

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
Katedra divadelní vědy

*Ročníková práce*

## **Využitie masky pri slávnostiach v antickom Ríme**

vedúci práce: Mgr. Eliška Poláčková, Ph. D.

Katarína Ballová

2020

*Týmto by som rada poďakovala svojej vedúcej práce doktorke Eliške Poláčkovej za nesmiernu trpezlivosť, motiváciu, cenné rady a odborný dozor pri písaní tejto práce.*

# Obsah

Úvod	4
1. Maska v antickom Ríme	5
1.1. Cesta masky do Ríma	5
1.2. Podoby masky a jej hlavné úlohy	6
1.3. Prepojenie masky v divadelných a nedivadelných žánroch	8
2. Maska v sprievode <i>pompa circensis</i>	10
2.1. <i>Pompa hominum</i>	10
2.2. <i>Pompa deodorum</i>	11
2.2.1. „Hlavné postavy“	11
2.2.2. „Vedľajšie postavy“	13
3. Maska na pohrebných slávnostiach	15
3.1. Podoba pohrebnej maske	15
3.2. Maska pri pohrebe člena aristokratickej rodiny	16
3.2.1. Pohrebná slávnosť	17
3.2.2. Hry a performancie ako zosobnenie mŕtveho	18
3.3. Konkrétne podoby pohrebných hier cisárov starovekého Ríma	18
Záver	21
Bibliografia	23

## Úvod

Téma tejto ročníkovej práce sa zaoberá maskou v prostredí antického Ríma za jeho obdobia republiky a cisárstva v nedivadelných formách. Maska totiž nie je len čisto divadelným prvkom. Kultúra starovekých Rimanov a ich rozmanitý život zastúpený bohatými slávnosťami s mnohými teatrálnymi prvkami a aktivitami je nám tomu dôkazom. Staroveké rímske slávnosti, hry a triumfy. To všetko sú udalosti, bez ktorých by antický Rím ani neexistoval. Jeho kultúra je silno spätá s verejnými udalosťami a k nim neodmysliteľne patrí divadelná kultúra v rôznych podobách.

Teatrologické bádanie preto zďaleka nekončí len pri divadelných žánroch. Dramatický a divadelný potenciál sa skrýva v mnohých primárne nedivadelných aktivitách. Ako hlavný cieľ tejto práce je zameranie na dramatické a divadelné prvky počas rímskych slávností s dôrazom na masku, vďaka ktorej sa do náboženských a rituálnych úkonov dostávajú mechanizmy ako napr. mimóza, vytváranie dramatickej osoby, či vytvorenie a predvedenie dramatického deja. Maska tak v rímskej kultúre voľne prestupuje medzi predstaveniami rýdzo divadelnými a medzi performatívnymi udalosťami v širšom slova zmysle.

V prvej kapitole rozoberiem masku ako fenomén rímskej kultúry. Sústrediť sa budem na jej pôvod, výskyt a jej podoby - divadelnú a nedivadelnú masku. Ďalšia kapitola sa zaoberá sprievodom *pompa circensis*, v ktorom sa maska objavovala ako jeden z dôležitých faktorov utvárania významu, čím sa naskytá jedinečný náhľad do časopriestoru, ktorý otváral spektakulárne rímske *ludi*. Je to totiž práve začiatkový sprievod, ktorý nastavuje atmosféru a zmysel celých hier. Posledná kapitola je venovaná pohrebným maskám, bez ktorých by sa celý rituál pochovania zosnulého predka vôbec nemohol uskutočniť. Maska v tomto rituáli nefunguje len ako prvok premeny a nástroj zobrazovania mŕtveho, no nesie aj vysoký sociálny význam.

S maskovaním sa tak stretávalo rímske obyvateľstvo pri mnohých verejných udalostiach. V tejto práci sa pokúsim vystopovať najvýznamnejšie okamihy starovekého rímskeho kultu, kde sa stretáva náboženská a politická rovina s divadelnými kultúrnymi formami – zameriam sa pritom na jeden konkrétny aspekt, a to performatívov v maskách a podobné spôsoby sprítomňovania.

# 1. Maska v antickom Ríme

Maska v antickom Ríme odohráva svoju úlohu ako súčasť divadelného umenia i nábožensko-politického rituálu: v oboch prípadoch pomáha predovšetkým pri zmene identity, nesie určitú symbolickú správu a stiera rozdiely medzi skutočným (reálne prežívaným) a zobrazovaným. Ako jedna z najstarších rekvizít v divadelných aj kultúrnych predstaveniach (performanciách)<sup>1</sup> môže nadobudnúť najrôznejšie významy a jej dokázateľný pôvod siaha ďaleko k počiatkom starovekej kultúry.<sup>2</sup>

Úzky súvis masky s divadelnou kultúrou je nepopierateľný. Fakt, že pôvod maskovaného herectva môžeme nachádzať aj mimo rýdzo teatrálnych aktivít, ako napríklad v rôznych rituáloch a ľudových slávnostiach, bude taktiež predmetom nasledujúcich kapitol.

Samotná maska sa na antickom javisku uplatňuje ako dramatický prvok, ktorý sa výrazným spôsobom podieľa na dramaturgii inscenácií. Aj mimo javiska sa maska objavuje podobným spôsobom ako významný dramatický činiteľ: pri zosobňovaní, pri prijímaní cudzej identity, v mnohých prípadoch ako prostriedok „oživenia“ zosnulých (viď. kap. 3) alebo ako možnosť sprítomnenia božstva medzi ľuďmi (viď. kap. 2). Stáva sa tak jedným z performatívnych prostriedkov rituálu.

## 1.1. Cesta masky do Ríma

Počiatky rímskej kultúry stoja na jej predchodcoch – na kultúre Etruskov. Tí, po dobití Ríma v 7. storočí, vládli takmer dvestopäťdesiat rokov Rimanom, až do roku 509 pnl. Dôsledkom ich nadvlády a kultúrnych vplyvov došlo pomedzi rímske obyvateľstvo k preberaniu niektorých prvkov z etruskej kultúry. Z dochovaných váz a malieb sa dozvedáme, že Etruskovia mali v oblúbe rôzne športové hry a umelecké predstavenia. Pre nás zohrávajú dôležitú úlohu predovšetkým maskované tanečné vystúpenia, ktorými sa zahájili slávnosti na počesť bohov,<sup>3</sup> ďalej postava *Manducusa*,<sup>4</sup> zobrazovaná v etruskej ikonografii a pohrebné masky, ktorých dôkazy nachádzame v etruskej kultúre.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Pojem kultúrne predstavenie/performance (*cultural performance*) viď in: Shepherd, S. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, str. 42–46.

<sup>2</sup> Ebelová, K. *Maska v proměnách času a kultur*. str. 189

<sup>3</sup> Manuwald, G. *Roman Republican Theatre*, str. 24

<sup>4</sup> Manducus – postava démona, diablika. Jeho popis je vždy spojený s desivou predstavou veľkých úst, škrípajúcimi zubami

<sup>5</sup> Manuwald, G. *Roman Republican Theatre*, str. 24

V roku 364 p.n.l. v čase samostatnej rímskej republiky boli etruskí tanečníci pozvaní do Ríma, aby vystúpili na rímskych slávnostiach pri príležitosti uzmierenia bohov a zažehnaní morovej epidémie.<sup>6</sup> Divadlo od tej doby postupne nachádzalo čoraz väčšie zastúpenie na mnohých slávnostiach a dopĺňalo pôvodne iba tanečné a športové vystúpenia. Tým pádom je veľmi pravdepodobné, že sa maska v Ríme po prvý krát objavila niekde v priebehu konania týchto akcií. S presnosťou sa však nedá určiť začiatok výskytu masky, ako súčasť divadelného umenia antického Ríma, avšak je zrejmé, že maskované divadlo bolo z veľkej časti prijaté z gréckej kultúry, kde boli masky takisto obvyklou súčasťou divadelných predstavení. Z toho vyplýva, že popri zmienenom etruskom vplyve na rímsku kultúru mohol paralelne pôsobiť aj grécky vplyv.

V každom prípade predstavujú rímske slávnosti a divadlo dve od seba navzájom neoddeliteľné časti. Obe ich zároveň spája maskovanie, nech sa už do nich dostalo akýmkoľvek spôsobom.

## **1.2. Podoby masky a jej hlavné úlohy v rímskych performanciách**

Maska nefunguje v izolácii, potrebuje herca, ktorý ju oživí. Napriek tomu ide o silne vizuálny prvok, ktorý si vyžaduje iný typ hereckej práce ako herectvo bez masky. Po fyzickej stránke je maskovaný herec vystavený vyšším nárokom na telesný pohyb, ktorý musí byť zreteľný a jasný. Telo sa stáva prostriedkom vyjadrovania emócií, ktoré sú za obvyklých podmienok vyjadrované mimikou. Výraz masky môže podávať základné informácie ako je pohlavie, vek, sociálne zaradenie postavy, či samotný výraz tváre, avšak charakter znázorňovanej postavy udáva predovšetkým performér.

Podoba masky spoločne s kostýmom reagovala na zmeny spoločenskej i kultúrnej klímy v priebehu rímskych dejín a prispôbovala sa im. Pre bližšiu ilustráciu môže poslúžiť ako príklad herec rímskeho cisárstva: v dôsledku zväčšovania divadelného priestoru (divadelné budovy sa zvykli stavať väčšie než za republiky) k divadelnej maske sa pridával akýsi príčesok (*onkos*). Aby postava pôsobila prirodzenejšie (takto upravená maska by vyvolala dojem naddimenzovanej hlavy), pridávali sa na telo vypchávkové a obuv (tzv. *kothurny*) sa vyvýšila na platformu.<sup>7</sup> Takto „sformovaný“ herec pôsobil na javisku výraznejšie a bol dobre viditeľný pre publikum. Maska (a s ňou spojený kostým) bola taktiež predpokladom pre vznik zápletiiek

---

<sup>6</sup> Stehlíková, E. *Antické divadlo*, str.154

<sup>7</sup> Stehlíková, E. *Římske divadlo*, str. 37

založených na zámene postáv, alebo na komických situáciách, kde sa konflikt zakladal na jej vzhľade.<sup>8</sup>

To či sa v Ríme, rovnako ako v Grécku, používala maska celohlavová, alebo iba reliéfná, tiež nemožno s istotou dokázať. Na základe Ciceronových svedectiev však možno uvažovať o maske, ktorá by zakrývala iba určitú časť tváre, pretože podľa Ciceróna bol dobrým hercom ten, kto dokázal ukázať zreteľný pohyb, gestá a mimiku. Cicero zdôrazňoval najmä úlohu očí, ktoré mali hrať spolu s pohybmi rúk a s celým telom. To by teoreticky mohlo znamenať, že maska nemusela zakrývať celú hlavu, ale len jej (pravdepodobne hornú) časť. Predpokladá sa tiež, že diery pre oči boli dostatočne veľké, aby za nimi bolo možné rozoznať pohyby a výraz očí.<sup>9</sup> V Ciceronovej dobe sa toto mohlo uskutočniť vďaka relatívnej blízkosti herca a diváka v dočasných drevených divadelných budovách. Tie sa stavali len pre pár desiatok divákov, popr. sa odohrali v ad hoc zorganizovaných divadelných priestoroch.<sup>10</sup> Vzdialenosť medzi divákom a hercom sa zväčšila až príchodom veľkých kamenných divadiel na konci republiky, kde sa tento typ očnej komunikácie medzi hercom a divákom s najväčšou pravdepodobnosťou vytratil (okrem divákov na orchestre).

Na základe Aulusa Gelliusa uvádza C. W. Marshall dôkaz o existencii celohlavových masiek za čias Plauta. Problémom pre dokázanie tohto tvrdenia je význam dobového termínu *personati* užívaného pre popis Plautových hercov. Na jednej strane môže označovať maskovaného herca, na druhej strane len herca stvárňujúceho danú dramatickú postavu.<sup>11</sup> Objavujú sa takisto dôkazy o existencii masiek, ktoré mali dve rozličné strany pre zobrazenie aktuálnej nálady postavy a herec tak ukazoval obecenstvu stranu, ktorá bola v danom momente platná. Tento typ masky má svoje korene v starogréckej komédií typov.<sup>12</sup> Pokiaľ maska nebola celohlavová, mohla ju dopĺňať parochňa. Materiálom, používaným na výrobu masiek, bolo kaširované plátno<sup>13</sup> – teda pravdepodobne ľan utužený sadrou a následne domalovaný (výnimku tvoria pohrebné masky, viac kap. 3).<sup>14</sup>

---

<sup>8</sup> Marshall, C.W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. str. 141 a 149

<sup>9</sup> Manuwald, G. *Roman Republican Theatre*. str. 80

<sup>10</sup> Manuwald, G. *Roman Republican Theatre*. str. 56

<sup>11</sup> Marshall, C.W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. str. 127

<sup>12</sup> Marshall, C.W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. str.135

<sup>13</sup> Savarese, N. (ed.). *In Scaena. Il teatro di Roma antica/The Theatre in Ancient Rome*, str. 119.

<sup>14</sup> Ebelová, K. *Maska v proměnách času a kultur*. str. 34 a 192

Rímske javisko rozlišuje dva základné typy masiek, ktoré boli rozlíšiteľné od seba na prvý pohľad:

- a) maska s otvorenými ústami
- b) maska so zatvorenými ústami

Prvý typ – maska s otvorenými ústami – sa používal pri komédiach a tragédiach, teda pri žánroch, ktoré Rimania prevzali od Grékov, a pre *atellanu*. Naopak druhý typ – maska so zatvorenými ústami bola určená pre čisto rímsky vynález, t.j. pre žáner zvaný *pantomimus*.

### 1.3.Maska v rímskom divadle z hľadiska žánrov

O podobách a užívaní masiek v rímskom divadle sa dozvedáme viac z obrazových materiálov, než písomných prameňov. Maska zohrávala dôležitú úlohu už v tzv. atellánskej fraške, *atellane*, ktorú prevzali Rimania od svojich južných susedov, Oskov. Herectvo *atellany* spočívalo (podobne ako omnoho neskôr v comedii dell'arte) na zobrazovaní typizovaných postáv, ktoré boli charakterizované a publikom rozpoznávané okrem iného práve prostredníctvom typizovanej masky a s ňou spojeným kostýmom. G. Manuwald zmieňuje napríklad masku *Manducusa*, žrúta,<sup>15</sup> ktorý môže poslúžiť ako príklad postavy *atellany*, a zároveň má mimodivadelný presah, keďže sa ako poloboh či démon zúčastňuje aj na zahájení rímskych slávností v sprievode *pompa circensis*. Od diváka sa očakávali určité vedomosti na porozumenie a rozpoznanie daného typu postavy v *atellane*. Tým pádom sa mohol dramatický konflikt v *atellane* (ako aj v inom komickom žánri napr. *palliate*) rozvíjať na základe stretu vystupujúcich typových postáv. Aby bolo pre diváka zrejmé, aký typ postavy sa zjavil na javisku a čo môže v dramatickom deji očakávať, je práve zjednotený výzor konkrétnych postáv v *atellane* aj *palliate* nesmierne dôležitý.

Okrem toho je zaujímavé všeobecne sa zamerať na sociálne postavenie hercov a s tým spojené súvislosti s maskovaním. Zvyčajne boli herci v Ríme občanmi nízkej sociálnej vrstvy, otrokmi, občanmi bez práv, čo znamenalo, že sa s hercom spájal zlý spoločenský status. V *atellane* to ale bolo inak. Tento žáner poskytoval možnosť hrať aj slobodným mladým mužom bez hrozby odňatia občianskych práv. Pre zachovanie anonymity a zakrytie pôvodu slúžila maska ako ochranný prvok ich bezpečného vystupovania na scéne.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Manuwald, G. *Roman Republican Theatre*. str. 173

<sup>16</sup> Manuwald, G. *Roman Republican Theatre*. str. 174



V opozícii k *atellane* stoja herci *mimu*, ktorí predstavovali najnižšiu vrstvu obyvateľstva. Preto sa nepovažovalo za potrebné, aby títo herci mali nasadenú masku, nemohli teda klesnúť na spoločenskom rebríčku nižšie. *Mimus* bol zároveň jediným žánrom, kde mohli vystupovať aj ženy, v období cisárstva dokonca bez kostýmu, de facto v pozícii prostitútky.<sup>17</sup> Ďalším aspektom potreby sa nemaskovať v *mime* je fakt, že *mimus* patril k energickým žánrom, sprevádzaný spevom a tancom. Mohlo sa jednať o akrobacie, hudobné vystúpenia, či vystúpenia so zvieratami. Tieto aktivity by sa s použitím masky dali ťažko predviesť, keďže by týmto činnostiam maska bránila.

Podobne spektakulárnym žánrom bol rímsky divadelný vynález – *pantomimus*. Charakteristický je pre *pantomimus* duchaplný tanec s maskou so zatvorenými ústami. Herec bol pri pantomimickej performancii vystavený veľkej fyzickej záťaži, porovnateľnou s atletickým výkonom, a to o to viac, že v nej vystupoval sám (hudobníci a zbor, prípadne sólový spevák, tvorili len doprovod pri jeho vystúpení). Maska dopomáhala vo všeobecnosti k premene postáv, ktoré mali byť znázorňované,<sup>18</sup> za predpokladu, že výmena masky by nijakým spôsobom nezdržovala a nezasahovala do dynamiky deja. Nie každý dej *pantomimu* dovoľoval prácu s premenami masky. Keďže *pantomimus* vo veľkej miere pracoval so širokou škálou mytologických postáv, neustála premena postavy za pomoci masky by narúšala dej a odvádzała pozornosť od neho. Herec mal pravdepodobne nasadenú počas celého vystúpenia iba jednu masku a v takomto prípade sa musel obzvlášť sústrediť na presné pohyby svojho tela, aby naznačil obecenstvu zmenu postavy.

Videli sme, že maska bola súčasťou inscenačnej tradície väčšiny rímskych divadelných žánrov a ukázali sme si ako mohla pravdepodobne vyzerat'. V nasledujúcich kapitolách tieto informácie dáme do kontextu použitia masky v neinštitucionalizovanom divadle a v kultúrnych predstaveniach, ktoré však tiež majú výrazné divadelné črty. Maska funguje ako jedna z nich a spája tak divadelný priestor s nedivadelným.

---

<sup>17</sup> Manuwald, G. *Roman Republican Theatre*. str. 179

<sup>18</sup> McCart, G. *Masks in Greek and Roman Theatre*, in: *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. str.265

## 2. Maska v sprievode *pompa circensis*

Ako už bolo povedané, dôležitou súčasťou verejného života v antickom Ríme boli náboženské a politické slávnosti. Najdôležitejšie z nich predstavoval rímsky triumf (*pompa triumphalis*) – oslava víťazného vojenského veliteľa, pohrebné slávnosti (*pompa funebris*) a tzv. *ludi*. Najvýznamnejšie z nich, *ludi Romani*, boli zahájené sprievodom do Círku Maximu (*pompa circensis*). Táto slávnosť sa konala za veľkej obľuby divákov, obzvlášť v období cisárstva, kedy počet zúčastnených dosahoval až 150 000 divákov, pričom „prezident“ hier (úradník, ktorý financoval a dohliadal na celé *ludi*) dokazoval svoju moc vytvorením veľkej show pred rímskym ľudom. Populárnou súčasťou hier sa stali preteky na vozoch, športové disciplíny a v období cisárstva sa pridali gladiátorské zápasy. *Pompa circensis* predstavuje sprievod, ktorý nastavuje atmosféru celej slávnosti a prostredníctvom svojej trasy cez Jupiterov chrám, Forum Romanum až do Circu Maximu spája prísne štruktúrovaný scenár so scénografiou, ktorú určuje mestská krajina.<sup>19</sup>

Sprievod možno rozdeliť do dvoch základných častí, a to *pompa hominum* (sprievod ľudí) a *pompa deodorum* (sprievod bohov). Aktérom prvej časti bol predovšetkým v čele sprievodu nesený „prezident“ hier (úradník), za ním mladí chlapci, súťažiaci, atléti a skupiny tanečníkov, každý v odpovedajúcej roli. *Pompa deodorum* potom zastupuje religióznu časť slávnosti, jedná sa o „prehliadku“ najrôznejšieho rímskeho božstva.<sup>20</sup>

### 2.1. *Pompa hominum*

Z teatrologického hľadiska tvorili najzaujímavejšiu zložku tejto časti sprievodu tanečníci. Išlo o tzv. *ludiones* (herci, performéri), cudzincov, teda obyvateľov buď úplne alebo čiastočne bez občianskych práv. Spolu so zástupom mladých chlapcov nastavovali militaristicky prísnu atmosféru v sprievode. Chlapci v ňom vystupovali v jednej zo svojich hlavných budúcich rolí – prezentovali sa ako súčasť armády (pretože rímska armáda za republiky nevyužívala žoldnierov). Tento význam v performancii sprostredkovali najmä vojenské kostýmy, ktoré vyjadrovali – ako v *pompe* tak aj na poli - prísnu hierarchizáciu armádných štruktúr a zároveň sociálne postavenie jednotlivých bojovníkov, z ktorého táto hierarchizácia vychádzala. Tance predvádzané *ludionmi* dopĺňali chlapcov v imitácii vojenskej

---

<sup>19</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 1-2

<sup>20</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 14

štruktúry: tanečníci mali takisto verné vojenské kostýmy, vrátane replík zbraní, a nacvičenú prísnu choreografiu pohybov, ktoré odpovedali zachádzaniu so zbraňou v reálnom boji.<sup>21</sup>

Z prameňov ďalej vyplýva, že *pompa hominum* obsahovala performantívne znázornenie taktiež Satyrov a Silénov. Tieto mytologické postavy úzko súvisia s divadlom – ide o členov sprievodu boha Dionýza (v rímskom variante hovoríme o Bacchovi), ktorý bol patrónom starogréckeho divadla. Je viac než pravdepodobné, že práve v tejto časti sprievodu mala maska svoje nezastupiteľné miesto, aj keď to pramene nijak explicitne neuvádzajú. Práve masky však mohli performérov ako Satyrov a Silénov bezpečne identifikovať, samozrejme spolu s kostýmami, ktoré pre *pompu circensis* doloženú sú – Satyrovia vystupovali v capej koži a predstavitelia Silénov vo vlnenej tunike s girlandami kvetov. Svojou prítomnosťou tvorili opozíciu voči začiatočnej zložke tanečníkov a mladých chlapcov: ich výstup prinášal paródiu, sexualitu a komický prvok voči prvotne nastavenej hierarchii.<sup>22</sup>

Mladí chlapci a tanečníci reprezentovali dôležitý politický aspekt rímskej spoločnosti – nasadenie do boja, disciplínu a vojenského ducha – spoločnou súhrou mimetických bojových pohybov tanečníkov a stvárnením budúcich bojovníkov. Prvá časť sprievodu je tak predstavená realisticky. V druhej časti bol vojenský poriadok postavený do parodického protikladu divokým tancom Satyrov a Silénov. Paródia sa v takomto momente neuplatňovala ako spôsob výsmechu a zneváženia. Fungovala ako efektívny spôsob komunikácie s obecnstvom, skrze zvýraznené parodické prvky. Tie boli mnohokrát atraktívnejšie a prístupnejšie divákovmu vnímaniu.<sup>23</sup>

## **2.2. *Pompa deodorum***

*Pompa deodorum* ako druhá časť sprievodu zaznamenávala príchod bohov, ktorým boli hry zasvätené, a ktorí mali možnosť sledovať z čestných miest v hľadisku celý priebeh slávnosti. Pretože sa hry konali ako nábožensko-politický obrad a ich cieľom bolo uzmiert' si bohov, aby na ľudstve nevykonávali žiadnu pomstu, prítomnosť božstva bola nutnou súčasťou celej udalosti.

### **2.2.1. „Hlavné postavy“**

Pre príležitosť konania slávností boli v sprievode prevážané sochy bohov, ktoré sa týmto spôsobom dostávali z miesta začiatku sprievodu, z posvätného pahorku Kapitol, do jeho cieľa

---

<sup>21</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 32

<sup>22</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 34-35

<sup>23</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 28-39

a miesta konania celej slávnosti, do Cirku Maximu na Martovom poli. Každý boh bol počas celej cesty osobne nesený na vlastných nosidlách (tie nosili zaplatení robotníci), aby ich mohlo celé obecnstvo dobre vidieť. Zároveň boli ich božské symboly, znázorňujúce božskú nesmrteľnosť, prevážané v špeciálnych kočiaroch, ktoré ťahali kone.<sup>24</sup>

Jedná sa o divadelný mechanizmus, v ktorom sochy bohov získali v performancii svoju „rolu“ (chrániť mesto a dohliadať na slávnosť) a vystupovali ako typizované dramatické postavy svojho druhu. Jednotlivé sochy bohov boli podobne ako postavy typizovaných komédií dobre rozpoznateľné, pretože každý boh mal určité, tradíciou dané vlastnosti prostredníctvom svojich atribútov (napr. Jupiter - vládca - blesk). V kolektívnej pamäti ostala podobizeň božstva, zobrazeného v obrazoch alebo na sochách, po generácie stále v rovnakom veku a fyziologickej stavbe bez zmeny. Opakovaná verzia podoby božstva, ktorá mala po svojej fyzickej stránke ľudskú podobu tak nadobúdala legitimitu danú tradíciou a zároveň zobrazovala ich nesmrteľnosť. Keďže nešlo o theriomorfne, či fantastické zobrazenie božstva, takáto ľudská podoba sochy vyvolávala u Rimanov z psychologického hľadiska familiárny efekt, že sú bohovia ľuďom podobní, čím sa stávajú súčasťou ich sveta.<sup>25</sup>

Na prácu so sochami bohov je v tomto prípade možné nahliadať svojho druhu ako na prácu s bábkou. Bohovia boli prostredníctvom svojich sôch personifikovaní, stávali sa postavami účinkujúcimi v rámci slávností. Inštaláciou sošnej podobizne na nosidlách sa začalo „predstavenie“. Účastníci slávností boli vnímaní ako skutočne prítomné a aktívne sa zúčastňujúce zložky – boli im napr. pridelené čestné miesta v Cirku Maximu. Diváci akceptovali, že bohovia tu sedia s nimi a pozorujú priebeh hier. Scénografický detail v podobe hustého kadidlového dymu nechal vyniknúť pompézosti a dôležitosti postáv vchádzajúcich na pôdu Cirku Maximu rovnako ako aj neživým bohom, tak aj ostatným dôležitým osobám. Takto funguje znaková rovina, popri ktorej nemožno zabúdať na rovinu pragmatickú. Pri inštalácii sôch na nosidlá, ako aj pri zaujatí postoja voči sochám ako skutočným bytostiam, s ktorými bola možná komunikácia, sa vynárajú princípy bábkového herectva.

V neposlednom rade plnili sochy bohov v sprievode edukačnú funkciu. Rímske politické a náboženské inštitúcie mali pochopiteľne ako v každej spoločnosti záujem o to, aby sa vzdelanie a teologické myšlienky dostali k čo najširšiemu spektru obyvateľstva. Keďže gramotnosť nebola ani zďaleka záležitosťou väčšiny obyvateľstva, využíval rímsky štát formu

---

<sup>24</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 56-59

<sup>25</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 46-50

performantívnej edukácie.<sup>26</sup> Tým, že sa bábky bohov „zúčastňovali“ slávností, nenásilným a efektívnym spôsobom sa už od detstva príbehy o nich vstúpili ľuďom do povedomia.

Za zásadné pritom považujeme dynamickú povahu celého predstavenia, kedy bábky bohov „išli“ v sprievode spolu so smrteľníkmi so strnulými výrazmi v svojich „kamenných“ tvárach (sochy boli vytvorené z dreva, pozlátené, čiastočne aj maľované) - ako masky. Akokoľvek to nie je možné podložiť faktami, sochy bohov a masky mohli byť svojimi súčasníkmi vnímané ako veľmi podobné entity a to z fenomenologického hľadiska (materiál), z pragmatického hľadiska (výskyt v rámci slávností), ako aj zo semiotického.

### 2.2.2. „Vedľajšie postavy“

Dramaturgia slávnosti počíta aj v tomto bode s princípom subverzie. Oficiálny božský panteón dopĺňajú nadprirodzené bytosti nepatriace ani do sveta ľudí, ani do sveta bohov. Ide o podobizne folklórnych postáv: rôznych polobohov, resp. démonov (napr. Manducus - diablík, Citteria – tárajka, Petreia – klopotajúci opilec). Opäť sa, podobne ako v prípade oficiálnych bohov, využíval silný divadelný prvok – hra s bábkou. Je pravdepodobné, že podobizne démonov boli vyformované ako kolosálne drevené bábky. Ich úlohou bolo jednak zastrášať ľudí navôkol (napr. svojou hrozivou podobizňou, ktorá mala desivý výraz tváre a doširoka otvorené ústa, alebo hrôzostrašnými zvukmi cvakajúcich zubov, ktoré dokázali vydávať), no i zabávať.<sup>27</sup> Božstvo oficiálneho panteónu performujúce v sprievode tak bolo konfrontované s neoficiálnym religióznym kultom - s najrôznejšími démonickými a polobožskými bytosťami. Spoločne vystupovali v sprievode *pompa circensis*, no démoni prinášali do publika zábavu, humor, grotesknosť a občasnú vulgárnosť.

Okrem bábok démonov boli súčasťou *pompy deorum* taktiež herci na chodúľoch: maskovaní ako démoni svojim divokým tancom vstupovali do priestoru diváka a interagovali s ním. Zároveň ich neprirodzený pohyb naddimenzovaného tela s hrozivou maskou pripomínal neobratný pohyb bábok. Preto tieto „masky“ na chodúľoch pôsobia popri sochách bohov ako podobný element, no zároveň so svojou folklórnou povahou stoja v opozícii s oficiálnym božstvom. Latham ich prítomnosť zdôvodňuje ako možnú imitáciu boha Silvana, resp. Fauna, čo je boh lesov. Jeho najmilšími spoločníkmi boli podľa grécko-rímskej mytológie práve Satyrovia.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 50-59

<sup>27</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 59-61

<sup>28</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 60

Nikde nebol zaznamenaný presne určený počet či poradie bohov, ktorí šli pri slávnostiach v sprievode a nakoniec vstúpili do Cirka Maxima a zasadli do svojich lôží. Aranžmá sa mohlo meniť každými slávnosťami, alebo podľa toho, ako postupoval vývoj celej kultúrnej performancie *pompe circensis*.<sup>29</sup>

Bábka veľmi podobne ako maska je jeden z najstarších používaných dramatických prostriedkov. Plní úlohu neživého hmotného znaku. Dovoľuje sprítomniť dramatické postavy bohov a polobohov, ktoré nepatria priamo do reálneho sveta, no pomocou masky a bábkky sú prijaté ako súčasť dramatického repertoáru. Pracujú s vedomím, že sú odlišné, prijímajú efekt istého odcudzenia. Bohovia, démoni či iné nadprirodzené bytosti mali tak možnosť vstúpiť do sveta ľudí. V *pompe circensis* sa ich úloha prelínala. Spoločne vytvárali fiktívny príbeh, ktorý spoluvytváral obsah kultúrno-spoločenského a náboženského rituálu. Bez jeho dramatizácie, (mimo iného aj skrze použitia masiek a „bábok“) by úloha sprievodu stratila čosi podstatné zo svojej úlohy v rámci konania hier *ludi*.

---

<sup>29</sup> Latham, J.A. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, str. 52

### 3. Maska na pohrebných slávnostiach

O prítomnosti masiek mimo divadelných aktivít sa dozvedáme aj z bohatých záznamov konania pohrebných slávností. Konkrétne sú známe popisy pohrebov najvýznamnejších aristokratov už za čias rímskej republiky. Doklady poskytujú spisy Polybia a Diodora, neskôr Suetonia. Zároveň však nedokážeme z ich poznatkov zložiť súvislý obraz, ktorý by bol aplikovateľný pre všetky pohreby daného obdobia. Tento fakt môže byť spôsobený vývojom samotných slávností, ako aj tým, že každý prameň môže popisovať jedinečnú udalosť, ktorá sa nemusela odohrávať spôsobom typickým pre klasické pohreby v danej dobe. Dôležitým faktorom samozrejme ostáva takisto osobnosť každého jedného historika a jeho subjektívneho pohľadu, ktorý si všímal vždy niečo iné ako ostatní.

#### 3.1. Podoba pohrebnej masky

Tradícia používania masky ako súčasť pohrebných rituálov pochádza už zo starovekého Egypta. Ako je známe, pochovávali Egypťania mumifikované telo v posmrtných maskách, čo môže byť jedným z vplyvov, ako sa maska zaviedla do rímskej pohrebnej kultúry. Na rozdiel od egyptskej tradície však nie je známe, aby sa v starovekom Ríme používala maska na zakrytie tváre mŕtvol; svoju úlohu plnila priamo počas priebehu pohrebnej slávnosti a možno ešte vo väčšej miere pri reprezentácii rodu počas celého jeho trvania.<sup>30</sup>

Akým spôsobom sa dostali pohrebné masky do rímskej kultúry, nie je úplné zrejmé. Možno uvažovať o vplyve iných kultúrnych tradícií, napr. egyptskej či etruskej. Na výrobu pohrebných masiek sa v Ríme používal vosk (aj keď nálezy z oblasti, ktoré boli pôvodne osídlené Etruskami – najmä Toskánsko potvrdzujú aj výskyt malého počtu bronzových odliatkov<sup>31</sup>). Ten sa po zatuhnutí domal'oval do čo najviac realistickej podoby človeka, ktorého mala maska znázorňovať. Je pravdepodobné, že sa maska vyrábala už za života daného človeka a po smrti sa ponechávala a vystavovala v dome zosnulého ako pripomienka jeho existencie. S istotou nie je ani možné potvrdiť, či bola maska celohlavová alebo reliéfna. Mala však otvory na oči a dovoľovala hovoriť a dýchať hercovi, resp. pohrebnému mímovi, ktorý zastupoval zosnulého počas slávnosti.<sup>32</sup>

Pokiaľ sa budeme baviť o veľkolepých pohrebných slávnostiach, je dobré mať na pamäti, že hovoríme vždy o aristokracii. Značná sociálna rozvrstvenosť rímskeho obyvateľstva

---

<sup>30</sup> Ebelová, K. *Maska v proměnách času a kultur*, str. 189

<sup>31</sup> Ebelová, K. *Maska v proměnách času a kultur*, str. 197

<sup>32</sup> Flower, H. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Str. 38

striktne rozlišovala pozíciu konkrétneho jedinca v spoločnosti a jeho sociálne role. Chudobný ľud, avšak aj deti dobre situovaných rodín, ktoré pre štát ešte nič neznamenali, boli pochovávaní v tichosti, bez verejného upozorňovania, rýchlo a v noci. Oproti tomu aristokracia mala na svoju poslednú rozlúčku omnoho väčšie časové rozpätie, ktoré činilo až niekoľko dní, a bola to dôležitá udalosť verejného života.<sup>33</sup>

### 3.2. Maska pri pohrebe člena aristokratickej rodiny

Byť členom aristokratickej rímskej rodiny znamenalo byť významným občanom rímskeho štátu a mať zásluhy na jeho prosperovaní. Preto úmrtie takého človeka muselo byť ctené vo všetkej dôstojnosti verejným aktom, pri ktorom sa rodina nie len lúčila so svojim drahým zosnulým, ale snažila sa taktiež zviditeľniť. Pohreb bol preto vhodnou príležitosťou, pretože so vzrastajúcim počtom jej významných členov a ich skvelých činov narastala aj významnosť danej rodiny v rímskych kruhoch. Súčasný štatút rodiny bol potvrdzovaný pripomienkou jej dobrej minulosti; zostať viditeľný teda znamenalo poukazovať na čo najväčší počet úspechov svojich predkov. Zviditeľnenie svojich predkov pri pohrebe a následne opakovaná reprezentácia skrze ich pohrebné masky vytvárali istú idealizovanú predstavu celej rodiny. Výhodou bolo zatíeňovanie potenciálnych neblahých činov minulosti, keďže sa do popredia dostávali výlučne všetky prospešné činy jednotlivých členov rodiny. História rodu preto minimálne pri pohrebných slávnostiach pozostávala zo sérií pozitívnych správ, čím jeho sláva vzrástla. Vytvára sa naratív deformujúci pôvodnú realitu, ktorý určuje, čo si máme zapamätať. Súčasťou tohto mechanizmu utvárania rodinnej pamäti a jej prezentovania navonok boli predovšetkým práve pohrebné masky.

Pohreb slúžil okrem iného ako komunikácia s ostatnými spoluobčanmi a ďalšími členmi spoločnosti, ako znovu sprítomnenie zosnulého a zrekapitulovanie jeho života s dôrazom na jeho zásluhy o štát. K tomu všetkému bol potrebný herec – pohrebný mím. Ako sme si ukázali už v minulej kapitole, inkarnácia bohov prostredníctvom ich bábkového mimetického napodobňovania slúžila v Ríme ako efektívny spôsob vzdelávania. Ten istý princíp memorovania na základe vizuálneho zážitku bol používaný taktiež v rámci pohrebných slávností. Maska slúžila ako esenciálna surovina pre sprostredkovanie týchto významov, pretože skrze pohrebnú masku sa formovala a zdôrazňovala verejná existencia významného člena rodu, teda jeho „sociálna rola“. Podobne ako herec vytvára na scéne dramatickú osobu -

---

<sup>33</sup> Flower, H. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, str. 96-97



rolu, takisto aj zosnulí sa navracajú do prítomnosti pozostalých ako „fiktívne postavy“ znázorňované prostredníctvom pohrebného míma.

### 3.2.1. Pohrebná slávnosť

Základným dejiskom pohrebnej slávnosti býval dom zosnulého a jeho rodiny. Dramatická performancia sa začala rozvíjať ešte pred samotným pohrebom a to momentom smrti. Zosnulý bol vystavený v dome, konkrétne v *átriu*,<sup>34</sup> počas niekoľko dní, až pokiaľ neboli vybavené všetky záležitosti pre vykonanie pohrebnej slávnosti. Celý dom bol zahalený v smútku – všadeprítomné smútočné dekorácie mali naznačovať prítomnosť zosnulého a vyzývať k trúchleniu. Keď nastal deň pohrebu, zrealizoval sa najprv sprievod, ktorý viedol z domu na Forum romanum, kde bola prednesená pohrebná reč, zvyčajne najmladším členom rodiny, ktorý okrem toho nemal v rámci slávnosti ďalšie právomoci.<sup>35</sup>

V čele sprievodu stáli pri tele mŕtveho okrem profesionálne najatých smútiacich aj hudobníci a najatí pohrební mímovia. Tí mávali nasadené masky zosnulých členov rodiny, ktoré boli inak vystavené v drevených skrinkách v *átriu* domu spolu s textom určujúcim mená a zásluhy jednotlivých predkov, prezentujúc ich hodnotu a vyznamenania. V zhode s antickou predstavou, že úmerne s pribúdajúcim vekom pribúda hodnota a dôležitosť danej osoby či veci, sa začalo pri pohrebe vždy so zobrazovaním najstarších predkov postupne až k tým nedávno zosnulým. Najprv tvorili túto maskovanú časť sprievodu rodinní príslušníci, poprípade klienti zosnulého a nie pohrební mímovia. Až z obdobia strednej republiky máme podložené dôkazy o profesionálne najatých hercoch v pohrebných sprievodoch.

Počas verejnej prezentácie rodu sa podávala charakteristika daného predka dôkladnou, no zároveň hyperbolizovanou expresivitou. Polybius zdôrazňoval realističnosť masky zosnulého predka a poukázal na dramatickú kvalitu mímov.<sup>36</sup> Maska síce znemožňovala napodobniť mimiku, no herec opakoval gestá typické pre podobu znázorňovaného (napr. charakteristické rysy chôdze). Kostýmovú zložku performancie zobrazenia zosnulého predka tvorila slávnostná róba, takisto spätá s určitou významnou udalosťou, ktorej sa zobrazovaný predok za života zúčastnil a ktorá tak mala byť pripomenutá.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Flower, H. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Str.271

<sup>35</sup> Flower, H. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Str.92-97

<sup>36</sup> Polybios VI,53–54; srv. Flower, H. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Str.37,91. Sumi, G.S. *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*. Str. 572

<sup>37</sup> Sumi, G.S. *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*, str.560

Po profesionálne najatých aktéroch nasledovali v sprievode príbuzní a priatelia a tí sa následne odobrali po pohrebnej reči na kremáciu či pochovanie tela mimo mesta, za hradbami a to z dôvodu zníženia rizika šírenia nákazy rôznych chorôb. Táto časť pohrebu sa zaraďuje medzi súkromné, preto najatí herci ostávajú v meste a so smútiacou rodinou sa stretávajú až večer, kedy sa konala hostina a opäť nastala verejná časť slávnosti. Na deviaty deň po pochovaní sa príbuzní vrátili k hrobu a pripili si na zosnulého, na oslobodenie jeho hriechov.<sup>38</sup>

### **3.2.2. Hry a performancie ako zosobnenie mŕtveho**

Z teatrologického hľadiska je dôležitý performantívny moment celej slávnosti, ktorý by sme mohli pomenovať ako „odohranie a zosobnenie mŕtveho“. Pohrební mímovia sa v deň konania pohrebu zúčastňovali ceremónie s maskami, reprezentujúc predkov rodiny, ktorí odprevádzajú zosnulého na jeho ceste spolu s ešte žijúcimi členmi rodiny. Vtedy dostával zosnulý opäť podobu živého skrze mímov, ktorí odohrávali jeho správanie a skutky.

Zosobnenie predkov rodiny za pomoci masiek sa ráta ako jediná performantívna aktivita v deň pohrebu. Počas iného dňa sa konali divadelné predstavenia, väčšinou tragédie a pretexty, ktoré pripomínali život zosnulého a boli venované jeho pamiatke. V rámci pohrebnej slávnosti boli čoraz rozšírenejšie a obľúbenejšie gladiátorské zápasy. Nie len že poukazovali na moc rodiny, ktorá ich sponzorovala, no mali takisto predstavovať cnostné hodnoty ako charakteristický prvok zosnulého, aby sa aj týmto spôsobom uctila jeho pamiatka.<sup>39</sup>

### **3.3. Konkrétne podoby pohrebných hier cisárov starovekého Ríma**

Ako ukážka konkrétnej podoby toho, čo sa počas pohrebných hier mohlo z hľadiska performancie s maskou odohrávať a aké boli kompetencie mímov, nám poslúžia popisy pohrebov významných rímskych predstaviteľov štátu. Na nich bude možné ukázať ako dochádzalo postupom času k vývoju slávností a aké teatrálne možnosti v sebe ukrývalo predvádzanie míma.

Historik Diodoros sa ako prvý zmiňuje o pohrebnom mímovi ako profesionálovi, ktorý bol najatý na pozorovanie aristokrata už počas jeho života. Jeho úlohou bolo vnímať a nasávať jeho správanie, gestá, ba dokonca aj konkrétne správanie v určitých situáciách, aby ho mohol

---

<sup>38</sup> Flower, H. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Str. 93

<sup>39</sup> Flower, H. *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Str. 92,99. Sumi, G.S. *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*. Str.580

počas pohrebnej slávnosti čo najvernejšie napodobniť. Zmieňuje v tomto kontexte pohreb rímskeho politika Aemillia Paullusa (229 – 160 pnl) <sup>40</sup>, ktorý počas svojho života dosiahol dvakrát najvyšší politický úrad – úrad konzula – a bol taktiež víťazným vojenským vodcom v tretej macedónskej vojne. S Polybiom sa Diodoros zhoduje v popise míma ako imitátora, ktorý v tej dobe ešte bez pomoci slov, len pantomimicky zobrazil v sprievode jednotlivých zosnulých predkov. <sup>41</sup>

Suetoniova správa z pohrebných hier Caesara na prelome republikánskeho a cisárskeho Ríma nás posúva ku vnímaniu míma už ako herca, ktorý pre svoju performanciu používal celú škálu výrazových prostriedkov vrátane slovného prejavu, čím sa celá atmosféra posúvala od vážnosti až ku paródii (viď ďalej príklad Vespasianovho pohrebu). Hercov prejav bol v tejto podobe menej kontrolovateľný z dôvodu, že neexistoval žiadny konkrétny scenár, ktorého by sa herec mal držať a prednášať naučený text - je zrejmé, že časť prejavu prebehla formou improvizácie a zároveň slovo dodávalo výstupu možnosti väčšej interpretácie než len pantomimické zobrazovanie. <sup>42</sup>

S popularitou danej osobnosti stúpala zároveň aj pravdepodobnosť väčšieho počtu obecenstva na pohrebnej slávnosti. Aplikovaná forma paródie mohla opäť slúžiť ako prvok memorovania si spomienky na daného zosnulého, podobne ako bola paródia využívaná v sprievode *pompa circensis*, popisovaného v predchádzajúcej kapitole tejto práce.

K Caesarovmu pohrebu je ešte zaujímavý doklad o tom, že sa na ňom objavilo päť hercov, pričom každý z nich predstavoval inú fázu Caesarovho života, či iný jeho dôležitý moment. <sup>43</sup> Caesar sa tak v priebehu pohrebnej performancie stal svojim spôsobom dramatickou postavou, ktorá bola oproti historickému Caesarovi pochopiteľne silno štylizovaná, pričom sa poukazovalo na silné a dôležité okamihy života tohto fiktívneho Caesara. Jednotliví herci postupne sprítomnili rôzne sociálne role, ktoré zastával v rímskom štáte: súdiac na základe známych faktov z Caesarovho životopisu sa mohlo jednať napr. o Caesara ako víťaza vo vojne, Caesara ako triumvira a pod. Takto vyzdvihnuté dôležité historické momenty stvárnené v pomere jeden herec – jeden triumf majú možnosť vyniknúť a pri následnom spojení si všetkých častí vzniká Caesar ako výnimočná osoba. Samozrejme je treba vziať do úvahy, že Caesar ako jedna z najvýznamnejších osobností rímskej histórie mal aj výnimočnejší pohreb

---

<sup>40</sup> Diod. 1.25.2

<sup>41</sup> Sumi, G.S. *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*, str.560

<sup>42</sup> Sumi, G.S. *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*, str. 567

<sup>43</sup> Sumi, G.S. *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*. ,str. 567-571

a preto niektoré jeho prvky môžu byť takisto výnimočnejšie a nemusia byť vypovedajúcimi vzhľadom k iným aristokratickým pohrebom danej doby.

Explicitný doklad využitia textových replík ako súčasť pohrebných mimetických performancií v maske podáva Suetoniova zmienka, tentokrát o hercovi, ktorý počas pohrebnej slávnosti stvárnil cisára Vespasiana, mimo iného aj prostredníctvom paródie, na čo odkazuje konkrétna situácia - Nakoľko bol cisár známy svojou šetrnosťou, herec Favor v roli Vespasiana sa údajne opýtal obecnstva: „Koľko stál môj pohreb?“ a na odpoveď zareagoval, že to mala byť omnoho menšia čiastka s dodatkom: „To ste ma mali radšej hodiť do Tiberu!“<sup>44</sup> Povahová črta zosnulého cisára, ktorú herec týmto spôsobom vo svojej performancii vytvoril, pracuje s hyperbolizáciou a vyznieva tak parodicky – podobne ako sme to videli na spodobnení bohov v sprievode *pompa circensis*.

Pohreb ako zdramatizovaná slávnosť s výraznými mimetickými a performantívnymi prvkami sa môže javiť ako kultúrna zvláštnosť. Rituály, ktorými prebiehajú dnešné moderné pohreby, je však taktiež možné vnímať optikou divadelných štúdií, akcentujúc najmä tragédiu odchodu zosnulého člena rodiny. Pohreb aristokrata v antickom Ríme je výrazne divadelnejší, pretože omnoho viac pracuje s mechanizmami mimózy a dramatizácie, keď premieňa zosnulého prostredníctvom maskovanej performancie na svojho druhu dramatického hrdinu. Jeho „výstup“ sa navyše neobmedzuje na aktuálnu performanciu. Jeho postava sa objavovala pri ďalších pohrebných slávnostiach a skrz masku v *átriu* bola neustále prítomná v sídle rodiny, čím sa rozširuje repertoár postáv do scenára rodinného dedičstva, ktoré nemá byť zabudnuté, ale má byť prezentované budúcim generáciám.

---

<sup>44</sup> Sumi, G.S. *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*. Str.565

## Záver

Maska, putujúc v antickom Ríme z verejných slávností do rôznych divadelných žánrov, zastávala na starorímskom javisku výraznú pozíciu – či ide o divadelné javisko v pravom slova zmysle, alebo o nedivadelnú performanciu vo verejnom priestore. V oboch prípadoch je zrejmé, že maska bola dôležitým semiotickým prvkom týchto udalostí a mala schopnosť ovplyvňovať významy zobrazované v danom okamihu.

Pri spätnom pohľade na pôvod masky v Ríme sa môžeme opierať o dva najhlavnejšie vplyvy: o etruskú kultúru slávností, v ktorých vystupovali maskovaní tanečníci, a o grécku divadelnú kultúru, na ktorej je rímske divadlo založené. Starorímske maskovanie so sebou nesie aj mnohovýznamovosť vo viacerých rovinách. Do úvahy treba zobrať aj pohrebné rituály kultúr, ktoré mohli rímske pohrebné slávnosti ovplyvniť (v tomto prípade predovšetkým egyptské zvyky).

Rozoznávaciú funkciu plnila hlavne v divadelných žánroch. Na základe jej výzoru bolo možné erudovanému divákovi „predpripraviť“ prostredie a vystupujúce postavy. Dej sa tak nemusel zdržovať predstavovaním a mohla sa lepšie rozvíjať zápleтка. Maska s otvorenými ústami sa používala pre žánre prebrané z gréckeho prostredia. Išlo o komédiu, tragédiu a *atellanu*, kde sa konflikt rozvíjal na strete typizovaných postáv a maska práve túto identifikáciu umožňovala. V *atellane* zároveň dávala anonymitu hercom, ktorí nechceli, aby ich spoločenský status bol poškodený odhalením účinkovania v divadle, pretože herectvo bolo určené pre občanov bez práv. Naopak zatvorené ústa mala maska pre rímsky *pantomimus* a ako jediný nemaskovaný žánr v rímskej divadelnej kultúre možno považovať *mimus*.

V *pompe circensis*, ako sprievode zahajujúci rímske *ludi*, sa stretávali postavy známe z divadelných žánrov. Prvá časť, *pompa hominum*, reprezentuje *ludionov* – tanečníkov a mladých chlapcov pripravujúcich sa na svoju budúcu funkciu v armáde. Vystúpenie bolo doplnené Satyrmí a Silénmi. *Pompa deodorum* predstavovala prehliadku oficiálneho božstva, ktoré sa malo hier zúčastniť. Bohovia vo forme sôch spolu s polobohmi ako drevenými bábkami sa spoločne dopĺňajú. Maskovaní Satyrovia, v prvej časti sprievodu a nadprirodzené bytosti démonov, ktorých znázornili herci v maskách a na chodúľoch, v druhej časti sprievodu predstavujú parodickú zložku. Funguje ako edukačný prvok pre rímske obyvateľstvo. Paródia v sprievode nastavovala atmosféru celých hier a vďaka nej bolo možné efektívnejšie memorovanie. Keďže rímska kultúra bola hlboko prepojená s náboženstvom, to sa vďaka prítomnosti bohov a mytologických postáv prinieslo v príbehu sprievodu. Maska zároveň

prinášala princípy podobné hry s bábkou – obe ako prvok pre personifikáciu a s istými technickými požiadavkami (napr. prítomnosť herca, ktorý bude „oživovať“)

V rámci rímskych slávností nemožno opomenúť pohrebné slávnosti, kde maska mala takisto svoje zastúpenie. Zaujímavé je, že viac ako rekvizita pri performovaní slúžila ako samotný artefakt pre reprezentáciu aristokratickej rodiny. Masky zosnulých boli vystavené v dome v *átriu*, kde zohrávali svoju sociálnu rolu – vážnosť rodiny bola založená na množstve úspešných predkov a takto vystavená maska spolu s hodnotami tvorila knižnicu rodu. Masky sa pravdepodobne vyrábala už za života, aby mohla čo najvernejšie kopírovať podobu tváre a používala sa len pri pohrebe člena rodiny. Narastajúci trend sprítomňovať celý rod zosnulých skrze najatých pohrebných mímov zahŕňal performantívne aktivity. Mímovia napodobňovali pohybom tela zosnulého napr. v charakteristickej chôdzi a tvorili sprievod od najstaršieho po najmladšieho člena rodiny. Spolu so žijúcimi odprevádzali mŕtveho ku bránam mesta, aby mohol byť vykonaný pohreb. Ďalšie dni po pohrebe sa konali divadelné hry na oslavu zosnulého. Súčasťou týchto slávností sa časom stávali aj gladiátorské hry.

V tejto práci sa stretáva pojem masky z rôznych uhlov. Hlavná je potreba vytvoriť pre diváka existenciu neprítomného. Divadelné formy prenikajúce do náboženských rituálov či sociálnej prezentácie sú neoddeliteľnou súčasťou verejného vystupovania, ktoré je typické pre rímsku kultúru. Preto aj ich skúmanie vo forme divadla, či performantívnych aktivít je spoločne previazané a nemôže fungovať jedno bez druhého.

## Bibliografia

- Ebelová, K. *Maska v proměnách času a kultur*, Praha: Grada, 2012.
- Latham, J. *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Manuwald, G. *Roman Republican Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Marshall, C. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006
- McCart, G. *Masks in Greek and Roman Theatre*. In: McDonald, M. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009
- Savarese, N. (ed.). *In Scaena. Il teatro di Roma antica/The Theatre in Ancient Rome*, Miláno: Electa, 2007.
- Shepherd, S. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Stehlíková, E. *Římské divadlo*, Praha: Akademie muzických umění. Divadelní fakulta (DAMU), 1993.
- Stehlíková, E. *Antické divadlo*, Praha: Karolinum, 2005.
- Sumi, G. S. *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*. In: *The American Journal of Philology*, s. 559-585, Baltimore: John Hopkins University Press, roč. 4, 2002.