

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

Katedra divadelní vědy

Bakalárska práca

Katarína Ballová

Maska v divadelných formách za rímskej republiky a cisárstva

Mask in theatrical forms of the Roman Republic and Empire

Pod'akovanie

Týmto by som rada vyjadrila svoju úprimnú vďaku Hanke Frankovej, mojej lektorke herectva, keď mi do rúk dala po prvýkrát masku a ja som bola naraz konfrontovaná otázkami odosobňovania sa od vlastnej identity a správania sa herca s maskou.

Ďalej by som rada poďakovala svojej školiteľke Eliške Poláčkovej za zanietené nadšenie jej prednášok, kedy som sa úplne nechala očarovať festivitou slávností v maskách. Eliške Poláčkovej zároveň ďakujem za jej nesmiernu trpezlivosť, večnú motiváciu, príjemný prístup a cenné rady, čím vo mne neustále prebúdzala zvedavosť bádania a chuť dokončiť túto prácu.

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo toho istého titulu.

Praha, dňa

ABSTRAKT

Cieľom bakalárskej práce je ukázať používanie masky ako neoddeliteľného dramatického prvku v divadelných formách v období rímskej republiky a cisárstva s presahom do spoločensko-náboženskej roviny života rímskeho občana. Práca sa zaoberá sa jej funkciami, formami, výskytom v konkrétnych žánroch a prípadnými premenami v danom časovom období. Poukazuje sa na význam masky ako jedného zo základných činiteľov pre stavbu inscenácie na antickom javisku so zreteľom na vnímanie herca. Maska sa tak stáva predmetom v dramaturgickej rovine, ako aj výraznou scénografickou zložkou.

KLÚČOVÉ SLOVÁ

maska, antické divadlo, staroveký Rím, mytológia, pohrebná maska, pohrebný mím, *pompa circensis*, etruskí tanečníci, flyacké vázy, *palliata*, *pantomimus*, *imago*, *personati*

ABSTRACT

The aim of the bachelor thesis is to show the usage of the mask as an inseparable dramatic element in theatrical forms in the period of the Roman Republic and Empire exceeding to social-religious level life of a Roman citizen. The work deals with mask's functions, forms, occurrence in particular genres and changes throughout this period. It refers to the importance of the mask as an essential factor for building performance on the ancient stage regarding the perception of the actor. The mask becomes an object of the dramaturgical level, being a distinctive element of the theatrical scenery.

KEYWORDS

mask, ancient theatre, ancient Rome, mythology, funeral mask, funeral mime, *pompa circensis*, Etruscan dancers, phlyax vases, *palliata*, *pantomimus*, *imago*, *personati*

Obsah

1. Úvod.....	7
1.1. Metodológia.....	8
2. Maska v politicko-náboženskom kontexte.....	12
2.1. Maska ako súčasť <i>Ludi Romani</i>	12
2.1.1. <i>Pompa hominum</i>	13
2.1.2. <i>Pompa deorum</i>	14
2.1.3. <i>Quinquartus</i> – slávnosti bohyne Minervy.....	15
2.2. Maska ako súčasť reprezentácie rodu.....	15
2.3. Maska ako súčasť funerálnych slávností.....	17
3. Maska v rímskom divadelnom predstavení a inscenácii.....	20
3.1. Vplyv iných kultúr na rímsku divadelnú masku.....	20
3.1.1. Severne od Ríma – etruskí tanečníci.....	21
3.1.2. Južne od Ríma – flyacká a atellská fraška.....	21
3.2. <i>Palliata</i> – rímska komédia a otázka jej maskovania.....	25
3.2.1. Dohady a svedectvá o prvom maskovaní.....	26
3.2.1.1. <i>Persona/ personata/ personi</i>	26
3.2.1.2. Maskovanie za čias Roscia.....	27
3.2.1.3. Maskovanie v Terentiovej dobe.....	28
3.2.2. Rozporuplnosť masky v Plautových časoch.....	29
3.3. Hra v tragickej maske a maske <i>pantomimu</i>	32
3.3.1. Maska na pozadí mýtu.....	33
3.3.2. Reč tela.....	34
3.3.3. Maska ako hriech.....	39

4. Inšpirácia rímskou maskou v novodobom divadle.....	41
4.1. Podobnosť rímskej masky v divadelných dejinách.....	41
4.2. Východiská rímskej masky z pohľadu novodobého herca.....	42
4.2.1. metóda Lecoq.....	42
4.2.2. herecká spoločnosť Fondamenta Teatro di Teatri.....	44
4.2.2.1. Analýza ukážky <i>Il Persano</i>	44
5. Záver.....	48
Bibliografia.....	53
Prílohy.....	56

1. Úvod

Divadelná kultúra starovekého Ríma je jedna z najstarších kultúr, v ktorej sme schopní zachytiť správy o jej fungovaní a podobe. Spopularizovanie divadla je často spájané s konaním religióznych osláv - najmä *Ludi Romani*. Divadlo sa stáva neodmysliteľnou súčasťou týchto pôvodne čisto náboženských slávností a športových súťaží a postupom času si nachádza čoraz väčšie zastúpenie v celom kultúrnom živote Rimanov. Preukázateľne hovoríme o roku 364 pr. n. l., keď sa v Ríme objavili etruskí tanečníci pri príležitosti konania *ludi* a vystúpili tu vo forme nejakej formy mimetického tanca.¹ Od tohto momentu nás antická divadelná stopa vedie celým obdobím rímskej republiky až na prelom letopočtu, kedy začína rozkvítať Rímska ríša. Divadlo ostáva dôležitým kultúrnym fenoménom až do jeho zániku, ktorý v 5. stor. predstavuje prelom dvoch svetov- antického a stredovekého.

Maska sa ako jedna z najstarších rekvizít a dôležitých prvkov zaslúžila o formovanie antického rímskeho divadla počas jeho celého trvania. Aspekt maskovania zohráva úlohu nie len pri konkrétnych javiskových podobách drám ako nástroj herca, no preniká aj ako metafora do najrôznejších sfér života rímskeho občana. Fungovanie vtedajšej spoločnosti je do veľkej miery založené na všadeprítomných performatívnych aktivitách v oblasti politického pôsobenia ako aj rituálnych praktikách, v ktorých maska predstavuje dôležitý prvok ich zdivadelňovania. Divadlo, taktiež maskované, reflektuje aktuálne potreby obecnstva v jeho dobe a správa sa ako odraz spoločnosti, v ktorej vzniká. Pokiaľ necháme masku vystúpiť do popredia rímskeho divadelného obrazu, uvidíme, ako v sebe bude niesť rozpor a paradoxy, ktoré antické javisko a i celá kultúra ponúkali.

Masku vnímam ako dôležitú časť cesty ku pochopeniu rímskej kultúry, pretože svojim spôsobom zasahuje do bežného dňa občana a v divadelných súvislostiach prirodzene vystupuje ako faktor estetický, praktický a v neposlednom rade i ako faktor silno scénografický a dramaturgický, ktorý zásadne ovplyvňoval tvorbu inscenácií v mnohých žánroch odohraných pred rímskym publikom. Zároveň je zaujímavé vnímať vývoj, ktorý vedie smerom od maskovania ku čiastočnému odmaskovaniu, tak ako to plynie z dochovaných prameňov. To znamená, že s maskou ako s divadelným prvkom počítame už v začiatkoch rímskeho divadelníctva a stretávame sa s ním takisto aj v neskoršej antike, napríklad v predstaveniach *pantomimu*.

¹ Stehlíková, E. *Antické divadlo*. Praha : Karolinum, 2005, s. 154

Mnohotvárnosť maskovaného herectva prináša so sebou otázky nie len o výzore a spôsobe užívania masky a presnosti jej užívania na javisku (tieto informácie sú len vodidlom), no otvára sa tak súbor otázok mieriacich na jej psychologické a antropologické súvislosti, na jej rozporuplnosť. Čo presne pre publikum znamenalo, keď herec masku počas hrania používal? A čo ak nie? A čo to znamenalo pre neho? Aký je dosah fantastickosti, ktorý dokáže vytvoriť obraz maskovaného herca? A aké sú praktické súvislosti používania masky v rímskom divadle? Ako sa menia textové zložky inscenácie, keď vzniká súbežne so slovom ešte iná významová rovina, ktorá hovorí sama za seba? Masku nemožno vnímať len ako jednoznačnú rekvizitu, či nástroj. Je to druhá tvár herca, ktorá ruší hranice medzi reálnym a fantastickým, je to samostatná sémantická rovina kultúrnych i divadelných predstavení. Hoci nikdy nebude možné uspokojivo zodpovedať všetky otázky, pretože nikdy nebudeme mať kompletne informácie, o tom ako mohla skutočná rímska inscenácia vyzeráť, výskum masky v rímskom divadle nám ponúka jednu z možností ako sa posunúť bližšie ku predstave podoby antického javiska a jeho hier. V tejto práci by som rada priblížila poznatky o rímskej divadelnej maske do slovensko-jazyčného prostredia a uviedla pohľad na masku v spektre súvislostí. Cieľom bolo takisto nahliadnuť na masku v kontexte dnešného vnímania na pozadí rímskych poznatkov o maskovaní. Na základe talianskej spoločnosti Fondamento Teatro di Teatri, v inscenácii Plautovho Peržana, som porovnávala podložené historické fakty s používanými metódami na dnešnom javisku. Snahou Fondamenta zjavne bolo priblížiť hypotetický obraz javiskového tvaru, aby si ho recipient mohol lepšie vizualizovať s predstavami o antickom divadle.

1.1. Metodológia

Prvotným impulzom pre zoznámenie sa s maskou bola osobná skúsenosť, z ktorej som vychádzala. Pri tejto príležitosti som sa začala zamýšľať nad základnými pocitmi, cez ktoré sa herec na javisku pravdepodobne musí dostať - ide o otázku identity, kedy sa rieši postoj vlastného Ja ku charakteru postavy. V rámci novodobého štúdia maskovaného herectva som sa tak dostala k Jacquesovi Lecoqovi. Skúmala som jeho metódu, pretože vyjadrovala pocity pri zoznámení sa s maskou veľmi podobné tomu, čo som zažila. V knihe *Moving body*² som zistila, že herca necháva prejsť si rôznymi štádiami, pokiaľ sa s maskou neidentifikuje natoľko, aby ju prestal vnímať. Masku je v dnešnom poňatí skôr zriedkavosť. Hra s ňou znamená väčšinou nejaký pokus, cestu k vypracovanejšiemu herectvu, no samotné inscenácie ju nezahŕňajú.

² Lecoq, J. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. Methuen Drama, 2011

Zahalenie tváre sa v kontexte nášho domáceho prostredia vyskytuje maximálne vo forme karnevalových masiek, priamo v divadle u mímov a klaunov, ktorí ale i tak nemajú masku v tom pravom zmysle slova ako fyzický predmet – tvár majú čiastočne zahalenú make-upom.

Opierať sa o antické dramatické materiály po textovej stránke môže byť v dnešnom kontexte namáhavé z hľadiska rozličných spoločenských návykov a je prirodzené, že s textami nás delí viac než 2000 ročná vzdialenosť, ktorá sa odráža na aktuálnosti tém a spôsobu ich vyjadrovania. Z antickej dramatiky si však môžeme aj dnes zobrať príklad, pokiaľ sa budeme venovať javiskovým inscenáciám a konvenciám hrania v maske. Nie vo vizuálnom výsledku, no v spôsobe, akým upriamiť pozornosť na komunikáciu s divákom. Pri sledovaní divadelného predstavenia s maskou si všimame komplexnejšie prácu herca, pretože do popredia sa dostávajú iné vnemy, než aké máme pri sledovaní činoherného divadla. Maskované predstavenie si zároveň nevyžaduje množstvo ďalších rekvizít, maska sa rekvizitou stáva sama a pôsobí ako výrazný detail na javisku.

Práca ma historiografický charakter, nahliadaný prirodzene teatrologickou optikou rozšírenou smerom k teóriám performativity, ktoré umožňujú skúmať prostredníctvom toho istého pojmového aparátu divadlo ako inštitúciu a divadelnosť v najrôznejších oblastiach dobovej kultúry. Pod pojmom kultúrna performancia, tak ako to prvýkrát definuje Milton Singer, si môžeme predstaviť akúkoľvek udalosť ako festival, rituál, či slávnosť, kde sa stretáva telesné jednanie v interakcii s nejakým typom scénografie, odohrávaním rolí, či použitím kostýmov.³ Divadelné aktivity v starovekom Ríme, performancie, sú základom pre vznik pravidelnej dramatiky ako inscenačnej praxe v rímskych divadlách, i v súkromnej sfére. Pojednávanie o slávnostiach ako teatrálnych aktivitách na území antického Ríma je ďalej možné konceptualizovať metódou nemeckej teatrologičky Eriky Fischer-Lichte, ktorá chápe divadelnosť/ teatralitu v dvoch sférach: ako tradičné poňatie divadelnosti so svojimi jasnými kritériami a druhú formu divadelnosti, ktorá berie do úvahy širšie spektrum sociálnych a estetických udalostí.⁴ V tom jej názor podporuje a dopĺňa Nikolaj Jevějnov, keď spomína mimoestetické kultúrne prejavy ako prejavy teatrality človeka ako napr. cirkevné rituály,⁵ ich obdoba sú náboženské slávnosti sprevádzajúce rímskeho občana počas celého jeho života. V práci bude do veľkej miery nahliadané na hercovo telo, ktoré využíva špecifický spôsob komunikácie, čo z hľadiska teatrality a teórie jednania je takisto nahliadané Joachimom

³ **Shepherd, S.** *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016, s. 42-46

⁴ **Fischer-Lichte, E.** Divadelnosť/ teatralita a inscenace. [aut. knihy] Jan Roubal. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 132

⁵ **Musilová, M.** Teatralita veřejných událostí - uvedení do problematiky. *Theatralia*. 2014, s. 11

Fiebachom ako „špecifický, historický a kultúrne podmienený spôsob užívania tela v komunikačných procesoch“.⁶ Pre účely analýzy inscenácie som opierala o Patrica Pavisa v jeho knihe *Analýza divadelního představení*,⁷ kde predstavuje rámcový koncept o logickom uvažovaní mnohých zložiek divadelnej inscenácie so zreteľom na herca (i diváka).

V druhých dvoch kapitolách sa práca opiera primárne o sekundárnu cudzojazyčnú literatúru, ktorých závery kompiluje a skladá dohromady ako obraz divadelnej masky na pozadí tej nedivadelnej, čo dosiaľ žiaden výskum, pokiaľ mi je známe, nepreviedol. Skúmanie rímskej divadelnej masky komplikuje akémukol'vek bádateľovi fakt, že primárnych zdrojov existuje relatívne málo: dramatických textov, ktoré môžu slúžiť ako nepriamy zdroj poznania, máme zachovaných asi zhruba tri desiatky a k tomu iba množstvo zlomkov. Pre republikánsku komédiu, konkrétne v *palliate*, sa nám zachovali textové celky primárne od Plauta a Terentia, pre obdobie tragédie je to až neskôr – tam máme zachované až Senekove hry, kedy už hovoríme o období cisárstva. Pokiaľ sa však chceme venovať priamo inscenačnej praxi, môžeme vychádzať z historických komentárov, väčšina z nich však pochádza až z obdobia neskoršej republiky alebo cisárskeho Ríma, čiže informácie sú písané spätne a niekedy môžu byť ovplyvnené individuálnym zámerom autora, ako napríklad v prípade Lukiána či Cicerona alebo dobovou ideológiou. Príkladom toho môžu byť kresťanskí učenci, ktorí na divadlo nazerali z inej optiky než k tomu pristupoval polyteistický pohanský Rím, a ich texty o divadle sú tým nutne poznamenané. Významným zdrojom poznania naďalej ostávajú hmotné artefakty ako sošky hercov, či maľované výjavy z divadla zdokumentované na rôznych nádobách, v menšej miere mozaiky či nástenné maľby. Obdobie rímskej republiky sa navyše kryje s gréckou helenistickou kultúrou a často sa poznatky miešajú natoľko, že je ťažko rozlíšiteľné, o akej inscenačnej praxi sa v danom prameni hovorí.

Do výskumu rímskeho divadla prinášajú ucelené poznatky hlavne súčasní bádatelia ako C. W. Marshall v knihe *The Stagecraft and Performance in Roman Comedy* (2006)⁸, Gesine Manuwald so svojou publikáciou *Roman republican theatre* (2011)⁹. Taktiež publikácia

⁶ Fiebach, J.. Zamyšlení nad teatralitou. [aut. knihy] Musilová, M. *Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky*, 2014, s. 12

⁷ Pavis, P. *Analýza divadelního představení*. Praha : Nakladatelství Akademie Múzických umění v Praze, 2020.

⁸ Marshall, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

⁹ Manuwald, G. *Roman republican theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

Cambridskej univerzity *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (2007)¹⁰ sa stala jedným z hlavných informačných zdrojov pri výskume masky. Pracujem s publikáciami, ktoré reflektujú aktuálny stav bádania, ako napr. v prípade flyackej frašky, ktorá bola donedávna považovaná za žáner juhotalianskych Grékov a býva tak v literatúre často prezentovaná. Zaujímavé detaily týkajúce sa masky a jej užití v dobovom divadle prináša Miroslaw Kocur vo svojej knihe *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome* (2018)¹¹. Dôležitým je v práci ďalej prístup Ruth Webb, ktorá v svojej knihe *Demons and Dancers* (2009)¹² uvažuje o sociologických aspektoch masky – vnímať masku nie len ako divadelnú rekvizitu, no i ako zásadný prvok v živote rímskeho občana a s ním hlboko naviazané náboženstvo. Do úvahy berie primárne vplyv kresťanského myslenia na vtedajších hercov, ich spoločenský status, ktorý začal byť znevažovaný ešte o čosi viac – nešlo už totiž len o to, že herci nebývali slobodní občania, no vplyvom kresťanskej ideológie sa pridal ešte tento spoločenský faktor. Do doby kým rímska spoločnosť začala absorbovať kresťanské myslenie, bola maska súčasťou slávností akéhokoľvek charakteru a pomáhala sprítomňovať tých, ktorí v reálnom svete neboli prítomní a bola až posvätným nástrojom. Kresťanstvo však svojou ideológiou bolo presvedčené o hriešnosti maskovania, ktoré bolo považované za diablovu činnosť. Na poli akéhokoľvek smeru uvažovania je maska teatrologickým prvkom, ktorému bude venovaná pozornosť.

¹⁰ McDonald, M., & Walton, M. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge University Press, 2007.

¹¹ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*. s.l. : Peter Lang Publishing, 2018.

¹² Webb, R. *Demons and Dancers*. Harvard University Press, 2009.

2. Maska v politicko–náboženskom kontexte

Z dnešného uhla pohľadu predstavuje divadelná maska vo väčšine prípadov artefakt, či rekvizitu používanú iba v špecificky vyhradených druhoch žánrov. Maskovanie tak spoluvytvára charakteristický estetický štýl inscenácií. Naproti tomu antický svet vníma masku ako prirodzenú a nepostrádateľnú súčasť divadelných praktík, resp. teatrálnych aktivít, nakoľko performativita v Ríme bola najprv súčasťou rôznych spoločenských udalostí, kde divadlo ako také zohrávalo iba nepatrnú časť a až neskôr, v priebehu tretieho a druhého stor. pr. n. l., si vybojovalo svoj (čoraz väčší) priestor v dobovej kultúre. V tejto kapitole bude ukázané maskovanie mimo samotnej divadelnej inscenácie v súvislosti s rôznymi nábožensko-politicko-sociálnymi aspektami teatrálnych aktivít.

K základom spoločenského a náboženského života rímskeho občana patria *ludi*, čo je všeobecné označenie pre slávnosti nábožensko-politického charakteru, ktoré zahŕňali bohatú škálu programu – od športových disciplín, populárnych pretekov na vozoch, až po sprostredkovanie kultúrneho programu. Najvýznamnejší sviatok predstavovali *Ludi Romani*, ktoré sa konali už asi v 6. stor. pr. n. l. Aj keď divadelné predstavenia boli ich pravidelnou súčasťou až od roku 240 pr. n. l., maskovanie sa pravdepodobne vyskytovalo už aj pomimo divadelných vystúpení.¹³

2.1. Maska ako súčasť *Ludi Romani*¹⁴

Začiatok konania slávnosti zahajoval sprievod *pompa circensis*, ktorý v sebe prinášal mnoho teatrálnych aktivít. Bol dôležitý z hľadiska náboženského, nakoľko hry boli usporiadané na počesť bohov a Rimania si zakladali na ich symbolickej prezentácii, ktorá ich mala urobiť viditeľnými a dostupnými v ľudskom svete. Počiatočný sprievod mal aj svoje politické dôvody – prezentovali sa tu mladí Rimania pochádzajúci z aristokratických rodín, ktorí predstavovali budúcu generáciu vojenských síl (rímske vojsko sa až do konca republiky zaobišlo bez žoldnierov). *Pompa circensis* bola súčasťou mnohých *ludi*, avšak nasledujúci výklad sa bude zameriavať konkrétne na podobu rímskych hier, *Ludi Romani*, o ktorých máme zo strany maskovania najpodrobnejšie správy.

¹³ Stehlíková, *Antické divadlo*. 2005, s. 154-155

¹⁴ Kapitola čerpá z Latham, J. A. *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome*. New York : Cambridge University Press, 2016, pokiaľ nie je uvedené inak

Sprievod *pompa circensis* bol uvádzaný v dvoch častiach, ako sprievod tanečníkov spolu s rímskymi mladými bojovníkmi (*pompa hominum*) a sprievod bohov ako sôch v podobe ich symbolických insígnií a drevených bábok predstavujúcich démonov (*pompa deorum*). Táto kultúrna performancia mala svoju pevne určenú trasu – začínala v Jupiterovom chráme na Kapitole, pokračovala cez Forum Romanum a končila v Cirku Maximu, kde prebiehali celé slávnosti.

2.1.1. *Pompa hominum*

V prvej časti sprievodu, v *pompe hominum*, vystúpili spolu s tanečníkmi herci predstavujúci satyrov a Silénov. Jedná sa o mytologické postavy pôvodom z gréckeho prostredia, ktoré boli s divadlom určitým spôsobom spojené, nakoľko sprevádzali boha Dionýza, ktorému bolo v Grécku divadlo zasvätené. V kontexte rímskeho náboženstva je analógiou Dionýza Bacchus. Rozdiel v ponímaní týchto božstiev v oboch kultúrach spočíval v tom, že dionýzsky kult bol omnoho pevnejšie zviazaný s divadlom, než ako tomu bolo v Ríme. Rimania totiž usporadúvali svoje slávnosti k počte rôznym bohom a Bacchus nebol priamo boh divadla ako tomu bolo v Grécku.¹⁵ Úloha satyrov a Silénov v sprievode teda súvisela viac so všeobecnými dionýzskymi/divadelnými princípmi: mala zabezpečiť uvoľnenú atmosféru v kontraste s prísnu vojenskou štruktúrou performancie prezentujúcich sa mladíkov. Na stvárnenie týchto postav performéri, ktorí ich predstavovali, preukázateľne používali kostýmy – ako satyrovia boli oblečení v capej koži a ako Siléni mali na sebe vlnenú tuniku s girlandami kvetov. Vzhľadom k tomu, že cieľom bolo, aby performéri boli publikom rozpoznaní ako tieto mytologické postavy, nie je úplne vylúčené, že kostýmovanie bolo z tohto dôvodu doplnené taktiež maskou (i keď priamy dôkaz pro to zatiaľ neexistuje).¹⁶

Postava Siléna sa zachovala v rímskej kultúre od jej prvopočiatkov až do čias cisárstva. Jej výskyt potvrdzuje napríklad soška (obr. 1), dnes vystavená v Národnom múzeu v Ríme. Soška pochádza z 2. stor. n.l. a Silén je na nej zjavne maskovaný – maska má zvrátené obočie, čo spôsobuje vrásky na čele, a výrazný otvor na ústa. To odpovedá podobe rímskych komických

¹⁵ Manuwald, G. *Roman republican theatre*, 2011, s. 96

¹⁶ Latham, J. A. *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome*, 2016, s. 32-35

masiek (vid'. ďalej), z čoho môžeme podľa môjho názoru usudzovať, že sa skutočne mohlo jednať o zobrazenie maskovaného herca predstavujúceho Siléna.¹⁷

2.1.2. *Pompa deorum*

O čosi performatívnejší charakter sprievodu má časť rezervovaná pre božstvo – *pompa deorum*. Aby boli bohovia dostatočne uctení, Rimania si zakladali na ich prítomnosti vo verejnom priestore, ktorú prezentovali najčastejšie v podobe vyrezávaných drevených, či mramorových sôch. So sochami bohov v prípade *pompy deorum* sa zaobchádza podobne ako pri práci s bábkami v bábkovom herectve. Bohovia boli prostredníctvom svojich sôch personifikovaní, stávali sa postavami účinkujúcimi počas slávností. Pri zaobchádzaní so sochami (napr. pochod v sprievode), ako aj pri zaujatí postoja voči sochám ako skutočným bytostiam, s ktorými bola možná komunikácia, si môžeme predstaviť, že s nimi zaobchádzalo ako s bábkami v tom zmysle, že sa s nimi manipulovalo tak, ako by sa sami pohybovali a mohli sa fyzicky zúčastňovať ceremoniálov – mali vyhradené napríklad svoje miesto v obecnstve a pre každú „figúrku“ boha boli vyrobené osobitné nosidlá, v ktorých boli prevezení do Cirku.

Svet rímskych bohov nezahŕňal len oficiálny božský panteón, išlo aj o rôznych polobohov, či démonov. Aby „hlavné postavy“ bohov ako sôch či bábok mohli lepšie vyniknúť a aby bola zdôraznená ich výnimočnosť, vďaka ktorej vynikali nad obyčajnými „smrteľníkmi“, „vedľajšie“ postavy týchto polobohov a démonov reprezentovali naopak živí herci. Obliekali sa do divokých kostýmov, ich parodický prejav posilňovali chodúle, na ktorých predvádzali rôzne tanečné kreácie.¹⁸ Jedným z preukázateľne vystupujúcich postáv predstavuje Manducus – postava, ktorá „cestuje“ rímskou kultúrou, objavuje v divadelnom žánri *atellany* a v mimodivadelnom presahu práve napríklad v sprievode *pompa circensis*.¹⁹ Jeho korene siahajú pravdepodobne až k etruskej kultúre, kde sa s ním spája predstava diablika a žrúta s vycerenými zubami – môžeme tak opäť uvažovať, že k vytvoreniu takejto podobizne bola maska zrejme potrebná, či minimálne výhodná.

¹⁷ Savarese, N.. *In scaena. Il teatro di Roma antica*. Mondadori Electa, 2007, s. 75

¹⁸ Latham, J. A. *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome*, 2016, s. 60

¹⁹ Manuwald, G. *Roman republican theatre*, 2011, s. 173

2.1.3. *Quinquatrus* - Slávnosti bohyne Minervy

Okrem *pompy circensis* na *Ludi Romani* máme z počiatkov rímskej republiky ešte ďalší príklad maskovania mimo oficiálnej, v tej dobe ešte neexistujúcej divadelnej, inscenácie tragédie a komédie. V júni sa totiž konal trojdňový festival na počesť bohyne Minervy, kedy do ulíc vyšli pištci, popíjali a nosili dlhé ženské róby. Bola to oslava návratu hudobníkov do mesta, ktorú zaznamenávajú dobové razenia na minciach – pre nás ostáva zaujímavé to, že pištci sú tam vyobrazení s maskou.

Podľa básnika Ovidia sa pištci pri týchto slávnostiach maskovali zo strachu pred odhalením. Ovidius svoj dohad, ktorý dnes nemôžeme s istotou potvrdiť ani vyvrátiť, vysvetľuje v pasáži diela *Fasti*, kde predkladá legendu spojenú s Minervou. V dialógu bohyňa odpovedá autorovi na priamu otázku, prečo boli používané masky počas týchto ceremónií. Minerva vysvetľuje, že hra na flautu bola v Ríme veľmi rozšírená, dokiaľ neprišlo nariadenie, ktoré povoľovalo účasť maximálnu desiatich pištčov počas slávností. Ostatní boli vyhnaní z mesta a hra na flautu upadala. Práve na počesť Minervy, končí legenda, sa počas slávností *Quinquatrus* navrátili do mesta.²⁰ Valerius Maximus vo svojom spise *Facta et dicta memorabilia* (Pamätihodné skutky a výroky) potvrdzuje maskovanie pištčov.²¹ Vyslovuje myšlienku, že maskou pištci utajovali svoje rozpaky z občanov Ríma, ktorí im zamedzili slobodu v hudbe. Masky v každom prípade v týchto prameňoch znamenajú ochranu pištčov pred ľudským zlom.²²

2.2. Maska ako súčasť reprezentácie rodu

Antické náboženstvo nie je len vierou, ktorá by určovala myslenie jednotlivca. Rímske božstvo so svojimi vyznávačmi žilo na každodennej báze, a to nie len na celospoločenskej úrovni, ale i v súkromnej sfére. Ich nadľudská existencia bola sprítomňovaná do života každého Rimana. Boli prítomní na oslavách, kde im boli znášané obete, takisto pri rôznych slávnostiach, pričom každá bola zasvätená určitému bohovi.²³ Rímske polyteistické náboženstvo spoluvytváralo celospoločenský naratív, konštruovaný nie len na verbálnej, ale aj na nonverbálnej úrovni – napríklad v tom zmysle, že bohovia boli vo verejnom aj súkromnom priestore sprítomňovaní

²⁰ Ovidius. *Fasti* - VI. 651-710

²¹ Valerius V.M.2.5.4.

²² Wiles, D. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, 1991, s. 131

²³ Rüpke, J. *Communicating with the Gods*, 2006, s. 215-216

ako modlitbami a náboženskými piesňami, tak aj prostredníctvom obrazov, sôch, alebo práve masiek. K životu starovekého Rimana patrilo uctievanie jeho bohov v slávnostných rituáloch,²⁴ ktoré predstavovali multižánrové prepojenie politickej reprezentácie či demonštrácie moci a náboženstva.

V Ríme sa v súvislosti s festivitou smrti, o ktorej ešte budeme hovoriť podrobnejšie, stretávame opäť s použitím masky, a to vo forme tzv. *imago*. Odkazuje k obrazu, podobizni zosnulého, dvojníctvu, či presnej kópii napríklad podoby človeka. Jednalo sa o voskové masky, ktoré sa domal'ovali. Išlo teda mimoriadne netrvanlivý základ, čo je dôvod, prečo sa funerálne rímske masky do dnešnej doby nezachovali (o niečo pevnejší je materiál pre výrobu divadelných masiek, ktoré sa tiež maľovali na základ, ten však pravdepodobne predstavovalo najčastejšie stužené plátno²⁵). V Ríme sa používali na znázornenie zosnulého predka aristokratickej rodiny. Polybius ich charakterizuje ako realistické masky, pretože na rozdiel od divadelných masiek, ktoré sa zameriavali na charakteristiku určitého typu, pohrebná maska mala podobu konkrétneho človeka, kde mohli byť zachytené špecifické črty tváre či typického výrazu.²⁶

Tradícia maskovania zosnulých sa objavila už v starovekom Egypte. Masky slúžili na zakrytie tváre mŕtveho a takisto s ním zostávala aj po pochovaní tela. V Ríme pohrebná maska zosnulého iba znázorňovala, no po pohrebe ostávala rodine. Vysokopostavené rímske rodiny merali svoje spoločenské postavenie na základe počtu ich predkov – čím viac významných osobností, tým väčšiu slávu si rodina mohla vybojovať v kruhu aristokracie. Masky boli ukladané do drevených schránok (nakoľko sa vyrábali z vosku, museli byť chránené od nepriaznivých podmienok) podpísaných menom člena rodiny a jeho politickou funkciou a uložené v *átriu* domu. *Átrium* slúžilo ako vstupná miestnosť, kam bolo vidno už z ulice. Bola to zároveň najdôležitejšia časť domu. Konali sa tu všetky reprezentatívne a spoločenské udalosti a vystavené masky tak dekorovali miestnosť a demonštrovali pred všetkými prichádzajúcimi vážnosť rodu, ktorá bola závislá na jej dlhovekosti. Počet a vek významných členov rodiny bol majetkom rodiny, na základe ktorého sa rozhodovalo napríklad o prijatí ich ďalších členov do senátu, preto takáto výstava masiek bola nesmierne dôležitá.²⁷ Z Polybiových záznamov vidíme, že vystavovanie masiek predkov malo slúžiť k inšpirovaniu mladšej

²⁴ Graf, F. *Religion and Drama*, 2007, s. 55

²⁵ Ebelová, K. *Maska v proměnách času a kultur*, 2012, s. 34 a 192

²⁶ Flower, H.I. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 1996, s. 37

²⁷ Flower, H.I. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 1996, s. 59

generácie. K maskám zosnulých bol prechovávaný hlboký rešpekt, vždy bolo snahou, aby sa maska podobala viac aténskej tragickej (t.j. čo najviac neutrálnej), než komickej maske, ktorá by tak mohla niesť prvky paródie a karikatúry.²⁸

Medzi rímskymi osobnosťami sa stávalo populárnym postaviť si svoj dom na vrchu Palatín, odkiaľ bol výhľad na celé mesto a *átrium* bolo prístupné zraku okoloidúcim. Livius Drusus, rímsky konzul (1. stor. pr. n. l.) vyhlásil, že „čokoľvek [človek] urobí, musí byť viditeľné“. Podobne napr. aj Cicero si je zrejme vedomý dôležitosti vizuálnej reprezentácie moci, keď vo svojom spise *De domo sua* (O mojom dome) hrdo píše, že jeho dom je prístupný všetkým očiам v meste.²⁹ Luxusné domy rímskej aristokracie sa tak stávali istým divadlom pre občanov mesta, ktorí sa ocitli v roli divákov nahliadajúcich „na scénu“, či snád „do zákulisia“ života svojich bohatých spoluobčanov. Konkrétne masky tak v každodennej pozornosti udržiavali kontakt so svojim obecenstvom a zosnulí predkovia tým neustále pripomínali svoju dôležitosť, čo bol spôsob prezentácie „mŕtveho, ktorý ostával medzi živými“. K tomu je treba dodať, že *átrium* nepôsobilo ako múzejná miestnosť s vystavenými exponátmi, bolo to živé miesto všetkých dôležitých stretov a perfmácii, ktoré pán domu (*pater familias*) realizoval predovšetkým navonok, mimo okruh rodiny – mimo iného napr. rituálov ako ranné *salutatio*, kedy sa zišli klienti, aby sa poklonili svojmu patrónovi. Tým nevyjadrovali poctu len danému aristokratovi, no celej jeho rodine.³⁰

2.3. Maska ako súčasť funerálnych slávností

Opakovaná reprezentácia predka rodiny pred zrakom ostatných obyvateľov mesta ako divákov týchto vizuálnych performancií moci zvyšovala a potvrdzovala jej aktuálny spoločenský status. Ďalším z prostriedkov ako sa zverejniť pred obyvateľmi Ríma predstavoval samotný pohrebný obrad, v ktorom boli masky typu *imago* taktiež využívané. Za republiky všetky ceremónie ohľadom zvečnenia slávy zosnulého prebiehali len v úzkych kruhoch aristokracie. Ostatná časť občanov sa musela zaobísť bez osláv – chudobní, ale aj deti zámožných, ale neurodzených rodín sa až do neskorej republiky pochovávali za tmy

²⁸ Polybius VI.56 in Wiles, D. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, 1991, s. 130

²⁹ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, s. 38

³⁰ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, s. 38-40

v tichosti.³¹ Predpokladá sa, že jedinci sa na deň až budú po smrti ovenčení slávou pripravovali už počas života. Najímali si pohrebných mímov, ktorí sledovali verejné vystupovanie a reagovanie v situáciách daného aristokrata, v deň pohrebu potom zužitkovali svoje pozorovanie a predvádzali zosnulých v maskách, ktoré boli ich verným portrétom, takisto ako fyzické jednanie týchto performérov v priebehu pohrebných slávností.³²

Išlo teda najmä o čo najreálnejšie zobrazenie fyzickej podoby zosnulého, ktorá zahŕňala jeho špecifické rysy, napr. chôdzu alebo gestá. Prví pohrební mímovia pravdepodobne využívali iba prvky pantomímy, až neskôr boli zaznamenaní mímovia, ktorí svoje vystupovanie dopĺňovali slovným prejavom, čím ale ľahko dochádzalo k parodovaniu osobnosti, ako vyplýva z popisu pohrebu cisára Vespasiana od historika Suetonia, Mím sa údajne snažil napodobniť vládárovu povestnú šetrnú povahu, no keďže prezentácia prebiehala improvizovane, bolo len ťažko kontrolovateľné, do akej miery mím bude vytvárať svoju podobu obrazu a nakoľko bude schopný či ochotný vystihnúť „skutočné“ povahové rysy zosnulého cisára. Masky v tomto prípade garantovala čo najvernejšiu podobnosť zosnulého aspoň po fyzickej stránke, ostatné rysy vykresľované mímom, podľa svedectva prameňov, buď subverzívnejším, výsmešnejším alebo vážnym či neutrálnym spôsobom.³³

Zosnulá osobnosť možno však mohla byť dokonca zobrazená viac prostredníctvom svojich podôb – zaznamenaný je napr. pohreb Caesara, kde sa hovorí o piatich hercoch, pričom každý z nich zobrazoval Caesara v situácii jedného z jeho piatich životných triumfov, teda slávností na počesť jeho významných vojenských víťazstiev.³⁴ Otázkou tak ostáva ako sa tento aspekt performancie presne odrazil na maskovaní – či boli masky vyrobené ako kópie alebo každá z nich mala trebárs iný výraz tváre alebo naznačovala iný Caesarov vek, ako to uvidíme neskôr u masiek *palliaty*, kde boli masky mladých a starých mužov odlišované farbou vlasov a fúzov.

Celý rituál pohrebu možno nahliadať divadelnou optikou a jeho jednotlivé časti chápať ako (kultúrne) performancie, v ktorých sa živí lúčia s mŕtvymi, zároveň ich začleňujú do pozemského sveta a svojim spôsobom ich v ňom udržujú prítomných. Už v deň smrti začínala štylizovaná prezentácia mŕtveho a jeho prerod z komplexnej, premenlivej osobnosti v neživý monument, „posmrtnú masku“. Zosnulý predok rodiny bol vystavený v *átriu* popri maskách ostatných svojich predkov až do doby samotného pohrebu, a bol tak symbolicky postavený na

³¹ Flower, H.I. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, 1996, s. 96-97

³² Sumi, G.S. Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals. In *American Journal of Philology*. 2002, s. 560

³³ Taktiež, s. 565-566

³⁴ Taktiež, s. 566-571, najmä 569.

ich úroveň, začlenený do ich stredú.

V ten deň sa následne konal sprievod z domu až na Forum Romanum, kde bola prednesená slávnostná reč velebiaca zásluhy a cnostné činy zosnulého. Do sprievodu boli okrem rodiny a známych prizvaní hudobníci, profesionálne najatí smútiaci a pohrební mímovia. Tí si nasadzovali masky celej (zosnulej) rodiny a postupne šli sprievodom od najstaršieho predka, pretože vekom vzrastala jeho pozícia v čele rodinného kruhu. Nasadzovanie masiek profesionálne najatými mímami je samozrejme preukázateľné až v období strednej republiky. Boli to tak oni, kto si nasadzovali masky zosnulých predkov, aby ich v sprievode sprítomnili. Sprievod predstavoval verejnú časť pohrebnej slávnosti, na samotné pochovanie tela a poslednú rozlúčku sa už rodina odobrala mimo brán mesta v súkromí.

Kým sa maska zosnulého predka uložila opäť do *átria* do rodinnej galérie predkov, mohli sa s ňou Rimania stretnúť ešte v rámci pohrebných slávností (*pompa funebris*) do doby konania pohrebu, kde sa konali rôzne akcie na počesť zosnulého – súčasťou mohli byť aj divadelné predstavenia na pripomenutie cnostného života zosnulého aristokrata, preto okrem masiek *imago* tak mohli byť súčasťou pohrebných slávností taktiež divadelné masky.³⁵ Inscenácie tragédií a pretext poskytovali príležitosť ako verejne zviditeľniť rodinnú slávu a úspechy ako aj hodnosti a pamiatku zosnulého, a to prostredníctvom vytvorenia paralely medzi mytologickým hrdinom a zosnulým, prípadne priamo zobrazením jeho hrdinných skutkov v pretextách, ako tomu bolo v prípade pohrebu Aemilia Paullusa, rímskeho konzula 2.stor. pr. n. l., kde Marcus Pacuvius popisuje bitku pri Pydne a Paullusove víťazstvo je velebené v pretekte, ktorá sa následne odohrala počas *ludi* na jeho pohrebe.³⁶

³⁵ Flower, H. I. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture.*, s. 92-99, 271

³⁶ Boyle, A. J. *An introduction to Roman Tragedy.* 2006, s. 106

3. Maska v rímskom divadelnom predstavení a inscenácii

Otázka maskovaného herectva v starovekom Ríme zostáva dodnes otvorená a historici sa nedokážu zhodnúť na konkrétnom čase, odkedy mohla byť maska súčasťou pravidelnej inscenačnej praxe. Jej používanie za republiky ostáva nevyriešené, avšak najneskôr za čias Cicera sa má za to, že sa maska už pravdepodobne používala, a zaznamenávame už aj historické komentáre, ktoré jej používanie potvrdzujú. Dôvodom týchto neistôt je nedostatok dôveryhodných dobových zdrojov – písomné pramene dnes obsahujú iba zlomok z napísaných antických drám, ktoré sami o sebe len málo pojednávajú o tom ako vyzerali konkrétne hry na javisku. Informácie sprostredkované antickými historikmi tak často zahŕňajú správy z minulosti, nie ich aktuálnej prítomnosti, ktoré navyše minulé inscenačné praktiky nemusia ani popisovať verne. Najdôveryhodnejším a najvypovedajúcejším zdrojom informácií sa tak stávajú predmety iného umeleckého rázu ako terakotové sošky, nástenné maľby, mozaiky a maľby na vázach.

3.1. Vplyv iných kultúr na rímsku divadelnú masku

To, že maska tvorila integrálnu súčasť rímskej kultúry dokonca ešte pred zavedením divadla ako inštitúcie na náboženských slávnostiach, sme si ukázali v predošlej kapitole. Vyššie spomínané, a mnohé ďalšie teatrálné aktivity sú v každom prípade nezanedbateľné pri vývoji divadla, no nie sú jeho jedinou podmienkou. Rímska divadelná kultúra vzniká a rozvíja sa na pozadí jeho najvplyvnejšieho suseda – kmeňa Etruskov, kedy Rimania najprv boli súčasťou etruského územia, neskôr v roku 509 pr. n. l., už Rimania fungovali vo vlastnom nezávislom štáte.³⁷ Zároveň sa rímska divadelná kultúra rozvíja v dobe, kedy starogrécke divadlo dosahovalo jedného zo svojich vrcholov v období helenizmu, kedy sa jeho inscenačná prax a dramatické texty rozširujú do celého Stredomoria. Divadlo v Ríme v prvopočiatkoch vzniká ako verejná udalosť, ktorá má svoje zastúpenie počas náboženských slávností ako súčasť rituálneho programu. Až v začiatkoch cisárstva pravdepodobne získava na popularite takým spôsobom, aby fungovalo ako súkromná zábava pre aristokratov, ktorí si zaplatia svoju hereckú skupinu a takisto, aby divadlu bol vyčlenený vlastný priestor, kedy vznikajú prvé kamenné budovy divadiel – takmer do konca republiky divadlo funguje na provizórnych javiskách.³⁸

³⁷ Boyle, A.J.. *An introduction to Roman Tragedy*, 2006, s. 3

³⁸ Boyle, A.J.. *An introduction to Roman Tragedy*, 2006, s. 187

3.1.1. Severne od Ríma – etruskí tanečníci

Historik Titus Livius vidí začiatky rímskeho divadla práve v etruskej kultúre, hoci vývoj divadla až do r. 240 pr. n. l., kedy sú inscenácie drám v Ríme prvýkrát doložené, u neho ostáva nejasný.³⁹ Ide o moment, kedy boli etruskí tanečníci pozvaní vystúpiť počas *Ludi Romani*, konajúce sa v roku 364 pr. n. l., prirodzene až do r. 240 pr. n. l. bez divadla. Podľa Livia etruskí tanečníci v tomto roku prijali pozvanie do Ríma a predviedli tanec, ktorý zasvätili bohom na uzmiernenie, aby krajinu viac nepostihovala morová epidémia.⁴⁰ Úspech tohto „liečenia skrze umenie“ mal za dôsledok to, že mladí Rimania následne začali napodobňovať etruských tanečníkov, nie však v divadle, avšak v performatívnych udalostiach iného charakteru, napríklad v rámci svadieb a iných slávností prostredníctvom spevu piesní, ktoré boli zrejme sprevádzané tancom inšpirovaným etruskými tanečníkmi.⁴¹

Podstatným faktom však ostáva to, že Etruskovia vtedy zrejme mohli mať vplyv nie len na neskorší vývoj gladiátorských hier, športových zápasov, či celkovú festivalovú tradíciu, ale i na divadlo ako také, a to práve vďaka zmieneným mimetickým tanečným vystúpeniam, ktoré sa podľa dochovaných vyobrazení na vázach a etruských kresbách pravdepodobne odohrávali v maske.⁴² Práve *Ludi Romani* sa tak stávajú jednou z možností, ako sa rímske obecnstvo mohlo zoznámiť s maskovaným vystúpením. Etruské tanečné vystúpenia podľa mnohých odborníkov poslúžili ako silná inšpirácia pre vývoj divadelných predstavení komédie a tragédie uvedených na *Ludi Romani* v roku 240 pr. n. l. a na rozvoj divadla v Ríme vôbec.

3.1.2. Južne od Ríma – „flyacká“ a atellská fraška

Okrem etruského vplyvu pôsobila na rozvoj rímskeho maskovaného divadla takisto grécka inscenačná tradícia. Na Sicílii a v južnej časti Talianska, v tej dobe nazývané ako *Magna Graecia*, si Gréci zakladali svoje osady už v priebehu 8 – 6. stor. pr. n. l.⁴³ Na dnešné talianske územie si mimo ekonomiky a životného štýlu so sebou priniesli aj divadlo. Vplyvom čiastočného osamostatnenia sa od pevninských Atén a ďalších materských mestských štátov a vďaka vplyvom okolitých kultúr sa však divadelná kultúra týchto tzv. kolónií vyvíjala špecifickým vlastným smerom, i keď naďalej bol uctievaný dionýzsky kult v divadle. Divadlo

³⁹ Brown, P. *The Beginnings of Roman Comedy*, 2014, s. 404

⁴⁰ Stehlíková, E. *Římske divadlo*. Praha : Akademie múzických umění. Divadelní fakulta (DAMU), 1993, s. 14-19

⁴¹ Brown, P. *The Beginnings of Roman Comedy*, 2014, s. 404

⁴² Marshall, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, 2006, s. 24

⁴³ Manuwald, G. *Roman republican theatre*, 2011, s.15-16

hrané starovekými Grékmi žijúcimi v okolí mesta Lipari (dnešná Sicília) je náleziskom mnohých hmotných artefaktov, najmä sošiek, ktoré zaznamenávajú hereckú aktivitu na danom území a pre skúmanie maskovaného herectva sú podstatným artefaktom, pretože celkom jasne reflektujú inscenačné konvencie v dobe svojho vzniku.

Táto divadelná forma, ktoré bola praktizované juhotalianskými Grékmi sa v starších publikáciách nesprávne označovala ako samostatný žáner tzv. flyackej frašky. Z dnešného uhla pohľadu je však už zrejmé, že na území *Magna Graecia* nedošlo k vývinu nového žánru – išlo pravdepodobne o attickú komédiu privezenú si z Atén gréckym obyvateľstvom, alebo o hry napísané už na talianskom území, ale pod vplyvom starej attickej komédie.⁴⁴ Na juhu Talianska tak Gréci hrali svoje domáce hry spôsobom, ktoré boli s veľkou pravdepodobnosťou jednou z inšpirácií pre vznik rímskej *palliati* a všeobecných inscenačných konvencií republikánskeho divadla, najmä čo týka tzv. flyackého javiska alebo poňatia postáv otrokov. Napr. súbor terakotových sošiek z pol 4. stor. pr. n. l. (obr. 2) ukazuje typové komediálne charaktery otrokov, kde každý z nich je extravagantný v svojom výzore – soška sluhu s taškou ukazuje herca akoby bez kostýmu (čo je ale zdanie – herci nosili telové trikoty), kým ďalšia má výraznú masku neprirodzeného, no expresívneho výrazu.

O inscenačných praktikách tzv. flyackej frašky, sa dozvedáme takmer výlučne z hmotných artefaktov, a to mimo terakotových figúrok hlavne z rôznych druhov váz, tzv. flyackých váz, ktoré boli maľované výjavmi divadelných scén. Väčšina váz pochádza z cca 4.stor. pr. n. l.⁴⁵ a nezobrazuje, ako už bolo povedané, divadelné konvencie rímskych inscenácií, ale gréckeho divadla hraného na území južného Talianska. V každom prípade však tieto inscenačné konvencie vývoj rímskeho divadla v mnohom ovplyvnili, či už preto, že Rimania jazdili „za zábavou“ na grécke územie, alebo tieto grécke spoločnosti na územie Ríma prichádzali hrať, čo ale nemáme nijako doložené. Tzv. flyacké vázy nám o týchto konvenciách dávajú pomerne dosť informácií, ako následne uvidíme.

Jednou z veľmi dobre dochovaných váz je *skyfos*, čo je druh starogréckej keramiky používaný na pitie vína, sa zachoval s maľbou burlesknej scény o Héraklovi (obr. 3), ktorý môže byť pre skúmanie masky v divadle na talianskom území veľmi dôležitý. Tento *skyfos* veľmi jasne znázorňuje hercov, ktorých výraz nie je prirodzený a ich hlava aj hrud' sú naddimenzované vzhľadom k zbytku tela. Z toho vyplýva, že tvár bola zakrytá maskou

⁴⁴ Beacham, R. *Playing places: the temporary and the permanent.*, 2007, s. 213

⁴⁵ Manuwald, G. *Roman republican theatre*, 2011, s. 26-27

a kostým nasvedčuje doterajším poznatkom o starej attickej komédii, že herci boli oblečení v tunike s vypchávkami a výrazným falusom, ktorý takisto vidno na váze.

Maľby na vázach však predovšetkým reflektujú a tým odkrývajú pár nezvratných faktov z hľadiska maskovania. Pokiaľ sa pozrieme na hlavy hercov na týchto vázach, napríklad na zmienenom *skyfose*, vidíme, že cez krk vedie čiara, ktorá oddeľuje krk od hlavy (tento jav je pri bližšom pohľade zachytený na viacerých maľbách). Značí to tak používanie celohlavovej masky, ktorá v sebe zahŕňa účes a prípadne mužskú bradu. Podobne ako v prípade masky v snahe o prirodzenosť sú oddelené chodidlá od zbytku nôh, hoci farebne splývajú, je zrejmé, že ide o kostým, ktorý nahradzoval ľudskú pokožku. Maskované tváre hercov sú rôzne pokrivené v grimasách – buď majú nápadné vrásky alebo zmrštené obočie, čo môže byť v kombinácii s ďalšími aspektami znázornenia chápané ako dôkaz, že postavy zobrazené na vázach majú nasadené masky. Zaujímavé je všímať si v tomto smere takisto ústa hercov. Hoci vieme, že masky potrebovali mať dostatočný otvor, aby hercom bolo vôbec rozumieť, niektoré maľby tento fakt úplne nezohľadňujú. Zakreslené pery sú však zväčšené, výrazne neprirodzené, čo môže byť práve upozornenie na špecifickosť úst na maske. Na iných maľbách zase ústa vyzerajú tak ako ich poznáme z dobových popisov o maske, teda vidno otvor na ústa. V oboch prípadoch je zjavné, že sa kladie dôraz na pery, čo značí, že to isté by sme mohli vidieť aj na fyzických maskách. Stále treba brať do úvahy, že v interpretácii boli teraz zohľadnené údaje o rímskej maske, variantom však ostáva, že pokiaľ vázy zobrazujú viac grécky inscenačný vzor, niektoré praktiky sa v Ríme mohli odlišovať. (obr. 4 a 5)

O niečo bližšie k vtedajšiemu Rímu sa rozprestieralo územie oskického kmeňa sústredeného pri meste Atella. Divadelná forma, ktorá sa na tamtom území rozšírila, bola zrejme v mnohom veľmi podobná vyššie uvedeným inscenáciám starej attickej komédii, predovšetkým v podobe improvizovaného skladacieho javiska a herectva, ktoré sa ani v atellskej fraške, tzv. *atellane* nezaobišlo bez maskovania, nakoľko charakter postáv bol daný ich typickými črtami.⁴⁶ *Atellana* sa dokonca stala výraznou súčasťou repertoáru rímskej divadelnej produkcie, a najviac informácií o nej máme práve až z doby po tom, čo sa usídlila a adaptovala v rímskom prostredí.

Atellana prináša na scénu typizované postavy. Tieto postavy však nepochádzajú z mytológie, no v centre pozornosti je v *atellane* bežný občan a humorné situácie z jeho života. *Atellana* funguje na princípe rozpoznávania typových charakterov – na scéne sa tak objavovali všetkým známe postavy a zápletky sa tak mohli sústrediť na situačnú komiku, než aby divák

⁴⁶ Manuwald, G. *Roman republican theatre.*, 2011, s. 29

potreboval zasvätenie, s kým vlastne bude mať v hre dočinenia. Postava, ktorá na javisko vystúpila mala predom určený svoj charakter, ktorý bol pre divákov od prvého momentu rozpoznateľný na základe výzoru. To bolo docielené kostýmom, ale najmä maskovaním hercov. Hlavné postavy *atellany* boli napríklad Manducus s veľkými ústami a Cirricus s kohút'ou maskou, ktorá bola na juhu Talianska v komediálnych žánroch zrejme veľmi obľúbená.⁴⁷ Typizované však neboli len postavy, no i situácie, ktoré boli pravdepodobne pôvodne, pred zliterárnenním *atellany*, zapisované do scenára, ktorý fungoval podobne ako v *Commedii dell'arte* – v scenári boli zapísané len jednotlivé komické situácie, nie úplne konkrétne preslovy jednotlivých postáv.

Podobne ako v gréckej komédii, i masky v *atellane* odlišovali postavy podľa veku, pohlavia a sociálnej skupiny. Mnohé postavy známe z popisu Polluxových masiek z gréckeho prostredia sa podobajú postavám z *atellany* (len ako príklad typizovania postáv, inak súvoslosť gréckych komediálnych masiek v súvislosti s *atellanou* nemáme podložené), sú však zjednodušené. Príkladom uvádzam postavu starca : v gréckom prostredí existoval druh postavy *Pappos*, čo je ale označenie pre súhrn viacerých typov masiek – „V novú komédiu se vyskytují tyto typy: první dědek, druhý dědek, hlavní staroch, vousatý staroch,..“⁴⁸, nasleduje výčet pravidiel pre výzor starcov. V rímskej *atellane* vystupuje ako jeden z hlavných postáv takisto starý muž - *Pappus*, no vidíme, že tu už ide o typovú postavu s jej typickým charakterom starého muža, ku ktorému bolo viazané správanie nastavené rímskou divadelnou konvenciou a kultúrnymi návykmi Rimanov. Ďalšími známymi postavami sú: *Maccus* (mladý, plešatý hlupák so zahnutým nosom a neinteligentným výrazom), *Bucco* (hlupák, žrút), *Dossenus* (urobí všetko pre peniaze, zobrazovaný s hrbom) alebo *Mania medica* (démon smrti znázornený ako strašiak pochádzajúci z etruského kultu smrti). Fyziologické prvky ako „zahnutý nos“ či „neinteligentný výraz“ odkazujú k prototypu, kde maska zohrávala značnú úlohu pri identifikácii. Nemožno zabudnúť na postavu *Manducusa*, ktorý sa ako maskovaný diabol spomína už pri slávnostnom sprievode *pompa circensis*, kde vystupuje s ďalšími maskovanými účastníkmi – satyrov a Siléna opäť zahŕňa už popis Polluxových masiek, čím sa potvrdzuje medzikultúrny presah.⁴⁹ Maskovaní satyrovia boli súčasťou chóru v gréckych satyrských hrách⁵⁰ a *atellana* si spočiatku získala miesto ako dohra po tragédiách, tak ako tomu bolo so

⁴⁷ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome.*, 2018, s. 261-262

⁴⁸ Pollux, *Onomasticon* 4.143–154

⁴⁹ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome.*, 2018, s. 259-263

⁵⁰ Sutton, D.F. *Pollux on special masks.*, 1984, s. 174-175

satyrskou drámou.⁵¹ Hoci neexistuje jasne doložitelná priama súvislosť medzi gréckou maskou a *atellanou*, súvislosti medzi gréckymi a talianskymi maskovanými divadelnými a performantívnymi formami tu vyvstávajú viac než určite. Všetky spomínané postavy – *Manducus*, satyrovia aj siléni – sa v Ríme vyskytujú v rámci náboženských slávností a takisto sú zložkou repertoáru *atellany*.

3.2. *Palliata* – rímska komédia a otázka jej maskovania

V starovekom Taliansku nie je možné od seba striktno oddeliť hranice národov, ich súvislosť sa mimo iného spájala v divadelné celky, ktoré od seba navzájom preberali mnoho prvkov. Rímska *palliata* sa utvára ako divadelná forma podobná jednak s *atellanou* a jednak s Menandrovou gréckou komédiou. Inscenačné konvencie rímskeho republikánskeho divadla boli výrazne ovplyvnené pôsobením hereckých skupín na území *Magna Graecia*, ako už bolo povedané. Plautus, ako jeden z hlavných zástupcov rímskej komédie, sa takisto necháva inšpirovať tradíciou Menandrovej gréckej komédie a v mnohom ju napodobňuje, pričom zmena nastáva v adaptácii pre rímske publikum a túto skutočnosť sa ani nesnaží zatajiť. Plautove komédie pritom nie sú považované za plagiát (i keď následne Terentius v svojej dobe týmto obvineniam čelil), no ako adaptácia gréckych hier, často metódou tzv. kontaminácie, teda spojenia dvoch (a viacerých) pôvodných hier. Dalo by sa zjednodušene povedať, že rímska *palliata* sa správala grécky, no vyzerala rímsky.⁵² Preberá totiž od Menandrovej komédie naratív, v ktorom je zápleтка priblížená divákovi za pomoci situácií a dialógov orientujúcich sa na „prosté“ problémy ľudského života – najčastejšie milostné zápletky, či intrigy medzi sluhami a pánmi. *Palliata* sa nevenuje ostrej spoločenskej satire, no predstavuje spoločenské hierarchie a individuálne typové charaktery, ktorých jednanie spôsobuje komediálnosť, podobne ako je tomu v *atellane*. *Palliata* sa v rímskej divadelnej kultúre utvárala od roku 240 pr. n. l., kedy sa v rámci konania *Ludi Romanispoli* s porímskenou verziou tragédie dostáva inscenovala aj neznáma komédia. O literárnej komédii v Ríme tak s určitosťou možno povedať, že nie je pôvodne rímskym vynálezom.

⁵¹ Stehlíková, E. *Římske divadlo*, 1993, s. 23

⁵² Petrides, A. K. *Plautus Between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments*, 2014, s. 436

3.2.1. Dohady a svedectvá o prvom maskovaní

Už sme si dokázali, že maska zohrávala v rímskom spoločenskom kontexte dôležitú úlohu. Po stránke výskytu v divadelných žánroch sa názory na jej používanie medzi dobovými aj modernými historikmi líšia. Pre obdobie Plautovej *palliaty*, teda obdobie rímskej republiky v 2. stor. pr. n. l., sa názory rozchádzajú do dvoch rozličných strán: časť bádateľov považuje za možnosť, že pri prebraní gréckych hier Plautom išlo o zápletku, no forma prevedenia, teda aj maskovania, sa mohla líšiť už len kvôli priestoru, v ktorom sa odohrávala grécka komédia (kamenné divadlá), a Plautovej *palliaty*, v období ktorého ešte stále boli používané provizórne drevené javiská.⁵³ Druhá strana hypotetických možností popiera variant hrania *palliaty* bez masiek a nevidí dôvod, prečo by sa mala zmeniť tak podstatná časť inscenovania adaptovanej gréckej komédie, akým je maskovanie, obzvlášť keď aj ďalšie komediálne žánre hrané na území Talianska boli maskované, ako sme už videli vyššie.

3.2.1.1. *Persona/ personata/ personi*

Prvý z možných rozkolov vznikol pri termíne *persona* nachádzajúci sa v historických záznamoch, ktoré môžu odkazovať na dvojakú skutočnosť. Latinský preklad slova *persona* totiž znamená „divadelná maska“, avšak aj všeobecnejší pojem „rola“ alebo „postava“.⁵⁴ Jeho použitie v dobových prameňoch týkajúcich sa divadla tak môže znamenať jednak použitie predmetu na zakrytie tváre, teda masku, ďalej môže taktiež označovať len herca/performéra, ktorý svojim vystúpením znázorňuje niekoho/niečo iné a prebráním role obrazne na seba berie „masku“ (zároveň má slovo *persona* etruský pôvod⁵⁵, čo je popri informáciách o etruských tanečníkoch ďalším dôkazom, že rímska divadelná a performantívna kultúra bola tou etruskou silno ovplyvnená.)

Ďalším zdrojom o maskovaní v *palliate* je komédia Gnaea Naevia *Personati*, napísaná zhruba necelé storočie pred Plautom. Jej názov by sme mohli preložiť ako „Maskovaná hra“⁵⁶, čo môže odkazovať k forme prevedenia inscenácie, teda môže znamenať, že hra bola odohraná ako maskovaná. O Naeviovi sa zmieňuje historik Festus, ktorý však predpokladá, že rímska komédia maskovanie poznala až neskôr a názov tak podľa neho nepoukazoval k použitiu

⁵³ Manuwald, G. *Roman republican theatre*, 2011, s. 333

⁵⁴ „Persona“ in Lewis, T. a Short, Charles. *Latin dictionary*, 1879.

⁵⁵ Wiles, D. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, 1991, s. 131

⁵⁶ Manuwald, G. *Roman republican theatre*, 2011, s. 79

masiek, ale k určení dramatického žánru hry ako komédie na spôsob *atellany*. *Personati* bolo totiž takisto označením hercov v atellskej fraške.

Aj tieto odkazy na *atellanu* v smerujú k maskovanému herectvu, pretože *atellana* sa do Ríma dostáva v preukázateľne maskovanej forme.⁵⁷ Tá sa úspešne adaptovala pre pomery rímskeho publika a ako žáner ostala na javiskách ako pravidelná súčasť repertoáru až do cisárstva. V priebehu republiky začínala byť zábava, a teda aj divadlo, veľmi žiadanou komoditou, rímska sociálna realita však zapríčinila, že aristokracia sa ako aktér na divadelnom herectve nepodieľala. Postavenie herca v Ríme totiž nepatrilo k výsadám, tak ako tomu bolo napr. u Grékov, kde herec bol považovaný za niekoho, kto bol obdarený darom od bohov sprostredkovať ich ideí. Herci boli občanmi nízkych vrstiev, často otrokmi, ktorí zabezpečovali zábavu slobodným občanom, rovnako ako cudzincom a iným otrokom. *Atellana* bola jediná, kde vystupovali vysokopostavení rímski občania, zväčša teda rímski mladíci. Aby ich identita nebola odhalená, a tým neboli zneuctení, potrebovali svoju tvár zakryť maskou. Svedčí o tom aj výrok Festusa, ktorý hovorí, že hercom *atellany* bolo dovolené si na konci hry ponechať svoju masku a preto ich považuje za skutočne maskovaných, ako to už len pojem slova *personati* dovoľuje. Na základe tohto faktu niektorí bádatelia považujú za zrejmé, že ostatní herci na konci predstavenia museli odhaliť svoje skutočné tváre.⁵⁸ Na jednu stranu tak pojem *personati* chápaný v zmysle ako herci *atellany* hraje v prospech teórie *palliati* „bez masky“ – pokiaľ budeme brať *atellanu* ako jediný maskovaný žáner, v takom prípade by Plautova *palliata* ostala nemaskovaná. Na druhú stranu samozrejme pripadá do úvahy i možnosť, že *atellana* nebola jediným komickým maskovaným žánrom. V prospech rímskej *palliati* odohrávanej v maske sa vyjadrili aj ďalší historici.

3.2.1.2. Maskovania za čias Roscia

Niekoľko dôkazov pre hru v maske uvádza rečník a politik Marcus Tullius Cicero (1. stor. pr. n. l.), hlavne čo sa týka popisov herca Roscia. Hoci nie je známych veľa rolí, ktoré mu boli prisúdené, dozvedáme sa, že bol medzi publikom obľúbený. Cicero o ňom píše ako o hercovi s kvalitami dobrého hlasu, no i akejsi pôsobivosti na publikum. Preslávil sa ako v komédiách, tak i tragédiách. Čo sa hereckého prejavu týka, bol znevýhodnený tým, že škúľil, čo potvrdzuje Cicero v jednom zo svojich spisov.⁵⁹ To ale nijak nezabránilo, jeho popularite.⁶⁰ Cicero

⁵⁷ Beare, W. *Masks on the Roman Stage*, 1939, s. 142

⁵⁸ (Fest., p. 238.17–20 L.) in Manuwald, G. *Roman republican theatre*, 2011, s. 174

⁵⁹ *Cic. N.D. i 28*, 79

⁶⁰ Kenneth, G. a Henry, G. *Roman actors*, 1919, s. 349 - 352

dokonca spomína dôležitosť očí v hereckom prejave ako jednu z najpodstatnejších praktík. Hovorí: „[...] videl som mnohokrát ako hercove oči žiarili spoza masky [...]“⁶¹ Nie je jasné, či v tomto prípade je reč o Rosciovi alebo inom hereckom výkone, od Cicera však máme dobový doklad herectva, ktorý je písaný v prítomnom čase, nie z pohľadu histórie akou je väčšina ostatných zdrojov. Práve odstup času môže spôsobiť nejasnosti. Podobne je tomu v prípade Diomeda, historika zo 4. stor. n.l. spomínajúceho Roscia nie ako dobového herca, no ako objekt historického skúmania. Diomedes na základe Ciceronových poznatkov dospel k názoru, že práve Roscius bol prvým hercom používajúcim masku – kvôli Rosciovým očiam Diomedes považuje masku ako šikovný nástroj, ktorým by herec zakryl svoj nedostatok.⁶² Ešte dôležitejšou sa však javí autentická Ciceronova výpoveď, kde hovorí, že „staršej generácii bolo jedno, či Roscius hrá s maskou alebo bez masky“⁶³ Narážka vzdáva hold jeho talentu prevažujúcemu nad vzhľadom a pokiaľ by sme tento výrok brali ako relevantný, vyplývalo by z toho, že ide o porovnanie s ostatnými hercami, ktorí by masku mohli, no nemuseli mať nasadenú počas hrania, resp. že existovali žánre a možno len konkrétne inscenácie, kde maska mohla, no nemusela byť prítomná počas hrania.

3.2.1.3. Maskovanie v Terentiovej dobe

Z čias Terentia sa zachoval kamenný reliéf, ktorý by pravdepodobne mohol byť vyobrazením z Terentiovej hry *Andria* (Dievča z Andru) (obr. 6). Scéna ukazuje hádku medzi otcom a synom, ktorého otec našiel opitého. Herci na vyobrazení zjavne používajú masky – na tvári oboch postav je vidieť predmet zakrývajúci pravú tvár herca, ktorý môžeme identifikovať ako masku. Obe masky majú otvorené ústa a maska otca jasne udáva jeho rozhnevanú náladu. Aelius Donatus, rímsky gramatik a rétor 4.stor., nám takisto dáva k dispozícii informácie o inscenačných konvenciách Terentiovej *palliaty*. Jeho komédie *Eunuchus* a *Adephi* (Bratia) Donatus označuje ako hry odohrané s maskou. Každopádne podstatným pre trasovanie a dôkaz maskovanej komédie v Ríme zostáva fakt, že v Terentiových časoch bola komédia na javisku zjavne už uvádzaná v maske. Hoci možno nemusela byť súčasťou každého predstavenia, ako naznačujú už Ciceronove popisy Rosciovho herectva a tiež stále relatívne nezvratné dôkazy o maskovaní - konkrétne len zmienené dva predstavenia, aj to preukázateľne iba ich premiéry.

⁶¹ Marshall, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, 2006, s. 128

⁶² Beare, W. *Masks on the Roman Stage*, 1939, s. 140

⁶³ Beare, W. *Masks on the Roman Stage*, 1939, s. 140

3.2.2. Rozporupnosť masky v Plautových časoch

Pri predpoklade, že od zhruba od Terentiových čias budeme komédiu považovať za maskovanú, stále tak ostáva otvorená otázka Plautovej komédie. Zachované texty nás nevedú k žiadnej stope – explicitná zmienka maskovania v inscenáciách Plautových komédií jednoducho neexistuje. Čo však nájsť môžeme, je popis niektorých postáv z nich a pojem „výraz tváre“. Opäť sa vrátíme k Donatovi, ktorý svoju teóriu masky z čias pred Terentiom vysvetľuje tvrdením, že parochňa vo vývoji rímskeho divadelného maskovania predchádzala masku,⁶⁴ čím sa dostávame k zaujímavému riešeniu daného problému. Výraz tváre môže byť odkazom pre skutočnú masku-artefakt, no i spôsobom, kedy herec by používal parochňu pre vyzdvihnutie istých charakterových prvkov postavy a tvár by mohla byť iba namaľovaná, tak ako to vidíme napr. v divadle pantomímy. Make-up slúži v rôznych obdobiach vývoja divadla na odosobnenie herca od jeho vlastnej identity, pretvára jeho tvár v masku svojho druhu, no zároveň dokáže takto namaľovaná tvár stále komunikovať na úrovni istej expresívnej mimiky.

Z Plautovej hry *Pseudolus* poznáme popis postáv:

„[...] Žiariace červené vlasy,
[...]s veľkou hlavou, červenou tvárou
a ostrým pohľadom. [...]“

alebo

„[...] vyčnievajúca čeľusť, červenkové vlasy,
[...]so zamračeným pohľadom.
Výraz chmúrny a mrzutý[...]“⁶⁵

Vidíme, že opisy sa skutočne sústreďujú predovšetkým na oči, čo znova len potvrdzuje Ciceronovo sústredenie na pohľad a komunikáciu s divákmi skrz oči, čo ale použitie masky ani nevylučuje ani nepodporuje. Nakoľko divadlá v Plautovej dobe boli relatívne malé, javí sa mi ako pravdepodobné, že divák by bol stále schopný aj spoza masky určiť emóciu predávanú skrz oči. Marshall však pripúšťa možnosť plautovského herectva bez masky iba s make-upom a prirovnáva tento spôsob ku klaunskému herectvu.⁶⁶ Klaunova tvár na seba púta pozornosť svojim výrazom – hoci má možnosť premeny, jej podstata spočíva v explicitnosti toho, čo potrebuje vyjadriť. Pokiaľ by komický herec v antickom Ríme potreboval od diváka istý dištanc

⁶⁴ Gow, A. S. F. *On the Use of Masks in Roman Comedy*, 1912, s. 71

⁶⁵ Marshall, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, 2006, s. 133

⁶⁶ Marshall, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, 2006, s. 137

(ktorý vďaka iba malému odstupu diváka od hercov v rímskych republikánskych divadlách nebol tak výrazný ako v gréckom kamennom divadle), či zakrytie svojej identity, maľovanie tváre sa tak javí ako pravdepodobný variant. Maľovanie tváre pritom, ako už bolo povedané, stále istým spôsobom spadá pod maskovanie, pretože svojou materiálnosťou výrazne prekrýva hercovu identitu iným charakterom. Zároveň pritom hercovi dovoľuje variabilitu výrazu, ktorú skutočná maska nepovoľuje. Tu je však treba podotknúť, že v plautovskej komédii sa nejedná o žiadne zásadné psychologické premeny postáv, ktoré by vyžadovali sústredenie na zmenu vo výraze tváre a psychologickú prácu s mimikou. Zostáva teda otázkou, či popis výrazu tváre má slúžiť v divadelnom texte čitateľovi, prípadne ako režisérska vôdzka pre herca. Bolo by tak na hercovej zdatnosti a divákovej predstavivosti stvoriť to, čo predpisuje textová predloha a explicitné vizuálne prvky by neboli jej prvoplánovým znázornením. Historik George Saunders zastáva názor, že make-up by bol v tomto smeru celkom postačujúci.⁶⁷ Ďalej je treba zohľadniť, že ženy – herečky neboli štandardnou súčasťou antického hereckého ansámbľu, všetky role odohrávali v Ríme muži (až na výnimky *mimu*, ktorý bol v mnohých ohľadoch kontroverzný, napr. jeho herečky boli hodnotené na úrovni prostitútok).⁶⁸ V prípade, že muž potreboval znázorniť ženskú postavu, alebo v prípade zápletky založené na zámene postáv (tá bola častým námetom *palliaty*), bola maska rozhodne žiadúcou pomôckou, prinajmenšom vo forme make-upu.

Dôraz sa často v popisoch plautovského herectva kladie taktiež na úlohu obočia, ktoré dodáva tvári špecifickú emóciu a silno podtrhuje jej expresívnosť. Je to jeden z prostriedkov identifikácie, ktorú obsahujú tiež grécke Polluxove masky. Existovali zrejme dokonca masky, ktoré mali na každej strane rôznych druhov obočia. Takáto maska umožňovala hercovi natočiť sa divákovi stranou tak, aby bola viditeľná práve tá časť tváre, ktorá bola potrebná, a pri zmene nálady sa potom herec jednoducho natočil k divákovi druhou stranou tváre. Polemika o obočí a jeho výraze viedla moderných historikov až k úvahám o možnosti existencie mechanického obočia, čo by malo na diváka podobný efekt ako vyššie uvedená asymetrická maska – obočie by bolo možné nastaviť podľa potreby, aby tvár vyjadrovala takú emóciu, ktorú by herec aktuálne potreboval ukázať.⁶⁹

Čím sa však významne zhodujú popisy charakterov v novej attickej a Plautovej komédii, tak ako to vidíme i z vyššie uvedených ukážok, je opakujúci sa popis vlasov, a teda

⁶⁷ Beare, W. *Masks on the Roman Stage*, 1939s. 144

⁶⁸ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, 2018, s. 368

⁶⁹ Marshall, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, 2006, s. 134-135

dôraz na tento aspekt dramatickej postavy, prípadne aj jej divadelného stvárnenia. Aj v tomto prípade je dôvodom to, že *palliata* pracuje do veľkej miery s typovými postavami, ktoré sa dostávajú do rôznych viac-menej predvídateľných situácií (čo je jeden z vplyvov *palliaty*, čo už bolo spomínané). Estetické potešenie divákov teda nespočíva v psychologickkej premene postav, no zakladá sa na situačnej komike, ktorá si žiada obecenstvo oboznámené s postavami. Typizované postavy tak potrebujú mať súbor znakov, ktorý ich bude identifikovať, a vizuálna stránka – kostým a maska s vlasovou pokrývkou – je tou najspol'ahlivejšou metódou.

Z hľadiska kostýmovania nie je antické divadelníctvo obzvlášť rozmanité. Používalo sa dobové oblečenie, konkrétne voľný vrchný odev, tzv. *pallium*, podľa ktorého sa celý žáner nazýva, pričom sa mohla meniť jeho dĺžka v závislosti na sociálnom postavení postavy (kratšie *pallium* znamenalo nižšie postavenie, dlhé je formálnejšie). Farba vlasov tak môže slúžiť ako dôležitý identifikátor namiesto odevu – napr. Polluxovi sluhovia mali zväčša červené vlasy. Rimania však striktnejšie odlišovali sociálny status, preto už len farba pleti mohla zohrávať úlohu – ak by sa na javisku objavil černocho (čo niektoré doklady naznačujú), znamenalo by to, že je tiež sluhom a nepotrebuje už k tomu červené vlasy. V Plautovej hre *Curculio* vystupuje postava Cappadoxa, ktorý je opísaný ako s nadutým bruchom, čo malo značiť ťažkosti s trávením⁷⁰ alebo bankár *Lycos*, čo v preklade znamená „vlčí“, značí takisto o jeho povahe. Pracuje impulzívne, charaktery nie sú vykreslené ako cnosti, reagujú na základe pudovosti.⁷¹ Je teda mnoho spôsobov ako vizuálne upriamiť pozornosť na charakterové črty postavy a maska mohla, no nie nutne musela k rozpoznávaniu dopomôcť.

Vráťme sa ale na záver ešte raz k pôvodu plautovskej komédie – vyrastá v prostredí maskovaných žánrov od etruských predkov, no najmä v prostredí adaptovanej, maskovanej a populárnej *atellany*. Mnohé jeho charaktery sú dokonca od *atellany* prebrané. Aká je pravdepodobnosť, že Plautus importoval grécku maskovanú komédiu do prostredia, ktorá sa pravidelne stretávala s maskou počas iných vystúpení a sám by ju neaplikoval? Jednoducho prebraná maska po gréckom vzore by však v sebe obsahovala divadelný jazyk pôvodného žánru, takže by len ťažko komunikovala s rímskym publikom *palliaty*. Marshall porovnáva Polluxove popisy masiek a popisov Plautových postav – rozoberá detaily troch sluhov (Ballio, Cappadox, Labrax), pričom dochádza k záverom, že Plautove charaktery sa v mnohom odlišujú od gréckych typov a preto mu príde najpravdepodobnejšie, aby Plautova maska bola hybridom gréckeho vzoru podobajúceho sa však viac na postavy *atellany*. Wiles sa takisto prikláňa

⁷⁰ Marshall, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, 2006, s. 142

⁷¹ Wiles, D. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, 1991, s. 135-138

k variantu, že Plautus si vytvoril svoj vlastný maskovací vzor založený na oboch zmienených typoch maskovacích konvencií, a ďalej poukazuje na skutočnosť, že Plautove masky majú byť chápané ako symboly, nie ako vykreslenie ľudských črt.⁷² Tu je badateľný rozdiel medzi posmrtnou maskou *imago* a divadelnou maskou, kde *imago* je to, ktoré má verne napodobňovať realitu a čo najpresnejšie ľudské črty, kým divadelná maska zachytáva len určité znaky. Podľa výzoru masky tak vieme určiť základné rozpoloženie postavy, ktoré spolu so zaužívanou konvenciou predpokladá jej ďalšie správanie.

Uvažovanie o maskovaní v *palliate* teda môžeme uzavrieť tým, že divadelná kultúra Rimánov vzniká na poli mnohých teatrálnych a náboženských aktivít a často preberá princípy susedných kultúr, ktoré sa navzájom ovplyvňovali. Vizuál vystúpení pritom zohrával nemalú úlohu, nakoľko slávnosti, vrátane ich divadelného programu, boli v Ríme vždy verejnou udalosťou a vizuálna komunikácia vykazuje ľahšiu pochopiteľnosť než komunikácia prostredníctvom textu, či už písaného či horeného. Tieto verejné, do rôznej miery divadelné kultúrne performancie, plnili v dobovej spoločnosti množstvo funkcií, od reprezentácie moci a sociálnych hierarchií cez mienkotvorbu až po zábavnú funkciu. Masky ako výrazný scénografický prvok v tom hrala pravdepodobne zásadnú rolu, a to najneskôr v 1. stor. pr. n.l.. Veľkoleposť teatralizovanej nábožensko-politickej prezentácie sa za cisárstva neustále zväčšovala, preto je možné sa domnievať, že v týchto podmienkach sa herci rímskej *palliaty* naďalej prezentujú v maskách, podobne ako herci *atellany* a iní aby svoje publikum mohli dostatočne ohúriť.

3.3. Hra v tragickej maske a maske *pantomimu*

Tragédia sa do Ríma dostala v rovnakom čase ako komédia, teda v roku 240 pr. n. l. Všeobecne možno antickú tragédiu považovať za žáner, ktorý čerpá z mytologických príbehov a zobrazuje ambivalentných hrdinov v konfliktných situáciách týkajúcich sa vzťahu jedinca a spoločnosti, jedinca vo vzťahu k sebe samému a k božstvu. V období republiky sa však zachovala mizivá časť pôvodných tragických textov, takže o republikánskej tragédii nemôžeme toho veľa povedať – snáď toľko, že sa možno viac než grécka tragédia dotýkala aktuálnych dobových udalostí. Prvým zaznamenaným autom je Marcus Pacuvius, od ktorého existuje pár zlomkov alebo autori Quintus Ennius a Lucius Annius ako zástupcovia rímskej tragédie *fabula praetexta*, ktorá vzniká ako adaptácia gréckej tragédie s rímskymi hrdinami, historickými či mytologickými. Až z počiatkov cisárskeho Ríma sa objavujú kompletne diela tragédií zvanej

⁷² Wiles in **Petrides**, „Plautus between Greek Comedy and Atellan Farce“, 2014, s. 436

fabula crepidata od Seneky.⁷³ Jeho tragédie pracují s řeckými předlohami a vnášají do příběhů nový rozměr a krutost, která by na javisku byla v istých detailech až naturalistická. Je proto variantou, že tragédie nemusela být jen divadelnou zábavou pro širokou veřejnost, no mohla být spektaklům pro súkromné akcie, kde by dokonca nemusela být hraná, no z veľkej časti recitovaná. Tragédia zároveň prevažovala v cisárskom Ríme nad komédiou, hoci oba žánre boli populárne pre vyššie kruhy ako spomienka na klasickú dobu.⁷⁴

Tragický herec sa zásadne líši od herca komického. Rozdiely sú toľko badateľné ani nie tak na úrovni textu, kde vidíme iný druh postáv a zápletky, odlišnosť najviac spočíva priamo v javiskovom prevedení. Kým niektoré charaktery v komédii začali nadobúdať podobu ľudí bežne vnímaných v spoločnosti (sluha, starec..), tragédia stále bola bránou do sveta mýtu a heroizovaných hrdinov. Ani v komédii však nehovoríme o priamej podobe (maska sa sústreďuje na charakterové vlastnosti viac než na konkrétnu postavu) – v tomto zmysle podobnosť masky a skutočných ľudí sa v rímskej performatívnej kultúre reflektuje iba vo forme *imaga* – pohrebnej maske zobrazujúcej zosnulého, tak ako to už bolo spomínané vyššie. Tragická maska, rovnako ako maska komédie, má otvorené ústa – v praktickej rovine, aby vznikol lepší priestor pre hovorené slovo, v estetickej rovine tak posilňuje expresivitu výrazu.

O podobe tragickej masky za republiky toho mnoho nevieme, pravdepodobne však bola inšpirovaná konvenciami gréckej tragickej masky, bola teda vo svojom výraze primárne neutrálna a podobne ako masky slobodných postáv v *palliate* slúžila predovšetkým ako projekčná plocha pre emócie vytvárané prostredím hereckej akcie a súčinnosti divákov pri recepcii diela. Za cisárstva získala vizuálna podoba herca na štylizovanosti – mimo masky začali herci používať *onkos* – príčesok, a *kothurny*, topánky používané v tragédii - získali vysokú platformu (až 20 cm). Vznikol tak dojem naddimenzovanej hlavy a aby sa tento nepomer dorovnal, herci mali ešte vypchávký na hrudi. Takto vystrojený herec bol lepšie viditeľný pre publikum a jeho prejav sa nutne stával nerealistickjším.⁷⁵

3.3.1. Maska na pozadí mýtu

Rimania, podobne ako Gréci, stavali svoju históriu na pozadí mýtu a žánr *praetexty* k tomu poskytoval ideálnu platformu. Zaujímavou sa maska v *praetexte* stáva najmä v momente, pokiaľ poslúži ako nástroj na zmytologizovanie samého seba. Sebarezentácia na úrovni

⁷³ Manuwald, G. *Roman republican theatre*, 2011, s. 133, 137

⁷⁴ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, s. 202

⁷⁵ Stehlíková, E. *Římske divadlo*, 1993, s. 37

zdivadelného mýtu bola pomerne bežnou praktikou už za republiky a v prameňoch z cisárstva ju nachádzame predovšetkým vo verejných performanciách cisára Nerona, kedy sa s obľubou prezentoval v maske seba samého. Nielenže sa tým vytvára multižánrový naratív, kedy maska „porušuje“ zásady dovtedajšieho javiskového maskovania a tvári sa viac ako *imago*.⁷⁶ Nero inscenujúci seba v maske vlastného obrazu zdôrazňuje svoje vlastné činy a povyšuje seba na úroveň hrdinu. Masku tak nesie účel zdôrazňovať vlastnú identitu, nie ju skrývať ako tomu bolo u väčšiny ostatných hercov.

Cisár Nero, jednak divadlo miloval a jednak v ňom videl možnosť propagácie svojej cisárskej osoby. Svedčí o tom jeho obľúbená rola kráľa Slnka, ktorého rád stotožňoval napr. v podobe grécko-rímskeho boha Apollóna.⁷⁷ Na javisku sa objavoval pravidelne a na svoje tragické role bol nesmierne hrdý – a na publikum náročný: nikto nesmel opustiť hľadisko, pokiaľ vystupoval. Po smrti svojej matky a manželky, ktoré nechal zavraždiť, sa jeho túžba sebezprezentácie na javisku ešte znásobila až k posadnutosti.⁷⁸ V predstavení sa stotožnil s hrdinami z antických mýtov – matkovraždníkmi Oidipom a Oresteom – snád' že hľadal ospravedlnenie/pochopenie pre svoje vlastné činy, alebo sa nimi chcel naopak pochváliť. Podľa dobových prameňov za pomoci masky stvárnil nie len mužských hrdinov príbehu, ale aj ženské role – Klytáiméstru a Jokastu – ako svoju nebohú matku aj manželku. Jeden z možných scenárov navrhuje, že maska samotnej Nerovej manželky mohlo byť jej *imago*.⁷⁹ Či by to bola jej podoba vo forme pohrebnej masky alebo iná maska, podľa zdroja, ktorým je v tomto prípade historik Cassius Dio, niesla jej vernú podobu. Na úrovni mýtu Oidipus aj Oresteus sú hrdinovia konajúci v súlade s neodvratiteľným osudom. Skutočný príbeh zavraždenia Agrippiny vlastným synom je však extrémny a zároveň reálny, no jeho inscenáciou dochádza k symbolickému uskutočneniu mytológie a maska tak v divadelnej udalosti prepojuje dva svety – príbeh zo skutočnosti a príbeh mýtu, mytologickú postavu s postavu historickú.

3.3.2. Reč tela

Uvážme si ešte raz výzor tragického herca v cisárskom Ríme. Ak vezmeme do úvahy všetky faktory (vypchávkový, maska, obuv), je jasné, že herecký výkon pôsobil omnoho štylizovanejšie než tomu bolo v realistickejšej podobe kostýmov a masiek tragédie za republiky. Štylizácia

⁷⁶ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, s. 203

⁷⁷ Manning, C. E. *Acting and Nero's Conception of the Principate*, 1975, s. 165

⁷⁸ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, s. 360-361

⁷⁹ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, 2018, s. 202-204

takého rozmeru si vyžaduje expresívnejšie gestá a pohyb môže pripomínať zmechanizovaný pohyb bábky podobne ako tomu bolo v sprievode *pompa circensis* u hercov na chodúľoch (samotné *kothurny* za cisárstva pripomínajú chodúle, dokonca sa uvažuje, že obuv bola nahradená nízkymi chodúľmi v neskoršom cisárstve). Herec v maske nedokáže skontrolovať svoje pohyby rovnakým spôsobom, ako herec bez masky – musí už ich mať v svojom tele do veľkej miery naučené. Maskované herectvo nie je len doplnok v inscenácii, režisérsky počin, snaha o uchvátenie či rekvizita pre určitý typ hier. Maska, pokiaľ sa v divadelnom tvare objavuje, predstavuje vždy svojim spôsobom jeho dominantu a práca s maskou je v prvom rade o precíznosti a tréningu – maska v antike si vyžadovala predovšetkým trénovaný hlas, aby bolo slovo zreteľné i na veľké vzdialenosti, ktoré delili publikum od hercov vo veľkých kamenných divadlách za cisárstva. Priestor medzi tvárou herca a maskou totiž vytvára prekážku, v ktorej zvuk slova môže byť menej zreteľný, než keď sa šíri priamo do priestoru. Herec tak musí precízne artikulovať a hovoriť dostatočne nahlas. Takisto si vyžaduje fyzickú zdatnosť, pretože pohyb v spojení s vysokou obuvou predstavuje komplikovanejšiu koordináciu tela.⁸⁰

V rímskom prostredí sa vyvinul žáner *pantomimu*, kde sústredenie prechádza práve na hercove pohyby a umenie jeho tela komunikovať, zatiaľ čo hlasový prejav herca-tanečníka je úplne eliminovaný. Webb považuje tragédiu za predchodcu *pantomimu*.⁸¹ O tomto žánri sa dozvedáme na základe zmienok v historických textoch z obdobia neskej republiky a cisárskeho obdobia. Ako priamy dôkaz neprežila žiadna fyzická podoba masky *pantomimu*,⁸² no v historických spisoch sa dozvedáme o žánri podobnému a predsa v mnohom inému od tragédie. Herec *pantomimu* je v anglickej literatúre označovaný pojmom *dancer*, teda tanečník, pretože samotný herecký výkon je skutočne orientovaný viac na pohybový aparát, hoci stále hovoríme viac o hereckom výkone.⁸³ Ako o tanečníkovi, nie hercovi sa v dobovom kontexte vyjadrujú rečníci Lúkianos (2.stor.) a Libanios (4.stor.). Lúkianos posudzuje *pantomimus* ako žáner povyšujúci sa nad tragédiu, vyjadruje sa o ňom ako o elegantnejšom, vznešenejšom a natoľko veľkolepom žánri, ktorý svoju slávu nepotrebuje zvečňovať účasťou v súťažiach. Tragédia naproti tomu podľa neho používa nástroje, ktoré nepôsobia prirodzene, čím sa znižuje jej dôveryhodnosť, výstup je tak akousi pretvárkou a herci dokonca majú vraj odpudivý zjav.⁸⁴

⁸⁰ Práca s maskou v spojení s mnohými inými faktormi aplikuje McCart a popisuje v *Cambridge companion to Greek and Roman Theatre*, s. 247-257

⁸¹ Webb, R. *Demons and Dancers*, s. 2

⁸² Webb, R. *Demons and Dancers*, 2009, s. 62

⁸³ Pre lepšie oddelenie bude v texte používaný pojem herca pre tragédiu a tanečníka pre *pantomimus*

⁸⁴ Lukianos, O tanci, s. 27-32

Spis sa tak stáva akousi ódou na *pantomimus*, no i napriek subjektívnej rovine získavame zreteľný dôkaz o výzore hercov tragédie: „...upraveného do nadmerné výše, ktorý nosí střevice na vysoké podešvi, a na hlavě má nataženou masku tyčící se do výše s obrovskými ústy doširoka otevřenými, jako by chtěla spolknout diváky...“⁸⁵. Podobizeň herca tak dáva do kontrastu k tanečníkovi, z čoho ďalej môžeme usudzovať na posuny a premenu inscenačných konvencií v *pantomime* oproti tragédii. Vysoké topánky sú zmienené preto, aby sme si uvedomili, že *pantomimus* musel od týchto vysokých podrážok upustiť, pretože akrobatické a gymnastické kúsky na takto vysokých topánkach by boli pre tanečníka nebezpečné a ťažko predvádzateľné. Ďalej sa spomína tragická maska s obrovskými ústami, čo znamená, že maska *pantomimu* ich mohla mať zavreté – nakoľko tanečník nepotreboval priestor na spev a recitáciu – a fakt toho, že tragická maska môže byť oproti maske v *pantomime* naddimenzovaná, je opäť spôsobené tým, že tragédia si vyžadovala menej náročné fyzické úkony a v estetickej rovine sa sústreďí na väčšiu štylizáciu kostýmu a masky oproti *pantomimu* – ten sa musí sústreďiť už na väčšiu praktickosť odevu, aby bolo pohodlný a hlavné možné vykonať to, čo sa od tanečníka očakávalo.

Lúkianos tiež presne definuje požiadavky, ktoré by mal tanečník splňať. Miroslav Kocur na základe toho dokonca pripodobňuje *pantomimus* remeslu – treba sa v ňom cvičiť a nie každý to dokáže.⁸⁶ Tanečník má byť vzdelaný – pantomimovia si totiž zrejme vytvárali scenáre k svojim vystúpeniam sami, a preto museli byť znalí mytológie a mať dramaturgické myslenie, aby ich dokázali pretaviť v javiskový tvar. V Lúkianovom poňatí znamená, že má disponovať dobrou pamäťou, kreativitou, talentom, kritickým myslením a znalosťou poézie. Po fyzickej stránke má byť, pokiaľ možno symetrický a „tak akurát“ – ani vysoký či nízky, ani chudý či zavalitejší.⁸⁷

Nikde v antických prameňoch nie je dopodrobna a takto komplexne venovaná pozornosť iným hercom a tomu, čo by malo byť dôležité pre správny herecký výkon. Nemožno tak povedať, nakoľko boli nároky odlišné, no *pantomimus* zjavne predstavuje v rámci antického divadla profesionálnosť učení v „divadelných školách“, niečoho, čomu bola venovaná príprava na profesionálnej úrovni. Tanečníci prechádzali nejednoduchým výcvikom. Sprvu bolo podstatné, aby sa ich telo stalo flexibilným, preto podstupovali lekcie gymnastiky. Stelesňovali tak akýsi ideál, pretože sa mali približovať „Afroditej elegancii“.⁸⁸ Bolo potrebné sa naučiť

⁸⁵ Lúkianos, *O tanci*, s. 27

⁸⁶ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, 2018, s. 304

⁸⁷ Lúkianos, *O tanci*, s. 75

⁸⁸ Lúkianos, *O tanci*, s. 73

vyjadrovať presnými gestami, zároveň dokonalo kontrolovať svoje pohyby, aby nevznikol problém súčinnosti masky a tanečných pohybov. Tanečník bol cvičený na multifunkčné zvládanie viacerých úloh. Náročnosť gymnastických kúskov, ktoré zrejme tanečník musel ovládať, ukazuje figurka akrobata, vyrobená v cisárskej dobe (obr. 7). Oproti tragédii a komédii môžeme tiež povedať, že rímsky *pantomimus* bol žánrom monodramatickým – vystúpením jediného tanečníka, ktorý preberal role všetkých účinkujúcich postáv. Ich identita bola rozpoznávaná práve pomocou masiek, ktoré tanečník striedal. Tanečníci údajne mávali dlhé vlasy – nepotrebovali tak parochňu a premena masky (v tomto prípade je nepravdepodobný variant celohlavovej) bola teda jednoduchšia. Zároveň sa tým vyriešila problematika zobrazovania ženských postáv v žánre, kde (opäť) mohli performovať len muži. Samozrejmosťou bolo, že opäť najvýraznejšou premenou ženskej a mužskej role bol pohyb, konvenčne zaužívaný na zobrazenie daného pohlavia, no maskovanie zjednodušovalo premenu vizuálnym vnemom masky.⁸⁹ Celé predstavenie *pantomimu* tak bolo hybridným spojením náročného, skoro športového výkonu s divadelným, a preto je pochopiteľné, že precízne tanečné kreácie s nasadenou maskou spoločne ešte s prednesom by po fyzickej stránke neboli možné, preto odpadá tanečníkovi slovná časť, ktorú prípadne zaistovali ďalší herci, speváci a hudobný doprovod pištca či celého orchestru.

Hoci tragédia a *pantomimus* si sú sebe navzájom podobné, líšia sa v základnej jednotke každého divadelného tvaru – v spôsobe komunikácie. Tragédia sa primárne zakladá na komunikácii pomocou dialógov a monológov, ktoré skrz masku stále počuť vďaka jej otvoreným ústam. Naproti tomu tanečník *pantomimu* má k dispozícii iba svoje telo a maska má ústa zavreté.⁹⁰ Nemôže sa spoľahnúť na mimiku tváre, všetka emócia musí byť dôrazne vykreslená vlastným telom. *Pantomimus* tak prichádza na scénu s dôsledným použitím neverbálneho jazyka – rečou tela.

Každý jazyk si žiada svoje pojmy a tie musia byť všeobecne platné a známe, aby jazyk mohol fungovať. Komunikácia skrze telo predstavuje štylizovanú reprezentáciu, ktorá musí byť usposobená veľkosti celého priestoru divákovho i hercovho. Čím väčší odstup bude medzi tanečníkom a divákom, o to výraznejšie musí byť znázornené gesto. V *pantomime* šlo zjavne vždy o hyperbolizované gesto, nie však prehnane. Tanečník sa tak neustále pohyboval na hranici prirodzeného a expresívneho.⁹¹

⁸⁹ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, 2018, s. 315,318

⁹⁰ Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, 2018, s. 312

⁹¹ Webb, R. *Demons and Dancers*, 2009, s. 74-76

Jazykový systém *pantomimu* je zároveň jazykom, ktorý potrebuje svoj vlastný „slovník“. Gestá rúk, ktorými sa hovorilo k divákovi, museli dosahovať istého stupňa divadelnej konvencie. Kocur popisuje konkrétnejšie zvyky zaužívané v rímskej spoločnosti, ktoré boli ďalej prenesené do divadla a ich všeobecná znalosť tak zjednodušila porozumenie medzi divákom a hercom-tanečníkom. Ide napr. o gesto predstierajúce hlbavé zamyslenie, rešpektovanie povinnosti, či dokonca súbor erotických gest, ktoré sa ako prvé objavili na sochách.⁹² Väčšina sôch vyjadruje svojim postojom, príp. gestom emóciu. V rámci zachovania komunikácie so svojim pozorovateľom potrebuje byť socha zaznamenaná v dynamike pohybu. Tanečníka *pantomimy* môžeme teda vnímať ako rozpohybovanú sochu – lepšie povedané, dobový divák ju tak jednoducho mohol vnímať, aj vďaka „kamennému“ výrazu masky. Úroveň štylizácie *pantomimu* je napriek všetkému, čo už bolo vyššie povedané, podobná tragickému herectvu za cisárstva. Tragický herec má oblečené neprirodzené oblečenie, tanečník zase používa nerealistické, natréňované pohyby. Maskované herectvo, je v *pantomime* naviac spojené s tancom a fyzickým divadlom, je tak útokom na mnohé zmyslové roviny a hoci sa prvotne môže zdať, že púta na seba jednoznačnú pozornosť, môže však ísť o manéver cielený k tomu, aby mohol vyniknúť samotný talent performéra.

Tým, že jeho prevedenie si nevyžadovalo herecký súbor, či komplikované javisko, *pantomimus* dosahoval veľkej popularity aj v súkromnej sfére, pretože mohol byť inscenovaný v súkromných domoch a palácoch nobility pri banketoch a iných príležitostiach, ktoré trvali i niekoľko hodín. Hovorí sa o výkonoch spojených s akrobaciou, kde už prítomnosť masky môže byť spochybnená, akákoľvek forma masky je totiž pomerne ťažko zlučiteľná s náročnejšími fyzickými úkonmi, ako už bolo naznačené. Takisto v prípade dynamiky deja, ktorá si vyžaduje rýchlu zmenu postáv, kde by výmena masky mohla mať skôr rušivý efekt. Pokiaľ by herec hral pred publikom sám a v jednom akte by bolo potrebné znázorniť dynamický dialóg viacerých postáv, bolo by účinnejšie, aby rôzne postavy boli od seba odlišené napr. rôznymi gestami, než maskou.

Reč tela spolu s maskou vytvára špecifický druh komunikácie medzi divákom a hercom. Je to syntéza umení viac než „len“ hereckých schopností performéra. Divadelné formy často stoja na hranici viacerých odvetví a i v histórii sa opakovane objavovali divadelné smery, ktoré teatralizovali ostatné umelecké žánre, avšak antické maskované herectvo predstavuje originál svojho druhu ako v divadelnom, tak v širšom slova zmysle v performantívnej kultúre.

⁹² Kocur, M. *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*, 2018, s. 185-191

2.3.3. Maska ako hriech

Pantomimus a ďalšie maskované, ale i nemaskované divadelné žánre, začali však postupne v rímskej spoločnosti vyvolávať isté obavy. Pohanské náboženstvo riadiace chod celej spoločnosti počas republiky bolo v čase cisárstva miešané s vplyvmi nastupujúceho kresťanstva, ktoré pomaly – a po jeho zavedení ako štátneho náboženstva v r. 323 stále rýchlejšie – začalo meniť pôvodne nastavené myslenie obyvateľstva. Kresťanstvo sa vymedzovalo nie je len voči antickým formám náboženstva, no zasiahlo omnoho širšie spektrum svojej pôsobnosti, a to vrátane divadla, ktoré vnímalo ako jeho súčasť. Kým pohanský kult svojou formou mytologizovania sa snažil o priblíženie panteónu božstva obyčajnému ľuďstvu, kresťanstvo sa vymedzuje formou jedného Boha, ktorému sa nemožno vyrovnáť a je priam nevhodné sa stavať na jeho úroveň.

Odsúdenie divadla zo strany kresťanov mierili mimo iného tiež na masku a takto začala byť pochybná vôbec identita tanečníka. Kresťanská idea bola postavená na názore, že prirodzené je božské – prirodzené je to, čo stvoril Boh a táto božská voľba je darom, ktorý sa neodmieta. Preto maska začala vyvolávať spochybnenie: Prečo sa herec/ tanečník musí skrývať za masku? Skrýva tak niečo pred Bohom? Skrýva svoju prirodzenosť, a stavia sa tak proti Bohu? Transformácia herca/tanečníka do role prebieha neustále akonáhle začne napodobňovať. V tomto momente na seba berie inú identitu, o to viac posilnenú, pokiaľ bude charakter maskovaný. Napadaná bola v tomto smere napr. zmena muža-herca na ženskú postavu, pretože podľa dobových názorov nikdy nemôže muž naplno zobrazit' ženu, aby tak neprišiel o svoju prirodzenosť muža.⁹³ V antickom Ríme sa tak otvára otázka gender a sexuality v zmysle, v ktorom doteraz nebola riešená. Maska sa stala synonymom hriechu. Nebola už braná ako niečo, pomocou čoho možno zblížiť svet pozemský s tým božským, tak ako tomu bolo v tragédii a *pantomime*, kde maska znázorňovala božské a polobožské stvorenia na javisku takmer na dosah ruky. Podľa kresťanských autorov zakrývala vlastnú identitu herca a jeho prirodzenosť, premieňala niečo „od Boha“ a v takomto svetle bola braná ako démonický nástroj.

Tanec, na ktorom sa zakladalo celé umenie *pantomimu* vyvolal v kresťanskej ideológii takisto nemalé spory. Tanečníci boli označených za pôvodcov šírenia nebezpečenstva, za „korene zla“. Ján Zlatoústý, cirkevný kazateľ štvrtého stor., hlásal, že: „Boh nám dal nohy, aby sme mohli chodiť a nie zbesnene poskakovať.“⁹⁴ Tu vidno premenu zmýšľania o tanci – kým

⁹³ Webb, R. *Demons and Dancers*, 2009, s. 161-163

⁹⁴ Webb, R. *Demons and Dancers*, 2009, s. 163

Lúkianos ho považuje ho vznešenú a elegantnú činnosť, ktorej sa treba učiť, postupom času sa z *pantomimu* stáva klamstvo, niečo tak neprirodzené a hodnotovo mimo horizontu kresťanských autorov, až to začalo byť neakceptovateľné. Tanec dostal nálepku nevoľného a bol priamo porovnávaný s démonickými vplyvmi: démon ľuďom podľa tohto názoru dáva určité „masky“, za ktorými sú skrytí a nerozpoznateľní. To isté robí maskovaný tanečník. Neustále má navyše v pohybe svoje končatiny. Tie tým pádom nie sú v kľude, podliehajú neustálej premene a spolu s maskovanou tvárou prinášajú mnohé charakteristiky, ktoré nie sú pravdivé. Ide tak o klamstvo. Tak ako démon sa zahráva s ľudskými vášňami, to isté robí tanečník s publikom.⁹⁵

Tacián Sýrsky, kresťanský apologetik druhého stor., sám vyjadruje rozporuplné pocity z maskovania – na jednej strane je fascinovaný, no jeho presvedčenie nedokáže prijať až zhnusenie nad neprirodzenosťou pohybov tanečnického tela.⁹⁶ Videli sme, že maska samotná v sebe nesie povahové črty, ktoré sú pre daný divadelný tvar zásadné. Hoci nie je samotná schopná zmeny, herec ju dokáže oživiť gestami, ktoré používa. Či už maska samotných polobohov, démonov a božstiev v sprievodoch, či maska v divadelných žánroch, dokonca aj posmrtná maska *imago*, všetky mali za úlohu spojiť svet neexistujúci s bežným dňom rímskeho občana a svojím spôsobom prinášali neživé, metafyzické do sveta aktuálneho, živého. Z opačného uhla, ktorý prináša kresťanský pohľad, maska naopak vôbec nezapadá do konceptu života ako božského stvorenia. Mení sa teda celkový spoločenský hodnotový rámec, ktorý zasahuje také do celkovej štruktúry divadelnej prevádzky. *Pantomimus* svoj vývoj v kresťanskej dobe ukončuje. Hoci nemizne úplne, vo formách nejakých tancov sa sporadicky objavuje stále, no oslabený útokmi kresťanských hodnostárov jeho popularita rýchlo klesá.⁹⁷

⁹⁵ Webb, R. *Demons and Dancers*, 2009, s. 163-166

⁹⁶ Webb, R. *Demons and Dancers*, 2009, s. 184 – „Na vlastné oči som videl tanečníka predviesť svoje umenie. Na jednej strane som bol fascinovaný, na druhej strane zhrozený z toho, ako môže predviesť niekoho, kým nie je so všetkým – svojimi očami, gestami. Spoza hlinenej masky byť v jeden moment Afroditou a v druhý moment Apollónom...Zavrhol som takéhoto muža za bezbožné správanie. Nebudem sa dívať na človeka, ktorý sa hýbe v nesúlade s prírodou“

⁹⁷ Webb, R. *Demons and Dancers*, 2009, s. 223

4. Inšpirácia rímskou maskou v novodobom divadle

Pohľad na masku v kontexte rímskeho divadla je pre moderného človeka odkazom do najdlhšej histórie divadelníctva vôbec. Z množstva hmotných artefaktov, textov drám a historických komentárov sa dostávame len k nepatrnému množstvu informácií, ktoré by sme mohli usúvzťažniť do chápania a vnímania dnešného diváka a postojú herca, ktorý odohrával svoje role v maske. Dejiny divadla v nasledujúcich obdobiach odhaľujú rôzne druhy inšpirácie antickou kultúrou, a jedným z týchto neskôr živých odkazov antického divadla je práve hranie v maske.

4.1. Výskyt rímskej masky v divadelných dejinách

Ako jednou z divadelných konvencií podobných rímskej sa chápe *commedia dell'arte*, o ktorej máme omnoho viac materiálov pre jej rekonštrukciu než je to v prípade antických zdrojov. Aj preto, že v časovej postupnosti vývoja divadla sa ako prvá priamo odkazuje na starovekú inscenačnú tradíciu, často sa rímske inscenácie chápu v jej kontexte, obzvlášť v rovine masiek. *Commedia* sa v mnohom stretáva s rímskou *palliatou*. Spájajú sa okrem samotného žánru predovšetkým v zápletke, pričom obe vychádzajú z typizovaných postáv, ktoré sú charakterizované mimo iného svojim špecifickým kostýmom a maskou – vizuálnymi prvkami, ktoré okamžite informujú diváka o povahe postavy.⁹⁸ *Commedia* bola najmä spočiatku kočovným a improvizovaným divadlom, čo sa o rímskej *palliate* úplne povedať nedá, hoci nepoznáme akým štýlom prebiehala príprava herca v antickom divadle. Je však jasné, že autor textu bol stále dôležitým v procese vzniku inscenácie – *palliata* tak s veľkým predpokladom vznikala práve na pevnom texte, pričom však bádatelia uvažujú, že improvizácia mohla hrať v procese vzniku scenárov *palliaty* taktiež určitú rolu. Dôležitým rozdielom je aj to, že masky *Commedie* nezakrývajú celú tvár herca, sú iba polovičné. Ako sme si ukázali už vyššie, masky zakrývajúce celú tvár ovplyvňujú hercov výkon a divákove interpretačné schopnosti na mnohých úrovniach ako je práca s hlasom a hlavne fyzická aktivita spojená s expresivitou gest, nakoľko mimika tváre ostáva kompletne skrytá za maskou. Poltvárová maska *Commedie* ovplyvňuje herecký prejav zase trochu iným spôsobom, preto môžeme predpokladať, že herecké techniky používané v oboch žánroch museli byť od seba nejakým odlišné.

V súvislosti so Shakespearovou dramatikou vyvstáva zase otázka v pochybnosti existencie masky v Plautovej komédii, nakoľko Shakespeare vo svojich „komédiách omylov“

⁹⁸ Lippman, M. *Embodying the Mask: Exploring Ancient Roman Comedy Through Masks and Movement*, 2015, s. 28

inspiroval práve princípmi *palliaty*, a k zámene postáv u neho dochádza dokonca ešte častejšie než u Plauta. Zároveň tak ako v Ríme, alžbetínske divadlo nemalo v súbore ženské protagonistky, no všetko odohrávali muži (ženy-herečky sa vyskytli až v 17.stor.).⁹⁹ Inscenácie Shakespearových hry však masku nepoužívali, a môžeme sa tak pýtať: Keď Shakespeare zvládol zámenu osôb bez masiek, nie je to ďalší dôkaz, že sa bez nich mohli obísť taktiež inscenácie plautovskej *palliaty*? V túto chvíľu nie je zmyslom túto úvahu rozvíjať ďalej, ide o to, poukázať že oba spomínané divadelné žánre môže vďaka relatívnej podobnosti s rímskym divadlom slúžiť ako zdroj argumentov pre hypotézy o tom, ako mohol rímsky originál skutočne vyzeráť. Na druhú stranu sú to žánre odlišné od rímskej komédie a v tomto zmysle ich treba chápať.

4.2. Východiská rímskej masky z pohľadu novodobého herca

Dnešná kultúrna konvencia nás upozorňuje na prítomnosť maskovaného ako prítomnosť niečoho zakázaného, nelegálneho či sviatočného, treba však brať do úvahy iný kultúrny rámec a maskovanie v rímskom divadle a kultúre vnímať ako pomerne bežnú súčasť dobovej kultúry, prdovšetkým dôležitých verejných i súkromných rituálov.¹⁰⁰ Pre novodobých hercov je oproti ich starovekým kolegom pravdepodobne neprirodzené pracovať s maskou a pre jej pochopenie je často potrebné podniknúť najprv kroky pre zoznámenie sa s mechanizmami práce s telom, ktoré si maska vyžaduje. Aj kvôli tomu už prebehlo viacero praktických štúdií k tomu, aby sme si uvedomili, že pri práci s maskou treba brať do úvahy mnohé faktory, napr. veľkosť priestoru, počet divákov, ku ktorým sa má dostať slovo, možnosti nasadenia si masky tak, aby nebola úplne pritisnutá na tvári herca a zároveň tak, aby vznikol priestor na zvuk slova,¹⁰¹ atď. Všetko sú to praktiky, ktoré boli samozrejme antickému hercovi blízke, naopak každá snaha súčasného herca ovládnuť techniku maskovaného herectva sa stretáva v začiatkoch s touto prekážkou – zvyknúť si na masku.

4.2.1. Lecoqova metóda

Pre účely analýzy práce s maskou v súčasnom divadle založenom na rímskych inscenačných konvenciách som si zvolila metódu Jacquesa Leqoca, ktorý viedol svojich študentov k práci s telom práve so zreteľom na masku. Výsledkom nemá byť inscenačný maskovaný tvar, no ide

⁹⁹ Henke, R. *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age*, 2019, s. 66

¹⁰⁰ Lippman, M. *Embodying the Mask: Exploring Ancient Roman Comedy Through Masks and Movement*, 2015, s. 26

¹⁰¹ McCart, G. *Masks in Greek and Roman Theatre*, 2007, s. 248-252

o cestu prirodzenej existencie na javisku, ktorá sa dosiahne práve tréningom cez hraní v maske. V takomto ohľade možno brať jak antickú, tak Lecoqovu masku ako nástroj pre kultiváciu vyjadrovania sa telom, jazykom telesného pohybu a gest.¹⁰² Pri hraní v maske ide totiž o expresiu pohybov, ktoré musí telo zvládnuť a skoordinať, tak aby to bolo zmysluplné. Takýto spôsob herectva nedovoľuje psychologizáciu postavy ako tomu bolo napr. v metóde Stanislavského. Je to určené tým, že tvár herca je zakrytá a prirodzene dochádza k strate výraznej časti fyzického registru, teda mimiky, a sústredenie prechádza na precíznosť prevedenia a výrazovej možnosti pohybov hlavy, končatín, trupu a tela ako celku. Ako poznamenáva Lecoq: „Slovo sa rodí z ticha“,¹⁰³ čím sa zdôrazňuje schopnosť herca dobre zvládnutého gestického jazyka nad slovnými vyjadreniami ako tomu bolo aj v rímskom *pantomime*. Mnohokrát sa pritom jazyk tela stotožňuje jednoducho s nemožnosťou používania slova, tak ako je tomu v dnešnej forme pantomímy alebo baletu. V pantomíme sa namiesto slovného vyjadrenia používajú gestá, ktoré však ale pôsobia ako kliše, napr. poklepanie sa po zápästí na znak oneskoreného príchodu, alebo priloženie ruky k uchu v snahe naznačiť, že slabo počuť. Pri maskovaní (obzvlášť v tom antickom) však nejde o takýto spôsob „znakové“ gestické komunikácie, ide o vytvorenie akéhosi tvaru rešpektujúceho divadelný pohyb a zakomponovanú hudbu.

Lecoqova práca začína s neutrálnou maskou. Takáto maska sama o sebe nevyjadruje žiaden pocit, expresia tváre neznamena vôbec nič. Maska je jednoduchá, jednofarebná, bez akýchkoľvek rysov reálnej tváre (obočie, vrásky, úsmev...). Lecoq sa domnieva, že pri jej používaní herec nemá k dispozícii emóciu „predpripravenú“ už na úrovni masky, a sám je potom nútený masku oživiť svojimi gestami. Neutrálna maska má byť základom pre herectvo bez použitia masky, kde ale herec kompletne zvláda gestické vyjadrovania sa. Až po práci s neutrálnou maskou prichádza na rad expresívna maska, ktorá už môže mať nejaký výraz. To ale neznamena, že postava tým dostáva fixnú náladu, naopak, herec musí zvládnuť dynamiku premeny aj s expresívnou maskou, ktorá len určuje východisko zobrazovaných emócií, pričom ich škála môže byť omnoho väčšia než akú ponúka samotná expresívna maska.¹⁰⁴ Z poznatkov o antickej maske vyplýva, že jej tragická a pantomimická podoba a masky slobodných občanov v komédii mohla byť podobná Lecoqovej neutrálnej maske, a naopak maska antagonistov a otrokov v komédii mohla viac pripomínať expresívnu masku. Tato analógia však platí len približne. Už sme si povedali, že rímska *atellana* a *palliata* potrebovala do svojho repertoáru

¹⁰² Coulter, C. C. *The Plautine Tradition in Shakespeare*, 1920

¹⁰³ Lecoq, J. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*, 2011, s. 36

¹⁰⁴ Lecoq, J. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*, 2011, s. 36-38

typové masky, ktoré na to, aby mohli byť pre publikum rozoznateľné, potrebovali niest' určité črty. V *atellane* taktiež vystupujú polobožské stvorenia a tie sa vizuálne odlišujú od ľudských charakteristík. Neutrálna maska Lecoqa na rozdiel od slobodných postáv v antickej komédii však neprejavuje absolútne žiadne črty akéhokolvek rozpoznania. Rímske neutrálne aj keď neuvádzajú grimasy a obočie nenaznačuje žiadnu emóciu, stále vďaka vlasom, farbe pokožky, možno maske priradiť aspoň základnú charakteristiku postavy.

4.2.2. Herecká spoločnosť Fondamenta Teatro di Teatri

Kým Lecoqova metóda učí dnešného herca identifikovať sa s maskou a prichádzať na spôsoby ako s ňou pracovať na fyzickej úrovni, v súčasnom Ríme v spoločnosti Fondamenta Teatro di Teatri vznikli tri inscenácie v priamej nadväznosti na Plautovu komédiu. Spoločnosť sa nezameriava priamo na antické drámy. V ich repertoári sa nachádza rôzne spektrum hier v priereze divadelných dejín, no čo sa týka rímskej *palliati*, vyskúšali si rekonštruovať tituly *Mostellaria* alebo Komédia o strašidle, *Poenulus* alebo Malý Kartáginčan a hru *Persa* alebo Peržan, ktorá v Plautovej dobe patrila medzi menej obľúbené. V analýze ukážem, že hoci spoločnosť Fondamenta vychádza z dobových poznatkov a snaží sa ich aplikovať, nie je možné ich inscenácie považovať za „vernú“ antickým originálom, nakoľko úplná vernosť nie je zo svojej podstaty ani možná, pretože na základe dostupných zdrojov nikdy úplne nepochopíme rímske javiskové konvencie. K tomu by sme si ich potrebovali pozrieť alebo mať aspoň dokonalejšie zdokumentovaný priebeh inscenácií, ako je tomu napr. u vyššie zmienenej *Commedie dell'arte*.

4.2.2.1. Analýza ukážky *Il Persano*¹⁰⁵

Dej *Peržana* začína prológom, kde sa dozvedáme o základných postavách, ktorými sú Toxilus a Dordalus. Ten zamestnáva Toxilovu milenkú Lemnisele. Toxilus má snahu vykúpiť od Dordala Lemnisele, no nemá dostatok peňazí a tak sa pokúša si ich požičať. V tomto momente sa ocitáme v prvom dejstve, kedy Toxilus stretne svojho známeho Saturia a bude mu vysvetľovať svoju situáciu. Komédie nesie názov *Peržan* preto, že nakoniec Toxilus vymyslí lešť, kedy odkúpi svoju drahú Lemnisele a Dordalovi nastraží pascu tým, že mu povie o dievčati na predaj (ide o prezlečenú dcéru jeho priateľa). Po kúpe sa objaví jej otec, oblečený ako Peržan a dcéru si právoplatne berie so sebou.

¹⁰⁵ **Fondamenta Teatro di Teatri. *Il persano*.** [online]: <https://www.youtube.com/watch?v=SV8USuySdI8>

Ukážka *Peržana* je sledom pár vybraných scén z inscenácie, ktoré však zachytávajú hlavné body v dejovej linke – máme možnosť vidieť prológ, scénu vyjednávania peňazí, prezlečenie sa za Peržanov aj vyjednávanie slobody pre Lemnisele. V necelých šiestich minútach máme ale možnosť si urobiť relatívne ucelenú predstavu o tom, ako fungujú princípy, na ktoré sa pri interpretácii antického diela zamerala spoločnosť Fundamenta. Hra ma na repertoári 8 postáv, pričom herci Fundamenty sú štyria. Úlohy si striedajú za pomoci prezlečenia príslušných masiek, no nikdy nie je problém, aby na scéne bola potreba viac postáv než je hercov. Tak ako v antickom vzore, aj tu všetky úlohy odohrajú muži. Plautov text je napísaný jazykom konverzácie, kedy prebieha neustály dialóg. V prípade, že sa dramatická osoba ocitne na javisku sama, v monológov dovysvetlí svoje myšlienky a výpovede často končia popisným štýlom toho, kto akurát prichádza na javisko.

Po dramaturgickej stránke sa zdá, že bol zachovaný pôvodný text, i keď existuje moment, kedy herci spomenú YouTube, je teda použitá dobová narážka. Kostýmy nejavia známky konkrétneho pohlavia, až na moment, kedy sa predáva dcéra „Peržana“. Výraznosť exotického kostýmu však v tomto prípade môže znamenať práve zvýraznenie momentu klamu, o ktorý v hre ide – predaj cudzokrajnej dievčiny.

Zaujímavým ostáva fakt, že ako uvádza Marshall, rímske masky boli rozdelené farebne na biele a hnedé, resp. svetlejšie a tmavšie pričom biele masky predstavovali ženské role, prípadne chorobu (vysvetľuje sa to tým, že ženy boli poväčšine času doma, preto ani neboli opálené).¹⁰⁶ Spoločnosť Fundamenta tento aspekt neberie úplne do úvahy, pretože biele masky majú aj mužské postavy. Dodržujú však typovosť masiek – po zhliadnutí ukážok všetkých troch inscenácií vidíme, že v každej hre sú použité tie isté masky. To znamená, že skutočne išlo o vykreslenie istých charakterov, nie konkrétnej postavy a preto masky mohli putovať z jednej inscenácie do druhej. Či táto praktika však bola súčasťou aj starovekom Ríme, to dnes s istotou dokázať nemôžeme.

Z postupov spojených s maskovaným herectvom však najviac v inscenácii vyniká pohybová zložka. Prvým povšimnuteľným úkazom je spôsob samotného vyplňovania priestoru. Herci sa po javisku pohybujú takým spôsobom, že javisko pocitovo ostáva stále naplnené a to všetky jeho časti. Jednak je to určené dynamikou dialógov, ako už bolo spomínané – tým, že neprebiehajú žiadne psychologické momenty rozhodovania a tým, že postavy konajú akoby pudovo, ich rozhovor prebieha bez zamýšľania sa a teda bez páuz. Z toho plynie efekt plynulého sledu hereckých akcií a jednaní, ktorý sa neustále valí dopredu a neumožňuje

¹⁰⁶ Marshall, C. W. *Some Fifth-Century Masking Conventions*, 1999, s. 190, 193

hercom ani divákovi oddych, vytvára tak dojem plnosti, dramatického deja i priestoru, v ktorom sa odohráva. Mohlo by sa zdať, že môže byť ťažké vyplniť prázdny priestor bez rekvizít a „odriekavaním“ dialógov – hlavným objektom, rekvizitou, scénografiou, hmotným bodom na scéne sa však v analyzovanej ukážke stáva herec, ktorý to svojim prejavom dokáže. Expresívne pohyby sprevádzajúce každé slovo nemajú nič dočinenia s realistikosťou, sú schválne naddimenzované, aby pôsobili na diváka a upúťovali jeho pozornosť. Zároveň však nepôsobia ako kliše – samotný pohyb neznamená presne identifikovateľné vyjadrenie, pričom ale každý pohyb je doplnený slovom. Masky tiež podporujú takto neprirodzené pohybovanie sa – bolo by rozporuplné vidieť herca s „umelou“ tvárou masky, ktorý by jednal prirodzene. Maskovanie zároveň hercom ani nedovoľuje sa otáčať, pretože by hovorenie spolu s maskou ako bariérou sťažovalo porozumenie, čo opäť pôsobí nerealisticky, štylizovane. V inscenácii vidno ako sa herci udržiavajú počas celého hrania vo frontálnej pozícii smerom k divákovi, nestane sa, aby sa niekto z nich otočil divákovi chrbtom. Pri jednaní medzi sebou sa väčšinou nedívajú jeden druhému do očí, no hovoria otočení maskou na diváka. To je pri hraní s týmto typom masky úplne pochopiteľné, keďže maska nie je celohlavová a pri otáčaní by sme videli herca, jeho vlastný profil a upevnenie masky na tvár. Hoci rímska maska zakryla celú hlavu na rozdiel od masiek spoločnosti Fondamenta, predpokladom ostáva, že i tak rímske herectvo mohlo byť podobné v tomto detaile a fungovať frontálne smerom k divákovi, nakoľko herectvo začalo zavádzať konvenciu štvrtej steny až od 19. stor. (prvýkrát sa objavuje definícia v spise *Discours sur la poésie dramatique* Denisa Diderota z r. 1758).

Naopak rys rímskej masky, ktorý plautovskej inscenácii Fondamenta vrátane analyzovanej ukážky nezachovávajú, je práca s očami. V antickom Ríme sme mali Ciceronove popisy, kde sa odvolával na hercove oči žiariace spoza masky, boli teda podľa všetkého dostatočne viditeľné, teda otvor pre oči musel byť k tomu primerane veľký. Masky spoločnosti Fondamenta nefungujú tak, aby hercom bolo možné pozeráť sa do očí. Tie sú na maske namalované a herec má len skutočne potrebný otvor na oči, cez ktorý ale nie je sprostredkovanie emócie smerom k divákovi týmto spôsobom možné.

Nie je žiadnym prekvapením, že pokusy o rekonštrukciu antických inscenácií majú svoje vlastné pravidlá a v mnohom sa možno aj vedome líšia od nám známych faktov o rímskom herectve také v závislosti na tom, za ako historizujúce či „rekonštrukčné“ považujú samy seba. Samotné rímske inscenácie sa pravdepodobne líšili jedna od druhej a taktiež v priebehu rôznych období trvania Rímskej ríše, a preto vytvoriť presný a komplexný obraz o ich podobe snáď ani nie je možný.

Vznikli totiž aj 3D simulácie,¹⁰⁷ ktoré sa snažia vytvoriť obraz inscenácie v antickom Ríme v cisárskom období. Obe analyzované videá zachytávajú Plautove komédie – *Menaechmi* (Bratia)¹⁰⁸ a *Pseudolus*, rozdiel spočíva v prevedení. Jedna scéna je zasadená do prostredia kamenného divadla typu napr. Pompeiovho divadla v Ríme (postavené 55 pr. n. l.), kým druhá je stvárnená ako súkromná zábava v malom priestore *triclinia* (miestnosť na usporadúvanie hostín). Simulácie tu počítajú s variantom, že inscenácie Plautových hier za cisárstva, či už verejnom alebo súkromnom predstavení, boli odohrané v maskách. Ak však nahliadneme na konkrétne spôsoby použitia masky v oboch modelovaných udalostiach, je jasné, že sú odlišné, pritom ide o rovnaké typy hier, dokonca toho istého autora. V divadelnej verzii *Pseudola* je zrejmé, že maska slúži viac tak, aby divák lepšie rozoznával jednotlivé postavy na javisku – maska je výrazná, expresia jej tváre je rozpoznateľná aj z väčšej diaľky, do ktorej je umiestnená (akoby za orchestru do spodnej časti cavey) kamera, ktorá hereckú akciu sníma. Expresivita masky je doplnená adekvátne naddimenzovaným pohybom, ktorý si maska žiada, herec tak pôsobí výrazne, čo je trebárs, vzhľadom k výraznej dĺžke javiska a absencii výraznejšej scénografie (model v tomto odpovedá dobovým inscenačným konvenciám, preto si o nich môžeme dnes spraviť predstavu). Naopak v „súkromnej“ verzii *Menaechmi* v *tricliniu* môžu hrať výraznou úlohu práve oči ako na to upozorňuje Cicero a maska má byť možno viac prvkom, ktorý nastavuje dištanc herca a diváka. Čím viac dochádza k bližšiemu kontaktu, tým väčšiu psychologickú bariéru potrebuje herec, pretože takto je ľahšie odhaliteľná jeho identita, čo v starovekom Ríme nebolo žiadúce a zároveň pokiaľ herec hrá v blízkosti svojho diváka, musí o to viac kontrolovať svoje jednanie.

¹⁰⁷ King's College London vytvorila projekt *The Body and the Mask in Ancient Theater Space*, zameriavajúci sa na 3D vizualizácie gréckej a rímskej antickej masky. Za pomoci živých hercov bola následne vytvorená simulácia rímskeho divadelného prostredia, kde herci majú nasadené masky, dodržiava sa pravdepodobný vizuál kostýmu aj scény. Videá sú dostupné : *Pseudolus*: <https://vimeo.com/313885105> , *Menaechmi*: <https://vimeo.com/313887704>

¹⁰⁸ *Menaechmi* slúžila ako inšpirácia pre Shakespearovu Komédiu omylov

5. Záver

Divadelná kultúra starovekého Ríma je spojená s konvenciami, ktoré sú dnešnému hercovi vzdialené a v mnohom sa tak rímske maskovanie môže javiť ako neprirodzený a ťažko pochopiteľný fenomén. Preto som sa rozhodla objasniť náboženské, socio-politické a performatívne súvislosti použitia masky v rímskej antike a nahliadať na masku ako na transformačný prostriedok, ktorý vyžaduje a spolutvorí určitý typ hereckého jednania a funguje pri hereckej práci ako príležitosť, nie prekážka. Rímske antické divadelníctvo predstavuje historický model inscenačných postupov, no skúmaním jeho princípov sa dotýkame metód a divadelných zákonitostí, ktoré sú relevantné i v novodobom divadle.

Rímsku antickú spoločnosť silno združovalo náboženstvo, na základe ktorého sa tvorili rituály, ktoré boli komunitného charakteru a prostredníctvom množstva slávností konajúcich sa na počesť bohov umožňovalo, aby sa nižšie vrstvy obyvateľstva stretávali s vyššími a na základe spoločného prežitku podloženého jednotnou ideológiou dochádzalo k vytvoreniu *communitas*. Politická moc, náboženské vyjadrenia aj umenie sa spájalo v divadelnom svete, kde jednu z hlavných „rolí“ tu obsadila maska.

Rozporuplnosť masky v rímskej divadelnej a performatívnej kultúre sa prejavuje v mnohých aspektoch, od otázok jej výskytu, cez jej možnú podobu, funkcií či postojov k nej. Maska sa do rímskej kultúry dostáva ako prvok prebraný zo susedných kultúr. Čo sa týka komických masiek, atellská fraška silno ovplyvňovala vývoj rímskej *palliaty* typovosťou svojich postáv, na ktorých sa obe zakladali. Rimania si tento žáner obľúbili natoľko, že *atellanu* následne prijali za svoju a jej tradíciu ďalej rozvíjali v svojom prostredí. *Atellana* prináša natoľko špecifické postavy, že ich odohranie by sa len ťažko uskutočnilo bez masky. Groteskné schválne preexponované charaktery sa tak posilnili po vizuálnej stránke.

Ďalej nemožno opomenúť vyvíjajúci sa helenizmus v blízkom antickom svete Grécka. Menandrova nová komédia prináša do divadla zápletky žiadajúce si nový typ postáv – ide o taktiež typové charaktery, ktoré sú pre diváka ľahko odlíšiteľné na základe masiek. Postavy *palliaty* sa tak stávajú komickými charaktermi, ktoré konajú pudovo a v komických situáciách sa ocitajú na základe ľstí a malých podvodov. Z masiek ľahko dokážeme vyčítať pohlavie a vek postav a často nesú expresívny výraz, čím sa nastavuje základné rozpoznanie daného charakteru, ktoré zase tvorí základ pre estetické potešenie divákov plynúce z naplneného alebo sklamaného očakávania ohľadom ich chovania a rozvoja zápletky. Dodnes je predmetom bádania, v ktorom časovom období sa maskovanie stalo súčasťou inscenácií *palliáty*. S istotou

sa dá hovoriť o maskovanej komédii v Terentiových časoch, kedy sa dozvedáme o dvoch premiérach Terentiových hier odohraných v maskách, čo síce neznačí na pravidelnosť hrania v maskách, ide však minimálne o priamy dôkaz existencie tejto inscenačnej praktiky. U jeho predchodcu Plauta však uspokojivá odpoveď neexistuje. Bádatelia sa delia na dve skupiny: maska áno alebo nie. To, že maska sa za Plauta používala je však asi najpravdepodobnejším variantom. Ide však o spôsob, akým môže byť pojem maska definovaný, na čo sa názory líšia. Môžeme masku chápať ako metaforu pomenovávajúcu samotné princípy herectva, kedy hrať roli znamená „dať si na seba masku“ v zmysle prijatia premeny a stvárňovania iného charakteru než je osobná identita herca. Môže však klasicky značiť fyzický predmet masky, ktorý si herec nasadzuje na tvár. Aj preto v tomto rozpore vznikla možnosť uvažovať o Plautovej *palliate* za čiastočne maskovaný žáner – čiastočne preto, že sa javí pravdepodobné, aby herci používali buď masku ako fyzický predmet, alebo make-up, ktorý by takisto zahaloval skutočnú tvár herca podobne ako maska sama.

Veľký vplyv mala na rímske divadlo mimo gréckej a oskickej aj etruská kultúra, ktorá najprv zasiahla sektor festivít a teatralizovaných slávností. Etruskí maskovaní tanečníci boli pozvaní na rímske slávnosti, kde predvádzali svoje mimetické predstavenia, čo bolo zrejme dôležitým impulzom pre pravidelné zaradenie umenia divadla na rímske slávnosti.

Postavy démonov a bohov sa počas slávností personifikovali pre účely sprítomnenia ich božskej existencie vo svete ľudí. V sprievodoch zahajujúcich hry a slávnosti často vystupovali maskovaní účastníci vo forme satyrov, Siléna a napr. známej postave Manducusa. Nedivadelnú masku predstavujú aj masky *imago*, teda pohrebné masky. Hoci pohrebné slávnosti nie sú divadelnou produkciou, nesú silné divadelné prvky. Tieto masky na rozdiel od divadelných predstavovali konkrétnu osobu a niesli jej čo najpresnejšie črty. Vyrábali sa pre účely reprezentácie aristokratickej rodiny – každá rodina si vytvárala vlastnú zbierku jej zosnulých členov ako dôkaz dlhej tradície rodu a príklad pre mladších členy rodiny. Pohrebné masky boli vyrábané z vosku, domaľované boli črty tváre a tieto masky si rodina ponechávala v *átriu* domu, aby boli viditeľné každému návštevníkovi. V deň pohrebu člena rodiny boli najatí pohrební mímovia, ktorí si nasadili masky zosnulých a spolu so žijúcou časťou rodiny sa zúčastnili pohrebu, aby mím mohol zosnulého aristokrata čo najvernejšie napodobniť.

Vizuál tragického herca sa vyvinul vo veľmi špecifický tvar. Za republiky bola tragická rímska maska zrejme podobná tej gréckej, teda neutrálna. Materiálom pre výrobu divadelných masiek bolo pravdepodobne stuhnuté plátno, ktoré sa ďalej domaľovávalo. Za cisárstva sa jej podoba premenila a jej súčasťou začal byť vysoký účes *onkos*, budiaci dojem väčšej hlavy, celkovo prispievajúci k naddimenzovanej podobe hercova tela. Účelom bolo predovšetkým,

aby herec bol pre publikum na veľkom javisku kamenného divadla viditeľnejší, preto mohol vďaka vypchávkam kostýmu, zvýšeným topánkam a maske pôsobiť, že má neprirozené proporcie tela. Dôraz na telo sa ukázal podstatný aj v inom žánri, a to v tanečnejšej verzii tragédie, *pantomimu*. Išlo o divadelnú formu jedného herca-tanečníka, ktorý bol profesionálne trébovaný na zvládnutie tanečných a akrobatických foriem pohybu na javisku.

Hra s maskou a nutnosťou dodržiavať určité pohybové konvencie tak vytvára nový jazyk, ktorému musí divák porozumieť a vedieť ho dešifrovať. V antickom Ríme bola táto javisková prax považovaná za určitý druh remesla, nakoľko tanečník *pantomimu* musel dokonale ovládať svoje telo. Dôraz na telesnosť a vnímanie gest v súvislosti s maskou sa v novodobom divadle venuje napríklad metóda Jacquesa Lecoqa, ktorí vedie hercov k porozumeniu pohybu vlastného tela, ktoré komunikuje s divákom bez nutnosti použitia slovných vyjadrení.

Podstatným na rímskej maske ostáva ešte jej spoločenský aspekt. Ako už bolo spomínané, maskovanie sa v živote rímskeho občana a ďalších jeho obyvateľov vyskytovalo v omnoho väčšej frekvencii najmä ako súčasť mnohých slávností. Starovekí Rimania ju tak považovali za súčasť svojej kultúry, dokým sa nezačali vynárať kresťanské názory, pre ktoré sa divadlo stalo kontroverznou záležitosťou a maska sa začala považovať za nástroj od diabla. Jeden boh mal nahradiť celý panteón a božstvo prestávalo byť vnímané ako súčasť denného života občanov. Maska ukázala svoju tvár neprirodenosti, z ktorej sa stávala rekvizita klamstva.

Maska vo všeobecnosti sa pre skúmanie ukázala ako zástupca antagonizmu a je len na recipientovi, aký postoj voči maske zaujme. Špecificky rímska maska svoje protiklady ukazuje ucelene, aj preto sa pre fenomén maskovania hodí ako skvelý adept jej výskumu. Jedným z faktorov jej rozporuplnosti môže byť jej vnímanie ako „mŕtvej“ rekvizity. Zároveň však bola maska v Ríme používaná na „oživovanie“ zosnulých a pripomenutie si ich prítomnosti alebo ako konkrétne materiálne zosobnenie božstva vo svete ľudí. Maska ďalej zakrýva tvár herca, znemožňuje mu používať mimiku a skrze ňu priamy kontakt s divákom. Z druhej strany však maska je tou, ktorá dáva vyniknúť telu herca. Učí ho ovládať ho, premieňať ho v zrozumiteľné gestá a vŕahuje diváka do hry špecifickým, telovým spôsobom komunikácie, ktorý je na rozdiel od jazyka univerzálne zrozumiteľný. Maska môže pôsobiť realisticky ako v prípade *imaga*, no môže byť len odkazom či znakom pre určité charakterové vlastnosti.

V činohernom hereckom súbore pri predstavení nového skúšaného titulu často dochádza zo strany hercov ako k prvej otázke: Čo budem mať oblečené? Ako budem vyzerat? Maska je svojim spôsobom vlastný druh dramaturgicko-režijného konceptu inscenácie a ovplyvňuje

javiskovú formu na mnohých úrovniach. Pri jej použití sa takisto znižuje potreba spektakulárnosti javiskovej výpravy, pretože samotné maskovanie vytvára silné vnemy pre divákovu pozornosť.

Rímske maskovanie nemá v dnešnom európskom divadle analogickú obdobu. Predstavuje inscenačné konvencie epochy, ktorá je nám dnes veľmi vzdialená, do veľkej miery nepochopiteľná a v svojom celku nenapodobiteľná. Nemožno totiž považovať dnešné pohybové divadlo, pantomímu či iné divadelné žánre za rímske adaptácie, nakoľko každý jeden žáner má svoj spôsob komunikácie na úrovni herec – divák. I keď sa nám môže javiť rímsky *pantomimus* a dnešná pantomíma podobné, pretože v oboch herci používajú nejakým spôsobom zakrytie tváre a schopnosť porozumenia je daná na gestickom vyjadrovaní herca, stále však nejde o rovnaké postupy. Podobne sme to videli aj v inscenačných záberoch spoločnosti Fundamenta. Hoci používajú rovnakú textovú predlohu a inkorporujú mnohé zásady rímskej *palliaty*, vždy je potrebné brať ohľad na diváka, ktorý žije v určitej dobe s určitými návykmi, ktoré ovplyvňujú jeho porozumenie. Spoločnosť Fundamenta pracuje s Plautovými konvenciami, ktoré sa snaží preniesť na dnešné javisko – všetky postavy sú odohrané iba štyrmi hercami, pričom masky odlišujú jednotlivé postavy. Tie nie sú vyrobené úplne podľa antických princípov – masky nie sú vyrobené na zakrytie celej hlavy ako tomu pravdepodobne bolo v starovekom Ríme. Na jej základe si ale aspoň základne dokážeme predstaviť ako mohlo vyzeráť prevedenie expresivity pohybov na antickom javisku.

Dnes masku nachádzame len ako historický artefakt - pozostatok z čias, kedy jej výraz tváre znamenal konkrétnu emóciu. Napriek tomu je to jeden z najživších dôkazov existencie antického divadla vôbec – z masiek dokážeme vyčítať typ hier hraný v antickom Ríme a vieme z nej dedukovať praktizovaný herecký štýl. Z poznatkov o komediálnych i tragických žánroch dokážeme z masky dedukovať postavy, ktoré sa v inscenáciách objavovali a dokážeme v súvislosti so sociologicko-spoločenského hľadiska charakterizovať konvencie, ktoré na antickom javisku prevládali (v komédii vystupujú najčastejšie sluha a nejaký pán, v tragédii sa zase objavujú heroickejšie a mytologickejšie postavy, z čoho si zase vieme lepšie predstaviť vzťah, ktorý zastávali starovekí Rimania ku svojej histórii a náboženstvu). Už len samotný fakt, že maskovanie bolo nejakým spôsobom praktizované (i keď možno nie pri každej príležitosti, v každej inscenácii a po celé obdobie trvania starovekého Ríma), inšpiruje mnohých ku skúmaniu princípov herectva. Zistujeme, že hra v maske nespočíva len v jej nasadení si na tvár, no vyžaduje si tréning, inú hlasovú prípravu a celkovo ovplyvňuje hercovo vystupovanie, už len po fyzickej stránke pohybu. Výskum rímskej masky nám v každom prípade umožňuje poznať jeden z dôležitých prvkov divadelnej konvencie antického divadla a určite by nemala

slúžiť len ako historický artefakt, no mala by byť východiskom a inšpirácií k vytváraniu aktuálnych divadelných artefaktov a udalostí, či už ako samotný predmet alebo ako metafora maskovania.

Bibliografia

1. **Beare, W.** Masks on the Roman Stage. In *The Classical Quarterly*. Jul.-Oct. 1939, s. 139-146.
2. **Boyle, A.J.** *An introduction to Roman Tragedy*. New York : Routledge, 2006.
3. **Coulter, C. C.** *The Plautine Tradition in Shakespeare*. In *The Journal of English and Germanic Philology*. Jan. 1920, s. 66-83.
4. **Ebelová, K.** *Maska v proměnách času a kultur*. Praha : Grada, 2012.
5. **Fiebach, J.** Zamyšlení nad teatralitou. [aut. knihy] Musilová, M. *Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky*, 2014, s. 9-24.
6. **Fischer-Lichte, E.** Divadelnost/ teatralita a inscenace. [aut. knihy] Jan Roubal. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 129-134.
7. **Flower, H.I.** *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford : Clarendon Press, 1996.
8. **Fontaine, M. a Scafuro, A. C.** *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. New York : Oxford University Press, 2014.

Kapitoly:

- Brown, P.** *The Beginnings of Roman Comedy*. In Fontaine, M. a Scafuro, A. C. *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. New York : Oxford University Press, 2014, 401-408
- Petrides, A. K.** *Plautus Between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments*. In Fontaine, M. a Scafuro, A. C. *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. New York : Oxford University Press, 2014, 424-447
9. **Gow, A. S. F.** *On the Use of Masks in Roman Comedy*. In *The Journal of Roman Studies*, 1912, s. 65-77.
10. **Henke, R.** *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age*. Methuen Drama, 2019.
11. **Kenneth, G. a Henry, G.** Roman actors. In *Studies in Philology*. Oct. 1919, s. 334-382.
12. **Kocur, M.** *The Power of Theater: Actors and Spectators in Ancient Rome*. s.l. : Peter Lang Publishing, 2018.
13. **Latham, J. A.** *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome*. New York : Cambridge University Press, 2016.
14. **Lecoq, J.** *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. Methuen Drama, 2011.
15. **Lewis, T. a Short, Charles.** *Latin dictionary*. Oxford : Clarendon Press, 1879.
16. **Lippman, M.** *Embodying the Mask: Exploring Ancient Roman Comedy Through Masks and Movement*. In *The Classical Journal*. Oct-Nov 2015, s. 25-36.

17. **Lukiános.** *O tanci.*
18. **Manning, C. E.** *Acting and Nero's Conception of the Principate.* In *Greece & Rome.* Oct. 1975, s. 164-175.
19. **Manuwald, G.** *Roman republican theatre.* Cambridge : Cambridge University Press, 2011.
20. **Marshall, C. W.** *Some Fifth-Century Masking Conventions.* In *Greece & Rome.* č. 2, 1999.
21. **Marshall, C. W.** *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy.* Cambridge : Cambridge University Press, 2006.
22. **McDonald, M. a Walton, M.** *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre.* s.l. : Cambridge University Press, 2007.
- Kapitoly:
- Graf, F.** *Religion and Drama.* In *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre.* Ed. McDonald, M. a Walton, M., Cambridge University Press, 2007, 55-71.
- Beacham, R.** *Playing places: the temporary and the permanent.* In *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre.* Ed. McDonald, M. a Walton, M., Cambridge University Press, 2007, 202-226
- McCart, G.** *Masks in Greek and Roman Theatre.* In *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre.* Ed. McDonald, M. a Walton, M., Cambridge University Press, 2007, 247-267
23. **Musilová, M.** *Teatralita veřejných událostí - uvedení do problematiky.* *Theatralia.* 2014, s. 9-24.
24. **Ovidius.** *Fasti - VI.* 651-710.
25. **Pavis, P.** *Analýza divadelního představení.* Praha : Nakladatelství Akademie Múzických umění v Praze, 2020.
26. **Rüpke, J.** *Communicating with the Gods.* [aut. knihy] Nathan Rosenstein a Robert Morstein-Marx. *A Companion to the Roman Republic.* s.l. : Blackwell Publishing, 2006.
27. **Savarese, N.** *In scaena. Il teatro di Roma antica.* s.l. : Mondadori Electa, 2007.
28. **Shepherd, S.** *The Cambridge Introduction to Performance Theory.* Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
29. **Stehlíková, E.** *Antické divadlo.* Praha : Karolinum, 2005.
30. **Stehlíková, E.** *Římské divadlo.* Praha : Akademie múzických umění. Divadelní fakulta (DAMU), 1993.
31. **Sumi, G.S.** *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals.* In *American Journal of Philology.* 2002, s. 559-585.
32. **Sutton, D.F.** *Pollux on special masks.* In *L'Antiquité Classique.* č. 53, 1984, s. 174-183.

33. Valerius. *A quoque in Valerius (V.M.2.5.4).* [Online]
<http://independent.academia.edu/FXRyan>.

34. Webb, R. *Demons and Dancers.* Harvard University Press, 2009.

35. Wiles, D. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance.* Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

VIZUÁLNE PODKLADY:

Fondamenta Teatro di teatri. *Peržan.* In: YouTube [Online] 2016. URL:
<<https://www.youtube.com/watch?v=SV8USuySdl8>>

London King's Collage King's Visualisation Lab. *Meneachmi.*. In: Vimeo [Online] 2006-2009. URL: <<https://vimeo.com/313887704>>

London King's Collage King's Visualisation Lab. *Pseudolus.* In: Vimeo [Online] 2006-2009. URL: <<https://vimeo.com/313885105>>

Prílohy



Obr. 1 – Silénos, mramor, 2. stor. n. 1.

Zdroj : Savarese, N.. *In scaena. Il teatro di Roma antica*, 2007, s. 75



Obr. 2 – komické charaktery, terakota, pol. 4. stor. pr. n. l.

Zdroj : **Savarese, N.** *In scaena. Il teatro di Roma antica*, 2007, s. 24



Obr. 3 – *skyfos*,, keramika, cca 350 pr. n. l.

Zdroj : **Savarese, N.** *In scaena. Il teatro di Roma antica*, 2007, s. 33



Obr. 4 – flyacká váza



Obr. 5 – flyacká váza

Zdroje : obr. 4 –[online] URL:

https://www.wikidata.org/wiki/Q17591052#/media/File:Phlyax_scene_on_a_calyx_krater_by_Asteas_Antikensammlung_Berlin_F3044_2

Obr. 5: [online] URL:<<https://c8.alamy.com/comp/EC7PJM/red-figured-bell-krater-wine-bowl-with-a-scene-from-a-phlyax-play-EC7PJM.jpg>>



Obr. 6 – Terentius – Andria, chalcedón na karneole, 140-80 pr. n. l.

Zdroj : **Savarese, N.** *In scaena. Il teatro di Roma antica*, 2007, s. 93



Obr. 7 - akrobat, mramor, cisárstvo

Zdroj : **Savarese, N.** *In scaena. Il teatro di Roma antica*, 2007, s. 103