
Cesta neutrální masky ve výuce nonverbálního divadla



Hana Strejčková

The Journey of the Neutral Mask in Teaching Nonverbal Theatre

Abstract: This interdisciplinary study looks at the phenomenon of the neutral mask and its essential preparatory exercises in the teaching of physical acting. The qualitative design of the research aims at a descriptive-comparative analysis with a focus on the empirical investigation and evaluation of the methodology for teaching the neutral mask in the field of theatre education. The study offers associative parallels to mythology, ancient philosophy and theatre for basic exercises emphasizing technical and creative training. The neutral mask is an artefact that combines ritual origin and a reference to the theatrical environment. It is an object that transcends disciplines and thus any definition, as it is by its nature an elusive visual mediator of contact with oneself and the surrounding world. The goal of the study is to answer questions related to the effectiveness of teaching physical acting and the sustainability of the curriculum in terms of the long-term

impact of the technique as an acting tool. The initial impulses to the study are most often paradoxes generated by a neutral mask, for example the motivation for exercising with it is usually not related to a specific character but always stems from a realistic situation or environment or a common activity. Attention is therefore paid to the key principles common to exercises focused on the meaning-making of movement and the economisation of nonverbal expression. Concepts such as stage presence, universal poetic awareness, tension, isolation, pushing and pulling forces, dynamics and mimodynamics, embodiment and identification are communicated here. It is assumed that working with a theatrical, especially with a neutral mask, fundamentally affects the quality of the systematic training of a professional artist. From a certain point of view, the neutral mask has the potential to become part of theatre training, the essence of physical theatre.

Keywords: Neutral mask, Jacques Lecoq, journey, universal poetic awareness

Cesta I – Od ticha do ticha

Výchozí pozicí pro vstup do zkoumaného teritoria, ve kterém se v praktické výuce za pomoci neutrální masky hledá stav rovnováhy a začíná i končí v tichu, je sebezkušenostní přístup¹ studenta a pedagoga, teoretická reflexe a longitudinální observace v úzkém sepětí s repetitivní fyzickou verifikací během pravidelných lekcí. Základní otázka zní, jakými prostředky je skrze neutrální masku možné dosáhnout pohybové ekonomizace, gestické obsažnosti a funkčně fázované artikulace. Mohou klasická a dnes běžná cvičení včetně elementárních cesty neutrální masky odkazovat k paralelám s mýtem, rituálem či ke klasicky komponované dramatické struktuře? Interdisciplinární kontext úvah rozšiřuje záběr o symbolické přesahy vybraných cvičení, vede ke zcitlivění vnímání masky a k úvaze o technice, která by nikdy neměla být zjevnější než zviditelnění neviditelného obsahu (myšlenky, elementu, imaginovaného prostoru atp.). „Pravý a skutečný význam masek se tedy odkrývá ve specifickém modu vnímání, v němž neplatí ‚buď anebo‘, ale pouze ‚buď i nebo‘, popřípadě ve kterém hravě balancujeme na spojce ‚i‘ a v němž od ‚buď‘ volně přecházíme k ‚nebo‘ a zase zpátky.“² A během rozkrývání principů práce s neutrální maskou do cesty vstupují paradoxy, protichůdná tvrzení ozřejmující její východiska a šířeji i Lecoqovy pedagogiky. Například, neutrální maska může vyvolávat obavy, vzbuzovat až strach, a přesto je možné díky ní nalézat aspekty hravosti, tak důležité pro nepopisnou pantomimu – mimické divadlo založené na hře.

„Jednou z největších výzev pro herce je proměna statického, nehybného, ustáleného předmětu v něco živého a sugestivního.“³ Rysy masky jsou neměnné, ale je to právě disponibilita herce, jehož tělo a energie ji oživuje, protože sám má možnost stát se ztělesněním masky, být nejen v masce, ale i maskou. Díky ní pokaždé znovu cítí svůj dech, odkrývá prostor, poznává rytmus, dynamiku emocí, mimodynamiku⁴ člověka a přírody. Zde je možné najít paralelu s tvrzením antropologa Clauda Lévi-Strausse, který uvedl, že maska není to, co představuje, ale to, co transformuje.⁵ Vztah neutrální masky jako pedagogické pomůcky a těla v rámci herecké přípravy charakterizují cíle jako povzbuzení somatické senzitivity, vybudování představivosti, odblokování racionálních překážek a získání zkušenosti s tělesným stavem připravenosti. „Neutrální maska je podpůrným základem všech masek,

¹ Lecoq tvrdí, že žádné čtení příruček nemůže nahradit kreativní práci. Viz Simon Murray. Jacques Lecoq. London: Routledge, 2018, s. 56.

² Vít Erban. *Maska a tvář, hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála, 2010, s. 66.

³ Eugenio Barba – Nicola Savarese. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložili Jan Hančič, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová, Nina Vangelí et al. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 142.

⁴ Mimodynamika je proces, který herci umožňuje objevovat fyzický projev – tělesnou expresi, jež vzniká na základě transformace vjemu, který v něm vyvolávají barvy, slova či hudba, vůně a další smyslové podněty v emoci, prožitek a zkušenost. Viz Jacques Lecoq – Jean-Gabriel Carasso – Jean-Claude Lallias. „Foreword“. *The Moving Body*. Přeložil David Bradby. London: Methuen Drama, 2002, s. 47–54.

⁵ Claude Lévi-Strauss. *Cesta masek*. Přeložil Zdeněk Justoň. Liberec: Dauphin, 1996, s. 189.



Neutrální maska. Studentka Katarína Hudačková (HAMU, KND). Foto: Anna Šolcová.

je citelná pod každou, ať expresivní, nebo commedia dell'arte maskou.⁶ A právě tento typ celoobličejové masky umožňuje za určitých okolností zažít stav nazývaný neutralita, která je cestou k silné jevištní přítomnosti, a to ve smyslu hluboké vnímavosti vůči sobě a okolí. „Je to maska bez zvláštního a typického výrazu postavy, která se nesměje ani nepláče, není smutná ani veselá a která se opírá o ticho nebo stav ticha.“⁷ Negeneruje vášně, příběhy ani dramatický konflikt, podporuje vědomou existenci a precizní fyzickou artikulaci. Je to především a zásadně tělo, které „se v neutrální masce stává nástrojem exprese“.⁸

„Neutrální masku nasazujete stejně, jako byste si na sebe brali charakter-postavu, avšak s tím rozdílem, že zde žádný charakter není, pouze neutrální generická bytost. Postava zažívá konflikt, má historii, minulost, kontext, vášeň, naopak neutrální maska uvádí herce do stavu dokonalé rovnováhy a vede k hospodárnosti pohybu.“⁹

Zkušenost s neutrální maskou je proto jedním ze zásadních prahů, který je žádoucí během hereckého výcviku trpělivě prozkoumat a překonat.

⁶ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 36–37.

⁷ Jan Hynar. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Praha: AMU & Kant, 2011, s. 127.

⁸ Toby Wilsher. *The Mask Handbook: A practical guide*. London: Routledge, 2007, s. 35.

⁹ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 38.



Neutrální maska. Studentka Katarína Hudačková (HAMU, KND). Foto: Anna Šolcová.

Cesta II – Návrat k masce

Francie prošla ve 20. století divadelní obnovou s důrazem na fyzický potenciál herce. „Ve všech snahách a experimentech o vytvoření nového divadla od počátku tohoto století je zdůrazňován požadavek vysoké pohybové kultury herce.“¹⁰ Díky kreativním experimentům Edwarda Gordona Craiga (1872–1966), Antonina Artauda (1896–1948), režiséra a pedagoga Jacquese Copeaua (1879–1949), mimů Étiennea Decrouxe (1898–1991), Jeana-Louise Barraulta (1910–1994) či později Marcela Marceaua (1923–2007) a mnoha dalších inspirativních osobností se otevíraly nové horizonty pohybového divadla. Předchůdci Jacquese Lecoqa (1921–1999) hledali čistotu v tělesném projevu a jeden z prostředků pro zvýraznění fyzické exprese našli v překrytí obličeje. „Návrat k masce, její znovuoživení, souvisí s tendencí ke ‚zdivadelnění divadla‘.“¹¹ Dalším paradoxem je, že tělo osvobozené od obličeje je mnohem čitelnější,¹² je plastičtější platformou k vyjádření ideje, emoce, obsahu, prostředí. Nositelem významu se najednou může stát sebemenší pohyb jako změna v držení těla, uvolnění či napětí, dokonce i nádech. Teatrolog Jan Hyvnar vyslovil myšlenku, že neutrální maska napomáhá strukturování chaosu vnitřního života herců k výchozímu

¹⁰ Jiřina Ryšánková. *Herec a pohyb. Shodnost základních pohybových principů v přípravě herce a mima*. Praha: SPN, 1968, s. 5.

¹¹ Patrice Pavis. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 249.

¹² „Pod neutrální maskou mizí hercova tvář a jeho tělo se stává mnohem čitelnějším.“ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 39.

tichu.¹³ Například Peter Brook tento stav, kdy je hercův obličej překrytý maskou nebo dokonce bílým papírem,¹⁴ popisuje jako zážitek s elektrizujícím účinkem: „... neočekávaně se [herec] osvobodí od vlastní subjektivity, a bezprostředně poté se v něm probudí schopnost vnímat vlastní tělo.“¹⁵ Toto mistrovské dílo paradoxů je demonstrací toho, že svého nositele jakkoli před ostatními neschovává,¹⁶ ale spíše demaskuje.¹⁷ Absence konkrétního obličej a zacílení pozornosti k tělu prokazatelně maximalizuje fyzický projev, a to i v oblastech nutně vedoucích k oproštění se od zbytečných posunků a zbrklých stereotypů.

„Co se stane s hercem, který si nasadí Masku? Je odtržen od vnějšího světa. [...] Dovoluje mu zahrnout všechno, co mu překáželo. Potom, díky námaze spojené s vnitřním soustředěním, dosáhnout prázdnoty – stavu neexistence. Od tohoto okamžiku dál bude schopen přijít zpátky k životu a chovat se novým, opravdu dramatickým způsobem.“¹⁸

Jacques Copeau ve své škole Le Vieux-Colombier (Starý holubník) zavedl a nazval tento typ masky vznešenou či ušlechtilou, tzv. noble mask. „Vznešená maska měla v sobě cosi japonského, ale s neutrální maskou sdílela vlastnosti, jako byl klid, nedostatek konkrétního výrazu a stav rovnováhy.“¹⁹ Práci s maskou se také věnovali Charles Dullin (1885–1949), Étienne Decroux,²⁰ Jean Dasté (1904–1994) a později ji významně rozvinul Jacques Lecoq,²¹ který pro ni zvolil označení neutrální. A ačkoliv Lecoq nebyl ani první a ani jediný, kdo experimentoval s maskou a stavem neutrality, „byl prvním v Evropě, který skutečně zkoumal celoobličejovou masku tak, jak ji známe dnes. [...] Většina divadelních tvůrců konce dvacátého století se pro práci s maskou inspirovala právě Lecoqem.“²²

¹³ J. Hyvnar. *Herec v moderním divadle*, s. 130.

¹⁴ „K průzkumu neuvěřitelně prostého, ale silného vztahu mezi hlavou a trupem použijte neutrální masku, cedníky nebo kbelík. Dejte si přes hlavu papírový sáček!“ Viz T. Wilsher. *The Mask Handbook*, s. 31.

¹⁵ Peter Brook. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan Hančil. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 225.

¹⁶ „Co se nejvíce bojíte ztratit, ztrácíte okamžitě. Skrýváte svou obyčejnou obranu, své obvyklé výrazy, svou obyčejnou tvář.“ *Tamtéž*, s. 235.

¹⁷ „Neutrální maska, ve své podstatě, demaskuje.“ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 39.

¹⁸ Copeauova žába Jeana Dorcyho citoval ze zápisků z roku 1922 Keith Johnstone (Viz Jean Dorcy. *The Mime*. Přeložil Robert Speller. New York: Robert Speller & Sons, 1961). Keith Johnstone. *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Přeložil Julius Neumann. Praha: AMU, 2014, s. 270.

¹⁹ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 38.

²⁰ Étienne Decroux také prošel přípravou u Jacquese Copeaua. „Jedna ze studií na škole spočívala v hraní krátkých a němých, často patetických scének se zakrytým obličejem a téměř bez oblečení.“ Étienne Decroux. *Slova o mimu*. Přeložili Míša Šmakalová, Lenka Blandin, Pierre Nadaud. Brno: JAMU, 2018, s. 38.

²¹ Poprvé viděl Jacques Lecoq představení s neutrálními maskami v Grenoblu, nazývalo se *Exodus* a vzniklo spoluprací režijního tandemu Marii-Hélène a Jeana Dasté. Zeť a žák Jacquese Copeaua Jean Dasté ovlivnil Lecoqa v oblasti hry v masce (noble mask) a divadla Nô. Viz Jacques Lecoq – Jean-Gabriel Carasso – Jean-Claude Lallias. *Le corps poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997, s. 18.

²² T. Wilsher. *The Mask Handbook*, s. 25.

Pohybové divadlo vychází ze základního principu, že vše se pohybuje čili roste i ubývá, tepe a proudí, a díky neustálé potřebě vyvažovat (ne)rovnováhu se bytost ani svět nezastavuje. Pohyb zajišťuje proměnu a tím zaručuje vývoj, cesta je tímto i cílem. Pojem cesta se zde může zdát jako nadužívaná metafora, ale patrně není výstižnějšího vyjádření pro označení pedagogického přístupu Jacquese Lecoqa. Cestou nazýval studium na své divadelní škole,²³ dále dílčí fáze svého výukového spektra (například elementární cesta neutrální masky), nebo také etudy (například cesta mlhou, exodus). Sám Lecoq o sobě tvrdil, že je tu od toho, aby studentům kladl překážky během jejich cesty hledání osobitého divadelního projevu.²⁴ Otevřenost této „metody“ – slovo „metoda“ však Lecoq vnímal jako území sevřené definicemi, proto jako přesnější označení jeho pedagogiky vyznívá strukturovaný průpravný systém divadelního umělce – zajistila díky následovatelům a absolventům postupné šíření vyzkoušených postupů pro získání fyzické techniky, citu k prostoru a objektu a jejich evaluaci. „Divadlo pro Lecoqa, jako každá forma hry, se může stát světem, který se řídí svou vlastní logikou, světem, kde je představivost osvobozena, protože logika těla přebírá logiku myslí.“²⁵ Za východisko považoval život,²⁶ proto i veškerá cvičení s neutrální maskou čerpají z realistických situací a scénérií. Rozvíjet imaginaci znamenalo důkladně pozorovat a vnímat svět okolo sebe.

Cesta III – Vývoj Lecoqovy neutrální masky

Na základě studia masek, způsobu hry *commedia dell'arte* a podnětů z antického divadla zkoumal Jacques Lecoq ve spolupráci s italským výtvarníkem Amletem Sartorim (1915–1962) jednak vztah formy, materiálu a divadelní funkce masky, a jednak, jakým způsobem navázat na řemeslné mistrovství historických výrobců kožených masek. Společně usilovali o proporcionálně souměrnou celoobličejovou masku určenou k hereckému tréninku, který vedl k odhalování a následně zbavování se individuálních pohybových návyků, rutinních gest, naučených nebo předstíraných reakcí, komfortních hereckých šablon a kde každý náznak úmyslně vedeného (vykalkulovaného) pohybu jen prozrazoval odklon od hledané neutrality. Masky se stala stěžejní pomůckou k cizelování mimického slovníku, jenž odmítal imitaci, pohybovou nedotaženost, falši a simulakrum a opíral se o tělesné ztvárňování obklopujícího světa. Bylo předpokladem, že neutrální maska dokáže

²³ L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (Mezinárodní divadelní škola Jacquese Lecoqa) byla založena roku 1956 v Paříži. Vzdělávání je strukturováno od jednoho do tří let a dodnes se jeví jako komplexní příprava divadelního tvůrce a pedagoga. Pilíře studia jsou analýza pohybu, masky, akrobacie, dramatická improvizace, teritoria hlavních žánrů (melodrama, *commedia dell'arte*, buffonáda, antická tragédie, klaun). Ve škole studovali například Ariane Mnouchkine, Yasmina Reza, Philippe Gaulier, Jos Houben ad.

²⁴ J. Lecoq. „Foreword“. *The Moving Body*, s. ix–x.

²⁵ Mark Evans. „The influence of sports on Jacques Lecoq's actor training“. *Theatre. Dance and Performance Training*. 2012, č. 2, s. 163–177.

²⁶ „Naším primárním referenčním bodem je jednoduše život. A právě tento život musíme být schopni rozpoznat prostřednictvím mimujícího těla, skrze hru.“ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 47.



Neutrální maska. Student Matěj Petrák (HAMU, KND). Foto: Anna Šolcová.

vyvolat vnitřně dynamický postoj jako východisko pro hru, nabudit otevřenou, intelektuálně nezátíženou připravenost k akci. Skrze neutrální masku by měla na povrch vystupovat veškerá niternost, aniž by sama o sobě o cokoli příliš usilovala. „Maska je jako neustálá dvousměrná komunikace; podává zprávu dovnitř a vysílá ji ven.“²⁷ Ve výukovém procesu se vyjevuje, že maska je proces holistický i analytický, fyzický a emocionální, vnější a vnitřní, je pokaždé osobitá díky pohybu svého nositele.

Maska ovlivňuje pozici a umístění v prostoru, charakter postoje, polohu paží, gestický rozsah nebo intenci gesta, plynulost přechodu z jedné fáze do druhé, tempo a celkově

²⁷ P. Brook. *Pohyblivý bod*, s. 226.

Neutrální maska. Student
Matěj Petrák (HAMU,
KND). Foto: Anna Šolcová.



muzikalitu projevu, tenzi a dech. Zrakem postřehnutelné projevy jsou zejména linie a tvar pohybu v prostoru (geometrie, asymetrie, těžiště, [ne]rovnováha a proces vyvažování), výtvarnost postojů, rozvrstvení pohybu v čase (rytmus, dynamika), harmonie tělesných struktur, nebo naopak nesoulad (například lehkost lokomočního projevu oproti fragmentárním izolacím). Sleduje se hospodárnost a přesvědčivost sdělení a současně symbolický přesah jako dotek univerza a archetypálních předobrazů. „Čím artikulovanější je vnímání vlastního těla, tím artikulovanější je i vnímání či prožívání okolí. Vysoký stupeň tělového sebeprožívání umožňuje jemnou artikulaci světa.“²⁸

²⁸ Josef Vinař. *Elementy herectví*. Praha: AMU, 2022, s. 70.

Cesta IV – Cvičení s neutrální maskou

Pravidelná výuka zaměřená na práci s neutrální maskou je klíčovou průpravou s důrazem na vnitřně hmatové cítění,²⁹ vědomé tělesné schéma, zdokonalování techniky dle Lecoqovy Analýzy pohybu, tělesnou flexibilitu, sílu a zdatnost, orientaci v prostoru a citlivost vůči sobě a okolí. Dalším z funkčních paradoxů je, že neutrální maska neadresuje pozornost publiku, ale musí si být plně vědoma jeho přítomnosti. „U všech velikých herců světa, které se mi podařilo zhlédnout a pozorovat, překvapila mě jedna vlastnost: neobyčejná svoboda pohybů, umění vládnout svým tělem tak prostě a vláčně, jako by ‚nehrali‘ před obecenstvem, ale žili ve svém pokoji a nevnímali ze svého okolí nic, co nepatří do bezprostředního fyzického děje a prostředí role.“³⁰ Práce s neutrální maskou cílí na ovládnutí triády otevřené, ale nepodbízivé komunikace – performer, prostor, publikum.

Maska jako objekt

První kontakt studentů s neutrální maskou se obvykle děje v menších skupinách. Na úvod je představena jako objekt, kterého je možné se dotknout, potěžit jej, detailně prozkoumat a diskutovat o něm mezi sebou. Objevují se nejrůznější úvahy a spekulace o smyslu a účelovosti jako například, zda maska znamená anonymitu. S tímto tvrzením lze souhlasit jen částečně, při nasazení masky sice není rozpoznatelný obličej a tím ani jeho emoční záchvěvy nerefekují o stavu nositele masky, zprávu však podává tělo, jež díky masce zveličuje své typické rysy a projevy. Masky je zástupně symbolickým atributem poskytujícím částečné překrytí, neutrální maska by ze své necharakterotvorné podstaty však neměla mít vliv na dočasnou proměnu identity nositele, jak zazněly další obavy. Tento typ materiálové masky univerzální podoby, zachovávající klíčové prvky jako souměrnost či výraz nepodněcující interpretaci, se liší hlavně velikostí s ohledem na rozdílnou fyziognomii posluchačů.

„Neutrální maska je společným jmenovatelem pro muže i ženy [...]. Spojuje nás všechny jako živé bytosti a všichni se v ní můžeme vidět. Nemá specifický způsob chůze; prostě chodí. Pomáhá nám objevovat prostor kolem nás, rytmus a gravitaci věcí, jevů a stavů: dynamika strachu, žárlivosti, pýchy a hněvu patří nám všem. [...] Neutrální maska je efektivní způsob, který nutí herce hledat opravdu hluboko.“³¹

²⁹ Pojem „vnitřní hmat – hmatové vnímání“ odkazují k Otakarovi Zichovi. Vztahuje jej do souvislosti s vnímáním prostoru a vnitřně hmatové vnímání pak s tělesným cítěním sebe sama. „Představme si, že jsme v takové tmě a hluku, že se nemůžeme ani vidět, ani slyšet. Přes to uvědomujeme si každé své jednání, polohu i pohyb těla i jeho všech částí. [...] Počítky, jimiž si toto vše uvědomujeme, slují vnitřně hmatové: vnímáme napětí svalů, tlak a tah v šlachách a kloubech aj.; nejdůležitější jejich soubory (neboť vždy je jich mnoho najednou) nazývají se vněmy kinestetické čili pohybové.“ Viz Otakar Zich. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 47–48.

³⁰ Konstantin Sergejevič Stanislavskij. *Dotvoření herce. Kapitoly o pracovní a umělecké disciplině herce, jeho etice a vzdělání*. Přeložily Alena Kautská, Věra Očadlíková. Praha: ATHOS, 1949, s. 63.

³¹ Jacques Lecoq. *Theatre of Movement and Gesture*. Přeložil David Bradby. London: Taylor & Francis Ltd, 2006, s. 105.

Tělo v masce pouze neinteraguje s okolím, současně jej absorbuje, a to napřímo bez psychologických podtextů díky hlavnímu motoru všech akcí, a to hravosti. Je to hra založená na akci a reakci. Vytváří se vzájemnost mezi objekty, elementy a otevírá kýžený prostor pro potěšení³² ze hry. Pokud performer necítí radost ve smyslu energie z každého okamžiku, jeho hra ztrácí náboj a celek přestává fungovat. Tímto se vyjevuje další potřebný paradox neutrální masky a dále všech ostatních typů masek, že jejich prostřednictvím se studenti učí hrát „něco“ (prostor, element, emoci atp.) či s expresivní maskou někoho jiného než sami sebe, a přitom do tohoto výkonu (s neutrální i výrazovou maskou) sami sebe hluboce investují. Zářný příklad nejednoznačnosti hercovy práce tkví v tom, že neztvárňuje sám sebe, ale hraje s využitím sebe sama a sám sebou spoluvytváří i jevištní prostor.

Nasazení masky

První nasazení masky je obvykle spojeno jak s velkým očekáváním něčeho neobyčejného a je podněcováno aktivním přístupem, kde zvědavost je motorem k akci, tak s obavami z neznáma či z odkrytí se a s pochybnostmi o správnosti provedení zadání. Práce s maskou sice podléhá několika málo pravidlům, které se týkají bezpečné manipulace a jejího nasazení, sejmutí mimo zraky přihlížejících, klasické hodnocení výkonu dle Lecoqovy pedagogiky však záměrně vynechává slova dobře–špatně, protože maska nepodléhá manuálu ve smyslu návodu opakovat figury, fráze, partitury, choreografie. I přesto zde bývá uplatňován přístup nazývaný „via negativa“³³ upozorňující na nepřesnosti, rutinní výkon či předstírání. Takový způsob kritiky byl typickým nástrojem divadelních reformátorů 20. století, kteří usilovali o tělesnou virtuozitu a zaváděli různorodé eliminační techniky.³⁴ I konstruktivní komentář tak může být frustrující, ale je žádoucí jej přijmout jako výzvu a vybavit se trpělivostí k dlouhé cestě zkoušení, hledání a přijímání svých propadů. Je však důležité naučit se rozpoznávat i vzácné situace organického propojení se s maskou na všech úrovních.

Jacques Lecoq dále dbal na to, aby i u tohoto typu masky vznikl prostor pro hru, že je důležité zachovat dostatečný rozestup mezi ní a tváří. Ani neutrální maska nemá, jako například posmrtná maska, přiléhat těsně k obličejí. Starověké divadlo dodržovalo odstup mezi obličejem a objektem, zatímco japonské vznešené masky přiléhaly a připomínaly více líčení než separátní předmět.

³² Viz Maiya Murphy. *Enacting Lecoq. Movement in Theatre, Cognition, and Life. Cognitive Studies in Literature and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, Springer International Publishing, 2019, s. 157. Dále například viz Giovanni Fusetti – Suzy Willson. „The Pedagogy of the Poetic Body“. In: David Bradby, Maria M. Delgado (eds.). *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*. New York: Manchester UP, 2002, s. 95.

³³ Podrobněji viz M. Murphy. *Enacting Lecoq*, s. 36–44.

³⁴ Důraz byl kladen na to, co je potřeba se odnaučit, jakých návyků se zbavit.

První probuzení

Individuálním iniciačním cvičením v prostoru je obvykle probouzení masky. Student s maskou ulehne na podlahu. Tělo leží na boku s hlavou podepřenou rukou. Zavření očí znamená začátek. Rozhostí se klid. V určité chvíli na základě vnitřního impulsu maska ožívá. Začne vnímat a hledat způsob seznamování se s prostorem, jak dosáhnout pozice ve stoji a případně jak vykročit. A objevují se otázky, jako například kam jít? Co má maska dělat? Jak se má(m) hýbat? Kam směřovat pohled? „Vrcholný a nejvýznačnější poměr porozumění času je okamžik ‚zde‘. Jedině ‚zde‘ se může dotknout věčnosti. Takový okamžik má svou váhu, své napětí a nenastává ve všední podobě.“³⁵ A to je zásadní, neboť maska procítá a vstupuje do prostoru poprvé díky své touze poznávat, postupovat, být – existovat, i když se může cvičení nebo jeho obdoba nesčetněkrát opakovat, pokaždé to bude ne „jako“, ale opravdu poprvé. Studenti si poslušnost volí sami, zda po nádechu a otevření očí nejprve pootočí hlavu, nebo se rovnou přitáhnou na ruce, zda zapřou nohy. Žádný postup není předepsaný, ale i na úrovni intuice je okamžitě patrné, jakmile student přeskočí některou z nezbytných fází. Dokonce pokud se probouzí několik masek najednou, vždy se objeví tací, kteří nejenže si prohlížejí vlastní tělo, ale dokonce se snaží navázat kontakt s jinou neutrální maskou. Dívá se snad neutrální maska na tělo zvnějšku jinak? Co tím sleduje – antropologický jev? Z jakého důvodu by jedna neutrální (celoobličejová necharakterová) maska měla oslovit druhou? Co by si chtěly sdělit, když každá má v tomto případě svůj cíl, a nikoli společnou situaci nebo záměr?

Z pedagogického hlediska je možné u tohoto cvičení sledovat a následně uvádět do souvislostí prvky, jako je: výchozí poloha, dech, prvotní impuls, načasování jednotlivých fází pohybu, zamíření zraku (shodně se směřováním nosu), poslušnost kladení rukou a nohou, vyvíjené úsilí k pohybu a vědomí opory, využití protipohybu, prostorové vidění, rozložení těžiště, vyvažování, asymetrické držení těla, distribuce napětí, pohybová trajektorie z horizontální polohy k vertikále, provázanost fragmentů, „neutrální postoj“.

Z reflexí studentů o prvních zkušenostech s neutrální maskou nejčastěji zaznívá pocit úzkosti doprovázený ztíženým dýcháním. Jejich dech je někdy natolik slyšitelný, že přehlušuje vnímání samotné fyzické akce. U někoho dochází k nepřírozenému zpomalení, například ke svalové ztuhlosti z přílišné sebekontroly. Jiní popisují změněné vnímání tělesného schématu, jako by byla otřesena představa o jejich fyziognomii. Někteří čas v masce zase až nezvykle prodlužují a hovoří pak o zvědavosti, o touze se prozkoumat. Zatímco jedni v souvislosti s maskou naznačují, že jim maska přináší jisté nepohodlí, z jiných je právě naopak cítit velký elán, touha vracet se do prostoru a objevovat. Až postupně si uvědomují, že se jim s nasazením masky přirozeně uvolňují obličejové svaly, že dochází k úpravě dechu, proměně běžného civilního tempa, že pocítují hlavní centra

³⁵ Josef Vinař. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna & AMU, 2017, s. 125.

pohybu a intenzivněji vnímají sebe i prostor skrze smysly. „Každý herec, který hrál v masce, ví, že využívá tělo jinak, má-li na obličej masku, byť by prováděl stejné pohyby, stejná gesta.“³⁶ Důležitá jsou zjištění, že vitalitu masce zaručuje přirozený dech a i sebemenší napětí motivované vyvažováním.

Nehybnost

„Když začínáme pracovat s neutrální maskou, musíme přimět tělo, aby si vytvořilo řadu postojů, které poskytnou strukturu pohybové fráze přesahující přirozená (ve smyslu běžná) gesta. A mezi nimi nalézt i postoj aktivní nehybnosti, izolaci v rámci pohybu. Je to okamžik znehybnění, který lze umístit na začátku či na konci akce, nebo jej akcentovat v klíčovém okamžiku. A pokud v takovém okamžiku dáte na daný pohyb důraz, koncentrované vypětí, vytvoříte žádoucí postoj.“³⁷

„Neutrální postoj“ bývá nepřesně vnímán jako zastavení v napjaté pozici, v postoji vykazujícím zařáté svalstvo, sotva postřehnutelný dech, upřený pohled a propnuté končetiny. Tato forma nehybnosti však svědčí o ukončenosti děje z důvodu chybějící perspektivy, o nedostatečném pochopení, že neutrální neznamená „stát v pozoru“. Hybnost bez vnitřního života pozbývá jevištní platnost.³⁸ Ve sledované oblasti je nehybnost aktivním stavem absolutní přítomnosti, vyostřené vnímavosti. „Je to hybná nehybnost, tlak vody na přehradu, moucha narážející do skla, pozdržený pád věže, jež se nakloní a zůstane stát.“³⁹ Decroux pro stav připravenosti k akci používal označení „dosažení prázdnoty“.⁴⁰ Tento stav generující specifické tělesné napětí zobrazuje ontologickou stránku člověka. „Když student zažije tento neutrální výchozí bod, jeho tělo se osvobodí od všeho předchozího a stane se nepopsaným listem, na který lze vepsat drama.“⁴¹

Technika

Lecoqova Analýza pohybu, která se odvíjí od vztahu lidského těla a přírody a podtrhuje úspornost fyzických akcí, je pevným základem pro práci s neutrální maskou. Nepostradatelným základem je vědomí dvou základních sil – tahat a tlačit. Opět vyvstávají otázky k výzkumu, jako například, jak tělo táhne či odkud vychází tah a kam vede tlak. Neutrální a také expresivní masce obecně poskytují bázi tři přirozené každodenní pohyby: vlnění, inverzní vlnění a rozkvět.

³⁶ E. Barba – N. Savarese. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*, s. 142.

³⁷ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 81.

³⁸ Eva Kröschlová. *Jevištní pohyb*. Praha: AMU, 2015, s. 157.

³⁹ É. Decroux. *Slovo o mimu*, s. 74.

⁴⁰ Jan Hynar. *Francouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 165.

⁴¹ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 38.



Neutrální maska. Student Matěj Petrák (HAMU, KND). Foto: Anna Šolcová.

„Kromě jejich jednoduchého základu ve fyzickém provedení poskytují tyto tři principy také analogii k práci s maskou. Rozkvět odpovídá neutrální masce; vlnění expresivní masce; obrácené vlnění nás přivádí zpět ke kontra-masce. Tyto pohyby shrnují tři dramatické polohy: být s; být pro; být proti.“⁴²

A současně všechny tři výchozí pohyby jsou v různém rozsahu obsaženy v každém fyzickém projevu. Vlnění je podstatou veškeré lokomoce. Studenti v prvních lekcích zažívají zvědomování vlnění z odlišných perspektiv, a to sami na sobě vleže, ve vzpřímené poloze, v chůzi, ale také pozorováním z různých úhlů pohledu, a nakonec ve spojení těla a objektů. Pohyb vychází z pánve směrem vzhůru a principem vlnění je střídání klesání a stoupání, které při vizualizaci může načrtnout vlnící se čáru. Inverzní neboli obrácené vlnění začíná od hlavy a nechává impuls klesat dál do těla. Dle Lecoqovy Analýzy pohybu se při vlnění přechází přes čtyři základní pohyby, jako je naklonění dopředu, natažení do výšky, záklon a ohnutí.

V rovnováze mezi vlněním a jeho inverzní podobou se pak nachází rozkvět. Tělo zahajuje frázi ve skrčené pozici zabírající co nejmenší prostor a plynulým přechodem vrcholí v postoji kříže, ve vzpřímení s rozpaženými rukama a otevřeným hrudníkem. Kýžená „neutralita“ tkví v nepřerušování toku dynamiky, dodržování stejného rytmu ve všech fázích a ve vědomém dechu. V rámci studia je posluchačům vštěpováno, že právě dech

⁴² *Tamtéž*, s. 75.

Poslední sbohem. Student Matěj
Petrák (HAMU, KND).
Foto: Anna Šolcová.



a rovnováha určují pohybové limity herce a ovlivňují jeho výkon. Fyzická disponibilita, tvůrčí otevřenost a kontinuálně rozvíjená technika pohybu vytváří předpoklad efektivní práce s maskou, jež je esenciální součástí kvalitní herecké přípravy. A ve volné návaznosti na učení starověké filozofie se vyjevuje paralela: práce s neutrální maskou zahrnuje nápodobu – mimesis –, vždy vyžaduje techniku – techne – a nepostradatelnou je intuitivní vrstva – poiesis.

Příklad průpravných cvičení

Během prvních setkání se objevují názory, že neutrální maska není výhradně pedagogickou pomůckou, ale její rozsah je zveličován do oblastí divadelního využití (neutrální maska však dle Lecoqova tvrzení na jeviště nepatří), mystiky, spirituality, filozofie... Například Claude Lévi-Strauss obecně shrnul masky do oboru, „který spojuje mytické údaje,

sociální a náboženské funkce a výtvarné výrazy⁴³. Obecně, maska nikdy nezapře svůj rituální původ ani ve své expresivní formě dlouholetou divadelní tradici, ale její symbolické přesahy i přímý účinek by vždy měly v základu korespondovat se všední realitou, ať už je rozvíjena v jakémkoli žánru a prostředí. V tomto případě je neutrální maska funkční cestou k ekonomizaci fyzické exprese, je výzkumem pohybu v rámci nekončící hry mezi rovnováhou a nerovnováhou a současně vede nositele k oproštění se od racionality ve smyslu intelektualizace k rozehrávání akce.

„Maska je struktura pohybu. V divadle je všechno maska. Postava je maska, kostým je maska, klaun je maska, červený nos je maska, i scénografie je maska – maskou prostoru. Maska je něco, co odhaluje tělo, které je jiné než tělo umělce.“⁴⁴

Průprava s neutrální maskou je vedena skrze konkrétní témata, situace a prostory. Tělesný slovník zahrnuje a rozvíjí akce jako například: vidět moře – ocitnout se v moři – stát se mořem; spatřit jezero – hodit kámen do jezera – stát se kamenem i jezerem; přebrodit řeku – být řekou; projít lesem – stát se lesem – být jedním stromem; vystoupat na horu – identifikovat se s horou; kráčet pouští – zažít pouštní bouři – ztotožnit se s větrem; vyváznout z povodně – být povodní, pozorovat hoření ohně a zahořet jako oheň, a tím výčet nekončí. Cvičení se dotýkají principů identifikace, funkční pohybové zkratky, dynamiky a mimodynamiky, hry a rozehrávání. Dále se pokračuje přes spojování jednotlivých úkonů a akcí, jako je cesta mlhou a hod kamenem nebo poslední rozloučení, které zahrnuje sledování odplouvající lodi a snahu nalézt mezi cestujícími přítele.

Příklad zadání: Jdete mlhou, po rozplynutí mlhy spatříte rozsáhlé jezero (Jezero⁴⁵ všech jezer), všimnete si kamene, vezmete kámen, zamíříte a hodíte kámen do jezera. Studenti vycházejí samostatně nebo po dvojicích, maximálně v trojici. Vždy každý sám za sebe. Při jednotlivých vstupech do prostoru pozorovatelé zaznamenávají, že je značně nesnadné uvěřitelně znázornit mlhu, akcentovat rozdíl při prvním pohledu na jezero, uchopit kámen, koordinovat odhození kamene s pohledem. Běžná každodenní situace se v neutrální masce stává frází generující pochybnosti, frustrace a otázky. Nejčastěji se týkají prostorového ztvárnění, tedy jak vytvořit iluzi, že maska jde mlhou? Jak nastínit, že je mlha všude okolo? Čím zvýraznit proměnu prostředí? Jakými prostředky naznačit tvar, rozměr a tíhu kamene a jak věrohodně načasovat délku hodu? Vzhledem k dosažitelnosti reálného prostředí se jako jedna z nejučinnějších zkušeností jeví vyzvat studenty k experimentování u vodní plochy a následně se opět vrátit na zkušebnu. Jejich zjištění se pak odrážejí v uvědoměném

⁴³ C. Lévi-Strauss. *Cesta masek*, s. 88.

⁴⁴ G. Fusetti – S. Willson. *The Pedagogy of the Poetic Body*, s. 96.

⁴⁵ Velké písmeno na začátku slova je záměrným zvýrazněním, které odkazuje k Platónově teorii idejí. Podrobněji viz dále.

provedení, které samozřejmě vyžaduje stylizaci (ve smyslu ne civilní tělo, ale tělo v masce s ideou ztělesněné masky) a zahrnuje jak imaginaci a schopnost fyzické narace, tak organizaci podpůrných funkčních prvků, jako je centrum výchozího pohybu, protiváha, pevný bod, geometrie čili linie těla. Zdařilé pokusy mohou odkazovat k mytické cestě a překonávání překážek.

Obdobným způsobem jsou studenti například vystaveni pomyslným mořským proudům s cílem vyjít na pobřeží, dále řeší, jak zdolat vysokou horu, překonat rozvodněnou řeku a pokračovat za západem slunce, projít industriální částí města a vyjít na rozlehlé náměstí, vydat se na lov v prostoru vymezeném jeden metr čtvereční, zastihnout ujíždějící loď a naposledy zamávat svému příteli. V hierarchii cvičení se výše uvedené příklady nacházejí v přípravné fázi pro elementární cestu neutrální masky. Dotýkají se i jednotlivých žánrů, jako je u loučení se s přítelem odplouvajícím na lodi melodram nebo tragédie, u hodu kamenem nezřídka (a nechtěně) prosvitne klaun.⁴⁶ Integrací prožitků si studenti pojmenovávají výchozí pohybová centra a motivace pozic a pohybu pro tělesné periferie, učí se spoléhat na imaginaci a rozlišovat záměr a kalkul, bytí a předstírání. Učí se pohybu, a to nejen jako aktéři, ale i jako ti, kteří mu dokážou přihlížet, naslouchat, popisovat, analyzovat a interpretovat jej. Poměrně rychle nacházejí zdroj pohybu pro vodu, zemi, vzduch i oheň, s maskou dokážou projít prostorem, ale paradoxně je často blokuje hlasitý dech či ozvy vlastních nohou (doslova dupot). Jak se například pohnout bez hluku? Precizní odpověď například nabízí historická herecká příručka: „Máte přenést veškerou energii do konečků prstů u nohou, máte soustředit všechnu pozornost na ně, když jste již celé ostatní tělo – ramena, ruce, šiji – osvobodil. Máte držet hlavu, ramena a šiji vždy zpříma, aby hlava a záda zobrazovaly jednu linii.“⁴⁷

Cesta V – Elementární cesta neutrální masky

Elementární cesta neutrální masky je vyústěním průpravných bloků, důležitým prahem mezi „neutralitou“ a „expresí“. Jde o komplexní cvičení, které prověřuje schopnost zacílit na poetické aspekty jevištní existence a tím se vzdálit prázdné ilustraci prostředí. Dává pocítit dramatickou strukturu, tvůrčí úkol či fyzický impulz. Ozřejmuje úměru mezi rozsahem imaginativního světa nositele masky a kvalitou jeho fyzického ztvárnění přírody, překážek a času během elementární cesty. „Správná forma pohybu ve většině případů navodila i jeho správné vnitřní zdůvodnění a cítění.“⁴⁸ A je to právě elementární cesta, která nejvíce evokuje archetypální obrazy (poutník, hrdina), pohádková putování (*Princ Bajaja*, *Sedmero*

⁴⁶ „Ať jde o jakýkoliv dramatický styl, každé divadlo těží ze zkušeností, které herec získává prostřednictvím hry s maskou.“ Jako příklad svého přístupu, odvozeného ze sportu, Lecoq mj. uvedl, že když je tázán, aby učil, jak se stát klaunem, doporučuje začít od neutrální masky, jako například judistovi přidat kulturistiku. Viz J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 55.

⁴⁷ K. S. Stanislavskij. *Dotvoření herce*, s. 64.

⁴⁸ J. Ryšánková. *Herec a pohyb*, s. 4.

krkavců), biblické příběhy (*Útěk Svaté rodiny*), odkazuje k legendám (*Ahasver*), mýtům (Homérův *Odysseus*) či klasickému dramatu (Sofoklův *Král Oidipus*, Shakespearova *Bouře*) nebo literárním dílům (Cervantesův *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*). K této myšlenkové linii se může řadit také Aristotelův pojem „mythos“, jenž obsahuje symbolické praobrazy a dotýká se i mimetického⁴⁹ zobrazení příběhu v lineárním řazení, od začátku přes střed až po konec.

Struktura elementární cesty je neměnná, nelze si libovolně přeskupit ani nahrazovat či rušit jednotlivá prostředí. Student je musí přijmout stejně jako fakt, že jeho představa jednotlivých milníků ho svým rozsahem a rozměrem vždy převyšuje.

Zadání pro elementární cestu neutrální masky zní: za úsvitu vychází maska z moře (Moře všech moří), kráčí po písčité pláži (Pláž všech pláží), až dojde k lesu (Les všech lesů). Musí projít lesem, aby se náhle před ní objevila hora (Hora všech hor). Stoupá, nejprve jde po stezce, cesta se zužuje a na závěr musí šplhat po kolmých stěnách. V pravé poledne dosáhne vrcholu. Nahoře se rozhlédne. Pak seběhne a chvíli kráčí k řece (Řeka všech řek), kterou musí v jejím proudu přebrodit. Na druhém břehu postupně vstupuje do pouště (Poušť všech pouští). A pak pozoruje, jak nad nekonečnou písčitou plání zapadá slunce.

Cvičení nabízí lineární děj a chronologicky odpočítávaný čas od úsvitu do západu slunce. Jasně vymezené limity napomáhají k individuální organizaci cesty. V pedagogice Jacquese Lecoqa má elementární cesta tři úrovně. První je o získávání hluboké zkušenosti. V navazující fázi se student vydává na tutéž cestu, ale za změněných okolností, kdy přírodu zachvátí živly. V rozbouřené krajině je však stále tím, kdo ztělesňuje jak poutníka, tak okolí, osobu uvnitř dramatických momentů a současně katastrofu samu, existuje i ztělesňuje zároveň. Ve druhém i třetím kroku se student hlouběji zanořuje do ztotožnění se s elementy, materiály, prostředím. Obohacen o minulost hledá uvědomělý poetický rozměr přítomnosti, a to nikoli v patosu, ale univerzálním bytí.

Dramatičnost elementární cesty ve své druhé fázi je podporována nejen vnějšími okolnostmi (rozbouřené moře, písčité bouře, hořící les, zemětřesení, rozvodnění řeky), ale i vnitřní dramatickou strukturou, volně asociující paralelu ke klasické pětistupňové kompozici (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa).⁵⁰ Ta se může jevit, i s vědomím „pseudointelektuálního konstrukt“, jako funkční vnitřní organizátor a jeden z předpokladů porozumění cvičení jako paralele k iniciačnímu rituálu, transformačnímu happeningu, divadelnímu dílu. Zahájení cesty (expozice) podává první zprávu o nositeli masky a prostředí, do kterého vstupuje a které současně vytváří. Maska zdolává cestu díky přirozené potřebě postupovat a být v akci, řeší nenadálé překážky na cestě (kolize), která přirozeně graduje

⁴⁹ Lecoq, ačkoli svou školu více orientoval k výuce herectví, dramatické tvorby, a nikoli „pouze“ k umění akčního mimu, rozlišoval mimetismus (imitaci) a mimismus (nápodoba zohledňující i vnitřní svět mima). Tvrdil, že „mimovat znamená doslova ztělesňovat, a tedy lépe rozumět“. J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 22.

⁵⁰ Gustav Freytag. *Technika dramatu*. Překlad Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol. Knihovna divadelního prostoru, 1944.

(krize) a dochází na ní ke zvratům (peripetie). Závěr cesty pak v sobě nese celou její historii, vnáší klid (přítomnost) i předzvěst dalšího zahájení (budoucnost). Je zúročením předchozího (katastrofou). Student svým tělem zobrazuje i zdolává terén a podobně jako v obecné dramatické kompozici jsou body dějového zlomu konkrétním, metafyzickým i symbolickým prahem mezi prožitým, novým a nadcházejícím. Bez těchto milníků by nemohl vzniknout nový začátek, konkrétně jiné prostředí – v kontextu neutrální masky ztělesnění a přetělesnění prostoru. Například aby student překonal silný proud řeky, musí si vizualizovat šíři a hloubku vodního toku, rozmístění kamenů nebo jiných záchytných prvků, charakter břehu, na který vystoupá, a povrch, po němž bude pokračovat k poušti. V této fázi má student za sebou větší část, dostavuje se únava, jež proměňuje jeho fyzické napětí a celkově ovlivňuje kvalitu cesty imaginovaným územím.

Stává se, že se elementární cesta neutrální masky změní na sérii technických cvičení prověřujících tělesnou zdatnost, nebo se dokonce „zvrhne“ v individuální zápas o „správné“ splnění úkolu. Čím více je díky imaginaci angažováno trénované tělo, tím méně se maska podřizuje racionalitě a nositel masky pak mytickou pout završí funkční transformací, ztělesněním masky i prostoru. Po úspěšném překročení všech prahů se student naplno ponoří do emocí i své tělesnosti. V takovém případě se patrně dotýká univerzálního poetického uvědomění a hovoříme o poetickém těle. „V divadle jsou tyto okamžiky, které rozvíjejí běžné hranice vědomí, životodárné a jejich zvláštní hodnota je v tom, že jsou sdílené. [...] Rozhodující je rozšířené vnímání, jakkoli je krátké.“⁵¹

Cesta VI – Maska všech masek

Poslední okamžiky elementární cesty patří upřenému pohledu za horizont. Nad neko-nečnou pouští zapadá slunce, den se uzavřel a s tím symbolická cesta došla k završení. Student⁵² má v tuto chvíli právo kdykoli se odvrátit na znamení ukončení. Ale také má možnost zůstat stát a výjimečně, buď sám, nebo za asistence pedagoga, masku sejmout a vytrvat v postoji, aniž by ho maska zakrývala. Pozorováním je prokázáno, ať opět zní tvrzení jakkoli protichůdně, že v takovém případě tvář působí uvolněně, ale ne relaxovaně, je vyrovnaná, a přesto v napětí. Její neutralita jako by byla stavem ztělesněné katarze a absolutní přítomnosti. Ve své aktivní nehybnosti student ukládá tělovou a tělesnou zkušenost, stává se disponibilním k další tvorbě nebo hlubšímu sebepoznání. Stav svědčí o přijetí, pochopení významu masky. Potvrzuje se, že maska zůstává přítomná i ve své neviditelné, avšak citelné podobě. Je to Maska všech masek: idea masky – maska „za námi“ – maska v těle – maska tělem – ztělesnění masky, a současně student v masce.

Neutrální maska v sobě zahrnuje veškerý kosmos, kolektivní i individuální zkušenost, cosi nadreálného vyvěrajícího z konkrétně všedního, běžného a dostupného. Společný

⁵¹ P. Brook. *Pohyblivý bod*, s. 236.

⁵² Student je zde souhrnným označením pro všechny genderově diverzifikované nositele masky.

předobraz pak modifikuje individuální přístup, závisející na osobité schopnosti představitivosti a dovednosti fyzického ztvárnění. Na počátku systematické průpravy s maskou je maska neutrální, dle výše napsaného je možné ji nazvat Maskou všech masek. Je průkazným zhmotněním základu, citelným pilířem všech ostatních typů a forem masky. Podle Platónova podobenství o jeskyni by tedy tato výchozí fáze mohla být ideou Masky. A zatímco Platón odvíjel poznání od rozumu, Aristotelés stavěl na smyslovém prožitku. Aristotelovsky pojatá mimeze se pak jeví jako napodobování reality uměleckým obrazem, tj. tvůrčí činností směřuje k vystižení podstaty jevu. Předpokládá se, že tu vždy existuje předobraz a obraz, viditelné (přítomné) a neviditelné (nepřítomné), kdy se prostřednictvím viditelného světa (a jeho pozorováním, napodobováním, ztělesňováním) buduje svět fantazie. Tímto elementární cestou neutrální masky má významný potenciál vést z ticha do ticha, od nebytí k bytí, od tušeného ke zjevnému a poetickému.

„Přivádí nás [hloubka] do kontaktu s podstatou života, kterou nazývám univerzální poetické vědomí. Zde máme co do činění s abstraktní dimenzí, tvořenou prostorem, světly, barvami, materiály, zvuky, které najdeme v každém z nás. Byly uloženy v nás všech skrze různé zkušenosti, zážitky a pocity, vším, co jsme viděli, slyšeli, čeho se dotkli a ochutnali. Všechny tyto věci jsou v nás a utvářejí společné dědictví, z něhož vyvěrá elán, dynamika, touha tvořit.“⁵³

Neutrální maska – Maska všech masek – nabízí systematický rozvoj kompetencí v oblasti technických dovedností, pozorování a vizualizace, cizelování fyzické exprese a může poskytnout nevyčerpatelné zdroje inspirace a impulzů. Poskytuje pevný základ pro divadlo masek, ale i v širokém kontextu může být vnímána jako esence herecké průpravy.

Literatura

- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan Hančil et al. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000.
- Brook, Peter. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan Hančil. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.
- Decroux, Étienne. *Slova o mimu*. Přeložili Míša Šmakalová, Lenka Blandin, Pierre Nadaud. Brno: JAMU, 2018.
- Dorcy, Jean. „The Mime“. Přeložil Robert Speller. In: Johnstone, Keith. *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Přeložil Julius Neumann. Praha: AMU, 2014.
- Erban, Vít. *Maska a tvář, hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála, 2010.
- Evans, Mark. *The influence of sports on Jacques Lecoq's actor training. Theatre. Dance and Performance Training*. 2012, č. 2, s. 163–177.
- Freytag, Gustav. *Technika dramatu*. Překlad Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol. Knihovna divadelního prostoru, 1944.
- Fusetti, Giovanni – Willson, Suzy. „The Pedagogy of the Poetic Body“. In: David Bradby, Maria M. Delgado (eds). *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*. New York: Manchester UP, 2002.

⁵³ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 47.

- Hvynar, Jan. *Francouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- Hvynar, Jan. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Praha: AMU & Kant, 2011.
- Kröschlová, Eva. *Jevištní pohyb*. Praha: AMU, 2015.
- Lecoq, Jacques – Carasso, Jean-Gabriel – Lallias, Jean-Claude. *Le corps poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997.
- Lecoq, Jacques – Carasso, Jean-Gabriel – Lallias, Jean-Claude. *The Moving Body*. Přeložil David Bradby. London: Methuen Drama, 2002.
- Lecoq, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Přeložil David Bradby. London: Taylor & Francis Ltd, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude. *Cesta masek*. Přeložil Zdeněk Justoň. Liberec: Dauphin, 1996.
- Murphy, Maiya. *Enacting Lecoq. Movement in Theatre, Cognition, and Life. Cognitive Studies in Literature and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, Springer International Publishing, 2019.
- Murray, Simon. *Jacques Lecoq*. London: Routledge, 2018.
- Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- Ryšánková, Jiřina. *Herec a pohyb. Shodnost základních pohybových principů v přípravě herce a mima*. Praha: SPN, 1968.
- Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce. Kapitoly o pracovní a umělecké disciplíně herce, jeho etice a vzdělání*. Přeložily Alena Kautská, Věra Očadlíková. Praha: ATHOS, 1949.
- Vinař, Josef. *Elementy herectví*. Praha: AMU, 2002.
- Vinař, Josef. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna & AMU, 2017.
- Wilsher, Toby. *The Mask Handbook: A practical guide*. London: Routledge, 2007.
- Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2022 (DKR, HAMU).

MgA. Hana Strejčková je divadelní režisérka, choreografka, performerka, badatelka a pedagožka. Absolvovala magisterské studium dramaturgie-režie na katedře činoherního divadla Divadelní fakulty Akademie múzických umění (DAMU) v Praze. Poté pokračovala ve studiu fyzického divadla na L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq v Paříži, kde získala i pedagogickou kvalifikaci, a je také absolventkou scénografického ateliéru Pascale Lecoq L.E.M. (Laboratoire d'Etude du Mouvement) na téže škole. V Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale v Perugii se věnovala třístupňovému výcviku Mejercholdovy divadelní biomechaniky pod vedením Mistra Gennadije Bogdanova. Pedagogickou kvalifikaci obhájila i absolutoriem programu Kreativní pedagogika na Katedře autorské tvorby a pedagogiky pražské DAMU. V současnosti se věnuje uměleckému výzkumu, režii a choreografii a divadelní publicistice. Spolupracuje s Národním divadlem – Laternou magikou, je uměleckou vedoucí uskupení FysioART, doktorandkou a pedagožkou na katedře nonverbálního divadla HAMU v Praze. V centru její pozornosti stojí vztah objektu a tělesnosti. Jako autorka přispěla studií *Tělo a svoboda* o pohybovém divadle 90. let 20. století do kolektivní monografie *Divadlo a svoboda* (Praha: Divadelní ústav, 2021).