

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Jekaterina Popovicka

# **Maškarní slavnosti a masky v novověké kultuře**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková Ph.D.

Praha 2020

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. 7. 2020

Jekaterina Popovicka

## **Bibliografická citace**

Maškarní slavnosti a masky v novověké kultuře [rukopis]: bakalářská práce / Jekaterina Popovicka; vedoucí práce: Petra Oulíková -- Praha, 2020. -- 100 s.

## **Anotace**

Bakalářská práce je rozdělena do dvou částí, první pojednává o fenoménu maškarního plesu jako populární dvorské slavnosti doby baroka. Druhá se soustřeďuje na maškarní masku a maškarní kostým na příkladech vybraných barokních obrazů a portrétů z evropského prostředí.

První část začíná sledováním původu maškarního plesu v lidovém karnevalu, jejich společných východisek a odlišných cílů. Pak se vyčleňují tři zdroje inspirace pro maškarní ples. V první části jsou představeny některé zvláště významné slavnosti maškarního charakteru. Druhá část pojednává o masce samotné, její ikonografii a významech.

Inovativnost této práce spočívá už v samém tématu, kterému, aspoň z hlediska umělecko-historického, dosud ještě nebyla věnována samostatná soustavná studie. Tato práce si klade za cíl nejdříve na základě studia odborné a cizojazyčné literatury shrnout již existující dílčí poznatky k danému tématu a pak se pomocí analýzy jednotlivých kulturně-historických reálií pokusit o předložení obrazu novodobé maškarní slavnosti z hlediska inspirativních zdrojů, které posloužili k jejímu zrození.

## **Klíčová slova**

Komedie dell'arte, dvorské slavnosti, karneval, maska, maškarní slavnost, maškarní kostým, maškarní ples, portrét v masce

## **Abstract**

The bachelor's thesis is divided into two parts. The first deals with the phenomenon of the masquerade ball as a popular court festivity of the Baroque period. The second focuses on masquerade masks and masquerade costumes based on examples of selected Baroque paintings and portraits from the European region.

The first part begins with tracking of the origins of the masquerade ball in the folk carnivals, studies their common starting points but considers their different goals. Then, there are defined three main sources of the inspiration for the masquerade. At this part are presented some particularly important masquerade festivities. The second part is focused on a study of masks, their iconography and meanings.

The innovation of this work lies in the theme itself; which at least, from the art-historian position, has not yet been devoted a separate systematic study. The aim of this thesis is to summarize already existing pieces of knowledge on the given topic based on specialized Czech and foreign literature studies, and then through the analyses of individual cultural-historical facts to present an image of masquerade festivity from the point of view of the main inspiration sources, which led to its establishment.

## **Keywords**

Carnival, commedia dell'arte, court festivities, disguise, mask, masquerade ball, masquerade costume, portrait with mask

**Počet znaků** (včetně mezer): 137 546

## **Poděkování**

Chtěla bych především poděkovat paní PhDr. Petře Oulíkové, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovala. Dále rada bych poděkovala zaměstnancům knihovny Divadelního ústavu v Praze, pracovníkům knihovny Katolické teologické fakulty a pracovníkům Státní knihovny v Drážďanech za vstřícnost, ochotu a pomoc v hledání vzácných publikací. Musím velice poděkovat svým přátelům, kteří mi taktéž pomáhali při hledání knih v zahraničí, gramatické kontrole textu a při překladech z francouzštiny. V neposlední radě děkuji svým rodičům za velkou podporu, kterou mi věnovali.

# Obsah

|   |    |
|---|----|
| Úvod.....   | 6  |
| Přehled literatury.....   | 8  |
| Část I. Od karnevalu k dvorskému maškarnímu plesu.....          | 10 |
| 1.1.    Karneval .....  | 10 |
| 1.2.    Karneval podle Michaila Bachtina .....                  | 13 |
| 1.3.    Maska a karneval v Benátkách.....                       | 15 |
| 1.4.    Komédie dell'arte .....                                 | 23 |
| 1.5.    Dvorský maškarní ples .....                             | 34 |
| Část II. Symbolika masky .....                                  | 42 |
| 2.1.    Vnímaní masky během dějin.....                          | 42 |
| 2.2.    Maska v antice.....                                     | 45 |
| 2.3.    Maska v novověké alegorii a Ikonologie Cesare Ripy..... | 52 |
| Závěr .....   | 59 |
| Seznam literatury .....   | 61 |
| Seznam vyobrazení: .....  | 93 |

# Úvod

Tato bakalářská práce se věnuje fenoménu maškarního plesu, jako populární dvorské slavnosti doby baroka a významu masky v uměleckém díle. V ní jsem nastínila dějinný vývoj ve vnímání masky v průběhu několika období pomocí nákresu hlavních kulturních jevů, kde maska hraje centrální roli, jako je (Benátský) karneval, tradice maskování v každodenním životě a divadlo komedii dell'arte. Každý z těchto jevů má odlišný způsob a cíl užití masky, i když se v něčem samozřejmě kryjí. Chtěla bych porozumět těmto cílům a tomu, jakou roli hrají pro ustanovení novodobé dvorské maškarní slavnosti, která vychází ze starších kulturních tradic. Dále jsem se pokusila o objasnění některých významů masky jako symbolického atributu v barokním umění, které však přebírá i některé starší antické podněty. Masky byla současně jak obdivovaná, tak i zavrhaná a ve svém putování časem se ukazuje jako vysoce ambivalentní koncept se širokou škálou často protichůdných smyslů.

Pro přehlednost práce není členěna historicky podle jednotlivých období, ale tematicky na dvě části. První z nich sleduje původ maškarního plesu v lidovém karnevalu, který je vyjádřením perverzní kultury smíchu podle M. Bachtina. Za tím následuje pojednání o důležitých zdrojích inspirace pro novodobý maškarní ples, za které lze pokládat benátský karneval a divadlo komedii dell'arte. V této části jsou taktéž představeny některé zvláště významné slavnosti maškarního charakteru v Evropě a nejpopulárnější dobové maškarní převleky. Druhá část pojednává o masce jako takové, sleduje její antickou tradici, odkud maska čerpá svoje pozdější významy a konotace. S přehledem k ikonografickému slovníku Cesare Ripy se rozebírají její symbolické a alegorické smysly v novověkém umění. Obě témata maškarní slavnosti a masky mezi sebou těsně souvisí, a proto četné průniky mezi nimi jsou nevyhnutelné, tak jako maska patří ke karnevalu a karneval k masce. Například v kapitole věnované benátskému karnevalu je pojednáno jak o samotné slavnosti, tak pochopitelně i o benátské masce. Anebo oddíl o komedii dell'arte se nachází v první části, jelikož postavy komedie inspirovali karnevalové a maškarní převleky, které zahrnovaly taktéž i masku. I přes několik nutných historických exkurzů od antiky po středověk, je práce orientovaná hlavně na novověkou, převážně barokní dobu, kde se slavnostní kultuře dostává velkého rozvoje.

Tato práce si klade za cíl nejdříve na základě studia odborné cizojazyčné literatury shrnout již existující dílčí poznatky k danému tématu a pak se pomocí analýzy jednotlivých historických reálií pokusit o předložení obrazu slavnosti z hlediska kulturně-uměleckého. Některé poznatky z oblasti barokních šlechtických festivit v první řadě otevírají bohatou, hlubokou a pestrou vrstvu slavnostní kultury novověku, ale mohou být taktéž užitečné i pro jakékoliv další kulturně-historické bádání. Mnohé formy barokní slavnostní kultury přetrvaly v průběhu ještě tradičního 19. st. a prožily několik vzletů a pádů ve 20. st., přesto určité módy a vzory pocházející z maškarních tradic se uchovaly až do dnešních dnů. Velká aktuálnost a přitažlivost tématu spočívá právě v tom, že tyto formy jsou stále živé, a tvoří krásné a jasné obrazy v obecném povědomí našich současníků (stačí si pomyslet na tolik oblíbenou postavku Harlekýna s Kolombinou, vzpomenout si na tradiční masky během benátského karnevalu, vybavit si divadelní hry inspirované tajemnou maskou, anebo si jen uvědomit nakolik maškarní slavnosti větších a menších dimenzí jsou oblíbené do teď). Po ikonografické stránce

odhalení nových smyslů atributu masky pomůže udělat kroky vpřed v určování významů některých enigmatických obrazů, které zatím oplývají mnoha různími se hypotézami.



## Přehled literatury

Pro téma karnevalu, jakožto kulturního jevu, základními publikacemi pro mě byl Jacques Heers<sup>1</sup> a Richard Van Dülmen,<sup>2</sup> kteří nabízejí vhled do mnoha dobových historických reálií průběhu karnevalových svátků ve středověku a raném novověku. Avšak stěžejní místo pro osvětlení socio-kulturního významu karnevalu zaujímá ruský literární vědec a teoretik kultury Michal Bachtin, který zasazuje karneval do svého velkého konceptu kultury smíchu. Ve své věhlasné knize *Francois Rableis a národní kultura středověku a renesance*<sup>3</sup> M. Bachtin podává nejen zevrubnou analýzu humorných prvků v díle francouzského autora, ale představuje syntetickou historii smíchu a jeho vnímání během dějin.

I přes zdánlivou popularitu tématu nebylo zcela jednoduché najít publikaci odpovídající naučné kvality věnovanou benátskému karnevalu. Proto objevení francouzské knihy Gilles Bertranda bylo pro mě velkým potěšením.<sup>4</sup> Zevrubná historická studie s mnoha barvitými detaily poskytuje výrazný obraz legendárního svátku, jehož dnešní podoba se přece poněkud liší od někdejší bujaré velkoleposti.

Druhou cennou studií o Benátkách je publikace Jamese Johnsona,<sup>5</sup> která se však věnuje ne tolik karnevalu, ale benátské společnosti, kde se maska stala každodenním doplňkem pro všechny sociální vrstvy. Tato pověstná benátská diskrétnost ve spojení s požitky karnevalu učinili z Benátek jeden z nejpřitažlivějších cílů mnohých cestovatelských a kavalírských cest své doby.

Co se týče literatury, týkající se tématu maškarního plesu, centrální místo zaujímá německá publikace spíše kulturně-historické povahy o dvorském maškarním plesu od Claudie Schnitzer,<sup>6</sup> která se podrobně zabývá různými druhy maškarních slavností v novověku v německo-jazyčném prostoru. Kniha uvádí užitečnou typologii slavností a na základě dobových písemných pramenů vyzvedává zajímavé informace o konkrétních dvorských plesech a festivitech. Jedním z takových pramenů, dostupných k nahlédnutí i v Praze je deník hraběte Johanna Josepha Khevenhullera-Metscha, úředníka císařovny Marie Terezie, jež zaznamenává zábavné události na dvoře z let 1742–1776.<sup>7</sup>

Pro kapitolu, zabývající se komedií dell'arte jsem používala hlavně dvě publikace českého a zahraničního původu. Jednak je to uznávaná studie od Karla Kratochvíla<sup>8</sup> a publikace věnovaná dějinám divadla obecně od Oscara Brocketta,<sup>9</sup> která byla nápomocná i pro další oddíly práce, věnované masce.

---

<sup>1</sup> HEERS 2006 — Jacques HEERS: Svátky bláznů a karnevaly. Praha 2006

<sup>2</sup> DÜLMEN 2007 — Richard Van DÜLMEN: Kultura a každodenní život v raném novověku. Praha 2007

<sup>3</sup> BACHTIN 2007 — Michail BACHTIN: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha 2007

<sup>4</sup> BERTRAND 2013 — Gilles BERTRAND: Histoire du carnaval de Venise. Paříž 2013

<sup>5</sup> JOHNSON 2011 — James JOHNSON: Venice incognito: masks in the Serene republic. Los Angeles 2011

<sup>6</sup> SCHNITZER 1999 — Claudia SCHNITZER: Höfische Maskeraden: Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit. Berlín 1999

<sup>7</sup> GROBEGGER 1987 — Elisabeth GROBEGGER: Theater, Feste Und Feiern Zur Zeit Maria Theresias 1742–1776: Nach Den Tagebucheintragungen Des Fursten Johann Joseph Khevenhuller-Metsch. Vídeň 1987

<sup>8</sup> KRATOCHVÍL 1973 — Karel KRATOCHVÍL: Komédie dell'arte doma i za hranicemi. Praha 1973

<sup>9</sup> BROCKETT 1999 — Oscar G. BROCKETT: Dějiny divadla. Praha 1999

Dalším pozoruhodným zdrojem posloužila pro mě krásně ilustrovaná britsko-kanadská studie *Harlequine unmasked*,<sup>10</sup> která se zabývá hlavně historií komedii dell'arte a jejím vlivem na soudobou kulturu a umění v Evropě, odráží se přitom od kolekce porcelánových figurek postaviček komedie ve vlastnictví Gardiner Muzea v Torontu. Výjimečnost knihy tkví právě v tom, že jako jedna z mála zrcadlí mohutný vliv komedie v umění (kde zvláštní pozornost je věnována pochopitelně porcelánu) a v kultuře, která je reprezentovaná divadlem a dvorskými slavnostmi. Jedna kapitola o maškarním plese se stala pro mou práci důležitým odrazovým můstkem a inspirativním podnětem k dalšímu bádání.

V části, věnované ikonografickému významu masky v alegoriích jsem přihlížela k Ikonologii Cesare Ripy, jako dobovému inspirativnímu zdroji pro mnohé umělce. Bylo třeba hledat v několika vydáních encyklopedií (z let 1625, 1709 a 1764),<sup>11</sup> jelikož pozdější vydání byla doplněna o nové personifikace s maskou. Pro konkretizaci některých stanovisek, vyplývajících z Ripy jsem použila dvou odborných statí od Eckharda Leuschnera<sup>12</sup> a Evy Struhal,<sup>13</sup> týkajících se alegorického obrazu Lorenza Lippiho.

---

<sup>10</sup> CHILTON 2001 — Meredith CHILTON: *Harlequin Unmasked: The Commedia Dell'Arte and Porcelain Sculpture*. London 2001

<sup>11</sup> RIPA 1625 — Cesare RIPA: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa*. I–V. Padova 1625

RIPA 1709 — Cesare RIPA: *Iconologia, or, Moral emblems*. London 1709

RIPA 1764 — Cesare RIPA: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa*. I–V. Perugia 1764

<sup>12</sup> LEUSCHNER 2010 — Eckhard LEUSCHNER: *Women and masks: the economics of painting and meaning in the mezza figura allegories by Lippi, Dandini and Martinelli*. In: FUMAGALLI 2010, 311–323

<sup>13</sup> STRUHAL 2011 — Eva STRUHAL: *A Visual Riddle: Contextualizing Lorenzo Lippi's „Allegory“ in Angers*. In: LOGEMANN 2011, 335–360

# Část I. Od karnevalu k dvorskému maškarnímu plesu

## 1.1. Karneval

### Etymologie slova

Etymologie slova *karneval* (z it. *carnevale*) má dvě verze vzniku:

1) z lat. *carrus navalis* „vůz-loď“ - speciální vůz v podobě lodě, který se používal v průvodech během pohanských antických slavnostech a později ve středověkém karnevalu.

2) nebo z lat. *carnem levare* – „opustit maso“ nebo *carne vale* – „maso, sbohem“. Jde o poslední dny před půstem, od Masopustního úterý po Popeleční středu, kdy bylo ještě dovoleno jíst masité pokrmy (*carne vale*) a celkově se jednalo o období hojnosti a blahobytu.

Karneval nebo česky Masopust – to je organizovaná městská slavnost, má svůj původ v antických saturnáliích a slavnostních průvodech na počest pohanských bohů (Dionýsus). Ve středověku a renesanci to byla lidová slavnost před Velkým půstem, které se účastnily všechny stavy. Je spojována s nekroceným veselím, průvody, maskováním, výměnou sociálních rolí. V novověku se přetvořila ve dvorní nebo šlechtický maškarový ples.<sup>14</sup>

### Karneval ve střední Evropě

Kořeny karnevalu sahají do hluboké minulosti, mají původ v lidových pohanských slavnostech antického Říma. Za původ karnevalu se označují bakchanálie, saturnálie, kulty bohyně Ceres, májové průvody, jarní obnovující oslavy a svátky prostředku léta.<sup>15</sup>

Saturnálie – slavnost na počest římského boha Saturna se odehrávala ve druhé půlce prosince, kdy končily zemědělské práce a nastávala doba odpočinku a veselí. Během slavnosti, která trvala 5–7 dnů, získali otroci svobodu, eliminovala se existující hierarchie a svět se přetáčel naruby. Dokonce pán a služebník či otrok si vyměňovali své role a povinnosti. Zakazovalo se válčit, studovat, pracovat, trestat provinilce. Během této doby panovalo nekrocené veselí karnevalového typu, lidé si vyměňovali dárky a volili žertovného krále svátku. Hojně se jedlo a pilo. Tyto slavnosti se chápaly jako vzpomínka na zlatý věk hojnosti, všeobecné svobody a rovnosti. Maska a převlékání byly důležitou součástí slavnosti, pomáhaly účastníkům se lépe vcítit do jiných přeměněných rolí.<sup>16</sup>

Ve středověku se karneval formuje z různých svátečních tradic, jako byly svátky kleriků (svátek bláznů, svátek Neviňátek), zábavy kolem svátků liturgického cyklu,

---

<sup>14</sup> HEERS 2006, 162

<sup>15</sup> Tamtéž, 162, 212

<sup>16</sup> MELETINSKY 1992 — Elezar Moisejevich MELETINSKY (ed.): *Mifologičeskij slovar*. Moskva 1992, 488

lidové hry.<sup>17</sup> Vypůjčuje si elementy z para-liturgických představení a z náboženských her.<sup>18</sup> Ve velkých evropských městech, především v Itálii, se karneval pravidelně koná už od 14. st.<sup>19</sup>

Neexistovaly slavnosti, které by úplně odstraňovaly rozdíly mezi stavy, nebo že by se slavnosti slavily společně. Přesto se slavnostní kultura lidová a dvorská navzájem ovlivňovala. Slavnosti byly důležitou součástí sociálního řádu. Maškary různého druhu pak pokračovaly dvojím směrem, jak mezi obecným lidem na ulicích, tak i ve vznešených domech.<sup>20</sup>

Během neukázněného řádění často docházelo k agresi a násilnostem, které původně měly jen symbolický ráz, ale v karnevalovém reji se tato hranice ztrácela. Pochopitelně maskovaní provinilci mohli snadněji uniknout před potrestáním. Orgastická stránka masopustu spolu se sociální kritikou vládnoucí vrstvy a církve byly důvodem proč se od 16. st. autority snažily slavení a maskování omezit nebo zakázat. V 18. st. bylo slavení masopustu výrazně omezeno, nejpřísněji však jen v protestantských oblastech. Právě protože většina svědectví o karnevalu pochází ze zákazů, jsou negativního rázu a vyzdvihují jen určité prvky oslav, nejsou tedy úplně objektivní. Kvůli zákazům se stavy víc a víc se oddělovaly od sebe, vrchnost odcházela do svých panství, kde slavila vlastní maškarní dvorskou slavnost.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> HEERS 2006, 161

<sup>18</sup> Tamtéž, 164–165

<sup>19</sup> Tamtéž, 215

<sup>20</sup> DÜLMEN 2007, 123–125

<sup>21</sup> Tamtéž, 152–154

## Maska ve středoevropském karnevalu

Maskovaný člověk měl svobodu nevázanosti, proto bylo užívání masek o mnoha především náboženských slavnostech zakazováno. Kněží a klerici nesměli nosit masku a převlékat se. V Německu a Rakousku byly masky odstraněny z většiny náboženských obřadů a kultu světců. Avšak během karnevalu byly dovoleny a očekávány.<sup>22</sup> Maškarády a maskované průvody na nový rok se stále pověřčivě chápaly jako ochrana před démonickými silami.<sup>23</sup>

Nejvýraznějším prvkem masopustu byly převleky a masky – populárním bylo přestrojení muže za ženu a opačně, za duchovní, blázny, ďábla, Harlekýna. Masky něžných tónů představovaly ženské postavy.<sup>24</sup> Kromě groteskních masek, které mohou mít podobu zvířecích nebo obludných hlav a strašlivých tvorů, jsou také obličejy jen pomalovány barvou, stříbrnou nebo zlatou. Jiné masky plní funkci začlenění člověka do nějaké skupiny, vyjadřují solidaritu.<sup>25</sup>

Karnevalové masky nesloužily přímé sociální kritice, spíše jen zdůrazňovaly určité charakterové vady lidské povahy, anebo zesměšňovali některé církevní představitele nebo vládnoucí vrstvu kvůli projevům zneužití pravomocí, ale to vše jen v mezích neškodné lidové zábavy.<sup>26</sup>

Jacques Heers upozorňuje na dobovou aktuálnost karnevalových symbolů: maska venkovana z 15. st tak neodkazuje na prastaré přírodní síly, ale „vyjadřuje hrubiánské a neomalené pohrdání lidmi z města, pocitované k neotesancům z venkova a vyjadřované spíše měšťanskou satirou.“ Proto je třeba interpretovat všechny masky a převleky ve spojení s dobovou módou a starostmi.<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> DÜLMEN 2007, 174

<sup>23</sup> Tamtéž, 131

<sup>24</sup> Tamtéž, 149

<sup>25</sup> HEERS 2006, 174

<sup>26</sup> Tamtéž, 176–177

<sup>27</sup> Tamtéž, 213

## 1.2. Karneval podle Michaila Bachtina

Karneval, jakožto svět naruby otáčí existující hierarchii a poskytuje obyčejnému člověku dočasný útěk před nesnadnou každodenností, dává pocit skoro neomezené svobody a sdružuje účastníky ve sváteční pospolitosti. Kvůli šíři tématu karnevalu je zde pro přehlednost předloženo hlavně skrze pojetí Michala Bachtina, který se svojí koncepcí kultury smíchu představuje důležitý mezník v bádání na toto téma. Ruský literární vědec a teoretik kultury Michal Bachtin ve své knize *Francois Rableis a národní kultura středověku a renesance* vysvětluje čtenáři význam a chápání různých rysů kultury smíchu aktuálních v jednotlivých dobách. Tyto rysy se mohou dost odlišovat od současné představy o smíchu a veselí. Studie M. Bachtina pomáhá docenit podstatnou a často důležitou roli tohoto kulturního jevu. Bez pochopení smíchu ve středověku a renesanci může dojít ke zkreslení celého historického kulturního rozvoje v následujících epochách.<sup>28</sup>

### Karnevalismus

Michail Bachtin zařazuje koncept karnevalu a masky do své teorie groteskního realismu, kde tzv. karnevalismus má podstatný vliv ve všech oblastech lidského života od středověku a renesance, s jistou rolí v baroku a v některých aspektech až do romantismu 19. st.

Karneval a svátky karnevalového rázu jsou podle M. Bachtina nejprůzračnějším vyjádřením a kvintesencí celé kultury smíchu, nejzřetelněji představují lidový sváteční systém obrazů. I když se jedná hlavně o renesanční kulturu se svým základem ve středověku, i pro následující baroko stále platí tradiční systém obrazů a jeho pochopení může napomoci k odhalení některých významů, které nejsou pro nás úplně jasné. Karneval „odhaluje dávný živel lidové svátečnosti jako poměrně nejlépe dochovaný fragment tohoto rozsáhlého a bohatého světa“. Právě základní zvláštnosti svátečního života středověku a renesanci karneval přechovává pro následující dobu až do 19. st.<sup>29</sup>

Vznik karnevalu probíhal postupně, vycházel z vývojově odlišných místních slavností a přebíral četné sváteční formy, které přestávali existovat sami o sobě (obřady, masky, obrazové představy). A tak se sjednocováním různých jednotlivých tradic utvořila jedna nadřazená forma karnevalu. Nejzřetelněji se tento vývoj odehrával v Itálii (Řím), Francii (Paříž) a později také v Norimberku a Kolíně nad Rýnem.<sup>30</sup>

Karneval obsahuje mnohé umělecko-divadelní prvky, ale jeho jádro není čistě umělecké, stojí na hraně umění a života samého. „Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry“. Proto karneval na rozdíl od divadla nemá rozdělení na účinkující a diváky, „karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá“. Tady M. Bachtin nastoluje svou základní definici karnevalu, která zároveň platí pro kulturu smíchu jako takovou. Karneval „má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa – obrození a obnovení, kterého se účastní všichni lidé“. Je všeobecný,

---

<sup>28</sup> BACHTIN 2007, 13

<sup>29</sup> Tamtéž, 192

<sup>30</sup> Tamtéž, 210–211

celonárodní, během něhož platí jen pravidla svobody, nese v sobě utopickou pozitivní představu o budoucnu. Autor podtrhuje, že karneval je založený na principu smíchu a *druhý* sváteční život lidu se v karnevalu projevil nejplněji. Svátek a obzvláště karneval na čas osvobozoval od panujícího řádu, veškeré hierarchie, norem a pravidel.<sup>31</sup>

### Nejpodstatnější rysy karnevalu podle Bachtina:

- univerzální charakter – všelidový
- obrozující, osvobozující
- neplatí pro něj všední společenská pravidla, řád
- neplatí hierarchie
- je to „svět naruby“ – parodie na obyčejný život
- „protikladná jednota umírajícího a rodícího ho se světa“<sup>32</sup>
- nese pozitivní utopický výhled do budoucna
- ambivalentnost karnevalového smíchu – ponižující, ale i obnovující charakter<sup>33</sup>

V úvodu a první kapitole Bachtin dokumentuje vnímání smíchu a karnevalově-svátečního principu během dějin. Svůj původ má ještě v antice, kde měla kultura humoru a smíchu své místo v literatuře a společenském životě. Saturnálie a dionýsovské slavnosti jsou pokládány za předstupeň karnevalu, jehož vývoj vyvrcholil ve středověku a renesanci.<sup>34</sup>

Důležitost úlohy kultury smíchu během středověku a renesance postupně upadá a ustupuje do pozadí před oficiální linii vážné klasické kultury, kde už nebylo místo pro smích hmotně-fyzického živlu, jak mu říká autor (obrazy těla, jídla, pití, pohlavního života). Tyto prvky začínají být považovány za neslušné. Role smíchu se zredukuje pouze na negativní zesměšňující satiru nebo parodii a ztrácí se pozitivní budující význam této kultury. Na rozdíl od dřívějších dob začíná převládat názor, že smích nemůže být univerzální formou vnímání světa, ale patří jen k specifickým jednotlivým skutečnostem společenského života. Jako by se vážné věci mohly říkat jen vážným tónem, ale M. Bachtin tvrdí, že některé podstatné aspekty světa jsou přístupné právě jen smíchově-groteskním jazykem.<sup>35</sup> Tuto teorii autor sleduje na příkladech hlavně z literatury a soustřeďuje se pochopitelně na Rableise, ale jeho úvahy jsou aplikovatelné i na některé kulturní jevy a výtvarné umění.

---

<sup>31</sup> BACHTIN 2007, 14–16

<sup>32</sup> Tamtéž, 209

<sup>33</sup> Tamtéž, 15–18

<sup>34</sup> Tamtéž, 193

<sup>35</sup> Tamtéž, 92–93

### 1.3. Maska a karneval v Benátkách

#### Počátky oslav karnevalu v Benátkách

Počátky karnevalu sahají až do 11. – 12. st., kdy se Benátkám podařilo prosadit jako mocné námořní velmoci v Adriatickém prostoru. V této době se Benátky osvobodily od působení germánské a západorímské říše, posílily svůj vliv na ostrovech a Dalmácii, a upevnily svou pozici v Byzantské říši, kde dostaly od východního císaře důležité obchodní privilegia. Státní oslavy probíhaly u příležitosti symbolického sňatku dóžete s mořem (festa della Sensa), který byl ustanoven v r. 1000 na počest dobytí Dalmácie a získání dožetem označení *dux Dalmatorum*. Svátek se konal na den Nanebevstoupení Páně 15. května. Pro město byl nesmírně důležitý kult svatého Marka, jehož ostatky se dostaly do Benátek v r. 828, avšak při požáru r. 976 zmizely a byly znovu zázračně nalezeny v r. 1094 v nové budově baziliky, kdy se konalo vysvěcení chrámu za dóžete Vitale Falieri. Oslavy světců probíhaly každoročně 25. dubna. Právě v r. 1094 padne první zmínka o karnevalu, kdy dóže Vitale Falieri dovoluje lidu veřejné zábavy v době před půstem. Slavení mělo manifestovat sílu města a soudržnost jeho lidí.<sup>36</sup>

#### Tlustý čtvrtek (*Giovedì grasso*)

Jiný svátek demonstrující prominentní pozici města a spojený s patriotickým duchem je Tlustý čtvrtek (*Giovedì grasso*), který připomínal vítězství dóžete Vitale II Michiele nad Ulrico patriarchou Akvileje v r. 1162. Podle tradice měl po své porážce Ulrico každoročně na Tlustý čtvrtek odesílat do Benátek dvanáct tlustých vepřů a dvanáct velkých bochníků chleba na znamení svého podřízení se. Později se to proměnilo v symbolické zabíjení vepřů na náměstí svatého Marka, a na začátku 14. st. se k obřadu připojil hon na býka, který měl znázorňovat akvilejského patriarchu. To se odehrávalo za hlučného jásotu veselého publika. Během 13. st. se oslavy na náměstí svatého Marka obohacovaly o různé zábavní aktivity, jako písně, hudbu, turnaje, hostiny a divadelní hry. Tyto slavnosti pokračovali i v dalších stoletích a stávaly se více a více nákladnějšími.<sup>37</sup>

Začátkem 16. st. bylo zabíjení vepřů na Tlustý čtvrtek zakázáno a nahrazeno býčími zápasy, které zůstaly oblíbené až do 19. st. Jako další elementy oslav přibyly tanec *moreska*, akrobatická vystoupení, ohňostroj a velice populární pyramidy z lidí, jmenované „Herkulova síla“ (*Forze d'Ercole*), které probíhaly jako souboj dvou soupeřících skupin. Pyramidy měly odkazovat k vítězství dóžete Vitale II Michiele nad akvilejským patriarchou, kdy se podle tradice Benátčané dostali za hradby Akvileje pomocí pyramidy z lidí, kteří se postavili na sebe. Slavnost na Tlustý čtvrtek byla přemístěna z náměstí svatého Marka na vedlejší Piazzettu, poskytující výhled na Grand kanál. Tam se postavila speciální dřevěná scéna z několika úrovní, připomínající schody, která umožňovala lepší viditelnost pro různorodé aktivity karnevalu.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> BERTRAND 2013, 20–21

<sup>37</sup> Tamtéž, 23–27

<sup>38</sup> BERTRAND 2013, 34–37



## Benátský karneval v novověku

### Karnevalové zábavy

V barokní době se karneval slaví jako nákladná a přepychová podívaná s množstvím představení a zábav, stává se ještě velkolepější, což plně odpovídá baroknímu duchu. Benátky se stávají vyhledávanou destinací šlechticů, urozené elity a některých panovníků, kteří potom přivázejí benátské tradice na svoje domácí dvory. Podle městských kronik v letech 1676 až 1743 Benátky navštívilo na padesát princů, a minimálně třináct přijelo v letech 1740 až 1791. Každá taková návštěva byla příležitostí k velkolepým oslavám, a to i mimo dobu karnevalu. Pro naše prostředí je důležité poznamenat, že císař Josef II. navštívil Benátky v červenci roku 1769 a znovu v r. 1775, císař Leopold II. přijel na jaře v r. 1791. Část urozených návštěv přijížděla do města inkognito, což bylo přirozené ve městě, kde *bauta* byla téměř oficiálním oblekem.<sup>39</sup>

Karneval představoval velkou událost pro sebe-reprezentaci Benátek, jeho pořádání bylo též otázkou prestiže pro zúčastněné. V novověku stát dohlížel nad přípravou karnevalu a pověřoval jí benátským bratrstvím, spolkům a četným umělcům. Organizace karnevalu vyžadovala dohled pod vedením univerzálního umělce, který byl zároveň architektem a sochařem. Nejznámějšími organizátory byli takoví umělci jako Leonardo da Vinci, Giuseppe Arcimboldo a Gian Lorenzo Bernini.<sup>40</sup> V 15. – 16. st. se organizací karnevalu zabývají benátské dobročinné bratrství (*Scuola Grande*) a hlavně sdružení, nazývaná *Companie della Calza* (doslovně *sdružení Kalhot* podle specifických punčoch, které nosili jejich členové). Tyto svazy *Calza* se počítaly až na 40 spolků, které byly hlavními pořadateli skoro všech zábavných a divadelních představení ve městě. To mohly být například působivé imitace námořnických bitev, regaty lodí na Grand kanálu, hudební vystoupení, balet nebo divadelní hry na plovoucím jevišti.<sup>41</sup>

Specifickým benátským typem divadla byly *momarie*, kde maskovaní herci hráli pantomimu. Původně se hrálo o svatbách, později se staly příznačným prvkem mnoha benátských slavností. Hrály se na speciálně postaveném dřevěném jevišti s rozvinutou mašinerií a bohatými dekoracemi. Nezřídka kdy byly doprovázené v Benátkách oblíbeným ohňostrojem anebo „Herkulovou silou“ (lidské pyramidy). Součástí slavností byly alegorické představení s různými personifikacemi oděnými do přepychových obleků. Ty mohly představovat antické bohy a roční doby se svými atributy. Tyto představení od začátku 16. st. propojovaly různé scénické podívané do jednoho působivého a velkolepého slavení, které svým většinou udělalo z Benátek přitažlivý a vyhledávaný turistický cíl.<sup>42</sup>

Už od konce 15. st. bylo v oblibě stavět plovoucí jeviště pro divadelní představení na vodě. Konstrukce měla podobu kruhového tvaru z vorů ležících na dvou lodích a ozdobených sloupy a kopulí. Taková scéna se jmenovala „divadlo světa“, protože měla svým kruhovým tvarem a uspořádáním vyjadřovat představu dokonalého univerza. S nástupem baroka se tyto scény stávaly více a více zdobnějšími a nákladnějšími. Mohly mít podobu hory s rostlinstvem, kam se umísťovaly jeskyně, malé dekorativní

<sup>39</sup> BERTRAND 2013, 74–79

<sup>40</sup> ROUSOVÁ 2008 — Andrea ROUSOVÁ (ed.): *Tance a slavnosti 16.–18. století*. Praha 2008, 327

<sup>41</sup> BERTRAND 2013, 79–84

<sup>42</sup> Tamtéž, 68–74

stavby, triumfální oblouky, sloupy a schody. Tuto konstrukci zdobily mořská antická božstva (jako Neptun s Amfítrite), mořské příšery, sirény, delfini, lvy jako symbol Benátek a různé personifikace a složité alegorie. Na takto zdobených scénách se odehrávaly divadelní inscenace, momarie, maškarády, hudební a zpívána představení. Pokročilá efemérní architektura se uplatňovala také při stavbě jeviště na Piazzetě, které začátkem 18. st. vypadalo jako zámek na platformě a inspirovalo se klenutou stavební strukturou, později dostalo štíhlejší podobu tří-úrovňové konstrukce.<sup>43</sup>

Divadlo bylo nejoblíbenějším potěšením benátského publika v době karnevalu a mimo něj. Počet státních a soukromých divadel ve městě dosahoval až 16, z nichž 8 fungovalo současně. Byla to divadla operní, hudební a komická. Nejpopulárnější divadelní aktivitou během karnevalu byla komedie dell'arte, jejíž masky se dost rychle prosadily jako maškarní převleky. V 16. – 17. st. v Itálii existovalo několik uměleckých souborů dell'arte jako Gelosi, Uniti a Confidenti.<sup>44</sup>

Benátky během karnevalu poskytovaly i zábavy jiného druhu jako veřejné a privátní večírky, prostitute a hazardní hry, tolerované jen v Il Ridotto, což byl oficiální hrací dům, který musel zamezit neřízeným hazardním praktikám.<sup>45</sup>

### **Karnevalové zábavy pocházející ze svátku Tlustého čtvrtka**

Karneval převzal některé druhy starších zábav ze svátku Tlustého čtvrtka. To byly různé sportovní aktivity (akrobatické inscenace, lidské pyramidy, později zakázané pěštní boje), mečový tanec Moresca a býčí zápasy.<sup>46</sup>

Při akrobatickém představení nazývaném Let anděla byl akrobat vytažen na zvonici svatého Marka, odkud se vyšplhal na špicí věže, kde na provaze předváděl různé triky s využitím rovnováhy. Pak se spouštěl dolů a při tom házel květy a papírky s básněmi na oslavu dóžete.<sup>47</sup>

Slavnostní zabíjení býků, ozdobených girlandami z květů patřilo k jedné z nejoblíbenějších karnevalových atrakcí Benátčanů. Tradice pocházela ze staršího rituálu, připomínajícího vítězství dóžete Vitale II. Michiele nad patriarchou Akvileje ve 12. st. a v průběhu staletí nadále apelovala k mocenskému postavení Benátek jako námořnické velmoci. Zápasy probíhaly každý den od 10 do 12 hodiny večer a byly dovolené od samého začátku karnevalu 26. prosince až do poslední karnevalové neděle. Tato působivá podívána byla doprovázena pyrotechnickým představením za použití ohňostrojů. Nehledě na nebezpečí zápasy s býky zůstávaly nesmírně populární až do pádu Benátské republiky na konci 18. st.<sup>48</sup>

Tanec Moresca pocházející z 15. st. měl znázorňovat boj křesťanů s Maury a tančil se v rychlém tempu na špičkách s 16 až 24 tanečnicí s použitím falešných mečů k imitaci šermu. V době renesance sloužil jako populární předehra před maškarádou nebo *momarii*. Pak se osamostatnil jako plnohodnotný druh zábavy. Předváděl se na speciálně vybudované scéně spolu s ohňostrojem a zůstal na programu karnevalu až do konce 18. st.<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> BERTRAND 2013, 74–79

<sup>44</sup> Tamtéž, 84–85

<sup>45</sup> Tamtéž, 37

<sup>46</sup> Tamtéž, 40

<sup>47</sup> Tamtéž, 40–45

<sup>48</sup> Tamtéž, 40–45

<sup>49</sup> Tamtéž, 40–45

## Benátská maska

Začátky nošení masky v Benátkách se obecně kladou do doby po dobytí Konstantinopole křižáky v r. 1204. Přes výskyt hypotézy o původu masek z Orientu, to nemůže být prokázáno a tak otázka zůstává otevřená.<sup>50</sup> První zmínka o použití masek z r. 1268 pochází ze zákazu městské rady mít nasazenou masku a při tom házet vajíčka s růžovou vodou do lidí. Jednalo se o tzv. „hru s vejci“ [1], při které skupiny převlečených mladíků házeli prázdná vajíčka naplněná růžovou vodou na mladé dámy (na rytině Bertelliho jsou mladíci v kostýmech čertů). Toto nařízení, se zřejmě kvůli jeho nedodržování, pak muselo ještě zopakovat.<sup>51</sup> Poté až do 17. st. následovaly další zákazy omezující užívání masek. Existovala nařízení zakazující mít nasazenou masku v noci, chodit v masce do ženských klášterů, oblékání masky pro prostitutky.<sup>52</sup> Většího rozšíření se masce dostalo začátkem 15. st., kdy vzniká profese výrobce masek (mascareri), které patřili spolu s výrobcí papier-mache do cechu malířů.<sup>53</sup> Maska byla objektem karnevalu, ale užívala se i při jiných příležitostech. Od renesance se ve městě pořádaly různé aktivity s použitím masek. To byly např. maskované divadelní hry, maškarády na mytologická témata, a od 16. st. představení komedie dell'arte.<sup>54</sup>

## Maska v denním životě Benátčanů

Už od konce 17. stol. se maska v Benátkách dostala za hranice samotného karnevalu a začala se nosit i jako součást každodenního obleku. Maska dominovala v společenském životě 18. st. po šest měsíců v roce od podzimu do začátku půstu. Objevovala se pak během léta při městských slavnostech a ceremoniích. Návštěvníci Benátek si asociovali masku s karnevalem, a proto často mylně předpokládali, že Benátčané slaví karneval šest měsíců v roce. Karneval vždy znamenal masku, ale maska ne vždy znamenala karneval. Maska se používala jak v běžném životě (třeba při osobní schůzce v kavárně, na procházce), tak i návštěvě koncertů, opery, divadla, při formálních plesech. Rovněž byla maska nutným atributem veřejného života a státních příležitostí jako vítání zahraničních vyslanců a diplomatů, svatby oficiálních osob, obřady zakládání kostelů, určité svátky církevního kalendáře, slavnostní ceremonie s dožetím. Při tom distance mezi divadelní i slavnostní maskou a maskou každodenní byla stále velká. J. Johnson tvrdí, že používání masky na denní bázi potřebovalo překonání starších antických konotací masky jako znesvěcující nebo spojené s podsvětím, které ještě pořad zůstávaly silné v divadle.<sup>55</sup> Maska však byla úplně zakázána po dobu Půstu, deset dní před Vánoce a na určité církevní svátky během roku. I když nařízení nebyla úplně důsledně dodržována, alespoň se po tyto dny uzavíraly obchody výrobců masek. V době karnevalu nošení masky bylo zakázáno

---

<sup>50</sup> BERTRAND 2013, 33–34

<sup>51</sup> JOHNSON 2011, 54–55

<sup>52</sup> BERTRAND 2013, 27–29

<sup>53</sup> Tamtéž, 33–34

<sup>54</sup> JOHNSON 2011, 55

<sup>55</sup> Tamtéž, 47–55

po čtvrté hodině od setmění.<sup>56</sup> Maska poskytovala anonymitu, a proto nebylo přijatelné, aby se maskovaní lidé oslovovali navzájem podle jména. Jediným hodným oslovením bylo „Pane/Paní Masko“. Jakákoliv urážka se brala mnohem vážněji, pokud se týkala člověka v masce. Za největší urážku se pokládalo strhnout někomu masku, to se mohlo odehrát jen za závažných okolností.<sup>57</sup>

### **Karnevalový převlek v novověku**

Představu o karnevalovém převleku v novověku pomáhají udělat hlavně dvě sbírky vyobrazení benátského kostýmu, jedna je sbírkou rytin od Francesca Bertelliho nazývaná *Il carnevale italiano mascherato* z roku 1642.<sup>58</sup> Sbíрка představuje původně třicet rytin s náměty a převleky z Benátského karnevalu. Dvanáct z těchto vyobrazení Francesco převzal od svého otce Pietra Bertelliho ze staršího cyklu vyobrazení kostýmů *Diversarum nationem habitus* (1594). Podle cyklu Francesca Bertelliho lze říci, že v renesančních Benátkách byly oblíbené kostýmy divých mužů [2], démonických žen, sedláků, Němců, Židů, kostýmy z Orientu nebo z Benátských kolonií. Taktéž se používaly ženské kostýmy u mužů a opačně, což bylo odsuzováno a kritizováno, ale jejich obliba trvala i nadále. Nejpopulárnějšími byly kostýmy postav komedie dell'arte. Dále se objevovaly kostýmy jako orientální dáma, básník, kuplířka, stařec, prostitutka, ubožák. V podstatě si Benátčané mohli dovolit jakékoliv přestrojení, jen s výjimkou oděvu církevních nebo státních autorit, které byly zakázané.<sup>59</sup>

Druhý cyklus kostýmů představuje už pozdější sbírka barevných akvarelů od Giovanniho Grevembroche (*Gli abiti de' veneziani...*) z r. 1755.<sup>60</sup> Tato velká sbírka v podobě čtyř dílů vyobrazuje kostýmy Benátčanů z různých období a za různých okolností, jsou tam jak oděvy každodenní, tak i slavnostní a karnevalové převleky. Rovněž jsou tam i nejrůznějších vyobrazení benátských profesí a jejich činností, obchodníků, sportovních a zábavních aktivit, jako například zobrazení pro Benátky příznačného výrobce masek [3]. Pozoruhodné jsou karnevalové převleky a zábavy, které jsou u Grevembroche podrobně znázorněné a doplněné popisem.<sup>61</sup>

### **Čtyři skupiny karnevalových masek podle Gillese Bertrande**

Gilles Bertrand představuje svou typologii masek platnou od 16. do 18. st., kde převládaly hlavně čtyři kategorie převleků. K první skupině patřily kostýmy komedie dell'arte, které se dostaly do karnevalu po roce 1550. Nejoblíbenějšími postavami byli: Harlekýn, Pantalón, Doktor, Brighela, Pierrot, Pulčínella, a Kolombina, dále Scaramouche, Coviello, Truffaldin, Tartaglia, a ze starších panů Kapitán Magnifico a Mattacino. Druhá skupina představovala kostýmy burleskního typu s nadsazenými a deformovanými tělesnými nebo obličejovými rysy, jako zvýrazněný nos či uši. Sem

<sup>56</sup> JOHNSON 2011, 47–50

<sup>57</sup> Tamtéž, 51–52

<sup>58</sup> PADOAN URBAN 1986 — Lina Padoan Urban: *Il carnevale veneziano nelle maschere incise da Francesco Bertelli*. Milán 1986

<sup>59</sup> BERTRAND 2013, 45–60

<sup>60</sup> GREVEMBROCH/MARIACHER 1981 — Giovanni GREVEMBROCH / Giovanni MARIACHER: *Gli abiti de' veneziani, di quasi ogni età con diligenza raccolti, e dipinti nel secolo XVIII*. Benátky 1981

<sup>61</sup> REATO 1988 — Danilo REATO: *Le Maschere Veneziane*. Benátky 1988

patřilo *gnaghe*, což bylo převlečení muže za ženu z chudších poměrů nebo prostitutku s maskou, připomínající kočičí tlamu. Burleskní kostýmy byly méně populární v karnevalovém dějství než jiné typy masek. Třetí skupina poskytovala největší možnost k sociální nebo fyzické přeměně, například když se člověk převlékal za zvíře jako medvěd nebo osel. Muži se mohli převlékat do ženských šatů a opačně. Na sociální úrovni to mohlo být převlečení do některého z běžných povolání, jako advokát, obchodník, voják, lékař nebo služka. Čtvrtá skupina zahrnovala exotické převleky Turků, Peršanů, Maurů, čínských princezen a sultánů. Sem patřily i kostýmy z jiných evropských zemí (Němců, Francouzů, Španělů, Švýcarů), ale taktéž i mytologické postavy nymf a satyrů. Pokud nebyla zvolena jedna z nejběžnějších masek – jako volto, vlk nebo dámská moretta, hlavním pramenem inspirace zůstávaly kostýmy dell'arte a orientální převleky.<sup>62</sup>

### Benátské masky pro každodenní použití

*Bauta* nebo „vznešená maska“ (*maschera nobile*) byla nejoblíbenější maskou v Benátkách, nejen v době karnevalu, ale i vždy, kdy dotyčný potřeboval soukromí. Používala se na ulicích, náměstích, v hracích domech atd. Každý si mohl dovolit bautu, jak šlechtic nebo advokát, tak i gondoliér, nebo dokonce klerik. I když maska mohla srovnávat sociální hranice, stejně zůstávaly zachované nepatrné rozdíly v kostýmu a platila určitá hierarchie chování a jednání.<sup>63</sup> Bílá maska ve formě trojúhelníku, zvaná *bauta* nebo *volto* byla nejvíce využívanou v Benátkách během 18. st. (od konce 17. st. po pád Benátské republiky v r. 1797).<sup>64</sup> Masku se vyráběla z plátna nebo kartonu, pomalovaného bílou barvou. Masku trojúhelníkového formátu zakrývala ústa, přesto byla ustrojena tak, aby se dolní část jednoduše zvedala nad obličejem a bylo možné jíst a pít bez sundávání masky. K této masce neoddělitelně patřil černý trojcípý klobouk a černý hedvábný plášť s kapucí často podšitý krajkou. Tento plášť se oblékal pod klobouk a zakrýval ramena, šíji a část hlavy zezadu a z boků. Často se označení *Bauta* vztahuje nejen na masku ale na celý tento převlek, který byl poměrně dostupný, a proto si ho mohl dovolit skoro každý. Naproti tomu silnější plášť *tabarro* vyjadřoval sociální statut nositele, byl sešit z dražších látek a většinou byl nošen jen urozenou částí společnosti a buržoazií. Tento převlek byl používán jak muži, tak i ženami. A byl jediný, který se nosil i mimo období karnevalu, jako univerzální oblek vhodný k mnoha příležitostem. Na obraze Pietra Longhiho je představená Scéna z hráčského domu Il Ridotto, [4] na které jsou přítomny tři černé dámské moretty a čtyři bauty v třírohých kloboukách, z nichž tři pánové jsou oděni do černých klasických plášťů *tabarro* a dáma v popředí má světlou luxusnější verzi pláště, přičemž přechod mezi maskou a rameny ji příkrývá průhledná krajková pokrývka. U pánů tento přechod dělá hedvábný černý plášť. Když se maska sundávala, nosila se připevněna ke klobouku shora, jak je vidět na portrétu dámy od Alessandra Longhiho [5]. V oficiálním životě Benátčanů platila určitá pravidla vzhledu – od pánů se očekával strohý prostý vzhled, pro dámy byla preferována černá barva šatů. Naproti tomu slavnostní oblek mohl být velice pestrý a nákladný. Bauta přitom vystupovala jako střední kompromisní řešení mezi oběma

<sup>62</sup> BERTRAND 2013, 45–60

<sup>63</sup> Tamtéž, 45–60

<sup>64</sup> JOHNSON 2011, 49

možnostmi. Ve střední Evropě byl obdobný oblek sestávající se z pláště a kapuci známý jako *domino*.<sup>65</sup>

Původně *domino* (od lat. dominus – pán) byl svrchní oděv duchovních v Itálii a Španělsku. Plášť s kapucí, který mniši používali venku za špatného počasí. Nejprve pokrýval jenom vrchní část těla, pak se prodlužoval až ke kotníkům a zakrýval celou postavu. Od 16. st. proniká do panského a dámského světského kostýmu a obléká se o maškarádách spolu s maskou. Benátská bauta, která se nosí s trojčipým kloboukem je formou *domina*.<sup>66</sup> V 18. st. se *domino* rozšiřuje všude po Evropě, původní černá varianta se proměňuje dovariací v mnoha odstínech, oblek se zdobí mašlemi a kanýry,<sup>67</sup> jak je vidět na dochovaném růžovém hedvábném *dominu* z Muzea Viktorie a Alberta v Londýně (kolem 1765-1775) [6].

Na rozdíl od univerzální bauty maska *moretta* (černá) nebo *servetta muta* (němá služka) byla vyhrazena jen ženám. Maska se vyráběla z černého sametu, měla oválný nebo kulatý tvar, a pokrývala obličej, nechávaje po okrajích viditelný pruh pokožky, jako je vidět na obraze *Moretta* od Felice Boscarati (1780) [7]. Jako jeden z mála portrétů ukazuje tuto masku nasazenou na obličej, a tak nechává portrétovanou dívku zcela anonymní, ale zároveň propůjčuje i velký půvab. Maska neměla ústní otvor a musela být přidržovaná pomocí zubů, proto, její nositelka nemohla mluvit bez sundání masky, jak také napovídá její název. Je známo mnoho portrétů, kde dáma přidržuje masku rukou, jak z Benátek (jako například portrét Felicity Sartori módním tureckém vystrojení od Rosalby Carriery, kolem 1728-1741, [8]), tak i ze středoevropského aristokratického prostředí.<sup>68</sup>

Dalším populárním dámským doplňkem byla *zenda* nebo *zendale*, což je černý šátek ze silné látky, který pokrýval hlavu, spadal kolem ramen a živůtku a zavazoval se kolem pasu. Tento doplněk nosily dámy většinou ráno a do kostela, když neměli masku [9].<sup>69</sup>

## Maska jako módní doplněk

Možná ještě dřív než v Benátkách, se ve Francii v 16. st. masky začínají používat jako součást každodenního života, hlavně dam. Polomaska ze sametu nebo taftu se držela podobně jako *moretta*, pomoci úst a sloužila jako doplněk převážně cestovního a vycházkového kostýmu. Maska chránila proti prachu, byla ale rovněž i součástí koketní etikety.<sup>70</sup> Jelikož bílá barva pleti byla vždy v oblibě, od začátku 17. st. se maska používá jako doplněk chránící pleť proti slunci. Některé francouzské urozené dámy se ani neobjevovali venku bez sametové masky.<sup>71</sup> Největší popularity se masce dostalo v Holandsku a v Anglii. Nesměla se ale nosit v přítomnosti panovníka.<sup>72</sup> Na rytinách Václava Hollara pozorujeme ženy, oblečené do módních šatů, které mají černou obličejovou polomasku. Většinou symbolizují alegorie zimy, kde maska a velký kožešinový rukávník se stávají pro Hollara nedílnou součástí zimního vystrojení mladé

<sup>65</sup> BERTRAND 2013, 45–60

<sup>66</sup> Hertha SIMON: *Domino*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte IV*. Stuttgart 1958, 154–157

<sup>67</sup> ROUSOVÁ 2008, 295

<sup>68</sup> BERTRAND 2013, 55–60

<sup>69</sup> Tamtéž, 55–60

<sup>70</sup> KYBALOVÁ/LAMAROVÁ/HERBENOVÁ 1973 — Ludmila KYBALOVÁ / Milena LAMAROVÁ / Olga HERBENOVÁ: *Obrazová encyklopedie módy*. Praha 1973, 470

<sup>71</sup> KYBALOVÁ 1997 — Ludmila KYBALOVÁ: *Dějiny odívání: Barok a rokoko*. Praha 1997, 19

<sup>72</sup> KYBALOVÁ/LAMAROVÁ/HERBENOVÁ 1973, 471

dámy [10]. Černá decentní polomaska se stává populární rovněž i u mužů.<sup>73</sup> Ve druhé polovině 17. st. se mnohé druhy masek stávají součástí evropské módy, vyobrazují se na portrétech jako módní doplněk nebo nesou i určitý symbolický smysl.<sup>74</sup> Pak se masky ještě nosí v době rokoka,<sup>75</sup> v klasicismu se ale částečně stávají odznakem lehkých žen. Jinak se smějí nosit při divadelních premiérách a slavnostech a nezbytné jsou jen o karnevalech.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> KYBALOVÁ 1997, 29, 51–52

<sup>74</sup> KYBALOVÁ/LAMAROVÁ/HERBENOVÁ 1973, 178

<sup>75</sup> KYBALOVÁ 1997, 130

<sup>76</sup> KYBALOVÁ/LAMAROVÁ/HERBENOVÁ 1973, 178, 471

## 1.4. Komedie dell'arte

Komedie dell'arte měla prominentní vliv v kulturním prostředí Evropy 17. - 18. st. Postavy komedie se staly inspirací pro četná umělecká díla a předměty užitého umění, jako porcelánové figurky. Muzeum Gardiner v Torontu, které se zaměřuje na keramiku a porcelán, má ve své kolekci pozoruhodnou sbírku 150 porcelánových figurek inspirovaných komedií dell'arte. Sběrka obsahuje předměty skoro ze všech evropských porcelánek a představuje kostýmy, komická gesta a pózy postav komedie. Kompozice z těchto figurek se stávaly ideální ozdobou pro dekoraci stolů během různých slavnostních příležitostí. Figurky mohly sloužit nejen jako okrasný prvek, ale i živě korespondovat se skutečnými divadelními postavami, které účinkovaly v představeních při těchto slavnostech. Centrem rozvoje tehdejší porcelánové produkce byla Míšeňská manufaktura, založena saským kurfiřtem a polským králem Augustem Silným v r. 1710 jakožto první v Evropě. Nejslavnějším vedoucím modelářem porcelánky byl od r. 1731 až do své smrti v r. 1775 Johann Joachim Kändler, který vytvářel návrhy pro formy na odlévání porcelánu a kontroloval provedení práce. Kändler vytvořil sérii porcelánových doplňků a elegantních figurek ve stylu rokoko s náměty komedií dell'arte, která byla právě velice populární u dvora a šlechty.<sup>77</sup>

Charakteristické kostýmy komedie byly hojně a s oblibou užívány na maškarních plesech v 18. st. v mnoha evropských metropolích. Proto ne vždy je možné určit, jestli jednotlivý kostým patřil na jeviště nebo sloužil jako maškarní převlek. K jejich identifikaci mohou napomoci písemné prameny, pokud jsou dochované anebo informace o původu převleků. Šatník divadelní sbírky na zámku v Českém Krumlově obsahuje na 150 kostýmů, z nichž několik představují kostýmy komedie dell'arte a některé jsou vyobrazené na Ledererově fresce z roku 1748 v Maškarovém sálu zámku. Jsou to Pantalón, Doktor, Kapitán, Harlekýn, Pulcinella, Pierot, Skaramuš a Scapin.<sup>78</sup> Kostýmy dell'arte byly široce používány i pro jezdecké maškarové slavnosti – karusely. Například na tlusté úterý (Mardi Gras) 17. února 1722 v Drážďanském Zwingeru byla Augustem Silným pořádána velkolepá slavnost Caroussel Comique. Bylo zformováno osm kvadrilů, sestávajících se z devíti dam a kavalírů, příslušníků dvoru. Každá kvadrila byla vystrojená podle jednotlivé postavy z komedie dell'arte: jako Skaramuš, Crispin, Harlekýn, Pantalón, Doktor, Brighella, Pulcinella a Kapitán. Průvod začínal od císařských koníren a pokračoval městem až do královské oranžerie v Zwingerském paláci, kde končil koňskými dostihy, hostinou a maškarovým plesem.<sup>79</sup>

Následující přehled nejpopulárnějších postav komedie, jejich kostýmů a masek pomůže k lepší orientaci ve světě barokních divadelních a maškarních reálií.

---

<sup>77</sup> CAMPBELL 2006 — Gordon CAMPBELL(ed.): The Grove Encyclopedia of Decorative Arts, II, Oxford 2006. 535–536

<sup>78</sup> CICHROVA 1994 — Kateřina CICHROVA: The wardrobe of the barock theatre. In: Czech theatre VII, 1994, 27–31

<sup>79</sup> CHILTON 2001, 167–168



Commedie dell'arte – komedie dell'arte (od *arte* – umění i řemeslná dovednost, profesionální umělecké řemeslo herecké<sup>80</sup>)

Komedie dell'arte je italské improvizované, převážně komediální divadlo vzniklé v renesanci, příznačné ustáleným souborem typických postav – masek. Karel Kratochvíl poukazuje na dvoukolejnost divadla – jeho dvě větve, lidovou a dvorskou. Toto divadlo je plastické přizpůsobivé pro různé podmínky a je ovlivňované místními prvky. To znamená, že v jednotlivých zemích se mohlo uchytit a bylo úspěšné právě kvůli schopnosti variace. Tak například velké popularity se komedie těšila ve Francii, kde dostala druhý dech a rozvíjela se podle vlastních kulturních módů. Původní italská verze byla zpětně ovlivňována tou francouzskou.<sup>81</sup>

Na původ komedie není pevný názor. Její prvky se spatřují v antické atelské frašce, kterou mohli uchovat středověcí potulní herci.<sup>82</sup> Miklashevskyy konstatuje, že se komedie zrodila v době renesance z pouličních vystoupení herců, akrobatů a amatérů.<sup>83</sup> Podrobněji to rozvádí Kratochvíl, který odvozuje vznik komedie z více složek italského divadla různých žánrů (náboženské, mimos), a také vidí jeho kořeny v divadle pouličních bavitelů na tržišti a náměstí a v divadelních prvcích karnevalu.<sup>84</sup>

Na tržištích, u pomocníků šarlatánů a v karnevalu se zformovaly základní lidové typy sluhů jako Harlekýn a Pulčinella a starších pánů – komických Pantalona a Doktora, kteří se pak stávají hlavními aktéry komedie dell'arte jako nejvýraznější charaktery. V karnevalu se přirozeně rodí improvizované příležitostné divadlo, kdy jednotlivý maskovaní účastníci karnevalu dávají projev svým náklonostem k veřejnému vystoupení.<sup>85</sup>

Vznik komedie nejde přesně datovat. První jistý písemný doklad pochází až z roku 1568, i když její formy pravděpodobně existovaly již dříve. Největší popularity se komedie těšila v letech 1570–1650.<sup>86</sup>

Po svém vrcholu v 17. st. začala komedie v 18. st. postupně upadat, ale i přesto se hrála dlouho i nadále. Byla populární nejen v celé Itálii a okolních zemích, jako Španělsko a Francie, ale herci komedie působili též i v Německu, Rakousku, Anglii a Rusku. Pro svůj dlouhý vývoj během století a geografickou rozlehlost je toto divadlo značně variabilní.<sup>87</sup>

Na rozdíl od příležitostných inscenací u dvora, uváděných většinou jen jednou, na kterých se podíleli dvorští umělci a kde hráli dvořané sami, komedie dell'arte byla improvizované italské divadlo hereckých profesionálů, fungující na trvalém základu.<sup>88</sup>

Prvním hlavním charakteristickým znakem komedie je **improvizace**. Hry komedie se vytvářeli metodou *all'improvviso* v rámci určitého scénáře nebo dějové linie. Pomocí

---

<sup>80</sup> KRATOCHVÍL, 16

<sup>81</sup> Tamtéž, 15–16

<sup>82</sup> BROCKETT 1999, 175

<sup>83</sup> MIKLASHEVSKYY 2017 — Konstantin M. Miklashevskyy: La Commedia dell'arte, ili teatr italyanskykh komediantov XVI, XVII i XVIII stoletiy. Moskva 2017, 42

<sup>84</sup> KRATOCHVÍL 1973, 23, 54

<sup>85</sup> Tamtéž, 39–40, 60–61

<sup>86</sup> BROCKETT 1999, 179

<sup>87</sup> MIKLASHEVSKYY 2017, 42

<sup>88</sup> BROCKETT 1999, 175

improvizace dosáhla komedie velké popularity, protože se herci měli možnost přizpůsobit jakýmkoliv okolnostem místa (zprávy, historky, přízvuky), kde se právě nacházeli, což dělalo jejich hru živější, aktuálnější a ještě zábavnější pro diváky.<sup>89</sup> Na jednu stranu měli herci vždy určitou volnost, na druhou se děj odehrával v rámci zápletky, která byla předem dána, a vědělo se, co se od herců očekává. Přestože herec obvykle po celý život hrál stejnou roli a jeho repliky se často opakovaly, zůstávala v představení spontánnost. Herec si nikdy nebyl jist, co řekne a předvede jeho partner, a tak se musel plně soustředit na děj. Zápletka nejpůvodnějších komediálních scénářů se točila kolem lásky, intrik, převleků a humorných nedorozumění.<sup>90</sup>

Druhou charakteristikou komedie jsou **ustálené typy postav**. Herci představovali vždy konkrétní pevné typy lidí, většinou humorné a často groteskní.<sup>91</sup> Tyto typy vždy předávají určitou lidskou vlastnost v přehnaných karikovaných rysech. Jelikož většina postav měla obličejové masky, které měly ustálený emocionální výraz, musel vše herec vynahrazovat nadsazenými gesty.<sup>92</sup>

Počet masek komedie napočítává do sta představitelů. Ale většinou se jedná o příbuzné typy, lišící se jen jmény a nepodstatnými detaily. Typický benátský soubor byl deseti až dvanáctičlenný a obvykle zahrnoval dva páry milenců, jednu služku, Kapitána, dva sluhy (Harlekýna a Brighelu) a dva starší muže (Pantalona a Doktora).<sup>93</sup> V neapolské verzi v rolích sluhů byl za chytrého Coviello, za hloupého Pulcinella, a místo Kapitána – Scaramuccia, který se pak stal jedním ze sluhů. Ale ve skutečnosti nejpůvodnějšími hvězdami byli Harlekýn a Pulcinella.<sup>94</sup>

Scénické typy se dělily do dvou skupin: vážné nebo běžné a komické – nadsazené.

**Do první skupiny** patří vážné role milenců (*innamorati*), kteří byli dobře vychováni, hezcí, oblečení podle dobové módy a neměli masky. Tyto role se chápali jako norma v porovnání s nadsazenými zvláštnostmi ostatních typů.<sup>95</sup>

Hlavní zápletkou a motivem komedie byla láska mezi milenci, kterým se stavějí překážky. Hra o lásku, kde sluhové jednájí ve prospěch milenců proti intrikám starších pánů je zdrojem pro hlavní komickou linii dějství.<sup>96</sup>

**Druhou skupinou** jsou humorné – nadsazené role.

Maskované role starších mužů a sluhů mají už jen čistě komický charakter. Vedoucí skupinou, na které se zakládala hlavní humorná linie, byly právě masky – maschere. Nejdůležitější představitelé – Pantalón, Doktor a oba zanni (sluhové). Už jenom jejich zjevení na scéně mělo ihned vzbudit vlnu veselí, a celý jejich vzhled včetně masky, kostýmu, specifické manýry vystupování a přízvuků k tomu sloužil.<sup>97</sup>

---

<sup>89</sup> MIKLASHEVSKYY 2017, 42

<sup>90</sup> BROCKETT 1999, 176–177

<sup>91</sup> MIKLASHEVSKYY 2017, 42

<sup>92</sup> KRATOCHVÍL 1973, 59

<sup>93</sup> BROCKETT 1999, 179

<sup>94</sup> KRATOCHVÍL 1973, 101

<sup>95</sup> BROCKETT 1999, 177

<sup>96</sup> KRATOCHVÍL 1973, 129–130

<sup>97</sup> MIKLASHEVSKYY 2017, 42

## **Základní soubor nejpůvodnějších komických masek** (Lze rozdělit na dvě skupiny – starší muži – pány a sluhy – zanni.)

Role starších mužů:

### **Pantolon (Pantalone)**

Původně lakomý benátský obchodník, hádavý, dvoří se jedné z mladých dívek, což vzhledem k jeho věku vede k četným komickým příhodám. Nebo vystupuje jako otec, který chce výhodně provdat svou dceru a odhání jejího chudého milence. Pokud má manželku, nastavuje mu parohy. Je zesměšňovaný jak od rodiny, tak i od ostatních postav. Hovoří elegantním benátským nářečím.<sup>98</sup>

### *Kostým*

Oděv Pantalona je renesančním oděvem benátského kupce a je celý v červené barvě, která byla v té době odznakem vysokého sociálního postavení benátských obchodníků. Skládá se z přiléhající těsné vesty, krátkých nebo dlouhých kalhot a punčoch. Červený kostým doplňoval dlouhý až po kotníky a široký černý plášť se širokými rukávy – zimarra. Na nohách měl Pantolon obuté sandály nebo měkké pantofle a na hlavě červenou nebo černou čepici různých tvarů, většinou bez okraje. U pásu měl měšec nebo i dýku.<sup>99</sup> Takový kostým je vyobrazen na akvarelu ze 17. st. od Lodovica Ottavia Burnaciniho, kde je doplněn o kontrastní bílý šátek za páskem [11]. Ve sbírce divadla zámku Českého Krumlova se dochoval jeden kostým Pantalona. Při tom jeden z původně čtyř kostýmů byl ženským protějškem k Pantalonovi [12].<sup>100</sup>

Porcelánová figurka Pantalona podle modelu od Franze Antona Bustelliho patří do série figurek členů postav komedie dell'arte, které se často používaly jako stolní ozdoby při slavnostních příležitostech. Franz Anton Bustelli pracoval pro významnou Nymphenburgskou porcelánku založenou v r. 1747 bavorským kurfiřtem Maximiliánem III. Josefem Wittelsbachem. Pantolon je ztvárněn ve své typické póze, jejíž předloha zřejmě pochází ještě od Jacquese Callota, který vytvořil populární cyklus postav komedie z první čtvrtiny 17. st. Pantolon stojí v lehkém předklonu, paže má zasunuté pod pláštěm za zády a hlavou se pootáčí do protisměru. Je oblečen do charakteristického červeného obleku sestávajícího z vesty a krátkých kalhot se světlejšími punčochami. Černý plášť je ozdoben světlé růžovou podšívkou a límcem ve stejné barvě, která zjemňuje vzhled. Na hlavě má Pantolon nasazenou špičatou černou čepici a na nohou žluté pantofle [13].<sup>101</sup>

Tmavá **polomaska** Pantalona se zdůrazněnými tvary a velkým skobovitým nosem měla přesto realistické rysy, které nebyly tak stylizované jako u ostatních postav komedie. Pantolon obvykle měl bílé vousy na bradě protažené do špičky pro vytvoření komického efektu při mluvení.<sup>102</sup>

<sup>98</sup> BROCKETT 1999, 178

<sup>99</sup> MIKLASHEVSKYY 2017, 50–51; KRATOCHVÍL 1973, 71–75

<sup>100</sup> CICHROVA 1994, 27–31

<sup>101</sup> AGRATINA 2016 — Elena AGRATINA: Komedija dell'arte v tvorčestve Jacquese Callota. In: Academia: Tanec, Muzyka, Teatr, Obrazovanije I, 2016, 44–56

<sup>102</sup> KRATOCHVÍL 1973, 73–75

## **Doktor (Dottore)**

Role Pantalona a Doktora jsou podobné: oba jsou staršího věku, mají shodné neřesti a slabiny a oba trpí na scéně různými nezdary. Doktor nemusí být lékařem, častěji je doktorem práva a je parodií na dobovou pseudoučenost jako takovou. Pochází z Bologne, která byla známa svými advokáty, matematiky, lékaři i a jinými učenici. Hovoří boloňským nářečím a ve své řeči nadměrně používá popletené latinské citáty a nesmyslné těžkopádné filosofské výroky, aby ukázal svou vzdělanost. Ví hodně o všem, ale do hloubky nerozumí ničemu, schází mu logika a základní smysl věci.<sup>103</sup>

### *Kostým*

Kostým Doktora představoval oděv boloňského právníka, byl celý černý a měl jen několik bílých bodů. Měl doktorský talár – byl to volný plášť dlouhý až po kotníky. Pod ním nosil kabátec ke kolenům a na nohou měl krátké kalhoty, punčochy a boty s mušličkami nebo střevíce.<sup>104</sup> Na hlavě mohl mít buď čepici ve tvaru lebky nebo měkký biret se širokými poli, který se občas nosil obráceně pro větší komický efekt.<sup>105</sup> Černý kostým oživovaly zářivé světlé body: bílý široký skládaný límec kolem krku a bílé manžety. Právě tak vypadá kostým Doktora na akvarelu od Burnaciniho ze 17. st., kde dlouhý černý plášť se širokými rukávy pod sebou skrývá kabátec zapnutý na řadu knoflíků [14]. Za koženým pásem mohl Doktor nosit bílý šátek, meč, dýku nebo papír. Výrazně pozdější porcelánová figurka Doktora z konce 18. st. ho představuje v dost podobném kostýmu, akorát s kratším pláštěm, velkým objemným kloboukem a bílým kapesníkem za páskem. Doktor je ztvárněn s gestem vypočítávajícím argumenty, jak bylo zvykem při rétorických cvičeních na univerzitách. Model figurky od Antona Carla Luplau pochází z Fürstenberské porcelánky založené v r. 1747 vévodou Karlem I. z Braunschweig-Wolfenbüttelu [15].<sup>106</sup>

Černá **maska** Doktora s obrovským nosem měla zvláštní formu, zakrývala nejčastěji jen čelo a nos.<sup>107</sup> Tváře měl nalíčené na červeno jako poukaz na zálibu v pití.<sup>108</sup>

## **Kapitán (Capitano)**

Kapitán je satirou na soudobé vojenské chvastouny, kteří se objevili kvůli španělské expanzi v 16. – 17. st. v oblastech španělské sféry vlivu. Ale nejde o čistou sociální kritiku, ta se mohla objevit jen příležitostně. Kapitán je především komickou postavou.<sup>109</sup> Je to voják středního věku, který se chlubí úspěchy v lásce a v bitvách, ale ve skutečnosti se neprosadil ani v jednom. V dějství vystupoval jako nežádoucí nápadník jedné z mladých dívek, což sloužilo jako záminka k četným humorným

---

<sup>103</sup> KRATOCHVÍL 1973, 80

<sup>104</sup> Tamtéž, 82

<sup>105</sup> CHILTON 2001, 55

<sup>106</sup> KRATOCHVÍL 1973, 82

<sup>107</sup> MIKLASHEVSKYY 2017, 51–55

<sup>108</sup> KRATOCHVÍL 1973, 82

<sup>109</sup> Tamtéž, 117–118

vrcholům.<sup>110</sup> Koncem 17. st. jeho maska zanikla a ve Francii, kde se neprosadil, převzal část jeho rysů Skaramuš (Scaramuccia).<sup>111</sup>

### *Kostým*

Jeho kostým byl odvozen od vojenské uniformy. Měl na sobě meč, plášť a klobouk s perem. Nosil masku s velkým nosem, ale míval ji jen výjimečně. Zvláště vystrojený byl španělský Kapitán [16].<sup>112</sup>

### **Sluhové nebo zanni:**

(od bergamského *Zan* – „Giovanni“, podle jména jednoho z prvních herců nebo častého jména u sluhů)

Jde o nejméně populární a charakteristické členy komedie dell'arte. Na jedné straně pokračují tradicí karnevalových a dvorních šašků, na druhé, jsou to sedláci z venkova, kteří nebyli nijak jemní a mluvili hrubým dialektem, proto si mohli leccos dovolit, podobně i v mimických výrazech byli nevybíraví a občas obscénní. V severní verzi pocházejí z Bergama, v jižní z Neapolska. Postupem času se jejich povaha zjemňovala a tím se měnil i kostým z realistického volného obleku venkovana do elegantně stylizované přiléhavé uniformy, která se stala jednou z nejoblíbenějších převleků maškarády.<sup>113</sup>

Sluhové v komedii představují dva protichůdné typy, obvykle chytrého a hloupého. První je bystrý, vtipný, vynalézavý a dynamický; druhý je hloupý, nemotorný, všemi zesměšňovaný a spíše statický. Taktéž mohl být krutý, chlípny a cynicky vtipný.<sup>114</sup> Publikum vždy sympatizovalo s prvním zannim a cenilo si jeho vynalézavosti a důvtipu s naivitou. Pokaždé se mu podaří úspěšně vyjít z jakékoliv obtížné situace. Humorná pointa celého příběhu je stavěna na kontrastu dvou zanni: první zamotává dějové okolnosti úmyslně, druhý – kvůli své komické hlouposti. Druhý zanni je nástrojem prvního.<sup>115</sup> Oba dva vedou aktivní dějovou linii a pomáhají milencům proti intrikám Pantalona a Doktora.<sup>116</sup>

### **Harlekýn (Arlecchino)**

Jiné varianty jména: Truffaldino, Trivellino

Původně představoval typ druhého zanni, to znamená přihlouplého a neohrabaného sluhy, který je lstivý, negramotný a naivní. Přitom Harlekýn musel být dobrým akrobatem a tanečníkem, aby předváděl triky a tance oblíbené u publika. Ve druhé polovině 17. st. ve Francii postava Harlekýna dostává nový nádech a transformuje

---

<sup>110</sup> BROCKETT 1999, 177–178

<sup>111</sup> KRATOCHVÍL 1973, 122

<sup>112</sup> Tamtéž, 122

<sup>113</sup> KRATOCHVÍL 1973, 86–88

<sup>114</sup> BROCKETT 1999, 178

<sup>115</sup> KRATOCHVÍL 1973, 86

<sup>116</sup> MIKLASHEVSKYY 2017, 55–60

se do důvtipného, vynalézavého a elegantního hrdiny-milence, který se pak v této formě rozšiřuje po celé Evropě. Od konce 17. st. je nejpobulárnější postavou komedie a miláčkem publika. Spolu se svou družkou Harlekýnkou (Kolombinou) jsou hlavní hnací silou dějové zápletky a středem každé intriky.<sup>117</sup>

### *Kostým*

Původní Kostým Harlekýna představoval bílou plátěnou halenu a dlouhé kalhoty, později byl prošit různobarevnými kusy látky nebo pokryt nepravidelnými záplatami, které znamenaly chudobu. Byl to realistický kostým venkovského dělníka. Ve Francii se široký prostý oděv proměnil na přiléhavý a jednotlivé kusy látky se stylizovaly dopravidelných trojúhelníků sytých barev – modré, červené a zelené.<sup>118</sup> Tento ornament ho spojuje se středověkým šaškem, který měl podobný vícebarevný kostým.<sup>119</sup> Od 17. st. se trojúhelníky propojily do kosočtverců, a v 18. st. dochází k uvolňování ornamentu. Na hlavě nosil Harlekýn čepici zdobenou králičím ocáskem. Po boku za pasem měl dřevěný mečik – „plácačku“ (*batochio*) a prázdnou mošnu.<sup>120</sup> Pozoruhodný je cyklus olejových maleb od florentského malíře Giovanniho Domenica Ferrettiho. V těchto komických výjevech je Harlekýn buď v interakci s dalšími postavami komedie, anebo je ztvárněn v různých živých, často komických scénkách, třeba jak maluje portrét dámy, vrací se z války, vyjídá cizí spížirnu, a také jako otec rodiny krmí děťátko. Na obraze, kde Harlekýn tančí se svou družkou Harlekýnkou (kolem poloviny 18. st.) [17], je vidět že oba mají plácačku a typický kostým Harlekýna je doplněn o krátkou suknicí. Harlekýn má svou tmavou masku s vousem výrazným obočím a Harlekýna – černou polomasku.

Míšeňská figurka Harlekýna od Johanna Joachima Kändlera jakoby kráčí dopředu, i když se opírá o pahýl stromu. Horní částí těla se Harlekýn předklání směrem ke své levé noze, zatímco hlavu má otočenou doprava směrem k divákovi, na kterého se dívá s veselým úšklebkem. Před sebou Harlekýn drží šedý klobouk, aby zasalutoval. Postavička je oblečená do typického různobarevného kostýmu s kosočtverečnými vzory. Kostky na jeho kabátku jsou provedené v sytých odstínech žluté, tyrkysové a růžové barvy. Kalhoty jsou provedené v červené, modré a bílé barvě. Kostým je doplněn o bílý límec, manžety a rovněž bílé ponožky.<sup>121</sup> Obvykle postavy dell'arte od Kändlera postrádají masku, zato mají obličejové rysy více zdůrazněné až do lehce groteskních tvarů, podobně jako tento Harlekýn [18].<sup>122</sup>

Dochovaly se tři kostýmy Harlekýna. Dva jsou v kolekci Švédské královské opery v Stockholmu a jeden v knihovně a divadelní sbírce Bucardo v Římě. Všechny jsou z druhé poloviny 18. st., ale každý je odlišný v uspořádání různobarevných kosočtverců a v dalších detailech [19, 20].<sup>123</sup>

<sup>117</sup> BROCKETT 1999, 178; KRATOCHVÍL 1973, 92

<sup>118</sup> KRATOCHVÍL 1973, 96

<sup>119</sup> CHILTON 2001, 37

<sup>120</sup> KRATOCHVÍL 1973, 96–97

<sup>121</sup> BERGMANN / BERGMANN 2017 — Sabine BERGMANN, Thomas BERGMANN: Meissen Figures. Erlangen 2017, 318

<sup>122</sup> CHILTON 2001, 43

<sup>123</sup> Tamtéž, 38–39

Typická **maska** Harlekýna vypadala obvykle jako černá celo-obličejová maska nebo polomaska s černým vousem a chlupatým obočím, vyrobeným z koňských vlasů s malými očními otvory. Často se maska podobala zvířecímu vzhledu kočky, prase nebo opici. Taktéž existovala verze masky bez vlasů, jen se stylizovaným knírem v materiálu masky. Tyto masky měly na čele z jedné strany velký pupínek v podobě boule [21].<sup>124</sup>

## Brighela

Jiné varianty postavy: Scapin, Mezzetin

Harlekýnův společník a jeho protějšek, Brighela, cynicky vtipný a chlípny sluha.<sup>125</sup> Pochází z Bergama a používá bergamského dialektu. S každým mluví jinak, je drzý se slabým a podlézavý se silným, umí se přizpůsobit, lichotit pro vlastní prospěch, je mnohmluvný žvástal. Může krást nebo používat svůj meč, bývá agresivní a pomstychtivý. Má rád jen peníze, ženy a víno. Později se ve Francii jeho postava transformuje do jemnějšího Scapina nebo Mezzetina, který je veselejší, mírnější, nepoužívá násilí. Jeho kovový mečík se promění ve dřevěný a hrubé rysy se uhladí. Francouzský Mezzetin je komicky dotěrný, neupřímný a často je nešťastně zamilován.<sup>126</sup>

## Kostým

Kostým Brighelly představoval světlý volný oděv venkovana, byly to dlouhé bílé kalhoty a bílá košile s livrejovými ozdobami z vodorovných přímek. Kromě toho měl bílý krátký plášť, punčochy, bílou čepici a na nohou – střevíce. U pásku nosil peněženku a mečík.<sup>127</sup> Taková raná podoba kostýmu Brighelly je zpodobněná na rytině z Francouzské národní knihovny [22]. Původně Brighela měl tmavě olivovou **polomasku** s černým knírem a rozčuchaným vousem.<sup>128</sup> Figurka od Giuseppe Gricciho z Capodimontské porcelánky vyobrazuje Scapina v podobném světlém obleku, sestávajícím z košile a volnějších kalhot, jenže v této variantě postavy je kostým ozdoben širokými zelenými přímkami umístěnými vertikálně. Jeho vzhled je zpestřen žlutou čepicí s okrajem, žlutými botky a zlatým páskem. Jeho obličej je přikryt černou maskou, sahající až po dolní rty. Scapin stojí v kontrapostu, trupem se naklání doleva a hlavu přitom má otočenou do protější strany, kam se dívá. Tato pozice dodává figurce na dynamice a vytváří živý pohyb [23]. V pozdější francouzské variantě postavě – Mezzetině se oblek proměnil do galantnější a elegantnější verzi. Je to patrné na známém obraze od A. Watteau, kde je Mezzetin zobrazen jako zamýšlený hrdina, sedící sám v romantické zahradě a hrající na kytaru [24]. Je oblečen do světlého pruhovaného kostýmu, složeného z krátkých kalhot a kabátku, ozdobeného bílými manžety a bílým našaseným límcem. Oblek je doplněn o měkkou růžovou čepici a krátký pláštík ve stejné barvě. Na pozadí v zeleni zahrady je umístěna odvrácená ženská socha, která může naznačovat Mezzetinovy neúspěchy v lásce a vysvětlovat jeho melancholickou

<sup>124</sup> CHILTON 2001, 42–43; KRATOCHVÍL 1973, 92

<sup>125</sup> BROCKETT 1999, 178

<sup>126</sup> DŽIVĚLEGOV 1962 — Alexej K. DŽIVĚLEGOV: Italjanskaja narodnaja komedija. Moskva 1962, 298

<sup>127</sup> KRATOCHVÍL 1973, 102–103

<sup>128</sup> Tamtéž, 103

náladu. Na obrazech A. Watteau jsou postavy komedie dell'arte většinou zobrazovány bez obličejových masek, což dovoluje malířovi dosáhnout větší intimity a bezprostřednosti výjevu.<sup>129</sup>

### **Pulčínella (Pulcinella)**

Pulčínella patří do jižního neapolského souboru postav komedie. Jeho role se dost různila. Mohl to být hostinský, kupec, řemeslník, ale většinou to byl sluha komorník a spojoval v sobě vlastnosti obou typů zanni, i když rysy Pulčínella nebyly pevně stabilizované.<sup>130</sup> Může být jak prostoduchý a přihlouplý, tak mazaný a bystrý. Často bývá hrubý a výbušný, jedná jen ve svém vlastním zájmu, občas se chová agresivně.<sup>131</sup> Vypadá škareději než jeho kolegové, často má hrb na zádech a mluví huhňavým hlasem.<sup>132</sup>

### *Kostým*

Italský Pulčínella 17–18. st. nosil volný bílý kostým sedláka-klauna, sestávající z vytaháných bílých kalhot s širokou nezastrčenou košilí. Později se prosadil také bílý kabátec na knoflíčkách s dlouhými rukávy a páskem. Na hlavě měl Pulčínella vysokou homolovitou čepici. Pro Pulčínellu je charakteristická polomaska s groteskním velkým skobovitým nosem, podobným ptačímu zobáku, která se pojila s jeho jménem znamenajícím „malé kuřátko“.<sup>133</sup>

Podobně je Pulčínella vyobrazen na cyklu fresek od Giandomenica Tiepolo, původně patřících do Vily di Zianigo (teď v Museo dell Settecento Veneziano di Ca'Rezzonico v Benátkách) [25].<sup>134</sup> Právě Pulčínella byl oblíbeným typem komedie pro Tiepolo, který mezi léty 1795 a 1804 vytvořil řadu 104 kreseb nazývanou *Divertimento per li Regazzi*. Cyklus provedený s použitím tužky, hnědého inkoustu a sépie ztvárňuje tohoto hrdinu a jeho druhy v nejrůznějších, jak realistických, tak i fantastických životních příhodách a představuje kompletní celek života Pulčínelly od narození až do smrti. Cyklus začíná jeho narozením od krocana (podle jména Pulčínelly, které znamená „malé kuřátko“), pokračuje výchovou na italském venkově, dále se hrdina zamiluje, sám založí rodinu a vychovává vlastní dítě. Ostatní vyobrazení nejsou natolik chronologická, ale ukazují Pulčínellu při nejrůznějších situacích: jak se baví, hraje hry, jí a pije, slaví karneval, předvádí triky na laně. Dokonce je vyobrazen i jak se dopouští přestupku, je za něj bičován, vězněn, souzen a pak omilostněn. Hrdina vykonává různá povolání: je holič, krejčí, tesař a umělec. Dále Pulčínella cestuje do Egypta a potkává všelijaká více

<sup>129</sup> BAETJER 2019 — Katharine BAETJER: French paintings in The Metropolitan Museum of Art from the early eighteenth century through the Revolution. New York 2019, 62–66, 101

<sup>130</sup> KRATOCHVÍL 1973, 108

<sup>131</sup> DŽIVĚLEGOV 1962, 136–141; BROCKETT 1999, 179

<sup>132</sup> MIKLASHEVSKYY 2017, 62–64

<sup>133</sup> Tamtéž, 64

<sup>134</sup> CHILTON 2001, 93



či méně realistická dobrodružství. Nakonec hrdina onemocní a umírá, ale je částečně vzkříšen a zjevuje se jako kosterní vidění.<sup>135</sup>

Jedna z porcelánových figurek z poloviny 18. st. zobrazuje Pulčinellu s typickým hrbem větším bříškem [26]. Levou nohou vykračuje dopředu a pozvedává levou ruku, ve druhé ruce drží bílý šátek. Má na sobě světle žlutou bundu a kalhoty s červenými knoflíky, světle fialový krejzlík a charakteristický špičatý červenohnědý klobouk. Je však ztvárněný bez masky. Autorství figurky se připisuje anonymnímu Modeláři Múz, který proslul hlavně svými porcelánovými plastikami vyobrazující postavy antických múz.

Francouzská verze kostýmu Pulčinelly se v 17. st. už dost odlišovala od původní italské a sestávala z červené a žluté vesty, krátkých kalhot olemovaných zelenou páskou. Na hlavě nosil veliký klobouk s pery.<sup>136</sup>

## Služka

Varianty jména: Kolombina, Fantesca, Servetta, Harlekýna, Smeraldina

Služka se jmenovala různě, nejčastěji Kolombina, Smeraldina nebo Fantesca, je ženským protějškem zanni – služkou z venkova, která pomáhá svoji paní proti různým intrikám, ale současně myslí i na sebe. Je obvykle milenkou starších pánů, Pantolona či Doktora, nebo družkou Harlekýnovou. Ve Francii se postava služky proměnila do jemnější verze elegantní a důvtipné dívky s okouzujícím vystupováním a smyslem pro humor.<sup>137</sup>

## *Kostým*

Kostým služky nebyl pevně fixovaný. Původně měla jednoduchý venkovský šat pracující ženy se zástěrou. Ve Francii se její kostým proměnil do vytríbeného a elegantního šatu podle dobové módy, kde ozdobná zástěra zůstala jen jako dekorativní a symbolický prvek. Jako družka Harlekýna měla obdobný kostým se stejným vzorem z kosočtverců. Obličejovou masku nenosila [27, 28].<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> BOSTOCK 2009 — Sophie BOSTOCK: The pictorial wit of Domenico Tiepolo (nepublikovaná disertační práce na Umělecké fakultě Univerzity ve Warwicku). Warwick 2009, 3–10

<sup>136</sup> KRATOCHVÍL 1973, 114

<sup>137</sup> Tamtéž, 126–128

<sup>138</sup> Tamtéž, 128–129

## Pierot

Varianty jména: Pedrolino, Gilles

Smutný hrdina Pierot je pozdější francouzskou variantou italského Pedrolina. Původně představoval typ druhého zanni místo Harlekýna. Ve Francii byla jeho postava úplně přeformulována do své typické podoby naivního a upřímného melancholika, jak e známý až dodnes. Pierot není úspěšný v lásce a od žen je spíše zesměšňován nebo vzbuzuje jejich soucit. Podobným francouzským typem je Gilles, který se s Pierotem později splýnul.<sup>139</sup>

### *Kostým*

Charakteristický bílý kostým Pierota se skládal z plandavých kalhot, volné haleny zapnuté na knoflíčky se širokými dlouhými rukávy a objemným límcem. Na hlavě měl bílý klobouk s krepou nebo čepici s okraji a na nohou měkké střevíce. Vrchní díl obleku Pierota se dochoval ve sbírce Českého Krumlova. Je to volný vlněný kabátec světlé béžové barvy s bílým lemem po okraji a velkými bílými knoflíky v podobě měkkých kuliček [29].<sup>140</sup> Jeho melancholický zevnějšek posloužil jako inspirace pro mnohé umělce až do dnešních dnů.<sup>141</sup> Nejznámějším zpodobněním Pierota je obraz od Antoine Watteau, který měl blízko k divadlu a čerpal inspiraci ve světě komedie dell'arte [30]. Centrální postava obrazu ztvárňuje smutně-zamyšleného hrdinu Gillese (podle jména francouzského herce, který vystupoval v roli Pierota). V pozadí se nacházejí další herci komedie dell'arte, podle kostýmu jde identifikovat Doktora na oslátku, pár milenců (innamorati) a Kapitána v červeném obleku. Podoba Pierota od Watteau posloužila jako vzor a inspirace pro mnohé další vyobrazení a předměty užitého umění.<sup>142</sup>

Pierot pocházející z Berlínské porcelánky v roztomilém gestu pozvedává nad hlavou svůj kulatý klobouk a je oblečen do typického bílého volnějšího kostýmu, který je však ozdoben zlatými knoflíky, zlatým lemem po okraji a doplněn o žluté boty [31].

Pierot neměl masku, ale natíral si obličej na bílo pudrem nebo moukou. Bílé ličidlo se používalo pro přízraky a fantomy ve francouzském baletu 17. st. a mohlo by odkazovat na jeho *prchavost a melancholii*.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> KRATOCHVÍL 1973, 137–140

<sup>140</sup> Tamtéž, 102

<sup>141</sup> Tamtéž, 137

<sup>142</sup> CHILTON 2001, 101

<sup>143</sup> Tamtéž, 100–101

## 1.5. Dvorský maškarní ples

Dvorské maskované zábavy se odehrávaly při různých příležitostech: při královských návštěvách, po turnajích, o svatbách. První zmínka o takové slavnosti je z r. 1377, kdy francouzský král Karel V. hostil v Paříži císaře Karla IV. V Anglii byl tento druh zábavy populární za Jindřicha VII. (1485–1509) a Jindřicha VIII. (1509–1547). Slavnost se doprovázela pantomimickými hrami na počest urozených účastníků a vyvrcholila tancem. V Anglii si po r. 1512 podle italského způsobu tanečníci vybírali partnery z diváků. Pak dvořané tančili a herci zpívali a hráli na hudební nástroje. Speciálně pro tento druh zábav postavil Jindřich VIII r. 1527 Palác radovánek (House of Revels).<sup>144</sup>

Dvorská slavnost se stává sebe prezentací vládnoucí vrstvy, vyjádřením dvorské kultury, slouží k zajištění mocenských nároku knížete. Koná se v prostorech zámků a paláců, od 17. st. se úplně odděluje od prostého lidu. Řídí se přísným ceremoniálem a pravidly. Za význačné pořadatele slavnosti z německého prostředí se pokládají pruský král Fridrich I. (1657–1713), bavorský vévoda Max Imanuel (1662–1726), August II. Silný (1670–1733), polský král a saský vévoda. Mnichov, Drážďany, Berlín a Vídeň v 18. st. patří k nejokázalejším střediskům společenského života.<sup>145</sup>

I když od 17. st. existovaly různé druhy dvorních zábav s použitím masek a převleků, maškaráda jako taková, se prosazuje v Evropě až od počátku 18. st. a její popularita trvá až do 19. st. Díky kavalírským cestám středoevropské aristokracie do významných karnevalových středisek jako Benátky, Řím, Florencie se jednotlivé karnevalové tradice šíří všude po Evropě a prosazují se na jednotlivých dvorech.<sup>146</sup> V 18. st. se šlechta snaží odpoutat od striktních pravidel oficiálního řádu, osobní soukromí a uvolněnost chování se dostávají do módy, a tak se prosazují maškarádové slavnosti, které poskytují účastníkům větší svobodu projevu pod maskou bez rizika společenské kritiky, což vede k určitému uvolnění mravů šlechty. Na druhou stranu se tyto slavnosti stávají taktéž součástí aristokratického svátečního řádu po celé Evropě, přinejmenším v době masopustní.<sup>147</sup>

Po celé Evropě se divadla stávají nejvhodnějšími místy pro uspořádání maškarád. Poskytují dostatečný prostor v parteru a v areálu hlediště pro aktivní účastníky a zároveň umožňují pohodlné a nerušené sledování z balkonů pro přihlížející. V průběhu 18. st. šlechta staví svoje privátní divadla jak ve městských palácích, tak i na venkovských sídlech (např. tři divadla ve Varšavě postavené mezi léty 1738 a 1760). Panovníci v evropských centrech také stavějí divadla, např. divadlo bavorského dvora v Mnichově (1755), které bylo technicky přizpůsobeno pro pořádání maškarádních slavností. Madridské Teatro del Principe bylo přestavěno v r. 1745 a upraveno pro konání velkolepých slavností, jako byla maškaráda pořádaná v r. 1767 Infantem Donem Carlem (budoucí Karel IV. Španělský) a jeho nevěstou Marii-Luisou z Parmy. K podobným účelům posloužilo dvorské divadlo v Bonnu, kde celé auditorium, scéna a balkony byly využity pro maškarádu kurfirta Klementa Augusta Kolínského. Maškarový ples je zachycen na dvou obrazech od François Rousseau, z nichž jeden

<sup>144</sup> BROCKETT 1999, 140–141

<sup>145</sup> Tamtéž, 154–156

<sup>146</sup> CHILTON 2001, 207–208

<sup>147</sup> Tamtéž, 208, 215

vyobrazuje sál ze strany hlediště a druhý – ze strany parteru a je poznat, že celý prostor divadla byl využit [32, 33].<sup>148</sup>

### Maškarní ples ve středoevropském prostoru

C. Schnitzer uvádí typologii zábav s použitím přestrojení, které rozděluje do čtyř hlavních kategorií:

1. Momarie (mummereien), což byla nejranější dvorská maškarní slavnost s přestrojováním a tanci, která existovala od 15. do konce 16. st.
2. Rytířské hry včetně skupinových turnajů, párových soubojů, individuálních závodů. Provozovaly se od 15. do 18. st.
3. Hostiny s přestrojováním, kam patřily tzv. *království* (Königreiche), selské trhy/*hospodářství* (Wirtschaften), selské svatby (Bauernhochzeiten) a pastýřské hostiny (Schäferei) byly populární od 16. do 18. st.
4. Maškarní plesy (Redouten) nebo plesy-domino od 17. do 18. st. zůstávaly nejoblíbenější formou slavnosti masek.<sup>149</sup>

Zde se zabýváme jen dvěma posledními kategoriemi, protože momarie přesahují časové omezení barokní doby a rytířské turnaje se odklánějí více směrem k válečné estetice, než k umělecké.

### Druhy slavnosti podle převleků

Z maškarních slavností se od 17. st. velké oblibě těšily „**selské svatby**“ (Bauernhochzeiten) a tzv. „**hospodářství**“ nebo **selské jarmarky** (Bauernwirtschaft), kdy se dvůr proměňoval na jarmark, a šlechta hrála roli obyčejných sedláků a všelijakých kramářů. Podobná slavnost se konala v r. 1700 v Charlottenburgu u příležitosti narozenin braniborského kurfiřta, kdy všichni urození účastníci spolu se zahraničními vyslanci dostali svoje role obyčejných trhovců a bavičů na speciálně postaveném vesnickém jarmarku. Na rozdíl od „hospodářství“ idylických selských svateb se účastnili skuteční sedláci jako herci a urozená společnost byla za sedláky převlečena též. Takové slavnosti se konaly v Ansbachu u příležitosti státních návštěv.<sup>150</sup>

V červenci r. 1709 August Silný pořádal v Drážďanském Grossen Garten zábavu typu selského jarmarku (Bauernwirtschaft) na počest návštěvy dánského krále a Augustova bratrance Frederika IV. Dvacet šlechtických párů bylo oděno do kostýmů vesničanů z Míšně, Altenburgu, Švábska, Norska, Holandska, Francie a několika horských oblasti kolem Drážďan. Účastníkům se nabízely všelijaké pobavení jako sokolnický lov, turnaje, soutěž s mastným sloupem (po kterém je třeba vyšplhat nahoru) a u toho trhovec s uměním nabízel publiku různé artefakty. Podle dobového vyobrazení této slavnosti je poznat, že hry komedie dell'arte vyvolaly největší zájem obecnosti, které se shromáždilo před dřevěnou scénou.<sup>151</sup>

<sup>148</sup> CHILTON 2001, 212–214

<sup>149</sup> SCHNITZER 1999, 61

<sup>150</sup> DÜLMEN 2007, 160–161

<sup>151</sup> CZOK 1994 — Karl CZOK: Am Hofe Augusts des Starken. Stuttgart 1994, 87, 92–93

Na královských dvorech se rovněž pořádaly plesy s použitím převleků na stejné téma, nazýváme je **tematicky jednotné plesy**. Taková praktika zdůrazňovala zvláštní postavení vyvolené skupiny jedinců nejbližších královskému dvoru. Zároveň tímto způsobem se vykazovala zvláštní úcta ke královské osobě pořádající ples. Například 5. února 1743 se na vídeňském dvoru uskutečnil ples, kde česká šlechta v národním kostýmu předváděla tanec, aby poctila Marii Terezii, která se ucházela o českou korunu a za tři měsíce ji dostala. Takové ceremonie plnily diplomatickou úlohu a dávaly možnost oběma stranám vzdát vzájemnou poctu. Národní oblek inspirovaný venkovským krojem měl naznačovat, že akt vykázání cti budoucí královně se děje jménem celého národa. Ostatní kostýmy účastníků plesu, hudba a tance byly taktéž vyladěny v českém stylu. Avšak Maďaři považovali tento maškarní ples za zvýhodnění českého národa oproti maďarskému, a proto musela být zorganizována podobná maškaráda už v maďarském stylu. Kvůli krátkosti záznamu o plesu není jasné, jaké konkrétně národní kostýmy byly použity a o jaké tance se jednalo. O této události zpravuje Khevenhullerův deník.<sup>152</sup> Claudia Schnitzer ve své studii o maškarových slavnostech zakládá na dobových pramenech a vyzvedává zajímavé informace o reáliích kolem plesů. Pro vídeňský dvůr hlavním pramenem je deník hraběte Johanna Josepha Khevenhullera-Metscha, úředníka císařovny Marie Terezie, který zaznamenává zábavní události na dvoře z let 1742–1776.<sup>153</sup>

Speciální maškarní ples se pořádal 12. ledna 1744 na počest svatby arcivévodkyně Marie Anny a vévody Karla Lotrinského ve vídeňské dvorní jízdárně.<sup>154</sup> Účastníci byli rozdělení do tří skupin a vystupovali jako mořská božstva, Maďaři a Staří Germáni. První skupina vyobrazovala mořská božstva a byla hierarchicky nejvyšší. K ní patřili svatebčani, Marie Terezie a nejbližší členové královské rodiny. Ostatní dvě skupiny představovali části impéria, akorát zde však chyběla ta česká část.<sup>155</sup>

Velkolepá slavnostní hostina, známa pod názvem *Bal des Ifs* (česky Tisový ples), se konala 25. února 1745 u příležitosti svatby francouzského dauphina Ludvíka Ferdinanda a španělské infanty Marie-Therzie v zrcadlové galerii ve Versailles [34]. Dauphin byl oblečen jako zahrádkář a jeho nevěsta jako prodavačka květin. Nejušlechtlejší účastníci plesu byli rozdělení do dvou skupin masek po osmi členech každá. Jedna představovala groteskní Turky s obrovskými turbany na hlavách, druhá byla oděna do důmyslných obleků v podobě sestříhaných tisových stromů, jak rostly ve versailleské zahradě. Právě tak byl vystrojen král Ludvík XV. a vystupoval za doprovodu dalších sedmi dvořanů, podobně představujících tisové stromy. Na tomto plesu se mladý Ludvík poprvé setkal s Jeanne-Antoinette Poisson svou budoucí milenkou, později známou jako markýza de Pompadour.<sup>156</sup> Podle dobového vyobrazení se dají poznat některé další převleky, jako například Číňané, poutníky, mágové, americké indiány a samozřejmě postavy komedie dell'arte jako Harlekýn, Pierot a Doktor.<sup>157</sup>

Když August Silný zařídil důležitý diplomatický sňatek mezi jeho synem Augustem a arcivévodkyní Marií Josefou, dcerou rakouského císaře Josefa I, který měl upevnit

---

<sup>152</sup> GROBEGGER 1987, 6–7

<sup>153</sup> SCHNITZER 1999, 300–301

<sup>154</sup> GROBEGGER 1987, 23

<sup>155</sup> SCHNITZER 1999, 302

<sup>156</sup> HOLME 1988 — Bryan HOLME: *Princely Feasts and Festivals: Five Centuries of Pageantry and Spectacle*. London 1988, 76

<sup>157</sup> CHILTON 2001, 209

politickou alianci Habsburské říši, Saska, Polska, Hannoveru a Velké Británie proti Rusku a Braniborska-Pruska. Po svatbě ve Vídni 2. září 1719 se novomanželský pár vrátil do Drážďan, kde na něj čekala série velkolepých oslav, pořádaných Augustem na jejich počest. Palác v Zwingeru, původně zamýšlený jako oranžerie, byl proměněn dvorním architektem Matthäusem Danielem Pöppelmannem v přepychový prostor k zábavám různého druhu. Kromě venkovního divadla s galeriemi a pavilony pro diváky a tureckého paláce, zde bylo postavené největší v Německu kryté divadlo pro dva tisíce lidí. Součástí slavnosti, trvající 28 dní byly lovy, procese, divadelní hry, večírky benátských gondol, bohatá světelná výzdoba, průvod stříbrných horníků a oslava Saturna a Venuše. Jedním z vrcholů oslav byla *Merkurova slavnost* (Fest des Merkur), která se konala 20 září 1719 v paláci v Zwingeru, kdy účastníci byli oblečení do kostýmů různých národů. Součástí slavení byl Turecký festival, při kterém dřevěné figuríny v životní velikosti s voskovými hlavami napodobovaly interiér sultánova harému.<sup>158</sup>

Díky kavalírským cestám do Benátek přichází do střední Evropy *domino* (viz výše). Velké oblibě se těší v 18. st. v Německu, kde se mu říká *Netopýr* (Fledermaus). Rychle se prosazuje jako nenáročný, jednoduchý a současně ušlechtilý a elegantní oblek, vhodný jak pro maškarní slavnost, tak i na cesty inkognito. Pokud se domino obléklo spolu s maskou, poskytovalo nejvyšší míru anonymity v reprezentativním představení. Domino většinou nechávalo viditelným vlastní oblek, oděný pod ním, a tak demonstrovalo sociální statut nositele. Domino hrálo důležitou roli při slavnostech na rakouských, pruských a bavorských dvorech. Také císařovna Marie Terezie a král Friedrich Wilhelm I. Pruský na plesech dávali přednost dominu před dalšími druhy přestrojení. Kromě přítomnosti domina na běžných maškarních plesech, se pořádaly speciální **domino-plesy** (Dominobälle), určené pro vybranou společnost osob nejbližších vládařů. Účast na těchto plesech byla možná pouze v dominu, které se pokládalo za známku prestiže a příslušelo jen vysoce postavené kategorii jedinců.<sup>159</sup>

Dalším typem zábavy masek byly **dětské maškarní plesy**, oblíbené na německých a rakouských dvorech. Na vídeňském dvoře se pořádaly maškarády, hry a pantomimy předváděné šlechtickými dětmi. Kromě toho existovalo několik profesionálních dětských divadelních souborů, které hráli převážně pantomimy. Jedním z nejznámějších byl soubor Les enfants de Sr. Franz Sebastiani. Po takových představeních následoval dětský maškarní ples, který se často pořádal ve vlastních pokojích Marie Terezie, a končil většinou před desátou hodinou večer.<sup>160</sup> C. Schnitzer však dodává, že tyto maškary nebyly jen dětskou hrou, ale již určitým druhem povinnosti dětí jako malých dvořanů. Účast na takových akcích byla jejich „dvorskou dětskou prací“ (höfischer Kinderarbeit) a byla od nich vyžadována spíše k pobavení dospělých, než k dětskému veselí.<sup>161</sup>

### **Maska a přestrojení na maškarním plesu**

Maškarní plesy se nazývaly v německém prostředí „*redutami*“ (*die Redoute* podle Benátského Il Ridotto) a dostávaly se na německé dvory koncem 17. st. díky cestování šlechty do Benátek a recepci italských karnevalových zvyků. Od 18. st. takové plesy

<sup>158</sup> CHILTON 2001, 166

<sup>159</sup> SCHNITZER 1999, 307–311

<sup>160</sup> CHILTON 2001, 221

<sup>161</sup> SCHNITZER 1999, 298–299

zaujímají centrální místo v karnevalu, nejen při dvorech, ale i u obecního. Během století pro tyto plesy jsou speciálně stavěny *Redouten-sály*, ale využívány rovněž i prostory divadel a slavnostních sálů. Účastnit se dvorských plesů směli jen dvořané, i když měšťanská veřejnost často měla možnost se na ples dostat v roli diváků. Vládl určitý protokol oslav, kdy účastníci plesu byli rozděleni do dvou skupin, vyšší a nižší, při čemž se první skupina účastnila celých oslav včetně představení a hostiny, naproti tomu druhé skupině byl dovolen jen vstup na maškarní slavnost bez možnosti tance ale jen přihlížení. Prostor sálu se přitom i architektonicky rozděloval na dvě části, jedna byla vyhrazena pro dvorskou společnost, druhá pro diváky z nižších vrstev. Speciální příčka oddělovala dva světy od sebe, ale nepřekážela v pozorování. Od dvořanů a členů jejich rodin se očekávala účast na plesích a odmítnutí pozvání bylo nežádoucí, jelikož se považovalo za nedodržení dvorských pravidel.<sup>162</sup>

Přestože maska v Italském karnevalu dovozovala větší míru svobody, nepsaná morální pravidla ve střední Evropě vyžadovala chování v rámci určité přiměřenosti a obezřetnosti stejně i pod maskou, která dokonce kladla ještě větší nároky k sebekontrolě.<sup>163</sup>

Na maškarních dvorských plesích byla maska obecně vyžadována. Zatímco dvořané mohli masku během plesu občas sundat nebo ji nemít vůbec, účastníci ze středních společenských vrstev museli mít masku neustále nasazenou. Jen za této podmínky byla možná komunikace mezi oběma třídami bez rizika ztráty cti příslušníky aristokracie. Vladař, který pořádal ples nebo jiný noblesní organizátor maškarní události měl právo se vzdát masky vůbec, čímž demonstroval svoje přední postavení a maškarní ples se chápal jako nezištná charitativní akce („Wohltätigkeitsveranstaltung“).<sup>164</sup> Například na základě Khevenhullerova deníku C. Schnitzer dokládá, že na „*Redutě* v maskách“ 12. února 1765 se Marie Terezie a její manžel František I. Štěpán objevili ve svém běžném oblečení a nebyli nějak maskováni. Jinak pro plesy si noblesní manželský pár volil spíš decentní domino, než složitý maškarní kostým.<sup>165</sup>

Na maškarních slavnostech byly dovolené skoro všechny masky, ale přesto se některé druhy převleků zakazovaly. To byly groteskní, strašidelné, špinavé masky a také přestrojení za nahého či neslušný převlek. Nedovolovalo se svým kostýmem napodobovat oblečení duchovních, politických a vysoce postavených osob a hodnostářů. Taková pravidla byla zaměřena hlavně na lidi ze středních vrstev, protože aristokracie si vybírala z několika skupin populárních převleků, které byly úplně nevinné. Tím pádem rozdíl mezi šlechtickými účastníky plesu a buržoazií byl patrný i podle volby převleků, které používali. Zatímco aristokracie měla k dispozici tematicky užší okruh módních přestrojení, střední vrstvy byly ve své volbě méně omezeny, a tak představovaly pestrou a různorodou zmoř masek.<sup>166</sup>

Portréty typu *historié* vyobrazují své modely v alegorizujících kostýmech a tím je připodobňují antickým božstvům, mytologickým a historickým hrdinům. Do tohoto proudu patřily rovněž i portréty v divadelních kostýmech, protože většina barokních her ztvárňovala velké postavy antických dějin a mýtů nebo idealizující bukolické příběhy. Právě zaujetí arkadickými pastorálními tématy pocházející z Holandska se odráží na mnoha portrétech typu *historié*. Není jisté, jestli tyto portréty přímo čerpaly inspiraci

---

<sup>162</sup> SCHNITZER 1999, 269–276

<sup>163</sup> Tamtéž, 293–298

<sup>164</sup> SCHNITZER 1999, 278–284

<sup>165</sup> GROBEGGER 1987, 230

<sup>166</sup> SCHNITZER 1999, 300

z divadelních her či maškarových slavností, anebo to probíhalo opačným směrem. Je však zřejmé, že **pastýřské převleky a bukolické téma** se těšilo velké oblibě i na plesech.<sup>167</sup> Tak jako na Podobizně Marie Maxmiliány ze Šternberka od Karla Škréty mohl vypadat maškarní převlek za pastýřku [35]. Kostým byl často bohatě zdoben girlandami z květů a doplněn o *bandinellu* čili pastýřskou hůl.<sup>168</sup> Podobně jako pastýřský převlek, byly populárním tématem pro ples národní selské kostýmy sedláků různých regionů, mlynářů a podobně.<sup>169</sup>

V rámci orientalistického zaujetí čínskou a tureckou kulturou a uměním byl v 18. st., velice módní záležitostí **turecký šat**, a to nejen při maškarních slavnostech, ale i při každodenním nošení při různých odpočinkových činnostech aristokracie, jako pití nově oblíbené kávy nebo čaje.<sup>170</sup> Tato záliba ve všem exotickém pocházela z francouzského dvora Ludvíka XIV, kde se turecké převleky uplatňovaly v opěře a tanci.<sup>171</sup> Na portrétu od Rosalby Carriery je mladá malířka Felicita Sartori oblečená do přepychového tureckého kaftanu, hlavu má ozdobenou čelenkou s pírkem a v ruce drží masku morettu (viz výše) [8]. Díky benátskému vlivu se často na plesech objevovalo domino a považovalo se za neutrální variantu, vhodnou k různým druhům plesových slavností. Taktéž jako v Itálii ve střední Evropě dosáhly velkého uznání kostýmy komedie dell'arte. Naproti tomu převleky za zvířata, bohy, alegorie a personifikace tolik oblíbené nebyly a používaly se zřídka (pokud nešlo o tematické plesy, kdy převleky všech účastníků byly sjednocené do stejného motivu, například zvířat nebo antických bohů).<sup>172</sup>

**Dámské protějšky pánských kostýmů** byly výdobytkem maškarád a poskytovaly párům možnost mít hodící se k sobě přestrojení a účastnit se speciálních tematických tanců a aktivit. Nejoblíbenějším párovým oblekem byl kostým Harlekýn a Harlekýna [36]. Tak například na jednom z kostýmových portrétů je vyobrazena markraběnka Sibylla Augusta se svým synem jako Harlekýna a Harlekýn (mezi 1700 a 1706). Podobně je vyobrazena se svým manželem markrabětem Ludvíkem Vilémem I. Bádenským jako východní otrok a otrokyně [37]. I když se Ludvík vyznamenal ve válkách s Turky a byl přezdíván *Tureckým Ludvíkem*, a sám se nechal zpodobnit v tureckém převleku v tomtéž cyklu [38]. Portréty patří do série 73 menších vyobrazení markraběcího páru v maškarových oblecích. Tyto nevelké temperové obrázky (pouze 10 x 15 cm) na pergamenu byly použity pro dekoraci dveřních panelů Zrcadlového sálu zámku Favorite. Inventář majetku markraběnky potvrzuje, že některé z vyobrazených obleků Sibylla Augusta skutečně vlastnila a pravděpodobně je používala o maškarních plesech.<sup>173</sup>

Párové kostýmy se taktéž objevují ve sbírce šedesáti miniatur kostýmů z Českého Krumlova, které podobně jako na zámku Favorite zdobily kabinet u ložnicí kněžny Eleonory Amálie Schwarzenbergové na českokrumlovském zámku. Sbírkou z první poloviny 18. st. představuje širokou škálu různorodých převleků od cizokrajných

<sup>167</sup> MACUROVÁ/ STOLÁROVÁ/VLNAS 2017 — Zuzana MACUROVÁ/Lenka STOLÁROVÁ/Vít VLNAS (ed.): Tváří v tvář: barokní portrét v zemích Koruny české. Brno 2017, 110, 123, 134–137 (autorka kapitoly Martina Jandlová Šošková)

<sup>168</sup> ROUSOVÁ 2008, 317

<sup>169</sup> SCHNITZER 1999, 278–288

<sup>170</sup> viz *podrobněji* RIBEIRO 1979 — Aileen RIBEIRO: Turquerie: turkish dress and english fashion in the eighteenth century. In: Connoisseur 807, 1979, 16–23

<sup>171</sup> ROUSOVÁ 2008, 317

<sup>172</sup> Tamtéž, 288–294

<sup>173</sup> CHILTON 2001, 238



a exotických kostýmů z různých koutů světa po fantazijní kreace divadelního rázu a kostýmy komedie dell'arte. Předlohou pro ně sloužily grafické cykly vyobrazení kostýmů. Většina postav má svoje ženské protějšky, jako například páry Harlekýn s Harlekýnou a Scapin se Scapinou [39].<sup>174</sup>

Na zámku v Českém Krumlově bylo samostatné divadlo postaveno v letech 1680–1682, později v letech 1765–1766 bylo nově upraveno do barokní podoby Josefem Adamem ze Schwarzenberku. Jde o jedno z nejvýznamnějších divadel dochovaných spolu s technickým vybavením, mašinerií, kostýmy, dekoracemi a rekvizitami. S divadlem je přes krytou chodbu propojen Maškarní sál vyzdobený v r. 1748 Josefem Ledererem, který byl určen speciálně pro konání maškarních slavností. Iluzivní malba podél celé zdi zobrazuje účastníky maškarády jako postavy komedie dell'arte (Pantalon, Doktor, Kapitán, Harlekýn, Pulčínella, Pierot, Skaramuš, Scapin), kteří hravě komunikují s ostatními postavami. Je tu několik postav typu Hanswursta (Honza-Buřt), postavy v Tyrolském kroji, čínská dívka, Turek, trpaslík, obr, tanečnice v kratší sukni, měšťanské ženy v tradičních bavlněných čelenkách, věštci, kuchař, služky, mladý černošský sluha, bílá maska, pán v černém vysokém klobouku a člověk v typickém benátském domino a bautě.<sup>175</sup> Jsou zde také dvě postavy ve dvoudílných kostýmech, rozdělených podél těla do dvou částí, sestávající ze dvou úplně odlišných obleků, které jako by patřily každý do jiného kostýmu. Takový typ přestrojení byl známý už od středověku, v 17. st. se používá v baletu, a v 18. st. jako maškarový převlek. Jedna postava na fresce je oděná do kostýmu, který napůl představuje dámský šat, napůl panský oblek a na masce má z ženské části mušku na tváři a z pánské – vous. Další postavou je Den a Noc, která je napůl spící, napůl bdící, na hlavě nasazenou kombinaci čepici na spaní a třírohého klobouku. Jeden podobný dvoudílný převlek se zachoval i v kolekci divadelních kostýmů Českého Krumlova, ale na rozdíl od vyobrazených na fresce je rozdělen podél postavy z boku.<sup>176</sup> Turecká sultánka se svou družkou na balkoně nad knížecí lóží nejspíše představuje kněžnu.<sup>177</sup> Zámecké muzeum disponuje velkou kolekcí divadelních a maškarních převleků z 18. st., z nichž je alespoň sedm vyobrazeno na Ledererově fresce.<sup>178</sup>

Nákladnost materiálů a látek u převleků sloužily hierarchickým vodítkem při rozlišení sociálního postavení nositele. Claudia Schnitzer uvádí<sup>179</sup> zajímavý příklad z Casanovy autobiografie a ptá se, jak mohl existovat převlek za žebráka, když špinavé a ošklivé přestrojení bylo zakázáno? Když Casanova potřeboval vyrobit pět převleků za žebráky pro tři ženy a dva muže pro maškarní ples v Miláně, tak to vyřešil tak, že nakoupil spousty nového drahého oblečení ze vzácných látek (za dvě stě zlatých dukátů), všelijak ho roztrhal, rozřezal a pak to jeho krejčí musel vše spravit pomocí četných záplat. Stejně byly potrhané rukavice, punčochy, límce, manžety a boty. Každý z „žebráků“ obdržel porcelánový talířek pro výběr mincí a masku. Dámy, které dostaly takové obleky od Casanovy, byly v úplném nadšení a jejich zjevení na plesu udělalo velký dojem na ostatní. Samotný Casanova si přitom zvolil nenápadný kostým Pierota,

<sup>174</sup> CICHROVA 2011 — Kateřina CICHROVA: Leckteří národové - Schwarzenbergská sbírka kostýmních miniatur na zámku Český Krumlov. České Budějovice 2011

<sup>175</sup> CHILTON 2001, 224–225

<sup>176</sup> Tamtéž, 40

<sup>177</sup> Tamtéž, 234–235

<sup>178</sup> Tamtéž, 238

<sup>179</sup> SCHNITZER 1999, 287–294

jako ten, který skrývá úplně všechno včetně barvy pleti, aby zůstal zcela inkognito a využil své nepoznatelnosti k hazardním zábavám a pozorování ostatních. Na plese bylo kolem dvaceti dalších Pierotů, což ještě přispívalo k jeho anonymitě.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> CASANOVA 1986 — Giacomo CASANOVA: Geschichte meines Lebens. Bd. VII. Berlín 1986, 213–227

## Část II. Symbolika masky

### Maska jako ambivalentní hra

Maska má vícevrstvou a mnohovýznamovou symboliku. M. Bachtin jí chápe jako „hravý“ počátek života. Masky ve svém základu mají zvláštní vztah mezi skutečností a obrazem, pocházející ze starobylých obřadových forem. Představa o masce je spojena s radostí změn a přetvoření, s veselým odmítáním jednoznačností, s metamorfózou, přechodem, narušením přirozených hranic, se zesměšněním, s přezdívkou (místo jména). Masky jsou součástí karnevalové ambivalence – spojení zdánlivě nespojitelných kategorií: představa smrti *těhotné* novým životem, zároveň umírání a rození se.<sup>181</sup> V této části se pokusíme dospět k alespoň částečnému pochopení komplexního konceptu masky samotné. Masky čerpají své původní zdroje v antických kulturních a divadelních tradicích, ve středověku se stávají kvintescencí karnevalu, který je však rubem oficiální kultury (viz výše). V novověku masky prožívají obnovení některých svých starších smyslů, které se však děje s novými podněty. Na jednu stranu přichází jako obohacení staršího konceptu, tak na druhou stranu směřuje ke zúžení tohoto konceptu kvůli mnohým negativním konotacím spojeným s představou o masce.

### 2.1. Vnímání masky během dějin

Doklady o existenci masek pocházejí ještě z prehistorického období a objevují se v některých starodávných orientálních náboženstvích, začneme náš přehled v době klasického Řecka, kdy se už masky pohybuje na hranici náboženství a umění, postupně přechází do divadla, které ale samo vzešlo z kultické sféry. V Řecku se masky užívají rovněž i jako dekorativní prvek (ztvárnění masek ve vázovém malířství, vyobrazení Medusy Gorgony na vázách, v architektonické výzdobě).<sup>182</sup> Její rituální smysl se nevyvrací, jednak na základě stále přítomného spojení divadla s náboženstvím (Dyonisius)<sup>183</sup>, jednak kvůli užívání v mystériích, jak řeckých, tak i římských, což také nachází své ztvárnění v umění (např. Vila Mystérií).

Během křesťanské antiky byla maska, jako atribut pohanského divadla, pohanských kultů a zvyků pochopitelně vytlačována. Divadlo zůstávalo pro křesťany ztělesněním pohanské kultury, jeho navštěvování se považovalo za modloslužebnictví a *idolatrii*. Nekompromisní postoj vůči divadlu se promítá do spisů církevních otců Novatian, Augustina a Řehoře Nisského.<sup>184</sup> Spis *De Spectaculis* od Tertulliana je věnován vyloženě kritice divadelních představení.<sup>185</sup> Císař zakazuje závody vozů a divadelní hry v roce 392 a 399. Roku 568 bylo divadlo v Západořímské říši zrušeno úplně.<sup>186</sup>

<sup>181</sup> BACHTIN 2007, 58–59

<sup>182</sup> BAŽANT 2017 — Jan BAŽANT: *Perseus & Medusa. Zobrazení mýtu od počátku do dneška*, Praha 2017, 84–85

<sup>183</sup> STEHLÍKOVÁ 2005 — Eva STEHLÍKOVÁ: *Antické divadlo*. Praha 2005, 172–173

<sup>184</sup> BROCKETT, 90

<sup>185</sup> TERTULLIAN 2004 — TERTULLIAN: *The shows or De spectaculis*. Whitefish 2004

<sup>186</sup> STEHLÍKOVÁ 2005, 150–151

Ve středověku maska přechází do sféry lidového veselí. Rodí se výjimečný fenomén karnevalu, do něhož neoddelitelně patří maska, kterou M. Bachtin chápe jako atribut mnohoznačnosti a ambivalence. Tato ambivalence je charakteristická pro koncept masky a právě ona bude klíčová k pochopení jejího významu i v jiných dobách.<sup>187</sup>

V renesanci vývoj vnímání masek probíhá v několika různých směrech. Za první výrazná maska tvoří postavu v komedii dell'arte, kumuluje určitou roli, stává se její esencí. Za druhé, odosobněná maska skrývá, mlčí a tvoří jakési enigma, hádanku nebo tajemství. Za třetí, v renesanci se objevuje etický koncept masky od Torquatta Accetta, jakožto ctnostného přestrojení (*dissimulazione onesta*)<sup>188</sup>, který přisuzuje osobnímu životu člověka právo zůstat skryt od cizích očí, což nebylo vždy samozřejmostí. Tato koncepce má i další dimenze, například povědomá maska, jako brána chránící srdce, a tak se stává schránkou pravých ctností.

Následující období baroka pokračuje v tendencích vycházejících z renesance. Vedoucí úlohu ve formování dobového názoru na masku hraje Ikonologie od Cesare Ripy, obsáhla encyklopedie personifikací s příslušnými atributy. U několika personifikací se v různých kontextech objevuje i atribut masky. Encyklopedie byla široce používána umělci a ovlivňovala četná umělecká díla i po několik následujících století.

### **Původ a význam slova *maska***

Maska (původně z arabského *mascharah* – posměch, předmět pošklebku, přešlo do středověké latiny jako *masca*; fr. *masque*, ital. *maschera*, špan. *mascara*).<sup>189</sup>

James Johnson dodává, že starší kořen *masca* pochází z pre-Indo-evropského zdroje v italských dialektech z oblasti Piemontu a Ligurie, kde doslovně znamenalo „sazi“ nebo „mour“, ale běžně se používalo pro označení čarodějnice. Blízký význam má slovo *masco* v provensálském dialektu. Ve svém rozboru J. Johnson analyzuje též původ a význam slova larva (larve), které označovalo buď obecně masku nebo konkrétní typ masky Bauty v Benátkách. Ale starší význam tohoto slova v římské době nese konotace spojené s posmrtným životem duše a podsvětím. Autor tady poukazuje na souvislost těchto dvou pojmů a vidí zde zdroj negativních asociací doprovázejících vnímání masek.<sup>190</sup>

Řecké slovo *prosópon* znamenalo „masku“, nejprve rituální, pak divadelní. Slovo zahrnovalo též významy: tvář, obličej, role, postava dramatu.<sup>191</sup> Po celou klasickou dobu Řekové používali stejné slovo pro masku a pro obličej. *Prosópon* označovalo obličej, jak ho vidíme (doslovně – před očima). Pozdější řecká literatura v reakci na římské divadlo už rozlišuje mezi umělou maskou (*prosopeion*), reálný obličej (*autoprosopos*) a „holý“ (*gymnos*) obličej.<sup>192</sup>

V latinském světě se *prosópon* přeložilo jako *persona*, což znamenalo divadelní masku (slovo *facies* přitom označovalo reálný obličej a *vultus* – obličej s hrou emocí na něm). Cicero nastolil chápání termínu *persona* ve smyslu osoby, pak se tak označovala osoba v právním smyslu. Pozdně antická křesťanská tradice přináší změnu

<sup>187</sup> BACHTIN 2007, 16–18

<sup>188</sup> ACCETTO 1977 — Torquato ACCETTO: Della dissimulazione onesta. Turin 1977, 21–36

<sup>189</sup> Ottův slovník naučný, XXVI, Praha 1900, 938–940

<sup>190</sup> JOHNSON 2011, 56–57

<sup>191</sup> STEHLÍKOVÁ 2005, 159

<sup>192</sup> BELTING 2017 — Hans BELTING: Face and Mask: A Double History. Princeton 2017, 50

v chápání pojmu. V trinitologických a christologických sporech se utváří nové pojetí persony jako oddělené individuální bytosti. Tertullian uplatňuje pojem pro vyjádření trojičního dogmatu a rozlišení tří božských osob. Tímto postupným vývojem se u *persony* vytratil původní antický význam masky, který se neslučoval s teologickým pojetím.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> BELTING 2017, 52

## 2.2. Maska v antice

Masky přišly do řeckého prostoru z východu ještě před archaickou epochou, a v půlce druhého tisíciletí př. Kr. byly používány v pohanských náboženských rituálech podobně jako u východních národů. V archaické a klasické době masky zůstaly u některých starších kultů. Kromě používání masek v kultických průvodech a tancích existovalo i uctívání masek jako takových. Maska figurovala v kultu Artemidy, Demetry, a hlavně v kultu Dionýsa, který je spojen s divadlem a o jehož kultu se dochovalo nejvíc svědectví písemného a výtvarného charakteru.<sup>194</sup>

### Gorgona

Maska medúzy Gorgony figuruje v antickém umění jako jedna z nejstarších masek, objevuje se už od 7. st. př. Kr. ve vázovém korintském malířství jako Gorgoneion na štítu Athény je nejslavnějším prostředkem obrany. Umístění podoby odstrašující useknuté hlavy Gorgony na obranném štítu je zdůvodněno smrtící mocí jejího pohledu podle mýtu o Perseovi.<sup>195</sup>

Od 6 st. př. Kr. měly gorgoneiony na antefixech chrámových střech magickou ochrannou funkci, ale zároveň i praktický význam – kryly spáry mezi střešními taškami. Podobný alotropický význam – odvracející neštěstí a působení zla měly zobrazení gorgoneionů i na jiných předmětech jako vázy, číše, talíře, mince etc.<sup>196</sup> Například Gorgoneion z černo-figurové číše z r. kolem 520 př. Kr [40].

Jan Bažant ve své studii o Gorgoně a Perseovi podtrhuje aktivní činnou úlohu zobrazení Gorgony, poznamenává, že všechny masky Gorgon navazují kontakt s divákem, snaží se na něj zapůsobit, neexistují sami o sobě, ale právě v závislosti na divákovi.<sup>197</sup> Tento aktivní rys gorgoneionu ho činí odlišným od jakéhokoliv jiného zobrazení a toto se dá aplikovat i obecně na většinu masek.

---

<sup>194</sup> PANTELEEV 2015 — Aleksey Dmitrievich PANTELEEV: Maska v drevnegrecheskoy religii. [A Mask in Ancient Greek Religion]. In: Trudy istoricheskogo fakul'teta sankt-peterburgskogo universiteta, XXIII, 101-118

<sup>195</sup> FINK 1996 — Gerhard FINK (ed.): Slovník antické mytologie. Olomouc 1996, 380–382

<sup>196</sup> BAŽANT 2017, 84–85

<sup>197</sup> Tamtéž, 84

## Dionýsovské slavnosti a drama

Bůh vína a dramatu, spojený s podsvětím a oslavovaný v mystériích, měl ze všech bohů nejpříznačnější asociace s maskou. Masky Dionýsa byla uctívána jako ztělesnění boha a sloužila jako jeden z jeho atributů. J. Johnson chápe spojení Dionýsa a masky tak, že tento bůh na sebe bere různé podoby – zvířete nebo člověka například, ale zároveň zůstává nepoznán. Také jako bůh vína ovlivňuje lidské chování – vyvolává smích, šílenství a vražednou zuřivost. Některé z těchto prvků přežívají v běsnění karnevalu.<sup>198</sup>

Orgastický kult přišel do Řecka přibližně v 9. st. př. Kr., ale postupným vývojem se zmínil do podoby Malých Dionýsií – veselých slavností s tancem, zpěvem a maskovanými průvody.<sup>199</sup> Masky byly hojně používány v kultu Dionýsa. Během obřadů se dřevěná maska připevňovala na sloup, strom nebo pilíř, na který byla také zavěšována dlouhá roucha, tyto zpodobnění už v archaické době vyjadřovaly přítomnost boha a sloužily jako jeho reprezentace v kultickém dějství.<sup>200</sup> Při slavnosti Dionýsa a Ariadny na Naxu maska z fíkovníku patřila Dionýsovi z podsvětí (*Dyonysos Meilichios*), maska veselého Dionýsa byla vyrobena ze dřeva vinné révy (*Dyonysos Bakcheus*).<sup>201</sup>

V Athénách se konaly svátky Anthestérií – jarní dionýsovské slavnosti na počest mrtvých. Podle klasického příběhu byl Dionýsos zabit Titany a pak vzkříšen otcem Zeusem. Některé verze jeho biografie praví, že bůh musel sestoupit do podsvětí pro svou matku Semelu, aby ji zachránil. Tyto aspekty jeho života spojují Dionýsa s říší mrtvých a smrtí.<sup>202</sup> Během slavnostního průvodu Dionýsos vjížděl do města na znamení svého návratu zpět k životu z podsvětí a znovuzrození přírody na jaře. Při tom byl zpodobňován jako vousatá maska. Účastníci procesí byli převlečeni za silény a satyry, které boha doprovázely.<sup>203</sup> Dionýsos byl uctíván taktéž v chrámech, kde probíhaly rituály s tancem a konzumací velkého množství mladého vína.<sup>204</sup> Masky a jiné předměty jako věnce, stuhy a čelenky zdobily baldachýn nad Dionýsem v bohatém průvodu, který uspořádal Ptolemaios II. Filadelfos, který od Dionýsa odvozoval svůj původ.<sup>205</sup>

V roce 534 př. Kr. Peisistratos v Athénách zavedl Velké Dionýsie, při kterých se kromě průvodů a tance konaly divadelní hry (jedna komedie a tři tragédie). První témata tragédií mohla vycházet z příběhu života Dionýsa, který byl součástí jeho materiálního kultu.<sup>206</sup> Aristoteles ve své *Poetice* vysvětluje původ tragédie a komedii ze satyrských her a z chorálního zpěvu dithyrambů – dionýsovských kultovních hymnů.<sup>207</sup> Slovo *tragédie* se odvozuje z řeckého *tragos*, což znamená *kozel*, podle satyrů

<sup>198</sup> JOHNSON 2011, 58

<sup>199</sup> HOŠEK / DOSTÁLOVÁ 1997 — Radislav HOŠEK / Růžena DOSTÁLOVÁ: *Antická mystéria*. Praha 1997, 102

<sup>200</sup> KERENYI 1996 — Carl KERENYI: *Dyonysos. Archetypal image of Indestructible life*. Princeton 1996, 166, 281–283

<sup>201</sup> Tamtéž, 80

<sup>202</sup> JOHNSON 2011, 59

<sup>203</sup> LURKER 2005 — Manfred LURKER: *Slovník symbolů*. Praha 2005, 91

<sup>204</sup> JOHNSON 2011, 58

<sup>205</sup> HOŠEK / DOSTÁLOVÁ 1997, 103–104

<sup>206</sup> Tamtéž, 102

<sup>207</sup> ARISTOTELES 1980 — ARISTOTELES: *Poetika, Rétorika, Politika*. Bratislava 1980, 18–19

a silénů, kteří měli podobu kozlích bytostí. Během svátků a procesí Dionýsa ve vousaté masce doprovázeli bájní polozvířecí tvorové jako silény, satiry, mainady, kentauři a lesní bůh Pán. Tyto bytosti představovali lidé převlečení do zvířecích kostýmů za použití masek a zvířecích kůží.<sup>208</sup> Z těchto maskovaných průvodů se pak vyvíjely divadelní představení.<sup>209</sup> Dionýsos se stal patronem divadla a všechny divadelní hry mu byly zasvěceny, i když nemusel být hrdinou příběhu.<sup>210</sup> Pozoruhodný námět představuje římská soška (z 1 st. př. Kr.) mladého satýra s divadelní maskou Siléna, opravena Alessandrem Algardim v r. 1628 [41]. Skrz oči nadměrné groteskní masky staršího Siléna s plnovousem prokoukává dětský obličej satýra, který prostrkují svou malou ručičku ze široce otevřených silénových úst. Neobvyklý legrační námět a kontrast staří a mladí poskytuje sošce půvab a přetváří pozorování v zajímavou hru, což odpovídá i povaze zobrazených postav.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> PANTELEEV 2015, 101-118

<sup>209</sup> HOŠEK / DOSTÁLOVÁ 1997, 102

<sup>210</sup> KERENYI 1996, 349

<sup>211</sup> SCHOLTEN 2019 — Frits SCHOLTEN (ed.): Caravaggio und Bernini: Entdeckung der Gefühle (kat. výst.). Vídeň 2019, 80



## Maska v antickém divadle

Do divadla přišly masky v 6. st. př. Kr. patrně z náboženských rituálů a průvodů. V 5. st. př. Kr. skoro všichni účinkující včetně hudebníků a zpěváků nosili masky. V antickém divadle měla maska ztvárňovat a kumulovat vnitřní charakteristické vlastnosti postavy, které jsou u osoby běžně zamlženy vnějšími znaky.<sup>212</sup> Ve svém uvažování o masce jako portrétu H. Belting vyjadřuje podobnou myšlenku. Tvrdí, že portrét redukuje obličej na masku, aby byl vyjádřen koncept obličeje. Chápe masku jako uzavřenou formu a obličej jako formu otevřenou, což znamená, že jen maska může vyjádřit trvalou podstatu obličeje, když sám obličej je stále v pohybu, a proto nemůže být zredukován ke své esenci.<sup>213</sup>

## Divadlo řecké

Pozdní řecká tradice pocházející od Horatia říká, že masky zavedli tragici: Thespis se líčil vinnými kvasnicemi anebo barvou a nasazoval si škrabošku z listů, Aischylos zavedl používání malovaných masek a Frynichos masky ženské. Hlavním východiskem pro zjištění vzhledu divadelních antických masek slouží vázové malířství (např. váza Pronomos, kolem r. 400 př. Kr.) a písemné prameny. Masky se vyráběly z křehkých materiálů podléhajících zkáze (plátno, potřené sádrou nebo lehké dřevo) a tak se nedochovaly. Masky se připevňovaly páskou nebo řemínkem pod bradou a zakrývaly celou hlavu včetně vlasů, obsahovaly tedy i účes, vous a případné ozdoby.<sup>214</sup> Na helenistickém reliéfu s maskami z první poloviny 2. st. po Kr. jsou na police z levé strany umístěny dvě masky – vousatá maska Dionýsa a komická maska vedle něj [42]. V pravém dolním rohu leží třetí komická maska s široce otevřenými ústy. Uprostřed je sloup s pastýřskou důtkou (pedum) a pod ním je lyra. U sloupu je Amorek vyděšený pohledem na masky. Atributy Dionýsa – tympán, dvojité flétna a thyrix byly dodány později. Z druhé strany reliéfu jsou vyobrazené dvě tragické masky s obličejem naproti sobě. Reliéf ukazuje několik typů masek a svědčí o těsném propojení divadla a kultu Dionýsa. Masky se stávají pevným atributem dvou múz: Thálie, múza veselého básnictví a komedie se vyobrazuje s komickou usmívající se maskou, a Melpomene jakožto múza tragédie mívá u sebe tragickou divadelní masku.<sup>215</sup>

I když v 5. st. př. Kr. masky zůstávají stejné velikosti jako obličej, v pozdější době se masky stávají větší a její rysy začínají být podstatně zvýrazňované. Od 4. st. př. Kr. se tragické masky stávají výraznějšími, zvětšuje se ústní otvor. Od 3. st. př. Kr. se zvyšuje účes, který se nazývá *onkos*. U komických masek vznikají i takové, které mohou zároveň ukazovat různé emoce pomocí obrácení masky na bok.<sup>216</sup>

Nejobsáhlejší seznam masek podává řecký učenec ve 2. st. po Kr. Julius Pollux ve své encyklopedii Onomastikonu. Uvádí 28 tragických masek, 44 komických a 4 masky pro satyrské drama (protože též používali masky tragické). Z 28 tragických masek 6 – jsou masky starců, 8 – mladých mužů, 3 – masky sluhů, a 11 ženských

<sup>212</sup> COOPEROVÁ 1999 — Jean COOPEROVÁ: Encyklopedie tradičních symbolů. Praha 1999, 110

<sup>213</sup> BELTING 2017, 93

<sup>214</sup> BROCKETT 1999, 43–44

<sup>215</sup> Ottův slovník naučný, XVII, Praha 1900, 910

<sup>216</sup> STEHLÍKOVÁ 2005, 159–161

masek. Pro komedii Pollux vyjmenovává 11 typů masek mladých mužů, 9 – starců, 7 – otroků, 14 – masek mladých žen, 3 – stařen.<sup>217</sup>

Roy C. Flickinger spatřuje v užívání masek několik zásadních předností: zaprvé to, že jeden herec mohl hrát hned několik rolí, zadruhé, funkci ústního otvoru, který by měl fungovat jako megafon a činit zvuk hlasitějším (z toho jiná verze vzniku slova *persona* – od *personare* – znít, zvyšovat hlasitost zvuku). Ale nejdůležitější výhodou masky vidí ve zviditelnění výrazu herce v rozlehlém antickém divadle, kde by diváci v posledních řadách jednoduše neviděli na výraz obličeje herce bez masky.<sup>218</sup>

## Divadlo římské

Rané římské divadlo bylo kromě řeckých zdrojů ovlivněno různými etruskými divadelními praktikami, kde herci také používali masky. Podle Horatia byly jedním ze zdrojů dramatu frescenijské verše. Jde o improvizované, obhroublé dialogy mezi maskovanými klauny. Kromě toho z jižní Itálie Řím převzal prvky atelské frašky (*fabula atellana*) podle města Atelly.<sup>219</sup>

V Římě byla divadelní představení spojena hlavně s náboženskými slavnostmi na počest bohů a konaly se jako součást oslav. Nejstarší slavností z 6. st. př. Kr. byly *ludi Romani*, odehrávaly se v září na počest Jupiterovi. Od 4 st. se v rámci těchto slavností předváděly divadelní hry. Avšak v 1. st. po Kr. klasické žánry jako komedie a tragédie ztrácejí popularitu a prosazují se menší žánry jako atelská fraška a mimus.<sup>220</sup>

*Fabula Atellana* byla původně dohra po hlavním divadelním dějství, později krátké improvizované představení na základě všedních situací či mytologických příběhů. Jsou pro ni příznačné typové postavy s ustáleným kostým a maskou, jako v mnohem pozdější komedii dell'arte.<sup>221</sup> Děj se ve frašce odehrával ve venkovském prostředí, proto byla Římány spojována se satyrským dramatem. Pro atelskou frašku byly typické výjevy lidských neřestí jako bitky, podvody, pohlavní nevázanost, neúměrné jídlo a pití. Podobně mimus (*fabula ricinata*) byl kratší dramatický žánr, který mohl mít jakýkoliv námět. Ale na rozdíl od atelské frašky se v mimech maska nepoužívala, protože se důraz kladl na mimiku herce.<sup>222</sup> Pro svůj často obscénní a nemravní charakter byl obzvlášť kritizován křesťanskými autory.<sup>223</sup>

Římské divadlo používalo masky stejně jako i předchozí dramatické tradice, které ho ovlivnily (řecké, etruské, jihoitalské divadlo). Masky se vyráběla z plátna a byla doplněna o paruku, která pokrývala celou hlavu herce. Masky pro pantomimu byly realističtější než tragické a měly zavřena ústa. Vyskytovaly také i masky s dvojitým obličejem – vážným a veselým, které umožňovaly změnu nálad bez výměny masky.<sup>224</sup>

<sup>217</sup> POLLUX — Julius POLLUX: *Onomasticon*. Leipzig 1824, IV, 133–154

<sup>218</sup> FLICKINGER 1936 — Roy C. FLICKINGER: *The Greek theatre and its drama*. Chicago 1965, 221–222

<sup>219</sup> BROCKETT 1999, 66–67

<sup>220</sup> Tamtéž, 68–69

<sup>221</sup> Tamtéž, 66–67

<sup>222</sup> Tamtéž, 87

<sup>223</sup> Tamtéž, 74–75

<sup>224</sup> Tamtéž, 88

## Maska v římských mystériích

Zajímavá studie badatele a znalce antické kultury Alekseje Panteleeva pojednává o úloze masky v římských mystériích, v ní autor poskytuje vhled do praktiky mystérijních kultů a snaží se určit místo masky v těchto kultech. Zhodnocuje již existující informace a podává svoje vidění problematiky. Jeho závěry mohou být užitečné i pro lepší pochopení významu masky v následujících epochách.<sup>225</sup>

Jelikož o tajných materiálních praktikách bylo zakázáno vypravovat nezasvěceným, je dostupné jen skromné a neuspokojivé množství psaných zdrojů o mystériích jako takových. V mystériích Dionýsa byly masky zajisté používány, o tom bylo krátce pojednáno výše v souvislosti s dramatem. Ve vile Mystérii v Pompeiích je zobrazen tajuplný a těžko rozluštitelný cyklus nástěnných maleb nejspíš z prostředí Dionýsovského kultu. Pravděpodobně jde o rituál zasvěcení mladé ženy do kultu, avšak za nedostatkem písemných pramenů mnoho výjevů zůstávají nepochopitelné. Například maska figuruje ve scéně se Silénem, který dává napít mladíkovi z číše nebo mu ukazuje odraz v ní, přitom za ním stojí jiný mladý muž a pozvedává masku Dionýsa, která se mohla odrážet v číši [43].

Kult Mitry přišel z Persie, ale byl upraven pro helénsko-římské prostředí. V tomto kultu existovaly různé úrovně zasvěcení jako havran (corax), novomanžel (nymphus), voják (miles), lev (perses), sluneční běžec (heliodromus) a otec (pater). Této hierarchii odpovídají nálezy masek havranů, lvů a člověka ve frygické čapce, který by mohl představovat „otce“. A. Pantelev se domnívá, že maska pomáhala oprostit se od přijatých hierarchií běžného života a dávala možnost věřícímu zaujmout místo podle vnitřní hierarchie komunity ve shodě se stupněm zasvěcení. Masky dávala účastníkům kultu možnost stát se součástí jednotícího společenství a pocítit tak určitou pospolitost. Podobné rysy a funkce Michail Bachtin přiřazuje masce v středověkém karnevalu.<sup>226</sup> V mystériích kultu Isidy pocházejícího z Egypta, byla používána maska psa, která představovala Anubise. Předpokládá se možné používání masek v kultech Kybély a Attise.<sup>227</sup>

U všech těchto kultů autor vidí nějaké spojení se smrtí. Egyptský Anubis byl průvodce mrtvých duší do podsvětí. Attis umíral a vstával z mrtvých. Při zasvěceních v mystériích Mitry člověk prožíval rituální smrt. Nepřímo se tady zmiňuje, že se Dionýsos po své smrti znovu vracel k životu a také sestupoval do podsvětí.<sup>228</sup> Autor zde jen poukazuje na toto spojení a nepřikládá mu rozhodující význam vzhledem k malému množství informací o průběhu rituálů. Každopádně, spojení masky se smrtí a podsvětím bylo jedním z důvodů pozdějších negativních konotací masky začínajících v křesťanském období, o kterých pojednává James Johnson ve své analýze termínů maska a larva v knize o Benátském karnevalu.<sup>229</sup>

Alexey Pantelev přihlíží k transformaci východních kultů přijatých v řecko-římském prostředí, ale použití masek v mystériích podle něj poukazovalo na cizí

<sup>225</sup> PANTELEEV 2015 — Aleksey Dmitrievich PANTELEEV: Maski v misterialnyh kultah epohi rimskoy imperii. [Masks in Mysterial Cults of the Roman Empire]. In: Trudy istoricheskogo fakul'teta sankt-peterburgskogo universiteta, XXIII, 2015, 119–133

<sup>226</sup> BACHTIN 2007, 14–16

<sup>227</sup> PANTELEEV 2015, 119–133

<sup>228</sup> MARTIN 1993, 74

<sup>229</sup> JOHNSON 2011, 57–58

exotický původ těchto kultů a snahu se podílet na východní moudrosti, kterou měli přinášet složité a podivné obřady. Autor zohledňuje také psychologickou funkci masky, která přispívala k víře člověka v proměnu do jiné božské nebo démonické bytosti.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> PANTELEEV 2015, 119–133

### 2.3. Maska v novověké alegorii a Ikonologie Cesare Ripy

Cesare Ripa je italský spisovatel, učenec a kuchař kardinála Antona Salviatiho. Pocházel z Perugie, ale už v mládí se přestěhoval do Říma, kde později pracoval pro kardinála a ve volném čase se věnoval psaní svého celoživotního díla, Ikonologii (*Iconologia*). Tato encyklopedie obsahovala na 700 nejrůznějších personifikací, jako ctnosti a neřesti, lidské vlastnosti, světadily, alegorie umění, věd, přírodních jevů atd. Každá personifikace je podrobně popsána s uvedením atributů a jejich vysvětlením buď s pomocí odkazů křesťanských, antických a soudobých zdrojů z literatury nebo jen z obecně přijatého stanoviska. Jednotlivá hesla jsou seřazena v abecedním pořadí. Poprvé dílo vyšlo v roce 1593 bez obrázků. Římské vydání z roku 1603 už je doplněno o 151 dřevorytů. V 17. – 18. st. se dílu dostává velké popularity v Evropě, překládá se do němčiny, francouzštiny, angličtiny, holandštiny a dalších jazyků. V barokní době encyklopedie sloužila jako zdroj inspirace pro mnohé umělce.

V našem přehledu jsou vybraná jen některá hesla z Ikonologie, která zmiňují masku v popisku nebo na ilustraci. Pomocí tohoto výběru se pokusíme pochopit, jaké byly představy a konotace, týkající se masky v barokní době. Soubor dvaceti čtyř soch Ctností a Neřestí od Matyáše Bernarda Brauna v Kuksu z let 1718–1720 dokládá, že inspirativní zdroje Ikonologie byly živé ještě dlouho a ovlivňovaly ikonografii uměleckých děl po celé Evropě. Braunův cyklus vychází z několika grafických předloh, hlavně z díla Martina Engelbrechta (1684–1748), které je syntézou mnoha ikonografických vzorů, včetně Jacquese Callota (1592–1635) a Cesare Ripy,<sup>231</sup> proto je možné porovnat některé Braunovy personifikace, kde vyskytuje maska s hesly Ikonologii s podobnou ikonografií. Tři ze dvaceti čtyř Braunových soch mají ve svých attributech masku ve třech různých formách a každá z nich nese odlišný smysl – jednak je maska představena jako klasická karnevalová škraboška u personifikace Lstivosti, pak jako element dekoru v oblečení Pomluvy a ve třetím případě je odhozená maska ležící na zemi pošlapávána Uprímností.

#### **Přetvářka (Affettazione)<sup>232</sup> [44]**

Představuje mladou krásnou dívku v bohatých šatech, která se dívá do zrcadla, v pravé ruce drží narcis, v levé – masku. U nohou jí sedí opička. Ripa vysvětluje, že maska je falešná tvář, která zakrývá pravdu a označuje vlastnost přetvářky, kdy se člověk vzdává toho, co je pro něj přirozené.<sup>233</sup>

Socha personifikace Lstivosti od Matyáše Bernarda Brauna ze Šporkovského Kuksu [45] má u nohou lišku, která taktéž vyskytuje v Ripovské personifikaci Lstivosti (Astuzia),<sup>234</sup> přitom na obličejí má nasazenou škrabošku, která skrývá pravé city člověka, v čemž se svým smyslem blíží k atributu masky v personifikaci Přetvářky (Affettazione) od Ripy. Avšak jde o pozdější vydání Ikonologie z r. 1764 (dřívější

<sup>231</sup> PREISS 2003 — Pavel PREISS: František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách. Praha 2003, 268–269

<sup>232</sup> Sled personifikací je určen podle abecedního pořadí v italštině, jak je uveden u Ripy

<sup>233</sup> RIPA 1764, I, 50–56

<sup>234</sup> Tamtéž, I, 177–178

vydání z r. 1625 nemá zmíněnou masku u Affettazione ani u Astuzie), proto souvislost mezi atributy je spíše jen tematická a byla tlumočená skrze jiné grafické cykly.

### **Šaškování (Buffoneria) [46]**

Postava se popisuje jako bosá nepohledná žena s velkým nosem, očima a ústy, která má hrb a je oděná do ošklivého šatu. V jedné ruce má luk se šípy, v druhé – drží masku, aby zakrývala nepěkný obličej.<sup>235</sup>

### **Lež (Bugia) [47]**

Postava s hořícím snopem má na sobě oblek pomalovaný maskami a jazyky, které mají poukázat na nestálost lháře, jež dává věcem různou podobu.<sup>236</sup> Podobně Braunova personifikace Pomluvy z Kuksu má hořící snop, který poukazuje na rychlost šíření pomluvy a oblek postavy je též pomalován maskami jako u Ripy [48].

### **Karneval (Carnovale) [49]**

Karneval je představen jako postava v excentrickém divadelním kostýmu s vyobrazením hudebních nástrojů a atributů jídla a pití – znamená karnevalových požitků, jako je divadlo a hostiny. Pravou rukou postava vysypává na zem mince z měšce a v levé drží větvičku fíkovníku. Po straně ji skáče kůň, který se nezastavuje jako znak karnevalové nezkrotitelnosti. Hlavu personifikace zdobí Bakchův atribut – břečťanový věnec a na způsob koruny uprostřed trčí měsíc – symbol šílenství. Na obličejí má nasazenou masku, jako neoddelitelný atribut karnevalu. Uvádí se zde krátké pojednání o původu masky, která prý pochází přímo od Satana, jež si oblékl do masky hada, aby svedl Evu. Tato poznámka dost výmluvně vypovídá o vztahu k masce v celé Ikonologii.<sup>237</sup>

### **Komedie (Comedia)**

Postava oblečená do pestrobarevného šatu jako cikánka, která v jedné ruce drží hudební kornet a ve druhé – masku, jako očekávaný klasický atribut komedie a dramatu.<sup>238</sup>

### **Bajka (Favola) [50]**

V této personifikaci chiméra s tělem lva, hadím ocasem a kozlíma nohama podává ženě oblečené do roucha inkoust s perem na psaní a knihu a při tom drží masku. Žena píše do knihy, kterou jí podává chiméra a v další ruce má jinou knihu, kde je nápis

---

<sup>235</sup> Ripa 1764, I, 263–266

<sup>236</sup> Ripa 1625, I, 82

<sup>237</sup> Ripa 1764, I, 290–293

<sup>238</sup> Tamtéž, II, 7

„Historia“ na znamení, že se z dějin rodí báje. Podle Ripy maska v této alegorii naznačuje, že pravda je skrytá lží.<sup>239</sup>

### **Klam (Fraude) [51]**

Žena, která má dvě hlavy, starou a mladou a v pravé ruce drží dvě srdce, v levé – masku. Žena má orlí pařáty místo nohou a ocas škorpióna. Její dvojitá tvář představuje klamné úmysly. Dvě srdce znamenají chtění a nechtění stejného přání zároveň. Ocas a pařáty jsou znamením skrytého jedu a dravého zvířete, které je připravené zaútočit. Maska tady naznačuje, že si klam bere jinou podobu pro dosažení svých přání.<sup>240</sup>

### **Nápodoba (Imitatione)**

Je vyobrazena jako žena, která v pravé ruce drží malířské štětce připomínající, že malba imituje přírodní barvy a formy, v levé drží masku, která v komediích a mimo ně imituje vzhled a chování určitých postav. U nohou má žena opici, jelikož toto zvíře napodobuje lidská gesta.<sup>241</sup>

### **Oddanost (Lealita)**

Žena drží v levé ruce rozsvícenou lucernu, a v pravé masku prasklou na několika místech. Tuto masku podle popisku postava hází a rozbije o kámen nebo skalisko, což má znamenat pohrdání přetvářkou a neupřímností. Lehký šat ženy a lucerna jsou znamením upřímné duše.<sup>242</sup>

### **Upřímností (Sincerita)**

V Ripovské personifikaci [52] postava ženy v pravé ruce drží holubici, symbol čistoty a v levé drží srdce.<sup>243</sup> Atributy sochy Upřímnosti z Kuksu od Matyáše Bernarda Brauna [53] jsou stejné, jako v alegorii od Ripy – postava podobně drží na dlani srdce a po straně má dvě holubice. Mimo to Braunova postava ještě nohou šlape na masku na znamení odmítnutí přetvářky podobně jako u Ripy v personifikaci Oddaností.

### **Smrt (Morte) [54]**

Ve vydání Ikonologie z r. 1625 je Smrtka ztvárněna jako velice hubená žena v drahém brokátovém rouchu a jediným jejím atributem je maska nasazená z boku

---

<sup>239</sup> RIPA 1764, III, 27–30

<sup>240</sup> RIPA 1625, I, 260–261

<sup>241</sup> RIPA 1625, II, 309

<sup>242</sup> Tamtéž, II, 388

<sup>243</sup> RIPA 1625, III, 617

na půlku obličeje.<sup>244</sup> Maska se zmiňuje v popisu Smrti pouze v anglické zkrácené verzi ikonologie z roku 1709, kde se říká, že „pěkná maska je něžná k některým, hrozná k jiným, je lhostejná vůči odvážným a odporná k zbabělcům“.<sup>245</sup>

Na některých zvláště holandských zátiších typu vanitas spolu s lebkou a jinými předměty figuruje maska, jako jeden ze symbolů marnotratností života a připomínka smrti. Výrazným příkladem tohoto typu užití symboliky masky je Vanitas s lebkou, maskou, zeměkouli a bublinami od Henricka Andriessena (1650–1655) [55]. Dílo ukazuje na obecně přijímané inspirativní vzorce platné pro malíře, které svědčí o spojení v dobovém povědomí takových symbolických prvků jako lebka a maska. Na zátiší bubliny, květiny a prázdná sklenice připomínají prchavost a křehkost života, hodiny poukazují na plynoucí čas. V centru kompozice je tmavá lebka a kontrastně nasvícená maska, mezi nimiž se odehrává zajímavá hra. Lebka na první pohled ani není snadno poznatelná, protože je pozorována zespodu a je pootočená do nezvyklého úhlu. Její zuby jsou obrácené přímo do tváře masky, jakoby se jí chystaly pozřít. Přitom tvář masky a její poloha připomínají obličej nedávno zemřelého člověka, jehož tmavé oční důlky jsou jako navždy zavřené zapadlé oči, které se už svým vzhledem blíží k lebce. Lehce zvednuté obočí masky dodává obličejí dojem posledního překvapení z náhlé smrti, ale už mu chybí jiné emoce.

### **Malířství (Pittura)**

Alegorie malířství se popisuje jako krásná žena s plnými tmavými vlasy a klenutým obočím, na znamení nápaditých myšlenek; ústa má zakrytá látkou, což označuje, že malířství patří k němým uměním. V jedné ruce žena drží malířské štětce a v druhé paletu na barvy. Kolem krku má zlatý řetěz, na němž je zavěšená maska s nápisem „Imitatione“, která odkazuje na napodobování přírody pomocí štětce a barev.<sup>246</sup> Tento nápis a atributy (štětce a maska) spojují obě personifikace, Pitturu a Imitatione (Nápodoba [56]).<sup>247</sup> Avšak Imitatione drží masku v jedné ruce a Pittura jí má zavěšenou na zlatém řetězu.<sup>248</sup> Toto zpodobnění bylo používáno pro alegorické zobrazení malířství v umění. Například obraz *Pictura* nebo *Alegorie malířství* od Franse van Mierise Staršího z roku 1661, kde je personifikace vyobrazená jako mladá nizozemská dívka v bohatém rouchu, která drží malířské štětce, paletu a sádrový model sochy [57]. Kolem krku na zlatém řetězu má zavěšenou divadelní masku, která podobně jako u Ripy odkazuje na schopnost umění napodobovat realitu a klamat pomocí vytváření iluze.

### **Přetvářka (Simulazione)**

Je popsána jako žena držící v jedné ruce straku, v druhé granátové jablko a na tváři má nasazenou masku, která zakrývá pravé srdce a duši.<sup>249</sup> *Tajuplný obraz* od Lorenza

<sup>244</sup> RIPA 1625, II, 443

<sup>245</sup> RIPA 1709 — Cesare RIPA: *Iconologia, or, Moral emblems*. London 1709, 53

<sup>246</sup> RIPA 1625, II, 516–517

<sup>247</sup> Tamtéž, II, 309

<sup>248</sup> RIPA 1764, IV, 386–387

<sup>249</sup> RIPA 1625, III, 616



Lippiho Žena, držící masku a granátové jablko (kolem 1640) [58] byl na podkladě hesla z Ripovy ikonologie ve 20. interpretován jako alegorie Nápodoby (Simulazione). Granátové jablko a maska z popisu postavy v Ikonologii by odpovídalo atributům na obraze. Nabízely se ale i další úplně odlišné verze chápání obrazu, například jako alegorie upřímnosti, nebo alegorie ženskosti. Leuschner zařazuje obraz do série florentských alegorických obrazů z let 1630–1650, kde jsou polopostavy (mezza figura) mladých žen vyobrazené na tmavém pozadí a drží různé atributy. V mnohých z nich je důležitým atributem maska. Jsou to obrazy od Cesare Dandiniho, Giovanni Martinelliho a Lorenzo Lippiho, jehož Alegorie dostala nejvíc pozornosti a vyvolala mnoho otázek. Leuschner chápe alegorii jako pozitivní umělecké napodobování spíše než klamavé předstírání. Autor analyzuje význam granátového jablka, které v negativním smyslu (jako v Klamu (Fraud)) představuje pěkný zevnějšek skrývající zkažený vnitřek. Avšak Leuschner interpretuje granátové jablko ve smyslu jednoty, jako v Ripovské Svornosti (Concordia), kde mnoho semínek je spojeno pod jednou slupkou. Podobně i maska má u Ripy jak negativní rozměr klamání (Bugia, Fraude, Morte), tak i důležitý rozměr pozitivní nápodoby v umění (Pittura, Simulazione, Imitatione).<sup>250</sup> Nakonec Leuschner s pomocí analýzy dalších florentských obrazů vyvozuje, že alegorie znamená Nápodobu nebo Imitaci, kterou představuje maska, jako společný a sjednocující princip umění, nejen malířského, ale i literárního a básnického.<sup>251</sup> Studie Evy Struhál doplňuje, že Ripův ikonografický slovník nebyl pro Lippiho jediným zdrojem inspirace, ale čerpal taktéž z dalších dobových pramenů. Dále je zajímavá poznámka o tom, jak je vzhled masky deformován pomocí prstů ženy a stínu, čímž maska dostává karikaturní ptačí zobák. Zakrytí nosu a rtu masky spolu s černými očními důlky by mohly napovídat nevšímavost smyslů. Divák se neubrání hře porovnávání narůžovělé, ale mrtvé masky a bledého obličejové živé dívky, jejíž otažitý pohled a absence emocí však taktéž připomíná masku. I přes všechny interpretace není alegorie úplně rozluštitelná a zůstává pro diváka stále enigmatickou.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> KRUSE 2005 — Christiane KRUSE: *Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock*. In: PFISTERER/ZIMMERMANN 2005, 96–113

<sup>251</sup> LEUSCHNER 2010, 311–323

<sup>252</sup> STRUHAL 2011, 335–360

## Shrnutí. Koncept masky v pozdní renesanci a baroku

V renesanci se do konceptu masky kromě té hmotné, vytvořené člověkem přidává též neviditelná „maska“, kterou si člověk nasazuje v určitých situacích, kdy předstírá, skrývá. Vnímání masky v renesanci a v následující barokní době nese ambivalentní rysy. Na jedné straně má význam přetvářky, skrývání a ukryvání se (i když antická divadelní maska byla pravým opakem, protože musela vytvořit postavu, a ne ji skrýt.)<sup>253</sup> Na straně druhé, se objevují myšlenky o tom, že ne všechno má být otevřeno veřejnosti a v určitých situacích je oprávněná snaha si ukrýt vlastní srdce, zachovat svoje soukromí a tím i podporovat ctnostný život. Tato koncepce dostává název „*ctnostné nebo dovoleného přestrojení*“ (dissimulazione onesta), podle díla od Torquata Accetta<sup>254</sup> z roku 1641,<sup>255</sup> která je rozpracována jak H. Beltingem tak i velice podrobně J. Johnsonem (kap. 11. Age of Dissimulation).<sup>256</sup>

Na podkladě Cicerona (De officiis)<sup>257</sup> a renesančních autorů H. Belting uvažuje o imaginární masce jako roli ve společnosti, kde úplná upřímnost ne vždy bývá k užítku. Uvádí tady autory jako Francesco Guiccardini (Consolatoria)<sup>258</sup>, Baldassare Castiglione (Il libro del Cortegiano)<sup>259</sup> (také zmíněn u J. Johnsona)<sup>260</sup>, kteří tvrdili, že ve společnosti a obzvláště u dvora si jedinec musí hrát svou roli a nikdy nesundávat imaginární masku.<sup>261</sup> Podobně Erasmus Rotterdamský (pochvala Hlouposti) přirovnává život člověka k divadelní hře, kde každý musí mít nasazenou masku.<sup>262</sup> Do tohoto kontextu je jak Johnsonem, tak i Beltingem zařazen Machiavelliho Vladař, kde vládce musí někdy jednat nemravně pro zachování moci, a tak jsou u něj ospravedlněné přetvářka, pokrytectví, lež a různé formy „maskování“.<sup>263</sup>

J. Johnson vyzdvihuje pojem *ctnostného přestrojení* a chápe hlavní myšlenku Torquata Accetta v tom, že přetvářka není podvod, a maska může uchránit pravdu a osobnost.<sup>264</sup> O tomto pojmu a díle uvažuje také H. Belting a obdobně zdůrazňuje ochrannou funkci masky, jako způsob ubránit se vlivům okolní společnosti a porušování její osobní hranice.<sup>265</sup>

Maska se v Ikonologii ukazuje minimálně ve dvou odlišných dimenzích, i když na první pohled se zdá, že má jenom negativní konotace spojené s klamem a přetvářkou (Affettazione – Přetvářka, Bugia – Lež, Fraude – Klam, Morte – Smrt, anebo Lealita – Oddanost, kde je s pohrdáním pošlapávána). Podle J. Johnsona Ripa shrnuje obecně vnímaný dobový názor na masku, která pro jeho současníky znamenala napodobování, popírání, klam a sebeklam; byla vyjádřením hříchu jako takového. Zbožnost se pojila

---

<sup>253</sup> BELTING 2017, 51

<sup>254</sup> ACCETTO 1977, 21–36

<sup>255</sup> JOHNSON 2011, 88–92

<sup>256</sup> Tamtéž, 86–105

<sup>257</sup> CICERO 1970 — Marcus Tullius CICERO: O povinnostech. Praha 1970

<sup>258</sup> GUICCIARDINI 2013 — Francesco GUICCIARDINI: Consolatoria, Accusatoria et Defensoria. Paříž 2013

<sup>259</sup> CASTIGLIONE 1965 — Baldassare CASTIGLIONE: Il libro del Cortegiano. Turin 1965, 68, 197–198

<sup>260</sup> JOHNSON 2011, 88

<sup>261</sup> BELTING 2017, 94–96

JOHNSON 2011, 92–93

<sup>262</sup> BELTING 2017, 55

<sup>263</sup> Tamtéž, 94–96

<sup>264</sup> JOHNSON 2011, 88–92

<sup>265</sup> BELTING 2017, 49

s otevřeností a průhledností. V protikladu k tomu maska představovala opak ctnosti.<sup>266</sup> Charakteristickým prvkem v chápání masky Ripou je poznámka v hesle Karneval (Carnovale) o původu masky od samotného Satana, který si ji oblékl jako první, aby svedl Evu v přestrojení za hada.<sup>267</sup> H. Belting mluví o konceptu masky jako o otázce morálního výběru mezi ctností a neřestí. Podobný smysl má námět obrazu „Herkulova volba“ nebo „Herakles na rozcestí“, kde se také jedná o výběr mezi ctností a neřestí. Poprvé tento příběh uvádí řecký sofista Prodik. Dochoval se ale přes Sókrata a byl zapsán Xenofónem.<sup>268</sup> V uměleckém ztvárnění Ctnost má podobu krásné důstojně oblečené ženy, která ukazuje na složitou cestu, když Neřest je obvykle nahá nebo málo oblečena svůdně nabádá Herkula k volbě jednodušší a příjemnější cesty. Právě Neřest mívá u nohou vyobrazené masky, jako symbol klamu. Herakles pochopitelně volí cestu dokonalosti a následuje Ctnost. Nejznámějším ztvárněním tohoto námětu je obraz od Annibale Carracciho Volba Herakla z r. 1596 [59].<sup>269</sup>

Druhá dimenze smyslu masky u Ripy je pozitivního charakteru a podle C. Kruse se týká přímo umělecké oblasti, kde představuje napodobování (mimesis) reality pomocí uměleckých prostředků (Pittura, Simulazione, Imitatione).<sup>270</sup> Dále E. Leuschner rozvádí tuto myšlenku a ve spojení s interpretací Lippiho obrazu chápe masku, která symbolizuje Imitaci a Nápodobu, jako obecný a jednotící princip umění, nejen malířského, ale i literárně-básnického, který může být použit pro všechny druhy umění.<sup>271</sup>

---

<sup>266</sup> JOHNSON 2011, 83

<sup>267</sup> RIPA 1764, I, 290–293

<sup>268</sup> XENOPHON 1972 — XENOPHON: Vzpomínky na Sokrata. Praha 1972, 61–65

<sup>269</sup> FINK 1996, 141–147

<sup>270</sup> KRUSE 2005, 96–113

<sup>271</sup> LEUSCHNER 2010, 311–323

## Závěr

Na závěr lze říci, že se mi podařilo dosáhnout určitého chápání úlohy masky v kulturních jevech, které byly konstitutivní pro ustanovení novověkých maškarních slavností, a tak dospět k objasnění geneze těchto slavností.

V první části práce jsem sledovala genezi novověké slavnosti maškarního plesu, která logicky vychází z karnevalu, ale přebírá i jiné tradice inspirované divadelním prostředím. Nejdůležitější zdroje pochází z italského prostředí, kde střediskem všech maškarních aktivit byly Benátky s jejich pověstným karnevalem, ale i zvyk užití masky v běžném životě. Další inspirativní větev v podobě improvizovaného divadla dell'arte rovněž pochází z Itálie. V tomto italském žvilvu se dá spatřit hned tři funkce masky. Zaprvé je to hra karnevalu, kterou M. Bachtin chápe jako součást perverzní kultury smíchu. Tato hra dovolovala na čas porušit mnohé společenské bariéry a normy, ale nejen z hlediska sociálního, ale i na psychologické osobní rovině jednotlivce. Karnevalová maškarní hra poskytovala morální vysvobození, duševní zadostiučinění a jistou myšlenkovou pohodu, uskutečňovanou v imaginárním světě odpoutaným od běžného řadu. Zadruhé, benátská maska putuje daleko za hranice karnevalu a je součástí každodenního života města. V tomto smyslu se maska stává představitelkou koncepce skrytí osobnosti, anonymity a diskrétnosti. Tyto vlastnosti se stávají víc a víc přitažlivější pro novodobou společnost. Možná právě ony do určité míry odrážejí povahu člověka moderní doby. Třetí dimenzi masky je nejmarkantněji vidět na masce divadelní. V komedii dell'arte hraje maska úlohu konstitutivní ve smyslu budování herecké postavy, vytvoření charakteru a postulování osobitých rysů příznačných pro konkrétní roli. Maškarní slavnost novověku v sobě pozoruhodným způsobem snoubí tyto tři koncepce, představující

- osvobozující hru,
- „negativní“ schování identity (diskrétnosti)
- a „pozitivní“ budování (vymyšlené) osoby nebo bytostí.

Kromě toho jsme ve druhé části práce stanovili, že maska samotná je nositelkou ambivalentních rysů. Na jednu stranu představuje opak všech ctností ve formě klamu a přetvářky, je negací pravdy a ztělesněním neřesti. Ale na druhou stranu může maska podle renesanční koncepce sloužit jako nástroj chránící vlastní soukromí, srdce a vnitřní život osoby. I když se jedná spíše o imaginární masku, aspoň v Benátkách to mohla být i maska reálná. Další dimenzí masky je podle některých badatelů význam napodobování skutečnosti v umění (mimesis), plynoucí z užívání tohoto symbolu v barokních alegoriích. Každopádně se dá tvrdit, že význam masky nelze redukovat na dobrý nebo špatný, ale musíme přistupovat k tomuto konceptu ze všech stran i s vědomím jeho neustálého proměňování a rozvíjení se během dějin. Druhý život maska prožívá v 19. a 20. st., kdy dochází k prohloubení starých a přebírání řady nových rysů, což se děje na pozadí dynamických až dramatických změn ve společnosti a umění.

## Východiska pro další bádání

Pro širší tématu bylo nutné zúžit záběr bádání a soustředit se jen na některá nejpodstatnější témata, týkající se geneze maškarních slavností a významů masky v kulturním a uměleckém smyslu. Proto bych chtěla v magisterské práci rozvinout téma maškarního převleku, které bylo v bakalářské práci pouze naznačeno. Na základě analýzy písemných pramenů, obrazů, portrétů, a dochovaných kusů oblečení přispět k systematizaci maškarního kostýmu, která dosud ještě nebyla provedena. Taková analýza může přispět k pochopení dobových reálií a dobové módy, která se promítala i do plesů a opačně. Dále bych chtěla rozšiřovat téma mnohvrstevného významu masky v umění a také provést systematické členění druhů masek na podkladě dobových vyobrazení a dochovaných masek.

V doplnění diskuze o maskách by bylo možné ještě vzpomenout na nedávnou povinnost nošení roušek, jako předního opatření proti šíření pandemie. Přece i rouška je typem masky, která z velké části skrývá obličej a přivádí nositele k jisté anonymitě. Člověk si mohl zažít různé emoce při nošení těchto masek, od pocitu určité volnosti ve smyslu „dissimulazione onesta“, přes smutek z nedostatku mimické komunikace, po znechucení z nepohodlí. Zde si můžeme uvědomit velkého rozdílu v používání masky slavnostní (karnevalové) a každodenní (jako třeba v Benátkách). Rouška se svým praktickým smyslem blíží spíše masce, která ukryvala pokožku před sluncem, i když v důsledku dostává „benátskou“ dimenzi anonymity, které možná bylo až moc v prostředí povinného nošení v průběhu delšího času. Já jsem však pocítila, že se to nejvíc odráží na mezilidské komunikace, totiž, že masce chybí úsměv. Proto jsme se museli naučit usmívat očima.

## Seznam literatury

- AGRATINA 2016 — Elena AGRATINA: Komedija dell'arte v tvorčestve Jacquese Callota. In: Academia: Tanec, Muzyka, Teatr, Obrazovanije I, 2016, 44–56
- ACCETTO 1977 — Torquato ACCETTO: Della dissimulazione onesta. Turin 1977
- ARISTOTELES 1980 — ARISTOTELES: Poetika, Rétorika, Politika. Bratislava 1980
- BAETJER 2019 — Katharine BAETJER: French paintings in The Metropolitan Museum of Art from the early eighteenth century through the Revolution. New York 2019
- BACHTIN 2007 — Michail BACHTIN: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renaissance. Praha 2007
- BAŽANT 2017 — Jan BAŽANT: Perseus & Medusa. Zobrazení mýtu od počátku do dneška. Praha 2017
- BELTING 2017 — Hans BELTING: Face and Mask: A Double History. Princeton 2017
- BERGMANN / BERGMANN 2017 — Sabine BERGMANN, Thomas BERGMANN: Meissen Figures. Erlangen 2017
- BERTRAND 2013 — Gilles BERTRAND: Histoire du carnaval de Venise. Paříž 2013
- BOSTOCK 2009 — Sophie BOSTOCK: *The pictorial wit of Domenico Tiepolo* (nepublikovaná disertační práce na Umělecké fakultě Univerzity ve Warwicku). Warwick 2009
- BROCKETT 1999 — Oscar G. BROCKETT: Dějiny divadla. Praha 1999
- CAMPBELL 2006 — Gordon CAMPBELL(ed.): The Grove Encyclopedia of Decorative Arts, II. Oxford 2006
- CASANOVA 1986 — Giacomo CASANOVA: Geschichte meines Lebens. Bd. VII. Berlín 1986
- CASTIGLIONE 1965 — Baldassare CASTIGLIONE: Il libro del Cortegiano. Turin 1965
- CICERO 1970 — Marcus Tullius CICERO: O povinnostech. Praha 1970
- CICHROVA 1994 — Kateřina CICHROVA: The wardrobe of the barock theatre. In: Czech theatre VII, 1994, 27–31
- CICHROVA 2011 — Kateřina CICHROVA: Leckteří národové - Schwarzenberská sbírka kostýmních miniatur na zámku Český Krumlov. České Budějovice 2011

- CHILTON 2001 — Meredith CHILTON: Harlequin Unmasked: The Commedia Dell'Arte and Porcelain Sculpture. London 2001
- COOPEROVÁ 1999 — Jean COOPEROVÁ: Encyklopedie tradičních symbolů. Praha 1999  
CZOK 1994 — Karl CZOK: Am Hofe Augusts des Starken. Stuttgart 1994
- DÜLMEN 2007 — Richard Van DÜLMEN: Kultura a každodenní život v raném novověku. Praha 2007
- DŽIVĚLEGOV 1962 — Alexej K. DŽIVĚLEGOV: Italjanskaja narodnaja komedija. Moskva 1962
- JOHNSON 2011 — James JOHNSON: Venice incognito: masks in the Serene republic. Los Angeles 2011
- FINK 1996 — Gerhard FINK (ed.): Slovník antické mytologie. Olomouc 1996
- FLICKINGER 1936 — Roy C. FLICKINGER: The Greek theatre and its drama. Chicago 1965
- GREVEMBROCH/MARIACHER 1981 — Giovanni GREVEMBROCH / Giovanni MARIACHER: Gli abiti de' veneziani, di quasi ogni età con diligenza raccolti, e dipinti nel secolo XVIII. Benátky 1981
- GROBEGGER 1987 — Elisabeth GROBEGGER: Theater, Feste Und Feiern Zur Zeit Maria Theresias 1742–1776: Nach Den Tagebucheintragungen Des Fursten Johann Joseph Khevenhuller-Metsch. Vídeň 1987
- GUICCIARDINI 2013 — Francesco GUICCIARDINI: Consolatoria, Accusatoria et Defensoria. Paříž 2013
- HEERS 2006 — Jacques HEERS: Svátky bláznů a karnevaly. Praha 2006
- HOLME 1988 — Bryan HOLME: Princely Feasts and Festivals: Five Centuries of Pageantry and Spectacle. London 1988
- HOŠEK / DOSTÁLOVÁ 1997 —  
Radislav HOŠEK / Růžena DOSTÁLOVÁ: Antická mystéria. Praha 1997
- KERENYI 1996 — Carl KERENYI: Dyonyosos. Archetypal image of Indestructible life. Princeton 1996
- KLINGENSMITH 1993 — Samuel John KLINGENSMITH: The Utility of Splendor: Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800. Chicago 1993
- KRATOCHVÍL 1973 — Karel KRATOCHVÍL: Komédie dell'arte doma i za hranicemi. Praha 1973

- KRUSE — Christiane KRUSE: *Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock.* In: PFISTERER/ZIMMERMANN 2005, 96–113
- KYBALOVÁ 1997 — Ludmila KYBALOVÁ: *Dějiny odívání: Barok a rokoko.* Praha 1997
- KYBALOVÁ/LAMAROVÁ/HERBENOVÁ 1973 — Ludmila KYBALOVÁ / Milena LAMAROVÁ / Olga HERBENOVÁ: *Obrazová encyklopedie módy.* Praha 1973
- LEUSCHNER 2010 — Eckhard LEUSCHNER: *Women and masks: the economics of painting and meaning in the mezza figura allegories by Lippi, Dandini and Martinelli.* In: FUMAGALLI 2010, 311–323
- LURKER 2005 — Manfred LURKER: *Slovník symbolů.* Praha 2005
- MACUROVÁ/STOLÁROVÁ/VLNAS 2017 — Zuzana MACUROVÁ/Lenka STOLÁROVÁ/Vít VLNAS (ed.): *Tváří v tvář: barokní portrét v zemích Koruny české.* Brno 2017
- MARTIN 1993 — René MARTIN (ed.): *Slovník řecko-římské mytologie a kultury.* Praha 1993
- MASER 1971 — Edward A. MASER (ed.): *Baroque and rococo pictorial imagery: the 1758–60 Hertel edition of Ripa's 'Iconologia' with 200 engraved illustrations.* New York 1971
- MELETINSKY 1992 — Elezar Moiseyevich MELETINSKY (ed.): *Mifologicheskii slovar.* Moskva 1992
- MIKLASHEVSKY 2017 — Konstantin M. MIKLASHEVSKY: *La Commedia dell'arte, ili teatr italyanskych komediantov XVI, XVII i XVIII stoletiy.* Moskva 2017
- Ottův slovník naučný, Praha 1900
- PADOAN URBAN 1986 — Lina PADOAN URBAN: *Il carnevale veneziano nelle maschere incise da Francesco Bertelli.* Milán 1986
- PANTELEEV 2015 — Aleksey Dmitrievich PANTELEEV: *Maska v drevnegrecheskoy religii. [A Mask in Ancient Greek Religion].* In: *Trudy istoricheskogo fakul'teta sankt-peterburgskogo universiteta XXII, 2015, 101–118*
- PANTELEEV 2015 — Aleksey Dmitrievich PANTELEEV: *Maski v misterialnykh kultakh epohi rimskoy imperii. [Masks in Mysterial Cults of the Roman Empire].* In: *Trudy istoricheskogo fakul'teta sankt-peterburgskogo universiteta XXIII, 2015 119–133*
- POLLUX — Julius POLLUX: *Onomasticon.* Leipzig 1824
- PREISS 2003 — Pavel PREISS: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách.* Praha 2003



- REATO 1988 — Danilo REATO: *Le Maschere Veneziane*. Benátky 1988
- RIPA 1625 — Cesare RIPA: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa*. I–V. Padova 1625
- RIPA 1764 — Cesare RIPA: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa*. I–V. Perugia 1764
- RIPA 2019 — Cesare RIPA: *Ikonologie*. Praha 2019
- RIPA 1709 — Cesare RIPA: *Iconologia, or, Moral emblems*. London 1709
- RIBEIRO 1979 — Aileen RIBEIRO: *Turquerie: turkish dress and english fashion in the eighteenth century*. In: *Connoisseur* 807, 1979, 16–23
- ROBER 2006 — Jean Noel ROBER: *Povsednevnaya zhizn drevnego Rima cherez prizmu naslazhdeniy*. Moskva 2006
- ROUSOVÁ 2008 — Andrea ROUSOVÁ (ed.): *Tance a slavnosti 16.– 18. století*. Praha 2008
- SMITH 1995 — Jonathan Z. SMITH (ed.): *The harper collins dictionary of religion*. San Francisco 1995
- STEHLÍKOVÁ 2005 — Eva STEHLÍKOVÁ: *Antické divadlo*. Praha 2005
- STRUHAL 2011 — Eva STRUHAL: *A Visual Riddle: Contextualizing Lorenzo Lippi's „Allegory“ in Angers*. In: LOGEMANN 2011, 335–360
- SCHOLTEN 2019 — Frits SCHOLTEN (ed.): *Caravaggio und Bernini: Entdeckung der Gefühle (kat. výst.)*. Vídeň 2019
- SCHNITZER 1999 — Claudia SCHNITZER: *Höfische Maskeraden: Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*. Berlín 1999
- TERTULLIAN 2004 — TERTULLIAN: *The shows or De spectaculis*. Whitefish 2004
- XENOPHON 1972 — XENOPHON: *Vzpomínky na Sokrata*. Praha 1972

## Obrazová příloha



1. **Hra s vejcí**, Francesco Bertelli, lept, 16 x 23 cm. The New York Public Library



2. **Diví mužové v maskách na Benátském karnevalu**, Francesco Bertelli, lept, 16 x 23 cm. The New York Public Library



3. **Výrobce masek**, Giovanni Grevenbroch, kolem 1754, akvarel na papíře. Muzeum Correr, Benátky



4. **Il ridotto**, Pietro Longhi, kolem 1750, olej na plátně, 49 x 61 cm. Akademie Carrara, Bergamo



5. **Portrét dámy**, Alessandro Longhi, kolem 1770, olej na plátně, 100 x 80 cm.  
Galerie Uffizi, Florencie



6. **Růžové domino**, kolem 1765 – 1775, Anglie, hedvábí. Victoria & Albert  
Museum, London



7. **Moretta**, Felice Boscarati, 1780, olej na plátně, 54.2 x 43 cm. Soukromá sbírka



8. **Dáma v tureckém převleku (Felicita Sartori)**, Rosalba Carriera, kolem 1728-1741, pastel na plátně, 75 x 55 cm. Galerie Uffizi, Florencie



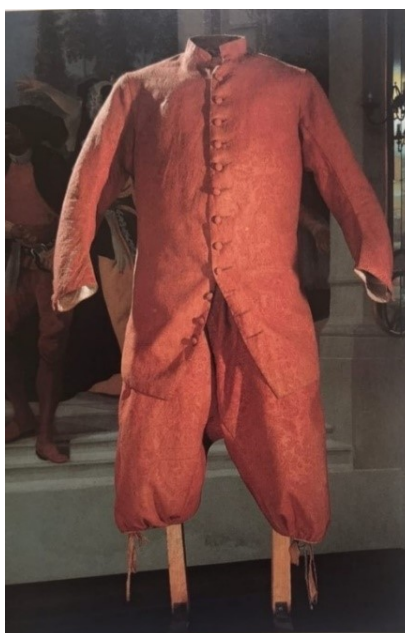
9. **Benátčanka oblečena do zendy**, Giovanni Grevembroch, kolem 1754, akvarel na papíře. Muzeum Correr, Benátky



10. **Alegorie zimy**, Václav Hollar, 1643–1644, rytina, 26 x 18 cm. Metropolitní muzeum v New Yorku



11. **Pantalon**, Lodovico Ottavio Burnacini, 17. st., akvarel na papíře. Rakouská národní knihovna, Vídeň



12. **Kostým Pantalona**, polovina 18. st., lněný brokát. NPÚ České Budějovice, zámek Český Krumlov



13. **Pantalon**, model od Franze Antona Bustelliho, kolem r. 1760, porcelán s polychromií, 18.2 x 10.5 cm. Gardiner Museum, Toronto



14. **Doktor**, Lodovico Ottavio Burnacini, 17. st., akvarel na papíře. Rakouská národní knihovna, Vídeň





15. **Doktor Boloardo**, model od Antona Carla Luplau, kolem 1775, porcelán s polychromií, 12.4 x 5.7 cm. Gardiner Museum, Toronto



16. **Kapitán**, Lodovico Ottavio Burnacini, 17. st., akvarel na papíře. Rakouská národní knihovna, Vídeň



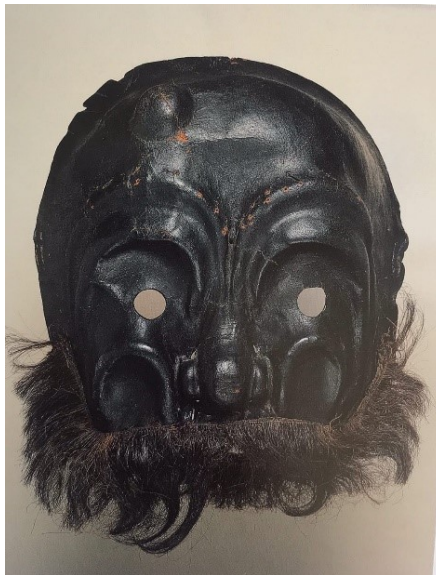
17. **Harlekýn a Harlekýnka**, Giovanni Domenico Ferretti, kolem poloviny 18. st., olej na plátně, 69.8 x 56.5 cm. Soukromá sbírka



18. **Zdravící Harlekýn**, model od Johanna Joachima Kändlera, Meissen, kolem 1740, porcelán s polychromií, 16 x 7.5 cm. Gardiner Museum, Toronto



19. **Kostým Harlekýna**, druhá polovina 18. st., len a stříbrné nitě. Švédská královská opera, Stockholm
20. **Kostým Harlekýna**, druhá polovina 18. st., len. Švédská královská opera, Stockholm



21. **Maska Harlekýna**, kůže a koňský vlas. Francouzská národní knihovna, Paříž



22. **Brighella**, anonym, kolem poloviny 17. st., rytina. Francouzská národní knihovna, Paříž



23. **Scapine**, model od Giuseppe Gricci, Capodimonte, kolem 1750–1752, porcelán s polychromií, výška 14.6 cm. Metropolitní muzeum v New Yorku



24. **Mezzetin**, Antoine Watteau, 1718–1720, olej na plátně, 55.2 x 43.2 cm. Metropolitní muzeum v New Yorku



25. **Houpačka Pulcinellů**, Giovanni Domenico Tiepolo, 1791–1793, freska, původně z Vily di Zianigo, 200 x 170 cm. Muzeum Ca'Rezzonico, Benátky



26. **Pulcinella**, připsáno „Muses Modeller“, 1750–1754, porcelán s polychromií, 13.5 x 9.6 cm. Gardiner Museum, Toronto



27. **Pantalon a herečka**, model od Johanna Joachima Kändlera, Meissen, 1741, porcelán s polychromií, výška 16 cm. Gardiner Museum, Toronto



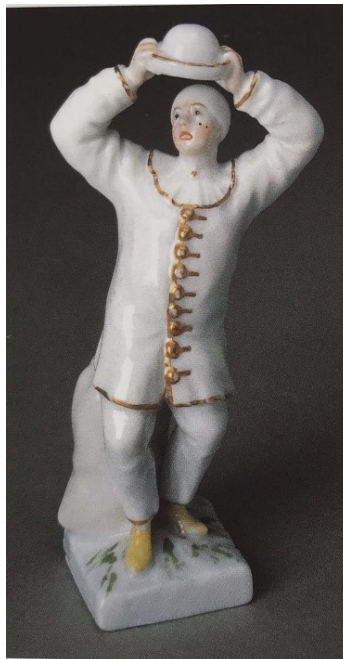
28. **Kostým Harlekýny**, konec 17. st., hedvábí. Muzeum královské zbrojnice, Stockholm



29. **Kostým Pierota**, polovina 18. st., vlna a len. NPÚ České Budějovice, zámek Český Krumlov



30. **Pierrot (Gilles)**, Antoine Watteau, mezi 1717 a 1719, olej na plátně, 184 x 149 cm. Louvre, Paříž



31. **Pierrot**, anoným, kolem 1775, porcelán s polychromií, výška 10,3 cm. Gardiner Museum, Toronto





32. **Maškarový ples v dvorském divadle kurfiřtského paláce v Bonnu v r. 1754,** François Rousseau, olej na plátně, 105 x 146 cm. Městský muzeum, Kolín



33. **Maškarový ples v dvorském divadle kurfiřtského paláce v Bonnu v r. 1754,** François Rousseau, olej na plátně, 105 x 146 cm. zámek Augustusburg



34. **Maškarový ples (Bal des Ifs)** u příležitosti svatby francouzského dauphina a španělské infanty Marie-Therese v zrcadlové galerii ve Versailles 25. února 1745, Charles-Nicolas Cochin, 1745, tužka a hnědý inkoust s akvarelem na papíře, 45x76 cm. Muzeum Louvre, Paříž



35. **Podobizna Marie Maxmiliány ze Šternberka**, Karel Škréta, 1665, olej na plátně, 241 x 153 cm. Národní galerie, Praha



36. **Markraběnka Francisca Sibylla Augusta se synem bádenským princem jako Harlekýnka a Harlekýn**, anonym, mezi 1700 a 1706, tempera na pergameni, nalepeném na dřevo, 10 x 15 cm. Zrcadlový kabinet na zámku Favorite, Rastatt



37. **Markrabě Ludvík Vilém I. Bádenský se svou chotí Markraběnkou Franciscou Sibyllou Augustou jako východní otrok a otrokyně**, anonym, mezi 1700 a 1706, tempera na pergameni, nalepeném na dřevo, 10 x 15 cm. Zrcadlový kabinet na zámku Favorite, Rastatt



38. **Markrabě Ludvík Vilém I. Bádenský v tureckém obleku**, anonym, mezi 1700 a 1706, tempera na pergamentu, nalepeném na dřevo, 10 x 15 cm. Zrcadlový kabinet na zámku Favorite, Rastatt



39. **Scapina se Scapinou**, 1. polovina 18. st., kvaš na pergamentu, 16.5 x 10.5. Státní hrad a zámek Český Krumlov – Národní památkový ústav v Českých Budějovicích



40. **Gorgoneion**, černo-figurová číše, kolem r. 520 př. Kr. Národní knihovna, Paříž



41. **Mladý satýr s divadelní maskou Siléna**, 1 st. př. Kr., opravena Alessandrem Algardim v r. 1628, mramor, 59.5 cm. Chicago, soukromá sbírka



42. **Oboustranný relief s maskami**, první pol. 2. st. po Kr., mramor, 32 x 44 cm.  
Kunsthistorisches Museum Wien



43. **Scéna s maskou**, Sala di Grande Dipinto, Scéna VI, 70–60 léta 1. st. př. Kr.,  
freska na zdi. Vila Mystérii, Pompei



44. Přetvářka (Affettazione)



45. Lstivost, Matyáš Bernard Braun, 1718–1720, pískovec. Kuks



46. Šaškování (Buffoneria)



47. Lež (Bugia)



48. Pomluva, Matyáš Bernard Braun, 1718–1720, pískovec. Kuks





49. **Karneval** (Carnovale)



50. **Bajka** (Favola)



51. **Klam** (Fraude)



52. **Upřímnost (Sincerita)**



53. **Upřímnost, Matyáš Bernard Braun, 1718–1720, pískovec. Kuks**



54. **Smrt** (Morte)



55. **Vanitas s lebkou, maskou, zeměkouli a bublinami**, Henrick Andriessen, 1650–1655, olej na plátně, 48 x 43 cm. Ashmolean Museum, Oxford



56. **Nápodoba** (Imitatione)



57. **Pictura (Alegorie malířství)**, Frans van Mieris Starší, 1661, olej na mědi, 12.7 × 8.9 cm. Muzeum Getty v Los Angeles



58. **Alegorie napodobování nebo žena, držící masku a granátové jablko,** Lorenzo Lippi, kolem 1640, olej na plátně, 73 x 89 cm. Muzeum krásných umění v Angers



59. **Volba Herakla,** Annibale Carracci, 1596, olej na platně, 165 x 239 cm. Muzeum v Capodimonte v Neapoli

## Seznam vyobrazení:

1. **Hra s vejci**, Francesco Bertelli, lept, 16 x 23 cm. The New York Public Library  
Foto: <https://digitalcollections.nypl.org/items/6dd393e0-087d-0133-039c-58d385a7bbd0>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
2. **Diví mužové v maskách na Benátském karnevalu**, Francesco Bertelli, lept, 16 x 23 cm. The New York Public Library  
Foto: <https://digitalcollections.nypl.org/items/6deeca60-087d-0133-8dd7-58d385a7bbd0>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
3. **Výrobce masek**, Giovanni Grevembroch, kolem 1754, akvarel na papíře. Muzeum Correr, Benátky  
Foto: <http://www.delpiano.com/carnival/html/masks.html>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
4. **Il ridotto**, Pietro Longhi, kolem 1750, olej na plátně, 49 x 61 cm. Akademie Carrara, Bergamo  
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_Longhi\\_-\\_The\\_Ridotto\\_-\\_WGA13404.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Longhi_-_The_Ridotto_-_WGA13404.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
5. **Portrét dámy**, Alessandro Longhi, kolem 1770, olej na plátně, 100 x 80 cm. Galerie Uffizi, Florencie  
Foto: <https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8XZN59&titlepainting=Portrait%20of%20a%20Lady&artistname=Alessandro%20Longhi>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
6. **Růžové domino**, kolem 1765–1775, Anglie, hedvábí. Victoria & Albert Museum, London  
Foto: <http://collections.vam.ac.uk/item/O363441/domino-unknown/>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

7. **Moretta**, Felice Boscarati, 1780, olej na plátně, 54.2 x 43 cm. Soukromá sbírka  
Foto: <https://ceclirevista.files.wordpress.com/2015/11/la-moretta-felice-boscaratti-italia-1721e280931807-oleo-sobre-tela.jpg>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
8. **Dáma v tureckém převleku (Felicita Sartori)**, Rosalba Carriera, kolem 1728–1741, pastel na plátně, 75 x 55 cm. Galerie Uffizi, Florencie  
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosalba\\_Carriera\\_Portrait\\_of\\_Felicita\\_Sartori\\_-\\_WGA04497.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosalba_Carriera_Portrait_of_Felicita_Sartori_-_WGA04497.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
9. **Benátčanka oblečena do zendy**, Giovanni Grevembroch, kolem 1754, akvarel na papíře. Muzeum Correr, Benátky  
Foto: <http://www.delpiano.com/carnival/html/moretta.html>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
10. **Alegorie zimy**, Václav Hollar, 1643–1644, rytina, 26 x 18 cm. Metropolitní muzeum v New Yorku  
Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/816031>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
11. **Pantalón**, Lodovico Ottavio Burnacini, 17. st., akvarel na papíře. Rakouská národní knihovna, Vídeň  
Foto: [https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/814834\\_Theatergeschehichte-im-Schnellkurs.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/814834_Theatergeschehichte-im-Schnellkurs.html)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
12. **Kostým Pantalona**, polovina 18. st., lněný brokát. NPÚ České Budějovice, zámek Český Krumlov  
Foto: CHILTON 2001, 52
13. **Pantalón**, model od Franze Antona Bustelliho, kolem r. 1760, porcelán s polychromií, 18.2 x 10.5 cm. Gardiner Museum, Toronto  
Foto: <https://www.nymphenburg.com/en/products/figures/commedia-dell-arte/00087.pantalone>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

14. **Doktor**, Lodovico Ottavio Burnacini, 17. st., akvarel na papíře. Rakouská národní knihovna, Vídeň  
Foto: [https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB\\_gideon\\_oaibaa18848963&context=L&vid=ONB&lang=de\\_DE&search\\_scope=ONB\\_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default\\_tab&query=any,contains,Lodovico%20Ottavio%20Burnacini&offset=0](https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_gideon_oaibaa18848963&context=L&vid=ONB&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,Lodovico%20Ottavio%20Burnacini&offset=0)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
15. **Doktor Boloardo**, model od Antona Carla Luplau, kolem 1775, porcelán s polychromií, 12.4 x 5.7 cm. Gardiner Museum, Toronto  
Foto: CHILTON 2001, 55
16. **Kapitán**, Lodovico Ottavio Burnacini, 17. st., akvarel na papíře. Rakouská národní knihovna, Vídeň  
Foto: [https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/814834\\_Theatergeschichte-im-Schnellkurs.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/814834_Theatergeschichte-im-Schnellkurs.html)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
17. **Harlekýn a Harlekýnka**, Giovanni Domenico Ferretti, kolem poloviny 18. st., olej na plátně, 69.8 x 56.5 cm. Soukromá sbírka  
Foto: [https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Domenico\\_Ferretti#/media/File:Arlecchino\\_und\\_Colombina\\_-\\_Giovanni\\_Domenico\\_Ferretti.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Domenico_Ferretti#/media/File:Arlecchino_und_Colombina_-_Giovanni_Domenico_Ferretti.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
18. **Zdravící Harlekýn**, model od Johanna Joachima Kändlera, Meissen, kolem 1740, porcelán s polychromií, 16 x 7.5 cm. Gardiner Museum, Toronto  
Foto: <http://emuseum.gardinermuseum.on.ca/objects/1103/the-greeting-harlequin?ctx=d04369ec-b6c3-439d-8101-888338765488&idx=43>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
19. **Kostým Harlekýna**, druhá polovina 18. st., len a stříbrné nitě. Švédská královská opera, Stockholm  
Foto: CHILTON 2001, 38
20. **Kostým Harlekýna**, druhá polovina 18. st., len. Švédská královská opera, Stockholm  
Foto: CHILTON 2001, 38



21. **Maska Harlekýna**, kůže a koňský vlas. Francouzská národní knihovna, Paříž  
Foto: CHILTON 2001, 25
22. **Brighella**, anonym, kolem poloviny 17. st., rytina. Francouzská národní knihovna, Paříž  
Foto: <https://www.rct.uk/collection/807476-i>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
23. **Scapine**, model od Giuseppe Gricci, Capodimonte, kolem 1750–1752, porcelán s polychromií, výška 14.6 cm. Metropolitní muzeum v New Yorku  
Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207327>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
24. **Mezzetin**, Antoine Watteau, 1718–1720, olej na plátně, 55.2 x 43.2 cm. Metropolitní muzeum v New Yorku  
Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437926>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
25. **Houpačka Pulcinellů**, Giovanni Domenico Tiepolo, 1791–1793, freska, původně z Vily di Zianigo, 200 x 170 cm. Muzeum Ca'Rezzonico, Benátky  
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Domenico\\_Tiepolo\\_-\\_The\\_Swing\\_of\\_Pulcinella\\_-\\_WGA22397.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Domenico_Tiepolo_-_The_Swing_of_Pulcinella_-_WGA22397.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
26. **Pulcinella**, připsáno „Muses Modeller“, 1750–1754, porcelán s polychromií, 13.5 x 9.6 cm. Gardiner Museum, Toronto  
Foto: <https://artsandculture.google.com/asset/pulcinella-bow-porcelain-works/iQF8qSwrP7uuJQ>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
27. **Pantalon a herečka**, model od Johanna Joachima Kändlera, Meissen, 1741, porcelán s polychromií, výška 16 cm. Gardiner Museum, Toronto  
Foto: CHILTON 2001, 77
28. **Kostým Harlekýny**, konec 17. st., hedvábí. Muzeum královské zbrojnice, Stockholm  
Foto: CHILTON 2001, 71
29. **Kostým Pierota**, polovina 18. st., vlna a len. NPÚ České Budějovice, zámek Český Krumlov  
Foto: CHILTON 2001, 102

30. **Pierrot (Gilles)**, Antoine Watteau, mezi 1717 a 1719, olej na plátně, 184 x 149 cm. Louvre, Paříž  
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-antoine\\_watteau\\_pierrot\\_detto\\_anche\\_gilles\\_1718-1719\\_ca.01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-antoine_watteau_pierrot_detto_anche_gilles_1718-1719_ca.01.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
31. **Pierot**, anonym, kolem 1775, porcelán s polychromií, výška 10,3 cm. Gardiner Museum, Toronto  
Foto: CHILTON 2001, 101
32. **Maškarový ples v dvorském divadle kurfiřtského paláce v Bonnu v r. 1754**, François Rousseau, olej na plátně, 105 x 146 cm. Městský muzeum, Kolín  
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois\\_Rousseau\\_Maskenball\\_in\\_der\\_Residenz\\_zu\\_Bonn\\_Inneres\\_des\\_Hoftheaters\\_im\\_kurf%C3%BCrstlichen\\_Schloss\\_1754.\\_%C3%96l\\_auf\\_Leinwand\\_105\\_x\\_146\\_cm.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Rousseau_Maskenball_in_der_Residenz_zu_Bonn_Inneres_des_Hoftheaters_im_kurf%C3%BCrstlichen_Schloss_1754._%C3%96l_auf_Leinwand_105_x_146_cm.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
33. **Maškarový ples v dvorském divadle kurfiřtského paláce v Bonnu v r. 1754**, François Rousseau, olej na plátně, 105 x 146 cm. zámek Augustusburg, Brühl  
Foto: <https://www.ake-images.co.uk/archive/Masked-ball-in-the-Bonn-court-theatre-under-Elector-Clemens-2UMDHUKFQV7Y.html>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
34. **Maškarový ples (Bal des Ifs)** u příležitosti svatby francouzského dauphina a španělské infanty Marie-Therese v zrcadlové galerii ve Versailles 25. února 1745, Charles-Nicolas Cochin, 1745, tužka a hnědý inkoust s akvarelem na papíře, 45 x 76 cm. Muzeum Louvre, Paříž  
Foto: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Nicolas\\_Cochin\\_Masked\\_Ball\\_1745.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Nicolas_Cochin_Masked_Ball_1745.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
35. **Podobizna Marie Maxmiliány ze Šternberka**, Karel Škréta, 1665, olej na plátně, 241 x 153 cm. Národní galerie, Praha  
Foto: <https://search.mlp.cz/cz/titul/podobizna-marie-maxmiliany-ze-sternberka/2235497/#/dk=key-eq:3106170-amp:titul-eq:true&getPodobneTituly=deskripty-eq:5290228-amp:key-eq:2235497>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

36. **Markraběnka Francisca Sibylla Augusta se synem bádenským princem jako Harlekýnka a Harlekýn**, anonym, mezi 1700 a 1706, tempera na pergamenu, nalepeném na dřevo, 10 x 15 cm. Zrcadlový kabinet na zámku Favorite, Rastatt

Foto: [https://www.leobw.de/web/guest/detail//Detail/details/PERSON/wlbbblb\\_personen/118613871/Baden-Baden+Sibylla+Augusta%3B+Markgr%C3%A4fin+von](https://www.leobw.de/web/guest/detail//Detail/details/PERSON/wlbbblb_personen/118613871/Baden-Baden+Sibylla+Augusta%3B+Markgr%C3%A4fin+von)

Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

37. **Markrabě Ludvík Vilém I. Bádenský se svou chotí Markraběnkou Franciscou Sibyllou Augustou jako východní otrok a otrokyně**, anonym, mezi 1700 a 1706, tempera na pergamenu, nalepeném na dřevo, 10 x 15 cm. Zrcadlový kabinet na zámku Favorite, Rastatt

Foto: [http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/baden/markgf/sibylla\\_augusta/kostuembilder.htm](http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/baden/markgf/sibylla_augusta/kostuembilder.htm)

Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

38. **Markrabě Ludvík Vilém I. Bádenský v tureckém obleku**, anonym, mezi 1700 a 1706, tempera na pergamenu, nalepeném na dřevo, 10 x 15 cm. Zrcadlový kabinet na zámku Favorite, Rastatt

Foto: [https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/wlbbblb\\_personen/118729500/Baden-Baden+Ludwig+Wilhelm%3B+Markgraf+von](https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/wlbbblb_personen/118729500/Baden-Baden+Ludwig+Wilhelm%3B+Markgraf+von)

Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

39. **Scapina se Scapinou**, 1. polovina 18. st., kvaš na pergamenu, 16.5 x 10.5 cm. Státní hrad a zámek Český Krumlov – Národní památkový ústav v Českých Budějovicích

Foto: ROUSOVÁ 2008, 291

40. **Gorgoneion**, černo-figurová číše, kolem r. 520 př. Kr. Národní knihovna, Paříž  
Foto: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Gorgoneion\\_Cdm\\_Paris\\_322.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Gorgoneion_Cdm_Paris_322.jpg)

Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

41. **Mladý satýr s divadelní maskou Siléna**, 1 st. př. Kr., opravena Alessandrem Algardim v r. 1628, mramor, 59.5 cm. Chicago, soukromá sbírka

Foto: <https://enfilade18thc.com/2015/08/03/exhibition-dionysos-unmasked-ancient-sculpture-and-early-prints/>

Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

42. **Oboustranný relief s maskami**, první pol. 2. st. po Kr., mramor, 32 x 44 cm.  
Kunsthistorisches Museum Wien  
Foto: <https://www.cram.com/flashcards/masques-et-visages-i-6500019>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
43. **Scéna s maskou**, Sala di Grande Dipinto, Scéna VI, 70–60 léta 1. st. př. Kr.,  
freska na zdi. Vila Mystérii, Pompei  
Foto: <https://www.romanoimpero.com/2010/01/pompei.html>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
44. **Přetvářka** (Affettazione)  
Foto: RIPA 1764, I, 50–56
45. **Lstivost, Matyáš Bernard Braun**, 1718–1720, pískovec. Kuks  
Foto: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Braunovy\\_sochy\\_Ctnost%C3%AD\\_a\\_Ne%C5%99est%C3%AD\\_na\\_Kuksu\\_\(41\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Braunovy_sochy_Ctnost%C3%AD_a_Ne%C5%99est%C3%AD_na_Kuksu_(41).jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
46. **Šaškování** (Buffoneria)  
Foto: RIPA 1764, I, 263–266
47. **Lež** (Bugia)  
Foto: RIPA 1764, I, 268–271
48. **Pomluva, Matyáš Bernard Braun**, 1718–1720, pískovec. Kuks  
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Braunovy\\_sochy\\_Ctnost%C3%AD\\_a\\_Ne%C5%99est%C3%AD\\_na\\_Kuksu\\_\(39\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Braunovy_sochy_Ctnost%C3%AD_a_Ne%C5%99est%C3%AD_na_Kuksu_(39).jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
49. **Karneval** (Carnovale)  
Foto: RIPA 1764, I, 290–293
50. **Bajka** (Favola)  
Foto: RIPA 1764, III, 27–30
51. **Klam** (Fraude)  
Foto: RIPA 1764, III, 126–131
52. **Upřímnost** (Sincerita)  
Foto: RIPA 1764, V, 181

53. **Upřímnost, Matyáš Bernard Braun**, 1718–1720, pískovec. Kuks  
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Braunovy\\_sochy\\_Ctnost%C3%AD\\_a\\_Ne%C5%99est%C3%AD\\_na\\_Kuksu\\_\(4\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Braunovy_sochy_Ctnost%C3%AD_a_Ne%C5%99est%C3%AD_na_Kuksu_(4).jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
54. **Smrt (Morte)**  
Foto: RIPA 1764, IV, 175–177
55. **Vanitas s lebkou, maskou, zeměkouli a bublinami, Henrick Andriessen**, 1650–1655, olej na plátně, 48 x 43 cm. Ashmolean Museum, Oxford  
Foto: <https://www.artuk.org/discover/artworks/still-life-with-mask-141466>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
56. **Nápodoba (Imitatione)**  
Foto: RIPA 1764, III, 251
57. **Pictura (Alegorie malířství)**, Frans van Mieris Starší, 1661, olej na mědi, 12.7 × 8.9 cm. Muzeum Getty v Los Angeles  
Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans\\_van\\_Mieris\\_\(I\)\\_-\\_Pictura\\_\(An\\_Allegory\\_of\\_Painting\)\\_-\\_WGA15636.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_van_Mieris_(I)_-_Pictura_(An_Allegory_of_Painting)_-_WGA15636.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
58. **Alegorie napodobování nebo žena, držící masku a granátové jablko**, Lorenzo Lippi (1606–1665), kolem 1640, olej na plátně, 73 x 89 cm. Muzeum krásných umění v Angers  
Foto: <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/LorenzoLippi/en/PartLLippi0020.html>  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020
59. **Volba Herakla**, Annibale Carracci, 1596, olej na plátně, 165 x 239 cm. Muzeum v Capodimonte v Neapoli  
Foto: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Annibale\\_Carracci\\_-\\_The\\_Choice\\_of\\_Heracles\\_-\\_WGA4416.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Annibale_Carracci_-_The_Choice_of_Heracles_-_WGA4416.jpg)  
Vyhledáno dne: 10. 07. 2020

