



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Zahalená tvář

Covered face

Vypracovala: Bc. Pavlína Černá  
Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc, dr.

České Budějovice 2018

## Čestné prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 2. 1. 2018

.....

Podpis studentky

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Josefu Lorencovi, dr. za odborné vedení, pomoc a čas, který mi při vypracování diplomové práce věnoval. V neposlední řadě bych také chtěla poděkovat svým rodičům za jejich podporu a přátelům za užitečné rady.

## **Abstrakt**

Diplomová práce se zaměřuje na lidské emoce a sleduje jejich působení na člověka z hlediska psychologického i fyziognomického. Soustřeďuje se na vývoj antického divadla a na funkci masek. Sestává ze dvou částí – teoretické a praktické. Praktická část prezentuje soubor latexových masek, které interpretují dílo Ervinga Goffmana *Všichni hrajeme divadlo*.

### **Klíčová slova:**

emoce, hněv, strach, radost, překvapení, euforie, mimické svaly, Erving Goffman, antické divadlo, maska, latex

ČERNÁ, Pavlína. *Zahalená tvář*. České Budějovice 2018. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc, dr.

## **Abstract**

The diploma thesis focuses on human emotions and monitors their effects on the individual from the psychological and physiognomic point of view. It focuses on the development of ancient theatre and the function of masks. It consists of two parts - theoretical and practical. The practical part presents a set of latex masks that interpret the work of Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life*.

### **Key words:**

Emotions, anger, fear, joy, surprise, euphoria, mimic muscles, Erving Goffman, ancient theatre, mask, latex

## OBSAH

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| Úvod.....                                                        | 7  |
| I. Teoretická část .....                                         | 9  |
| 1 Emoce a jejich psychické i fyziogonické projevy .....          | 10 |
| 1.1 Anatomie mimických svalů .....                               | 12 |
| 1.2 Hněv.....                                                    | 15 |
| 1.3 Strach .....                                                 | 18 |
| 1.4 Radost.....                                                  | 20 |
| 1.5 Překvapení.....                                              | 21 |
| 1.6 Euforie .....                                                | 22 |
| 1.7 Emoce ve výtvarném umění .....                               | 22 |
| 1.7.1 Emoce v malířství .....                                    | 23 |
| 1.7.2 Emoce v současném umění.....                               | 26 |
| 2 Divadlo .....                                                  | 28 |
| 2.1 Antické divadlo a úloha masek .....                          | 29 |
| 2.1.1 Vznik a vývoj antického divadla .....                      | 29 |
| 2.2 Masky a její charakteristika .....                           | 34 |
| 2.2.1 Původ a vývoj masky a důrazem na antické Řecko a Řím ..... | 38 |
| 2.3 Erving Goffman a jeho dramaturgická sociologie.....          | 41 |
| 2.3.2 Všichni hrajeme divadlo .....                              | 43 |
| 2.4 Latex a jeho využití v umění.....                            | 46 |
| 2.4.1 Latexové masky .....                                       | 47 |
| II. Praktická část .....                                         | 49 |
| 1 Inspirace a motivace pro námět.....                            | 50 |
| 2 Vlastní realizační proces .....                                | 51 |
| Závěr.....                                                       | 55 |
| Seznam použitých zdrojů .....                                    | 56 |
| Seznam příloh.....                                               | 60 |
| Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části .....            | 61 |
| Přílohy II. Obrazový materiál k praktické části .....            | 70 |
| Zdroje příloh.....                                               | 81 |

## Úvod

Diplomová práce se zaměřuje na primární lidské emoce, konkrétně hněv, strach, euforii, radost a překvapení, ty pak podrobněji rozebírá. Zmiňuje tělesné projevy jednotlivých pocitů a zkoumá odlišnosti a podobnosti mimických svalů při působení emocí na člověka. Dále představuje významné osobnosti, které se zabývaly zkoumáním emočního výrazu. Z tohoto hlediska měl velký přínos Paul Ekman se svými výtečnými publikacemi *Odhalené emoce* a *Emoce pod maskou*.

Emoce ovlivňují lidské bytí téměř v každém okamžiku. Od momentu narození až po náš poslední výdech. Je to něco, co dělá život pestřejším a dynamičtější. Pokud by lidé nedávali najevo své pocity, tak by byla vzájemná komunikace výrazně ochuzena, a to jak ta verbální, tak neverbální.

Téma je aktuální zejména z toho důvodu, jelikož emoce se dotýkají nás všech, bez rozdílu věku či pohlaví. Máme vědecky podložený fakt, že více emotivní jsou ženy, avšak neznamená to, že by muži byli o emoce ochuzeni.

Diplomová práce nahlíží na emoce z různých hledisek. Z pohledu psychologie, anatomie a filozofie. Neklade si za cíl hodnotit, který z těchto vědních oborů hraje v daném kontextu prim, ale považuje všechny za rovnocenné oblasti, jež pomáhají popsat lidské projevy.

Práce dále popisuje úlohu a ztvárnění emocí ve výtvarném umění po roce 1800 až do současnosti. Uvádí známé směry a umělce, jejichž vyjadřování emocí je velice osobité a originální. Výběr osobností reprezentuje subjektivní myšlenku o tom, kteří umělci stojí za zmínku. Samozřejmě se tím nesnižuje důležitost dalších zástupců daného směru.

Jádro diplomové práce představuje dílo Erwinga Goffmana *Všichni hrajeme divadlo*, jež se zabývá lidským chováním v různých životních situacích. Situace přirovnává k divadelnímu představení, kdy všichni hrajeme svou roli a podle potřeby jednáme upřímně či s přetvářkou, při které si navlékáme jakousi masku, která zahluje naše skutečné já. Četba knihy se stala hlavní inspirací pro celkový koncept práce a její vliv je patrný především v praktické části. V návaznosti na obsah knihy *Všichni hrajeme divadlo* zkoumá práce úlohu a postavení masek v rámci antického divadla. Zabývá se využíváním různých

materiálů pro výrobu masek s hlavním zaměřením na latex. Popisuje, co je to latex a k čemu všemu se používá. Podrobněji představuje jeho využití především v umělecké tvorbě se zdůrazněním na filmové odvětví.

Praktická část pak plynule navazuje na poznatky uvedené v teoretické části. Jejím hlavním cílem bude věrně zachytit emoční pohnutky lidské tváře pomocí výtvarného zpracování latexu v podobě masek, přičemž půjde především o zachycení emočního stavu, nikoli o přesnou anatomickou studii mimických svalů.

Diplomová práce se pokusí přinést komplexní pohled na svět emocí a tím i jasnější pochopení toho, proč lidé jednají v některých situacích určitým způsobem. Dle mého názoru je porozumění jednou z nejdůležitějších věcí pro každého, kdo pracuje s lidmi a pro učitele to bezpochyby platí dvojnásob.



## **I. Teoretická část**

# 1 Emoce a jejich psychické i fyziognomické projevy

Pojem emoce pochází z latinského slova *e-motio*, které znamená pohnutí. Je to něco, co nelze zcela přesně vědecky definovat, zároveň však emoce přitahují pozornost lidstva již od dávného starověku, kdy se jimi zabývali slavní řeční filozofové, kteří na ně pohlíželi odlišným způsobem, než tomu činí vědecké obory dnes. V nynější době se stávají předmětem zájmu především v psychologii, ale i v neurofyziologii či v sociologii. To je ovšem jen zlomek oblastí, které se touto problematikou zabývají, jelikož emoce ovládají naše chování téměř v každé situaci. Z mnoha definic, jež jsou uvedeny v literatuře, můžeme jmenovat kupříkladu definici od Roberta Plutchika. *„Emoce je odvozená složitá sekvence reakcí na podnět a zahrnuje kognitivní hodnocení, subjektivní změny, autonomní a neutrální aktivaci, impulzy k jednání a chování v takové podobě, které mají vliv na podnět, který vzbudil tuto složitou sekvenci.“*<sup>1</sup>

Jsou to tedy komplexní jevy, které společně s náladami a emočními epizodami spadají do afektivních jevů, jenž také v rámci evoluce fungují jako nástroje adaptace na určité problémy přežití.<sup>2</sup> Projevují se nejen v našem citění a následné fyziologické reakci, ale také v mimice a výrazu tváře. Právě na něm lze nejčastěji rozpoznat emoční stav dané osoby, jelikož odráží naše aktuální pocity a je pro nás vodítkem toho, zda člověk zažívá kupříkladu smutek či radost.<sup>3</sup> Obličejový výraz tudíž znamená při znázorňování pocitů více než držení těla, kdy jeden postoj může být identický pro dvě odlišné emoce. Obličej fyzicky představuje relativně malou část k celkovému poměru našeho těla, avšak jeho význam pro čitelnost lidského prožívání je nevyčísitelná. Zrcadlí se na něm tzv. emoční vyladění, jež se při dlouhodobém prožívání některé emoce, vepíše do tváře natrvalo. Lze tak na první pohled poznat člověka hněvivého či upřímného. Schopnost čtení v lidských tvářích máme vrozenou. Pro příklad uveďme novorozence, jehož první dny života jsou směsí známých obličejů, na které různým způsobem reaguje. Nejdůležitější pozici v tomto ohledu zaujímá tvář matky. Nerodíme se jen se schopností číst výrazovou složku mimiky, ale i s uměním sami vytvářet některé základní výrazy. Kupříkladu smích, kterým dítě dává najevo svůj emoční stav a také jím umocňuje touhu dospělých o něj

---

<sup>1</sup> STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 7.

<sup>2</sup> [Srov.] tamtéž, s. 25.

<sup>3</sup> [Srov.] NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. s. 11.

pečovat, což je důležité pro jeho přežití. Tento jev se nazývá jako tzv. dětské schéma a je typické nejen u člověka, ale i u jiných živočišných druhů.<sup>4</sup> Významný odkaz nám v tomto směru zanechal především Charles Darwin ve svém díle *Expression of the Emotion in Man and Animals*.<sup>5</sup> Většinu svých poznatků o lidském chování získával od svých vlastních dětí, což potvrzuje Darwinův výrok: „*Moje první dítě se narodilo 27. prosince 1839 a hned jsem si začal dělat poznámky o prvním rozbřesku různých výrazů, kterými se můj syn projevoval, neboť jsem cítil přesvědčení, že i ty nejsložitější a nejjemnější odstíny výrazu musí mít všechny už v tomto raném období pozvolný a přirozený původ.*“<sup>6</sup>

Emoce se velice snadno přenesou z jednoho člověka na druhého. Zjednodušeně řečeno jsou nakažlivé. Představme si dvě našťavané osoby. Pokud jedna z nich byla v klidu, ale druhá ne, je velice pravděpodobné, že se vztek přenesou na obě bytosti. Této skutečnosti lze využít i v dobrém slova smyslu, kdy můžeme pozitivním myšlením mít vliv na život svůj i ostatních lidí. Emočním naladěním tedy ovlivňujeme nejen druhé, ale také sebe. Svě o tom ví i Radek Petříček, autor knihy *Výtvarná anatomie*. Píše: „*Sám na sobě jsem si tento vliv cizím výrazem vyzkoušel, když jsem pracoval na stati o mimice. Pokud jsem kreslil některý z výrazů delší dobu, dostal jsem se časem do stejné nálady, kterou vyjadřoval. Zvláště u těch emocionálně vypjatých a negativních to bylo velmi nepříjemné. Uvědomil jsem si to až po nějakém čase, kdy pak návrat do původní nálady byl složitější.*“<sup>7</sup>

Dlouholetým studiem emocí se zabýval psycholog Paul Ekman. Zaměřoval se především na mimické vyjadřování toho, co lidé prožívají. Jeho výzkumy nám přinesly mnoho zajímavých závěrů, například ten, že lidská tvář dokáže vytvořit přes deset tisíc výrazů.<sup>8</sup>

Emoce lze rozdělit na primární, tedy základní, z nichž se následně odvozují sekundární. Primární emoce jsou vrozené a projevují se u většiny lidí obdobně, vzhledem k tomu, že vycházejí z pudů. Naproti tomu sekundární, tedy odvozené emoce jsou složitější a je jich velmi mnoho, protože existuje veliké

<sup>4</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 110.

<sup>5</sup> [Srov.] STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 56.

<sup>6</sup> KÁBRT, Pavel, ed. Naddimenzovaný projekt lidského těla a studie mimiky. *Journal of Creation* [online]. 2015, **28**(1) [cit. 2017-12-27]. Dostupné z: <http://kreacionismus.cz/naddimenzovany-projekt-lidskeho-tela-a-studie-mimiky/>

<sup>7</sup> PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 111.

<sup>8</sup> [Srov.] EKMAN, Paul. *Odhalené emoce: naučte se rozpoznávat výrazy tváře a pocity druhých*.

Přeložila Eva NEVRLÁ. V Brně: Jan Melvil Publishing, 2015. s. 34.

množství objektů, které tyto emoce vyvolávají. Z nekonečného výčtu jmenujme kupříkladu žárlivost, úctu, vděčnost či mstu.<sup>9</sup> Obecně se znázorňuje šest základních emočních výrazů. Patří sem: vztek, strach, radost, překvapení, smutek a znechucení. JACFEE (Japanese and Caucasian Facial Expressions of Emotion) neboli mezinárodně uznávaná sada výrazů definuje mimo šest výše zmiňovaných jako základní emoci ještě opovržení. Odborníci však v tomto směru nejsou jednotní, tudíž i nadále definujeme oficiálně pouze šest základních emocí.<sup>10</sup>

## 1.1 Anatomie mimických svalů

To, co nám umožňuje mechanicky dávat najevo naše emoce, jsou kosti, pak hlavně svaly naší hlavy a částečně i svaly krční. Nejhlavnější roli pak hrají svaly obličejové neboli mimické, kterých má člověk zhruba padesát, přičemž asi polovina jich slouží k běžným úkonům spojených s příjmem potravy a řečí. Zbylé svalstvo slouží k tvorbě mimiky. Pro zajímavost můžeme uvést srovnání s našimi blízkými příbuznými v rámci živočišné říše. Gorila vlastní méně než třicet obličejových svalů. Můžeme tak utvářet nejrůznější výrazy, při kterých zapojujeme mnohdy velký počet mimických svalů. Například při úsměvu jich pracuje cca šest, ale při svraštění čela už to může být i dvacet.<sup>11</sup>

Můžeme je popsat jako malé kožní svaly, jež začínají na kosti a upínají se v kůži, na sliznici či chrupavce. Jsou tenké, jelikož zajišťují pohyby kůže a nikoli kostí jako tomu dělají jiné, mohutnější svaly. Fungují pomocí lícního nervu.<sup>12</sup> Řadíme je mezi příčně pruhované svaly, to znamená, že je lze ovládat vůlí, avšak není to pravidlem vždy. Na určité podněty reagují bezděčně, například zrakové, sluchové či chuťové podráždění. Zřejmě z tohoto faktu vychází přirovnání: „Netvař se tak kysele!“<sup>13</sup>

Často nedokážeme mimické svaly ovládat ani při různých duševních stavech a náš obličej se pak stává otevřenou knihou ve které si každý může

---

<sup>9</sup> [Srov.] NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. s. 65.

<sup>10</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 110.

<sup>11</sup> [Srov.] KÁBRT, Pavel, ed. *Naddimenzovaný projekt lidského těla a studie mimiky*. Journal of Creation [online]. 2015, **28**(1) [cit. 2017-12-27]. Dostupné z: <http://kreacionismus.cz/naddimenzovany-projekt-lidskeho-tela-a-studie-mimiky/>

<sup>12</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 111.

<sup>13</sup> [Srov.] ZRZAVÝ, Josef. *Anatomie pro výtvarníky*. Praha: Avicenum, 1977. s. 276.

přečíst naše vnitřní rozpoložení. Samozřejmě také záleží na daném jednotlivci. Zajímavé je, že vzdělaní lidé se snaží více potlačit a ovládat reflektivní kontrakce obličejových svalů, takže je následně těžší z jejich tváře vyčíst, co skutečně prožívají.<sup>14</sup> Toto tvrzení o umění ovládnutí vlastních emocí lze doložit i veršem z Bible: „Zapomenu na své lkání, smutku zanechám a pookřeji.“<sup>15</sup> Pokud budeme parafrázovat tento verš, tak vypovídá o tom, že si sami volíme, jak se budeme cítit a jak to dáme okolnímu světu najevo.

Mimické svaly zjednodušeně rozlišujeme na čtyři oblasti, podle toho, kde se nacházejí. Máme tedy oblast v okolí oka, úst, nosu a ušního boltce. Anatomie lidského těla, včetně naší tváře, představuje velice složitý jev, tudíž nebudeme zbytečně zabíhat do detailnějších lékařských studií a zmíníme si ve zkratce pouze to, co je pro nás podstatné a tím je tzv. třibodové schéma (oči, nos, ústa). V těchto částech si svaly podrobněji představíme (viz Přílohy I., obr. 1,2). Oblast ucha pomáhá vykonávat pouze nepatrné pohyby při utváření výrazu a je pro naše zkoumání nepodstatná.

Specifickou výrazovou složku našeho obličeje utváří vzezření očních štěrbin a ústní otvor. Významnou roli hraje i obočí. To ovládají svaly kolem oční štěrbin.<sup>16</sup> Obočí se nachází na horní části kruhového očního svalu a představuje pozůstatek ochlupení lidského těla. Při vytváření výrazu tváře má větší význam než samotné oko.<sup>17</sup>

Při prožívání emocí se aktivují různé svaly, kupříkladu zevní sval žvýkáci. Ten se nachází v zadní části tváře na dolní čelisti a umožňuje přitahování dolní čelisti k horní. Jednoduše řečeno díky němu můžeme zavírat ústa a podílit se i na pevném sevření zubů. Zapojujeme ho nejen při hněvu, ale i vzdoru, rozhodnosti či výrazu hořkosti.<sup>18</sup> Představuje nejmohutnější sval hlavy, jenž bývá při intenzivním skousnutí patrný především u štíhlých lidí.<sup>19</sup> Další sval, který hraje roli při prožívání hněvu je štíhlý sval nosní, jenž stahuje kůži mezi obočím a vytváří tak příčné vrásky, díky kterým dostává tvář nahněvaný ráz. Oprávněně je nazýván svalem hrozby.<sup>20</sup> Nikdy nepracuje samostatně, ale ve spolupráci se

---

<sup>14</sup> [Srov.] tamtéž.

<sup>15</sup> Bible, Job 9:27.

<sup>16</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 40.

<sup>17</sup> [Srov.] tamtéž, s. 111.

<sup>18</sup> [Srov.] tamtéž, s. 274.

<sup>19</sup> [Srov.] tamtéž, s. 39.

<sup>20</sup> [Srov.] ZRZAVÝ, Josef. *Anatomie pro výtvarníky*. Praha: Avicenum, 1977. s. 278.

zdvihačem horního rtu a nosního křídla.<sup>21</sup> Sval nosní se nachází na hřbetu nosu a směrem dolů přechází do nosního křídla. Projevuje se při hněvu, ale jeho vliv lze postřehnout i při veliké radostné euforii, jelikož svým smršťováním zvětšuje nosní díрку.<sup>22</sup>

Výraz lidské tváře ovlivňuje i kruhový sval ústní, jenž je rozdělen štěrbinou a vzniká tak oddělení horního a dolního rtu. Slouží nám především k příjmu potravy. Ve vztahu k psychické funkci vykazuje činnost téměř při jakémkoli pocitu. Pracuje při negativních emocích strachu, hněvu, přes neutrální překvapení až po pozitivní pocit radosti. Skládá se z části vnitřní, jež svírá rty a tvář tak získává zarputilý a vzdorovitý výraz. Našpulit rty nám umožňuje vnější část kruhového svalu ústního. Napojuje se na něj velký sval lícní, který svým stahem obloukovitě zvedá koutky úst. Svou úlohu má především na výrazu smíchu. Při hněvu pak pracuje hlavně malý sval lícní, díky němuž lze zvedat vnější partie horního rtu a střed nosoretní rýhy. Stejnou funkci zastává i zdvihač horního rtu, jenž začíná na okraji očnic a přechází směrem dolů ke kůži horního rtu. Vytváří se tak typický nahněvaný až agresivní výraz. Toto vzezření umocňuje i svažovač obočí. Ten začíná na čelní kosti, táhne se po vnější části kruhového svalu očního a končí v kůži obočí. Jeho činností vznikají podélné rýhy nad kořenem nosu, čímž obličej vyzařuje domněnku zamyšlení či starostí. Pokud ve stejnou chvíli pracuje svažovač obočí a sval čelní, tak dodávají do oblasti oka výraz smutku a žalu. Na výrazu smutku spolupracuje i stahovač ústního koutku, jenž společně se stahovačem dolního rtu ovládá právě dolní ret.<sup>23</sup>

Poslední sval, který zmíníme v souvislosti s utvářením našeho výrazu, je kruhový sval oční. Slouží především k ochraně očí. Skládá se z části víčkové a očnicové. Víčková oblast umožňuje zavřít oční štěrbinu, což dodává oku výraz soustředění a zamyšlení. Díky ní také mrkáme. Pokud pracují tyto dvě části souběžně, vzniká silné sevření štěrbinu a objevují se vrásky kolem očí, typické při smíchu či hněvu. Obličejové svaly uzavírá týločelní oblast, dělicí se na sval

---

<sup>21</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 114.

<sup>22</sup> [Srov.] tamtéž, s. 41.

<sup>23</sup> [Srov.] tamtéž, s. 114-115.

týlní a čelní.<sup>24</sup> Sval čelní má vliv na obočí, které svým stahováním zdvihá směrem vzhůru a obličej díky němu získává výraz překvapení či údivu.<sup>25</sup>

## 1.2 Hněv

První vrozenou emoci, kterou se diplomová práce zabývá, představuje hněv. Hněv berou lidé už od nepaměti jako jeden z velice negativních pocitů, jelikož představuje jeden ze sedmi hlavních hříchů. Zabýval se jím již římský filozof Seneca ve své knize *O duševním klidu*. O lidech ovládaných hněvem píše toto: *“Oči jim svítí a blýskají se, celý obličej rudne krví vzedmutou z hlubin srdce, rty se jim chvějí, zuby se zatínají, vlasy vstávají na hlavě a ježí se, jejich dech je sevřený a hvízdavý, klouby jim při ohýbání vržou, ozývá se sténání, mručení a přerývaná řeč s nesrozumitelnými slovy, je slyšet časté tleskání a dupání, celé tělo se škube, rozhněvaný vyráží strašné hněvivé hrozby, rysy jeho obličeje jsou ohybné na pohled a přímo odpudivé, jak se cukají a puchnou.”*<sup>26</sup> Úryvek je důkazem toho, že si antičtí filozofové všimli nejen morálního rozměru emocí, ale také rozměru fyziologického.

Pokud zůstaneme v pojetí hněvu z duchovního hlediska, pak mnoho informací nám poskytuje Bible. Přináší různé pohledy na hněv. Kupříkladu Boží hněv, jenž je přijímán jako spravedlivý a získává tak pozitivní smysl. Nabízí se však otázka, zda lze události jako zničení Sodomy a Gomory či potopu světa brát kladně. Dalo by se říci, že Starý zákon staví na hněvu a trestu, naproti tomu Nový zákon představuje diametrálně odlišné pojetí, založené na lásce a odpuštění.<sup>27</sup>

Hněv je často vyvolán určitým pocitem ohrožení a nebezpečí. Typické je také to, že pokud se zlobíme, cítíme nepřátelství, úzkost, ale i strach.<sup>28</sup>

Každý dospělý člověk ve svém životě jistě zažil někoho, kdo byl dočasně zcela ovládnán hněvem. Taková osoba jedná v afektu a často říká a dělá to, co by

---

<sup>24</sup> [Srov.] tamtéž, s. 40-41.

<sup>25</sup> [Srov.] tamtéž, s. 111-112.

<sup>26</sup> SENECA. *O duševním klidu*. Přeložil Václav BAHNÍK. Praha: Odeon, 1999. Antická knihovna (Odeon). s. 14.

<sup>27</sup> Dovolují si zde vložit vlastní pohled na tuto náboženskou tematiku, podložený obsáhlým studiem v rámci své bakalářské práce *Symbolika křesťanských hřbitovů*.

<sup>28</sup> [Srov.] KAST, Verena. *Hněv a jeho smysl: podněty k seberozvoji*. Praha: Portál, 2010. Spektrum (Portál). s. 13.

za normálních okolností nedělala. Rozhněvaného člověka poznáme nejen podle chování, ale můžeme si všimnout i různých fyzických projevů.

Lidé mají různou míru a způsob rozhněvání. Co jednoho ponechá v naprostém klidu, může druhého obrazně řečeno přivádět k šílenství. Někteří se snaží pocit hněvu řešit v klidu a s chladnou hlavou, jiní si ho vybijí křikem a nadávkami, avšak najdou se i tací, kteří nalézají kompenzaci ve fyzickém násilí. Obecně však lze říci, že hněv pocítujeme ve chvíli, kdy máme dojem, že se nám děje určitá nespravedlnost, ve chvíli, kdy někdo nerespektuje hodnoty, jichž si vážíme a které uznáváme, nebo když nás někdo fyzicky napadne. Zlost však lze prožívat i v souvislosti s neuspokojováním svých potřeb a nedostatečnou seberealizací.<sup>29</sup> Pokud se budeme ptát, kdo v nás vzbuzuje hněv, tak jsou to nejčastěji osoby, jež milujeme (29%), dále lidé, které dobře známe (25%), pak ti, co je známe, ale nechováme k nim vřelé city (8%) a v neposlední řadě nás rozčilují neznámí lidé (13%). Zajímavé je, že podle této studie v nás hněv probouzí především lidé, ke kterým máme určité citové vazby.<sup>30</sup>

Některé emoce či chování jsou zastoupeny jak v lidském světě, tak ve zvířecí říši. Kupříkladu mateřský cit, pud sebezáchovy nebo touha po hravosti. To však neplatí pro hněv, ten je čistě lidskou záležitostí, jelikož většinou vzniká na základě pocitu křivdy. Zvířata se nikdy necítí ublíženě, aby měla vztek a touhu mstít se. Samozřejmě v jistých situacích vykazují svou vzteklost a agresivitu, avšak to znázorňuje projev jejich přirozenosti, není to konstrukt rozumu, tak jako hněv u člověka.<sup>31</sup> Zvířata jsou ochuzena o lidské ctnosti, ale zároveň nejsou zatížena našimi neřestmi.<sup>32</sup>

Každá emoce má svůj specifický tělesný projev, který se projevuje v držení těla, svalovém napětí či změněnou tepovou frekvencí a hloubkou dýchání. Intenzita těchto projevů pak závisí na tom, v jakém stadiu se daná emoce právě nachází, zda ve svém minimu či maximu. Například stupnice hněvu začíná rozmrzelostí, poté následuje podrážděnost, dalším stadiem je hněv, který

---

<sup>29</sup> [Srov.] tamtéž, s. 17-20.

<sup>30</sup> STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 142.

<sup>31</sup> Na tuto skutečnost výtečně poukazuje pan doktor Radkin Honzák ve své přednášce věnované emocím. Zmiňuje i fakt, že emoce zde byly mnohem dříve, už s prvním výskytem dinosaurů cca před 250 miliony let a utvrzuje tím myšlenku již výše zmiňovaného Charlese Darwina, že emoce jsou především pudová záležitost. Podrobněji viz. *Emoce a jak s nimi pracovat* [online]. [cit. 2017-12-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aedhxvooyPg&feature=share>

<sup>32</sup> [Srov.] SENECA. *O duševním klidu*. Přeložil Václav BAHNÍK. Praha: Odeon, 1999. Antická knihovna (Odeon). s. 16-17.



vygraduje zuřivostí. Pokud jsme rozhněvaní, zaujímáme útočný postoj vůči svému okolí a zrychluje se nám pulz. V případě, že zlost na člověka působí v delším časovém horizontu, stává se dotyčný rigidní bez schopnosti logicky uvažovat a jednat. Navenek se hněv projevuje nadmutím a zvětšením těla (obdobný tělesný projev mají i emoce hrdost a strach).<sup>33</sup>

Dalším ukazatelem toho, co se děje v nitru člověka, je jeho tvář. Ta se při hněvu vyznačuje nejčastěji zrudnutím. Rozhodujícím faktorem jsou pak především obočí a ústa (viz Přílohy I., obr. 3), kdy se zapojují hlavně horní a dolní svaly úst, konkrétně zdvihač horního rtu a nosního křídla.<sup>34</sup>

V následující tabulce lze vidět obecné projevy hněvu v obličejí.<sup>35</sup>

| POCIT | ČELO                                                 | OBLIČEJOVÉ ZÓNY<br>OČI                                  | ÚSTA/BRADA                                                                                             |
|-------|------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Hněv  | obočí staženo k sobě a dolů, vertikální čelní vrásky | horní víčko napnuté, hranatě stažené, téměř přimhouřené | Pevně sevřené rty nebo napjatá, pootevřená hranatá ústa, rty vyhrnuté dopředu, někdy odkrytá řada zubů |

Zdroj: NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. s. 141.

<sup>33</sup> [Srov.] KELEMAN, Stanley. *Anatomie emocí: struktury lidské zkušenosti*. Praha: Portál, 2005. s. 126–130.

<sup>34</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 119.

<sup>35</sup> [Srov.] NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. s. 141, 146.

### 1.3 Strach

Další primární emocií, která výrazně ovlivňuje lidské chování, představuje strach. Pociťujeme ho v různých situacích a v různé intenzitě. Od lehké nervozity před pracovním pohovorem, kterou dokážeme sami uřídit, až po těžké fobie z různých situací, zvířat či osob, kdy je již nutná pomoc odborníků. Obecně se strach projevuje v podobě pocitu na omdlení, zblednutím či žaludeční nevolností. Stejně jako hněv nám následně zabraňuje v racionálním myšlení.

Jedna z definic strachu říká: *„Je to emocionální stav v přítomnosti nebo při očekávání nějakého nebezpečného, škodlivého nebo ohrožujícího podnětu, subjektivní prožitek extrémního zneklidnění, touha uniknout nebo podnět zneškodnit útokem, provázená řadou reakcí sympatického NS.“*<sup>36</sup>

Pokud se zaměříme na biologickou podstatu strachu, tak jsou pro nás podstatná tzv. nervová jádra, konkrétně amygdala. Ta představuje sídlo strachu a vzteku. Jejím hlavním úkolem je vyvolání adekvátní reakce na určitou situaci. Vyhodnocuje nejideálnější chování, pokud nás něco ohrožuje. Na základě těchto poznatků, můžeme zvolit buď útěk či útok. Patrnější jsou zmiňované reakce u zvířat, avšak v ohrožení života se tyto vlastnosti objeví dozajisté i u lidí.<sup>37</sup>

Se strachem je často spojována i úzkost. Tyto dvě emoce patří v psychologii mezi ty nejvíce studované a zkoumané. Názor teoretiků ohledně spojitosti strachu a úzkosti se odlišuje, jelikož někteří se domnívají, že jsou to dva rozdílné pocity, naopak někteří zastávají názor, že nelze tyto dva stavy člověka striktně odlišovat. Pokud budeme chtít nalézt zásadní rozdíl mezi těmito pocity, tak nejhlavnější zřejmě bude to, že strach v člověku je vyvolán nějakým konkrétním subjektem, zatímco úzkost pociťujeme, aniž bychom přesně dokázali říct, proč tomu tak je.<sup>38</sup> Prožíváme ji v nebezpečné situaci, kdy nelze uplatnit naše naučené vzorce chování. Nejčastěji se však objevuje ve spojitosti s hrozbou ztráty či neúspěchu v našem dalším budoucím konání. Tělesné projevy strachu a úzkosti se však ve své podstatě nijak zvlášť neliší.<sup>39</sup> Úzkost je spjatá i s pocitem smutku, což je viditelné především v pohybu obličejových svalů, jelikož

---

<sup>36</sup> STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. 145.

<sup>37</sup> Podrobněji viz. *Emoce a jak s nimi pracovat* [online]. [cit. 2017-12-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aedhxvooyPg&feature=share>

<sup>38</sup> [Srov.] STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 145-146.

<sup>39</sup> [Srov.] KAST, Verena. *Úzkost a její smysl*. Praha: Portál, 2012. Spektrum (Portál). s. 18-19.

vycházejí ze stejného mimického základu. Výraz smutku utváří hlavně stahovač ústního koutku. Z dlouhodobého prožívání smutku, pak vzniká právě pocit úzkosti.<sup>40</sup>

Nejlehčí formou strachu je obava, nejsilnější pak zděšení. Strach má primárně sloužit jako reakce k záchraně našeho života, která má nejčastěji dvě podoby. První možnost nabízí útěk před stávající hrozbou, druhá volba přináší útok či obranu. Tyto odezvy jsou nám biologicky dané a sdílíme je se zvířaty. Od zvířecí říše se lišíme především naučenými strachy, které jsou výsledkem socializace a společenských norem. Kupříkladu obava z nezaměstnanosti, ze stárání či z neúspěchu. V posledních letech se velmi rozšířil i pojem tzv. příjemného strachu, kdy člověk dobrovolně vyhledává pocity bázně, především v podobě filmových a literárních hororů.<sup>41</sup>

Otázkou tělesných projevů strachu se zabýval Darwin a později Ribot. Člověka trápí kupříkladu sucho v ústech, zrychlený tep, polítní studeným potem, žaludeční nevolnost a tzv. „husí kůže.“ Z psychologického hlediska pociťuje svíravost, stažené hrdlo, bezmoc či neschopnost ovládat svůj hlas. Výraz vyděšeného člověka se vyznačuje zeširoka otevřenými očima a ústy a pozdviženým obočím.<sup>42</sup>

Z anatomického hlediska se při strachu aktivuje sval čelní. Pokud dochází k maximálnímu smrštění této části obličeje, tak tvář dostává výraz strachu až úděsu (viz Přílohy I., obr. 4). Avšak stejnou reakcí lze znázornit i překvapení.<sup>43</sup>

Strach často doprovází i jiné lidské pocity, kupříkladu melancholie. Zabývali se jí už v antickém Řecku, kde tento stav připisovali nadměrnému množství černé žluči v lidském těle. Lékař Fracastorius pronesl, že *„melancholičtí jsou ti, které nadbytek této zkažené šťávy, černé žluči, rozvrátil do té míry, že jsou z toho stížení šílenství, a jsou v mnoha, ne-li ve všech věcech nepřičetní, pokud jde o volbu, vůli či jiné zjevné projevy rozvažování.“*<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 119.

<sup>41</sup> [Srov.] KAST, Verena. *Úzkost a její smysl*. Praha: Portál, 2012. Spektrum (Portál). s. 20.

<sup>42</sup> [Srov.] NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. s. 255-257.

<sup>43</sup> [Srov.] ZRZAVÝ, Josef. *Anatomie pro výtvarníky*. Praha: Avicenum, 1977. s. 278.

<sup>44</sup> BURTON, Robert a Miroslav PETŘÍČEK. *Anatomie melancholie*. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Prostor, 2006. s. 183.

Pro člověka je velice důležité naučit se se svým strachem pracovat a být schopen ho usměrnit a nenechat se jím ovládnout. Na toto téma existuje nesčetné množství literatury, které má člověku pomoci. Lze jmenovat například publikaci od Brendy Shoshannaonové *Beze strachu, sedm zásad pro klid duše*, jež nám dává praktické rady pro zvládnutí našich obav a úzkostí.

## 1.4 Radost

První kladnou emocií, kterou se diplomová práce zabývá, je radost. Zažíváme ji v okamžicích našeho úspěchu, ve chvílích, kdy se nám něco povedlo nebo jsme něco získali či zdárně dokončili. Podnět k radosti může být nepatrného rázu v podobě zvýšení platu až po extatický stav při narození našeho prvního dítěte. Podstatné je, že pro nás představuje libou emoci, jež nám život zpříjemňuje.

Rozlišujeme různou míru radosti. Od slabší formy zvané spokojenost až po velice intenzivní pocit štěstí.<sup>45</sup>

Štěstí rozdělujeme na dlouhodobé a krátkodobé. Z dlouhodobého hlediska mluvíme o spokojenosti, která nejčastěji souvisí s uspokojením s životem, jež vedeme. Z krátkodobého hlediska se pak jedná právě o radost jako odpověď na určitou pozitivní událost. Prožívání štěstí, ať delšího či kratšího trvání, zásadně ovlivňují naše předešlé zkušenosti.<sup>46</sup>

Otázkou radosti se zabýval již René Descartes či Baruch Spinoza. Z novodobějších autorů lze jmenovat G. Lutze, který přišel s výrazem smyslová radost. Podle jeho teorie člověku přináší uspokojení různé smyslové požítky (jídlo, vůně, hudba apod.). V dnešní uspěchané době je však problém tyto smyslové požítky plně vychutnávat a lidé pak trpí nejrůznějšími psychickými poruchami.

Fyziognomie radosti se vyznačuje typickou křivkou úst a „zářícíma“ očima. Dalším poznávacím znakem této emoce je už od útlého věku smích. Z tělesných příznaků se pak objevuje rozšíření cév, zrychlení dechu i srdečního

---

<sup>45</sup> [Srov.] NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. s. 247.

<sup>46</sup> [Srov.] STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 127–128.

tepu a může dojít i ke zvýšení tělesné teploty. Motorické projevy radosti zkoumal Ribot a následně je nazval jedním slovem *dynamogenie*.<sup>47</sup> Projev radosti smích má i svůj vlastní sval, jenž nese název sval smíchu. Paradoxem zůstává fakt, že tento sval se na výrazu radosti podílí jen z malé části a je specifický utvářením tzv. dolíčků ve tvářích. Spíše zastává roli pomocníka významnějším svalům, jež jsou v tomto ohledu důležitější.<sup>48</sup> Kupříkladu kruhový sval oční, který mírně přivírá oči nebo naopak oční štěrbinu pevně svírá a budí tak dojem silného smíchu či velký sval lícní, vytvářející na tváři široký úsměv (viz Přílohy I., obr. 5). Radost představuje jednu z nejhlavnějších kladných emocí odrážející se v naší tváři. Faktem zůstává to, že pomocí mimických svalů a tvarových změn v obličeji vyjadřujeme častěji negativní emoce.<sup>49</sup>

## 1.5 Překvapení

Překvapení je jedna z velice diskutabilních emocí, jelikož je nejkratší. Tento pocit trvá pouze několik málo sekund, poté nastupuje specifitější emoce, jejíž povaha závisí na podnětu, který vyvolal překvapení. Můžeme tedy následně pocítit vztek, úlevu či pobavení. Nejčastěji však po překvapení následuje strach.<sup>50</sup>

Zajímavým faktem při studiu této emoce je to, že ji někteří vědci nepovažují za emoci, a to z toho důvodu, že o překvapení nelze jednoznačně říct, zda je příjemné či nepříjemné a podle nich je nutné, aby emoce vždy vyvolávaly libé či nelibé pocity.

Pokud se zaměříme na mimické vyjádření překvapení, tak můžeme sledovat doširoka rozevřené oči, povytažené obočí a pootevřená ústa s pokleslou čelistí<sup>51</sup> (viz Přílohy I., obr. 6). Tyto poznávací znaky jsou pouze obecné, musíme brát v úvahu i další aspekty, kupříkladu psychickou vyspělost a odolnost jedince. Jinak bude na neočekávanou situaci reagovat vyrovnaný jedinec a jinak psychicky labilní člověk.

---

<sup>47</sup> [Srov.] NAKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. s. 247–248.

<sup>48</sup> [Srov.] ZRZAVÝ, Josef. *Anatomie pro výtvarníky*. Praha: Avicenum, 1977. s. 280.

<sup>49</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 117.

<sup>50</sup> [Srov.] EKMAN, Paul. *Odhalené emoce: naučte se rozpoznávat výrazy tváře a pocity druhých*. Přeložila Eva NEVRLÁ. V Brně: Jan Melvil Publishing, 2015. s. 175.

<sup>51</sup> [Srov.] tamtéž, s. 178.

## 1.6 Euforie

Euforie je definována jako extrémní pocit štěstí a radosti, který přesahuje normalitu prožívání těchto pozitivních pocitů (viz Přílohy I., obr. 7). Naneštěstí se často spojuje s užíváním drog, díky nimž se mění lidské vnímání a není až tak podstatné, zda se jedná o alkohol, který naše společnost bohužel vcelku vlídně toleruje či o těžší formy závislostí v podobě pervitinu, kokainu a dalších omamných látek.<sup>52</sup> Vzniká zde tedy zajímavý paradox, kdy nadměrně pozitivní emoce vzniká v důsledku velmi negativních okolností.

Bylo by však nespravedlivé spojovat pocit euforie pouze s negativními aspekty života, jelikož vše má vždy dvě stránky věci. Tudíž je na místě připomenout i jiné oblasti, kde člověk může prožít neskonalou radost. Jednu z nich představuje sport, kdy lidé zažívají pocity euforie z vítězství nebo naše vzdělání, kdy úspěšně složená zkouška v nás vyvolá uspokojení nad sebou samými a my cítíme velké štěstí. Za euforií však stojí něco mnohem víc. Je to výzva, kterou jsme přijali, poprali se s ní a zvítězili. Nejde tedy jen o uspokojení, ale i hrdost a o to, že jsme překonali sami sebe v tom nejlepším možném slova smyslu.<sup>53</sup>

## 1.7 Emoce ve výtvarném umění

Emoce hrají ve výtvarném umění významnou roli, jelikož jedním z úkolů umělecké tvorby, je působení na naše city, pocity a vnímání. Pokud by umělecká díla v nás nic nevzbuzovala, tak by ztratila svůj smysl. Každé období a tvorba v nás vyvolávají škálu nejrůznějších pocitů, přičemž působení jednotlivých děl na psychiku člověka je relativně subjektivní záležitost. Není ani tak podstatné, o jakou tvorbu se jedná, zda o malířství, sochařství či architekturu. Podstatné je především to, jak bylo dílo vnímáno v kontextu dané doby a jak naopak rezonuje s duchem současnosti. Různorodé emoce bude vyvolávat středověké umění

---

<sup>52</sup> Podrobněji viz. *Euphoria: Symptoms&Signs*[online]. [cit.2017-10-23]. Dostupné z: <https://www.medicinenet.com/euphoria/symptoms.htm>

<sup>53</sup> [Srov.] EKMAN, Paul. *Odhalené emoce: naučte se rozpoznávat výrazy tváře a pocity druhých*. Přeložila Eva NEVRLÁ. V Brně: Jan Melvil Publishing, 2015. s. 227-229.

v lidech tamější doby a jiné emoce pocítíme při sledování těchto děl v nynějším čase. Smysl a účel umění však zůstává stejný. Zasáhnout naši psychiku ať už v pozitivním či negativním smyslu.

### 1.7.1 Emoce v malířství

Nejvýznamnější výtvarné odvětví, kde můžeme nejlépe sledovat vyjádření lidských emocí, reprezentuje malířství. Vzhledem k tomu, že je tento obor velice obsáhlý, se zaměříme na vybrané umělce, kteří působili po roce 1800. Představíme si některé osobnosti ze směrů jako je romantismus, impresionismus, symbolismus, expresionismus či surrealismus. Ve stručnosti popíšeme i vyjadřování emocí v současném umění.

Jako prvního umělce se silným emotivním vyjadřováním lze zmínit romantického francouzského malíře Théodoreho Géricaulta. Jeho díla se vyznačují hlubokým a neklidným pesimismem, který působí na naši psychiku a vyvolává v nás vesměs negativní emoce. Kupříkladu jeho dílo *Hlavy popravených*, kdy děsivě realistické ztvárnění jakéhosi zátiší dvou hlav popravených odsouzenců v nás vyvolá strach či nevysvětlitelnou úzkost. Podobné pocity zmaru vzbuzuje i známý obraz *Vor Medúzy*<sup>54</sup> (viz Přílohy I., obr. 8).

Dalším uměleckým směrem působícím výrazně na naše citění je impresionismus. Jeho zvláštnost spočívá především v tom, že nám nemusí nabízet jasně definované a čitelné obrazy v podobě ztvárněných emočních stavů zobrazovaných osob. Přesto v nás impresionističtí malíři svým osobitým používáním barev i jemnou hrou se světlem a zachycením daného okamžiku vzbuzují nejrůznější emoce. Můžeme konstatovat, že vesměs jsou to pocity pozitivní. Co v nás vyvolá obraz *Oběd veslařů* (viz Přílohy I., obr. 9) od Augusteho Renoira? Možná pocit jakéhosi uvolnění či se zamyslíme nad tím, o čem asi osoby diskutují. Co pocítujeme při zkoumání *Monetovy Imprese – východ slunce?* (viz Přílohy I., obr. 10) Třeba neurčitý strach nad tím, co přinese začínající den nebo naopak naději, která s novým dnem přichází.

---

<sup>54</sup> [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Přeložil Ivana KADLECOVÁ, přeložil Lumír MIKULKA. Čestlice: Rebo, 2008. s. 285-289.

Impresionismus nenabízí jasně odhalené emoce a je pouze na nás, jak na sebe necháme jeho kouzlo působit, zda v něm uvidíme negativní aspekty nebo objevíme jeho pozitivní skrytou krásu.

Nejvýraznější umělecký směr, který aktivuje naše emoce a v jistém slova smyslu útočí na náš vnitřní klid, znázorňuje bezpochyby symbolismus. Z nepřeberného množství vynikajících malířů, kteří tvořili v symbolickém duchu, jmenujme kupříkladu Paula Sérusiera, který v roce 1888 založil významnou symbolistickou uměleckou skupinu Nabis či Odilona Redona, jehož lze považovat za průkopníka ztvárňování pocitů úzkosti v moderním slova smyslu.<sup>55</sup> Větší pozornost budeme věnovat Edvardu Munchovi. Tento pozoruhodný norský malíř korespondoval svým vyjadřovacím stylem s Vincentem van Goghem.<sup>56</sup> Není zcela jednoznačné, do jakého uměleckého směru tohoto obdivuhodného malíře zařadit, jelikož některá literatura ho uvádí jako symbolistu, jiná jako expresionistu. Nastolíme tedy kompromis mezi těmito dvěma stanovisky tím, že ho uvedeme jako symbolistu, který významným způsobem ovlivnil následující expresionismus. Mezi jeho nejznámější díla patří obraz *Výkřik* (viz Přílohy I., obr 11), jenž patří do cyklu *Vlys života*. Tento cyklus tvoří 22 obrazů a odráží nejsilnější lidské emoce jako jsou žárlivost, strach, melancholie a mnoho dalších.<sup>57</sup> Dílo *Výkřik* přináší splynutí expresionismu v podobě výrazných barev a symbolismu, kdy k nám přichází jisté křečovitě tajemství při pohledu na tento obraz. Jaká prvotní emoce nás prostoupí při pohledu na vyděšeného muže? Zajisté již zmiňovaný strach. Co ho tak šíleně vyděsilo? Je to nebezpečí reálné, může ohrožovat i mě nebo působí pouze v hlavě daného muže? Každá silná emoce v nás vyvolá nekonečné množství otázek, které jsou podstatné při vnímání jakéhokoli uměleckého díla. U Edvarda Muncha toto zjištění platí dvojnásobně.

Předposledním směrem, na který se stručně zaměříme, je expresionismus. Tento výrazný umělecký směr vznikl na počátku 20. století a symbolizují ho především německé expresionistické skupiny *Die Brücke* a *Der Blaue Reiter*. Konkrétněji však nebudeme zmiňovat německé představitele nýbrž Rakušana Oskara Kokoschku. Jeho malířský styl nejlépe vystihuje věta, kterou pronesl on

---

<sup>55</sup> [Srov.] *Umění 20. století: [malířství, sovitury a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004. s. 22.

<sup>56</sup> [Srov.] BECKETT, Wendy a Patricia WRIGHT. *Toulky světem malířství*, Praha, 1996. s. 325.

<sup>57</sup> [Srov.] *Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*. 2. vyd. Přeložila Naďa BENEŠOVÁ. Čestlice: Rebo, 2006. s. 515.



sám. „Podvědomě jsem do sebe vstřebal dědictví baroka.“<sup>58</sup> Ve svých dílech, především v začátcích své tvorby, zobrazoval jistou neurotičnost a portrétované osoby působily neklidným, podrážděným dojmem. Vzhled portrétovaného i přes tuto zvláštnost zůstal zachován. Prvotní podrážděnost způsoboval hlavně Kokoschkův umělecký rukopis.<sup>59</sup>

Intenzivní emocionalitu vložil Oskar Kokoschka do svého obrazu Větrná nevěsta (viz Přílohy I., obr. 12). Dílo, jehož název vychází z lidových pověr, znázorňuje bouřlivou lásku mezi umělcem a jeho milenkou Almou Mahlerovou. Tento expresionistický obraz přináší dva poznatky. V první řadě poukazuje na to, jak silně malíř prožíval lásku s danou ženou a za druhé je ideálním příkladem toho, jak se Kokoschka nechal inspirovat barokem. Expresivní styl mu vydržel až do roku 1921, kdy se začal zabývat malbami s pohledy na město a jeho tvorba začala inklinovat spíše k impresionistickým principům.<sup>60</sup>

Oskar Kokoschka měl velice bohatý vnitřní život a specifický pohled na svět. Potvrzením tohoto mínění je Kokoschkovo výroky: „V nejlepším z možných světů, jak ho nazval cynik, zůstává mírou věcí člověk. Jedinou neměnností v proměně je i dnes lidský dar rozšiřovat hranice lidství a stále znovu prozkoumávat jeho hlubiny. V tom spočívá poslání tvůrčího umělce.“<sup>61</sup>

Poslední uměleckou oblastí, kterou je třeba si připomenout s ohledem na emoce, představuje surrealismus. Definice směru podle Andrého Bretona zní takto: „Surrealismus – čistý psychický automatismus, jímž hodláme vyjadřovat slovem, písmem anebo jakýmkoli jiným způsobem skutečný pohyb myšlenky. Diktát myšlení bez jakékoli rozumové kontroly a mimo všechny estetické či morální zřetele...“<sup>62</sup>

Surrealistická tvorba klade důraz na podvědomí, různé halucinace a v neposlední řadě hrají významnou roli sny. Inspiraci našel v psychoanalýze Sigmunda Freuda. Přesto, že se Freud s nadšením věnoval zkoumání lidského nevědomí, tak tento druh umění nechápal. Na surrealismu je velice zajímavé především to, že je značně benevolentní a neodsuzuje žádnou myšlenku či přání.

<sup>58</sup> BECKETT, Wendy a Patricia WRIGHT. *Toulky světem malířství: [základní průvodce dějinami výtvarného umění]*. Praha: Fortuna Print, 1996. s. 343.

<sup>59</sup> [Srov.] WOLF, Norbert, GROSENICK, Uta, ed. *Expresionismus*. V Praze: Slovart, 2005. s. 60.

<sup>60</sup> [Srov.] tamtéž, s. 62.

<sup>61</sup> *Umění 20. století: [malířství, sovitury a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004. s. 62.

<sup>62</sup> NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. s. 51.

Nedělá rozdíl mezi dobrem a zlem, obojí má své místo a hodnotu, obojí má své právo na existenci.<sup>63</sup>

Zástupcem z řad surrealistů, kterým se budeme zabývat, není nikdo jiný než Salvador Dalí. Bezpochyby nejznámější malíř spojovaný s tímto uměleckým směrem. Neznamená to však, že by se nenašli další skvělí umělci, kteří tvořili v duchu psychického automatismu.

Salvador Dalí maloval v duchu kritické paranoi a z jeho obrazů sálá jakási tajemná naturalistická hrůza. Některé jeho obrazy na nás mohou působit zvláštním až uklidňujícím dojmem, přesto v nás zasadí semínko děsu, případně vyvolají pouhou úzkost. Za jeden z těchto obrazů lze považovat dílo Stálost paměti (viz Přílohy I., obr. 13) či někdy uváděné i jako Měkké hodinky. Sám Dalí obraz vnímal takto: *„Měkké hodinky nejsou ničím jiným než paranoidně – kritickým, něžným, výstředním časem a prostorem opuštěným camembertem.“*<sup>64</sup> Není tajností, že k vytvoření tohoto díla inspirovala Dalího tak obyčejná věc, kterou je roztékající se camember. Měkké hodinky nás důrazně nutí zamyslet se nad problematikou času, přičemž každý si dozajisté vytvoří vlastní teorii. Možná si uvědomíme relativní význam času jako něčeho, co ve své podstatě neexistuje, avšak i přesto tomu přikládáme velikou důležitost. V někom může obraz vzbudit pocit marnosti nad tím, že čas nelze zastavit a každý člověk má své bytí na zemi jasné vymezené. Až tato doba uplyne, tak se náš život, náš čas rozteče, tak jako voňavý camember.

### 1.7.2 Emoce v současném umění

Představili jsme si některé významné umělecké směry, které odkrývají lidské nitro a pronikají člověku až do morku kostí. Tyto proudy však již patří minulosti, čímž samozřejmě nechci snižovat jejich hodnotu. Spíše poukazují na skutečnost, že je třeba v krátkosti zmínit i umění jednadvacátého století. Pokud budeme pokračovat v duchu „ismů,“ pak zajisté si naši pozornost zaslouží intervencionismus. Tento pojem je nám známý především z ekonomické oblasti, kdy ho definujeme jako státní zásahy do tržního hospodářství. Pokud ho budeme

---

<sup>63</sup> [Srov.] *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Praha: Slovart, 2004. s. 138.

<sup>64</sup> tamtéž, s. 143.

vnímat z uměleckého hlediska, tak jeho pojetí bude samozřejmě jiné. Sam Phillips definuje intervencionismus následovně: „Umělecká intervence je modifikace existujících předmětů, prostředí a systémů. V kontextu uměleckého světa jde o interakci s uměleckými díly, s publikem nebo prostorem galerie; na veřejnosti jde o pokusy o odhalení nebo změnu společenských podmínek.“<sup>65</sup>

Intervence v umění velice často slouží ke kritice oficiálních institucí. Výborným příkladem je skupina *The Guerrilla Art Action Group*,<sup>66</sup> která svou akcí *Krvavá lázeň*<sup>67</sup> (viz Přílohy I., obr. 14) protestovala proti výrobě zbraní.<sup>68</sup>

Mezi řadou vynikajících umělců současné doby jmenujme kupříkladu Banksyho, představitele street artu.<sup>69</sup> Toto je pouze umělcův pseudonym, jeho identita zůstává skryta i přes různé spekulace, které se vedly. Banksyho graffiti se téměř vždy vyznačuje jistým politickým či sociálním záměrem. Díla nepostrádají humor a jistou satiru. V centru jeho zájmu stál kupříkladu izraelsko-palestinský konflikt.<sup>70</sup> Významnou úlohu sehrála Banksyho výstava v roce 2006, díky které se tento druh umění dostal do podvědomí veřejnosti. Mezi jeho známá díla patří portrét Baracka Obamy, doplněný slovem „Hope,“ česky „Naděje.“<sup>71</sup> (viz Přílohy I., obr. 15)

Současné umění využívá různých technických prostředků, které jsou nově k dispozici, aby vyjádřilo své obavy, strach, kritiku, ale i radost, nadšení či naději. Přesto, že moderní tvorba není již postavená jen na štětcí a barvách, tak přináší stejné poselství jako předešlé umělecké směry. Úloha umění zkrátka byla, je a doufejme, že i zůstane pořád stejná. Rozehrát v lidech orchestr těch nejrůznějších pocitů, emocí či nálad, bez ohledu na to, jak moc jsou zaneprázdnění dnešní uspěchanou dobou.

<sup>65</sup> PHILLIPS, Sam. *--ismy*. V Praze: Slovart, 2013. s. 134.

<sup>66</sup> Skupinu založili v roce 1969 Jon Hendricks a Jean Toche v New Yorku. Jejím cílem bylo poukázat na nesmyslné striktní pojetí umění v rámci uměleckých institucí.

<sup>67</sup> Performance *Blood bath* se odehrála v budově Musea moderního umění v New Yorku, kde se účastníci akce prali, přičemž byli potřísněni hovězí krví, kterou ukrývali pod šaty. Hrůzný výjev zakončili nehybně ležící v tratolišti krve. Akce byla protestem proti členům vedení Musea moderního umění, kteří vydělávali na obchodu se zbraněmi. Podrobněji viz. *Guerrilla poetry(ing). Postdigitální hra ve veřejném prostoru?* [online]. [cit. 2017-12-13]. Dostupné z: <https://itvar.cz/guerrilla-poetrying-postdigitalni-hra-ve-verejnem-prostoru>

<sup>68</sup> [Srov.] PHILLIPS, Sam. *--ismy*. V Praze: Slovart, 2013. s. 134.

<sup>69</sup> Umění, jehož hlavní doménou jsou veřejné prostory. Street art má počátek v 70. letech 20. století v New Yorku, kdy se velice oblíbeným stylem stalo graffiti. Podrobněji PHILLIPS, Sam. *--ismy*. V Praze: Slovart, 2013. s. 136-137.

<sup>70</sup> Podrobněji viz *Tajemný autor graffiti Banksy je Robert Del Naja z kapely Massive Attack, naznačuje přežek v rozhovoru* [online]. [cit. 2017-12-13]. Dostupné z <http://art.ihned.cz/umeni/c1-65779770-tajemny-autor-graffiti-banksy-je-robert-del-naja-ze-skupiny-massive-attack-prorekl-se-hudebnik-goldie>

<sup>71</sup> [Srov.] PHILLIPS, Sam. *--ismy*. V Praze: Slovart, 2013. s. 136.

## 2 Divadlo

Slovo divadlo má nespočet podob a každý si při vyslovení tohoto výrazu může představit mnoho věcí. Někdo si vybaví budovu, jiný skupinu lidí, která vytváří divadelní soubor. Pro dalšího člověka to pak může být jeden z druhů umění či pouhý text, kdy je divadlo bráno jako hra. Někdy se k divadlu přirovnává i situace, kdy člověk něco předstírá a lze slyšet větu typu, *Nehraj mi tu divadlo!*<sup>72</sup>

Existují různé teorie o vzniku divadla. Jednou z nich je teorie rituálního původu. Jak již název napovídá jedná se o myšlenku antropologů z konce devatenáctého a počátku dvacátého století, že divadlo vzešlo z mýtů a rituálů. Dříve lidé nedokázali racionálně vysvětlit přírodní jevy a často připisovali neobvyklé úkazy a události různým nadpřirozeným silám. Snažili se získat přízeň těchto sil pomocí rituálů, obřadů, slavností a obětí. Lidé oblékali nejrůznější kostýmy a masky symbolizující právě magické síly. S vývojem dané společnosti, kdy začneme chápat přírodní jevy, se pomalu upouští od rituálů v pravém slova smyslu. Tyto slavnosti se však mohou pořádat dál, ale již pouze za účelem zábavy a nikoli k získání přízně duchů či bohů. Zastánci této teorie vycházeli z tzv. kulturního darwinismu.<sup>73</sup> Potvrzením tohoto názoru je nespočet pohanských svátků, které dodržujeme dodnes. Jmenujme největší pohanský svátek Samhain neboli dušičky či halloween, jenž se slaví v noci z 31. října na 1. listopadu. Lidé se převlékají do strašidelných kostýmů a masek, aniž by věděli, proč to dělají. Původ leží v dřívějším přesvědčení lidí, že tuto magickou noc se propojuje svět živých a mrtvých a před temnými silami je ochráněn pouze to, když se obléknou do starých šatů a pomalují si obličej, aby je duchové nepoznali.

Další teorie o původu divadla tkví ve vypravěčství. Lidé si povídají o lovu či bitvě, přičemž vypravěč svůj výklad ožíví vlastním subjektivním pocitem

---

<sup>72</sup> [Srov.] BERNARD, Jan. *Co je to divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 11.

<sup>73</sup> Kulturní darwinismus představuje přenos Darwinovy evoluční teorie do kulturního prostředí. Předpokládá, že veškeré lidské instituce prochází vývojem od jednoduchého ke složitému. Podrobněji BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 1999. s. 7-8.

z dané události. Na vyprávění pak navazuje myšlenka vzniku divadelního umění z pantomimy a tanců či ze snahy napodobit zvířecí zvuky.<sup>74</sup>

Kořeny vzniku a celková historie divadla jsou oblasti poměrně obsáhlé, tudíž se ve svém textu blíže zaměřuji pouze na období antiky, které představuje stěžejní bod pro praktickou část diplomové práce.

## 2.1 Antické divadlo a úloha masek

Většina publikací zabývajících se antickým divadlem jej dělí na římské a řecké, což je odůvodněno především odlišnou funkcí, jež divadlo v Řecku a Římě zastávalo. Pro Římany představovalo divadlo především určitý druh odreagování a zábavy, kdežto Řekové jej spojovali spíše s náboženstvím a náboženským kultem. Primárními zdroji pro ucelený přehled o antickém divadlu jsou jistě pozůstatky antických budov či dochované části antických textů.<sup>75</sup>

### 2.1.1 Vznik a vývoj antického divadla

Počátky divadla jsou spojeny již s Mezopotámií či Egyptem, avšak za kolébku divadla je považováno antické Řecko a Řím: „*Antické divadlo, kterým označujeme řeckou a římskou divadelní kulturu, je považováno za základ evropského divadla a dramatu.*“<sup>76</sup>

V mnoha zdrojích figuruje údaj, který uvádí, že divadlo se začalo vyvíjet v 5. až 4. století před naším letopočtem z náboženských slavností. Jednalo se o slavnosti na počest boha Dionýsa<sup>77</sup>, pro které byly charakteristické sborové zpěvy, tance a živé obrazy. Později byly slavnosti doplněny o určitý dramatický děj, který byl představován dvěma a posléze třemi herci. Na základě těchto

---

<sup>74</sup> [Srov.] BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 1999. s. 9.

<sup>75</sup> [Srov.] tamtéž, s. 65.

<sup>76</sup> LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny světového divadla 1: od antiky po renesanci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. s.16.

<sup>77</sup> Dionýsos byl bůh plodnosti, vína a nového života.

náboženských zvyklostí je jako kolébka divadla často uváděno Řecko, i přesto, že divadlo jako takové vzniklo ještě předtím.<sup>78</sup>

S kultem boha Dionýsa jsou spojovány tzv. Malé Dionýsie, které se odehrávaly na venkově. Vedle toho existovaly i Velké Dionýsie, jež byly athénským tyranem Peisistratosem uznány jako státní slavnost. Oslavy byly pořádány na počest nového vegetačního období, tedy jako příchod jara. Hlavním bodem těchto oslav byl průvod satyrů (viz Přílohy I., obr. 16) a silénů,<sup>79</sup> ženských a maskovaných postav. Dále docházelo k představení různých období ze života boha Dionýsa, kupříkladu pronásledování bohyní Hérrou. Již v tomto okamžiku je možné vidět některé divadelní prvky, jako výjevy s uzavřeným dějem, hlavní postavu, sbor. Na oslavách byly přednášeny také tzv. dithyramby,<sup>80</sup> které jsou vnímány jako počátek zrodu řecké tragédie. Na počest Dionýsa, bohyně Demetery a její dcery Persefony si kněží často při tzv. mystériích neboli tajemných obřadech oblékali masky.<sup>81</sup>

S Řeckem je spojen ale ještě další fakt, protože právě zde herci hráli v maskách, které zakrývaly jejich mimiku. Na váze tak získal především hercův hlas a jeho schopnost s ním pracovat.<sup>82</sup> Naproti tomu dnešní herecká praxe naopak vyžaduje, aby představitelé jednotlivých rolí dokázali výborně vyjádřit emoční rozpoložení jejich postav. Nejlepší cestou, jak tohoto efektu dosáhnout, je naučit se pracovat s výrazem tváře, kdy herec cíleně zapojuje určité mimické svaly, podle toho, jaký citový stav chce ztvárnit. Dokonalejší formu herectví představuje situace, kdy se protagonisté ztělesňují s danou postavou, prožívají ji a prociťují její vnitřní stav. Tento postup je u publika oblíbenější, jelikož působí přirozeně a důvěryhodně, na rozdíl od naučených mechanických postupů.<sup>83</sup>

V řeckém období převažovala v divadle tragédie, která byla považována za vyšší formu divadla. Význam slova tragédie lze najít již společně se vznikem Dionýsií. Jednalo se o spojení slov tragos neboli kozel, a zpěvem a tancem sboru.

---

<sup>78</sup> [Srov.] LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny světového divadla 1: od antiky po renesanci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. str. 17.

<sup>79</sup> Byli pololidskými a polozvířecími bůžky.

<sup>80</sup> Dithyramby reprezentovaly určitým druh hymnu, který byl zpíváný za doprovodu tanečnicků na počest boha Dionýsa. Často byl jeho součástí krátký improvizovaný příběh, jenž zpíval hlavním člen sboru, a refrémem, který zpíval chór. Podrobněji viz. BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 1999. s. 24-26.

<sup>81</sup> [Srov.] LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny světového divadla 1: od antiky po renesanci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. s. 17-18.

<sup>82</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. s. 235.

<sup>83</sup> [Srov.] PETŘÍČEK, Radek. *Výtvarná anatomie*, Napajedla: [Radek Petříček], 2017. s. 111.

Vzniká tak slovo tragoidia. Mnoho historiků se zabývalo tím, proč právě kozel. Nejčastějším ztvrzením je, že se jedná o obětní zvíře, které mělo symbolizovat očištění a vykoupení. Během jeho obětování kolem něj tančil a zpíval chór. Další variantou však je i interpretace, která uvádí, že chór tančil v maskách kozlů (viz Přílohy I., obr. 17) a kozel byl hlavní cenou pro vítěze v soutěži přednesů dithyrambů.<sup>84</sup>

Postupem času začala získávat na své důležitosti také komedie. Své místo na výsluní získala kolem roku 486 před naším letopočtem a zařadila se tak mezi oblíbené řecké dramatické žánry. Za základní kámen vzniku komedie považuje Aristoteles improvizaci lidí, kteří zpívali falické písně při takto zaměřených obřadech. Často na těchto obřadech figuroval taneční sbor převlečený do zvířecích masek. Podstatné znaky těchto oslav představovaly falické symboly, především mužský pohlavní orgán. Lidé tančili a zpívali a také docházelo k výměně pošklebků. Posměšky zaujímají v rané komedii své místo. Dalšími prvky jsou kritika tamější společnosti, literatury či politiky. Využívalo se nadsázky, frašky a absurdity.<sup>85</sup>

Z počátku bylo řecké divadlo spojováno především s posvátnými místy a mělo čtvercový či obdélníkovým půdorys. Mezi nejznámější řecká divadla patří Dionýsovo divadlo v Athénách (viz Přílohy I., obr 18). Nachází se pod Akropolí a jeho kapacita byla 17 000 diváků. Právě zde se hrály první nejznámější tragédie. Kruhová část divadelního prostoru byla určena pro náboženské obřady, tedy pro orchestru, která měla na starosti tanec a zpěv. Publikum mělo své místo ve svahu, kde stálo či sedělo. Až ve 4. století před naším letopočtem došlo k významným úpravám, které vedly k postavení skéné, orchestry na terase, a vzniklo hlediště zvané theatron<sup>86</sup> (viz Přílohy I., obr 19). Zajímavé je, že řecké divadlo nemělo oponu, avšak za tímto účelem využívalo různé dekorace, otočnou plochu či jevištní stroje, jako ekkyklema sloužící k posouvání živých obrazů a deuy ex machina<sup>87</sup>, což byl jeřáb pro spuštění bohů. Kostýmy byly velmi podobné civilnímu oblečení,<sup>88</sup> odlišovaly se však různými barvami. Herci používali i masky.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. s. 235.

<sup>85</sup> [Srov.] BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 1999. s. 31-33.

<sup>86</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. s.21-22.

<sup>87</sup> Přeneseně označuje princip rychlého vyřešení zápletky.

<sup>88</sup> Tzv. chitony

<sup>89</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. s. 105.

Na řecké divadlo navazuje římské. Pronikají zde i prvky etruského divadla.<sup>90</sup> Římané zavedli do divadla také amfiteátr s typickým hledištěm a oponu, jež se původně zvedala zespodu. Původně se hrálo v místech, kde docházelo k veřejným shromážděním a po čase vznikaly za tímto účelem vlastní budovy.<sup>91</sup>

Mnoho lidí považuje římskou etapu antického divadla jako tu méně důležitou, ale jedná se o zcela nesprávný úsudek. Římané se zajímali o úpravu divadelního prostoru, která měla významný dopad i na renesanční divadla. Na rozdíl od Řeků se římské divadlo nespojovalo s kultem bohů a náboženskými rituály. Vývoj římského divadla tak úzce souvisí s vývojem celého Říma, protože se jednalo o dobyvatele. Spolu s obsazováním nového území docházelo i k přebírání různých kulturních vzorů a tradic.<sup>92</sup> Vznik samotného divadla je provázán s veřejnými slavnostmi, tzv. „ludi Romani“ neboli Římské hry, které měly původně sportovní charakter a sloužily výhradně pro zábavu.<sup>93</sup>

V roce 240 před naším letopočtem se k ludi připojilo také představení, kdy docházelo k hraní tragédií i komedií. Divadelní hry se hrály na různých místech. Za tímto účelem se využívaly různé louky a jiná volná prostranství, kde bylo umístěné provizorní dřevěné pódium. Později se hrálo v amfiteátrech, které byly původně určeny pro sportovní hry, gladiátorské zápasy, štvání zvěře či vodní bitvy, a cirku<sup>94</sup>. Známe jsou i prostory, které se zastřešovaly. Jednalo se o tzv. odeum. První římské kamenné stavby, určené výhradně pro divadlo, vznikaly až v 1. století před naším letopočtem. Významnou stavbou je Pompeiovo divadlo v Římě, Marcellovo divadlo či Colosseum (viz Přílohy I., obr. 20) určené v první řadě pro gladiátorské hry.<sup>95</sup>

Římské divadlo je spojeno s amfiteátre, který má určité zásadní změny oproti řeckému divadelnímu prostoru. Jednalo se především o tyto změny:

- Římané stavěli divadla na jakémkoli místě a k tomuto účelu často předělávali divadla řecká.

---

<sup>90</sup> Etruskové: stále málo prozkoumané starověké etnikum, které sídlilo v Etrurii, na území dnešního Toskánska v Itálii.

<sup>91</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. s. 63.

<sup>92</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římské divadlo*. Praha: AMU. 1993. s. 26.

<sup>93</sup> [Srov.] tamtéž, s. 18.

<sup>94</sup> Zde se odehrávaly závody vozatajů, velmi důležité a oblíbené pro tuto dobu.

<sup>95</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva., *Divadlo za časů Nerona a Seneky*. Praha: Divadelní ústav. 2005. s. 57.



- Skéne a orchestra byly spojené v jeden divadelní prostor.
- Místo skéne vznikaly patrové budovy, pro které bylo typické zdobené průčelí nazývané *sceanae frons*.
- Orchestra byla menší a se sedadly.
- Hledišti se říkalo *cavea*
- *Proskenium* se také zmenšilo a prohloubilo se.
- Používali oponu i složité jevištní stroje.
- Dekorace pro všechny druhy: tragédie, komedie i satyru.<sup>96</sup>

Největší rozdíl mezi římským a řeckým divadlem spočíval především v jeho postavení pro společnost. Řecké divadlo bylo spojováno především s náboženstvím a rituály, kdežto římské splňovalo především formu zábavy. Divadlo v Římě lze popsat jejich hlavním krédem a to zní „*panem et circenses*“, tedy chléb a hry.<sup>97</sup> Pokud v Řecku byli herci velmi uznávaní, tak v římské společnosti měli naopak velmi nízké postavení. Často je toto období antického divadla označováno za úpadkové, což je způsobené především tím, že vznikalo velmi málo literárních a dramatických textů. Mnoho jich bylo přebíráno z římských zábavných produkcí. Opak je ovšem pravdou, protože pro toto období je typický rozvoj divadelnosti, a to především v císařské době. Na divadelním základě byly prováděny také pohřby, různé hostiny a události, gladiátorské zápasy a štvance.<sup>98</sup> Další zásadní odlišnost mezi divadlem řeckým a římským vznikla v přístupu k maskám. Na rozdíl od Řeků k nim měli Římané odmítavý přístup. Důvody byly prosté. V první řadě Římané začali do ženských rolí obsazovat herečky, nikoli muže, jako tomu bylo v Řecku, tudíž masky přestaly být pro ně významné. Důraz kladli na živou gestikulaci a v důsledku absence maskování i na mimiku tváře.<sup>99</sup>

Vyvíjely se všechny divadelní a literární formy a žánry, dokonce začal vznikat tzv. kult hvězd, kdy herci měli své fanoušky a mecenáše. Pokud byl oblíbený herec například otrokem, mohl se tak svého stavu zbavit a postupovat na společenském žebříčku. V Západořímské říši byly návštěvy divadla pro

<sup>96</sup> [Srov.] BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. s. 78-81.

<sup>97</sup> [Srov.] MICHALCOVÁ-CESNAKOVÁ, Milena. *Slavné osobnosti divadla: herecké umění od antiky po dnešek*. Praha: Brána, 2004. s. 15.

<sup>98</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Divadlo za časů Nerona a Seneky*. Praha: Divadelní ústav. 2005. s. 21.

<sup>99</sup> [Srov.] MICHALCOVÁ-CESNAKOVÁ, Milena. *Slavné osobnosti divadla: herecké umění od antiky po dnešek*. Praha: Brána, 2004. s. 17.

křesťany zakázány, avšak ani tato cenzura neodradila lid od divadelního života. Pokud jde o komedii, tak právě ta římská představovala vzor pro další období.<sup>100</sup>

V souvislosti s římským divadlem musíme zmínit přínos filozofa Senecy. Jeho díla jsou charakteristická hlavně tím, že se zabývají lidskými pocity a emocemi. Nezaměřuje se ani tak na děj představení, jako na hrdiny dané hry a na dokonalé vyjádření jejich vnitřního prožívání.<sup>101</sup> Seneca psal svá díla srozumitelným jazykem pro obyčejné lidi a díky tomu byli schopni porozumět i složitějším myšlenkám. Důkazem této skutečnosti je fakt, že jeho díla jsou oblíbená i v dnešní době, jelikož jsou psaná jednoduše, ale zároveň poutavě, což lze demonstrovat kupříkladu na jeho již zmiňované knize *O hněvu*.<sup>102</sup>

## 2.2 Maska a její charakteristika

Obsah pojmu maska je velice široký, protože se v praxi jedná o jakoukoli změnu obličeje, která vede ke změně původního vzhledu dané osoby. Dá se říci, že maska nemění pouze vizáž člověka, ale i jeho obsah, tedy to, co představuje.<sup>103</sup> Používání masky či maskování ale není vlastností pouze lidskou, protože v přírodě lze najít mnoho případů, kdy maskování používají různí živočichové za účelem ochrany. Takto jsou schopni splynout s okolím, zastrašit nepřítele či naopak vábit. Živočichové matou své okolí barvou, zvukem, pohyby či pachem.<sup>104</sup>

Pojem maska je všeobecně známý a v podstatě každý je schopen jej používat na běžné komunikativní úrovni. Slovníkové heslo představuje masku jako „prostředek k zakrytí tváře umocňující nositeli vystupovat v jiné podobě.“<sup>105</sup> V tomto smyslu je tedy maska chápána jako škraboška, pokud jde o význam, kdy

---

<sup>100</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. s. 126.

<sup>101</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Divadlo za časů Nerona a Seneky*. Praha: Divadelní ústav. 2005. s. 49-50.

<sup>102</sup> Jedna z dvanácti filozofických knih, které se nám dochovaly. Dalšími jsou *O shovívavosti*, jež Seneca věnoval svému svěřenci císaři Neronovi, *O dobrodiních*, *O šťastném životu* aj. Podrobněji viz. LÖWE, Gerhard a Heinrich Alexander STOLL. *ABC antiky: [2 457 hesel: mytologie, dějiny, umění]*. 3. vyd. Přeložil Dalibor PLICHTA. Praha: Ivo Železný, 2005. s. 338.

<sup>103</sup> [Srov.] OBUCHOVÁ, Ľubica, ed. *Maska, kostým a lidové divadlo: soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny "Náboženské směry v Asii"*. Praha: Česká orientalistická společnost, 2001. s. 9.

<sup>104</sup> [Srov.] ERBAN, Vít. *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála, 2010. s. 120.

<sup>105</sup> KROUPOVÁ, Libuše, FILIPEC, Josef, ed. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Praha: Academia, 2005. s. 173.

se jedná o „úpravu obličeje pomocí líčidel, paruk ap.“<sup>106</sup>, pak se jedná o definici herecké masky. Pojem maska je ovšem také používán i v přeneseném slova smyslu, kdy se jedná o určitou přetvářku a používá se slovní spojení „odhodit masku.“

Na základě několika definicí je možné vyvodit i základní funkce, ke kterým maska slouží.

Zastává funkci:

- Posmrtnou (viz Přílohy I., obr. 21)
- ochrannou,
- maska jako celkový kostým čili přestrojení.

Pojmem maska se pochopitelně zabývá také etymologický slovník, který o slově „maska“ uvádí, že jeho původní význam pochází od slova německého původu *maske*, které bylo přejato z francouzského *masque*, a to ještě před tím zřejmě z italského *maschera*, jehož výklad nelze přesně určit, přičemž zde figuruje možnost původu z arabského termínu *mashara*, jehož význam je „žert, maškaráda“. Pojem „maškaráda“ je synonymem „masky“ a „*maškara: směšně přestrojená osoba, maškarní, maškaráda; ze severoit. mascara (it. maschera), žert, maska.*“<sup>107</sup> Dále se nabízí také podobně znějící slovo maskot neboli talisman, které pochází z „fr. *mascotte* z prov. *mascoto* „čarodějnictví; co nosí štěstí“ od *masco* „čarodějka.“ Ve slovníku ovšem podobnost těchto pojmů není uvedena.

Mnoho odborníků se i v dnešní době hádá ohledně toho, jak význam masky uchopit. Je to zapříčiněno především tím, že se jedná o odborníky z různých oborů a každý z nich má na její vývoj jiný pohled, způsobený jejich oborem a zaměřením. Vzniká tak velká řada nejednotných a často i nejasných definicí. Dnes je víc než žádoucí vytvořit jednotnou a ucelenou definici, která by byla užitečná pro co nejvíce oborů, ať už se jedná o archeologii, religionistiku, umění, divadlo, herectví a sociologii či psychologii.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Tamtéž.

<sup>107</sup> REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Praha: Leda, 2015. s. 367.

<sup>108</sup> [Srov.] EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada, 2012. s. 22.

Pro bližší specifikaci je možné uvést kupříkladu definici masky Kateřiny Ebelové, která je výtvarnou teoretičkou, ta vymezuje masku následovně: „Maska – kulturně společenský fenomén, který je zástupným prostředkem vnější, případně i vnitřní transformace. Masky vyjadřuje konkrétní nebo abstraktní věc, případně je identická s postavou, kterou představuje [...] míra identifikace nositele masky vychází nejen z její konkrétní funkce, ale také ze způsobu transformace a hloubky vnitřního splnutí s tím, co představuje.“<sup>109</sup>

Bezpochyby bychom mohli dále uvádět velké množství různých definic či pojetí slova maska, avšak představilo by to pouhé přejímání pohledu ostatních lidí, aniž bychom se opravdu více zamysleli nad podstatou. Velice stručně, avšak výstižně pojala popis masky americká antropoložka Elisabeth J. Tooker: „Asi první, co nám přijde na mysl, je význam masky jako zakrytí tváře. Avšak, měly by být k těmto plným maskám přiřazeny také masky poloviční či částečné? A pokud ano, co potom závoje, malba na tvář a tetování či hmotné objekty nebo ozdoby hlavy, které nezakrývají obličej? Existují masky, které se používají za života, ale také masky posmrtné, maskarony a miniatury masek příliš malé na to, aby mohly sloužit k zakrytí obličeje, a velké vyřezávané sochy, jež jsou také označovány jako masky. Navíc ne všechny masky mají posvátné konotace. I v naší společnosti už jen částečný seznam takovýchto sekulárních a utilitárních masek zahrnuje baseballové masky, šermířské masky, svářečské, potápěčské, chirurgické, zločinecké, plynové, anestetické, okrasné masky či masky divadelní používané v řeckých či japonských divadelních hrách.“<sup>110</sup>

Maska představuje pravdivou tvář daného člověka v určité situaci, což bylo a stále je pro divadlo příhodné, avšak i někteří divadelní velikáni své doby se stavěli vůči maskám negativně: „Maska musí vždycky velice škodit hereckému jednání... marně bude herec gestikulovat a obměňovat tón, nikdy nedokáže sdělit výrazem tváře... různé vášně, jež zmítají jeho duší... Z tohoto i z dalších důvodů jsem pojal plán reformovat masky italské komedie.“<sup>111</sup> Je tedy jakýmsi skutečným portrétem duše, jejím zrcadlem či fotografií.

---

<sup>109</sup> tamtéž, s. 9.

<sup>110</sup> ERBAN, Vít. *Problémy a aspekty pojmu maska: Pokus o definici a vymezení*. ANTHROPOLOGIA INTEGRA [online]. 2017, 8(1), 21-28 [cit. 2017-11-25]. Dostupné z: [https://journals.muni.cz/anthropologia\\_integra/article/view/6203/0](https://journals.muni.cz/anthropologia_integra/article/view/6203/0)

<sup>111</sup> BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 1999. s. 88.

Pro herce maska znamená také nemožnost používání mimiky a divák se soustředí pouze na masku a hercovo tělo. V některých historických obdobích byla maska vyloženě zakazována „Především v tomto smyslu křesťanství otevřeně zavrhl masku, která je od středověku nejen výrazem neupřímnosti a falše, ale přímo hrozivým převlekem zla. Tato asociace mezi nečistou, dábelskou přirozeností a maskou se stala natolik silná, že snadno a rychle vytěsnila všechny starší funkce a pojetí masky.“<sup>112</sup> Masky zcela cíleně deformují lidskou fyziognomii, karikují a znemožňují vidět skutečnou tvář, což napomáhá vnímání pohybů těla.<sup>113</sup>

Masky lze dělit z několika kritérií. Jedná se především o rozdělení dle:

- způsobu zpracování – líčené,<sup>114</sup> materiállové, symbolické<sup>115</sup>
- způsobu nošení – tělové, mimické profesní a opět symbolické ve smyslu obřadního využití.<sup>116</sup>

Pokud budeme na masku nahlížet z obřadní tradice, tak spočívalo její využívání především při významných bodech lidského života. Za tyto přelomové fáze považujeme například svatbu či pohřeb. Zvýšená intenzita maskování také nastala v období zimního (21. prosince) či letního (21. června) slunovratu.<sup>117</sup> V současnosti se již s těmito tradicemi často nesetkáme, avšak pozůstatky v podobě masopustního průvodu lidé praktikují dodnes.

Dále je dělíme podle toho, co tyto masky představují na

- antropomorfní (viz Přílohy I., obr. 22),
- zoomorfní (viz Přílohy I., obr. 23),
- démonické,
- abstraktní.

---

<sup>112</sup> ERBAN, V. *Maska a tvář: Hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála, 2010. 248 s.

<sup>113</sup> [Srov.] PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s.

<sup>114</sup> V dnešní době kupříkladu oblíbený bodypainting či facepainting. Maskéři používají speciální barvy k tomu určené. Hlavní objekt ztvárňuje lidské tělo, na kterém dokáží vytvořit úžasné a mnohdy i realistické dílo.

<sup>115</sup> Toto pojetí se chápe především z výtvarného hlediska.

<sup>116</sup> [Srov.] EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada. 2012. s. 9.

<sup>117</sup> [Srov.] ERBAN, Vít. *Problémy a aspekty pojmu maska: Pokus o definici a vymezení*.

ANTHROPOLOGIA INTEGRÁ [online]. 2017, 8(1), 21-28 [cit. 2017-11-25]. Dostupné z: [https://journals.muni.cz/anthropologia\\_integra/article/view/6203/0](https://journals.muni.cz/anthropologia_integra/article/view/6203/0)

V herectví je možné ještě uvést také pojem neutrální masky, kdy se jednalo o masky, které byly velmi precizně vyrobeny. Navozovaly u nositele jakýsi pocit dokonalosti a klidu a sloužily k nácvičku hereckého projevu, protože člověka uvolnily. Lecoq se o neutrální masce vyjádřil takto „*rozvíjí hlavně přítomnost herce vzhledem k prostoru, který ho obklopuje. Uvede ho do stavu objevování, otevřenosti, vnímavosti přijímat. Dovolí mu se dívat, slyšet, cítit, dotýkat se všech věcí, tak jako by to bylo poprvé. K neutrální masce přistupujeme, tak jako by to byla postava s tím rozdílem, že tu nemáme konkrétní postavu, ale bytost rodu neutrálního. Každá postava nese v sobě konflikty, příběh, minulost, kontext, vášně. Neutrální maska je naopak ve stavu vyrovnanosti a úspory pohybu. Pohybuje se s přesností v úspoře svých gest a akcí. Pracovat s pohybem od úplné neutrality vytváří opěrné body nezbytné pro hru, která bude následovat. Když herec pozná rovnováhu, dokáže vyjádřit o mnoho lépe nevyrovnanost postav a konfliktů. Všem, kteří jsou v životě v konfliktu sami se sebou, se svým tělem, neutrální maska pomáhá najít opěrný bod tam, kde je dýchání uvolněné. Pro všechny se tak neutrální maska stává vodítkem.*“<sup>118</sup>

### 2.2.1 Původ a vývoj masky a důrazem na antické Řecko a Řím

Při přístupu na masku z historického hlediska a dobu jejího vzniku, je klíčové, aby došlo k pochopení jejího společenského významu napříč celým světem a různými kulturami. Život lidí v určité skupině či společnosti a jeho proces socializace neboli společenského začleňování je předmětem mnoha vědních disciplín mezi jinými také antropologie a etnologie. Právě na základě těchto dvou disciplín je možné definovat její původní funkci, a tedy i vznik. Ebelová uvádí: „*Za nejstarší projevy maskování můžeme označit používání masek a tělové malby během animistických kultů, magických loveckých a léčebných rituálů spjatých s uctíváním, usmiřováním nebo odháněním duchů, démonů nebo božstev.*“<sup>119</sup>

Nejstarší dochované památky, které slouží jako důkaz k tomu, že se lidé v nejstarších dobách maskovali, je možné najít již na jeskynních a skalních

---

<sup>118</sup> LECOQ, Jacques, IN COLLABORATION WITH JEAN GABRIEL CARASSO AND JEAN-CLAUDE LALLIAS a TRANSLATED FROM LE CORPS POÉTIQUE BY DAVID BRADBY. *The moving body: teaching creative theatre*. London: Methuen, 2002.

<sup>119</sup> EBELOVÁ, K. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada, 2012. s. 10.

malbách z období mladého paleolitu. V jedné z nejznámějších jeskyní Les Trois Frères v oblasti jižní Francie je namalována mužská postava jakéhosi čaroděje zahaleného do zvířecí kůže s parohy. Další malba v této jeskyni ukazuje muže tančícího za stádem s jelenem a býkem a tento muž je opět zahalen do kůže zvířete, avšak tentokrát s hlavou býka. Takových maleb je možné po světě vidět mnoho a ty nejznámější se nachází po různých koutech Francie a Španělska, na saharských freskách v Tassili ve Fezaru (Alžír), nebo na skalních malbách u Oněžského jezera (Rusko).<sup>120</sup>

Nabízí se zde názor, že maskování sloužilo především ke snadnějšímu lovu výše jmenovaných zvířat. Na malbách ovšem nebyl zobrazen člověk, který by držel nějakou zbraň sloužící k lovu, proto se většina odborníků přiklání k tvrzení, že funkce těchto prehistorických masek sloužila spíše k magickému úkonu. Používání masek a malování na různé části lidského těla při animistických kultech, magických, loveckých a léčebných rituálech, které souvisely s uctíváním, usmiřováním nebo odháněním duchů, různých démonů či božstev, bývá označováno za nejstarší projev maskování.<sup>121</sup>

Maska se tak stala prostředkem k tomu, aby se jedinec stal někým či něčím jiným. *„Existence člověka v pravěku závisela na úspěchu v lovu a sběru plodů přírody. Určovala jeho způsob myšlení. Pojmové výrazivo nahrazoval obrazem. Při realizaci obrazu se zrodil znak, který se stal prostředkem lidské komunikace. Ze zápasu o existenci v přírodním prostředí, prostoru a čase, ve snaze organizovat své bytí se v obrazném myšlení rodí magie a mýtus.“*<sup>122</sup>

Dnes je zcela běžné, že herci během divadelních představení používají různé rekvizity a masky, avšak historie masek, jak již bylo zmíněno, sahá až do antického Řecka. V antickém divadle byla maska klíčová, protože umožňovala jednomu herci hrát zároveň více postav. Používaly se v komediích (viz Přílohy I., obr. 24) i tragédiích (viz Přílohy I., obr. 25), přičemž v tragédiích měly důstojný až bolestný výraz. Bylo pro ně charakteristické, že měly otevřená ústa a rozšířené oči, což v divákovi evokovalo hrůzu či strach. Na svém konci byla zakončená vysokým nástavcem, který způsobil prodloužení tváře. V helénistické době se začaly používat i tzv. koturny. Jednalo se o boty s vysokou podešví. U komedie byla jejich úloha jiná, protože měly naopak vzbuzovat smích a zábavu. Často se

---

<sup>120</sup> [Srov.] tamtéž. s. 187.

<sup>121</sup> [Srov.] tamtéž.

<sup>122</sup> STAŇKOVÁ, J., BARAN, L. *Masky, démoni, šaškové*. Pardubice: Theo, 1998.

používaly také různé vysoké parochně a brady, herci nosili vycpávky a sandály. Uvnitř masek se nacházel zabudovaný trychtýř, který sloužil k měnění hlasu. Pro ženské masky bylo typické, že měly větší oči a ústa. Řekové si herců velmi vážili a byli osvobození i od vojenské služby. Mohli se volně pohybovat a ukazovat své herecké umění. Ženy ovšem hrát nemohly.<sup>123</sup>

V řecké a latinské mytologii však maska představuje určitý prostředek, který slouží k předstírání. Stal se z ní tak určitý symbol lsti. Často jsou chápány jako personifikace představ a hrůz noci, klamu, neřesti. Za tvůrce divadelní masky je považován Tespis pocházející z Ikárie. „*Experimentoval s různými typy obličejové masky – například tak, že tvář pomazával vinným kalem a nasazoval na ni škrabošku z listí – než přijal pevnou masku. Podle tradice byl Frýnichos první, kdo zavedl ženské masky, a Aischylos první, kdo používal masky malované. Žádné masky používané herci se nedochovaly, poněvadž byly vyrobeny z materiálů podléhajících zkáze: z plátna, korku či měkkého dřeva.*“<sup>124</sup> Dle dochovaných zdrojů přišel do Athén v polovině 6. století a s sebou si vezl vozík plný různých dřevěných rekvizit. Sám s jejich pomocí předváděl svému publiku různé příběhy.<sup>125</sup> Po čase tyto těžké masky vyměnil za látkové, které zpevnil sádrou. Tespis si obličej často maloval bílými kvasnicemi či červenou řepou. Z dostupných zdrojů je však možné zjistit, že první maska vznikla v Egyptě a jednalo se o masku boha Besova.<sup>126</sup> Aischylos zavedl masky, které byly pomalovány tak, aby vzbuzovaly strach a děs obecnstvu. Ženské masky byly zavedeny Frýnikosem.<sup>127</sup>

V Římě se používal specifický druh masek nazývaný imagines. Jednalo se o přesné podobizny mrtvých, které se vytvářely z vosku a následně pomalovaly. Tyto masky se následně dávaly do vitrín s jménem zemřelého a v momentě, kdy z jeho rodiny zemřel někdo další, tak byly masky z vitríny vyndány a najatí herci vytvářeli pohřební průvod. V této souvislosti italští etnografové zjistili, že pod termínem *masca* se často skrýval význam pro duši zemřelého či strašidlo.<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. 1991. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia. 1991.

<sup>124</sup> BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 43.

<sup>125</sup> [Srov.] MICHALCOVÁ-CESNAKOVÁ, Milena. *Slavné osobnosti divadla: herecké umění od antiky po dnešek*. Praha: Brána, 2004. s. 9.

<sup>126</sup> [Srov.] LÉVI, S. C. *Cesta masek*; Duphin, Liberec – Praha, 1996. s. 15.

<sup>127</sup> [Srov.] GEORGAKENA, Caterina. *All about traditional Greece*. Řecko, 2005. s. 22.

<sup>128</sup> [Srov.] *Ottův slovník naučný*. Dvanáctý díl. Praha: J. Otto, 1897. s. 526–527.



Zajímavostí je, že Římané měli zakázáno divadlo hrát. Herci tedy byli cizinci či otroci a možnost stát se hercem měli Římané až později. V Římě si z počátku herci své masky kreslili přímo na svou tvář. Masky jako takové se zde začaly používat až v 1. století před naším letopočtem.<sup>129</sup>

V dnešní společnosti již masky nehrají tak významnou roli jako tomu bylo dříve. Jejich využití se scvrklo na parkety kulturních domů při maškarních plesech či zakrývání ztrhaných tváří prostitutek při podivných sexuálních praktikách. Samozřejmě vyšší poslání zastávají ještě v divadlech. To však představuje pouze obraz skutečnosti, nikoli život samotný. Lidé již nemají potřebu hledat v maskování hlubší význam, už je nesvívá strach z duchů či jiných nadpozemských bytostí, nyní nemusí prosit nadpřirozené síly o úspěšný lov a bohatou úrodu. Teď jim stačí pouze navléknout si tu svoji masku nesoucí název Přetvářka a vyrazit ven mezi ostatní lidi, kteří myslí obdobným způsobem. Tato idea působí jako pomyslný most mezi ztvárněním masky představující uctívaný kultovní předmět, jenž nesmí chybět při žádném rituálu a pojetím masky jako klamu, který hraje prim v životě dnešní společnosti. Touto úvahou se dostáváme k Ervingu Goffmanovi a jeho knize *Všichni hrajeme divadlo*.

### 2.3 Erving Goffman a jeho dramaturgická sociologie

Erving Goffman se narodil 22. června 1922 ve vesnici Mannville jako syn židovských přistěhovalců z Ukrajiny. Původně studoval chemii, ale během svého pobytu na univerzitě v Manitobě, kde působil od roku 1939, si našel cestu ke společenským vědám. Jeho studijní život trval až do roku 1953, kdy získal doktorát na Chicagské univerzitě. Poté důkladněji studoval problematiku sociální interakce či uskutečňoval výzkumné práce v nemocnici St. Elizabeth ve Washingtonu. Na sklonku života působil jako prezident Americké sociologické asociace. Jeho život ukončila rakovina žaludku v listopadu 1982.<sup>130</sup>

Ervinga Goffmana radíme mezi sociology, jejichž prioritou byla tzv. dramaturgická sociologie a také teorie sociální interakce. Dramaturgická sociologie pracuje s myšlenkou, že lidský život a s ním spojené mezilidské

---

<sup>129</sup> [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. s. 27.

<sup>130</sup> [Srov.] SMITH, Greg. *Erving Goffman*. Abington: Routledge, 2006. s. 8-10.

interakce, lze přirovnat k divadlu. Podle Miloslava Petruska<sup>131</sup> měl na Goffmanovo myšlení velký vliv symbolický interakcionismus<sup>132</sup> G. H. Meada a pak také E. Durkheim a jeho analýza rituálů. Goffmanův sociologický přístup koresponduje s Garfinkelovou etnometodologií,<sup>133</sup> jež se zabývá problematikou každodenní konverzace. V mnohém poskytl inspiraci i A. Giddensovi.<sup>134</sup>

Myšlenky těchto sociologů vycházejí z přesvědčení, že člověk představuje jakéhosi sociálního tvora, jenž prahne po komunikaci a díky tomu vytváří společnost. V mnohém bychom zřejmě našli podobnost s Aristotelovým dílem *Zóon politikon*.<sup>135</sup>

### 2.3.1 Díla

Erving Goffman zpracoval jedenáct knih, které byly následně přeloženy do mnoha jazyků. Oblíbenost jeho knih je dána především formou psaní. Obsah je jasný a srozumitelný pro většinu čtenářů. Nejznámější dílo představuje *Frame analysis* v překladu *Analýza rámce* (1974). Předtím představil díla jako *Interaction Ritual* česky *Interakční rituál* (1967), *Stigma* (1963) či *Asylums* neboli *Setkání* (1961). Stěžejní knihu však pro nás reprezentuje *The Presentation of Self in Everyday Life* v překladu *Všichni hrajeme divadlo* (1959).

Knihy *Stigma* a *Asylums* vycházejí ve své podstatě ze stejného základu. Popisují problematiku lidí, jež soudobá společnost vyloučila kvůli jejich odlišnosti. Z jeho pohledu šlo především o lidi duševně nemocné či jinak znevýhodněné, například z hlediska genderové problematiky. Neuznával tradiční sociologické přístupy k těmto otázkám a řídil se spíše tím, co vyzoroval při sledování pro společnost jiných lidí. Odlišnost se dotýkala různých sociálních

---

<sup>131</sup> Český sociolog, který žil v letech 1936–2012. Vyučoval na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy, kde byl v letech 1991–1997 druhým děkanem a následně pak v období 1997–2000 jejím prorektorem.

<sup>132</sup> Sociologický směr, který zastává názor, že sociální interakce je založena na výměně symbolického obsahu pomocí jazyka a řeči.

<sup>133</sup> Sociologický směr, který k pochopení každodenních sociálních interakcí využívá analýzy a rozebírá metody, jež lidé používají k porozumění světu

<sup>134</sup> [Srov.] Jiří Šubrt: Dramaturgický přístup Ervinga Goffmana, *Sociologický časopis*, 2001, Vol. 37 (No. 2: 241–249)

<sup>135</sup> Jedná se o subjektivní názor a vyjadřuji tím pouze svou hypotézu při srovnání sociologických směrů s myšlenkami zmíněného antického filozofa. Podobnost lze nalézt v tvrzení Aristotela, že člověk je tvor společenský a potřebuje ke svému životu společenství v té době nazývané jako polis. Přirozeně pak v takovém společenství nejsou jedinci izolováni dochází k různým interakcím. V tomto bodě vidím shodu. Je nutné mít však na paměti, že sociologové jako Erving Goffman aj. pohlíželi na interakci ze sociologického hlediska, přičemž Aristoteles ji popisuje spíše v politickém kontextu.

problémů, deviací, kriminality či rasových vztahů. Inspiraci pro knihu *Asylums* získal po dvanácti měsíčním výzkumu v nemocnici St. Elizabeth ve Washingtonu DC. Podklady shromažďoval v letech 1955-1956 a měl vskutku rozsáhlé pole pozorování, jelikož v těchto letech nemocnici obývalo cca 7000 pacientů. Jeho cílem bylo, co nejdůkladněji poznat, tudíž i pochopit, nemocniční svět. Nejlepší způsob, jak získat nezkrasovaný pohled na věc, byl pro něj prožitek na základě vlastní zkušenosti, kdy se stane součástí daného prostředí. Tyto své poznatky pak shrnuje do čtyř esejí, z kterých se kniha skládá.<sup>136</sup> V díle *Stigma* řeší již zmiňovanou odlišnost. Snažil se o propojení souvislostí mezi lidmi, kteří byli „stigmatizováni“ tj. nějakým způsobem vyloučení z běžné společnosti. Konkrétněji se jednalo o zkoumání bývalých pacientů, kteří v minulosti strádali kvůli duševní chorobě a lidmi, kteří byli kupříkladu tělesně postiženi či trpěli závislostí na alkoholu a drogách. Do skupiny znevýhodněných zařadil i nevidomé, neslyšící a představitelé etnických menšin. Goffman v knize také přináší problematiku identity člověka. Tu rozděluje na sociální identitu, jež závisí na kolektivu, osobní identitu, díky níž se vyčleňujeme jako individualita vůči ostatním a ego, jež znázorňuje pocity, které má jedinec sám o sobě. Kniha kromě teoretických poznatků přinesla i soucitné pochopení situace znevýhodněných a poskytla jim povzbuzení v jejich nelehkém údělu.<sup>137</sup>

### 2.3.2 Všichni hrajeme divadlo

Po stručném přiblížení myšlení Ervinga Goffmana pomocí jeho dvou významných knih se nyní zaměříme na dílo, jež je pro nás nejdůležitější, jelikož položilo základní kámen pro vznik této diplomové práce. Jak již bylo několikrát zmíněno, jedná se o dílo *Všichni hrajeme divadlo*. Reprezentuje jeho první knihu, díky níž se zapsal do podvědomí společnosti. Zaujímá zde stanovisko ohledně sociálních rolí.<sup>138</sup> Tento pojem je ústředním tématem knihy. Zastává názor, že v každé interakci hrajeme určitou roli a zakrýváme tím vědomě naše pravé já, přičemž hlavní cíl leží ve snaze přesvědčit ostatní, že naše jednání je reálné

---

<sup>136</sup> [Srov.] SMITH, Greg. *Erving Goffman*. Abington: Routledge, 2006. s. 68-70.

<sup>137</sup> [Srov.] tamtéž, s. 84-85.

<sup>138</sup> S problematikou sociálních rolí přichází již v roce 1934 G. H. Mead v díle *Mind, Self and Society*. Ve stejné spojitosti lze uvést i kulturního antropologa Ralpa Lintona a jeho práci *The study of man*. Podrobněji viz. KELLER, Jan. *Sociologie byrokracie a organizace*. Praha: Sociologické nakl., 1996. s. 35-36.

nikoli hrané.<sup>139</sup> Existují pak dva přístupy. Jedinec se naprosto ztotožní se svou rolí a chápe ji jako skutečnost, přičemž o tom posléze přesvědčí i ostatní. Tento fakt popisuje Park následovně: „Možná to není pouhá historická shoda okolností, že slovo osoba (angl. person) je ve svém původním významu maska. Je to svým způsobem uznání skutečnosti, že každý, vždy a všude a víceméně vědomě hraje nějakou roli... Vzájemně se známe z těchto rolí; v těchto rolích známe i sebe sami.“<sup>140</sup> Druhá varianta přináší opačný případ. Dotyčný se s rolí absolutně neztotožňuje. Člověk se pak nazývá cynikem, který nejeví zájem o to, co si o něm myslí druzí. Tyto dvě varianty jsou jistým extrémem a většinou dochází spíše k situaci, kdy se vzájemně prolínají a doplňují<sup>141</sup>

Erving Goffman v díle využívá bohatou terminologii. Kupříkladu pojem „fasáda“ jako „standardní výrazové vybavení, které jednotlivec záměrně či mimoděk užívá během svého výkonu.“<sup>142</sup> Rozděluje ji na „scénu,“ což představuje veškeré prostředí, jež nás obklopuje, tedy například nábytek. Termín „osobní fasáda“ znázorňuje pak samotného jedince a jeho vystupování. Významnou úlohu zaujímá také vzhled jedince, jelikož si podle něj ostatní utvářejí určitá očekávání<sup>143</sup> ohledně způsobu chování dané osoby.<sup>144</sup> Pokud chceme, aby nám lidé věřili naší roli, musíme její hraní zdramatizovat, zviditelnit. Goffman jako příklad dramatizace rolí uvádí prostředí aristokracie. Lidé z této vrstvy dobře vědí, jak musí na veřejnosti vystupovat či mluvit, aby dodali váhu svému postavení. Často a s oblibou člověk sám sebe vydává za lepšího, než ve skutečnosti je, toto chování pak nazývá idealizování rolí.<sup>145</sup> Dodržujeme ideální

---

<sup>139</sup> Při podrobnějším zkoumání a zamýšlení se nad touto koncepcí se nemohu ubránit myšlence o podobnosti mezi Goffmanovo názorem o snaze člověka vnutit ostatním lidem ideu falše a klamu v rámci svého chování, avšak prezentující se jako čistá pravda a realita, přičemž lidé nevidí pod povrch věcí a slepě přijímají to, co jim je nabízeno a Platónovým Podobenství o jeskyni, jenž je součástí díla *Ústava*. Shodu vidím především v pojetí reality. V rámci sociálních rolí považujeme něčí chování za opravdové a upřímné, ale nemusí tomu tak být, avšak my tento fakt nevidíme. Stejně tak i vězni v jeskyni, kteří na zdi vidí pouze stíny skutečných věcí, ale přesto stíny pro ně představují realitu. Podrobněji o Podobenství o jeskyni viz. Kniha sedmá. PLATÓN. *Ústava*. 3. Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 213-216.

<sup>140</sup> GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. s. 27.

<sup>141</sup> [Srov.] tamtéž, s. 25-26.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>143</sup> Nebojím se tvrdit, že na základě tohoto tvrzení vznikají ve společnosti předsudky.

<sup>144</sup> [Srov.] GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. s. 29-31.

<sup>145</sup> [Srov.] tamtéž, s. 36-40.

normy nastavené společností, případně se snažíme utajit odchylky, jež jsou v rozporu s ideálem.<sup>146</sup>

Významnou úlohu při hraní rolí v životě představuje obecnost, bez něhož by naše konání nemělo smysl. Publika jsou v každé situaci jiná a málokdy se prolínají. Výborně tento fakt vystihuje citát Williama Jamese: „...*Můžeme prakticky říci, že má tolik různých společenských vlastních já, kolik existuje rozdílných skupin osob, na jejichž mínění mu záleží. Obvykle každé z těchto skupin odhaluje odlišnou stránku vlastní osobnosti...*“<sup>147</sup>

Interakce mezi jednotlivci přináší neustálá překvapení, tudíž se z logického hlediska jeví jako nebezpečná a ohrožující, jelikož neumíme dopředu odhadnout reakce lidí na různá chování. Proto při kontaktu s cizími lidmi nepřestáváme být ostražití a obezřetní, jelikož se chceme vyhnout zbytečnému zklamání. Goffman vymezuje tzv. interakční rituály, jenž obsahují úctu a také mravy a způsoby. V mnohém nám usnadňují komunikaci s ostatními.<sup>148</sup>

Kniha *Všichni hrajeme divadlo* od Ervinga Goffmana představuje zajímavou četbu o lidském jednání a myšlení, která má nejlepší předpoklady svým obsahem i zpracováním nadchnout čtenáře, jimž nepřišla k srdci problematika složité sociologie. Značnou výhodu přináší obzvláště skutečnost, že Goffman píše relativně jednoduchou a čtivou formou. Příjemné osvěžení textu způsobují i mnohé uvedené příklady ze života. To napomáhá čtenáři zejména k lepšímu pochopení uvedených pojmů.

---

<sup>146</sup> Jako jeden z mnoha příkladů tohoto jednání uvádí Goffman ženy, které nakupují levnější náhražky potravin, ale přesto se snaží zachovat dojem, že vaří z kvalitních surovin. Podrobněji viz. [Srov.] GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. s. 45.

<sup>147</sup> Tvrzení považuji za stěžejní myšlenku ohledně provázanosti mezi teoretickou a praktickou částí diplomové práce. Podrobněji viz. GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. s. 50.

<sup>148</sup> [Srov.] Jiří Šubrt: Dramaturgický přístup Ervinga Goffmana, Sociologický časopis, 2001, Vol. 37 (No. 2: 241–249).

## 2.4 Latex a jeho využití v umění

V závěru teoretické části je třeba ještě zmínit materiály z nichž se divadelní masky vyráběly a vyrábí.

V průběhu dějin lidé používali k umění různé materiály. Z počátku kreslili barevnými kameny na stěny jeskyní, postupně začali používat různé rákosky, papyrus či kamenné destičky ke kreslení a psaní. Stejně tak má svůj vývoj i maskování či výroba masek. Z počátku lidé po sobě kreslili různými druhy bahna a tvořili masky z listů, různých trav či okrasných květin, až se přešlo postupně k různým látkám, kamenům či dřevu.

Dnes lze masky vyrábět prakticky z čehokoli. Od lehkých papírových škrabošek na gumičce či šňůrkách, přes propracované dřevěné masky, sádrové odlitky či masky z plastu, až po velmi náročné na provedení. Současná doba umožňuje výrobu masek z různých moderních materiálů. Jedním z těchto materiálů je také latex, což je „*bílá tekutina vznikající v mléčnicích některých rostlin, mj. stromů kaučukovníků. Na vzduchu latex rychle zasychá. Přírodní latex je produkován na kaučukovníkových plantážích; největší plantáže se nacházejí v Asii – v Malajsii, Thajsku a Indonésii. Používá se jako výchozí surovina pro výrobu přírodní pryže, pneumatik, těsnění, hadic, kondomů, latexového oblečení aj. Latex je také možné vyrábět synteticky.*“<sup>149</sup>

Latex má široké uplatnění a můžeme se s ním setkat až ve čtyřiceti tisících podobách. Jako příklad využití je možné uvést:

- medicína: jednorázové rukavice, kanyly, katetry
- výroba matrací a polštářů
- doplňky pro kojence a batolata: dudlíky, savičky
- oblečení
- výroba karnevalových latexových masek.<sup>150</sup>

Jedná se materiál s velmi specifickým složením: *Latex má specifickou vůni, dokonce každý výrobce má svůj typ latexu, který voní jinak. Na řadu lidí působí jako afrodiziakum a dokáže vytvořit zvláštní, erotickou atmosféru. Latex je*

<sup>149</sup> Latex [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Latex>

<sup>150</sup> [Srov.] Latexové masky [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://www.latexovemasky.cz/>

*velmi elastický, zeštíhlí vás, obtáhne tělo a přilne k němu. Také proto se vžilo přirovnání, že je latex druhá kůže. Lesklý odraz a hra světla na jeho hladké a lesklé ploše vzbuzují v mnoha lidech erotické představy. Latex nemá izolační schopnosti, a vzniká pod ním slabá vrstva potu. Je důležité, jaká je teplota v místnosti. Pokud je přetopeno, dojde k výraznému pocení, ale v běžné pokojové teplotě se dá latex nosit docela dlouhou dobu. V chladné a studené místnosti, však brzy dochází k pocitům zimy a chladu.<sup>151</sup>*

### **2.4.1 Latexové masky**

Latex představuje poměrně příjemný, a především lehký přírodní materiál, ale dá se vyrábět i synteticky. Je velice vhodný na výrobu obličejových masek pro různé účely a zaměření, a to z důvodu své jednoduché tvarovatelnosti a snadné zpracovatelnosti. Vyrábějí se například nasazovací tzv. „gumové masky“, ale je možné se setkat také s luxusními latexovými maskami, pro které je příznačné především to, že se velmi dobře přizpůsobí tvaru lidského obličeje.

Tyto masky jsou používány s oblibou hlavně proto, že vypadají až neuvěřitelně realisticky, a často tak v člověku mohou vzbuzovat hrůzu, strach, ale také radost, což záleží samozřejmě na jednotlivé povaze masky. Tenký latex je prodyšný a pro svého nositele představuje určitý komfort. Tento materiál je i vhodný pro kůži, protože je pro ni velice tolerantní. U masek vyrobených z latexu jsou poměrně velké rozdíly v ceně jejího provedení. Odvíjí se to od toho, jak náročné jsou na zpracování. Ty nejdražší masky jsou vyrobeny z hmoty s vysokým podílem přírodního latexu, takže jsou vhodné pro pokožku a dobře tvarovatelné. Méně pohodlné nošení je u těch z latexu syntetického.<sup>152</sup>

Latex našel v divadelním a filmovém průmyslu velmi široké uplatnění, což je pochopitelně způsobeno jeho výbornou manipulací. Maskéři jsou v podstatě schopní díky latexu vytvořit zcela novou podobu člověka, ale mohou vytvořit také různé jizvy a šrámy, krev a další záležitosti. Dalo by se říci, že právě tento materiál posunul masky a maskování ještě o stupeň výše, protože člověku mohou vytvořit zcela novou podobu.

---

<sup>151</sup> *Plastic fashion* [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://www.plasticfashion.cz/news/latex/>

<sup>152</sup> [Srov.] *Latexové masky* [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://www.latexovemasky.cz/>

Největší rozdíl mezi klasickými maskami, které byly po dlouhou dobu využívány v divadle i filmu, spočívá v tom, že divák často ani není schopen zjistit, že se o masku jedná. Jsou i případy, že z latexu byly vytvořeny kompletní kostýmy, tedy kromě obličeje došlo i k maskování celého těla, takže je možné z člověka vytvořit velkého ještěra nebo nadpřirozenou bytost.



## **II. Praktická část**

## 1 Inspirace a motivace pro námět

Praktická část představuje zpracování pěti lidských emocí a to hněvu, strachu, euforie, radosti a překvapení. Od původní myšlenky ztvárnit pět základních emocí z šesti obecně známých, jsem upustila z prostého důvodu. Kromě radosti jsou zbylé negativního rázu a v tomto duchu jsem svoji diplomovou práci tvořit nechtěla. Tudíž pocit smutku vystřídala euforie, jež pro mě znamená zesílené štěstí a radost a vyrovnává tak v mé tvorbě poměr mezi kladnými a zápornými pocity.

Veškerou moji inspiraci a motivaci k uchopení daného tématu doprovázela zajímavá souhra náhod. Prvotní impuls nastal v okamžiku, kdy se mi v rámci sociologického semináře na katedře společenských věd dostala do rukou kniha *Všichni hrajeme divadlo* od Ervinga Goffmana. Jeho myšlenky se mnou neskutečně rezonovaly a nutily mě zamyslet se nejen nad svým životem, ale i životem mé rodiny a přátel. Najednou jako by člověk procítl, otevřel oči a jasně viděl, jak žít nechce. V zajetí pomluv a přetvářky, protože někdo stanovil daný kodex chování v určitých situacích. Zde se zrodila myšlenka zahalené tváře do masky, která má chránit naše nitro před okolním světem. Málokdo si však také uvědomí, že ta samá ochranná maska nás hrozivým způsobem ničí, jelikož potlačování emocí nás vyčerpává jak psychicky, tak fyzicky.

Druhý podnět přišel ve chvíli, kdy mě přátelé pozvali do Plzně na workshop zaměřený na výrobu latexových masek poté, co jeden z účastníků náhle onemocněl. Celý víkend jsme pak strávili tvorbou fantasy masek, inspirovanou především filmovou trilogií *Pán prstenů*<sup>153</sup> natočenou podle knižní předlohy J. R. R. Tolkiena.

Na základě těchto dvou aspektů se mi v hlavě zrodil nápad o vytvoření série masek, jež bude zaměřená na emoce.

---

<sup>153</sup> Sestává se z tří filmů, *Pán prstenů: Společenstvo prstenů*, *Pán prstenů: Dvě věže* a *Pán prstenů: Návrat krále*. Režii měl v rukou Peter Jackson a úchvatné panoramatické prostředí poskytl Nový Zéland.

## 2 Vlastní realizační proces

Zpočátku výtvarného uchopení tématu jsem hledala ideální způsob, jak vyjádřit tak silné lidské emoce, které jsem zvolila. Nejdříve jsem se zabývala jednoduchými náčrtky a zjednodušenými kresebnými skicami, které se měly stát vodítkem pro zpracování ve hmotě (viz Přílohy II., obr. 1-6). Poté jsem začala řešit otázku plastického zpracování, přičemž jsem se rozhodovala, zda se budu držet anatomicky správného modelování či zvolím expresivní cestu, kde půjde především o vyjádření zmiňovaných pocitů. Moje první pokusy mě nasměrovaly k druhé variantě (viz Přílohy II., obr. 7-10). Vzhledem ke svým poznatkům z teoretické části diplomové práce jsem se zaměřila především na propracování v oblasti očí a úst, jelikož představují hlavní mimický prostředek pro vyjadřování emocí. Na maskách tak postupně vznikly výrazně schematizované prvky (viz Přílohy II., obr. 11), jež ovšem mají velmi zásadní vliv na jejich výpovědní hodnotu a nesou emoční náboj lépe než dokonalá anatomická studie. Toto mé konstatování nachází významnou podporu v době antiky, kdy divadelní masky, vykazovaly jen málo znaků anatomické přesnosti. Byly silně redukovány a měly naddimenzované části, které hrály významnou roli pro konečný výraz masky, jmenujme kupříkladu ústa. Přesto dokázaly v lidech vyvolat celou plejádu pocitů.

Po prvních pokusech v hlíně, jsem přešla i k první masce z latexu. Zpočátku jsem si dovolila experimentovat. Nejdříve tím, že jsem zvolila nanášení latexu přímo na hliněnou masku, nikoli jeho lití, do sádrové formy. To byla první chyba, jelikož jsem záhy zjistila, že se nikdy nevytvoří detaily, jelikož latex stékal, čímž se zbytečně zvýšila i jeho spotřeba. Dalším nepovedeným krokem bylo nabarvení masky, kdy výsledek byl spíše úsměvný, avšak díky této zkušenosti jsem hned na začátku zjistila, jak pokračovat nebudu (viz Přílohy II., obr. 12-15). Vyzkoušela jsem i práci se zubařskou hmotou zvanou Alginát, která slouží k vytváření otisků chrupu. Jako podklad pro lepší uchycení Alginátu na masce jsem na doporučení zvolila čtverečky toaletního papíru (viz Přílohy II., obr. 16-17). V alginátu jdou vcelku dobře vytvarovat jednotlivé detaily a jeho nesporná výhoda tkví v tom, že je po ztvrdnutí poměrně pevný. Avšak skrývá samozřejmě také své nevýhody, které jsem však neznala a záhy poznala. Tuhne vcelku rychle, tudíž pokud člověk s něčím zaváhá, má pak už smůlu. Tudíž mi práce s tímto materiálem nevyhovovala a vrátila jsem se zpět k latexu.

Pokud se zaměříme na úplný začátek procesu vzniku masky, tak se dostaneme k odlitku obličeje, který je nutné vytvořit (viz přílohy II., obr. 18). Naštěstí jsem ho již měla udělaný z workshopu v Plzni, tudíž jsem se nemusela touto částí více zabývat. Následuje hlavní část pracovního postupu, která tkví v nanášení hlíny na sádrový odlitek obličeje a tvarování masky do výsledné podoby. Poté jsem si připravila nastříhané sádrové obvazy a rozmíchala sádru na vhodnou konzistenci. Nejdříve jsem na hliněnou masku nanasla tenký film sádry, abych získala potřebné detaily. Potom jsem přikládala sádrové obvazy, které není nutné dávat v silné vrstvě. Vytvořit sádrový negativ by šlo i bez nich, avšak za předpokladu, že bych potřebovala mnohem více sádry, čekala bych delší dobu, než bych mohla pokračovat v práci, jelikož by se prodloužila doba schnutí a v neposlední řadě bych formu měla křehčí, jelikož sádrové obvazy napomáhají negativ zpevnit. V dalším kroku jsem nanasla cca centimetr silnou vrstvu sádry a počkala až dostatečně ztverdne (viz Přílohy II., obr. 19). Po zaschnutí přichází chvíle, kdy je třeba oddělit sádrový negativ i s hlínou od sádrového odlitku obličeje (viz přílohy II., obr. 20). Pokud není sádra dostatečně ztverdlá, tak právě v této části postupu může dojít k poničení sádrového negativu. Nikdy se mi však nestalo, že by se poničil do takové míry, aby nešel opravit. Po odstranění veškeré hlíny jsem do formy mohla nalévat latex. Ten jsem zvolila v bílé barvě. Latex je úžasný materiál pro kreativní činnost, ale jeho nevýhodu představuje vcelku silný zápach, vzhledem k obsahu čpavku, tudíž je ideální s ním pracovat v otevřených prostorech, případně hodně větrat. Při normální pokojové teplotě schne přibližně čtyři hodiny, proto jsem používala fén, díky němuž se čas schnutí podstatně sníží, a to na cca pět minut, záleží na tloušťce vrstvy, kterou jsme vytvořili. Vylévání masky spočívalo v opakovaném nanášení přibližně jeden milimetr silné latexové vrstvy, vždy poté, co předchozí vrstva zaschla. V poslední vrstvě jsem použila latexovou hmotu skládající se z tekutého latexu a hladké mouky.<sup>154</sup> Kašička musí být opravdu dobře rozmíchána, jinak nám vytvoří nepěkné hrudky. Vrstva z této hmoty také logicky schne dlouhou dobu, proto je dobré uložit masku na teplé místo a nechat ji tam ideálně přes noc. To, že maska může být vyjmuta zjistíme lehce, jelikož jde snadno oddělit ze sádrového negativu. Pak se jen omyje pod tekoucí vodou od zbytků hlíny, jež zůstaly v sádře a vystřihne se do požadovaného tvaru.

---

<sup>154</sup> Tato hmota se využívá především pro výplně různých částí na latexové masce či kostýmu, kupříkladu zubů, drápů apod. Na celé obličejové masky se téměř nepoužívá, jelikož je poměrně hutná, což není žádoucí. Preferována je lehkost a tenčí vrstva, která zajistí při nošení dostatečný komfort. V mém případě však masky nebudou sloužit k běžnému nošení, tudíž jsem vytvořila silnou, odolnou vrstvu.

Řešila jsem umístění masek, aby nevypadaly jen jako kus vytvarovaného latexu a zvolila polystyrenové aranžerské hlavy (viz Přílohy II., obr. 21-22). Zbývalo dořešit otázku konečné úpravy, aby masky nebyly stroze připevněny k aranžerské hlavě (viz Přílohy II., obr. 23), ale získaly nějakou „image,“ tak jako ji mají skuteční lidé. Můj plán zahrnoval nastudování psychologie barev a na základě toho vytvoření kápi jednotlivým maskám. Bála jsem se ale, aby výsledek nevypadal příliš pestrobarevně a nejednotně, proto jsem nakonec zvolila přírodní materiály v podobě jutových pytlů a provázků. Divák tak není rozptýlen barvami a může plně vnímat emoční výraz masek. Výsledek je střídavý, vkusný a ucelený, což si představíme na fotografiích u jednotlivých emocí.

Po různých experimentech, které provázely realizaci praktické části, jsem objevila postup, který mi vyhovoval nejvíce a mohla se tak plně věnovat jednotlivým emocím. První z nich představoval hněv. Zvolila jsem pocit, který je dle mého názoru nejsilnější lidská emoce a má nezaměnitelný výraz. Abych lépe pochopila práci mimických svalů při hněvu, tak jsem fotila sama sebe při znázorňování nahněvaného emočního stavu (viz Přílohy II., obr. 24). Specifickým výrazem se pro mě stala fotografie s otevřenými ústy. Poté jsem různými variantami došla až ke konečné masce, která pro mě nejlépe vystihuje hněv (viz. Přílohy II., obr. 25). Konečnou masku jsem tavnou pistolí přichytila na aranžerskou hlavu a z přírodního materiálu dodělala doplňky (viz Přílohy II., obr. 26). Obdobným postupem jsem pak pokračovala ve zpracování ostatních emocí, tedy strachu (viz Přílohy II., obr. 27-29), radosti (viz Přílohy II., obr. 30-32), překvapení (viz Přílohy II., obr. 33-35) a euforie (viz Přílohy II., obr. 36-38).

Při práci na maskách jsem si uvědomovala jednu smutnou skutečnost. Dnešní doba nás bohužel nutí skrývat a potlačovat to, co pocítujeme. Prodejce se musí usmívat na zákazníka, který se k němu chová povýšeně a arogantně, učitel je povinen krotit svůj vztek a přistupovat k drzému žákovi trpělivě a s empatií, smutný člověk pak rozdává úsměvy na všechny strany i přesto, že by raději dal volný průchod svým slzám. Všude kolem nás vládne v menší či větší míře přetvářka a klam. Upřímný, emocionální člověk je v naší společnosti považován za slabocha. Možná je to ale právě naopak. Přece člověk, který se nebojí odhalit své nitro a skutečné pocity, je ve skutečnosti silná osobnost, jež nemá zapotřebí si nasazovat různé emocionální masky. Samozřejmě musíme brát v potaz jistý společenský takt a také snahu neublížovat svým jednáním ostatním. Neznamená to ale, že bychom se měli přetvařovat.

Výborným příkladem jednoduché upřímnosti a otevřenosti jsou děti. Ty vždy řeknou to, co si právě myslí a nepřemýšlí nad tím, zda se to společensky hodí. Paradoxem proto je, že se dospělí neustále snaží děti vychovávat k obrazu svému a učit je společenským normám, typických pro danou kulturu, ve které dítě vyrůstá. Nechci tím znehodnocovat výchovu a nabádat dospělé ať nechají děti dělat si, co chtějí. Soužití dospělých a dětí by mělo být založeno na spolupráci a vzájemné diskuzi. Bohužel tato myšlenka patří nyní spíše mezi utopické představy a realita spočívá na mocenských domněnkách, že dospělí jsou chytřejší než děti, a tudíž jsou oprávněni k tomu, vnucovat jim své pojetí života a tím v nich budovat skvělý základ pro přetvářku a skrývání emocí. Přitom by stačilo, kdybychom dětem více naslouchali a připustili, že i my se od nich máme hodně co naučit. Pak by byla společnost postavená na respektu a z dětí by vyrůstali vyrovnaní lidé, kteří nemají zapotřebí skrývat své skutečné emoce, jelikož se nebudou muset stydět za to, co prožívají. Kdybychom již v dětství člověku vysvětlili, že emoce je třeba dokázat pojmenovat, že musíme umět druhým říct, co skutečně cítíme a prožíváme, tak by potom byl život mnohem jednodušší a čitelnější. Skončila by tím neustálá hra různých rolí v různých situacích, jelikož by to nebylo potřeba, pokud by panovala upřímnost.

Taková situace zřejmě nikdy nenastane a nelze tedy s jasnou přesností říct, zda by to bylo dobře či nikoli. Lidem zkrátka vyhovuje zahalovat si tvář do různých masek, skrývat před světem své skutečné emoce, protože kdyby někdo dal najevo, jak se skutečně cítí, odkryl by ostatním své nitro a stal by se zranitelným. Člověk má rád svůj bezpečný krunýř a zranitelnost je kostým, který se v dnešním světě nenosí.

## Závěr

Jeden z cílů této práce ležel v představení lidských emocí v kontextu anatomickém, psychologickém a filozofickém. V průběhu vypracování teoretické části se stal majoritní anatomický pohled na danou problematiku. Střed zájmu pak tkvěl v rozboru pěti vybraných emocí. Práce se zaměřila na hněv, strach, radost, překvapení a euforii. Zde došlo ke zjištění, že nejčastěji hraje hlavní roli v emočním prožívání hněv, jakožto nejsilnější lidská emoce. Naopak vyvstaly problémy s uchopením pocitu euforie a překvapení. U euforie z hlediska toho, že se většinou jedná o uměle vytvořenou emoci a u překvapení proto, že trvá velice krátkou dobu a záhy přechází buď ve strach či radost.

Hlavním cílem práce bylo vytvoření cyklu masek, inspirovaných výše zmiňovanými emocemi a poukazující na dílo Erwinga Goffmana *Všichni hrajeme divadlo*. Významné bylo také zamyšlení nad tím, zda při vytvoření emočního výrazu je důležitá přesná anatomie mimických svalů či postačí schematicky zvýraznit podstatné prvky vytvářející specifický výraz dané emoce na našem obličejí. V tomto ohledu mi největší inspiraci přinášelo antické divadlo, konkrétně řecké masky, jimiž se práce zabývá důkladněji. Poskytuje však širší kontext pojmu maska, nejen v rámci antiky. Představuje určitá lidská stanoviska k masce, nejen z nejčastějšího pohledu, kdy znázorňuje fyzický předmět, který zahaluje naši tvář. Zaměřuje se na latexové masky, jelikož jsou hlavní součástí praktické části.

Z pedagogického hlediska by mohly masky posloužit jako motivující pomůcka v hodinách občanské výchovy či základů společenských věd v rámci výuky psychologie.

## Seznam použitých zdrojů

### Literární zdroje

1. BECKETT, Wendy a Patricia WRIGHT. Toulky světem malířství: [základní průvodce dějinami výtvarného umění]. Praha: Fortuna Print, 1996. ISBN 80-85873-43-5.
2. BERNARD, Jan. Co je to divadlo. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
3. Bible
4. BROCKETT, Oscar Gross. Dějiny divadla. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7008-096-5.
5. BURTON, Robert a Miroslav PETŘÍČEK. Anatomie melancholie. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Prostor, 2006. ISBN 80-7260-123-7.
6. EBELOVÁ, Kateřina. Maska v proměnách času a kultur. Praha: Grada, c2012. ISBN 978-80-247-2470-6.
7. EKMAN, Paul. Odhalené emoce: naučte se rozpoznávat výrazy tváře a pocity druhých. Přeložil Eva NEVRLÁ. V Brně: Jan Melvil Publishing, 2015. Pod povrchem. ISBN 978-80-87270-81-3.
8. ERBAN, Vít. Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách. Praha: Malá Skála, 2010. ISBN 978-80-86776-09-5.
9. GEORGAKENA, Caterina. All about traditional Greece. Řecko, 2005. 127 s. ISBN 960-630-721-2.
10. GOFFMAN, Erving. Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.
11. JEŘÁBEK, Richard. Masopustní maska Pohřebenáře v mezinárodním kontextu. Strážnice: Ústav lidového umění, 1968.
12. KAST, Verena. Hněv a jeho smysl: podněty k seberozvoji. Praha: Portál, 2010. Spektrum (Portál). ISBN 978-80-7367-760-2.
13. KAST, Verena. Úzkost a její smysl. Praha: Portál, 2012. Spektrum (Portál). ISBN 978-80-262-0160-1.



14. KELEMAN, Stanley. Anatomie emocí: struktury lidské zkušenosti. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7178-836-8.
15. KELLER, Jan. Sociologie, byrokracie a organizace. Praha: Sociologické nakladatelství, 1996. Základy sociologie. ISBN 80-85850-15-X.
16. KROUPOVÁ, Libuše, FILIPEC, Josef, ed. Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky. Vyd. 4. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1347-4., s. 215
17. LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Dějiny světového divadla 1: od antiky po renesanci: studijní text pro kombinované studium. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 71 s. ISBN 978-80-244-3607-4.
18. LECOQ, Jacques, IN COLLABORATION WITH JEAN GABRIEL CARASSO AND JEAN-CLAUDE LALLIAS a TRANSLATED FROM LE CORPS POÉTIQUE BY DAVID BRADBY. The moving body: teaching creative theatre. [Rev. ed.]. London: Methuen, 2002. ISBN 0413771946.
19. LÉVI, S. C. Cesta masek; Duphin, Liberec – Praha 1996; ISBN 80-86019-22-5
20. LÖWE, Gerhard a Heinrich Alexander STOLL. ABC antiky: [2 457 hesel: mytologie, dějiny, umění]. 3., přeprac. vyd. Přeložil Dalibor PLICHTA. Praha: Ivo Železný, 2005. Malá moderní encyklopedie (Ivo Železný). ISBN 80-237-3938-7.
21. Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace. 2. vyd. Přeložil Naďa BENEŠOVÁ. Čestlice: Rebo, 2006. ISBN 80-7234-643-1.
22. MICHALCOVÁ-CESNAKOVÁ, Milena. Slavné osobnosti divadla: herecké umění od antiky po dnešek. Praha: Brána, 2004. ISBN 80-7243-202-8.
23. NADEAU, Maurice. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc: Votobia, 1994. ISBN 80-85619-63-6.
24. NAKONEČNÝ, Milan. Lidské emoce. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0763-6.
25. OBUCHOVÁ, Ľubica, ed. Maska, kostým a lidové divadlo: soubor studií interdisciplinární pracovní skupiny "Náboženské směry v Asii". Praha: Česká orientalistická společnost, 2001. ISBN 80-902510-3-x.
26. Ottův slovník naučný. Dvanáctý díl. Praha: J. Otto, 1897.

27. PAVIS, P. Divadelní slovník. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.
28. PETŘÍČEK, Radek. Výtvarná anatomie. Napajedla: [Radek Petříček], 2017. ISBN 978-80-270-0099-9.
29. PHILLIPS, Sam. --ismy. V Praze: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-762-3.
30. PLATÓN. Ústava. 3. Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 213-216. ISBN 80-860005-28-3.
31. REJZEK, Jiří. Český etymologický slovník. 3. vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3., s. 367
32. SENECA. O duševním klidu. Přeložil Václav BAHNÍK. Praha: Odeon, 1999. Antická knihovna (Odeon). ISBN 80-207-1020-5.
33. SMITH, Greg. Erving Goffman. Abington: Routledge, 2006.
34. STAŇKOVÁ, J., BARAN, L. Masky, démoni, šaškové. 1. vyd. Pardubice: Theo, 1998. 121 s. ISBN 80-238-2707-3.
35. STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.
36. STEHLÍKOVÁ, Eva. Divadlo za časů Nerona a Seneky. Praha: Divadelní ústav, 2005. Světové divadlo. ISBN 80-7008-185-6.
37. STEHLÍKOVÁ, Eva. Řecké divadlo klasické doby. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.
38. STEHLÍKOVÁ, Eva. Římské divadlo. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

## Ostatní zdroje

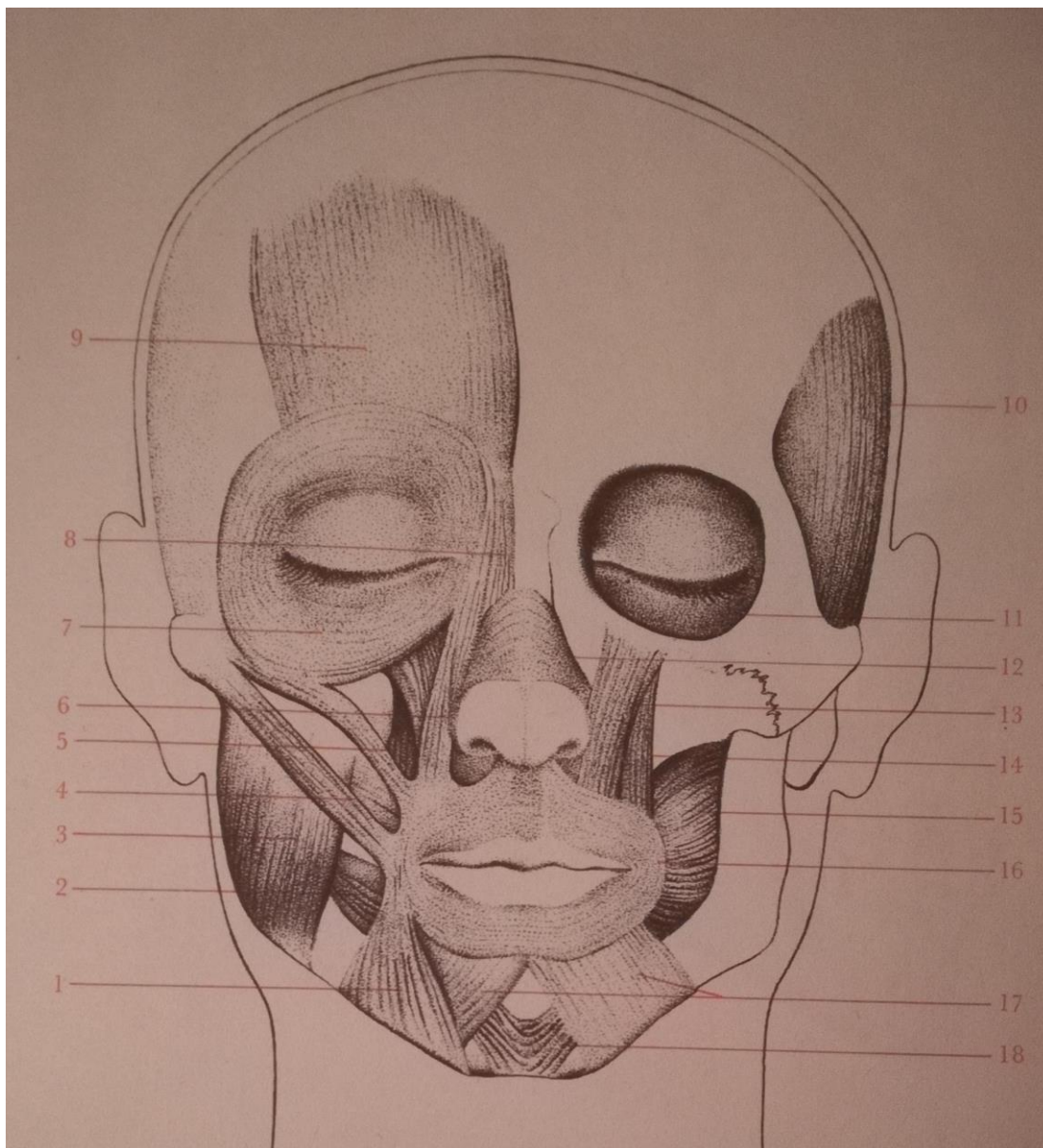
39. KÁBRT, Pavel, ed. Naddimenzovaný projekt lidského těla a studie mimiky. Journal of Creation [online]. 2015, **28**(1) [cit. 2017-12-27]. Dostupné z: <http://kreacionismus.cz/naddimenzovany-projekt-lidskeho-tela-a-studie-mimiky/>
40. HONZÁK, Radkin. Emoce a jak s nimi pracovat [online]. [cit. 2017-12-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aedhxvooyPg&feature=share>

41. Euphoria: Symptoms&Signs[online]. [cit.2017-10-23]. Dostupné z: <https://www.medicinenet.com/euphoria/symptoms.htm>
42. Guerrilla poetry(ing). Postdigitální hra ve veřejném prostoru? [online]. [cit. 2017-12-13]. Dostupné z: <https://itvar.cz/guerrilla-poetrying-postdigitalni-hra-ve-verejnem-prostoru>
43. Tajemný autor graffiti Banksy je Robert Del Naja z kapely Massive Attack, naznačuje přechod v rozhovoru [online]. [cit. 2017-12-13]. Dostupné z <http://art.ihned.cz/umeni/c1-65779770-tajemny-autor-graffiti-banksy-je-robert-del-naja-ze-skupiny-massive-attack-prorekl-se-hudebnik-goldie>
44. ERBAN, Vít. Problémy a aspekty pojmu maska: Pokus o definici a vymezení. ANTHROPOLOGIA INTEGRATA [online]. 2017, 8(1), 21-28 [cit. 2017-11-25]. Dostupné z: [https://journals.muni.cz/anthropologia\\_integrata/article/view/6203/0](https://journals.muni.cz/anthropologia_integrata/article/view/6203/0)
45. Jiří Šubrt: Dramaturgický přístup Ervinga Goffmana, Sociologický časopis, 2001, Vol. 37 (No. 2: 241–249)
46. Latex [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Latex>
47. Latexové masky [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://www.latexovemasky.cz/>
48. Plastic fashion [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://www.plasticfashion.cz/news/latex/>
49. .] Latexové masky [online]. [cit. 2017-04-09]. Dostupné z: <http://www.latexovemasky.cz/>

## **Seznam příloh**

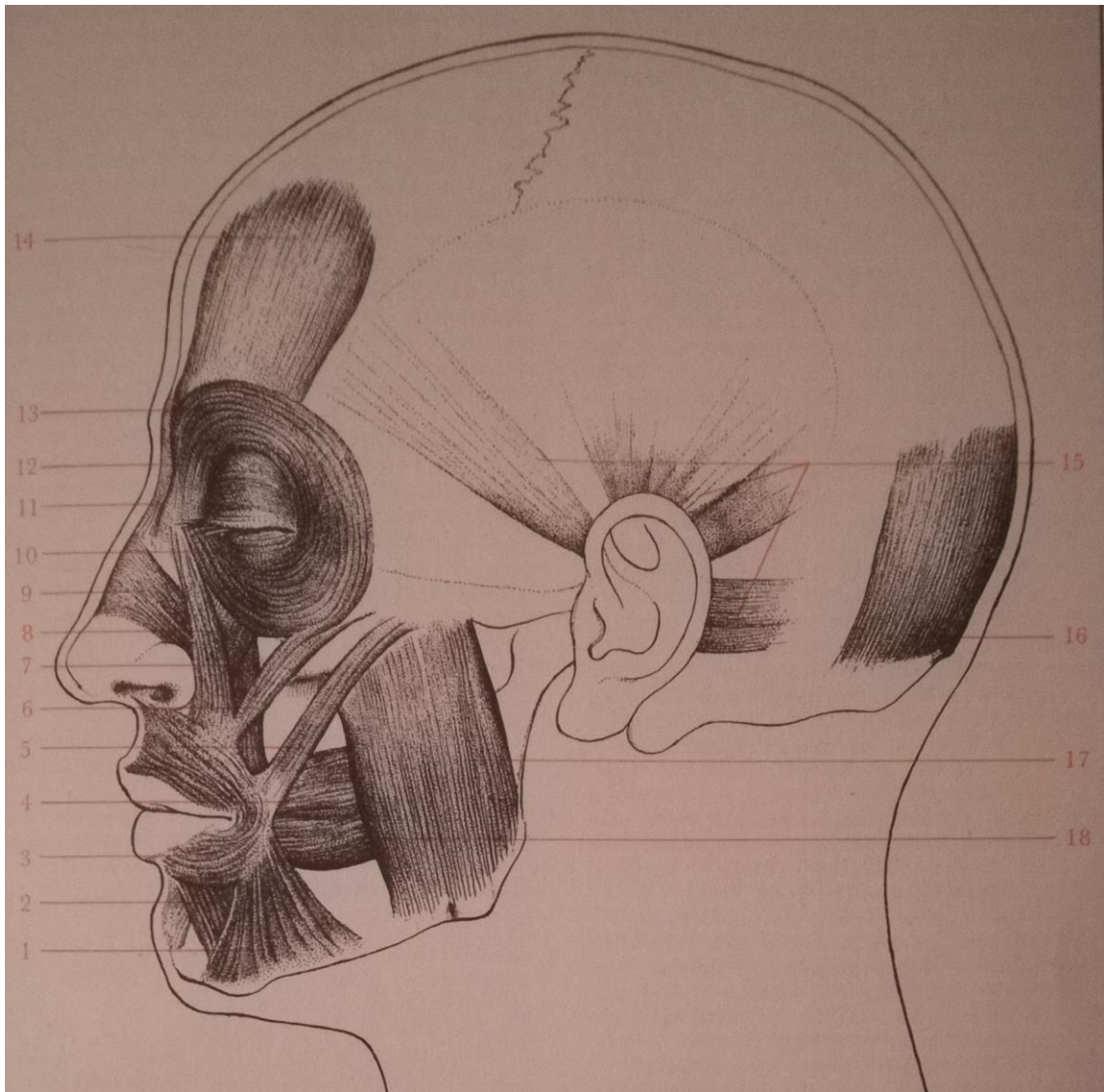
|                                                              |           |
|--------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části .....</b> | <b>61</b> |
| <b>Přílohy II. Obrazový materiál k praktické části .....</b> | <b>70</b> |

## Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



**Obr. 1: Svaly hlavy z přední strany**

1 - Stahovač ústního koutku, 2/15 - Sval tvářový, 3 - Zevní sval žvýkací, 4 - Velký sval lícní, 5 - Malý sval lícní, 6 - Zdvíhač horního rtu a křídla nosního, 7 - Kruhový sval oční (očnicová část), 8 - Štíhlý sval nosní, 9 - Sval čelní, 10 - Sval spánkový, 11 - Kruhový sval oční (víčková část), 12 - Sval nosní, 13 - Zdvíhač horního rtu, 14 - (m. caninus), 16 - Kruhový sval ústní, 17 - Stahovač dolního rtu, 18 - Sval bradový

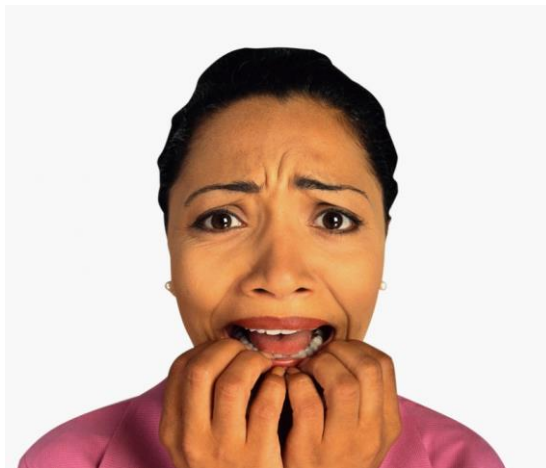


**Obr. 2: Svaly hlavy z profilu**

1 – Stahovač ústního koutku, 2 – Stahovač dolního rtu, 3 – Kruhový sval ústní, 4 – Sval tvářový, 5 – Velký sval lícní, 6 – Malý sval lícní, 7 – Zdviháč horního rtu, 8 – Zdviháč horního rtu a křídla nosního, 9 – Sval nosní, 10 – Kruhový sval oční (víčková část), 11 – Štíhlý sval nosní, 12 – Stahovač hlavy obočí, 13 – Kruhový sval oční (očnicová část), 14 – Sval čelní, 15 – m. auricularis anterior, superior, posterior (přední, horní, zadní), 16 – Sval týlní, 17 – Zevní sval žvýkací, 18 Sval smíchu



**Obr. 3: Hněv**



**Obr. 4: Strach**



**Obr. 5: Radost**



**Obr. 6: Překvapení**



**Obr. 7: Euforie**



**Obr.8: Théodore Géricault, Vor Medúzy, 1819**



**Obr. 9: Auguste Renoir, Snídaně veslařů, 1880**



**Obr. 10: Claude Monet, Imprese-východ slunce, 1872**

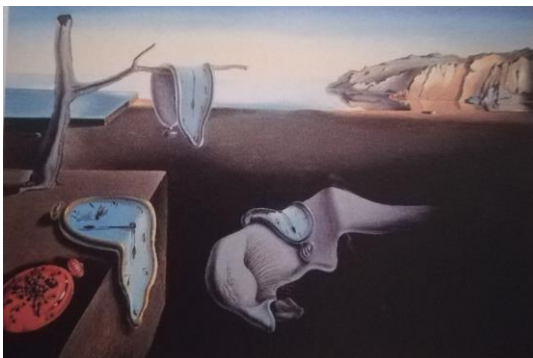




**Obr. 11: Edvard Munch, Výkřik, 1893**



**Obr. 12: Oskar Kokoschka, Větrná nevěsta, 1913**



**Obr. 13: Salvador Dalí, Stálost paměti, 1931**



Obr. 14: Krvavá lázeň, The Guerrilla Art Action Group, 1969



Obr. 15: Banksy, Barack Obama, 2006



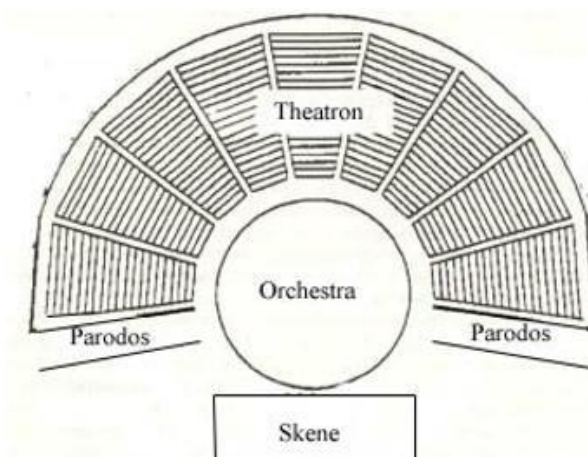
Obr. 16: Maska Satyra, římská práce, 2. stol. n. l.



**Obr. 17: Výjev z athénské černofigurové amfory, 424 př. n. l.**



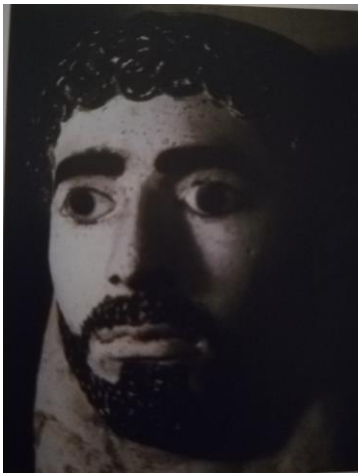
**Obr. 18: Dionýsovo divadlo v Athénách**



**Obr. 19: Rozvržení řeckého divadla**



**Obr. 20: Colosseum**



**Obr. 21: Římská posmrtná maska**



**Obr. 22: Ženská maska kmene Haida**



**Obr. 23: Zoomorfní maska**



**Obr. 24: Antická maska určená pro komedii**



**Obr. 25: Antická maska určená pro tragédii**

## Přílohy II. Obrazový materiál k praktické části

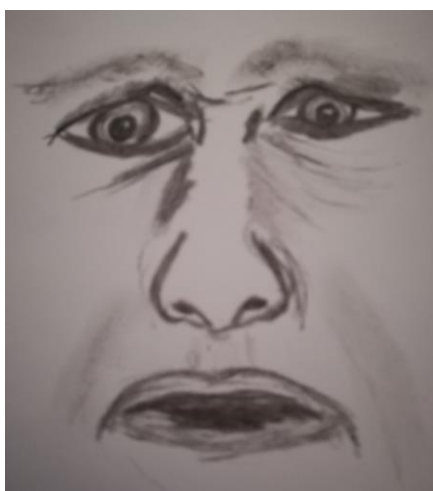
Kresebné skicy



**Obr.1: Oči při hněvu**



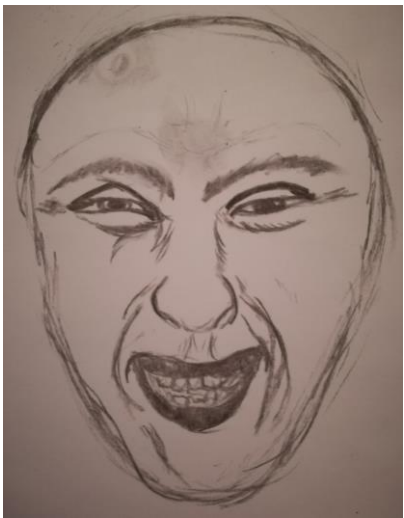
**Obr.2: Náčrt euforie**



**Obr. 3: Náčrt strach**



**Obr. 4: Náčrt překvapení**



**Obr. 5: Náčrt radost**



**Obr. 6: Náčrt strach**

## Plastické zpracování



**Obr. 7: Prvotní zpracování hněvu**



**Obr. 8: Prvotní zpracování hněvu**



**Obr. 9: Prvotní zpracování překvapení**

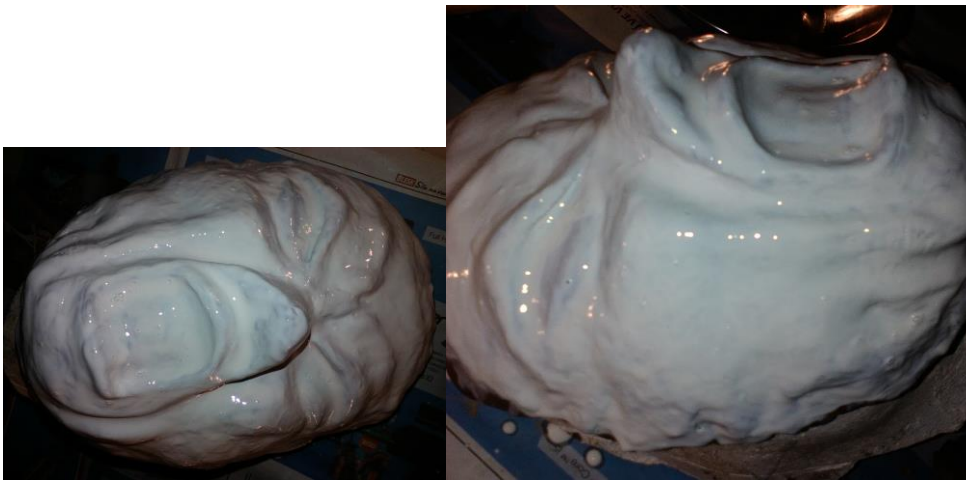


**Obr. 10: Prvotní zpracování strachu**





**Obr.11: Schematizovaný pocit překvapení**



**Obr. 12 a obr. 13: Nanesený latex přímo na hliněné masce**



**Obr. 14 a obr. 15: Malovaná latexová maska**



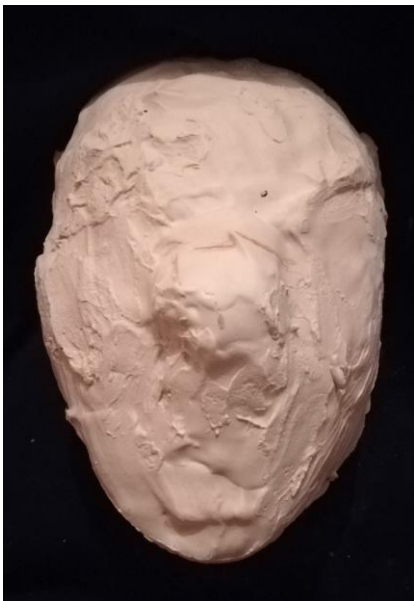
**Obr. 16: Příprava na nanesení Alginátu**



**Obr. 17: Alginát na hliněné masce**



**Obr. 18: Sádrový odlitek obličeje**



**Obr. 19: Nanesená sádra a sádrové obvazy na hliněné masce**



**Obr. 20: Oddělený sádrový negativ i s hlinou od sádrového odlitku obličeje**



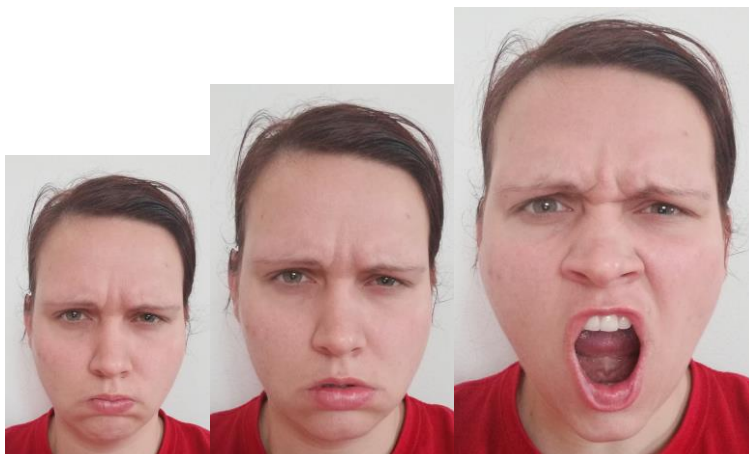
**Obr 21: Latexová maska překvapení**



**Obr. 22: Polystyrenová aranžerská hlava**



**Obr. 23: Maska připevněná k aranžerské hlavě**



**Obr. 24: Fotografie vlastního výrazu při hněvu**



**Obr. 25: Různá zpracování hněvu**



**Obr. 26: Konečná podoba zpracování emočního výrazu při hněvu**



**Obr. 27: Fotografie vlastního výrazu při strachu**



**Obr. 28: Různá zpracování strachu**



**Obr. 29: Konečná podoba zpracování emočního výrazu při strachu**



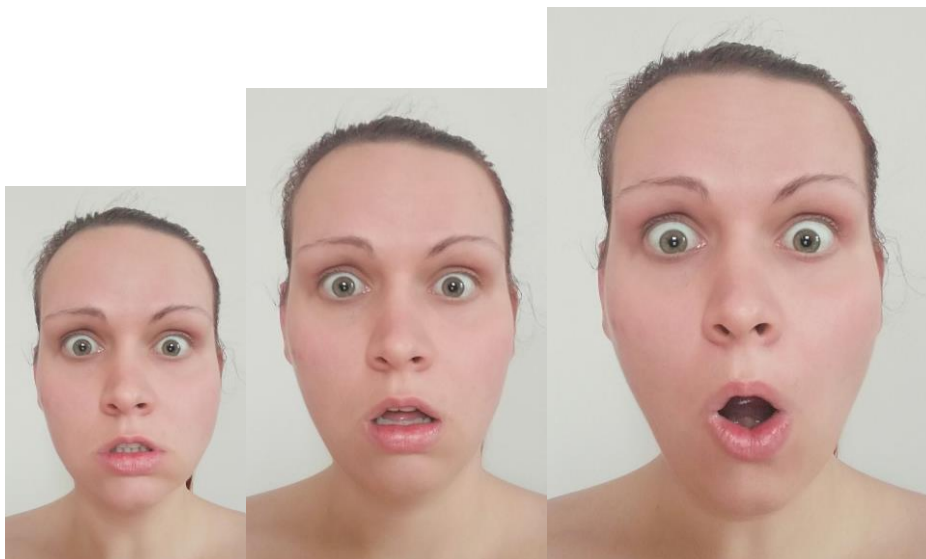
**Obr. 30: Fotografie vlastního výrazu při radosti**



**Obr. 31: Různá zpracování radosti**



**Obr. 32: Konečná podoba zpracování emočního výrazu radosti**



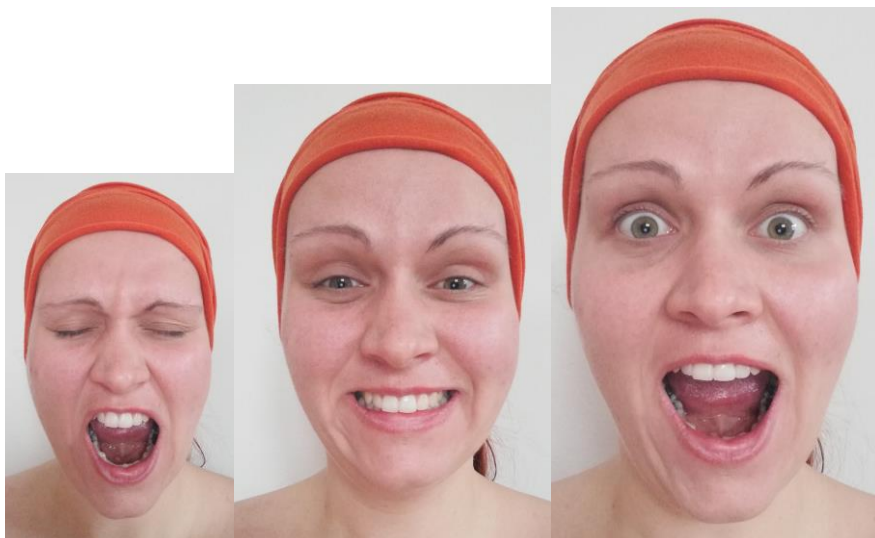
**Obr. 33: Fotografie vlastního výrazu při překvapení**



**Obr. 34: Různá zpracování překvapení**



**Obr. 35: Konečná podoba zpracování emočního výrazu překvapení**



**Obr. 36: Fotografie vlastního výrazu při euforii**



**Obr. 37: Různá zpracování euforie**



**Obr. 38: Konečná podoba zpracování emočního výrazu euforie**



## Zdroje příloh

**Obr. 1 - Svaly hlavy z přední strany, zdroj:**

ZRZAVÝ, Josef. *Anatomie pro výtvarníky*. Praha, 1977. s. 259.

**Obr. 2 - Svaly hlavy z profilu, zdroj:**

ZRZAVÝ, Josef. *Anatomie pro výtvarníky*. Praha, 1977. s. 261.

**Obr. 3 - Hněv, zdroj:**

<https://img.c.zdravie.sk/cache/article/201610/9J9x22xhBfnvUFMKVprt.jpg>

**Obr. 4 - Strach, zdroj:**

[http://www.braintools.cz/pool/braintools/article/clim\\_xxl\\_strach-a-uzkost390.jpg](http://www.braintools.cz/pool/braintools/article/clim_xxl_strach-a-uzkost390.jpg)

**Obr. 5 - Radost, zdroj:**

<https://psychologie.cz/media/cache/ec/ab/ecab4c863ec9e265b00e9920a4454d56.jpg>

**Obr. 6 - Překvapení, zdroj:**

[https://img.cncenter.cz/img/3/article/1779843\\_prekvapeny-muz-v0.jpg?v=0](https://img.cncenter.cz/img/3/article/1779843_prekvapeny-muz-v0.jpg?v=0)

**Obr. 7 - Euforie, zdroj:**

<https://thumbs.dreamstime.com/z/mujer-sorprendida-belleza-emocionada-joven-49087814.jpg>

**Obr. 8 - Vor Medúsy, zdroj:**

[http://img.ceskatelevize.cz/program/porady/10707649466/foto09/213387750880017\\_left.jpg?1422530904&\\_ga=2.82642582.1820132019.1514544160-970928882.1499622545](http://img.ceskatelevize.cz/program/porady/10707649466/foto09/213387750880017_left.jpg?1422530904&_ga=2.82642582.1820132019.1514544160-970928882.1499622545)

**Obr. 9 - Oběd na lodi, zdroj:**

<https://www.topzine.cz/wp-content/uploads/2012/01/renoir-obed-na-lodi.jpg>

**Obr. 10 - Imprese – východ slunce, zdroj:**

<https://media.novinky.cz/372/473722-original1-ry954.jpg>

**Obr. 11 - Edvard Munch, Výkřik, 1893, zdroj:**

JOHANNSEN, Rolf H. *Slavné obrazy: 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění*. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-639-7. s. 216.

**Obr. 12 - Větrná nevěsta, zdroj:**

[http://www.divadelni-noviny.cz/wp-content/uploads/2016/10/Tucek-bride\\_of\\_the\\_wind\\_oil\\_on\\_canvas\\_painting\\_by\\_oskar\\_kokoschka\\_a\\_self-portrait\\_expressing\\_his\\_unrequited\\_love\\_for\\_alma\\_mahler\\_widow\\_of\\_composer\\_gustav\\_mahler\\_1913-460x372.jpg](http://www.divadelni-noviny.cz/wp-content/uploads/2016/10/Tucek-bride_of_the_wind_oil_on_canvas_painting_by_oskar_kokoschka_a_self-portrait_expressing_his_unrequited_love_for_alma_mahler_widow_of_composer_gustav_mahler_1913-460x372.jpg)

**Obr. 13 - Salvador Dalí, Stálost paměti, 1931, zdroj:**

JOHANNSEN, Rolf H. *Slavné obrazy: 50 nejvýznamnějších maleb dějin umění*. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-639-7. s. 247.

**Obr. 14 - Krvavá lázeň, The Guerrilla Art Action Group, 1969, zdroj:**

<http://artfagcity.com/wp-content/uploads/2012/03/guerrilla.jpeg>

**Obr. 15 - Banksy, Barack Obama, 2006, zdroj:**

[https://pdnpulse.pdnonline.com/wp-content/themes/pdnpulse\\_new/images/typepad/6a00d8341ce76f53ef0133f3473f46970b-800wi.jpg](https://pdnpulse.pdnonline.com/wp-content/themes/pdnpulse_new/images/typepad/6a00d8341ce76f53ef0133f3473f46970b-800wi.jpg)

**Obr. 16 - Maska Satyra, římská práce, 2. stol. n. l., zdroj:**

EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada, c2012. ISBN 978-80-247-2470-6. s. 190.

**Obr. 17 - Výjev z athénské černofigurové amfory, 424 př. n. l., zdroj:**

EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada, c2012. ISBN 978-80-247-2470-6. s. 195.

**Obr. 18 - Dionýsovo divadlo v Athénách, zdroj:**

[http://atheny.poznej.com/files/dionysovo\\_divadlo1-580x385.jpg](http://atheny.poznej.com/files/dionysovo_divadlo1-580x385.jpg)

**Obr. 19 - Rozvržení řeckého divadla, zdroj:**

<http://d27112xf0l385q.cloudfront.net/11319-72.jpeg>

**Obr. 20 - Colosseum, zdroj:**

<https://www.ancient.eu/img/r/p/750x750/950.jpg?v=1485682867>

**Obr. 21 - Římská posmrtná maska, zdroj:**

EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada, c2012. ISBN 978-80-247-2470-6. s. 197.

**Obr. 22 - Ženská maska kmene Haida, zdroj:**

MILLER, Judith. *Primitivní umění: [podrobný obrazový průvodce]*. V Praze: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-980-1.

**Obr. 23 - Zoomorfní maska, zdroj:**

[http://www.sypka.cz/img/fotky\\_polozek/7622.jpg](http://www.sypka.cz/img/fotky_polozek/7622.jpg)

**Obr. 24 - Antická maska určená pro komedii, zdroj:**

EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada, c2012. ISBN 978-80-247-2470-6. s. 192.

**Obr. 25 - Antická maska určená pro tragédii.**

EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada, c2012. ISBN 978-80-247-2470-6. s. 196.