

Hana Strejčková

Elementární cesta neutrální masky k esenci nonverbálního divadla

Úvod

Svou pedagogickou praxi nazýval Jacques Lecoq (1921–1999) cestou. Ať už se jednalo o cestu studií na jeho divadelní škole¹ nebo dílčími fázemi výukového spektra, jakou je například elementární cesta neutrální masky. V rozhovoru se Simonem McBurneyem,² autorem předmluvy k anglickému překladu knihy *Poetické tělo*,³ o sobě Lecoq řekl:

Jsem nikdo. Jsem neutrální bod, kterým musíte projít, abyste mohli lépe artikulovat svůj vlastní divadelní projev. Jsem tu pouze od toho, abych vám pod nohy kladl překážky, díky kterým můžete najít svou cestu.⁴

Otevřenost Lecoqovy metody jí zajišťuje adaptabilitu v čase a prostoru, o čemž dodnes svědčí praxe a živá diskuse v divadelním i akademickém prostředí.⁵ V centru pozornosti této studie stojí elementární cesta neutrální masky, fenomenální zkušenost získávaná prostřednictvím pedagogické pomůcky – specifického trojrozměrného objektu, který za určitých okolností dokáže povzbudit somatickou senzitivitu, motivovat k jednání převyšujícímu vlastní přirozené hranice, navodit fyzický pocit klidu. Umožňuje zažít stav neutrality ve smyslu hluboké vnímavosti ke všemu okolo nás bez náznaku vnitřního konfliktu. Tento typ masky je referenčním bodem Lecoqovy pedagogiky, základní maskou obsaženou ve všech ostatních.⁶ Elementární cesta pak má potenciál otevírat poetické aspekty jevištní existence, kdy tělo – ztělesněná maska – vykresluje autentické tahy⁷ pohybem v prostoru. Čím bohatší je imaginativní svět nositele masky, tím se jeho fyzická pout' pomyslnou přírodou během elementární cesty stává plastičtější a může evokovat až archetypální obrazy či velká dramatická díla, jako je například Sofoklův *Oidipus* či Shakespearova *Bouře*. „Ať jde o jakýkoliv dramatický styl, každé divadlo těží ze zkušeností, které herec získává prostřednictvím hry s maskou.“⁸

1 Mezinárodní divadelní škola Jacques Lecoq (L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq) byla založena v Paříži roku 1956. Až tříletý cyklus vzdělávání se dodnes odvíjí jako komplexní příprava divadelního tvůrce a pedagoga. Pilíři studia jsou akrobacie, masky, improvizace, fyzická exprese, dramaturgie prostoru, teritoria hlavních žánrů (melodrama, komedie dell'arte, buffonáda, antická tragédie, klaun).

2 Absolvent Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq v Paříži. Anglický herec, režisér, dramatik a zakladatel souboru Théâtre de Complicité.

3 Jacques Lecoq–Jean-Gabriel Carasso–Jean-Claude Lallias. *Le corps poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997.

4 Jacques Lecoq–Jean-Gabriel Carasso–Jean-Claude Lallias. Foreword. *The Moving Body*. Přeložil David Bradby. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. ix–x.

5 Z tuzemských osobností ze zkušeností s pedagogikou Jacques Lecoq čerpal například Ctibor Turba. Masku shodně s francouzským pedagogem považuje za důležitou pomůcku ve výuce herectví. Viz Martina Krátká. *Ctibor Turba. Pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. Brno: JAMU, 2018.

6 „Neutrální maska je podpůrným základem všech masek, je citelná pod každou, ať expresivní nebo commedia dell'arte maskou.“ J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 36–37.

7 Mim Jean Soubeyran přirovnal pantomimu k přednášce, kterou mim kreslí do prostoru, přičemž nástrojem kresby je právě tělo. Podrobně viz Jean Soubeyran. Reč beze slov. In: Ladislav Fialka (ed.). *Pantomima: Vybrané staté*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství a AMU, 1988, s. 11–17.

8 „Jako příklad svého přístupu odvozeného ze sportu Lecoq mj. uvedl, že když je tážán, aby učil, jak se stát klaunem, doporučuje začít od neutrální masky, jako například judistovi přidat kulturistiku. Viz Jacques Lecoq. *The Moving body*, s. 55.

Zásadní kroky výzkumného šetření kvalitativního charakteru, a to rešerše vztahů elementární cesty neutrální masky k mýtu, idejím a klasické pětistupňové kompozici dramatu, sestávaly z repetitivní observace práce s neutrální maskou a jednotlivých částí elementární cesty. V textu jsou uvedeny i postřehy ze strukturovaných rozhovorů a reflexí vysokoškolských studentů, divadelníků a pedagogů uměleckého vzdělávání. Důraz byl během analyticko-komparativního způsobu bádání kladen v duchu Lecoqovy pedagogiky více na procesualnost⁹ než na formulaci definic, na interdisciplinární kontextuálnost a pojmenovávání principů vnímání,¹⁰ symbolických přesahů masky, cvičení a paradoxů. Jedním z nich například je, že je možné vzhlížet k neutrální masce s respektem, protože působí jako cosi tajemného a záhadného, ale současně je díky ní možné během zkoušení nalézt aspekty hravosti. Masku stále drží svůj tvar, je to právě disponibilita herce, jehož tělo ji činí zajímavou. „Jednou z největších výzev pro herce je proměna statického, nehybného, ustáleného předmětu v něco živého a sugestivního.“¹¹ A dalším důležitým aspektem je, že motivace či motor pro cvičení s neutrální maskou nikdy nesouvisí s konkrétním charakterem, jako je tomu u ostatních typů divadelních masek, ale zpravidla vychází z realistické situace či prostředí a ze vztahu masky a člověka.

Neutrální maska

Neutrální masku nasazujete stejně, jako byste 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, vášně. Naopak neutrální maska uvádí herce do stavu dokonalé rovnováhy a vede k úspěšnosti pohybu.¹²

Tak jako neutrální maska nenabádá ke ztvárnění určitého charakteru ani jej neevokuje, nezakládá ani nevyjadřuje trvalou identitu nositele. A ačkoliv je sama nehybná, je žádoucí, aby se s každým pohybem svého nositele, jeho energií, nálehavostí a hravostí, proměňovala. Zde je možné najít paralelu k tvrzení antropologa Clauda Lévi-Strausse, který uvedl, že maska není to, co představuje, ale to, co transformuje.¹³ Jednotlivé fáze elementární cesty pak nemají primárně vést k pouhé ilustraci prostředí, nýbrž ke ztotožnění se s přírodním jevem. S neutrální maskou dochází k transformaci tělesného výrazu, kdy se celé tělo stává maskou – ztělesněním masky, ale současně

9 Lecoq tvrdí, že „žádné čtení příruček nemůže nahradit kreativní práci“. Viz Simon Murray. *Jacques Lecoq*. Londýn: Routledge, 2018, s. 56.

10 „Pravý a skutečný význam masek se tedy odkrývá ve specifickém modu vnímání, v němž neplatí ‚bud‘, a nebo‘, ale pouze ‚bud‘ i nebo‘, popřípadě ve kterém hravě balancujeme na spojce ‚i‘, a v němž od ‚bud‘ volně přecházíme k ‚nebo‘ a zase zpátky.“ Viz Vít Erban. *Maska a tvář, hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála, 2010, s. 66.

11 Eugenio Barba-Nicola Savarese. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložili Jan Hančíl, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová, Nina Vangeli. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 142.

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

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

její nositel neztrácí svou komplexní a celistvou osobitost. Například Peter Brook tento stav osvobození těla od obličejce,¹⁴ překrytého maskou nebo dokonce bílým papírem,¹⁵ popisuje jako zážitek s elektrizujícím účinkem: „... neočekávaně se [herec] osvobodí od vlastní subjektivity, a bezprostředně poté se v něm probudí schopnost vnímat vlastní tělo.“¹⁶

Tělo

Tělo je centrem, „odkud“ a „kam“ se rozhlížíme, kam se vztahujeme pohledem či gestem, kam se „přemísťujeme“. [...] Naše pojmání či vnímání prostoru je velmi závislé na tom, jak se díváme, odkud se díváme, zda se pohybujeme či stojíme. Jak jsme naladěni a jak to vše prožíváme. [...] Všechno toto tělesné existování a s ním nedílně spjaté rozvrhování a prožívání znamená, že místo, na němž stojím a zaujímám fyzickou existenci, je jakýmsi aktuálním středem mého prostorového světa. Světa, jehož jsem já přirozeným středem, světa, který rozvrhuji a v němž se i pohybuji. Odtud i váha „místa“ a váha metaforiky místa.¹⁷

Tělo umělce a jeho výrazový pohyb v prostoru začaly do popředí stavět západní divadelní formy ve 20. století, stejně tak masku, ikonický divadelní symbol od dob antického Řecka a Říma. Tělo a tělesnost se staly ústředním motivem nejen divadelních reformátorů a pedagogů, ale i ostatních humanitních vědních oborů, které znovu nahlížely na vnímání lidského těla v odklonu od tradice psychofyzického paralelismu. A maska se na této cestě stala nedílnou součástí mnoha hereckých výcviků:

Od konce 19. století se sama problematika těla a tělesnosti stává značně ožehavou v duchovním směřování, rovněž však v rámci toho, co dnes jeden proud francouzské kulturní historiografie nazývá „pocitovým klimatem“ doby, aktualizována dominantním biologismem tohoto období [...] z jedné strany, na druhé straně krizí konvenčních komunikativních soustav, díky níž se obnažuje na nejvyšší míru, nakolik je moderní život prostoupen znakovostí, a uvolňuje se také – v tomto historickém okamžiku – pole pro navazování na staré sémiotické podněty: paralelně s tím, jak se obrací [...] pozornost k sémiotice, teorii znaku, poutá na různých úsecích kulturního terénu prvořadý zájem sémantika výrazu, až do té chvíle do dorozumívací systematiky

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

15 Toby Wilsher dokonce řadu objektů, napomáhajících zprostředkování pocitu osvobození se od magnetismu, centralismu obličejce, rozšiřuje: „K průzkumu neuvěřitelně prostého, ale silného vztahu mezi hlavou a trupem použijte neutrální masku, cedníky, nebo kbelík. Dejte si přes hlavu papírový sáček!“ Viz: Toby Wilsher. *The Mask Handbook: A Practical Guide*. Londýn: Routledge, 2007, s. 31.

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

17 Josef Vinař. *Elementy herectví*. Praha: AMU, 2002, s. 63–64.

nezahrnovaná, tj. „bezděčná mluva“, gestikulace a mimika, rovněž i vyjadřování a jazyk vepsaný do samotné tělesnosti, rozuměj hnutí a pohybu těla.¹⁸

Vývoj masky

Když Jacques Lecoq otevřel ve druhé polovině 20. století v Paříži vlastní divadelní školu, založil ji na hlubokém zájmu o vitální tělo ve své komplexnosti, o zákonitosti jeho pohybu. Pedagogický koncept opíral o znalost a zkušenosti s dynamikou a mimodynamikou¹⁹ člověka a přírody. „Základním východiskem je jednoznačně život. A právě ten bychom měli rozpoznat prostřednictvím mimujícího těla a hry.“²⁰ Již Lecoqovi předchůdci s odvoláním na Edwarda Gordona Craiga (1872–1966) a Antonina Artauda (1896–1948), režisér Jacques Copeau (1879–1949) a mim Étienne Decroux (1898–1991), hledali prostředek ke zvýraznění fyzické exprese. Našli jej v překrytí obličeje,²¹ díky němuž se tělo bez tváře paradoxně stalo otevřenější a plastičtější platformou. Najednou sebemenší změna postoje, pohybu ruky, či dokonce prstu měla potenciál stát se nositelem významu. Ekonomizace fyzických projevů neutrální maskou dokázala ovlivnit jejich charakter ve smyslu zjemnění pohybových trajektorií, zvědomení vnitřního a vnějšího napětí a oproštění se od zbytečných a unáhlených posunků. Copeau ve své škole²² Le Vieux-Colombier (Starý holubník) zavedl a nazval tento typ masky vznešenou či ušlechtilou (tzv. noble mask²³). Dále ji rozvíjeli Charles Dullin (1885–1949), Étienne Decroux,²⁴ Jean Dasté (1904–1994) a později Jacques Lecoq,²⁵ který pro ni zvolil označení neutrální. A ačkoliv Lecoq nebyl 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.“²⁶

18 Růžena Grebeníková. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997, s. 9–10.

19 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 J. Lecoq. *Moving Body*, s. 47–54.

20 „Naším primárním referenčním bodem je jednoduše život. A právě tento život musíme být schopni rozpoznat prostřednictvím mimujícího těla, skrze hru.“ *Tamtéž*, s. 47.

21 „Návrat k masce, její znovuoobjevení souvisí s tendencí ke ‚zdivadelnění divadla‘.“ Patrice Pavis. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 249.

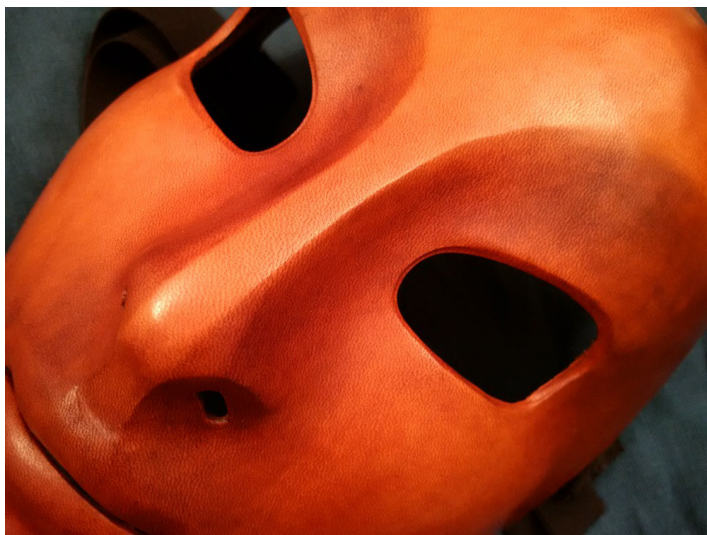
22 Copeauova žákyně Jeana Dorcyho citoval ze zápisků z roku 1922 Keith Johnstone. Viz: Jean Dorcy. *The Mime*. Přeložil Robert Speller. New York: Robert Speller & Sons, 1961. „Co se stane s hercem, který si nasadí Masku? Je odtržen od vnějšího světa. [...] Dovoluje mu zavrhnout všechno, co mu překáží. 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.“ Keith Johnstone. *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Přeložil Julius Neumann. Praha: AMU, 2014, s. 270.

23 „Vznešená maska měla v sobě cosi japonského, ale s neutrální maskou sdílela vlastnosti, jako byl klid, nedostatek konkrétního výrazu a stav rovnováhy.“ J. Lecoq. *Moving Body*, s. 38.

24 Étienne Decroux se také učil u Jacquesa 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 Miša Šmakalová, Lenka Blandin, Pierre Nadaud. Brno: JAMU, 2018, s. 38.

25 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 Jacques Copeaua Jean Dasté ovlivnil Lecoqa v oblasti hry v masce (noble mask) a divadla nó. Viz: J. Lecoq. *Le corps poétique*, s. 18.

26 T. Wilsher. *The Mask Handbook: A Practical Guide*, s. 25.



Obr. 1. Neutrální maska dle Amleta Sartoriho a Jacquese Lecoqa. Foto Hana Strejčková.

Jacques Lecoq zkoumal vztah mezi formou, materiálem a divadelní funkcí neutrální masky spolu s italským sochařem Amletem Sartorim (1915–1962), jenž na základě studia masek *commedia dell'arte* znovuobjevoval řemeslné mistrovství výrobců kožených masek. Společně hledali tvar pro dokonale vyváženou, proporcionálně souměrnou masku, díky které by její nositel mohl rozpoznat vlastní pohybové stereotypy, mechaničnost tělesných projevů. Předpokládali, že tento, pro pedagogické účely vytvořený, objekt zakrývající obličej dokáže člověku navodit stav připravenosti před akcí. Neutrální maska je právě proto jednou ze stěžejních pomůcek, s nimiž se může student (herec, mim, performer, tanečník) tréninkem zbavovat „masek všedního dne“, tj. každodenních výrazů, chaotických nebo vykonstruovaných gest, rutinních pohybových frází a komfortních šablon, a současně pracovat na zvědomování své tělesnosti (nejen výrazového rejstříku svého těla) skrze bytí v neutralitě. Teatrolog Jan Hyvnar vyslovil myšlenku, že neutrální maska napomáhá strukturování chaosu vnitřního života herců k výchozímu tichu. Toto mistrovské dílo paradoxů je demonstrací toho, že svého nositele před ostatními nijak neschovává,²⁷ ale spíše jej demaskuje.²⁸ „Využívalo se principu podvojnosti masky, tj. že maska skrývá i odkrývá. [...] Ale také šlo o nalézání neutrálního a vnitřně dynamického postoje jako východiska pro tuto spontánní hru.“²⁹ Potvrzuje se, že maska je proces holistický i analytický, fyzický a emocionální, vnější a vnitřní. „Maska je jako neustálá dvousměrná komunikace; podává zprávu dovnitř a vysílá ji ven.“³⁰

27 „Co se nejvíce bojíte ztratit, ztrácíte okamžitě. Skrýváte svou obyčejnou obranu, své obvyklé výrazy, svou obyčejnou tvář.“ P. Brook. *Pohyblivý bod*, s. 235.

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

29 Jan Hyvnar. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Praha: AMU & Kant, 2011, s. 102.

30 P. Brook. *Pohyblivý bod*, s. 226.

Neutrální maska a vnímání

Z výše uvedených charakteristik vyplývá, že neutrální maska, ač je sama ve svém výrazu strnulá, zásadně umocňuje tělo (herce, mima, performer, tanečníka) včetně jeho mikropohybů.³¹ Ovlivňuje jeho emoční záchvěvy, postoj, držení těla, polohu paží a tenzi gest, rytmus a vlastnosti dechu. Mimovy tělesné projevy hledají nejen hospodárnost, ale také přesvědčivost. Zkouší si uvědomovat a eliminovat předstírání, osobní blokace a tělesné asymetrie (například z hlediska postury). Veškerá niternost vystupuje skrze neutrální masku na povrch, aniž by sama o sobě o cokoli příliš usilovala. Slovy Petera Brooka: „Veliké kouzlo, které maska každému herci propůjčuje, spočívá v tom, že herec nemůže vědět, jak v ní vypadá. Nemůže vědět, jakým dojmem působí – a přesto ví.“³² Upřesnila bych na základě pedagogické praxe, že tuší, ale přesto Brookův výrok potvrzuje, že definovat masku pouze analyticky a obsahově by znamenalo odhlédnout od intuice, (efemérního) pocitového stavu, vnitřního hmatu čili od subjektivního rozměru hledání a objevování, od šíře a hloubky individuální procesuality, která masku oživuje. Výše zmíněným pojmem „vnitřní hmat – hmatové vnímání“ odkazují k Otakarovi Zichovi, který jej uvádí 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.³³

Za podstatu veškerého jednání považuje motoriku s vnitřně hmatovou povahou. V souvislosti s maskou je tato vnímavost i s ohledem na omezené vidění průzory masky zcela zásadní.

„Čím artikulovanější je vnímání vlastního těla, tím artikulovanější je i vnímání či prožívání okolí. Vysoký stupeň tělového sebeprožívání umožňuje jemnou artikulaci světa.“³⁴ Mim pod maskou/v masce se učí poznat a přijímat i svou nehybnost, nazýváme ji však aktivní nehybností, aktivizujícím tichem, stavem absolutní smyslové přítomnosti. Étienne Decroux napsal: „Je to hybná nehybnost, tlak vody na přehradu, moucha narážející do skla, pozdržený pád věže, jež se nakloní a zůstane stát.“³⁵ Tento stav generující specifické tělesné napětí a vyostřenou vnímavost uvádí mima do stavu

31 „Změny tempa a rytmu dokážou znásobit i ten nejnepatrnější pohyb.“ T. Wilsher. *The Mask Handbook: A Practical Guide*, s. 32.

32 P. Brook. *Pohyblivý bod*, s. 226.

33 Otakar Zich. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 47–48.

34 J. Vinař. *Elementy herectví*, s. 70.

35 E. Decroux. *Slovo o mimu*, s. 74.

rovnováhy a on nepředstavuje nic jiného než neutrální generickou bytost, ontologickou stránku člověka, připraveného například přestoupit k výstavbě charakteru, dramatické situace, či nazkoušení fyzické partitury. „Když student zažije tento neutrální výchozí bod, jeho tělo se osvobodí od všeho předchozího a stane se nepopsaným listem, na který lze vepsat drama.“³⁶ Osoba v neutrální masce nehraje. Každý náznak úmyslně vedeného (vykal-kulovaného) pohybu jen prozrazuje odklon od hledané neutrality. Neutrální maska se proto ve své podstatě nepokouší hrát (přehrávat), ale existovat v prostoru, vztahovat se k určitému či předem určenému prostředí a ztělesňovat esenci bytí, přírodní děje, podstatu lidství. „Tělo se v neutrální masce stává nástrojem exprese.“³⁷

Technika a neutrální maska

Díky tomu, že neutrální maska dokáže propojit každého s tím, co souvisí se všemi, výrazněji se objevují jednotlivé nuance. Nejde však o detaily charakteru, protože tam žádný charakter není, ale o všechny, i nejmenší rozdíly, kterými se odlišují performeři jeden od druhého.³⁸

První kontakt studenta (mima, herce, performeru, tanečníka) s maskou jako objektem se obvykle děje v genderově smíšené skupině:

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.³⁹

Technika práce s neutrální maskou se explicitně nevyučuje ani nepředává jako například Lecoqova analýza pohybu, ale hledá se opakovanou sebezkušeností a pozorováním, nasloucháním kritickým poznámkám pedagoga. Pedagogický přístup nazvaný „via negativa“, jež uplatňovali i jiní divadelní reformátoři, kteří ve své praxi zaváděli eliminační techniky a usilovali o purismus, reflektuje nemálo absolventů Lecoqovy školy. Pro někoho představuje frustrující způsob upozorňování na nefunkční principy, pro jiné jsou připomínky motivací překonávat výše zmiňované překážky na cestě sebezrovoje.⁴⁰

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

37 T. Wilsher, *The Mask Handbook: A Practical Guide*, s. 35.

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

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

40 Podrobněji viz Maiya Murphy, *Enacting Lecoq. Movement in Theatre, Cognition, and Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019, s. 36–44.

Výuka zaměřená na práci s neutrální maskou je kontinuální fyzickou přípravou s důrazem na vnitřně hmatové citění, tělesné schéma,⁴¹ ale také na flexibilitu, sílu, zdatnost, orientaci a na další podpůrné disciplíny. Iniciačním cvičením je obvykle probouzení masky. Student s maskou ulehne na podlahu a zavře oči. V určité chvíli na základě vnitřního impulsu maska ožívá. „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.“⁴² A to je zásadní, neboť maska vstupuje do prostoru poprvé, i když se může cvičení nebo jeho obdoba nesčetněkrát opakovat. Zvnějšku se například sleduje kontakt s podlahou, směr pohledu, posloupnost kladení rukou a nohou, úsilí vyvíjené k pohybu, prostorové vidění, rozložení těžiště, asymetrické držení těla či křeč, pohybová trajektorie, plynulost a propojenost pohybů ad. V úvodních lekcích⁴³ někteří studenti v souvislosti s maskou naznačují obavy a pochybnosti, vyjadřují jisté nepohodlí,⁴⁴ ale z jiných je naopak cítit velký elán, touha vracet se do prostoru a objevovat. Studenti si postupně uvědomují, že se jim s nasazením masky přirozeně uvolňují obličejové svaly, že proměňují dech⁴⁵ a tempo, pocítí uhlavní centra 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, byt' by prováděl stejné pohyby, stejná gesta.“⁴⁶

Jak píše Jan Hyvnar:

Copeau i Dullin si také všimli, že maska pomáhá žákovi koncentrovat a uvolnit se. Decroux to později nazval ‚dosažením prázdnoty‘, a tedy prvním krokem k překročení hranice, za níž tělo herce jedná a ožívá samo o sobě, bez textu, scény nebo hudby. Je naopak schopno promlouvat tím, jak zápasí s prostorem kolem sebe.⁴⁷

Ze společných reflexí se studenty pohybového herectví po sérii cvičení vyplynulo, že neutrální masku považují za jednu ze základních pomůcek pohybového divadla, neboť je klíčem k plnohodnotné jevištní přítomnosti, organickému časování, funkčnímu vztahu k prostoru a prostředkem

41 „Tělo je výchozím bodem pro určitou činnost ve světě‘, ‚rejistřikem‘, do kterého jsme vepsáni v našem vědomém životě a do kterého se ‚zapisujeme‘ veškerou svou další činností.“ Maurice Merleau-Ponty. *Résumés de cours*. Paris: Gallimard, 1968, s. 16. Cit. z Jan Halák. Vnímání je již vyjadřování. Merleau-Pontyho první přednášky na Collège de France. *Reflexe: Filozofický časopis*. 2017, č. 52, s. 124. Dostupné také z: <https://doi.org/10.14712/25337637.2017.19> (cit. 5. 6. 2022).

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

43 Cílem studie není vyčerpávající výčet řady klasických cvičení. Obvykle se postupuje od probouzení masky přes zrození gesta k žvlům, ztotožnění se s elementy a elementární cestě. Konkrétní příklady: Poslední sbohem, Hod kamenem, Honitba ad.

44 Masky tohoto typu nemá (jako posmrtná maska) přiléhat těsně k obličejí. Je důležité zachovat mezeru mezi ní a tváří, aby vznikl prostor pro hru. Jacques Lecoq ji pro vstup do tématu nejprve dával (a dodnes se postup ve škole dodržuje) jako objekt zkoumání do rukou studentům. V reflexích o prvních zkušenostech s neutrální maskou nejčastěji zaznává ztížené dýchání, pocit úzkosti, ztuhlost, jiní popisují změněné vnímání tělesného schématu, zvědavost a otevřenost, celkové zpomalení.

45 Někteří studenti začnou po nasazení masky intenzivněji dýchat, jako by to byla například potápěčská maska. Jejich dech je natolik slyšitelný, že přehlušuje vnímání samotné fyzické akce.

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

47 Jan Hyvnar. *Francoouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 165.



Obr. 2. Neutrální maska a její první procitnutí. Foto Anna Benháková.

k vycizelování tělesného slovníku. U elementární cesty neutrální masky později jako zásadní poznatek uvedli odlišnost mezi tělem civilním (všedním) a tělem v masce, úkolem a touhou jít vpřed, povinností a zvědavostí. Lecoq i jeho následovníci zdůrazňují, že univerzalita není totéž, co uniformita.⁴⁸ Ačkoliv se předobrazy cesty odrážejí od reality (ve smyslu konkrétního prostředí a akce), není cílem její věrná replikace, nýbrž nadstavba, ale ne ve smyslu sakralizace, ale s využitím umně hierarchizované hry, tj. transpozice⁴⁹ neviditelného ve viditelné, čímž se dotýkáme samotné podstaty divadla – divadelnosti. „Divadlo se pro Lecoqa, jako každá forma hry může stát světem, který se řídí svou vlastní logikou, světem, kde je představivost osvobozena, protože logika těla přebírá logiku mysli.“⁵⁰

Úvod do elementární cesty

Elementární cesta neutrální masky dodržuje jednotu děje a času. Osoba v neutrální masce „putuje“ od úsvitu do západu slunce, „poutník“ prochází přírodní scénérií v daném pořadí. Toto cvičení má v pedagogice Jacquese Lecoqa tři úrovně. První cesta je především o získávání hluboké zkušenosti, o nespočtu opakování jak jejích částí, tak celé délky. Ve druhé fázi se student

48 J. Lecoq. *The Moving Body*, s. 40–41.

49 M. Murphy. *Enacting Lecoq*, s. 89.

50 Mark Evans. The Influence of Sports on Jacques Lecoq's Actor Training. *Theatre. Dance and Performance Training*. 2012, č. 2, s. 163–177. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2012.686451> (cit. 31. 11. 2021).



Obr. 3. Neutrální maska zahajuje svou elementární cestu v moři. Ve vertikální i horizontální rovině je uplatňován pohybový princip vlnění. Foto Anna Šolcová.

vydává na tutéž cestu, ale za změněných okolností – příroda je rozbouřená, zachvácená živly. Student se pohybuje v extrémních podmínkách, prožívá kataklyzma, a zároveň sám sebou ztělesňuje veškeré dramatické momenty a katastrofy. Co krok, to překážka a nutnost modifikovat svůj pohyb, existovat a ztělesňovat zároveň. Ve třetím kroku se student identifikuje s elementy, materiály, prostředím. Hledá uvědomělý poetický rozměr přítomnosti, nikoli patos, ale mýtické univerzum.

Příběh elementární cesty se během let vyvinul v tuto posloupnost: za úsvitu vychází maska (Maska všech masek) 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. Struktura cesty je neměnná a student (herec, mím, performer, tanečník) musí přijmout, že jeho představa jednotlivých milníků ho svým rozsahem a rozměrem vždy převyšuje.

Elementární cesta (druhá a třetí etapa) může působit dramaticky jak na nositele masky, tak vnějšího pozorovatele. Disponuje nejen dramatickými momenty – událostmi (hořící les, zemětřesení, rozvodněná řeka), ale i vnitřní dramatickou strukturou, motivující k jednání performerů. Jan Hyvňar rozšířil pojetí dramatickosti, aby nebyla „chápána jako úzce specializovaná pro žánr



Obr. 4. Neutrální maska na své elementární cestě překonává překážky. Napětí je vedeno z centra do periferií těla, které současně usiluje o geometrickou čistotu. Foto Anna Šolcová.

dramatu a dramatického divadla, ale spíše jako základní existenciální kategorie. Předpokládáme, že tu vzniká napětí mezi dvěma silami, mezi nutností a svobodou, mezi ‚jsem jedním‘ a ‚jdu‘.⁵¹ Pohybujeme se chronologicky po ose elementární cesty, která generuje symbolické roviny (například cesta životem), vyjevuje metaforické obrazy (například Ahasver, Odysseus), nabývá mýtického rozměru (například hrdina), pro někoho vystupují na povrch archetypální obrazy (například poutník). Drama je obecně označením symbiózy epického a lyrického, čili objektivního a subjektivního přístupu ke strukturovanému dílu, jehož předobrazem může být (a zpravidla je) příběh či vyprávění s vazbou na lidské dějiny či univerzální bytí. K této myšlenkové linii se řadí Aristotelův pojem „mythos“, jenž obsahuje symbolické praobrazy a dotýká se i mimetického⁵² zobrazení příběhu v základním řazení, od začátku přes střed až po konec. Joseph Campbell považuje „mýtus za tajný otvor, jímž se do projevů lidské kultury vlévá nevycerpitelná energie kosmu.“⁵³ A Claude Lévi-Strauss shrnul masky do oboru, „který spojuje mytické údaje, sociální a náboženské funkce a výtvarné výrazy“⁵⁴. Mýtus tak za určitých okolností může být analogií masky. Je odkazem na prapůvodní spjatost masky s rituálem, když v minulosti skrze masku tanečník komunikoval s čímsi nadreálným

51 Jan Hyvnar. Základy herectví nonverbálního divadla. *ArteActa*, 2021, č. 5, s. 102.

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

53 Joseph Campbell. *Tisíc tváří hrdiny*. Překlad Hana Antonínová. Praha: Argo, 2017, s. 17.

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

na základě zakořeněného mytického příběhu. I v současnosti, kdy se student vydává na elementární cestu s neutrální maskou, navazuje tím na všechny předchozí jedince, jimiž jsou hrdinové, poutníci, snové postavy atp.

S vědomím „pseudointelektuálních“ hranic se neustále, a především opatrně dotýkáme paradoxů, čím neutrální maska je a není, co přirozeně nabízí a co jí podsouváme. Může v sobě obsahovat veškerý kosmos, a zároveň se koncentrovat na ztělesnění nebo ukázkou detailu, být zdrojem objevování všeobecně platných forem, „a nebo“/ „i“ objektem upozorňujícím na psychofyzicky dekomponovanou individualitu. Má potenciál nabídnout emocionálně-estetický zážitek, ale také uvrhnout pozorovatele do role svědka, jenž sleduje (sebe)ztracení se na elementární cestě. Všichni přítomní v danou chvíli ví, že elementární cesta vede imaginovanou přírodní scénérii, motivovanou individuálními představami společného předobrazu. Ten se ale jen za dodržení určitých podmínek stává pro pozorovatele plastickým zpodobněním překonávání krajiny, „a nebo“ titíž zúčastnění přihlížejí tělesným cvičením bez obsahu (a přesahu), která znázorňují individuální zápas s prostorem a časem.

Univerzální poetické uvědomění

Z již vyřčeného a ve volné návaznosti na učení starověké filozofie vyplývá, že elementární cesta neutrální masky může stavět na nápodobě – mimesis, vždy vyžaduje techniku – techné a intuitivní vrstvu či nadstavbu – poiésis. Pro další ucelení obrazu je vhodné se zastavit u Platónovy esenciální teorie mimize, která vychází z existence světa idejí. Tyto ideje jsou člověku neviditelné.⁵⁵ Je zde vnesen a rozvíjen princip, že na počátku všeho je něco, co je ideální, jako je například Bůh, Divadlo, Kniha..., vše odtud odvíjené je nápodobou toho, co mu předchází, tedy ideou Divadla, ideou Knihy atp. Idea nabírá podobu specifické „stylizace“, je esencí ideality, a současně pasivním napodobením vnější skutečnosti. Maska v Platónově pojetí je tedy ideou čili Maskou s velkým písmenem na začátku slova. V Lecoqově pedagogice se touto optikou idea masky – Maska stává zhmotněnou představou právě ve tvaru a pojetí neutrální masky, která je citelnou součástí, pilířem všech ostatních masek. Podobně je pak možné nahlížet na Moře všech moří, Les všech lesů, Horu všech hor a další prvky elementární cesty, akorát ke zhmotnění nedochází ve smyslu materiálním, nýbrž poetickém. Zatímco Platón odvíjel poznání od rozumu, Aristoteles stavěl na smyslovém prožitku. Aristotelovsky pojatá mimize se pak jeví jako napodobování reality uměleckým obrazem, tj. tvůrčí činností směřuje k vystižení podstaty jevu. Divadlo zde zobrazuje život, ale cílem nemusí být věrné vyobrazení děje, skutečnosti, věci či přírody, žádoucí je již komunikovaná univerzalizace, tedy povýšení díla nad realitu samu. Mimize tedy předpokládá, že tu vždy existuje předobraz a obraz, viditelné (přítomné)

55 Platónův obraz lidského života a lidského poznání ve známém podobenství o jeskyni.

a neviditelné (nepřítomné), kdy se prostřednictvím viditelného světa (a jeho pozorováním) buduje svět fantazie, fikce. Tímto cestou divadelní tvorby, nejen elementární cesty neutrální masky, vede z ticha, od Nebytí k Bytí. A právě elementární cesta neutrální masky dokáže nabídnout nejen pocit z odvedení cvičení či zkušenost s ním, ale především zprostředkovat univerzální poetické uvědomění, a to jakmile se nositel masky dotkne „neviditelného“:

Přivádí nás [hloubka] do kontaktu s podstatou života, kterou nazýváme univerzální poetické vědomí. Zde máme co do činění s abstraktní dimenzí, tvořenou prostory, světly, barvami, materiály, zvuky, které najdeme v každém z nás. Byly uloženy v nás všech skrze různé zkušenosti, zážitky a pocity, všim, 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.⁵⁶

Můžeme na elementární cestu neutrální masky nahlédnout také jako na dramatickou kompozici, členěnou do pěti fází, konkrétně na expozici, kolizi, krizi, peripetii, katastrofu.⁵⁷ A ačkoliv se tato parabola dramatu může v divadelní diverzitě 21. století zdát přežitkem, a také v souvislosti s elementární cestou neutrální masky konstruktem, tomu navzdory je tato kompozice stále citelná v jádrech systémů, ať literárních, divadelních – dramatických, či herních. Všude tam, kde je potřeba uvést do děje, je nezbytné vytvořit předpoklady k porozumění ději (expozice). Aby děj mohl zaujmout, je nutné navodit napětí, vložit konflikt nebo motor jít vpřed, povzbuzení k potřebě vyřešit jej (kolize). Každá událost i situace graduje, dramatické vyvrcholení (krize) je pomyslnou hranou, z níž vyvěrají možnosti řešení, vznik dalších variant a variací, překážek či zvratů (peripetie), a nutí k akci. Završení cesty je pak rozuzlením předchozího, celkově navozuje uvolnění, může (ale nemusí) být předpokladem pro zahájení cesty nové (katastrofa).

Z výše uvedeného vyplývá, že neutrální maska odděluje profánní časoprostor od světského, precizuje tělesné pojmosloví, propojuje tělo, mysl, emoce a soustředí pozornost dovnitř sebe sama, stejně tak reaguje na vnější podněty. Pracuje se ztotožněním a ztělesněním. Zrcadlí dynamiku asociovaného prostředí, nebo se jím dokonce stává, a v této dualitě se samotným posunem vpřed graduje přirozené napětí.

Student (mim, herec, performer, tanečník), který na obličej nasazuje masku a vydává se na pout', rytmem svého dechu, plasticitou tělesných asociací hierarchizuje jednotlivé kroky, aby jeho pohyb na elementární cestě neztrácel tempo. V každé jednotlivé fázi zdolává terén a teprve po jeho zdárném překonání může pokračovat dál. Do svého těla vstřebává obraz prostředí a tělesnými

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

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



Obr. 5. Neutrální maska zakončila svou elementární cestu imaginární krajinou na poušti pohledem na západ slunce. Foto Anna Šolcová.

prostředky jej komunikuje ven. Podobně jako v obecné dramatické kompozici jsou body dějového zlomu prahem mezi prožitým, překonaným (minulost), novým (přítomnost) a nadcházejícím (budoucnost), nabízí i elementární cesta neutrální masky konkrétní přechody, metafyzické a symbolické prahy. Bez nich není možné pokračovat čili přejít do jiného světa (fáze). Student si buď v každém prostředí prožije znovu celý pětistupňový cyklus, nebo pouze jeho část, než překročí hranici do další úrovně. Aby bylo například možné vyjít z moře a pokračovat v cestě po písčné pláži, je nutné být sám sobě architektem a vystavět si krok za krokem tzv. „pomyslné schody“. Student se například musí rozhodnout, zda se bude postupně brodit k pobřeží, anebo se nechá vyvrhnout z moře přílivovou vlnou, či objeví jiné způsoby pro svůj pohyb vpřed. Každá kapitola elementární cesty má začátek, gradaci či prostředek a konec. Bez těchto konců – bez překročení prahu – by nemohl vzniknout nový začátek, konkrétně jiné prostředí – v kontextu neutrální masky ztělesnění a přetělesnění prostoru.

Elementární cesta neutrální masky zcela přirozeně proměňuje i fyzické napětí studenta s maskou. Tělesná únava, která se individuálně dostavuje, ovlivňuje dech a celkový projev, následně i charakter (kvalitu) cesty samotné. Každým okamžikem student prozkoumává imaginované území, a právě tak každý moment je chvílí pro jeho rozhodnutí, které je však podřízeno nikoliv racionalitě (předjímání a vyhodnocování), ale vnitřní touze Masky objevovat. Na konci elementární cesty student (tělo v masce/ pod maskou/ ztělesněná maska/ Maska) završil cestu, transformaci, mytickou pout'. Pokud se mu podařilo projít všemi důležitými fázemi, prožívá vypjatý emoční stav – naplno prociťuje svou tělesnost, dotkl se univerzálního poetického uvědomění.



Obr. 6. Elementární cestu neutrální masky završila studentka Katedry nonverbálního divadla HAMU Katarína Hudačková. Foto Anna Šolcová.

Student stojí a pozoruje, představuje si západ slunce nad pouští. – A tehdy, když pedagog pozorováním vyhodnotí jeho stav, opatrně studentovi sejme neutrální masku. Student pak dál udržuje napětí, aniž by ho clonil/ zakrýval objekt. Pozorovatelé vidí, že jeho tvář působí vyrovnaně a sledují postupné tišení dechu. Jsme svědky završení elementární cesty neutrální masky, kdy se tělo před námi právě stalo ztělesněním masky ve své čistotě, v Platónském slova smyslu. Tělo přijalo Masku bez nutnosti překrytí těla maskou. „Co bylo řečeno, je vyřčeno.“⁵⁸

Maska všech masek

Empirií se repetitivně potvrzuje, že maska zůstává přítomná i ve své neviditelné, avšak citelné podobě. Je to Maska všech masek: idea masky – maska „za námi“ – maska v těle – tělo maskou. Student (mim, herec, performer, tanečník) prošel jednotlivými fázemi v imaginární krajině i přes osobní racionální a fyzické překážky, aby se na konci stal Nikým a Všemi (ve smyslu Nobody, Everyman, Everybody) – neutrální platformou připravenou k osidlování Něčeho nového. Jeho neutralita jako by byla stavem ztělesněné katarze a absolutní přítomnosti. Ve své aktivní nehybnosti ukládá tělovou a tělesnou zkušenost, stává se disponibilním k další tvorbě nebo hlubšímu

58 „Ce qu'est dit, est dit.“ Velice často opakovaná věta pedagogy na Mezinárodní divadelní škole Jacques Lecoq.

sebepoznání. „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.“⁵⁹

At' už sledujeme elementární cestu neutrální masky jako sestup do mytické krajiny, anebo ji vnímáme jako paralelu k realitě, či jako spektrum technických dovedností a prověrku tělesné zdatnosti, je jednou z důležitých fází hereckého tréninku. A může být vnímána jako esence nonverbálního, pohybového divadla.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Embodied Mask – Embody Truth of Mask“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021 (SGS, HAMU).

Hana Strejčková je divadelní režisérka, choreografka, performerka, badatelka a pedagožka. Absolvovala magisterské studium dramaturgie na Katedře činoherního divadla Akademie múzických umění v Praze. Poté pokračovala ve studiu fyzického divadla na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži, kde získala i pedagogickou kvalifikaci, a je také absolventkou scénografického ateliéru Pascale Lecoq L.E.M. (Laboratoire d'Etudes 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. Dále získala pedagogickou kvalifikaci v programu Kreativní pedagogika na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU. V současnosti spolupracuje s Národním divadlem – Laternou magikou, vede uměleckou platformu FysioART, je 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* (Divadelní ústav Praha, 2022).

E-mail: kozova01@st.amu.cz

Abstrakt

V předkládané studii se pozornost upíná k elementární cestě neutrální masky dle metody Jacquese Lecoqa. Kvalitativní analyticko-komparativní design výzkumného šetření cílí na rozvíjení potenciálu neutrální masky

v uměleckém vzdělávání zaměřeném na divadlo a hledá paralely průpravného cvičení ve vztahu ke starověké filozofii, antropologii a teatrologii. Důraz je kladen na longitudinální proces, jenž se opírá o tři pilíře: vlastní zkušenost – teoretické poznatky – pedagogická praxe. Výchozím impulsem je jeden z mnoha paradoxů, že motivace či motor pro cvičení s neutrální maskou nikdy nesouvisí s konkrétním charakterem, ale vždy vychází z realistické situace či prostředí. Pozornost je proto věnována klíčovým fázím elementární cesty, imaginované poutě přírodní scenérii. Do popředí se tím dostávají pojmy jako stav přítomnosti, dynamika, ztělesnění prostoru, dramatický moment, gradace napětí, univerzální poetické uvědomění. Elementární cesta neutrální masky v kontextu interdisciplinárních úvah získává nové rozměry a z určitého pohledu se stává esencí nonverbálního, pohybového divadla.

Klíčová slova: Jacques Lecoq – neutrální maska – elementární cesta – univerzální poetické uvědomění

Abstract

This study is focused on the fundamental journey of the neutral mask according to the method of Jacques Lecoq. The qualitative analytical-comparative design of the research seeks parallels of preparatory exercises in relation to ancient philosophy, anthropology and theatre studies. It aims to develop the potential of a neutral mask in theatrical education. The longitudinal process is based on three pillars: personal experience, theory, pedagogical practice. The initial impulse is precisely the paradox that the motivation or engine for exercising with a neutral mask is never related to a specific character but is always based on a realistic situation or environment. Therefore, attention is paid to the key phases of the fundamental path, the imagined pilgrimage of natural scenery. Concepts such as the state of presence, dynamics, the embodiment of space, universal poetic awareness, dramatic moment, hierarchy come to the fore. The fundamental path of the neutral mask develops into other dimensions in the context of interdisciplinary considerations and, from a certain point of view, becomes the essence of nonverbal, physical theatre.

Keywords: Jacques Lecoq – neutral mask – fundamental journey – universal poetic awareness

Použitá literatura:

- Barba, Eugenio–Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložili Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová, Nina Vangeli. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000.
- Brook, Peter. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan Hančil. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.
- Campbell, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Přeložila Hana Antonínová. Praha: Argo, 2017.
- Decroux, Étienne. *Slova o mimu*. Přeložili Míša Šmakalová, Lenka Blandin, Pierre Nadaud. Brno: JAMU, 2018.
- Dorcy, Jean. *The Mime*. Přeložil Robert Speller. New York: Robert Speller & Sons, 1961.
- 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. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2012.686451>.
- Freytag, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložili Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol. Knihovna divadelního prostoru, 1944.
- Grebeníčková, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997.
- Halák, Jan. Vnímání je již vyjadřování. Merleau-Pontyho první přednášky na Collège de France. *Reflexe: Filozofický časopis*. 2017, č. 52, s. 111–135. Dostupné z: <https://doi.org/10.14712/25337637.2017.19>.
- Hyvnar, Jan. *Francouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- . *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Praha: AMU & Kant, 2011.
- . Základy herectví nonverbálního divadla. *ArteActa*. 2021, č. 5, s. 85–110. Dostupné také z: <https://arteacta.cz/zaklady-herectvi-nonverbalniho-divadla/> (cit. 14. 11. 2022).

Johnstone, Keith. *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Přeložil Julius Neumann. Praha: AMU, 2014.

Krátká, Martina. *Ctibor Turba. Pedagogika v mimickém a komediálním divadle*. Brno: JAMU, 2018.

Lecoq, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Přeložil David Bradby. Londýn: Taylor & Francis, 2006.

Lecoq, Jacques–Carasso, Jean-Gabriel–Lallias, Jean-Claude. *Le corps poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997.

———. *The Moving Body*. Přeložil David Bradby. Londýn: Methuen Drama, 2002.

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

Murphy, Maiya. *Enacting Lecoq. Movement in Theatre, Cognition, and Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.

Murray, Simon. *Jacques Lecoq*. Londýn: Routledge, 2018.

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

Soubeyran, Jean. Řeč beze slov. In: Ladislav Fialka (ed.). *Pantomima: Vybrané statě*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství a AMU, 1988, s. 11–17.

Vinař, Josef. *Elementy herectví*. Praha: AMU, 2002.

Wilsher, Toby. *The Mask Handbook: A Practical Guide*. Londýn: Routledge, 2007.

Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.