

Fakulta divadelní

SOCHAŘSTVÍ

Miloslav Chlupáč,
akademický sochař

XI. TECHNICKÁ PŘÍPRAVA A POSTAVENÍ MODELŮ

Chceme-li modelovat hlavu, připravíme si hlinu nebo jinou homogenní modelovací masu v přiměřeném množství. Dále stojan a desku s konstrukcí pro nakládání, jejíž podoba se bude řídit tím, jestli budeme pracovat na celém poprsí s rameny nebo jen na hlavě s krkem či pouze na obličejové části. Nástroje k práci jsou obvyklé dřevěné špachtle, očka, drát, ovládač - jak jsme čemu zvyklí, ale navíc dřevěné tupé kružidlo k odměřování na živém modelu.

Nejjednodušší konstrukcí je latě nebo kolík přiměřeně dlouhý, tj. alespoň do dvou třetin výšky hlavy, který je kolmo upevněn v desce a obtočen drátem s bábřaty, aby hlína nesjížděla vlastní vahou. Na to je třeba dbát, abychom se vyvarovali deformací, neboť i tužší hlína je těžká a sesedá se. Mohlo by se také snadno stát, že bychom museli uřezávat stále další a další kus vyčuhující latě, ze které by hlava postupně sjížděla po každém jejím namočení. Při modelování celého poprsí musí být vyztužena nejen hlava a krk, ale i ramena a základna celé konstrukce musí být stabilní. Zužuje-li se nám spodní část busty v "nohu", musí tato být minimálně tak široká jako krk a musí doprostřed zapadat kolmice z těžiště hlavy. Při práci se ještě snažíme, aby předloha i hliněná hlava na stojanu byly ve stejné výši jako hlava našeho modelu - živé předlohy. Tak je to nejlepší, protože můžeme během práce stále sledovat všechny rysy a s výsledkem naší práce je porovnávat. Někdy nám musí stačit fotografie, kresba nebo jen do mysli vrytá vzpomínka. To však je jen východisko z nouze, které se skutečnému modelu nevyrovná. Existují sice určitá schémata podob jako pomůcky pro zpodobení. Již dávno si Leonardo da Vinci vytvořil celý rejstřík základních charakteristik jako pomocný systém pro zapamatování rysů podle kterého si mohl později hlavy prokreslovat. Existují i různé typologie a v tomto smyslu užívá důmyslného, po stránce technické jistě obdivuhodného systému. Ale v každém výtvarníkovi i ten sebelepší způsob takové rekonstrukce vyvolává nedůvěru. Ví totiž, jak těžké je v hlině nebo na plátně zachytit skutečnou podobu, i když jeho model sedí na dosah ruky, i když ho může měřit, otáčet, prohlížet i osvětlo-

vat jak chce. Dokonce ani odlitek z živé tváře nebo plastická kopie zhotovená počítačem nejsou nikdy dost věrohodné. Vždy jim chybí cosi podstatného.

Právě živá podoba, živá tvářnost, skutečný charakter člověka, jeho bezprostředně odpozorované rysy z přímého styku nemůže nikdy žádný mechanický proces přepsat. Ty je asi nutné zjistit intuitivně z kvantitativně nepopsatelného celku podoby. Pomůže tu spíše vešitění se do těžko definovatelného výrazu tváře, jejich jemných pohybů, náznakových posunků, hloubky a zaujatosti pohledu. K pravdivému výrazovému komplexu bude klíčem nejspíš celková znalost jak vnější tvářnosti, tak chování a vnitřních kvalit a celé gestické struktury zpodobované osoby. Jasně o tom svědčí karikatura, kde často stačí pár tahů, které charakterizují jedince lépe a přesněji než celá fotodokumentace překrývající záplavou faktografie právě to podstatné.

Postavení nebo usazení modelu, které je jednou z prvních věcí přípravy, by mělo být takové, aby bylo pro zpodobovanou osobu typické. Jednak proto, aby živý model snadno mohl po přerušené práci zaujmout stejnou pozici, jednak proto, aby už v postavení bylo něco charakteristického. V osobitém držení těla, v pohybu trupu, natočení, sklonu hlavy je víc, než si myslíme. Vždyť často poznáváme své známé i z dálky nebo zezadu podle jejich charakteristických gest nebo postojů. Navíc bude-li náš model sedět či stát tak, jak je zvyklý, bude poloha všech částí přirozená a nejméně únavná, zatímco nepřirozené pózování ani nám, ani modelu neprospěje. Jak vidíme, to, jak model postavíme, je už vlastně prací na podobě příštího portréту, s kterou začínáme dříve než vezmeme hlinu do ruky. Jde tu již také o to, že určením postoje, základního postavení os trupu, krku a hlavy modelu nejen sledujeme charakter, ale navíc ho předem domýšlíme a dotváříme, protože si můžeme pomáhat zdůrazněním hybnosti, klidu, loutkovitosti či plynulé organičnosti, které v sobě nesou řadu výrazových odstínů.

Vzpomeňme si na Rodinova Neye, Balzaka, jeho Stíny či Myslitelé nebo na Štursovu Evu, kde v základním postoji je vyjádřeno vše, podstata celé myšlenkové náplně sochy. To jsou sice příklady celých figur, ale o samotné hlavě platí totéž. Gestický výraz hlav gotických a barokních dokládá důležitost základního postavení pro výsledný výraz.

Když je postavení modelu zvoleno a ustáleno, když máme konstrukci hlavy připravenou tak, aby odpovídala základnímu rozvrhu hmot na předloze a nikde nebyla blízko obrysu, tj. v místech, kde by se při modelování mohla probourat mimo uzávěr povrchu, začneme nakládat hlinu od středu. Konstrukci obalujeme pláty nebo pruhy a zvažujeme, kde je těžiště celé plastiky a v kterých směrech máme přidávat hmoty více a kde méně. Na model i na naloženou již hlinu se přitom díváme z většího odstupu, abychom dobře viděli celek s jeho rozvržením ve hmotě a samozřejmě střídáme polohu profilu a enface co nejčastěji. Tím se nám ustálí střed nakládané masy, zpřesní se poloha osy hlavy, krku a trupu. Stále máme na mysli celkovou hmotu a pozorujeme její rozložení. Postupujeme tedy od vnitřní kostry a postupným přidáváním naložíme jednoduchý sumární objem. Jako bychom od středu uvnitř budovali postupně se vrstvicí a rozpínající těleso.

Když už toto těleso máme ve všech rozměrech naloženo a zkontrolovali jsme objem vzhledem ke kostře a předpokládanému středu, začneme ustalovat i jeho obrys, vnější hranici, tj. kam až hlinu nemáme přidávat. Sledujeme siluetu, profilaci opět z větší vzdálenosti a z nejrůznějších směrů. Obrys udává mez rozměrům. Zastavuje růst objemu a tam, kde je hmoty mnoho, nebo příliš vystupuje, musíme ji odřezat - větší kvanta drátem, menší špachtlí, a hmotnost uvážít znovu. Otáčíme model i naši práci co nejčastěji, měníme odstup a srovnáváme ze všech stran střídavě plnost, kulatost a vůbec objemovost s vnějším jejím uzávěrem, s profilací, s tvarem, kterým je hmota jako by svírána, který jako by vyřezával na povrchu její obrys oproti vnějšku. Zprvu jsou to širší plošné plány, jakési regulační roviny.

Stále však nám jde o celek, o sumární proporce podoby. Tak je třeba pracovat co nejdéle, nechvátat a nepřecházet k vypracování nějakého detailu; ten bychom pak při změně celkového zpracování, při posunu, přidání hmoty, seříznutí profilu dělali zbytečně. Zatím stačí stihnout hlavní výrazné rysy v blocích, stavbu, postoj a hlavní průběh základních uzávěrů profilace. To je podstatné pro podobu, pro její správnou proporcionalitu. Musíme si být jisti, že váhově nelze objemům

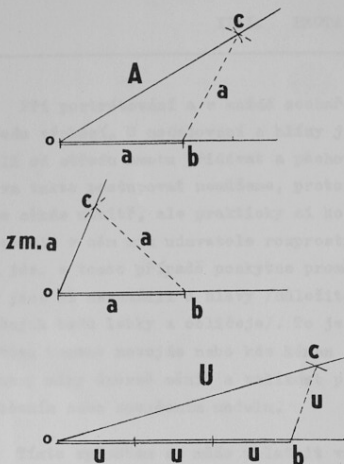
voelku nic přidat, ani ubrat a také že nelze jejich rámeo změnit. Model hlavy by se v pomyslném kvádru neměl ani příliš kýbat, ani by neměl jeho stěny přesahovat.

Při této práci bychom neměli spoléhat jen na své oči. Plastika je záležitost trojrozměrná, tedy kombinace hmatu a odhadu hloubky. Proto k dosažení jistoty a tím i pevné základny pro rozhodování bychom si měli model vždy proměřit a mírami svou práci kontrolovat. Proměříme samozřejmě největší rozsah, body od sebe nejvíce vzdálené, ale zároveň si určíme i několik hlavních, výrazných bodů, k nimž bychom měli naše měření i později, až budeme kontrolovat podrobnosti, vztahovat. Těmito body jsou jamka krční, patrná při každé poloze trupu i otočení krku, prsní bradavky /thelion/ při modelování celého poprsí, dále střed brady, kořen nosu, hranice čela a vlasů /trichion/.

Z anatomie jsou tu platnými pomocníky všechny body užívané k měření, jak jsme je poznali u lebky. Dovolí-li to vnitřní konstrukce, propíchneme naloženou hliněnou hlavu tuhým drátem v místě ušních otvorů. Drát nám přesně určí polohu horizontální osy. Podle ní pak můžeme správně domodelovat hmotu lebky i obličej, který nebývá vždycky zcela symetrický. Pak provádíme s větší jistotou a přesněji i základní měření nejširší části lebky, vzdálenosti lícních kostí a dalších rozměrů.

Všechna měření provádíme dřevěným kružidlem a míry zaznamenáváme, abyom nemuseli opakovat jejich snímání na modelu. Pokud je naše modelovaná hlava ve stejné velikosti jako hlava živé předlohy, je měření jednoduché. Pracujeme-li však na hlavě ve větším nebo menším měřítku než je skutečnost, musíme při proměřování použít redukčního úhlu. Pro práci sochařskou bývá uzpůsoben tak, jak plyne z nákrešů: /viz obr. 18/.

Na plechovém proužku přibitým na desku nebo lať uděláme rysku a na ní nanese me velikost modelu /úsečka a/ . Z krajního bodu o opíšeme oblouk o poloměru rovnajícímu se požadované velikosti A . Z bodu b úsečky opíšeme oblouk o poloměru a . V místě, kde se oba oblouky protnou, vznikne bod o . Redukční úhel pak vyznačují body oob . Na takovémto úhlu můžeme pak stejným postupem získat zvětšení nebo zmenšení jakéhokoli rozměru.



Obr. 18 Redukční úhel

Hlas citu je nutno poslechnout až v okamžiku, kdy pracujeme na výrazu, kdy vědomě karikujeme, deformujeme odporovanou skutečnost, abychom podtrhli to, co považujeme za důležité a charakteristické.

Při stavbě však nebývá cit vždycky nejlepším rádcem. Během modelování nás zaujetí totiž vždycky svádí k zvětšení té partie, na níž právě pracujeme, a tak by hlava stále narůstala. To je z praxe dobře známo. Stalo se již, že sochař po usilovné práci nemohl sochu vynést z ateliéru. Její rozměry se zvětšily natolik, že zaplnila skoro celý ateliér a dalo se kolem ní jen stěží projít.

Je samozřejmé, že při zvětšování nebo zmenšování výsledné míry zaznamenáváme a popíšeme. Je dobré mít stabilně poznamenané linie hranice vlasů, dolních víček, rtů a rýhy mezi bradou a dolním rtem a baze nosu. Tyto míry spolu se šíří lebky, se vzdáleností líčnicích kostí a výškou obličejové části kontrolujeme pokaždé práci na obličejí, protože ta již spočívá na subjektivním pozorování a odhadu. Ty respektujeme až v konečné fázi práce, kdy jsme jisti, že stavba celku i hlavní proporce odpovídají skutečnosti.

Při portrétování a v každé sochařské práci vůbec je postup ze středu výchozí. U modelování z hlíny je to samozřejmé, nelze ani jinak nežli od středu hmotu přidávat a pýchovat. U bloku kamene nebo kusu dřeva takto postupovat nemůžeme, protože střed pouze odhadujeme. Je sice někde uvnitř, ale prakticky si ho musíme v představě nahradit, chceme-li v něm mít udavatele rozprostranění hmoty. Rozlohu, o kterou nám jde, v tomto případě poskytne proměření všech hlavních rozměrů, jak jsme už naznačili u hlavy /důležitost přeměřování vzdáleností významných bodů lebky a obličeje/. To je nutné zvláště tam, kde se model do kusu kamene nevejde nebo kde kámen je příliš velký. Musíme pak všechny míry úměrně měnit a velikost plastiky přizpůsobit jednotným zvětšením nebo zmenšením modelu.

Tímto způsobem se může uplatnit vnitřní vypětí objemů stejně jako u nanášení z centra a může být zdůrazněna i v kameni plnost všech forem, která se považuje za základní sochařskou ctnost. Odedávna platí, že hmota nesmí chybět, plastika nemá být děravá a na dokonale soše se nemá nic propadat bez zvláštního vážného výrazového důvodu.

Klasiická díla Antiky jsou příkladem zachovávání této ctnosti. Vždy respektují konkávní formu tělesa v jeho celku i detailech, a i sebevícce diferencovaná a bohatě "modelovaná" řecká skulptura je vždy zpracována špičákem, dlátem a vrtákem tak, že přechody a prohlubeniny jako by vznikaly jen vzájemnou polohou vypouklých fazet. Postup tohoto rozprostraňování tělesa zevnitř můžeme nazývat jeho konstrukcí, protože vychází z těžiště, z pohledu z centra - z jakési perspektivy hmoty a jde o uplatnění objemu v jeho plnosti. Jakmile je však objem naložen ve své mase, pohled na ni se musí změnit, musíme onu masu omezit, dát jí hranici, tvar. Musíme ji vidět zvenčí, jak je omezena, jaké má proporce, a tak původní postup vystřídá pohled nebo perspektiva tvaru, zájem o členění, o uzávěr vzhledem k vnějšku. Tomu pak říkáme kompozice, i když jde o tvar celkový.

Tvar v užším slova smyslu tu znamená charakteristiku postupu, který klade při nakládání, růstu a rozpínání objemu meze, který roz-

prostraňování zastavuje zprvu určitým rámcem, pak svíráním dmoucí se plasticity profilem. Tak je ustálen na povrchu plošný uzávěr i přesná členitost obrysu. A patří sem i rozmístění z členitosti vyplývajících částí v celku, v celkovém tvaru.

Hmotou tedy rozumíme objem tělesa, jeho rozpětí jako homogenní masy; tvarem v užším slova smyslu proporce, členění celku, které nás vede k tomu, abychom diferencovali i články tělesa. Už v úvodu, kdy jsme uvažovali o různých názvech sochařské práce, jsme narazili na dvojakost v terminologii. Už ta ukazovala na tento dvojí druh tvárných hledisek /viz kap. I./, která se při práci střídají, jedno koriguje druhé. Někdy se vzájemně doplňují, jedno podporuje druhé nebo dokonce násobí účinnost druhého, jindy spolu jsou v napětí, zápasí o uplatnění, a tak vnášejí do procesu diferenciaci, která je velmi rozmanitá a podle které i rozeznáváme, kdy a kým bylo dílo zpracováno. Vztah obou hledisek, oněch perspektiv bývá charakteristický i pro velké slohové celky.

Rozmanitost vztahů tvárných hledisek, perspektiv hmoty a tvaru proniká hluboko do struktury díla, nejen do zpracování celku, ale do stavebního charakteru ve všech vrstvách. Pracovní proces je prakticky stále vztahem hmoty a tvaru určován, ať jde o sumární celek, nebo o to, jak je tento celek dělen na části a jaké jsou tyto části samy o sobě. Části pak nejsou důležité jen jako detaily podoby, ale mnohem více jako nositelé určité sestavy, jako součásti stavebního programu, jímž je prostoupen celek. V praxi na počátku modelování jsme postupovali jako kreslíř, který si v blocích a základních tazích z profilu a enfacu naznačí podobu. V plastice vzniká tak sumární blok se základními profily celistvé formy. Poté je třeba vystihnout přesnější obrysy, přesně určit hranice částí a části samy zpracovat jako samostatné články. Při portrétu jde o rozlišení pevné části lebeční, pohyblivější části obličejové, tvrdých partií vystupujících kostí a měkkých partií svaloviny tváří, nosu, úst. Jejich charakter i umístění musí být upřesněno, musí být vymezeny, ohraničeny jak vůči partiím sousedním, tak vůči celku. To vše, co tvořilo v sumárním bloku v homogenním materiálu zvláště z hmotného hlediska samozřejmou plastikou jednotu, musí být nyní rozčleněno, rozčláňkováno a rozlišené partie odděleny, charakterizovány a materiálově, strukturálně nebo barevně diferencovány. Přes to však ma-

jí po výtvarné stránce vykazovat jednotný charakter, celistvost - dokonce zákonitou. To znamená, že budeme znovu a znovu porovnávat hmotu a tvar celku, jeho částí, větších či menších partií i detailů. A protože složitost bude stále vzrůstat, jak bude přibývat vztahů, budeme musít sledovat svůj model tím bedlivěji. Jak se charakteristické rysy zmnoží, zkomplikuje se postavení každé partie, její podoba nebude tkvít jen v ní samé, ale i v poměrech k ostatním, k dílčím celkům i k sumě všech dohromady. V množství vztahů se pak ukáže, že různá posuzování z různých hledisek jsou protikladná a model sám náhle bude jako předloha nebo vzor nedostatečný. Nenalezneme v něm nadále korekturu své práce a porovnání s ním nepřinese žádnou rozhodující jistotu. Právě naopak - předloha se objeví jako mnohoznačná. A tak modelovaná socha, byť sledovala sebepečlivěji skutečnost, stane se věcí samostatnou, přestane být nápodobou a příroda nebude tak mocná, aby za nás rozhodla co na soše máme zdůraznit a co potlačit. To co je třeba provést nebude v předloze, to může být jen v nás. Od této chvíle víme, že neděláme a vlastně již od počátku jsme nedělali portrét jako odlišek nějaké lhostejné, nám cizí věci, ale, že jsme vždy volili výraz i význam toho kterého detailu nebo celku u svého modelu tak, jak jsme ho viděli my. Tedy, že od počátku děláme portrét svého vidění, svých úvah, přemýšlení i svého vcítění se do rysů a do života zpodobovaného. V tom právě je umělecká stránka práce, na které není nejobdivuhodnější ona zázračná schopnost, jakou disponovali vystříhovači portrétních situací minulého století nebo jakou disponuje každý fotografický přístroj či počítač, rekonstruující přesnou trojrozměrnou kopii předlohy.