebo „luxury balance“ (nekaždodenní či luxusní rovnováhu), promítající se do napětí a vyzářování celého těla:

*„(...) pohyby paží a rukou mohou pouze rozšířit pocit, obsažený v pozicích těla, určených chodidly. Herec může hrát bez paží a bez rukou, ale je nepředstavitelné, že by hrál bez chodidel. Divadlo *Nó* bylo často definováno jako umění chůze. Pohyby hercových chodidel zde vytvářejí výrazné dramatické napětí. Základem chůze *Nó* je klouzavé posouvání chodidel. Herec chodí tak, že šoupavě sune chodidla jedno před druhé, otáčí se, aniž by zvedl chodidla od povrchu jeviště; podupy chodidel udává rytmus. Horní partie jeho těla jsou prakticky nehybné; dokonce i gesta rukou jsou nanejvýš omezena. Ať už herec stojí bez hnutí anebo se pohybuje, středem pozornosti jsou jeho chodidla“*²⁵ Při práci s maskou je aktérův vztah k podlaze, vztah mezi jeho chodidly, páteří a povrchem jeviště, důležitý pro dramatické proměny rozložení váhy a rytmu.

Při využívání různých typů chůze a různých úrovní pohybu (stoj, podřep, sed, leh) se aktivuje páteř, což herci pomáhá k uvědomění těžiště v těle. Tyto proměny ho také činí vnímavějším vůči okolí a je snáze schopen přijímat impulsy a reagovat na ně. Vychylování rovnováhy vyvolává vlnu energie a pozornosti, což eliminuje automatismy pohybu i mysli a pomáhá objevovat neběžné způsoby projevu. Barba prohlašuje, že jevištní *bios* (jevištní 'život') herce „*spočívá v pochopení, že běžné každodenní techniky mohou být nahrazeny neběžnými technikami, takovými, které nerespektují navyklé přizpůsobení těla.*“²⁶

KONCENTROVANÁ NEHYBNOST A MIKROPOHYBY

Pauza předchází důrazu na myšlenku či akci. Při minimalizované vnější energii, jež je vnitřně zhuštěná a koncentrovaná v těle herce, je všechn pohyb

²⁵ Suzuki, T. *The way of acting, Cesta herectví*. In: Barba, E, Savarese, N., *Slovník*, s. 168.

²⁶ Barba, E. *Divadelní antropologie*. SaD, č. 4, r. 5, 1994, s. 92.

uvnitř a my ještě nevíme, kterou stranou vyrazí ven. V tomto momentě se vytváří optimální napětí, které poutá pozornost diváka a pro herce vytváří klíčovou pauzu, jež strukturuje další pohyb herce. Eugenio Barba říká, že základem této koncentrované nehybnosti jsou proměny rovnováhy herce a mikropohyby: „*Bytostná přítomnost herce nebo tanečníka na jevišti, jeho 'život' ve skutečnosti spočívá v proměnách rovnováhy. Stojíme-li vzpřímeně, nejsme nikdy nehybní, ač se nám to tak může jevit: ve skutečnosti vykonáváme množství miniaturních pohybů, abychom přenesli svou váhu. Plynule se přizpůsobujeme a přenášíme přitom váhu, nejprve prsty u nohou, pak patami, jednou na levou, jednou na pravou stranu. I ta nejdokonalejší nehybnost se skládá z podobných mikropohybů, někdy větších, jindy menších, různě zvládnutých podle naší fyzické kondice, věku a povolání.*“²⁷ Mikropohyby se tedy stávají silou jevištní přezens herce. Měl by se nacházet ve stavu bytostné čisté přítomnosti tak, aby byl připraven na okamžité vykonání jakékoliv akce a přijetí libovolného impulsu.

BÝT TAŽEN NEBO NĚCO TÁHNOUT

Když herec pohybem vyvolává dojem, že je něčím tažen, k něčemu přitahován či odpuzován, provokuje představu vztahu, jež je ložiskem fantazie a hravosti, což je atraktivní pro diváka i herce. (Tento způsob pohybu je charakteristický pro pantomimu.) Pokud aktér rozvíjí každý drobný pohyb do detailů, vytváří improvizovaný příběh sám o sobě. To se děje proto, že tělo je rovnou v reakci. Člověk si sám klade překážku i sám ji zmáhá. Podstatné je to, že má drama už v sobě, v těle, ne až v příběhu. Příběh mu sice může vznikat při jednání ve vynořujících se představách, ale neilustruje jej. A není nutné, aby stejné představy sdílel divák. V něm může vznikat třeba i odlišný příběh díky empatii, spolucítěním hercova zápasu.

VZPŘÍMENOST

Maska musí být vždy vidět, neboť k divákovi nepromlouvá, pokud není viděna. Nutí člověka vzpřímit se a pracovat se svou vertikálností. Herec by měl sám sebe chápat jako nositele masky a být živou spojnicí mezi nebem a zemí. Neměl by se snažit zviditelnit sebe, nýbrž masku jako vůdčí element, jež k němu

²⁷ Rovnováha v činnosti. In: Barba, E, Savarese, N. *Slovník*, s. 9.

promlouvá a vede jej. Jeho hra je pak poutavá sama o sobě. Keith Johnstone říká, že maska umírá, když je podřízená vůli toho, kdo s ní hraje: „Maska je nástroj, který vyhátní osobnost z těla a dovoluje duchovi, aby se ho zmocnil. Velmi krásná maska může být naprosto mrtvá a kus staré pytloviny s vyříznutými ústy a očima může mít obrovskou vitalitu.“²⁸

Neutrální maska vypadá většinou jednotně. Nicméně i její podoba se může lišit (např. dle barvy - žlutá, bílá). Podstatou rovného držení hlavy však není předvádění krásného vizuálu masky. Nezáleží na tom, jak maska vypadá, ale jak promlouvá k divákovi.

POHYBY Z CENTRA

Každý pohyb by měl vycházet z centra aktérova těla, neboť herec s maskou působí jako loutka, jejíž pohyby jsou sjednocené a propojené v centru, tj. v těžišti těla. S tím souvisí zapojení těla jako celku - když se přikrčí hlava, celé tělo se musí přikrčit, pokud se hlava lehce pozdvihne, celé tělo se pozdvihne.

Princip je založen na zvláštním, téměř loutkovitém pohybu, o němž hovoří Henrich von Kleist ve známém eseji *Tanečník a loutka*. V rozhovoru s panem C., popisuje dokonale sehraný, loutkovitý pohyb, z jehož rytmičnosti a souhry by si měl vzít příklad tanečník a herec: „Každý pohyb má své těžiště, stačí vládnout tímto těžištěm v nitru figurky; jednotlivé údy, jež nejsou nic než kyvadla, následují beze všeho přičinění mechanickým způsobem samy sebou.(...) Tento pohyb je velmi jednoduchý, pokaždé, když je těžištěm pohybováno v přímé linii, údy již opisují křivky a to celé, i při pouhém otřesu často přechází do jakéhosi rytmického pohybu, který se podobá tanci.“²⁹

Tento rytmický loutkovitý pohyb vyvolává antigravitační dojem, čímž je umocněna živost a oduševnělost projevu. Herec s maskou, jenž se pohybuje jako loutka, vytváří metaforický obraz sám o sobě. Aniž by se snažil o předvedení významu, jeho pohyb je kompaktní a díky *flow* se smysl posléze vyjeví sám. Ucelenost a harmonii vytváří absolutní pohroužení do činnosti při konzistentně dynamickém posunu těla a pohybu těžiště v dané linii. Podobný způsob pohybu je též charakteristický pro některé sporty, v nichž dle slov Keitha Johnstonea,

²⁸ Johnstone, Keith. *Improvizace a divadlo*. Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2014. s. 209.

²⁹ Kleist, Heinrich von. *Tanečník a loutka*. Přeložil E. A. Saudek. J. Reimoser, Praha, 1930. s. 51.

pionýra improvizčního divadla (*1933), není žádný prostor na verbalizaci: „V 'normálním vědomí' si uvědomuji, že 'přemýšlím verbálně', ve sportech, které neposkytují žádný čas na verbalizaci, jsou stavy transu běžné.“³⁰

Osobnost, na které si často tolik zakládáme, není důležitá a kontrolu přebírá tělo jakožto celek, napojený na těžiště v centru. Tak se herec/tanečník může dostat až do transu. „Kdyby během hodiny herectví z klimatizace vypadla kobra, studenti by se mohli ocitnout na klavíru nebo za dveřmi, ale nepamatovali by si, jak se tam dostali. V extrémní situaci od nás tělo přebírá kontrolu a odsune osobnost stranou jako zbytečné břemeno.“³¹ Podstata ztráty osobnosti u herce, jakou Johnstone popisuje, je klíčová pro napojení na impulsy přicházející zvenčí. Pokud je aktér s maskou spojený, jeho tělo je aktivizované, kompaktní a všechny jeho pohyby vycházejí z centra. Je tedy schopný přesvědčivěji anebo alespoň „méně lživě“ vyjádřit situace a intence, jež mu maska nabízí.

2. 5. CO JSEM SE NAUČILA?

Maska mě naučila uvědomit si svou tělesnost daleko více, než když jsem bez masky. Ukázala mi, že moje tělo je chytřejší a rychlejší než moje myšlenky. Práce s neutrální maskou mi poskytla větší prostor pro imaginaci a učila mě překročit hranice strachu a nebát se spontánně fyzicky projevit. Vyjevilo se mi, že s její pomocí můžu být zřetelnější, než když ji nemám, protože bez masky automaticky držím fazónu v obličeji, jež mi častokrát brání komunikovat celostným projevem. Masku mi umožnila bystřejší vnímání skutečnosti jakožto živé, neustále se měnící a neuchopitelné kvality. Otevřela mi neviditelné hranice všedního vnímání reality. Svět se stal neobyčejným a každý impuls, jež ke mě přicházel, byl hoden mé reakce. Tuto otevřenost vůči okolí považuji za vůbec nejdůležitější.

CO MI POMOHOLO?

Nejvíce mi pomohlo vyzkoušet si masku a prožít, že v ní mohu být živá. Klíčový pro mě byl moment, kdy jsem pochopila, že není rozhodující kým jsem,

³⁰ Johnstone, Keith. *Improvizace...*, s. 217.

³¹ Tamtéž. 218.

ale co se skrze mě vyjevuje za významy. Pokud jsem byla spíše služebníkem masky, než jejím „leaderem“, hra se rozvíjela mnohem snáze.

CO MĚ PŘEKVAPILO?

Nejvíc mě překvapilo odblokování těla. Najednou jsem měla pocit, že vím co dělat, cítila jsem, jako by mě maska vedla. Otevírala mi novou realitu v níž jsem vystupovala jako „postavička ve hře“, kterou jsem zároveň sledovala. Tento ambivalentní pocit, kdy jsem ve stejné míře byla aktérem i pozorovatelem, byl fascinující. Cítila jsem, že JSEM a přitom jsem pouhým nástrojem, jehož rozehráním směřuji k smysluplným výsledkům. Nacházela jsem se v rozkmitu mezi soustředěným stavem a neutrálním stavem napětí. Jednalo se o soustředěný, zaujatý pohyb (anglicky bych to nazvala stav „preoccupied“ - v němž dochází k jednomu pohybu za jednu jednotku času.)

CO MĚ ZKLAMALO?

Zklamalo mě, že jsme se při našich cvičeních nedostali k práci ve dvojicích či skupinkách. Zajímalo by mě, jak neutrální maska může interagovat s dalšími neutrálními maskami. Ukázalo se, že za jednu lekci nebo za dva dny se nedá stihnout víc, než za jednu lekci či za dva dny. Také mě zklamalo, že jsem zatím nedokázala využít a vnímat všechny možnosti, jež maska nabízí. Domnívám se však, že docílit něčeho takového je běh na dlouhou trať.

Být aktivní, bdělý a neutrální zároveň – to může dokonale splnit loutka, pro člověka je to otázka dlouhodobého tréninku, koncentrace, disciplíny, důsledného uvědomování si sebe i svého okolí. Při práci s maskou nás většinou trápily zbytečné starosti, nadbytečné pohyby či rušivé zlozvyky (např. chybné držení těla, nerovnoměrná chůze, příliš rychlé či pomalé pohyby). Ve skupině jsme se posléze shodli, že je obtížné nenechat se zmást svým *já* a civilní osobností, oddat se masce a naplnit tak představu, k níž nás maska vede.

3. DEFINOVANÁ MASKA aneb MASKA NE-NEUTRÁLNÍ

Z příšeří síně se vstupovalo rovnou do sluneční lázně dne. Chodci, brodící se zlatem, měli oči přimhouřené žářem a jakoby zalepené medem a odchlíplý horní ret jim odkrýval dásně a zuby. A všichni, kdož se brodili tím zlatavým dnem, měli grimasu vedra, jako kdyby slunce vložilo svým vyznavačům na tvář jednu a touž masku – zlatou masku slunečního bratrstva. A všichni, kdož kráčeli dnes ulicemi a potkávali se a míjeli, starci i mládež, děti i ženy, zdravili se při setkání tou maskou, namalovanou na tváři těžkou, zlatou barvou, a cenili na sebe tu bakchickou grimasu – barbarskou masku pohanského kultu.“³²

Uvedený úryvek z povídkového cyklu *Skořicové krámy*, napsaného Brunem Schulzem (1892 – 1942), představitelem meziválečné polské avantgardy, vyjevuje, že krom masky neutrální na světě přirozeně existuje i maska ne-neutrální, životní i divadelní, někdy též nazývaná maska expresivní, jež v sobě nese výraz, který neutrální maska postrádá. Tento druh masky budu dále označovat jako masku definovanou. V této kapitole chci popsat a interpretovat divácké a herecké zkušenosti s ní - včetně jejího využití a funkce v inscenaci. Konkrétně se budu zabývat maskou groteskní a civilní. Znovu se pokusím dobrat odpovědi na otázku, co maska dělala se mnou a co s diváky.

3.1 GROTESKNÍ MASKY PŘI ZKOUŠENÍ SCÉN Z VOJCKA

Při stáži na Rose Bruford College jsme v rámci modulu *European Plays in Performance* interpretovali a jevištně realizovali vybraná evropská dramata (Anton Pavlovič Čechov - *Tři sestry*; Georg Büchner - *Vojcek*). Popíšu napřed průběh zkoušení *Vojcka*, při němž jsme užívali groteskní masky. Po detailní studii hry, komparativní analýze a následných praktických fyzických cvičeních v prostoru, probíhajících v třítydenních blocích, jsme přistoupili k dvoutýdennímu zkoušení ve skupinkách po 4 - 6 studentech/ aktérech.

³² Schulz, Bruno. *Skořicové krámy*. Dauphin, Praha, 2012, přeložila Hana Jechová. Art Ihned. In: *Hospodářské noviny* [online]. [cit. 2018-08-02]. Dostupné z: <https://art.ihned.cz/knihy/c1-58178960-bruno-schulz-skoricove-kramy>.

V průběhu těchto dvou týdnů jsme měli za úkol vybrat pět scén z Vojcka a zpracovat je tak, aby co nejlépe demonstrovaly principy expresionismu. Pro tento účel jsme se rozhodli využít montáže a metafory ve fyzické i vokální podobě, a také groteskní masky.

V naší pětičlenné skupině mezi herci fluktovalo 5 postav, které se objevovaly ve vybraných scénách (Doktor, Vojcek, Plukovní tambor, Marie, Hejtman). Rozhodli jsme se, že se všichni vystřídáme v jednotlivých postavách (tzn. v každé scéně bude danou postavou pokaždé jiný herec). To mělo umožnit divákovi, aby postavy neklíčoval podle kostýmů a vzhledu herců, kteří je hrají, ale aby se orientoval podle jejich fyzických projevů, gest a výrazu těla, jimiž jsme každou postavu charakterizovali. Pro tento studijní účel jsme vyhotovili pět různých groteskních masek (každý z nás vyrobil masku pro jednu postavu) a pak jsme s nimi začali zkoušet. Chtěli jsme pro každou najít odpovídající fyzický projev, přičemž jsme si masky mezi sebou střídali, rozvíjeli podle nich výraz těla a přitom rozehrávali jednotlivé situace.

Každý aktér přinášel odlišnou inspiraci, takže nakonec jsme pro všechny masky vybrali rejstřík gest a pohybů, jež se nám zdály, že nejuvěrněji rezonují s vizuálním podnětem masky. Každý dal tedy do hry nejen pohyby sám za sebe, ale i pohyby z repertoáru ostatních. Masky nám tak umožnily sjednotit pět návrhů do jedné partitury každé postavy.

Masky nám byly jen cvičebním materiálem, ve výsledné prezentaci před diváky nefigurovaly. Když jsme je odložili, snažili jsme se co nejuvěrněji celotělově ztělesnit obličejové expresivní výrazy a grotesku z nich vycházející tak, aby vznikly adekvátní srozumitelné postavy.

Rozvíjeli jsme nejen výraz těla, ale i výraz obličeje, abychom celostným projevem evokovali fyzickou podobu masky. Bylo třeba napracovat to, co maska dělá automaticky. Hlavním úskalím bylo skloubení hlasu (mluveného projevu) a výrazu tváře. Ve finální podobě jsme v inscenaci užívali výrazy těchto masek na svých tvářích a tělech, „byli jsme maskami“ fyzicky, což bylo zásadní pro orientaci diváků. Postavy si herci mezi sebou v jednotlivých scénách střídali. Protože občas pohyb zaostával na úkor hlasu nebo hlas na úkor pohybu, museli jsme mnoho dialogů zredukovat, nahradit citoslovci, groteskním smíchem, pláčem, zpěvem nebo rytmizovaným kýváním hlavy (ano - ne). Některým postavám jsme upravili hlas do extrémní podoby (např. plukovní tambor

přehnaně chroptěl a kašlal, Wojcek mluvil vysokým hlasem, Marie nikdy nemluvila, jen zpívala).

3.2 INTERPRETACE ZKOUŠENÍ S GROTESKNÍ MASKOU

CO JSME SE NAUČILI?

Učili jsme se pracovat ve skupině bez režiséra, což se netýká masky jen zdánlivě. Mohli jsme se totiž „na sebe“ podívat líp, než skupina herců bez masky, kteří se jen těžko shodnou, co je pevné a co proměnlivé. Brook píše, že maska „zachycuje ve zdánlivě statické podobě jev, který - nahlíženo ze správného úhlu - je výrazem čehosi v pohybu.“³³ Během našeho zkoušení jsme pochopili hlubší význam tohoto tvrzení. Poznali jsme, že maska – ačkoliv na první pohled působí především jako výtvarné dílo – je v divadle primárně výrazem určitého typu jednání. Naučili jsme se vnímat masku jako živý objekt a sledovat, s jakými gesty a pohyby maska rezonuje a učili se reagovat na vizuální podněty, které vyvolává. Pochopili jsme, že při práci s výrazem je klíčový oční kontakt: je třeba mít živé oči, reagovat na okolí a na ostatní aktéry, popřípadě na diváky. Oči jsou ve většině situací významotvorným vodítkem pro diváka.

Také jsme zjistili, že je důležité předem nefixovat emoci, ale charakter objevovat jednáním v situaci. Lecoq píše, že dobrá expresivní maska musí být schopná transformace (přeměny); být smutná, veselá, vzrušená a neomezená fixací svého výrazu ani v jediném momentu.³⁴ Při tom ale její základ, hmotná maska trvá.

Uvědomili jsme si, že je těžké najít pro masku „ten pravý“ hlas, natož intonace slov. Masky, ať už přiložené na tvář, nebo vytvořené grimasou, je tak výmluvná, a k tomu jakoby promlouvající z jiného světa, že jsme na takový úkol ještě nedozráli. Ne náhodou loutky a masky mívaly buď odděleného mluvčího – jako v tradičních asijských divadlech, nebo užívaly zvláštní deformátory zvuku a řeči (jako je „piščík“). Prý bylo zakázáno, aby loutky a masky mluvily lidským hlasem, bylo by rouháním chtít je polidšťovat i plně lidským slovem.³⁵

CO NÁM POMOHLA A NEPOMOHLO?

³³ Brook, P. *Pohyblivý bod*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 232.

³⁴ Lecoq, Jacques. *The moving body*. Z originálu LE CORPS POÉTIQUE (1997) přeložil David Bradby. New York: Routledge, 2001. 169 stran. ISBN 0-878-30141-0 (pbk). s. 55. (český překlad Marie Koblíková).

³⁵ Konzultace s Janou Pilátovou, červenec 2018

Pomohlo nám, že nás byla celá skupina a řešili jsme společný úkol, mohli jsme se vzájemně inspirovat. Hned po prvních zkouškách jsme pochopili, že je nutné vyvarovat se povrchní fyzické nápodoby masky, předvádění a ilustrování (např. pokud má maska protáhlý obličej, nemusí nutně chodit pomalu a sklesle). Nejvíce nám pomohlo navázat hlubší vztah s každou z několika masek – sžít se s ní tak, jako bychom to byli „různí“ my sami v jiné životní situaci. V tomto *sžítí* nám pomáhala čistá chuze v masce, při níž jsme měnili rytmus a tenzi a snažili se minimalizovat či maximalizovat daný pohyb či gesto.

Chtěli jsme si pomoci etudou, inspirovanou metodikou Keitha Johnstonea (*1933), v níž jsme zapojili práci se zrcadly, o které píše: „*Velké zlepšení v mé výuce práce s Maskou nastalo, když mě napadlo, že by kolem mohli stát lidé, kteří by mohli zrcadla nastavovat během scén. V okamžiku, kdy se herec s Maskou 'vzpamatuje', luskně prsty a hned k němu spěchají dvě nebo tři zrcadla. To podstatně usnadňuje proces studia. Masky také mohou mít malá zrcátka po kapsách, aby se znovu zapnuly.*“³⁶

Pro nás to velké zlepšení nebylo. Nedokázali jsme zesynchronizovat pozornost vnější a vnitřní. Cvičení nás spíše mátlo a nevěděli jsme si s ním rady. Etuda nás však naučila, že je třeba více se řídit vnitřně-hmatovým smyslem než zrakem.

CO NÁS PŘEKVAPILO?

Překvapilo nás, že najít správné ztělesnění masky vyžadovalo hodně času. První gesto vycházející z masky často bylo vágní, bezúčelné a neartikulované. Po dohledání potřebné literatury jsem zjistila, proč tomu tak je. Bari Rolfe (*1916) ve své knize *Behind the Mask* práci s časem vysvětluje: „*Herec, který v masce rozpozná nějaký charakter a zkouší do něj okamžitě proniknout, nemusí být vždy na správné stopě. Je užitečnější zdržet se rychle načrtnutých velkých gest a nechat sobě i masce čas a dojít k výsledné podobě pohybu pomaleji. Zdržení může herci pomoci uvědomit si potřebnou velikost gesta a také to, že pohyb, který se herci zdá malý, maska zesílí a v konečné podobě zvětší.*“³⁷ Paradoxně druhá část překvapení se vyjevila v momentě, kdy jsme adekvátní ztvárnění

³⁶ Johnstone, Keith. *Improvizace a divadlo*. Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2014. s. 250.

³⁷ Rolfe, Bari. *Behind the Mask*. Oakland: Personabooks, 1977, s. 28 (překlad Marie Kobrlová)

našli. Jednotlivé scény pak k sobě Inuly jako jsme k sobě Inuli my a rozehrávaly nás skoro samy od sebe.

CO NÁS ZKLAMALO?

Zklamalo nás, že výsledné nuance v inscenaci diváci občas nechápali tak, jak jsme zamýšleli. Ukázalo se, že užívání rekvizity (např. náušnice, jež charakterizují Marii) nebylo výhodné, pokud daný objekt neměl v každé jednotlivé scéně své opodstatnění a všichni herci k němu neupínali pozornost. Komplikované bylo též odstínění věku a temperamentu postav. Na nosném tématu představení to sice nic nezměnilo, ale pochopili jsme, že charakter můžeme zobrazit pouze typově, což je omezení.

Díky střídání charakterů mezi herci bylo nutné připustit (expresionistické) zjednodušení, už kvůli individuálním fyzickým rozdílům mezi aktéry. Drobné detaily je třeba předem nestanovovat, ale nechat vyplynout později. Také Lecoq uvádí, že expresivní maska ukazuje charakter v obecném nástinu. Strukturuje a zjednodušuje herecký styl tím, že pověřuje celé tělo, aby vyjadřovalo základní postoje masky. Tento způsob herectví tříbí hru a odfiltrován komplikovanost psychologického přístupu.³⁸ Zjednodušení však musí být nějak vykompenzované. Nejspíš přesnější a podrobnější pohybovou strukturou. To není v rozporu s tím, co bylo řečeno o drobných detailech. Jen je třeba pochopit, o jaké úrovni podrobnosti je řeč.³⁹

Inspirace výrazy masek a stavění charakterů na tělesných projevech z nich vycházejících může být nosné, může objevovat nečekané výrazy a metafory, ale potřebovali bychom víc času, abychom z mnohem větší zásoby nalezených možností mohli nakonec vybrat ty nejnositelnější a z nich složit fixovanou strukturu pro každou postavu. Pak by bylo možné sledovat rozdíly, my i diváci bychom mohli poznat, jak odlišně může působit stejný pohyb v provedení odlišných herců – lidí. Výrazová škála totiž nezáleží jen na repertoáru pohybů, ale i na jeho konkrétním ztělesnění. (Něco podobného je vidět při povinných sestavách při krasobruslařských nebo gymnastických soutěžích. Sestavy jsou totožné, ale

³⁸ Lecoq, Jacques. *The moving body*. Tamtéž, s. 53. (překlad Marie Koblrová).

³⁹ Z červencové konzultace s Janou Pilátovou vím, že Grotowski rozlišoval „partituru“ a „mikropartituru“ herců. O jakou úroveň podrobnosti akce šlo, chápu z příkladu, že jeden krok herce mohl mít třeba čtyři fáze. To bylo v době, kdy pro činoherce bylo běžné mít za „jednotku akce“ nikoli jeden krok, ale třeba přechod od dveří ke stolu.

kvalita provedení různá.) Na kvalitě, nejen na struktuře pohybového výrazu záleží, jestli divák zachytí aktérovo sdělení.

Díky pokusu o vlastní zpracování *Vojcka* s pomocí masek a pak bez nich jsme se tady nakonec dozvěděli něco, co jsme předem nevěděli, takže to vlastně bylo užitečné zklamání: poznali jsme své limity i to, co bychom mohli dělat, aby to bylo příště lepší. Byla to přihrávka k rekonstrukci zkušenosti novou zkušeností.

3.3 CELOHLAVOVÉ MASKY V DOKUMENTÁRNÍ INSCENACI

Mime London prezentuje *Vamos Theatre Company* jakožto přední britskou divadelní společnost, uznávanou především díky schopnostem vyprávět příběhy pomocí fyzické akce spolu s užitím pro skupinu typických celohlavových masek. Ve svých představeních často konfrontují náročná témata se soucitem, humorem a s hlubokým emocionálním vhledem. Projekt *A Brave Face* se zabývá tématem posttraumatického stresu v armádě a promlčených a často neviditelných zranění z války. Inscenace byla vytvořená na základě dvouletého výzkumu a rozhovorů s bývalými a současnými vojáky, jejich rodinami a zdravotníky. *Vamos* přináší neuvěřitelný příběh, který je třeba vyprávět beze slova a s ochrannou vrstvou masky.⁴⁰ Ryan - hlavní postava inscenace - je na světě proto, aby ho poznal, naučil se obchodovat a získal životní zkušenosti. Vojenský trénink je komplexní, boj je vřava; Ryan je součástí týmu a zná svou práci. Ale během jedné válečné cesty po službě vidí věci, o kterých nemůže říct nikomu, jsou nepřenositelné. Skutečný problém však začíná teprve až s návratem domů.⁴¹

Měla jsem to štěstí být divákem premiéry *A Brave Face* v sobotu 3. února 2018 v Jackson Lane Theatre. Inscenace dokumentárního charakteru pojednávala o bolestném návratu válečných veteránů do civilní společnosti a o úskalích, jež tento návrat přináší. Ačkoliv všechny scény vycházely z reálného základu, inscenace přes svou přiznanou dokumentárnost paradoxně nevyužívala neherců pamětníků, jak tomu v současné době často bývá u populárních Verbatim

⁴⁰ Mime London. *A Brave Face* [online]. [cit. 2018-07-12]. Dostupné z: <https://mimelondon.com/vamos-a-brave-face-2018/>.

⁴¹ Tamtéž.

inscenací. Tvůrci využili profesionálních herců, kteří měli obličej překrytý civilními celohlavovými maskami, jež představovaly hlavy válečných veteránů.

Masky zakrývaly nejen obličej, ale i celou hlavu - což je pro Vamos typické. Byly asi dvakrát větší než lidská tvář, s výraznými rysy (vrásčitý obličej, apatické podlité oči hledící vzhůru, mohutné obočí a nos, semknuté rty a husté vlasy).

V inscenaci masky podporují metaforu a obraznost, čímž zdůrazňují lidskost jako takovou a odstiňují soukromí herce. Divák vidí pouze člověka s maskou, což mu dá větší prostor pro imaginaci. V nahrazení pamětníků herci s maskami vidím novátorství inscenace, protože sledujeme „maskované“ či „stylizované“ Verbatim divadlo, což je v zásadě protimluv, nicméně jinak se to popsat nedá. A domnívám se, že je tento paradoxní přístup výhodný. Účinkování pamětníků v dokumentárním divadle totiž v případech nestydatosti či exhibice režiséra, jež jsou dnes dost časté, sklouzává ke zneužívání lidí na jevišti. Protože neherci se necítí na jevišti dobře a dělají něco, co jim nepřísluší, inscenace často postrádají kýžený estetický účinek na diváka.

Představení *A Brave Face* vyvolávalo v divácích vzrušené reakce, většina lidí po celou dobu představení seděla strnulá a hleděla na masky skoro s posvátnou úctou. Inscenace byla zkomponována ze silných scén protkaných hromadným zoufalstvím a humorem zároveň. Masky prezentovaly situace s nadhledem, stejně jako s velkým prožitkem, zesíleným právě maskou, která stmelila skupinu herců - vojáků. Ti se navzájem škádlili a žertovali, neprojevovali hlubší pocity a humor se tak stával pomocí k přežití. Hereckou akci podporoval i hudební podkres, který místy působil dojímavě, takže se divák mohl empaticky napojit, avšak ve speciálním smyslu slova. Masky způsobily, že spíše než na postavy se divák napojoval na jejich osudy a mohl tak realitu nahlédnout v širším sociálním kontextu. Spojení Ryana s dívkou v Afghánistánu, bylo odrazem jeho vztahu se sestrou. Díky maskám se příběh neodvíjel pateticky prostřednictvím utrpení jednotlivce, ale hromadné lidské oběti, válečné anonymizace lidí, což ukázala právě maska. Při srovnání účinku neutrální masky a masky definované je třeba vzít v úvahu „sídlo“ emocí. Neutrální maska vyvolává emoce primárně v herci a definovaná maska primárně v divákovi.

CO JSEM SE NAUČILA A CO MI POMOHOLO Pochopit inscenaci?

Díky této inscenaci jsem poznala, jak fungují celohlavové masky. Pochopila jsem, že oproti neutrální masce, která rozehrává divákovu fantazii, vede tento druh definované masky recipienta nejen k imaginaci, ale především k hodnocení a zamyšlení nad danou tematikou prostřednictvím zvýrazněného vizuálu, v němž jsou charakteristické prvky tématu obsaženy samy o sobě. K pochopení mě vedla zároveň velmi přesná fyzická akce herců – profesionálů s maskami. Uměli rozlišovat kvalitu pohybů a pracovat v potřebné míře podrobnosti, hrát si s napětím, rytmem, pauzou a manipulací s drobnými předměty.

CO MĚ PŘEKVAPILO

Ačkoliv se výrazy masek během inscenace neproměnily, herecká akce místy způsobila, že jako divák jsem měla pocit, že se na tváři masek najednou zračil úsměv, smutek či pobavení (např. masky spolu jedou tramvají a hrají karty, když se otočí k divákům, jejich obličej je najednou veselý). Tento příklad také poukazuje na fakt, že se herci s hlavovými maskami otáčeli k divákům i zády, čímž nedodrželi zmíněnou povinnost „tváří k divákovi“.

CO MĚ ZKLAMALO A POTOM POUČILO

Zprvu mě zklamalo, že celá inscenace byla nonverbální, protože jsem měla touhu dozvědět se více o reálných osudech hlavních hrdinů. Domnívala jsem se, že jejich příběh bude doplněn hlasem z reproduktoru, jež dokreslí dokumentární charakter inscenace. Posléze jsem však pochopila, že emocionální odezva se nedostavuje na základě řečené informace, ale při konfrontaci se zobrazovaným lidským osudem jako takovým.

JAKOU VIDÍM VÝHODU V UŽITÍ MASEK PRO DOKUMENTÁRNÍ INSCENACI

Pro masku je dokumentární inscenace netradiční žánr, ale účinně rozehrává napětí mezi „restored behavior“⁴² (termín performatika Richarda Schechnera /* 1934/), a běžnou skutečností. Antiiluzivnost, zdivadelnění právě tohoto typu divadla, zakotveného v autentičnosti a mířícího k naturalismu, je fintou, která odstupem burcuje touhu po sblížení. *„Maska ubírá postavě reálnost tím, že do identifikačního vztahu, který se vytváří mezi hercem a divákem, vnáší*

⁴² Pilátová, J. *Integrační program...*, s. 9.

cizí těleso. Proto se často používá tehdy, kdy se inscenace snaží vyhnout citovému přenosu a vytvořit odstup od postavy."⁴³ Lidé – „neherci“ ve *Verbatim* inscenacích⁴⁴ si také musí zvolit úhel pohledu a najít tak určitou „neviditelnou masku“, svou sociální roli, aby se mohli pokoušet sdělit, co je nesdělitelné (například zážitky z koncentračních táborů, z války). S nehereckým přístupem a jeho autentičností je to složité, každý se tváří v tvář divákům nějak kryje, a tím vnáší do akce množství nezáměrného a neuvědomělého sdělení, což může být pro diváky matoucí a pro aktéry/neherce stresující. Myslím proto, že v doku-inscenacích může být lepší využít divadelní masku a přímo vyobrazit události a jednání, pokaždé nesené jiným tématem, a nezdůrazňovat tolik individualitu, ale spíš „osud“, příběh člověka.

Maska je sama „patetická“, snímá tedy z herce patos, který na diváka doléhá při konfrontaci s živým obličejem pamětníka, což může zastřít významy, o které jde. Syrovost sdělení může být paradoxně působivější při zdivadelnění. Jsem toho názoru, že v umělém divadelním prostředí je maska něco jako žolík ve hře. Zde nemám nutně na mysli její materiální podobu, ale masku v podobě jakékoliv stylizace a zdůraznění, jež nese význam. Patrice Pavice píše, že *„maska záměrně deformuje lidskou fyziognomii, karikuje a úplně přetváří tvář. Proměnlivé moderní materiály nejrůznějších forem umožňují snadné vytváření groteskního výrazu, stylizaci, náčrt nebo zdůraznění.*“⁴⁵ Právě díky tomu může maska bránit citovému vydírání diváka při konfrontaci s živou tváří pamětníka. Sdělení v divadelních znacích a významy, které z nich vyplývají, mohou být výhodnější strategií.

⁴³ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník. Z Dictionnaire du Théâtre par Patrice Pavis* (1996) přeložila Daniela Jobertová. Divadelní Ústav. Praha, 2003. s. 249. ISBN 80-7008-157-0.

⁴⁴ *Verbatim* znamená latinsky doslova. Vytváření dokumentární hry technikou *Verbatim* zahrnuje sběr materiálu, jeho zpracování (montáž) a následnou inscenaci vzniklého textu. Na procesu se podílí tým herce, dramatika a režiséra. Tvůrčí skupina si vybírá téma a začíná s dotazováním lidí, které se rozhodla kvůli dokumentární hře vyzpovídat. Je důležité, jak se zadává otázka: otázka je počátkem koncepce představení. Pokud se sběru materiálu účastní herci, nahrávají rozhovory, přepisují je a „vytvářejí postavy“. Nahrávání může vést dramatik s režisérem a teprve potom herce s materiálem seznámit. „Ortodoxní verbatim“ – žádné doplněné slovo tvůrců. (Krčálová, Tereza. *Dokumentární divadlo a metoda Verbatim*. In: *Aura pont* [online]. [cit. 2018-07-26]. Dostupné z: <http://www.aura-pont.cz/dokumenty/ostatn%C3%AD-christie%20atd/kr%C4%8D%C3%A1lov%C3%A1-verbatim-2-2.pdf>)

⁴⁵ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník. Z originálu Dictionnaire du Théâtre par Patrice Pavis* (1996) přeložila Daniela Jobertová. Divadelní Ústav. Praha, 2003. s. 249. ISBN 80-7008-157-0.

Maska je jakýmsi zhmotněním stanoviska herce, které je ovšem nutně zjednodušením (jako každé stanovisko). Jestliže jde ale divadlu o to, aby pro diváka vzniklo srozumitelné sdělení a jasné téma, je výhodnější k divadelní masce přistoupit přímo a umožnit jasnou stylizaci. Ireálný svět je tak od reálného oddělen právě maskou. Prostřednictvím její materie se paradoxně herec odděluje od hmotného světa a dostává do světa duchovního, případně do světa idejí, což vytváří magický efekt; divák vidí rovnou dramatickou osobu, ne herce, což přispívá k většímu estetickému prožitku.

4. CO V KAPITOLÁCH NENÍ

Proudy úvah se často rozbíhají do šíře, kterou je těžké zachytit, a tak jsem se při psaní první práce tohoto rozsahu učila organizaci, korigování, provazování či naopak třídění myšlenek. Zjistila jsem, že materiálu mám mnohem více, než dokáži na těchto stránkách rozebrat a vysvětlit. Původně jsem měla koncept, zahrnující mé zkušenosti a setkání s maskou v řadě dalších podob, chtěla jsem hledat smysl v souvislostech. Teprve při psaní jsem získala zkušenost, že každou podobu je třeba detailněji zkoumat, na což mi zde nezbyl prostor ani čas. Ráda bych alespoň zaznamenala, k čemu je třeba se příště vrátit.

Například: při zkoušení Vojcka jsme při vytváření postav skrze grotesku vycházející z masky došli k velmi konkrétním pohybům, gestům a specifickým tělesným projevům („fyzikalitám“). Domnívám se, že by stálo za to rozebrat vliv jednotlivých masek na konkrétní expresivní výraz a na grotesku, třeba i ten pokus zopakovat a zkoušet, jak se takové impulsy přenáší do těla herce. Velkou roli měl také vliv barvy a tvaru masky na gesta a emoce herce. Zde je k zamyšlení otázka, jak konkrétně může být téma neseno fyzicky, jak daná „fyzičnost“ a typ herce může charakterizovat tu či onu postavu a proč.

S tím souvisí otázka zobrazování pohybových stereotypů: z čeho vyplývají a jak se mění v různých dobách a kulturách? V rámci zkoušení jsme pomocí zobrazování zjišťovali, zda jsou pro nás stereotypy v konkrétních situacích platné. Rozbíjením starých gest a výrazů se někdy vyjevila nová pravdivost a funkčnost gest a zároveň se vytvořil prostor pro inovativní gesta a výrazy. Zde by stálo za to srovnat naše představy s herectvím devatenáctého století, jak ho můžeme poznat třeba ze *Stručného pokynutí pro ochotníky* Jana Kašky (1810-1869), geniálního herce, spjatého s počátky našeho divadla. V knize Vlastimila Vávry *Mluvíme beze slov*⁴⁶ je oddíl „Jak se u nás uvažovalo o mluvení beze slov“ a v něm Kaškovy postřehy a charakteristiky hereckého výrazu emocí (zlost, radost, samolibá radost, láska, těžkomyslnost, opovržení), kde systematizuje

⁴⁶ Vávra, Vlastimil. *Mluvíme beze slov*. Panorama Praha 1990, ISBN 80-7038-128-0, 310 s.

ustálená gesta a výrazy. Jak se liší někdejší oborové herectví a kliše od našich pokusů o pregnantní tělový výraz? Ještě nevím.

K účinku celohlavových masek v inscenaci *A Brave Face* patří pochopení tématu díky stejně stylizovaným maskám celého ansámblu. Odosobnění herci vycházeli vstříc tomu, co je pro všechny společné, a hlavně – skupina masek působila výrazněji a hrozivěji, čímž také neustále poukazovala na téma, jež fyzicky nesla. Jakmile se pohyb masek rytmicky sjednotí, působí výhružně, což ovlivňuje jak stále vzrůstající sílu masek, tak fascinaci diváků. Proto jsem zamýšlela srovnávat toto působení s účinkem satirické basilejské Fasnacht, jak o ní píše Olga Cieslarová ve své diplomové i disertační práci.

Jde o třídní svátek, při němž centrem města procházejí za zvuků živě hrané rytmické hudby pikol a bubnů celé noci stovky skupin sjednocených typem „larev“, velkých, nadrealistických masek. Autorka v diplomové práci (2011)⁴⁷ popisuje pocit zamaskované osoby jako ponoření se do sebe a konfrontaci s určitým rysem, který larva zosobňuje a je vlastní jejímu já, v disertaci (2018)⁴⁸ však už píše o oscilaci mezi „ponorem *do osobního prostoru pod larvou a vynořením se zpět do bytí s ostatními*“ a uvažuje o původu skupinového transu. Může maska svého nositele ovládat? Jak? (Nabízí se srovnání s Johnstonem. Možná potřebuji ještě sedm let, jako Olga, abych to pochopila). Možná se však maska v interakci s ostatními maskami mění jen v očích diváků a funguje zde zcizovací efekt, jak o něm Cieslarová píše. Možná že maska umí vytvářet větší množství dramatických osob, než vytváří herecká postava bez masky a přibližuje se k zobrazení nezobrazitelného, protože evokuje to, co je jinak jen vágně načrtnuto v naší představě, latentně podřimuje a bez impulsu z vnějšku nedokáže nabýt živé představitelné formy. K prozkoumání těchto témat snad budu mít ještě příležitost.

Na příště si nechávám i zkušenost s malovanou maskou z workshopu *Jak vzniká maska a jak mění rysy tváře?* S Monikou Šonkovou, vedoucí maskéren Národního divadla a absolventkou KATaP na DAMU. Vytvářeli jsme černobílé obličejové masky inspirované technikou Roberta Wilsona, asijským divadlem Buto

⁴⁷ Cieslarová, Olga V. *Fasnacht. V Basileji karneval?* Brkola 2013. ISBN 978-80-90, 159s.

⁴⁸ Cieslarová, Olga V. *Když zlost tančí. Basilejská Fasnacht a pražské Sametové posvícení*
disertační práce DAMU, s. 76

a ethno masky. Pozorovali jsme změny zevnějšku a to, jak maska ovlivňuje naše chování, tělové napětí a jaké možnosti se nám otevřou, když ztratíme svou obvyklou tvář či mimiku. V reakci na tuto zkušenost bych se ráda dotkla fenoménu obličejového tetování a otázky, co je to pravá tvář, přičemž bych navázala na Eugenia Barbu, který tvrdí, že pravou tvář můžeme vidět jen v momentě střídání masek, v přechodu mezi jednou a druhou maskou. Je snad podmínkou vyjevení naší pravé tváře bezděčnost a nevědomost? S tím souvisí funkce salónů krásy, užívání civilního make-upu a masky jako obrany před přirozeným *já* v dnešní společnosti, kdy máme tendenci identifikovat se spíše se zrcadlem a svou fotkou, než s vlastním *já*. To už je ale mezioborová problematika a úkol pro skupinu nadšenců. Třeba je najdu.

5. ZÁVĚR

Setkání s maskou mě sice dovedlo jen na práh poznání co maska je, inspirovalo mě však k proměně chápání herecké práce. Byl to impuls, který ve mě odstartoval rozlišování různých druhů masek a jejich funkcí a také mi ukázal, co nás maska může učit a že soudobý návrat k jejímu užívání je opodstatněný.

Současné západní divadlo se vrací k užívání masky, což v *Divadelním slovníku* dokládá i Patrice Pavis (1947), dlouholetý profesor divadelní vědy na Université Paris VIII a nyní pedagog učící na všech kontinentech. Tvrdí, že návrat k masce, její znovuobjevení souvisí s tendencí ke „zdivadelnění divadla“⁴⁹ Co to znamená? Když Jana Pilátová říká, že divadlo je místem, kde pravda může vycházet najevo, myslí tím, že se dá v divadle vidět současně to, co člověk chce, i to, co může, přičemž klíčové je přiznání, že něco nemůžu, a hledání možností, jak to přesto udělat. Domnívám se, že maska umožňuje sjednocení chtění a možností a nabízí se jako nástroj k rozšíření hercovy i divákovy vnímavosti a vynalézavosti. „Zdivadelnění“ poznáme podle hravosti a představivosti, jimiž se vracíme k dětské zvědavosti na to, jak co funguje a co to způsobuje.

Ve srážce reality se sněním a ideály funguje maska jako lávka mezi naší imaginací a skutečností. Každý člověk má svá přání a uvažuje v podmiňovacím způsobu. V běžném životě se tváříme, že to, co prožíváme je normální. Žijeme ve světě faktů, v „oznamovacím způsobu“, aby nás svět nerozcupoval na kousky; hrajeme sociálně přijatelné role, aniž o tom sami víme. Zdá se nám přirozené chránit svou osobnost, aby se nerozpadla a my mohli bezproblémově zapadnout do fungování světa. Nechceme vyčnívat, ale spíše v rutinních výstupech bez útrap projít životem. Takovou životní strategii usvědčil v inscenacích z období „divadla smrti“ geniální divadelník Tadeusz Kantor (1915-1990). Jsou to ta opakovaná „kolečka“ ubohých hastrošů s mechanickými pohyby a mrtvou tváří, v *Zemřelé třídě* z roku 1975 vlekoucích na zádech figurínu, své bývalé já, dítě.

Když se ta inscenace konečně mohla hrát v Praze (už bez Kantora, který do té doby byl vždycky na scéně a jako jediný živý dirigoval ty přízraky⁵⁰), Jana

⁴⁹ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. s. 249

⁵⁰ „Divadlo je místo, které jako nějaké skryté říční brody odhaluje stopy přechodu z onoho světa do našeho života. Před očima diváků stojí herec, který na sebe bere úděl mrtvého. Z představení blízkého obřadu a ceremoniálu se stává otřes. Rád pro něj

Pilátová tu událost popsala a i s přesahem: „Na scéně je skutečnost jaksi v uvozovkách. Nezápasí se tu o každodennost, v níž se zuby nehty snažíme ujistit sebe i ostatní o realitě všeho toho zdání, jakého je každodennost plná. Na jevišti se věci smějí nechat být jen 'jako' – a přitom to může 'představovat skutečnost'. Tam to není podfuk, ale 'umělecká pravda'. Právě tu ovšem Kantor nelítostně usvědčuje ('Ať zhebnou umělci!' je jméno jedné z jeho inscenací). Představování je pro něj zpřítomněním fikce a divadlo je mu opravdickým zrcadlem světa proto, že svět nechává vyvstat i s tou pochybností skutečnosti a neskutečnosti. Na scéně – přesně jako v zrcadle – se zračí zároveň přítomnost i nepřítomnost. “⁵¹

Maska nás učí nebát se a přijmout ambivalenci reálna a ireálna zároveň. V divadle se buď můžeme soustředit na realitu čili vnímat a analyzovat to, co vidíme, nebo se soustředit na to, co vzniká a co má být vytvořeno, nebo se pokusit sledovat oba aspekty zároveň. Masky tak umožňuje sjednocování nejen těchto dvou aspektů divadla, ale i spojování živých a mrtvých. To je to, co mínil v úvodu Karl Kerényi, definující ji jako „*nástroj sjednocující proměny*“. Můžeme s ní ochutnat podmiňovací způsob, můžeme se ptát, aniž bychom vyžadovali jasnou odpověď, a to nás činí svobodnějšími. I v divadle se bojíme, že něco zkažíme, že nás ostatní odsoudí a nepřijmou, ale méně než v běžném životě. Vše se totiž odehrává ve světě „jako“ a může se tu odehrát i to, co je v běžném životě nemožné či nepřípustné.

Jiným příkladem jsou představení Nového cirkusu. Tam vědí, že by je „jako“ mohlo připravit o život, vědí, že nemohou ukázat vše, ale snaží se jít až na hranici možného a vytvářejí tak pro sebe a pro diváky zkušenost silnější, než je každodenní život. Proto je divadlo místem, kde pravda může vycházet najevo, ať už v podobě odvahy, nebo trapností, banalit, překvapení, zoufalství a podobně. Můžeme v ní zahlédnout situace odkryté a očištěné od nánosů lží a polopravd. Postavy provádějí riskantní a odvážná rozhodnutí v uměle vytvořeném prostředí. Pro efekt překvapivého sdělení a zážitku je totiž nutné, aby činily velká a silná rozhodnutí. Jejich *já* je tak obnaženo v nové identitě, stává se reálnější a živější a divák tak může ochutnat extatický stav autentického zážitku. V podmiňovacím způsobu, v imaginárním světě je možné dovolit si projevit celek. Můžeme sdílet a vnímat i to, co není radostné a otevřeně přijímat všechny emoce, i ty, jimž se

užívám slovo metafyzický.“ Tadeusz Kantor, z Manifestu divadla smrti. Citováno dle Pilátová, Jana. *Zemřelá Třída*. In: Svět a divadlo 9-10., Praha, 1992. s. 70 – 72.

⁵¹ Tadeusz Kantor, z Manifestu divadla smrti. Citováno dle Pilátová, Jana. *Zemřelá Třída*. In: Svět a divadlo 9-10., Praha, 1992. s. 71.

zpravidla bráníme, abychom se v běžném životě zvládli racionálně rozhodovat a mohli tak „normálně fungovat“. Co to vlastně emoce jsou?

Zkušený psychoterapeut vysvětluje rozdíl mezi nimi a pocity: „*Emoce jsou tělesné děje, neurochemické reakce, které nastavují organismus k akci. Jejich působení můžeme zachytit ve třech osách: nabuzení versus útlum, přiblížení versus oddálení a spolupráce versus soupeření. Tyto tělesné děje jsou překládány do vědomí a to, co si uvědomujeme, jsou pocity. Jako pomůcka může sloužit definice jednoho z předních badatelů v této oblasti, Antonia Damasia: 'Emoce se odehrávají v divadle těla, zatímco pocity v divadle vědomí'.*“⁵²

Prožívání, tedy propojování řetězců emocí a pocitů je celotělesné, proto jsme jím v momentě prožitku pohlceni a často se mu bráníme, abychom si udrželi odstup a mentální kontrolu. Na divadle se však dění odehrává bez fatálních důsledků, proto v sobě prožitky můžeme nechat působit a očistit se tak od strachů, od svého ega, bázně o sebe a od úzkosti, co si o nás budou ostatní myslet. Prožívání je přímo propojené s poznáním, jež je artikulované a nabízené ke sdílení, v čemž tkví jádro divadelního média.

„Zdivadelněním divadla“ jsou tedy míněny postupy, které zdůrazňují, že to, co vidíme na scéně, není holá skutečnost a nejrůznějšími způsoby včetně masky chtějí vyvolat napětí mezi tím, co vidíme, a tím, co to znamená v hercově nebo divákově představě. Pavis dokládá, jak maska podporuje herce: „*Jeho tělo vyjadřuje nitro postavy zveličenými, přehnanými gesty; tím je posílena i jeho divadelnost a pohyb v prostoru. Jeden ze zásadních estetických důsledků použití masky je protiklad mezi neutralizovanou tváří a tělem, které je v neustálém pohybu.*“⁵³ Zatímco v běžném životě prostřednictvím nuancí v tváři vyjadřujeme význam detailně a pokud dobře ovládáme obličejové svalstvo, není těžké se přetvařovat, v masce tuto obličejovou hru hrát nemůžeme. Je třeba, aby herec nesl význam celým tělem. A díky této celistvosti dochází k propojení a tím k pravdivosti výrazu.

Díky masce musí herec upustit od civilního projevu a od konvenčních způsobů vyjádření. Je to těžké, protože konvenční jednání je často to jediné, co ovládá. Prostřednictvím obličejů se v reálném životě orientujeme a získáváme informace od okolního světa. Zrušením obličejů však začíná objevování. „*Herec,*

⁵² Honzák, Radkin. *Psychosomatická prvouka*. Nakladatelství Vyšehrad. Praha, 2017. ISBN 978-80-7429-912-4. s. 82.

⁵³ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník...* s. 249.

který si zakrývá tvář, záměrně odmítá psychologický výraz, který většinou divákovi poskytuje velmi mnoho – a velmi přesných – informací; musí, proto vyvinou značné fyzické úsilí, aby tuto ztrátu významu a identifikace nahradil. " 54

A nahradit ji může jen celostným fyzickým projevem. Proto může být hra s maskou pro většinu začátečníků základním stavebním kamenem pro jejich další práci.

Harmonický a klidný výraz neutrální masky na diváka působí důstojně a klidně, pozornost se přesouvá na hercovo tělo. Když ho pozorujeme, věříme, že každý jeho pohyb je míněn vážně a má svůj význam. Polomaska (jako u Harlekýna) naopak rozehrává protiklad nehybnosti a životnosti v komickém duchu. Vážný i komický efekt masky však potřebuje aktérovu zdatnost a disciplínu, jež nás fascinuje. Máme pocit, že hercovy pohyby jsou vedeny neviditelnou rukou, jako by byl ovládán vyšší silou.

Jak tedy na divadle vystupuje a působí člověk v masce? Přichází na scénu, a protože má zakrytý obličej, jeho ego se postupně rozpouští. Nebojí se už sám o sebe, ale o to, aby splnil úkol ve formě jednání. Úlohu se přitom snaží plnit tak dobře, jak může, protože nemá co ztratit. Je pozorovatelem a zároveň figurkou ve hře, již nikdo nemůže soudit, protože její identita zůstává skryta. *„Používání masky v divadle má kromě motivace antropologické (nápodoba živlů, víra v přepodstatnění) mnoho dalších důvodů; je to zejména možnost pozorovat druhé a sám zůstat skryt před jejich pohledy. " 55* Tak nás maska může aspoň dočasně zbavovat egoismu, nechává nás zakusit, jak je to osvobozující a stává se tak naším učitelem.

54 Patrice, Pavis. *Divadelní slovník...s.* 249.

55 Tamtéž.

BIBLIOGRAFIE

PRAMENY

Inscenační prameny

- *A Brave Face*
Autor a režisér: Rachael Savage; choreografie: Rachael Alexander; ligh-
design: Matt Clutterham; kostýmy: Carl Davies; masky: Russell Dean
Hrají – James Greaves (Ryan), Joanna Holden (Katie - Ryan's sister,
Khatera, Company Sergeant Major)
Sean Kempton (Jimmy), Angela Laverick (Jane - Ryan's Mum, Alex - Troop
Sergeant), Rayo Patel (Ravi)

LITERATURA

- Barba, E. *Divadelní antropologie*. SaD, č. 4, r. 5, 1994.
- Barba, E, Savarese, N., *Slovník divadelní antropologie (O skrytém umění herců)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- Brook, P. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.
- Cieslarová, Olga V. *Fasnacht. V Basileji karneval?* Praha: Brkola, 2013. ISBN 978-80-90.
- Cieslarová, Olga V. *Když zlost tančí. Basilejská Fasnacht a pražské Sametové posvícení. Disertační práce DAMU*.
- Dewey, John. *Demokracie a výchova*. Praha, 1932.
- Dewey, John. *Zkušenost a výchova*. In: Americká pragmatická pedagogika. Praha, 1991.
- Erban, Vít. *Maska & Tvář. Hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála, 2010.
- Erban, Vít. *Problémy a aspekty pojmu maska: Pokus o definici a vymezení*. In: Antropologia Integra vol.8 no.1., Praha, 2017.
- Honzák, Radkin. *Psychosomatická prvouka*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 2017. ISBN 978-80-7429-912-4.

- Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*. K divadelním reformám 20. století. Praha: AMU a KANT, 2011.
- Johnstone, Keith. *Improvizace a divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014
- Karl Kerényi: *Mensch und Maske (1948)*. In: *Humanistische Seelenforschung*, Stuttgart, 1996. Překl. *Antropologia widowosk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Eds. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz. Wydawnictwa Uniwersitetu Warszawskiego 2005. Pracovní překlad Jana Pilátová.
- Kleist, Heinrich von. *Tanečník a loutka*. Přeložil E. A. Saudek. J. Reimoser, Praha, 1930.
- Lecoq, Jacques. *The moving body*. Z originálu *LE CORPS POÉTIQUE (1997)* přeložil David Bradby. New York: Routledge, 2001. 169 stran. ISBN 0-878-30141-0 (pbk). Pracovní překlad Marie Kobrlová.
- Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Z originálu *Dictionnaire du Théâtre par Patrice Pavis (1996)* přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní Ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- Pilátová, Jana. *Integrační program aneb Místo, kde si můžeme vzpomenout*. Praha: DAMU, 1999.
- Pilátová, Jana. *Zemřelá Třída*. In: *Svět a divadlo 9-10.*, Praha, 1992
- Rolfe, Bari. *Behind the Mask*. Oakland: Personabooks, 1977. Pracovní překlad Marie Kobrlová.
- Suzuki, T. *The way of acting, Cesta herectví*. In: Barba, E, Savarese, N., *Slovník divadelní antropologie (O skrytém umění herců)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- Vávra, Vlastimil. *Mluvíme beze slov*. Praha: Panorama, 1990, ISBN 80-7038-128-0.

WEBOVÉ ZDROJE

- Mime London. *A Brave Face* [online]. [cit. 2018-07-12]. Dostupné z: <https://mimelondon.com/vamos-a-brave-face-2018/>.
- Schulz, Bruno. *Skořicové krámy*. Dauphin, Praha, 2012, přeložila Hana Jechová. Art Ihned. In: *Hospodářské noviny* [online]. [cit. 2018-08-02]. Dostupné z: <https://art.ihned.cz/knihy/c1-58178960-bruno-schulz-skoricove-kramy>.
- ŠVANDOVO DIVADLO. Footsbarn Travelling Theatre Workshop. In: *Švandovo divadlo* [online]. [cit. 2018-04-23]: [http://www.svandovodivadlo.cz/inscenace/490/footsbarn-travelling-theatre-workshop/1993.\)](http://www.svandovodivadlo.cz/inscenace/490/footsbarn-travelling-theatre-workshop/1993.)