

Obsah

1. Úvod	1
2. Funkce a použití masky	1
2.1. K čemu slouží maska	1
2.2. Působení masky na svého nositele	1
2.3. Maska a transcendence	1
2.4. Maska jako symbol kontinuity	1
2.5. Ochranná funkce masky	1
2.6. Maska a zábava	1
2.7. Pět funkcí masky podle Eldredge	1
3. Hra s maskou a její specifika	1
3.1. Herec dodává masce chybějící rozměr	1
3.2. „2 in 1“ aneb dualita herce v masce	1
3.3. Třetí rozměr masky	1
3.4. Improvizace i interpretace	1
3.5. Maska osvobozuje	1
3.6. Impuls těla	1
3.7. Maska obnažuje tělo	1
4. Maska ve výchově herce	1
4.1. Původ používání masky ve výchově herce	1
4.2. Cíle používání masky ve výchově herce	1
4.2.1. Rozvoj tělesných schopností	1
4.2.2. Hledání neutrality	1
5. Praktické použití masky ve výchově herce	1
5.1. Metoda práce s maskou	1
5.1.1. Hledání cesty	1
5.1.2. Pozorování a reflexe	1
5.1.3. Zpětná vazba	1
5.2. Jak přistupovat k masce	1
5.2.1. Uchopení masky	1
5.2.2. „Obutí“ masky	1
5.2.3. Nasazování a nošení masky	1
5.2.4. Vtělení se do masky	1
5.2.5. Vyprázdnění mysli	1
5.3. Hra s maskou v prostoru	1
5.3.1. Masky ve vztahu k publiku a k sobě navzájem	1
5.3.2. Možná úskalí hry s maskou	1
5.3.3. Velikost skupiny a prostoru	1
5.3.4. Oblečení a rekvizity	1

<u>6. Neutrální maska</u>	2
<u>6.1. Charakteristika neutrální masky</u>	2
<u>6.2. Čemu nás učí neutrální maska</u>	2
<u>6.3. Neutrální tělo</u>	2
<u>6.4. Cvičení s neutrální maskou</u>	2
<u>6.4.1. Začínáme rozcvíčkou</u>	2
<u>6.4.2. Specifická průprava</u>	2
<u>6.4.3. Jak začít s neutrální maskou</u>	2
<u>7. Charakterní maska</u>	2
<u>7.1. Specifika charakterní masky</u>	2
<u>7.2. Čemu učí charakterní maska</u>	2
<u>7.3. Larvální masky jako první krok na cestě k charakterizaci</u>	2
<u>7.3.1. Použití larvální masky při hledání těžiště</u>	2
<u>7.4. Maska a její jevištní protiklad</u>	2
<u>7.5. Poloviční masky</u>	2
<u>8. Možnosti použití masky v dramatické výchově</u>	2
<u>9. Závěrem</u>	2
<u>Literatura:</u>	2
<u>Internetové odkazy:</u>	2

1. Úvod

V této práci chci vycházet z vlastních zkušeností, jež jsem získal jako účastník dílen zaměřených jak na výrobu masek, tak na práci s nimi, v kontextu jak divadelním, tak obecně sebezpoznavacím. Tyto praktické poznatky se pokusím zařadit do širších souvislostí používání masky, s tím, že se budu orientovat především na použití masky ve výchově herce, a to nejen k rozvoji jeho profesních dovedností, ale i za účelem jeho sebezpoznání a všestranného rozvoje osobnosti. Co z těchto zkušeností může být aplikovatelné na oblast dramatické výchovy, se pokusím nepřímou shrnout v závěrečné části diplomové práce.

Maska je předmětem, se kterým se většina z nás ve svém životě setkává poměrně brzy. V moderní společnosti sice již nemá tak výsadní postavení, jako mívala ve starověkých civilizacích nebo ve společenstvech přírodních národů. Nadále však zůstává živou součástí naší kulturní tradice a stále nás provází při určitých oslavách během roku, a to především těch, které mají svůj původ v pohanských obřadech dávné minulosti. Všichni si spojujeme masku s karnevalem a maškarádami různého druhu. Jako děti si při těchto příležitostech rádi navlékáme masku a vystupujeme v přestrojení za někoho jiného. Je škoda, že potom co odrosteme těmto dětským hrám, na masku většinou zapomínáme, abychom si ji občas připomněli při náhodném setkání v muzeu nebo sledování televize.

Ačkoliv masku všichni dobře známe, zůstává pro nás stále jakýmsi tajemným předmětem, který vyzařuje jistou magickou energii. Masku nás fascinuje – přitahuje a zároveň tak trochu děsí. Cítíme, že v sobě skrývá určitou moc, která v nás vzbuzuje úctu, někdy i bázeň. V žádném případě nás však nenechává lhostejnými. Vždyť je tak trochu obrazem naší vlastní podoby a zároveň obrazem světů, které přesahují naši běžnou realitu. Jejím odvěkým posláním bylo provokovat, vyvolávat určitou reakci toho, na koho bylo její působení zaměřeno. Ať už to byl její nositel, přihlížející diváci (účastníci maskovaného obřadu) nebo určité síly, s kterými se snažila vejít do styku. V úvodu této práce se chci proto alespoň stručně věnovat popisu úlohy, fungování a používání masky v historii lidské společnosti.

Zůstává-li však maska nahlížena jen zvenčí, nemůže se naplno projevit její potenciál a může působit na naši představivost pouze omezeně. Teprve když máme možnost s maskou pracovat a nasadit si ji na obličej, může ožít její schopnost transformovat osoby i události. Masku je nástrojem proměny, a to nejen vnější (podoby), ale i vnitřní. Tím, že se zakrýváme,

můžeme zároveň odhalit svůj vnitřní potenciál, o kterém možná ani nevíme, že jej máme. Pomocí masky objevujeme tu část své osobnosti, se kterou se za normálních okolností nemusíme vůbec dostat do styku. Této skutečnosti se dá využít v oblasti rozvoje osobnosti a sebepoznání, což je také jedním z hlavních posláních dramatické výchovy. Práce s maskou je dlouhodobě a úspěšně využívána při výchově herce – při rozvoji základních tělesných dovedností a schopnosti charakterizace postav, ale také jako nástroj všeobecného rozvoje osobnosti herce. Z této oblasti chci vycházet při popisu konkrétních metod a postupů práce s maskou. K tomu jsem si ze všech druhů masek, které se při výchově herce běžně používají, vybral neutrální masku, a stručně se chci zmínit také o specifikách použití charakterních masek.

Pokud chceme s maskou, ať už je jakákoliv, efektivně pracovat, měli bychom být na to patřičně připraveni a uvědomit si jistá specifika této činnosti. První opravdové setkání s maskou pro nás může být doslova transformující zkušeností. Masky nám dávají možnost překročit vlastní hranice a omezení a uvolňují netušenou vnitřní energii. Tato energie prostupuje celé naše tělo, které se tak pod maskou proměňuje. Stávám se někým jiným a zároveň více sám sebou. Masky jsou klíčem k poznání, a to nejenom ve smyslu intelektuálním, ale opravdu fyzickým. Masky vyžadují naše plné zaujetí a odevzdání, maximální soustředění a uvolnění zároveň. Práce s maskou zároveň není jen izolovanou aktivitou, které bych se mohl věnovat individuálně. Je to skupinová činnost a jako taková má své zásady a pravidla. Proto se chci věnovat jak popisu specifik hry s maskou a jejího působení na herce a diváka v širším kontextu, tak i popisu konkrétních metod a zásad práce s maskou v rámci výchovy herce

Masky však mohou být užitečné nejen jako nástroj sebepoznání a spouštěč představivosti (hra s maskou), ale i jako předmět a cíl umělecké tvorby (výroba masky). K výrobě masek můžeme přistupovat jako k samostatné tvůrčí aktivitě, anebo ji brát jako součást celého procesu práce s maskou. V neposlední řadě může maska sloužit jako klíč k porozumění naší minulosti, kulturní a duchovní tradice. Přestože se mi zřejmě nepovede obsáhnout a popsat všechny tyto a jiné, další možnosti využití masky, myslím že dostatečně zdůvodňují proč stojí za to se maskou zabývat i v kontextu dramatické výchovy.

V úvodu bych chtěl rovněž poděkovat panu Karlovi Vostárkovi za obětavé a inspirující konzultace mé práce a svým blízkým za všestrannou podporu a značnou trpělivost, kterou mi vytrvale prokazovali.

2. Funkce a použití masky

Maska je ve své univerzalitě ojedinělým a zároveň velmi komplexním fenoménem, který provází lidstvo po tisíciletí jeho existence. Přestože cílem této práce není podrobná studie a rozbor tohoto fenoménu jako takového, považuji za nezbytné se v úvodu alespoň stručně zmínit o poslání masky v historii a vývoji lidské společnosti a popsat několik základních funkcí, které masky plnily a i nadále plní v různých kulturách světa, abychom si na těchto příkladech uvědomili, s čím máme vlastně co do činění, když se dostáváme do styku s maskou.

2.1. K čemu slouží maska

Maska slouží především k utajení identity svého nositele, a to buď za účelem ochrany, nebo k jeho odosobnění či přeměně v někoho nebo něco jiného. Naše osobní identita je všeobecně ztotožňována s naším tělem a vzezřením, a ze všech částí těla je to obličej, který nejvýrazněji reprezentuje naši individualitu¹. Výrazy obličeje buď bezprostředně vyjadřujeme své pocity a postoje, nebo se je naopak s jeho pomocí snažíme maskovat.² Sloveso maskovat používáme ve smyslu skrývání nebo utajování skutečnosti, nebo předstírání či nastolení nepravé podoby. Maska, kterou si na obličej nasazujeme, je pak nástrojem skrývání identity nebo její proměny. Její nositel se pokouší zakrýt svou pravou podobu a vytvořit iluzi existence jiné bytosti, kterou maska zpodobňuje. Není náhodou, že slovo „persona“³ označuje masku, škrabošku nebo kuklu, ale zároveň může být označením určitého lidského typu.⁴ *Persóna* neboli maska je tedy obrazem naší osobnosti, naší vlastní identity, kterou prezentujeme světu.

Také latinské slovo „larva“ označuje masku nebo kuklu, zároveň však i strašidlo či duši zemřelého.⁵ Slovo maškara, které používáme k popisu celé postavy v přestrojení, je zase

¹ Obličej je nadřazen jiným částem těla také proto, že je centrem čtyř z pěti smyslových orgánů.

² Brook k tomu říká že „...obvyklý výraz obličeje buď maskuje (neodpovídá tak docela tomu, co se uvnitř doopravdy děje, čili je v tomto smyslu maskou), nebo je dekorativním obrazem (prezentuje vnitřní proces v lichotivějším či příznivějším světle, a podává tak lživou verzi)“. (Brook 1996, s. 223)

³ latinsky – persóna; řecky – prosópon

⁴ *Persona* – „maska používaná v magických obřadech starověkých národů a některých etnik jako důležitá součást různých rituálů. Ve spojení s rituálním tancem se stala persona součástí antického divadla, kde představovala ve formě tragických, komických a satyrských masek určitý lidský typ.“ (Malá československá encyklopedie)

odvozeno z íránského termínu „mascheram“ – znovu označujícího larvu.⁷ Larva v zoologické terminologii se používá pro označení nedospělého stádia hmyzu lišícího se od dospělého živočicha, ve kterého se pak metamorfózou proměňuje.⁸ Z těchto příkladů je zřejmé, že vlastní podstatou masky je nejen její schopnost zakrýt původní podobu svého nositele, ale také ji pozměnit či transformovat v něco nebo někoho jiného.

2.2. Působení masky na svého nositele

Nositel masky dočasně pozbývá nejen svou podobu, svou vlastní individualitu, ale často ztrácí i svou lidskou podstatu, když se vnitřně ztotožňuje s maskou,⁹ která nemusí být vždy jen vyjádřením určitého lidského typu.¹⁰ Mezi maskou a jejím nositelem dochází k silné interakci. Masky má schopnost zmocnit se a ovládnout svého nositele, a povzbudit ho tak k činům, které mnohdy nemá plně pod svou kontrolou. Nositel masky často vstupuje do stavu extatického transu, ve kterém dochází k odbourání hranice mezi sebou samým a tím druhým.¹¹ Nositel masky si však bývá vědom této duplicity, a i když se zároveň proměňuje v představovanou postavu, stále si zachovává vědomí vlastního já. Mohli bychom říci, že je v průběhu této interakce s maskou dvěma osobami najednou. Tím získává zkušenost poznání duality rozděleného vědomí sebe a „toho druhého“.¹² Tím, že nám maska umožňuje nahradit jednu realitu jinou realitou, nám dává příležitost k odstupu od sebe samých a schopnost lepšího porozumění tomu, kým skutečně jsme, a to nejen pod maskou, kterou si zakrýváme obličej, ale i pod maskou vlastního obličeje, který prezentujeme okolnímu světu.

2.3. Masky a transcendence

Kromě zmiňované duality mezi sebou samým a „tím druhým“, maska také představuje rozpor mezi tady a teď. Zosobňuje někoho nebo něco, kdo nebo co nepatří do normální, běžné reality našeho světa, a tím, že na sebe bereme masku, tuto realitu přesahujeme. I když je maska jen pouhým portrétem člověka, ať již zesnulého či stále žijícího, její podoba přesahuje běžný čas – tady a teď.¹³ Tak funguje i posmrtná portrétní maska, která na rozdíl od odcizení či proměny osobnosti nositele naopak slouží k fixaci a uchování podoby obličeje, a tedy i

⁷ Baran, Staňková, s. 22

⁸ Larva – „zool., nedospělé (juvenilní) stadium, lišící se zjevem a způsobem života od dospělého živočicha, dosahuje dospělého stadia (adultus) proměnou (metamorfóza)“ in Encyklopedie Universum

⁹ Herold, s. 12

¹⁰ Masky může mít podobu mytických zvířat, bohů apod.

¹¹ Eldredge; s. 7

¹² Canetti: in Eldredge, s. 7

¹³ Eliade: in Eldredge, s. 7

identity zemřelého, v aktuálním čase.

Za „vynálezem“ masky stála lidská potřeba vlastního přesahu, tj. překonání omezení pozemského života, která byla a je hlavním motivem používání masky v magických a náboženských obřadech a rituálech.¹⁴ Nutno však zdůraznit, že maska neproměňuje pouze svého nositele, ale svým působením proměňuje i zúčastněné publikum a celou událost, při které se maskované představení odehrává. K této metamorfóze dochází při vzájemné interakci mezi nositelem masky a publikem. V rámci této interakce je pak nastolena realita přesahující všední, každodenní existenci. Používáním masky se zároveň obnovuje i rovnováha a jednota ve společnosti a přírodě.¹⁵ Magický rituál prostřednictvím svého symbolismu sjednocuje všechny složky existence: individualitu a univerzální princip, společnost a universum.

Maska ve své komplexnosti nemůže být nahlížena odděleně a jako pouhý artefakt odtržena od širších souvislostí. Samotná vizuální podoba masky nám neodkrývá její skutečný význam či účel, ke kterému se používala v té které společnosti. Nejčastěji byla maska, a v mnoha kulturách stále ještě je, používána jako prostředek komunikace mezi pozemským a nadpozemským, přirozeným a nadpřirozeným, ke které docházelo v průběhu rituálních obřadů. Masky v rituálech reprezentovaly nadpřirozené síly v různých podobách, a jejich nositelé buď usilovali o zachování rovnováhy sil ve společnosti a v přírodě, anebo se snažili běh pozemského života i samotné přírody přímo ovlivňovat. Šaman, jako ústřední postava rituálu, manifestoval existenci vyšších mocností a zároveň s nimi vstupoval v dialog, kterým se je snažil cíleně ovlivňovat. Šaman na sebe nebral pouhou podobu zobrazované postavy, ale byl také plně podmaněn její duchovní podstatou. Pomocí masky se tak dostával na úroveň božstev, s kterými komunikoval a snažil se zajistit jejich ochranu a přízeň. Vstupoval do změněného stavu vědomí, transu či extáze.¹⁶ Masky tak naplňovaly odvěkou touhu po transcendentnosti. Nezbytnými prvky rituálu byla hudba a tanec, které spolu s maskou a kostýmem přispívaly k navození extatického stavu. Musely být také splněny určité podmínky týkající se místa a času. Rituály se odehrávaly na přesně určených, posvátných místech, v přesně určeném, slavnostním čase. To vše jsou atributy, které provázejí masku od počátků jejího používání ve všech kulturách světa.

¹⁴ „Masky ... proměňují obřadníky v bohy, v duchy, ve zvířecí předky, ve všechny možné nadpřirozené síly, hroživé a oplodňující.“ (Caillois, s. 103)

¹⁵ „... je maskám přirčena úloha obnovit síly, omladit, probudit znova k životu přírodu i lidi.“ (Caillois, s. 103)

¹⁶ „Fantómy, které vtrhávají na slavnosti, představují síly, kterých se člověk obává a které nemá ve své moci. Dočasně se proto převtěluje do hroživých bytostí, hraje je, ztotožňuje se s nimi a zanedlouho se dostává do stavu odcizení, stává se obětí blouznění, skutečně věří, že je bohem, jehož vzezření na sebe původně vzal spolu s převlekem...“ (Caillois, s. 103)

2.4. Maska jako symbol continuity

Maska jako prostředník funguje i ve vztahu mezi minulostí a přítomností. Kromě toho, že nás maska spojuje s počátky civilizace, kdy se teprve začínala utvářet podoba věcí, tak jak je vnímáme v současnosti, je také spojnicí mezi přítomností, reprezentovanou nositelem masky, a minulostí v podobě masky předků či mytologických hrdinů, které představuje. Pomáhá tak zachování continuity historického času, což je důležité zejména u těch kultur, jež nemají psaný záznam vlastní historie. Nefunguje však pouze jako spojnice mezi vzdálenou minulostí a bezprostřední přítomností, ale vystupuje i ve funkci mostu mezi tím, co právě končí a novou skutečností, jež se současně rodí – jako v případě iniciačních rituálů (dospívání), oslav narození a pohřebních obřadů. Většina obřadů, při nichž se používaly a používají masky, připadala na přechodová období roku, jako jsou změny ročních období a začátek či konec přírodního cyklu. Jde o takzvané přechodové obřady¹⁷, které jsou spojeny s proměnou určitého stavu bytí, který se naplňuje, aby mohl dát prostor nově se rodící skutečnosti, přičemž maska se používá jako symbolické zobrazení této proměny.

2.5. Ochranná funkce masky

Maska plní také funkci ochrannou, nejčastěji jako ochranný prostředek v situacích, kdy může dojít k bezprostřednímu ohrožení života a zdraví. Příkladem mohou být nesčetné formy masek válečníků, ochranné masky používané v rizikových profesích, nebo při sportovních kláních. Také soudci rozhodující v otázkách spravedlnosti nosili masky, aby tak utajili svou identitu a později se vyhnuli případné odplatě ze strany odsouzených nebo jejich přívrženců.¹⁸ Masky jsou ale používány i v situacích, které vyžadují ochranu před nebezpečím, jež není tak hmatatelné. Jako při rituálech, které mají ochránit jednotlivce či celou společnost od negativního působení různých démonů reprezentujících síly zla. V některých kulturách bylo úkolem šamanů, kněží nebo členů tajných společností ochránit pomocí maskovaných rituálů celou vesnici nebo kmen před působením těchto sil, které se mohly manifestovat ve formě nemoci nebo hladomoru. Při těchto obřadech, v nichž bylo úkolem šamana vypudit zlého ducha, symbolizovala maska jeho duchovního průvodce a ochránce.¹⁹

Kromě své ochranné funkce však může maska naopak sloužit také jako prostředek k

¹⁷ rites de passage

¹⁸ Encyclopedia Britannica

¹⁹ Ulrich in www.mpm.edu/collect/mask.html

zastašení či pokoření protivníka. Mohla mít i umravňující funkci a nositelem takové masky byla většinou autorita, jež dbala na dodržování kázně a morálky ve společnosti. I přítomnost masek reprezentujících demony a zlé duchy při některých obřadech měla za úkol vzbudit u přihlížejících respekt a bázeň, a tím udržet nebo znovu nastolit potřebnou rovnováhu sil.

2.6. Maska a zábava

Z hlediska našeho zájmu je významnou funkcí masky její funkce zábavná. Tato funkce masky, ač v současnosti nejznámější, je však z historické perspektivy zřejmě tou nejmladší. I když i tato funkce se postupně vyvíjela z jiných výše uvedených funkcí a tradic. Zábavná funkce masky je úzce spojena s náboženskými rituály a obřady, které měly současně charakter lidové veselice. Nejlepším příkladem tohoto spojení může být tradiční oslava masopustu nebo karneval. Jde o obřady, jež původně plnily silnou magicko-prosperitní funkci, avšak postupem času začala převažovat jejich zábavná složka. K tomu docházelo také pod tlakem církve, která se snažila potlačit původní pohanskou tradici, z níž tyto obřady vycházely. I když z nich zbytky víry v magické síly nikdy nevyprchaly, staly se tyto oslavy postupem času především příležitostí k uvolnění a osvobození od strastí každodenního života. Masky zesměšňovaly a parodovaly určité jevy ve společnosti a chování jejích členů, což těmto oslavám dodávalo satirický ráz a jejich protagonisté měli pod rouškou anonymity povoleno překračovat i některá společenská tabu.

Maska pak stála i u zrodu samotného divadla. Ať už bereme za počátek divadla vznik antické tragédie, nebo se přikloníme spíše k teorii o původu divadla v magickém rituálu přírodních národů,²⁰ pokaždé byla maska nepostradatelnou součástí jeho vzniku. Považujeme-li za hlavní charakteristiky divadla jeho znakovost a dramatičnost, pak je maska jako nositel těchto atributů jedním ze základních kamenů, na kterých divadlo postavilo svou existenci. Znakovost masky, daná jejím magicko-symbolickým základem, je zřejmá. Její dramatičnost se projevuje především v rozporu mezi zobrazovaným a reálným, mezi osobou herce, nositele masky a postavou, kterou maska reprezentuje. Není tedy divu, že je maska často používána jako emblematický symbol divadla.

Divadelní představení v antickém Řecku, stejně jako rituální obřady, jež stály u jejich zrodu, se odehrávala v přesně stanoveném, slavnostním období roku a v prostoru pro tento účel speciálně určeném. Antické divadlo vychází z mystérií a iniciačních obřadů dionýského

²⁰ Brockett: s. 7

kultu. Proto se představení konala jako součást oslav na počest boha Dionýse, který byl oslavován jako symbol znovuzrození, nesmrtelnosti a věčného cyklu života, a byl zobrazován v různých zvířecích podobách, nejčastěji však v podobě býka nebo kozla.²¹

Ačkoliv se nám může používání masek v antickém divadle zdát poněkud omezujícím, jelikož zbavuje herce možnosti působit mimikou obličeje, jejich hlavním posláním bylo reprezentovat určitý lidský typ nebo postavy řecké mytologie. Zároveň však plnily další funkce podmíněné specifiky antického divadla. Při velikosti amfiteátrů, ve kterých se představení konala, by jen málokdo z diváků mohl sledovat proměny výrazu hercova obličeje, zatímco maska tento výraz nejen fixovala, ale také jej umocňovala. Měla zřejmě i funkci amplifikátoru, neboli zesilovače hercova hlasu.²² A v neposlední řadě souviselo její používání také s tím, že jeden herec hrál v průběhu jednoho představení více postav a že i ženské postavy byly hrány muži.

2.7. Pět funkcí masky podle Eldredge

Z výčtů všech funkcí masky v předchozích podkapitolách vyplývá, že maska hrála v historii a vývoji lidské společnosti velmi důležitou roli, že se jí dostávalo mnohostranného použití, při kterém většinou plnila hned několik funkcí najednou. Proto je také obtížné jednotlivé funkce od sebe zřetelně oddělit a pokusit se je pak seřadit do přehledného seznamu. O něco podobného se pokouší Eldredge ve své knize *Mask Improvisation*. Ten maskám přisuzuje pět hlavních funkcí, které plní jak ve společnosti, tak i ve vztahu k jednotlivci. Tyto funkce jsou metaforicky pojmenovány jako *rám*, *zrcadlo*, *spojka*, *urychlovač* a *transformátor*²³. Jak však sám autor podotýká, problémem takového členění do jednotlivých kategorií je právě skutečnost, že se jednotlivé funkce vzájemně prolínají. A dalo by se mu asi vytknout i to, že nijak nepojmenovává ochrannou funkci masky, která hraje při používání masky v jakémkoliv kontextu také klíčovou úlohu.

I. *Maska jako rám*. Pojmenování této funkce vychází z použití rámu jako prostředku k ohraničení pozorovaného obrazu. Rám vyčleňuje zarámovaný objekt z okolního prostředí, tak abychom jej mohli nerušeně pozorovat a vstupovat do odlišné reality uvnitř tohoto rámu.

²¹ Baran, Staňková, s. 24

²² Wiles, s.

²³ Eldredge, s.4-5

II. *Maska jako zrcadlo*. Maska funguje jako zrcadlo nejen v tom smyslu, že nám předkládá obraz, který je odrazem skutečnosti, ale zároveň nám umožňuje průhled do jiné reality. Proto se jedná spíše o obousměrné zrcadlo. Jako vícesměrné zrcadlo maska funguje také ve vztahu mezi maskou, jejím nositelem a přihlížejícími diváky. Diváci reagují na masku, v jejích očích se zrcadlí strach nebo potěšení a tento odraz zpětně působí na nositele masky, který své pocity transformuje do postavy charakterizované maskou.

III. *Maska jako spojka*. Maska může fungovat jako prostředník mezi dvěma různými světy. Je spojnicí mezi pozemským světem reprezentovaným nositelem masky z masa a kostí, a nadpozemským v podobě boha, který prostřednictvím masky sestupuje na zem. Maska je tak spojkou mezi lidskou společností a přírodou, která je navíc úzce spojena s nadpřirozenem.

IV. *Maska jako urychlovač*. Maska slouží jako urychlující činitel proměny v době přechodu z jednoho stavu do druhého, jak je tomu například v průběhu iniciačních obřadů přechodu (*rites de passage*).

V. *Maska jako transformátor*. Tato funkce masky jako hybné síly transformace je nejvíce uznávaným aspektem masky. Pomocí masky se její nositel proměňuje, a tudíž ztotožňuje s jinou identitou, nebo se s ní naopak nejdříve ztotožňuje, aby se tak mohl proměnit.

Na závěr této kapitoly bych chtěl opět citovat autora výše uvedeného výkladu hlavních funkcí masky Eldredge, který říká: „*Schopnost masky skrývat a zároveň odhalovat, její výše popsaná multifunkčnost jak ve vztahu k jednotlivci, tak k celému společenství, to vše odnepaměti vzbuzuje a bude vzbuzovat naši pozornost*“.²⁴ A dokládá to i slovy psychologa Roberta Landyho: „*Vzdát se masky, která odkazuje na existenci dvojí reality, by znamenalo vzdát se samotné podstaty lidské přirozenosti*“.²⁵

²⁴ A. Eldredge: s. 16

²⁵ Landy: in Eldredge, s. 16

3. Hra s maskou a její specifika

Hrou s maskou zde nemám na mysli pouze používání masky pro její zábavnou nebo divadelní funkci, ale jakoukoliv interakci s maskou, do které aktivně vstupuji jako nositel masky,²⁶ anebo i jako divák, jenž se také stává součástí této hry. Ať už k této interakci (hře s maskou) dochází v jakémkoliv kontextu (v hodinách dramatické výchovy, při divadelním představení nebo jeho nácviu, v rámci semináře zaměřeného na osobnostní rozvoj, apod.),

²⁶ Nositel masky, který aktivně vstupuje do interakce s maskou, je vlastně hercem s maskou, představitelem určité postavy nebo sil, jež maska symbolizuje.

vždy se vyznačuje určitými specifiky. Tato specifika se týkají základních zkušeností, které maska herci zprostředkovává – co od svého nositele vyžaduje, nebo mu naopak může nabídnout.

3.1. Herec dodává masce chybějící rozměr

Dalo by se říci, že má maska dvě strany – vnitřní a vnější. Ta vnější je na první pohled zřejmá a viditelná. Je dána výrobcem masky, který se řídí určitou tradicí a dodržuje určité zásady při její výrobě (těmi se budu podrobněji zabývat v kapitole o výrobě masek). Tato vnější strana obsahuje určité informace, které jsou dány tvarem a velikostí masky, jejími rysy, použitým materiálem, texturou a barvou. Zato tzv. „vnitřní“ část masky je v podstatě neviditelná a může být manifestována pouze při hře, při které pak maska ožívá jako celek. Tato dvoustrannost je pro masku zcela specifickým rysem a vyjadřuje samotnou podstatu fungování masky. Když si herec masku nasazuje, bere na sebe úkol co nejlépe využít všech (vnějších) atributů masky, při zapojení vlastních (vnitřních) dovedností a schopností.

Je sice dobré být si při hře s maskou vědom silné rituální tradice, která ji utvářela, ale nemusíme ji nutně vědomě zvnitřňovat, jde spíše o proces vnější projekce. Herec se nestává maskou, ale oživuje masku svou vlastní osobností.²⁷ Podobně jako se snažíme specifickým a velmi osobitým způsobem oživit loutku. Existuje však podstatný rozdíl mezi loutkou a maskou, ať už jde o jakýkoliv typ masky, a to je její základní neúplnost, a proto neodmyslitelná a nutná přítomnost lidského těla. Na tomto principu je založeno fungování masky jako takové, a tento rozpor mezi neživou statickou maskou a pohybujícím se dynamickým tělem herce je tím, co nás na hře s maskou nejvíce fascinuje.

Existuje však jedna důležitá podobnost mezi maskou a loutkou, a to je skutečnost, že v podstatě kdokoli si může vzít loutku nebo nasadit masku a hrát s nimi. Na jedné straně masky představují jistá omezení a kladou specifické nároky na svého nositele, ale na druhé straně umožňují komukoli s nimi hrát, aniž by nutně musel být expertem v oboru herectví s maskou. Stačí, když jí propůjčí své tělo a bude respektovat její symboliku. Ani v historii používání masky v různých kulturách to nemusel být vždy jen speciální ceremoniář kmene nebo šaman, kdo během maskovaných obřadů vystupoval v masce.²⁸ To také znamená, že

²⁷ Riley in <http://members.ozemail.com.au/~dhell/masque.htm>

²⁸ Je však nutno připomenout, jak složitými očistnými a přípravnými procedurami museli někdy procházet nositelé masek před tím, než mohli splnit úlohu, která jim byla v rituálním obřadu přisouzena (např. Zarrilli ve své knize *Acting Reconsidered* popisuje, jak takovéto přípravy herců s maskou probíhají na Bali).

neexistuje jen jeden jediný způsob, jak masku oživit.²⁹ V podstatě se dá říci, že každá maska může být oživena tolika způsoby, kolik lidí jí propůjčí své tělo a své osobité schopnosti. Zatímco je výraz masky pevně fixován, když s maskou hrajeme, i tento výraz se zdánlivě mění s každým pohybem jejího nositele. Nepatrný pohyb hlavy nebo změna gesta může zcela změnit celkový projev. Proto je maska ožívována a vnímána odlišně v závislosti na tom, kdo ji má právě na sobě a podle toho, jak s ní zachází.

3.2. „2 in 1“ aneb dualita herce v masce

Na druhou stranu si masky podmaňují svého nositele. Nemůžeme jim vnucovat pouze svou vlastní představu. V takovém případě by maska nemohla ožít svým vnitřním životem.³⁰ Můžeme opět použít paralely masky s loutkou, protože oba tyto předměty, jak je popisuje Schechner *„jsou obdařeny životními silami, které mají schopnost transformovat toho, kdo s nimi a skrze ně vystupuje“*.³¹ Když jsme schopni se dostatečně uvolnit a necháme masku, aby se nás zmocnila, cítíme, jak nás prostupuje celá životní historie postavy, kterou maska představuje. Nošení masky tak pro nás může být skutečně transformující zkušeností. Masky dokonale symbolizují sjednocení interpreta s postavou – osidluje herce, který, jak říká Copeau, *„se nechává vést a cítí, jak v něm rozkvétá bytost, kterou předtím v sobě nepoznal, ba ani nebyl schopen domyslet“*.³² Neznamená to však, že by nás maska zbavovala vědomí sebe sama a uváděla do extatického stavu vytržení neboli transu,³³ spíše nám umožňuje uvědomit

²⁹ I v tradičním rituálu, kde šaman vystupoval v rolích, které byly přesně předepsané tradicí, bylo představení ovlivněno vlastní kreativitou šamana. Schechner doslova říká, že *„stupeň úspěšnosti šamana byl dán mírou originality jeho vlastního stylu“*. (Schechner, s. 169)

³⁰ Johnstone doslova říká: *„Maska umírá, kdykoliv je zcela podřízena vůli herce.“* (Johnstone, s. 149)

³¹ Schechner, s. 171

³² Copeau, s. 150

³³ Zde bych si dovilil udělat možná trochu delší poznámku. Když říkám, že nás maska neuvádí do stavu transu, mám na mysli takový stav, ve kterém pozbýváme vědomí sebe sama a ztrácíme kontrolu nad tím, co činíme. Na druhou stranu je ale mnoho autorů, kteří tvrdí, že se hráč s maskou (obřadník, šaman, ale i herec) dostává do stavu extatického transu, ve kterém se nejen smývá rozdíl mezi vlastním já a tím druhým, ale nositel masky je osídlen duchem masky do té míry, že ztrácí vědomí vlastní individuality a po skončení tohoto stavu vytržení si ani přesně nevybavuje, co se vlastně odehrávalo. Např. Callois ve své knize *Hry a lidé (1998)* v kapitole *Předstírání a závrať* (s. 107), když mluví o masce a transu, popisuje představení šamana takto: *„Všechno je tu představením. Všechno je tu ale také závratí, extázi, vytržením, křečí a pro samého obřadníka navíc ztrátou vědomí závěrečnou amnézií, neboť se sluší, aby po obřadu nevěděl, co se s ním dělo...“* A Johnstone ve své knize *IMPRO (1989)*, která je věnována improvizaci, v kapitole *Maska a trans* na několika místech říká, že jsou herci při improvizaci maskou natolik osídleni, že mají pocit, jako by jednali automaticky, a po skončení improvizace pociťují zmiňovanou amnézii, jak o ní mluví Callois. Johnstone doslova říká: *„Když srovnáváme masku s tzv. kultou posedlosti, můžeme si všimnout mnoha podobností. Je pravda, že člověk, který je posedlý, si často nepamatuje nic z toho, co se s ním dělo ve stavu transu – ale totéž můžeme pozorovat při práci s maskou, i když to není podmínkou.“* (s. 157). Nechci se kategoricky přiklánět na tu či onu stranu, jelikož z vlastní zkušenosti vím, že herec může při improvizaci s maskou do jisté míry ztratit kontrolu nad svým konáním. Proto se ztotožňuji se závěrem, ke kterému ve své knize *Mask Improvisation (1996)* dospěl Eldredge, který v závěru podkapitoly *Maska a trans* říká: *„Možná otázka toho, zdali herec s maskou ztrácí vědomí sebe sama a vstupuje do extatického stavu transu, nebo je neustále při plném vědomí sama sebe, by neměla být pojmána jako*

si duplicitu toho, kdo jsem jako nositel masky, a komu nebo čemu propůjčuji své tělo a své osobité schopnosti. Stávám se pak spíše partnerem, který při zachování vlastní individuality a identity masce dobrovolně propůjčuje své tělo, než otrokem, který plně podřízen vůli masky je zbaven svéprávnosti.

3.3. Třetí rozměr masky

Masky jsou bezesporu magické a diváci mají příležitost přímo se účastnit této magie. Když si herec nasadí masku a obrátí se k publiku, je to jako kdyby do místnosti vstoupila úplně nová bytost. Jde o silnou zkušenost vlastního přesahu. Sippel ve své stati o používání masky při přípravě na divadelní představení uvádí výpověď jedné studentky, která svou první zkušenost s charakterní maskou popisuje takto: „*Když jsem si poprvé nasadila charakterovou masku a podívala se do zrcadla, necítila jsem nic: viděla jsem jen masku, které jsem si byla plně vědoma. Také jsem vnímala tu hru stínů, ale nic víc jsem nepociťovala, dokud jsem se neotočila a nepostavila čelem k publiku. Teprve potom jsem ucítila ten neuvěřitelný pocit síly ve svém těle.*“³⁴ Masku je o projekci směrem k publiku. Má schopnost silně ovlivňovat nejen svého nositele, ale i přihlížející diváky,³⁵ a děje se tak právě v jejich vzájemné interakci. Jak říká Elizabeth Tonkin: „*Síla masky nesídlí v masce nebo jejím nositeli, ale v prostoru mezi maskovaným hercem a jeho publikem.*“³⁶ Tento poznatek je pro práci s maskou klíčový. K tomu, abychom oživil masku, nestačí jen to, že jí herec propůjčí své tělo; maska funguje vždy a pouze v interakci mezi hercem, nositelem masky, na jedné straně a diváky na straně druhé. Herec sám nemůže dojít při hře s maskou potěšení, může se mu to povést jen prostřednictvím diváků. Samozřejmě to platí i pro herectví bez masky, které se také obrací směrem k publiku, neboť jak říká Lecoq: „*Rozdíl mezi aktem exprese a aktem tvorby je následující: při aktu exprese hraji spíše sám pro sebe, a ne pro diváky..., zatímco při aktu tvorby výsledný předmět nepatří pouze svému tvůrci, jeho cílem je přinášet plody, jež jsou pak odtrženy od stromu, který je zplodil.*“³⁷ Masku jako výsledný předmět tvorby nejenže nepatří pouze svému

³⁴ Sippel: New Lustre on Jonson's Whack in www.smith.edu/news

³⁵ Masky, a to především ty, které se používají při tradičních oslavných rituálech, mohou prostřednictvím svého nositele ovlivňovat přihlížející diváky až do té míry, že je přivádějí do extatického stavu transu, tak jak byl popsán v jedné z předchozích poznámek. Oohashi ve svém příspěvku o tradičních baliněských maskách představujících archetypální zvířata *Shishi* a *Barong* (Gamo, s. 129-130) popisuje jejich působení na účastníky představení takto: „*Nemůžeme popřít roli, kterou hraje Barong jako mocný prostředek navození kolektivního stavu transu; ... herec s maskou Barong se nejprve sám dostává do transu, a tak se stává impulsem ke spuštění skupinového stavu transu... Jde o tzv. vysoce spontánní typ komunálního transu, který nevyžaduje působení profesionálního šamana ani podávání chemických substancí.*“ Podle Oohashiho je příčinou a spouštěčem tohoto stavu vizuální podoba masky, která spolu s charakteristickým postojem a pohybem herce vyvolává u diváků pocit strachu, jako by skutečně stáli tváří v tvář mocné šelmě.

³⁶ Tonkin in Eldredge, s. 7

³⁷ Lecoq, s. 17

stvořiteli, tedy tomu, kdo ji vyrobil, ale musí být nejdříve ještě doplněna o přítomnost lidského těla, a teprve tehdy, když je prezentována před publikem, ožívá její podstata a naplňuje se její poslání.³⁸

Zkušenost toho, jak maska v kontaktu s publikem ožívá svým vlastním životem, nás učí něco velmi důležitého o samotné podstatě herectví, a sice že existuje určitá bytost, které se jako herci snažíme „udělat místo“. Nesnažíme se přijít na jeviště a bavit diváky, ale umožnit tam vstoupit těm fantastickým bytostem. Spolu s nimi pak máme možnost vstoupit do prostoru, kam se sami normálně neodvažujeme. Podstupujeme tím jisté riziko, ale v rámci určité předem dané struktury.

3.4. Improvizace i interpretace

Hlavní metodou práce s maskou je metoda improvizace. Jde tedy o předem nepřipravenou hru, která nás nutí, abychom reagovali tady a teď.³⁹ Improvizace s maskou má však svá specifika spočívající v tom, že při ní nejprve reagujeme na masku, kterou si nasazujeme na obličej, poté na odezvu publika, která je současně reakcí na masku a jejího nositele, a v neposlední řadě reagujeme také na situaci, ve které se maska nachází. Improvizace je většinou vykládána jako protipól interpretace.⁴⁰ Pokud však chápeme interpretaci jako výklad něčeho, co je předem dané,⁴¹ můžeme považovat hru s maskou také za jistou formu interpretace, protože na jejím počátku je dána maska jako soubor určitých znaků, které se herec snaží osobitě interpretovat. Hra s maskou není stejná jako běžná improvizace právě z toho důvodu, že na jejím počátku jsou možnosti herce již předem limitovány maskou. Nejen že jsou omezeny jeho vyjadřovací schopnosti (mimické, někdy i hlasové), zároveň musí při improvizaci s maskou počítat i s tím, že je již předem nastolena určitá charakterizace. Tato omezení však na druhou stranu mohou být pro účastníky improvizované hry s maskou přínosem. Nemůžeme-li využít prostředek, který je v běžném životě a při „běžném hraní“ hlavním nástrojem expresivity a vyjadřování emocí (mimika obličeje), o to více musíme použít naše tělo. To nás může osvobodit od nutkání všelijak se pitvořit a uchýlovat se k povrchní charakterizaci. Jsme-li okolnostmi (maskou, která zakrývá náš obličej) nuceni vycházet z těla, musíme vycházet zevnitř, ze se sebe, a stáváme se o to

³⁸ Od samého počátku byla maska předurčena k použití při společenských událostech a obřadech za účasti publika, a podoba masky coby exponátu muzea nebo galerie neodpovídá jejímu původnímu poslání.

³⁹ Valenta, s. 159

⁴⁰ tamtéž

⁴¹ Pavis, s. 207

autentičtějšími.

3.5. Maska osvobozuje

Maska může být pro herce dokonalým nástrojem. Nabízí mu možnost dovolit si být někým jiným a současně být více sám sebou. Uvolňuje jeho představivost a umožňuje mu zažívat nové zkušenosti. Když se herec pokouší ztělesnit postavu, která je mimo jeho vlastní zkušenost, jeho tělo je často toporné a nepoddajné, a on se pak uchyluje ke stereotypnímu a otřepanému napodobování. Jeho představivost je v důsledku toho zcela ochrnutá. Jacques Copeau, jeden z průkopníků používání masky ve výchově herce,⁴² objevil masku pro svou hereckou školu téměř náhodně. Když zkoušel se svými studenty, a jedna herečka byla během zkoušené scény neustále tělesně zablokována a neschopná pohybu,⁴³ Copeau dostal nápad zakrýt jí tvář kapesníkem. Okamžitě si všiml, jak to osvobodilo její tělo jako expresivní nástroj, když předtím to byl právě jen obličej, ve kterém soustředila veškeré své úsilí.⁴⁴

Příklad použití kapesníku coby masky, která zakrývá obličej, odkazuje na funkci masky jako prostředku ochrany svého nositele, kterému tak dává pocit určité anonymity, kdy není přímo exponován jeho vlastní obličej. Tím, že maska zakrývá náš obličej, nás osvobozuje.⁴⁵ Obličej je všeobecně přijímán jako obraz naší identity. Když jsme si neustále vědomi vlastní identity a snažíme se jednat v souladu se svou osobností tak, jak ji vnímají ostatní, pak jsme neustále omezováni a svazováni určitými konvencemi, které předurčují naše chování. Snažíme se za každou cenu zachovat si svou tvář, a to i za cenu předstírání, jen abychom uspokojili očekávání druhých. Herec s maskou však představuje někoho jiného než sebe a tato anonymita navozuje zvláštní pocit svobody a bezpečí. Jak Johnstone v kapitole o tragických maskách⁴⁶ říká: „Tyto masky zakrývají celou tvář a dávají tak svému nositeli pocit bezpečí (pokud netrpí klaustrofobií), jelikož nemůže být prozrazen výrazem tváře. Nemůže vypadat zmateně, rozpačité nebo vystrašeně, a proto takový ani není.“⁴⁷ Když herec není neustále

⁴² Jacques Copeau – francouzský herec, režisér, kritik a pedagog, který jako první systematicky používal masku ve výchově herce. Jeho přístup k výchově herce byl zaměřen především na práci s tělem a k tomu kromě masky používal také různá gymnastická a akrobatická cvičení, hudbu a tanec. Z odkazu Copeaua vycházeli i zakladatelé moderní školy improvizace s maskou Michel Saint-Denis a Jacques Lecoq.

⁴³ „...jako by jí doslova zmrzla krev v žilách“ (Rudlin, s. 72)

⁴⁴ tamtéž

⁴⁵ Brook k tomu říká: „Jedno z prvních ‚knokautovacích‘ cvičení, které můžete dělat s herci, ... je nasadit někomu jednoduchou čistou bílou masku. Jakmile mu takto vezmete obličej, dostaví se elektrizující účinek: herec náhle objeví, že ona věc, se kterou člověk žije a o níž ví, že neustále něco vysílá, najednou neexistuje. Je to ten nejpozoruhodnější zážitek osvobození.“ (Brook 1996, s. 225)

⁴⁶ V jeho interpretaci jsou tragické masky takové, které zakrývají celý obličej, zatímco komické masky zakrývají jen jeho horní část.

⁴⁷ Johnstone, s. 184

předmětem kritického zkoumání a vlastního sebezpytování, pak může zásadně urychlit vlastní rozvoj žádoucím směrem. Sebedůvěra je v tvůrčím procesu základem umělecké tvorby, a práce s maskou může významně podpořit její rozvoj.

Když je zakryt nebo maskován obličej, člověk se cítí bezpečnější a uvolněnější, ale zároveň se stává i odvážnějším. Brook říká, že díky většímu bezpečí, které nám maska poskytuje, můžeme také více riskovat.⁴⁸ Maska uděluje povolení dělat cokoliv a být kýmkoliv. To, co je nám normálně zapovězeno, a bylo by naším okolím považováno za nepřístojné, je maskám tolerováno. Ve většině společenských situací se od nás očekává, že budeme zachovávat konzistentní charakter naší osobnosti a že budeme mít vše pod svou kontrolou, zatímco při hře s maskou jsme naopak povzbuzováni k tomu, abychom se zbavili toho, co nás svazuje, a stali se tak více impulzivními.

3.6. Impuls těla

Při hře s maskou není určující dokonalost a vytříbenost projevu, jde spíše o energii a odvahu. Jde o to, že si vezmu masku, která představuje již z velké části hotovou bytost, a dovedu ji ještě dál, aniž bych předem věděl kam a jak. Masky nám mohou pomoci k uvolnění a osvobození se, tak abychom mohli projevit vlastní sílu, hravost a emoce. Všichni si rádi hrajeme a experimentujeme, ale dovolíme si to většinou jen tehdy, když se cítíme v bezpečí. Když se můžeme pohybovat v rámci jisté struktury, která nás může podržet. A to je právě to, co nám maska poskytuje. Zároveň se maska dotýká samotné podstaty tvůrčího procesu, který je často jakýmsi krokem do neznáma. Začíná intuitivně, matnou představou v hrubých obrysech, která se ale postupně vyjasňuje, dále rozvíjí a definuje. Nic v tomto procesu není špatné, protože nemohu nikdy předem vědět, jaký bude výsledný tvar, nepředjímám jej intelektem, ale vycházím z impulsu těla. Jediné, co mohu posoudit, je, jestli je to pravdivé a jestli to skutečně vychází z těla, a ne z mé intelektuální představy. Nemohu spoléhat na vnější pomoc, ale pokud věřím své intuici a nechám se jí vést, získávám důvěru ve své vlastní schopnosti. A není třeba znovu připomínat, jak důležitou roli hraje sebedůvěra v tvůrčím procesu.

3.7. Maska obnažuje tělo

Ještě jedno významné specifikum s sebou hra s maskou přináší. Kromě toho, že maska

⁴⁸ „...vždyť to nejste vy, vše z vás je skryté, proto se můžete projevit.“ (Brook 1996, s. 235)

svého nositele zakrývá a chrání, jej také zasazuje do nového rámu, ve kterém je akcentováno jeho tělo. Současně maska působí jako lupa, která zvětšuje i sebemenší tělesné projevy. Můžeme říci, že maska obnažuje tělo a tím i jakoukoliv neupřímnost, která se skrze něj projevuje. Masky totiž neumí předstírat, ale ukazují věci ve své skutečné podstatě. Brook doslova říká: „*Tradiční maska*⁴⁹ *ve skutečnosti žádnou maskou není, protože je obrazem vlastní podstaty. Jinými slovy, tradiční maska je portrétem člověka bez masky.*“⁵⁰ Tím, že se herec zakrývá, se tedy paradoxně i odkrývá. Vše je mnohem viditelnější, transparentnější a výraznější. Masky proto vyžadují jednoduchost, pravdivost a spontánnost projevu.

Maska nutí herce k tomu, aby lépe a více pracoval s tělem, když chce sdělit nějakou myšlenku. Zkušenost práce s maskou však nevede jen k prozkoumání potenciálu vlastního těla jako vyjadřovacího prostředku, ale rozvíjí i schopnost lépe vnímat řeč těla při komunikaci s ostatními. Masky nás obecně učí větší vnímavosti k tomu, s čím přicházíme do kontaktu a co nás obklopuje. Prostřednictvím masky se stáváme citlivějšími nejen k podnětům zevnitř, ale i k podnětům zvenčí. Při práci s maskou se herec stává mnohem vnímavějším a jeho vjemy bývají silnější než obvykle. Okolní realitu vidíme a vnímáme jinak a intenzivněji.⁵¹

⁴⁹ *Tradiční maskou* má Brook na mysli masku, kterou si nasazujeme na obličej – na rozdíl od našeho každodenního výrazu, který může být maskou v tom smyslu, že buď zatajuje, nebo lže.

⁵⁰ Brook, s. 224

⁵¹ Johnstone, s. 153 – Johnstone tuto skutečnost vysvětluje tím, že se herec v podstatě dostává do stavu transu, pro který je charakteristické zjitřené vnímání, a to i přesto, že se navenek může zdát, že se člověk v tomto stavu nachází mimo realitu.

4. Maska ve výchově herce

Stejně jako jsem měl v kapitole o specifikách hry s maskou potřebu definovat hru v kontextu práce s maskou, chtěl bych na tomto místě vysvětlit pojetí herce a jeho výchovy, z kterého budu vycházet v následující kapitole.

Pokud máme výchovou herce na mysli přípravu umělce (v oboru dramatického umění) na výkon svého povolání, pak je cílem této přípravy především získávání a rozvoj potřebných dovedností, které herec používá při svém vystupování na jevišti. Tradičně byl při výkonu herecké profese kladen důraz na dobře zvládnuté řemeslo. Řemeslo jako soubor dovedností, jež si musí herec osvojit, aby byl schopen realisticky ztvárnit charakter postavy, kterou představuje. Jelikož je v této profesi vše podřízeno jedinému cíli, a tím je divadelní představení jako produkt prezentovaný na veřejnosti, posuzuje se úspěch herecké práce podle ohlasu publika na toto představení. Výchova herce tak může být vnímána jako příprava na úspěšný výkon jeho profese. Zároveň však můžeme k výchově herce přistupovat jako k výchově ve smyslu všestranného rozvoje osobnosti herce.

Teprve na začátku dvacátého století se začala objevovat potřeba herecké přípravy nezávislé na bezprostřední produkci. Konečným cílem takovéto přípravy nebyl jen produkt (divadelní představení), ale proces samotný. Herecká výchova se rozvíjela zároveň s procesem obnovy divadla a herectví, které mělo naplňovat představu

obrozeného divadelního umění. Umění osvobozeného od povrchnosti, konvence a podřízenosti komerci. Osobnostem tohoto obrozeného divadla, mezi něž patří již vzpomínaný Craig, Appia, Fuchs, Reinhardt, Stanislavskij, Copeau a další, šlo především o znovunalezení duchovního rozměru divadelní tvorby. Základním prvkem tohoto divadla byla pedagogika, jejímž cílem bylo podle Barby „*utváření nové lidské bytosti v jiném a novém divadle..., jehož hodnota by se neměřila jen úspěchem představení...*“.⁵² Tato pedagogika vycházela z poznání, že již nebylo možné divadlu pouze učit, ale že bylo nutné začít skrze něj vychovávat. Cílem bylo vychovávat celistvou uměleckou osobnost: hlas, tělo, intelekt, citlivost, ale i schopnost obecně uvažovat o společenské roli divadla. Pro Copeaua, který se spolu se Stanislavským nejvíce zasloužil o rozvoj divadelní pedagogiky, znamenalo znovuzrození divadla „*nejprve a především znovuzrození člověka v divadle*“. A zastával názor, „*že nové divadlo se nezrodilo z divadla a v divadle, ale proto, aby byla zachována kulturní, společenská a lidská celistvost divadla jako prostředku exprese, dorozumění a seberealizace člověka*“.⁵³

4.1. Původ používání masky ve výchově herce

Jak již bylo zmíněno úvodu této kapitoly, Jacques Copeau byl jedním z prvních⁵⁴, kdo začal masku systematicky používat ve své herecké škole⁵⁵ jako nedílnou součást programu zaměřeného na celostní rozvoj herecké osobnosti. Copeau byl sám hercem a režisérem. Průkopníkem na poli herecké výchovy se stal proto, že se snažil divadlo očistit od nepřirozenosti a strojenosti, a herce osvobodit od plytkosti, konvenčnosti a povrchních deklamací.⁵⁶ Jak říká Hyvnar: „*Byl posedlý ideou purifikace divadla a hledáním jeho esencí.*“⁵⁷ Což u herce představovalo především prozkoumávání výrazových vlastností

⁵² Barba, s. 24

⁵³ Barba, s. 26

⁵⁴ Navazoval mimo jiné na snahy Edwarda Gordona Craiga, který byl velkým propagátorem masky prostřednictvím v té době vlivného divadelního časopisu *The Mask* (1908-1929). V roce 1913 Craig otevřel svou hereckou školu *School for the Art of the Theatre* v Aréně Goldoni ve Florencii, ve které také používal masky a improvizací techniky *commedie dell'arte*. *Commedie dell'arte* byla pro Craiga dokonalým příkladem nezávislosti jevištního zpodobení na psané literatuře a všední realitě a svým důrazem na imaginaci podporovala svobodně tvořivého divadelního ducha. Maska pro něj představovala nadosobní formu lidské osoby. Velkou pozornost věnoval také loutce a ve svém manifestu *Herec a nadloutka* (1908) odhaluje svou představu nadloutky: „*kteřá není ani neoživenou loutkou ani hypertrofií průměrného člověka, nýbrž výchovným ideálem pro herce*“ (Pörtner, s. 20-23).

⁵⁵ Jeho škola *École du Vieux-Colombier* byla poprvé otevřena jako experiment již v roce 1915, znovu pak v roce 1921. Copeau tvrdil, že tak jako nemůže fungovat továrna bez laboratoře, nemůže být ani divadlo bez experimentální školy. V roce 1924 odchází z Paříže s úmyslem otevřít centrum pro výzkum dramatického umění, které však nikdy nerealizoval, přesto se skupinou spolupracovníků a herců dále pokračoval ve své pedagogické práci. (Copeau, s. 17-27)

⁵⁷ Hyvnar 2000, s. 107

pohybu a přirozenosti těla. Ve svém divadle⁵⁸ dbal na výchovu herce a věřil, že samotný talent nestačí, nejde-li ruku v ruce se znalostí profese, které má sloužit. Zároveň nechtěl, aby byli jeho herci vybaveni pouze technicky, ale aby byli vychováváni komplexně, aby mohli harmonicky rozvíjet své tělo, ducha i charakter. Copeau to vyjádřil takto: „*Řemeslo bez umění zůstává mrtvé, ale opravdové umění také vyžaduje námahu a zapojení celé osobnosti člověka.*“⁵⁹

Jeho metoda byla založena na rozvoji těla jako hlavního nástroje herecké profese.⁶⁰ Vycházel také z tradice komedie dell'arte a jejího bohatého inventáře dovedností a tvůrčího typu herectví založeného na improvizaci. Zvláštní pozornost věnoval Copeau právě improvizované hře s maskou. Byl prvním, kdo objevil možnosti neutrální masky⁶¹, kterou používal k rozvoji neutrality jako stavu, jenž stojí na počátku jakékoliv exprese a ze kterého by měl vycházet každý přirozený pohyb těla.⁶² Charakterní maska (jako například maska komedie dell'arte) pak pro něj symbolizovala dokonalé spojení interpreta s postavou, a také ji při práci na charakterizaci postav plně využíval.

V jeho odkazu pak pokračovali jeho spolupracovníci Luis Jovet a především Charles Dullin.⁶³ Z těch, kteří sami absolvovali herecký výcvik u Copeaua a dále rozvíjeli jeho metody výchovné práce, jsou nejvýznamnější Michel Saint-Denis⁶⁴ a Jean Dasté. Žákem druhého z nich byl také Jacques Lecoq, v současnosti asi nejznámější a bezesporu nejuznávanější propagátor používání masky ve výchově herce. Lecoq sám začínal jako učitel tělesné výchovy a sportu, a teprve později se začal plně věnovat divadlu a výchově herce.⁶⁵ Proto je jeho metoda výuky hluboce zakořeněna v práci s tělem a jeho pohybem v prostoru. Lecoq se podobně jako Copeau také nechal inspirovat maskami komedie dell'arte, divadlem *nó* a řeckou tragédií.⁶⁶

⁵⁸ V roce 1913 v Paříži otevřel divadlo *Théâtre du Vieux-Colombier*.

⁵⁹ Copeau, s. 139

⁶⁰ Hyvnar popisuje jeho metodu ve své knize Francouzská divadelní reforma takto: „*Ze všeho nejdříve se jeho žáci učili ovládat tělo a umění zpřítomnit jej na jevišti, ... rytmicky výrazovým pohybem beze slov v sobě rozvíjeli schopnost reagovat reflexivně na vnitřní i vnější podněty. Teprve pak následovala elementární cvičení pantomimická s maskou a improvizací.*“ (Hyvnar 1996, s. 110)

⁶¹ Copeau používal pro neutrální masku označení urozená (vznešená) maska podle masek, které nosívali příslušníci šlechty, když chtěli zůstat v anonymitě a pohybovat se na veřejnosti inkognito. (Rudlin, s. 71)

⁶² Rudlin, s. 72-74

⁶³ Z jeho divadelní školy vzešly tak významné osobnosti jako Barrault a Vilar. (Brockett, s. 593)

⁶⁴ Ve 30. letech si otevřel divadelní studio v Londýně a šířil Copeauovy myšlenky na půdě britského divadla. (Brockett, s. 594)

⁶⁵ V roce 1945 přijal pozvání Jeana Dasté, aby se jako herec připojil k divadelní společnosti *Comédiens de Grenoble*, kde také poprvé přišel do styku s maskou a začal rozvíjet svou metodu výchovy herce založenou na práci s tělem. (Lecoq, s. 4)

⁶⁶ S divadlem komedie dell'arte se Lecoq podrobně seznámil během svého pobytu v Itálii, kde nejprve na

Stejně jako Copeau se i Lecoq ve své škole nezaměřoval pouze na rozvoj řemeslných dovedností, ale usiloval o hlubší reflexi herecké profese a celkový rozvoj osobnosti herce. Při popisu své výchovné metody uvádí, že se nesoustřeďuje pouze na divadlo, ale především na život. Říká, že své žáky vždy vychovával tak, aby byli způsobilí v obou oblastech, tj. jak v divadelní praxi, tak i v běžném životě. Doslova říká: „*Mou nadějí, i když možná utopickou, je, že mí studenti budou svrchovanými uživateli života i kompletními umělci jeviště.*“⁶⁷

4.2. Cíle používání masky ve výchově herce

Podle mého názoru se dají cíle používání masky ve výchově herce shrnout do dvou oblastí, které však spolu úzce souvisejí, rozvoj jedné oblasti napomáhá rozvoji té druhé a naopak. První oblast cílů používání masky ve výchově herce je oblast rozvoje tělesných schopností, především ve smyslu rozvoje těla jako vyjadřovacího prostředku v nonverbální komunikaci. Herec tak za pomoci masky rozvíjí tělo jako přirozený nástroj exprese. Druhou oblastí je oblast připravenosti nejen těla, ale celé osobnosti herce ke komunikaci s okolním světem a se sebou samým. Abych byl schopen komunikovat, musím se umět nejen vyjadřovat, ale také musím umět naslouchat a být schopen reagovat na podněty, které ke mně přicházejí zevnitř i zvenčí. Tento stav otevřenosti, vnímavosti a připravenosti je označován jako stav neutrality.

4.2.1. Rozvoj tělesných schopností

Lecoq stejně jako Copeau vystavěl svou výchovnou metodu na práci s tělem jako nejdůležitějším nástrojem herecké profese a přirozené exprese vůbec. Tělesná a pohybová průprava by podle něj měla být základní průpravou herce. A maska je předurčena k tomu, aby v tomto procesu hrála klíčovou roli. Nejenže práce s maskou vede k lepšímu uvědomění si potenciálu vlastního těla, ale může se stát i přirozenou motivací rozvoje tělesných dovedností, protože je zřejmé, že hra s maskou vyžaduje zapojení těla v mnohem větší míře a při použití mnohem pestřejší škály pohybových dovedností než „běžné hraní“. Herec s maskou nemůže při komunikaci spoléhat pouze na svůj verbální projev a mimiku obličeje, musí do ní zapojit celé své tělo. Tělo se tak stává prominentním nástrojem hereckého projevu. A tento nástroj,

⁶⁷ Lecoq, s. 16

jak jej používáme při hře s maskou, se liší od toho, který používáme v běžné komunikaci a při výkonu každodenních činností. Podle Joshiho Oidy⁶⁸ „*máme své ‚každodenní tělo‘, které chodí ráno do obchodu a po jídle umývá nádobí. Ale vlastníme také instrument, pomocí kterého můžeme vyjadřovat různé úrovně svých pocitů a zkušeností... A proto když cvičíme své tělo, musíme si uvědomit, že cvičíme ‚herecké tělo‘, které má větší rozměry a větší rezonanci než naše ‚každodenní tělo‘.*“⁶⁹ Masku nemůžeme oživit pouze svým každodenním tělem, ale právě tím tělem, které je schopné vyjadřovat i jiné úrovně našich pocitů a zkušeností.

Nejdříve si však musíme uvědomit potenciál tohoto těla, a jak jej můžeme dále rozvíjet. Při práci s maskou se učíme pronikat k podstatě jednotlivých gest, k esenci každého pohybu těla, tak abychom s nimi pak mohli účinně nakládat. Málokdy si uvědomujeme, jak se projevuje naše tělo, když zrovna mluvíme. Při běžné komunikaci je veškerá pozornost soustředěna na obličej, mimiku a mluvený projev, a projevy těla vnímáme jen periferně. Tyto projevy však bývají většinou pravdivé. Můžeme se snažit úmyslně hrát či předstírat, co nás však většinou prozrazuje, jsou naše nevědomé tělesné projevy a gesta. Tělo totiž nedokáže lhát. To je možná důvod, proč když odblokujeme mluvený projev a obličej s jeho expresivitou, obnaží se před námi tělo v překvapivé upřímnosti. Jak řekl Bernard Shaw: „*Nasad'te pokrytci masku, a stane se neschopným dále vám lhát.*“⁷⁰

Také herec, když má za úkol ztělesnit určitou představu nebo charakterizovat postavu na jevišti a uchyluje se přitom jen k pouhému napodobování, aniž by to vnitřně prožil, ztrácí na přesvědčivosti. Určité stereotypy a manýrismus jsou jen náhražkou opravdových pocitů a emocí. Úkolem umělce by nemělo být jen kopírovat vnější zjev, ale interpretovat to podstatné, co se skrývá uvnitř a co vede ke skutečnému, zvnitřněnému prožitku.⁷¹ Herec, který používá své tělo jako nástroj k realizaci tvůrčích nápadů na jevišti, musí usilovat o dosažení úplné harmonie mezi tělem a představou, kterou ztělesňuje.⁷² Může sice intelektuálně pochopit psychologii postavy, ale to neznamená, že bude schopen vyjádřit a sdělit publiku všechny její odstíny. Na to poukazuje i Michail Čechov: „*Velmi často zůstávají ty nejlepší myšlenky a emoce uvězněny v těle, které není přiměřeně rozvinuté a schopné je tlumočit divákům.*“⁷³ Je

⁶⁸ Člen Brookovy divadelní společnosti a jeho spolupracovník v rámci *Mezinárodního centra divadelního výzkumu (ICRT)* v Paříži.

⁶⁹ Oida, s. 37

⁷⁰ in Dario Fo, s. 37

⁷¹ Chekhov 1953, s. 3

⁷² Tato harmonie mezi tělem a představou nebo také tělem a myslí (*body and mind*) by měla být přirozeným stavem bytí. Stanislavskij toto organické spojení těla a mysli považoval za nejprostší a nejnormálnější lidský stav a za základ tvůrčí přirozenosti.

také psychologickou zákonitostí, že čím více toho můj intelekt ví o postavě, tím méně jsem schopen to prezentovat.⁷⁴ Maska je užitečná v tom, že herce nutí, aby nechal mluvit tělo, a zároveň zprostředkovává okamžitou zpětnou vazbu, nakolik je to, co vyjadřuje, autentické. Samozřejmě rozvíjí všeobecné vyjadřovací schopnosti těla.

4.2.2. Hledání neutrality

Kromě rozvoje vyjadřovacích schopností těla jako důležitého nástroje exprese je maska využívána také k hledání a osvojení si specifického stavu, ze kterého se rodí jakákoliv exprese. Tímto výchozím bodem je stav, jenž je nejčastěji označován jako stav neutrality. Tento stav je charakterizován nepřítomností jakékoliv aktivity – klidem, nehybností a uvolněním.⁷⁵

Stav neutrality však rozhodně nemá nic společného s neutralitou jako stavem nevyhraněnosti, nebo dokonce nečinnosti či lhostejnosti. Jde spíše o stav zvýšené vnímavosti ke všem vnitřním i vnějším podnětům a jejich neustálé reflexe. Klíčem je pozornost, ne napětí. Jde o snahu prostoupit tělo svou myslí tak, aby obě tyto složky byly spolu v rovnováze. *„Když se svaly pohybují a dýchání probíhá v souladu s myslí, pak může duše prožít skutečný význam vlastního já nebo jiného objektu, času, prostoru a vědomí.“*⁷⁶

Neutralita jako koncept je velmi těžko uchopitelná. Jak říká Eldredge, jde spíše o intelektuální a imaginární konstrukci.⁷⁷ Proto ji nelze zcela pochopit intelektem, ale je možné ji poznat praktickou zkušeností. Richard Hayes-Marschall mluví o neutralitě jako o stavu, do kterého když se herec dostane, pak neví, co bude následovat, a dodává: *„Když tam jsi, nevíš přesně, co to je, protože kdybys to věděl, už by to nebylo neutrální.“*⁷⁸ Tento citát shrnuje to, na čem se shoduje většina autorů popisujících neutralitu, a sice že tento stav nespočívá ve vědění, ale především v bytí.

Je to stav, který můžeme hledat a najít jen cestou pokusu a omylu. Avital ve svém eseji o masce vymezuje neutralitu jako *„prostor mezi ano a ne“*.⁷⁹ K hledání tohoto prostoru je možné skutečně přistupovat pouze experimentálně, tak, že budeme zkoušet a vyhodnocovat, co je a není neutralita. Samozřejmě neutralita neexistuje jako něco absolutního a

⁷⁴ Chekhov, s. 72-73

⁷⁵ Avital <http://www.indranet.com/arts/lcds/facemask2.html>

⁷⁶ tamtéž

⁷⁷ Eldredge, s. 49

⁷⁸ Richard Hayes-Marshall in Zarrilli, s. 141

⁷⁹ Avital, <http://www.indranet.com/arts/lcds/facemask2.html>

univerzálního. Jako jsou jedinečná naše těla, tak bude mít každý také svou vlastní neutralitu. Každý sám ji bude hledat ve svém těle, a i když ji objeví, nebude ji moci zafixovat jednou pro vždy. Je-li homeostáze v biologickém výkladu „*stavem dynamické funkční rovnováhy organismu*“, a v ekologickém pak „*schopností udržet relativně konstantní vnitřní prostředí v situaci, kdy se vnější prostředí mění*“,⁸⁰ měli bychom i neutralitu považovat za stav homeostatický, a tedy dynamický.

Jak již bylo řečeno, neutralita nemá nic společného s pasivitou a uzavíráním se do sebe. Člověk je v tomto stavu naopak otevřenější a vnímavější ke svému okolí. Je to stav nejvyšší bdělosti, kdy se prohlubuje smyslové vnímání. Vše ve svém okolí si plně uvědomuji a nechávám na sebe působit, aniž bych k tomu předem zaujímal nějaké stanovisko. Frost a Yarrow to popisují jako „*stav přirozené vnímavosti, kdy nepotřebuji okolnímu světu nebo představivosti vnucovat nějaký řád; naopak nacházím řád v okolním světě a tvůrčím přístupu k ostatním*.“⁸¹ To však neznamená, že bych se vzdával analytického myšlení a rozumu vůbec. Nepotlačuji je, pouze jim vymezuji patřičné místo, tak, aby nedominovaly tělu. Tělo se pak může projevovat ve své přirozenosti a vycházet plně z podnětů vlastní představivosti a podnětů z okolního prostředí. Je to stav absolutní otevřenosti a přístupnosti, aniž bych se vzdával sám sebe.

Tento stav je základním východiskem improvizace. Hráč musí být vnímavý a otevřený k tomu, co se kolem něj odehrává, a připraven na to reagovat. Nic předem nepředjímá ani neodmítá. Frost a Yarrow ve své knize *Improvisation in Drama* nahrazují neutralitu výrazem „*disponibilité*“,⁸² a charakterizují jej jako stav „*ozbrojené neutrality*“, což znamená, že hráč sice odkládá brnění, ale nezůstává úplně neozbrojený.⁸³ Má k dispozici veškerý arzenál svých dovedností a schopností, které může použít přiměřeně dané situaci. Je neutrální jen v tom smyslu, že se může rozhodnout pro kteroukoliv z možností.⁸⁴ Eldredge používá příkladu převodovky automobilu, kde když zařadím neutrál, motor běží dál a je připraven k přecházení na jakoukoliv jinou rychlost.⁸⁵ Samozřejmě volím takovou rychlost, která odpovídá dané situaci. Dá se říct, že podobně jako je neutrál u převodovky výchozím bodem pro zařazení jakékoliv rychlosti, je neutralita výchozím bodem jakékoliv exprese. V tomto stavu je člověk

⁸⁰ Akademický slovník cizích slov, s. 294-295

⁸¹ Frost, Yarrow, s. 154

⁸² Vyhýbají se výrazu neutralita z toho důvodu, že v angličtině může být nositelem negativních konotací, jako je necitlivost nebo odtážitost, zatímco „*disponibilité*“ jako slovo francouzského původu takto zatíženo není.

⁸³ Frost, Yarrow, s. 152

⁸⁴ tamtéž

⁸⁵ Eldredge, s. 53; viz příloha 1.

vnitřně vyrovnaný, plně soustředěný a připravený reagovat adekvátně dané situaci.

5. Praktické použití masky ve výchově herce

V této kapitole chci popsat způsob a hlavní metody práce s maskou ve výchově herce. Jelikož jde o poměrně složitý proces, do nějž aktivně vstupují všichni jeho účastníci, vyžaduje určitou strukturu a jeho průběh by se měl řídit určitými zásadami. Důraz na správný průběh tohoto procesu je o to větší, že nám ani tak nejde o výsledný produkt, ale právě o proces samotný.

5.1. Metoda práce s maskou

Jak již bylo výše řečeno, hlavní metodou práce s maskou je metoda improvizace. Tato improvizovaná hra s maskou probíhá při aktivním zapojení všech účastníků, kteří v jejím průběhu vystupují zároveň jako herci s maskou a zároveň jako pozorovatelé – diváci. Pozorovatelé navíc mají specifické úkoly, které divák v divadle běžně nemívá. Vše probíhá v rámci otevřené dílny,⁸⁶ kde se všichni učí navzájem jeden od druhého.

5.1.1. Hledání cesty

Při improvizované hře s maskou musí být hráči připraveni „riskovat“, protože nikdo předem neví, k čemu dojde. Pokud při hře s maskou skutečně vycházíme z těla, nemůžeme předjímat, co se stane, protože předjímaní je intelektuální aktivitou. Nezbyvá, než se pustit cestou do neznáma s vírou, že ze všech cest, které se přede mnou otevírají, si vyberu tu pravou. Eldredge to vyjadřuje slovy básníka Theodore Rothkeho: „*Učím se tím, že jdu, kam*

⁸⁶ Slovo *dílna* používám záměrně abych akcentoval aktivní, tvůrčí přístup v práci s maskou, při které se nic nevyučuje v klasickém smyslu slova, ale kde se *dělá*, tj. zkouší a experimentuje. *Dílna* samozřejmě označuje způsob práce a ne prostor ve kterém se odehrává. *Otevřená* je proto, že se jí může účastnit v podstatě kdokoli, kdo se chce něco dozvědět o práci s maskou a tělem, a také proto, že není předem dán jednoznačný postup jak dojít ke konkrétním výsledkům takového zkoumání.

musím jít.“⁸⁷ Herec s maskou se na tuto cestu vydává sám, průvodcem je mu pouze maska – nikdo jiný mu nemůže říci, kudy se dát. Tato schopnost oprostít se od spoléhání na náповědu nebo instrukce přicházející zvenčí může ve svém důsledku posilovat hercovo sebevědomí. I když musí být připraven i na to, že bude frustrován, že narazí na omezení vlastního těla a zablokovanou představivost, které jej budou při práci brzdít. To, že si tato svá omezení uvědomí, však může být zároveň i prvním krokem k jejich překonání. Úkolem učitele není říkat herci, co a jak má dělat, ale spíše upozorňovat na to, co z toho, co dělá, funguje, a co ne. Tak jej může nasměrovat žádoucím směrem a povzbuzovat jeho vlastní tvůrčí potenciál. „*Tím že herci zahradím cestu, kterou se dal, ho donutím k tomu, aby si vybral jinou. ... Každé omezení, s kterým je herec konfrontován, podněcuje jeho představivost k hledání cesty k jejich překonání.*“⁸⁸ Cílem tak není předávání znalostí a zkušeností ze strany učitele, ale pozorování, objevování a rozvíjení přirozených schopností herce samotného. Učitel by měl vystupovat v roli průvodce, jenž zná jazyk (kterým masky mluví) a vyzná se v prozkoumávaném území. V této roli je jeho úkolem nasměrovat nositele masky žádoucím směrem.⁸⁹

5.1.2. Pozorování a reflexe

Účastníci dílny při improvizaci s maskou na sobě zkoumají, k čemu dochází uvnitř a skrze ně, a zároveň pozorně sledují a analyzují jeden druhého. Velký důraz je soustředěn na pozorování procesů, kterých jsme při improvizované hře s maskou svědky. Podle Lecoqa by toto pozorování mělo především sledovat živou strukturu těchto procesů, strukturu, která organicky vzniká střídáním rytmu a pohybu.⁹⁰ Pozorování nesmíme zaměňovat za hodnocení. Komentáře k tomu, čeho jsem byl svědkem, mohu formulovat teprve na základě objektivního pozorování reality. Neměl bych hodnotit, co je dobré a co špatné, ale snažit se rozpoznat, co je pravdivé a adekvátní dané situaci. Jak říká Lecoq, to je to jediné, co nás z estetického hlediska zajímá a co jsme schopni posoudit.⁹¹ Tento druh zpětné vazby je vodítkem pro herce samotného, který si může potvrdit, jestli to, jak to vnitřně cítil, bylo vnímáno stejně, a bylo tudíž pravdivé, nebo ne.

⁸⁷ Eldredge, s. 20

⁸⁸ Rolfe in Zarrilli, s. 142-143

⁸⁹ Barba ve Slovníku divadelní antropologie cituje výklad anglického slovesa *to teach* od Sybil Moholy-Nagy: „*Kořen anglického slova to teach má původ v gótském výrazu taiku, znak, znamení... Posláním učitele je postřehnout jevy, kterých si ostatní nepovšimnou. Učitel je vykladač znamení.*“ (Barba, s. 28) Tento výklad přesně vystihuje roli učitele při práci s maskou.

⁹⁰ Pozorování přírody zaměřené na rozvoj objektivního pozorování živých procesů by mělo být součástí práce s maskou, která je pak současně i výcvikem pozorovacích schopností. (Lecoq, s. 20-21)

⁹¹ Lecoq, s. 20

Neměli bychom o ničem diskutovat a nic hodnotit už v průběhu cvičení a během improvizací, a měla by platit zásada, že nikdy o účelu cvičení nehovoříme předem. Obojí by mohlo vést k analytickému namísto intuitivního přístupu ke hře s maskou. To je také důvod, proč většina praktického zkoušení a improvizací s maskou probíhá v tichosti. Protože při většině cvičení s maskou jde spíše o proces samotný, je důležité tento proces reflektovat, tak abychom si mohli uvědomit co funguje, a co ne. Měla by to však být jen bezprostřední reflexe, a ne vyčerpávající analýza – tato práce není zaměřena na intelekt, ale na tělo, jejím cílem není analyzování, ale dělán a zkoušení.

5.1.3. Zpětná vazba

Improvizovaná hra s maskou vyžaduje pozitivní skupinovou atmosféru. Vzájemná podpora vycházející ze vzájemné důvěry je pro práci, která s sebou nese určité riziko, nezbytná. Improvizovaná hra je také činnost, při níž se účastníci vzájemně velmi pozorně pozorují a odhalují téměř intimní projevy svého těla a celé své osobnosti. Všichni účastníci musí být otevření zpětné vazbě nejen ze strany učitele, ale i ze strany svých spolužáků. To, že jsou všichni zapojení do předávání zpětné vazby, brání izolaci herce s maskou od ostatních. Práce s maskou tedy rozvíjí nejen naše pozorovací schopnosti, ale i schopnost poskytovat a přijímat zpětnou vazbu. Zpětnou vazbu nám dává i samotná maska, i když opět prostřednictvím diváků, na které působí. Eldredge dokonce říká, že jakmile si osvojíme potřebnou citlivost k sobě a k potenciálnímu životu masek, masky samotné se pak stávají našimi učiteli a poznámky ostatních jen potvrzují.⁹²

5.2. Jak přistupovat k masce

Maska není jen obyčejným předmětem nebo pouhou rekvizitou, a podle toho bychom k ní měli také přistupovat. Maska reprezentuje sílu, která je schopna transformovat svého nositele, a měli bychom k ní přistupovat s tímto vědomím. S maskami používanými v rituálních obřadech bylo vždy nakládáno s největší vážností a až posvátnou úctou. Masky používané při improvizacích ve výchově herce sice nejsou tak hluboce zakořeněny v rituální tradici a mají samozřejmě jiné poslání, přesto bychom měli při zacházení s nimi dodržovat určité zásady a přistupovat k nim s respektem. Hned v prvních hodinách improvizace s

⁹² Je dobré mít v průběhu dílny k dispozici několik větších kusů molitanu, ze kterých pak podle potřeby mohou stříhat menší kousky, a s jejich pomocí pak upravovat masku přímo na obličej jejího nositele. Přiléhavost masky na obličej se dá také upravovat pomocí gumy, která by měla být vždy o něco větší, aby se pak dala podle potřeby zkracovat nebo naopak zase prodlužovat.

maskou bychom měli začít s objevováním masky jako předmětu, s kterým budeme neustále v kontaktu – studenti by se měli naučit s maskou zacházet, naučit se ji nasazovat a nosit.

5.2.1. Uchopení masky

K masce bychom měli přistupovat s respektem, jako by to byla lidská tvář. Nikdy bychom neměli při uchopení masky strkat prsty skrz oči nebo nosní dírky. Neměli bychom ji brát za nos, a vůbec ji uchopovat jinak, než za její okraje. Když masku pokládáme, měli bychom ji položit vždy „obličejem“ nahoru. Ačkoliv je většina používaných masek vyrobena z pružných a relativně odolných materiálů, přesto bychom s ní měli manipulovat jako s „křehkým zbožím“.

5.2.2. „Obutí“ masky⁹³

První kontakt s maskou někdy vyvolává překvapující reakci, někomu může být maska na obličej nepříjemná, dokonce může mít pocit, že se s maskou na obličej dusí, a u někoho může být tato reakce tak silná, že má potřebu si masku okamžitě strhnout z obličeje. Okamžik nasazení masky je klíčový, protože tělo okamžitě začne masku buď přijímat nebo odmítat. Platí zásada, že každý může pracovat s jakoukoliv maskou, pokud je mu pohodlná a cítí se v ní dobře. Kdyby byl totiž maskou fyzicky omezován,⁹⁴ pak by se herec s maskou ani při nejlepší vůli nemohl uvolnit a nikdy by své tělo nemohl propůjčit masce. Musíme si uvědomit, že i když je maska vyrobena podle odlítka obličeje jejího budoucího nositele, nikdy by tento obličej neměla přesně kopírovat. Masky by měla být vždy buď o něco větší nebo naopak menší, a to proto, že práce s maskou vyžaduje nezbytný odstup mezi maskou a vlastním obličejem herce. Lecoq říká, že maska, která přesně kopíruje obličej svého nositele, nemůže fungovat a umírá.⁹⁵ Celo-obličejové masky bývají většinou o něco větší, také z toho důvodu, aby svému nositeli umožňovaly pohodlně dýchat.

⁹³ V angličtině se pro nasazení masky na obličej používá hned několika výrazů: *put on, don, assume, shoe*. Já si záměrně vybírám ten poslední, protože to, co popisuji v této podkapitole, nepředstavuje jen pouhé nasazení ve smyslu přiložení masky k obličejí, ale spíše ve smyslu vstoupení do nitřní masky, tak jako vstupuje chodidlo do boty.

⁹⁴ V jiném smyslu, než v jakém maska ze své podstaty omezuje svého nositele tím, že zakrývá obličej a jeho mimiku.

⁹⁵ Lecoq, s. 55

5.2.3. Nasazování a nošení masky

Masku si nasazujeme vždy zády k divákům a teprve potom se obrátíme tváří k nim. Jakmile máme masku nasazenou, platí pravidlo nedotýkat se za žádných okolností masky! V okamžiku, kdy živá ruka narazí na neživý předmět, rozbíjí se iluze oživé masky. Dotýkáme se jí znovu pouze tehdy, když ji chceme sundat, ale i tehdy je žádoucí otočit se zády k divákům. Potřebuji-li masku během cvičení upravit, protože mi nesedí dobře na obličeji, měl bych to také dělat otočen zády. Vyžaduje-li improvizovaná hra nějaké gesto, kterým si například zakrývám oči nebo utírám slzy, musím udržovat alespoň nepatrný odstup. Další zásadou při nošení masky je, že v celo-obličejových maskách se nemluví. Pokud chce herec za sebe něco říct, musí si nejprve zvednout masku na čelo a pak teprve může mluvit. Celo-obličejové masky totiž nejsou obdařeny schopností řeči, a je zcela nepřípustné, aby z masky vycházel autentický⁹⁶ hlas jejího nositele – tím se opět rozbíjí iluze oživé masky. Stejně pravidlo platí pro autentické tělesné projevy nositele masky – nikdy by neměl v průběhu improvizace s maskou vystupovat z role. I tady platí pravidlo, že si musí nejdříve sundat masku a pak se může vrátit ke svým autentickým projevům.

5.2.4. Vtělení se do masky

Když vstupujeme do masky, neměli bychom si předem nic připravovat a přemýšlet o tom, jak v ní budeme vystupovat. Není důležitá má představa o postavě, ale důležité je, abych tou postavou skutečně byl. Zarrilli poukazuje na to, že herec při prvním nasazení masky cítí potřebu vnutit masce nějaký pohyb nebo představu. Měl by však tuto potřebu potlačit, a vlastní postoj a vlastní myšlení nahradit postojem a myšlením masky.⁹⁷ Herec by měl vycházet také ze samotného tvaru masky a jejích typických atributů a snažit se jim přizpůsobit své tělo. Typické rysy a kontury by se měly odrazit také v tělesnosti herce. Převažují-li oblé tvary, pak by se to mělo objevit i v postoji a držení těla herce. Stejně tak ostře tesané rysy by měly najít svůj odraz v těle. Velikost a tvar masky také předurčuje velikost těla, hmotnost a posazení těžiště. Herec v masce by se tak měl snažit o identifikaci s maskou a vycházet přitom intuitivně z podoby masky, a z intelektuální představy o postavě, kterou maska reprezentuje. Lecoq svým studentům nedovoluje dívat se při prvním nasazení masky do zrcadla, i když někteří učitelé to považují za užitečné, aby si studenti uvědomili změnu, ke které s nasazením

⁹⁶ Autentickým je zde myšlen projev vlastní herci coby nositeli masky a ne herci v postavě, kterou maska představuje.

⁹⁷ Zarrilli, s. 144

masky dochází. Michael Chase⁹⁸ používá „živých zrcadel“, kdy se maska a její nositel zobrazují v podobě a postoji partnera, jenž se stává jejich zrcadlovým obrazem. To je účinné hlavně při práci s charakterními maskami a výhodou tohoto přístupu je také to, že takto vnímavé zrcadlo může herce s maskou inspirovat a dávat mu další impulsy ke ztělesnění podoby masky.

Ještě předtím, než si masku nasadím na obličej, bych ji však měl nejdříve vzít do ruky a pozorně si ji prohlédnout. Této aktivitě bych měl věnovat dostatek času a měl bych si pro ni najít klidné místo, na kterém mohu nad maskou soustředěně a v tichosti rozjímat. Nejdříve si všímám celkového tvaru a určujících rysů masky, a to nejen z čelního pohledu, ale také z ostatních stran. Všímám si také toho, jak se maska mění s hrou světla a stínů, tak jak masku natáčím a z různých stran na ni nahlížím. Eldredge doporučuje, aby si herec masku takto prohlížel s lehce přivřenýma očima, zablokoval tak periferní vidění a soustředil se pouze na to, co je podstatné.⁹⁹ Smyslové vjemy by měly podněcovat naši představivost, ve které pak maska ožívá vlastním životem. Je důležité si uvědomit, že nejde o žádné kritické zkoumání či analyzování toho, co pozoruji. Jak říká Eldredge: „*Pozorování masky není žádnou inspekci ani kritickým hodnocením jejího sochařského provedení. Pozorování masky je sledováním toho, jak se před námi zjevuje vlastní život masky...*“¹⁰⁰ Tím, že tento život takto nahlížím, se mi dostává inspirace pro jeho ztělesnění. Nakonec bych měl před vlastním „obutím“ masky ještě na okamžik zavřít oči, a nechat si zjevit podobu masky tak, jak ožila v mé představivosti.

5.2.5. Vyprázdnění mysli

Jak již bylo řečeno, okamžik nasazení masky je velmi důležitým okamžikem pro její správné osvojení, kdy se musí herec uvolnit, klidně dýchat a nic nepředjímat. Jak Rudlin ve své stati o Copeauovi *The Quest for Sincerity*, tak Johnstone ve své knize *IMPRO* podrobně popisují, jak přistupoval k osvojení masky Copeau. Johnstonův popis vychází ze záznamů Jeana Docryho, jenž byl Copeauovým žákem. Účelem jednotlivých kroků, kterými se při „obouvání“ masky studenti řídili, bylo tento proces do jisté míry ritualizovat:

1. „Usaďte se uprostřed křesla, tak aniž byste se o něj příliš opírali. Rozkročte nohy od sebe, abyste byli stabilní. Chodidla při tom mějte položena na zemi.

⁹⁸ Michael Chase je zakladatelem *Studia masek (The Mask Studio)*, které sídlí ve Velké Británii a jehož aktivity pokrývají jak výrobu a design masek různého druhu a z různých materiálů, tak dílny využívající masky při výchově herce, rozvoji osobnosti i terapii.

⁹⁹ Eldredge, s. 44

¹⁰⁰ tamtéž

2. Natáhněte horizontálně ruku dopředu, ve výšce ramen. V ní držíte na gumičce zavěšenou masku.¹⁰¹
3. Nadechněte se, současně zavřete oči a nasad'te si masku.

Při všech těchto krocích jsou paže a ruce aktivní. Vykonnávají malé pohyby, které jsou nezbytné pro připevnění masky na obličej, upravují vlasy, nastavují gumu tak, aby maska dobře přiléhala a guma nebyla volná.

4. Současně s nádechem položte předloktí a ruce na stehna. Paže, stejně jako lokty, se dotýkají trupu, prsty rukou by neměly dosahovat až na kolena.
5. Otevřete oči, nadechněte se a pak s výdechem současně zavřete oči a skloňte hlavu dopředu. Zatímco skláníte hlavu, zaoblují se vám záda. V této fázi zůstávají paže, ruce, trup i hlava zcela uvolněné.
6. V této pozici by se měl dostavit pocit očištění mysli. Opakujte si v duchu nebo si říkejte pro sebe, tak dlouho jak je potřeba (5, 10, 25 vteřin): „Na nic nemyslím, na nic nemyslím...“

Pokud z důvodů přílišné nervozity nebo protože vám intenzivně tluč srdce není toto „Na nic nemyslím“ účinné, pak se soustřed'te na tmavé, šedé, ocelové, žluté, modré a jiné skvrny, které se vám míhají před očima (*kteřé jsou samozřejmě zavřené*), nechejte je prostupovat až do vašich myšlenek: tyto skvrny téměř pokaždé dokážou potlačit vědomé myšlení.¹⁰²

7. Současně se nadechněte a posad'te se do vzpřímené polohy, potom vydechněte a otevřete oči.

Nyní je herec, dostatečně vyrovnaný, připraven k tomu, aby mohl být osídlen postavami, předměty, myšlenkami; připraven dramaticky jednat.“¹⁰³

Není nutno vždy přesně následovat tento postup v celé jeho šíři, nicméně měli bychom při

¹⁰¹ Rudlin ve druhém bodě upřesňuje, že levá ruka drží masku na gumě a pravá pomocí palce (ten se dotýká masky v místě brady), ukazováčku a prostředníčku (dotýkají se ústního otvoru) masku přidržuje. Pak v jeho výkladu následuje ještě jeden mezistupeň před bodem tři (tak jak je výše uveden) a sice to, že si nasadím masku nejdříve na čelo, zatímco natahuji gumu přes hlavu. (Rudlin, s. 72-74)

¹⁰² Johnstone k tomu dodává, že tato technika „zírání“ do tmy více při zavřených očích je běžnou technikou vyvolávající trans. (Johnstone, s. 188)

¹⁰³ Johnstone, s. 187-188

nasazování masky dodržovat alespoň tyto dva základní kroky:

- 1) Když si nasazujeme masku na obličej, měli bychom při tom současně zavřít oči a nadechnout se (jakmile máme masku nasazenou, upravíme si ji tak, aby nám na obličej dobře seděla – děláme to se zavřenýma očima a zadržným dechem).
- 2) Jakmile máme masku dobře nasazenou na obličej, můžeme vydechnout a současně s výdechem otevíráme oči. Tento výdech by měl být spojen s představou vyprázdnění mysli a uvolnění těla.

Pracujeme-li s charakterní maskou, pak by každý další nádech a výdech měl vycházet z toho, jak dýchá příslušná postava, a jak tímto dýcháním postupně aktivizujeme celé tělo, naše vlastní tělesnost se začíná proměňovat v tělesnost postavy.

5.3. Hra s maskou v prostoru

Jakmile máme nasazenou masku, vstupujeme jejím prostřednictvím do interakce s okolním prostředím – s jinými maskami, s předměty, které nás obklopují, a s diváky. Masky jsou prostředníkem mezi hercem a diváky a jako taková působí na své okolí, diváky nebo ostatní hráče v maskách, které na ni určitým způsobem reaguje a zpětně přes masku zase působí na jejího nositele. Reakce herce na odezvu diváků nebo reakci spoluhráčů pak zase proměňuje masku.

5.3.1. Masky ve vztahu k publiku a k sobě navzájem

Masky nemohou mezi sebou navzájem komunikovat, alespoň ne „tváří v tvář“. Ale mohou se ocitnout společně tváří v tvář události, která je obě zajímá. Lecoq říká, že masky dokážou sdělovat pouze to, co v určité situaci prožívají, a to ve vztahu k něčemu, co je zajímá a stojí mimo ně.¹⁰⁴ Podstatné je, že maska ke všemu přistupuje, jako by se s tím setkávala poprvé. Projevuje upřímný zájem o věci kolem sebe a objevuje je, jako by se s nimi nikdy předtím nesetkala. Masky žijí bezprostředně v prostoru a čase – tady a teď.

Důležitá je projekce směrem k publiku, kterému masky bezprostředně sdělují své pocity a postoje. Masky nesmí ztrácet kontakt s publikem, jinak by mezi nimi a publikem znovu vyrostla „čtvrtá stěna“, a takto izolovány by přestaly fungovat. Pokud diváci nevidí masky do „tváře“, přestávají pro ně existovat. Je proto dobré osvojit si hned od začátku zásadu

¹⁰⁴ Lecoq, s. 40

pravidelného kontaktování publika. Herec si tak osvojí potřebný cit pro rytmus, který jakkoliv se může zdát zpočátku nepřírozeným, se pak při vlastní práci stane jeho přirozeností. Masku nemusí, a ani nemůže být neustále vystavena divákům z ánfasu, ale kdykoliv něco sděluje, nebo se k něčemu vyjadřuje, musí k nim být takto obrácena.

5.3.2. Možná úskalí hry s maskou

Maskám je povoleno i to, co může být v běžném životě považováno za nepřipustné. Masky totiž reagují spontánně a impulsivně a nemusí se řídit konvencemi, jež platí v běžných životních situacích. Může se tak stát, že v nás maska bude vyvolávat agresivitu nebo nás bude nabádat k použití násilí. Herec podle dobře míněné rady „nech se maskou vést“ bude tento impuls následovat. V tomto případě musí převážet ta část hercova rozděleného vědomí, která podléhá společenské konvenci a je si vědoma toho, co může být nebezpečné jemu samotnému i ostatním. Je důležité si uvědomit, že i když se podřizují vůli masky, neztrácím nikdy zcela kontrolu nad svým jednáním, a mohu o své vlastní vůli kdykoliv přestat hrát. To však na druhou stranu neznamena, že bych měl okamžitě potlačovat jakékoliv projevy agresivity, které ve mně maska vyvolává. Důležité je, aby za všech okolností docházelo k jejímu kontrolovanému vybití – bez ublížení na zdraví jak samotného nositele masky, tak i ostatních herců a diváků. Učitel má v tomto ohledu samozřejmě povinnost kdykoliv z pozice své autority zakročit a hru přerušit. Pro hru s maskou platí základní pravidlo, že jakmile je herec s maskou vyzván učitelem k tomu, aby přestal hrát a vystoupil z masky, musí tak neprodleně učinit. Pro herce je důležité si uvědomit, že není za to, co v něm maska vyvolává zodpovědný, ale současně spoluzodpovídá za chování masky vůči svému okolí.

Je nutno připomenout ještě jednu nepříjemnou zkušenost, kterou může zažít herec s maskou, a jež souvisí se ztrátou kontroly – a to je zneklidňující pocit „uvěznění“ v těle někoho jiného, někoho, s kým nemám mnoho společného, nebo k němuž mohou dokonce cítit silné antipatie. Počáteční zděšení, které může herec pocítit, má-li možnost zhlédnout svou proměnu v zrcadle, pramení z přesvědčivosti této proměny a z obavy, že se ho tato nová bytost zcela zmocňuje a on ztrácí sám sebe. Přirozenou reakcí na první pohled do zrcadla pak může být instinktivní dotek s maskou, aby se její nositel přesvědčil, že jde skutečně jen o masku na jeho obličeji. Johnstone v takové situaci doporučuje, aby herec vědomě udělal nějaké autentické gesto, kterým by se přesvědčil, že nad sebou neztratil kontrolu.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Johnstone, s. 196

5.3.3. Velikost skupiny a prostoru

Při práci s maskou je důležité, aby velikost skupiny umožňovala všem účastníkům vystřídat se v masce, aby nebyli jen pasivními pozorovateli, ale aktivními účastníky dílny. Dvanáct lidí ve skupině, samozřejmě v závislosti na velikosti prostoru, by však mělo být maximum.

Co se týče velikosti a uspořádání prostoru, je důležité, aby měl každý účastník dílny kolem sebe dostatek místa k různým tělesným cvičením, a nemělo by v něm být příliš předmětů, jež by mohly bránit v pohybu nebo odvádět pozornost (to je důležité zejména u práce s neutrální maskou). Je dobré mít k dispozici dostatečný počet židlí, které se dají také využít pro jednoduché improvizace s maskou, a „pozorovatelé“ na nich mohou sedět a sledovat herce v maskách. Masky můžeme pokládat na zem, ale máme-li k dispozici stůl, pokud možno pokrytý jednobarevnou látkou, je lepší umístit masky tam – dostává se jim tak větší vážnosti. Na seznamu nezbytných pomůcek pro práci s maskou bývají často zrcadla. Odpověď na otázku, zda je používat, nebo ne, závisí na přístupu ke „ztělesnění“ masky. Z vlastní zkušenosti vím, že nejsou nezbytnou podmínkou, ale mohou být užitečná.¹⁰⁶ I když někteří autoři doporučují použití zrcadel i při práci s neutrální maskou,¹⁰⁷ většinou se jich používá jen při práci s charakterními maskami, kdy herec pohledem do zrcadla získává prvotní impuls k proměně v postavu masky. Johnstone dokonce doporučuje malá kapesní zrcátka, která mohou dát herci potřebný impuls v případě, kdy se potřebuje dostat zpátky do postavy.¹⁰⁸

Je dobré mít k dispozici také nějaký paraván nebo jinou zástěnu, za kterou si při improvizacích před diváky mohou herci nasadit masku. Zároveň slouží jako neutrální pozadí a rámuje hrací prostor, ve kterém se improvizace odehrává

5.3.4. Oblečení a rekvizity

¹⁰⁶ Pokud je v místnosti zrcadlová stěna, měla by být opatřena závěsy, které můžeme zatáhnout, když zrcadla zrovna nepotřebujeme, aby neodváděla pozornost. Postačí však i pár kusů větších zrcadel, která mohou být nainstalovat dle potřeby kdykoliv a kamkoliv.

¹⁰⁷ Cameron ve své knize *Acting Skills for Life* doporučuje použití zrcadel při práci s neutrální maskou k tomu, aby měl herec možnost bezprostředně kontrolovat svůj postoj a uvědomit si oblasti v kterých je patrné tělové napětí. (Cameron, s. 262). Myslím, že je lepší při hledání neutrality, uvědomování si oblastí tělového napětí a jejich odbourávání, vycházet z toho, jak to cítím v těle, než z toho jak to vypadá v zrcadle.

¹⁰⁸ Johnstone, s. 174

Většina autorů (Eldredge i Appel) doporučuje černý cvičební trikot pro zvýraznění postavy a kontur těla herce. Tento druh oděvu určitě má své opodstatnění při práci s neutrální maskou, kde jakákoliv osobitost (co se týče oděvu) může působit rušivě. Ze stejného důvodu je doporučeno odložit před zahájením dílny všechny osobní předměty, jako jsou náušnice, náramky a hodinky, které mohou připomínat vlastní osobitost herce. Cvičební trikot však není podmínkou – je pouze žádoucí, aby oděv umožňoval dostatečnou volnost pohybu a zároveň byl co nejméně nápadný. Při práci s charakterními maskami můžeme používat i kostýmy, případně i různé rekvizity. Ke zvýraznění charakterizace při práci s charakterními maskami (mezi které můžeme počítat i masky naivní) jsou velmi užitečné různé pokrývky hlavy. Obecně jsou pak pro hru s maskou vhodnější běžné oděvy, než divadelní kostýmy, protože podtrhují kontrast mezi imaginární podobou masky a reálným vzezřením postavy.

6. Neutrální maska

V kapitole o roli masky ve výchově herce jsem za hlavní cíle jejího používání označil rozvoj tělesných schopností a hledání stavu neutrality. V této kapitole bych se chtěl proto podrobněji zabývat neutrální maskou, která v obou těchto oblastech hraje klíčovou roli.

6.1. Charakteristika neutrální masky

Neutrální maska je tradičně nejčastěji používanou maskou ve výchově herce. Používá se jak již bylo řečeno jako výchozí bod pro zkoumání a rozvoji vlastní tělesnosti. Ale slouží také jako výchozí bod pro přípravu k práci s jakýmkoliv jiným typem masky, především při hledání neutrality, jako výchozího bodu jakékoliv exprese. I když je neutrální maska většinou první maskou, s kterou během výcviku přichází herec do styku, je zároveň nejobtížnější maskou k „oživení“. Hlavní charakteristikou neutrální masky totiž je, že vyzařuje klid a nevzrušivost, což pro herce, který s takovou maskou hraje, může představovat obtíže. Ale možná ještě větší výzvou bude neutrální maska pro toho, kdo by se ji snažil vyrobit. Jak upozorňuje Lecoq neutrální masku nemůžeme zaměňovat za bílé masky běžně používané v karnevalových průvodech. Ty bychom měli při jejich „neživosti“ spíše považovat za její protipól.¹⁰⁹ Neutrální maska totiž přes svou zdánlivou nehybnost v sobě skýtá neomezené možnosti pohybu a tato schopnost je dána její vlastní konstrukcí.

Podstata neutrální masky je v tom, že není nositelem žádného výrazu – není sama o sobě expresivní. Je dokonale vyvážená, symetrická, a proto vyvolává pocit klidu. Je nástrojem, pomocí kterého můžeme uchopit koncept neutrality, „*jako stavu receptivity vůči všemu co nás obklopuje, aniž bychom při tom pociťovali jakýkoliv vnitřní konflikt*“, ¹¹⁰ zároveň však také jako stavu pohotovosti k jednání a připravenosti kdykoliv reagovat na jakýkoliv vnitřní nebo vnější podnět.

Stejně jako je obtížné přesně definovat stav neutrality, je obtížné definovat i to, jak by měla vypadat „čistě“ neutrální maska – výstižně to vyjadřuje Hayes-Marshall, když říká: „*Neexistuje nic takového jako neutrální maska sama o sobě, vždy musí být někým zkonstruována.*“¹¹¹ Neutrální maska se liší od běžné podoby konkrétního lidského obličeje,

¹⁰⁹ Lecoq, s. 38

¹¹⁰ Lecoq, s. 36

který nemůže být nikdy neutrální, ale zároveň je neutrální maska i jakýmsi ztělesněním univerzální lidské tváře. Většinou jsou neutrální masky vyráběny ve dvou podobách – ženské a mužské. Protože to, jak se liší tělo ženy a muže (nejen svou stavbou ale především umístěním těžiště), musí být reflektováno i v podobě masky (její stavbě a umístění těžiště), kterou tato těla doplňují. Neutrální maska je celo-obličejovou maskou, která herci nedovoluje se verbálně projevovat. Ústa neutrální masky jsou zavřená, i když rty jakoby naznačovaly latentní schopnost mluveného projevu. Hra s neutrální maskou však vždy a za všech okolností probíhá v naprosté tichosti

Již bylo řečeno, že neutralita je základním stavebním kamenem jakékoliv exprese. Stejně tak je možno říci, že neutrální maska je přítomna za jakoukoliv expresivní maskou, včetně tak vysoce expresivních a mobilních masek jako jsou masky komedie dell'arte.¹¹² Herec by měl v podstatě pod každou jinou maskou nosit i masku neutrální. Lecoq přirovnává neutrální masku ke dnu oceánu, zatímco expresivní masky představují jen vlny na hladině.¹¹³ Poznáním dokonalé vyváženosti, pravdivosti a úspornosti pohybu prostřednictvím hry s neutrální maskou, je herec lépe vybaven k tomu, aby mohl vyjádřit jakoukoliv nevyváženost charakteru ztělesňovaných postav a jejich vnitřní konflikt. Proto by měla neutrální maska stát nejen na samotném začátku práce s maskou, ale měli bychom se k ní při používání jiných masek periodicky vracet.

6.2. Čemu nás učí neutrální maska

Zřejmě tou nejdůležitější zkušeností kterou neutrální maska herci zprostředkovává je schopnost být přítomen v daném okamžiku. Klid a nehybnost v sobě skrývá obrovský potenciál. Když neutrální maska jen tak nehybně stojí v naprostém klidu a soustředění, diváci jako v transu upřeně sledují „tvář“ masky. Johnstone píše, že stačí, aby masky jen stály nebo se klidně, ale rozhodně, a jen velmi pomalu pohybovaly, a celý prostor se zdá naplněn podmanivou silou. Doslova říká, že se v tu chvíli „*stěny pokrývají neviditelným ledem*“.¹¹⁴ Herec v masce tak prožívá velmi silnou zkušenost „pouhé“ přítomnosti v prostoru, kterou doprovází pocit přirozené autority před zraky pozorujících diváků. Avšak stačí aby neutrální maska udělala jediné banální gesto, nebo se začala pohybovat všedním způsobem, a tato síla i autorita je rázem pryč. S pomocí neutrální masky se herec učí nikam nespíchat – být v klidu, tiše naslouchat, a teprve potom reagovat – začít s gestem, postupně jej rozvíjet a pak se

¹¹² Lecoq, s. 36

¹¹³ Zarrilli, s. 146

¹¹⁴ Johnstone, s. 186

znovu vrátit do výchozího klidu. Pro Lecoqa je klid a ticho základním východiskem: „*Slova jsou stvořena z mlčení a pohyb se rodí z klidu.*“ A z tohoto základního předpokladu vychází i jeho motto: „*Bud' tichý, hravý a divadlo bude zroeno!*“¹¹⁵

Neutrální maska pomáhá herci také k tomu, aby zůstával otevřený a vnímavý. Otevírá ho prostor, který jej obklopuje, a uvádí ho do stavu pohotovosti a připravenosti tento prostor prozkoumávat a objevovat. Herec s neutrální maskou by měl být maximálně otevřený a vnímavý, bez toho, aniž by k tomu, co jej obklopuje, předem zaujímal nějaký postoj. Ke všemu přistupuje jako by se s tím setkával poprvé v životě. Takovýto přístup může být zpočátku velkou výzvou pro hercovo navyklé vnímání věcí a předmětů běžné denní potřeby. K předmětům, s kterými máme nějakou předchozí zkušenost, přistupujeme na základě této zkušenosti, a podle toho s nimi nakládáme – objevíme-li telefonní seznam prolistujeme jej, nebo si v něm začneme číst; objevíme-li telefon budeme mačkat tlačítka, přiložíme si jej k uch a budeme do něj zkoušet mluvit. První kontakt již poukazuje na předchozí zkušenosti které s tímto předmětem máme. Při prvním setkání s předmětem v neutrální masce tomu tak není, nebo by nemělo být, pokud ctíme její neutralitu. Také neutrální maska může objevit to, jak se který předmět používá, nebo jak který nástroj funguje, ale pouze jako výsledek zkoumání a objevování. Jak říká Zarrilli: „*Maska by neměla okolnímu prostředí vnucovat svou vlastní představu, ale měla by jej nechat na sebe působit a objevovat zkušenosti v něm obsažené.*“¹¹⁶ Tato schopnost se manifestuje v těle, ale její podstata tkví v schopnosti navození neutrálního stavu mysli. Definici neutrálního stavu mysli se blíží Eldredge když říká že „*neutrální maska nemá paměť, nemá žádné předchozí znalosti a zkušenosti – je jako ,tabula rasa‘, která nemá žádnou osobní či kolektivní historii.*“¹¹⁷

Pro neutralitu je typická její dualita – vyjadřuje jak klid, tak i připravenost k pohybu. Duální je také vztah neutrality k mysli a tělu – obojí je v ní obsaženo a obě složky by měly být vyvážené. Tento stav vzájemné rovnováhy těla a mysli však již dávno není přirozeným stavem bytí. V naší moderní civilizaci, ve které je jednostranně akcentován intelekt, existuje nesoulad mezi tělem (kterému je sice věnována velká avšak pouze jednostranná pozornost) a myslí. Neumíme naslouchat svému tělu, a náš vztah k němu je předurčen dominantním postavením intelektu. Většina autorů, kteří popisují působení neutrální masky na svého nositele, vyzdvihuje právě tuto její schopnost přivést do souladu tělo a mysl. V anglicky psané literatuře je pro tento vzájemný soulad těla a mysli používán termín *bodymind* – dvě strany

¹¹⁵ Lecoq, s. 36

¹¹⁶ Zarrilli, s. 145

¹¹⁷ Eldredge, s. 58

existence člověka: tělo (*body*) a mysl (*mind*) v jednom (*bodymind*).¹¹⁸ Eldredge používá Dychtwaldovu definici, která říká že „*bodymind je termín používaný pro holistické vyjádření jednoty tělesné, emocionální a mentální stránky jedince*“.¹¹⁹ Lecoq věří že tento stav jednoty těla a mysli je přirozeným stavem bytí, a že cesta k znovunastolení této jednoty je spíše procesem odnaučování, než procesem učení se něčemu novému. Lecoq to nazývá procesem „odvykání“ a používá masku právě k tomu účelu, aby přiměl herce vycházet z impulsu těla a ne z pocitů či představ. Za normálních okolností situaci většinou nejprve analyzujeme, a z toho teprve vychází naše fyzická reakce. Udržujeme si určitý odstup a reagujeme teprve po zhodnocení dané situace a všech možných řešení. Zatímco při hře s maskou jsme v každém daném okamžiku a každé situaci celou svou bytostí plně soustředěni na přítomný okamžik a nepřemýšlíme o tom co bude následovat a jak na to budeme reagovat. Toto absolutní soustředění těla i mysli na bezprostřední okamžik, kdy jsou všechny složky naší bytosti propojeny, uvolněny a současně aktivovány, přirovnává Zarrilli k soustředění atleta těsně před startem závodu.¹²⁰

Jedním z hlavních atributů neutrální masky je schopnost otevřít svého nositele vůči prostředí, které jej bezprostředně obklopuje. Musíme si však uvědomit, že tato „otevírací“ schopnost masky funguje i opačným směrem. Tím, jak je herec s maskou v prostoru exponován, se sám otevírá a odkrývá to, co může zůstat za normálních okolností (bez masky) skryté. Jeho tělo je zvýrazněné nepřítomností obličeje a sebemenší pohyb kterékoliv jeho části nabývá na významnosti. Diváci se stávají vnímavějšími k projevům těla, které se stává hlavním prostředkem komunikace. Herec může mít v takto exponovaném postavení pocit větší zranitelnosti, což může vést k neschopnosti se uvolnit a být sám sebou. Paradoxně je to opět maska která mu pomáhá překonat tento nepříjemný pocit, a to ve své ochranné funkci tím, že mu zakrývá tvář a poskytuje anonymitu. V této anonymitě získává odstup od vlastního těla a je si sám mnohem lépe vědom projevů svého těla a oblastí možného napětí v něm. Tento odstup mu pak pomáhá se uvolnit. Můžeme tedy říct, že neutrální maska odmaskovává a zároveň osvobozuje.

Neutrální maska osvobozuje nejen tělo ale i tvář svého nositele, a proto by měla být po sundání masky z obličeje tvář nositele masky naprosto uvolněná. Lecoq dokonce říká, že

¹¹⁸ Tato dualita těla a mysli (*bodymind*) je někdy doplněna o třetí rozměr – rozměr duchovní, a pak se setkáváme s termínem *bodymind/spirit*, jako například u Zarrilliho, když popisuje „totální“ zapojení celé osobnosti herce v divadelní tradici jihovýchodní Asie. (Zarrilli, s. 93)

¹¹⁹ Dychtwald in Eldredge, s.26

¹²⁰ Zarrilli, s. 140

nemusíme ani sledovat, co herec dělá s maskou na obličeji – „stačí pozorovat jeho tvář po té, co si masku sundá abychom poznali, zda ji nosil pravdivě“. Pokud je obličej uvolněný, je zřejmé že jej maska zbavila strnulosti a osvobodila jej od nepřirozeného výrazu. Jakmile herec dosáhne tohoto osvobození, může být maska odejmuta, aniž by se obával toho, že se vrátí zpět k nepřirozenosti a předstírání.¹²¹

Zajímavým fenoménem práce s neutrální maskou ve skupině je to, jak stejná neutrální maska své nositele nejprve „uniformuje“ – tím, že všichni kdo si nasadí neutrální masku (za předpokladu že se jedná o stejný „model“ neutrální masky) vypadají na první pohled stejně. Dalo by se říci, že prostřednictvím neutrální masky klonujeme jejich nositele do podoby jedinců se stejnými vnějšími znaky (tento pocit je umocněn o to víc, když mají všichni stejnobarevné cvičební trikoty). Neutrální maska nám však nejdříve přibližuje to co máme společného (identickou masku), aby nám vzápětí odhalila jemné individuální rozdíly a odlišnosti (v postavení těla, způsobu pohybu apod.). Zpočátku tento rozdíl téměř nevnímáme, ale od jistého okamžiku pak začínáme vnímat každou sebemenší odlišnost. Z uniformity tak vyrůstá naléhavá potřeba odlišnosti. Takže paradoxně to, že nás maska odosobňuje, vede zároveň k tomu, že se individualizujeme. Jak již bylo řečeno v kapitole o hledání neutrality při výchově herce neexistuje univerzální neutralita – je vždy individualizovaná nositelem neutrální masky.

6.3. Neutrální tělo

Pokud nepoužíváme neutrální masku striktně za účelem toho, abychom odkryli a akcentovali osobité atributy hercova těla a charakteristiky jeho postoje a pohybu v prostoru, mělo by být cílem práce s neutrální maskou hledání neutrálního těla. Jaké však jsou charakteristiky těla, které bychom mohli označit jako neutrální (samozřejmě při vědomí toho, že neexistuje jediné univerzální neutrální tělo) – jak vypadá a co je typické pro jeho pohyb v prostoru? Jaké by mělo být, aby bylo v co možná největším souladu s neutrální maskou?

Především by se mělo vyznačovat „úsporností“. To znamená, že by nemělo vyjadřovat a dělat nic, co je nad rámec konkrétního zadání. Neutrální tělo neplýtvá jediným nadbytečným pohybem. Mělo by být také neutrální v tom smyslu, že jeho pohyby nejsou ani rychlé ani pomalé, nepohybuje se ani zbrkle ani příliš opatrně. Řídí se pouze tím, co je účinné a funkční v dané situaci. Všechny pohyby neutrálního těla by měly být maximálně koordinované. To

¹²¹ Lecoq, s. 39

znamená, že v čemkoliv se tělo angažuje, angažuje se jako jeden celek, kde jsou všechny části vzájemně koordinované.

Některé principiální charakteristiky neutrálního těla vyplývají přímo z charakteristik neutrální masky. Jako například to, že neutrální maska je vždy symetrická a vyvážená. Z této skutečnosti vychází i Eldredge, když definuje šest základních vlastností neutrálního těla :

- 1. Neutrální tělo je symetrické. Jedna polovina těla vyvažuje tu druhou a je jejím zrcadlovým obrazem.*
- 2. Neutrální tělo má svůj střed. Neutrální tělo se ani nepropadá do země, ani se nevznáší nad zemí. Nestaví se ani do záklonu, jako by se vyhýbalo životu, ani se střemhlav nevrhá vpřed. Jednotlivé části těla nejdou proti sobě, ale splývají v jeden celek, proto si nejsme vědomi ničeho, co by jakkoliv „vyčnívalo“.*
- 3. Neutrální tělo je integrované a soustředěné. Kde se nachází těžiště pohybu neutrálního těla? Je stejné pro všechny, nebo se nachází na různých místech v závislosti na individualitě?*
- 4. Neutrální tělo je aktivované. Neutrální tělo je ve stavu pozornosti a bdělosti, ale ne ve stavu úzkostného očekávání nebo naopak apatické otažitosti. Můžeme ho přirovnat k neutrálu na převodovce auta, kdy je motor stále v běhu připraven k přeřazení na jakoukoliv rychlost. Je to úroveň, která se vyznačuje plným potenciálem energie, aniž by docházelo k jejímu přetížení nebo vyčerpání.*
- 5. Neutrální tělo je uvolněné. Neutrální tělo by nemělo působit strnule a mechanicky, ale zároveň by nemělo být ani ochablé či příliš uvolněné. Žádoucí stav můžeme popsat jako stav „uvolněného soustředění“¹²²*
- 6. Neutrální tělo se soustřeďuje na bytí, ne konání. Stojící neutrální tělo není zapojeno do žádné jiné aktivity než do stavu vlastního bytí, „stojí“ a naplňuje tak pouze jediné zadání, a to je „stát“. Zabývá se pouze „stavem přítomnosti“, což znamená „být přítomen“.¹²³ Jeden student, který byl zároveň členem univerzitního plaveckého týmu, vysvětloval své chápání neutrality jako stav fyzické koncentrace, jaký od něj vyžadoval jeho trenér, ve chvíli kdy stál na konci skokanského prkna, těsně před tím než se*

¹²² „relaxed attention“

¹²³ „It is only engaged in „making present“, which means „making presence“

6.4. Cvičení s neutrální maskou

V této části kapitoly o neutrální masce bych chtěl popsat základní postup práce s neutrální maskou – seznamování se s maskou samotnou a s pojetím neutrality, objevování atributů neutrálního těla na pozadí individuálních charakteristik a příklady improvizací s neutrální maskou.

6.4.1. Začínáme rozcvíčkou

Protože s maskou (jakoukoliv) pracujeme především prostřednictvím těla, je nutné věnovat úvodní část každé hodiny pořádné rozcvíčce. Samozřejmě různé masky kladou různé nároky na tělesnou připravenost – např. neutrální maska nevyžaduje tak důkladnou přípravu jako například masky komedie dell'arte, které od hráčů vyžadují někdy až akrobatické výkony.¹²⁵ Tato rozcvíčka by však neměla sestávat pouze z notoricky známých a stereotypních cvičení, jejichž jediným cílem je protažení svalových partií těla. Jelikož při hře s maskou objevujeme často nové, a pro nás samotné mnohdy překvapivé „polohy“ našeho těla, je dobré zařadit i do těchto cvičení na protažení jistý prvek překvapení a hravosti. Dobré je již v průběhu rozcvíčky podněcovat představivost herců – nepoužívat jen cvičení s konkrétními předměty (jako jsou třeba míčky), ale i taková, která pracují s předměty imaginárními, což posiluje současné zapojení těla i mysli. Protože při hře s maskou máme jednak poněkud omezený výhled (alespoň co se týče periferního vidění), a také vědomě pracujeme s prostorem kolem nás, je dobré zařadit jako součást rozcvíčky taková cvičení, která nám umožní podrobně prozkoumat prostor, v němž se dílna odehrává. Také cvičení posilující orientaci v prostoru (i v vztahu k ostatním účastníkům) bývají velmi užitečná.

6.4.2. Specifická průprava

Jak již bylo uvedeno v kapitole o praktickém použití masky ve výchově, jde o aktivitu, která svým charakterem vyžaduje pozitivní skupinovou atmosféru. Vzájemná podpora, vycházející ze vzájemné důvěry, je pro tuto práci nezbytná. Je proto dobré zařadit v úvodní, nebo také přípravné, části hodiny alespoň jedno cvičení, které podporuje vytváření pocitu vzájemné důvěry a podpory. Mohou to být cvičení zahrnující celou skupinu anebo taková,

¹²⁴ Eldredge, s. 53-54

¹²⁵ *Poloviční masky* se obecně vyznačují větší mobilitou, a kladou tedy na své nositele větší nároky, co se týče pohyblivosti.

kdy studenti pracují v menších skupinkách nebo i ve dvojicích. Některá cvičení tohoto druhu se dají zařadit také jako součást rozcvičky. Dalším typem cvičení, která mohou pomoci navodit vhodnou atmosféru ve skupině, jsou taková, jež odbourávají naši přirozenou tendenci sebepozorování a sebehodnocení. Tato cvičení by měla studenty uvolnit a navyknout na to, že jakékoliv – i „hloupé“ – projevy patří do hry. Samozřejmě volba cvičení v tomto případě zohledňuje složení skupiny, věk a vyzrálost jejích členů. Při popisu metody práce s maskou jsem poukazoval také na jistý element rizika, který je součástí hledání a objevování, jež maska zprostředkovává. Proto můžeme zvážit použití nějakého cvičení, které vyžaduje jistou dávku odvahy. Náročnost takového cvičení by měla opět odpovídat složení skupiny a také tomu, v jaké fázi práce s maskou se zrovna nacházíme. Příliš „odvážná“ cvičení hned v úvodních hodinách by mohla naopak negativně ovlivnit sebedůvěru některých účastníků dílny. Masku však nevyžaduje od herců jen fyzickou zdatnost, odvalu a jistou míru výstřednosti. Součástí práce s maskou je naopak také rozvoj spíše „meditativních“ dovedností. Skupinová práce s maskou, a s neutrální zvláště, vyžaduje od všech účastníků dílny schopnost soustředěně sledovat a objektivně pozorovat ostatní účastníky při hře v masce, proto může být užitečné zařadit mezi průpravná cvičení také různá cvičení na procvičování pozorovacích schopností. Jsou vhodným doplňkem fyzicky náročné rozcvičky a dobrým odrazovým můstkem pro tu část hodiny, která je věnována specificky neutrální masce.

6.4.3. Jak začít s neutrální maskou

Ještě předtím, než si nasadíme masku, ji můžeme využít jako předmětu pozorování. Přitom se můžeme zaměřit na hledání rozdílů mezi neutrální maskou a lidským obličejem. Toto pozorování by mělo zpočátku probíhat v tichosti a měli bychom mu věnovat dostatek času, než přejdeme ke společné reflexi. Je dobré, když si herci dělají poznámky a snaží se sami pojmenovat, v čem se maska liší. Tyto poznámky mohou být užitečné také pro budoucí odkazy v průběhu dalšího poznávání charakteristik neutrální masky. Můžeme při této příležitosti také uvést téma neutrality jako takové.

Ještě než začneme s maskou pracovat (nasazovat si ji a hrát), je důležité zmínit se o základních pravidlech práce s maskou:

- úcta k masce a z toho plynoucí šetrné zacházení – neuchopovat masku jinak než za okraje, nepokládat ji přední stranou dolů apod.

- nasazování masky probíhá vždy zády k divákům
- v „celoobličejové“ masce se nemluví, pokud chce herec něco říct, otočí se a nejprve sundá masku
- masky se při hře nesmím dotýkat, potřebuji-li si masku na obličej upravit, otočím se opět zády k divákům

Poté co prakticky demonstrujeme pravidla zacházení s maskou, můžeme herce seznámit s postupem při nasazování masky a demonstrovat jednotlivé kroky.¹²⁶

Jako příklad praktických cvičení, která využívají neutrální masky ke zkoumání vlastní tělesnosti a uvědomování si jejich osobitých charakteristik, uvádím cvičení chůze v masce po prostoru:

- Skupina se rozdělí na dvě části – jedna část bude vystupovat s maskami, zatímco druhá část skupiny vystupuje v roli pozorovatelů (pozorovatelé mohou sedět, nebo i stát, buď pohromadě naproti skupině s maskami, nebo je můžeme rozdělit do dvou skupin tak, aby každá sledovala herce s maskou z jiné perspektivy). Členové skupiny s maskami si nasadí masky a po jednom se obrací čelem k „publiku“ a prochází se před ním z jedné strany na druhou a zpátky. Učitel může chůzi uprostřed přerušit a vyzvat herce, aby se na chvíli zastavil a zůstal nehybně stát. potom se na pokyn učitele opět rozejde. Během pohybu po prostoru jde každý svou normální chůzí a pozorovatelé pečlivě sledují, čím je tato chůze typická a čím se vyznačuje jeho držení těla (když se herec zastaví, všímají si také toho, čím je typický jeho postoj). Poté co se vystřídají všichni členové skupiny s maskami, vymění si obě skupiny své role. Skupina pozorovatelů vždy v tichosti sleduje a dělá si poznámky. Teprve když se všichni z obou skupin vystřídají, proběhne pod vedením učitele reflexe jednotlivých typů chůze a držení těla.

Cílem tohoto cvičení je uvědomit si individuální odlišnosti chůze a držení těla herců v neutrální masce, která je na jednu stranu „uniformuje“, a na druhou stranu individualizuje. Je to také důležité cvičení na procvičování schopností objektivního pozorování. Na úvod je dobré provádět toto cvičení ve skupinách, aby měli všichni možnost seznámit se s různými charakteristikami a typy chůze a držení těla. Později můžeme podobné cvičení provádět ve

¹²⁶ Viz kapitola 5.2.4.

dvojicích, kdy se členové jedné skupiny všichni najednou procházejí po prostoru, zatímco je druhá skupina sleduje. Ve skupině pozorovatelů si každý „hlídá“ svého (předem určeného) herce. Opět si všímají individuálních charakteristik chůze a držení těla. Učitel může vydávat pokyny k zastavení nebo ke změně rychlosti chůze. Znovu se obě skupiny vystřídají. Následná reflexe pak probíhá pouze ve dvojicích.

Nebo můžeme zvolit jinou variantu, jak analyzovat specifika chůze a držení těla jednotlivých herců:

- Začínáme stejně jako u předchozí varianty – jedna skupina se prochází po prostoru, učitel vydává pokyny k zastavení, zrychlení chůze apod., skupina pozorovatelů pečlivě sleduje. Tentokrát však ti, kteří se procházejí, nemají na obličeji masku. Pouze se prochází „sami za sebe“ svou typickou chůzí. Masky mají k dispozici pozorovatelé, ale nenasazují si je, dokud nenastane vhodná chvíle. Jde o to, že po určité době pečlivého pozorování určeného herce, se pozorovatel za něj v těsném „závěsu“ zařadí, sleduje jej a snaží se kopírovat chůzi i držení těla svého partnera, které měl možnost z povzdálí sledovat. Má-li pak pocit, že se mu podařilo najít odpovídající „nastavení těla“, nasadí si za chůze masku, poklepe partnera na rameno, ten si sedne stranou a herec v masce (již sám) pokračuje několik dalších minut v „chůzi svého partnera“. Krátce poté, co jsou v prostoru už jen samotní pozorovatelé v maskách, učitel tuto část cvičení ukončí. Reflexe následuje bezprostředně v následujícím pořadí: nejprve se vyjádří ti, kteří s chůzí začínali, a popisují své vlastní charakteristiky tak, jak je měli možnost sledovat, když jejich místo zaujal jejich partner v masce. Potom se podělí o své pocity v „těle toho druhého“ i ti, kteří končili v maskách. Zaměřují se přitom na rozdíly mezi svým vlastním způsobem chůze a držení těla a popisují, v kterých oblastech těla přitom cítili jisté napětí nebo nepohodlí.

Toto cvičení se od předchozího liší nejen použitím masek (tady chodci začínají bez masek), ale především formou reflexe, kdy namísto slovní analýzy pozorované skutečnosti vychází pozorovatelé z pocitů ve vlastním těle. Pro ty, kteří byli nejprve pozorováni a posléze napodobováni, může být toto cvičení skutečným prozřením – díky anonymitě neutrální masky, která zakrývá obličej herce, jenž napodobuje jejich chůzi, se jim přímo před očima odkrývá obraz vlastního těla v pohybu se všemi jeho charakteristickými rysy.

Po té, co měli všichni možnost nahlédnout a uvědomit si specifické rysy vlastní chůze a držení těla, můžeme přistoupit k hledání neutrálního těla a neutrálního postoje. Jak již bylo mnohokrát řečeno jde o proces zkoušení toho co je a není neutralitou, přičemž se neustále pohybujeme na „ose“ mezi ano a ne a hledáme tak dlouho dokud se nepřiblížíme rovnovážnému stavu:

- Začínáme ve stoje s rukama volně podél těla a chodily od sebe ve vzdálenosti šířky ramen. Nejprve se v celém těle uvolníme, tak abychom nikde nepocíťovali žádné napětí. Potom se snažíme najít těžiště, abychom nebyli ani v předklonu ani v záklonu, ale pokud možno stáli ve rovnovážném postoji. K tomuto cíli postupujeme opět zkoušením extrémních postojů (maximální předklon a záklon) a hledáním rovnovážného středu. Pokud pracujeme ve větší skupině můžeme ji rozdělit na dvě poloviny s tím, že jedna polovina studentů bude pozorovat tu druhou a podávat ji zpětnou vazbu. Pokud se všem podařilo co nejvíce přiblížit neutrálnímu postoji, přecházíme k dalšímu kroku, kterým je neutrální chůze v prostoru. Před tím než vykročíme do prostoru, je dobré si uvědomit z jakého centra náš pohyb vychází. Opět hledáme střední cestu mezi pohybem v předklonu / záklonu, mezi pohybem rychle / pomalu, mezi příliš dlouhými /krátkými kroky a podobně. Při všech těchto krocích můžeme reflektovat zkušenosti z předchozího cvičení, které „analyzovalo“ naše vlastní tělo, a snažíme se je využít při hledání neutrální polohy. Je-li skupina rozdělena na dvě poloviny, pozorovatelé opět předávají zpětnou vazbu. Dalším krokem pak může být jednoduché cvičení s neutrálním tělem, jako například usednutí na židli a návrat do vzpřímeného postoje. Opět zkouší každý sám, dokud nemá nedosáhne neutrality v těle. Následuje hledání neutrálního gesta – jak zdraví neutrální maska diváky, se masky zdraví navzájem, jak se loučí, a podobně...

Cílem této řady cvičení je hledání neutrálního postoje těla, pohybu a gesta, na základě předchozí analýzy vlastních charakteristik pohybu a držení těla. Pokud se studentům podaří dosáhnout stavu neutrality v těle, zažívají pocit samozřejmé autority při jakémkoliv pohybu a gestu – jakoby každý pohyb neutrálního těla byl sám o sobě významný. Dochází také k první zkušenosti vlastního přesahu – mé tělo se projevuje ve své vlastní přirozenosti, ale zároveň, jak se mi podařilo vymanit ze stereotypu, pocíťuji přítomnost která mé vlastní tělo přesahuje.

Pokud si studenti dostatečně osvojili přítomnost neutrality ve vlastním těle, můžeme s tímto tělem v neutrální masce začít improvizovat v jednoduchých situacích, jako je třeba loučení na molu v přístavu, nebo později setkání či loučení s jinými neutrálními maskami. Přitom se vždy soustředíme na impuls těla, který pocítujeme v reakci na podněty zvenčí. Můžeme vstupovat také do hry s různými předměty, což vyžaduje také zapojení neutrální mysli, jež nic nepředjímá a objevuje vše jako by to bylo poprvé. Na těchto cvičeních se nejlépe ukáže, zda skutečně vycházíme z neutrálního stavu jak těla, tak i mysli, nebo zda jsme nadále ovlivňováni (třeba i nevědomě) stereotypy vlastního „každodenního“ těla.. Pozorování a zpětná vazba je stejně důležitá pro poznání a uchopení principu neutrality jako vlastní prožitek herce v masce.

7. Charakterní maska

Po zkušenostech s neutrální maskou můžeme přejít k práci s charakterními maskami¹²⁷. Mezi charakterní masky patří celá řada různých druhů masek lišících se svou formou i velikostí (od přilbových masek přes „celoobličejové“ masky, poloviční masky, až po jednoduchý klaunský nos). Charakterní masky byly a jsou nejvíce používanými maskami tradičního divadla od antické tragédie, přes japonské divadlo nó a komedii dell'arte až po moderní formy divadla masek. Jejich použití při výchově herce je buďto přímo dáno potřebou přípravy herce na představení některé z těchto tradičních divadelních forem, nebo se jich využívá nepřímo pro rozvoj schopností charakterizace postav v jiných divadelních formách. Pokud ve výchově herce navazujeme na práci s neutrálními maskami, je dobrým mezistupněm, ještě než přejdeme ke komplexní charakterizaci postav, použití larválních neboli naivních masek. Ty jsou velmi užitečným nástrojem zkoumání těžiště a výchozího centra pohybu postavy. Jestliže neutrální masky jsou vyvážené a neobsahují v sobě žádný konflikt, pro charakterní masky toto neplatí. Charakterní masky jsou jednostranné a mohou obsahovat několik různých poloh. Kromě toho, že se herec pokouší oživit charakterní masku v její typické podobě, která vychází z jejích charakteristických rysů, může se zároveň pokusit o ztělesnění jejího protikladu, který je vyjádřením skrytého vnitřního konfliktu. Poloviční masky se od celých masek liší větší mobilitou a svým energetickým potenciálem, což vyžaduje odlišný přístup k hraní – této specifice se chci alespoň ve zkratce věnovat v závěru této kapitoly.

7.1. Specifika charakterní masky

Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, podstata neutrální masky je v tom, že není nositelem žádného výrazu – není sama o sobě expresivní. Charakterní masky bývají někdy označovány také jako masky expresivní, z čehož jasně vyplývá, v čem se od neutrální masky liší. Charakterní masky jsou nositeli výrazu a vyznačují se specifickými rysy určujícími charakter postavy. Úkolem herce je tyto rysy převést do svého těla. Zatímco neutrální maska je univerzální a jedinečná, počet charakterních masek je neomezený a každá maska je zcela osobitá. Jednostrannost a charakterová vyhraněnost charakterní masky dává herci jasný rámec pro ztělesnění konkrétní postavy.

¹²⁷ Charakterními maskami mám na mysli masky, jež jsou nositeli charakteru jako více či méně vyhraněných povahových rysů zobrazovaných postav.

7.2. Čemu učí charakterní maska

Charakterní maska je při výchově herce využívána především pro rozvoj schopnosti charakterizace postav. A to nejen tím, že se herec učí přizpůsobit své tělo charakteru masky, a tak ztělesnit postoje, které maska vyjadřuje. Ale také tím, že zprostředkovává prožitek vnitřního života zobrazované postavy, čímž rozšiřuje emocionální rejstřík herce. Základním úkolem herce je stejně jako u neutrální masky přivést své tělo do souladu s maskou. Charakterní maska svou podobou a výrazem předurčuje vlastnosti a postoje zobrazované postavy, ale aby tato postava skutečně ožila, musí být doplněna o tělo herce. Jeho tělo se musí přizpůsobit podobě masky posazením svého těžiště, rytmem pohybu a vnitřní energií.

Tím, že maska reprezentuje extrém (totální jednostrannost), vyžaduje maska od svého nositele, aby žil po nějakou dobu v tomto extrémním stavu a zcela zapomněl na cokoliv jiného. Herec tak vstupuje do tohoto jednostranného stavu celou svou bytostí. Když si pak masku sundá z obličeje, postoj těla, rytmus i vnitřní energii masky odkládá s ní. Může se však v důsledku prožité zkušenosti v masce cítit tělesně i pocitově aktivován a „plný života“. Proto vede práce s charakterní maskou k budování kompletního, vícerozměrného charakteru postavy, která může být oživena i po sundání masky – postavy, která nemá nic společného s hercovou skutečnou persónou.

Maska zprostředkovává zásadní proměnu herce v postavu, při vědomí odstupu od ní. Jak říká Vilar: „*Postava a herec jsou dvě různé věci. Mnoho dní uniká první s ďábelskou lehkostí druhému. Nejhorší, co lze vůbec udělat, je dát se s tímto fantómem do boje a nutit jej násilím, aby se ve vás proměnil. Chcete-li, aby poslušně vstoupil do vašeho těla a duše, zapomeňte na něj... Herec nakonec nezvítězí bojem s prchajícím fantómem, nýbrž nezápasením, důvěrou ve své vítězství nad ním.*“¹²⁸ Tím, že se herec poddává masce, dochází k jeho bytostné proměně, aniž by o to skutečně usiloval.

7.3. Larvální masky jako první krok na cestě k charakterizaci

Zvláštním druhem expresivní masky jsou masky larvální. Larvální masky, jak již jejich název napovídá, jsou jakoby v počátečním stadiu vývoje charakteru. Jsou teprve na cestě stát se charakterem, ale ještě tam nedorazily – některé jsou na cestě stát se vyhraněnými lidskými typy, jiné směřují spíše k fantazii. Ve své primitivní formě jsou nositeli pouhého zárodku lidského obličeje – spíše v nás vyvolávají asociace s různými druhy hmyzu či zvířat obecně.

¹²⁸ Vilar, s. 18

V každém případě je neztotožňujeme s postavami reálného světa, a tudíž dávají prostor fantazii a nabízí herci široké možnosti interpretace. Provokují jak představivost, tak i přirozenou hravost. Jsou nejlepším východiskem pro další práci s charakterními maskami a mohou být také vhodným prostředkem k tomu, jak vtáhnout do hry i ty nejostýchavější herce. Rozpor mezi jejich spíše nereálným až animálním zjevem a vystupováním v běžných životních situacích, kdy jim herec při improvizaci propůjčuje lidské tělo, z nich zároveň činí vděčný a zábavný předmět pozornosti publika, a dodává jim až okouzlující charakter. Průkopníkem jejich použití ve výchově herce byl především Lecoq, který objevil jejich komický potenciál a našel v nich ideální nástroj pro rozvoj improvizace: „*Představme si že jsme zajali nějaká neznámá stvoření a nevíme, co jsou zač, odkud pochází, a my je teď budeme v nějakém uzavřeném prostoru zkoumat, abychom zjistili, jak budou reagovat, jestli jsou nám podobní, nebo jestli přemýšlejí jinak a řídí se jinými pravidly.*“¹²⁹

V rámci experimentování s larválními maskami je dobré používat různé předměty a rekvizity, které v maskách vyvolávají potřebu objevování a podněcují jejich spontaneitu a hravost. Platí zde obecné pravidlo pro používání rekvizit při hře s maskou – a sice že bychom měli vybírat jen takové předměty, které nebudou maskám činit velké problémy.¹³⁰ Měly by to být předměty, které přitahují malé děti. Masky stejně jako malé děti neví nic předem, vše teprve objevují a nechávají se tím překvapit. Larvální masky jsou v tomto ohledu nejvíce infantilními maskami a oprávněně se pro ně používá také názvu naivní masky. Svou naivitou umožňují herci podívat se na svět dětskýma očima a spontánně na něj reagovat. Pokud toho herec dokáže využít, může se zbavit mnoha zábran, jež omezují jeho tvořivost. Johnstone říká, že herci, kteří nemohou pořádně pracovat s maskou, nikdy nedovolí masce, aby byla opravdu hloupá a stupidní.¹³¹ Larvální maska je taková již ze své podstaty, a proto se s ní v počátečních fázích hry s maskou může herec cítit svobodný a nesvázaný.

Pro tento typ masek se používá také jiných označení, která souvisí buď s jejich původem, nebo jejich použitím. Podle místa jejich původu jsou často označovány jako masky basilejské, a podle použití také jako masky karnevalové. Tyto poněkud předimenzované, bílé masky se totiž poprvé objevily v šedesátých letech při oslavách basilejského karnevalu. Vyznačují se jednoduchou až primitivní formou, která vychází ze zjednodušené geometrie obličejů, většinou s důrazem pouze na jeden dominantní rys, který pak předurčuje jejich charakter. Jakékoliv reálné doplňky, jako je kostým nebo pokrývka hlavy, tento charakter jen

¹²⁹ Lecoq, s. 59

¹³⁰ Johnstone doporučuje vyhýbat se všemu, co vyžaduje mentální zralost dítěte staršího než dva a půl roku.

¹³¹ Johnstone, s. 168

dále umocňují. Typickým rysem larválních masek jsou malé „průzory“ pro oči, které omezují hercovo periferní vidění, a nutí ho tak natáčet celou hlavu směrem, kterým se dívá. To se samozřejmě odráží v pohybu celého těla a ještě více umocňuje jejich „přihlouplé“ vzezření. Improvizace s nimi je tak vítanou změnou střídající běžné realistické hraní.

7.3.1. Použití larvální masky při hledání těžiště

Tento druh masky může být také výborným prostředkem hledání těžiště a zkoumání center těla, z nichž vychází pohyb. Svou nápadnou nepřírozeností nám dávají jednoduchý a jasný impuls k tomu, jak uchopit masku, jak jí přizpůsobit své tělo, a tím, jak jsou excentrické, nabízí možnost prozkoumávání různých center pohybu. Charakteristický pohyb jakékoliv postavy vždy vychází z určitého centra. Je to bod, ze kterého vychází nejen veškeré vnější pohyby, ale i vnitřní postoje k okolnímu prostředí. Toto centrum je předurčeno jak fyziologií, tak i psychologií postavy, a částečně také situací, ve které se postava nachází.

Při hledání těžiště larvální masky vycházíme především z daných fyzických proporcí. Například má-li maska velmi dlouhý, špičatý nos, který je umístěn v horní části masky, budeme jej nosit jinak než tupý nos umístěný uprostřed masky. Místo, kde je soustředěno těžiště masky – je-li to v lebeční oblasti, nose, lících partiích nebo bradě – nám předurčuje rozložení váhy v těle a určuje výchozí bod pohybu. Každé centrum určuje jiný tempo-rytmus pohybu, jiný rytmus i hloubku dýchání, jiný styl chůze a držení těla. Tyto změny v těle pak vedou také ke změnám myšlení, motivace a vnitřního postoje. Larvální masky jsou v tomto ohledu velmi primitivní, a tudíž ideální pro zkoumání různých extrémních poloh.

7.4. Maska a její jevištní protiklad¹³²

Objevování jevištního protikladu masky je rozšiřující zkušeností práce s maskou a stojí v přímém protikladu k dosavadnímu přístupu k masce. Pokud bylo dosud hlavním úkolem při oživení masky doplnění těla tak, aby bylo plně v souladu s charakterem masky, pak práce s jevištním protikladem masky vyžaduje zcela opačný postup. Nehraji s maskou a podle ní, nýbrž proti ní. Jako má každá postava svou odvrácenou tvář, může mít i maska podobu, jež je v přímém protikladu k její přirozenosti. Práce s jevištním protikladem masky je zkoumáním a jevištním ztvárněním toho, co pro danou masku není typické, ale co přitom

¹³² V angličtině je pro vyjádření protikladu (k charakteru) masky používán termín *counter-mask*. *Jevištní protiklad* masky jsem zvolil z toho důvodu, že nejde o skutečný protiklad, který by se jakkoliv lišil od masky samotné, ale spíše o to, jak hraji s maskou, nebo spíše proti ní, abych se pokusil o prozkoumání a odhalení její odvrácené strany – toho, co není patrné na první pohled a může být rozehráno pouze na jevišti.

dotváří její komplexní charakter – tím, že ukazují, čím není, ale za jistých okolností může být, jen podtrhují to, čím je především. Tato zkušenost může být velmi užitečná při práci na komplexní charakterizaci postav jako rozporuplných, ale zároveň vícerozměrných osobností. Jestliže bylo řečeno, že neutrální maska je vyvážená a neobsahuje žádný vnitřní konflikt, pak jevištní protiklad masky je vyjádřením vnitřního konfliktu, který je v charakterní masce obsažen. Práce s protikladem kultivuje hercovu schopnost zobrazovat rozpory uvnitř jediné postavy. Například maska, jež vyzařuje silný cholerický temperament, se může ocitnout v situaci, kdy v sobě musí probudit empatii a něhu. Tím, že herec ztělesňuje odvrácenou stranu charakteru masky, jí dodává hloubku a současně vytváří zajímavý kontrast a napětí. Tato specifická zkušenost s protikladem masky, stejně jako práce s charakterní maskou obecně, vede k budování komplexního a vícerozměrného charakteru postavy, jež může být oživena i po sundání masky.

7.5. Poloviční masky

Masky kterým jsem dosud věnoval největší pozornost (neutrální maska a larvální masky) patří mezi celé masky – tzn. že pokrývají celý obličej a brání tak herci verbálně se projevovat. Poloviční masky, zakrývající jen horní polovinu obličeje, dávají v tomto směru herci větší volnost a mobilitu, protože je mobilní dolní čelist a herec je schopen mluveného projevu. Při práci s polovičními maskami může herec využít všech zkušeností, které získal při práci s „celoobličejovými“ maskami, s tím že poloviční masky jej nutí k ještě větší aktivitě – mají větší energetický potenciál a vyžadují od herce větší nasazení (v případě masek komedie dell'arte nutí herce až k téměř akrobatickým výkonům). S tím souvisí také skutečnost, že na rozdíl od celoobličejových masek, jež jsou spíše tragickými maskami,¹³³ mají poloviční masky spíše komický charakter.

Zcela novým aspektem hry s polovičními maskami je práce s hlasem. Herec musí objevit hlas masky – nemůže masce propůjčovat svůj civilní hlas, stejně jako jí nemůže propůjčovat své každodenní tělo. To, jak poloviční masky těsně dosedají na horní ret, již samo o sobě ovlivňuje hlasový projev a nutí herce k většímu nasazení a k silnější hlasové opoře. Poloviční masky jsou svými vyššími nároky na celkovou energii hereckého projevu výborným prostředkem k rozvoji základních dovedností pohybového divadla a účinným nástrojem hlasové přípravy.

¹³³ Johnstone dokonce pro masky, které zakrývají celý obličej, používá přímo označení *tragické masky*, zatímco *komické masky* jsou v jeho výkladu takové, které zakrývají jen horní část obličeje.

8. Možnosti použití masky v dramatické výchově

V zadání této diplomové práce stojí: „Maska a možnosti jejího použití v dramatické výchově“. Jsem si vědom toho, že jsem možná nedosáhl vytýčeného cíle a tuto problematiku neobsáhl, tak jak bylo možná očekáváno. Slušelo by se tedy alespoň říci proč. Možná by se toto osobní vyznání hodilo spíše na úvod této práce, abych tak hned na začátku ozřejmil svou motivaci a úmysl, s kterým jsem přistupoval k psaní této práce. Nicméně mám pocit, že tato reflexe může sloužit zároveň i jako její závěrečné shrnutí.

Musím začít svou osobní zkušeností, kterou s maskou mám, a která stála v pozadí všeho, čeho jsem se o masce snažil v této práci dopátrat. Tato má zkušenost byla opravdu jednou z těch transformujících, které člověka na vždy poznamenají. Byla to zkušenost vlastního přesahu, kdy se každodenní a důvěrně známé vlastní já vyjeví v úplně novém světle a intenzitě. Součástí této zkušenosti, kterou mi hra s maskou zprostředkovala, byla možnost odstupu od sebe samého a zároveň pocit vtažení do jiné reality bytí.

Masce jsem „propadl“ hned při prvním setkání s ní v pozici herce, který masce propůjčuje své tělo. Bylo to v prostředí kurzu „dramatických umění“¹³⁴, který byl zájmovým kurzem pro širokou veřejnost, většinou bez předchozí zkušenosti s hraním divadla. Tento kurz přivedl dohromady profesionální herce, kteří jej vedli, a lidi různých profesí, různého věku, a také mnoha různých národností. Dá se říci, že měl velmi dobrou profesionální úroveň a byl strukturován tak, aby mohli účastníci kurzu rozvíjet své přirozené schopnosti a k nim postupně přidávat nové dovednosti. Samozřejmě byl důraz kladen na proces výchovy – výchovy herce, dle titulu kurzu můžeme říct „dramatického umělce“, a výchovy všestranné osobnosti člověka. Mimoto však stálo na konci každého trimestru představení pro veřejnost. Během několika let kdy tento kurz ve městě fungoval se utvořila silná komunita lidí, které spojovala společná aktivita a společné objevování na poli dramatického umění.

Maska a hra s ní se v průběhu tohoto kurzu periodicky objevovala, sice vždy při různých příležitostech, ale zároveň vždy v návaznosti na předchozí práci s ní. V průběhu prvních trimestrů sloužila neutrální maska k poznávání a rozvoji vlastní tělesnosti. Byla také výborným nástrojem rozvoje schopností objektivního pozorování a následné reflexe. Později,

¹³⁴ „The Performing Arts Course“ ve Stroudu, v jihozápadní Anglii.

při improvizované hře s maskou, sloužila k rozvoji spontaneity a tvořivosti. Improvizovaná hra s maskami hrála důležitou úlohu také při osvojování si základů jevištního vystupování. V této fázi se spolu s neutrální maskou používaly i masky larvální. Ty sloužily také jako první krok k charakterizaci postav – hledání těžiště a objevování motivace jejich chování v jednoduchých situacích. V další fázi se pracovalo s vyhraněnými charakterními maskami v podobě čtyř temperamentů (cholerik, sangvinik, melancholik a flegmatik). Tato masky opět sloužily k osvojení si a ztělesnění základní motivace jednání v určitých situacích, a zároveň při použití polovičních masek také k hledání hlasového projevu masky. Potom už následovaly masky komedie dell'arte, v nichž se zúročila veškerá předchozí práce a hra s maskou se posunula na kvalitativně vyšší úroveň. Začalo se pracovat na psychologii jednotlivých postav či typů, vytvářely se jednoduché scénáře, charakterizaci dotvářely kostýmy a rekvizity. Pokud na konci předchozích bloků práce s maskami stála vždy prezentace jednotlivých technik a cvičení, která však mohla být sama o sobě fascinující podívanou pro diváky, na konci bloku masek komedie dell'arte již bylo krátké představení na jevišti. Další práce s maskou a její využití pak už bylo součástí přípravy přestavení bez masek a sloužilo k rozvoji charakterizace postav. Kromě hry s maskou pak byla možnost účastnit se různých dílen věnovaných výrobě masek různých typů a materiálů. Jedna z těchto dílen se například odehrávala přímo pod širým nebem a představovala uzavřený proces – od hledání inspirace v přírodě přes výrobu masky, její vypálení v keramické peci, ztělesnění „přírodního ducha“ masky až po krátká představení *in situ*.

Jak je z předchozího výčtu patrné maska má své opodstatnění a velmi široké uplatnění nejen ve výchově herce jako profese, ale i ve výchově dramatem, jejíž prvotním cílem nemusí být ani příprava profesní, ani příprava konkrétního představení. Měl jsem také příležitost být součástí vzdělávacího projektu zaměřeného na resocializaci¹³⁵ problematické mládeže, jehož součástí byla také divadelní dílna, v rámci které studenti vyráběli masky s nimiž pak hráli v divadelním představení prezentovaném na veřejnosti.¹³⁶ Zkušenost kterou jsem při tom získal považuji z hlediska využití masky ve výchově za jednu z nejcennějších. Studenti, kteří do tohoto projektu přicházeli jako „needukovatelní“, měli možnost v sobě rozvinout a projevit netušené tvořivé schopnosti a prostřednictvím práce s maskami tvořivě investovat a kultivovat svou mnohdy nezměrnou a nezvladatelnou energii. Tím jak v sobě masky stále ukrývají jistý nádech magie a nadpřirozených sil, interakce s nimi představuje vždy jistou výzvu – je v ní

¹³⁵ Opět v jihozápadní Anglii v Nailsworthu, kde sídlí „Ruskin Mill Educational Trust“.

¹³⁶ Toto představení bylo prezentováno v divadle „The Globe“ v Londýně.

obsažen element rizika, a zároveň si žádá přirozený respekt. Tato skutečnost, spolu s nutností respektovat jistá pevně stanovená pravidla při hře s maskou, může mít velmi pozitivní vliv na děti a dospívající, a nemusí jít nezbytně jen o skupiny které vykazují určité problémy chování. Myslím, že při podrobném čtení všech předchozích kapitol získá čtenář poměrně jasnou představu o možnostech využití masky v oblasti dramatické výchovy, i když tyto možnosti nebyly v textu nijak specificky rozvedeny. Důvodem toho, že jsem tak trochu opomíjel podtitul zadání, je skutečnost, že pro mne výchova herce, v tom smyslu a pojetí jak se o ní v této práci hovoří a při zohlednění své osobní zkušenosti, ve své podstatě splývá s dramatickou výchovou jako takovou.

9. Závěrem

Mám-li shrnout k čemu jsem při psaní této práce o maskách došel, pak musím začít konstatováním toho, kam jsem se v oblasti poznání masky a jejího využití ve výchově dostal. Osobně mám pocit, že jsem se dostal jen někam do předsíně labyrintu, který v sobě skrývá množství různých cest poznání masky. Aby si člověk udělal ucelenou představu o komplexním působení masky na toho, kdo s ní přichází do styku (ať už jako její nositel nebo jen pozorující divák), musel by prozkoumat mnohé z těchto cest. Každá cesta by jej však opět dovedla zpátky do předsíně labyrintu – obohaceného o jisté poznání a porozumění principu masky, ale zároveň by jej inspirovala k dalšímu poznávání i experimentování s již poznaným. Nutno však podotknout, že by nikdy nedošel úplného poznání pouhým pozorováním či studiem fenoménu masek. Teprve tím, že by si působení masky mohl následně vyzkoušet také na sobě, by mohl nahlédnout hlouběji do její podstaty.

Tento obraz labyrintu přesně vystihuje proces, kterým jsem při psaní této práce prošel. Měl jsem neustálý pocit, že jsem jednotlivými aspekty masek postupně vtahován do hlubin jednotlivých chodeb labyrintu, a zároveň jsem cítil silnou potřebu vyjít s tímto poznáním ven na světlo, kde bych si mohl opět dát vše do jasných souvislostí a konfrontovat to se svou osobní zkušeností. Samozřejmě mělo toto poznávání také nádech detektivního pátrání, jelikož pramenů a odkazů v literatuře existuje sice celá řada, ale v našich zeměpisných šířkách ne tolik dostupných. Nakonec mám pocit, že jsem v mnoha případech opravdu jen nahlédl do podstaty problematiky masek a jejich použití ve výchově, nicméně snad i tento materiál, jež jsem shromáždil a „vynesl na světlo“, může být užitečným průvodcem všem, kteří se chtějí vydat poznávat magickou moc masek.

Můžu-li přidat jeden dovětek na závěr, pak musím říct, že při psaní těchto posledních řádek cítím velkou úlevu z toho, že jsem se (snad) v labyrintu neztratil, a že jsem své putování v něm konečně (na čas), a snad i zdárně, uzavřel.

Literatura:

- ❖ Appel, Libby: The mask Characterization – An Acting Process, Southern Illinois University Press 1982
- ❖ Banham Martin (ed.): The Cambridge Guide to Theatre, Cambridge University Press, Cambridge 1995
- ❖ Baran, Ludvík; Staňková, Jitka: Masky, Démoni, Šaškové, THEO, Pardubice 1998
- ❖ Barba, Eugenio; Savarese Nicola: Slovník divadelní antropologie, *O skrytém umění herců*, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000
- ❖ Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Nakladatelství LN, 1999
- ❖ Brook, Peter: Pohyblivý bod, *Čtyřicet let divadelního výzkumu 1946-1987*, Nakladatelství Studia Ypsilon 1996
- ❖ Callery, Dymphna: Through the Body, *A Practical Guide to Physical Theatre*, Routledge, New York 2001
- ❖ Caillois, Roger: Hry a lidé, *Maska a závrať*, Nakladatelství Studia Ypsilon 1998
- ❖ Cameron, Ron: Acting skills for life, Simon & Pierre, Toronto 1991
- ❖ Chekhov, Michael: Lessons for the Professional Actor, Performing Arts Journal Publications, New York 1992
- ❖ Chekhov, Michael: To the Actor *On the Technique of Acting*, Harper & Row Publishers, New York 1953
- ❖ Copeau, Jacques: Naga Scena, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1972
- ❖ Eldredge, Sears A.: Mask Improvisation for Actor Training and Performance,

Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1996

- ❖ Frost, Yarrow,: *Improvisation in Drama, New Directions in Theatre*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1990
- ❖ Fo, Dario: *The Tricks of the Trade*, Methuen Drama 1991
- ❖ Hyvnar, Jan: Francouzská divadelní reforma, *Od Antoina k Artaudovi*, Pražská scéna, Praha 1996
- ❖ Hyvnar, Jan: *Herec v moderním divadle*, Pražská scéna, Praha 2000
- ❖ James, Thurston: *The Prop Builder's Mask-Making Handbook*, Betterway Books, Cincinnati 1990
- ❖ Johnstone, Keith: *IMPRO, Improvisation and the theatre*, Methuen Drama, London 1996
- ❖ Kennedy Denis (ed.): *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Oxford University Press, Oxford 2003
- ❖ Lecoq, Jacques: *The Moving Body, Teaching Creative Theatre*, Methuen, London 2002
- ❖ Oida, Yoshi; Marshall, Lorna: *The Invisible Actor*, Methuen 1997
- ❖ Pavis Patrice, *Divadelní Slovník*, Divadelní Ústav, Praha 2003
- ❖ Partner, Paul: *Experimentální divadlo*, Orbis, Praha 1965
- ❖ Rudlin, John: Jacques Copeau – The Quest for Sincerity (in *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge), Routledge, London 2000.
- ❖ Schechner Richard: *Performance Studies, An Introduction*, Routledge, London
- ❖ Vinař, Josef: *Elementy herectví*, DAMU, Praha 1999
- ❖ Vostrý, Jaroslav: *O hercích a herectví, Osobnost a umění*, ACHÁT, Praha 1998
- ❖ Zarrilli, Phillip B,: *Acting Re(Considered): A Theoretical and Practical Guide*,

Routledge, London 1995

- ❖ Wales David: Greek theatre Performance, *An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2000

Internetové odkazy:

- ❖ Avital, Samuel: Facing the Mask (10 Essays on Living Art) **in** <http://www.indranet.com/arts/lcds/facemask2.html>
- ❖ Encyclopedia Britannica, Mask, <http://www.britannica.com/>
- ❖ Riley, Dave: Masked Acting, <http://members.ozemail.com.au/~dhell/masque.htm>
- ❖ Sippel, John: New Lustre on Jonson's Whack, www.smith.edu/news
- ❖ Ulrich, George: Masks, www.mpm.edu/collect/mask.html