

Oponentský posudek bakalářské práce

Název práce: *Maska v divadelných formách za rímskej republiky a cisárstva*

Autor práce: Katarína Ballová

Obor: Teorie a dějiny divadla

Školitel: Mgr. Eliška Poláčková, Ph.D.

Oponentka: Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

Katarína Ballová si pro svou bakalářskou práci zvolila téma vyžadující výjimečné náročné studium, ale zároveň téma výjimečně atraktivní: římskou divadelní masku. Zatímco pro řecké prostředí již existují monografie, jež její funkci na divadle ohledávají,¹ bádání o římském divadle se k této problematice vyjádřilo zatím spíše ojediněle a výzkum preferuje zkoumání pantomimu nad ostatními žánry provozovanými v římském divadle. Příčinou této badatelské zdrženlivosti je opravdu nevelké množství roztroušených pramenů, ať již hmotných či písemných, jež navíc – zejména v případě literárních zmínek – hovoří různými hlasy, tj. popisují praktiku, jakou je užití masek často i protichůdným způsobem, k čemuž ostatně Ballová v práci několikrát poukazuje. O to důležitější ovšem v tom případě je pečlivé shromáždění, čtení a interpretace pramenů, protože právě jejich zhodnocení je klíčem k alespoň obrysové rekonstrukci divadelní praxe spojené s maskou. A právě tady vidím první slabinu bakalářské práce: Ballová jen v ojedinělých případech ověřuje tvrzení ze sekundární literatury studiem literárních pramenů. Problematika divadelní masky je přitom v římském prostředí, jak snad z předchozího vyplynulo, nadmíru spekulativní disciplína, v níž každý badatel volí vlastní taktiku, kterou pak odborný čtenář musí dokázat zpětně odhalit. Jakkoli autorka práce zřejmě neovládá původní jazyky literárních pramenů (tedy řečtinu a latinu), existuje dnes spolehlivý překlad takřka všech písemných pramenů, jež pro své téma potřebuje, aby mohla jejich čtením právě odhalovat různé způsoby jejich čtení.

V práci se tak stane hned v úvodní kapitole, že Ballová dezinterpretuje Liviovu zmínku o Etruscích tančících na hrách zorganizovaných r. 364 př. Kr. Tato zmínka je velmi proble-

¹ V relativně nedávné době David WILES. *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; ke komedii mnohem ranější David WILES. *Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

matická, protože se týká velmi starého období římských dějin a zaznamenanou událost nemají autoři "z první ruky". Stručná epizoda je proto v odborném diskursu sice analyzována různými metodami, nikdy však není hodnocena s takovou jednoznačností, jakou projeví Katarína Ballová, když událost označuje za "preukázatelnou" a prohlásí, že "vystúpili tu vo forme nejakej formy mimetického tanca."² Livius však píše, že se to dělo "sine imitandorum carminum actu", tedy česky snad "bez nápodoby písňe jednáním".³ Za příčinu této dezinterpretace považují spoléhání se na jedinou publikaci, již je *Antické divadlo* Evy Stehlíkové, nicméně ani zde se na citované straně 154 neobjevuje zmínka o mimetické povaze etruského tance.

Ballová ani dále v práci neovládá svůj materiál suverénně. Problém bádání o římské masce spočívá mimo jiné v tom, že pro dobu římské republiky disponujeme jednak svědectvími o ne-římských žánrech divadla, jejichž provozovací praxe mohla ovlivnit divadlo provozované Římány od r. 254 př. Kr. podle řeckého vzoru, jednak protichůdnými svědectvími, z nichž některá zdá se popisují spíše silné líčení hercovy tváře (takto např. římsští gramatikové 4. století po Kr., snad na základě dnes ztracených nejstarších pramenů), další naznačují, že maska možná umožňovala vnímat hercovy oči (tuto Ciceronovu zmínku využije Ballová vícekrát, nikdy však necituje přímo pramen, který ale uvádí o něco dál v jiných souvislostech, leč nepřesně zaznamenaný (*De Natura Deorum*, místo, kde se hovoří o Rosciových výrazných očích je I,79, tedy kniha první, paragraf 79)⁴, jiní autoři svědčí spíše o převzetí praxe řecké helénistické masky. Ballová se snaží představit hlavní divadelní žánry, které mohly ovlivnit vznik římského divadla a jeho scénických praktik a konvencí. Bohužel je zavalena mnoha informacemi, a tak se jí místy její původní téma, tedy maska, poněkud ztrácí a dozvídáme se i informace pro téma méně podstatné. Zjednodušení až k dezinterpretaci nastane ve výkladu věnovanému flyacké frašce: problémem existence a povahy tohoto žánru je nesmírně spleť a existuje několik teorií o jeho podstatě a vztahu k řecké komedii. S tím souvisí i problematika interpretace tzv. flyac-

² Viz s. 7.

³ Titus Livius. *Římské dějiny*, VII,2.

⁴ Nepřesně zaznamenanou citaci nalezneme na s. 27 v pozn. 59, k Ciceronovým svědectvím o divadelní praxi existuje dodnes užitečný článek, už proto, že autor shromáždil nejvýznamnější Ciceronovy pasáže věnované divadlu: A. W. LAIDLAW. Cicero and the Stage. *Hermathena* 94 (1960), 56-66. <http://www.jstor.org/stable/23040124>

kých váz, které toto divadlo zachycují – nebo možná také ne,⁵ a jejich nejasný vztah k dílu Rhintóna ze Syrakús, s nímž je termín *flyakes* výhradně spjat, protože je použit v jeho literárním epitafu, vytvořeném ovšem až o sto let později, nežli Rhintón žil, básničkou Nossis z Lokroi v jižní Itálii.⁶

Palliatu, jakožto jediný žánr římského divadla založeného na dramatu, jehož textové předlohy se nám dochovaly, zasazuje tedy – byť málo uspořádaně – do tohoto spletitého kontextu různých kultur, jež v období rané římské republiky ještě Římu konkurovaly. K divadelní masce zcela neproblematicky Ballová přiřazuje ještě praktiku pohřebního mimu, aniž se příliš vyrovnává s tím, že použití pohřební a divadelní masky vyrůstají z jiných potřeb přihlížejících a jsou zakotveny v odlišném kontextu performance: na jedné straně performance vyrůstající z rituálu s mimetickými prvky, na straně druhé z performance, kde je mimésis hlavním zdrojem estetické mimésis a kde také velmi záhy estetická funkce v artefaktu převažuje. Přítomnost rozsáhlé pasáže o funerálním mimu byla dle mého názoru motivována především tím, že Katarína Ballová na toto téma sepsala svou ročníkovou práci a bohužel nedokázala tuto problematiku dostatečně oddělit od problematiky divadelní masky.

Další problém nastává v pasáži, kdy se přesouváme do římského císařství. Katarína Ballová upozorňuje opět na nedostatek dramatických textů z tohoto období a spokojuje se s tvrzením, že se dochovaly Senekovy tragédie. Nebere v potaz otázku jejich dobového provozování, jakkoli dnes převažuje názor, že provozovány byly. Vizáž herce tragédie je popisována převážně za použití jediného literárního pramene, a to je Lúkiánův spis *O pantomimu*, pocházející ovšem až z poloviny 1. století po Kr., tedy z doby o sto let mladší než jsou Senekova dramata. Zároveň je to spis tendenční, stranící pantomimům a do značné míry tedy přehánějící negativní hodnocení vizáže herců tragédie, jeho tvrzení je tedy třeba korigovat s užitím jiných pramenů – což Ballová dělá jen do určité míry. Věnuje se totiž mnohem více divadelnímu žánru, který je na použití masek přímo založen, a to je pantomimus. Ten do časových souvislostí nezařazuje, což považuji za poměrně důležité: do Říma byl uveden asi padesát let před vznikem Senekových tragédií. Jeho podobu

⁵ Srv. např. příslušné kapitoly in: Oliver TAPLIN. *Comic Angels. And Other Approaches to Greek Drama Through Vase Paintings*. Oxford: Oxford University Press, 1993. Obdobně též např. Alan HUGHES. *Performing Greek Comedy*. Cambridge University Press, 2012. Oba jsou k žánru flyacké frašky velmi zdrženliví.

⁶ Epitaf je zahrnut ve sbírce řeckých básní a epigramů z různých dob a od různých autorů *Anthologia Graeca*: AG VII,414. Právě na tento jeden výskyt tohoto slova pak navazují o mnoho pozdější prameny (Athénaios, Hésychios, slovník Súda a Eustathios Soluňský).

rekonstruuje Katarína Ballová opět především s využitím jediného titulu sekundární literatury, a to je – bezesporu výtečná monografie– Ruth Webb *Demons and Dancers*.⁷ Pantomimus a jeho scénické uvádění je však výjimečně důkladně studované téma a mnohé otázky, jež si Ballová klade, již byly důkladně prodiskutovány: je to vyčerpávající komentář k Libaniově LXIV. řeči na obranu pantomimů od Margaret E. Molloy⁸, soubor statí *New Directions in Ancient Pantomime*⁹ a veškeré texty přední odbornice na pantomimus Ismene Lady-Richards, mezi něž je nutné zařadit i její knihu *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*.¹⁰ Jakkoli je pochopitelně množství literatury o pantomimu nezměrné a stále narůstá, tyto práce jsou výjimečné zacílením nikoli na sociologické souvislosti tohoto po mnoha stránkách výjimečného umění, nýbrž k otázce divadelního charakteru žánrů, jakým je pantomimus, a soustředí se velmi na interpretaci pramenů, svědčících právě o tom, co se na jevišti odehrávalo, jak to vypadalo a zda je možné k popisu pantomimického představení použít nějaké paralely z moderního divadla. Katarína Ballová by si tak mohla ušetřit mnoho práce i poněkud vágní tvrzení o významu gest v celém pantomimově projevu – nehledě na to, že i této problematice bylo věnováno několik zvláštních statí, kde byly rekonstruovány některé termíny, jimiž jsou postoje a gesta pantomimů označovány, vyskytující se u Plútarcha a Lúkiána.¹¹

Co se práce s materiálem týče, hodnotím jako velký pokrok oproti podobě její ročníkové práce její snahu zakomponovat do úvah o tématu také relevantní vizuální materiál, byť zde vychází jen z omezené znalosti problému. Jen na okraj podotýkám, že také u vizuálních pramenů je třeba uvádět provenienci (tedy místo, kde byly nalezeny, století, z něž pocházejí, a kde jsou dnes uloženy), což v práci nezřídka schází.

Za nedostatečný považuji referát o reflexi masky v křesťanském prostředí, který byl v raném křesťanství mnohem komplexnější, nežli jak byl autorkou nastíněn a který navíc

⁷ WEBB, Ruth. *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.

⁸ MOLLOY, Margaret E. *Libanius and the Dancers*. Hildesheim – New York: Olms – Weidmann, 1996.

⁹ HALL, Edith - WYLES, Rosie: *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

¹⁰ Vyšla v nakladatelství Duckworth již roku 2007.

¹¹ GARELLI-FRANÇOIS, Marie-Hélène (2001). Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire romain. In BRASETE, Maria Fernanda (coord.) *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, 285-301. LAWLER, Lilian B. (1954). *Fora, Schema, Deixis in the Greek Dance*. In *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 85, 148-158.

nemá s tématem práce mnoho společného – a tudíž si dovolím své argumenty k tomuto tématu také pominout.

Mohla bych zde ještě dlouho pokračovat ve výčtu nepřesností a místech, kde je přístup Kataríny Ballové k její sekundární literatuře nekritický a kde její povědomí o materiálu vykazuje trhliny. Chápu však, jak náročný úkol si stanovila, a nebudu se tedy o této slabině dále šířit.

Druhá část její práce si zaslouhuje pozornost, protože zde autorka projevuje schopnost klást si relevantní otázky a využít adekvátní metodu k jejich prozkoumání S využitím Lecoquových výzkumů a experimentů s maskou obohatit poznání masky římského herce a její pozici v římské divadelní performanci. Je nutno připomenout, že tento pokus není první – a používá ho právě David Wiles v práci věnované řecké tragické masce. Závěry, k nimž Katarína Ballová dochází, by pak byly ještě výmluvnější, pokud by věnovala více pozornosti též výzkumům z oblasti experimentální archeologie, jež se např. snažily rekonstruovat podobu antické masky s ohledem na její funkčnost v rámci představení, které prováděl právě David Wiles s Chrisem Vervainem,¹² ale i další znalci problematiky a které vyvracejí např. její tvrzení ze s. 35 o tom, že v masce může být “zvuk slova menej zretel’ný”. Věc je totiž složitější a souvisí s konstrukcí masky i použitými materiály. V každém případě její úvahy ozřejmují vztahy mezi hercovým tělem a jeho pohybem k jeho tváři opatřené maskou, jež blokuje jeho přirozenou mimiku. Její pokusy ztotožnit některé římské masky s Lecoqovou expresivní maskou, a jiné s maskou neutrální ponechávám jako zajímavou hypotézu, podpořenou předběžnými argumenty, kterou by bylo třeba ověřit důkladnější analýzou dostupných textových a hmotných pramenů.

Tato pasáž práce je poté dokládána závěrečnou stručnou charakteristikou úryvků z inscenace Plautova *Peršana* v podání souboru Fondamenta Teatro di Teatri, v níž se autorka zaměřuje na herecký projev aktéru v maskách. Považovala bych zde za vhodné napřed masky, jež soubor používá, pečlivě popsat – až v průběhu analýzy se např. dozvídáme, že masky nejsou celohlavové, a to podle mě značně ovlivňuje herecký projev a může být v přímém protikladu k tomu, jak bylo s maskou na jevišti nakládáno v antickém divadle.

Tento pokus, který práci uzavírá a který by si zasloužil detailnější provedení, zároveň vzbuzuje otázku, proč se Katarína Ballová nesoustředila právě jen na průzkum funkce

¹² Viz např. Chris Vervain and David Wiles 'The Masks of Greek Tragedy as Point of Departure for Modern Performance' NTQ 67 (2001) 254-272. Kontomichos, Fotios et al. "The sound effect of ancient Greek theatrical masks." ICMC (2014).

masky v palliatě, který by sám stačil na rozsáhlou práci, k níž by bylo možné shromáždit dostatek materiálu – a zbyl by pak i prostor na jejich důkladné zhodnocení. Zároveň kladu i detailnější otázku k rozpravě, a sice, co mínila tvrzením, že maska je v představení natolik dominantní a poutá tolik divácké pozornosti, že vše ostatní ustupuje do pozadí (s. 9). Toto tvrzení Kataríny Ballové nerozporuji, jen prosím o jeho upřesnění: není spíše ovlivněna dnešní divadelní praxí, kdy je maska natolik výjimečná, že k sobě skutečně poutá maximum pozornosti? Sama ukazovala, jak konvenční praktikou bylo užívání masky v divadelních i nedivadelních performancích v Římě. Není možné, že ve své době byla považována do nějaké míry (jaké?) spíše jako jakýsi piktogram označující postavu?

Po formální stránce se v práci objevují drobné chyby např. v otázce skloňování antických jmen, ale také jejich nepřesných uvádění (za všechny uveďme jméno Oresteus místo Orestés), plurál od *persona* je pak *personae*, nikoli *personi*. Za mnohem závažnější problém ale považuji absenci seznamu pramenů, kde by byla uvedena edice, případně překlad, s nímž autorka pracovala. Vzhledem k nejednotnému a místy i nečitelnému způsobu, jak byly nečetné použité prameny v práci citovány, si dovoluji dokonce vyslovit podezření, že jsou citovány z druhé ruky – což by mělo alespoň být výslovně uvedeno.

Jakkoli jsem zde vypočítala velké množství problematických aspektů této práce, hodnotím velmi kladně autorčinu schopnost, již projevila ve druhé části práce, a sice nalézt adekvátní metodu pro výzkum výsostně teatrologické otázky – tedy způsob jevištní existence herce v masce (a zde používám Stanislavského termín) a schopnost s touto metodou pracovat. Zároveň nemohu nepodotknout, že práce vykazuje nemalé slabiny v oblasti práce se sekundární literaturou a prameny, ale také po formální stránce. V tuto chvíli hodnotím práci stupněm **dobře**.

V Praze dne 14. června 2021