

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TECHNIKA BAROKNÍHO HERECTVÍ

vedoucí bakalářské práce: PhDr. Barbara Topolová, PhD.

odborná konzultantka: Mgr. Magdaléna Jacková, Ph.D.

autorka bakalářské práce: Marta Ebenová

rok dokončení práce: 2013

Technika barokního herectví

Na základě odborné literatury a dobových pramenů (esejů, obrazového materiálu, hudebních záznamů, ale též výpovědí současných umělců věnujících se dobové interpretaci) práce pojmenovává a charakterizuje základní prvky techniky barokního herectví. První část se v širších souvislostech věnuje jeho obecným principům (vztahu herce s publikem, práci s energií, hereckému prožívání, apod.), druhá část popisuje jednotlivá pravidla barokní deklamace, gestiky, mimiky a jevištního pohybu. Studium odhalilo řadu podobností barokního herectví s prvky jiných divadelních žánrů (především japonského kabuki), ale také například s výsledky současných psychologických výzkumů v oblasti řeči těla. Díky tomu bylo možné objasnit některá zdánlivě samoúčelná pravidla a doplnit výklad hereckých principů o další cenné poznatky.

Klíčová slova: Barokní divadlo. Herecké prožívání. Hercova práce s energií. Barokní gestika. Barokní deklamace. Barokní jevištní pohyb.

ABSTRACT

Baroque acting technique

Based on professional literature and historical sources (essays, pictorial material, musical scores but also statements of contemporary artists engaged in historical interpretation), the thesis determines and characterizes the basics of baroque acting technique. The first part deals with general principles (actor-audience relationship, handling of energy, emotional involvement of an actor etc. The other part describes individual rules of baroque declamation, gestures, facial expression and stage movement. The study has revealed a number of analogies between the baroque acting technique and that of other genres (most importantly Japanese kabuki theatre) but also with results of contemporary psychological researches in the area of body language. Thanks to these revelations, we were able to clarify some seemingly groundless rules and to enrich the explanation of acting principles with additional valuable information.

Key words: Baroque theatre. Emotional involvement in acting. Handling energy in acting. Baroque gestures. Baroque declamation. Baroque stage movement.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem *Technika barokního herectví* vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů.

V Praze dne 7. 5. 2013

podpis

Děkuji PhDr. Barbaře Topolové, PhD. za obětavost, cenné rady a humor, který ji nikdy neopustil, Mgr. Magdaléně Jackové, Ph.D. za vlídnost, ochotu a podnětné připomínky a Monice Reslerové za věnovaný čas a inspirativní nápady.

1. Úvod	1
----------------------	---

ČÁST 1 – PRINCIPY

2. Tvořil Ducha stejně strašidelného pro diváka jako pro sebe	11
<i>Jak (ne)prožívat své role</i>	
3. Krvi Kristova, napoj mě	15
<i>Jak pojmut vztah konkrétního a abstraktního v herecké tvorbě</i>	
4. Lad v neladu	19
<i>Jak docílit přirozeného projevu</i>	
5. Velké divadlo světa	22
<i>Jak hrát divadlo uprostřed velkého divadla světa</i>	
6. Umění neuchvátí, leč je-li skryto	24
<i>Jak charakterizovat postavy a zároveň dodržet estetická pravidla</i>	
7. Perla nepravidelných tvarů	27
<i>Jak účinkovat uprostřed malovaných kulis, s vrstvou líčení na obličejích, stylizovaně se pohybovat, a přitom nepůsobit jako mrtvá socha</i>	
8. Dojmout a přesvědčit	29
<i>Jak komunikovat s publikem</i>	
9. A nikdy neopustí své postavy	34
<i>Jak komunikovat s partnerem na jevišti</i>	
10. Drezura těla	35
<i>Jak udržovat hereckou hygienu</i>	
11. Barokní rovnováha.....	36
<i>Jak pracovat s energií</i>	
12. Blesk ze srdce	38
<i>Jak vstupovat na jeviště</i>	
13. Předehra a dohra	40
<i>Jak začínat a končit herecký výstup</i>	
14. Pravá míra napodobení	41
<i>Jak se při množství stylizace nedopustit nepřiměřeného projevu</i>	

ČÁST 2 – PRAVIDLA

15. Jevištní pohyb	44
16. Gestika.....	47
17. Deklamace	58
18. Mimika	63
19. Závěr	67
Seznam použité literatury	68
Příloha	72

1. Úvod

VYMEZENÍ HRANIC TÉMATU

Téma této studie může být zdánlivě tak široké, že bude třeba v úvodu jasně vymezit nejen o čem pojednává, ale také o čem nepojednává. Začneme posledně zmiňovaným.

Předmětem následujícího textu nebude příručka pro rekonstrukci barokních inscenací. Tím by se téma značně rozšířilo, protože by bylo nutno zmínit polemiky na téma problematiky ohledně toho, s jakou výslovností se mají rekonstrukce uvádět, jestli se starou, navíc speciální *deklamační* výslovností nebo novou, které diváci sice lépe rozumí, ale přestanou pak vlastně rozumět, řekněme, energetické stránce inscenace (což by se zase dalo dlouze vysvětlovat, ale spokojme se nyní s tím, že hudba a dobové tance doprovázející inscenace byly chápány jako přepis slov, takže harmonie celku, ve kterém do sebe původně vše zapadalo, by byla změnou výslovnosti porušena). Navíc by se dalo polemizovat se samotným výrazem rekonstrukce. Když byla herci Laurentu Charoy¹ v rozhovoru položena otázka: „*Jak chápat, když se inscenuje, zda to není ‚pouhá‘ historická rekonstrukce?*“ odpověděl: „*Barokní divadlo není žádná historická rekonstrukce, je to živé divadlo. A přestože se na hry ze 17. století aplikují dobové principy, jejich přenos je již nutně poznamenán naší současnou interpretací a dnešní představou o divadelní tvorbě, ale i tím, co dnešnímu divadlu chybí, co se dávno zapomnělo. Naší snahou je především oživit to, co bylo společným rysem veškerých odvětví barokního umění, stmelovalo jeho estetiku a podtrhovalo emoční napětí – smysl pro divadelnost. Nepokoušíme se o precizní historickou rekonstrukci, ale o živý proces znovu-tvoření.*“²

Studie se nevěnuje výslovnosti dílčích hlásek ve světových jazycích v době baroka. Také není encyklopedií barokních konvenčních gest a nenabízí dlouhé seznamy jednotlivých pohybů tváře při různých emočních pohnutkách, jak tomu činí některé dobové texty.

1 Laurent (Lorenzo) Charoy (*1968), francouzský herec s italskými kořeny. Aktivně se věnuje baroknímu herectví, vedle činohry se navíc zabývá pantomimou a klaunstvím. Působí rovněž jako pedagog barokní gestiky a deklamace. (V České republice každoročně vede kurz barokního herectví v rámci Letní školy staré hudby ve Valticích.)

2 KULOVÁ, Eva. Můj vztah k baroknímu divadlu je intimní. Rozhovor s Laurentem Charoy. *Divadelní noviny* 18. 11. 2009.

A není také historickým pojednáním o herectví na konkrétní scéně v konkrétní době. Nezajímá se o baroko jakožto historické období, ale o baroko jako umělecký styl.

Předmětem studie je především postihnout základní rysy barokní herecké techniky, popsat příčiny, účel a důsledky jednotlivých pravidel, a především, znovu-nalézt zapomenuté principy barokní divadelní tvorby, *pokusit se oprášit tvary a šat barokní múzy, aby nás mohla inspirovat i dnes...*

PRINCIPY A PRAVIDLA

V první části práce se budeme věnovat obecným principům barokního herectví (vztahu herce s publikem, práci s energií, hereckému prožívání, a podobně), které přiblížíme na konkrétních příkladech. V druhé části pak pojmenujeme základní pravidla barokního herectví.

Principy i pravidla se přitom pokusíme nahlédnout v širších souvislostech. Porovnáme je například s japonským divadlem kabuki, technikou K. S. Stanislavského a M. Čechova a zmíníme *Duchovní cvičení sv. Ignáce z Loyoly*. V úvahu vezmeme rovněž výsledky současných psychologických výzkumů v oblasti řeči těla.

Cílem je prostřednictvím těchto souvislostí objasnit některá zdánlivě samoučelná pravidla a doplnit výklad hereckých principů o další cenné poznatky.

KAM A JAK

V rovině historického herectví můžeme sledovat: 1) jednotlivé cíle, ke kterým směřuje – tzn. Odpovídáme na otázku *KAM?*; 2) způsob, jakým těchto cílů dosahuje – tzn. Odpovídáme na otázku *JAK?*; 3) cvičení, kterými lze tuto techniku tříbit a profesionalizovat. V této práci se budeme věnovat

prvním dvěma bodům. (Cvičení zmíníme jen ojediněle v případech, kdy jich použijeme k jasnějšímu vysvětlení složitějších principů.) Z toho důvodu sestává název každé z kapitol v první části této práce z titulu a podtitulu. Titul označuje *KAM* (o kterém *KAM* kapitola pojednává) podtitul označuje *JAK* (o kterém *JAK* kapitola pojednává).

Ke studiu barokního herectví lze použít mimo jiné řadu dobových textů. S těmi je však spojena obtíž spočívající v tom, že mnohokrát popisují pouze podobu hercových cílů, ale už nevysvětlují, jakou cestou by měl k daným cílům dospět. Odpovídají na otázku ‚*KAM?*‘ ale nikoliv na ‚*JAK?*‘. Možná tyto utajené odpovědi popisovaly tehdy běžnou praxi, kterou autoři textů považovali za samozřejmost, a tudíž necítili potřebu o ní psát. Možná také zkrátka nebylo zvykem takové věci zapisovat a umělci si je mezi sebou jen ústně sdělovali. Dnes však je tehdejší herecké umění pohřbeno v historii, to současné se od něj v mnohém odlišuje a my si kolikrát požadované cíle dané doby nedokážeme v praxi ani představit. Proto je důležité nezastavit se u poznávání cílů, ale hledat také cestu k nim, odpověď na ‚*JAK?*‘.

Způsobů, jak tuto odpověď nalézt je několik. Jednak v hledání souvislostí s jinými hereckými technikami, které sledují stejné cíle a zanechaly po sobě nějaký přínosný text, anebo jsou dodnes aktivně provozovány (například zmiňované kabuki).

Další možností je v praxi zkoušet různými způsoby dosahovat požadovaných výsledků tak dlouho, až cestu k nim objevíme sami. V tomto ohledu jsou nesmírným přínosem v současnosti oblíbené a rozšířené ‚rekonstrukce‘ barokních inscenací. Umělci, kteří se jich účastní věnují tomuto hledání zpravidla mnoho času a úsilí. Tak také vznikla kniha režiséra, herce a esejisty Eugena Greena (*1947) *La parole baroque*, která se stala průkopnicí barokních ‚rekonstrukcí‘. Její autor je původem Američan, který však od roku 1969 žije v Paříži (vystudoval zde jazyky, historii a dějiny umění). Svou uměleckou dráhu začal jako malíř, později – v roce 1977 – založil divadlo Théâtre de la Sapience, které se ve svých inscenacích snažilo oživit barokní umění (zejména v oblasti deklamace a vizuálních efektů). Kvůli nedostatku financí musela být činnost divadla v roce 1999 ukončena. O dva roky později vydává Eugene Green knihu *La parole baroque*, v níž shrnuje své dosavadní poznatky o barokním divadle a názory na jeho fungování. Pro tuto práci se stala cenným zdrojem.

DOBOVÉ PRAMENY

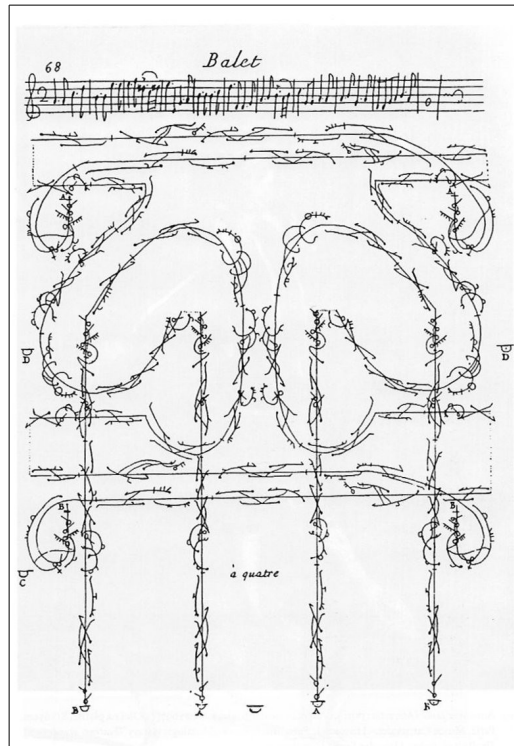
Vraťme se ještě k otázce dobových textů. Výhoda barokního herectví se nachází v jeho úzké provázanosti s malířstvím, instrumentální hudbou, zpěvem, tancem a řečnictvím. Herci procházeli podobnou pohybovou přípravou jako tanečníci, podobnou hlasovou výchovou jako zpěváci. V deklamaci čerpali z poznatků řečníků. A inspiraci pro docílení estetického projevu nacházeli v obrazech malířů.

Například spojitost tance a slov je zřetelná v následujícím úryvku z textu tanečníka Jeana G. Noverre³:
„Nedožme mne /špatný tanečník/ a nevyvolá ve mně více citu, než následující pořad slov: r o d í ... n e ... t o . . š p a l e k ... n e ř e s t ... p o p r a v č í ... h a n b u ... Přesto tato slova, uspořádaná básníkem, tvoří krásný verš ‚Hraběti z Essexu‘: N e š p a l e k p o p r a v č í , t o n e ř e s t h a n b u r o d í . Z tohoto srovnání lze usoudit, že tanec obsahuje v sobě vše, co je potřebné ke krásné řeči, musí se však z ní znát více, než abeceda. Jakmile uspořádá písmena člověk geniální, jakmile utvoří a spojí slova, přestane být tanec němý.“⁴

Mezi důležitými prameny tedy nejsou pouze texty. Patří mezi ně také umělecké obrazy a noty, přičemž z období baroka se zachovala nejen notace hudební, ale také taneční (její ukázkou si můžeme prohlédnout na následujícím obrázku).

³ Viz Rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

⁴ NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945. 249 s. s. 32.



Obr. 1

Obrazy i notové zápisy jsou však opět příkladem, kdy zhruba víme *KAM*, ale těžko se poznává, *JAK*. Hudební noty například neobsahují zápis tehdy tolik důležité *artikulace* (neboť barokní umělci pro ni měli – tím, že uprostřed ní vyrůstali – přirozený cit a nepotřebovali ji zapisovat). Baletní zápis zase neoznačuje třeba prvky dané dobovými společenskými konvencemi. Navíc hudba se hrála na jiné nástroje a balet se tančil v jiných šatech, což mělo na techniku umělce i způsob interpretace díla značný vliv.

Díky současným ‚rekonstrukcím‘ barokní hudební a taneční tvorby však již byla mnohá tajemství odhalena. Pro herectví nejsou nevýznamná. Například o jevištním pohybu víme, že se do značné míry odvíjel od baletu. Balet barokní se však od toho současného lišil. Je proto nutné nejprve poznat barokní balet a teprve na jeho základě zkoumat barokní jevištní pohyb.

Věnujme se ještě malířství. Čím jsou pro nás cenné barokní obrazy? Jsou přínosem zvláště v oblasti gestiky, mimiky a práce s energií. Malíři se snažili zobrazit lidské bytosti v nespočtu různých vášní.

Jejich precizní práci odhaluje spis, který na požádání napsal a zakreslil malíř Charles Le Brun⁵ pro Ludvíka XIV. Jsou zde popsány zejména projevy v mimice člověka při různých typech vášní a vše je navíc doplněno četnými ilustracemi (ukázky z knihy uvedeme v následujících kapitolách a v příloze).

Dobové texty, které použijeme pro studium herectví pochází z období mezi lety 1650 – 1760. Prolíná se v nich odkaz *commedie dell'arte* (RICCOBONI, François. *L'Art du Théâtre*. Paříž, 1750) a alžbětinského divadla (GILDON, Charles. *The life of Mr. Thomas Betterton*. Londýn, 1710), praxe herectví školského jezuitského divadla (LANG, Franciscus. *Dissertatio de actione scenica*. Mnichov, 1727), baletu (NOVERRE, Jean Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon, 1760) či umění na dvoře Ludvíka XIV. (LE BRUN, Charles. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam, 1749.). Zaměříme se také například na texty věnující se výhradně barokní gestice (BULWER, John. *Chirologia and Chironomia*. London 1644) či pěvecké technice (BACILLY, Bénigne de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paříž 1668).

BAROKO A KABUKI

Zmínili jsme podobnost barokního divadla s japonským divadlem kabuki. Pokusme se nyní tuto souvislost blíže specifikovat.

K přímému setkání kabuki s barokním divadlem patrně nedošlo, neboť v roce 1633 byl v Japonsku vydán rozkaz k „uzavření“ země, který trval až do roku 1858. Je pouze možné, že v samých začátcích kabuki zde byl vliv západní kultury například díky jezuitské misijní činnosti, kterou zde v roce 1549 zahájil František Xaverský. Japonská vláda však nesla vliv jezuitů s nelibostí, proto v roce 1597 zakázala šíření křesťanství do Japonska a zároveň vydala rozkaz k ukřižování 26 katolíků. Druhá vlna následovala v roce 1622, kdy bylo s'tato nebo upáleno dalších 55 věřících. První písemný doklad o divadle s názvem ‚kabuki‘ se dochoval z roku 1603 (tedy z období mezi dvěma vlnami pronásledování křesťanů), kdy údajně kněžka Okuni předváděla divákům vyzývavý tanec s růžencem na krku za účelem shromáždění financí na opravu šintoistické svatyně. Od roku 1633 se však kabuki vyvíjelo v kultuře takřka hermeticky uzavřené cizím vlivům (viz uzavření Japonska), takže spíše než o

5 Viz Rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

vzájemném ovlivnění kabuki a barokního divadla bychom měli mluvit o dvou divadelních žánrech, které se vyvinuly zcela nezávisle na sobě v různých prostředích, ale – dospěly k mnoha společným rysům. Těmi byla především iluzivnost (od poloviny 18. století využívalo kabuki složité jevištní mašinérie, zdviže, točnu, propadlo a létající stroje, scénografie umožňovala rychlé výměny dekorací) a stylizované herectví. Dana Kalvodová o japonském kabuki píše, že kabuki je „*divadlem gesta a efektu... jeho ustálená gesta jsou odvozena od skutečnosti, avšak usilují o ornamentální expresivní tvar. Jako svébytná jevištní gesta jsou silně stylizována, vkloubena do tanečně pojatého pohybového výrazu.*“⁶ ... Baroko nazývá svou gestiku ‚tancem, ve kterém není žádné tančení‘. A Dana Kalvodová dále uvádí: „*Kdykoliv by byla herecká akce zastavena, vytvořila by dokonalý obraz.*“⁷ ... Jean-Denis Monory, herec zabývající se ‚rekonstrukcemi‘ barokního herectví a žák Eugena Greena říká, že je třeba začít vnímat barokní divadlo jako živou malbu. Také technické příručky k baroknímu herectví a praxi v kabuki se sobě v mnohém podobají – zejména v oblasti metodologie, kterou určuje skutečnost, že šlo o herectví typové – barokní příručky i učebnice kabuki podávají seznamy a charakterizaci jednotlivých gest, výrazů tváře (kabuki například zachycuje, jaký typ obočí se hodí pro který herecký typ), a podobně.

BAROKO A MICHAIL ČECHOV

Uvedli jsme také, že porovnáme techniku barokního herectví s metodou Michaila Čechova⁸. Jejich porovnání přináší pozoruhodné zjištění. Čechovova herecká technika popisovaná v knize *O herecké technice* se od té barokní v mnohém liší, ale přesto, když si přečteme svědectví Karla Čapka, který popisuje Čechovův herecký výkon z *Erika XIV.*, kterého přijel roku 1922 zahrát do Prahy, popis jeho stylu se s popisem barokního herectví nápadně shoduje: „*Zrovna v těch dvou slovech ,tělo a duše‘ je tajemství tohoto ohromujícího uměleckého výkonu; tělo může ,odívat‘ duši, může ji ,symbolizovat‘ může ji ,vyjadřovat‘; ale teď přijde takový Čechov a ukáže, že tělo (prostě a záhadně) je s t duše, duše sama, zoufalá, prudká, skákající, chvějící se duše.*“⁹ Podobně baroko přichází s heslem „*Tělo nemám,*

6 KALVODOVÁ, Dana. In HOLÝ, Petr. Divadlo kabuki a barokní prvky. In *Svět barokního divadla: Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*. Eds. Jiří Bláha, Pavel Slavko. Český Krumlov: Společnost přátel Českého Krumlova, 2010. s. 407 – 414. s. 414.

7 KALVODOVÁ, Dana. In Týž. Op. Cit. s. s. 414.

8 Michail Čechov (1891 – 1955), ruský herec, divadelní pedagog a režisér. Synovec Antona Pavloviče Čechova. Žák K. S. Stanislavského, později ředitel MCHAT. Autor publikací *Hercova cesta* a *O herecké technice*.

9 Karel Čapek o Michailu Čechovovi (22. 8. 1922 Lidové noviny) In Čechov, Michail Alexandrovič. *O herecké technice*. Přel. Zoja Oubramová. Praha: Divadelní ústav, 1996. 131 s. s. 129.

tělo jsem“¹⁰ A tak jako Michail Čechov ztělesňuje svou duši, činí stejně i barokní umělci.

My se však zaměříme na rovinu, ve technika barokního herectví a metoda M. Čechova sledují stejný cíl, ale každý k jeho dosažení volí odlišnou cestu. V takovém srovnání nám může lépe vyniknout specifikum barokní herecké techniky a její principy se tím objasní.

POSTIHNOUT NEBESA NA ZEMI

Dříve, než se pustíme do výkladu techniky barokního herectví, pokusme se blíže popsat pojítko pramenů, které ji popisují – totiž barokní estetiku.

Cíl barokní estetiky velmi krásně a výstižně charakterizuje Zdeněk Kalista, když píše: „*Barokní člověk chce postihnouti nebesa na zemi. Hromadí zlato na svých oltářích, ve svých chrámech, ve svém umění, aby zachytil v něm kus nezachytitelné záře řádu nadpřirozeného, prolamuje svoje kopule chrámové do vzdušných féerií, unášejících diváky vzhůru, staví falešné perspektivy ve svých architekturách, aby v nich ukojil svůj hlad po prostoru a postavil jakési zrcadlo nekonečnu, v prudkém dešti nezvyklých barev a světel snaží se nás vytrhnouti z tohoto světa, aby vás přenesl do jakéhosi světa druhého, v úsměvu nejsmyslnějším snaží se postihnouti rozkoš naprosto netělesnou, mystické spojení s Bohem - prostě v tisíci a tisíci formách svého ilusionismu chce maximem hmoty zachytit duchové, absolutno, Boha.*“¹¹

Byla to tedy především snaha *přiblížit se Bohu skrze tento svět*, která nutila barokní umělce k výkonům, které dodnes obdivujeme, ať už na poli výtvarném, hudebním či divadelním...

S tím se také změnil pohled na tělo. Helena Kazárová píše: „*Humanistická společnost se postavila ke kultuře těla a tudíž i k tanci daleko pozitivněji než předchozí církevní scholastika. Tělo přestalo být*

10 Heslo je protipólem k Descartově filosofii. Vladimír Mikeš to výstižně popisuje v historických souvislostech: „Descartes má tělo. Má je jako něco cizího, od čeho se odtahuje. To všecko v době jatek třicetileté války, čtvrcení těl na jedné straně – a komediální prezence těla soudobé společnosti. Celá renesanční společnost je velkolepým divadlem, život je hra – v níž jde o život.“ MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění; Divadelní ústav, 2001. 399 s. s. 30 – 31.

11 Zdeněk Kalista. IN HOVORKOVÁ, Radka. *Úloha geometrických obrazců v symbolice Briedelovy poezie*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury, 2011. s. 12.

viděno jako „nádobu hříchu“ a naopak se začalo podporovat jeho kultivování za účelem, aby se mohlo stát důstojnou schránkou pro duši.“¹²

„Božské“ našli barokní umělci – v přírodě. Stali horlivými bojovníky proti nepřirozenému. V příštích kapitolách však zjistíme, že právě přirozené mnohokrát našli – v nepřirozeném...

¹² KAZÁROVÁ, Helena. Doba tančících králů. In ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16. - 18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 69 – 79. s. 69.

PRINCIPY

2. Tvořil Ducha stejně strašidelného pro diváka jako pro sebe

Jak (ne)prožívat své role

O slavném anglickém herci Thomasovi Bettertonovi¹³ napsal recenzent, že „*tvořil Ducha stejně strašidelného pro diváka jako pro sebe.*“¹⁴ ... Avšak byl tento strach skutečný, anebo šlo pouze o dokonalý obraz strachu?

VÁŠEŇ, KTEROU NECÍTÍ

Francouzský herec François Riccoboni¹⁵ píše ve své knize *Divadelní umění* (1750): „*Když herec v dostatečné síle předvede city své role, divák v něm vidí dokonalý obraz reality. /.../ Překvapeni tak přesnou imitací skutečnosti zaměnili ji někteří /diváci/ za skutečnost samou a věřili, že herec opravdu prožívá cit, který projevuje. Zahrnuli ho chválami, které si zasloužil, ale které vycházely z mylné představy. Herec vycítil, že pro něj bude výhodné nevyvracet ji, a tak je nechal v jejich omylu a ještě je v jejich názoru utvrzoval.*“¹⁶ Možná byl recenzent jen jedním z těch, kteří uvěřili Bettertonem vytvořené iluzi. Herec má podle Riccoboniho své city „*předvádět*“, ale sám je necítit. Mezi dobovou literaturu související s tehdejšími herectvím patřily mnohé příručky obsahující vyobrazení a popisy jednotlivých gest, různých projevů vášní v mimice, a podobně ... aby je herec mohl – coby znaky konkrétních vášní – s přehledem ovládat. Herec měl „*být vždycky natolik pánem své duše, aby ji byl schopen podle libosti připodobnit nějaké duši jiné.*“¹⁷ A takto pak mohl vytvořit „*dokonalý obraz reality*“, bez toho, že by sám prožil jedinou emoci své postavy.

Riccoboni také podrobně popisuje, co se stane, pokud herec emoce své postavy skutečně prožívá: „*Emoce se v jedné scéně střídají rychlostí, která není ani trochu přirozená. Krátké trvání hry vyžaduje*

13 Viz rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

14 In WELLS, Stanley. *Věčný Shakespeare*. Přel. Milena Nyklová-Veselá. Praha: BB art, 2004. 423 s. s. 102.

15 Viz rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

16 RICCOBONI, François. *L'Art du Théâtre*. Paříž: C. F. Simon, 1750. 102 s. 36 – 37. Přel. Monika Reslerová.

17 RICCOBONI, François. *L'Art du Théâtre*. Paříž: C. F. Simon, 1750. 102 s. 41.

tuto spěch, který tím, že děj stěsná, dodává představení potřebný zápal. Pokud se v něžné pasáži necháte unést pocity své role, bude vám těžko u srdce, zadrhne se vám hlas a jestli vám ukápně jediná slza, hrdlo se vám ucpe neovladatelnými vzlyky a směšné škytání vám zabrání pronést jediné slovo. A pokud budete muset najednou přejít do velkého hněvu, bude to možné? Nepochybně ne. Budete se pokoušet dostat se ze stavu, který vám nedovoluje pokračovat, ale všech vašich smyslů se zmocní smrtelný chlad a za chvíli už nebudete moct hrát jinak než mechanicky.“¹⁸ ... Poněkud groteskní představa.

Ovšem – pokud herec neprožívá emoce své postavy, znamená to, že na jevišti jen nezúčastněně předvádí gestiku, mimiku, deklamaci a jevištní postoj své postavy, bez jakéhokoli vnitřního prožitku? Riccoboni odpovídá i na tuto otázku. Emoce podle něj herec cítí, jde však o emoce na jiné bázi: „Netvrdím, že při interpretaci velkých vášní herec necítí velmi živou emoci, dokonce je to na herectví právě to nejvíce vyčerpávající. Ale toto rozrušení vychází ze snahy, kterou musí herec vynaložit, aby vyjádřil vášně, kterou necítí, což způsobí zvláštní vnitřní hnutí.“¹⁹ Herec tedy na jevišti prožívá emoci vzbuzenou tím, že předvádí emoci jinou, kterou ve skutečnosti necítí.

JAK BY TOTIŽ MOHL TEN, KDO V NITRU MRZNE, JINÉ ROZEHRÁT

Poněkud matoucí může být, když po přečtení textu Riccoboniho nahlédneme do *Pojednání o hereckém umění* (1727) od jezuity Francisca Langa²⁰, který uvádí: „Aby /hercův/ přednes byl v souladu s vyjadřovaným pocitem, musí tento pocit, který má stejnou silou vzplát i v posluchači, nejprve vyvolat ve vlastním nitru. Jak by totiž mohl ten, kdo v nitru mrzne, jiné rozehrát?“²¹

V uvedeném tvrzení bychom mohli nalézt analogii s principem podobným psychologickému herectví K. S. Stanislavského. Ten v knize *Moje výchova k herectví* popisuje rovněž soucítění herce a diváka: „V divadle přeplněném diváky, v němž tisíce srdcí bije souhlasně se srdcem herce, je skvělá resonance a

18 RICCOBONI, François. *L'Art du Théâtre*. Paříž: C. F. Simon, 1750. 102 s. s. 37 – 48.

19 RICCOBONI, François. Op. Cit. s. 41.

20 Viz rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

21 LANG, Franciscus. *Dissertatio de actione scenica*. Mnichov: Francke, 1727. 382 s. IN JACKOVÁ, Magdaléna. Franciscus Lang a jezuitské divadlo (překlad části *Dissertatio de actione scenica – Pojednání o hereckém umění*). Disk 18, 2006. s. 95 – 116. s. 116.

*akustika pro naše city. V odpověď na každý okamžik opravdového prožívání na scéně odráží se k nám z hlediště odezva, účast, soucítění, neviditelné záření tisíců živých bytostí, které se společně s námi zúčastní tvůrčí práce na představení.*²² A pokračuje popisem stylu herectví, který se ovšem nápadně podobá stylu popsáném u Riccoboniho: *„Může se /.../ stát, že se herec /.../ zanedbal povinnou přípravu k tvůrčí práci /.../. Místo toho vyšel na scénu a ukazoval vnějšně tvářnost role. Ještě dobře, když postupoval podle přesně vypracované partitury a ovládal dokonalou techniku umění představení. Takovou práci lze ještě nazvat tvůrčí, i když se neztotožňuje s naším uměleckým směrem.*“ Stanislavskij tento uvedený způsob herectví označuje za odlišný od jeho metody.

Avšak v kontaktu s ostatními pravidly barokního herectví je takový způsob *prožívání* role patrně nerealizovatelný. Také Zdeněk Hořínek píše: *„Deklamační, rétorická, alegorická divadelní řeč představuje právě ono redukované pojetí a podání dramatického textu, které se omezuje na racionální výklad a vnějškovou demonstraci, rezignujíc v zajetí ideologie na niterný přístup k dramatickým situacím a dějům.*²³

Zajímavostí je, že ten, koho Zdeněk Hořínek jmenuje jako osobnost jež předběhla svou dobu a nepřímo popsala způsob tohoto *„niterného přístupu k dramatickým situacím a dějům“*, je sv. Ignác z Loyoly, zakladatel řádu jezuitů (ze kterého pocházel i F. Lang), autor *Duchovních cvičení*, o kterých budeme pojednávat v příští kapitole; prozatím poznamenejme jen, že ačkoliv sledovala odlišný cíl, měla značně divadelní charakter (například specifickým způsobem pracovala s představitostí, ...). *„Může to znít jako anachronismus, ale teprve moderní psychologické divadlo dospělo k metodě, kterou ve svých Duchovních cvičeních předjímal sv. Ignác z Loyoly,*“ uvádí Zdeněk Hořínek. F. Lang se tedy mohl ve své době s takovým způsobem prožívání setkat a nelze vyloučit, že se jí také nechal inspirovat.

Uvedené tvrzení, či spíše řečnická otázka - *„Jak by totiž mohl ten, kdo v nitru mrzne, jiné rozehrát?“* - však lze vyložit ještě jedním způsobem, odlišným od toho prvního. Je možné, že uvedeným tvrzením měl F. Lang na mysli pouze to, že se má herec, dřív než vyřkne naučené verše, soustředit na jejich význam a ten vložit do své promluvy. Zmiňuje totiž probíranou větu v souvislosti s přednesem. Na úvod píše, že: *„Druhým požadavkem na přednes je, aby odpovídal obsahu slov a důrazně vryl jejich význam do mysli diváků. Aby toho herec dosáhl a jeho přednes byl v souladu s vyjadřovaným pocitem,*

22 Stanislavský. *Moje výchova k herectví*. s. 385 – 386.

23 HOŘÍNEK, Zdeněk. *Duchovní cvičení pro herce*. *Knihovna plus* 2006, č. 1.

musí tento pocit, který má stejnou silou vzplát i v posluchači, nejprve vyvolat ve vlastním nitru.“²⁴ A pocitem zde – spíše než emocí – možná myslí myšlenku rozumu. To by odpovídalo i následujícímu odstavci: „Za tímto účelem musí herec dbát na proměnlivost hlasu, aby zněl jednou naléhavě, jednou tlumeně, tu silně, tu mírně, tu překotně, tu pomalu, jak to vyžaduje r o z u m a příroda.“²⁵

Každopádně, případ analogie barokního prožívání s psychologickým herectvím Stanislavského je v dobové praxi (alespoň pokud jde o to, co lze vyčíst z dobových textů) velmi ojedinělý, a proto nadále sledujme linii hereckého prožívání popsaného F. Riccobonim.

24 LANG, Franciscus. s. 116.

25 LANG, Franciscus. s. 116.

3. Krvi Kristova, napoj mě

Jak pojmout vztah konkrétního a abstraktního v herecké tvorbě

Vraťme se ještě k osobě sv. Ignáce z Loyoly. Jeho odkaz pro nás není ani tak důležitý pro poznatky divadelního charakteru jeho *Duchovních cvičení*, jak spíše pro ilustraci pohledu barokního člověka na život a vývoje barokní estetiky. Věnujme nejprve pár řádků jeho životopisu.

Ignác z Loyoly pocházel z urozené baskické rodiny. „Do 26 let se oddával světským marnostem a hlavně se rád cvičil ve zbrani s velkou a ješitnou touhou dobyt si cti,“²⁶ píše se v jeho životopisu, který podle Ignácova vyprávění zaznamenal jeho řeholní bratr. V roce 1517 vstoupil do armády. Během obléhání Pamplony roku 1521 ho však „trefila nějaká bombardá do nohy a úplně mu ji roztránila, a protože mu koule projela mezi oběma nohama, měl i tu druhou těžce zraněnou.“²⁷ Poté co unikl o vlásek smrti a začal se zotavovat, trávil ještě dlouhý čas na lůžku. Dožadoval se přitom svých oblíbených rytířských románů, ale jelikož v té době měli na hradě k dispozici jen *Život Kristův* a *Životy svatých*, musel vzít zavděk jimi. „A protože ho toto čtení poměrně značně osvítilo, začal vážněji přemýšlet o svém předchozím životě a došel k tomu, že za něj musí nutně činit pokání. A tehdy se mu vybavovaly ony touhy napodobit svaté.“²⁸ Když se opět mohl postavit na nohy, vzdal se všeho bohatství, které měl, začal žít žebráckým životem a takto (po ročním meditování v poustevnách) odešel na pouť do Jeruzaléma. Tehdy sepsal základ svých *Duchovních cvičení*, neboli *Exercicií*, která v pozdějších letech vytrýbil a zdokonalil. Slovo ‚exercicie‘ původně náleželo pouze do vojenského slovníku – označovalo vojenská cvičení. Ignác z Loyoly se tedy při svých meditacích inspiroval ve svém dosavadním životě a jeho *Duchovní cvičení* se ve velké míře týkají práce s vůlí a fyzického prožívání.

Co je přesně obsahem *Duchovních cvičení*? Nejsou asketickou příručkou nebo bezprostředním návodem k rozjímání. Jde spíše o Ignácovy zápisky zaznamenávající postup, jakým vedl sám sebe – a později i mnoho svých učedníků – na cestě k Bohu. Za jejich východisko a základ považuje Ignác to, že „člověk je stvořen, aby chválil Boha, našeho Pána, vzdával mu úctu a sloužil mu, a takto spasil svou

26 Ignác z Loyoly. *Poutník: Vlastní životopis sv. Ignáce z Loyoly*. Velehrad: Refugium, 2002. 155 s. 10.

27 Ignác z Loyoly. Op. Cit. s. 10.

28 Ignác z Loyoly. Op. Cit. s. 13.

duši. *Ostatní věci na světě jsou stvořeny pro člověka k dosažení tohoto cíle, pro který je stvořen.*²⁹ Ignác je tedy sice mystikem, ale neodpoutává se od tohoto světa, naopak se *skrze něj* ponořuje do světa duchovního. Tělo pro něj není nepřítelem duše, ale posvátným chrámem Ducha svatého, není jen cestou od Boha, ale i cestou k Bohu ... ačkoliv žil Ignác v 16. století, tento jeho způsob myšlení je veskrze barokní.

Velká část cvičení spočívá v tom, že si ten, kdo cvičení provádí, velmi živě představuje různé tělesné radosti i strasti Ježíše Krista a tímto způsobem s ním soucítí a přibližuje se mu. Ignác ve svých cvičeních objevuje sílu lidské představivosti. Avšak snaží se dojít za hranice pouhého představování a kontakt s duchovním světem skutečně *prožít* a tím otevřít svůj „*vnitřní zrak*“³⁰ a dojít tak například k prozření v oblasti zpytování svědomí.

Při duchovním „*nazírání*“ si má člověk představovat Biblické události s celým jejich okolím a zaujmout představami všech pět smyslů. Podívejme se na ukázkou jednoho z cvičení:

„První bod: Vidět vnitřními očima osoby a rozjímat a nazírat na jejich zvláštní situaci. Z tohoto pohledu čerpat nějaký užitek.

Druhý. Slyšet sluchem, co mluví nebo co mohou mluvit, a rozjímáním toho ve vztahu k sobě čerpat nějaký užitek.

Třetí. Čichat a zakoušet čichem a chutí nekonečnou vůni a sladkost božství, duše a jejich ctností a všeho ostatního, podle toho, jaká je osoba, na kterou se nazírá. Rozjímat to ve vztahu k sobě a čerpat z toho užitek.

*Čtvrtý. Dotýkat se hmatem, jako například objímat a líbat místa, na která osoby vstoupily, anebo kde se usadily, a snažit se vždycky čerpat z toho užitek.*³¹

Dotyčný si má při cvičeních také přizpůsobovat prostředí – například zatemnit okna nebo vybírat konkrétní denní dobu a konkrétní místo pro rozjímání nad dílčími Biblickými událostmi ... Stejně tak jako herec hraje uprostřed kulis, které se snaží co nejjasněji postihnout skutečné prostředí jeho scény.

Ignác z Loyoly tak velmi charakteristickým způsobem propojil život duchovní a světský.

29 Ignác z Loyoly. *Duchovní cvičení*. Op. Cit. s. 17 – 18.

30 Ignác z Loyoly popisuje své mystické zážitky jako něco, co viděl *vnitřním zrakem*.

31 Ignác z Loyoly. Op. Cit. s. 45 – 46.

Roku 1534 založil řád Tovaryšstvo Ježíšovo. Životní styl jezuitů formovala snaha přiblížit se Bohu skrze prostředky tohoto světa, princip, o kterém jsme se zmiňovali už v úvodu jako o cíli celého barokního umění. Jedním z prvních, kteří tento princip pro baroko objevili byl právě sv. Ignác z Loyoly. V jádru šlo vlastně o *materializaci duchovna*. Jezuité obohatili křesťanské svátky instalacemi Božího hrobu, jesličkami, getsemanskou zahradou. A během liturgie dbali na dodržování toho, aby zaujali všechny smysly věřících – okouzujícími obrazy a sochami, omračující vůní kadidla, povznášející hudbou, opojnou chutí vína, ...

Úvodní Ignácova modlitba z *Exercicií* duchovno nejen materializuje, ale přímo *ztělesňuje*:

*Duše Kristova, posvět' mě.
Tělo Kristovo, zachraň mě.
Krví Kristova, napoj mě.
Vodo z boku Kristova, obmyj mě.
Dobrý Ježíši, vyslyš mě!
Ve svých ranách ukryj mě.
Nedej, abych se odloučil od tebe.
Před zlým nepřítelem ochraň mě.
V hodině mé smrti zavolej mě.
A poruč, ať přijdu k tobě,
abych tě s tvými svatými
chválil navěky. Amen.³²*

Boží smilování je ztělesněno vodou z boku Kristova, která má smýt lidské hříchy, Boží ochrana jsou rány Kristovy jakožto místo úkrytu, Boží občerstvení je Kristovou krví, ...

Pro herectví je tato materializace duchovna podstatná z hlediska vztahu mezi konkrétním a abstraktním v jeho tvorbě. Abstraktní je vždy zkonkretizováno nějakou materializací. To je jeden z nejzákladnějších principů barokního herectví. Zážitek herce bývá často mnohem více fyzický, než psychický. V jedné z příštích kapitol se dočteme například o ztělesnění slova tím, že ho vložíme do dechu, hlasu a mimiky. Z

³² Ignác z Loyoly. Op. Cit. s. 7.

abstraktního slova se pak stává konkrétní druh *fyzického pohybu*, nebo také *prožitek*... A protože v baroku považovali tělo za prostředníka skutků a slovo za prostředníka duše, bylo ztělesnění slova zároveň materializací duchovna.

4. Lad v neladu

Jak docílit přirozeného projevu

Jaký byl v baroku vztah světského a posvátného? Abychom neodbočovali od našeho tématu, vysvětleme si to na příkladu divadla. Jezuité ho využívali proto, aby se přiblížili duchovnímu světu, ale zároveň jim divadlo přinášelo určitou popularitu a zvyšovalo jejich společenskou prestiž. Naopak panovník chtěl jeho prostřednictvím spíše získat popularitu, ovšem vedlejším efektem divadla byl také duchovní účinek (tragédie vyvyšovaly ctnosti a komedie měly zase určitý morální efekt v zesměšňování špatných vlastností).

Světské a posvátné se tak dostávalo do zvláštního poměru připomínajícího symbol známého čínského znaku jin a jang. Světské se nacházelo v posvátném, posvátné ve světském. Spojení s tímto symbolem není jen pouhou náhodou. Byl to totiž právě západ, který objevil princip tohoto znaku v uvedeném vztahu. V jedné ze svých přednášek uvádí Tomáš Halík: „*Byl to Západ, a nikoliv Orient (ani východní byzantské křesťanství), který tento dynamický princip /vzájemné prolínání protikladných sil jin a jang/ uplatnil v takových oblastech, jako byl vztah rozumu a víry, posvátného a světského, státu a církve, politiky a náboženství.*“³³

Přímo se nabízí nyní zmínit v baroku velmi oblíbený a vícekrát zdramatizovaný příběh o antickém herci Genesiovi, který se tím, že v divadle hrál roli křesťana, posléze stal křesťanem doopravdy: „*Tento známý herec byl komikem, který úspěšně a mistrně dovedl parodovat a zesměšňovat křesťany. Jednoho večera se při představení obrátil na víru a ze žertů přešel do skutečnosti, takže nepředváděl, ale sám prožíval slova nové víry, jak mu je vnitřní hlas a Boží milost dala poznat. Herec, který konvertoval na jevišti začal hlásat to, co dříve ponižoval. Císař ho dal uvěznit a krutě mučit. Genesius však opakoval: „Kristus je jediný král a kdybych měl pro něho tisíckrát zemřít nevyrvete mi ho ani z úst ani ze srdce.“ Popravili jej mečem asi roku 303 a jako legendární komik se stal patronem všech lidí od divadla.*“³⁴ Tento světec tedy skrze světský čin došel k posvátnému zážitku.

33 Tomáš Halík. Oficiální server Tomáše Halíka. [online]. [cit. 6. 5. 2013] URL: <http://www.halik.cz/kazani/duchovni_zkusenost_evropy.php>.

34 Světcí k nám hovoří. Kalendář světců z připravované encyklopedie o světcích od Jana Chlumského. [online]. [cit. 29. 4. 2013] URL: <<http://catholica.cz/?id=3918>>.

Tak jako Genesius našel posvátné ve světském, nalézá baroko krásu v ošklivosti, přirozenost v nepřirozenosti, duši v těle, Boha v člověku, ... ale také naopak – světské v duchovním, ošklivost v kráse, a tak dále. V padesátých letech 17. století píše jezuita Baltasar Gracián³⁵ ve svém *Kritikonu*: „*Veškeren náš vesmír se skládá z opaků a ladí z neladů.*“³⁶ Tento paradox je tedy základním stavebním materiálem tohoto světa, a protože veškeré barokní texty o tehdejší umění vyžadují především „*soulad s přírodou*“, používají umělci stejný stavební materiál jako příroda – paradox.

Co přesně z toho plyne pro barokní herectví? Že technika jeho herectví je vystavěna z paradoxů a to, co hledá se tudíž často nachází ve svém opaku. Popíšme si to blíže na příkladu – pro baroko typické – přirozenosti v nepřirozenosti ...

„*Nic není tak nutné, pane, jako vytáčet stehna ven, aby se dobře tančilo, a nic není člověku přirozenějšího, než opačná poloha. S tou se rodíme. Je zbytečné, abych Vás o této pravdě přesvědčoval, abych Vám uváděl za příklad orientálce, Afričany a všechny národy, které tančí či spíše skáčí a pohybují se bez pravidel. Nemusíme chodit tak daleko: pozorujte děti, podívejte se na venkovské lidi a shledáte, že všichni nohy vtáčejí. Opačná poloha je tedy pouhá konvence. /.../ Vidíte tedy, pane, že aby se tančilo elegantně, kráčelo půvabně a vystupovalo ušlechtilé, je naprosto nutno převrátit řád věcí a přinutit údy dlouhým a úmorným cvičením, aby zaujímaly docela jinou polohu, než měly původně,*“³⁷ píše Jean Georges Noverre.

... A podobných příkladů nepřirozených projevů by se našlo v barokní herecké technice vícero. Například deklamace s tolik výraznou artikulací a intonací, že se téměř podobá zpěvu. Nebo napětí, ve kterém se herci udržují po dobu celého výstupu. Či ruce herce držené stále od těla, nad úroveň pasu a pod úroveň očí. Proč taková pravidla vznikala, když přitom barokní umělci toužili především po přirozenosti? Uvedené zásady (a mnoho dalších jim podobných) totiž vedou ve skutečnosti k *nenucenému* hereckému projevu. Jsou v podstatě do extrému dotaženými projevy lidské otevřenosti, nebojácnosti, klidu. Synonymem pojmu přirozenost, tak jak ho užívali barokní autoři ve svých textech, by mnohokrát mohla být spíše tato *nenucenost*.

35 Viz Rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

36 GRACIÁN, Baltasar. *Kritikon*. In ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2009. 246 s. s 17.

37 NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945. 249 s. s. 161.

Octne-li se člověk na jevišti před desítkami očí, které se na něj náhle upínají, přirozenou reakcí by byly projevy strachu. Publikum však od herce očekává chování stejné, jako v běžném životě, tedy – přirozené. A tak je herec nucen dělat vlastně to, co je se mu v tu chvíli bytostně přičí, a dokonce to přehánět.

Soudobá psychologie řeči těla popisuje projevy strachu a nesmělosti tím, že před sebe člověk klade ochranné bariéry – zkříží ruce před sebe, zhrbí se, vtočí špičky u nohou, klopí oči, a tak dále. A pokud mluví, tak méně artikuluje. Barokní pravidla vedou k přesnému opaku: vytočit nohy, trup narovnat, dívat se zpříma, výrazně artikulovat, ...

Nejde však o pouhou hercovu přítěž. Člověk totiž může nejen svou psychikou ovlivňovat tělo, ale také tělem ovlivňovat psychiku. Proto když se herec na jevišti pohybuje tak, jak by se pohyboval člověk s pocitem neohroženosti, může posléze sám sebe o tomto pocitu neohroženosti tak přesvědčit, že ačkoliv původně cítil strach, nyní cítí skutečnou nebojácnost. Působí nenuceně ne proto, že něco *hraje*, ale proto, že se tak *skutečně cítí*.

K tomu je však nutné dokonalé zvládnutí daných pravidel. Herec si je musí natolik osvojit, že se na ně na jevišti již nemusí soustředit a používá je s naprostou samozřejmostí, takže si divák nepřirozenosti téměř neuvědomí a jen obdivuje (zdánlivou) přirozenost, s jakou se herec pohybuje po jevišti. K tomu však vede cesta dlouhého a vytrvalého cvičení.

5. Velké divadlo světa

Jak odlišit roli hereckou a roli životní

Nejen svět pozemský a duchovní, ale také role člověka ve všednosti a role herce splývala do barokního jin a jang.

Život barokního člověka byl prostoupen divadelností. Lidé se považovali za herce vystupující na jevišti velkého divadla světa. Ponechme stranou filosofii tohoto specifického pojetí lidské existence a podívejme se na to, co měla v praxi společného role životní s rolí hereckou.

Velmi zajímavým příkladem je nepřilíš známá gestika s vějířem. Ten sloužil nejen k ochlazení vzduchu nebo jako módní doplněk, ale také jako prostředek nonverbální komunikace. Připomíná to hereckou gestiku, která mimo jiné obsahovala řadu konvenčních gest znamenajících lásku, bolest, a podobně. Gesta s vějířem obsahovala celá sdělení. Například ovívání pomalými pohyby znamenalo: „*Neztrácej se mnou čas, nezajímáš mě.*“ A rychlými pohyby: „*Velmi tě miluji.*“ Pokud dáma upustila vějíř na zem, naznačovala tím: „*Patřím jen tobě.*“ A pakliže prudkým pohybem vějíř složila, sdělovala tím kavalérovi: „*Jsem posedlá žárlivostí.*“³⁸ (Anglický esejist a básník Joseph Addison, který v roce 1711 uveřejnil v časopise *The Spectator* studii o použití vějíře, napsal: „*Dámy jsou ozbrojeny vějíři stejně jako muži meči, ale někdy konají více poprav.*“³⁹)

Dalším příkladem je fyzický pohyb se základy v baletu. Už od 16. století se stal tanec – jak píše Helena Kazárová ve stati *Doba tančících králů – „jak kritériem společenského postavení aristokrata a manifestem jeho výjimečnosti, tak i vizitkou jeho vysoké psychofyzické úrovně a – jeho zdraví.*“⁴⁰ Taneční průprava, kterou procházel každý šlechtic už od útlého věku se logicky promítl i do jejich celkového pohybového projevu, chůze a postojů, neboť jejich fyzická stránka byla baletem do jisté míry formována.

Šlechta se – stejně jako herci – běžně vzdělávala nejen v tanci, ale také v hudbě i deklamaci, což nám

38 In ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16. - 18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 69 – 79. s. 246.

39 *Academy for the Instruction in the Use of the Fan*. V: *The Spectator*, No. 102, London 1711. In ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16. - 18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 69 – 79. s. 246.

40 Kazárová: *Doba tančících králů*. In ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16. - 18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 69 – 79. s. 69.

prozrazuje například Molièrova komedie *Měšťák šlechticem*, kde se hlavní postava – měšťák Jourdain – snaží dostat mezi šlechtu, a tak se (s nevalným úspěchem) učí kromě filosofie také tanci, hudbě a deklamací.

... A nesmíme zapomenout na maškarní plesy, kde se šlechta vydovářela i v herectví.

Předvádění se patřilo k běžnému životu všech. A projev role herecké – ale i životní – byl do jisté míry stylizovaný. Jak se tedy lišilo prožívání herecké role a role životní? Stojí za to si uvědomit inverzní vztah jeviště a hlediště. Vzpomeňme na předchozí kapitolu, kde jsme mimo jiné popsali, jak herec musí nejprve překonat své přirozené reflexy prováděním toho, co se mu ve skutečnosti přičí a oklamat tělesným pohybem svou psychiku – tak, aby pak přirozeným reflexem herce bylo ve výsledku chování přesně opačné tomu, které se v něm probouzelo původně. Tedy – původní pocit (strach), přesně opačný pocitu diváků v hledišti přeměnit v pocit identický (neohroženost). Role herce na jevišti s rolí životní pak téměř splývá, ovšem příchodová cesta je k nim odlišná. K roli životní vede cesta přímá, zatímco k roli herecké se jde oklikou.

A samozřejmě – pokud je herec na jevišti, musí svůj projev více zvýraznit, přehánět už jen proto, aby byl vidět a slyšet (mikrofony ani dokonalé osvětlení neexistovalo). Barokní herectví je tedy stylizací stylizované role na velkém divadle světa.

6. Umění neuchvátí, leč je-li skryto

Jak charakterizovat postavy a zároveň dodržet estetická pravidla

Mohli bychom říci, že barokní snahou je *postihnout nadpřirozenost obsaženou ve světě přirozeném*. Přirozené je totiž zároveň často nedokonalé. Na jevišti barokního divadla však nedochází k důsledné imitaci přírody. Podívejme se na následující ukázkou z dobového textu: „*Příroda nám vždy neposkytuje dokonalé vzory: musíme je proto umět opravovat, předvádět je v příhodném světle, ve výhodném okamžiku, v šťastné situaci, jež očím diváků zastírají jejich nedokonalosti a propůjčují jim nadto půvab a kouzlo, jež by musily mít, aby byly vsukutku krásné. Obtíž, jak jsem již řekl, záleží v tom, zkrášlit přírodu a neporušit ji, dovést podržet všechny její rysy, umět je zmírnit nebo zesílit. /.../ Umění neuchvátí, leč je-li skryto, a triumfuje skutečně jen tehdy, když je nepoznáno a když je považováno za samu přírodu.*“⁴¹ Tedy, barokní herec použije vzor z přírody, ten si upraví, ale natolik šetrně a šikovně, že si úpravy nikdo nevšimne a tudíž dílo považuje za přesný obraz daného vzoru.

Barokní umělci tedy hledají pravidla, která jim zaručí estetičnost a vznešenost projevu. Krása je na prvním místě před věrností zobrazovaného. Zároveň je dáno, že kdo tato pravidla nedodržuje, uráží své publikum. Ovšem, jak se má tedy herec projevit, když musí tolik dbát na to, aby se – v rámci divadelních konvencí – stále choval slušně? A co když má hrát postavu nízkého původu, jejíž pohyby jsou pravým opakem toho, co je (z hlediska barokního umění) považováno za estetické?

Podobné téma řeší i Michail Čechov, když píše: „*Můžete se však zeptat: „Jak mám hrát ošklivé situace a odpudivé charaktery, má-li být můj výtvor krásný? Nebude pak můj výkon méně působivý?”*“⁴²

Autoři barokních textů tvrdí, že předvádění něčeho ošklivého na jevišti publikum uráží. Michail Čechov vyvozuje tezi méně morálního charakteru: „*Ošklivost vyjádřená na jevišti neestetickými prostředky publikum dráždí. Efekt takového hraní je spíš fyziologický než psychologický*“⁴³. Uvádí tedy, že předvádění něčeho odporného má za důsledek nepříjemný fyzický zážitek diváků, namísto příjemného (inspirujícího) psychického.

41 NOVERRE, Jean Georges. Op. Cit. s. 61.

42 ČECHOV, Michail Alexandrovič. Op. Cit. s. 21.

43 ČECHOV, Michail Alexandrovič. Op. Cit. s. 21.

Barokní herci i M. Čechov se tedy shodují na tom, že neestetické se na jevišti předvádět nemá. Jejich odpověď na to, jak charakterizovat postavy je však odlišná.

Za baroko odpovídá Eugene Green v knize *La parole baroque*. Uvádí, že charakter postavy určovalo především to, co postava *říkala*. Řeč těla přizpůsobovali herci své postavě mnohem méně než my dnes. Ale dali si velmi záležet na deklamaci a gestice.

M. Čechov oproti tomu jednoduše umísťuje krásu do hercova nitra, a krásou vnější se už tudíž nezabývá, protože je povrchní a vlastně není důležitá. Tím pádem nepotřebuje barokní estetická pravidla. Doslova píše: „Často se říká, že *krása je výsledkem spojení mnoha psychofyzických prvků. Je to nepochybně pravda. Ale herec, který provádí cvičení zaměřená na krásu, by se neměl snažit přistupovat k ní analyticky a s odstupem, ale citově a intuitivně. Herec by chápání krásy jako nesourodé směsi mohlo spíš zavádět. /.../ Skutečná krása má své kořeny uvnitř lidské bytosti, zatímco falešná krása je jen na povrchu.*“⁴⁴

Ukažme si nyní názorně, jak barokní texty popisují znázornění jedné z vášní – **smutku**. Pozorujme ji na základě textů a ilustrací z knih o herectví (Lang), malířství (Le Brun) a gestiky (Bulwer), a všimněme si, jak se tělo herce – přestože předvádí smutek – nechoučí do klubíčka a neschovává před světem, ale zůstává stále v estetickém postoji. Svůj cit publiku vystavuje na odív – i s fyzickou krásou, která se pod vlivem dojemné vášně v obličejí ještě prohloubí. A přesto - „umění neuchvátí, leč je-li *skryto*“. Herec musí zároveň provést gesta a mimiku tak, aby divák stylizaci vnímal pouze podvědomě, nikoli vědomě. Herecký výstup mu musí připadat přirozený, čehož herec docílí patrně pouze dlouhodobým osvojováním barokních pravidel, jak jsme o tom mluvili v kapitole o přirozenosti v nepřirozenosti.

44 ČECHOV, Michail Alexandrovič. Op. Cit. s. 21.



Franciscus Lang: „Při /smutku/ herec často zaklesne prsty do sebe, sepne ruce a vzepne je vzhůru nebo spustí pod bedra. V obou případech si musí dát pozor na to, aby držel sepjaté ruce vpravo nebo vlevo, podle libosti, avšak ne uprostřed těla. (Pokud se to totiž stane, zakryje si tvář, kdykoli zvedne ruce, což je špatné, protože tvář musí vždy zůstat nezakrytá a viditelná pro diváky.)“⁴⁵

Obr. 2



Charles Le Brun: *Jak jsme již řekli, smutek je nepříjemná skleslost, při které do duše přicházejí potíže ze zla či vad, které jsou předávány dojmy mozku. /.../ Tato vášeň se projevuje také pohyby, které ukazují na neklid mozku a ochablost srdce, neboť obočí je více zvednuté uprostřed čela než nad tvářemi a ten, kdo je rozrušený touto emocí, má zakalené zorničky, žluté oční bělmo, povislá a poněkud opuchlá víčka; okolí očí je sinavé; chřípí stažené dolů; ústa pootevřená s pokleslými koutky, hlava je zdánlivě nedbale nakloněná k jednomu rameni; celý obličej má popelavou barvu a rty jsou bledé a bezbarvé.*⁴⁶

Obr. 3



John Bulwer: *Lomení rukou je přirozeným výrazem velkého žalu. Používají ho ti, kteří projevují soustrast, nařikají a truchlí. /.../ Smutek, který zmenšuje tělo, vyvolá stlačením mysli slzy a smutný výraz v očích; Pláč je způsoben smrštěním duchů v mozku, což z něj vytáhne vodu, a tak vtlačuje slzy do očí. Z tohoto stlačení mozku také vychází lomení rukou.*⁴⁷

Obr. 4

45 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 113.

46 LE BRUN, Charles. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: François van der Plaats, 1749. 165 s. s. 22 – 23. ; 31 – 32. Přel. Monika Reslerová.

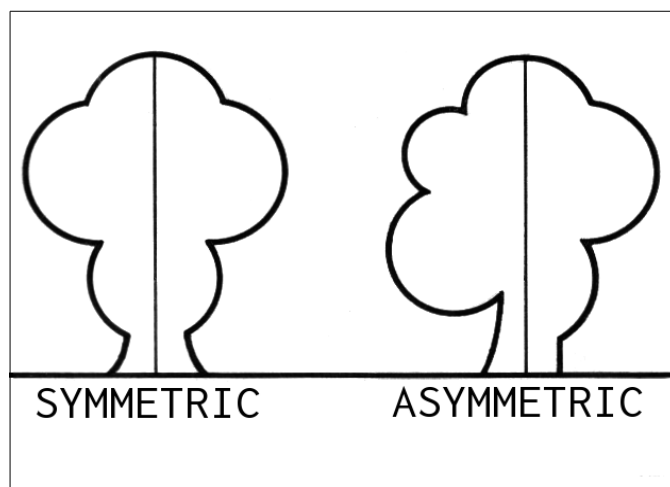
47 BULWER, John. *Chirologia or The natural language of the hand and Chironomia: A Facsimile Edition with Introduction and Notes*. London: Richard Whitaker, 1644. 380 s.s. 28. Vlastní překlad.

7. Perla nepravidelných tvarů

Jak uprostřed malovaných kulis, s vrstvou líčení na obličejích a v pozici estetických gest nepůsobit jako mrtvá socha

Jedním z překladů slova baroko je perla nepravidelných tvarů. Perla je krásná, estetická, nepravidelnost – asymetričnost – ji oživuje tím, že jí dává pohyb.

Podívejme se na následující obrázek, který porovnává symetrické a asymetrické ztvárnění jednoduchého tvaru: zobrazený strom se na prvním obrázku jeví jako nehybný, zatímco při pohledu na druhý obrázek se zdá být v pohybu:



Obr. 5

Navíc to, co je v pohybu se zdá být živé, to, co se nehýbe – mrtvé. Vždyť život je určen právě pohybem v těle jedince – tlukotem srdce, prouděním krve v žilách, ... Proto také právě asymetričnost oživuje hercův projev.

Níže uvedená ilustrace z *Pojednání o hereckém umění* Francisca Langa nám tento princip přibližují ještě názorněji. Můžeme si všimnout, že osoba na prvním obrázku působí méně přirozeně, prkenně, nepřesvědčivě. Na druhém obrázku je tomu naopak.



Obr. 6



Obr. 7

Z tohoto jevu vyvodili barokní umělci pravidlo nazvané *princip asymetrie*, kterým se míní toto: jedna noha má být vždy předsunuta před druhou (nikdy by chodidla neměla stát rovnoběžně) a jedna ruka má být vždy výš než druhá (nikdy by se neměly ocitnout ve stejné výšce).

Obavu z toho, že se tím bude do projevu vnášet zmatek a nepořádek vyřešil choreograf J. G. Noverre tím, že princip asymetrie popsal jako „*pravidelnost v nepravidelnosti*“. Jde tedy o nepravidelnost, která ovšem má svá pravidla, a proto nevnáší do umění zmatek a nepořádek a zároveň neporušuje přirozenost projevu, naopak (jak jsme si vysvětlili na začátku kapitoly) mu přirozenost dodává.

Asymetričnost se navíc měla dodržovat i ve vztahu rukou a nohou: „*Když se pohybovala pravá ruka vpřed, musela se předsunout levá noha.*“⁴⁸ – a naopak.

48 KAZÁROVÁ, Helena. *Hercovo gesto jako tlumočnick duševního prožitku*. Op. Cit. s. 212.

8. Dojmout a přesvědčit

Jak komunikovat s publikem

V jednom ze svých textů zmiňuje Friedrich Nietzsche velmi zajímavý poznatek ohledně podoby starší společnosti. Ve stati, která se věnuje tématu rétoriky dříve a dnes mimo jiné uvádí, jak se za poslední staletí změnil způsob lidského vnímání. Nietzsche zde totiž nepopisuje jen umění mluvit, ale i *umění poslouchat*: „Mimořádný rozvoj rétoriky patří ke specifickým rysům, které odlišují lidi starověku od lidí moderních: v dnešní době se na toto umění hledí svrchu⁴⁹, a když k němu my, moderní lidé, přece jen někdy sáheme, není výsledkem nic jiného než diletantismus a hrubá empirie. Obecně je mnohem více rozvinut pocit pro to, co je samo o sobě pravdivé: rétorika vyrůstá z národa, který ještě žije v mytických obrazech a dosud nepoznal nepodmíněnou potřebu historické věrnosti: chce být raději přemluven než poučen, a dokonce i nouze, v níž se nachází člověk, který pronáší řeč u soudu, má být rozvinuta ve svobodné umění. Je to umění ze své podstaty republikánské: je třeba být zvyklý snášet nejvzdálenější názory a přesvědčení, a pociťovat dokonce určité potěšení z jejich protikladnosti: člověk musí se stejným zálibením naslouchat jako mluvit a jako posluchač musí být pokaždé schopen ocenit vynaložené umění.“⁵⁰

Často se uvádí, že barokní publikum bylo velmi nepozorné. Publikum dnešního herce je oproti tomu baroknímu patrně luxus. Domnívám se však, že to, co tvořilo nejzásadnější rozdíl mezi dnešním a barokním publikem – který měl navíc mnohem větší vliv na podobu herectví – byl právě výše popsaný způsob vnímání věcí. „*Být raději přemluven než poučen.*“ - to je myšlenka nám dnes poněkud cizí. Naopak jsme spíše ostražití. A současné moderní umění se zdá být přesným protipólem tohoto barokního specifika. Raději vezmeme lahev kečupu na jevišti se jím potřeme, než abychom se jím potřeli v zákulisí, a pak s diváky ‚manipulovali‘ nemístným předstíráním a neupřímností. Barokní divák by se asi udiveně ptal: Je tohle vůbec divadlo?

Tehdejší společnost naopak milovala iluzi. Jeviště s perspektivními kulisami, kde malba předstírala, že je skutečnou architekturou. A nalíčení herci se stylizovaným projevem se zase naoko tvářili jako malba.

49 Locke tvrdil, že řečnictví nás svádí k vášním a tudíž na scesti.

50 NIETZSCHE. *Rané texty o hudbě a řeči*. Přel. Robert Roreitner. Praha: Oikoymenh, 2011. 170 s. s. 57.

Divák chtěl být pohlcen divadlem, zmanipulován hercem, který v něm měl probudit co nejhlubší city, vášně, duchovní i fyzické prožitky. Očekával *přesvědčivé a jímavé* herecké výkony. Tedy – *dojmout a přesvědčit* – takové bylo heslo barokních umělců.

Co z toho plyne pro herectví? Tato okolnost se významným způsobem dotýká hercovy řeči těla. Účinkující museli umět pomyslně pozvat diváka mezi sebe, do světa na jevišti, a poskytnout mu veškerý komfort příjemné a uvolněné atmosféry, ve které by se mohl bez nepříjemných pocitů a vyrušování racionálními úvahami ponořit do běhu rozehrané inscenace.

Ukazuje se, že pokud se s něčím pravidla barokního herectví velmi nápadně shodují, pak jsou to pravidla v současných publikacích o řeči těla jako nástroji komunikace v pracovním prostředí. Přesněji řečeno, jde o pravidla v příručkách, které radí, jak uspět v profesním životě. Sledují totiž stejný cíl: *přesvědčit* (a často koneckonců i *dojmout*).

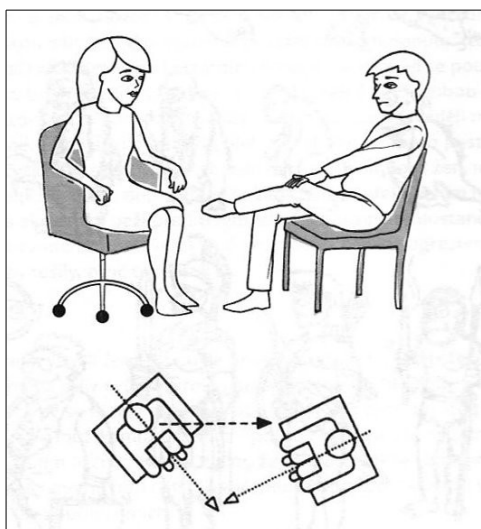
Barokní umělci neměli k dispozici psychologické výzkumy, jako my dnes. Ale mohli se například inspirovat staletými zkušenostmi řečníků. Ti na základě pouhého pozorování došli k cenným poznatkům, především v oblasti řeči těla. Dokázali pracovat s nejhlubším podvědomím svého publika. A barokní umělci dokázali těchto poznatků (ať už vědomě či podvědomě) využívat i v divadle.

Barokní herectví tedy nepoužívá řeč těla za účelem vystihnout přesného tělesného vyjádření pocitu dané postavy. Účelem snažení herců je navázání důvěrného vztahu s publikem, a to během poměrně krátké doby – během jedné inscenace. Stejně tak pracovník u přijímacího pohovoru nebo na důležité pracovní schůzce musí během krátké chvíle navázat vztah s nadřízeným, tak aby si získal co nejvíce jeho důvěry – důvěry v něj samotného i v jeho práci.

Jedním z příkladů pravidel, které k tomuto navázání vztahu vedou, je postavení v úhlu 45 stupňů. Autoři barokních textů o herectví uvádí, že herec má vždy stát k divákovi šikmo natočen, „*divák měl mít možnost vidět obě /hercova/ ramena*“⁵¹. Postavy na ilustrativních obrázcích jsou k publiku natočeny přibližně v úhlu 45 stupňů, což je úhel, který rovněž popisuje příručka *Řeč těla na pracovišti*: „*Chcete-*

51 KAZÁROVÁ, Helena. Hercovo gesto jako tlumočnick duševního prožitku. In *Svět barokního divadla: Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*. Eds. Jiří Bláha, Pavel Slavko. Český Krumlov: Společnost přátel Českého Krumlova, 2010. s. 211 – 214. s. 112.

li, aby se váš obchodní partner cítil ve vaší společnosti dobře, postavte se k němu v úhlu 45 stupňů.⁵² /.../ Úhel 45 stupňů při zahájení schůzky přispívá k uvolněné atmosféře.⁵³ /.../ A také: Je to výborná poloha pro kladení citlivých otázek nebo nepříjemných otázek a pro povzbuzení zájemců o práci, aby odpovídali na vaše otázky otevřeněji, aniž by měli pocit, že jsou pod tlakem.⁵⁴ To znamená, publikum se v tomto vztahu více otevře, lépe reaguje, je uvolněnější.



Obr. 8



Obr. 9

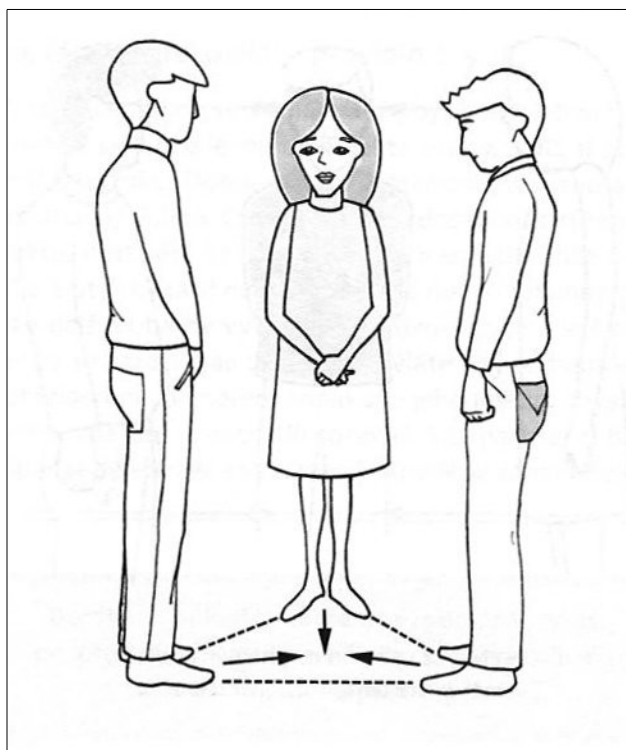
Toto pravidlo nemusí platit jen pro vztah jednoho herce s publikem, ale také dvou herců a publika. Herci zpravidla stojí – stejně jako na obrázku – v takovém postavení, aby mohli s publikem tvořit trojúhelník. *Řeč těla na pracovišti* k tomu uvádí, že „toto postavení působí otevřeným dojmem a ponechává prostor pro třetí osobu, která se může zapojit do hovoru.“⁵⁵ Ilustraci si můžeme prohlédnout na následujícím obrázku.

52 PEAS, Allan – PEAS, Barbara. *Řeč těla na pracovišti*. Přel. Hana Antonínová. Praha: Portál, 2012. 125 s. s. 52.

53 PEAS, Allan – PEAS, Barbara. Op. Cit. s. 34.

54 PEAS, Allan – PEAS, Barbara. Op. Cit. s. 34.

55 PEAS, Allan – PEAS, Barbara. Op. Cit. s. 52.



Obr. 10

OČNÍ KONTAKT – S PUBLIKEM NEBO S PARTNEREM NA JEVIŠTI?

K budování vztahu je navíc důležitý i oční kontakt. „*Po celou dobu pracovního pohovoru udržujte oční kontakt,*“⁵⁶ píše server pro podnikatele. Pro barokního herce to platí dvojnásob. Má udržovat kontakt s územím publika, i když na jevišti promlouvá s někým, kdo stojí po jeho boku. Jakoby partnera na jevišti pozoroval v zrcadle, které je kdesi v pozadí hlediště a z hlediska horizontální linie přesně uprostřed mezi spolu komunikujícími herci: „*Při mluvení je /.../ třeba dbát na to, aby ústa mluvícího byla obrácena k divákům, nikoliv k partnerovi, s nímž rozmlouvá. K tomu ať směřují gesta, ne však přímo tvář, a to dokud herec nepřestane mluvit,*“⁵⁷ píše Franciscus Lang.

56 *Podnikatelský web*. Internetový magazín pro drobné podnikatele. <<http://www.podnikatelskyweb.cz/pracovni-pohovor/>>

57 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 111.

UCTIVOST, POUČENOST NEBO TOUHA PO ESTIČNOSTI?

Pravidlo o postavení v úhlu 45 stupňů je v dobových příručkách většinou odůvodňováno tím, že přispívá k estetičnosti hercova projevu. Oční kontakt má herec podle dobových textů udržovat jednoduše ze slušnosti a z úcty k publiku. Přitom nejde jen o oční kontakt, ale také o to, aby ústa herce byla otočena k divákům: Franciscus Lang píše, že – kromě toho, že jsou herci potom lépe slyšet – to „vyžaduje úcta k posluchačům, kvůli nimž se představení koná, a navíc je to nezbytné. /.../ Kdyby totiž spolu herci mluvili tak, jako by je nikdo neposlouchal, obrácení tvářemi k sobě, polovina diváků by byla připravena o pohled na herce. Viděli by ho buď pouze z boku, nebo zezadu, což je nevhodné, odporuje to přirozenosti a především důstojnosti posluchačů.“⁵⁸

Je otázkou, nakolik si byli barokní umělci vědomi vedlejších psychologických účinků pravidel a principů svého herectví, zda skutečně využívali rad řečníků, nebo to vše vzniklo zcela spontánně, jednoduše z potřeby publikum co nejvíce uchvátit a z podvědomého chování, které šlo vstříc naplnění této touhy ... Dalo by se však říci, že popisovaný efekt pravidla skutečně měla (vnímání společnosti tehdejší a dnešní – za jejíž spolupráce byly prováděny psychologické výzkumy – se mohlo za tak krátkou dobu v popisovaných ohledech asi těžko výrazně změnit), proto se ke srovnání s pravidly z manažerských příruček v následujících kapitolách ještě mnohokrát vrátíme.

58 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 95 – 116. s. 111.

9. A nikdy neopustí své postavy

Jak komunikovat s partnery na jevišti

V otázce vzájemné komunikace herců na jevišti se v dobových textech nejčastěji píše nikoli o mluvení, ale spíše o poslouchání. F. Lang uvádí: „*Herec na jevišti ať si dává dobrý pozor na to, aby se stále věnoval rozhovoru, který spolu mluvící vedou. Pokud to neudělá, jeho roztěkaná mysl zabloudí jinam, takže jeho výraz nebude odpovídat tomu, co se děje mezi herci. Je to obvyklá chyba dětí, které zaujatě pozorují diváky a nasazují výraz odpovídající pocitu teprve tehdy, když na ně přijde řada, aby mluvily. Působí to velice směšně a nesmyslně. Zkušený herec má být vždycky soustředěný na věc, aby divák z jeho tváře a gest pochopil, o čem přemýšlí jeho duch, zaměřený na obsah řeči. Bez toho je hra bezcenná.*“⁵⁹

Vzorovým příkladem herce, který toto – na rozdíl od svých kolegů na jevišti – dokázal, může být například slavný David Garrick, o kterém recenzent napsal: „*Když jsou s ním na jevišti dva nebo tři herci, pozorně naslouchá a nikdy neopustí své postavy, když dokončí dialog, ať už tím, že by se díval na slabšího herce, zbytečně prskal nebo trpícíma očima bloudil po kruhu diváků...*“⁶⁰

Herec totiž musí na jevišti vlastně *sám sebe přesvědčit* – o tom, že neví dopředu, co jeho partner na jevišti řekne a díky tomu ho začít *skutečně* a bez divákem postřehnutelné předtuchy poslouchat.

Jde však o klasickou hereckou poučku, kterou i dnes pedagogové studentům herectví často připomínají, proto se tomuto tématu již nebudeme déle věnovat. Jen ještě uvedme, že kvůli komunikaci s partnery na jevišti musí ti, kdo se aktivně zabývají barokním herectvím, často procvičovat své periferní vidění, aby ve chvílích, kdy komunikují ‚přes zrcadlo‘ (viz oční kontakt v předešlé kapitole) dokázali jeden na druhého reagovat.

59 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 110.

60 WELLS, Stanley. Op. Cit. s. 221.

10. Drezura těla

Jak udržovat hereckou hygienu

Následující kapitola se bude věnovat tak zvané herecké hygieně, a to především ve vztahu s gestikou.

Gesto v baroku vystupuje jako vzbuzovatel emocí. Dojímá a rozvádí diváky ... Ale co když dojde i samotného herce – podobně jako třeba houslistu může dojmut jeho vlastní hra? Považovali by to v baroku za kladný, anebo záporný efekt?

Dobové texty svědčí o tom, že takový jev byl považována přímo za *hrozbu* herectví. A nejen herectví, ale i samotných herců. Příliš vášnivé herectví prý „udělá z herce tom, čemu se /.../říkalo *challenging*. Tím slovem byl označován ten, kdo se stále mění, vrtkavec, amorfní bytost /.../ *imbecila se svěšenýma rukama, hadrovitým tělem a nepřítomným duchem*.“⁶¹ Edmund Gayton, který zkoumal herectví z lékařského hlediska došel k závěru, že profesionální herectví je nezdravé a může způsobit nemoc nebo i smrt.

Je proto nezbytné dodržovat hereckou hygienu - provádět pravidelná cvičení, při kterých se ten, který je cvičí „zbavuje škodlivých šťáv“. Údajně má jít o různá cvičení dechová či hlasová, která „zředují krev, čistí žíly a obnovují přirozené teplo. Jde o to - „*Fyziologický proces /.../ ukrotit jiným fyziologickým procesem navozeným drezurou těla*.“

61 MIKEŠ, Vladimír. Op. cit. s. s. 29.

11. Barokní rovnováha

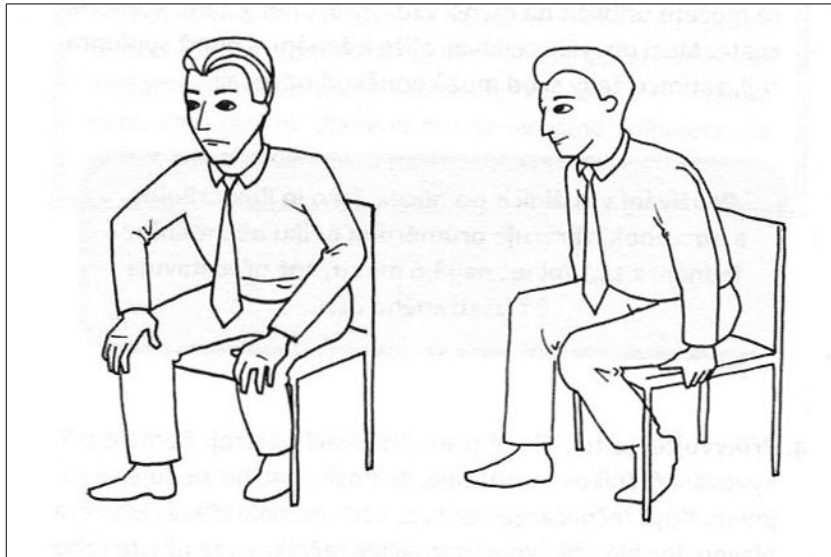
Jak pracovat s energií

Připomeňme si nyní téma prolínajících se protikladů (viz kapitola ‚Lad v neladu‘). Tyto síly se jednak prolínají, a jednak spolu také zápasí. Neustálé pnutí mezi protikladnými silami ústí v tak zvanou *barokní rovnováhu*. Obrazně řečeno, je to jako kdyby se o herce přetahovali dva stejně silní lidé. Oba ho někam táhnou, ale každý na jinou stranu, a protože jsou stejně silní, zůstává herec ve výsledku na místě. Toto pnutí mezi protiklady je zdrojem hercovy energie. Herec si také může představit, že stojí těsně před začátkem závodu na startovní čáře. Jde opět o působení dvou protichůdných sil – čas drží závodníka na místě, ale zároveň touha, vzrušení a nedočkavost ho vnitřně žene vpřed. Takto dosaženou barokní rovnováhu by si měl herec udržovat v průběhu celé hry.

Stejným způsobem pracují i herci divadla kabuki a nó. Ve *Slovníku divadelní antropologie* se píše: ‚Slovo energie,‘ říká Sawamura Šódžúró, herec kabuki, ‚lze přeložit jako koši.‘ A Hideo Kanze, herec nó, tvrdí: ‚Můj otec nikdy neřikal – použij více koši – ale učil mě, o co jde, tak, že mi přikázal, abych šel, zatímco mě uchopil za boky a držel zpátky.‘ Aby překonal odpor, který mu otec kladl, byl Hideo nucen nachýlit trup poněkud dopředu, pokrčit kolena, opřít se chodidly o zem a sunout je dopředu, místo aby udělal obyčejný krok. Výsledkem byla základní chůze nó. Energie, podobně jako koši, není výslednicí jednoduché mechanické změny rovnováhy, ale důsledkem napětí mezi opačnými silami.“⁶²

Nejtěžší je patrně zůstat v napětí i ve chvíli, kdy herec nedeklamuje, negestikuluje, ani se nijak nepohybuje a pozornost je upřena na jeho kolegy. Na pomoc přichází například pravidlo, že trup herce má být stále nakloněn trochu dopředu. V překladu psychologie řeči těla tím herec nonverbálně sděluje podvědomí publika, že každou chvíli ukončí svůj výstup, že už teď je vlastně na odchodu. Podívejme se na následující obrázek:

62 BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přel. Jan Hančil – Dana Kalvodová – Jitka Sloupová – Nina Vangeli. Praha: Divadelní ústav – Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 285 s. s. 10.



Obr. 11

Publikace *Řeč těla na pracovišti* to nazývá „*polohou jako na startovní čáře*“ a uvádí, že takové gesto signalizuje „*úmysl ukončit schůzku*“.

12. Blesk ze srdce

Jak vstoupit na jeviště



Obr. 12

„Co se týče vstupu na jeviště, zde je třeba nejprve poznamenat, že herec se má hned, jak vyjde z kulis na jeviště, obrátit tváří i tělem k divákům a tvářit se tak, aby diváci mohli z jeho očí vyčíst, v jakém rozpoložení přichází,“⁶³ uvádí Franciscus Lang v *Pojednání o hereckém umění*. Dnes tomu herci říkají *hodit vizitku*. Vstup na jeviště je velmi podstatný – soudobé výzkumy ukazují, že „lidé si /o člověku/ utvoří 90% názoru /.../ během prvních čtyř minut, přičemž 60 – 80% celkového dojmu vychází z neverbálních signálů.“⁶⁴

Herec se tedy má *tvářit* tak, aby diváci mohli z *jeho očí* vyčíst, jak se cítí ve chvíli, kdy vchází na jeviště. Aby docílil tohoto efektu co v co nejkratší době, soustředí se při vstupu na jeviště především na mimiku. Noverre popisuje, jak právě tvář a oči jsou tím, co dokáže zprostředkovat *okamžitý* pohled na hercovo nitro, jeho „*nahou duši*“: „*Jak víte, pane, právě v tváři člověka se zrcadlí vášně, v ní se ukazují*

⁶³ LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 110.

⁶⁴ PEAS, Allan – PEAS, Barbara. Op. Cit. s. 18.

hnutí a vzruchy duše a obrazí střídavě klid a nepokoj, radost a bolest, bázeň a naděje. Tento výraz je stokrát oduševnělejší, živější a určitější než nejohavnivější řeč. Vyjádřit myšlenku slovy, k tomu je třeba jistého času, tvář však ho nepotřebuje, aby ji vyjádřila důrazně; je to blesk, jenž vylétne ze srdce, zaplane v očích a osvětlí všechny rysy obličeje.“⁶⁵

Aby příchod působil přirozeně, má herec vstoupit na jeviště s nataženou pravou rukou (proč právě pravou se dozvíme v kapitole o pravidlech gestiky): „Natažená pravá ruka s poněkud pokrčenými prsty dokazuje, že přichází skutečný člověk, ne neživá socha,“⁶⁶ píše Franciscus Lang. Na základě této poučky můžeme odvodit i to, kterou nohou měl herec na jeviště vkročit. Pokud totiž měl vstoupit s nataženou pravou rukou, lze předpokládat, že vkročit měl – podle pravidla opozice – patrně nohou levou.

65 NOVERRE, Jean Georges. Op. Cit. 249 s. s. 108.

66 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 110.

13. Předehra a dohra

Jak začít a skončit herecký výstup

V souvislosti s barokním herectvím existuje množství příměrů jednotlivých principů k hudbě. Například v otázce předehry a dohry, kterou musí mít každá herecká akce.

Představme si pro tuto chvíli, že mluvená řeč je melodií, a řeč těla je doprovodem melodie. Potom také právě gesta a mimika jsou (kromě doprovázení v průběhu skladby) tím, co vytváří také předehru a dohru.

Předehru tvoří pohled očí a první gesto, které vždy (i následně v průběhu deklamace) těsně předchází verbálnímu vyřčení dané myšlenky.

Dohru tvoří opět gesta a především celá mimika: „*Tvář si má chvíli podržet výraz odpovídající obsahu právě řečeného, než ho postupně opustí a získá tak čas nasadit jiný.*“⁶⁷

67 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 112.

14. Pravá míra napodobení

Jak se nezamotat v množství stylizace do neúměrného projevu

Díla barokního umění se obvykle vyznačují tím, že se pohybují na velmi úzké hranici oddělující přirozenost a estetičnost od přehnané stylizace a umělosti. Bylo jen otázkou umělcevy empatie a vkusu, zda se na této hranici dokázal udržet. Autoři hereckých, ale i tanečních nebo pěveckých textů často varují před překročením této hranice („*Uvážlivý herec se však přece jen má chovat tak, aby měl stále na paměti uměřenost, zejména když hraje vznešenou osobu. Jinak by jeviště bylo blázincem, nikoli místem, kde se předvádí moudrost.*“⁶⁸) a popisují situace, které překročením mohou nastat:

J. G. Noverre varuje před přehnaným estetizováním při interpretaci výjevů ze života: „*Nic není zvláštějšího než vidět v opeře skupinu bojovníků, kteří přicházejí bojovat, kteří bojují a kteří vítězí. Je na nich patrna hrůza krveprolití? Je výraz jejich tváří živý, jejich pohledy hrozivé? Jsou jejich vlasy rozčuchané a v nepořádku? Ne, /.../ nic z toho není na nich vidět. Jsou úzkostlivě upraveni a podobají se spíše zženštilcům, kteří právě vyšli z rukou lazebníka, než bojovníkům, kteří unikli právě nepříteli. Kde je pravda? Kde je pravdivost? Odkud se má vzít iluze? /.../ Divadlo žádá jistou umírněnost, to připouštím, žádá však také pravdivost a přirozenost akce, nerovnost a ráznost v obrazech a tam, kde je to třeba, dobře promyšlený nelad.*“⁶⁹

Franciscus Lang zase varuje před přehnanou stylizací hereckého projevu: „*Nebudeme ovšem vyžadovat některé afektované postupy tanečního umění, ačkoliv nejsou zcela zavrženíhodné. Často bylo mladíkům ku prospěchu, že se na základě tohoto umění naučili obratnosti, správnému postoji a pohybům nohou. Ale na jevišti se k těmto principům nemá přehnaně puntičkářsky přihlížet. Mnozí se jim totiž příliš podřizují a ztrácí tak přirozenost, která je nejlepší učitelka, a kazí správnou chůzi všelijak pokroucenýma nohama.*“⁷⁰ A na jiném místě uvádí, že stejně tak jako jevištní pohyb nemá přecházet v tanec, nemá ani mluva přecházet ve zpěv.

Uvedli jsme, jak by to vypadat nemělo. Vzorovým příkladem toho, jak by to vypadat mělo, se stává

68 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 114.

69 NOVERRE, Jean Georges. Op. Cit. s. 102.

70 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 116.

opět již jednou zmiňovaný herec David Garrick. Noverre, jeho přítel a velký obdivovatel o jeho projevu píše: „/Pan Garrick/ vystihne pravou míru napodobení, která hercům téměř vždy chybí; tento šťastný cit, jenž charakterizuje velkého herce a jenž vede k pravdivosti je vzácná vlastnost /.../. Vlastnost tím cennější, protože brání herci, aby nezabloudil a nespletl se v barvách, jichž má užít pro své obrazy. Neboť často se mylně považuje chlad za umírněnost, jednotvárnost za rozumnost, nadutost za vznešenost, upejpavost za půvab, křiklavost za vášnivost, přehnané gestikulace za akci, hlupáctví za prostomyslnost, hrubá obratnost za ohnivost a zkřivená tvář za živoucí výraz duše.“⁷¹

Text F. Riccoboniho popisuje konkrétněji ložisko přemrštěnosti ve výrazu. Překvapivě ho umisťuje nikoli do oblasti emocí, ale do oblasti prostředků herectví – gest a hlasu: „Nikdy se nesmí přehánět výraz, to je nepopiratelné pravidlo. Je však třeba mít na paměti, že přemrštěnost nikdy nevychází z příliš velké intenzity emoce, ale že to jsou vždy prostředky, které kazí výraz. Myslím tím techniku gest a hlasu. Pokud herec k dosažení silného projevu použije prudké gesto, na které už se předtím nápadně připravoval, pokud se potom zastaví v nepřirozené pozici, když dá hlasu příliš silný a protáhlý ráz a když nechá zaznít tón příliš vzdálený od tónů ostatních, tehdy je jeho projev přehnaný. Hercova přemrštěnost je způsobena strojeností a těžkostí. Čím výraznější je pohnutí, tím méně v něm máme setrvávat. Tak napodobujeme přírodu, která nemá sílu dlouho snášet situace, které ji přemáhají.“⁷² Všimněme si, že Riccoboni neřeší problém tím, že by herce mírnil v gestikulaci, hlasovém projevu či mimice; mírní je pouze v rovině času: nabádá, aby herci nesetřávali ve vypjatých chvílích příliš dlouhou dobu.

71 NOVERRE, Jean Georges. Op. Cit. s. 115.

72 RICCOBONI, François. *L'Art du Théâtre*. Paříž: C. F. Simon, 1750. 102 s. s. 44.

PRAVIDLA

Barokní herectví má mnoho pravidel. Tato pravidla jsou na jednu stranu značně omezující, na druhou však herce osvobozují. Pokud jsou na něj totiž kladeny požadavky „znázornit božské na zemi“, mělo by být jeho herecké vystupování veskrze krásné, přirozené, vzbuzující hluboké city. Pravidla slouží k tomu, aby se herec, který je dodržuje, mohl na jevišti volně projevovat bez obav, že by se přitom dopustil něčeho neestetického či nepřirozeného. A proto ho svým omezováním vlastně osvobozují.

15. Jevištní pohyb

Co dalo pravidla hercovu jevištnímu pohybu v době baroka? Byla to jednak podoba scénografie, dobová estetika a divadelní konvence. O těchto třech vlivech se nyní v krátkosti zmíníme.

VLIV SCÉNOGRAFIE

Pohyb mezi perspektivními kulisami byl pro herce možná inspirující, ale také velmi omezující. S ohledem na to, aby herec nerušil jejich iluzi, směl se pohybovat víceméně jen zleva doprava a opačně, nikoliv dozadu a dopředu. Některé prameny uvádí, že bylo-li nutné, aby se nějaká postava objevila v pozadí jeviště, postavili na její místo stejně oblečené dítě.

Zároveň se herec celkově nemohl příliš pohybovat v pozadí jeviště. Kvůli slabému světlu svíček z rampy na kraji scény se totiž herci museli stále zdržovat spíše v popředí.

VLIV DOBOVÝCH KONVENCÍ

Ať už to herec činil z úcty k publiku, z praktických důvodů (udržení pozornosti diváků) nebo čistě kvůli tomu, že šlo o ustálenou konvenci, nikdy se nesměl neobrátit zády k publiku. Z tohoto pravidla plyne také to, že i v situaci, kdy herec ustupuje směrem od publika do hloubky jeviště, musí couvat pozadu.

VLIV DOBOVÉ ESTETIKY

Francouzský taneční mistr a choreograf Pierre Rameau (1674 – 1748)⁷³ popsal správné držení těla při

⁷³ Viz Rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

chůzi takto: „*Hlava se má držet vzpřímeně, ne však strnule, ramena jdou dozadu, což zase vypíná hrud' a dodává držení těla eleganci a půvab; paže spočívají podél těla, dlaně nejsou ani docela otevřené, ani zavřené, v pase se držíme pevně, nohy jsou mírně rozkročené a špičky jsou vytočené směrem ven ... Držení těla je přirozené, uvolněné a lehké.*“⁷⁴ Vidíme tedy, že jde v podstatě o držení baletní. Při popisu následujícího pravidla, jehož autorem je jezuita Franciscus Lang zjistíme, že jevištní pohyb barokních herců měl skutečně základy v pozicích baletních – ať už je vyučoval tanečník, anebo kněz: „*Co se týče pozice nohou, je třeba se především vystříhat toho, aby obě stály na jevišti rovně, přímo a rovnoběžně. Jedna noha bude naopak vždy šikmo odvrácena od druhé, takže jedna bude jakoby sledovat přímou, druhá šikmou linku, neboli chodidlo jedné nohy bude natočeno doprava, druhé doleva.*“⁷⁵ Pokud bychom prodloužili chodidla do přímek, zjistili bychom, že v této pozici tvoří přímky tvar kříže, proto F. Lang nazval tuto pozici *jevištním křížem* – a radí, že se má používat i při chůzi.

Můžeme si zde připomenout to, co napsal Noverre ohledně vytáčení špiček – totiž že jde o pohyb, který nám není přirozeně vlastní. Herci v 18. století však běžně procházeli baletní taneční výchovou, takže jim patrně tak velké potíže nečinil.

ODVRATNÝ POHYB

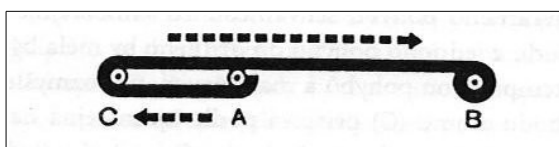
Zvláštní kapitolu věnujme specifickému kroku, který popsal F. Lang ve svém *Pojednání o hereckém umění*. Nazýváme ho odvratným pohybem, i když nejde přímo o termín barokní. Je však velmi výstižný. Autorem tohoto názvu je ruský avantgardní režisér S. M. Ejzenštejn, který se inspiroval popisem chůze od Francisca Langa. Ten píše v *Pojednání o hereckém umění* píše: „*Pokud tedy jde o chůzi a pohyb nohou, požaduji určitý jevištní krok neboli jistý způsob chůze, který se skládá z několika kroků, přičemž herec musí kráčet tak, aby stále dodržoval jevištní kříž /.../. Vysvětlím to takto: Jestliže se herec chce na jevišti dostat z jednoho místa na druhé a pohybovat se chůzí vpřed, bude jednat nevhodně, pokud nejprve v pozici, ve které stojí, nestáhne přednoženou nohu trochu dozadu. Noha, která byla vysunutá dopředu, bude tedy stažena a opět předsunutá, ale dál než tam, kde stála předtím.*“

74 ROUSOVÁ, Andrea. Dvořané versus venkované: Estetika pohybu jako vyjádření sociálního statusu. In Týž. (ed.). *Tance a slavnosti 16. - 18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 101 – 107. s. 103

75 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 102.

Pak přijde na řadu druhá noha a předsune se před první; ale ta nebude příliš otálet a opět se předsune před druhou. Při tomto pohybu je třeba mít stále na paměti, že nohy se mají klást šikmo. Po prvním kroku tedy bude následovat druhý, potom třetí a čtvrtý. Pak je třeba se na chvíli zastavit, udělat jakoby pauzu. Aby mohl herec pokračovat, aniž by se dostal mimo jeviště, musí pátý krok udělat tak, že nohu, kterou naposledy hýbal, stáhne zpět a položí ji za druhou nohu. Potom se pokračuje jako předtím až k dalšímu zastavení, kdy se nohy znovu vystřídají a herec jde opět vpřed, jak to bylo popsáno výše. Tak vznikne jevištní kříž a ona požadovaná chůze, kterou nazývám jevištní krok.“⁷⁶ Tento způsob chůze vypadá – zvláště je-li popsán pouze slovy – velmi vyumělkovaně a zcela nepřirozeně. Franciscus Lang si toho byl patrně vědom, proto také v následujícím odstavci odvrtný pohyb dlouze obhajoval, aby přesvědčil čtenáře, než nejde o pouhý zbytečný výmysl.

S jistotou můžeme říci, že přesvědčil minimálně jednoho čtenáře, zmiňovaného Ejznštejna, který na základě jeho textu definoval odvrtný pohyb s použitím názornému grafu, takže si ho můžeme lépe představit: „*Odvrtný pohyb můžeme definovat jako dokonaný nebo jen naznačený pohyb, provedený před vlastní (cílovou) akcí, a to zhusta ve směru, který se z hlediska předpokládané akce jeví jako opačný. Představme si přímku vedenou z bodu A do bodu B; tuto přímku prodloužíme od A opačným směrem k C: tato vzdálenost je v našem případě obvykle kratší než vzdálenost A-B. Nejjednodušší případ odvrtného pohybu je ten, při kterém se herec před akcí, předpokládající přemístění z bodu A do bodu B, dostane nejdřív opačným směrem k C, potom tento pohyb přeruší a pokračuje přes A k cíli B.*“⁷⁷



Obr. 13

Jednoduše bychom mohli odvrtný pohyb definovat opět prostřednictvím obrazu sportovce na startovní čáře. Ten se před startem zakloní či udělá krok dozadu, aby nabral rychlost a – pro nás především – energii, se kterou poté vystartuje.

⁷⁶ LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 103.

⁷⁷ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Nakladatelství AMU, 2009. 265 s. s. 185.

16. Gestika

O barokní gestice existují celé knihy. My se zde pokusíme pouze o stručný nástin jejích základních principů.

„Správně uvažují ti, kdo označují pohyb a gesta za výmluvnost těla,“⁷⁸ píše Franciscus Lang. Gesta podle něj mluvou těla, tedy *mluvou beze slov*. A Abbé du Boss⁷⁹ označuje umění gesta za „*tanec, ve kterém není žádné tančení*“. Složíme-li tyto dva citáty k sobě, objevíme gestiku jako *tanec, ve kterém se netančí ... ale mluví – beze slov*.

NĚKOLIK ZÁKLADNÍCH PRAVIDEL

První pravidlo říká, že gesto musí vždy předcházet mluvě. Pokud například herec při slově *ticho* přiloží prst k ústům, provede toto gesto o malý okamžik dříve, než slovo *ticho* pronese. Původcem tohoto pravidla je nejspíš především sama příroda. Můžeme si všimnout, že tělo většinou mluví dřív než ústa. Například nejprve na danou věc ukážeme a až teprve potom řekneme: „*Hele*.“ Nebo – nejprve sepneme ruce a teprve potom řekneme: „*Prosím tě*.“

Druhým pravidlem je zmiňovaný princip asymetrie – ruce se nemají nikdy ocitnout ve stejné výšce.

Třetí pravidlo se vztahuje k hraničním gest. Říká: „*Ruka se má zdvíhat jen do výše očí, nikdy nad oči, nikdy se nemá nechat klesnout pod břicho*.“⁸⁰ Je zajímavé, že téměř to samé se tvrdí příručka *Řeč těla na pracovišti*: „*Buďte výrazní, ale nepřehánějte to. Při gestikulaci nechávejte prsty u sebe a ruce nedávejte výš než pod bradu*.“⁸¹ Na následujících stránkách knihy pak dodává, že ten, jehož gesta nesahají pod úroveň pasu působí sebevědomě, a pokud jeho gesta nesahají nad oči, působí zároveň skromně a sympaticky.

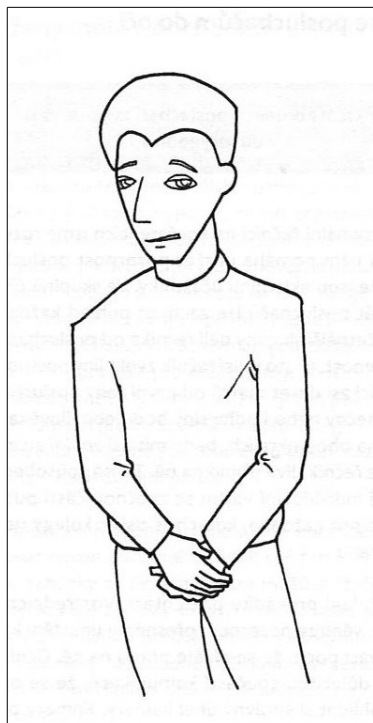
78 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 114.

79 Viz Rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

80 MIKEŠ, Vladimír. Op. Cit. s. 28.

81 PEAS, Allan – PEAS, Barbara. Op. Cit. s. 18.

Pro větší názornost se podívejme na následující obrázky, kde je rozdíl jasně viditelný. Na prvním z má osoba ruce v pozici, kterou příručka *Řeč těla na pracovišti* nazývá „rozbitý zip“ a uvádí tuto pozici jako ukázkou zaujetí ustrašeného – a tedy zároveň obranného stanoviska. Muž má na tomto obrázku ruce blízko u těla a svěšené pod úrovní pasu. Naopak barokní herec předvádí správnou pozici rukou, neboť je drží dál od těla a nad úrovní pasu.



Obr. 14



Obr. 15

Páté pravidlo zní: „*Pohyby rukou nemají směřovat ke středu těla.*“⁸² A opět narážíme na podobnost s pravidly současných příruček pro dosažení úspěchu v profesi: pohyby, které směřují směrem od těla vyjadřují otevřenost a upřímnost vůči ostatním.

Šestým pravidlem je tzv. princip oblouku: ruce se nemají propínat a neměly by se pohybovat po přímkách, ale právě naopak. Gesta pak působí ladněji, umírněněji.

82 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 102.

HADÍ KŘIVKA

Zkusme nyní pojmout gesto od jeho úplného základu – jak elegantně pohybovat rukou, odkud má pohyb vycházet a čím má být završen? Tomuto tématu se věnuje to, čemu se tehdy říkalo *hadí křivka*, nebo také *vlnovitý pohyb*. Johann Christian Brandes (1735 – 1799)⁸³ to popisuje ve svých pamětech: „*Nejprve se od těla oddělovala horní část paže, až se zvedla do úrovně ramene, pak bylo třeba vláčným pohybem spustit loket o něco níž, čímž se do pohybu dala konečně i spodní část včetně ruky, přičemž nyní se mírně ohnutými prsty měl naznačit obsah přednášeného textu.*“⁸⁴ Pohyb je tedy postupně veden od ramene až po prsty. Zároveň je třeba poznamenat, že zejména v zápěstí mají být ruce uvolněné.

PRAVÁ A LEVÁ RUKA

Odbočme v úvodu této tematiky ke zcela archetypálním principům vnímání pravé a levé strany v lidské společnosti: Antičtí Řekové a Římané považovali levou stranu za podřadnější a světskou. Pythagoras ve svém *Přehledu opozit* uvedl pravou stranu jako mužskou, jasnou; levou stranu pak jako ženskou a temnou. Ve středověku bylo používání levé ruky spojováno s čarodějnictvím. Věřilo se, že ďábel se vyvolává nataženou levou rukou. Maoři na Novém Zélandě považovali pravou stranu za zbožnou, reprezentující život; levá strana patřila démonům a reprezentovala smrt. Muslimové věří, že dobří duchové našeptávají lidem do pravého ucha, ale zlí duchové našeptávají do ucha levého. Podle Indiánů ze severní Ameriky pravá reprezentuje statečnost a sílu, ale levá značí smrt a pohřeb. Podobné schéma přetrvává v jižní Americe: pravá je dobro, muž, život, bůh, ale levá je špatnost, žena, smrt a ďábel. V Číně se musí jíst pravou rukou, protože levá je nečistá. Napříč africkým kontinentem znamená pravá dobro a levá zlo, v některých oblastech se například manželky nikdy nesmí levou rukou dotknout manželova obličeje.

83 Viz Rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

84 KAZÁROVÁ, Helena. Hercovo gesto jako tlumočnick duševního prožitku. Op. Cit. s. 213.

Podobných asociací s levou stranou jakožto stranou zla a pravou jakožto stranou dobra je nepočítaně a sahají do velmi dávných dob. Určité přesvědčení o negativní povaze levé strany platilo i v baroku a promítlo se také do herectví, především právě do oblasti gestiky.

Platilo, že gestikulovat se má *pouze* nebo *hlavně* pravou rukou. Levá ruka sloužila jen jako doprovod ruky pravé, ojediněle mohla být použita pro vyjadřování něčeho odporného, například pekla a podobně. Herec Thomas Betterton vysvětluje, že „*provést gesto jen samotnou levou rukou /.../ je nezdvořilé.*“ Filozof Thomas Wright⁸⁵ zase tvrdí, že „*herec /.../ nesmí gestikulovat levou rukou, protože levá část těla je zaplavena – z levé komory – větším množstvím duchů. Když vehementně gestikuluje jen levou rukou, vybuzení životní duchové tryskají z levé komory a herec nad sebou ztrácí kontrolu.*“⁸⁶ Franciscus Lang vnáší do této tematiky trochu umírněnější přístup: „*Gesta se obvykle dělají pravou rukou. Tím ovšem nechceme říci, že by levá ruka měla zůstat nehybná, ale že má pomáhat druhé ruce vytvořit náležitou pozici, kterou vyžaduje obsah řeči.*“⁸⁷

Odpovědí současné psychologie na otázku, proč právě levá strana byla považována za špatnou a pravá za dobrou je mnoho a ani jednu nelze s jistotou potvrdit. Pro nás jsou zajímavé ty výsledky psychologie, které byly použity v knize *Řeč těla na pracovišti*. V kapitole pojednávající o tom, jak přednést působivou a přesvědčivou prezentaci se píše: „*Stojíte-li vlevo od posluchačů, tedy na pravé straně pódia, vaše informace budou silněji působit na jejich pravou mozkovou hemisféru, která je u většiny lidí zaměřená spíše emocionálně. Přejdete-li na levou stranu pódia, dostanete se vpravo od posluchačů a ovlivníte jejich levou hemisféru. Pokud budete při pronášení vtipných poznámek stát na levé straně pódia, budou se diváci smát déle a upřímněji, ale na dojemné příběhy a naléhavé prosby zase budou reagovat lépe, pokud je přednesete z pravé strany pódia. Komici se už desítky let řídí pravidlem: Rozesměješ je zleva, rozpláčeš zprava.*“⁸⁸

Pokud by divák dokázal vnímat pravou a levou stranu v rámci hercova těla podobně jako dokáže vnímat pravou a levou stranu v rámci celého jeviště, znamenalo by to, že gestikulace pravou rukou měla své výhody v tom, že vzbuzovala větší emoce.

85 Viz Rejstřík uvedených barokních osobností v příloze.

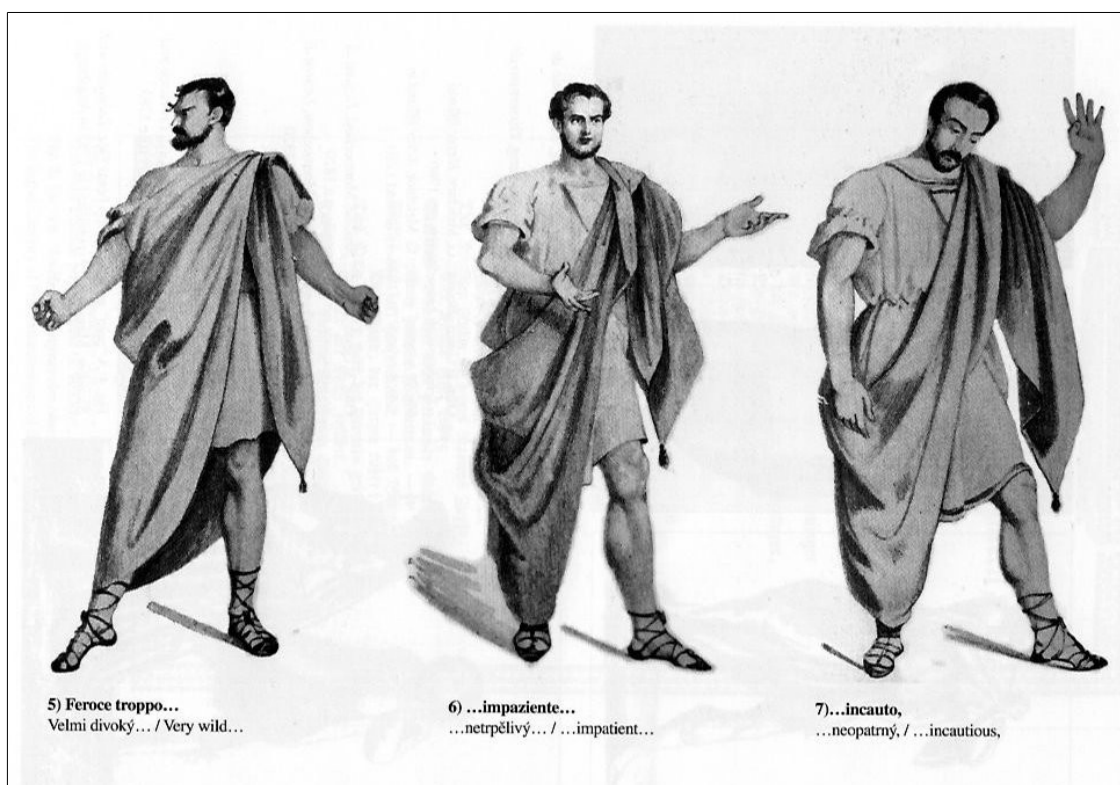
86 WRIGHT, Thomas. In MIKEŠ, Vladimír. Op. Cit. s. 28.

87 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 108.

88 PEAS, Allan – PEAS, Barbara. Op. Cit. s. 61 – 62.

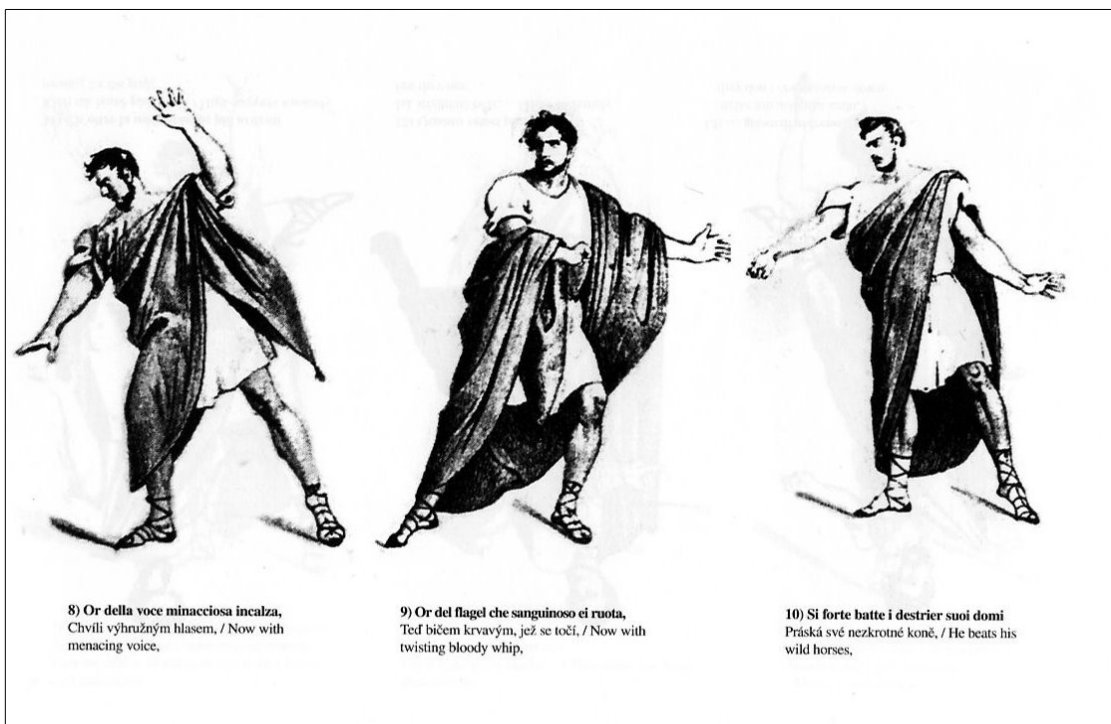
TEMPORYTMUS GEST

I v tomto tématu je základem: nepřehánět, být umírněný. Nemusí každému slovu příslušet vlastní gesto. Naopak, gest by mělo být co nejméně, ale měla by být přesná. Něco podobného se píše i v *Řeči těla na pracovišti*: „*Chcete-li zapůsobit dobrým dojmem, měli byste co nejméně gestikulovat. /.../ Lidé ve vyšším společenském postavení používají méně gest než jedinci v nižším postavení. /.../ Lidé, kteří mají své emoce pod kontrolou, používají jasná a promyšlená gesta.*“⁸⁹ Přibližný temporytmus barokní gestiky si můžeme prohlédnout na dochovaném vyobrazení hereckého výstupu, kde je zachyceno propojení gest s dramatickým textem uvedeném v popisech jednotlivých obrázků:

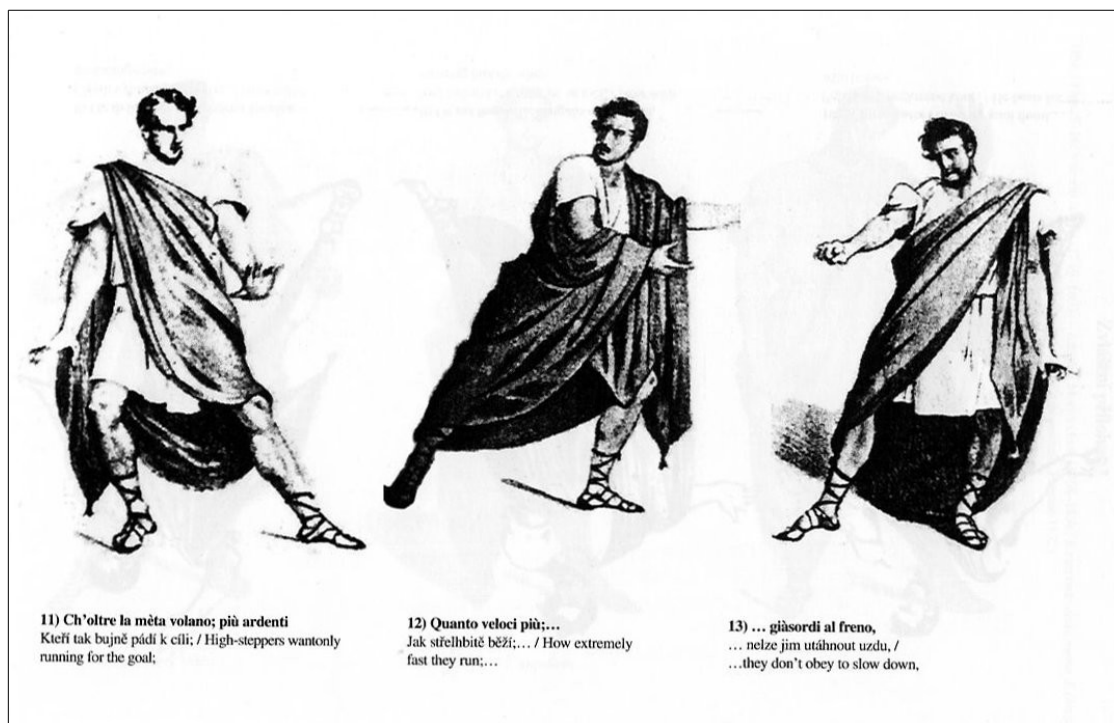


Obr. 16

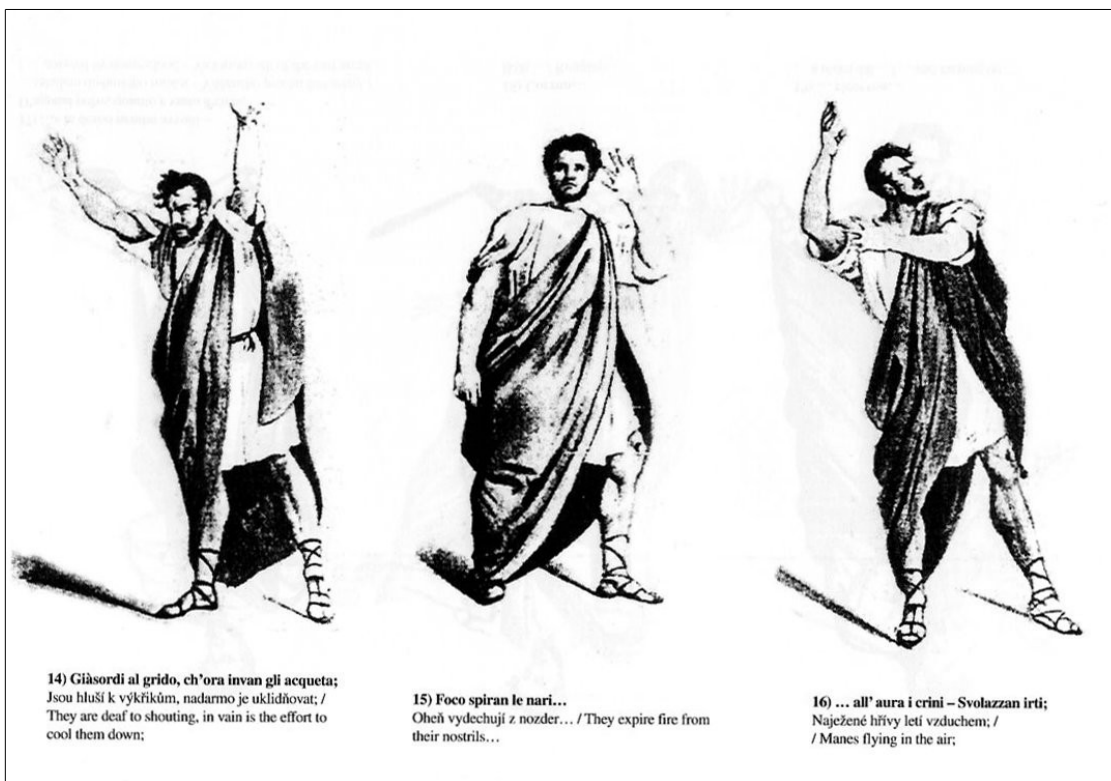
89 PEAS, Allan – PEAS, Barbara. Op. Cit. s. 18.



Obr. 17



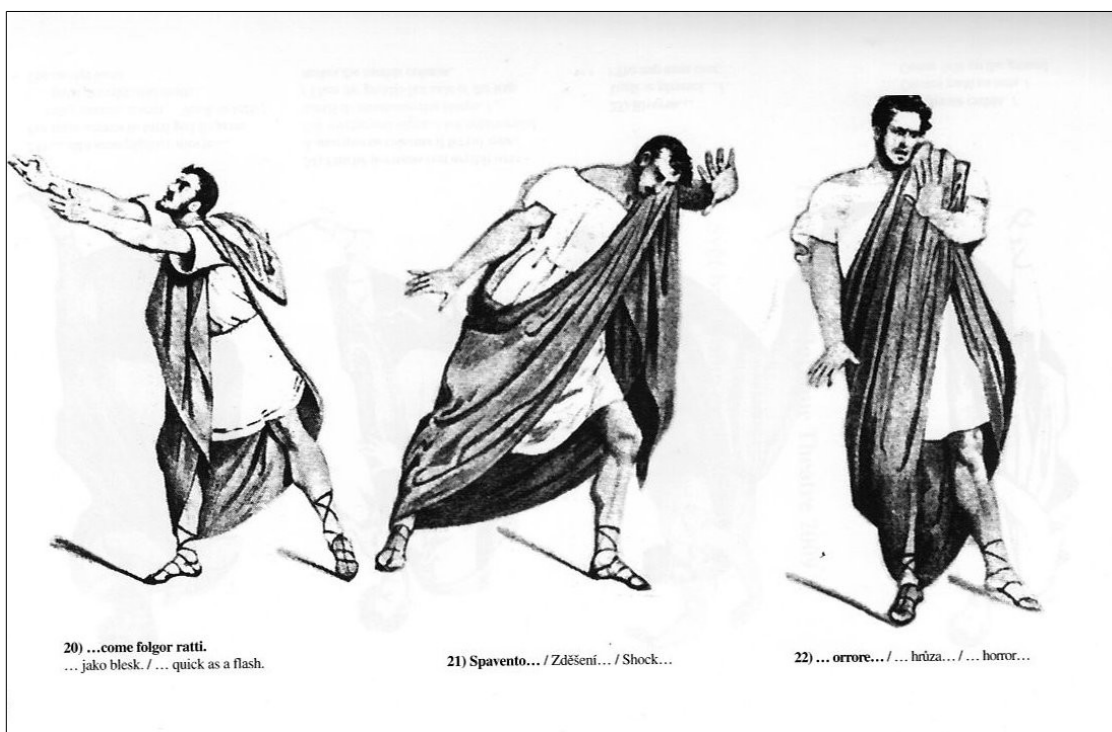
Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20

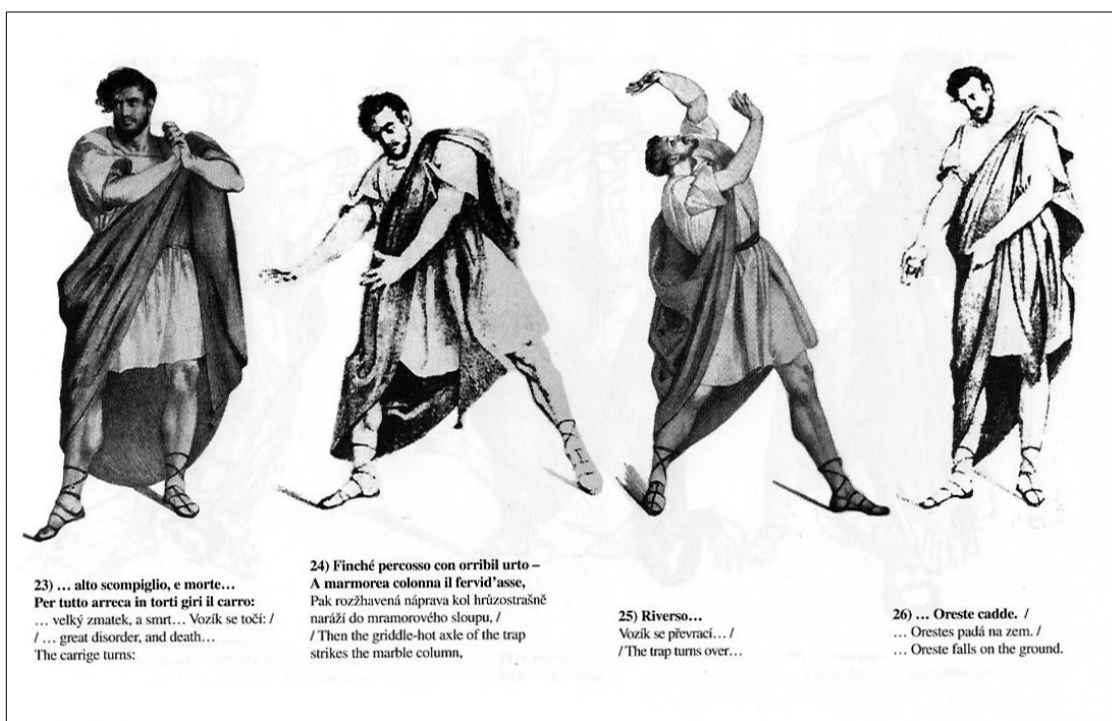


20) ...come folgor ratti.
... jako blesk. / ... quick as a flash.

21) Spavento... / Zděšení... / Shock...

22) ... orrore... / ... hrůza... / ... horror...

Obr. 21



23) ... alto scompiglio, e morte...
Per tutto arrega in torti giri il carro:
... velký zmatek, a smrt... Vozík se točí: /
/ ... great disorder, and death...
The carriage turns:

24) Finché percorso con orribil urto –
A marmorea colonna il fervid'asse,
Pak rozžhavená náprava kol hrůzostrašně
naráží do mramorového sloupu. /
/ Then the griddle-hot axle of the trap
strikes the marble column,

25) Riverso...
Vozík se převrací... /
/ The trap turns over...

26) ... Oreste cadde. /
... Orestes padá na zem. /
... Oreste falls on the ground.

Obr. 22

VOLBA GEST

Eugene Green rozdělil gesta přehledně do tří kategorií na gesta popisná (např. sundat a odhodit korunu), abstraktní (objasňují strukturu projevu nebo mu dodávají energii; např. gesto vyprávění – klást ruku na hrud' a zase ji oddalovat) a gesta expresivní (zobrazují emoce; např. bít se v prsa pro znázornění bolesti).

Výběr gest se lišil podle toho, zda šlo o tragédii nebo komedii: *„Zatímco dobové inscenování komedie počítalo s mnohem striktnějším použitím konvenčních gest k jednotlivým pojmům v textu (láska, smrt, nenávisť, manželství, Bůh atd.), v tragédii bylo možné se od nich alespoň částečně oprostit a slovo doprovodit plynulejšími a zdánlivě spontánnějšími pohyby“*⁹⁰

Co se týče inspirace gestiky přírodou, Franciscus Lang uvádí, že gesta nemají být přesnou imitací přírody, ale její stylizací: *„Ačkoliv pohyby rukou a těla mají vyjadřovat to, co se říká, nemá to být tak, jak se to děje ve skutečnosti, /.../ stačí /to/ vhodným způsobem naznačit.“*⁹¹

A nesmíme zapomenout na starou známou poučku, jejíž analogii známe z psaní slohových cvičení: *„Je chybné opakovat stále stejné gesto a hrát stále stejným způsobem.“*⁹²

Podívejme se nyní na praktickou ukázkou využití konvenčních gest. Budeme moci porovnat gesta na obrazu z *Pašijového cyklu* od Karla Škréty s gesty z tehdejšího „slovníku“ dobových gest – Bulwerovy Chironomie a Chirologie.

90 JACKOVÁ, Magdaléna – BAŽIL, Martin. Op. Cit. s. 15.

Pozn. *„Spontaneita přednesu v tragédii je pouze zdánlivá, ovšem tento efekt je úmyslný – odpovídá dobovému principu předstírané lehkosti zvanému sprezzatura (termín pochází z Dvořana Baldassara Castiglioneho, kde označuje jednu z hlavních dovedností, které má mít příslušník dvorské společnosti; do umění ho přenesl Claudio Monteverdi, zejména ve vztahu ke zpěvu). Ve skutečnosti je tento způsob hraní v řadě ohledů pro herce mnohem náročnější než v obvyklých současných inscenacích“.*

91 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 108.

92 LANG, Franciscus. Op. Cit. s. 109.



Obr. 23

Karel Škréta: *Posmívání Kristu* (?1630)

„Výjev, který Škréta pojal jako zcela civilní událost, ilustruje moment, kdy byl Kristus přidušen a poplíván slinami. Krista haní tři postavy; jeden hulvát drží Spasitele za vlasy a stahuje mu hlavu do záklonu; slina právě dopadla na Kristovu tvář. Druhou rukou ukazuje posměšné gesto, jehož dodnes zcela zřejmý význam potvrzuje dobový slovník ‚mluvy rukou‘ Johna Bulwera *Chirologia* (London, 1644) – jde o výsměšné ‚*Exprobabit*‘ /srov. s obr. na následující straně/ nebo případně ‚*Stultitiae notam infigo*‘, označování za hlupáka. /.../ Zvláštní úšklebek třetího zúčastněného, muže v červené čapce, má zřejmě vyjádřit skřípání zuby; je doprovoben gestem ‚označování za ničemu‘ (podle Bulwerova *Chirogramu* ‚*Imrpobitatem objicio*‘), Kristus se modlí (gesto ‚*Ploro*‘).⁹³

93 STOLÁROVÁ, Lenka (ed.) - VLNAS, Vít (ed.) *Karel Škréta (1610 – 1674): Doba a dílo*. Praha: Národní galerie v



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26

Obr. 23 *Exprobrabit* (litera V) – označování za hlupáka

obr. 24 *Improbiter obijcio* (litera X) – označování za ničemu

obr. 25 *Ploro* (litera C) - modlení

Můžeme si všimnout podobnosti mezi dříve uvedeným gestem smutku a Obr. 26 – gesta modlení.

Všimněme si, že mezi gesty jsou velmi jemné nuance – stačí pohyb jednoho prstu (u modlení leží na vrchu levý palec, u smutku pravý) a gesto zcela změní význam.

17. Deklamace

Deklamace je pro barokní herectví něčím velmi zásadním. Už jen proto, že je jedním z prvků, které napomáhají charakterizaci postav.

Vzpomeňme na kapitolu o materializaci duchovna, kde jsme načrtli princip ztělesnění slov. Nyní si tento princip můžeme více přiblížit. Jde o základní specifikum barokní deklamace. Slovo se ztělesňuje hlasem, dechem a mimikou – přesněji řečeno těmi tělesnými orgány, které umožňují člověku mluvit: hlasivkami, plícemi, čelistí, ... Pro barokního herce je důležité, jaký fyzický pocit v něm konkrétní slovo vytváří. A tento pocit se snaží co nejvíce umocnit, prohloubit prožitek do posledních tělesných tkání. Tak, aby i divák na základě toho, co vnímá, byl schopen se do hercova tělesného projevu vžít a ve své představivosti zažít stejný fyzický pocit. Je známé, že při pohledu na taneční představení se divákovy svaly nepatrně aktivují tím, jak se vžívá do osoby tanečníka a jeho pohyby si podvědomě představuje na svém vlastním těle. Podobný fyzický zážitek by měl mít i při pohledu a poslechu deklamujícího herce. Herec se má snažit, aby divákův zážitek z deklamace nebyl pouze akustický.

DECH

Barokní herectví je interpretací vyplývající z práce s dechem a s energií, nikoli s psychologií. Skutečně, můžeme pozorovat, že herec s vypracovanou technikou barokního herectví je schopen ve svém publiku vzbuzovat velké emoce, ačkoliv je sám skoro necítí. Zde technika dělá umění, není jen něčím mechanickým, co se posléze okoření interpretovým prožitkem, ale je herci inspirací, může jeho samotného dojmout zpětně. Ale právě práce s dechem a s energií je něčím tak individuálním a abstraktním, že se o tom píše poměrně málo.

Zajímavá je praktická poučka F. Riccoboniho, který uvádí, že herec má s dechem zacházet ekonomicky: „*Musíme pečlivě hospodařit s dechem a nevydechovat ho více, než vyžaduje hlas. Pokud vychází přílišné množství dechu, kazí se zvuk, protože vzduch zacpe hrdlo, a tak vznikne to, čemu se říká záhrobní hlas.*“ Největší chybou je silou pomocí svalů rozšiřovat hrudník v naději, že ten poté

obsáhne více vzduchu a hlas bude silnější. Výsledkem je však pravý opak: „*Nikdy nesmíme roztahovat hrudník za účelem zesílení řeči, protože namísto zesílení se hlas naopak ztiší a herec má potřebu prudkých nádechů, které jsou slyšet až na konci sálu a způsobují divákovi utrpení.*“⁹⁴

V neposlední řadě je nutno uvědomit si, že práce s dechem je zároveň i prací s tempem, protože dech ovlivňuje pulzaci těla, která určuje tempo a rytmus hercova projevu.

HLAS

Každý má vlastní jedinečné tělo – tedy vlastní jedinečný hudební nástroj. Proto není možné ho zdokonalovat pomocí napodobování. F. Riccoboni právě napodobování hlasu velmi odsuzuje, z jeho textu se však zároveň ukazuje, že tento způsob hlasové výchovy (výuka napodobováním) byl patrně běžný. F. Riccoboni říká: „*Každý má používat hlas, který mu příroda dala, a nikdy se ho nesnažit nahradit zvukem, který mu není vlastní.*“ Dokládá to na mnoha příkladech ze života, nejprve obecně: „*Vysvětlím vám, madam, co myslím znetvořeným hlasem a vysvětlím vám, jak vzniká. Někteří chtějí mít silný hlas a takto se o to snaží: poté, co nashromáždí v hrudníku všechen vzduch, který se tam vejde, a zatímco silou vytlačují zvuk, extrémně otevírají hrdlo, zvedají patro a jazyk stahují dozadu víc než obvykle. Ústa tak vytvoří prázdný prostor a rty se nemohou úplně otevřít a tím vznikne jakási hlásná trouba, která zesiluje zvuk řeči. Přestože má tento hlas na první poslech v sobě něco atraktivního, je nepřírozený a tudíž špatný. Mnoho zpěváků se utíká k této technice a slyšel jsem hudebníky, kteří znali její chybnost, nazývat to klenbovým zvukem, zjevně kvůli klenbě, kterou při ní vytvoří patro.*“⁹⁵ A poté konkrétně: „*Marie Champmêlé*⁹⁶, tak proslulá v Racinově době, měla zvučný hlas, velmi pronikavý ve vysokých polohách. S úspěchem používala vysoké tóny, pro které měla dispozice. Její napodobovatelky, které jsem vídal hrát v mládí, neznaly nejspíš jinou krásu v jejím projevu než zářivé tóny, které jim udeřily do uší, a tak chtěly zpívat stejně vysoko, což způsobovalo hrozné ječení u těch, jejichž hlasu nebyl tento způsob deklamace vlastní.“⁹⁷

94 RICCOBONI, François. *L'Art du Théâtre*. Paříž: C. F. Simon, 1750. 102 s. s. 15.

95 RICCOBONI, François. Op. Cit. s. 16 – 17.

96 Viz rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

97 RICCOBONI, François. Op. Cit. s. 18.

Riccoboni také udává vhodnou polohu hlasu, která by byla taková, aby se hlas nejlépe nesl a byl příjemný pro poslech. Jde podle něj o polohu střední: „*Je také nepříjemné, pokud herec příliš často používá extrémní polohy hlasu; běžně je třeba využívat střední polohu, protože to je nejkrásnější a nejzvučnější část hlasového rejstříku. Je možné ji někdy opustit, ale musíme znát míru a uplatňovat tento postup pouze v situacích, kde je to zcela nutné. Vyvarujme se nepřirozeného hlasu, protože ten mívá malý rozsah, a je tudíž ochuzen o rozmanitost zvuků, která využívá široké škály tónů.*”

ÚSTA

Je omylem, pokud se herec domnívá, že může zvučnost hlasu ovlivnit větším otevřením úst, což byla patrně častá chyba, jak se dozvídáme z textu zpěváka a pedagoga Benigne Bacillyho⁹⁸, který na toto téma píše: „*Je velkou chybou otevřít ústa na špatném místě. Platí to především u určitých hlásek a dvojhlásek, které více než otevření úst vyžadují ústa skoro zavřená. Výsledkem je, že průměrný zpěvák udělá více škody ve výslovnosti tím, že otevírá svá ústa příliš často, než kdyby svá ústa otevíral nedostatečně.*“⁹⁹ Zvučnost hlasu totiž daleko více ovlivňuje precizní výslovnost, která má sílu uvolnit svaly, aktivovat bránici, a podobně.

VÝSLOVNOST VŠEDNÍ A DEKLAMAČNÍ

Zajímavým aspektem deklamace je tematika výslovnosti, která byla dříve (například ve Francii od dob středověku až do Francouzské revoluce) dvojí. Většina evropských jazyků zahrnovala jak výslovnost běžnou, tak výslovnost deklamační. Deklamační výslovnost byla využívána ve všech veřejných projevech (především v kázáních), a také v divadle. Ve francouzštině si třeba můžeme povšimnout ‚r‘, které řečníci vyslovovali stejně my jako v češtině, anebo vyslovovaných koncovek. Některé fonémy existovaly jen v deklamační řeči. Eugene Green píše v knize *La parole baroque*, že „*vedený způsob*

98 Viz rejstřík zmíněných barokních osobností v příloze.

99 BACILLY, Bénigne de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paříž: Ballard, 1668. In Týž. *A Commentary upon the Art of Proper Singing*. Přel. Austin Caswell. New York: The Institute of Medieval Music, 1968. 224 s. s. 133. Vlastní překlad.

výslovnosti byl pro Moliérova nebo Racinova současníka stejně nezvyklý, jako pro nás. /.../ Pro herce to byla ‚technika‘, kterou musel zvládnout, pro diváka ‚obtíž‘, kterou musel překonat.“¹⁰⁰ Ovšem na druhou stranu víme, že tato deklamační výslovnost se používala nejen v divadlech, ale také ve všech veřejných projevech, takže s ní byli lidé běžně ve styku.

Pro herce znamenala deklamační řeč jeden z mnoha elementů herecké techniky, který se musel naučit zvládat s naprostou samozřejmostí, aby jeho projev působil přirozeně. Deklamační výslovnost však nebyla pouhou přítěží. Ve chvíli, kdy se ji herec naučil, byla mu spíše pomocníkem. Je totiž vstřícnější k práci s hlasem. Jazyky jako například francouzština nebo angličtina obsahují množství měkkých hlásek. Ke správnému usazení hlasu se však herci více hodí hlásky ostřejší, které více rozhýbou bránici a způsobí tím, že výsledný hlasový projev herce je zvučnější a zřetelnější.

DEKLAMACE A HUDBA

Protože hudba byla v baroku vnímána jako určitý přepis mluvené řeči, je pro nás dobová hudební tvorba velmi zásadní. Herec se při práci s textem po technické stránce soustředil – podobně jako hudebník – na tempo, rytmus, intonaci, a především *artikulaci*, která je nám dnes ovšem poněkud cizí. V hudbě už totiž zdaleka nehraje takovou roli, jako dřív. Odlišnost barokní a současné hudby lze snadno vysvětlit srovnáním dvou hudebních nástrojů: cembala a klavíru. Cembalo nemá pedál a jeho dozvuk je tedy kratší. Také téměř vůbec není schopno dynamiky. Na druhou stranu může mít více rejstříků. Má měkčí ponor, takže ho lze využívat k hraní velmi rychlých pasáží a trylků. Naopak jedním z hlavních výrazových prostředků klavíru je dynamika a práce s pravým pedálem, který může vybrané tóny prodloužit, dát jim dozvuk. Klavír má těžší ponor, neumožňuje tedy tak efektní hraní rychlých trylků, ale zato dokáže díky pedálu rozehrát najednou prakticky celou klaviaturu, takže je schopen libovolných souzvuků a nádherných kadencí. Ze srovnání vyplývá, že oba nástroje používají zcela odlišné principy ke svému vyjádření – podobně jako barokní a současný herec.

Nejvýraznější rozdíl je patrně ten, že místo dnes hojně využívaných možností dynamiky se baroko

¹⁰⁰ Green, Eugene. In JACKOVÁ, Magdaléna – BAŽIL, Martin. Op. Cit. s. 15.

soustředí spíše na artikulaci, díky které může skladbu ozvláštnit, dát jí řád a myšlenkový obsah. Barokní artikulace spočívá ve zdůrazňování konkrétních slov či slabik v textu, not či pasáží v notovém zápisu. Zdůrazněné tóny jsou zhruba obdobou přízvuchných slabik v textu a zdůrazněné hudební pasáže obdobou důležitých slov. Artikulování v textu se tedy řídí jednak gramatikou, a jednak citem (důležitá slova musí herec přirozeně vycítit s ohledem na smysl sdělení). Technicky může herec zdůraznit slova či slabiky pomocí intonace a pauz, které umístí za důležité slovo. Velkou úlohu také hraje zpomalení. Obvyklou tendencí člověka bývá většinou důležité slovo spíše velmi rychle a ve vysoké poloze vykřiknout. Barokní herec ale udělá přesný opak: důležité slovo pronese pomaleji a často i hlouběji.

Nyní se dostáváme se k tomu, proč herci v baroku tolik dbali na hlasovou přípravu. K artikulaci bylo často zapotřebí schopnosti vyřknout daný textu v co nejpomalejším tempu, ale přitom bez ztráty energie. To bez vytříbené techniky prakticky není možné. Barokní deklamace je navíc celkově vždy výrazně pomalejší než normální řeč, už jenom kvůli tomu, že herec musí dát slovu čas, aby naplnilo celý sál, svým zvukem, i svým významem. Když pak dokáže mluvené slovo pomocí správné hlasové techniky (protože špatná technika klade před schopnost vyjádření určité bariéry) naplnit energií, divákovi pomalé vůbec nepřipadá.

18. Mimika



obr. 27

Na výše uvedeném obrázku se nachází zajímavý výjev z prostředí pařížského návštěví 18. století. Herec na něm zve na *přehlídku grimas*. Publikum tehdy údajně velmi aplaudovalo sériím úšklebků – při nichž byly rysy tváře podtrženy světlem svíčky. Vystoupení účinkujícího spočívalo jednoduše v tom, že – osvětlen plamenem svíčky – předváděl výrazy nejrůznějších vášní, které je lidská tvář schopna vyjádřit.¹⁰¹ Z toho je patrné okouzlení barokního člověka lidskou tváří. Důraz, se kterým se barokní divadlo soustředilo na mimiku, byl veliký.

Co se týče techniky, většina dobových textů se shoduje na tom, že tvář má být uvolněná, nikoli

¹⁰¹ Slovník antropologie. Op. Cit. s. 137.

křečovitá. Jean Jacques Noverre píše o tom, že umělec si má dávat pozor na to, aby v náročných scénách nenapínal svaly tváře a nepředváděl fyzické vypětí, jakoby se snažil upozornit na náročnost svého výkonu: „*Přikročme však k šubavým pohybům tváře. /.../ Šubavé pohyby, zkrouceniny a grimasy nevznikají ani tak ze zvyku jako z mocného napětí při skoku. Toto napětí stahuje všechny svaly, křiví rysy tváře sterým způsobem a ukazuje mi galejníka a ne tanečníka a umělce. Každý tanečník, jenž námahou mění své rysy a jeho tvář ustavičně sebou škube, je tanečník bez duše, jenž myslí jen na své nohy, jenž nezná základy svého umění a nikdy nevyčítal jeho stránku duchovou.*“

Velký význam byl v mimice přikládán očím, ze kterých při představení „*proudili životní duchové.*“ Už Cicero, který inspiroval mnohé barokní umělce svou knihou *O řečníku* napsal: „*Ale všechno spočívá ve tváři. Vláda nad ní pak náleží očím.*“ Tedy - Oči kralují. Udávají hranici, nad kterou se při gestikulaci nesmí zdvíhat ruce. Jsou oknem do duše, a místem, kde se téměř viditelně protíná duchovní a tělesné.

V příloze na konci kapitoly uvádíme ještě tři příklady z ilustrované knihy malíře Le Bruna. Všimněme si, jak i on věnuje očím značnou pozornost, už jen tím, že právě jejich popisem uvádí výklad ke každé z ilustrací.

LE BRUN, Charles. *Přednáška pana Le Bruna, prvního malíře francouzského krále, kancléře a ředitele Akademie malířství a sochařství o obecném a konkrétním výrazu (doplňená rytými podobiznami od B. Picarta).*¹⁰²



Obr. 28

VIII. **Touha** (Le Désir)

Pokud se jedná o touhu, ta může být znázorněna stažením obočí a jeho přiblížením k očím, které jsou otevřenější než obvykle; planoucí zornice se nachází uprostřed oka; chřípí je stažené spíše po stranách; ústa jsou také více otevřená než u předchozí emoce [prostá láska], koutky stažené dozadu, na okraji rtů se může objevit jazyk, barva je rozpalenější než u lásky; všechny tyto pohyby ukazují vzrušení duše, způsobené duchy, kteří ji pobízejí, aby chtěla dobro, které se jí jeví jako vhodné.



Obr. 29

IX. **Smích** (Le Ris)

A pokud je radost následována smíchem, toto pohnutí se vyjadřuje povytažením obočí nad středem oka a jeho stažením u nosu, oči jsou téměř zavřené, pootevřená ústa odhalí zuby, koutky jsou stažené dozadu a nahoru, což vytvoří záhyb na tvářích, které působí nafoukle, a nadzvedává oči; nosní dírky jsou rozšířené, oči mohou působit zvlhle nebo z nich mohou téct slzy, které jsou zcela odlišné od slz smutku a nemění nic v pohybech tváře na rozdíl od slz vyvolaných bolestí.

¹⁰² Conférence de Monsieur Le Brun, premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture sur l'expression générale et particulière (enrichie de figures gravées par B. Picart.)



obr. 30

XV. **Pohrdání** (Le Mépris)

[Pohrdání se projevuje] Svraštěné obočí, stažené u nosu a velmi zvednuté na opačné straně, oko doširoka otevřené, zornička uprostřed; chřípí se zvednuté, ústa zavřená a koutky trochu pokleslé, spodní ret vysunutý před horní.

19. Závěr

Barokní herecké principy jsou v porovnání s principy současného divadla velmi inspirativní. Jakoby přinášely přesně to, co dnes často schází. Ono zaměření na lidské tělo jako na posvátný objekt, který při precizní práci může zobrazovat krásu, dokonalost, absolutno, a zároveň pozemskou pomíjivost. Barokní herci dokázali své tělo natolik ovládat, že svou energií, hlasem a pohybem uchvátili i obrovské divadelní sály – bez použití mikrofonů, reflektorů a hlasité hudby z reproduktorů.

Možná, že nejvíce přitažlivým v barokní technice je její základní stavební princip – paradox. Studium barokního herectví je právě proto tak složité, ale zároveň vzrušující, že člověk nachází bez přestání stále nové a nové paradoxy. Přestože stojíme sami k sobě nejbliž, nikdy se nevidíme. Přestože nás nikdy nikdo nemůže slyšet z větší blízkosti než slyšíme my sami sebe, nikdy nepoznáme svůj pravý hlas. Navíc ve chvíli, kdy sami sebe téměř neslyšíme, ostatní nás slyší nejlépe (důvodů je více: resonance v těle, akustické vlastnosti prostoru sálů, ...). Pravidelnost se nachází v nepravidelnosti, přirozenost v nepřirozenosti, gesta jsou *tancem, ve kterém není žádné tančení*, ... Takových paradoxů je nekonečně mnoho a baroko se vyznačuje tím, s že je vyhledává a potom s nimi pracuje. A tak přestože jsou principy barokního umění velmi jednoduché a pocházejí vlastně z přirozenosti, můžeme o nich do nekonečna mluvit a přesto v nás zůstane jakýsi pocit nepochopení. Vždyť můžeme snad někdy *pochopit* paradox?

I. PRIMÁRNÍ ZDROJE – BAROKNÍ TEXTY O HERECTVÍ, GESTICE, TANCI A ZPĚVU

ABBÉ D'AUBIGNAC. *La pratique du théâtre*. Amsterdam: Jean Frederic Bernard, 1657. 357 s.

BACILLY, Bénigne de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paříž: Ballard, 1668. In Týž. *A Commentary upon the Art of Proper Singing*. Přel. Austin Caswell. New York: The Institute of Medieval Music, 1968. 224 s.

BULWER, John. *Chirologia or The natural language of the hand and Chironomia: A Facsimile Edition with Introduction and Notes*. London: Richard Whitaker, 1644. 380 s.

GILDON, Charles. *The life of Mr. Thomas Betterton*. London: Robert Gosling, 1710. 291 s.

LANG, Franciscus. *Dissertatio de actione scenica*. Mnichov: Francke, 1727. 382 s. IN JACKOVÁ, Magdaléna. Franciscus Lang a jezuitské divadlo (překlad části *Dissertatio de actione scenica* – *Pojednání o hereckém umění*). Disk 18, 2006. s. 95 – 116.

LE BRUN, Charles. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: François van der Plaats, 1749. 165 s.

NOVERRE, Jean Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon: A. Delaroche, 1760. 484 s. In Týž. *Listy o tanci a balettech*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945. 249 s.

RICCOBONI, François. *L'Art du Théâtre*. Paříž: C. F. Simon, 1750. 102 s.

II. SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

2004. 326 s.

ABRAMS, Meyer Howard. *Zrcadlo a lampa*. Praha: Triáda, 2001. 383.

BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přel. Jan Hančil – Dana Kalvodová – Jitka Sloupová – Nina Vangeli. Praha: Divadelní ústav –

Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 285 s.

Baroque gestures. Server zabývající se uvedením do problematiky barokní gestiky s použitím četných citací z dobových textů [online]. [cit. 1. 2. 2012] URL: <<http://www.baroquegestures.com>>.

BROCKETT. *Dějiny divadla*. Přel. Milan Lukeš. Praha: Divadelní ústav – Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 948 s.

Čechov, Michail Alexandrovič. *O herecké technice*. Přel. Zoja Oubramová. Praha: Divadelní ústav, 1996. 131 s.

ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2009. 246 s.

CICERO, Marcus Tullius. *O řečníku*. Praha: Bohuslav Hendrich, 1940. 125 s.

DOBALOVÁ, Sylva. *Pašijový cyklus Karla Škréty: Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. 140 s.

GREEN, Eugéne. *La Parole baroque*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001. 326 s.

HOLÝ, Petr. Divadlo kabuki a barokní prvky. In *Svět barokního divadla: Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*. Eds. Jiří Bláha, Pavel Slavko. Český Krumlov: Společnost přátel Českého Krumlova, 2010. s. 407 – 414.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Duchovní cvičení pro herce. *Knihovna plus* 2006, č. 1.

HOVORKOVÁ, Radka. *Úloha geometrických obrazců v symbolice Briedelovy poezie*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury, 2011. 48 s.

HUČÍN, Ondřej. Poslové divadelního baroka. *Divadelní revue* 6, 1995, č. 3, s. 16 – 42.

Ignác z Loyoly. *Duchovní cvičení*. Velehrad: Refugium, 2005. 141 s.

Ignác z Loyoly. *Poutník: Vlastní životopis sv. Ignáce z Loyoly*. Velehrad: Refugium, 2002. 155 s.

JACKOVÁ, Magdaléna – BAŽIL, Martin. Mezi rekonstrukcí a šokem. *Divadelní revue* 22, 2011, č. 2, s. 7 – 16.

JACKOVÁ, Magdaléna. Motiv divadla a herectví ve třech hrách o sv. Genesiovi. *Divadelní revue* 21, 2010, č. 3, s. 38 – 45.

KALISTA, Zdeněk. *Barokní tradice v našem divadle novodobém*. Praha: Umělecká Beseda v Praze,

1944. 32 s.

KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. 179 s.

KAZÁROVÁ, Helena. Doba tančících králů. In ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16. - 18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 69 – 79.

KAZÁROVÁ, Helena. Hercovo gesto jako tlumočnick duševního prožitku. In *Svět barokního divadla: Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*. Eds. Jiří Bláha, Pavel Slavko. Český Krumlov: Společnost přátel Českého Krumlova, 2010. s. 211 – 214.

KULOVÁ, Eva. Můj vztah k baroknímu divadlu je intimní. Rozhovor s Laurentem Charoy. *Divadelní noviny* 18. 11. 2009.

MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění; Divadelní ústav, 2001. 399 s.

NAVRÁTIL, Miloš. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů*. Ostrava: Montanex, 1996. 166 s.

NIETZSCHE. *Rané texty o hudbě a řeči*. Přel. Robert Roreitner. Praha: Oikoyomenh, 2011. 170 s.

PEAS, Allan – PEAS, Barbara. *Řeč těla na pracovišti*. Přel. Hana Antonínová. Praha: Portál, 2012. 125 s.

Podnikatelský web. Internetový magazín pro drobné podnikatele. [online]. [cit. 6. 5. 2013] URL: <<http://www.podnikatelskyweb.cz/pracovni-pohovor/>>

QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Základy rétoriky*. Přel. Václav Bahník. Praha: Odeon, 1985. 677 s.

RAŠKOVÁ, Lenka. *Kritikon Baltasara Graciána a jeho paralely s Komenského Labyrintem*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra české literatury a knihovnictví, 2004. 82 s.

ROUSOVÁ, Andrea. Dvořané versus venkované: Estetika pohybu jako vyjádření sociálního statusu. In Týž. (ed.). *Tance a slavnosti 16. - 18. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 2008, s. 101 – 107.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Athos, 1946. 430 s.

STOLÁROVÁ, Lenka (ed.) - VLNAS, Vít (ed.) *Karel Škréta (1610 – 1674): Doba a dílo*. Praha:

Národní galerie v Praze, 2010. 263 s. s. 46 – 47.

Světcí k nám hovoří. Kalendář světců z připravované encyklopedie o světcích od Jana Chlumského.

[online]. [cit. 29. 4. 2013] URL: <<http://catholica.cz/?id=3918>>

Tomáš Halík. Oficiální server Tomáše Halíka. [online]. [cit. 6. 5. 2013] URL:

<http://www.halik.cz/kazani/duchovni_zkusenost_evropy.php>

VILLARI, Rosario (ed.). *Barokní člověk a jeho svět*. Přel. Jiřina Němcová a kol. Praha: Vyšehrad,

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Nakladatelství AMU, 2009. 265 s.

WELLS, Stanley. *Věčný Shakespeare*. Přel. Milena Nyklová-Veselá. Praha: BB art, 2004. 423 s.

I. REJSTŘÍK ZMÍNĚNÝCH BAROKNÍCH OSOBNOSTÍ (řazeno abecedně)

Addison, Joseph (1672 – 1719), anglický novinář, básník, dramatik a esejista, spolu s Richardem Steelem založil v roce 1711 časopis *The Spectator*, který vycházel až do roku 1714. Addison je autorem tragédie *Kato* (*Cato*, 1713), která byla ve své době skvěle přijata, dále libreta k opeře Thomasse Claytona *Rosamond* (1707) a komické hry *The Drummer* (1714).

Betterton, Thomas (?1635 – 1710), anglický herec, zvláště vynikl v roli Othella, Bruta, Jindřicha VIII., Falstafa a především Hamleta (kterého hrál až do svých sedmdesáti let). V jeho hereckém stylu recenzenti často obdivovali nadání k ztvárnění role, sebeovládání, velkou zvučnost hlasu a charisma. Po jednom z jeho výstupů bylo prý v publiku skoro minutu ticho. Kniha Charlese Gildona *The life of Mr. Thomas Betterton* z roku 1710, pojednává mimo jiné o jevištním pohybu a mluvě.

Brandes, Johann Christian (1735 – 1799), německý dramatik a herec, autor několika divadelních her a textu k prvnímu německému melodramatu *Ariadna na Naxu* (*Ariadne auf Naxos*, 1775, hudba Jiří Antonín Benda).

Bulwer, John (1606 – 1656), anglický lékař a filosof, který se zabýval řečí těla a věnoval se vzdělávání hluchoněmých. Ve svém díle *Chirologia: neboli přirozený jazyk ruky* (*Chirologia: or the naturall language of the hand*) a *Chironomia: neboli umění rétoriky rukou* (*Chironomia: or, the art of manuall rhetoricke*) z roku 1644 představuje Bulwer gesta jako univerzální jazyk a zkoumá přirozené chování rukou jako i jeho použití v řečnictví.

Dubos, Jean-Baptiste (Abbé Du Bos, 1670-1742), francouzský duchovní, historik a diplomat, který se věnoval i teorii umění. V díle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (*Kritické úvahy o poezii a malířství*) z roku 1719 pojednává kromě teorie literatury a hudby i o divadelním umění.

Garrick, David (1717 – 1779), anglický herec, dramatik a divadelní kritik. Jako herec byl extrémně oblíbený, položil základy romantického uctívání Shakespeara. V roce 1780 o něm vydal Thomas Davies knihu *Memoirs of the life of David Garrick*.

Gracián, Baltasar (1601 – 1658), španělský jezuita, spisovatel a filosof, je autorem řady filosofických, politických a náboženských knih (ve své době se například proslavil knihou *Příruční orákulum a umění moudrosti*). Jeho nejznámějším dílem je třídílný *Kritikon* (*El criticón*, 1651-57), alegorický román s filozofickou inklinací k pesimismu, který později velmi oslovil Schopenhauera, a kritikou zkaženosti soudobé společnosti. Baltasar se proslavil svou výřečností, originálními slovními hříčkami a dalšími jazykovými prostředky.

Champfémé (Champfeslé), Marie (1642-1698), francouzská herečka, která se proslavila především v rolích Racinových tragických hrdinek, z nichž nejvýraznější úspěch zaznamenala jako Faidra. Právě Jean Racine, jehož milenkou určitý čas byla, pro ni psal velké role ve svých hrách.

Lang, Franciscus (1654 – 1725), bavorský jezuita, kněz, teolog, dramatik a pedagog školského herectví, vystudoval jezuitské gymnázium. Ve funkci chorága (tedy člověka, který měl na starosti psaní her a jejich nastudování včetně kostýmů a dekorací) jezuitského školského divadla napsal kolem 120 her. Jeho nejproslulejším dílem je *Pojednání o hereckém umění* (*Dissertatio de actione scenica*, tiskem vyšlo roku 1727), jehož první část do češtiny přeložila Magdaléna Jacková (*Franciscus Lang a jezuitské divadlo*, DISK 18, 2006). Jedná se o příručku pro učitele jezuitských gymnázií, ve které Lang shrnuje své poznatky o technice herectví.

Le Brun, Charles (1619 – 1690), francouzský malíř, který měl, jako dvorní malíř Ludvíka XIV. a předseda Francouzské akademie malířství a sochařství, obrovský vliv na výtvarné umění druhé poloviny 17. století. Jeho díla zobrazují především královu moc a slávu či křesťanské náměty. Posmrtně vyšla jeho kniha *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Příručka pro kreslení vášní, 1698).

Noverre, Jean Georges (1727 – 1810), francouzský tanečník a choreograf ze švýcarské rodiny, na začátku své kariéry se proslavil nastudováním „čínského baletu“ v módním exotickém stylu. Velkou inspirací mu byl herec a blízký přítel David Garrick. Přinesl nové podněty v oblasti baletu (např. zjednodušil taneční kostým, v dramaturgii vybíral místo obvyklého anaktreontského žánru látky vážné, nabitě dramatičností – *Sestup Orfea* aj.). Roku 1760 vydal *Listy o tanci a baletech* (*Les Lettres sur la danse, et sur les ballets*) kde shrnuje své obrodné myšlenky do patnácti listů, které jsou adresovány vévodovi Karlu Evženu Württemberskému.

Rameau, Pierre (1674 – 1748), francouzský taneční mistr a choreograf. V roce 1725 vyšla v Paříži jeho kniha *Le maître à danser*, ve které popsal pravidla pro speciální držení a pohyby paží a rukou a doplnil je ikonografickým znázorněním. V roce 1728 vydal John Essex anglický překlad tohoto díla pod názvem *The dancing master*.

Riccoboni, Antoine-François (1707 – 1772), francouzský herec a dramatik, jeho otcem byl italský herec Luigi Riccoboni a jeho manželkou herečka a spisovatelka Marie-Jeanne Riccoboni. Antoine-François je autorem několika komedií a také pojednání o herectví (*L'art du théâtre*, 1750).

Wright, Thomas (?1561-1623), katolický kněz a filosof, vydává v roce 1601 dílo *Passions of the mind*, kde si mimo jiné všímá údělu herce, neboť ten prý často bývá obětí svého povolání, pokud neumí kontrolovat proudění *duchů*, kteří ve své konečné podobě komunikují s tělem, ovládají svaly a formují tělo k obrazu duše: především radí *netvořit gesta pouze levou rukou*.

II. SEZNAM A POPIS POUŽITÉHO OBRAZOVÉHO MATERIÁLU

- Obr. 1** Ukázka grafického zápisu *Ballet pour neuf danseurs* R. A. Feuilleta z *Recueil de danses, composées par M. Feuillet*, Paris 1700. (reprodukováno podle: KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. 179 s.).
- Obr. 2.** Smutek (mimika, gesto a držení těla). Lang (reprodukováno podle: JACKOVÁ, Magdaléna. Franciscus Lang a jezuitské divadlo. *Disk 18*, 2006. s. 95 – 116. s. 111).
- Obr. 3** Smutek (mimika). Le Brun (reprodukováno podle: LE BRUN, Charles. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: François van der Plaats, 1749. 165 s.).
- Obr. 4** Smutek (gesto). Bulwer. (reprodukováno podle: BULWER, John. *Chirologia or The natural language of the hand and Chironomia: A Facsimile Edition with Introduction and Notes*. London: Richard Whitaker, 1644. 380 s.).
- Obr. 5** Asymetrické versus symetrické zobrazení. (roprodukováno podle: Wikipedie, otevřená encyklopedie. [Online] . [cit. 7. 5. 2013] . URL: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Asymetrie>>.).
- Obr. 6** Nesprávný postoj. Lang. (reprodukováno podle: JACKOVÁ, Magdaléna. Franciscus Lang a jezuitské divadlo. *Disk 18*, 2006. s. 95 – 116. s. 101).
- Obr. 7** Správný postoj. Lang. JACKOVÁ, Magdaléna. Franciscus Lang a jezuitské divadlo. *Disk 18*, 2006. s. 95 – 116. s. 101).
- Obr. 8** Sezení v úhlu 45 stupňů. Peas. (reprodukováno podle: PEAS, Allan – PEAS, Barbara. *Řeč těla na pracovišti*. Přel. Hana Antonínová. Praha: Portál, 2012. 125 s. s. 34.).
- Obr. 9** Pozice dvou herců stojících na jevišti. Lang. (reprodukováno podle: JACKOVÁ, Magdaléna. Franciscus Lang a jezuitské divadlo. *Disk 18*, 2006. s. 95 – 116. s. 111).
- Obr. 10** Otevřené trojúhelníkové postavení. Peas. (reprodukováno podle: PEAS, Allan – PEAS, Barbara. *Řeč těla na pracovišti*. Přel. Hana Antonínová. Praha: Portál, 2012. 125 s. s. 53).
- Obr. 11** Pozice „jako na startovní čáře. Peas. (reprodukováno podle: PEAS, Allan – PEAS, Barbara. *Řeč těla na pracovišti*. Přel. Hana Antonínová. Praha: Portál, 2012. 125 s. s. 86.).
- Obr. 12** Vstup na jeviště. Lang. (reprodukováno podle: JACKOVÁ, Magdaléna. Franciscus Lang a jezuitské divadlo. *Disk 18*, 2006. s. 95 – 116. s. 107).
- Obr. 13** Grafické znázornění odvrátého pohybu. Ejznštejn. (VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Nakladatelství AMU, 2009. 265 s. s. 185).
- Obr. 14** Postoj „rozbitý zip“. Peas. (reprodukováno podle: PEAS, Allan – PEAS, Barbara. *Řeč těla na*

pracovišti. Přel. Hana Antonínová. Praha: Portál, 2012. 125 s. s. 67.).

Obr. 15 Postoj s rukama nad úrovní pasu. Lang. (reprodukováno podle: JACKOVÁ, Magdaléna. Franciscus Lang a jezuitské divadlo. *Disk 18*, 2006. s. 95 – 116. s. 107).

Obr. 16 I. Vittorio Alfieri (1749 – 1803) – Antonio Morrocchesi (1768 – 1838) *Il racconto della morte di Oreste (Lezioni declamazione e d'arte teatrale, Firenze 1832)* (reprodukováno podle: KAZÁROVÁ, Helena. Hercovo gesto jako tlumočnick duševního prožitku. In *Svět barokního divadla: Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*. Eds. Jiří Bláha, Pavel Slavko. Český Krumlov: Společnost přátel Českého Krumlova, 2010. s. 500.).

Obr. 17 II. *Il racconto della morte di Oreste* Op. Cit. (reprodukováno podle: Kazárová. Op. Cit. s. 501.).

Obr. 18 III. *Il racconto della morte di Oreste* Op. Cit. (reprodukováno podle: Kazárová. Op. Cit. s. 502.).

Obr. 19 IV. *Il racconto della morte di Oreste* Op.cit. (reprodukováno podle: Kazárová. Op. Cit. (s. 503.).

Obr. 20 V. Op. *Il racconto della morte di Oreste* Cit. (reprodukováno podle: Kazárová. Op. Cit. s. 504.).

Obr. 21 VI. Op. *Il racconto della morte di Oreste* Cit. (reprodukováno podle: Kazárová. Op. Cit. s. 505.).

Obr. 22 VII. Op. *Il racconto della morte di Oreste* Cit. (reprodukováno podle: Kazárová. Op. Cit. s. 506.).

Obr. 23 Obraz Karla Škréty. *Posmívání Kristu*. (reprodukováno podle: STOLÁROVÁ, Lenka (ed.) - VLNAS, Vít (ed.) *Karel Škréta (1610 – 1674): Doba a dílo*. Praha: Národní galerie v Praze, 2010. 263 s. s. 46 – 47. s. 47.).

Obr. 24 Gesto Označování za hlupáka (Exprobabit). Bulwer. (reprodukováno podle: STOLÁROVÁ, Lenka (ed.) - VLNAS, Vít (ed.) *Karel Škréta (1610 – 1674): Doba a dílo*. Praha: Národní galerie v Praze, 2010. 263 s. s. 46 – 47. s. 46).

Obr. 25 Gesto Označování za ničemu (Improbitem objicio). Bulwer. (reprodukováno podle: STOLÁROVÁ, Lenka (ed.) - VLNAS, Vít (ed.) *Karel Škréta (1610 – 1674): Doba a dílo*. Praha: Národní galerie v Praze, 2010. 263 s. s. 46 – 47. s. 46).

Obr. 26 Gesto Modlení (Ploro). Bulwer. (reprodukováno podle: STOLÁROVÁ, Lenka (ed.) - VLNAS, Vít (ed.) *Karel Škréta (1610 – 1674): Doba a dílo*. Praha: Národní galerie v Praze, 2010. 263 s. s. 46 –

47. s. 46).

Obr. 27 Předvádění grimas na pařížském návěstí v 18. století. Barba – Savarese. (reprodukováno podle: BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přel. Jan Hančil – Dana Kalvodová – Jitka Sloupová – Nina Vangeli. Praha: Divadelní ústav – Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 285 s. s. 137.).

Obr. 28 Touha. Le Brun. (reprodukováno podle: LE BRUN, Charles. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: François van der Plaats, 1749. 165 s. s. 21 – 22.).

Obr. 29 Smích. Le Brun. (reprodukováno podle: LE BRUN, Charles. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: François van der Plaats, 1749. 165 s. s. 37 – 38.).

Obr. 30 Pohrdání. Le Brun. (reprodukováno podle: LE BRUN, Charles. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: François van der Plaats, 1749. 165 s. s. 10 – 11.).