

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra autorské tvorby a pedagogiky  
Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Divadelní maska a maskování jako artefakt i proces**

**Monika Šonková**

Vedoucí práce : PhDr. Ladislava Petišková

Oponent práce: o.a. Zdena Kratochvílová

Datum obhajoby: 10.9.2012

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2012

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Department of authorship and pedagogy

Acting with Focus on Playwriting and Pedagogy

**MASTER'S THESIS**

**Theatre mask and make-up as an artefact and a process**

**Monika Šonková**

Consultant: PhDr. Ladislava Petišková

Oponent: Zdena Kratochvílová

Date: 10.9.2012

Degree: M.A.

Praha, 2012

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Divadelní maska a maskování jako artefakt i proces

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## Obsah

0.	Úvod	07
1.	Maska a maskování. Původ, definice a typologie masky	08-12
2.	Užití masky	13-14
2.1.	Nejstarší podoby masky, rituál, obřad	15-29
2.2.	Maska v divadle	30-35
2.2.1.	Herecká práce s maskou, pedagogika	36-45
2.3.	Hra s maskou jako kulturní jev	46-51
3.	Má cesta k masce a kostýmu skze reflexi práce na autorských představeních	52
3.1.	Maxim	53-55
3.2.	Můj dům/moje tělo	56-58
3.3.	Grooves	59-60
3.4.	Skeč Kačo a Mačo	61-64
4.	Současné využití masky na scéně Národního divadla	65-70
5.	Tvorba a realizace divadlení masky	71-72
6.	Závěr	73
	Příloha č. 1 : Rozhovory s umělci v plném znění	74-86
	Příloha č. 2 : Scénář Kačo a Mačo	87-93
	Příloha č. 3 : Seznam použité literatury a odkazů	94-97
	Příloha č. 4 : Seznam vyobrazení	98

## **Abstrakt**

Tato práce představuje proces hledání vztahu k divadelní masce a kostýmu, je svědectvím procesu a průzkumu především z hlediska divadelní praxe.

V první části práce představuje historický vývoj masky, avšak neklade si za cíl mapovat cestu masky rituálem a divadlem, jen se příležitostně odkazuje k těmto antropologickým studiím. V další části se zabývá aktivním používáním masky ve všech oblastech lidské činnosti a dále prezentuje nalezení vlastního přístupu a způsobu práce s maskou a kostýmem, reflektuje vlastní autorská představení. Zmíněny jsou pedagogické cesty práce s maskou. Závěr práce je věnován průzkumu přístupu k masce a maskované osobě z pohledu divadelní praxe, v příloze jsou rozhovory o problematice inscenování a herectví s maskou s několika současnými tvůrci.

Objevování potřeby a účinku maskování skrze hru, skrz možnost proměny, je otázkou pro herce. Maska je výtvarnou složkou divadla, patří ke kostýmu a tím ke scénografii. Pro herce je však spoluhráčem, možností jak posunout hranice svého projevu do oblasti jen tušené. Práce zkoumá čím maska je, zda je hercův nalíčený obličej maskou nebo výtvarným doplňkem, zda mění mění hercovu identitu, jestli ji potřebuje a především – jak k ní sám může přistoupit a vzít ji za své.

## **Abstrakt**

This work represents a process of a search of a relationship to the theatre mask and costume, it is an evidence of the process of enquiry mainly through theatrical experience.

The first part of the paper is introducing historical development of a mask, however it's goal is not to describe the journey of a mask, ritual and theatre, it only sometimes refers to such anthropological studies. The next part is related to active application of mask in all aspects of human activities. Further work describes the finding of its own way of application and work with a mask and a costume and is reflecting on the authorship performances. Also the pedagogical methods of using a mask are being mentioned. The end of this work is dedicated to a research of a mask and a masked person in the context of theatrical work. In the appendix, there are the interviews with some of the contemporary artists related to the acting with a mask and use of mask in theatre plays.

The discovering of a need and an effect of a mask through a play, through a possibility of change, that is a question for an actor. A mask is also an aesthetic component of theatre, it is a part of a costume, a part of scenography. But for an actor, mask is a partner. It is a chance to extend the limits of an expression into imaginary dimension. This work is a search into what exactly mask is, if the make-up-covered face of actor is a mask or an aesthetic supplement, if it can change the actor's identity, if he needs it, but above all – how can he approach it and make it his own.

## 0. Úvod

V začátku práce se stručně obracím k historii maskované osoby, ke zdrojům, k počátkům používání masky, k problematice typologie a možnosti rozdělení masek pro orientaci v množství jejich typů a účelů. Dále se zabývám maskou rituální maskou v několika příkladech z různých kultur, divadelní maskou a maskou pro hru, okrajově zmiňuji pedagogické přístupy práce.

Práce reflektuje vznik a vývoj autorských představení, a snaží se zachytit nalézání cesty k maskované osobě, nalézání vztahu ke kostýmu a masce. Snažím se objevit platnost masky v divadle a ve hře i možnosti zacházení s ní, aniž by se stala pouhou „berličkou“, rekvizitou či výtvarným prvkem, který herce nezasáhne. Zmiňuji také princip hledání tématu textu, princip hry a hravosti, protože i v těchto úvahách je paralela, která se váže k hraní s maskou a bez masky.

V poslední části práce prozkoumává současné dění na první divadelní scéně a přináší pohled několika umělců na problematiku práce s maskou. Váže se ke konkrétním představením, na kterých jsem spolupracovala jako umělecká maskérka Národního divadla, proto také zmiňuji téma technologie a provedení masky, spolupráci s výtvarníky a režiséry, reflektuji několik současných inscenací a hledám vlastní cestu k opodstatnění pro zacházení s maskou.

Sleduji masku v jejich proměnách a možnostech.

## 1. Maska a maskování. Původ, definice a typologie masky

Obsah termínu „maska“ je velice široký a v podstatě pojmenovává každou změnu obličeje, jež promění původní vzhled nositele, dodá mu autoritativní identitu a s ní spojenou moc.

(\*1 Obuchová, L'. *Maska, kostým a lidové divadlo*, Praha 2001, s.7).

Maskování nepřísluší jen lidem, je to jev pozorovatelný v přírodě, mnohé organismy umí splynout s okolím či naopak barvou zastrašit nepřítele, vypadat jako něco jiného. Je to forma obrany, ochrany nebo útoku.

Živočichové matou a napodobují barvou, pachem, zvukem, pohyby. Podrobněji o tom píše Vít Erban. (\*2 Erban, V. *Maska a tvář*, Praha, 2010, kap. Mimetické jevy v přírodě, s. 83-92).

Avšak maska a maskování v tolika různých stálých proměnách je ryze lidskou hrou.

Podle jedné hypotézy původ masek zřejmě souvisí s nejstaršími způsoby zdobení či ochrany těla, podle jiné hypotézy se maskování vyvinulo z pohřebních rituálů, jejichž podstatou byla magická představa záhrobního světa – zemřelých předků atd. Prokázáno je i využití masky jako součásti loveckého rituálu. Je možné, že při lovu byla maska použita dříve než v jiných obřadních rituálech. Možná, že první masky mohly být masky zoomorfní a prvním maskováním lovecké líčení, tvrdí někteří antropologové.

Výraz maska – maškara označoval celou postavu v přestrojení.

Možný původ slova maska je v arabštině: *maskarah* a znamená šaška, klauna, pravděpodobně pochází ze slova *maskh*, které označuje přeměnu člověka ve zvíře.

Maska je magický předmět, výtvarné dílo i šalva.

Jisté je, že ji člověk používá tak dlouho, kam sahá lidská paměť. Provází jej touha proměňovat se díky masce, stále s ní zacházet jako s pomůckou vlastní transformace. Nalezené paleolitické (kreslené) masky mohou být takovým dokladem touhy člověka transformovat se v jiné bytosti. V životě je maska v psychologickém smyslu slova, podle C.G. Junga, ochranným obalem „já“. V moderním smyslu slova je nošení masky výrazem obranné reakce před nesnázemi života, eventuelně



připodobnění ideálnímu vzoru. Ztrnulá maska obličejových svalů může být i znakem duševní choroby.

Stejně tak, jako lidé projevují touhu používat masky, projevují i touhu masky důsledně odložit, vše přiznat, smířit se se sebou, ukázat sebe. Jsou to dva základní silné proudy, které v nás kolují a týkají se společnosti, divadla i soukromého života. Masky ve svých proměnách je stále předmětem výzkumu, stále provokuje, stále něco nabízí. Zřekněme se masky, a stejně se k ní vrátíme, a budeme opět zkoumat, co nám umožní, co znemožní, co nabízí a co bere.

Masku může tvořit buď výtvarně zpracovaný předmět nebo líčením nanesené barvy. U mnoha etnik je zhotovování masek uměleckým úkonem, který má svá pevná pravidla, posuzuje se také jeho estetická kvalita. Vyskytují se v ohromném množství variant, forem a zpracování. Liší se realistickým nebo fantaskním zpracováním, využíváním výtvarných symbolů, bohatstvím ornamentů, barvami i materiálem. Mohou být vyrobeny ze síti, kůže, papíru, peří, hlíny, plátna, provázků, kůry, ze dřeva, z kamene a z množství novodobých materiálů. Některé masky jsou jen náznakové, jiné zahalují celé tělo. Archaické masky se vyznačují tím, že nemluví. Plastické zobrazení lidského, zvířecího nebo fantazijního obličejů či celé hlavy bylo spolu s odpovídajícím oblečením (kostýmem) nezbytnou součástí všech magických obřadů spojovaných s funkcí šamana, kouzelníka, kněze, vládce. V masce člověk ztratil svou identitu a dovolil svému předkovi, totemickému zvířeti nebo mystickému hrdinovi na okamžik ožít. Proto byly masky nezbytnou součástí všech šamanských exorcisí, léčitelských a iniciačních obřadů z nichž se postupně mnohde vyvinuly různé druhy divadla masek (čínské tance čam, japonské gigaku).

Problematika původu a vzniku masky je složitá, existuje spousta teorií a hypotéz. Je to široké téma jímž se zabývá etnologie, kulturní a divadelní antropologie.

*„... ,otázkou však zůstává, proč hledat pouze jeden zdroj (původu a vzniku) masky a nepřipustit možnost, že maska pochází z několika původně nezávislých zdrojů, jež se v průběhu kulturní evoluce a kulturní difuze promísily, a vzájemně obohatily. V tom případě by současné i nedávné masky představovaly výsledné průsečíky několika původních forem, funkcí a významů. Neboli formální, funkční a významová rozmanitost masky nemusí být jen výsledkem jejího pozdějšího vývoje – stejně tak mohla být původní podmínkou či okolností jejího vzniku, která se do masky vtiskla a*

*stala se jejím trvalým rysem.*

*(...) ať už je původ masky jakýkoliv, ve všech případech, jež se nabízejí, je ambivalence a paradoxnost jejím základním významově funkčním atributem.“*

(\* 3 Erban, V. *Maska a tvář*. kap. Původ masky jako hmotného artefaktu, s. 78)

Maska je prostředkem hry s lidskou identitou, se záměnou, s převtělením, matením. Je reálným prostředkem *mimesis*. Lidské bytosti jsou mimetické, cítí potřebu vytvářet umění, to odráží aktuální realitu. Aristoteles ve své *Poetice* píše, že je nám sklon k napodobování vrozen, a že nám působí potěšení jako žádnému jinému tvorovi. Skutečností jsme přitom vázani jen do jisté míry.

Co všeho lze chápat pod pojmem maska?

Maska je artefakt, maska je líčení a převlékání, maska je i stav vědomí.

Najdeme ji ve všech kulturách světa, ve společenských hrách i v denním životě, kde jí také říkáme „maska“. Myslím tím ono „nasazovat masky, měnit masky, odkládat masky“. Souvisí s denním odíváním, s trendy v líčení a oblékání, s touhou přizpůsobovat své tělo a vzhled ideálům té které doby. To však není „maska“ v pravém slova smyslu, neboť jde o různé způsoby chování a snahu, jak vytvořit obraz sebe sama, což se liší v různých věkových obdobích jedince. Principiálně je to však stálé upřesňování a vymezování vlastního „já“ vůči světu a společnosti.

Ve své neupadlé formě je maska tvůrčím zpodobněním člověka, její používání může rozšiřovat vnímání lidského bytí v různých kontextech. Je názorem předvedeným výtvarnou formou a jednáním v těle. Je dodatkem k tělu.

Masky lze dělit, třídit a pozorovat z několika úhlů pohledu. Například podle účelu k jakému se používaly, podle tvaru a funkce, podle toho, jakou část těla zakrývají.

Jaké jsou náležitosti a účín masky lze nahlédnou z pohledu objasňování vzniku a historie anebo z pohledu funkce, které uchovávají její podstatu po staletí.

Podle **funkce a významu a geografické lokace** dělí Andreas Lommel (\*4 Andreas Lommel in: Erban, V. *Maska a tvář*, kap. Maska v rejstříku svých variací, s.108) masky na masky předků a tradice, masky duchovních pomocníků a divadelní masky.

Zdeněk Justoň funkčně-významově na masky pohřební, obřadní, divadelní.

Podle **lokace masky na lidském těle** Edson (\* 5 Edson in: Erban, V. *Maska a tvář*. s. 114) rozlišuje masky zakrývající celou tvář,

celou hlavu, část tváře, masky spočívající na temeni a masky umístěné na nádstavci vysoko nad hlavou. Obecně podle **vzezření** pak na antropomorfní, zoomorfní a fantaskní.

Vít Erban také dělí masky podle toho, jak pracují s identitou svého nositele.

Maska může:

- ♣ měnit identitu (tanečníci v rituálních maskách se do bohů a duchů vtělují, nepředstírají a nehrají)
- ♣ zakrývat identitu, předstírat (např. maska jako prostředek taktiky v sociálních hrách či k udržení moci),
- ♣ odkrývat identitu (maskou ukazujeme základní přirozenost společnou všem bytostem, příkladem jsou Inuité nebo středověké karnevaly-tzv. groteskní tělo)
- ♣ uchovávat identitu (pohřební maska, posmrtná maska)

Podle Erbana je na používání masky zajímavý právě aspekt možnosti odhalování a rozehrávání různých aspektů vlastního „já“.

Maskování a používání masky lidmi, by šlo dělit také podle toho, **jakým prostředkem měníme** tvář, vzhled a identitu:

- ♣ prostředkem proměny je maska (zakrytí tváře, hlavy)
- ♣ prostředkem proměny je líčení (proměna tváře, účesu)
- ♣ prostředkem proměny je kostým (proměna osoby oblečením, parukou, brýlemi, vousy atp.)
- ♣ prostředkem proměny je stav vědomí (proměna mysli a tím tenze celého těla)

Označím-li za *masku* líčení, nošení paruk a vousů za účelem změny osobnosti, za účelem potvrzení znaku postavy, zkrášlování, omlazování, zestařování, dobové líčení a kostýmování, bylo by maskou i tetování, piercing a všechny projevy, které mění podobu člověka, které mění vědomí (psychologická maska, „masky“ společenského jednání, hra s identitou včetně travestie, nápodoba cizího jednání baviči, imitátory atd). Pak se dostávám do úskalí – co tedy maskou není.

Je maskou vše, co mění vzhled? Není. Jisté prvky jsou pouze *znakem postavy*, nemění identitu a něco slouží člověku v denním životě *k potvrzení stavu vlastního „já“*. Maskou tedy chápu vše, co promění identitu člověka v rámci společenské hry,

divadelního představení či rituálu.

Může *znak postavy* proměnit identitu herce? Může, ale záleží na herci samotném, na jeho vnitřním procesu, to zobecnit nelze.

Podle **typu použití a vývoje v průběhu doby** a napříč časem rozdělím masky na tři obsáhlé skupiny:

♣ rituální pevné i líčené masky (všechny archaické, sloužící k obřadu a rituálu, k divadelním výstupům v rámci rituálu, k lovu)

♣ tradiční divadelní pevné i líčené (masky východních kultur, antické masky, všechny, které se vyznačují spíše *neměnností*, dodržováním tvaru, barevnosti, charakteru – role, masky *commedie dell'arte*, baletu *d'cour*, pantomimy, klauniády, ikdyž se lehce proměňují podle oblasti vzniku a průběhu času).

♣ moderní či novodobé masky pevné a líčené (masky západní kultury, divadelní a filmové, maska charakteru, výtvarná, fantazijní, šalba a klam, maškarní a karnevalová, napodobující, šalebné převleky). Jejich znakem je *vývoj, proměnlivost*, výrazný individuální výtvarný pohled.

Východisko pro svou práci jsem si našla v rozdělení masek a maskování podle **účelu pro který jsou použity na:**

♣ rituální a obřadní (pohřební a posmrtné)

♣ divadelní

♣ masky pro společenské hry (zde by se dal použít termín „pokleslá maska“, který Obuchová připsala neprávem masce divadelní (\*6 Obuchová, L'. *Maska, kostým a lidové divadlo*. Praha 2001)

Toto dělení se mi jeví jako dostatečně přesné pro orientaci v problematice a zároveň jednoduché a zahrnuje veškeré užití masky v lidských činnostech.

Dál lze dělení masek každé skupiny zpřesnit z výtvarného hlediska na masky *realistické* (zobrazují charakter) a *abstraktní* (zobrazují živly a síly) a dále dělit na skupiny upřesňující typy.

## 2. Užití masky

Dodnes se můžeme setkat s maskou a maskováním v rituálech (zejména původních kultur, z nichž některé se zachovaly do dnešních dnů), v divadle všech kultur a v nejrůznějších performancích divadelních, hudebních, výtvarných. V této oblasti zažila maska mnohých proměn (jak z výtvarného hlediska, tak z hlediska zacházení s ní). Bez masky se neobejde například cirkus či pantomima. Dále se maska a maskování používá ve společenských hrách, v denním životě při různých společenských událostech (kulturních, sportovních, zábavných). Zřídka se můžeme setkat ještě s maskou posmrtnou, tedy s odléváním podoby zemřelých osobností.

Maska má také určité přetrvávající **základní aspekty povahy**, které se zachovaly do dnešní doby.

Je to *nárok na oběť a následný dar*.

Může to být patrné na masce koledníků, žebravé masce, která jednou rukou dává a druhou bere. Tuto povahu mají i masky mikulášské (Anděl a Čert jako prodloužené ruce Mikuláše, jedna trestá a druhá chválí a např. i masky masopustu).

Dalším aspektem je *nahánění strachu, záhadnost a tajemství*. Dříve to mohla být nejistota z toho, co maska ztělesňuje, čím je. Později nejistota z toho, co nebo kdo se za maskou skrývá. Původní zdroje strachu z masky zůstávají zakódovány hluboko v kolektivní paměti.

Maska je apotropaion, chrání proti zlým mocnostem, zároveň je výrazem strachu i obrany proti němu.

Použití masky inspiruje vydatně i temné stránky lidské osobnosti. Kriminální činnost masek lze vysledovat ve středověku a renesanci, masky se občas výrazně „vymkly kontrole“ a po karnevalech či slavnostech drancovaly. I dnes si například zloději či příslušníci určitého klanu berou masku (kuklu), pod kterou se skryjí, depersonifikují se, vyčlení ze společnosti a nastolují svůj řád či plán v opozici k zákonům společnosti. Nelze opominout, že k maskám neodlučně patří i *erotika*. Obscenita je v plodnostních rituálech všech kultur i v masopustu, v orgastických kultech dionýzských (v bakchanáliích). Masky karnevalů, maškarních plesů zakrývají tvář člověka, který je v úzkém až intimním kontaktu s druhým. V této oblasti, pokud přestává záležet na tom, koho nebo co maska představuje, čili mizí aspekt strachu, se maska stává nástrojem společenské hry.

A nakonec je to aspekt *proměny, vtělení, hry* (možnost pracovat, zacházet a zahrávat si s vlastní identitou).

Podmínkou je, aby „*se maskou rozuměla hmotná realita, falsum visagium, falešná vizáž, a vše co k ní patří. Přitom maska nemusí být trojrozměrná, ale může to být i líčení či tetování*“. (\* 7 Lukeš, M., Maska včera – a dnes? s16. SAD 9-10, 1992)

Tetování souvisí buď s iniciační cestou nebo je ozdobným či poznávacím prvkem (v kultuře kmenů) nebo je spojeno s pojetím kultu vlastního těla jako umělecké výpovědi (v naší kultuře trend porevoluční, pomineme-li tetování vězňů v nápravných zařízeních, v západní kultuře jev sledovatelný od 60.let 20.století), klasické tetování se od všech ostatních masek liší tím, že jej nelze snadno odstranit, odložit, sundat.

## 2.1. Nejstarší podoby masky, rituál, obřad

Jedním z prvních nálezů masky byla **maska sloužící k zakrytí tváře mrtvého** (*larva, škraboška*). Představovala duši zemřelého a kladla se do hrobu spolu s mrtvým. Zemřelé chránila před démony, umožňovala jim najít snáze cestu k předkům, také zakrývala přirozený rozklad těla a zachovávala zemřelému slavnostní vzhled. Existují různé hypotézy o výkladu tohoto starého zvyku, který se týká spíše preliterárních společností.

Příkladem mohou být zchovalé umělecké předměty jako posmrtná zlatá maska Agamemnóna nebo nefritové masky inckých králů.

Pohřební masky, nalezené v oblasti Egypta, Středomoří, Peru, Mexika, se nasazovaly na tváře zemřelých příslušníků politických a náboženských elit. Souviselo to s politickým uspořádáním společnosti.

Například Manové v západní Libérii zemřelému vůdci nasazovali portrétní pohřební masku, která uchovávala jeho fyzický vzhled a sloužila jako hmotná schránka, kam se duše zemřelého, jak věřili, přestěhovala a kde přetrvala zánik hmotného těla.

Milan Lukeš ve své úvaze o masce, vyjadřuje kontroverzní názor, že posmrtná maska neupomínala na minulost, ale poukazovala k nadějně budoucnosti zemřelého. (\*8 Lukeš, M. Maska včera – a dnes? s.14-20 SAD 1992).

Maska odlitá z tváře mrtvého je **posmrtná maska**.

Posmrtné masky významných osobností jsou ve sbírce antropologického oddělení Národního muzea v Praze. Starý zvyk zachytit podobu zemřelého se při vyjimečných událostech uplatňuje i dnes.

Významným symbolem pro masy lidí protestujících proti režimu v socialistickém Československu se stala například maska Jana Palacha, kterou sňal 16.1. 1969 z těla mrtvého sochař Olbram Zoubek. Jednu masku odnesl hned po odlití protestujícím studentům na Václavské náměstí, osud dalších pozitivů je podrobněji popsán např. v časopise Reflex (\* 9 Příběh posmrtné masky, 15.1.2009, s.45) či na stránkách [www.totalita.cz](http://www.totalita.cz).

Existuje tedy několik typů masek, které neslouží ke změně identity člověka či ke hře. Masky posmrtné, která je rituálním, uměleckým, výtvarným artefaktem, masky pohřební, která putuje se zemřelým, a masky určené k ochraně domů a obydlí lidí, jako například voskové masky předků, zvané *perona*, používané ve starověkém Římě (zavěšené v domě sloužily jako ochrana před démony).

Masky – konvenční skulptury můžeme nalézt na mnoha historických i novodobých budovách (katedrály, divadla, muzea).

Další nejstarší typ masky k proměně identity slouží. Je to **rituální maska**, která zakrývá tvář či tělo člověka a slouží k proměně identity při obřadech, rituálech, slavnostech i léčení.

V prehistorických dobách, a ještě dlouho ve starověku, byla maska výrazem magického myšlení člověka (totemismus, zoomorfnní podoby masek), stala se součástí výbavy posvátných obřadů.

Rituální masku na sebe bral člověk ve víře, že na něj budou takto přeneseny duše předků, samo božstvo či síla a schopnosti toho, koho maska představuje, tedy zvířat i nadpřirozených bytostí.

Dokonale naplňuje touhu člověka přetvořit se, nebýt sám sebou, stát se někým jiným. Avšak není to prvek bezstarostné hry ani hraní (ve smyslu herectví a hráčství), je to životatvorný prvek, jde o zachování rodu, prosby o úrodu a plodnost, přivedení bohů na zem, přivolání zemřelých do společnosti živých – pro ochranu rodu, kmene, národa.

Maska je nedílnou součástí rituálu, je výrazná, má ochrannou funkci pro toho, kdo ji používá a budí posvátnou hrůzu a respekt ve svém okolí. Kmenové společnosti věří, že za nerituální zacházení s maskou bude na ně seslán boží trest. Pevná obličejová maska také budí respekt pro svou podobu s nehybnou tváří mrtvých, svou strnulostí. Společnost byla v různých stupních iniciace a zasvěcení do taje masky. (\*10 zdroj : Callois, R. *Hry a lidé*. Praha 1998, kap. Masky a trans). Jisté skupiny lidí ve společnosti mohly masku používat, například dědičným právem nebo iniciačním obřadem dospělosti, mohly také masky vyrábět, pokud se masky nedědily z generace na generaci. Příkladem jsou indiáni Severozápadního pobřeží, jejichž zvyky podrobněji popsal Levi-Strauss.



*„poslal(..) svou sestru až k jezeru a nařídil jí, aby hodila svůj vlasec do vody. Dívka ulovila a vytáhla na hladinu vodní duchy. Ti se však vymanili a opět ponořili do hloubky, ale zapomněli na povrchu masku a chřestidlo. Oba mladí lidé vložili tyto vzácné předměty do malovaného koše upleteného zvlášť pro tuto příležitost.“*

(\* 11 Levi-Strauss, C. Cesta masek, Liberec 1966, s. 52)

Mladý muž masku vyrobí dle předlohy a původní vrátí do vody. V jiné verzi jde o původní masku, ne vyrobenou. Masku je pak věnována jako svatební dar pro sestru či dceru hrdiny. Masku je vnímána jako silná, tajemná, vzácná, „tomu, kdo má masku, jde všechno lépe“.

Masky se objevují buď ze dna vod nebo náhodně padají z nebe – jedny přicházejí z nebe, druhé z podsvětí, jedny zhora, druhé zezdola. Další typ masek, obří a bohyně, pocházejí z lesa či hor.

---

U kmene Kwakiutlů je například zajímavá role masky Dzonokwa.

Pohlaví Dzonokwy může být různé, ale vždy byla obdařena velkými prsy, které se mnohdy téměř dotýkají země. Dzonokwy žijí v nejhlubším lese, jsou to zlé obryně, ježibaby, které loví k snědku indiánské děti. Přesto však mají s lidmi dvojaké vztahy, jednak nepřátelské, jednak poznamenané jistou spoluúčastí. Tyto masky jsou černé nebo v jejich výzdobě černá převažuje. Nejčastěji mají ozdoby z černých chlupů, představují vlasy, vousy, knír (kterými se zdobí i ženské masky), a ti, kdo je nosí, se halí do černých pokrývek nebo medvědích kůží s tmavou srstí.

Oči jsou umístěny do vyhloubených nebo polozavřených očních. Tváře a ostatní části těla jsou také vyhloubeny, ústa jsou velká kruhovitá a připomínají studnu, ze kteréž příšera může vyrazet příznačný pokřik „Uh! Uh!“

Dzonokwa je slepá nebo zrakově postižená a sama hledá příležitost, jak oslepit děti, které unese ve své nůši. Provádí to tak, že jim zaslepí víčka priskyřicí.

Působí lidem mdloby a noční můry, je nositelkou strachu a zemětřesení. Podle některých mýtů je přemožena Istí. Mladý hrdina, oběť Dzonokwy, jí nabídne lék, který jí má zaručit krásu, ten jí však zabije a pak je spálena na hranici. Vysvobozený hrdina se vrátí ke kmeni a vypráví své dobrodružství. Lidé se vrátí k Dzonokwě a zmocní se celého jejího bohatství, které v mnoha mýtech obnáší sušené maso, kůže, zavařené bobule nebo měď. Někdy také předá Dzonokwa své tance kmeni za to, že jí v něčem vyhoví. Většinou je z konfliktu s Dzonokwou materiální užitek nebo jde o ochranu proti endogamii.

(\* 12 zdroj : Lévi-Strauss, C. Cesta masek)

Existovali, a stále existují, specialisté, kteří masky jen vyráběli, řezbáři, umělci. Masky byly vnímány jako posvátné, seslané na zem určitými silami či duchy, proto byly výrobci masek utajeni ostatním ve společnosti a neustále se oživoval mýtus o posvátném původu. Tak tomu bylo například u západoliberijských Golů a Vailů. Kdo se chtěl stát výrobcem masek, odhalil toto tajemství či objevil v sobě poslání -náležitost k nějakému duchovi, musel opustit společnost a k řezbářům masek uprchnout.

Pro společnost byl rituál stmelujícím prvkem, nezbytnou součástí života, opakujícím se refrémem životní písně. Sloužil k uplatnění společenské struktury a jejích norem, posiloval náboženské cítění, pospolitost a vzájemnost stejně jako udržoval vědomí hierarchie.

Iniciační obřady nabízely divadelní představení, a to jak dramatická, tak blízká cirkusu, která vyžadovala umělecké dovednosti včetně triků, akrobacie a kouzelnictví. Provozování rituálu vedlo k extatickému vytržení.

Kromě nezbytné masky byly dalšími prvky v rituálu hudba, tanec, zpěv, oheň, voda a vonná kuřidla. A také krev, násilí, obětiny. Přírodní společnosti provozující po staletí rituály zacházejí s tím, co se civilizované společnosti, s jiným typem smýšlení o vlastním „já“, může jevit jako děsivé, divoké, neovladatelné, kruté.

Jedním z nejstarších příkladů rituálního ztotožnění s předkem může být maskovaný pohřební obřad *gale-gale* (Indonésie – Sumatra). Hlavní aktér je loutka ve velikosti člověka, nad kterou byla nasazována nebožtíkova lebka (později vyřezaná ze dřeva). Díky zvláštnímu mechanismu chrlila slzy. Animátor ovládal loutku zezadu. Obřad se konal během západu slunce za přítomnosti pozůstalých a šamana, který byl zprostředkovatelem mezi dušemi zemřelých a pozůstalými. Loutka putovala od jednoho k druhému, loučila se s nimi, a nakonec si se všemi za doprovodu hudby zatancovala.

(\*13 *Lidé a země* č.11 rok 1996, Tanečníci s loutkou sigalé-galé, loutky tau-tau portréty nebožtíků)

Příkladem esteticky rozvinutého rituálu je taneční rituál *Canolarong* (*Zorica Dubovská in: Divadelná kultúra Východu, Bratislava 1987, kapitola Indonésie, s.137*). Jeho podstatou je víra v čarodějnice a maskovaný rituál předvádí vítězství čarodějnice nad lidmi. Smyslem rituálu je snaha uklidnit zlé božstvo, aby neškodilo. Rituál má výrazně exorcistní charakter. Dějem jsou příběhy ze starojávských dějin. Hraje se po blíž hřbitova, zpravidla před chrámem. Uprostřed prostranství musí být papájový strom, pod kterým žije Calon. Schází se se svými žačkami. Na jednom konci je bambusový přístřešek, označený dvěma slunečníky, kde Calon bydlí. Vstupní bránu osvětlují hořící pochodně, improvizované jeviště je osvětleno olejovými lampami.

Později se stal rituál velkolepou zábavnou slavností a stal se součástí radostných i vážných událostí lidského života, jako jsou svatby, poutě, trhy. Lidé si jimi dále připomínali minulost, kontaktovali duchovní svět, odpoutávali se od mnohdy krušné reality fyzického světa. Staly se součástí výrazových prostředků tanečních, mimických a divadelních umělců v nejrůznějších kulturách.

Synkterická nábožensktví, jako je vúdú, santérie či kandomblé udržely projevy svých rituálů dodnes.

Vúdú (anglická transkripce woodoo, francouzská vodou) se (kromě Haiti, kde vzniklo), udrželo také na Kubě, v Dominikánské republice, Panamě, Venezuele, Brazílii. Zahnuje v sobě prvky polytheistické tradice západní Afriky (zejména kmene Yoruba) a římského katolicismu a je ovlivněno náboženstvím kmenů Karibů (kanibalský kult) a Arawaků. Je to víra vzniklá v oblastech kolonizovaných katolickými mocnostmi osídlované západoafrickými otroky. Jde o přísně hierarchické náboženství – nejvýše stojí univerzální bůh (Olodumare), jeho energie se nazývá Ashé. Na nižší úrovni jsou orishás (orišové), bohové vládoucí různým aspektům světa; dohlíží na to, aby každý smrtelník naplnil to, pro co byl zrozen. Obřadníci obětují zvíře, během zpěvů, tanců a bubnování se nechají „naplnit“ bohy, posednout jimi. Obřad bývá zakončen společným jídlem, bohů, vyznavačů a návštěvníků, průnik těchto světů má zajistit jejich soudržnost.

Obřadníci jsou většinou v bílém, posedlí mají kostýmy či líčení pestrobarevné, nepoužívá se obličejových masek. Někteří badatelé (Augusto Omolú: výuka kandomblé v kurzech Odin teatret, podle Ladislavy Petiškové) znají rozvinutější podobu kandomblé – postavy bohů jsou kostýmem a gesty fixovány. Upadne-li někdo

z účastníků rituálu do extáze, je opatrně vynesena z tanečního prostoru. Zásadní roli zde hraje obětování zvířete (tančící kohout s odříznutou hlavou, obětování kozy či krávy) a omývání se vodou, vstupování do vody.

Sestup božstva do tanečnicků v indické Kérale je jedním z nejznámějších příkladů pozoruhodného rituálu s výraznými estetickými a divadelními prvky (tanec kathakali), je doloženo množství takových posvátných tanců pocházejících z Indie a Indonésie.

Obřadníci, kteří ožívají ztělesněné zbožštělé předky zvané *tejjam*, jsou líčeni po celém těle, zdobí se peřím a travinami, rozdíl mezi maskou obličeje a těla je viditelný. Postava v obřadní a divadelní masce působí tajemně. Vnější transformace má zároveň psychologický účinek i na nositele masky. Vyvolává v něm pocit neobvyklé síly, víru, že se ztotožnil s nadpřirozenou bytostí.

Badatel Wayne Ashley provedl v severní Kérale test se dvěma aktéry obřadního divadla *tejjam kettu*, chudými vesničany, kteří si účinkováním v sezónní obřadu vydělávají na živobytí. Byli požádáni, aby nakreslili dva autoportréty. Na jednom se měli zobrazit, jak se vidí v denním životě, a na druhém, jak se cítí, když na sebe vezmou podobu božstva – předka. Rozdíl byl obrovský. V prvním případě šlo o kresby malého, nevýrazného človíčka ve sporém oděvu, s rukama založenýma nebo spuštěnýma chodidla podivně zkroucená na jednu stranu. Ve své božské podobě se zpodobnili jako mohutné postavy, tyčící se do výšky, rozpínající do široka, ruce, roztaženy a v majestátném gestu, zdvihají zbraně, atributy bohů. Nešlo přitom o namalování masky onoho boha.

*Tejjam kettu* doslovně přeloženo znamená „připravit boha“ nebo „obléci boha“.

V průběhu několika dní a nocí trvajících festivalu v Kérale jsou uctíváni různí bohové a jsou k nim vznášeny prosby jako k ochráncům. Věří se, že určitý zbožštělý předek zabezpečí úrodu, jiný ochrání dobytek před pohromou, další se starají o sňatky, úmrtí, porody.

Festivalu předchází výběr aktérů z nízkých kast původního drávidského obyvatelstva. Jsou to lidé, kteří opakovaně v divadle účinkují a mají k tomu dispozice, jsou například schopni snadno upadnout do tranzu. Festivalová rada rozhodne, které božstvo bude kdo ztělesňovat a bere přitom ohled na to, jak se osvědčil v minulých vystoupeních.

Následuje dlouhá několikadenní příprava aktérů, která zahrnuje bezmasý půst, abstinenci, pohlavní zdrženlivost, izolaci od ostatní komunity a úplnou fyzickou a mentální koncentraci na božstvo, které ztělesní. Odříkávají předepsané mantry, jimž je připisována magická moc, upadají do transu, somnambulně se pohybují, vydávají výkřiky.

Na počátku festivalu přijde každý aktér před svatyni ve svém oděvu a přijme od celebujícího bráhmána velký banánový list, na němž je připevněno pět zapálených knotů a položeny obětiny. Knoty symbolizují pět elementů (vzduch, vodu, oheň, prostor a zemi), jež dohromady tvoří *šakti* (síla, energie). Kněz převezme list od aktéra, který do svatyně nesmí vstoupit, a třikrát po sobě jej podrží nad idolem ve svatyni a předá jej zpět aktérovi – tak je přeneseno *šakti* a zaručeno převtělení.

Další stadium obsahuje sáhodlouhý zpěvavý přednes balady *tottam*, v níž aktér za doprovodu bubnů vypráví životní příběh svého boha, od narození až do smrti. Už má na sobě červený šat a na hlavě vysokou korunu, náhrdelníky a květinové girlandy. Pak se u aktéra dostaví extatický stav a věřící ho zasypávají zrnky rýže. Po té zamíří k prahu svatyně a pantomimou zobrazuje krvavý akt zneškodnění démona, pak vstane a přijme od brahmána zbraň, která patří k božstvu (meč, luk, šíp).

Další stadium vtělování je *přetělesnění scénickou maskou*. Nejdříve je nalíčena tvář a aktér recituje mantry, slova vdechuje do barev a konečků prstů, aby přenesl *šakti* na tvář. Finální složité ornamenty vytváří asistent-maskér. Líčení trvá až dvě hodiny, během nichž pomocníci připravují kostým. Je to výtvarná konstrukce, která několikanásobně zvětší postavu aktéra do výšky i šířky, pohyb je umožněn za pomoci asistentů. Za ohlušujícího třesku bubnů se božstvo dostává do stavu autohypnózy, je schopno neobyčejných činů : chodí po žhavém uhlí, pije krev obětovaných zvířat. To působí extaticky na účastníky obřadu. Pak se koná soud, jsou přednášeny majetkové spory, řeší se případy zločinů v místě a božstvo má roli zprostředkovatele mezi stranami. Ke konci božstvo přijímá obětiny, věřící mají poslední možnost žádat o požehnání, vyslovit sliby. Aktér je zasypán rýží, s pomocí asistentů sundá korunu, kostým je rozebrán, a tím rituální divadlo končí. V okamžiku konce obřadu *kostým zaniká*, je zničen, vždy se pro obřad znovu rituálně vyrábí. Materiálem jsou stonky, listy palem, štípaný bambus, sklíčka, papír, slupky, sušené květiny, traviny, kalikové látky, lehké dřevo pestré folie.

(\*14 Dana Kalvodová, *Asijské divadlo na konci milenia*, Praha 2005, s.41-45).

Dalším příkladem by mohlo být rituální divadlo jihočínských Čuanů. Počátky nalézáme v obřadech čínského dávnověku. Masky a rituální oděv je důležitou součástí šamanských her. Čuangské masky představují božstva nebe, země, hor a vod, ptáky, rostliny, zvířata, bohy buddhistického i taoistického panteonu, démony, duchy, mytologické postavy, panovníky, vojevůdce. Třicet šest bohů a sedmdesát dva podob, kompletně jde o stoosm masek. Masky jsou ze dřeva, řidčeji z pálené hlíny, z bambusové a papírové drti. Masky se dělí na jasné a temné. Jasné se nasazují na čelo a vrcholek hlavy (hlavu si obřadník omotá dlouhým pruhem bílé látky, která je spuštěna na záda). Temné kryjí celý obličej a mají třeba vousy. Další dělení je na mužské a ženské, ženy hrají muži.

Prováděly se rituální obřady zvané la, ča, jü a nuo, později zahrnuté pod společný název nuo-t'i, obřady vymítající zlo, nemoci, exorcistní obřady. Šaman měl masku na obličej a rudý plášť nebo medvědí kůži přes ramena, a červené kalhoty. Účinkovalo přes 120 bubnujících chlapců a kolem 12 oblud. Šlo o dvorní obřady jejichž součástí byly rituální tance. Masky sehrávaly krátké skeče i dramatické scénky. V pozdější době se prosadila více líčená maska, tak , jak ji známe z čínské opery.

Uvedla jsem příklady rituálů, které v divadlo nepřerůstají a následně dva příklady, ze kterých je patrný vývoj rituálu v ustálenou divadelní formu se zachováním tradice rituálu.

Intenzita zachovaných rituálů slábne od počátku 20.století. Mizí spolu s původními obyvateli té které země, či se stávají divadelně-rituální produkcí, jejíž sílu a sdělnost nechci nijak zpochybňovat, má však už jinou výpovědní hodnotu: prezentuje, představuje, obeznamuje, uchovává.

Dodnes vedle sebe existují naprosto odlišné stupně vývoje společnosti (přírodní kmenové společnosti a moderní civilizace), které se rozcházejí ve stylu života a v chápání sebe sama (ve smýšlení o svobodě, nezávislosti, individualitě, víře, způsobu života). Propast je veliká a shoda prakticky nemožná. Na druhou stranu, můžeme v posledních letech sledovat snahu vrátit člověka jeho přirozenému bytí, zpět k přírodnímu způsobu života (bio farmy, komunity žijící bez klasikých zdrojů elektřiny a vody, alternativní a ekologické stavby obydlí atd.).



Antagonismus řádů společností nahlíží R.Callois (\*15 Callois, R. *Hry a lidé*, s. 102) skrze přístup k organizování života společností, který vychází z její podstaty, myšlenkové platformy, a rozděluje tak společnosti na společnosti vzruchu a propočtu.

*„Primitivní společnosti, já jim říkám raději společnosti vzruchu, k jakým patří australské, americké, africké, jsou takové v nichž vládne ve stejné míře maska a posedlost, to znamená princip mimikry a ilinx. Naopak Inkové, Asyřané, Číňané, Římané představují princip společnosti s řádem, byrokratické společnosti, kde jsou důležité kariéry, zákoníky a tarify, kde platí kontrolované a hierarchizované výsady, kde jsou primární principy, komplementárními společenské hře, agón a alea – zde čti zásluhy a původ. ((pův.soutěž – náhoda)). Oproti společnostem vzruchu tyto společnosti nazývám společnostmi propočtu. Všechno probíhá tak, jakoby u těch prvních předstírání a závrať, nebo chcete-li – pantomima a extáze zajišťovaly intenzitu, a tím i soudržnost kolektivního života, zatímco u těch druhých spočívá společenská smlouva v kompromisu, v implicitním vyrovnávání účtů mezi dědičností, to znamená druhem náhody, a schopnostmi, u nichž se předpokládá, že budou podrobeny srovnání a že budou vstupovat do soutěže.“*

Tímto rozdělením dále nastiňuje, jakým způsobem maska ze společnosti vzruchu mizí:

*„Vymizení masky jako prostředku, vedoucího k extázi na jedné straně, na druhé straně jako nástroje politické moci, probíhá pomalu, nerovnoměrně, obtížně. Maska byla znakem vyššího postavení par excellence. Ve společnosti masky šlo jednoznačně o následující: buď měl člověk masku a naháněl strach, nebo ji neměl, a bál se. Ve složitějších společenských organismech znamená vlastnictví masky, že vlastník má z některých strach, jiné že může strašit, v závislosti na stupni iniciace. Nejvyšší stupeň iniciace pak znamená dozvědět se nejzazší tajemství masky.*

*...Systém iniciace a masky funguje jedině za podmínek přesné a konstantní shody mezi odhalením tajemství masky a právem ji následně sám užívat, a tak si zpřístupnit božský trans a možnost strašit novice....Není možné prožít vrchol extáze, nebo přinejmenším ji nelze prožít v dostatečné kvalitě, s pocitem posvátné hrůzy jestliže dotýčný ví, že nejde o nic jiného než jednoduše o převlek. A prakticky je nemožné to nevědět, v každém případě po určité době....“*

A to je „věčná trhlina v systému“, který se chrání před odhalením aplikací vysokých trestů i trestu smrti, pokud se překročí pravidla a někdo nakukuje, kam nemá.

*Postupně dochází nevyhnutně k tomu, že ochrana výroby a užívání masky nebo převleku, aniž by tyto ztratily svůj posvátný charakter, slábné, ochabují zákazy a nehrozí už trest smrti...od této chvíle se neznatelnými proměnami z masky a převleku stávají liturgické ozdoby, rekvizity obřadu, tance či divadla.*

(\*16 Callois, R. *Hry a lidé*, s.120-121)

V průběhu civilizačního vývoje je v rituálech tajemství masek postupně odhalováno, ale tím rituály nezanikají. Jsou to stupně poznání, spojené se stupněm iniciace a funkcí jedince ve společnosti.

Příkladem mohou být masky zvané *kačiny* kmene Hopiů. Hopiové žijí na území Arizony (v překladu Hoe-pee znamená „mírumilovní lidé“, říkají si také indiáni z rodu hadů, což souvisí s mýtem o jejich předcích, spřízněných rodově s hady). Každých sedm let se odehrává v podzemních svatyních (*kivách*) rituál, při kterém *kačiny* sešlehají pruty skupiny iniciovaných dětí ve věku kolem deseti let. Pak *kačiny* sejmou masky a děti v nich poznají lidské bytosti, vlastní příbuzné. Děti utrpí šok jak emocionální, tak světonázorový. Jejich víra se nyní mění – magický svět neexistuje beprostředně před našimi zraky, ale duchové se vtělují pomocí masek a rituálu do lidí. Tak děti dospějí k jinému, hlubšímu základu víry a samy se pak mohou kultu kačin účastnit. (\*17 Lidé a země č.1 rok 2009, článek V. Erbana Maska a tvář).

Rituální funkce masky je účelová. Lidský život v kmenových společnostech je rozdělen do tří hlavních stádií : narození a dětství, dospělost a manželství, stáří a smrt, po které následuje existence v říši předků. Zpodobování mrtvých má pro společnost obrovský význam, je nedílnou součástí společnosti živých, pomáhá v léčení, varuje před nebezpečím, pomáhá v důležitém rozhodování.

Například muži kmene Asarů ve vnitrozemí Papui Nové Guinei používají zvláštní hliněné masky, které zakrývají celou hlavu a sedí až na ramenech, pomazávají celé tělo i masku šedým bahnem, na prsty nasazují bambusové tyčinky, čímž je prodlužují. Stávají se tak zvláštními bytostmi, duchy, kteří nahánějí strach. Ke vzniku masky se váže legenda o starci, kterému se zjevily takové masky ve snu, v předvečer boje se sousedním kmenem. Boj se zdál již prohraný, muži byli zesláblí a bylo jich méně než nepřátel. Ještě téže noci vyrobili muži velké hliněné masky dle



instrukcí starce a zjevili se nepřátelům, kteří se v hrůze rozprchli. Hliněné lidé, jak si Asarové říkají, vděčí za svou záchranu radě, která přišla starci skrze sen. (dokument ČT 2, *Towel of Babylon*, 2009)

Děti mají podobné postavení jako předkové a neplodnost bývá považována za prokletí. Rituály vstupu do dospělosti jsou také vstupem do sexuálního světa. Obřízka je tak definitivním odlišením dítěte od dospělého. Rituály spojené s překonáváním bolesti patří ke znakům dospělosti. Jedinec se zrodí do nového života, tělesná schránka zůstává, ale je změněna, označena. Proměna duchovního „já“ jedince se vepíše na tělo, jako nesmazatelný záznam pro okolí. Nemění se jen iniciovaný jedinec, ale chování celé společnosti vůči němu. Prostřednictvím svého těla vyjadřuje jedinec své emoce, společenské postavení a tedy sebe sama, sděluje jizvami, tetováním, zdobením, malováním příslušnost k určité komunitě, vyjadřuje sociální postavení, ale i povahu a individuální rysy.

Obřady zjizvování těla jsou například vládou Nové Guinei zakazovány. Přesto stále probíhají. Například muži kmene „krokodýlích lidí“, obývající území kolem řek plných lidožravých krokodýlů v Papui Nové Guinei, si nechávají obřadně nařezat kůži, aby vypadala jako kůže krokodýlů. Jde o stovky řezů podobné šupinám a bradavky na hrudi pak vypadají jako oči krokodýla. Muži tím zaujmou místo mezi vyvolenými, kteří znají zákony světa a taje bytí. Kmen přežije jen pokud je jednotný a silný.

Dodnes žijí kmeny, které používají kamenné sekyrky a rozdělávají oheň stejně jako v pravěku. Každý kmen má své charakteristické barvy líčení, které mění podle příležitostí. Líčení je vizuálním vyjádřením stavu mysli zobrazený znaky a kresbami. Vzory určují jejich totožnost a potvrzují členství v komunitě, zájmy skupiny jsou nad zájmy jednotlivce. To vše sděluje maska.

Všude v těchto společnostech je funkce masky rituální. Je vnímána jako silná, tajemná, vzácná věc. Spojuje mýtické, sociální, náboženské a výtvarné cítění. Smýšlení jedince o vlastní identitě se nevymyká odvěkému řádu kmene a s ním spojeného vnímání světa a role v něm.

V západní kultuře se smýšlení o identitě, úloze a údělu na tomto světě značně proměňovalo. Maska se tu oddělila především pro svou **druhotnou funkci**. Stala se součástí divadla a hry, chápána jako převlek jako změna identity. Její magická moc do jisté míry zanikla. Chuť pozorovatele přistoupit na magickou moc masky je

**v intencích vědomé hry**, na kterou přistupuje jak aktér, tak divák. Masky a maskování souvisí velmi zásadně s různorodým přístupem kultur k vnímání „já“ a ke změně identity.

I v rituálech se běžně objevují divadelní prvky jako je pantomima či akrobacie nebo komický výstup. Avšak v kmenových společnostech divadelní produkce nad rituály a obřady nepřevážila, divadlo v našich intencích chápání se zde nezrodilo a nevyvíjelo.

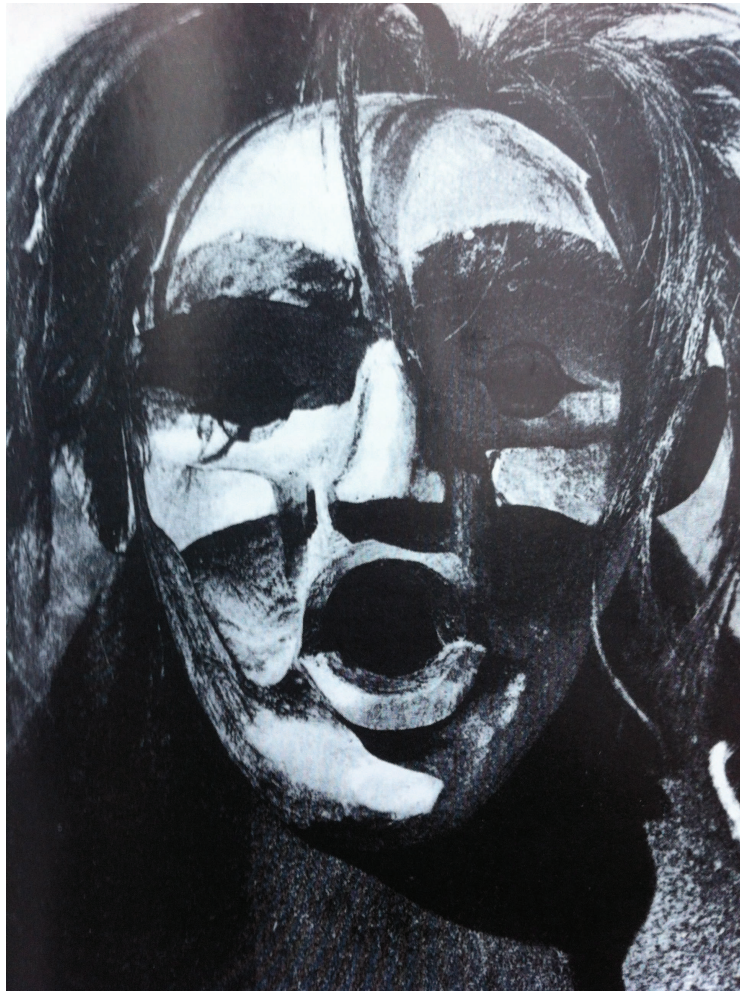
V kulturách východu došlo k vývoji pozoruhodných divadelních forem, jejichž trvalou součástí je i maska, jako jsou například gigaku, bugaku, nó, kabuki, čínská opera atd., z nichž některé výrazně ovlivnily západní divadlo dvacátého století. Maska zde má určité dané konvence, které vypovídají o charakteru postavy, její povaze a postavení.

Na našem území dodnes existují masky, které ctí svou původní podobu či funkci. Jsou to například masky masopustních maškar. Masopust se datuje na našem území od 13. století, i když se tento rituál oslavy života a prosby o zachování lidského rodu, dávno proměnil ve formální folklórní zvyk, stále se udržuje v některých oblastech Moravy a Čech (Chodsko, Doudlebsko, Hlinecko, Strání, Vlčnov, Nivnice) podobně jako Jízda králů (Vlčnov), lidová slavnost původně zřejmě vycházející z iniciační cesty mladých mužů.

Rituální funkce masky mizí nebo se proměňuje v různých divadelních formách, spolu s vývojem a proměnou společností. Hra s proměnami identity stále trvá.

*„Lze shrnout, že hra s identitou je neodmyslitelným atributem lidství a jeho kultury. Ať už budeme klást stáří symbolické kultury moderního Homo sapiens do doby před 45tisíci lety, nebo (podle jiných odhadů) teprve před 25-20 tisíci lety, můžeme navzdory absenci přímých archeologických důkazů předpokládat, že v té době byly určité formy maskovaných aktivit člověku zcela vlastní a samozřejmé. Už jen analýza hmotných artefaktů a jiných výrazových projevů té doby naznačují, že jsou dílem člověka s rozvinutou schopností reprezentace, sebereflexe a tedy i sebe prezentace – neboli těch aspektů lidského vědomí, jež lze považovat za základní prvky symbolické kultury, a tedy i za významné kognitivní zdroje maskování.“*

(\* 18 Erban, V. Masky a tvář, kap. Původ masky jako stavu vědomí, s. 82)



Obrázek 1. : Dzonokwa, kmen Kwakiutlů



Obrázek 2. : maska „hliněných lidí“,Asarové, Papua-Nová Guinea





Obrázek 3. : první fáze líčení, tanečník kathakali, Kérala, Indie



Obrázek 4. : fáze nánosu čutti a ornamentů, líčí asistent-maskér



Obrázek 5. : tanečníci při líčení, tejjam, Kérala



Obrázek 6. : výsledné nalíčení a ozdobení božstva, tejjam, Kérala

## 2.2. Maska v divadle

V západním světě došlo k pozvolnému oddělení divadla od rituálu v období antického Řecka (když elusínská a orfická mysteria převzal do zprávy stát po roce 700 př. Kr.). Vztah divadla a náboženství se ještě udržoval, k definitivnějšímu rozvolnění došlo až v Římě.

Co se týče masky, byly používány pevné hlavové masky, které umožňovaly na velkou vzdálenost antických divadel rozpoznat postavu a její výraz. V šíření hlasu nebránily, díky „trubkovitému“ tvaru kolem úst mohly hlas i posílit. Používaly je hlavní postavy děje, taneční chór se upravoval zpravidla kadeřením a líčením (vyjma komedií kde je použití masek doloženo, např. Jezdci, Ptáci).

Pevné hlavové a obličejové masky se později s vývojem různých divadelních forem přestaly běžně používat a dávalo se přednost divadelnímu líčení a vlásenkám. Pevná obličejová polomaska se výrazně prosadila v komedii dell' arte. Jde o koženou masku, ze které je patrný charakter postavy. Některé z nich zpočátku uchovávaly stopy magických bytostí (např. Harlekýn). Divadelní forma, kde by se obhájily na několik století pevné obličejové masky určitého stylu v západní kultuře není. Kromě oblíbené polomasky komedie dell' arte, jejíž používání v různých kontextech přetrvává dodnes.

V Japonsku a Číně, kde se udržela úcta k tradičním formám v podstatě dodnes, byly nejstaršími projevy divadla obřadní tance a výstupy. V Japonsku šintoistické *kagura*. S buddhismem souvisely pantomimické tance *bugaku* (8.st.) a později ve 14. st. vzniklo divadlo *nó*, které se v tradiční formě zachovalo dodnes a stále používá obličejové masky. Vychází z forem, které vznikaly již od 11. století. Hrát mohli jen muži, a tak snad i proto, se pevná maska měla důvod udržet déle, ale to jistě není ústřední důvod zachování existence masek v této kultuře. Nejstarší typ japonského divadla, původem však z jižní Číny, je *gigaku*. Jsou to tance v maskách, měly komický podtext a proto byly vládci země v 8. století zakázány.

Další tance s maskou byly japonské *bugaku*. Dodnes se *bugaku* při určitých obřadech hraje, má rituální charakter. Obě formy jsou vyhlášeny národní památkou Japonska.

*Sangaku* byly akrobatické zábavy s keklíři a provazochodci (obdobné jako v západní Evropě), které se kombinovaly s různými posvátnými písněmi a tanci a staly se tak

základem pro vznik mnoha forem japonského dramatu.

Měšťanské divadlo 17. století *kabuki*, používá výrazné líčení, které vychází z pevných obličejových masek. Na celý obličej se nanesou výrazné linie barev, které demonstrují povahu a sociální zařazení postavy.

Pozoruhodná je také Peginská opera, jejíž forma v Čínském divadle dominuje od druhé poloviny 19. století. Používá se v ní velmi výrazných líčených masek konvenčně definujících roli.

V západním světě je rozmanitost druhů a forem divadla skutečně velká, východní svět je pozoruhodný svým lpěním na tradičních tvarech a schopností zachovat určité formy po staletí v původní formě. Oba přístupy se ovlivňují silněji od počátku 20. století. Neiluzivní asijské divadlo ovlivnilo např. Mejercholda, Vachtangova, Brechta, Artauda.

Fascinace východními formami divadla přichází ve chvíli, kdy se naturalismus a realismus vyčerpává, psychologie hereckých postav už nenesou čerstvý vítr, alespoň ne pro symbolisty, expresionisty a tvůrce, kteří byly později označeni za zakladatele první divadelní reformy.

Na počátku 20. století se k masce a loutce obrátili tvůrce, kteří hledali „nového umělce“, prostého vlastního ega, individuality, bez nánosů psychologie. G.E. Craig předložil vizi nadloutky a masky. Svým ztrnulým výrazem nadloutka, a podobně i maska, odosobňuje, vyvolává dojem postavy z jiného světa. G.E. Craig publikoval měsíc před studií o nadloutce článek „Poznámky o masce“ (1909) a v deníkovém záznamu je jeho přání *zbavit herce jeho osobnosti a získat jen chór maskovaných postav.* (\*19 Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*, Praha 2011, s.90).

Byl to, jako už tolikrát v historii umění, návrat k antice (tentokrát jako reakce na realismus a naturalismus) zaměřený na sošnost, státnost antické postavy, na masku. Postavy jako nehybné bytosti, oživé sochy, které očekávají naplnění svého osudu, pramenícího z mimolidského světa, byla už vizí symbolistů. Maurice Maeterling měl vizi statického dramatu, chtěl nějakým způsobem odstranit ze scény živého herce. Symbol, jímž je každé umělecké dílo, nesnese aktivní přítomnost člověka. Na tyto myšlenky navázal A. Appia, G.E.Craig a další.

A jiní tvůrce, jako J.Copeau, E.Decroux, J.Dasté, J.Lecoq, ve stejné době studují tělovost východních tradic, principy vnitřních protikladů, nastává rozvoj mimu. Rozvíjí se školy hereckého cvičení s neutrální maskou. Masky se stávají opět hodna



prozkoumání, tentokrát už jako objekt pro antropology, divadelníky, psychology, kteří začínají zkoumat různé možnosti existence člověka v masce a podstatu možností proměn identity v masce.

V českém divadle, v prvních čtyřiceti letech 20. století, představovala tvorba masky pro české herce významnou součást profese. Uvažovat o své roli ve spojení s vizáží postavy do takových detailů, o jakých se můžeme dočíst v knize J.F.Munclingera, bylo v této etapě českého divadla běžné. Detailní uvažování herců o masce mohlo souviset jak s rozvojem moderny, s mnohostí výtvarných stylů, které se po roce 1900 rozkošatily a ovlivnily silně i divadelní tvorbu, tak s i tradicí českého ochotnického divadla, kde herci vynalézavě vytvářeli své kostýmy a líčení. Šlo však o změnu tváře

herce, tedy o masku líčenou. Existuje několik příruček popisujících líčení a výrobu masek a vlásenek (paruk, vousů) vydaných v letech 1910 -1940, které jsou určeny ochotnickým hercům i hercům profesionálům. Vlásenkář Jan P. Hakl se, ve své příručce „Umění divadelního líčení“ (\*20 Hakl, Jan P. *Umění divadelního líčení*, Praha 1911), odkazuje k tradici ochotnického divadla. Popisuje návodně *líčení charakterů* v základních typech:

- 1.milovníci (mladí, staří, hrdinové, rytíři)
- 2.komické masky (hlupáci, šviháci, krejčí, ševci, bonvianti, opilci, šašci)
- 3.charakterní masky (intrikáni, závistníci, lakomci, Židé, různé národy jako Číňani, černoši).

Jsou to poměrně podrobné popisy, jak nalíčit tu kterou masku. Munclingerova kniha sice z větší části obsahuje také návody k líčení, ale pojímá masku z výtvarného i psychologického hlediska. Otevírá téma identifikace s maskou.

Takto poeticky definuje masku (přesněji líčenou masku) herec, pěvec, režisér Josef František Munclinger:

„Herecká maska znamená celkový vzhled jevištního hercova převtělení. Znamená tedy celou postavu maskovanou, či prostě převlečenou do cizí duše. Ovšem nejen do kůže, ale především do cizí duše, kterou si maska dramaticky přisvojuje“.

(\* 21 Munclinger, J.F. *Hercova tvář a maska*, Praha 1940, s. 104)



Munclinger se zabýval vytvářením masky jako výtvarné výpovědi o charakteru postavy velmi důsledně. Masky svých postav si rozvrhoval, líčil se sám a navrhoval si vlásenky, používal různé maskérské tmely pro výraznou změnu rysů tváře. Inspiroval se přitom různými obrazy a výtvarným uměním vůbec. Masku si nejdříve rozkreslil a pak si připravil technologii nanesení barev a tmelů na tvář. Vše zaznamenal.

Podle Munclingera si *maska dramaticky přisvojuje cizí duši*, přikládá jí tedy téměř magický význam a obhajuje ji před názorem, že je lživým obrazem a povrchním převlekem. Zdůrazňuje její výtvarný aspekt propojený s hercovým pohybem a niternou pohnutkou – tak je výpovědí, *plastickým dílem* a nikoli pouhým převlekem. Je to především maska realistická, která se u nás tolik vžila, a kterou nejvíce autoři popisují.

Důležité je, aby maska vznikla psychosomatickou cestou, z nutnosti umožnit proměnu vnitřní i vnější. Je zřejmě ideální, když může maska vzniknout tímto způsobem za spolupráce režiséra, výtvarníka a herce.

Tvořivým způsobem, pracoval u nás s hereckou maskou zejména režisér Jiří Frejka, jak v Osvobozeném divadle, tak ve 30. letech na scéně Národního divadla. Max Reinhard pracoval s maskami v režii indického dramatu Sumurun, Kurt Jooss se inspiroval středověkým *danse macabre* ve svém významném baletu „Zelený stůl“ (maska Smrti).

O jiném případě vzniku masky, netvůrčím a mechanickém, píše později výstižně režisér a scénárista Peter Brook.

Peter Brook ve stati „*Maska – opouštění skořápky*“ (\* 22 Brook, P. *The Shifting Point, London 1988. s.2-8*) mluví o masce nechutné, lživé. Je to maska pokřiveného charakteru, zkreslující, kterou *západní divadlo běžně provozuje*. Maskuje pravý stav toho, co se uvnitř člověka děje nebo je dekorativním obrazem a prezentuje vnitřní obraz v lichotivějším světle – je tedy lživý. Vyjadřuje nesoulad s postupem západního divadla, kde scénograf ze své subjektivní fantazijní pohnutky, vymyslí masku a nasadí ji na herce.

*„Máme tu co dělat s věcí, která je ještě horší než vlastní lež – někdo tu klame vnější podobou cizí lži. Ještě horší však je, že tato cizí lež nepochází z povrchu, ale z podvědomí, a je tím ohyzdnější, že lze prostřednictvím fantazijního světa jiného člověka. Proto také všechny masky, které je možno vidět v baletu apod. v sobě nesou cosi morbidního, jsou totiž zmrazeným aspektem subjektivního podvědomí. Setkáváme se zde s působivou podobou čehosi mrtvolného a patřícího vzásadě do skryté oblasti osobní nemohoucnosti a frustrace.“*

Oproti „ohyzné masce“ staví Brook naprosto odlišnou masku tradiční. Utrzuje v tom, že takovou masku poznáme. *Je čistá, jasná, je to anti-maská.*

*„Tradiční maska ve skutečnosti žádnou maskou není, protože je obrazem vlastní podstaty. Jinými slovy, tradiční maska je portrétem člověka bez masky.“*

*„Tradiční maska je skutečný portrét duše, fotografie toho, co vidíme jen zřídka a jenom urozvinutých lidských bytostí : vnější schránka, která je kompletním a citlivým zrcadlením vnitřního života...(…)…tyto masky, přestože nehybné, jakoby dýchaly životem. Herec, dodrží-li určitý sled kroků, oživí masku v okamžiku, kdy ji nasadí, nekonečnými možnostmi.“*

*„Maska je jako neustálá dvojsměrná komunikace: podává zprávu dovnitř a vysílá ji ven.“ (\* 23 Brook, P. tamtéž)*

Problém by mohl být v přístupu k masce. Jedno úskalí je procesu vznikání masky, druhé je ve vstupování do masky. Je zřejmé, že platnost, sílu, čistotu výrazu a posvátnost nemá jen maska tradičních východních forem nebo masky rituální. Výtvarník může vdechnout masce, kterou si zcela vymyslí nebo ji vytvoří, základní myšlenku, kterou herec uchopí a rozžije. Herec by na to měl mít čas, vedení, vůli i schopnost. Příklady nabízí inscenace Ariane Mnouchkiny, která zachovávala obřanou přípravu hercovy masky.

Může se jistě stát, že výtvarná složka celému dílu na významu nepřidá, a herecké jednání nijak neopodstatní. Může se projevit nesoulad mezi kostým-maskou-scénou-jednáním. Maská se může stát také pokřiveným obrazem, plytkým dekorativním prvem, promarněnou šancí divadelní komunikace.

Konvencí určené masky a kostýmy východního divadla nepřipustí rozvolnění z výtvarného hlediska. Proto je herec svým způsobem stále v určitém „rituálu“ vstupu

do masky a s tím souvisejícího jednání v ní (způsob mluvy, pohyb). Takto samozřejmě může přistupovat herec k jakékoli masce v moderní inscenaci, jistě to bude obtížnější, protože taková maska za sebou nemá žádnou historii a pokud si ji herec neosvojil během zkoušení, nevstoupil do ní dostatečně silně, pak se ho nemusí nijak vnitřně dotknout a zůstává svrchníkem, zvláště je-li spíše výtvarným než charakterotvorným prvkem.

Divadelní maska je archetypem určitého lidského jednání. „Ztopornělý charakter je maska“. (\* 24 Frejka, J. *Smích a divadelní maska*, Praha 1942, s. 50).

Duševní lenost a otupování životní síly, to je na člověku k smíchu, to si zaslouží výsměch. Chyby bližního v nás budí smích. A tak vnikají prototypy charakterů, které velmi přesně představila vytěžila komedie dell' arte i vídeňské lidové divadlo.

Jsou to veskrze *povahy průměrné a opakovatelné*, píše Frejka, a tím se liší od povah neopakovatelných, jakými jsou hrdinové tradégidí. Jsou *postavy s fantazií k činům*. Tyto činy se však stávají jejich osobní zhoubou.

To jsou tedy ustálené typy, jsou v divadle všech kultur, a každá je ztvárňuje dle své národy. Od ztvárnění výsostných po fraškovité kusy. A divadelní maska herecké ztvárnění glosuje, ilustruje, překračuje, zvětšuje, magnetizuje – herec v masce zakouší, zkouší všechny možnosti.

Pevná obličejová maska zakryje mimiku tváře, ale nabízí možnost zcela se proměnit a uvnitř masky zůstat svobodný. Tvář se za maskou schová, tělo může naplnit formu masky, člověk se tak může stát tím, čím by nestane bez masky (dávným božstvem nebo třeba obřím papouškem). Jestli promění svou identitu uvnitř masky, to se divák nedozví. Herec má obě možnosti, maska zveličuje, zdůrazňuje obličejové partie a tím je výraz masek velmi silný a emočně nabitý. Lidské oči mohou být vidět, ale také nemusí. Líčená maska mimiku nikdy zcela nesebere, a tak tvář vždy zůstane spolu s maskou v těsném vztahu. Masky upravuje či pozměňuje podobu herce (např. maska klaunská).

Mezi těmito maskami jsou ještě dvě možnosti: 1) Polomaska, která nechá ústům mimiku a horní část obličeje znehybní, oči jsou zpravidla v kontaktu s divákem.

2) Masky líčené s náhlavci, vlásenkami, vousy – s atributy, které charakterizují postavu, jako jsou masky čínské opery, japonského kabuki. Mimika je téměř potlačena, zůstávají oči, otevírání a zavírání úst lze přes vousy jen tušit.

### 2.2.1. Herecká práce s maskou, pedagogika

Peter Brook, ve stati *Maska – opouštění skořápky*, popisuje práci s balijskými maskami, cvičení a poznatky z něj plynoucí.

Cvičení balijského herce s maskou:

Herec drží masku v ruku a pozoruje ji, stanou se odrazem jeden druhého, „začne ji pociťovat jako vlastní obličej, ale ne úplně, protože zároveň směřuje k jejímu nezávislému životu“. Postupně začíná pohybovat rukou, takže maska nabírá život, a pozoruje ji – v jistém smyslu se di ní vciťuje. A pak se může stát něco, oč se žádný z našich herců nemůže ani pokusit (a zřídka se to stává i balijským hercům) : začíná se měnit dýchání. Herec začíná s každou maskou jinak dýchat. Masku představuje určitý typus osobnosti, s určitým tělem, tempem a vnitřním rytmem a tím i s určitým dýcháním. Jakmile toto začíná herec cítit a jeho ruka získává odpovídající tenzi, dech se mění, dokud určitá tíha dechu nezačne pronikat celým hercovým tělem, když se tak stane, nasadí masku a celý tvar je tu!“

K tomuto pojetí práce s maskou patří neoddělitelně tradice a výcvik, proto, jak píše Brook, *naši herci nemohou pracovat tímto způsobem, mohou se dobrat jistých výsledků díky své citlivosti, aniž by znali správnost tradiční formy. Musí k masce přistoupit stejně jako k nové roli (herec je souhrn možností a role katalyzátorem).*

*„Herec si bere masku, studuje ji, a jakmile si ji nasadí, jeho obličej se lehce modifikuje, přibližuje se tvaru masky. Tím, že si ji nasadí, v určitém smyslu odkládá jednu ze svých masek. Herec je v úzkém, epidermálním kontaktu s obličejem, který není jeho, s tváří velice silného, základního lidského typu. A jeho herecká schopnost být komikem (bez níž by nemohl být ani hercem) mu umožní být jinou osobou.“*

Peter Brook použil balijské masky v představení „Ptačí sněm“. Jak sám píše masky používané v západním divadle nesnášel a pracoval raději s obličejem herce.

*„Před prvním setkáním s maskami jsme pracovali na tom, aby hercův obličej plně zrcadlil jeho individualitu. Taková práce představuje (...) odstraňování osobních povrchních masek.“*

Z úvah Petera Brooka je vidět nesmírná úcta k tradici masky ve východním divadle a k technikám, které se vyučují dlouhá léta, předávají generacemi či trénují celý život.

Jinakost tohoto přístupu vzbuzuje respekt. Západní kultura je „rychlejší“, mnohdy méně precizní, zkouší v různých mírách trpělivosti a dokáže světit i znesvětit jakýkoli přístup (někdy k dobru tvorby, někdy ke škodě).

V západní kultuře nemáme techniky podobné východním tradicím. Práce s maskou a cvičení s ní se výrazně rozvinulo vlivem *mimu*, jehož silná tradice vznikla ve Francii během první poloviny 20. století.

Jacques Copeau, kritik, herec a režisér, vydal manifest *Pokus o obnovu divadla* a založil v roce 1913 školu *Starý holubník*. Tam Susane Bingová vedla pohybová a cvičení s maskou. *Fyzická cvičení jako pramen slovního projevu*, to byla Copeauova idea, chtěl obnovit divadlo a herectví chtěl tím, že vysokou úroveň herecké přípravy *připraví herce k pronesení slova*.

Copeau naplňoval své ideje improvizace a *vznešené masky*. Východiskem pro pohyb je klid. A tam si také Etienne Decroux povšiml, že herec s maskou se pohybuje pomaleji jako v němém filmu a jeho projev vyznívá esteticky krásně a čistě. Sledoval etudy žáků beze slov, kostýmů a rekvizit. Vznikaly obrazy ze života, které se staly pro Decrouxe natolik pravdivými a fascinujícími, že z nich dokázal vytvořit žánr pohybového divadla, zvaného *tělesný mimus* a *čistý mim*. Vznešenou či neutrální masku začal používat po Copeauovi Decroux, Dullin, Dasté, Lecoq. Stala se tak základem pro studium pohybu.

Francouzská tradice vede od E. Decrouxe a J. Copeaua přes experimenty Jeana-Louise Barraulta k pantomimickým představením Marcela Marceaua a potom k pedagogickému systému Jacquese Lecoqa. (\*25 Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*. Praha 2011).

Jacques Lecoq se učil improvizaci a cvičení s maskou u Clauda Martina a Jeana Dasté (člen Copiovců). Po válce působil v Piccolo Teatro v Padově, kde založil první školu *mimu*. Pro jeho cvičení a pantomimy vypracoval masky výtvarník Amleto Sartori. Lecoq čerpal ze dvou základních modelů hereckého divadla : z antické tragédie a z komedii dell' arte. V Paříži založil (1956) školu *Mim-Pohyb-Divadlo* a na univerzitě vedl laboratoř pro studium pohybu v prostoru (1969). Jeho vliv sahá do celé Evropy, neboť spolupracoval s předními francouzskými a italskými režiséry a jeho žáci jsou po celém světě.

Jeho snahou bylo vést žáky k výchově řemesla i osobnosti a k hlubší reflexi vlastní profese. *Lecoq ji nazval „bytím ve světě“, které musí předcházet vlastní produkci*

*divadla, a to lze podle něj dělat jen k záchraně života. (\*26 Hyvnar, J. Herec v moderním divadle, s. 126.)*

Věnoval se klauniádám, bufonádám a pantomimě, kde učil velkému gestu, které z denního života vymizelo. Gesto má odrážet zákon gravitace. Gesto, pohled a pohyb vytvářejí různá prostředí. Základem pedagogiky byla podrobná analýza pohybů a improvizace, založená na důkladném pozorování a vypěstované imaginaci. Copeauovu „vznešenou“ masku proměnil na masku *neutrální*. Tyto masky používal k dosažení výchozí neutrality.

*„Neutrální znamená, že herec musí být tak disponován, aby provedl pohyb bez zapojení vůle, napětí a zaměření. Takový stav má organickou povahu: je to klid kočky, stromu a přírody vůbec. Umožňuje, aby impuls k vnějšímu pohybu nebyl blokován tělesnou i racionální překážkou (skrytou myšlenkou nebo inteligencí). Tento stav je současně uvolnění a plnou (dialogickou) otevřeností k výrazovému projevu, který se stává přítomným a významným“.* (\* 27 Hyvnar, J. Herec v moderním divadle, s.127)

Neutrální maska nemá žádný typický výraz, neodráží žádné emoce, její tvar je prostý, čistý tvar neutrálního obličeje zračícího jen klid a ticho a postrádající jakoukoli dramaticnost. Neobsahuje vnitřní protiklad, je identická, je blízká masce vyjadřující nebytí nebo smrt. U Lecoqa má v sobě obsahovat *život, který cítíme v klidu přírody*. Vyjadřuje jen ontologickou stránku člověka, zbaveného napětí a vášní, bez psychologické nebo sociální charakteristiky. S takovou maskou mim dosahuje stavu „*existují*“. Masky pomáhá odkrývat esenci pohybu.

S neutrální maskou cvičili žáci různé etudy (např. Procitnutí – tělo se otevírá a probouzí k bezprostřednímu vnímání okolí). Každá etuda vyžadovala různou energii a aktivitu různých částí těla.

Maska anuluje jakýkoli postoj. Odosobnění umožňuje znázornit živly i předměty.

Rozhodující u cvičení maskou byl moment přípravy a nasazení masky. Herec se musel zbavit nutkání něco udělat, měl se uvolnit, klidně dýchat a nechat za sebe jednat masku samotnou (cvičení se odehrává přes dech a klid mysli podobně jako u balijských tanečnicků s maskou). Další zásadou bylo, že maska nemluví. Pokud chtěl herec něco říci, musel masku sejmout.

Dá se říci, že neutrální maska v několika aspektech připomíná masku rituální : nemluví, vyvolává archetypální gesta, nabízí vtělení, probouzí tělo, probouzí paměť duchovního těla.

Lecoq používal i další typy masek – výrazovou, larvální a polomasku.

Podle něj maska činí hru herce čitelnější, upřesňuje gestiku těla, tón hlasu, zbavuje všednodenní intonace.

Výrazová maska označuje charakter a vyžaduje menší pohyby.

Larvální maska označuje obecnější tvary a rysy (kulovitost, hranatost, špičatost) a žádá si větší pohyby.

Mim se může s těmito typy masek buď identifikovat nebo si naopak vytvořit distanci, tím pak dochází k vnitřnímu konfliktu, který u neutrální masky není myslitelný.

Polomasky z komedie dell' arte jsou maskami mluvícími, expresivními.

Lecoq používal typologii postav, která vychází z dělení na sangviniky, cholery, melancholiky a flegmatiky a konkretizoval je představou vody, ohně, vzduchu a země. Všechna tato cvičení vedla k ontologickému herectví. Vzniklo tak mnoho žánrů pohybového divadla, které objevily jeho žáci. Lecoq, stejně jako Copeau, chtěl touto úrovní herectví oživit sílu slova, prostou krasořečnění.

Pomocí práce s maskou se od mlčení dostává aktér zase k slovnímu projevu, s tělem, které se proměnilo, zakusilo a ovládlo ticho a znovu z něj vzešlo.

Vliv těchto mimů a pedagogů se dostává v polovině 50. let i k nám. Pantomimická skupina v Divadle na Zábřadlí se představila roku 1959, založil ji herec, mim, režisér choreograf Ladislav Fialka, pracoval inspirován technikami a osobnostmi Marcela Marceaua, kterého viděl hrát v Paříži roku 1955. Na učení Lecoqovy školy navázalo u nás mnoho divadelníků, například Ctibor Turba.

**Dialogické jednání**, jedna z hlavních disciplin na Katedry autorské tvorby na DAMU, je pedagogickou prací vedenou bez masky. Chci ji zmínit z toho důvodu, že pro mne odhaluje principy jednání, které mne vedly k následnému objevování práce s maskou.

Jde v ní především o nalezení principu hry a hravosti v sobě. Není při ní možné používat rekvizity či masky. Student je v prostoru sám se sebou a je sledován spolustudenty a vedoucím pedagogem. Má zažívat veřejnou samotu, má otevírat



spontánní jednání a může se dopustit téměř čehokoli, je v hájeném území. Je v otevřené situaci otevřené hry. Jsou to chvíle, kdy padají všechny masky, kdy selhávají nastavené mechanismy a kdy se ukazuje člověku samému skutečná pravdivost jeho momentálního jednání. Dohledáváme se toho, co se nám děje, co námi hraje.

Prof. Ivan Vyskočil definuje dialogické jednání jako psychosomatickou disciplinu, která není ani technikou ani metodou.

*„Dialogické jednání není nic hotového. Není to metoda a už vůbec ne technika. Jestli, tak je to jistá inspirace, otevřená otázka (...) případ zkoumání a studia nepředmětného herectví..“* (\*28 Vyskočil, I.a kol. Dialogické jednání s vnitřním partnerem, Brno 2005).

*„Dialogické jednání nemá žádný závazný výstup, k němuž je třeba dospět, žádnou normu, kterou je třeba naplnit, existuje cíl a kriteria. Cílem je předobraz spontaneity a mohoucnosti“.* (\*29 Vyskočil, I. Tamtéž)

Jde o to dospívat k vlastní psychosomatické kondici pro vědomou tvořivou komunikaci. A dál už záleží na osobních dispozicích, vitalitě, druhu a velikosti nadání. Když jsme jako studenti měli pochybnosti, kam s touto disciplinou směřujeme a kdy už se dobudeme výsledků, slýchali jsme provokativní odpověď :

„Nevím, k čemu vám to bude, na to si musíte přijít vy sami“.

Zkoušela jsem dialogické jednání sedm let, zažila jsem škálu mnoha pocitů od nadšení přes zmar a nudu až po inspiraci. A k dalším pokusům mě vnitřně ponoukala ona provokativní výše zmíněná věta.

Zkušenost z dialogického jednání, jak mohu reflektovat, mi jednoznačně uvolnila mysl k improvizaci ve všem, co dělám, osvobodila mne od neúprosné autocenzury a kontraproduktivního pochybování při procesu tvorby i v práci, naučila mě pracovat si s textem, zkoušet sama v prostoru, být schopna nenásilně přenést text do podoby jevištní prezentace, naučila mne experimentovat s tématem, s představou, naučila mě možnostem přístupu k sobě samé. To vše v míře mých možností.

Na jevišti jsem v situaci, která si žádá gesto, dovoluje větší expresivitu, zveličení, karikaturu, glosu, zkratka „pohrát si“ a je žádoucí, aby to přesáhlo všednodenní



jednání. Zároveň je třeba zůstat pravdivý.

Je to těžké bez technických hereckých průprav. Zbývá kondice z dialogického jednání a vědomí, že vím co chci sdělit, znám své téma, jsem v něm ponořena a soustředěna a jsem ho schopna sdělit přihlížejícím.

To, že musím sehrát všechny postavy děje i předměty, ve mně vyvolalo všechny ty otázky nad mou prací a praxí (podrobně viz. kapitola 3).

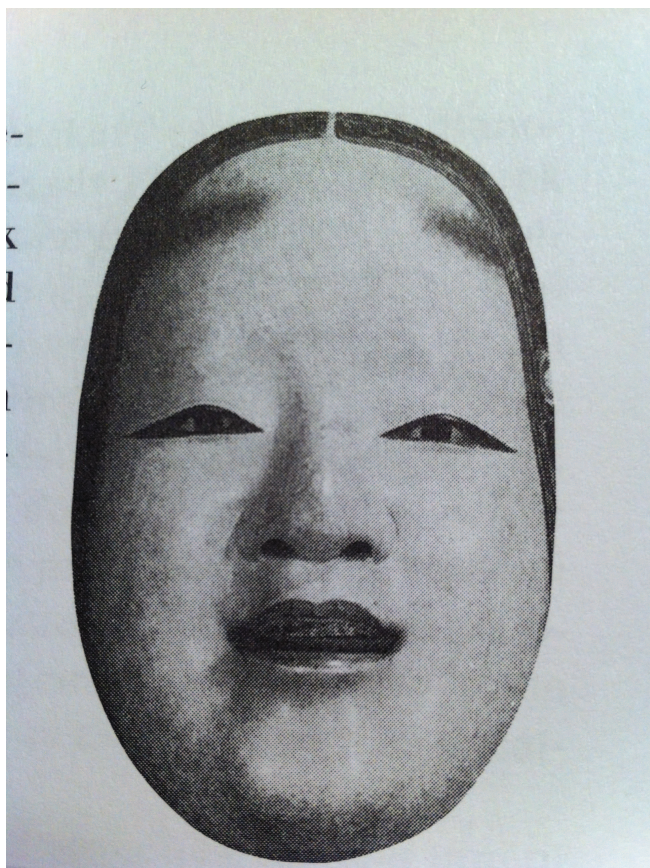
Když jsem pojala touhu pracovat s maskou, uplatnila jsem stejné principy jako v dialogické jednání – zkoušení v prázdném prostoru, nechat se být, všimnout si jednání vycházejícího z těla.

Na začátku vědomého pokusu zkoušení s maskou nebyla ani v nejmenším stopa po masce. Nejdříve jsme se musely vůbec dostat k tomu, že jsme sáhly po barvách.

Po nějaké době jsme vzaly bílou, říkaly jsme tomu „základ“, prostě jen základ.

Zkoušení s maskou se zrodilo přes zabílenou tvář, ta nás dovedla k další masce.

A pak začalo vznikat zkoušení s maskami, které dále popisuji v kapitole 3.4.



**Obrázek 7. : ženská dřevěná maska, divadlo nó**



**Obrázek 8. : kožená maska na dřevěném kopytu, komedie dell ' arte**



10.

*Herec — J. F. Munclinger.*

*Hra — D'Albert: Nížina.*

*Úloha — Tommaso, obecní starší.*

*Nápad — vlastní.*

*Výtvarný vztah — El Greco.*

*Výraz — přímý, důvěřivý, fanaticky čestný.*

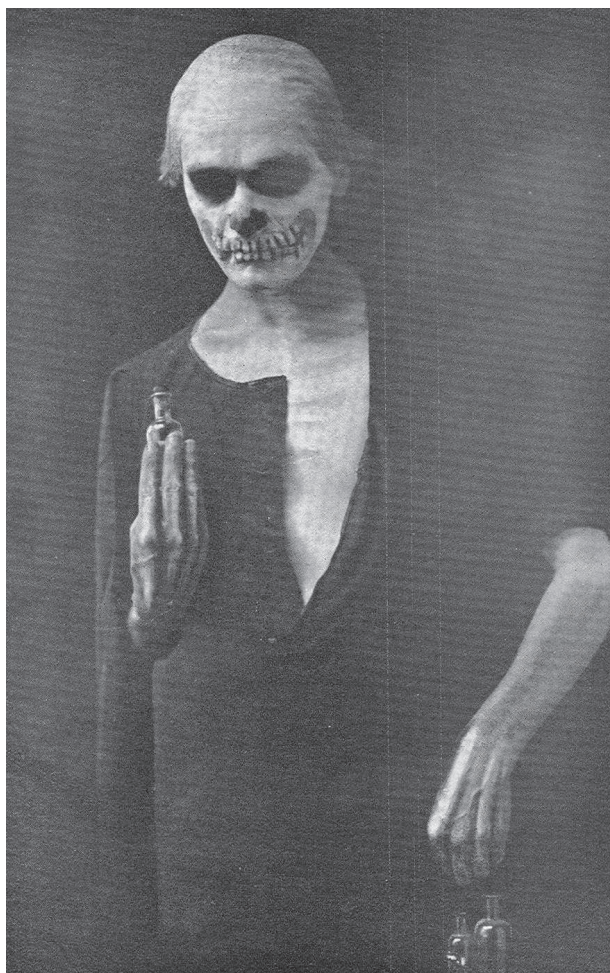
*Technika — vlásenka bílá bez čela, vlas rozvátý zpět; vous tkaný, knír krepový, obojí krepem měkce spojeno. Obočí tkané našikměle vpřed a lepené přes oči. Nos tvrdě lomený a do tupé špičky. Oči hluboko černou se sítí vrásek kolem. Líčení tmavým tónem se značnou dávkou žluté. Stínování skrání devítkou. — Světlé body žlutou a vrásky lícních záhybů hnědou, rozetřenou v měkké přechody. Ruce připudrovány v tmavší odstín.*

*Baret nasazen nejen pevně, ale i výtvarně vhodně.*

*Fotografie — J. Heinrich, Praha X., Královská 11. Snímek v zákulisí.*

**Obrázek 9. : J.F. Munclinger**





14.

*Herec — J. F. Munclinger.*

*Hra — J. Hoffmann: Hoffmannovy povídky.*

*Úloha — Dr. Mirakel.*

*Nápad — vlastní kresba na vějíři.*

*Výtvarný vztah — gotický tanec smrti a expresionisté.*

*Výraz — osudovost mimo lidský tvar, hlas v temnu.*

*Technika — vlásenka z bílé jelenice, řídký rovný vlas přes uši, obočí zakryto.*

*Líčení tváře a lebky bělobou. Všechny stíny černou. Oči uzavřeny, víčka a oční důlky hustou černí, taktéž měkké části nosu; pod lícní kosti stín a z něj vychází kresba čelistí ve třech obloucích; horní zuby nad rtem a na rtu, dolní jen na rtu; sanice a brada silně nanесeny bílou. Uši a krk kryty černí. Náznak klíčních kostí a žeber na hrudi. Triko pevně přilepeno k tělu. Ruce přesně podle anatomické stavby bílou a černou, nehty bílé. Na líčidle celá kresba očí, lícních kostí, čelistí, zubů a rukou prokreslena zelenou svítící barvou. Na líčení ve hře je jen 10 minut.*

*Fotografie — Györi-Boros, Košice.*

*Snímek v zákulisí.*

**Obrázek 10. : J.F. Munclinger**



21.

*Herec — Robert Helpmann (Londýn).*

*Hra — K. Čapek: Že života hmyzu.*

*Úloha — Žlutý mravenec.*

*Nápad — Nancy Price.*

*Výtvarný vztah — maska Bugaku, Nasori  
(Ītsukushima, Jiusha. XII. stol.).*

*Výraz — Antropomorfický démon.*

*Technika — kaširovaná lebka, oči z bílých míček uprostřed děravých, v osazení černého kruhu. Ústa rozšířena karmínem do svislé kresby. Líčení hlavy, šíje, trupu a rukou žlutým ličidlem. Ruce prodlouženy lepenými drápy.*

*Fotografie — R. Jorgensen, Londýn.*

*Uvedeno jako příklad masky fantastické s použitím zvláštních technických prostředků masky orientální.*

**Obrázek 11. : Robert Helpmann**



### 2.3. Hra s maskou jako kulturní jev

Hra je starší než kultura. Její základní principy (provokace, poznávání, soutěživost, nápodoba, dodržování pravidel, potěšení, zábava, neúčelovost) najdeme jak v lidské společnosti, tak ve zvířecí říši. Hra překračuje hranice ryze biologické a fyzické činnosti podmíněné psychikou. Každá hra má svůj smysl a význam.

Hra uvolňuje, připravuje pro vážné chvíle života, souží k nácviku sebeovládání, uspokojuje potřebu se odreagovat, něco se dozvědět, něco způsobit, soutěžit, odreagovat negativní pudy a podobně. Všechny tyto funkce by mohly být naplněny i jinak než hrou. Avšak právě hra, její napětí a radostnost, nám byla dána.

Hra stojí v protikladu k vážnosti. Lidská hra obsahuje humor, vtip, metafory, rozvíjí se v mnoho forem zahrnujících komičko, vážnost, katarzi, bláznovství, moudrost. Je základem a činitelem kultury.

(\*30 zdroj: Huizinga, J. *Jeseň středověku/Homo ludens*. S222-225)

Ve hře dětí postačuje fantazie k naplnění uspokojení ze hry (není třeba postavit hrad, stačí označit místo a říci : toto je hrad). Masky však vždy přinesou další rozměr : hra je tím skutečnější, zahrnuje větší okruh hráčů, je respektována (např. dětské karnevaly, halloween, fantasy hry).

*„Odlišnost a tajemnost hry se nejzřetelněji projevuje maskováním. V něm je neobyčejnost hry úplná. Převlečený nebo maskovaný člověk hraje jinou bytost. Je jinou bytostí. Se vším, co se nazývá maska a přestrojení, je neodlučitelně spjat dětský strach, nevázané veselí, posvátný obřad a mystická fanzatie.“*

(\*31 Huizinga, J. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha 1971, s. 226)

Pro příklad hry s maskou vybírám výraznou herní aktivitu, pro kterou se běžně používá akronym LARP. Jedná se o Live action role playing. Jsou to hry s pravidly.

Tyto hry na hrdiny, bitvy a světy se staly výraznou zábavou generace dětí narozených po roce 1985 a později. Staly se závratně narůstajícím jevem, činností dospívající mládeže po roce 2000, hrají ji děti obvykle od 12 let, jedinci starší 18let tyto hry organizují. Není to aktivita, kterou by organizovali dospělí pro děti. Tyto hry nemají publikum ani ambice stát se představením, i když mají divadelní prvky jako improvizaci v jednání, speciální prostředí, příběh. Masky a kostýmy tvoří jejich

nedílnou složku.

Aktivně jsem se těchto her zúčastňovala, jako hráč i jako organizátor, v letech 2008-2010.

Zaujal mne přístup hráčů k hraní samotnému, spontaneita jednání během hraní. Příliš se tu neprojevoval stud „hrát“ postavu. Hráč ví, jak si postavu vybudovat, má určité dané schéma hry a rozhodne se „kým se stane“, jedná a mluví bez přípravy, improvizuje v intencích své postavy, doslova si dětsky hraje a jeho fantazie běží naplno bez jakýchkoliv ambic herce před obecnstvem.

Působilo to na mne jako protiklad nácviku v dramatických kroužcích, protiklad výcviku k pěknému výkonu.

Zde byl na počátku hry nastíněn příběh - zápletka, problém, který je třeba ve hře řešit. Je to jen rozehrávka. Hráči během hry odhalují pomocí *gestů* (herních úkolů), o co všechno ve hře jde. Svým dopředu neurčeným jednáním mohou vše zvrátit, změnit, vše se může vyvinout jinak, než bylo organizátory naplánováno, ti obvykle tlačí příběh k dopředu vymyšlené pointě. I to je hra. Zaujala mne tu také míra tvořivosti v oblasti vymýšlení příběhu. Aktéři vymýšlejí příběh několik měsíců dopředu, píšou dlouhé ságy smyšlených, poměrně složitých příběhů, ze kterých pak postaví herní příběh.

Každý hráč si vytváří kostým a zbraň do hry podle předlohy nebo vlastní fantazie. Často jsem viděla masky tak dokonalé, že by se daly použít pro film, tak věrohodně působily. Čeští nadšenci těchto her ve výrobě kostýmů a zbraní předčili mnohé zahraniční hráče (srovnat lze na internetu, kde je nepřehledné množství různých záznamů) je mnoho tzv. Fantasy shopů, ve kterých se teenageři mohou vybavit. U nás převládá, a jednoznačně vítězí ruční výroba, je předmětem živé soutěživosti a mnoha internetových debat na speciálních fórech pro mladé.

Proměna, kterou umožní maska, kostým i pravidla hry (můžete kouzlit, máte nadpřirozené schopnosti, létáte atd.) nevystavená publiku, která je pouze hrou v imaginárním světě, umožňuje prožít jinou realitu, protože je dětskou hrou, dokáže člověka vrátit do herních podmínek, které lze v dospělosti těžko hledat. Do čisté dětské „hry na“, což působí někdy až magicky.

Maskování v těchto hrách je pro hráče znak postavy a prvek proměny identity. Bez ní to vůbec nejde, byť by to měl být alespoň jednoduchý kostým.



Strukturami těchto her se podrobněji zabývám v dokumentu nazvaném „Dřevárny“, který je k dispozici na internetových stránkách YouTube:

<http://www.youtube.com/user/AtandilCZE>

Pro mne to byl zážitek naprostého přijetí masky jako „druhé kůže“, existovala v ní několik hodin dní.

Zážitek z LARPů, změnil můj přístup k použití kostýmu a masky v mých představeních. Vyčleňuji si kostým určený pro představení, i když jsou to jen kalhoty, sukně, halenka. Také jsem začala vnímat masku jako partnera pro proměnu, aniž bych se obávala nepravdivosti svého vystupování. Vedlo mne to ke zkoušení s výraznou líčenou maskou a pevnou maskou.

*M. Bachtin: „V masce nabývá vrchu radost z proměny a převtělování, veselá revitalizace, negování jednoznačností a principiálně hravost.“*

(\* 32 M.M.Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Argo 2007.s.37)

---

K historii novodobých herních aktivit v masce a kostýmu:

LARP, česky se vžil název „Dřevárny“, jsou hry na hrdiny ne nepodobné těm, které jsme hrávali všichni. Významně se však liší několika aspekty. Jde o poměrně složité pravidlové systémy. Vychází z fantazy počítačových her, literatury, filmů. Scénáře her píší sami teenageři, sami si hry organizují, aniž by jim pomáhali dospělí (všechna povolení na konání těchto her zařizují mladiství po dosažení věku 18let). Objevuje se tu velká tvořivost v psaní, organizování, struktuře pravidel. Existuje několik organizací, které se zabývají výukou pravidlového systému a tím, jak organizovat hru. Hry se hrají většinou ve přírodě, méně ve městě, trvají od několika hodin po několik dnů. Jde o jev, který se u nás začal rozvíjet na počátku 90. let a rostl závratným tempem, stal se fenoménem pro tisíce mladých lidí, bohatě se rozvinul právě v posledních deseti letech.

Počátky najdeme v Severní Americe, Evropě a Austrálii, kde několik skupin nezávisle na sobě začalo sdílet zálibu zažít na vlastní kůži svět, který znaly z literárních předloh.

Po uvedení filmu Logan's Run do kin v roce 1976 v USA začaly vznikat LARPové skupiny inspirované tímto snímkem. V roce 1981 začala působit International Fantasy Games Society IFGS, která popisovala futuristické lapy. V roce 1982 byla na Harvard University založena Society for Interactive Literature, první zaznamenaná skupina tvořící dramatické

larpy v USA a předchůdce Live Action Roleplayers Association.

Ve Velké Británii byl prvním zaznamenaným larpem Treasure Trap roku 1982 odehrávající se na hradě Peckfoton. V Austrálii 1983 larp se science fiction prostředím. Dnes je larp populární aktivitou, kterou ve světě pořádají komerční společnosti pro tisíce účastníků, jsou vydávány publikace, časopisy, otevřely se obchody s kostýmy a výzbrojí.

Historie českého LARPU má jiný průběh. Začal se vyvíjet mnohem později, byl spojen s vydáním českého překladu děl J.R.R. Tolkiena. První z bitev organizovaných u nás byla Bitva pěti armád (B5A) inspirovaná knihou Hobit. Formát bitev se rozmohl výrazně kolem roku 1995. Vznikla ASF – Asociace Fantasy – za účelem sjednocení pravidel na bitvách. První larpem typu „svět“ byl týdeník, konal se v roce 1996 na hradě Cimburk a měl název Fraška. Díky internetu LARP zažívá u nás boom různých stylů a žánrů po roce 2000. Existují stovky skupin mladých lidí, kteří inspirováni fantasy literaturou a výrazně počítačovými hrami sami vyvíjí pravidlové systémy, píší scénáře – skicy ke hrám a organizují desítky akcí ročně. Kromě toho existuje několik občanských sdružení, která organizují konference českého larpu (Odras) a finančně podporují vznik nových větších akcí LARPů (Nadace pro LARP BETA, vznik 2010).

Rozšířili se i městské LARPy, což je dlouhodobější hra využívající městského prostředí. Významnou skupinou je Court of Moravia, která působí v Brně a propojuje svou tvorbu her se studiem na JAMU. Ovlivnili český LARP zcela novými náměty a komorním pojetím, vymanili se z žánrové svázanosti (např. náměty z totalitního režimu). (odkazy [www.larp.cz](http://www.larp.cz), [www.courtofmoravia.com](http://www.courtofmoravia.com), [www.cs.wikipedia.org/wiki/Larp](http://www.cs.wikipedia.org/wiki/Larp))

Jiná herní aktivita z oblasti společenských her, která klade důraz na jednání v masce je **Living history (LH)**, česky *živá či oživlá historie*. Jde o aktivitu, která usiluje o co největší přiblížení se k životu v určité historické době, napodobuje válečnictví, řemeslo a způsob života. Jejím cílem je historická věrnost představovaných postupů a užívaných předmětů – nástroje, nádobí, způsob přípravy jídel, kostýmy i herní jazyk a pokud možno příbytky. Tyto hry nemají pravidla a o příběh se zde také neusiluje. Po dobu několika dní se rozprostře v reálném čase na čas jiná doba. Zřejmě touha lidí zažít svět jinak, zkusit, jak to asi mohlo vypadat a působit a jak se mohl člověk cítit v kontextu s jinými předměty a způsoby, dostat se ze své doby plné techniky, elektroniky, aut. Je to nápodoba či pokus o vyvolání ducha jiné doby. Od LARPových her se liší i tím, že nemá složitou strukturu pravidel a neprovozuje ji jedna věková skupina, organizují ji dospělí a zúčastňují se jí všechny věkové skupiny.

(lze nalézt na [www.livinghistory.cz](http://www.livinghistory.cz))

Další oblast lidské aktivity, kde se často používá maska souvisí s hrou – soutěží, zápasem. Jde o **fanoušky** (*fans*, původ slova je v anglickém slovu *fanatic*).

Fanoušci fotbalu či hokeje se líčí, oblékají dres, klubovou šálu. Potlačí svou individualitu ve prospěch příslušnosti ke klubu, uplatňují nadosobní zájem: podporují sílu a vítězství toho komu fandí. K jejich projevům patří rytmizované výkřiky, lomození, bouchání, jednoduché pohybové sekvence. Jejich chování je však vzdáleno od rituální činnosti, neboť míra alkoholu a vědomé agresivní chování vůči okolí je řadí mezi potenciální kriminální živly. Jejich maskování je poznávacím znakem. Má tedy blíže k uniformě než k masce.

V denních činnostech a hrách se maska používá při simulacích vojenských her, rekonstrukcích historických bitev, v oblasti travesti show a nejrůznějších kostýmovaných party. Při tomto užití je maska již zcela desakralizovaná a umělecky nezajímavá. Není zde psychologický dopad masky, coby magické pomůcky, jenž otevírá cestu dalších imaginací, které obohacují bytí člověka.

Masky či loutky se používají také **v terapii a při léčbě** různých chorob psychiatrických, při výchově takto postižených dětí a jistě v mnoha dalších oblastech. Hra a předmět hry může pomoci uzavřené psychice k ozdravnému kontaktu. Na stáži v léčebně jsem byla svědkem toho, když pacienti gerontologického oddělení psychiatrické kliniky v Bohnicích byli schopni vyjádřit své pocity a těžkosti jen skrze hru s loutkou, kterou si sami vyrobili.

Děti v nemocnicích rády navazují kontrakt se zdravotními klauny nebo s herci a loutkoherci.

Čtyři léta jsme s kolegy hráli představení „Brouček“ (režie Zdeněk Dušek, herci: R. Pomajbo, K. Dušková, M. Šonková, viola L. Sovadinová , klavír S. Zpěváková, flétna J. Šimonová) v prostředích nemocnic, dětských domovů a psychiatrickách léčeben.

V psychiatrických léčebnách jsme u některých tichých, nekomunikativních typů lidí zažili velké proměny v komunikaci přes loutku. Dokonce se nám do hry zapojila pacientka – stoupla si prostě při začátku představení před oponu, oznámila všem, že je strom, se vztyčenýma rukama a šťastným úsměvem vydržela stát do konce hry. Jako strom jsme ji také brali do hry.





Obrázek 12. : maska skřeta, Bitva pěti armád, LARP Doksy



Obrázek 13. : skřeti v herní akci „vyjednávání“, LARP Doksy

### **3. Má cesta k masce a kostýmu skze reflexi práce na autorských představeních**

Zde popisuji stručně mé autorské prezentace a představení. Jde o popis s důrazem na vývoj představení během repríz a změnu ve vnímání kostýmu a masky.

Vždy, když jsem si nacházela text a hledala formu prezentace, odsunovala jsem práci s divadelními prvky jako je scéna, světla, kostým, maska a rekvizity. Snažila jsem se uvědomovat si stále otevřený tvar hry, ke kterému jsme při studiu nabádáni. Neučila jsem se nikdy pracovat se světly a scénou, nepovažuji to za šťastné, protože si ubírám možnost zacházet s těmito složkami, díky kterým se dá dosáhnout větší divadelnosti, jiné možnosti vyjádření, ale není to předmětem studia na katedře autorské tvorby. A mne ostatně zajímala prostá akce, kdy aktér vypráví příběh, a stojí na holé scéně. Prostor nasvícený pracovním světlem mi vyhovoval. Mohu vyvolávat imaginaci ve své mysli a tím i v myslích diváků bez využití těchto složek.

V líčení jsem používala pouze zvýraznění očí a lehce rtů, aby má mimika byla výrazná, živá, neovlivněná zásadní změnou obličeje. Kostýmem jsem se zabývat nechtěla, ale určitou bezradnost, že „nevím, co mám mít správně na sobě“ jsem cítila od začátku. Přišlo mi, že pravdivější i svobodnější budu sama v prázdné prostoru a nebudu mít tendenci schovávat se za pomůcky.

Časem se ukázala silná potřeba vyřešit kostým, vyzkoušet si výraznou masku, používat předměty a umět nasvítit prostor, který i nadále zůstal bez jakýchkoli kulis.

Prostředí příběhů jsem popisovala slovy, postavy či předměty se vynořovaly v mé mysli a já jim propůjčovala tělo a představila je. Je fascinující, že divák je ochoten jít i s tímto jednoduchým tvarem, poslouchat příběh, vyvolávat vlastní asociace.

### 3.1. Maxim

**MAXIM** či **Záhadný strýček Maxim** bylo to mé absolventské představení v bakalářském studiu.

Příběh vypráví postava vypravěčky, která všech deset postav příběhu sehraje.

Je to příběh, který se odvíjí v letech 1966 – 1989, ve kterém vystupuje mladý smíšený pár : Maxim, charismatický černoš z Havany a Anna, bystré moravské děvče. Vzali se roku 1966 v Kroměříži, kde celý příběh začíná.

Partnerství čelí různým reakcím okolí, ale také vlastním mylným představám o společném životě. Střetávají se dvě odlišné kultury, dva přístupy k problémům, dva typy představy o pravdě a lži. Dva roky žije pár v malém městě na Moravě a dva roky v Havaně. Anna se pak vrací zpět na Moravu i s dítětem Manuelem, odmítá zůstat s Maximem. Dál příběh sleduje vyrůstání barevného synka mezi bílymi dětmi, až po jeho cestu do nápravného zařízení. Paralelně sleduje zvláštní vynořování Maxima a jeho cestování mezi Moravou a Kubou. Nikdy se však Maxim nesetkává se svou nejbližší rodinou, setkává se pouze se švagrovou Tamarou a její rodinou.

A právě dcera Tamary je vypravěčka celého příběhu – tedy já. Jde o mého strýčka.

V příběhu se hodně létá z Kuby na Moravu a zpět, čímž vzniká mírných organizovaný chaos různých typů setkávání této rodiny.

Přitom vypravěčka se snaží touto vyprávěcí rekapitulací dobrat zásadní otázky, která ji trápí od dětství po dospělost. Otázka zní : Kdo je ve skutečnosti záhadný strýček Maxim? Pátrá po jeho identitě, a snaží se pochopit, kam stále mizí a proč se tak nenadále zjevuje v průběhu let. Je to nepochopitelný člověk z jiné kultury? Je to floutek, který se vyhýbá přímé zodpovědnosti? Má nějakou nesmírně důležitou roli jako chemik výzkumného ústavu? Nebo je agentem tajných služeb? Možná je to prostý poctivý člověk ve vleku režimu. Proč tedy nikdy nepodá jasné vysvětlení svých záhadných činů, zůstávají po něm otisky vět, které se jako citace čehosi zásadního prolínají životem vypravěčky. Bylo snad v těchto komických výrocích zašifrováno vysvětlení?

*.....Život běží jako vlk. Veme kořist a..pryč!.....Také neřezej květiny do vázy, to nevydrží nic!....*

Při předpremierovém uvedení jsem v prostoru chodila s papírem v ruce a napůl text četla, jen občas jsem se nechala unést nějakou akcí. Premiéra byla bez čtení textu a přibylo pár rekvizit – fotografie, kufřík, drobné hudební nástroje.

Kromě této změny prošlo představení několika dalšími změnami, většinou textovými, upřesňovala jsem děj, vazby v rodině. Některé situace jsou v textu variabilní – podle momentálního rozpoložení je buď do příběhu zařadím nebo ne. Představení jsem ještě několikrát reprízovala na různých jevištích (Řetízek, divadlo Kampa, hala Alta, festival v Doulní Postevně, venkovní scény atd.).

Text se mi revidoval dobře, ale po každé repríze jsem zjistila, že mám čím dál větší problém s kostýmem, kterému jsem původně nepřikládala žádnou váhu.

Necítila jsem se svá v ničem, co jsem vyzkoušela – prostá bílá košile, černé kalhoty nebo jeansy, tenisky, cvičky....Vše mne rušilo, přitom šlo o obyčejný „civil“.

Jak by postava vypravěčky příběhu měla vypadat? Potřebuji se pouze převléci do oděvu určeného pro hru?

Nechala jsem si ušít černou tuniku, tříčtvrteční kalhoty a zůstala jsem naboso. Tím vynikly výrazné rekvizity: můj oranžový kufřík, dřevěný stromek, baret á la Che-Guevara, a také se to více hodilo k černobílým fotografiím, které během příběhu ukazují. S touto změnou přišla i potřeba přece jen něco udělat se světly. Použila jsem bodová světla pro představení hlavních figur a snažila jsem se oddělit světlem změny prostředí.

V příběhu se často cestuje letadlem z Moravy do Santiago de Cuba a zpět, to samotné není pro mne opodstatnění světelné změny, ale přichází některé chvíle zlomu, vážnější chvíle, když například přijede novomanželský pár na Kubu a nevěsta je konfrontována s jinou skutečností než čekala. Prostředí je dramaticky chudé a neutěšené, ale co hůř – její manžel jí lhal.

V jiné situaci se setkávají po letech postavy matky a syna a znovu k sobě hledají cestu. Tyto situace se mi jevily jako nezbytné pro použití světelných změn, neboť vyžadují ponurejší náladu a já je v textu cítím jako závažné, zlomové, plné napětí. První situace je trochu komická a druhá je dojemná.

Zajímavá byla zkušenost se scénou. V mých podmínkách pro vystoupení bylo vždy uvedeno, že potřebuji volný prostor nejméně patnáct metrů čtverečných a jednu židli. Když jsem přijela jsem účinkovat do Dolní Pustevny ve Šluknovském výběžku a zjistila jsem, že v kostele, kde mám hrát, je prostor rozdělen schody, začala jsem zkoumat tuto skutečnost. Šlo o 6 schodů, které dělily obecnost od místa, kde



stával oltář. Zdi byly bílé, v oknech vitráže a na zadní stěně byl ornament, vitráž. Podlaha světlá. Reflektory měli k dispozici pouze barevné. Zbytek osvětlení byly zářivky v kostele. Zářivky jsem zhasla, nechala jsem svítit jen světlo nad „jevištěm“ - oltářem a dosvítila mírně červeným a modrým světlem zadní stěnu, a vsadila na to, že barevná Kuba a Morava bude pro tento prostor dobrá. Schody jsem během své zkoušky začala vnímat jako rytmický prvek. Dá se po nich překvapeně přicházet, dá se jimi překotně utíkat, dá se na ně posadit a dá se na nich arogantně rozvalit, jako vypravěč je mohu využít pro sestup až k publiku – a jako postava mohu zase zpět do herního prostoru. Nebudu si napříště stavět schody do prostoru jeviště pro tento příběh, ale rozhodně to byla zajímavá změna, a tato scéna mi pomohla rozehrát příběh opět živě.

Při práci na tomto představení jsem si uvědomila, jak jasně se ozvala potřeba kostýmu, jako oděvu určeného pro konkrétní představení. Také se ukázala problematika vstupu do postav, musí být také poměrně rychlý a přesný, aby bylo jasné kým vypravěčka právě je.

Rozdíl mezi vnějším předvedením postavy a vnitřním přetělesněním je pro mne v tomto představení velmi podstatný, protože vše stojí a padá s tím, jak postavy vyvolávám.

Začínám si více uvědomovat svou tvář a tělo. Jakou mám možnost proměny? Potřebuji vstupovat do různých charakterů – je to maska charakteru, kterou na sebe беру jako vypravěč?

Každá postava má své vnější znaky (pohyb těla, styl řeči) a vnitřní způsob přemýšlení, vnitřní tělové napětí. Je třeba nastolit jej celým postojem těla zevně, a dát si chvíli čas udělat tutéž práci uvnitř. Proto jsem většinu postav představila, jako bych ukazovala fotografii, aby se staly pro mne opravdovými, abych se vyhnula rychlé nápodobě naučeného nebo nechtěné karikatuře.

Nesmělý vstup z jedné postavy do druhé působí jako nejistota. Nerozhodnutá protagonistka není uvěřitelná. Je třeba skutečně v sobě rozehrát někoho jiného. Proměnit identitu bez líčení a bez masky, pomocí hry.

### 3.2. Můj dům/moje tělo

Představení, které jsem vytvořila v magisterském studiu se jmenuje **Můj dům/moje tělo**, premiéra byla 14.2.2010 na Festivalu autorské tvorby Nablízko. Repríz bylo deset v průběhu 2 let. Toto představení vznikalo s kolegyní Kateřinou Šorejšovou, která je tanečnice a má zkušenosti se svícením scény.

Hledaly jsme témata a sestavovaly situace mozaikovitě. Protože Kateřina je tanečnice, rovnou jsme vše zkoušely s pohybem. Začínaly jsme rozcvičováním a kontaktní improvizací. To bylo pro mne nové, zjistila jsem, že tento přístup uvolňuje imaginaci a také nabízí situace a příběhy.

Měly jsme téma: chceme se porovnat se svými rodiči, s výchovou, manipulacemi, a s tím, jaké vlastnosti máme po rodičích a předcích, a jak se snažíme z rodinných kruhů vymanit a vytvořit si vlastní nezávislé životy.

Na kolik jsou naše životy svázány zděděnými vlastnostmi, hrozícími dědičnými chorobami, majetkem, který se předává z generace na generaci a drží nás na jednom místě?

Po několika dnech se nám vyvinul příběh dívky a příběh domu, paralela mezi genetickým dědictvím a dědictvím po předcích. Co je nám na obtíž? Máme jiné možnosti, jak změnit svůj život? Je genetická dispozice začarovaný kruh a dědictví hromada krámů nebo mají předměty svou duši, minulost a platnost podobně jako my? Cestou může být přijetí a vyrovnání se se všemi odkazy. Odmítání všechny problémy jen na čas uspí.

Vytyčily jsme si prostor o velikosti 12-15 metrů, použily jsme jednoduché nástroje vydávající zvuk (skleněné destičky jako symbol rodinných servisů, houkadla a chřestidla pro podivné zvuky starého domu, harmonické zvonivé válečky pro závěrečnou scénu pohřbívání). Další rekvizity jsme vyloučily. Učinily jsme ze svých těl všechny živé i neživé předměty. Byla jsem dům, váza, hodiny, knihovna, postava z knihy i mrtví předkové. Kateřina byla děvče, ale také se stala hodinami, obrazem, křeslem i vázou. Hrajeme na sebe navzájem. Když jedna vypráví, druhá je použita jako rekvizita nebo se sama baví tím, že může něco předvést.

Začaly jsme stavbou domu. Já se v prostoru pohybuji geometricky a vytyčuji kóty, zdi domu, omítám, představuji inženýrské sítě, instaluji francouzská okna a pyšně

končím u vlastních vchodových dveří a konstatuji, že jsem dům, zvu dovnitř.

Mezitím se Kateřina pohybuje ve spirále a popisuje šroubovici DNA, svaly, kosti, krevní oběh – doplňujeme se přesnými přirovnáními dům-tělo (omítka-kůže, elektřina-krevní oběh atd.). Kateřina v této úvodní scéně končí jako člověk uvnitř domu.

Dál se rozvíjí mozaikovitý příběh dívky – je spíše v pocitech. Dívka vzpomíná na svou rodinu, vyvolává si své předky, diskutuje s rodiči, s babičkou, vzpomíná na dědečka a snaží se uklidit v domě, chce možná všechno vyhodit nebo vůbec odejít, vše opustit. Při úklidu se začte do knihy, kniha jí ožije před očima, a vyvolá další vzpomínky. Do příběhu vstoupí kamarádka z dětství, přijde ve vzpomínce a pak i reálně. Pragmaticky a bez emocí pomůže s úklidem, chytí do pasti místní škůdce – myši. Obě kamarádky pak společně pohrbí myši na zahradě za domem. V hlíně se vše obrací opět v život. Vyrostě tráva, pampeliška, keř, strom, zrodí se znovu život...stále stejný odvěký koloběh. A nějaký člověk někde opět staví nový dům pro svou rodinu, pro své potomky....

Stále chyběla spojnice, rámec příběhu. Během poměrně beznadějného zkoušení, trvajících asi dva dny, jsme se obě vrhly k podlaze, posedla nás touha hrát si na myši. Rámecem příběhu se staly tedy dvě myši, které šmejdí v domě od samého začátku. Vše začíná ve tmě, myši hledají něco k snědku. Během příběhu několikrát komentují děj a stále hledají (co jiného než) kus sýra. Pořád se honí jenom za kusem žvance, i když jedna myš je vnímavější, všimá si proměn v domě. Nakonec však nad oběma sklapne past....

Během zkoušení jsme našly další vrstvy, pro nás hluboké bytostné téma.

Člověk v určitém období svého věku, jak jsme vyzorovaly ve svém okolí i na sobě, odmítá předky, chce být jen sám za sebe, a tak touží nalézt svou identitu. Zůstává však náhle zoufale sám a nemůže se pochopit.

Většinou odmítáme být podobní svým rodičům, nechceme se dopouštět jejich chyb, nechceme vidět společné vlastnosti, zděděné předpoklady. Toužíme být jen sví, originální. Mnohdy se vehementně odmítáme ztotožňovat s tím, co přesto tak dobře vidíme, či tušíme, s podobou psychickou i fyzickou. Až přijde čas a odejde generace našich prarodičů, začneme je neodvratně hledat, chceme jim rozumět, protože jen tak porozumíme i sami sobě. Chceme rozumět rodičům. Jsme v kruhu vlastních

malých rodinných dějin, a když se zněj pokusíme zcela vystoupit, sami se po čase dobrovolně vrátíme. Vlastně - naštěstí.

Rozvětvení tématu vyvolalo v nás neochvějnou jistotu pro provedení představení. Přesně víme o čem mluvíme, proč to děláme a co chceme s diváky sdílet. Jsme si jisty, že každý člověk má podobné pocity a zážitky, otevřou se mu vlastní vzpomínky a vlastní vnitřní zápasy.

Při úvahách o inscenování jsme obě od počátku věděly, že zde pouhé pracovní světlo nebude stačit. Potřebujeme různé atmosféry. Použily jsme jednoduché svícení s několika světelnými změnami, přibraly jsme osvětlovače.

Rozhodly jsme se pro kostým: bílý pro děvče, černý pro dům, jednoduché linie, krátké kalhoty i zkrácené rukávy, aby dobře vynikly holé nohy a ruce, protože se hodně pohybujeme.

Uvažovaly jsme o líčené masce v tom smyslu, že by bylo dobré kdybych měla světlý, téměř neživý obličej, když hraji dům a předměty. Kateřina by mohla mít živější, dívčí líčení. Ale ze zkoušení nám ta potřeba nevyplývala. Respektovaly jsme to.

Kateřina byla světlý typ s krátkými blond vlasy, a já výraznější typ s hnědými delšími vlasy – už tento přirozený kontrast nám postačil.

Rekvizitami byly pouze hudební drobné hudební nástroje, jinak zůstala scéna prázdná, pouze vysvícená. Vše vyplývalo ze zkoušení.

### 3.3. GROOVES

taneční představení choreografky Mirky Eliášové, premiéra 11.11.2010, hala Alta

Byla jsem přizvána k tomuto projektu jako performerka i jako maskérka. Grooves zkoumá kořeny, původy, elementy – přechod člověka z přírody do džungle velkoměsta. Zkoumá to pomocí rytmů, jednotlivých „grooves“ jak v hudbě, tak v pohybu. Není zde linie příběhu, pouze sekvence opakující se, zrychlující se. Tančí tři tanečníci (Petr Opavský, Kateřina Šorejsová, Tomáš Pospíšil). Čtvrtá postava, kterou jsem já, „lemuje“ svou existencí herní prostor. Otevírá představení snovou scénou – přejde na horizontu se sklenicí vody ulehnout ke spánku. Přejde třikrát – je to časová smyčka. Jde třikrát různě rychle a třikrát ulehne ke spánku.

A zřejmě v tu chvíli se spustí její sen. Objeví se před ní průhledná mísa s vodou. Ze tmy se postupně vynořují tvorové, připomínající život pod hladinou moře, pak zvířata v džungli. V té chvíli se snící postava velmi pomalu zvedá a kráčí chůzí připomínající butó, vodu nese sebou. Ujde za 40 minut představení 7 kroků v mírné diagonále. Ačkoli dýchá spolu se svým snem, vše ve snu se děje velmi rychle, sekvence pohybů se vrací, tři tanečníci se promění v lidi v tepajícím velkoměstě a zase zpět se oběvují jako domorodci v přírodě, jako divocí lidé. V závěru se téměř setkají se snící postavou, která nese vodu, lekne se, probudí se, prudkým pohybem rozstříkne vodu, proud vody letí vzduchem a dopadne na postavy snu i na ni....postavy mizí. Probuzená se chvatně vysvléká z pyžama pod kterým má stejné primitivní oblečení jako postavy jejího snu. Odchází stejně jako na začátku přišla, jen zrcadlově, aby ulehla na druhé straně jeviště opět ke spánku.

Kostýmy tanečníků jsou velmi spórové, muži mají jen šedé přiléhavé slippy pošíité šedohnědými proužky, ženy mají ještě vršek. Celá těla jsou pomalována šedohnědými výraznými liniemi. Muži mají zvýrazněnou páteř, a podélné linie na nohách a rukách, ženy mají nohy a ruce olemovány „náramky“. Má to být líčení připomínající pomalování divochů, zároveň se v něm objevují dva principy díky horizontálnímu a vertikálnímu vedení tahů. Dál se v inscenaci pracuje s kostýmy jako rekvizitami – tanečníci se rychle oblékají do kabátů, klobouků, bot, zkouší různé charaktery, pak se opět vysvléčou do původního kostýmu.

Líčená maska zde hrála velkou roli – vytvářela atmosféru a nesla základní informaci „toto jsou divoši, kořeny, elementy“. Nikdo z nás nechtěl jít na scénu jen v tak sporém kostýmu, ve chvíli, kdy jsme jej doplnili líčením, nikdo neváhal. Byla to proměna. Už jsme si nepřipadali nazí. A přitom šlo jen o pár čar barvou.

Představení mělo však jiné úskalí než kostým či masku. Byl to sám příběh, který neměl být příběhem, nenašli jsme po několika repríz tu správnou formu pro „sen“ a „skutečnost“ a opodstatnění pro zacházení s vodou. Vyzkoušeli jsme několik variant závěrů v tomto představení a nenašli ten správný. Zde však musí najít klíč choreografka.

Já tuto práci zmiňuji ze dvou důvodů. První je uvědomnění si, že při tvůrčím procesu, kdy se zachází umně se světly, kostýmy, scénou a fixuje se nazkoušená sekvence, není nikdy záruka, že zkoušením a hraním nalezneme správný sdělný tvar. Hlavním problémem byla sdělnost, předat informaci divákovi. Ani my jsme neměly klíč, divák nám nemohl dát odpověď. Jen reflexi, že zcela neporozuměl.

Druhým důvodem je zkušenost s působení masky – v tomto případě líčení. Pomalování nahého těla působí na psychiku jako silný prvek. Uvědomili jsme si to všichni, jak je pro nás magické nalíčení těla.

Například na začátku, při zcela holé scéně a hudbě založené na ruších, bez tónů, v nastínění světa, který byl pro nás jako život hluboko pod mořskou hladinou, kde je tma a jen pár divných tvorů, bylo pro nás jako mimikry.

Maskování bylo nezbytné.

### 3.4. Skeč „Kačo a Mačo prodávají masky“

premiéra 17.10.2011 na tržišti v Černošicích, repríza 17.2.2012 Festival autorské tvorby Nablízko, divadlo Inspirace HAMU, další představení 2.6. a 16.6. 2012 na otevřeném prostranství v rámci divadelních festivalů.

Realizace nalíčení se na scéně a tím vstup do masky jsme vyzkoušely s Kateřinou Daňkovou, posluchačkou Katedry autorské tvorby a pedagogiky na DAMU.

Chuť vyzkoušet si proměnu v masku klauna mě inspirovala k napsání drobné frašky „Kačo a Mačo“.

Zkoušely jsme s daným textem, který jsme proměňovaly podle okolností, podle toho, jak nám naše jednání vyústilo během zkoušení. Ukázalo-li se, že jsme našly lepší cestu, než byla mnou předtím napsána, přepsaly jsme část textu a pokračovaly dál.

Nepracovaly jsme zde se světly neboť toto třicetiminutové představení je původně určeno pro hraní pod širým nebem za dne.

Začaly jsme nenalíčené v základním kostýmu mírně klaunským – volné kalhoty, haleny.

Představujeme úvodem stánek, ve kterém prodáváme masky. Na scéně však není nic. Chceme naše zboží představit a proto se začneme líčit. Během líčení se začnou ukazovat naše rozdílné charaktery. Vstoupíme do kostýmů a proměna je dokončena.

Dál pokračuje scéna, během které se záluďný Mačo snaží okrást naivního Kača o peněženku. Různě s ním manipuluje. Nakonec Mačo Kača zaměstná ve stánku s maskami. Kačo postaví židli, přidá desku a donese barvy – stánek se stává reálným. Mačo má konečně peněženku, na kterou Kačo zapoměl, ale Kačo pomocí červené barvy přemaluje obličej překvapeného Mača a ten se promění – sám a rád peněženku vydá a oba klauni si děkují a uklánějí se.

Na této jednoduché frašce jsme si vyzkoušely proměnu, kterou umožňuje klaunská maska.

Bylo strhující, jak nás dokázala maska osvobodit v jednání. Byly jsme dravé, hravé, jakoby nás něco posedlo. Při pohledu do zrcadla jsem se sama nepoznávala, byla jsem někdo jiný, to mi umožňovalo nechat projít tělem i myslí různé impulzy, většinou jednoduché jasné linie jednání v intencích charakteru, žádné složité vymyšlení „jak se zachovat“.



Dosud nikdy jsem takto nepocítila svobodu masky. Nebyla pomůckou či úkrytem, ale jednoznačně možností, jak si dovolit expresivní jednání.

Míra expresivity je také dána typem masky.

Repríza v divadle Inspirace přinesla proměnou prostoru a potřebu upravit začátek představení. Musely jsme začít tím, že uvedeme diváky věcně do situace, že jsme na tržišti, jsme trhovkyně, ženy u stánku. Dalo nám to možnost jednat velmi věcně. Představily jsme stánek (opět prázdný prostor), a pustily se do demonstrace prodeje masek – proč je prodáváme?

*...Protože ledacos umožňují, proměňují, ukrývají...a kdy proměna přichází? Začíná bílým líčidlem. Děje se to postupně, s každým přibývajícím rysem, několika tahy štětce se to stane...trhovkyně se „vsunou“ do klaunů, změní se spontánně tykání ve vykání, oslovují se v mužském rodě, objevuje se pokroucená italština, hra se slovem, hra s gestem, jasné protipolné charaktery.*

Čeho se chytit, aby připravená hra nebyla stereotypním odříkáváním připraveného? Reakce a jednání partnerky, hravost, těžit z přítomného okamžiku, který ovlivňuje reakce diváků. Pokud jdou diváci s námi, sledují nás, dávají nám pozornost, vytvářejí pro nás prostor. Masky – klaun je pozorována jak divákem, tak interpretem, je to hračka, pozorovat ji baví obě zúčastněné strany.

Hra je postavena na líčené masce a na jejím vznikání.

Měly jsme text a část situace. K líčidlům jsme se musely teprve nějak dostat. Nakonec taková situace ze zkoušení rychle vyplynula. Vzaly jsme bílou – říkaly jsme tomu „base neboli základ“. Jinou barvou, jak se ukázalo, ani začít nešlo.

Z bílé se zrodila pohnutka nějak se zachovat. Každá jsme se zachovaly jinak- jedna cítila „věci velké“ a upadla do euforie radosti, druhá cítila „věci malé“, pokoutní, křivé. Přidaly jsme černou – obočí, oči, rty. Nakonec červená – líčka, ústa.

Vznikly dva charaktery – naivní a zlá. Do této chvíle se text improvizoval, nyní jsme vzaly původně napsaný text a podle jednání těchto dvou charakterů jej dopravily.

V závěru ještě kladná maska přemaluje masku zápornou – přidá červenou, kterou tato ve tváři nemá (domaluje ústa a červený nos). Dojde tedy ještě k jedné proměně v jednání a oba klauni se mohou usmířit.

V reflexi všech zmíněných představení je patrné mé hledání autentické cesty k maskované osobě, proč se maskovat a líčit, odkud se k tomu dobrat, aby to pro mne bylo autentické.

Při divadelním představení, které jsem si sama napsala nebylo tak snadné se uvolnit při zacházení s kostýmem a maskou jako v LARPOvé hře. Je příliš mnoho závazků, jsem sledována, nechci se mýlit, bráním se pochybení. Na pochybách jistě nelze stavět. Jestliže nejsem herec či umělec, kterému se lehce daří, že spojuje akci s kostýmem, vidí postavy jak vnitřně, tak zvenku, a přesto hodlám sdílet svá témata s diváky a na divadle, zbývá mi tedy hra, hravost, objevování skrze hru. Pro mne pak velmi konkrétně skrze „dialogické jednání“, které bylo pro mne zásadní odbornou přípravou pro existenci na jevišti.

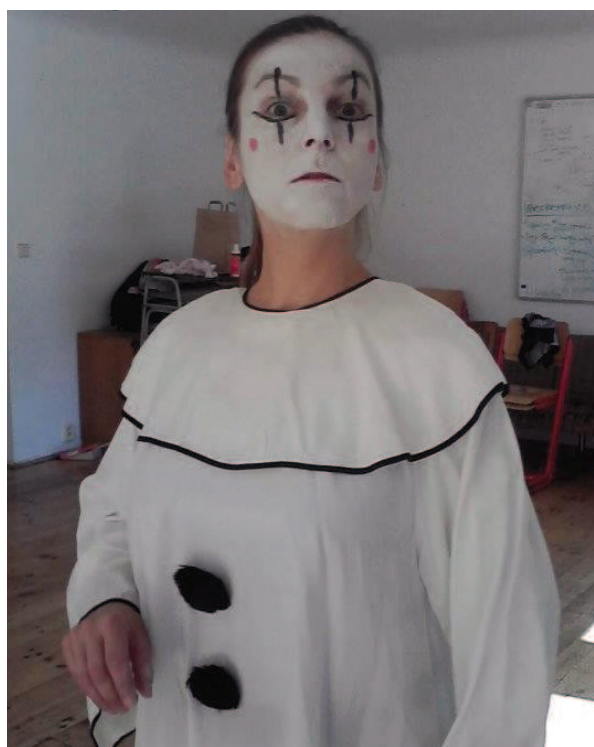
Jedna inspirující cesta k objevení maskované postavy byla tedy pro mne v LARPOvé hře, kde byli spoluhráči, příběh, dlouhý herní čas a společné naladění. To byl první krok k tvořivé práci s maskou, díky kterému jsem pak pokračovala dál až k objevení síly masky ve skeči Kačo a Mačo. To je divadelní zkušenost, která rozehraje jednání v masce. Kostým, který ji doplní je nalezen a doplněn přirozeně, vše, co vyplývá z proměny maskou „hraje námi“. To považuji za něco jako „úspěšný pokus“ a možnou cestu pro další zkoušení s maskou.

Podle R. Calloise jsou v kategorii herního principu „*mimikry*“ (*chuť vzít na sebe cizí osobnost*); kostým a maska ovlivňován více principem *paidia* (*to značí spontánní projevy herního instinktu*). Divadlo a divadelní umění je ovlivňováno principem *ludus*, to je strukturovanost hry.

Tím se vysvětluje, že zacházení a zážitek s maskou během bezstarostných her (karneval, maškarní i masopust, kostýmované hry) je jiný, než zacházení s maskou a kostýmem v rámci divadelního představení, kde to spíše vede k přemýšlení, opodstatňování, hledání principu a důvodu pro použití masky a kostýmu.



Obrázek 14. : Mačo, zkoušení s maskou, Šonková M.



Obrázek 15. : Kačo, zkoušení s maskou, Daňková K.

#### 4. Současné využití masky na scéně Národního divadla

Pokusím se nastínit tři různé příklady způsobů práce s maskou, tak jak jsem je prošla s výtvarníky a herci jako hlavní maskér v Národním divadle.

**Robert Wilson**, americký režisér a výtvarník realizoval v Národním divadle tři inscenace: opery *Osud* (2002), *Káťa Kabanová* (2010) Leoše Janáčka a činohru *Věc Makropulos* Karla Čapka (Stavovské divadlo, 2010). Jeho způsob estetické formy ruší konvenční vnímání času a pohybu. Nerozvíjí fabuli ani postavy, je to sled detailně komponovaných vizuálních obrazů, doprovázených většinou výrazně pomalým pohybem aktérů.

Na jeho způsob práce byl celý tým včetně pěvců a herců dopředu připraven.

Zkoušky jsou pro herce náročné. Jde o urputnou práci, která se skládá z detailních akcí, záleží tu na každém postavení prstu ruky. Svítí se náročně, pohyby jsou pomalé, detailů je nezvykle mnoho. Proto místo sólistů zkouší ještě figuranti. Místo režiséra řídí zkoušky ještě pomocní režiséři, do detailů obeznámeni s vizí Wilsona. Figuranti se naučí roli, odvedou obrovskou práci, kterou potom předají sólistům. Ti už nestojí dlouhé hodiny ve světlech a nevrací několika taktové sekvence stále dokola. Avšak ani sólisté neujdou této pomalé zátěžové dřině.

Když přijde první kostýmní a líčená zkouška, herci se ochotně vloupnou do masky, už na ni čekají. Míra stylizace je vysoká a bez masky to nefunguje. Promění se v něco, co by mohlo připomínat ideu Craigovy nadloutky. Výpravné kostýmy, bizarní paruky, silné líčení, které naprosto promění rysy jejich tváře. V té masce se mohou skutečně cítit jako jiná bytost a sebe ponechat hluboko uvnitř přihlížet. Mají spoustu omezení, musí dodržovat přesné pohyby, nic navíc, nic méně. Působí loutkovitě.

Pavla Beretová, herečka Národního divadla a představitelka role Kristýny ve *Věci Makropulos*, mi ke zkoušení s maskou sdělila svou zkušenost. Zkoušení probíhalo v černém oděvu, s bíle nalíčenou tváří a staženými vlasy, už od začátku se světly. Pohyby byly režisérem aranžovány, psychologie postav nebyla rozebírána. Pavla však vypovídá, že se cítí uvnitř této formy velmi svobodná, přesně ví co má dělat a kam její pohyb směřuje. Forma umožňuje soustředit a shromažďovat napětí. Poměrně velmi složitou masku si líčí sama a zároveň se vstupem do kostýmu je to pro ni vstupem do těla role. Popisuje i jinou zkušenost, kdy maska (líčení, paruka a kostým) jí pomohly vytvořit roli. U Wilsonovy inscenace celá maska už jen korunovala

předchozí práci. Zkoušení v civilním oděvu se tento režisér naprosto vyhýbá, tím herce rovnou bere do herního světa.

Líčení inscenací Roberta Wilsona je pro mne, jako maskérku, také zcela netypickou událostí. Způsob práce vybočuje se zajetých kolejí, všechny zkoušky, včetně přípravných svícených zkoušek s figuranty, jsou líčené. Většinou postačuje bíle líčená tvář. Ve chvíli, kdy nastupují do zkoušek na jeviště sólisté a hlavní herci, jsou všechny zkoušky líčené jako představení. Masky stylizované – různé odstíny velmi světlého základu na celou tvář, velké výrazné oči, nadkreslená obočí v různých tvarech (laskavé, strohé, přísné..), výrazné rty. Líčené masky doplňují paruky čistých tvarů spíše než klasický účes, je zde důležitý *tvar hlavy*. Nejsou to však masky charakterů, ačkoli mají výraznost a velmi jasné rysy, zachovávají určitou neosobní neutralitu. Působí surrealisticky, neživě. Postavy působí odlišně, Připomínají ideu masky a nadloutky G.E. Craiga.

Vytvářet tyto masky pro představení je zajímavá výtvarná práce, ale i určitý rituál vzniku divadelní masky pro nastávající událost. Připomíná to rituální líčení herců a tanečníků v balijském, čínském či japonském divadle.

Druhým příkladem, který uvádím, je inscenace Krále Leara v režii **Jana Nebeského** se scénografií Jana Nebeského a Jany Prekové, výtvarnice kostýmů této inscenace. Masky Jany Prekové vznikají divoce, během zkoušek se improvizuje, rozhoduje se, co použít co „funguje“ a co „nefunguje“, ale to většinou herec nerozhoduje. Výtvarník, někdy i v tvůrčím rozkolu s režisérem, jeden přes druhého prosazují svou vizi. Jakoby náhle, střelně, na místě. Plány vzniklé předem se vyzkouší, zboří a vymyslí se něco jiného. Je to hektické a chaotické – je to na způsob „bouře mozků“. Tady herci mohou navrhnout svá řešení, mohou si zkoušet, co jim sedí, maskér může uplatňovat své nápady a řešení. Nikdo není zcela umlčen. Závěrečné slovo má inscenátor.

V této inscenaci jsou masky různorodé:

Kostýmy jsou většinou bílé župany, plavky, polonahá těla.

Lear má dlouhou šedivou paruku, pod bradou je vidět široká bílá guma, která ji drží, má bílou nalíčenou tvář černě vystínovanou, vousky, které si trhá během hry. Paruku také strhává, omotává si ji kolem pasu, pracuje s ní divoce, jako s rekvizitou, jako se symbolem královské důstojnosti, které se sám může vysmívat, jak jej napadne.

Goneril a Regan mají bohaté vlasy pod lopatky, jsou prostovlasé – znak ženské divokosti. Goneril (Eva Salzmannová) je zrzavá – znak urputnosti a suverenity? Regan (Petra Špalková) je blond – matoucí něha, lest, přetvářka, povrch.

Cordelie/Blázen (Kateřina Winterová) má plaveckou čepici, pak zmizí a vynoří se jako šašek, převlek jej posune do věžeňského munduru a jinak už tomu není do konce hry. Cordelii zahlédneme ještě jednou, v zadní části scény, jak zpívá jako hnědovlasá dáma s vysokým drdolem.

V druhé části inscenace se všichni herci stylizují do společnosti, která se schází na vernisáži moderního umění, kde je vystaven mimo jiné Lear a šašek – tedy vystaveno je utrpení, bolest, šílenství. Poznáváme mužské postavy hry, mají bílé paruky, Edmund připomíná Andy Warhola. Goneril má střih vlasů připomínající J. Moserovou, Regan vypadá jako Marilyn Monroe v alkoholovém opojení.

Edgar – je stylizován jako Joker, postava z filmu Batman. Je neměnný po celý čas představení.

Velké množství obrazů a symbolů v postavách i scénografii. Tvář chaosu s jasnými obrysy. Vyvstává otázka – záleží ještě na tom, co má kdo na sobě? Nemohlo by to být vše úplně jinak – a bylo by to totéž? Kdyby měli všichni třeba pleš, změnilo by se něco?

Zdá se, že nezáleží na typu masek, protože obraz chaosu může vypadat jakkoli jinak – hlavně nesourodě, dráždivě, podivně. I slovo zaniká v hudbě, děj v textech písní.

Zeptala jsem se Jany Prekové, jaké byly hlavní myšlenky pro tuto inscenaci a proč si dobrovolně volí tento typ chaosu pro svou tvorbu.

Kostým je pro ni choreografickou součástí celku. Celek je složen ze skládačky nápadů a situací, které přicházejí intuitivně v různém sledu. Kostým a maska je v neustálém vývoji, na cestě. Cesta vede přes pohyb, který vzniká při procesu zkoušení. Maska je glosa k celku.

„Herec může mít masku minutu, přehodit ji, být někým jiným a to je v pořádku, protože příběh má taky vývoj, nese další a další informace, další stavy existence, které herec glosuje tím, že na sebe bere jiné části oděvu nebo se změní v jiného člověka. Je to identita toho okamžiku, pořád to jde dál a dopředu a ona kontinuita je otazník.“



Jako třetí příklad uvádím incenaci v režii **Petra Formana** Čarokraj (2012), operu složil Marko Ivanovič, scénu vytvořil Matěj Forman a Andrea Sodomková, která vytvořila i kostýmy a masky.

Tým bratří Formanů pracuje v zásadě velmi systematicky. Vytvarník scény a kostýmů připravuje polomasky a masky několik měsíců dopředu, protagonisté o nich vědí, počítají s nimi (to je zvláště u opery důležité, neboť na zpěv s maskou nejsou zcela zvyklí), mohou s nimi zkušet dokonce i před hlavními zkouškami, ve zkušebnách. Tady je výroba o krok dopředu.

Většinu kostýmů a masek uvidíme na hlavních zkouškách, tak jak je to obvyklé. Jsou to masky fantaskní. Velké zvířecí kostýmy, pevné masky a polomasky, obrovské náhlavce atd. Maskéři dotvoří masky v intencích výtvarných představ, zkontrolují je ve světlech a doladí barvy, aby vše sedělo. Jasná výtvarná vize bratří Formanů má určitou vůli – lze ji dotvořit, doladit, „vychytat“. Každá složka jejich pojetí divadla je samostatně fungující jednotkou celku. Celku, který o sobě navzájem ví.

Pracovala jsem pro tento tým v minulosti již několikrát, je to postupná systematická práce, organické vznikání, kdy jedno vyrůstá z druhého. Petr Forman pracuje často s polomaskami i celomaskami, zajímalo mne, jaké možnosti v tom vidí.

Pro Petra Formana je člověk v polomasce či s výrazným stylizovaným líčením přechodem mezi loutkou a člověkem, je mezičlánkem. Disproporce mezi loutkou a živým hercem je důvodem proč používá masky, když je chce postavit vedle sebe. Zároveň může maskovaný člověk vstoupit do jakéhokoli smyšleného světa.

Forman k práci s maskou říká, že kostým je určující záležitost, a proto musí tělo pochopit a vytěžit možnosti pohybu v něm. Maska sama o sobě, vyrobená výtvarníkem, který ji dal podobu-vývarný kód, sama dává návod, jak s ní pracovat. Tím v zásadě respektuje totéž pravidlo, o kterém jsem se zmínila v kapitole 3. v citaci P. Brooka, (práce s balijskými maskami) i J. Lecoqa (práce s larvální maskou, vnímání tvarů).





**Obrázek 16. : Věc Makropulos, Robert Wilson, Beretová P., Rajmont F.**



**Obrázek 17. : Věc Makropulos, Robert Wilson, Beretová P, Rajmont F.,  
Bidlas J.**



**Obrázek 18. : Kát'a Kabanová, Robert Wilson, Urbanová E., 2010**



**Obrázek 19. : Kát'a Kabanová, Robert Wilson, Vasileva Ch., Urbanová E.,  
Prolat V., Šmídová L., Šrůmová M., Vele L.**

## 5. Tvorba a realizace divadelní masky

Ve své profesi se zabývám od roku 2001 maskérstvím.

Pracovala jsem jako maskérka pro film, věnovala jsem se speciálním efektům (různá zranění a deformace těla), pro divadlo i ve světě modelingu.

V posledních letech spolupracuji, jako vedoucí maskér v Národním divadle v Praze, s mnoha výtvarníky českými i zahraničními. Věnuji se technologii líčení, technologii výroby masek a vlásenek, spolupracuji s výrobcí. V tomto oboru stále hledáme nové technologie a postupy.

V Národním divadle se realizuje výtvarný návrh následujícím způsobem. Inscenační tým představí svou vizi incenace a následně, do určitého data, na předávací poradě, předá své výtvarné návrhy výrobě. Výtvarník kostýmů se následně sejde s realizačním (výrobním) týmem, s vedoucím výroby vlásenek a s hlavním maskérem inscenace.

Výtvarník (či výtvarnice) většinou představí svou vizi, osvětlí v jakém duchu je inscenace vedena, v jakém stylu budou kostýmy a vlásenky, zda dobové, stylizované, fantaskní. Řeší se technologie výroby, která je různě složitá. Vlásenky mají několik variant výroby, je nutné použít tu, která souvisí s žádanou divadelní akcí (např. má-li si herec během hry trhat vlasy z hlavy, je třeba vymyslet, jak se taková akce může opakovat stále dokola nebo jak vyrobit a následně udržovat složitý výčes nestandardních rozměrů, třeba i metr vysoký atp.) Z výroby přijde paruka či náhlavec nebo maska do maskérny, a maskér dotváří s výtvarníkem líčení v celkové návaznosti na kostým s ohledem na nasvícení inscenace. Některé barvy mohou ve světlech na prostu zaniknout, během generálních a hlavních zkoušek je třeba sledovat masku ve světlech na jevišti a dotvářet ji. Herec se musí rychle sžít s prostředím – scénou, světly, kostýmem a svou novou podobou. Může mu to roli jak ulehčit, tak zkomplikovat. Úkolem herce je identifikovat se s maskou, vstoupit do ní, být v ní. Pokud by zůstalo jen u vnějšího znaku, nevytěží herec z masky mnoho. Může se stát, že výtvarná stránka není dopředu s herci diskutována. Přichází ke slovu jako poslední, může se stát, že je vnímána téměř jako schválnost výtvarníka či přítěž na závěr zkoušení.

Ideálně by měla být vyvrcholením jevištního vyjádření, jehož nástrojem herec je. Není tu jasné pravidlo pro úspěch, není návod „jak se to má správně dělat“.



Jde o souhru tvůrců inscenace, o jejich ideu, o sdělnost jejich myšlenek o pregnanost jejich vyjádření a vzájemnou souhru.

Zřejmě by herecká příprava, která by se věnovala masce a maskování jako procesu nalézání této možnosti pro vyjádření a pro hru, mohla mít větší prostor při téninku herců, při výuce, ale případně i v divadelní praxi.

V denním provozu divadla vnímám často povrch, obal, slupku, kterým maska jako výtvarný prvek také je. Sleduji situace, kdy maska a kostým hercům vadí, nerozumí jeho opodstatnění, nesdílejí režisérův či výtvarníkův názor. Jen někdy vidím sílu masky. Není to často. Masku je třeba objevit a následovat.

Možná proto moje vlastní zdrženlivost, hledání proč a jak použít masku ve vlastních představeních. Jak se naladit na masku a proč s ní hrát – to byly základní otázky, na které jsem si usmyslila najít pro sebe odpověď.

## 6. Závěr

Maska prošla staletími, od svatosti k zesvětštění, od popření k renesanci. Zažila mohé proměny v divadelním světě, ovlivněném a inspirovaném výtvarnými styly i módou. Dříve i dnes stále vyjadřuje naše snahy zdůraznit, proměnit, podtrhnout uměleky ztvárněnou realitu, proměnit či prohloubit pohled na svět a náš zápas v něm. Pro věčnou lidskou touhu přesáhnout sám sebe, proměňovat se, vystoupit ze sebe, zůstane s námi zřejmě stále. Jako naše jedinečná možnost. Veřejná i zcela intimní a individuální.

Maska je prostředkem zdivadelnění. Napomáhá jako přirozená aktivita, která je člověku vrozena. Její funkce se dotýká oblasti neiluzivního divadla, kde je herec sám sebou, dává své umění najevo a maska je mu, v různém rozsahu použití, nápomocna jako nástroj k imaginaci a teatralizaci.

V souvislosti s neiluzivní koncepcí divadla (např. P. Brook, B. Brecht) je maska nástrojem režijního pojetí divadelního díla. Práce režisérů s maskou a jejich přístupy nebyly předmětem mého zkoumání. V této práci jsem se zaměřila čistě na podstatu masky s tím, co znamená pro herce.

V rozhovorech chci doložit názory tvůrců inscenací na práci s maskou. Touto autentickou výpovědí je možné zachytit, jaké jsou jejich motivace pro práci a při práci s maskou. Je to však jen zlomek pohledu, při větším množství takových výpovědí by bylo možné zjistit, jaký je postoj k divadelní masce jako artefaktu i procesu na české scéně dnes.

## **Příloha 1.:**

### **Rozhovory s umělci v plném znění**

#### **Rozhovor s režisérem Petrem Formanem, 11.2.2012 Národní divadlo Praha**

##### **Petře, proč vůbec používáš ve svých inscenacích masky?**

Zřejmě pro to, že je to pro mě mezistupeň mezi člověkem a loutkou. Vystudoval jsem „loutkárnu“ (*Katedra alternativního a loutkového divadla -pozn.*), a to je svět, ze kterého jsem si nasbíral první zkušenosti, které vědomě či podvědomně, využívám během své práce. Masky, i líčená, může být mezičlánek mezi loutkou a živým člověkem. Loutka je stylizovaná, nějaký výtvarník ji vyřeže, i kdyby ji dělal realisticky, tak bude mít mrtvý obličej, může tam být klapací pusinka, mrkací oči, ale tím, že pak vedle sebe stojí loutka a živý člověk, vzniká velká disproporce, je to propast. Ten člověk může ubrat mimiku, může se přestat hýbat, ale půl masky nebo masky líčená velmi pomůže, udělá přechod. A to je jeden důvodů proč používám masky.

##### **Kde začíná pro tvé divadlo práce s maskou a jak pracuješ s hercem?**

Obličejová maska je součástí kostýmu a vlastně i výpravy, scénografie. To se musí od začátku spolu potkávat. Na inscenaci pracují tři i čtyři výtvarníci, musí o sobě vědět, spoluvytvářet scénu, tak tomu bylo u Krásky a zvířete, Obludária, Čarokraje, je to koordinace.

Pak záleží na přístupu herce, něco mu maska sebere, a něco nabídne. Tím, jak je maska stylizovaná člověk nemůže tolik uplatnit svůj vnitřní pocit, herec se spoléhá na svoje výrazivo, na mimiku, na pohyb těla. Masky a kostým mu to seberou, musí se podřídít masce, jejímu charakteru.

Je důležité, aby si člověk všimnul, i když má loutka patnáct centimetrů, že má v obličejí něco zakódováno od výtvarníka nebo řezbáře. To platí i pro masky. Zkrátka, měl by vyjít z toho, co tam je za informaci, protože to je úplný základ k tomu, aby uměl naplnit charakter, část charakteru, kterou mu maska, tvář loutky nabízí.

Maska znamená, že herci kryješ jeho obličej, přetváříš ho z nějakých důvodů do jiné podoby. V tu chvíli by mělo být prvotní to, co je vloženo do tváře masky. Často se to



přeskočí, vezme se maska a nasadí se. V herecké škole učí hru s maskou, učí to na antických hrách, na gestech, dávají lidem první zkušenost, že maska vyžaduje jinou stylizaci pohybu jiný přístup těla, ale není jeden styl, druh pohybu, jak se pohybovat v masce.

V „Čarokraji“ máme několik druhů zvířat, charakter mu dotváří maska a kostým. Tanečníci „vlkodlaků“ například měli daleko zajímavější pohyby, dokud neměli kostým a masku, hrál každý jemný pohyb. Pak se obalili kostýmem, maska jim sebrala pohledy očí, a začal se hledat nový způsob pohybování.

**Díky práci s maskami dostaneš herce do jiného hereckého výrazu nebo typu pohybu? Například v masce „Papouška“ jsem viděla sólistu opery v nevídaném pohybu, jakoby to byl někdo jiný.**

Ano, může to pomoci, nabízí to jiný postoj, jiné chování, ale je tu zásadní problém při práci v Národním divadle. Nelze dodat kostýmy dopředu. Masky jsme měli, protože ty nám vyrábí externisté, ale kostým nemáme, ten dostaneme až na posledních několik zkoušek. Já to samozřejmě chápu, kostýmy by se mohly na zkouškách poničit. Když se pak herci obléknou, všechno je úplně jinak a začínáme znovu hledat, v časové tísní.

Při takové míře stylizace, jakou děláme, je kostým určující věc, musí s tím člověk pracovat či minimálně počítat. Počítat teoreticky s faktem, že máš obrovský zadek, malé nožičky nebo všude peří, je nemožné.

Nejde o to schovat se za rekvizitu nebo kostým, ale o to, že to nabízí nějakou cestu, směr, něco, čeho se může herec chytit.

Herec za maskou se někdy vůbec nemůže potkat s pocitem, jak působí na lidi. Je důležité, aby měli důvěru v toho, kdo jim z druhé strany říká, co vypadá dobře, a často, úplně proti svojí vnitřní pocitové logice, musí dělat pohyby jinak, musí se chovat jinak, gestikulovat jinak. Například musí udělat falešný pohled mírně před sebe, podobně jako je to u loutek, musí mít hlavu natočenou více dopředu, ne v profilu a pak, když mluví s druhou maskou, vypadá to přirozeně, jako když si spolu povídají.

Jsou určité zákonitosti, které herec nemá šanci odhalit, nemá-li s tím zkušenost. Principů, které musí člověk umět zbořit je hodně.

Pokud se podaří najít pohyb a podřídit ho kostýmu a masce, dá se vstoupit do jakéhokoli chceš světa, a dělat v podstatě cokoliv. A vůbec nevádí, že herec za tím

vším není ani vidět. To je zkrátka volba, jsou hry, kde je vše postavené na hercích a jejich herectví, to je v pořádku, ale pokud začneš používat masku, tak by se tohle mělo upozadit, a mělo by se jít po tom, co ti ta maska nabízí, ona samozřejmě ubírá hlavně mimiku, ale nabízí ti stylizaci, která může být daleko zajímavější. Já to tak vnímám.

### **Měli při práci s tebou výhodu tanečníci oproti pěvcům, kteří nejsou zvyklí tolik pracovat s maskami a tělem?**

To je široká otázka a těžko na ni odpovědět, jsou sólisté, kteří bez problému zvládají herecké akce, jsou tanečníci, kteří umějí i mluvit, máme herce Vladimíra Javorského, který může konkurovat pohybově tanečnickům, je vybaven tak, že po něm můžu chtít skoro všechno. Dispozice jsou různé, nedá se to říct obecně. S tanečnickama se pracuje dobře, jdou přes tělo, ikdyby to necítili, tak když s nimi choreograf pracuje, dokáže je rozhýbat ve prospěch masky, dohledat charakter pohybem. Každý malý pohyb hraje stejně jako velký, to si oni uvědomují. Například na „laňkách“ je vidět, že už pochopili stylizaci, a mohou dělat cokoli, vrámci svého zvířete, udrží to přesně, využívají to na sto procent. Jiné postavy to ještě hledají a musí zapracovat.

### **Jak dlouho jste pracovali na „Čarokraji“?**

Tři měsíce se třikrát týdeně zkoušelo s tanečnický, herci, choreografy. Tým dvacetiosmi lidí (pěvci, tanečníci) se podílí na všech velkých akcích. Všichni dělali všechno a dokázali kus práce, jen se to vše o krok vrátilo zpět, když jsme dostali kostýmy a masky, začalo se téměř znovu hledat.

### **Zdá se, že klasický divadelní provoz není ideální pro vaši práci.**

Dopad divadelního provozu se odráží negativně taky v práci se scénou. Dekorace se postaví v posledních pár dnech před premierou, jinak se pracuje v náznaku. Herec potom vejde do dekorace a neumí se v tom pohybovat, skoro to nevnímá. Součástí scény jsou třeba obrovské pohyblivé rostliny, herci musí vědět, že se to hýbe a že oni jsou součástí toho všeho a jejich rychlost pohybu se na jevišti setkává s rychlostí pohybu dekorace (točny, šikmy, květiny) a to je určující věc. Pro Elfky, které zpívají mezi lidmi v přízemí, na balkonech bylo těžké uvěřit, že se nemají skoro hýbat, aby to fungovalo, že je to vrhá do jiného světa, stylizovaného. Ony to cítily jinak, viděly lidi a chtěly na sebe strhnout pozornost.

Každý herec si myslí, že když nehraje, tak je to chyba...

**Tvé pojetí práce s maskou je jasné – vycházíš s výtvarného kódu. Co si myslíš o práci s neutrálním výrazem a třeba následným dotvořením masky?**

Dá se vzít i molitanová koule a říct „my si to dotvoříme“, ale míra stylizace je velmi křehký led. Jde o to, dát život něčemu co v podstatě nepřípomíná téměř nic, obličej bez tváře. Ta loutka bude fungovat, musí všechno dělat tělem, není to nemožné. Člověk, který se nalíčí na bílo vyjádří věci jenom pohybem, rychlostí pohybu, postavením těla atd. Ale maska ti dává zkonkrétnění, návod.

Já hodně pracuji s výtvarníky, následuji informaci, kterou do masky nebo loutky vložili, vím, že to bude fungovat.

Když jsme udělali do „Obludária“ Hlavouny (*tři postavy s naddimenzovanou hlavou, pozn.*), dělali jsme napřed pro jiný účel takové malé hlavičky, malé loutky, pak jsme je zvětšili, podívali jsme se na to a bylo to tam - tři zvláštní bytosti. Ty to můžeš už jen zkazit tím, že k tomu nepřistoupíš pečlivě a nezkoumáš, co je to za charakter, jaký typ.

**Rozhovor s výtvarnicí a scénografkou Janou Prekovou.  
13.4. 2012 Divadlo Na Zábradlí.**

**Pověz mi prosím o tvém způsobu práce na inscenaci.**

Od začátku je to o celku, pravo mají všichni do všeho mluvit.

Potřebujeme, aby situace měla určité napětí, tak vznikne nápad - kompozice, asociuje například nějaký sen nebo má ta situace konkrétní pojmenování (moucha v bahně). Jsou to všechno asociativní věci a dohromady to dává „podivný“ celek.

Jde o situaci člověka v prostoru, když zvedne ruku, je důležité, aby byla nějakým způsobem pojmenovaná, protože to gesto mě zrovna zajímá, představím si , že tam bude a snažím se dávat najevo, že tohle gesto hraje roli.

Pokud režisér to gesto do hry dá, tak ho dál můžu zvýraznit třeba barvou rukávu, je dál odůvodněné. Kostým беру jako objekt, jako choreografickou součást celku, nápadu nebo situace, která má nějaké jméno. Vzniká to podivnou skládačkou, ale za stálého vědomí celku.

Esteticky jsou to inspirace ve výtvarném umění, tam když vidím masku, tak si řeknu „tahle to je“ a můžu ji citovat nebo nějak transformovat, nemá to žádnou zákonitost. Myslím na celek, vytvářím vše intuitivně, když to celé nakonec secvakne dohromady, tak zjistím, o čem to je a většinou si řeknu, že přece to bylo jasné od začátku, že to tak má být, tak jsem to chtěla.

Spolu s Janem Nebeským myslím, že oba cítíme a víme už dopředu, jak to má být, i když si to konkrétně neříkáme.

Nenutím herce, aby nutně měli všechno tak, jak jsem to navrhla, jak je to ušité, protože si myslím, že cesta k tomu je přes pohyb, který vzniká v tom procesu, takže i maska i kostým je na začátku vývoje, je to první krok, pak je druhý, třetí a na konci je to šedesátý krok.

Nám je to jasné od začátku, kam by to mělo směřovat, ale musí se to vyvíjet cestou.

**Právě u vašeho týmu je zajímavé, jak otevřená je komunikace o masce a kostýmu, když představení vzniká, kdo všechno může hýřit nápady, vyjádřit se, navrhopvat a zkoušet.**

**Vyslechneš názory kohokoliv od herce přes maskéra až po asistenta, ačkoli víš, že si to nakonec uděláš po svém.**

Ano, jsou i určité věci, které vím že by tak měly být a stojím si za tím.

### **Jak je to s návrhy?**

Sen o tom, že vyšvihnu návrhy se lety proměnil. Ano to jsem dělala v prváku, ve druháku ve třetáku možná i pět let po absolutoriu. Pak přišly doby, kdy jsem to dělala jen tak na stole bokem, pak na klíně, pak v autobuse, pak při předávačce, pak ještě i po ní. Vlastně jsou to kresby, které dělám strašně rychle teprve až když to nějak vnitřně vím. Musím vědět co dělám, pak to nakreslím, nehledám to při kreslení. Je docela zábavné, že třeba udělám kresbu, která je úplně příšerná, většinou je to nedodělané a já po těch dvou třech nedělích, kdy se nakoupí materiál, začne se šít, zjistím, že ta kresba má nějaký divný čáry, protože se zatřásl autobus nebo jsem špatně dala tužku, a jak se na to pak dívám s odstupem, zjistím, že ta čára má nějaký význam. Je zábavné s chybami pracovat, mám benevolenci i ke svému návrhu. Baví mě objevovat ty divnosti, jak se tváří kresba, jak se chová materiál. Každá věc k tobě mluví a ty vlastně dál v tom dialogu pokračuješ. Vymyslíš nějaký materiál, on ti pak řekne, že si chce lehnout tak a tak nebo se chce nechat jinak

nasvítit. Baví mě, že je to pořád dialog a proces.

### **Tvoříš během hlavních zkoušek?**

Ideál by to byl, ale není na to čas. Nejlepší je být pořád na zkouškách, ale kdo ti něco předělá za pět minut dvě, kdy zkouška končí. Nemůžu krejčovým říct „rychle pojdte, viděla jsem to, má to být tak a tak..“

Tak to zkouším, mám to rozpracované delší dobu, jsem za toho blázna, který to „nemá jasné“, ale nechávám si raději tuto pověst, než bych se nutila do hotových tvarů. Nejsem ten typ, který si návrhy perfektně nakreslí, nazkouší v modelu, ví přesně jak to je, pak si to jen zvětší.

**Potřebuješ k sobě režiséra, který tento způsob práce akceptuje, což u Nebeského máš, ale jak je to třeba s Pitínským? Vezměme si hru „Konec masopustu“, která prošla mnohými změnami, kdy jsi dělala kompromisy, tam jsou třeba výrazné maškary.**

To ovšem nedopadlo vůbec dobře. Až teď, po mnoha reprízách po mě Pitínský chce, abych tam dala znovu masky, protože masopustní maškary mají mít masky. V začátcích práce na inscenaci jsme si říkali, že tam nebudou klasické masky, že to bude spíš existenciální rovina. Měly to být divoké podivné zlé larvy, ale nesešlo se to s choreografií. Nakonec ve výsledku, v té komunikaci možná, protože jsem nebyla u těch prvních počátečních zkoušek, to dopadlo tak, že jsem přišla k něčemu, co bylo začato úplně jinak, než byla původní domluva tak, jak jsem chápala divokost té situace já.

Masky měly krýt obličej hadry přetaženými přes obličej, měly mít během hry vývoj s kostýmem. To všechno se zrušilo, vznikl z toho hodně nedodělaný konglomerát nápadů, to považuji za smutný příběh Národního divadla, kdy se něco rozbije, protože do toho mluví kdekdo a zpochybňuje, proto to nedopadne dobře.

Nenaplnilo to moji ani režisérovu ideu. Pitínský to nepodpořil dost jasně, teď by to rád vrátil. Ale to je těžké, já sama tam masky nevrátím, nemám na to vlastně dost autority, protože mladí herci z DAMU, kteří maškary hrají, už mě neposlouchají. Viděli, jak herci strhávají kravaty, říkají, že se neoblíknou do toho, do čeho se mají oblíknout, že se jim to nehodí, nelíbí a podobně. Ty děti začaly být stejně frackovité, prý nemůžou na sebe vzít velké celotělové masky.

**Ano, pamatuji si, že na prvních zkouškách byly oblečeni do molitanových tělo zvětšujících trikotů, vypadaly jako velká podivná zlá mimina...**

Já jsem si s tím pak v létě hrála, nosila jsem to a zjistila, že je to zcela pohodlné. V trikotu problém nebyl, byl v přístupu. Nelíbilo se to. A tak je to teď ohlazené sterilní představení nejen těmi maskami, ale spoustou věcí, které způsobilo celkové nedorozumění s dramaturgií.

**Podívejme se na inscenaci „Král Lear“, tam jsi vytvořila kostýmy a spoluvytvářela s Janem Nebeským scénu. A řekla bych, že je to kompaktní, jde to víc dohromady, zapadá to do celkové koncepce. Je to jeden výtvarný jazyk. Je to tak, že vše nese nějaký symbol nebo tomu tak není?**

Snažím se, aby to tak nebylo, protože jsem tomu vždycky dost propadala. Symbolika mě velmi zajímala. Každou barvou, každou čarou se můžeš odkázat k historii nebo si ji sofistikovaně vymyslet, je to úžasné, když začneš takhle číst situace, přichází ti spousta významů, vzkazů. Takto já to ráda čtu, ale je pravda, že doba se mění, prostě je dobré se z toho uvolnit. Symboly tam stejně zůstanou, i když nechceš, i když tomu nedáváš zásadní váhu.

Konkrétně mohu rozebrat masky v této inscenaci:

Jeden typ je přenesený z určitého klišé, je to JOKER (Saša Rašilov - Edmund). Všichni vědí, kdo to je, měli by hned vědět, co od něj můžou očekávat, ale chovají se k němu jakože to nevědí. To je první poselství. Podle toho jak bychom mohli číst svět, nečteme ho, ale čteme si svoji vlastní pravdu, pro potěchu svých vlastních představ.

A pak tam jsou masky, které jsem brala jako dobovku. Hrabě z Kentu (Milan Stehlík), má šedivou paruku s culíčkem, je to služebník z jiné doby. Je k tomu bazénu a luxusu typ, který tam jako sloužící zapadá, přestože dobově tam nemá co dělat.

Král Lear (David Prachař) je velká spolupráce s Davidem Prachařem, který sám chtěl začít japonskou maskou, ze starého patetického Leara mládne, úplně naopak než to bývá. Bývá to tak, že Lear stárne a prohlédne až na prahu smrti, jako odraný stařec.

V naší inscenaci je nahý, odhazuje na konci první půlky vše, je to Discobolos, člověk v nejvyšší fyzické síle. V tuhle chvíli David odhodil všechny masky, je tam velké uvolnění a on si jde v tanci pro smrt.

David chtěl rozpúlené vousy, aby si je mohl postupně odtrhávat jako symbol jedné a druhé dcery. Udělali jsme to tak. Pak David pochopil, že je to ukecané, komplikované a nechtěl to používat. Nedávno jsem byla na představení, kdy to úplně logicky opět



vzal do hry, nazval to Regan a Goneril, zcela edukativně to předvedl a fungovalo to. On s maskou dělá mnoho věcí, se kterými si hraje. Silný moment té masky je, když Lear omdlívá, a Cordelie (Kateřina Winterová), respektive šašek, si k němu lehne, udělá úplně stejné tělové gesto, pulzující tělo, dá si ty jeho dlouhé vlasy přes sebe, a vznikne jeden člověk ze dvou těl. To mi jako symbol postačí. Když to přišlo, a oni to udělali, byl to moment podobný zázraku na jevišti.

**Sestry Regan a Goneril (Petra Špalková, Eva Salzmanová) jsou vlasaté, divoké. Já jsem po chvíli sledování inscenace četla symbol skoro ve všem, prože slov je málo. Jedna je blondatá, může to být symbol povrchu, druhá zrzavá, což vypadá divoce a arogantně a tak dále. Přehltilo mě to, říkala jsem si : nemohlo by tam být něco úplně jiného a dojem by byl stejný?**

Jasně. Kdyby tam byli dva Mikimausové, bylo by to úplně v pořádku. Měli by každá jinou prdelku, jiné pohyby, a mělo by to úžasné symboliky zase jiné. Bylo by to úplně odosobněné až loutkovité jako prezentace klišé, jak se má život žít, jaký je krásný, užasný. Prostě šťastný Mikimaus.

Pak je tam maska Oswalda (Jan Bidlas) – je typ procesuální masky, která by doteď mohla být v pohybu. Má teď na sobě něco, co bych nazvala podkostým. Měl mít na sobě ještě další vrstvu, která by se postupně odhodila a něco odhalila, ale zjistili jsme, že je to už moc popisné a pro herce svazující. Zůstal z toho takový moučný červ, zbavený jakýchkoli znaků, je to „něco co nosí dopisy“, takový podivný olgoj chorchoj. V celé inscenaci mělo být ještě víc masek a materiálu, ale zestetičili jsme to. Chtěli jsme všude výkaly a bahno reprezentované rozpuštěnou čokoládou. Tu měli mít herci všude na sobě, měli se olizovat, kousat, žrát, zabíjet, zneužívat a předvést střet se ztrátou kultury, obrovský koncentrák nebo kravín, samožroutskou instituci, kdy král a grál umírá, grál není k nalezení, země je mrtvá. Celá tato část měla být velmi neestetická. Herci proto měli mít jen slipy a plavky a být špinavý od čokolády. Nakonec čokoláda zůstala jen na tom miminku, které si Lear přitiskne na břicho, tu svoji dceru...ale kdo to „čte?“.

Ten moment sladkosti a zároveň toho největšího utrpení, nám přišel zajímavý, jsou to dva významy, které dohromady dávají velmi podivné symboly, ale ty nechci vůbec komentovat.

### **Zdá se, že maskami vykresluješ celou emoční stránku díla spíše než postavy a jejich situaci...**

Je to glosa k celku. Herec může mít masku minutu, přehodit ji, být někým jiným a to je v pořádku, protože příběh má taky vývoj, nese další a další informace, další stavy existence, které herec glosuje tím, že na sebe bere jiné části oděvu nebo se změní v jiného člověka. Je to identita toho okamžiku, pořád to jde dál a dopředu a ona kontinuita je otazník.

### **Druhá část hry, nepoměrně kratší, je prezentovaná jako vernisáž na níž se sejde společnost, která se baví úplně nad vším tím utrpením, vystavuje se Lear a Cordelie mezi dalšími uměleckými objekty. Společnost je žravá, dekadentní. A objeví se tam i převlek-masku gejši..**

Gejša vznikla úplně iracionálně. Druhá půlka by se měla jmenovat „utrpení jako koncept“, a já jsem Leara brala celého jako strašně arogantního muže, který si nevidí na špičku nosu, dcery mučí. Nemůže očekávat nic pozitivního, když se tak chová.

Celou dobu trpí a háže to na druhé, to je krátkozraké. Pak visí v galerii jako mrtvola, původně to měl být jen kokon, jeho stažená kůže tam měla zůstat. To by bylo hodně syrové, ale nakonec k tomu nedošlo, tento závěr postačuje.

Vražedný nástroj, jehlice v ruchách gejši, je čistě „*deus ex machina*“. Je jen potřeba, aby byl Oswald sťat a jednoduše to přišlo tímto způsobem, to je zcela bez symbolu.

Vzniklo to při zkoušení, Jan Nebeský chtěl, aby tam chodila gejša, ale nevěděli jsme kdy by tam měla být. To se taky často stane, víme, že tam musí být čert nebo pes, ale kdy tam bude se zjistí, až to nabídne hra, situace zkoušení. Toto je hodně nalehko udělaná gejša, žádný dokonalý tvar, má jen připomínat gejšu, žádná poctivá naturalistická věc.

### **Ano, vypadá jako z půjčovny kostýmů..**

Ano, takový Batman z ptákovin,

### **A mohl by tam být Batman z ptákovin?**

To je zbytečný kabaret, už jsme to jednou měli v Don Juanovi, už jsme si to na nějakou dobu vybrali. Nebudeme se opakovat, ikdyž opakujeme rádi.

David v jednu chvíli, když je nahý, stejně tak hraje v Beckettovi. Je to citace jeho vlastních rolí nazpět. To je zábavné zjišťovat, že David Prachař prochází postavami a táhne za sebou nit jedné postavy, cituje.

### **Myslíš citace kostýmové nebo citace herecké?**

Obojí. V tuto chvíli on je Clov z Beckettovy Konce hry. Lear a Clov jsou na stejné úrovni, a kdo to zná, kdo se v tom zorientoval, může to prožít ještě skrze Becketta, což je příjemné, protože v Beckettovi jsou zajímavé informace k člověčenství, to stojí za propojení. Tady je David špinavý, v Beckettovi byl celý od mouky.

David je typ herce, který má paměť a hraje všechny ty role najednou, můžeš mu říct, odkázat se k něčemu, co hrál a víš, že tam to má. Je to jako nečíst knížky po stránkách, ale skrz ty roviny, co se tam objevují.

### **Když dostaneš do ruky text a myslíš na inscenaci, začínáš přemýšlet o situacích, které tam jsou spíše než o postavách, které tam jsou ve smyslu jak by měli vypadat?**

To je jak kdy, je to o čtení. Máš to před očima jako film. Ale film je film, a divadlo je v černé díře, což je obrovský rozdíl. Někdy máš jasno, že tenhle člověk musí držet lilii a nevíš přesně kdy, ale víš že ta lilie tam patří a časem zjistíš, že ta lilie tam patří proto, že prezentuje chlad nebo je to mokrá lodyha a tím pádem možná ty šaty budou vypadat jako mokré a celá situace bude tak slizká nebo tak posvátná nebo tak chladná nebo tak odtažitá. To jsou nějaké asociace, které text nabídne.

### **Rozhovor s herečkou Národního divadla Pavlou Beretovou, kavárna Malá Rybka, 3.8.2012**

#### **Můj první dotaz se týká práce na inscenaci Roberta Wilsona Věc Makropulos (premiéra 2010 ve Stavovském divadle). Wilson používá výrazné stylizované líčení a výpravné kostýmy, k tomu přesně naaranžované pohyby. Jak se ti zkušelo bez kostýmu a masky při takové míře stylizace?**

My jsme nesměly být v žádném civilním oděvu, to Wilson nesnese. Už na první zkoušce jsme byli v černých trikotech s bíle nalíčenou tváří a staženými vlasy. Už na první prostorové zkoušce se nasvěcovalo. Plnou masku (líčení, vlásenky a kostým) jsme měli dva týdny před premierou, ale to nebyl tak zásadní posun nebo rozdíl. Rozdíl je, že se nezkouší v civilu. A jisté je, že bych tuto inscenaci nemohla hrát bez masky, to vůbec ne.

### **Je to pro tebe zjevný vstup do postavy, určitý typ vtělení? Proč je maska pro tebe důležitá?**

Přijdu dvě hodiny před začátkem představení, na toto představení tak chodíme všichni. Líčím se sama, natolik to udává postavu hry, že si chci velmi pomaličku sama líčit tvář, každou čarou se dostávám sama do postavy.

### **To děláš podobně jako herci čínské opery, ti se líčí sami, je to jejich rituál.**

Opravdu? Tak to je fantastické! Ale mě to tak opravdu přišlo samo, já se ráda líčím i do jiných rolí, kde je líčení civilnější. Je prostě dobré sednout si před zrcadlo a zasoustředit se na roli i tím, že si začínám uvědomovat: na tuhle roli беру červenou rtěnku, hnědé stíny...a jakoby se pomyslné závitky v mozku začaly propojovat. Teď jdu hrát Kateřinu ve Zkrocení zlé ženy. U masky do Wilsona je to jiné, protože se zcela vizuálně proměním, ale není to principiálně zas takový rozdíl. Prostě jde o ten rituál přípravy na roli.

### **Vždy se líčíš?**

Uplně vždy, alepoň make-up a řasenku. Nedovedu se představit, že bych šla před lidi bez toho, ale nejde o vizáž ani o to, abych vypadala dobře! Jde o ten vstup na scénu. Je mi vlastně divné, jak mohou mužští kolegové vyjít na jeviště rovnou, bez líčení. Ono je tom dobré i to, že po představení masku smyješ. Pro mě je to důležité. Jsi na jevišti dvě, tři hodiny a nějak to pak zakončíš, uzavřeš.

### **U věci makropulos jsou narežirovány všechny pohyby. Nepřijde ti to schématické? Nesvazuje tě to jako herečku?**

Ne, naopak mě to velmi baví. Jestli se necítím jako loutka se mne ptalo už moc známých, co na představení byli, ale já říkám, že jsem nikdy necítila větší svobodu! Sama nevím čím to je. Wilson s námi vůbec nemluvil o vnitřním stavu postavy, ani ta maska mi nedá vnitřek, pohyby jsou jasně dány a přišly mi cizí, neznámé. Během zkoušení jsem nedostala jedinou instrukci, co si mám myslet jako postava. Ale možná tím, že máš absolutně přesnou formu, tak vnitřek je svobodný. Pro mě se pak uvnitř děje moc věcí a nakonec i ta forma se mohla vyvíjet. Když jsem dostala pod kůži druh té formy, nemusela jsem naprosto přesně dodržet všechny drobné pohyby. Celkově mi forma a maska přijde velmi bezpečná. Zním to tak dobře, že nemůžu uhnout. Ale není to mechanické.

### **A jak je to, když se na jevišti potkáš s druhou formou..s další postavou, jak je to s partnerinou?**

Často se mi stává na jevišti v Národním divadle, že se sejdou ve hře velké osobnosti, a já je nemůžu samozřejmě znát všechny nějak víc osobně, kamarádsky, také nemáme společné tréninky a tak. Pak se stane, že s někým zkouším, a nějak se nepotkáme, i když třeba oba chceme, pořád necítím kontakt. Dívám se třeba někomu do očí a vidím, že tam není, myslí na svoji roli na sebe. Ale u Wilsonovy incenace, kdykoli se na někoho podívám, tak vidím, jak mu svítí oči a jak je se mnou na tom jevišti. Bezpečná a úplně přehledná forma způsobí i to, že každý pohled je úplně jasný. Forma je podle mne úplně skvělá, když je vyplněná.

A pod tím není žádná psychologie. Já si myslím, že je to absolutní psychologie, jinak by to nefungovalo. Připadá mi, že musí až vědecky zkoumat, jak mají jednotlivé situace vypadat. Možná je to dar od Boha, že to tak vidí. Ale je to naprostá čistota a když se podíváme na fotku z jakékoli scény, tak je vidět co se tam děje, jaké jsou vztahy mezi postavami. Ale on nám svoji psychologii neřikal.

### **Myslíš, že bys neměla třeba lepší návrh, jak se pohybovat nebo jak jednat v určitých chvílích hry?**

Ne, opravdu ne, ani když jsem to hrála už tolikrát. A to se mi nestává na jevišti skoro nikdy! Když se třeba někdy ztratím, tak si nějak poradím. Ale tady se prostě neztratím. A postava má pro mě obrovský vývoj, často se mi stane, že mi určité gesto vžene slzy do očí, že se mě to dotkne. Je to wilsonovská magie, která nevím, jak funguje, ale připomíná to trochu směřování Michaila Čechova – od gesta k emoci.

### **Pojďme to srovnat s jinou výraznou proměnou : co maska Zuzanky ve Figarově svatbě? (Kostýmy Kateřina Štefková, režie Michal Dočekal). Máš velký účes, výrazné líčení, kostým, šťavnatou roli...**

U Wilsona, který je perfekcionista, má všechno vymyšleny je ten fakt, že na tebe dají kostým, už jen třešinka na dortu. Sama jsem si řekla – ano je to přesné, dotváří mě to, sedí to. Ale U Figarovy svatby jsem celou dobu zkošení vůbec nevěděla, jak to mám hrát. Režisér dává poměrně velkou svobodu hercům, já jsem se v tom topila. Na první oblékané zkoušce mě navlíkli do kostýmu, který zvýrazňoval prsa a zadek a zužoval pas, dali mi velkou paruku s kudrlinkama, namalovali mě úplně jako panenku. Když jsem vyšla na chodbu, muži začali okamžitě reagovat.

Myslím si, že výtvarnice dělala ty kostýmy jako sexuální archetypy a to absolutně funguje. Richard Krajčo (Figaro) na mě během zkoušení moc nereagoval nebo jsme si hledali k sobě složitě cestu, najednou byl jako rozsvícený a začalo nám to fungovat. A tak mi to doklaplo, postavila jsem si na tom celou roli : že mám prsa, zadek, kudrlinky, mrkám jako panenka. Moc mi to pomohlo.

Kateřina Štefková je výtvarnice, která chodí na zkoušky, dáva si tě do oka. Třeba u roli Mahuleny měla původně hrát jiná kolegyně, šla na mateřskou. Kostým byl už navržený, když se Kateřina dozvěděla, že to budu hrát já, svůj návrh vyhodila do koše, začala chodit na zkoušky a pozorovala mne, jaká já budu Mahulena. Kostým pro mne se dělal na poslední chvíli a je zcela jiný.

**Je u tebe vstup do masky a role vědomým vstupem do jiné identity? Je to změna identity?**

Asi ano, jsi někdo jiný, ale já nejsem moc vědomá herečka. Tělo na to reaguje samo, příliš to nezkoumám.



## Příloha 2.:

### Scénář Kačo a Mačo prodávají masky

Kateřina přichází a oznamuje publiku, že se nacházíme na tržišti. Obléká si zástěru. Přichází Monika už v zástěře a stoupá si do pomyslného stánku.

#### **Kateřina a Monika:**

Dobrý den, dobrý den, pojdte se podívat , přistupte, pojdte.....(*docela dlouho až do trapnosti...zvou ke stánku, který tam není..*)

#### **Kateřina:**

Představ stánek!

#### **Monika:**

Já? ...ano, takže... stánek..je...stánek JE...:

stánek máme. Máme stánek metr široký, metr hluboký, metr a půl vysoký, nahoře dokulata a celý je vyvedený ve vyvedený ve světlezeleném baldachýnu!

#### **Kateřina:**

Evidenčně nejhezčí stánek EVIDENTNĚ!

#### **Monika:**

Pohovoř o konstrukci!

#### **Kateřina:**

Konstrukce je pozoruhodná, všechno je klížené, zde nebyl použit ani jeden kovový spojovací prvek čili žádný hřebík! A je to pevné (*opře se, obě zapruží se stánkem*)

#### **Obě:**

A je to PRUŽNÉ !!

#### **Kateřina:**

A v přední části je výrazné řasení...a kytičkama je to lemované od hlavy až k patě..

#### **Monika:**

Je ! Fuj! Jedeš potvoro! Pes! (*obě odhání poměrně hrubě fiktivního psa*)

#### **Kateřina:**

Chyťte si toho pejsánka paní! ..nám čuba na baldachýn čurat nebude..

#### **Monika:**

A zde v této výšce je pult! Nebo tady?..*(obě zkouší kde je pult, najdou výšku)*

#### **Kateřina:**

A je potažený sametem!

#### **Monika:**

A nepřeháníme to trochu?

#### **Obě:**

Ne, ani trochu

#### **Monika:**

Na pultu jsou masky obličejové, jedna vedle druhé. Masky...hotová bio masa masek  
Například – předvedu : například maska (*vezme pomyslnou masku a dvakrát nasadí Kateřině tu samou, pak ještě jednu jinou. Kateřina nasadí výraz masky. Kateřina bere také masku a nasadí ji Monice*)

#### **Monika:**

Masky zde máme pro vás k prodeji. A proč? Protože maskou na sebe můžete vzít maskovanou podobu a je antopo - logicky dokázáno, že maska ledacos mění, umožňuje, ukryje a pod maskou že se dějou věci...máme židli?

**Kateřina:**

Ano, ale není to židle je to křesílko, krásně měkké, polstrované také celé v baldachýnu...

stejnou látkou pošíte jako stánek, dovolte abych vám předvedla jak je pohodlné...  
(*sedá si a padá*)

**Monika:**

Ne! ne! Prosim tě nedělej to! ..no vidíš a už jsi ve stánku i s křeslem...ŽIDLE je TADY. Skutečná, reálná židle.

(*donese židli, obě pohledem zpochybní reálný objekt*)

Židle je k sezení...vidíme ji....(*opět váhají*) SEDNI SI!

**Kateřina:**

Ale ty si taky sedni, sedneme si obě!

(*pomalů a váhavě nedůvěřivě usedají – dosednou a uleví se jim... židle tam JE*)

**Monika:**

Se člověku hned uleví, když zjistí, že je to vlastně jenom zbytečně komplikované ty filozofické pohledy. Takhle zpochybňovat něco tak jasně prokazatelného!

A teď nazorně předvedu o co kráčí – změna! Předmětem prodeje je transformace...napřed si sundáme zástěry a už to je zase všechno jinak (*bere bílou barvu*)

Zde je základ čili bejz (*řiká kolegyni i do publika*) rač si nabídnout – to si každý může vyzkoušet.. jestli něco...se...jako..stanene...(*svižně nanáší barvu na tvář*)

ŤUPŤEJTE tady tím ŤUPŤATKEM

**Kateřina:**

Ťupťám

**Monika:**

Ťupťej víc!

**Kateřina:**

Ťupťám víc

**Monika:**

Cítíš něco když Ťupťáš? Je ti lépe?

**Kateřina:**

Lépe? Já očekávám že mi bude zcela jinak! lépe řečeno očekávám zázrak!

**Monika:**

Tak plácej! Já taky plácám..placama...ukaz trošičku si tě poplácám.

**Kateřina:**

Já si tě taky přioplácnu (*tím si kontroují nános bílé, dodělají líčení*)

**Monika:**

Tak co? Už?

(*změna – Kateřina cosi cítí*)

**Monika:**

(nedůvěřivě) Ty snad opravdu něco cítíš? Já teda nic..

**Kateřina:**

Ha! cítim se velice ...velice...velmi...napadají mne veliké věci !

(*mezitím Monika maluje svoje černé obočí, falešné oči-tečky pod okem*)

**Monika:**

A co třeba?

**Kateřina:**

Například mě napadá: čím víc, tím líp anebo když máš ještě hlad tak si ještě přidej anebo

kolik lidí znáš tolikrát jsi člověkem!

**Monika:**

To mě spíš napadají drobné ..drobné věci...drobné krádeže...například pod rouškou noci, v bílé masce klauna, zcizeno bylo obratně...milion korun! Ha! Převodem na účet! Haha!

**Kateřina:**

MliiLiiiOOOON KORUN?? a tomu vy říkáte drobná krádež? miliooon korun!!

**Monika:** *(domaluje si černě křivou pusou)*

„Miilliiiooon“ sem milion tam! tak proč ne SEM! Milioon korun to dnes nic neznamená, to je žabařina! Čudlárna to je!

Pojďte já vás trochu vylepším....*(maluje Katřině oči jako hvězdičky a červené kuličky na nos a tváře, červenou malou pusinku nevýrazného tvaru)*

Já vám tady udělám takhle a tímhle takto...a! to je úplně jako vy...to ste celej VY!  
*(rozkoukávají se)*

**M:**

My jsme teď myslím kompletáre, ale nejsme dresáre...pojdte! Mám nápad! *(uklízí židli a barvy, K. Je zpomalená, má velké pocity)*

Mě vám to v té hlavě děsně jede! pojdte..už mám několik nápadů najednou  
*(jdou k oděvům na jeviště či herní plochu)*

**M:**

Zde hromádky – pohledněte! Já bych vám zde vyvolil tuto skromnou bílou hromádku a sám bych si vzal zde tuto více zlatou

No vidíte kompletáre, kompletisimo, komplementáre, maskarpone maškarone kostumáre !!

no tak! dresáre, kalhotáre – dělejte hodte to na sebe!!

*(K se pomalu obléká, M hekticky)* Nemáme čas, mě běží moc věcí hlavou! milioon nápadů! mě to děsně frčí...pospícháte málo! pospíchejte víc, jinak z toho nebude nic!

Pospěšte si! mne se již líhne!! další a další!

**K:**

jedna nožk...a..a...druhááá nožka.....jeee penezenka! Penezenka moje sem a ještě – šňůůůrku...

**M:** *(všimne si peněženky, dostal napad..)*

Můj napad spočívá v tom, že když jsme teď dresáre a jsme tu pospoláre, že my bychom se seznámily! Zejména proto, že já už mám neprodleně další nápady! Pojdte - seznámíme se – hned!

**K:**

Ano seznámíme...seznámíme se náhodou...

**M:**

ano, ale rychle! já půjdu a potkám vás

*(minou se , K. minul ho s podanou rukou, odbočil, M. má zpomalený pád, celý čas je na chvíli zpomalen, Kačo říká n á h o d o u...po zpomaleném pádu se čas vrací k normálu – M. vstane, chodí...Kačo chodí s usměvem a pomalu...míjí)*

BUON GIORNO/BUON APETIT/BONITA BANANAS/DOBRY DEN!!

**K:** *(kroutí hlavou, usmívá se)*

Nene, já vás ještě nevidím....

**M:**

Nevidí! Nevidí? Ale to taky není špatná situace...zvizáre peněženkáře

**K:** *(se nezvykle prudce otočí)*

**M:**

Aaa!! To je ale náhodička dovolte mi abych se představil.. jak se jmenujete??

**K:**

Já jsem KAČO, kdybyste dovolil.

**M:**

Velice mne teší, že vás potkávám Kačo, mé jméno je v tom případě MAČO!

*(představují se, Kačo se klaní až k botám)*

**Kačo:**

Zde vidím špinku! Moho vám to pucnout?

**Mačo:**

Jistě přepucněte mi to!!...*(a krade peněženku, kterou má Kačo na zádech za pasem)*

**Mačo:**

Ano, ano děkuji a to už stačí! Čili velice mne těšilo a ari ve derči

*(Kačo se chytne se za záda, zaupí)*

**Mačo:** *(už na odchodu)*

Co se vám stalo? Pojal vás kříž? Ruplo vám v bedně? Sedněte si! Nemáte uskřínutý ropovod či čurovod?

**Kačo:**

Pe-ně-žen-ka!

**Mačo:**

Ještě jedna? Kde?? To najdeme

*(Mačo hledá dychtivě..a prozradí se, Kačo vylézá na židli a chystá se k odhalení kradeže)*

**Kačo:**

Ha! ha! Mačo, vy k r a d e t e?

**Mačo:**

Prosím?? To je otázka? Pakliže ano, tak na konci je vždy otazník, na otázku je odpověď, ta jde do tečky, odpověď zní NE! Já ne! Jiní, prosím, ale já? Taková malá ryba?!

**Kačo:**

Kdybyste dovolil, vážený Mačo, ja si vám dovoluji říct že vy kra..

**Mačo:**

Na konci musí být co? Pakliže je to věta oznamovací, musí následovat rovná intuice. Připrav - te - se:

**Kačo:**

Kra - de - te.

**Mačo:**

Ano! Tečka jde rovně. Anebo vykřičník! pátým pádem voláme- zkuste si to! Tam bude intuice graduovat nahoru! .....A já pujdu pak tady tudy...

**Kačo:** *(zkouší si intonace)*

Mačo vy kradete!! vy kradete!

**Mačo:** *(odchází, ale vypadne mu peněženka)*

Ha! není to ta vaše pěnezenka? A vy byste mne již obvinil z krádeže, vidíte, kam to vede!!!fuj je to! *(Kačo si chtěl vzít ze změ peněženku)* Podívejte se, něco vám povím.

Peníze kazí charakter. Moc peněz v penězence to je co? To je erekce...e..korupce a protekce! A protekce to je : prudce do kopce a prudce z kopce ha! A pod kopcem ovce, kozy, jehňátka, bio farma...koťátka se narodila lala

**Kačo:** (*zmaten a zaujat*)

opravdu koťátka jeeee, kozičky, meeee

**Mačo:** (*Mačo zkontroluje obsah peněženky a publiku oznamuje*)

Hehe a zaspal dobu!!

**Kačo:**

Neslyšel jsem prvnou!

**Mačo:**

Prvá dva tři ..měla babka čtyři japka..*(zpívají, Mačo se chce vypařit, Kačo zpívá sám, ale probere se)*

**Kačo:**

Vratte mi tu šrajtofli!!!! (*v melodii*)

**Mačo:** (*vymýšlí další lest*)

Aaa...to je mi zle oo to mě to hryže, bolí, kroutí mi to kosti se svalama dohromady...střeva ropovod, čurovod, močovod...a hlava jakoby puknout! Oči tečou z důlkůů..maso se odlupuje od kostííí bleee, fuj a smrdí to děsněěě ...

Kačo je zaujat..

**Mačo:** (*velké přehrávající gesto*)

Nechodte ke mne já umírám !!!

**Kačo:**

Mačo!! já vás budu ovívat! Ano?

**Mačo:**

Ne!..ano!..je!

*(Kačo ovívá peněženkou, Mačo chňapne po ní neúspěšně...Kačo přestává ovívat.*

*Co teď?! Mačo zahrozí)*

**Mačo:**

Mě už teď zbývá jen to poslední!! (*naznačuje pistolí*)

**Kačo:**

Mačo ne!

**Mačo:** (*ukazuje oběšení*)

NE! Ještě něco horšího! Já budu muset začít..PRA CO VAT...fujto mě to vzalo..

**Kačo:**

pra co?

**Mačo:**

VAT! A to byste chtěl?

**Kačo:**

Kdybyste dovolil, možná bych vám s tím mohl pomoci.

**Mačo:**

Vy byste mohl pracovat za mě! Posadte se, já vysvětlím... nebo za mě !!

**Kačo:**

Pro mě za mě...

**Mačo:**

A nebudete za to chtít procenta?

**Kačo:**

A co to je?

**Mačo:**

Proo čentoo... (*ukazuje*)

**Kačo:**

Já bych chtěl za to koláček.

**Mačo:**

Jdete na to dobře! Bez práce nejsou koláče! Anebo taky z cizího krev neteče:

kudlička pidliky pidliky, střevíčka, krvička a bléé

**Kačo:** (rozšafné)

Mačo, vy ste ale brutální, celého mne to sebralo.

**Mačo:**

Žejo vid'? A tak se seberte! Musíte pracovat. Máte nějaký živototpis? Mate sí ví?

**Kačo:**

Se ví!!

**Mačo:**

Představte Se ví

**Kačo:**

Dybyste dovolili, tak já se jsmenuji Kačo, a mám...eee...

**Mačo:**

Máte OP? Řed Pé? PQ? VZP?

**Kačo:**

Asi ne

**Mačo:**

Máte pas P.A.S? Čili PAS?

**Kačo:**

Ne...ale mám P .S. A . čili psa

**Mačo:**

..hm...čili psa...hm

**Kačo:**

A také mám veeelikou pasivní znalost

**Mačo:**

A jak velkou, ukažte...(jde po penězence, což nevyjde)...ještě zkusíme zda jste agilní, loajální, manipulativní, měkký, poddajný (*mává s Kačem*)

**Kačo:**

Ano jsem

**Mačo:**

Já myslím, že bych vás mohl přijmou ...do prvního kola! (*minou se v podání ruky, Mačo oplácí pád – Kačo padá*)..a do druhého a třetího. Vy ste totiž nejlepší, máte nejlepší sí ví, dabljú sí a eks váj zet! a penezenku sem

**Kačo:**

Samozřejmě jistě zde a!! (*údiv, zděšení*)

**Mačo:**

Dobrá připomínka. A do práce! Pojd'! Vem tu židli a dělej dělej! Šup vem si to prkno dej mezi židle honem a makám a nečumím co kde lítá a prozpěvuju si: měla babka čtyři jabka

a zpívám, makám 7 hodin denně 8 dní v týdnu! Já ti ukážu holoto lítná!

**Kačo:**

Ano, ano a já bych měl takový nápad.....náápadeček

(*přemaluje Kačovi červenou barvou ústa do úsměvu a přimaluje červený nos*)

**Kačo:**

Jak se cítíte?

**Mačo:**

Hehe.. jako blbec trošičku, ale je mi dobře...čistáá hlava!h Hehe..totíž není to ta vaše penězinka? Já myslím že mi ji pro vás někdo musel dát! Já vám ji zdovolením vrátím

**Kačo:**

Ô děkuji, Mačo!



**Mačo:**

Já vám děkuji za seznámení a potešení je na mé straně!

**Kačo:**

Nenene, to se drobně mýlíte, potešení je spíše na mé straně

**Mačo:**

Ne ne, vy se jistotně mýlíte! potešení je především tady na mé straně!

*(Strhne se drobná hádka)*

**Oba:**

Jak jasně vidíme....potešení je tedy především jaksi...tady na naší straně...*(ukazují divákům a klaní se)*.

**Konec**

### **Příloha 3. :**

#### **Seznam použité literatury, odkazů**

Bachtin M., *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. 1. vydání. Praha : Argo, 2007. 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6

Barba E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha : Divadelní ústav : Lidové noviny, 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0

Callois, R. *Hry a lidé: maska a zavrať*. 1. vydání. Praha : Nakladatelství studa Ypsilon, 1998. 215 s. ISBN 80-902482-2-5

Erban, V. *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*. 1. vydání. Praha : Malá Skála, 2010. 246 s. ISBN 978-80-86776-09-5.

Frejka, J. *Smích a divadelní maska*. Praha : Vilímek, 1942. 175 s.

Greš, J. *Jak vytvořit divadelní masku*. Praha: Ústř. Dům čs. armády, 1957. 70 s.

Huizinga, J. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. 1. vydání, Praha: Mladá Fronta, 1971. 226 s.

Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*. 1. vydání. Praha : KANT, 2011. 269 s. ISBN 978-80-7437-060-1

Kaldvodová, D. *Asijské divadlo na konci milenia*. 1. vydání. Praha : Academia, 2003. 317, VIII s. ISBN 80-200-1019-X

Kalvodová, D. *Divadelné kultury východu*, 1. vydání, Bratislava : Tatran, 1987. 431 s.

Kalvodová, D. *Čínské divadlo*, 1. vydání, Praha : Panorama, 1992. 292 s. ISBN 80-7038-233-3

Kazda, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vydání. Jinočany: H+H, 1998. 250 s. ISBN 80-86022-25-0

Kurel, R. *Příručka pro vlásenkáře a maskéry*. Praha : Divadelní ústav, 1985. 108 s.

Kurel, R. *Maska v současné divadelní tvorbě*. 1. vydání. Praha : Osvěta, 1952. 83 s.

Staňková, J. Baran, L. *Masky, démoni a šaškové*. 1. vydání. Pardubice : Theo, 1998. 121 s. ISBN 80-238-2707-3

Lévi-Strauss, C. *Cesta masek*. Liberec : Dauphin, 1966. 199 s. ISBN 80-86019-22-5  
Livšic, P.B. *Scénická maska a parochňa*. 1. vydání. Martin : Osveta, 1955. 91 s.

Munclinger, J.F. *Hercova tvář a maska: Umění masky*. Praha : Českomoravský Kompas, 1940. 148 s.

- Obuchová, L'. a kol. *Maska, kostým a lidové divadlo*. 1. vydání. Praha : Česká orientalistická společnost, 2001. 103 s. ISBN 80-902510-3-X
- Pavlovský, P. a kol. *Základní pojmy divadla, teatrologický slovník*. 1. vydání. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9
- Pilátová, J. *Hnízdo Grotowského*. 1. vydání. Praha : Divadelní ústav, 2009. 581 s. ISBN 978-80-7008-239-3
- Ribi, H. *Gordon Edward Craig – figura a abstrakce*. 1. vydání. Praha : Akademie múzických umění, 2008. 149 s. ISBN 978-80-7331-138-4
- Schechner, R. *Performancia: teórie,praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelní ústav, 2009. 341 s. ISBN 978-80-89369-11-9
- Šaljapin, F.I. *Maska a duše : Můj život*. Jinočany : H&H, 2007. 278 s. ISBN 978-80-7319-058-3
- Vyskočil, I. a kol. *Dialogické jednání s vnitřní partnerem*. 1. vydání. Brno : JAMU, 2005. 135 s. ISBN 80-86928-02-0

## Seznam odkazů v textu:

- \*1) \*6) Obuchová, L'. a kol. *Maska, kostým a lidové divadlo*. 1. vydání. Praha : Česká orientalistická společnost, 2001. 103 s. ISBN 80-902510-3-X
- \*2) \*3) \*4) \*5) \*18) Erban, V. *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*. 1. vydání. Praha : Malá Skála, 2010. 246 s. ISBN 978-80-86776-09-5.
- \*24) Frejka, J. *Smích a divadelní maska*. Praha : Vilímek, 1942. 175 s.
- \*14) Kaldovodá, D. *Asijské divadlo na konci milenia*. 1. vydání. Praha : Academia, 2003. 317, VIII s. ISBN 80-200-1019-X
- \*21) Munclinger, J.F. *Hercova tvář a maska: Umění masky*. Praha : Českomoravský K o m p a s , 1 9 4 0 .  
148 s.
- \*10) \*15) \*16) Callois, R. *Hry a lidé: maska a závrať*. 1. vydání. Praha : Nakladatelství studa Ypsilon, 1998. 215 s. ISBN 80-902482-2-5
- \*11) \*12) Lévi-Strauss, C. *Cesta masek*. Liberec : Dauphin, 1966. 199 s. ISBN 80-86019-22-5
- \*31) Huizinga, J. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. 1. vydání, Praha: Mladá Fronta, 1971. 226 s.
- \*30) Huizinga, J. *Jeseň středověku/Homo ludens*. 1. vydání. Bratislava : Tatran, 1990. 384 s. ISBN 80-222-0211-8
- \*19) \*25) \*26) \*27) Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*. 1. vydání. Praha : KANT, 2011. 269 s. ISBN 978-80-7437-060-1
- \*28) \*29) Vyskočil, I. a kol. *Dialogické jednání s vnitřní partnerem*. 1. vydání. Brno : JAMU, 2005. 135 s. ISBN 80-86928-02-0
- \*20) Hakl, J.P. *Umění divadelního líčení*, Praha: Hakl, 1911
- \*32) Bachtin M., *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. 1. vydání. Praha : Argo, 2007. 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6
- \*7) \*8) SAD 1992. č. 9-10. Lukeš, M., článek *Maska včera – a dnes?* ISSN O862-7258
- \*22) \*23) SAD 1992. č.9-10. Brook, P. *The Shifting Point*, London 1988, překlad Jan Hančil  
ISSN O862-7258
- \*9) periodikum Reflex, vydán 15.1. 2009, Příběh posmrtné masky, s.45)

\*13) periodikum Lidé a země, 1996, č. 11, Tanečníci s loutkou sigalé-galé, loutky tau-tau portréty nebožtíků

\*17) periodikum Lidé a země 2009, č. 1, Erban, V. , článek Maska a tvář

#### **Odkazy na internet a TV:**

s. 15 : [www.totalita.cz](http://www.totalita.cz)

s. 24 : dokument ČT 2, Towel of Babylon, 2009

s. 34 : [www.youtube.com/user/AtandilCZE](http://www.youtube.com/user/AtandilCZE)

s. 41 : [www.Larp.cz](http://www.Larp.cz), [www.courtofmoravia.cz](http://www.courtofmoravia.cz), [www.livinghistory.cz](http://www.livinghistory.cz)  
[www.cs.wikipedia.org/wiki/Larp](http://www.cs.wikipedia.org/wiki/Larp)

## **Příloha č. 4:**

### **Soupis vyobrazení:**

Obr.1: Detail dřevěné masky Dzonokwy, kmen Kwakiutlové, Severní amerika, zdroj internet

Obr. 2 : Příslušník kmene Asarů („hliněných lidí“) v bojové masce, zdroj dokument ČT 2, Towel of Babylon

Obr.3 : Líčící se tanečník, příprava na *tejjam kettu*, Kárala, Indie zdroj internet

Obr.4 : Tanečník je líčen maskérem, detaily a ornamenty, nános rýžové směsi pro část masky zvanou „čutti“ , zdroj internet

Obr.5 : Tanečníci kathakali se líčí, Kérala, zdroj internet

Obr.6 : Výsledné líčení a ozdobení božstva pro *tejjam kettu*, severní Kérala, zdroj internet

Obr.7 : Dřevěná maska ženy, divadlo *nó*, zdroj archiv DÚ

Obr.8 : Rozpracovaná maska komedie dell ' arte, kůže natažená na dřevěném kopytu, zdroj soukromý archiv, školení výroby masek tradičním způsobem, Berlín 2006

Obr.9,10,11 : J.F. Munclinger, tři vyobrazení s podrobným popisem, zdroj Munclinger J.F., *Hercova maska a tvář : Umění masky*, Praha : Kompas 1940

Obr.12,13 : Masky skřetů, Bitva pěti armád, LARP, soukromý archiv, Doksy 2009

Obr.14,15 : Ze zkoušek představení „*Kačo a Mačo prodávají masky*“, soukromý archiv, Praha 2012

Obr.16,17 : Věc Makropulos, režie a scéna Robert Wilson, premiéra ve Stavovském divadle 18.11.2010, foto Hana Smejkalová, archiv Národního divadla

Obr. 18,19 : Káťa Kabanová, režie a scéna Robert Wilson, premiéra v Národním divadle 26.6.2010, foto Hana Smejkalová, archiv Národního divadla