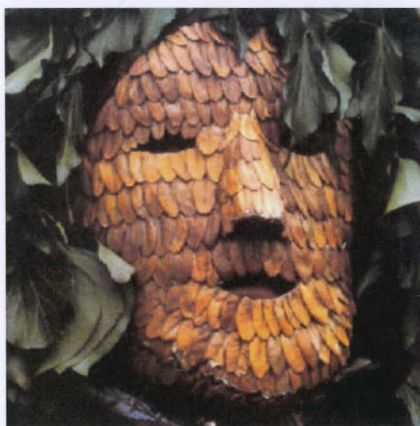


UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury

Obecná teorie a dějiny umění a kultury - kulturologie



Vít Erban

Maska a tvář

hra s identitou v mezikulturních proměnách

Mask and the Face:

The Play with Identity in Cross-Cultural Transformations

Disertační práce

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

vedoucí práce

PhDr. Václav Soukup, CSc.

2010

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Vít Gulam

Děkuji vedoucímu práce PhDr. Václavu Soukupovi, CSc. za podporu a důvěru, kterou do této práce od počátku vkládal – byly mi velkým povzbuzením a motivací.

Děkuji své ženě Evě a synu Vojtěchovi za všechny čas, který mi k práci s tak naprostým pochopením poskytli – doufám, že jej budu moct oběma vrátit.

| | |
|---|-----|
| ÚVOD | 5 |
| 1. MASKA JAKO PŘEDMĚT STUDIA A VÝZKUMU | 10 |
| 1.1. Charakteristika stávající situace | 10 |
| 1.2. Typologie základních přístupů a počátky studia | 13 |
| 1.3. Přehled a kritické shrnutí současných děl | 17 |
| 1.3.1. <i>Vybraná zahraniční produkce</i> | 17 |
| 1.3.2. <i>Vybraná domácí produkce</i> | 41 |
| 1.4. Nejčastější stereotypy a limity porozumění | 48 |
| 2. PŮVOD, VÝZNAM A PODSTATA MASKY | 52 |
| 2.1. Otázka původu a vzniku masky | 52 |
| 2.1.1. <i>Původ masky jako hmotného artefaktu</i> | 52 |
| 2.1.2. <i>Původ masky jako stavu vědomí</i> | 59 |
| 2.1.3. <i>Mimetické jevy v přírodě</i> | 62 |
| 2.2. Etymologie a sémantika pojmu maska | 70 |
| 2.2.1. <i>Zdroj a vývoj pojmu maškara</i> | 71 |
| 2.2.2. <i>Zdroj a vývoj pojmu persona</i> | 72 |
| 2.2.3. <i>Zdroj a vývoj pojmu larva</i> | 74 |
| 2.2.4. <i>Alternativní pojmy lidové tradice</i> | 76 |
| 2.2.5. <i>Kulturní variabilita pojmu</i> | 77 |
| 2.3. Typologie a definice masek | 81 |
| 2.3.1. <i>Maska v rejstříku svých variací</i> | 82 |
| 2.3.2. <i>Maska jako předmět vymezení</i> | 90 |
| 2.4. Podstata masky a princip maskování | 99 |
| 2.4.1. <i>Maska jako prostředek hry s identitou</i> | 100 |
| 2.4.2. <i>Kontinuum performativních modů podle J. Emigha</i> | 102 |
| 2.4.3. <i>Výhledy a možnosti dalšího studia</i> | 110 |
| 3. MASKA JAKO NÁSTROJ STUDIA A PRAXE IDENTITY | 115 |
| 3.1. Maska a tvář | 115 |
| 3.1.1. <i>Alternativní typologie personifikačních figur</i> | 117 |
| 3.2. Mezikulturní studium identity, individuality a „já“ | 122 |
| 3.3. Vybrané souvislosti studia a praxe identity | 133 |
| 3.4. Maska jako médium kulturně specifické hry s identitou | 137 |
| 3.4.1. <i>Balijský trans a javánská hra stínů</i> | 138 |
| 3.4.2. <i>Okřídlená duše a zírající oči Kwakiutlů</i> | 146 |
| 3.4.3. <i>Prívěšky inuitské identity a evropské svátky těla</i> | 155 |
| ZÁVĚR | 172 |
| LITERATURA | 176 |
| ABSTRAKT | 182 |

ÚVOD

„Jaká byla tvoje původní tvář – předtím, než ses narodil?“

(zenový kóan)

Žijeme v době, která se vyznačuje hledáním, vytvářením a vymezováním identit na úrovni individuální, skupinové, kulturní, náboženské, názorové a celé řady jiných. Téma identity je jedním ze základních témat současného životního stylu. Lze předpokládat, že jde o jeden z důsledků globalizace přesně ve smyslu Lévi-Straussových předpovědí, že unifikace půjde ruku v ruce s partikularizací jako dvě protikladné, ale vzájemně se doprovázející tendence, jež ve svém výsledku zajišťují jakýsi optimální stav mezi vědomím sounáležitosti a pocitem jedinečnosti, mezi kulturní homogenitou a diverzitou. Téma naší práce se tak těsně dotýká aktuálního tématu našich životů i širších kulturních a interkulturních procesů a dějů, ačkoliv k němu přistupuje zdánlivě oklikou, prostřednictvím na první pohled poněkud archaického či exotického, odtažitého tématu masek. Naším záměrem je uchopit masku (oproti tradičním definicím, typologiím a klasifikacím) jako prostředek lidské hry s identitou a ukázat, nakolik může být maska (a zvláště kulturně variabilní vztah mezi maskou a tváří) vhodným prostředkem ke studiu pojetí identity, konceptu individuality a prožitku "já" určité kultury.

Přestože faktograficky naše práce čerpá zejména (nikoli však výhradně) z kulturní antropologie, etnologie a etnografie, z hlediska zvolené metodiky chce uchopit takto vymezený předmět zájmu kulturologicky. Kulturologickou metodou zde máme na mysli jednak širší, do značné míry interdisciplinární záběr, jenž plodně kombinuje paradigmaty i poznatky humanitních, sociálních a přírodních věd, ale také (v současných sociálních oborech nepříliš populární) snahu či úsilí směřovat, případně i dospět k podstatě

zkoumaného jevu v proměnlivosti všech jeho kulturních či kontextuálních variant, v jeho univerzalitě a obecnosti. Neméně důležitým aspektem kulturologické metody je pokus nahlédnout a pochopit zkoumaný jev v jeho jedinečnosti a specifčnosti, jež nelze redukovat převedením tohoto jevu z oblasti kultury (jako relativně autonomní a specifické sféry reality) na jakoukoliv méně komplexní úroveň. Naše práce tak svým pojetím navazuje na významné teoretiky kultury jako byl Johann Huizinga (který uchopil a přesvědčivě vyjádřil herní podstatu lidské kultury), Roger Caillois (především v jeho nereduktivní typologii základních herních principů) a novější době Richard Schechner (v jeho důrazu na flexibilitu a proměnlivost nejrůznějších performativních žánrů na kontinuální škále mezi rituálem a divadlem). V tomto smyslu lze naši práci chápat též jako skromné vyjádření úcty památce teoretika imaginace, hry a komiky, pedagoga Vladimíra Boreckého, mezi jehož četné studenty, které významně ovlivnil, se hlásíme. V oblasti samotného studia masek navazujeme zejména na práce antropologa A. Davida Napiera a teatrologa Johna Emigha, jejichž závěry se pokusíme aplikovat a plodně rozvinout.

Naše práce tak nemá charakter primárního výzkumu, nýbrž chce sumarizovat, systematizovat, ve vzájemném kontextu kriticky zhodnotit, rozvinout a nově využít poznatky, kterých se v předmětu našeho zájmu do dnešní doby nashromáždilo až příliš velké množství na to, aby se tříbily samy od sebe jednoduchou návazností hrstky vzájemně spolupracujících badatelů na své předchůdce. Jak uvidíme, dosavadní studium masek je až příliš vzdáleno tomuto ideálnímu případu a náš zevšeobecňující záměr se rozhodně neobjevuje během posledního půlstoletí poprvé.

Náš pokus přispět k tomuto úsilí bude mít tři základní části či fáze, jež je možné co nejhutněji a nejvýstižněji vyjádřit následujícím způsobem jako tři základní cíle, ke kterým hodláme směřovat:

- shrnout, utřídit a zhodnotit některé zásadní práce o maskách, které jsou u nás prakticky neznámé a poskytnout tak inspiraci u nás velmi rozvinutému, avšak ve svém oboru i prostředí poněkud zakonzervovanému studiu lidových masek
- odrazit se od tradičních hypotéz vzniku a vývoje masky a pokusů o její definici či typologizaci směrem k vyjádření podstaty masky a principu, na němž je založeno každé maskované představení v proměnlivosti svých kulturních i kontextuálních variant
- využít takto nalezenou podstatu zkoumaného jevu jako prostředek interpretace širších kulturních souvislostí - konkrétně využít masku jako prostředek studia mezikulturně rozmanitého pojetí a zacházení s identitou, individualitou a „já“ a tím tak nabídnout současnému studiu masek určité nosné a jednotící téma

Kromě metody, východisek a záměrů je nicméně třeba připojit i vysvětlení ustáleného pojmového spojení, které v naší práci (zejména v její druhé polovině) budeme často používat. Jak uvidíme, všechny abstraktní pojmy, jež úzce souvisejí s pojmem identita (individualita, osoba, subjektivita, já...) jako její zdroje, aspekty či projevy se v literatuře a u různých autorů definují velmi různě. Místo abychom některému z nich dali přednost, rozhodli jsme se pro vlastní formulaci a pojetí. Naše spojení „identita, individualita a já“ vyjadřuje výsledný trs tří částečně se překrývajících, avšak ne zcela ekvivalentních významů.

Pojmem „identita“ máme na mysli *sebeurčení* či *sebevymezení* v jeho nejširším smyslu - ať už jsou jeho zdrojem ryze individuální zkušenosti, prožitky či city, nebo kolektivní, sdílené vzorce myšlení a vnímání. Pojem identita tak v našem pojetí zahrnuje jak vědomí jedinečnosti (např. osobní identita), tak i vědomí sounáležitosti (např. kulturní, sociální či názorová identita).

Pojmem „individualita“ rozumíme teoretický (ať už explicitně formulovaný, nebo spíše implicitní a podvědomě používaný) *koncept individuality* typický či specifický pro určitou kulturu jako významný aspekt jejího world view (výkladu světa) – tedy to, jak každá určitá kultura formuluje, zdůvodňuje či využívá fakt, že ne všichni fyziologičtí jedinci a příslušníci dané skupiny jsou podobní, natož pak totožní.

Pojmem „já“ máme na mysli individuálně reflektovaný a zakoušený *prožitek této jedinečnosti*, avšak opět v jeho nejširším smyslu – ať už je projevem ryze osobních zkušeností, citů a postojů, nebo výsledkem vštípeného konceptu individuality. Důraz na subjektivní povahu tohoto pojmu vyjadřujeme tak, že jej oproti oběma předchozím zpravidla klademe do uvozovek („já“).

Lze tak říct, že zatímco *identita* je v našem pojetí společnou a jednotící bází obou ostatních pojmů (které však ve své šíři překračuje, protože kromě nich obsahuje též pohled skupiny na sebe sama), *individualita* vyjadřuje úhel pohledu od skupiny směrem k jedinci, zatímco „já“ úhel pohledu jedince na sebe sama. Všechny tři pojmy vyjadřujeme zpravidla v ustáleném spojení - identita, individualita a „já“ – abychom současně obsáhli pokud možno všechny aspekty lidské zkušenosti, jež maska rozehrává, rozpracovává, rozvíjí a současně (ve své kulturní rozmanitosti) zůstává jejich trvalým projevem a odrazem.

Po dlouhé rozvaze jsme se rozhodli nezahrnout do naší práce obrazovou předlohu. Důvodem je, že tématem práce nejsou ani tak výtvarné či vnější atributy masek, jako spíše významové vztahy a kulturní souvislosti, které vyfotografovat nelze. Navíc, v současných pracích až přebujelý důraz na efektní obrazovou složku nevědomě devaluje masku na mrtvý muzeální artefakt omezený ve svém účinku na ryze výtvarnou či estetickou hodnotu. V neposlední řadě je třeba si uvědomit, že některé masky měly či dosud mají ve svém původním kontextu posvátný rozměr a jejich volné foto-

grafování, kopírování a přetiskování lze považovat za projev kulturního vykrádání, které nebere ohled na práva skupin rozhodovat o způsobech nakládání s jejich tradičním duchovním vlastnictvím. Jedinou výjimku jsme učinili v případě titulní strany, kterou kráší maska „Šeredného Chläuse“ ze švýcarského kantonu Appenzell (oblasti Urnäsch), jehož jsme si zvolili za jakéhosi maskota naší práce.¹

Spolehli jsme se tedy pouze a výhradně na slova v důvěře, že skrze svou barvu a tvar, vrstevnatost, nejednoznačnost a přibližnost dokáží adekvátně zprostředkovat alespoň v náznaku autentický účinek masky v její síle a dynamice.

¹ Převzato z MACK (ed.) 1994, s. 190. Jde pravděpodobně o velmi archaickou masku představující divého muže jako personifikaci přírodních sil vegetace, který s cinkotem svých zvonců a jódlováním obchází v předvečer Nového roku obydlí, kde bývá pohoštěn. Vytváří protějšek k masce „Pěkného Chläuse“, který se zdá být nositelem kultury a tradice. Obě masky se občas přízračně kombinují v masce „Pěkného – šeredného Chläuse“.

1. MASKA JAKO PŘEDMĚT STUDIA A VÝZKUMU

1.1. Charakteristika stávající situace

„*Studium masek stále pokračuje. Stále se máme z posvátného světa masek co dozvídat a objevovat. Masky jsou hierarchické, náboženské a duchovní reprezentace neznámého. Pro kohokoliv je těžké plně pochopit, jakou důležitost měly masky pro minulé civilizace. Mnohé z toho, co víme, se nadále pokládá za hypotetické a neúplné. Antropologové však učinili ty nejlepší pokusy ve snaze porozumět těmto objektům, jejich významům a funkcím.*“²

Těmito slovy uzavírají autoři příslušné heslo v nejnovější pěti-svazkové *Encyclopedia of Anthropology*. Patrná rozpačitost tohoto odstavce (spolu se sklony k prázdným a obecným frázím) poměrně výstižně, i když nezáměrně vystihuje neuspokojivý stav antropologického studia masek. I samotné zpracování hesla je výmluvné. Nepokouší se shrnout a zhodnotit dosavadní poznatky, jak bychom od hesla v tak významné a obsáhlé encyklopedii čekali, ale prakticky jen popisně vyjmenovává funkce, případně formy masek na jednotlivých kontinentech. Tento výčet je navíc téměř výhradně převzat z klasického, dnes už čtyřicet let starého díla Andree Lommela. Jak je patrné ze seznamu použitých a doporučených zdrojů, autoři ke zpracování hesla nepotřebovali a možná ani nezaregistrovali novější monografie, které se v průběhu posledních desetiletí objevily, navíc jeden z uvedených titulů si patrně pouze dohledali v katalogu, aniž by do něj nahlédli³.

Pokusíme-li se utřídit odbornou produkci o maskách během posledních pěti desetiletí, můžeme být překvapeni zjištěním, že navzdory výše citovaným proklamacím o významnosti tohoto té-

² Russel – Etmanskíe, In: BIRX (ed.) 2006, Vol. 4, s. 1546-1549.

³ Jinak si nelze vysvětlit skutečnost, že do výčtu základních antropologických děl o maskách zařadili autoři dílo, které pojem „maska“ používá v titulu pouze jako metaforu. Jde o významné, ale masek se jen letmo dotýkající dílo Davida Richardse *Masks of Difference: Cultural Representations in Literature, Anthropology, and Art* z roku 1995, které se zabývá konstrukcí „divožství“ jako specifickém kulturním žánru v době kolonizace.

matu pro antropologii a o snahách antropologů tomuto jevu porozumět, masky nikdy nijak zásadním tématem pro kulturní a sociální antropologii nebyly, a že ta díla, která studium masek obohatila a významně prohloubila naše porozumění, pocházela (až na několik čestných výjimek) z jiných, spíše humanitních nežli sociálních oborů. Proto například Elisabeth Tooker ve svém shrnutí dosavadního studia masek z roku 1983 hned úvodem přiznává: *„Masky a maskování dlouho fascinovaly západní svět (...) Nicméně, jen relativně málo antropologické práce bylo v této oblasti vykonáno a i ta antropologická literatura, jež byla maskám věnována, se z převážné části skládá z poměrně malého počtu roztroušených statí a několika poznámek ve studiích primárně zaměřených na jiná témata. Téma masek tedy můžeme považovat za otevřené mnohem hlubšímu vědeckému zkoumání.“*⁴

Dalším rysem studia masek je fakt, že jednotliví badatelé a autoři (opět až na několik čestných výjimek) na sebe jen minimálně reagují či odkazují a jen výjimečně si navzájem vyjasňují své názorové pozice. Proto nelze prakticky hovořit o nějaké kumulaci či třibení poznatků a interpretačních metod, ale spíše o jakési velmi přetržité tematické linii. Z ní se tu a tam vynoří nějaký významný, dosud nepovšimnutý aspekt, jenž by si zasloužil další rozpracování a zhodnocení, každý další autor však raději přistoupí k tématu masek zcela po svém, prakticky nezatížen východisky a závěry děl předešlých. Můžeme proto hovořit pouze o lepších či méně vydařených pokusech porozumět maskám, ale jen těžko můžeme formulovat a shrnout dosažené poznání a definitivně uzavřít slepé uličky.⁵

⁴ Tooker, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 12.

⁵ Podle Elisabeth Tooker se tento jev zdaleka netýká jen tématu masek, nýbrž je určitým varovným příznakem roztržitosti celé antropologie a následného oborového zmatení: *„Malé skupinky vědců bádající na úzkých oblastech výzkumu s mizivým povědomím o výzkumu těch druhých (...) pracují se zcela protichůdnými předpoklady a tudíž i závěry.“* (Tamtéž, s. 13).

Na druhou stranu se mnozí autoři až překvapivě shodují na příčině tohoto stavu. Např. Gary Edson shrnuje: „*Prvních badatelů bylo málo a jejich terénní práce byla často omezena na jednu geografickou lokaci nebo domorodou skupinu.*“⁶ Cara McCarty a John W. Nunley poukazují na tentýž problém jinými slovy: „*Mnoho bylo o tématu napsáno, ale zřídka bylo diskutováno z globální perspektivy.*“⁷ Také N. Ross Crumrine volá v úvodu svého sborníku po „*diskuzi a vyvinutí obecné teorie masky.*“⁸ Jde v podstatě o tradiční problém všech mezikulturně zacílených výzkumů – dílčí a konkrétní (byť často objevné) studie podepřené poctivým terénním výzkumem nakonec dalece převáží nad odvahou dobrat se nějakých univerzálně platných závěrů a zevšeobecnění. V některých tradičních tématech (jako je náboženství, rodina či právo) si už antropologie dokázala najít metodologickou střední cestu mezi „pouhou deskripcí“ a „neadekvátní generalizací“, téma masky však na tento metodický klíč stále čeká. Neboli, víme už celkem dobře, čím vším může maska být (v jednotlivých prostředích, tradicích a situacích) ale jen málo víme, co je společným jmenovatelem všech těchto případů, co obnáší samotný princip maskování a co je podstatou masky – neboli evolučním, psychickým či sociálně-kulturním zdrojem lidské potřeby se maskovat. „*Tedy, průzkum masek jediné kultury nemůže být dostatečný vodítkem k nějakému závěrečnému shrnutí. Pouze vyčerpávající studium masek celého světa a ve spektru rozmanitých kultur může osvětlit význam masky pro prvotního člověka a zprostředkovat nám něco z představ, jež stály za jejím vznikem a používáním. Výsledky takového průzkumu nemohou být shrnuty v jediné větě. Budeme mít co dočinění se spoustou myšlenek, nicméně – k našemu nemalému překvapení – se vynoří společné jmenovatele, jež je*

⁶ EDSON 2005, s. 1.

⁷ McCarty – Nunley, In: NUNLEY – McCARTY (ed.) 2000, s. 15.

⁸ Crumrine, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 1-2.

*všechny spojí.*⁹ napsal optimisticky před čtyřiceti lety Andreas Lommel v úvodu ke své pionýrské práci, v níž se ostatně pokusil svou předpověď uskutečnit. Nicméně jeho slova platí dodnes - jako vytyčený, ale stále nenaplněný program.

1.2. Typologie základních přístupů a počátky studia

Pokusme se tedy hlouběji a obsírněji, než nám umožňuje dotyčné slovníkové heslo, uchopit a vyjádřit základní etapy, díla, přínosy i omyly dosavadního studia masek.

Gary Edson poněkud nahodile a ne zcela jasně rozlišuje tři základní přístupy, které byly a dosud jsou k interpretaci masek používány.¹⁰ Prvním z nich je podle něj 1) snaha zařadit a vsadit každý aspekt masky či maskovaného představení do předem připraveného výkladového schématu (který však může být velmi vzdálen původnímu kulturnímu kontextu). Druhým přístupem je 2) důraz na dynamiku sociálních vztahů v momentálních podmínkách, v nichž se tradiční masky mohou projevat jako nástroje stratifikace či symboly příslušnosti a identity a tím tak ztrácet své původní funkce a nabývat nové. Třetím přístupem je 3) snaha stanovit a posoudit autenticitu jednotlivých typů masek v určitých tradicích a vysledovat možné mezikulturní vlivy mezi nimi. *„Všechny tyto přístupy poskytly cenné poznatky, neosvětlily však obecný význam masek a maskování.“*¹¹

Elisabeth Tooker přichází s lépe využitelnou typologií výkladů masek podle toho, zda jsou primárně zaměřené na 1) jedince a tedy na psychiku, 2) na sociální vztahy a tedy na společnost, nebo 3) na koncept kultury jako určitou relativně autonomní síť významů. Jak Tooker zdůrazňuje, každé z těchto tří východisek pochopitelně přichází s odlišnými odpověďmi na otázku, co je podstatou masky a

⁹ LOMMEL 1972, s. 8.

¹⁰ Srov. EDSON 2005, s. 2. Velmi zhruba a přibližně by se Edsonova typologie dala ilustrovat na příkladu evolucionistické, funkcionalistické a difuzionistické školy.

¹¹ Tamtéž, s. 2.

principem maskování, ale kupodivu ani v rámci těchto tří výkladových vzorů neexistuje shoda v tematických podotázkách, natož pak v odpovědích na ně.¹²

Tyto a podobné typologie lze samozřejmě samy o sobě dále dělit do určitých typů podle míry obecnosti či konkrétnosti, jakou zvolily, či je přikládat na sebe a sledovat, do jaké míry se v jednotlivých bodech překrývají či rozcházejí. O samotné masce nám sice mnoho nepoví, ale jsou poměrně ilustrativní pro představu, jaké typy problémů, otázek a témat mají západní badatelé tendenci hledat, nacházet a řešit. To může být významné pro odkrývání určitých západních stereotypů ve vnímání masky, jež jsou dány kulturní tradicí, a proto je nereflktujeme ani neproblematizujeme, ačkoliv pro (domorodého) účastníka maskovaného představení mohou být až směšně irelevantní.

Kromě typologií přístupů k masce jsou v tomto smyslu neméně výmluvné také diachronní přehledy. Obecné shrnutí dějin studia masek podává ve své sborníkové stati Elisabeth Tooker¹³, podstatně podrobněji se však dějinám studia věnuje v úvodní kapitole své vynikající práce Henry Pernet.¹⁴

První folkloristé 19. století se zaměřovali výhradně na evropské tradice a po vzoru bratří Jacoba a Wilhelma Grimmů odkrývali zejména v projevech ústní slovesnosti víry a mýty odkazující ke starším pohanským bohům. Právě v této době si Evropané začali klást otázku po původu a významu svých lidových masek. Například německý mytolog Wilhelm Mannhardt (1831-1880) se zaměřil na lidové náboženství zemědělských oblastí, postuloval prvořadost kultů plodnosti a formuloval existenci představy symbolické kore-

¹² Srov. Tooker, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 16-17. Např. v rámci prvního psychologizujícího výkladu je důležitou podotázkou míra a kvalita změny „já“, jež se pod maskou odehrává. „Není ale výrazná shoda, zda-li masky umožňují, aby se odkrylo pravé já, odkrývají pravé já odhalením toho, co není já, nebo prostě vyjadřují to, co skutečným já není.“ (Tamtéž, s. 16).

¹³ Srov. tamtéž, s. 12-18.

¹⁴ Srov. PERNET 2006, s. 1-5.

spondence mezi rostlinným a lidským životem. Pod jeho vlivem byly lidové svátky vnímány jako pozůstatek těchto starších věr a masky byly vysvětlovány jako reprezentace zapomenutých démonů rostlinného světa.

Poté dochází ke vzniku antropologie, která se pod vlivem dobového evolucionismu pokouší vypracovat univerzální vývojové schéma lidské kultury a pomocí mezikulturní komparace odkrýt zákonité etapy obecného vývoje lidstva. Tato stádia se podle evolucionistických antropologů uchovala v naší civilizaci ve formě tzv. „přežitků“ – pozůstatků prastarých kulturních prvků zapomenutého smyslu a ztraceného kontextu. Tímto probuzeným zájmem o „ty druhé“ (jako zrcadla poukazujícího do vlastní minulosti) dochází k velkému rozvinutí komparativní metody.

Před koncem 19. století mají badatelé k dispozici už velmi obšířný faktografický materiál týkající se masek a začínají první pokusy tyto nasbírané informace utřídit a formulovat první obecné teorie. Pionýrem byl v této oblasti americký antropolog William Healey Dall (1845-1927), který roku 1884 (formou 3. ročenky Kanceláře americké etnologie) publikoval zřejmě vůbec první souhrnnou studii o maskách s názvem *On Masks, Labrets, and Certain Aboriginal Customs, with an Inquiry into the Bearing of Their Geographical Distribution*. Toto dílo je zajímavé a pro svou dobu charakteristické zejména kombinací evolucionistické a difuzionistické metody.¹⁵ Jako autory dalších podobných pokusů lze jmenovat např. německé etnology Adolfa Bastiana (1826-1905), Richarda Andreeho (1835-1912) či Leo Frobenia (1873-1938), který zvláště významně ovlivnil folkloristické a antropologické studie na několik desetiletí svým důrazem na souvislost masek s tajnými společnostmi. Tuto zapovězenost masek nezasvěceným a ženám inter-

¹⁵ K základním východiskům tohoto díla, jež Pernet ve svém přehledu opomíjí (i když jej uvádí v jiných souvislostech i v literatuře) viz Tooker, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 12-18.

pretoval jako reakci mužů proti původnímu matriarchátu a nadvládě žen, které vyloučením z maskovaných rituálů definitivně ztratily svou někdejší moc.

V první třetině 20. století švýcarský etnograf Karl Meuli (1891-1968) staví svou obecnou teorii evropských masek rovným dílem na evolucionismu, komparativní metodě a psychoanalýze, avšak v té době už ztrácí obecné teorie svou popularitu a začíná být upřednostňován interpretačně strážlivý a lokálně zaměřený terénní výzkum. Tím se kulturní prvky, dříve vytrhávané z kontextu a navlékané na obecné teorie, vřazují zpět do svých původních souvislostí a v nich nabývají autentičtějšího významu a zřetelné funkce. Diachronní perspektiva starší antropologie se tak ve 30 letech 20. století mění v perspektivu synchronní, zejména ve funkcionalistické škole, byť později obohacenou o lokální historický kontext.¹⁶

Nicméně, jak Pernet zdůrazňuje, obecné teorie tak docela z odborného povědomí nevymizely, pouze nabyly určité autonomie mimo převládající proud sociálního výzkumu, a to v zásadě ze dvou důvodů. Zaprvé odrážejí specificky západní obraz světa, který se nevyvíjí stejnou rychlostí jako sociální vědy a v této názorové mezeře vcelku úspěšně přežívají i velmi zastaralé koncepce, zejména (avšak zdaleka nejen) mezi běžnou veřejností. Zadruhé nebyly obecné a univerzální výklady masek z konce 19. a počátku 20. století nahrazeny ničím novým, a proto *„kdokoliv potřeboval vyjádřit něco z obecného o masce, nejjednodušším řešením bylo zopakovat teorie z počátku století s některými malými a příležitostnými modifikacemi. Četnými příklady tohoto jevu oplývají zejména knihy o umění, výstavní katalogy a popularizační práce, ale také práce vědců, kteří, protože nejsou specialisté a setkávají se s rituální*

¹⁶ Díky tomu se např. švýcarské etnoložce S. Chappaz-Wirthner na počátku 70. let podařilo odhalit překvapivý a do jisté míry i skandální fakt, že některé švýcarské masky, jejichž monstrózní výraz byl dřívějšími badateli pokládán za důkaz jejich archaičnosti, ve skutečnosti pocházejí z 19. století a jsou výsledkem dobové popularity všeho exotického a zájmu o „primitivní“ zvyky (Srov. PERNET 2006, s. 4).

maskou ve studiích zasvěcených jiným problémům, seberou a použijí dřívější teorii bez ověření, zda-li je, či není dostatečně podložena.“¹⁷ O tom se ostatně několikrát přesvědčíme hned v následující kapitole.

1.3. Přehled a kritické shrnutí současných děl

Pokusme se nyní shrnout studium masek druhé poloviny 20. a počátku 21. století formou kritického přehledu vybraných děl¹⁸ s poukazem na jejich vzájemnou návaznost (či naopak diskontinuitu) a s důrazem nejen na ty interpretační a metodologické aspekty, o které se stojí za to v jakékoliv další (a tedy i naší) práci opřít, ale také na ty, kterých je vhodné se naopak vyvarovat.

1.3.1. Vybraná zahraniční produkce

O tom, že Pernetova nedůvěra vůči přetrvávajícím pokusům o obecnou teorii masky nemusí být nepodložená, svědčí už klasické a základní dílo moderního bádání o maskách - monografie německého etnologa Andrease Lommela *Masken: Gesichter der Menschheit* z roku 1970, jež byla v roce 1972 publikována v angličtině pod názvem *Masks: Their Origin and Function*. Lommel se tímto dílem vzepřel tradiční evropské etnografii především svým požadavkem mezikulturní komparace. Bez komparativní metody se podle něj studium masek neobejde, protože evropský materiál je v tomto ohledu zcela nedostatečný – funkce i formy masek se zde

¹⁷ Tamtéž. Proto je Pernet jedním z mála badatelů, který ve svém výzkumu masek neusiluje o formulaci nové obecné teorie, ale pokouší se kriticky ověřit pravdivost některých základních tvrzení, které se v pracích o maskách neustále opakují, ačkoliv se při bližším zkoumání jasně prokazuje jejich nepodloženost.

¹⁸ Nelze pochopitelně shromáždit a tímto způsobem zpracovat veškerou odbornou produkci o maskách, proto je tento výběr podmíněn několika okolnostmi a podmínkami – 1) zahrnuje pouze práce, které měl autor k dispozici a mohl si je tedy pečlivě prostudovat; 2) zahrnuje pouze práce, které autor považuje dle svého subjektivního výběru v nějakém ohledu za významné, typické či reprezentativní; 3) zahrnuje výhradně knižní tituly (ať už monografie, sborníky či studie), které se - na rozdíl od časopiseckých článků zpravidla detailně zaměřených na jediný aspekt či určitou kulturní oblast - 4) snaží dospět k obecné teorii masky, postihnout její princip a podstatu či alespoň k těmto snahám přispět nebo se k nim vyjádřit. Pro všechny tituly následujícího výběru platí alespoň tři z těchto čtyř kritérií.

dochovaly jen v redukované a často pokroucené formě.¹⁹ Pouze na základě studia co nejširšího kulturního vzorku se můžeme dobrat významu a funkce masky pro lidský druh.²⁰ Autor konstatuje, že o maskách toho bylo již mnoho napsáno, ale je zapotřebí práce, která by se nevěnovala pouhému popisu masek a geografické lokalizaci, ale pokusila by se stanovit typy masek a soustředila by se také na jejich význam a funkci. Právě z funkce a významu masek (spíše než jejich výtvarného stylu) by podle Lommela měla tato typologie vycházet.²¹ K tomu je zapotřebí sebrat detailní studie o maskách v jednotlivých tradicích a pokusit se je sjednotit do všeobecnějšího díla, v němž by se k této funkčně-významové typologii došlo metodou mezikulturní komparace.

Přestože je Lommelovo dílo v tomto hledu vsutku pionýrským a velmi poctivým pokusem, jeho metodologie je založena na (ve své době už téměř sto let starých) evolucionistických a difuzionistických východiscích. Lommel pojímá současného „primitivního člověka“ jako udržovatele představ, postojů a životních podmínek lidské prehistorie. O tom, že Lommelovo dílo nevzniklo koncem 19. století, nýbrž v druhé polovině 20. století, svědčí jen jistá míra metodologická skepse a opatrnosti s touto vírou spojená: *„V ideálním případě by mělo být možné rekonstruovat tyto podmínky na základě detailního pozorování primitivních kultur. Ve skutečnosti to však není tak jednoduché, protože ani tyto kultury se nezastavily na jednom stupni vývoje, nýbrž byly setrvaly ovlivňovány jinými, výše rozvinutými kulturami. Proto neposkytují věrohodný obraz staršího kulturního stavu lidstva. Každá primitivní kultura se rozvíjela jednotlivě – a to tak, že přijímala a přizpůsobovala se vnějším podnětům svým vlastním jedinečným způsobem.“*²² Zá-

¹⁹ Srov. LOMMEL 1972, s. 7.

²⁰ Srov. tamtéž, s. 8.

²¹ Typologie masek podle jejich funkce a významu se totiž s typologií masek podle jejich výtvarného stylu zdaleka nemusí překrývat (Srov. tamtéž).

²² Tamtéž, s. 8.

kladní metodologické východisko Lommelova pokusu o obecnou teorii masky na základě mezikulturní komparace lze tak charakterizovat jako zvláštní směs evolucionismu, difuzionismu a Boasova historického partikularismu.

Na základě této metody dochází autor ke třem základním funkčně-významovým typům masky (i s jejich typickou geografickou lokalizací) a z těchto tří typů odvozuje jakési dva evolučně prvotní prototypy masky jako dva původně nezávislé zdroje, jež se v průběhu kulturní evoluci sloučily.

Přes zastaralá metodologická východiska, která přesně naplňují Pernetovu obavu ze snah po nalezení obecné teorie masky, lze Lommelovu práci zhodnotit jako badatelsky pečlivou, precizní a interpretačně bohatou a odvážnou. Snad žádný z autorů se dosud nepokusil naplnit poptávku po obecné teorii masky, jež by byla zformulovaná na základě detailní a poctivé mezikulturní komparace, tak doslova jako Andreas Lommel. Přestože některé z jeho popisů a většinu jeho souhrnných tvrzení bychom dnes na základě novějších pozorování a důkazů snadno zpochybnili či odmítli, v jednotlivostech je jeho práce plná pozoruhodných vhlédů, na které lze i po uplynulých desetiletích navazovat. Jedním z nich je např. Lommelova formulace základního výrazového principu masky. Ten podle něj spočívá v záměrné opozici nehybnosti (až strnulosti) výrazu s pohybem tanečníka a celkovou dynamikou jeho projevu. Tato zdánlivě paradoxní opozice vyjadřuje setrvalé znovuožívání tradice, zmocnění se mytického vzoru a světa předků v jeho kreativní a životadárné síle.²³

Tři roky po prvním vydání Lommelovy monografie, v roce 1973, publikuje britský teoretik umění Walter Sorell dílo s názvem *The Other Face: The Masks in the Arts*, které je k Lommelově dílu

²³ Srov. LOMMEL 1972, s. 219. Díky tomu jsou podle Lommela maskovaná představení jednou z mála forem „primitivního“ umění, které se vyhýbají strnulosti tím, že si na pozadí mytického vzoru osvojují stále nové impulsy, ve kterých je tento prvotní vzor rozehráván (Srov. tamtéž).

v jistém smyslu protikladné²⁴. Zatímco Lommel pojímá masku jako pro Evropana zapečetěnou schránku prehistorických významů a funkcí, jež může být otevřena a rozluštna pouze na základě mezikulturní komparace, Sorrell, pravděpodobně proto, že se soustředí zejména na výrazový aspekt masky, si všímá životaschopných projevů maskování v tehdejší evropské kultuře, kterou pokládá co do bohatství a životaschopnosti těchto tradic za zcela srovnatelnou s kulturami mimoevropskými (jež však nijak nezanedbává). Zatímco Lommel přistupuje k tématu pozitivisticky a snaží se jev maskování vědecky vysvětlit s ohledem na jeho význam a funkci, Sorellova kniha si nečiní tak programově odborné ambice, ale spíše si všímá výrazových rejstříků masky v jednotlivých oblastech umění a žánrech výrazové kultury (zejména v divadle, literatuře, loutkohře, pantomimě, tanci a baletu, malířství a sochařství, karikatuře a snímání posmrtných masek) a všechny tyto výrazové aspekty se snaží především pochopit a interpretovat. Jeho kniha je psychologicky pronikavou a filosoficky neobyčejně inteligentní a přemýšlivou studií o tom, čím vším může maska pro člověka být, co vše může znamenat a k čemu je pro lidskou kulturu nezbytná. Jeho práce obsahuje pozoruhodné vhledy do samotné podstaty masky, kterých se autor dobírá jakoby mimoděk, s empaticky intuitivní lehkostí, byť založenou na pečlivě sesbíraných faktech. Za zvlášť objevné lze z dnešního hlediska považovat ty části výkladu, ve kterých se Sorrell věnuje užití masek v moderním evropském umění a ve kterých - zcela vzdálen jakýmkoliv projevům eurocentrismu tradiční uměnovědy - porovnává evropské a mimoevropské tradice vybraných aspektů maskování. Sorellova kniha je příkladem, že fenomén masek je mnohdy uchopitelnější „měkkými“ metodami

²⁴ Tento vztah však není záměrný, protože obě díla vznikala paralelně a jejich autoři o sobě patrně nevěděli. Lze tak soudit i z toho, že mladší Sorellova kniha v jinak bohatém seznamu literatury Lommelovu monografii zatím neuvádí.

uměnovědy, estetiky či filosofie nežli metodologií exaktně založených sociálních věd.

O tom svědčí i pravděpodobně neslavnější antropologické dílo o maskách *La voie des masques* francouzského sociálního antropologa Clauda Lévi-Strausse publikované poprvé v roce 1975. Tato práce (podobně jako mnohá jiná antropologická díla) neprozkoumává ani tak samotný princip masky a nevyslovuje se k jeho kulturně univerzální podstatě, ale všímá si výhradně sociálního a kulturního kontextu, v jakém maska nabývá svých symbolických významů, jež pak téměř básnicky a se zjevným uměleckým nadáním dešifruje. Přestože je Lévi-Strauss jako jiní západní badatelé zjevně fascinován výtvarným aspektem masek indiánů Severozápadního pobřeží, zdařile čelí riziku výtvarného redukcionismu a jako jeden z prvních pojímá masku jako schránku, ohnisko či syntézu mnoha projevů dané kultury, jež jsou vzájemně funkčně propojené a k jejichž rozluštění je třeba znát příslušný kontext.²⁵ Protože žádnou jednotlivou kulturu nelze studovat odděleně a v izolaci od ostatních kultur dané oblasti, neboť každá kultura je do jisté míry reakcí na kultury sousední, tak ani masky nelze studovat jako autonomní výtvarné objekty, ale pouze v kontextu dané kultury vřazené do v kontextu kultur sousedních.²⁶ Základ Lévi-Strausovy strukturálně komparativní metody tedy spočívá v odkrývání symbolické logiky významových transformací daného kulturního prvku (v tomto případě masky) v čase a prostoru. Lévi-Strauss pojímá masky jako materiální transformace mýtů a analyzuje na jejich atributy jako projevy konkrétních mytologických motivů. Tak jako mýty přecházejí z jedné lidské skupiny do druhé a ve své narativní i symbolické stránce se logicky transformují, tak i masky na těchto cestách nabývají pozměněných forem i obsahů, jež lze vcelku spolehlivě předpovědět. Tuto transformační logiku Lévi-Strauss for-

²⁵ Srov. LÉVI-STRAUSS, 1996, s. 88-89.

²⁶ Srov. tamtéž, s. 190, 191.

muluje slavným strukturálním pravidlem: „*když se u dvou skupin zachová plastický tvar, převrátí se sémantická funkce. Naopak když se zachová sémantická funkce, změní se plastický tvar.*“²⁷ Lévi-Straussův přínos k interpretaci výtvarně-sémantických aspektů masky lze velmi výstižně shrnout jeho vlastními slovy: „*Bylo by podivné představovat si, jak to dělá dnes tolik etnologů a historiků umění, že jedna maska (...) může být vysvětlována každá sama o sobě buď tím, co představuje, nebo svým estetickým či rituálním užitím, jemuž je určena. Viděli jsme, že naopak maska neexistuje sama o sobě; předpokládá, že na její straně jsou vždy přítomné jiné masky skutečné, nebo možné, které bychom mohli vybrat, aby ji nahradily. (...) Masky není zprvu to, co představuje, ale to, co transformuje, to znamená, že si volí to, co nepředstavuje. Masky jako mýtus stejně popírá, jako potvrzuje; není sestavena jenom z toho, co říká nebo si myslí, že říká, ale z toho, co vylučuje.*“²⁸

Přes všechnu úctu k Lévi-Straussově přínosu a originalitě jeho myšlení je třeba znovu zdůraznit, že tato bezpochyby nejslavnější antropologická práce o maskách se ve skutečnosti vůbec nevysloňuje k podstatě, principu či specifičnosti masky, protože veškeré zákonitosti, k nimž dospívá, lze aplikovat i na jiné kulturní prvky šířící se v čase a prostoru (jak ostatně Lévi-Strauss dokládá ve svém dalším a ostatním díle). Lze proto shrnout, že v práci *La voie des masques* použil Lévi-Strauss masky „pouze“ k velmi názorné a srozumitelné demonstraci své slavné strukturálně-komparativní metody, kterou vyvinul především k analýze mytologií a sociálních systémů rodinného uspořádání. Jeho práce je pozoruhodnou studií ikonografie vybraných masek Severozápadního pobřeží, jakýmko-

²⁷ LÉVI-STRAUSS 1996, s. 124. Tyto formální i významové transformace u skupin současných a sousedních jsou podobné jako proměny uměleckých slohů v rámci jedné (např. evropské) kultury, jež se také vzájemně popírají a přitom navzájem doplňují (Srov. tamtéž, s. 189).

²⁸ Tamtéž.

liv obecnějším či univerzálnějším otázkám se však vyhýbá. Její nejobecnější závěr lze zformulovat tak, že v dynamice mezikulturních kontaktů fungují masky podobně jako jiné oblasti sociální, duchovní či materiální kultury.

Naopak samotnou podstatu masky a maskování se pokoušejí odhalit američtí etnologové N. Ross Crumrine a Marjorie Halpin, když v roce 1983 vydávají sborník *The Power of Symbols: Masks and Masquearade in the Americas*. Jak sám název napovídá, jde o sborník textů pokrývajících tradice masek ve vybraných kulturách Severní, Střední a Jižní Ameriky. Sborníků zacílených na vybranou geografickou oblast se v druhé polovině 20. století objevuje více, tento je však pozoruhodný svojí koncepcí a zaměřením. Jak vysvětluje editor N. Ross Crumrine v úvodu, přestože jde o soubor detailních etnografických studií, záměrem knihy není ještě dále zmnožovat počet úzce zacílených popisů jednotlivých tradic a kultur, nýbrž dospět k všeobecné a jednotné, kulturně univerzální teorii masky. Podle přesvědčení editorů čas k takovému zevšeobecnění a abstrakci z konkrétních dat již nastal.²⁹ Tato snaha se odráží ve struktuře sborníku - po dvou úvodních textech následuje jádro vlastních etnografických studií a celý sborník uzavírají tři obecnější texty pokoušející se poskytnout určitou syntézu a závěr.

V prvním z těchto tří závěrečných textů³⁰ Laura Makarius pojmá masku jako prostředek ochrany před nebezpečím, které vyplývá z porušení tabu. Tato těsná spojitost masek s různými formami tabu se podle ní zřetelně projevuje v ambivalenci masky a nejednoznačnosti jejích významů, funkcí a forem, stejně jako v určité nedotknutelnosti jejích nositelů. Přes nespornou opodstatněnost většiny autorčiných pozorování a návrhů je její text typickou ukázkou postupu, kdy se určitý dílčí aspekt masky přecení a povýší se na všeobecný a základní princip. Už jen příložením na konkrétní pří-

²⁹ Srov. Crumrine, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 1-2.

³⁰ Srov. Makarius, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 191-203.

pady se zpravidla ukáže, že tento princip jako základní výkladové schéma sloužit nemůže, protože nevysvětluje jiné, třeba i podstatnější aspekty daného jevu.

Podstatně blíže k obecné teorii masky má text Marka Webbera, Christophera Stephense a Charlese Laughina, Jr., který zkoumá rituální chování a tedy i představení masek z pozice tzv. biogenetického strukturalismu.³¹ Cílem výzkumů rituálního chování z hlediska biologického strukturalismu není podle autorů redukovat složitost a komplexnost kulturního chování na ryze biologické faktory, nýbrž doplnit poznatky poskytované etnology a antropology (jako vnějšími pozorovateli) o vědeckou interpretaci subjektivních zkušeností samotných účastníků rituálu. Podle autorů nelze symboly pokládat za (pouhé) reprezentace reality, nýbrž za prostředky transformace reality, protože symboly strukturují, tvarují a zaměřují naše vnímání. Jejich prostřednictvím dochází k propojení různých vrstev naší ontogenetické (individuální) i fylogenetické (druhově) zkušenosti. Jakmile se prostřednictvím vhodně zvoleného symbolu (např. masky) aktivuje vztah mezi různými vrstvami našeho (pod)vědomí, začnou se spontánně vynořovat další a další vrstvy obecně lidské zkušenosti a stávají se zakoušenou realitou. Maska je tedy symbolickým artefaktem s obrovským neurologickým i kognitivním potenciálem. Zvláště v těch maskovaných rituálech, jež ústí do nepřičetnosti a posedlosti, lze vysledovat sílu a schopnost masky aktivovat fylogeneticky starší, limbické funkce naší neurologie.³² Podstatné přitom je, že pro kultury s rituály posedlosti nejsou tyto projevy destruktivní a rozkladné, ale naopak konstruktivní a ozdravné, protože zkušenosti nabyté v hlubších vrstvách psychiky mohou podle autorů posilovat sociální role a obohacovat tak vazby jedince k širší komunitě. Rituální zkušenost

³¹ Srov. Webber – Stephens – Laughin, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 204–218.

³² Nepřehlédnutelné je to především v rituálech proměny člověka ve zvíře, jež často vedou ke spontánní a dokonalé imitaci, lépe řečeno *aktivaci* zvířecího chování.

masky umožňuje člověku překročit svá ontogenetická omezení a osvojit si univerzální zkušenosti nabyté v průběhu lidské fylogeneze, což může účinně eliminovat sklony k psychopatologiím všeho druhu.³³

Tento text je výjimečný zejména tím, že subjektivní zkušenosti zakoušené pod maskou bere zcela vážně a snaží se pro ně najít vědecky uspokojivé vysvětlení. Vysvětluje kulturní jevy biologicky a neurologicky, aniž by je přitom redukoval na něco, čím ve skutečnosti nejsou. Přesto ve své snaze o univerzálně platné vysvětlení funkce masky neobjasňuje vazbu specifického a určitého symbolu (např. konkrétních výtvarných atributů masky) ke kontextu dotyčné kultury – tedy proč určitá kultura využívá (při určité příležitosti) určitého symbolu, a ne zrovna jiného³⁴. Autoři tedy vysvětlují, jak masky obecně fungují, ale tímto svým výkladem rejstřík možných projevů masky značně zužují. Neboli, rozmanitost kulturních obsahů, forem a funkcí je pro ně spíše dodatečnou nadstavbou a nikoli jedním ze základních stavebních prvků výkladu. Jde v podstatě o přesně opačný problém, než jaký jsme výše vytýkali Lévi-Straussovi.

Poslední příspěvek Marjorie Halpin zdůrazňuje zejména estetický rámec maskovaného představení, v němž dochází k takové proměně vnímání, které se zcela vymyká západnímu dělení na „skutečnou víru“ či „pouhé předstírání“.³⁵ Tento odlišný stav vnímání umožňuje účastníkům vystoupit, vydělit se z každodenní reality a spoluprožívat, zvnitřňovat to, co se během představení odehrává a plně se s těmito obsahy identifikovat. Jde vlastně o efekt

³³ Jak učí různé školy hlubinné psychologie, psychopatologie jsou zpravidla důsledkem nedostatečné komunikace různých vrstev a oblastí naší psychiky.

³⁴ Autoři demonstrují svou teorii na příkladu dvou maskovaných rituálů (různých kultur téže oblasti), které mají ten společný rys, že používají masky zvířat a často ústí do posedlosti. Nevysvětlují však dostatečně, proč oba rituály využívají k témuž odlišným symbolů a jak odlišnost použitých symbolů souvisí s odlišností těchto kultur. Navíc, přes důraz, jaký autoři na rituály posedlosti kladou, totální proměna nositele v představovanou bytost je pouze jednou z mnoha možností a funkce masek se jí rozhodně nevyčerpává.

³⁵ Srov. Halpin, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 219-226.

vnímání kteréhokoliv uměleckého díla, kdy si člověk svým prožitkem částečně spoluvytváří to, co vnímá. Neboli, právě velká míra zúčastněnosti a zaujatosti je podle autorky hlavním atributem maskovaného představení, během kterého dochází k prolamování dávných časových vrstev (událostí, jevů i bytostí) do přítomnosti a naopak. Smyslem všech maskovaných rituálů je proto *aktualizace* - znovuožívání a znovunastolování - , a to vždy s různou mírou vážnosti či hernosti situace.³⁶

Přestože nelze říct, že by sborník zcela a definitivně naplnil vytyčený záměr poskytnout obecnou teorii masky na základě detailních etnografických studií, jeho záměr a koncepci je třeba vyzdvihnout, nemluvě o množství spolehlivých, v terénu sebraných informací a pozoruhodných dílčích interpretací, které poskytuje.

Za zcela přelomový počín v oblasti bádání o maskách lze považovat dílo *Masks, Transformation, and Paradox* britského antropologa A. Davida Napiera z roku 1984. Toto dílo, ač nepoměrně méně známé a nezaslouženě zapomenuté, lze co do významu snadno měřit s Lévi-Straussovým *La voie des masques*, které v mnoha ohledech zcela překonává. Také Napier prozkoumává téma masek z antropologického úhlu pohledu, vzhledem k jeho komparativně interdisciplinární metodě lze však hovořit spíše o přístupu typicky kulturologickém.³⁷ Podobně jako Lévi-Strauss se i Napier zaměřuje na výrazově ikonografické aspekty masky a oba shodně interpretují masky v dynamice jejich mezikulturních transformací v čase a prostoru. Na rozdíl od Lévi-Strausse se však Na-

³⁶ V tomto kontextu autorka odmítá otázky po omezení či svobody v rituálu, po jeho konstruktivních či naopak rozvratných důsledcích, ale i otázku po statusu maskované osoby a opravdovosti její víry (že je skutečně tím, co představuje) jako umělé, ryze západní problémy, které v rámci maskovaného představení neexistují, neplatí a postrádají relevanci.

³⁷ Zřejmě právě díky mezioborovosti a nezařaditelnosti Napierovy metody stojí tento žák Rodneye Needhama nezaslouženě ve stínu současné antropologie. To se týká i jeho dalších pozoruhodných děl, jako *Foreign Bodies: Performance, Art, and Symbolic Anthropology* (1996), *The Age of Immunology: Conceiving a Future in an Alienating World* (2003) a *The Righting of Passage: Perceptions of Change After Modernity* (2004).

pier velmi podrobně a přesvědčivě vyslovuje k otázce samotné podstaty a principu maskování.

Záměr Napierovy knihy lze rozdělit do dvou zdánlivě samostatných, ale přitom těsně souvisejících témat. Poté, co se v úvodu autor věnuje západnímu pohledu na masku a vysvětluje kulturní základ našich perceptivních omezení a od nich se odvíjejících metodologických problémů ve vnímání identity a (ne)možnosti její transformace, přistupuje k první oblasti svého zájmu, kterou je původ dramatu v evropské kultuře a otázka jeho rituálních kořenů. Přestože Napier pro nedostatek důkazů odmítá přímou kulturně evoluční linku mezi předklasickými řeckými rituály a počátky divadla, zdůrazňuje jejich těsnou souvislost. *„Říci, že rituál a divadlo jsou spřízněné, neznamena tvrdit, že jedno se vyvinulo z druhého“*.³⁸ Neboli nedostatek důkazů o evoluční posloupnosti rituálu a divadla podle Napiera nedokazuje, že pozdější divadelní masky nemohly mít s maskami používanými při rituálech žádnou souvislost nebo že se z nich nemohly vyvinout, přestože od Aischyla a Sofokla mají masky používané v řeckém divadle zřetelně specifické funkce odpovídající požadavkům tohoto nového umění³⁹. Zkrátka, podstata obou typů masek (rituálních i divadelních) může být stejná i v případě, že rituál není evolučním předstupněm divadla. Následně podrobným prozkoumáním výrazové a symbolické ikonografie masek v předklasickém Řecku dochází Napier ke dvěma specifickým typům tváří - Gorgony a Satyra - , jež považuje za obsahově i formálně archetypální a prototypické, neboť stojí v základu všech pozdějších evropských masek a jejich variant nejen v rituálních a divadelních aktivitách, ale v celé výtvarné kultuře a symbolice. *„Tyto zjevy nejen vyjadřují základní charakteristiky démonů, které ztělesňují, ale také odkrývají míru nejednoznačnosti, která je základem masek v nejširším smyslu. Ústředním*

³⁸ NAPIER 1986, s. 33.

³⁹ Srov. tamtéž, s. 34-35.

*principem maskování je to, co můžeme nazvat metafyzikou ambivalence (...).*⁴⁰ Rozpomenout se na princip nejednoznačnosti, paradoxu a proměny, jehož kořeny lze nelézt i na úsvitu evropské kultury je „počátečním krokem k rozpoznání a přijetí významu masek pro ty kultury, pro které je ambivalence prvotním kosmologickým faktorem“.⁴¹ Právě studium paradoxu, nejednoznačnosti a proměn identity a iluze v základním ontologickém či přímo metafyzickém rámci nám umožní pochopit, proč jsme tak často neschopni porozumět maskám jiných kultur, a „*plněji porozumět povaze toho, co nazýváme divadlo*“.⁴²

Tím si Napier vytváří můstek k druhé části svého zájmu, kterou je ikonografie apotropaických masek jižní a jihovýchodní Asie, zejména v kultuře Indie a Bali. Až zarážející podobnost výtvarných a symbolických detailů těchto tváří (odvozených od děsivé, avšak zlo odvracející tváře *kirttimukha* z indické mytologie⁴³) s tvářemi Gorgony a Satyra předklasického Řecka vybízí ke zvážení možné kulturní difúze. Po zvážení všech dostupných důkazů Napier neargumentuje jednoznačně ani pro přímý historický vliv a kontakt těchto ikonografických motivů (či mytologických témat) ani pro jejich nezávislou invenci, poukazuje však na možnou shodu v přirozených, univerzálních vzorcích vnímání podoby a výrazu lidské tváře. Právě ta může být příčinou podobnosti apotropaických ma-

⁴⁰ NAPIER 1986, s. xxiv-xxv.

⁴¹ Tamtéž, s. xxv.

⁴² Tamtéž.

⁴³ *Kirttimukha* („Tvář vznešenosti“) je motivem z véd, který přešel do celé východoasijské kultury jako děsivá tvář či maska (typicky umístovaná např. nad vchod či bránu) odvracející a vyhánějící zlo. Podle příslušného puránského mýtu tyranský démon Jalandhara nashromáždil takový díl královské moci, že si dovolil vyslat Ráhua (nestvůru zatmívající Slunce), aby tlumočil Jalandharovu výzvu k souboji samotnému bohu Šivovi, jehož milenku Šakti chtěl Jalandhara pojmout za manželku. Jakmile Ráhu tlumočil Šivovi Jalandharovu tuto smělou výzvu, Šiva se zjevil ve své děsivé lví emanci, která Ráhua tak vyděsila, že okamžitě poprosil Šivu o ochranu. Šiva, tímto oddělen od svého lvího projevu, Ráhuovi vyhověl a přikázal, aby tato příšera namísto Ráhua sežrala sama sebe. Ta skutečně ihned spořádala svá chodila, nohy, ruce, tělo i krk, až z ní zůstala jen děsivá tvář, které Šiva sdělil: „*Od nynějška budeš známa pod jménem Tvář vznešenosti a přikazuji ti, abys zůstávala v mých dveřích. Kdokoliv zanedbá tě náležitě uctít, nikdy nezíská mou slávu.*“ (Srov. ZIMMER 1992, s. 180-184).

sek v tak vzdálených a odlišných kulturách.⁴⁴ Apotropaické masky (jak východní, tak i západní) mají totiž z neurologického hlediska zcela shodný, kulturně univerzální výraz, který lze umístit uprostřed škály všech možných bezprostředních reakcí – stojí přesně mezi smíchem a hněvem, agresí a strachem, vědoucností a údivem a jsou vysoce působivé, až zarážející právě svojí vypjatou mnohoznačností. Typická disproporce jednotlivých částí tváře apotropaické masky (obrovský obličej vůči malému tělu, obnažené a vyčeněné zuby, vypoulené oči, vyčnávající jazyk, otevřené nozdry, velké rozevřené dlaně bez paží atd.) navíc z neurologického hlediska odpovídá míře a poměru, v jakých jsou tyto části obličeje a těla kontrolovány různými oblastmi pravé mozkové hemisféry.

Napierova práce, byť na první pohled tematicky pouze dílčí v kontextu možné šíře maskovaných projevů, je mimořádně významná nejen účinným a plodným propojením kulturně komparativní a interdisciplinární metody, ale především filosofickou hloubkou, s jakou se snaží prozkoumat kulturní odlišnosti v pojetí identity a jejich možných transformací. Oproti západnímu monotheistickému vnímání je polyteistické vidění světa podle Napiera schopno lépe rozumět transformacím protikladů, docenit proměnlivost zevnějšku, vzezření a zjevu a rituálně pracovat s nejednoznačností a paradoxem, na kterých je naše bezprostřední percepční zkušenost založena. Teprve rozkrytím odlišnosti v pojetí tak abstraktních, ale základních konceptů jako je identita a možnost její transformace v různých tradicích (spolu s poodhalením kulturně historických důvodů, jež k těmto odlišnostem vedly) můžeme alespoň částečně pochopit a přijmout rozmanité varianty ontologického statusu masky a jejího nositele v jiných kulturách. Je s podivem, jak málo pozdějších badatelů na tuto Napierovu oje-

⁴⁴ Srov. NAPIER 1986, s. 199-206.

nělou výzvu adekvátně zareagovalo.⁴⁵ Přitom právě nereflexivnost kulturně podmíněných a tedy rozmanitých základních filosofických konceptů je přinejmenším zčásti příčinou roztržitosti a diskontinuity studia masek.

Důraz na ambivalenci a paradoxnost jako základní princip a podstatu maskování je základním východiskem také sborníku *I Am not Myself: The Art of African Masquerade* z roku 1985, který editoval a shrnujícím úvodem opatřil americký historik umění Herbert M. Cole. Svým rozvrhem se toto dílo podobá zmiňovanému sborníku *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*, vydaného o dva roky dříve. Oproti němu se však nesnaží programově dospět k univerzální teorii masky a jeho jádrem jsou vlastní etnografické studie utříděné podle vybraných afrických tradic. Přesto je Coleův úvod ke sborníku velmi užitečným shrnutím forem, významů a funkcí masek na africkém kontinentu a obsahuje celou řadu postřehů, které lze snadno prověřovat a uplatňovat i mimo africký kontext.

Jedním z nich je právě důraz na nejednoznačnost masky jako přirozený důsledek hry s identitou – řada afrických masek znázorňuje současně několik tříd bytostí, posvátné se v nich prolíná s profánním, závažné rituální funkce volně přecházejí v klauniádu atd.⁴⁶ Kromě toho Cole zdůrazňuje dynamickou povahu masek, které v africkém prostředí nejsou statickými a izolovanými objekty, nýbrž fungují jako prostředky akce, děje, vývoje a proměny. Africká maska je tak pouze jedním z mnoha prvků celkové prezentace, k níž stejnou měrou přispívají též oděvní doplňky či kostým, artefakty, gesta, choreografie pohybů či zvukové projevy - nelze ji tedy vnímat jako autonomní objekt bez souvislosti s ostatními prvky performance.⁴⁷

⁴⁵ Jako asi jediný na Napiera výrazněji navazuje teatrolog John Emigh, autor další, podobně významné a přelomové práce *Masked Performance* z roku 1996.

⁴⁶ Srov. Cole, In: COLE (ed.) 1985, s. 16.

⁴⁷ Tamtéž, s. 17, 21.

Cole také jako jeden z prvních upozorňuje na podceňovaný a zanedbávaný fenomén dětského maskování, jež v afrických kulturách slouží jako významný prostředek enkulturace a socializace – dětské maskování lze chápat jako herní přípravu na pozdější role, statusy a funkce ve společnosti či na její rituálně-zábavní aktivity.⁴⁸

Lze jen těžko docenit význam práce *Mirages du masque* francouzského religionisty Henryho Pernetu, která je poprvé publikována v roce 1988 a v roce 1996 vychází v anglickém překladu pod názvem *Ritual Masks: Deceptions and Revelations*. Toto dílo je mimořádně důležité, výjimečné a přelomové v mnoha ohledech. Jak autor píše v úvodu, záměrem práce není ani tak další monografie o maskách jako spíše kritická studie zaběhlých a nekriticky přijímaných představ a tvrzení, které se v populární, ale stejně tak i v odborné literatuře stále udržují a opakují. Pernetova metoda spočívá ve velmi pečlivé a přesné konfrontaci těchto výkladových stereotypů s empirickými fakty, které pocházejí z kultur a tradic, z nichž byly tyto teorie původně odvozeny. Autor se zříká jakékoliv ambice formulovat novou, všeobecnou teorii masky, jež by ty dřívější nahrazovala, a stanovuje si však za cíl přeformulovat pojetí některých vybraných aspektů masky, jejichž nekritickým přijetím a přílišným zobecněním tyto obecné teorie vznikají.⁴⁹ Jak Pernet varuje, zvláště v případě masek se dopouštíme největších metodologických nedostatků, faktografických zjednodušení a dezinterpretací tehdy, máme-li dojem, že masce rozumíme niterně, intuitivně, z pozice svého mezikulturně univerzálního lidství, a zanedbáváme její historický a kulturní kontext. Právě tato tendence vysvětluje, proč tolik mylných závěrů přetrvává bez ohledu na původní faktografické údaje.⁵⁰ Smyslem Pernetovy práce je tedy nastínění problémů, témat a otázek, které zevšeobecňující teorie měly sklon

⁴⁸ Srov. Cole, In: :COLE (ed.) 1985, s. 19. Tyto podněty dále podrobně a zajímavě rozvádí Anna A. Hlaváčová (Srov. HLAVÁČOVÁ 2007, s. 44-58).

⁴⁹ Srov. PERNET 2006, s. 5-6.

⁵⁰ Srov. tamtéž, s. 159.

přehlížet, zanedbávat či zakrývat, a tímto se o maskách dozvědět skutečně něco nového, případně nastínit směr nových dílčích hypotéz, jež by mohly vést k lépe podložené obecné teorii masky.

Jedním ze základních omylů v literatuře často opakovaných je podle Pernetova tvrzení o geografické univerzalitě masek. Jak uvádí na konkrétních příkladech, masky sice najdeme na každém obydleném kontinentě, rozhodně však nikoliv ve všech kulturách. V mnoha pracích se autoři snaží zaplnit tato prázdná místa v geografické distribuci masek tím, že příliš rozvolňují a rozšiřují definici masky až do v podstatě prázdného a nepoužitelného pojmu. Přestože tedy všichni máme dojem, že víme, co je maska, je její přesná definice v tomto ohledu velmi důležitá a potřebná. Autor shrnuje některé teorie vysvětlující, proč některé kultury masky používají, zatímco jiné nikoliv, a přes jejich zjevnou neudržitelnost oceňuje, že se pokoušejí tento problém řešit a neobcházejí jej mylným tvrzením, že masky najdeme všude. Přes dílčí úspěchy lokálních či regionálně vymezených studií je podle něj zapotřebí více komparativních prací mapující existenci či absenci masky (či jejího určitého typu) v širším geografickém záběru.⁵¹ Vyřešení problému absence a existence masek u sousedních kultur nám totiž může osvětlit mnoho jiných, dosud netušených aspektů masky.

Jiným všeobecně sdíleným přesvědčením je, že masky představují především duchy, například duchy předků nebo (mytických) zvířat. Toto tvrzení výrazně ochuzuje komplexnost masek a činí z nich pouhé figurální muzejní exponáty. Jak Pernet dokládá např. na případě afrických Dogonů, masky představující věci či jevy (spíše než postavy či bytosti) nejsou nijak podružné a navíc jedna a táž maska může mít u Dogonů mnoho úrovní výkladu – od nejpopulárnějších až po esoterické, určené jen zasvěceným. Tyto vrstvy

⁵¹ Např. Lévi-Straussova hypotéza zákona transformace masek u sousedních skupin dosud nebyla potvrzena jiným příkladem, ačkoliv by mohla fungovat na mnoha jiných úrovních a vysvětlovat dokonce i absenci masek u kultur sousedících s těmi, které masky používají (Srov. PERNET 2006, s. 20-21).

významů Dogoni nechápu jako protikladné a vzájemně se vylučující, nýbrž odpovídají jejich pojetí světa, který je tvořen hustou sítí významů, jež k sobě odkazují a vzájemně se podmiňují. Také řada masek z oblasti Tichomoří nepředstavuje ani tak konkrétní bytosti jako spíše komplexní mytické události, jež jsou v maskách pouze personifikované. Tyto události odkazují k celému kosmologickému systému – bytosti se prostřednictvím masky projevují ve svých rozmanitých transformacích současně a vyjadřují děje a události důležité při stvoření a zdůrazňují jejich vazby k přítomnosti. V maskách lze zkrátka spatřovat jakýsi sumář či zhuštěnou schránku duchovního světa dotyčné kultury. Jednoduchý ekvivalent masky a bytosti je proto schématem, který nám brání pochopit, nakolik maska zobrazuje a udržuje fyzický i metafyzický svět v rovnováze a dynamice vzájemných vazeb a vztahů.⁵²

Jiné - ryze západní výkladové schéma - se podle Pernetu uplatňuje ve vztahu masky a jejího nositele. Je třeba se zbavit předsudků, které apriori spojují masky s extází, vytržením, zuřivostí a nevázaností. Existuje celá řada příkladů, kdy možnost nosit a používat masku naopak vyžaduje patřičné vzdělání, dlouhodobý trénink a celkově se pojí s odpovědností, sebeovládáním a soustředěním, protože jakákoliv nepřesnost, nepozornost či chyba může mít osudové následky pro nositele i diváky. Masky jako nástroj totální transformace identity tedy není všeobecně platným pravidlem, ale spíše krajním pólem velmi širokého kontinua, jež vede od nebezpečné extáze až k přehrávání a předstírání ryze herního charakteru.⁵³

To jsou jen vybrané aspekty masky, kterými se Pernet ve své studii kriticky zabývá. Další se týkají např. původu masky a svévolných, často předpojatých interpretací archeologických nálezů, vztahu masek k duchům zemřelých (podle Pernetu jde spíše o

⁵² Srov. PERNET 2006, s. 45-80.

⁵³ Srov. tamtéž, s. 118-135.

identifikaci zemřelého s mytickým hrdinou a jeho vřazení do určité mytické události) či mocenských aspektů masky jako nástroje podmanění a útisku žen. I tyto závěry lze, jak Pernet dokládá, na základě konkrétních příkladů snadno relativizovat.

Pernetova kniha je bezpochyby jedním z nejvýznamnějších počinů ve studiu masek. O to podivnější je, že prakticky všichni následující autoři jeho knihu uvádějí ve svých seznamech literatury, ale v zásadě na ni nereagují a mnozí dále opakují klišé, se kterými se Pernet v 80. letech minulého kriticky vypořádal.

V roce 1994 vychází obrazově výpravná a faktograficky bohatá monografie pracovníků Britského muzea s názvem *Masks: The Art of Expression* v edici muzejního kurátora a afrikanisty Johna Mac-ka. Kromě editorova úvodu se tato práce nepokouší o obecný výklad či univerzální interpretaci masky, spíše se soustředí na formu, význam a funkci masek v několika vybraných kulturních kontextech, konkrétně na příkladu Afriky, Oceánie, Mexika a Jižní Ameriky, Severozápadního pobřeží Severní Ameriky, Japonska, Řecka a Říma, Egypta a současné Evropy. V tomto smyslu ji lze považovat za jistou aktualizaci, doplnění a přehodnocení Lommelovy práce z roku 1970 – sice bez jeho šíře záběru a evolucionisticky-difuzionistických výkladových ambic, zato však s větší hloubkou vhledu do těchto zvolených geografických oblastí. Příspěvky jednotlivých specialistů z několika různých oborů se pochopitelně ve svém pojetí odlišují. Některé jsou spíše poctivě popisné a snaží se masky uchopit výhradně v jejich historickém vývoji a v distribuci funkcí a výtvarných forem (americký Severozápad, Oceánie, Japonsko, Egypt), jiné vykazují větší interpretační odvahu a věnují se také ideovým, světonázorovým a symbolickým aspektům kultury, jež se v maskách projevují (Afrika, Řecko a Řím, Evropa). To přesně vystihuje editor John Mack, když píše, že „*tato kniha je o maskách a maskovaných představeních, o tom, jak a proč masky vypadají a o okolnostech jejího užití. Také je ale do určité míry o*

širších kulturních vzorcích, konceptech těla a sociálních a osobních transformacích, jež zakrytí a proměna zevnějšku obnáší, odráží a vyjadřuje.“⁵⁴ V těchto interpretačně náročnějších pasážích se sice tato práce nemůže měřit s Napierovou či Pernetovou studií (už jen z důvodu své zcela odlišné koncepce), ale ve svém celkovém vyznění podává poměrně vyvážený, reprezentativní a plastický obraz o masce jako fenoménu lidské kultury.

Podobně přelomovou prací, jakou byla v našem dosavadním zhodnocení Napierova a Pernetova studie, i když ve zcela jiném ohledu, je kniha *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre* amerického teatrologa a divadelního režiséra Johna Emigha z roku 1996. Oproti Pernetově studii je záměr Emighovy práce nikoli deskriptivně etnografický, nýbrž metodicky teatrologický. „Mým záměrem nebylo napsat knihu o maskovacích tradicích v jiných částech světa, ale spíše více porozumět divadlu a dělat divadlo lépe. V průběhu pozorování i aktivní účasti – tím, jak jsem si zapisoval poznámky a bral lekce, účinkoval a vyhledával vystoupení jiných, režíroval, pořádal workshopy, přednášel, psal a všechny tyto zkušenosti promýšlel – jsem se dobral náhledu na vztah masky k jejímu nositeli jako k paradigmatu vztahů mezi ‚já‘ a ‚jiným‘ (a ‚já‘ a ‚já‘), jenž leží v samotném jádru divadelního procesu.“⁵⁵ Pozoruhodné je, že přestože Emighův záběr je v tomto ohledu velmi zúžený, neboť se soustředí jen na vybrané formy či žánry maskovacích tradic Papui Nové Guinei, Indie a Bali (mnohdy na příkladě konkrétního představení či vybraného účinkujícího), dostává se k obecnému významu, podstatě masky a principu maskování podle našeho názoru pravděpodobně nejhluběji ze všech prací, které byly dosud napsány. K tomu přispívá významnou měrou právě to, co mnohým jiným autorům chybí – totiž návaznost na předchozí autory. Emigh vy-

⁵⁴ Mack, In: MACK (ed.) 1994, s. 7.

⁵⁵ EMIGH 1996, s. xvii.

cháží zejména z Victora Turnera v jeho pojetí představení jako liminální (přechodové) události⁵⁶ a z Richarda Schechnera, který pomocí mezikulturní komparace a interdisciplinárního náhledu prokázal možnost flexibility a proměnlivosti performativních forem v pozvolném kontinuu od volné hry přes zábavní divadlo až po účinný rituál (často i v rámci jednoho a téhož představení)⁵⁷. Zjevná je také Emighova návaznost na A. Davida Napiera v důrazu na paradoxnost a ambivalenci jako základní výrazový prostředek maskovaného představení.

Emigh vypracovává v úvodní části knihy originální kontinuum „performativních modů“, tj. typů představení podle vztahu, který v nich (často s pomocí masky) „já“ zaujímá k „ne-já“ a vytváří tak specifické výrazové prostředky, významy a psychologické, kulturní i existenciální účinky. Jak Emigh dokazuje zejména na detailních příkladech asijského rituálního divadla, mnoho performativních žánrů je založeno na posouvání těchto modů i v rámci jednoho představení či spočívá ve hře na samotné hranici mezi sousedními mody. V závěru knihy shrnuje, že „já“ a „ne-já“ si lze schematicky představit jako zmenšující či zvětšující se kruhy, jež se v jednotlivých typech maskovaných představení (či v jednotlivých fázích téhož představení) větší či menší měrou protínají, vzdálenost mezi nimi se zužuje či rozšiřuje a v této dynamické, neustále se proměňující oblasti jejich průniku vzniká prostor pro kreativitu a transformační, očistnou a ozdravnou hru s vlastní identitou.⁵⁸

Mezikulturní inspirace se autorovi osvědčuje jako velmi podnětná pro nalezení nových cest západního experimentálního divadla, které se objevováním nových vyjadřovacích prostředků paradoxně vrací ke své původní podstatě a možná i zapomenutým kořenům. Ani západní divadlo nemusí být podle Emigha odděleno od

⁵⁶ Viz např. TURNER 1975; 1982; 1988.

⁵⁷ Viz např. SCHECHNER 2003; 2006.

⁵⁸ Srov. EMIGH 1996, s. 277.

rituálu, protože zábavnost a transformační účinek se mohou navzájem podmiňovat či alespoň nevyklučovat. Multikulturního divadlo inspiruje a podněcuje kreativitu při hledání nových možností výrazu, rozšiřuje lidskou identitu a prohlubuje naši existenciální zkušenost.⁵⁹ „*Pokud si budeme umět získat přístup k jejím pravdám, maska může být mocným nástrojem rekultivace nejen našeho divadla, ale také našich životů.*“⁶⁰

Emighova práce je dalším z mnoha příkladů již zmíněného jevu, kdy humanitní vědy pronikají k podstatě masky mnohdy hlouběji než vědy sociální, a odkrývají aspekty, k nimž exaktnější metody západní vědy nemají přístup. Jde o dílo, které západní porozumění maskám významně posouvá a (jak uvidíme v dalších kapitolách) vytyčuje slibné perspektivy nových otázek, které lze dále rozpracovávat.

V roce 1999 vychází souhrnná a obrazově výpravná publikace editorů a muzejních kurátorů Johna W. Nunleyho a Cary McCarty s názvem *Masks: Faces of Culture*, jež se od podobně pojaté, pět let před ní publikované monografie editora Johna Macka koncepčně odlišuje zejména v tom, že se nezaměřuje na vybrané geografické a kulturní lokality, nýbrž na „*pět základních důvodů, proč si lidé vyráběli masky a účinkovali v maskovaných představeních*“⁶¹. Tyto důvody – jež v koncepci editorů tvoří rituály přechodu, rituály obnovy, stukturalizace (hierarchizace) genderových rolí, divadlo a způsoby ochrany či boje - jsou pak formou pěti kapitol dokládány a charakterizovány ve své kulturní rozmanitosti. Už jen na první pohled je tato monografie zcela mimořádná množstvím fotografií, které svojí dokumentární přesností i uměleckou hodnotou a celkovou působivostí překračují všechny dosud vydané práce o maskách. Kromě nich obsahuje též velmi podrobné popisy přibli-

⁵⁹ EMIGH 1996, s. 285.

⁶⁰ Tamtéž, s. 291.

⁶¹ Nunley, In: NUNLEY – McCARTY (ed.), s. 15.

žující kulturně historický kontext, formu a význam vyfotografovaných masek a má tak charakter jakési knižní galerie či výpravného katalogu nejpozoruhodnějších a nejtypičtějších masek většiny světových tradic.

Textová část publikace je však co do zasvěcenosti a hloubky poměrně nevyrovnaná. Kapitoly z pera muzejního kurátora Johna W. Nunleyho, kterých je většina, a které se týkají původu a prehistorického vývoje masek, užití masek v přechodových rituálech, festivalech, svátcích a rituálech obnovy a vyjadřují se také k genderovým otázkám, nejsou v sebraných a předkládaných faktech zcela bezvýznamné, avšak jejich interpretační hodnota je velmi slabá. Nunley vychází z jakéhosi reduktivního pojetí funkcionalismu a neustále dochází k poněkud neplodnému a banálnímu závěru, že maska plní pozitivní funkci pro společnost, neboť je prostředkem upevňování společenských rolí, je prvkem vnášejícím stabilitu do přechodových období a prostředkem nastolení jednoty a sounáležitosti s přírodou. Její podstatou je tak zajištění bezpečí a prospěchu v nepředvídatelném, chaotickém a nebezpečném světě.⁶² Také Nunleyho interpretace původu a vývoje masek, rituálního užití masek a jejich role jako nástroje mužské nadvlády a podřízení žen jsou zcela nepoučené Pernetovými kritickými komentáři těchto dokola opakovaných klišé.

Naopak kapitoly věnované užití masek v západním a východním divadle od teatrologů Johna Emigha a Lesleyho K. Ferrise poskytují faktograficky spolehlivý a interpretačně velmi hluboký přehled.

Zvláštním přínosem knihy je kapitola věnovaná maskám ve filmovém umění (zejména v žánru hororu, sci-fi a fantasy) a kapitola

⁶² Srov. Nunley, In: NUNLEY – McCARTY (ed.), s. 31, 38, 66, 75. To je přinejmenším ve verbálním rozporu s Napierem a Emighem, kteří daleko přesvědčivěji dokazují, že principem a podstatou masky je naopak ambivalence, nejednoznačnost a proměnlivost a že její hodnota spočívá v transformační, kreativní síle, která umožňuje člověku rozšiřovat a prohlubovat svoji identitu v metafyzickém a existenciálním rámci.

zaměřená na masky ochranné (ať už bitevní, uniformní, sportovní či industriální) od muzejní kurátorky Cary McCarty. Obě tyto kapitoly si všímají typů masek, kterým dosud nebyla věnována pozornost a které zatím byly odsouvány na okraj zájmu, přestože vykazují výtvarně, funkčně i symbolicky pozoruhodné rysy, jež dávají prostor novým interpretacím. Cara McCarty tak významně rozšířila studium masky o dosud přehlížené a nepovšimnuté projevy a aspekty.

Poslední souhrnnou prací o maskách je ambiciózní monografie *Mask and Masking: Faces of Tradition and Belief Worldwide* amerického muzeologa Gary Edsona z roku 2005. Tato práce chce poskytnout základ pro nejzajímavější otázky a problémy spojené s maskami, „*neodvažuje se však být všezahrnující obecnou historií tohoto předmětu ani nenabízí radikální hypotézy (...). Jejím účelem je sebrat a uspořádat různé aspekty masek a maskování takovým způsobem, který poskytne relevantní informace, povzbudí zájem a podnítí další výzkum (...). (...) Nepokouší se interpretovat prezentovaný materiál z určitého úhlu pohledu. Neobsahuje žádný umělecký, náboženský, historický či antropologický programový přístup, jenž by měl před jinými přednost.*“⁶³

To, co autor prezentuje jako přednost knihy, se však ukazuje být jejím zásadním nedostatkem. Kniha bez jakéhokoliv pevného a pečlivě promyšleného východiska je velmi pestrou a neuspořádanou kompilací, která vděčí za svou existenci jen zjevnému nadšení a okouzlení autora tématem. Na první pohled je patrná autorova neschopnost jakkoli nashromážděný materiál utřídit, což se projevuje už jen tím, že názvy kapitol zpravidla vůbec neodpovídají svému obsahu a logická návaznost textu a koncepce celé knihy je nejasná, až matoucí. Značná část knihy sestává z banálních frází a jalových generalizací, jež bohužel nejsou podloženy autorovou de-

⁶³ EDSON 2005, s. 2.

tailní znalostí a mnohdy zacházejí do takové míry obecnosti, že se stávají zcela mylnými. Autorovi (ač se o to ve svých proklamacích snaží) se nedaří udržovat pozici kulturního relativismu a velmi často ve svých interpretacích nevědomky upadá do nejhrubšího etnocentrismu.⁶⁴ Navíc má sklon (navzdory výše citovanému prohlášení) uplatňovat klasické evolucionistické východisko a vzdálené a odlišné společnosti používá jako důkazy pro svá obecná tvrzení o evoluci lidské kultury, která jako by vrcholila jeho všezahrnujícím vědeckým stanoviskem. Zcela nezakrytě zastává teorii prelogického myšlení, nadhodnocuje význam iracionality u jiných kultur a přeceňuje schopnosti své vlastní racionality. Edsonovy výklady jsou výhradně „etické“, zatímco „emické“ interpretace a vysvětlení samotných příslušníků dotyčné kultury stojí zcela mimo jeho zájem – autor zde zkrátka vystupuje jako vševědoucí pozorovatel obdařený shovívavou a všezahrnující láskou k předmětu svého zájmu a oněm „domorodcům“, které takto svrchu popisuje. Zcela nepoučen předchozími publikacemi (byť je uvádí v bohatém seznamu literatury) mnohokrát opakuje funkcionalistickou frázi, že masky zkrátka plní pozitivní roli v kultuře a uspokojují potřeby lidí. Jakákoliv dynamika plynoucí z napětí, nejednoznačnosti a paradoxnosti masek v jeho výkladu samozřejmě chybí.

Kniha je nicméně výjimečná a svým způsobem i přelomová v jedné věci, totiž v etickém ohledu na (ne)přípustnost přetiskování fotografií masek. Jedním z důvodů, proč autor dává přednost velmi zdařilým ilustracím⁶⁵ před fotografiemi, je že kresby „poskytují čtenáři dostatečnou ilustraci, ale nepřenášejí přesný portrét masky či hlavy. Mnoho masek je považováno za posvátné nebo

⁶⁴ Autor je např. zcela typicky neschopen přijmout fakt totální transformace identity, k níž může použití masky vést a odbývá tento jev kvazi-psychiatrickými nálepkami. „Osoba pod maskou si patrně natolik vštípila sílu role, kterou představovala, že se stala se strůjcem svého vlastního podmanění. Tyto zkušenosti vedly k paramnezickým mentálním stavům, jež zcela narušily paměť a umožnily, aby se fantazie zaměnila za objektivní zkušenost.“ (EDSON 2005, s. 99).

⁶⁵ Z textu ani tiráže není bohužel jasné, zda je jejich původcem sám autor knihy, nebo jiný talentovaný ilustrátor.

kulturně uctívané předměty, jež mají život. (...) Přestože všechny masky ilustrované v knize už byly vyfotografovány a vystaveny, jsou součástí kulturního a duchovního dědictví určité skupiny lidí. Je tedy vhodné, aby s těmito předměty duchovního významu bylo nakládáno jako se zvláštními objekty (...) a aby byly prezentovány s tímto náležitým zřetelem a ohledem.“⁶⁶ V tom si Edsonův přístup zaslouhuje podle našeho názoru nemalé uznání, zvláště v kontextu novějších publikací o maskách, jež se doslova předhánějí v kvalitě, přesnosti a doslovnosti svých fotografických příloh, a etickou rovinu takového počínání dosud nikoho nenapadlo jakkoli problematizovat.

1.3.2. Vybraná domácí produkce

Závěrem kritického přehledu vybraných publikací se zvláště zaměříme na domácí produkci věnovanou tématu masek v posledních desetiletích.

V roce 1970, tedy v době, kdy v Německu publikuje svoji pionýrskou práci A. Lommel, vydává český etnolog, afrikanista a indolog, ředitel Náprstkova muzea v Praze Erich Herold útlou, ale velmi detailní a faktograficky hutnou práci *Africké masky*. Přestože je tato monografie příznačná pro svoji dobu určitým sklonem k výtvarnému redukcionismu, jenž pojímá masku v první řadě jako muzeální umělecký artefakt, jenž lze vyjádřit, popsat a klasifikovat pomocí jeho vnějších atributů, obsahuje jeho práce celou řadu v terénu nabytých informací přibližujících kulturní a performativní kontext užití masky. Trvalá hodnota Heroldovy monografie těžší především z velmi propracované typologie afrických masek podle různých kritérií, což Heroldovi umožňuje pečlivě zmapovat existenci a absenci masky v různých částech afrického kontinentu (spolu s nastíněním možných příčin) a vyjádřit celou škálu variant

⁶⁶ EDSON 2005, s. 3.

a projevů africké masky spolu s přiblížením funkcí, jež může maska v afrických společnostech plnit. Hlubší pochopení tato etnografická, ryze popisná metoda však neumožňuje – jediné konstatování, v němž se Herold odvažuje vyjádřit cosi z obsahu či významu masky pro svého nositele či diváka, zní, že „*africké masky jsou zpodobněním nadpřirozených bytostí, duchů zemřelých předků i duchů okolní přírody, která je jimi zaplněna*“.⁶⁷ Jako poctivý a pečlivý vnější pozorovatel Herold sice připouští transformační sílu masky, ale formuluje ji velmi opatrně, aby nebyla příliš v rozporu se specificky evropským (a tedy i jeho) pojetím identity. „*Prvním úkolem masky je skrýt identitu jejího nositele, ale současně i vytvořit iluzi existence jiné bytosti, kterou maska zpodobňuje. I když je tento jev univerzální, přece jen asi největší roli hraje právě v Africe, kde nositel masky dočasně ztrácí nejen svou tvář, svou individualitu, ale často i svou lidskou podstatu a s maskou se přímo ztotožňuje, alespoň v povědomí svých soukmenovců*“.⁶⁸ Přesto se domníváme, že Herold svojí pozorovací schopností a od ní se odvíjející detailností a pečlivostí popisu zjevně překročil svou dobu a vyhnul se celé řadě dobově specifických omylů a stereotypů, jež (ve své výše zmíněné studii) kriticky pojmenoval H. Pernet. K tomuto dojmu významně přispívá též bohatý a na svou dobu velmi kvalitní fotografický doprovod Jindřicha Marca.

Nepřehlédnutelným počinem je v našem prostředí publikace etnografky Jitky Staňkové a etnografa a nestora české dokumentární fotografie Ludvíka Barana *Masky, démoni, šaškové* z roku 1998. Kniha se věnuje výhradně maskám v české a moravské lidové kultuře a její význam tkví především v tom, že jde o první českou souhrnnou knižní monografii na toto téma. Přestože kniha vyšla koncem 90. let, metodologicky a interpretačně značně zaostává za cizojazyčnými publikacemi z téže doby. Základní metodiku

⁶⁷ HEROLD 1970, s. 60.

⁶⁸ Tamtéž, s. 12.

knihy lze charakterizovat jako zjednodušeně evolucionistickou, případně difuzionistickou. Chybí jí základní obeznámenost s novějšími antropologickými trendy z druhé strany bývalé železné opony.⁶⁹ To vše vede k příliš volné organizaci textu, který se často rozpadá na popisné vyjmenovávání praktik a zvyků v různých oblastech Čech a Moravy, a k celkově nápadné interpretační slabosti. Na druhou stranu je třeba ocenit fakt, že autoři knihy berou transformační sílu masky vážně⁷⁰ a neodbývají ji racionalistickými či scientistickými frázemi, jako například Gary Edson ve své výše zmíněné, o sedm let mladší publikaci. Stejně tak v analýze symbolických a výtvarných atributů lidových masek a karnevalových motivů, dále v hledání jejich historických či prehistorických zdrojů, jakož i v nástinu prolínání několika původně nezávislých zdrojů do projevu současné lidové kultury je kniha velmi poctivým a podnětným průvodcem. Nenabízí převratné výklady, ale poskytuje celou řadu interpretačních alternativ, které lze následně ověřovat pomocí mezikulturní komparace.

Zvláště je třeba ocenit fotografickou dokumentaci Ludvíka Barana, která se ve své výpovědní hodnotě i výtvarné působivosti minimálně vyrovnává nejnovějším zahraničním publikacím.⁷¹

Zajímavé je srovnání kladů i slabin této publikace s jejím o osm let dříve vydaným slovenským protějškem *Lidové masky* etnografa a filmového dokumentaristy Martina Slivky. Zastaralost výkladových metod a neobeznámenost s literaturou a novějšími interpretačními trendy zpoza západní strany bývalé železné opony, které patří ke společným rysům obou prací, není u práce Martina Slivky není zdaleka tak nápadná a je i pochopitelnější vzhledem

⁶⁹ Nejde samozřejmě ani tak o vadu této konkrétní knihy, jako spíše o slabinu středoevropské a východoevropské etnografie do devadesátých let.

⁷⁰ Srov. STAŇKOVÁ – BARAN 1998, s. 21, 22, 28.

⁷¹ Edsonovu námitku na etickou stránku takového počínání lze v tomto případě odmítnout, protože masky v evropské lidové tradici víceméně ztratily status magických či spirituálně nabitých objektů a jejich fotografování a přetiskování nepůsobí žádné skupině lidí kulturní újmu.

k jejímu staršímu datu. Na druhou stranu obě knihy spojuje důkladná analýza symbolických a výtvarných atributů lidových masek, a jsou si rovnocenné také svým mapováním mnoha původně nezávislých zdrojů, jež se v lidové kultuře masek postupně proluly a navrstvily. Nicméně zatímco české publikaci jsme vytýkali poměrně slabou organizaci textu, Slivkova práce má velmi pevnou a zřetelnou strukturu, v níž tyto klady, oběma pracím společné, podstatně lépe vyniknou. Zejména kapitola věnující se typologii masek a podávající systémovou analýzu jejich materiálových, tvarových a barevných atributů je toho typickým příkladem. Zatímco Slivkova práce oproti jejímu českému protějšku do značné míry nedoceňuje, až přehlíží transformační sílu masky v ryze rituálním kontextu⁷², klade oproti tomu důraz na herní a iluzivní aspekty lidového divadla. V některých formulacích se tak do určité míry přibližuje Napierově a Emighově pojetí masky jako prostředku vyjádření ambivalence a paradoxu v jejich prvotním ontologickém základě: „*V těchto intencích maska na tváři herce nezastírala jen hranici mezi jeho lidskou přirozeností a zobrazovanou postavou, ale zároveň anulovala hranice vůbec a nahrazovala je splýváním i mnohdy protikladných, vylučujících se modalit.*“ „*Je to především fenomén hry, který otevírá prostor imaginace, iluze a posunutých významů – stejně pro tvůrce masek jako pro herce a diváky. Iluze – která je konstitutivním prvkem hry – dovoluje vytvářet obrazové metafory, metonymie a další poetické figury.*“⁷³ Tato nereduktivní teorie hry, z níž Slivka plodně vychází, je zjevně inspirována Rogerem Cailloisem.⁷⁴

Podnětné a zajímavé informace poskytuje také práce *Maska, kostým a lidové divadlo* vydaná v roce 2001 v ediční redakci sino-

⁷² Jak Slivka formuluje, z rituálních počátků maska převzala také významnou funkci při „*vytváření extatických stavů, které přenášely herce – a s nimi i diváky – ze světa lidské přirozenosti do iluzivní, divadelní sféry*“ a napomáhá tak herci „*v procesu jakési autosugesce uskutečnit přeměnu své osoby v dramatickou postavu*“ (SLIVKA 1994, s. 9).

⁷³ Tamtéž, s. 9, 44.

⁷⁴ Srov. CAILLOIS 1998.

ložky Ľubici Obuchové. Jde o sborník, který (kromě příspěvku o lidových maskách v českých zemích a o antilopích maskách v subsaharské Africe) je zaměřen především na asijskou oblast (Indie, Čína, Vietnam, Mongolsko). Příspěvky jednotlivých autorů nepřinášejí souhrnné informace o formě, obsahu a funkci masek ve zmiňovaných oblastech (snad kromě příspěvku věnovaného domácí tradici), ale spíše detailně portrétní určité vybrané typy představení či některé jejich aspekty. To má za následek až přílišnou popisnost a rezignaci na jakékoli obecnější závěry, ale také nahodilost jednotlivých studií a absenci jakékoliv jednotné koncepce celého sborníku.

Naopak jako příklad „domácí“ práce, jež je svou metodikou a koncepcí plně srovnatelná s nejnovějšími zahraničními trendy, je třeba uvést a náležitě ocenit práci *Homo ludens africanus, alebo Pohľady na predstavenia masiek západnej Afriky* z roku 2007 slovenské teatroložky a etnoložky Anny K. Hlaváčové. Přestože má její útlá kniha charakter sbírky volně souvisejících studií, statí a esejů, vyznačuje se promyšleným pojetím masky a vyjasněnou metodikou jejího zkoumání. Autorka navazuje na Johana Huizingu ve svém pojetí afrických maskovaných představení jako ludických událostí, ve kterých si rituální vážnost nijak neprotiřečí s veselím a zábavností.⁷⁵ Považuje herní charakter za specifický rys afrických kultur a fenomén masky je tak pro ni určitým ohniskem či základním kulturním kódem, jenž poskytuje klíč k celé africké a zejména západoafrické kultuře. Druhým významným zdrojem knihy je Lévi-Straussova strukturálně komparativní metoda, díky níž se autorce daří interpretovat symbolické a významové atributy vybraných masek v dynamice jejich prostorových i časových transformací. Třetím zdrojem je Coleův výše zmiňovaný sborník, s nímž autorka

⁷⁵ Viz HUIZINGA 2000.

konfrontuje výsledky vlastních terénních výzkumů a který do značné míry obohacuje, rozšiřuje a aktualizuje.

Hlaváčová zdůrazňuje potřebu systematické kritiky reduktivního přístupu k masce jako autonomnímu a snadno izolovatelnému výtvarnému objektu⁷⁶ a stejně jako mnozí předchozí autoři klade důraz na kontext celého představení⁷⁷. Přesvědčivě dokazuje, že ikonografický význam masky může být interpretován dvěma protichůdnými, ale vzájemně se doplňujícími směry – 1) detailní analýzou symboliky jejích atributů (tzv. symbolických mikrostruktur)⁷⁸, 2) komplexní analýzou symbolických konotací masky v příslušném přírodním prostředí a v dané historické tradici (tzv. symbolických makrostruktur).⁷⁹ Velmi cenné jsou její postřehy týkající se změn významů, funkcí a forem západoafrické masky v procesu současné modernizace a rozpadu tradičních rodových vazeb⁸⁰. Výjimečná je také míra pozornosti, jakou v kontextu modernizace Hlaváčová věnuje dosud zanedbávané dětské hře s maskami⁸¹.

Základním principem západoafrické masky je podle Hlaváčové dynamické napětí mezi maskou a tváří jejího nositele, stejně jako napětí mezi jednotlivými atributy téže masky.⁸² Tato všudypřítomná dynamika obecně vyjadřuje pluralitu identit a kontextů vnímání, jež člověka zakotvuje v širší mytické kontinuitě. Zajímavě řeší v tomto ohledu Hlaváčová spor, na který jsme již narazili u Nunleyho a Edsona zejména vůči Napierovi a Emighovi – totiž zda-li je základní funkcí masky znehybnění, ustavení řádu a zajištění statu-

⁷⁶ Srov. HLAVÁČOVÁ 2007, s. 23-24, 59.

⁷⁷ Srov. tamtéž, s. 63.

⁷⁸ Srov. tamtéž, s. 59-71.

⁷⁹ Srov. tamtéž, s. 72-85.

⁸⁰ Srov. tamtéž, s. 50-58. S rozpadem tradiční kultury nastupuje podle jejího pozorování tendence ke „karnevalizaci“, ve které se objevují i masky cizího původu zbavené jakéhokoliv kontextu. Stejně tak sílí tendence k naturalistickému vzezření masky a k redukci její dřívější stylizace a složité symboliky (Srov. tamtéž).

⁸¹ Srov. tamtéž, s. 44-58. S vývojem a modernizací se starší, mocné a silné masky stávají „malé“ či bezvýznamné, určené pro zábavu dětem. Jde o jev obecně známý z etnografie - rituály, jejichž původní význam i funkce byly zapomenuty, přežívají často v v subkultuře dětských her (Srov. tamtéž).

⁸² Jedna a táž maska může například současně vyjadřovat dvě či více bytostí v určitém vztahu nebo měnit svoji identitu podle úhlu divákova pohledu (Srov. tamtéž, s. 40-41).

su, nebo naopak pohyb, nejednoznačnost a transformace rolí. „V tradičních náboženských představách Afriky duchové zosobňují přírodní síly a člověk kontroluje, resp. usiluje o to kontrolovat duchy skrze masky, tedy hlavy duchů. Dílem lidských rukou, sochou, se člověk snaží materializovat, uchopit, ovládnout přírodní jev, který ho nejen přesahuje, ale nejednou dosahuje kosmických rozměrů. Z této víry vznikají umělecká díla. Forma – socha je odpovědí na beztvaré. (...) Aktéři představení masek hledají prostřednictvím masky pevný bod, ze kterého by mohli konat. Všechny figurativní a tvarové plastiky mají společný cíl – fixovat ducha. Ale zatímco posláním idolů je držet ducha v plastice, úlohou masky je s ním hýbat, a tak usměrnit jeho pohyb, ovlivnit jeho projev.“⁸³

Je třeba ocenit, kolik pozoruhodných a obecně aplikovatelných vhledů dokázala Hlaváčová odvodit z detailní znalosti tak úzkého okruhu témat, navíc vměstnaných do tak útlé sbírky jen volně souvisejících textů. Její práce opět dokazuje, nakolik plodná je spolupráce antropologie či etnologie s teorií umění, estetikou či teatrologií. V tomto smyslu velmi důstojně, byť nevědomky navazuje na výše zmiňovanou a přelomovou práci Johna Emigha z roku 1996.

Nejnovější českou monografii Petra Dvořáčka s názvem *Masky: mystérium proměny: masky šesti kontinentů* z roku 2008 lze ocenit výhradně pro její obrazovou dokumentární hodnotu, její textová část je zanedbatelná jak svým rozsahem, tak informační hodnotou. Jde však o práci populární a nikoliv odbornou, jež svojí výtvarnou působivostí zcela splňuje svůj účel. Nelze ji však rozhodně pojímat (jak by mohlo vyplývat z druhého podtitulu knihy) jako kompletní fotografický katalog nejvýznamnějších a nejtypičtějších masek jednotlivých kontinentů – např. v případě Evropy je hodné ocenění, že autor zahrnuje pod masky také tradici maskarónů v

⁸³ HLAVÁČOVÁ 2007, s. 20.

architektuře a sochařství, ale kromě nich se věnuje pouze maskám benátského karnevalu, zatímco lidové masky zcela nepochopitelně opomíjí, nemluvě o tradici masek v antickém Řecku a Římě. Jde tedy o velmi ilustrativní, ale značně nekompletní fotografickou sbírku.

Pokud bychom se odvážili vyzdvihnout některé práce našeho přehledu jako nejvýznamnější a nejvíce přelomové, které dosud poskytují inspirativní výzvu budoucímu bádání, pak lze bez dlouhého váhání vyzdvihnout tyto čtyři – *Masks, Transformation, and Paradox* A. Davida Napiera (1984), *Mirages du masque* Henryho Pernetta (1988), *Masked Performance* Johna Emigha (1996) a *Homo ludens africanus* Anny K. Hlaváčové (2007). Je zajímavé a svým způsobem příznačné, že ačkoliv jde o práce pěti odlišných oborů - antropologie, religionistiky, teatrologie, etnologie a teorie umění - , výsledně se ve svém vyznění spojují do velmi plodné kulturologické syntézy.

1.4. Nejčastější stereotypy a limity porozumění

Pokusme se závěrem této historiografické části naší práce shrnout, jaké se ve výzkumu masek ukazují nejčastější překážky porozumění, a nastínit možné cesty k jejich překonání. Jen tak se lze ve prospěch dalšího bádání nechat poučit a neopakovat chyby svých předchůdců. Soustředme se zejména na tři základní body, které se zdají vyplývat z našeho kulturně podmíněného a specifického způsobu vnímání.

Typickou výkladovou pastí, ve které snahy západních badatelů velmi často uvíznou, je možnost fyzické izolace masky a její zdánlivě neškodné vytržení z významového a funkčního kontextu. To pak svádí studovat masku jako významově ohraničený a muzeálně nehybný artefakt určité umělecké hodnoty. „*Tato perspektiva popírá celistvost masky a omezuje pozorovatelovu schopnost vidět a ro-*

zumět její plné podstatě. Skutečný génius výrazu je ztracen.“⁸⁴ Sklon redukovat masky na jejich výtvarnou hodnotu stále přetrvává a může být do značné míry podvědomý, daný už jen tím, že „v současnosti jsou představení masek ustupujícím jevem, zatímco počet skulpturálních exponátů stále narůstá.“⁸⁵ Mnoho autorů na tento stereotyp vnímání během posledních desetiletí upozornilo snahami nahlédnout masku jako průsečík doširoka se rozprostírající sítě symbolů, v jejímž rozpětí je samotný hmotný artefakt masky pouze středovým článkem. Z tohoto pomyslného středu se můžeme v zájmu komplexního porozumění vydat nejlépe dvěma protichůdnými směry současně – „na jedné straně analýzou jejich komponentů, na straně druhé analýzou představení masek.“⁸⁶

S výtvarným redukcionismem jde těsně ruku v ruce tradiční staticnost západního pohledu a všudypřítomný sklon k objektivizaci, jež nám brání pochopit, že ve svém původním prostředí nebývají masky vnímány jako objekty, ale jako prostředky akce, děje, vývoje a proměny. Tato fyzická i významová dynamičnost vyplývá už jen z toho, že maska nemá život sám o sobě, ale ožívuje a nabývá významů teprve prostřednictvím pohybu těla a svým vztahem k tváři svého nositele.⁸⁷ Maska se v kontextu představení zpravidla „pohybuje v rytmických poskocích nebo tanečním krokem. Je proto nesprávné označovat (...) masky jako taneční, protože takové jsou téměř všechny a toto označení tedy nic nevysvětluje.“⁸⁸

Patrně nejzávažnější překážkou dosavadního studia masek je podle A. Davida Napiera to, že podstata masky spočívá v paradoxu, v nejednoznačnosti (mnohoznačnosti), proměně a přechodu, což

⁸⁴ EDSON 2005, s. 2.

⁸⁵ HLAVÁČOVÁ 2007, s. 23-24. Patrně nikoliv náhodou na tento jev upozorňují (avšak málokdy jej uspokojivě překonávají) muzejní kurátoři.

⁸⁶ Tamtéž, s. 24. Patrně nejznámější a také nejcitovanější antropologická práce o maskách, Lévi-Straussova *Cesta masek* (1975), získala svůj věhlas mimo jiné právě díky tomuto metodickému východisku. Jeho explicitní vyjádření viz např. LÉVI-STRAUSS 1996, s. 42-43.

⁸⁷ Srov. Cole, In: COLE (ed.) 1985, s. 17; SORREL 1973, s. 10.

⁸⁸ HEROLD 1970, s. 22.

jsou přesně ty atributy či aspekty reality, tváří v tvář kterým celá západní filosofická tradice a vědecká metodologie selhávají.⁸⁹ Neboli, naše teoretické studium masek se odehrává v odlišné rovině vnímání, než v jaké představení masek skutečně probíhá a v jaké jej čtou a prožívají jeho aktivní i pasivní účastníci. *„Kvůli těmto omezením nejsou antropologové často schopni adekvátně popsat roli masek v jiných kulturách. Výzkumy masek nás často přivádějí do vzájemně se vylučujících stanovisek, jež přinejmenším zčásti vyplývají z potřeby nahlížet nositele masky výhradně jako skutečná vtělení, nebo jako pouhé herce. Naše kritické schopnosti ani způsoby popisu nám zkrátka neumožňují představit si kontext, v němž by obě tyto dispozice mohly fungovat najednou a současně.“*⁹⁰ Pravý a skutečný význam masek se tedy odkrývá ve specifickém modu vnímání, v němž neplatí „bud', a nebo“, ale pouze „bud' i nebo“, případně ve kterém hravě balancujeme na spojce „i“ či v němž od „bud'“ volně přecházíme k „nebo“ a zase zpátky. Pokud nebudeme schopni či ochotni si tento způsob vnímání osvojit a přijmout jej v jeho ontologické opravdovosti a vážnosti (která nijak nevyklučuje jeho hravost), naše sebedůmyslnější popisy, analýzy a interpretace masek budou zpravidla reduktivní, zavádějící a nepostihnou podstatu a specifičnost toho, co zkoumáme. To je možná tím nejpodstatnějším důvodem, proč teatrologické či uměnovědné práce odkrývají podstatně více a rozumějí masce hlouběji než většina prací z oblasti sociálních věd. Stejně jako podstata masky, i podstata divadla i umění totiž obecně spočívá v tom, co anglický básník Samuel Taylor Coleridge nazval *„svolností k pozastavení nedůvěry“* - kdy v určitém procesu perceptivního zdvojení jsme schopni *„vědět, že cosi není reálné, a přitom současně zakoušet emoce, jako by to reálné bylo.“*⁹¹ V tomto prožitku pak pojmy jako

⁸⁹ Srov. NAPIER 1986, s. xxiii-xxvi.

⁹⁰ Tamtéž, s. xxiv.

⁹¹ Ferris, In: NUNLEY - McCARTY (ed.) 2000, s. 230.

„reálné“ či „fiktivní“ ztrácejí smysl, důležitý je pouze účinek, jaký na nás představení má⁹². Vlivný francouzský režisér, herec a dramatik Jacques Copeau popsal svoji pionýrskou zkušenost s maskou už na počátku 20. století takto: *„Herec účinkující pod maskou získává od tohoto (...) předmětu díl skutečnosti. Je jím veden a musí jej bezvýhradně následovat. Cítí novou bytost, která do něj proudí, bytost, o jejíž existenci neměl dosud ani tušení. Ne- ní to pouze jeho tvář, která se změnila, je to celá jeho osobnost, je to samotná podstata jeho reakcí, takže zakouší emoce, které nikdy ani necítil ani nebyl schopen předstírat. Pokud je tanečníkem, celý styl jeho pohybu, pokud je hercem, samotná barva hlasu bude určena maskou... – bytostí bez života, dokud si ji nenasadil, která přichází odkudsi se jej zmocnit a postupně jej nahradit.“*⁹³ Podobně i John Emigh o století později shrnuje svůj prožitek masky konstatováním, že *„masky nejsou součástí kostýmu; masky jsou nástroji velmi přímého druhu komunikace se vším, co se odehrává a děje jak vně, tak i uvnitř mě samého“*.⁹⁴ Sociální vědy včetně antropologie a etnologie mají v pochopení a zejména v přijetí ludických a performativních aspektů lidské kultury ještě co dohánět. V tomto smyslu lze téma masek považovat za inspirativní výzvu široce vymezené kulturologii, jež by tuto hozenou rukavici neměla nezvednout.

⁹² Srov. SCHECHNER 2003, s. 129-136.

⁹³ Copeau, cit.: SORELL 1973, s. 64-65.

⁹⁴ EMIGH 1996, s. 267.

2. PŮVOD, VÝZNAM A PODSTATA MASKY

2.1 Otázka původu a vzniku masky

Původ a vznik masky je předmětem dodnes nepotvrzených, ale většinou ani nevyvrácených hypotéz. Téměř každý autor pokoušející o komplexní, obecné pojetí masky má potřebu se k této otázce alespoň okrajově vyjádřit v intuitivním předpokladu, že v původu a vzniku masky se může dodnes odrážet její podstata a základní princip maskování. Kromě Lommela, jenž se na otázku původu a vzniku masky pokusil podat poměrně přesnou odpověď odvozenou z geografické distribuce jednotlivých funkčních typů masky⁹⁵, se nejpodrobněji a nejkritičtěji k tomuto tématu vyjádřil Pernet, který shrnul a zhodnotil nejčastější teorie a hypotézy, které se v průběhu 20. století objevily.⁹⁶ Přestože se od vydání Pernetovy studie vynořily další archeologické objevy průkazněji dokládající existenci masek v mladším paleolitu, lze Pernetovy dvacet let staré připomínky k interpretaci archeologických nálezů stále považovat za platné a příslušnou kapitolu jeho studie lze i nadále pokládat za kritické shrnutí dosavadního poznání.

2.1.1. Původ masky jako hmotného artefaktu

Četné pokusy objasnit prehistorický původ masky Pernet sice apriorně neodmítá, varuje však před příliš častým jevem, kdy do interpretace archeologických nálezů, ať už ve formě artefaktů či jejich fragmentů, lidských pozůstatků (např. v podobě upravovaných a domodelovaných lebek) či jeskyních a skalních maleb a rytin, badatelé až příliš často vnášejí svá apriorní přesvědčení a předsudky, jež nakonec hrají větší roli než to, jak se samotný nález ukazuje sám o sobě a co ze své podstaty a funkce sděluje či naopak

⁹⁵ Srov. LOMMEL 1972, s. 213-219.

⁹⁶ Srov. PERNET 2006, s. 23-42.

ponechává neobjasněné.⁹⁷ V otázce vzniku a původu masky je tedy třeba zachovávat maximální interpretační zdrženlivost a vyvarovat se snadných a rychlých závěrů. Například mladopaleolitické malby a rytiny theriantropních postav (kombinujících lidské a zvířecí rysy), které Nunley podrobně interpretuje jako nepochybná zobrazení masek⁹⁸, mohou skutečně vyobrazovat lidské bytosti v masce či přímo zachycovat moment psychofyzické proměny v maskovanou bytost a šamanský trans, jak navrhnul Lewis-Williams⁹⁹, stejně tak ale mohou vyjadřovat mytické bytosti, u kterých je kompozitní charakter lidských a zvířecích rysů přirozeným a kulturně univerzálním atributem. Pokud bychom chtěli být dostatečně strážliví, pak lze podle Perneta konstatovat, že nejstarším výtvarným dokladem existence masek je až vyobrazení maskované postavy na fragmentu stěny zádušního chrámu egyptského faraóna Sahura z páté dynastie, tj. z doby kolem 2500 př. Kr.¹⁰⁰

Také nálezy ve formě trojrozměrných artefaktů připouštějí ve skutečnosti více možností výkladu, než by si jejich interpreti přáli. Slavné domodelované lebky předků z Jericha datované do doby před 6000 př. Kr., často uváděné jako nejstarší doklady masek¹⁰¹, nemusely být podle Perneta ve skutečnosti vůbec používány jako masky v našem slova smyslu. O něco průkaznější se zdají být (Pernetem neuváděné) mezolitické masky z jeleních lebek nalezené na několika severoevropských nalezištích. Lze předpokládat, že tato maska, „*zachovávající část lebečního krytu s parožím, nosil sám*

⁹⁷ Srov. PERNET 2006, s. 32. To se týká např. i četných evropských nálezů ze 6. tisíciletí interpretovaných jako masky archeoložkou Marijí Gimbutas v její slavné, ale kontroverzní knize *The Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 BC: Myths and Cult Images* z roku 1982 (Srov. tamtéž, s. 38-40). V této knize se Gimbutas pokusila na základě archeologických nálezů dospět k jakési interpretačně odvážnější „archeomytologii“ prehistorické Evropy.

⁹⁸ Srov. Nunley, In: NUNLEY – McCARTY 1999, s. 22-30. S touto velmi volnou interpretační metodou dochází Nunley k závěru, že „*lidé tancují v maskách už přinejmenším 30 000 let. Masky byly používány v průběhu evoluce lidské společnosti a kultury, což dokládá, jak jsou pro člověka důležité.*“ (Tamtéž s. 21).

⁹⁹ Srov. LEWIS-WILLIAMS 2007.

¹⁰⁰ Srov. PERNET 2006, s. 38.

¹⁰¹ Srov. např. LOMMEL 1972, s. 215, EDSON 2005, s. 39, EMIGH 1996, s. 7.

*šaman, a že proto sehrála svou roli v průběhu nějaké rituální akce.*¹⁰² Za nejstarší spolehlivé artefakty masek (datované do stejné doby) je podle Pernetova vhodné považovat fragmenty kamenných masek z jeskyně v izraelském Nahal Hemaru. V tomto nálezu je zvláště významné, že tyto masky (přesněji řečeno jedna z nich, kterou se podařilo částečně rekonstruovat) mají po okrajích proděravění, jež dokládá nějaký způsob jejich upevnění.

Souhrnně řečeno, zatímco důkazy existence masek v paleolitu jsou interpretačně prozatím spíše neprůkazné, s neolitem jejich průkaznost prudce vzrůstá, zejména v oblasti Předního Východu, Afriky a Evropy.¹⁰³

Tento Pernetův obecný závěr lze doložit i dvěma významnými nálezy z území České republiky. Za nejstarší domácí artefakt masky z období gravettienu lze považovat malou destičku z mamutoviny z naleziště v Dolních Věstonicích s hlubokými zářezy očí a úst, která vykazuje pozoruhodnou individuální zvláštnost v nápadné asymetrii obličeje. Protože zcela shodnou asymetrii (způsobenou úrazem, rozsáhlejším zánětlivým procesem vedoucím k parietální obrně levého lícního nervu nebo celkovou plagiocephalií) vykazuje i lebka asi čtyřicetileté ženy pohřbené v tzv. „hrobu šamanky“ v bezprostřední blízkosti nálezu (a podle B. Klímy dokonce i portrétní a zcela realistická, mistrovsky zhotovená plastika téhož tvaru a velikosti z téhož naleziště)¹⁰⁴, nabízí se opatrná hypotéza, že destička ve tvaru zdeformovaného obličeje mohla být realistickou posmrtnou maskou takto postižené šamanky. Naopak nález fragmentů keramické obličejové masky v Ostrohu u Prahy z období knovízsko-štírarské kultury (pozdní doby bronzové) je oproti tomu podstatně jednoznačnější - kromě otvorů pro oči a ústa má tato téměř kruhová maska (velikosti lidského obličeje) ve vrchní části

¹⁰² SVOBODA 2000, s. 40.

¹⁰³ Srov. PERNET 2006, s. 42.

¹⁰⁴ Srov. KLÍMA 1983, s. 83-89; SVOBODA 2002, s. 36.

z obou stran malé otvory k provlečení řemínků nebo provázků, kterými se připevňovala na obličej.¹⁰⁵

Jako naprosto spekulativní však Pernet odmítá v laické i odborné veřejnosti pevně zakořeněné přesvědčení o funkčně-typologické evoluci masek. Toto přesvědčení hraničící s předsudkem předpokládá, že prvotní masky měly rituální funkci a teprve postupným vývojem jejich sakrální závažnost slábne a vznikají odvozené typy masek zábavních, divadelních či ochranných. Tuto myšlenku pro-
sazoval zejména francouzský sociolog kultury a estetik Roger Caillois, který vývoj lidské civilizace charakterizoval jako posun od *společnosti vzruchu*, které vévodily herní principy nápodoby a vytržení, ke *společnosti propočtu* postavené na herních principech soupeření a šťastné náhody. „*Postupně dochází nevyhnutelně k tomu, že ochrana výroby a užívání masky nebo převleku, aniž by tyto ztratily svůj posvátný charakter, slábne, ochabují zákazy a nehrozí už trest smrti. Od této chvíle se neznatelnými proměnami z masky a převleku stávají liturgické ozdoby, rekvizity obřadu, tance či divadla.*“¹⁰⁶ Postupně masky přestávají sloužit k vytržení v jiné, nadpřirozené identitě a stávají se nástrojem anonymity, přetvářky a prostředkem taktiky ve spleťtých sociálních hrách. Ve *společnosti propočtu* pak nahrazuje masku, charakteristickou pro *společnost vzruchu*, především uniforma jako její téměř přesný opak, neboť uniforma „*dělá ze svého nositele představitele a služebníka nestranného a neměnného zákona, nikoli delirantní oběť nakažlivého záchvatu*“¹⁰⁷ V jistém rozporu s tímto přesvědče-

¹⁰⁵ Srov. PODBORSKÝ 2006, s. 276.

¹⁰⁶ CAILLOIS 1998, s. 121.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 149. Toto pojetí dodnes velmi rozšířené. Např. Justoň zcela automaticky považuje typ divadelní masky za „*dekadentní formu*“ (Srov. Justoň, in: HRDÝ – SOKUP – VODÁKOVÁ /ed./ 1994, s. 133), Obuchová označuje roli masky na divadelní scéně jako „*pokleslou*“ (Srov. Obuchová, In: OBUCHOVÁ /ed./ 2001, s. 9). Tato přesvědčení vyplývají z poněkud etnocentrického pohledu na podstatu divadla. Tento pohled nebere v úvahu kulturní rozmanitost jeho funkčních, výrazových a významových variant. Zejména asijské divadelní formy stírají tento uměle stanovovaný rozdíl mezi divadlem (zábavou) a rituálem (vážností) (Srov. např. GEERTZ, 2000, s. 132-137; EMIGH 1996). Také typ válečných a ochranných masek v sobě mnohdy zřetelně odhaluje významné rituální aspekty (Srov. McCarty, In: NUNLEY – McCARTY /ed./ 1999, 250-286).

ním docházejí badatelé často k závěru, že mnohé současné exempláře tradičních divadelních či tanečních masek vykazují nepoměrně větší stáří než současné exempláře masek rituálních. „*Nejstarší masky Oceánie a Afriky, které známe, nepocházejí ze starší doby než z 19. století. S výjimkou pohřebních masek a vzácných dřevěných masek, které mohou být datovány do předkolumbovské epochy, indiánské a eskymácké masky jsou stejně tak nedávné.*“¹⁰⁸ Oproti tomu například exempláře japonských divadelních masek spadají až do 8. století a podle japonského badatele Seiroku Nomy jsou masky používané v tanečním dramatu zvaném *Gigaku* nejen nejstaršími historickými maskami Japonska, ale patří též mezi nejstarší exempláře masek na světě.¹⁰⁹ Vzhledem k novějším archeologickým nálezům je tento předpoklad platný, pokud tuto větu zpřesníme slovem „užívané“ – prehistorických nálezů je už poměrně mnoho, ale exempláře japonských divadelních masek jsou významné v tom, že jsou stále funkční a užívají se již několik staletí.

Pernetovo zpochybnění jakékoliv kulturně evoluční řady typů masek se plně shoduje s Napierovým i Emighovým přesvědčením, že podstata a princip masky zůstávají při všech příležitostech, kontextech a událostech, v nichž se maska používá, stejné, a proto v žádném případě nelze z funkčního typu masky či kontextu jejího užití odvozovat její původ a stáří.¹¹⁰

Podobně rozšířen je jiný, v podstatě opačný názor, že původ masky je nerituální a ryze účelový. Podle tohoto pojetí vzešla maska z loveckého maskování, které člověk (zejména v otevřené krajině) musel použít, chtěl-li se co nejvíce přiblížit lovné zvěři. Teprve

¹⁰⁸ Bédouin, cit.: PERNET 2006, s. 41-42.

¹⁰⁹ Srov. PERNET 2006, s. 42. K tomu nicméně Pernet správně podotýká, že stáří dochovaných divadelních masek a nedávnost dochovaných masek rituálních mohou být dány odlišným a tedy různě trvanlivým výrobním materiálem a především faktem, že zatímco divadelní masky se často pečlivě udržují a předávají z generace na generaci, protože se stářím vzrůstá jejich hodnota, rituální masky se většinou bezprostředně po svém užití či po určité době rituálně ničí (Srov. Tamtéž).

¹¹⁰ Srov. NAPIER 1986, s. 30-40; EMIGH 1996, s. 1-34.

později se „lovci posunuli od čistě utilitárního převleku k převleku rituálnímu, který dal vzniknout maskovaným tancům magického charakteru“.¹¹¹ Tato teorie těsně souvisí s další, až příliš nekriticky přijímanou hypotézou, že prvotní formou masky byla maska zoomorfní.¹¹² Nunley navíc v loveckém zdroji maskování nachází důvod, proč je maskování genderově omezenou praxí náležející výhradně (až na výjimky¹¹³), mužům či iniciovaným chlapcům.¹¹⁴ Funkčně symbolický komplex lovectví, masky, rituálu, magie a mužských kultů nelze spolehlivě dokázat ani definitivně odmítnout. Rozhodně jej však nepodporuje fakt, že alespoň na africkém kontinentu se masky u pastevců, nomádů a lovecko-sběračských kultur vyskytují pouze sporadicky, zatímco v zemědělských kulturách jsou velmi běžné. Podle Colea můžeme tedy naopak předpokládat, „že rozvoji maskování napomohla zemědělská revoluce (...)“.¹¹⁵

To, co však může být v asociaci lovectví a tradice masek podnětné, je možnost, že ambivalentní, tedy soupeřivý a přitom nutně vzájemný vztah mezi lovcem a kořistí (jak dosvědčují složité lovecké rituály dochované do dnešní doby) může být prvotním zdrojem paradoxní a ambivalentní podstaty masky v jejích četných variantách. Tato možnost přitom nijak neimplikuje evolučně typologickou poslušnost utilitární aktivity, rituálu a divadla. Jak zdůraz-

¹¹¹ PERNET 2006, s. 24. Tuto představu s literární názorností rozvádí Nunley v jakémsi modelovém prehistorickém příběhu (Srov. Nunley, In: NUNLEY-McCARTY /ed./, 1999, s. 34-36).

¹¹² Přesvědčení o zoomorfní masce jako vůbec nejstarším typu masky sdílí celá řada autorů. Srov. např. LOMMEL 1972, s. 217, SORREL 1973, s. 9, EDSON 2005, s. 133-135. Tento neověřený závěr jen zdánlivě vyplývá z faktu, že v rámci evropských lidových masek byly zvířecí masky na rozdíl od jiných typů nejméně ovlivněny historickými vlivy a „jednoznačně dokladují sám smysl obyčejů spojených s fenoménem přírody a zapojení lidí do její nápodoby“. (LANGHAMMEROVÁ 2004, s. 28).

¹¹³ Jak už jsme uváděli výše, Pernet jako jeden z mála tyto „výjimky“ natolik rozšiřuje a jejich výjimečnost na konkrétních příkladech relativizuje, že tento předpoklad definitivně odmítá (Srov. PERNET 2006, s. 136-157).

¹¹⁴ Srov. Nunley, In: NUNLEY – McCARTY /ed./ 2005, s. 32-34.

¹¹⁵ Cole, In: COLE (ed.) 1985, s. 106. Jak však autor podotýká, nízký výskyt masek u lovců a sběračů, pastevců a nomádů může být zapříčiněn nutností snadné a rychlé mobility, zatímco vysoký výskyt u usedlých zemědělců může být dán rozvojem a bezproblémovou kumulací materiální kultury (Tamtéž); Srov. HEROLD 1970, s. 10-11, který zde tuší (nicméně neuvádí) „hlubší příčiny“.

ňuje Sorrel, spontánní odvození magické funkce z původní funkce praktické mohlo mít rituální a současně dramatické rysy, které člověk původně nerozlišoval. „*Mohl mít jen nejasné vědomí mysteriózní síly, jež mu umožňovala kinesteticky přehrávat a dramaticky napodobovat pohyby bojujícího a umírajícího zvířete.*“¹¹⁶ Drama tedy může spočívat v podstatě rituálu přinejmenším stejně hluboko jako rituál v podstatě dramatu. To, co je sjednocuje a co lze považovat za prvotní a trvalý zdroj jakékoliv maskované performance, je atribut ambivalence a paradoxnosti.

Zda je tento významový zdroj skutečně loveckého původu (ambivalentní dualita/sounáležitost lovce a kořisti) nelze však definitivně potvrdit už jen proto, že podobně se může nabízet k úvaze i dualita/sounáležitost dvou soupeřů v rámci boje člověka proti člověku - v tom případě by prvotní formou masky nebyla maska zoomorfní, nýbrž trofej hlavy protivníka. A konečně můžeme zdroj paradoxní povahy masky spatřovat v ambivalentním vztahu živého pozůstalého k zemřelému – v tom případě by prvotní formou masky byly domodelované a zdobené lebky předků. Náзор, že prvotní a nejstarší maskou je maska zoomorfní, má tedy několik opačných alternativ, které jsou stejně opodstatněné jako nedokazatelné. Navíc, dělení masek na zoomorfní a antropomorfní mnohdy postrádá smysl, protože se v nich lidské i zvířecí atributy prolínají a směšují do složitých symbolických celků a funkčních účinků. Zpola lidský, polozvířecí zjev masek je sám o sobě vyjádřením paradoxní a ambivalentní povahy masky.¹¹⁷

Zkrátka, možností původu a vzniku masky, jež se nabízejí k úvaze, je celá řada, otázkou však zůstává, proč hledat pouze jeden zdroj masky a nepřipustit možnost, že maska pochází z několika původně nezávislých zdrojů, jež se v průběhu kulturní evoluce a

¹¹⁶ SORREL 1973, s. 49.

¹¹⁷ Srov. např. NAPIER 1986, s. 65. To lze pozorovat už u prehistorických therianthropních figur na skalních a jeskynních malbách a rytinách (Srov. SVOBODA 2002, s. 59).

kulturní difúze promísily a vzájemně obohatily. V tom případě by současné i nedávné masky představovaly výsledné průsečíky hned několika původních forem, funkcí a významů.¹¹⁸ Neboli formální, funkční a významová rozmanitost masky nemusí být jen výsledkem jejího pozdějšího vývoje – stejně tak může být původní podmínkou či okolností jejího vzniku, která se do ní vtiskla a stala se tak jejím trvalým rysem.

Neméně důležitým závěrem předchozích úvah je možnost, že ať už je původ masky jakýkoliv, ve všech případech, které se nabízí, je ambivalence a paradoxnost jejím základním významově funkčním atributem, který se nikoliv náhodou zachoval do současnosti.

2.1.2. Původ masky jako aspektu vědomí

Svým způsobem je celá lidská kultura založena na maskování – všichni jsme jako kulturní bytosti tvůrci i uživateli masek. Už jen jako jednotlivci se učíme žít s tváří, jež je částečně neuchopitelná a neovladatelná, kterou neumíme nahlížet objektivně a nezaujatě a jež je navíc sama o sobě rozpolcená mezi dvě mozkové hemisféry. Jako bytosti plně si uvědomující samy sebe jsme závislí na masce, ve které předstupujeme před ostatní, ale i před sebe samé. Tuto masku v zásadě nelze odložit, protože i jejím částečným odkrytím ji vlastně znovu vytváříme a dotváříme.¹¹⁹

Mnoho autorů nehledá v důsledku toho původ masky ani tak v určitém aspektu každodenního života prehistorického člověka, nýbrž v evoluci lidských kognitivních dispozic. Tím se v otázce původu a vzniku masky dostávají ještě dále proti toku času, paradoxně však tyto teorie disponují exaktnějšími poznatky z fylogeneze lidské neuropsychologie¹²⁰ a nepřímo také z analýzy některých

¹¹⁸ Těto možnosti odpovídá dodnes inspirativní názor A. Lommela, který na základě své mezikulturní komparace odvodil přinejmenším dva základní prototypy masek - *masky zoomorfnní a masky lidské tváře po smrti* (ať už poraženého nepřítele či ctěného předka) (Srov. LOMMEL 1972, s. 217-218).

¹¹⁹ Srov. SORREL 1973, s. 12-13.

¹²⁰ Srov. např. Holloway, In: DELSON et al. (eds.) 2000, s. 141-149.

hmotných artefaktů (zejména umělecké či kultovní povahy), jež mohou odrážet kognitivní či perceptivní charakteristiky lidské mysli, jež je vytvořila. Můžeme například předpokládat, že objev či vynález masky těsně souvisel s evolucí introspektivního vědomí, ať už jako jedna z příčin či jeden z významných důsledků. Tuto teorii připouští rovnou několik autorů. Edson například shrnuje, že *„jednou z největších převratů v lidském způsobu existence byl pozoruhodný objev vědomí sebe sama. (...) Tento jev byl mimo jiné počátkem imitace a patrně vedl k prvním maskovacím aktivitám.“*¹²¹ Někteří badatelé se však nedokáží oprostít od specificky západního pojetí masky a formulují tuto hypotézu způsobem, který výrazové a významové možnosti masky redukuje na pouhou přetvářku. Například Nunley píše, že jeden z podnětných výkladů původu masky je spojen *„s rozvojem kognitivních schopností lidského druhu a objevení se našeho konceptu já. Co je na člověku tolik újimečného, je jeho schopnost klamat a podvádět. Dokážeme se nějak chovat a současně se zcela jinak cítit. Bez této kapacity by maska nikdy nebyla vznikla. (...) Předstírání, udělování určitých charakteristik čehosi jiného sobě samému nebo promítání těchto charakteristik na jiné věci, není specificky lidské. Ale oproti všem jiným živočichům lidé tuto vložku rozvinuli.“*¹²² Pokud původ a vznik masky skutečně souvisel s rozvojem introspektivního vědomí, pak schopnost přetvářky a klamu je pouze jedním z mnoha důsledků této evoluční novinky. Mezi další důsledky, jež byly neméně důležité (jak pro rozvoj lidského vědomí, tak pro vznik a původ masky), patří též schopnost nabývat různých identit a uvědomovat si pluralitu svých možných já a v různých podmínkách je dokázat podle potřeby a kontextu transformovat. Neboli, jak poněkud básnivě, ale správně zdůrazňuje Sorrel, *„je to umělec v člověku, kdo vytváří masku. Byla to vždy nejzákladnější touha v člově-*

¹²¹ EDSON 2005, s. 53.

¹²² Nunley, In: NUNLEY – McCARTY (ed.) 1999, s. 37.

ku znovustvořit obraz sebe sama, stejně jako vyjádřit různé aspekty svého ega, přestrojit je či zakrýt. Maska byla podstatným rozměrem lidské kreativity (...). Lidský tvůrčí popud soupeřil s tajemnou silou přírody a přebytkem její imaginace - s moudrostí neznámého.“¹²³

Někteří antropologové náboženství a teoretikové rituálu (jako kontextů, v němž maska hraje velmi významnou roli) zpřesňují, že podstatou a podmínkou ritualizace není ani tak samotné introspektivní vědomí (tj. vědomí, jež si je plně vědomo sebe sama), jako spíše objev a vědomí (sebereflexe) vlastní tělesnosti. Americký antropolog Roy Rappaport například zdůrazňuje, že tělo není v rituálu pouhým nástrojem k vyjadřování významů, nýbrž je médiem, do kterého jsou tyto významy směřovány, na které tyto významy působí a které významně ovlivňují – „užití těla v rituálu (...) vytváří bezeslovnou meta-zprávu o zprávě vyjádřené verbálně. Sděluje sobě samému i ostatním nejen to, co může být sděleno odpovídající sadou slov (např. ‚Přijímám Alláha‘), ale také samotnou osobní odevzdanost a věrnost tomuto vzkazu. Fyzické úkony jsou tedy (...) více než jen pouhou mluvou.“¹²⁴ V návaznosti na Rappaporta, který vlastně přeformuloval klasickou teorii *habitů* (naučených technik těla) Marcela Mause jako jedinečného prostředku sociální kontroly¹²⁵, vyjadřuje neoddělitelnost tělesnosti od rituálu Catherine Bell takto: „Klečení nevyjadřuje ani tak ideu podřízenosti, jako spíše vytváří tělo plně s touto podřízeností identifikované. Jinými slovy, formování a tvarování těla v rámci složitě strukturovaného prostředí rituálu nevyjadřuje prostě jen vnitřní stavy, ale spíše (...) tělo restrukturalizuje.“¹²⁶ Proto je to právě „prvořadost těla v ritualizovaném prostředí, jež rituál odli-

¹²³ SORREL 1973, s. 12.

¹²⁴ RAPPAPORT 2005, s. 146.

¹²⁵ Podrobně viz např. BOWIE 2008, s. 61-64.

¹²⁶ BELL 1992, s. 99-100.

šuje od jiných sociálních strategií.“¹²⁷ Mnoho jiných badatelů v návaznosti na tyto teorie předpokládá, že objev „sociální kůže“ jako vnějšího aspektu naší identity funguje jako prvotní pódium, od kterého se rozehrává proces socializace. Neboli zdobení vlastního těla a zacházení s vlastní tělesností je určitým elementárním jazykem, kterým byla a je vyjadřována a zdůrazňována lidská sociabilita – jak v na úrovni ontogenetické, tak i na úrovni lidské fylogeneze.¹²⁸ Z hlediska kulturní evoluce „tento směr diskuzí naznačuje, že prvním prostředkem, kterým se lidé ritualizovali – nejzákladnější Maussovou technikou těla – bylo malování těla. (...) Představení měnící identitu a sociální kůži, jakmile se stala běžná a samozřejmá, byla dostatečná k ustavení symbolické kultury.“¹²⁹

Lze proto shrnout, že hra s identitou je neodmyslitelným atributem lidství a jeho kultury. Ať už budeme klást stáří symbolické kultury moderního Homo sapiens do doby před 45 tisíci lety, nebo (podle jiných odhadů) teprve před 25 -20 tisíci lety¹³⁰, můžeme navzdory absenci přímých archeologických důkazů předpokládat, že v té době byly určité formy maskovacích aktivit člověku zcela vlastní a samozřejmé. Už jen analýza hmotných artefaktů a jiných výrazových projevů té doby nás nutí předpokládat, že jsou dílem člověka s rozvinutou schopností reprezentace, sebereflexe a tedy i sebereprezentace – neboli těch aspektů lidského vědomí, jež lze považovat za základní prvky symbolické kultury a tedy i za významné kognitivní zdroje maskování.

2.1.3. Mimetické jevy v přírodě

Otázku po původu a vzniku masky lze však zasadit ještě hlouběji než do prehistorie lidského druhu a připustit souvislost lidských masek s určitými morfologickými aspekty celé živé přírody. V tom-

¹²⁷ BELL 1992, s. 180.

¹²⁸ Srov. Watts, In: DUNBAR – KNIGHT- POWER (eds.) 2003, s. 137.

¹²⁹ Tamtéž, s. 138.

¹³⁰ Srov. např. KUPER 1994, s. 81-91.

to kontextu se ukazuje, že člověk kulturně rozvinul atribut, který můžeme na mnoha různých úrovních a v rozmanitých formách projevu pozorovat též u rostlin i živočichů. Tato změna perspektivy nám může poskytnout vhledy do samotné podstaty masky a principu maskování a v posledku poskytnout více empiricky ověřitelných podnětů než teoretizování o původu a vzniku masek v prehistorii našeho druhu.

Například Edson zdůrazňuje nepřehlédnutelnou analogii genderových norem a omezení lidského maskování se vzezřením i etologickými projevy samic a samců většiny živočišných druhů. Zatímco upoutávání pozornosti prostřednictvím barev a tvarů, ale také zpěvů, tanců a rituálních zápasů je v přírodě (až na výjimky) typické pro samce, samice bývají naopak zbarvené tak, aby splývaly s pozadím či podkladem. To může odpovídat na často řešenou otázku, proč je i v lidské kultuře fenomén masky a maskování vyhrazen (až na výjimky) mužskému pohlaví, zatímco ženskému je odepírán a často výslovně zapovězen pod hrozbou nadpřirozených sankcí.¹³¹ Jak v kulturní, tak i v přírodní říši je to podle Edsona především mužské pohlaví které „*vyzývá a zpochybňuje nebezpečí všeho neznámého prostřednictvím předvádění své maskulinity a opulencí svého vzhledu.*“¹³²

Někteří autoři spatřují v mnoha projevech lidského maskování zcela záměrnou a vědomou nápodobu projevů a procesů pečlivě odpozorovaných z přírodního světa. Nunley například připouští možný původ masky na základě lidského pozorování ontogenetických a morfologických transformací u některých živočišných druhů, zejména hmyzu a obojživelníků.¹³³ V některých konkrétních

¹³¹ Viz již zmiňované kritické poznámky k tomuto předpokladu: PERNET 2006, s. 136-157.

¹³² EDSON 2005, s. 79.

¹³³ Srov. Nunley, In: NUNLEY – McCARTY (ed.) 1999, s. 31-32. Nunley tuto možnost demonstruje na druhu žáby *Bufo marinus*, která byla pro mnoho kultur zdrojem symboliky, mytologie a dokonce i farmakologie. Lze ji ale stejně tak dobře rozšířit na celé spektrum rostlin a živočichů. Tuto souvislost ostatně naznačují, jak uvidíme v následující kapi-

typech masek, používaných zejména v rituálech přechodu, je podle Nunleyho přírodní zdroj symboliky vyjádřen zcela explicitně, jako např. v masce *cikunza* bantuských Čokwů, která napodobuje saranče a která symbolický význam jeho ontogenetických transformací záměrně využívá pro své rituální účely. „*Saranče neprochází larválním stádiem a prodělává tak neúplnou metamorfózu. Každý jedinec místo toho prochází mnoha stádii nymfy a v každém z nich svléká kůži a vynořuje se v mírně pozměněné a pokročilejší formě. Zrození sarančete připomíná vývoj člověka, který musí projít několika progresivními stádii přechodového rituálu až ke statusu váženého a důležitého staršího. Stejně jako saranče i lidé, kteří si přejí stát se předky, musí projít očekávaným a plynulým procesem vývoje.*“¹³⁴

Kromě transformačního aspektu masky využívaného v rituálech přechodu může být explicitním projevem nápodoby přírody též její aspekt obranný, ochranný či varovný. Toho si všímá jako jedna z mála McCarty ve svém příspěvku věnovanému obranným a ochranným maskám. „*Lidé vynalezli fantastické kultury ochrany těla k zajištění přežití (...). Mnoho živočichů a hmyzu má přirozené maskovací schopnosti jako mimikry, jež je činí je neviditelnými nebo vestavěné zbraně v podobě čelisti či žihadla, lidé však museli vynalézt ,druhou kůži' k obraně vůči agresi či nebezpečím ohrožujícím jejich fyzický blahobyt. Krunýř tak nabyl bezpočtu forem (...).*“¹³⁵

Jevy, kdy se organismus nebo jeho část snaží za účelem ochrany, obrany či útoku vypadat jako něco jiného (ať už formou zbarvení, tvarem, zvukovými projevy, způsobem pohybu či pachovými

tole, i pojmy *larva*, *kukla*, *škraboška* (byť s odlišným směrem svého odvození) a jiné výrazy v evropských jazycích.

¹³⁴ Nunley, In: NUNLEY – McCARTY (ed.) 1999, s. 72.; K pojetí iniciační transformace podle Čokwů podrobně viz např. Mack, In: MACK (ed.), s. 17-20.

¹³⁵ McCarty, In: NUNLEY – McCARTY (ed.) 1999, s. 276.

signály), doslova prostupují živočišnou i rostlinnou říší.¹³⁶ V biologii se tyto jevy označují jako *mimetické* a lze je v základní terminologii dále rozdělit na *kryptické* (znenápadňující či zneviditelnující) a *sémantické* (upozorňující či přímo varující). Organismus, který napodobuje, je nazýván *mimetikem*, organismus či anorganická přírodnina, jež bývají napodobovány, *předlohou* či *uzorem*. Někdy bývá napodobován organismus celý, někdy pouze jeho část, ve zvláštních případech mimetik napodobuje část vlastního těla na místě, kde ve skutečnosti není (falešné hlavy, oči atd.). V tom případě bývají falešné části vlastního těla nazývány *atrapy*. Ačkoliv teoreticky je toto dělení mimetických jevů jasné, v praxi se zdánlivě jasné hranice mezi *kryptickým* a *sémantickým* typem mimeze často rozplývají. „*Nejen, že se oba typy (...) zhusta vyskytují na jednom živočichovi – na jedné tělní partii to, na jiné (někdy třeba v klidové poloze skryté) ono, ale totéž zbarvení může být např. z dálky či za určitých okolností kryptickým, za jiných sémantickým.*“¹³⁷

Kromě této základní klasifikace lze samotný kryptický princip rozdělit podle toho, zda jde o záměr kořisti nechat se přehlédnout predátorem (tzv. *prokryptické* zbarvení), nebo naopak záměr číhajícího predátora skrýt se a obelstít kořist (tzv. *antikryptické* zbarvení). Zajímavá je též typologie dvou základních maskovacích principů z čistě výtvarného hlediska - maskování formou *somatólyzy* (optického rozbití celku na více částí kombinací světlých a tmavých ploch) a *protistínu* (znenápadněním oblých ploch na organismu formou zesvětlení těch jejich částí, které jsou při normálním osvětlení zastíněny, což vede k iluzi rovnoměrnosti a neplas-

¹³⁶ K tomuto tématu viz podrobně CAILLOIS 1968, s. 107-187, který k tématu přistupuje z pozice estetika, filosofa a sociologa kultury, nebo např. KOMÁREK 2000, který v tomto i jiných svých dílech rozvíjí a aktualizuje dědictví fenomenologické biologie švýcarského biologa Adolfa Portmanna (1897-1982).

¹³⁷ KOMÁREK 2000, s. 8.

tičnosti). Oba tyto principy se v přírodě často kombinují a výsledně vedou k téměř dokonalému zneviditelnění.¹³⁸

Zejména (i když ne výhradně) v případě rostlin bývají předlohy či vzory nejen vizuální, ale také pachové (lákaající opylovače na pach mršiny, exkrementů, hub nebo i feromonů samiček lákaného druhu). Podle napodobované předlohy či vzoru se mimetické jevy mohou rozdělovat na *fytomimézi* (připodobnění rostlinám či jejich částem), *zoomimézi* a *allomimézi* (napodobování neživých objektů).¹³⁹

Jak zdůrazňuje Caillois, klasifikací mimetických jevů podle jejich funkce a charakteru existuje celá řada a koneckonců se dají rozpracovávat a větvit donekonečna, čímž ovšem dochází k nevyhnutelnému překrývání jednotlivých typů a zesilování antropocentrického hlediska v jejich interpretaci.¹⁴⁰

Míra a detailnost mimetických jevů v přírodě zachází až do překvapivých, fascinujících rozměrů. „*Nejúžasnější jsou v tomto smyslu adaptace mnoha, zejména tropických, ortoper, strašilek a motýlů, napodobujících svými křídly listy, ať už živé, nebo v nejrozmanitějších stádiích odmírání a rozpadu, a to namnoze včetně napodobení okousání či skeletování housenkami (...). Zejména lupenitky, kde napodobení listů jde tak daleko, že staré či nemocné kusy žloutnou, hnědnou a posléze opadávají z větvičky (zelená barva je způsobována chlorofylem z potravy), budily od samého začátku velkou pozornost, stejně jako ‚listoví‘ motýli (...).*“¹⁴¹ Pro tyto formy nápodoby, jež zacházejí do detailů, které z lidského

¹³⁸ Srov. KOMÁREK 2000, s. 20-21.

¹³⁹ Tamtéž, s. 21.

¹⁴⁰ Srov. CAILLOIS 1968, s. 130-131. Proto sám navrhuje poměrně jednoduchou klasifikaci mimetických jevů založenou na třech typech – 1) *travestii*, kdy se jedinec se snaží být považován za představitele jiného druhu, 2) *kamufláž*, pomocí níž se organismu podaří splynout s okolím a 3) *odstrašování*, kdy živočich paralyzuje nebo vyděsí napadajícího útočníka či napadenou kořist, přičemž „*onen úděs není oprávněn příslušným nebezpečím*“ (Srov. tamtéž s. 131). Tuto až příliš jednoduchou klasifikaci (v níž se jednotlivé typy překrývají stejně jako v těch složitějších) však Caillois velmi důkladně a přesvědčivě analyzuje (Srov. tamtéž, s. 137-187).

¹⁴¹ KOMÁREK 2000, s. 21-22.

úhlu pohledu překračují pouhý záměr a účel, se používá označení *hypertelie*. Obecně řečeno, přírodní mimetické jevy svojí nápaditostí, bohatstvím funkcí a rozmanitostí forem a výrazů nijak nezaostávají za kulturní kreativitou. Lidskou tradici masek lze v tomto smyslu považovat za prodlouženou ruku evoluční kreativity či pokračování této kreativity kulturními prostředky.¹⁴²

Nabízí se samozřejmě otázka, zda tyto korespondence mezi kulturou a přírodou nejsou plodem naší perceptivní projekce a teprve dodatečné kulturní interpretace. Caillois připouští, že *„že každý paralelní jev, bude-li posuzován zvlášť, se může jevit jako čirý výmysl charakteristický pro šílení rozumu. Naproti tomu je však nutno souhlasit, že konvergence různých druhů vývoje s sebou nese určité pochybnosti o oprávněnosti tak naprostého a ukvapeného odsouzení. Vybízí k přezkoumání tohoto rozsudku; radí k rozsáhlejšímu přešetření a nabádá ke konfrontaci světa hmyzu se světem člověka v plné šíři. (...) Jeden i druhý svět jsou částí téhož vesmíru.“*¹⁴³ Stejně tak Komárek zdůrazňuje, že by bylo *„poněkud jednostranné vyhlásit mimetické jevy za čistě kulturně historickou kategorii promítanou do přírody (...), je však vždy nutno myslet na to, že je vlastně až svým vnitřním rozvrhem dáváme vyvstat.“*¹⁴⁴ Neboli, tyto jevy v živé přírodě skutečně existují, avšak to, že si jich všímáme a jsme schopni jim rozumět, vyplývá z toho, že my a naše kultura, ale i přírodní jevy kolem nás, sdílíme vlastně tentýž významový vesmír, který – skrze své vzájemné vnímání – trvale spoluvytváříme. Jsme tedy „tvůrci“ těchto jevů, avšak v mnohém širším slova smyslu, než by vyplývalo z termínu „projekce“ – „vytváříme“ je proto a v tom smyslu, že jsme součástí přírodního světa a tyto jevy jsou adresovány mimo jiné právě nám.

¹⁴² Podrobněji viz zejména KOMÁREK 2008a.

¹⁴³ CAILLOIS 1968, s. 107.

¹⁴⁴ KOMÁREK 2000, s. 17.

Sebeprezentace a tíhnutí k sebeprojevu je podle švýcarského biologa Adolfa Portmanna jedním ze základních aspektů živé přírody podobně, jako je jím rozmnožování nebo látková výměna.¹⁴⁵ „Živoucí bytost stojí před námi jako jednota. Nikdo nemůže navzájem plně izolovat funkce zachování a sebevyjádření.“¹⁴⁶ Proto vzhled, vzezření a všechny aspekty vnějšku, které jsou v současné biologii (až příliš zaměřené na vnitřek a odhalování niterného uspořádání) považovány za nezajímavé, bezpředmětné či přímo klamné, jsou naopak spolu se sklonem k sebezachování a rozmnožení mimořádně významné pro odhalení podstaty a základní přirozenosti jakéhokoliv živého organismu. „Nejskromnější rostlina (...) vzhledem svých listů, květů a plodů dokládá své vlastní bytí, v životě každého motýla jsou housenka, kukla a imago formovány v příslušný druhový jev. Skrytí mořští mlži, jež spatří nanejvýš badatelovo oko, vyjadřují svou jedinečnost formálně a barevně podivuhodným utvářením, jeden každý přiměřeně svému druhu. Jejich zjev hovoří řečí, v níž jsme snad schopni vytušit smysl několika slov, jež neslouží pouze sebezáchově.“¹⁴⁷

Přehlížení sebeprezentace, sebeprojevu a sebevyjádření jako neodmyslitelného aspektu živé přírody bezpochyby těsně souvisí se specificky západním postojem ke vzhledu a vzezření jako nástrojích klamu, falše a podvodu a obecnou neschopností západního pojmového myšlení vyrovnat se s proměnlivostí identity - akceptovat paradox, ambivalenci a transformaci jako ontologicky esenciální kategorie¹⁴⁸. V důsledku toho „vznikají zjednodušené předsta-

¹⁴⁵ K této stěžejní myšlence fenomenologické biologie viz především PORTMANN 1997 a, b; viz také NEUBAUER 2002, s. 180-201; KOMÁREK 2008b, s. 188-217; KLEISNER 2008.

¹⁴⁶ PORTMANN 1997b, s. 68.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 73.

¹⁴⁸ Srov. NAPIER 1986, s. xxiv, 12, 222-223. Zvlášť výrazná je západní nedůvěra ke vnějšku, povrchu, vzezření v těch případech, kdy vnějšek jako by popíral vnitřek – v tom případě „dochází k nepříjemnému pocitu, kdy z vnější tvářnosti nejsme stavu odečíst pravou povahu této osoby, věci, instituce, živočicha či rostliny. Nastává zvláštní kombinace rozčarování, obav, nejistoty, senzacechtivého zájmu a touhy po odhalení“ (KOMÁREK 2000, s. 12).

vy o životě, v nichž je *organismus redukován na svůj technicky srozumitelný aspekt*.“¹⁴⁹ Podobně jako antropolog A. David Napier i biolog Stanislav Komárek (v návaznosti na Adolfa Portmanna) připomíná tento specificky západní aspekt vnímání s poukazem na předklasické řecké dědictví, od něhož jsme se svou honbou za odhalením trvalé, ale skryté vnitřní podstaty odvrátili. „*Povrch, povrchnost a další deriváty tohoto pojmu jsou v našem povědomí (...) obecně spojovány se zdáním, klamem, popř. mělkostí a nedůkladností poznání, které zůstává jen při povrchu, neproniká do hloubky (...). Druhá konotace s tím spojená je ovšem opačná, už u řeckého výrazu pro pravdu alétheia, neskrytost, zřetelně vystupující. To pravdivé a podstatné je na první pohled viditelné, je evidentní, nabíledni, hned jasné.*“¹⁵⁰

Můžeme tedy shrnout, že sebezprezentace, sebezprojev a sebevyjádření jako základní aspekt živé přírody je prvotním a základním klíčem též k podstatě lidské masky a principu kulturního maskování. Masky vychází z ontologického paradoxu (zdaleka nejen lidského) bytí, jež trvale, v každém okamžiku, vyvstává, uskutečňuje se a stává se předmětem reflexe i sebereflexe. Člověk svou schopností introspektivního vědomí a vědomím vlastní konečnosti rozvinul tuto přirozenou tendenci všeho živého v bytostnou kulturní potřebu, na které závisí a od níž se odvíjí jeho identita v širokém rejstříku svých četných variant a alternativ. V důsledku toho je lidské maskování oproti mimetickým jevům v přírodě, z nichž bezprostředně vychází, specifické v tom, že vedle své základní *neadresnosti*, jež vyplývá z ontologické podstaty jevu jako projevu a je společná všemu, co je, případně záměrné *adresnosti*, jež je směřována k tomu, kdo vnímá, je také záměrně i nezáměrně *sebeadresné*, tedy je směřováno též k tomu, kdo se maskuje. Lidská maska tak působí oběma směry, navenek i dovnitř, a kromě možnosti

¹⁴⁹ PORTMANN 1997b, s. 72.

¹⁵⁰ KOMÁREK 2000, s. 9.

skrytí, lsti či přetvářky skýtá možnost skutečné vnitřní transformace. „*Ještě jednou: existuje pouze jedna příroda. Úspěch – či snad neštěstí? – člověka spočívá v tom, že poněkud uvolnil kola vesmírného soukolí.*“¹⁵¹

2.2. Etymologie a sémantika pojmu maska

Předtím, než se zaměříme na možná pojetí, definice a typologie masky, je třeba prozkoumat skryté či dávno zapomenuté významy a konotace v tomto pojmu explicitně i implicitně obsažené. Jak však uvidíme, k tomu nám nepostačí samotné slovo *maska*, ale narazíme na celou řadu alternativních, volně přidružených či dodatečně odvozených termínů jako je *maškara* (a *maškaráda*), *škraboška*, *larva*, *kukla*, *charpa*, ale také pojem *persona*. Zvláště některé z těchto termínů jsou zcela klíčové pro pochopení významů a asociací, které v sobě pojem masky obsahuje a které se v průběhu staletí v tomto pojmu navrstvily. Etymologie a sémantika termínu „maska“ jsou kulturně velmi specifické a charakter jeho vývoje ani rejstřík jeho významů nelze žádném případě považovat za kulturně univerzální. Právě proto potřebujeme porozumět vědomým i podvědomým asociacím, které maska v evropské kultuře nese, podhalit jejich zdroje, a tak se od nich alespoň částečně osvobodit, abychom bez podvědomých předsudků a kulturně podmíněných schémat dokázali nahlédnout fenomén masky v široké mezikulturní perspektivě.

Přes možné etymologické výklady a interpretace, které budou následovat, je třeba hned úvodem připustit, že „*původ pojmu maska je nejasný*“¹⁵², protože lze dohledat několik možných zdrojů v dosud živých i mrtvých jazycích, z nichž mohl být odvozen. Navíc i ti autoři, kteří předpokládají stejný etymologický zdroj, jej mnoh-

¹⁵¹ CAILLOIS 1968, s. 187.

¹⁵² McCarty - Nunley, In: NUNLEY - McCARTY (ed.) 2000, s. 8.

dy různě interpretují a z těchto interpretací pak odlišně odvozují i samotnou původní funkci masky.

Pokud bychom se přesto chtěli dobrat nejpřijatelnějšího konsenzu, pak lze úvodem shrnout, že všechny evropské a ze stejného základu odvozené ekvivalenty českého pojmu „maska“ jsou výsledkem spojení tří původně odlišných termínů, z nichž jeden zůstal zachován v etymologickém kořenu slova (stejném pro většinu evropských jazyků¹⁵³) a druhé dva se dodnes uchovaly v jeho dodnes platných významech a konotacích.

2.2.1. Zdroj a vývoj pojmu maškara

První z těchto tří etymologických (a současně sémantických zdrojů) je s největší pravděpodobností arabské sloveso *maskh* („proměnit se“ ve zvíře, příšeru či blázna) a podstatné jméno *maskharah* označující výsledek této proměny, ať už v postavě „šaška“, „klauna“ nebo „komika“. Toto arabské slovo se pak ve staré latině změnilo na *maschera* („maska“, „maškara“), které se vztahovalo výhradně k obřadním maskám a převlekům, které se využívaly k rituálně zábavním aktivitám vyznačující pravidelné intervaly ročního cyklu. Latinské slovo *maschera* se následně stalo společným etymologickým zdrojem pro většinu evropských jazyků¹⁵⁴.

Někteří autoři nicméně připouštějí možnost, že tento arabský kořen je původem egyptský, protože ze Střední říše známe slovo *msk* k označení zvířecí, tj. druhé (dodatečné) kůže na lidském těle. Tento kořen pak mohl přejít do arabštiny nejspíše ve tvaru *msr* a později (zejména pro muslimy) nabýt významu „poegypštit se“ ve

¹⁵³ Výjimkou je litevský pojem pro masku *kauké*, finský *naamion* a maďarský *álarcot*. Odlišné varianty se tak zachovaly ve dvou ugrofinských jazycích a jednom baltském jazyce, který má podle lingvistů patrně nejbliže k původní proto-indoevropštině. Překvapivě se nezachovaly v jazycích keltského původu, což může být důsledkem časného přijetí křesťanství, které používání masek zavrhovalo.

¹⁵⁴ Srov. McCarty - Nunley, In: NUNLEY - McCARTY (ed.) 2000, s. 15; STAŇKOVÁ - BARAN, 1998, s. 22; Obuchová, In: OBUCHOVÁ (ed.) 2001, s.7.

smyslu „nosit masku jako staří Egypťané“¹⁵⁵. Teprve z tohoto původně egyptského pojmu mohly vzniknout arabské pojmy *maskh* a *maskharah* a odtud přejít do latiny jako etymologický zdroj pro ostatní evropské jazyky. V každém případě je pozoruhodné, že přestože v některých jazycích se zachovaly specifické a možná i původní termíny pro masku, v podstatě celá Evropa dodatečně přejala tento neindoevropský (ať už arabský nebo egyptský) etymologický zdroj, který významově převládl a stal se v evropském kulturním povědomí dominantní.

2.2.2. Zdroj a vývoj pojmu *persona*

Dalším významným zdrojem je latinský pojem *persona* („divadelní maska“ či „role“), který sice v samotném pojmu nezanechal stopy etymologické, ale především sémantické a symbolické. Lze prohlásit, že právě propojení přejatého pojmu *maschera* s pojmem *persona* umožnilo (či lépe řečeno dokonalo) závažnou proměnu evropské masky v pouhou přetvářku či lest. Ani pojem *persona* však zřejmě není původně latinský. Pravděpodobně vznikl z etruského pojmu pro masku i maskovaného tanečníka *phersu*¹⁵⁶. Ať už Etruskové používali masku k jakémukoliv účelu, latinský pojem *persona* už označuje výhradně masku či roli divadelní. Je však možné, že původně byl tento pojem obecnější a zahrnoval více propojených významů a teprve dodatečně se konkretizoval. A. David Napier například srovnává latinský pojem *persona* s původním řeckým pojmem *prosópon*. „Slovo *prosópon* mohlo znamenat masku, divadelní kus, osobu a tvář; podobně *persona* nebyla původně (a někteří tvrdí, že až dodatečně) pouze maskou herce, nýbrž mohla poukazovat též na toho, kdo hraje či na hrané postavy (...).“¹⁵⁷ Tentýž autor odvozuje řecký pojem *prosópon* od spojení

¹⁵⁵ Srov. McCarty - Nunley, In: NUNLEY - McCARTY (ed.) 2000, s. 15.

¹⁵⁶ Srov. Ferris, In: NUNLEY - McCARTY (ed.) 2000, s. 231; EDSON 2005, s. 46.

¹⁵⁷ NAPIER 1986, s. 8.

předložky *pros* („k“, „směrem k“, či „v“) s podstatným jménem *ópa* („tvář“ či „oko“)¹⁵⁸, zřejmě neuznává původ pojmu latinského pojmu *persona* v etruštině a spatřuje mezi latinským i řeckým slovem příbuznost.¹⁵⁹ Ačkoliv většina autorů se přiklání k etruskému původu latinského slova *persona*, je samozřejmě i tento Napierův alternativní názor podnětný. Nelze pochopitelně zavrhnout ani možnost, že zdánlivě starší etruský pojem je ve skutečnosti dodatečně přejet z latiny a v tom případě může mít latinský i řecký pojem skutečně společný původ. Navíc může být výklad pojmu *persona* dále znejasněn (či obohacen) souvislostí, že „*latinské slovo ‚personare‘ ve významu ‚znít skrze (přes)‘ bylo používáno s poukazem na hlas herců procházející maskou. Rané divadelní masky byly vyráběny tak, aby rozezněly a nasměrovaly hercův hlas*“¹⁶⁰ a měly tedy nikoliv nepodstatnou funkci tlampače.

Ať už je původ slova *persona* jakýkoliv, jisté je, že právě tento latinský pojem nasměroval evropskou kulturu k převládajícímu pojetí masky jakou pouhého převleku a postupně vytlačil z našeho povědomí starší a závažnější zdroje maskování. Zatímco v řeckém pojmu *prosopon* nebyla maska chápána jako nástroj zakrytí či přetvářky, nýbrž jako pomůcka či prostředek, kterým herec ztělesňoval postavu¹⁶¹, v pojmu *persona* převládl význam jakési kategorie, typu či role předváděné (hrané) postavy.¹⁶² Do prvního století př. Kr. nabyl pojem *persona* význam sociálního charakteru neboli společenské role a s počátkem 20. století se *persona* stává metafo-

¹⁵⁸ Podle Iana Jenkinse řecké slovo pro tvář či masku *prosopon* doslovně znamenalo „*to, co je umístěno před okem*“ (Jenkins, In: MACK /ed./, s. 151).

¹⁵⁹ Podle Napiera totiž etymologický původ tohoto řeckého slova dokládá, že i současné anglické slovo *person* ve významu „osoba“ (odvozené z latinského *persona*) odkazuje přímo svým etymologickým původem k tváři. (Srov. NAPIER 1986, s. 8).

¹⁶⁰ EDSON, 2005, s. 203.

¹⁶¹ Řecká divadelní maska měla nejen funkci zvětšit a zvýraznit postavu pro snadnou identifikaci postavy i pro diváky v zadních řadách, ale skrze svá otevřená ústa měla též funkci megafonu. V ústech masky byla někdy rourka s membránou, která umožňovala herci měnit hlas. Existovaly i dvoj- a trojmasky, které umožňovaly herci měnit tvář podle svého natočení směrem k divákům. (Srov. např. KAZDA 1998, s. 34; podrobněji STEHLÍKOVÁ 2005, s. 159-161; Ferris, In: NUNLEY – McCARTY /ed./, s. 232-235).

¹⁶² Srov. Jenkins, In: MACK (ed.), s. 151-152.

rou masky, ve které předstupujeme před ostatní, a kterou zakrýváme své pravé, autentické já¹⁶³. Přesně v tomto významu se *persona* stává v Jungově analytické psychologii archetypem společenské přetvářky, přizpůsobení se, konvence a konformity. „*Vytvoření a nošení masky je (...) zdánlivou nezbytností pro život ve společnosti. Persona je maska, která nás chrání nejen před ostatními lidmi v jejich maskách, ale také před námi samými. Naše zkušenosti (...) a podstatná část našeho vzdělání spoluvytvářejí naši neviditelnou masku. Kdyby byla tato maska viditelná, pravděpodobně by neměla onen démonický charakter masek primitivního člověka, ale byla by různobarevnou mozaikou všeho, co ve skutečnosti není, ale zdá se být; všeho, co jsme se naučili, abychom přijali realitu pravdy a pravdu reality; věci, které říkáme, ale nemíníme, nebo míníme, ale neříkáme; věci, které vidíme, ač víme, že neexistují, stejně jako těch, o jejichž existenci víme, ale které odmítáme vidět. (...) Persona je neviditelný most vedoucí od skryté bytosti v člověku ke každodenním aspektům jeho světa*“.¹⁶⁴ Jak Sorrel správně zdůrazňuje, že zatímco podle Junga je totální identifikace člověka s takto vytvořenou personou riziková a měli bychom se jí ve prospěch autentické existence vyvarovat, pro tradiční kulturu byla naprostá jednota až ekvivalence vnitřního a vnějšího (individuálního a sociálního) aspektu lidské identity prvořadým zájmem a životní nezbytností.¹⁶⁵

2.2.3. Zdroj a vývoj pojmu larva

Tento sílicí náhled na divadlo a masku jako protiklad pravé (vnitřní) identity a autenticity měl zejména ve středověku svůj významný zdroj v prosazujícím se křesťanském pojetí člověka, osobnosti a duše a obecně ve specificky monoteistickém odmítnutí

¹⁶³ Srov. SORREL 1973, s. 13-14; EDSON, 2005, s. 46.

¹⁶⁴ SORREL 1973, s. 13-14.

¹⁶⁵ Srov. tamtéž, s. 13.

možné plurality identit a zavržení „*bytošné dramatickosti pohan-
ského obrazu světa*“¹⁶⁶. V křesťanství nalézáme třetí sémantický
zdroj pojmu maska, který dnes sice není tak zjevný jako ve středov-
věku, ale přesto v našem podvědomí přetrvává a tu a tam nás
(zejména tváří v tvář nečekanému setkání s maskou) překvapí či
přímo vyděsí. Neboť maska je nejen metaforou společenské pře-
tvářky, ale je také výrazem čehosi hrozivého, proradného a zákeř-
ného. Tato démonická až „dábelská“ povaha masky má svůj původ
ve starolatinšém výrazu *lárúa*, později *larva*, který znamenal
„posmrtnou masku“, ale také „ducha zemřelého“ a přeneseně též
„strašidlo“.¹⁶⁷ Maska přikládána na tvář zemřelého nabyla explicit-
ního významu ducha, přízraku či přeludu.¹⁶⁸ Především v tomto
smyslu křesťanství otevřeně zavrholo masku, která je od středověku
nejen výrazem neupřímnosti a falše, ale přímo hrozivým převle-
kem zla. Tato asociace mezi nečistou, dábelskou přirozeností a
maskou se stala natolik silná, že snadno a rychle vytěsnila všechny
starší funkce a pojetí masky.¹⁶⁹

David Napier velmi podrobně a přesvědčivě interpretuje tento
odpor křesťanství vůči maskám jako střet původního polyteistic-
kého a novějšího monoteistického pojetí božské i lidské identity¹⁷⁰.
Zatímco v polyteistickém obrazu světa božství i lidství má a nabývá
mnoho rozmanitých projevů a identit, s nástupem křesťanského
monoteismu je tato přirozená proměnlivost a nestálost identit ráz-
ně odmítnuta a stává se zdrojem prohnání, nečestnosti až zá-
keřnosti. Stává se všudypřítomnou metamorfózou zla v mnoha

¹⁶⁶ NAPIER 1986, s. 8.

¹⁶⁷ Latinský pojem *larva* zřejmě souvisí s jiným latinským pojmem *Lár*, kterým se označovalo „ochranné domácí božstvo“ (Srov. REJZEK 2001, s. 332).

¹⁶⁸ Do zoologické oblasti byl pojem *larva* jako prvního vývojového stádia hmyzu přenesen v 18. století Carlem von Linné. *Larva* je v tomto pojetí vlastně převlekm, maskou hmyzu, která je vysvlečena a odhozena.

¹⁶⁹ Srov. NAPIER 1986, s. 11-12. O tom svědčí i písemné doklady z českých zemí. „*O existenci masek na našem teritoriu v minulosti víme jen z napomenutí a poznámek církevních synodů ze 12. století, které varují před vystupováním v maskách. V Kosmově kronice se mluví o maskách jako o larvaech a zmiňuje se tu líčení dívčích tváří při svatojánských nocích.*“ (STAŇKOVÁ – BARAN, 1998, s. 22).

¹⁷⁰ Viz NAPIER 1986, s. 11-15.

jeho vábivých a nesnadno rozpoznatelných projevech. „*Pro křesťany nemůže na vševědouceho Boha zapůsobit mimesis; proměna prostřednictvím vizuálního představení a nadpřirozená vševědoucnost tak musejí zůstat v příkrém rozporu*“¹⁷¹ formuluje Napier a shrnuje základní a dodnes platný křesťanský postoj k maskám shrnout takto: „*Protože lidé jsou si ve své podstatě rovni, nemůžeme, jako křesťané, spoléhat na lidský vzhled. (...) Jakýmkoliv zahrávání si se zevnějškem, jako v případě maskování, 1) přivoláváme idoltarii, 2) jednáme nečestně a neupřímně nebo 3) riskujeme identifikaci s ďáblem, pro kterého jsou vnější, zdánlivé změny skutečností.*“¹⁷²

Shrňme tedy, že současný a pro většinu evropských jazyků univerzální pojem maska má své nejdůležitější etymologické a sémantické zdroje v trojici původně nesouvisejících slov *maschera*, *persona* a *larva*, jež původně označovaly masku obřadní, divadelní a posmrtnou. Ty se v evropském kulturním povědomí proluly do specifické asociace karnevalového veselí, společenské přetvářky a démonické hrozby a vytvořily sémantický komplex pojmu maska, jak jej dodnes používáme a jak mu vědomě i podvědomě rozumíme.

2.2.4. Alternativní pojmy lidové tradice

V češtině, stejně jako v některých jiných evropských jazycích, se můžeme zejména v kontextu lidové kultury setkat s dalšími pojmy, které však zpravidla neoznačují masku obecně, ale vyjadřují její určitý atribut nebo jsou označením určitého typu masky. Některé mohou mít dokonce starší původ než slovo maska a odkazovat tak k zapomenutému používání masek v předkřesťanských dobách. Například v některých oblastech jihozápadních Čechách se dodnes udržel termín *charpa*, kterým se označuje jak „maska“, tak i „ošk-

¹⁷¹ NAPIER 1986, s. 12.

¹⁷² Tamtéž, s. 15.

livý, šeredný výraz tváře“¹⁷³. V Čechách je též běžný pojem *škraboška*¹⁷⁴, který označuje výhradně obličejovou masku, oproti tomu jiný častý pojem *kukla*¹⁷⁵ vyjadřuje masku, která nezakrývá pouze tvář, ale nasazuje se na celou hlavu. Zatímco *maska* se používá výhradně k jakémukoliv zakrytí tváře či hlavy (ať už jako *charpa*, *škraboška* či *kukla*), pojem *maškara* se v češtině vztahuje na celou postavu v přestrojení a kromě vlastní masky tedy zahrnuje též kostým (který v tomto případě nelze často od samotné masky oddělit).¹⁷⁶

2.2.5. Kulturní variabilita pojmu

Věnovali jsme se etymologii slova *maska* a vrstvám jeho významů zejména proto, abychom si jich byli vědomi a dokázali se od nich oprostit. Jedním z cílů této práce je uchopit fenomén masky v jeho rozmanitých kulturních projevech. K tomu nám může pojem „maska“ posloužit nanejvýše jako pracovní pomůcka, jako přibližná a neohraničená sémantická oblast, který se bude v rozmanitých kulturních projevech naplňovat specifickými významy, souvislostmi a podtexty. Tak jako mnoho jiných (jen zdánlivě univerzálních) kulturních prvků se nám při bližším zkoumání rozevře do celého rejstříku možných projevů, v jejichž kontextu se původní, západní pojem projeví jako nedostatečný, zkreslující a zavádějící, tak i v případě maskování je otázkou, zda-li je vůbec možné postihnout a zastřešit kulturní rozmanitost používání masky jediným, kulturně podmíněným a zcela specificky zabarveným pojmem. Jiný ter-

¹⁷³ STAŇKOVÁ – BARAN, 1998, s. 22. Staňková odvozuje pojem *charpa* od původně latinského pojmu *maschera*, přesně z jeho druhé poloviny –*chera*. Je však otázkou, zda-li nejde o pozůstatek nějakého podstatně staršího názvu pro masku.

¹⁷⁴ Také tento pojem může být adeptem na původní staročeský termín. Vznikl se staročeského slova *kraboška*, které souvisí s pojmem *krabice*, staročesky *korobica* ve významu „schránka, košík, obal“. Vzhledem k podobnostem s jinými evropskými jazyky (v některých z nich nalézáme podobný kořen i v pojmech pro larvu hmyzu) se předpokládá jako možný paralelní vývoj z indoevropského kořenu (*s*)*korbh-* či (*s*)*kerbh-* ve významu „křivit, ohýbat“ (Srov. REJZEK 2001, s. 631, 308).

¹⁷⁵ Pojem *kukla* je přejat ze středolatinského pojmu *cuculla* ve významu „kapuce“, který je pravděpodobně keltského původu. (Srov. tamtéž, 320)

¹⁷⁶ Srov. STAŇKOVÁ – BARAN 1998, s. 22.

mín však nemáme, stejně jako nemáme pro účely mezikulturního výzkumu náhradu za tak zdánlivě univerzální pojmy, jako je např. „rodina“, „náboženství“ nebo „umění“. Nelze se tedy těmito pojmům vyhnout, ale je třeba si uvědomit tíhu specifických významů, které s sebou nesou a které nám mnohdy brání pochopit fundamentální jinakost jejich forem i obsahů v odlišných kulturních kontextech.

Je samozřejmé (až banální) konstatovat, že v rozmanitých kulturách a jazycích se používají zcela odlišné pojmy pro „masku“, které obsahují zásadně jiné významy a podtexty navrstvené příslušnou kulturní tradicí. Navíc může být tento pojem vyjadřován v odlišné rovině obecnosti či konkrétnosti. Můžeme narazit na neexistenci obecného pojmu „maska“ v našem slova smyslu, nebo naopak na celou řadu různých termínů označujících konkrétní typy masek či jejich funkcí. Stejně tak můžeme narazit na souhrnný pojem, který má obecnější dosah a který může v sobě zahrnovat i ty kulturní projevy, jež do pojmu „maska“ v naší rovině chápání neřadíme.

V této kapitole nelze ani heslovitě vyjmenovat rozmanité pojmy pro „masku“ používané v jiných tradicích, natož pak zkoumat jejich etymologický vývoj a sémantický dosah. Pouze na ukázkou, do jaké míry se obsah termínů pro zdánlivě totožný kulturní prvek může v odlišných kulturních kontextech odlišovat, uveďme letmý případ afrických domorodých jazyků. Afrika je kontinentem, v jehož tradicích hrály masky mimořádně důležitou úlohu a proto *„mnohé africké společnosti mají v tomto fenoménu obsaženo vše, celý svůj kulturní kód.“*¹⁷⁷ Podle Herolda můžeme *„v masce spatřovat výraz ducha tradiční černé Afriky“*, protože maska vyjadřuje morální postuláty a estetický kánon afrického kulturního kontextu podobně jako se v gotické katedrále koncentrovaly základní

¹⁷⁷ HLAVÁČOVÁ 2007, s. 19.

kulturní pilíře evropského středověku.¹⁷⁸ Z toho vyplývá i obrovská rozmanitost afrických maskovaných představení, stejně jako forem, obsahů i terminologií afrických masek.

Erich Herold upozorňuje, že v Africe se pod „maskou“ obecně nerozumí pouze materiální objekt, nýbrž i samotná osoba, která si jej nasadí.¹⁷⁹ Pojem masky je tu bezprostředně spojen se svou funkcí, významem a obsahem – v přímém rozporu s evropským chápáním, jež masku vnímá jako pouhou neživou „slupku“. Například v mnoha oblastech střední Afriky se používá pojem *makiši* nebo *nkisi* jednak pro celou řadu masek, ale také pro představení, v nichž se masky používají – nejčastěji u příležitosti mužské obřizky. Současně se tento termín používá též v souvislosti s předky v jejich oživené či probuzené formě a bylo by tedy možné jej přeložit též jako „duch předka“. A dodatečně se totožným pojmem označuje bezpočet amuletů, přívěšků a jiných magických pomůcek. „*Tato další sada asociací napovídá, že makishi je zásadním termínem k označení celé škály primárně životných či oživených sil.*“¹⁸⁰

Jak shrnuje Herbert M. Cole, obecně lze říct, že většina afrických jazyků nemá slovo, které by bylo možné přeložit přesně jako „maska“ v našem slova smyslu.¹⁸¹ BaKwelové říkají *buoobkuk* („tvář lesního ducha“), Igbové *isi mmuo* („duch hlavy“), Legové *lukuwakongo* („v čem se shromažďuje smrt“ či volněji „schránka smrti“), Jukunové používají k pojmenování masky širokou kategorii *bakindo*, která vyjadřuje vše nadpřirozené a odlišné od běžných podmínek lidské každodennosti (nejvyššího boha, předky, pralesní či křovinné tvory a bytosti a další viditelné i neviditelné bytosti a síly). Důležité je, že „*pro většinu Afričanů slovo či pojem spojovaný s ‚maskou‘ vyjadřuje a současně i ztělesňuje živou bytost. (...) V angličtině ukládáme zvláštní slovo – ‚maska‘ – a tak naznaču-*

¹⁷⁸ Srov. HEROLD 1970, s. 7.

¹⁷⁹ Srov. tamtéž, s. 13-14.

¹⁸⁰ Mack, In: MACK (ed.), s. 15.

¹⁸¹ Srov. Cole, In: COLE (ed.) 1985, s. 20.

*jeme, že teprve prostřednictvím masky a kostýmu je dotyčný duch reprezentován. To nicméně není africký postoj. Pro vesničany je skutečná a často mocná duchovní bytost ztělesněna a uskutečněna právě teď - připravena jednat, vzbuzovat posvátnou bázeň a strach, podněcovat smích, úctu či odpor. Odpovídajícím kostýmem a rituální přípravou se lidská osobnost nositele vymaže a je stvořena bytost duchovní.*¹⁸² Ani toto pojetí však nelze pokládat za africky univerzální a lze uvést celou řadu příkladů, kdy si domorodci uchovávají zcela jasné vědomí rozdílu mezi objektem a představou (či jeho reprezentací), což se projevuje i v pojmenování masek.¹⁸³ Například malijsťi Dogoni používají důležitý pojem *bibile* nebo *bilay* k vyjádření reprodukce, obrazu, nápodoby, podobnosti či zdvojení (jako v případě stínu, odrazu či fotografie), který dále rozšiřují na vše, co se jim pouze jeví či zdá jako živé, ačkoliv ve skutečnosti (jak oni věří či vědí) není – včetně masky na tváři tanečníka.¹⁸⁴ To však neznamená, že jejich pojetí reprezentace, nápodoby či symbolizace je zcela shodné s naším a že bychom při bližším zkoumání nenarazili na zcela zásadní rozdíly.

Jak tedy vidíme, už v samotné etymologii slov a výrazů pro masku se ukrývají důležité a často skryté či jen nejasně tušené významy, které vyjadřují základní představy o vztahu hmotného a duchovního, předmětu a obrazu, konkrétního a symbolického, o (ne)možnosti transformace jedné entity v jinou či ontologické podstatě napodobeného, symbolizovaného nebo proměněného. Evropský pojem „maska“ je právě takovou schránkou významů, která může být pro účely mezikulturního výzkumu užitečná jen do té míry, do jaké ji dokážeme alespoň dočasně či částečně vyprázdnit. Jak říká Elisabeth Tooker v parafrázi jednoho z prvních badatelů, „ten, kdo si do hloubky osvojí téma masek a maskování, obdrží

¹⁸² Cole, In: COLE (ed.) 1985, s. 20.

¹⁸³ Srov. PERNET 2006, s. 121-122.

¹⁸⁴ Srov. tamtéž, s. 122.

klíče k významné části tajemství, jež nám dosud brání porozumět náboženské i sociální filosofii těch druhých.“¹⁸⁵

2.3. Typologie a definice masky

Definice masky jako artefaktu (či maskování jako jevu) těsně souvisí s klasifikací či typologií masek. Četné pokusy masku definovat jdou zpravidla ruku v ruce s pokusy uchopit masku v rozmanitosti jejích forem, funkcí a významů. Jinými slovy, to jak budeme masku či maskování definovat, plně závisí na tom, jak jejich případy či varianty jsme ochotni připustit, rozeznat a pojmenovat. Velmi výstižně formuluje tento vztah Elisabeth Tooker, když se ptá: „*Asi první, co nám přijde na mysl, je význam masky jako zakrytí tváře. Avšak, měly by být k těmto plným maskám přiřazeny také masky poloviční či částečné? A pokud ano, co potom závoje, malba na tvář a tetování či hmotné objekty nebo ozdoby hlavy nezakrývající obličej? Existují masky, které se používají za života, ale také masky posmrtné, miniatury masek příliš malé na to, aby mohly sloužit k zakrytí obličej, a velké vyřezávané sochy, jež jsou také označovány jako masky. Navíc ne všechny masky mají posvátné konotace. I v naší společnosti už jen částečný seznam takovýchto sekulárních a utilitárních masek zahrnuje basebalové masky, šermířské masky, svářečské, potápěčské, chirurgické, zločinecké, plynové, anestetické, okrasné masky či masky divadelní (...).*“¹⁸⁶ Podle této autorky jsou podobné otázky velmi důležité, protože k novým poznatkům a vhledům do podstaty masky se nedostaneme ani tak hledáním různých (vzájemně si odporujících) výkladů příčin, funkcí a účelů, ale zejména studiem rozmanitých forem, které maska a maskování mohou nabýt.¹⁸⁷ V tomto svém názoru (který nicméně nesdílíme) je Tooker v přímé

¹⁸⁵ Tooker, In: CRUMRINE – HALPIN (ed.) 1983, s. 12.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 15.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 17-18.

opozici vůči Andreasi Lommelovi, který patnáct let před ní nasměroval ve své monografii výzkum masek právě podle jejich funkčně-významové typologie.

2.3.1. Maska v rejstříku svých variací

Právě metoda Andrease Lommela, jenž ke své značně široké, ale dodnes moderně znějící definici dochází až v samotném závěru své práce, je příkladem těsné souvislosti definice zkoumaného jevu s jeho typologií či klasifikací. Lommel nejprve mapuje varianty předmětu svého zajmu a teprve na jejich základě dospívá k určitému zobecnění. Toto zobecnění (vymezení či definice) je tak pro něj výsledkem práce, nikoliv metodou či nezbytným nástrojem poznání. Na základě své komparativní metody dochází Lommel ke třem základním funkčně-významovým typům masky a k jejich nejtypičtější geografické lokalizaci:

- *masky předků a tradice* (zejména Afrika a Melanésie)
- *masky duchovních pomocníků* (Sibiř a Severní Amerika)
- *masky divadelní*, jež se však vyvinuly z masek předků (zejména Jáva, Bali, Japonsko) a jsou tedy nejmladší

V Jižní Americe, Indii a Indonésii se mísí první dva typy, v Evropě nacházíme podle Lommela pozůstatky všech těchto tří typů, ale ve značně fragmentární a nejasné formě, neboť masky zde zdegenerovaly v pouhé užitkové objekty přetvářky, zakrytí či ochrany.¹⁸⁸

Kulturní difúze těchto funkčně-významových typů probíhala podle Lommela pravděpodobně tak, že současné africké masky vzešly ze vzorů masek afrických království a z masek z oblasti Středomoří. Masky Jižních moří, zejména Melanésie, které vycházejí

¹⁸⁸ Srov. LOMMEL 1972, s. 213-215.

z domodelovávaných lebek předků, čerpají zřejmě svou inspiraci ze Středního Východu, jak dokládají archeologické nálezy z Jericha. Indonéské, polynéské a americké masky mají podle Lommela svůj zdroj zřejmě ve starých čínských kultech hlavy jako trofeje.¹⁸⁹

Pokud se probereme houštinou těchto mezikulturních kontaktů a dodatečně odvozených významů a funkcí, dobereme se podle Lommela ke dvěma evolučně prvotním a původně nezávislým prototypům masky, kterými jsou:

- *zvířecí maska* (která je zřejmě nejstarším typem masky a dochovala se zejména v kulturách aktuálně či v dohledné době založených na lovectví)¹⁹⁰
- *posmrtná maska lidské tváře* (ať už ve formě ctěného předka nebo přemoženého nepřítele)¹⁹¹

Přestože Lommelova specifická kombinace evolucionistické a difuzionistické metody je v detailních tvrzeních a závěrech jeho práce z dnešním pohledu až příliš hypotetická a interpretačně odvázná, jeho trojčlenná typologie, ke které se touto metodikou dopracovává, je dodnes použitelná. Za vyloženě cennou lze považovat jeho myšlenku, že původ masky nemusíme odvozovat jen z jednoho zdroje a že maska mohla vzniknout z několika (dvou či více) původně nezávislých prototypů.

Lommelův přístup se stal v jistém smyslu vzorem a většina klasických typologií masek z něj dodnes vychází. Podobná funkčně-významová kritéria používá ve své klasifikaci masek například čes-

¹⁸⁹ LOMMEL 1972, s. 213.

¹⁹⁰ Lommel nachází zvířecí masky především v Africe v hraničních regionech mezi Západní Afrikou a Súdánem, u Inuitů a mezi kmeny amerického Severozápadního pobřeží. Stopy těchto masek se dochovaly také v Evropě, podstatně méně pak v Indii a Indonésii. Také šamanské kultury mohou zachovávat zvířecí masky, které nemusejí být (tak jak je to pro šamanské kultury typičtější) nutně vnímány jako masky duchovních předků (Srov. tamtéž, s. 218).

¹⁹¹ V obou těchto případech maska vyjadřuje životní sílu, které se živý zmocňuje a využívá ve svůj prospěch (Srov. tamtéž, s. 217-218).

ký etnolog Zdeněk Justoň, který (podobně jako mnoho jiných) rozděluje masky podle jejich funkce na:

- *masky pohřební*
- *masky obřadní*
- *masky divadelní*
- přičemž za typ masky lze považovat i její přenesený význam, který označuje „*jakousi vnější, povrchní slupku sociální role*“ jako jsou úsměvy, pláč, grimasy, držení těla a jakýkoliv jiný záměrný způsob vyjadřování a chování, který používáme ve vhodných společenských situacích a příslušných příležitostech¹⁹²

Přes podobná kritéria třídění se tato rozšířená typologie s Lommelovou nepřekrývá, a to zejména proto, že namísto opisného vyjádření funkce a významu, jež používá Lommel, pojmenovává tři kontexty užití až příliš úzce, takřka ve smyslu tří odlišných performativních žánrů. Tyto tři příležitosti užití lze však oddělit a pojmenovat pouze v rámci západní kultury, zatímco v jiných kulturních kontextech se mohou tyto typy snadno překrývat, chybět či překračovat a zdaleka nepostihují složitost a vrstevnatost představení, v nichž se masky používají. Proto se nám tato běžně užívaná typologie na rozdíl od opatrněji a obecněji formulované typologie A. Lommela nejeví jako vhodná a univerzálně použitelná.

Oproti oběma předchozím pokusům se novější monografie Garyho Edsona pokouší naplnit (byť spíše nezáměrně) volání Elisabeth Tooker po typologii založené na ryze formálních znacích a attributech masky. Gary Edson své až příliš široké, všeobšáhle a prázdné pojetí masky do značné míry nahrazuje bohatě propracovanými variantami typologií jejích projevů, a to podle různých hledisek.

¹⁹² Justoň, In.: HRDÝ – SOUKUP – VODÁKOVÁ (eds.) 1994, s. 133. Shodně masky klasifikuje též Obuchová, In: OBUCHOVÁ (ed.) 2001, s. 9.

Podle lokalizace masky na lidském těle rozlišuje Edson masky, které:

- *pokrývají celou tvář*
- *pokrývají část tváře*
- *zakrývají celou hlavu*
- *spočívají na temeni hlavy*
- *jsou umístěny na nástavci vysoko nad hlavou*¹⁹³

Tuto klasifikaci dále doplňuje podle základního tvaru na:

- *masky kopírující tvar obličeje*
- *ploché či štítové masky držené před obličejem*
- *helmové masky*
- *masky ve tvaru menších trojrozměrných artefaktů připevněných na různých částech hlavy*
- *velké skulpturální masky nošené na nástavci*¹⁹⁴

Přes určitou neúplnost¹⁹⁵ je třeba tomuto pokusu o kulturně univerzálně platnou typologii přiznat značnou výpovědní hodnotu. Záběru a šíře této typologie prakticky nelze dosáhnout, pokud se omezíme jen na jedinou, byť z hlediska maskování velmi bohatou a propracovanou kulturní tradici.¹⁹⁶ Vedle těchto formálních hledisek uplatňuje Edson též hledisko funkční, podle kterého dělí masky na:

¹⁹³ Srov. EDSON 2005, s. 21-22.

¹⁹⁴ Srov. tamtéž, s. 45.

¹⁹⁵ Jiným, méně častým typem, který Edson neuvádí, jsou též masky ramenní, tedy spočívající na ramenou nositele (Srov. Jiroušková, In: OBUCHOVÁ 2001, s. 26). K tomu je třeba doplnit i variantu, kdy maska zakrývá nejen celou hlavu, ale též většinu těla (Srov. SORRELL 1973, s. 10).

¹⁹⁶ Například Slivka na základě materiálu slovenských lidových masek dospívá k formálnímu rozdělení pouze na „pevné masky zakrývající tvář nositele a masky zhotovené líčením“ (SLIVKA 1994, s. 19). Pevné masky lze dále rozdělit podle jejich lokalizace na *škrabošku* (zakrývající tvář), *kuklu* (zakrývající hlavu) a *samostatné masky* (upevněné na holi a nespojené s hlavou aktéra) (Srov. tamtéž, s. 19-26).

- *iniciační*
- *masky tajných společností*
- *masky plodnosti a obnovy*
- *festivalové masky*, k nimž lze v některých kulturách přiřadit jako samostatnou kategorii:
- *masky divadelní*¹⁹⁷

Obecně, podle jejich vzezření a formy výrazu, Edson dále dělí masky na:

- *antropomorfní*
- *zoomorfní*
- *fantaskní*¹⁹⁸

Všechny tyto Edsonovy typologie, přes odlišnou míru jejich aplikovatelnosti, jsou podnětné a užitečné z toho důvodu, že značně rozšiřují západní pohled na masku jako pouhého a výhradního zakrytí tváře a vyjadřují skutečné bohatství a rozmanitost jejích formálních, funkčních a významových projevů. Na druhou stranu je třeba mít na zřeteli, že realita bývá zpravidla složitější než její nejpodrobnější analýza a často se jednotlivé, Edsonem stanovené typy mohou prolínat ve složitých kombinacích. Například afrikanistka Jana Jiroušková dělí kategorii *zoomorfních masek* na ty, které:

- *představují reálné zvíře nebo jeho ducha*
- *kombinují prvky a atributy několika zvířat*¹⁹⁹

¹⁹⁷ Srov. EDSON 2005, s. 67

¹⁹⁸ Srov. tamtéž, s. 46. Zcela stejně dělí z výrazového hlediska slovenské lidové masky též Slivka (Srov. SLIVKA 1994, s. 35-40).

¹⁹⁹ Jiroušková, In: OBUCHOVÁ, (ed.) 2001, s. 25.

To je nesrovnatelně výstižnější klasifikace, která navíc rozbouřává i Edsonův poněkud eurocentricky vymezený typ masek *fantaskních*. K tomu Jiroušková připojuje, že tzv. *zoomorfní masky* se velmi často mísí s maskami *antropomorfními* ve zvláštní, ale nikterak vzácné variantě tzv. *kombinovaných masek*, které vznikají „*spojením obličejové nebo přilbovitě masky představující lidskou tvář s nástavcem ve formě zvířecí figury nebo opačné zvířecí obličejové masky spojené s lidskou figurou na čele*“.²⁰⁰ Ještě složitějším typem, který se všem těmto klasifikacím vymyká, jsou tzv. *transformační masky* používané zejména (nikoli však výhradně) indiány Severozápadního pobřeží Severní Ameriky, které v sobě skrývají a pohyblivým mechanismem odkrývají hned několik identit (duchovních, lidských i zvířecích) - ať už postupně či současně.²⁰¹

Jak vidíme, ve všech pokusech o typologie či klasifikace masek je třeba rozlišovat mezi *etickým* (vnějším, „objektivním“) a *emickým* (vnitřním, „domorodým“) úhlem pohledu, které lze vhodně střídat, avšak nikoli vzájemně zaměňovat. Většina klasifikací, které badatelé a teoretikové používají, jsou vyvinuté a zformulované pro potřeby vědeckého zkoumání masek, zatímco v jednotlivých kulturách se setkáváme s odlišnými klasifikacemi, které svými specifickými kritérii třídění odpovídají životním a kulturním potřebám.²⁰²

Třetí možnou variantou typologií je ta, která masky sice rozděluje podle (etické) perspektivy badatele, avšak nikoliv z obecného a kulturně univerzálního hlediska, ale pro potřeby výzkumu, který je omezen na jeden jediný a určitý kulturní kontext. Například Erich

²⁰⁰ Jiroušková, In: OBUCHOVÁ, (ed.) 2001, s. 25.

²⁰¹ Viz např. LÉVI-STRAUSS 1996, s. 37.

²⁰² Viz např. Kalvodová, In: OBUCHOVÁ (ed.) 2001, s. 43-44 pro domorodou klasifikaci masek používaných v indickém mysterijním tanečním divadle *kathakali*, dělení maskovaných představení na *viditelné* (založené na zjevné změně či zakrytí identity) a *neviditelné* (založené na nezjevnosti a neviditelnosti) u nigerijských Ibů (Srov. HLAVÁČOVÁ 2007, s. 30-37) nebo propracovanou typologii antických masek řeckého gramatika a rétora Julia Polluxe (2. stol.) v díle *Onamasticon* (Srov. Ferris, In: NUNLEY - McCARTY /eds./ 1999, s. 234; viz též NAPIER 1986, s. 6; SORRELL 1973, s. 51-52; STEHLÍKOVÁ 2005, s. 160-161).

Herold ve svém podrobném popisu afrických masek dospěl k typologii, jež z hlediska způsobu nošení rozlišuje:

- *masky obličejové* (pokrývající pouze obličej)
- *masky zvoncovité* (skrývající celou hlavu)
- *masky přílbovité* (přikrývající jen horní část hlavy)
- *masky nástavcové* (nošené na temeni a prodlužující postavu nositele)
- *masky ramenní* (zpravidla dosahující největší váhy)
- *masky ruční* (držené v ruce před obličejem)

Jak vidíme, tato Heroldova typologie přehledně zpřesňuje Edsonův pokus o univerzální formální typologii masek na specifickém kulturním kontextu.²⁰³ Z hlediska jejich funkce dělí tentýž autor africké masky na:

- *masky iniciační*
- *masky tajných společností*
- *masky funkcionářské*²⁰⁴
- *masky miniaturní*²⁰⁵
- *masky lovecké*
- různé typy desakralizovaných a zábavních masek²⁰⁶

Podobně A. David Napier klasifikuje předklasické řecké masky podle jejich užití a role na:

²⁰³ Srov. HEROLD 1970, s. 24-32. Podstatně neúplněji a libovolněji působí Heroldova klasifikace afrických masek podle jejich tvarové formy na 1) *masky figurální* a 2) *čepelovité* nebo klasifikace západoafrických masek podle toho, co vyjadřují, na 1) *masky zoolofní*, 2) *masky vodních duchů* a 3) *masky dvojité* (Srov. tamtéž, s. 32-42, 42-47).

²⁰⁴ Jde o zajímavý typ masky (málokdy uváděný jinými autory), jenž slouží jako výraz určité funkce ve společnosti a od ní se odvíjejících pravomocí a povinností.

²⁰⁵ Lepším označením by bylo v tomto případě *masky odznakové*. Mají funkci odznaku, např. jako důkaz schopností léčit či podstoupené iniciace, a podobu malého emblému v podobě miniaturní masky nošené na hrudi.

²⁰⁶ Srov. tamtéž, 14-20.

- *pohřební masky* (zahrnující masky posmrtné i pamětní)
- *votivní a oslavné masky* (které většinou nebyly nošené)
- *apotropaické masky* (vymítající zlo svým děsivým vzhledem)
- *dramatické masky* (používané na široké škále performancí, ať už rituálního, nebo v pozdější době divadelního typu)²⁰⁷

A následně tuto klasifikaci shrnuje podle ikonografického významu masek na:

- *masky spojené s uctíváním konkrétních božstev vegetace a plodnosti* (zejména *Dionýsa, Artemidy a Demétér*)
- *masky Satyrů, Silénů a Kentaurů* (tedy, obecně řečeno, divých postav přinášejících v přechodných obdobích roku do lidské kultury skryté znalosti a odkrývající tajemství)
- *apotropaické masky Gorgony*²⁰⁸

Lze shrnout, že právě tyto typy klasifikací (umístěných kdesi uprostřed mezi univerzálně platnou generalizací a domorodými klasifikačními systémy) mají pro poznání podstaty masky a principu maskování největší výpovědní hodnotu a interpretační sílu. Například tři výše zmíněné ikonografické typy řeckých masek jsou mimořádně důležité proto, že jejich významové varianty se dodnes zachovaly v rozmanitých postavách a maskách evropské lidové tradice (jako doklad prastarého společného indoevropského základu)²⁰⁹, ale také proto, že skrze tento archaický indoevropský základ jsou přístupné mezikulturní komparaci a odkrývají pozoruhodné

²⁰⁷ Srov. NAPIER 1986, s. 47. Ani tyto typy však nelze vnímat jako definitivní, protože např. *votivní masky* mohly být při některých příležitostech *apotropaické*, při jiných akcích spíše *dramatické* atd. (Srov. tamtéž).

²⁰⁸ Srov. tamtéž, s. 52-53.

²⁰⁹ Srov. např. STAŇKOVÁ – BARAN 1998, s. 24, 29-30; Holubová, In: OBUCHOVÁ (ed.) 2001, s. 16.

souvislosti zejména s ikonografickými maskami Blízkého, Středního i Dálného Východu.²¹⁰

Zcela odlišně od všech předchozích autorů přistupuje k typologii masek N. Ross Crumrine. V souladu se svým širokým pojetím masky jako nástroje transformace neklasifikuje a nepojmenovává varianty samotné masky, nýbrž se pokouší rozlišit kontexty, ve kterých se maska používá. Rozeznává tři základní typy maskovaného rituálu:

- *rituál, ve kterém je předmětem proměny nositel masky*
- *rituál, ve kterém se proměňuje samotná maska*
- *rituál, ve kterém proměnu prodělává samotné (nemaskované) obyčienstvo*

Většina rituálů je podle Crumrina kombinací všech těchto tří možností v různém a proměnlivém poměru.²¹¹

Tato netradiční typologie se nám jeví jako pozoruhodně jednoduchá a přitom snadno využitelná. Odkrývání těchto tří základních principů či modů představení může být inspirativní například ve spojení s performativní teorií Richarda Schechnera, která zdůrazňuje kontinuitu různých performativních žánrů a demonstruje dynamický přechod od rituálu k zábavě(a zpět), třeba i v rámci jednoho a téhož představení.²¹²

2.3.2. Maska jako předmět vymezení

Většinu teoretických prací věnujících se maskám lze rozdělit podle toho, zda pro účely svého studia formulují přesnou a jasně vymezenou definici masky, nebo se spokojují s přibližným a flexi-

²¹⁰ Podobným případem interpretační síly této metody je i Lévi-Straussova *Cesta masek*, jež téma severoamerických masek oblasti Severozápadu sice rozpracovává z etické perspektivy badatele, avšak na základě původní domorodé typologie masek *swaihwé*, *dzonokwa* a *xwéxwé*.

²¹¹ Srov. Crumrine, In: CRUMRINE – HALPIN (eds.) 1983, s. 3.

²¹² Viz SCHECHNER 2003, 2006.

bilním pojetím, které upravují podle kontextu. Oba tyto přístupy lze dále rozdělit podle toho, zda upřednostňují spíše úzké pojetí, které řadu jevů, běžně označovaných jako maskování, vědomě a záměrně nezahrnuje, nebo naopak spoléhají na vymezení natolik obecné, že se jim do zorného úhlu dostávají též jevy, které s vlastním užitím masek (v úžejí chápaném slova smyslu) souvisejí jen velmi volně. A konečně lze všechny tyto čtyři varianty definic rozdělit i podle toho, zda jsou formulovány explicitně, tedy s vědomým a programovým záměrem, nebo implicitně, kdy autor k obecnějšímu vyjádření, jež lze chápat a používat jako definici, dospívá spíše mimoděk, dodatečně nebo lze určitý obecný závěr z jeho pojetí následně odvodit. Jak uvidíme dále, žádný z těchto přístupů nelze apriorně upřednostňovat, či odmítat – všechny mají specifické přednosti i slabiny, které se projeví teprve v jejich aplikaci a přiložení na kulturně rozmanitou realitu.

Příkladem poměrně přesné, avšak velmi široké a spíše implicitní definice, ke které autor dospívá dodatečně a teprve na základě pokusu o typologii masek (spolu s odhalením jejich geografické difúze) je pojetí Andrease Lommela. Funkce masky v rozmanitých kulturních kontextech a tradicích se podle Lommela vzpírá přesné definici a v pojmu maska se skrývá řada protikladných aspektů (mnoho z nich pro západní mysl obtížně srozumitelných), ale na základě tří existujících typů a jejich dvou evolučních prototypů lze podle něj shrnout, že maska je „*médiem uvolnění a aktivizace psychických sil*“.²¹³ Lommelova definice masky je poměrně zajímavá a v jistém smyslu i velmi moderní proto, že nepojímá (oproti většině autorů své doby) masku jako hotový výtvarný či posvátný artefakt, ale jako dynamický prostředek či nástroj lidského sebevyjádření a sebereflexe.

²¹³ LOMMEL 1972, s. 215.

Jiným příkladem implicitní, avšak oproti předchozí mnohem volněji formulované definice, která (přestože není jako definice záměrně formulována) výstižně a v tomto případě i literárně působivě odkrývá určitý podstatný aspekt masky, je shrnutí Waltera Sorrela, že „maska je zdáním jiné reality nebo převlekem, kterým člověk dosahuje reality vyššího řádu – reality silněji uvědomované, jasnější a skutečnější ve svém výrazu, než je prchavý, přeludný obraz reality samotné“.²¹⁴ V případě tohoto pojetí je třeba ocenit (na svou dobu odvážnou) relativizaci reality a iluze, pravdy a klamu, která je pro masku skutečně podstatná a specifická. Na jiném místě tentýž autor neméně působivě formuluje, že maska je nástrojem k odtajnění tajemného a prostředkem proniknutí k děsivé tváři neznámého²¹⁵, čímž této relativizaci dodává určitý dynamický a transcendentní rozměr.

V přímém protikladu vůči Lommelově i Sorrelově spíše intuitivnímu pojetí, které nepocituje absenci přesného vymezení předmětu zájmu jako handicap, stojí názor Henryho Perneta, jenž se hned v úvodu svého díla pokouší dobrat přesné, explicitní a teoreticky všestranně využitelné definice masky, a to se značnou dávkou metodologické kritiky. Jako jeden z mála se otevřeně staví proti příliš širokému vymezení většiny autorů. Podle Perneta naprostá většina badatelů rozvolňuje definici masky do v podstatě vzezahrnujícího, prázdného a nepoužitelného pojmu. Na důkaz oprávněnosti jeho výhrad lze poukázat na pojetí Garyho Edsona, jenž se ve své nedávné monografii sice odráží od poměrně výstižného shrnutí funkcí masek podle mexikologa M. Oettingera²¹⁶, ale přesto dospívá ke konstatování, že funkce masek v mezikulturní perspektivě je tak

²¹⁴ SORRELL 1973, s. 16.

²¹⁵ Srov. tamtéž, s. 14.

²¹⁶ „V kulturách po celém světě jsou nošeny masky k ochraně, vyvolání strachu, symbolizaci sociálního statusu, k oslavě, zesměšnění či zábavě. Přenášejí nositele ze světa každodennosti do světa jinak nedosažitelného. Masky slouží jako nástroje, kterými se uvolňuje sociální napětí, dilemata se rozřešují, překonávají se sociální tabu a zakládají se možnosti komunikace.“ (Oettinger, cit.: EDSON 2005, s. 13).

široká, že se vzpírá jakékoliv přesnější definici²¹⁷. V důsledku toho za masky považuje i umělé lebky umístované na hroby, jakákoliv zdobení obličeje zahrnující malbu, tetování i skarifikaci, ozdoby a šperky, odznaky a talismany ve formě miniaturního obličeje a dokonce i umělé či utnuté lidské hlavy užívané při nejrůznějších performancích²¹⁸.

Tímto postupem, kdy se pod pojem masky zahrne také spousta jiných úprav těla, se podstata masky, místo aby se nám vyjevila, zpravidla spíše vytratí. Pernet velmi správně zdůrazňuje, že zatímco vztah mezi maskou a malbou na tvář je skutečně nejednoznačný a lze mezi nimi vidět kontinuální přechod²¹⁹, tetování nelze v žádném případě pokládat za formu masky, protože, „obecně řečeno, spíše identifikuje jednotlivce, situuje jej v rámci sociálního kontextu nebo jej ochraňuje proti zlým silám a ze své podstaty je trvalé a neodstranitelné.“²²⁰ I když Pernet přiznává a je si vědom, že stanovení jasné hranice mezi maskou a jinými doplňky či úpravami těla je spíše uměle vytvořeným nástrojem poznání a porozumění, než aby odráželo realitu,²²¹ konstatuje, že přestože můžeme mít dojem, že intuitivně či na základě zkušenosti víme a poznáme, co je maska, je přesná definice masky důležitá a nenahraditelná²²². Proto hned v úvodu své práce formuluje úzkou explicitní definici, která zní: „předmět je maskou tehdy, pokud pokrývá obličej či část obličeje a zakrývá tak svého nositele či skrývá jeho identitu“.²²³

Poněkud v rozporu s tímto přesně a úzce vymezeným pojetím se jeví Pernetův požadavek vzdát se pro účely studia masek fascinace

²¹⁷ Srov. EDSON 2005, s. 218.

²¹⁸ Srov. tamtéž, s. 13, 16, 19, 107, 148.

²¹⁹ Někteří autoři dokonce malbu na tvář považují za nejprvotnější a nejstarší formu maskování, zatímco jiní malbu na tvář považují za určitý přežitek, pozůstatek, odvození či náhražku masky (Srov. PERNET 1986, s. 13).

²²⁰ Tamtéž, s. 14-15.

²²¹ Srov. tamtéž, s. 96.

²²² Srov. tamtéž, s. 10-11.

²²³ Tamtéž, s. 6.

tváří masky a jejího vztahu k tváři nositele - toto pojetí masky jako „jiné“ tváře je podle něj velmi zavádějící, je zdrojem mnoha nepřesných předpokladů a brání nám porozumět významu a funkci masky v její komplexnosti. Toto tradiční a velmi časté pojetí zastává například orientalistka a sinoložka Lubica Obuchová, když v úvodním textu sborníku definuje masku jako *„každou změnu obličeje, jež promění původní vzhled nositele, dodá mu autoritativní alternativní identitu a s ní spojenou moc“*.²²⁴ Velmi podobně definuje ve svém slovníkovém hesle masku i etnolog Zdeněk Justoň, když říká, že maska je *„výtvárně zpracovaný předmět nebo pouze nanesené barvy, které slouží k zakrytí obličeje za účelem přeměny nositele v jinou osobu či bytost“*.²²⁵ Také autoři hesla nejnovější antropologické encyklopedie formulují, že *„obřadní či formální maska se definuje jako ozdoba hlavy či předmět, který pokrývá tvář za účelem ochrany, rituálu, zábavy, transformace a přetvářky“*.²²⁶ Mnoho masek však podle Pernetu spíše doplňuje tvář svého nositele nebo nahrazuje její jednotlivé části nebo jim propůjčuje jiný výraz. Vzácné nejsou ani masky, které (nošené na hlavě či na ramenou) spíše zdvojují identitu svého nositele, protože jeho tvář nechávají odkrytou. Dále pro celou řadu masek platí, že jejich základní význam a funkce nejsou určeny jejich tváří - neboli tvář masky vůbec nemusí být podstatná pro to, co maska znamená, co vyjadřuje a jak působí. Velmi často se v určité kultuře či subkultuře používají masky s tváří zcela identickou, avšak odlišné barvou či ozdobnými detaily, a teprve tyto atributy určují a vyjadřují význam a funkci dotyčné masky. Navíc v celkovém výrazu *„postavy, která vzniká kombinací lidského animátora, kostýmu, připojených ozdob, doprovodné hudby, písně či tance, je maska pouhým a často snadno zaměnitelným doplňkem“*.²²⁷ Stručně ře-

²²⁴ Obuchová, In: OBUCHOVÁ 2001, s. 7.

²²⁵ Justoň, In.: HRDÝ – SOUKUP – VODÁKOVÁ (eds.) 1994, s. 132.

²²⁶ Russell – Etmanskíe, In: BIRX (ed.) 2006, s. 1546.

²²⁷ Bochet, cit podle: PERNET 1986, s. 13.

čeno „*tvář není nezbytně místem, v němž by se soustředil význam masky*“.²²⁸

V tom případě však měl Pernet podle našeho názoru postavit svou definici zcela jinak, nehledě na to, že pod jeho úzké vymezení by nespádala celá řada neméně důležitých masek, jejichž funkcí není pouze zakrývat či skrývat. Ve svém omezení na lidskou tvář užší, avšak z hlediska užití masky širší definice obou českých autorů, stejně jako definice encyklopedická, se nám jeví jako podstatně lépe formulované a tedy i využitelné. Ani ty však nejsou bez omezení. Masky nemusí „proměňovat“ vzhled nositele, jak formuluje Obuchová i Justoň, ale také jej pouze zvýrazňovat, doplňovat či prostě zakrývat ve smyslu pouhého zneviditelnění. Encyklopedická definice poměrně chytře pojmenovává základní kontexty užití masky. Nicméně žádná z těchto tří definic nezohledňuje bohatství forem, které může maska na lidském těle nabývat. Všechny tyto tři definice tedy jsou, podobně jako definice Pernetova, v nějakém ohledu až příliš zúžené.

Zcela odlišně od Pernetova, přestože stejně explicitně a s podobným záměrem získat přesně formulovaný nástroj teoretického studia, definuje masku a fenomén maskování N. Ross Crumrine. Hned v úvodu sborníku vymezuje maskování jako „*rituální transformaci lidského herce v bytost jiného řadu*“²²⁹, přičemž pod toto velmi široké pojetí zahrnuje aktivity jako rituální drama, karneval, klauniádu, malbu na tvář a širokou škálu používání převleků a kostýmů. Crumrinova explicitní a záměrná definice tedy oproti Pernetově definici staví na transformační roli masky a naopak nezohledňuje ty četné funkce masky, v níž o totální proměnu identity nejde. Nicméně Crumrine podobně jako Pernet svou definicí zdůrazňuje, že maska se nemusí vztahovat k tváři, protože maskou může být vše, co funguje jako prostředek transformace člověka v cokoliv

²²⁸ PERNET 1986, s. 13.

²²⁹ Crumrine, In: CRUMRINE – HALPIN (eds.) 1983, s. 1.

mimolidského. I ty kultury, které nepoužívají masky jako artefakty, naplňují podstatu a princip maskování jiným způsobem. Například kanadští Naskapiové nepoužívali artefakty masek (patrně právě proto, že jejich neoblíbení sousedé Inuité ano) a své „maskované“ rituály zakládali výhradně na rozvinutých technikách dosažení transu - i toto je podle Crumrina případem maskování.²³⁰

Tuto definici lze považovat v jistém smyslu za příliš širokou²³¹, v jiném za zbytečně zúženou. Crumrine omezuje maskování na transformaci člověka v bytost „jiného“ řádu, čímž se mu ztrácí ze zorného úhlu celá řada případů, kdy se člověk mění v bytost řádu stejného, nejčastěji v jinou lidskou bytost, jak je to běžné u masek divadelních. Avšak už jen svým omezením na transformační roli masky je Crumrinova definice podobně neúplná, jako jsme viděli v případě Z. Justoně a L. Obuchové.

Podobně široké pojetí masky zastává Anna A. Hlaváčová, která ke své volné a spíše implicitní definici dochází porovnáním masky s podobným a těsně souvisejícím artefaktem - s plastikou. Oběma případům je společné, že „*dílem lidských rukou (...) se člověk snaží materializovat, uchopit, ovládnout přírodní jev, který ho nejen přesahuje, ale nezřídka kdy dosahuje kosmických rozměrů.*“²³² Jakákoliv výtvarná forma je tedy určitou spontánní a prvotní lidskou reakcí na transcendentní, nepochopitelné a ve své všeobsáhlosti beztvaré. Avšak zatímco úlohou plastiky či sochy je určitého ducha ztvárnit, lokalizovat a udržet jej tak pod kontrolou, „*úlohou masek je pohybovat s ním, a tak usměrnit jeho pohyb, ovlivnit jeho projev.*“²³³ Maska je tedy pro Hlaváčovou prostředkem kontroly duchovního světa. Maska oproti jiným artefaktům neznehybnuje a nefixuje, nýbrž zachovává dynamiku projevu a směřuje ji

²³⁰ Srov. Crumrine, In: CRUMRINE – HALPIN (eds.) 1983, s. 5.

²³¹ Je příznačné, že pro účel svého sborníku Crumrine omezuje své pojetí maskování jen na ty aktivity, při kterých k této transformaci dochází prostřednictvím určitého artefaktu (Srov. tamtéž, s. 5).

²³² HLAVÁČOVÁ 2007, s. 19-20.

²³³ Tamtéž, s. 20.

tak, aby působila v souladu s lidskými zájmy. Zcela ve shodě s Pernetem i Crumrinem rozvolňuje Hlaváčová vztah masky a tváře. Přesvědčivě argumentuje, že maska se vůbec nemusí nosit na tváři, nýbrž může být lokalizována prakticky kdekoliv, aniž by ztratila svůj účel; stejně tak výtvarná forma masky nemusí vycházet z fyziologie lidského obličejí – maska naopak tuto vazbu k tváři často záměrně a vědomě popírá. „Rozpor mezi tvarem masky a způsobem, jakým je nošena, ve vztahu k tváři záměrně dezorientuje. Avšak maska má v kultuře svého vzniku mnohem komplexnější funkce než rukavice nebo bota, proč by tedy měla nevyhnutelně kopírovat lidskou tvář (...)?“²³⁴

Toto široké pojetí Hlaváčová zastává i proto, že maska může být k usměrnění posvátného, neuchopitelného a beztvareho, jež nás přesahuje, nahrazena prakticky jakýmkoliv jiným předmětem. Uvádí příklad, kdy jedna z afrických hereček multikulturního divadla, při kterém se nepoužívaly masky, upadla při zkoušce do transu a zcela ztratila sebekontrolu. Pro její spoluherce nešlo o nic neobvyklého a situaci vyřešili tak, jak podobné případy řeší při svých tradičních představeních, kdy se některého z diváků, jež nejsou „chráněni“ maskou, zmocní posedlost - dívku chytily, dali jí napít a do vlasů jí vetkli zápalku. Herečka poté pomalu přišla k sobě. „Proto jsem se jich zeptala, k čemu zápalka slouží. Odpověděli mi: ‚To fix the spirit.‘ Zápalka, kousek dřeva tedy může zastoupit masku v situaci, kdy někdo z publika, ‚nechráněný maskou‘, překročí hranici mezi divákem a hercem. Takového diváka je potom třeba vyjmout z dění a ‚ošetřit‘ “ za pomoci libovolného náhradního předmětu, který je po ruce.²³⁵ To, čemu říkáme „představení masek“ či „maskování“, tedy podle Hlaváčové nemusí využívat masku

²³⁴ HLAVÁČOVÁ 2007, s. 38. Podobně i Lévi-Strauss si všímá nepraktičnosti masky a jejího zjevného neuzpůsobení tváři či pohybům maskovaného tanečníka: „Když se dívám na ty masky, kladu si vždy stejné otázky. Proč mají tento neobvyklý tvar a proč jsou tak špatně přizpůsobeny pro svou funkci?“ (LÉVI-STRAUSS 1996, s. 41). Právě na tuto otázku, která tak často západní badatele napadá, Hlaváčová tímto způsobem odpovídá.

²³⁵ HLAVÁČOVÁ 2007, s. 29.

jako specifický artefakt, protože k usměrnění ducha může posloužit jakékoliv zástupný objekt bez předem dané výtvarné, rituální či symbolické hodnoty. To vede autorku k pojetí, ve kterém lze za formu maskování považovat i ty případy, které jsou založeny na jakémkoliv skrytí identity (i bez použití určitého artefaktu), jako jsou např. symbolické či sociální akce odehrávající se ve tmě.²³⁶

Takto záměrně rozvolněné pojetí masky, ke kterému autorka dochází skrze zkušenosti nabyté ve specifickém kulturním kontextu a za pomoci emických výkladů samotných účastníků je bezpochyby podnětné a značně rozšiřuje naši západní představu o tom, co vše je (či za určitých okolností může být) maskou. V každém případě je toto rozvolnění plodnější než jakákoliv definice masky odvozená na základě generalizací formulovaných výhradně z etické (a často etnocentrické) perspektivy, jak jsme viděli zejména u Garyho Edsona. Na druhou stranu se nabízí otázka, nakolik může toto volné pojetí posloužit mezikulturně širokému studiu masek, zvláště pokud se zjevně vzpírá praxi masek v těch kulturách či kontextech, ve kterých jsou maskované aktivity vymezeny podstatně úžeji a přísněji.

Podobně implicitně a volně, avšak oproti Hlaváčové podstatně úžeji definuje masku A. David Napier, když zobecňuje, že maska je *„prostředkem překračování a porušování hranic, neboť otevírá průchod výběrově voleným personifikacím, a to tak, že manipuluje s jistými rozpoznávanými a vědomými paradoxy“*.²³⁷ Jde o velmi netradiční a pozoruhodnou formulaci, která se nám přes svou zdánlivou odtažitost a abstraktnost jeví až překvapivě přesná, úzká a přitom dostatečně univerzální, a kterou (jak uvidíme v následující kapitole) lze spíše než za definici považovat za slibný pokus vyjádřit takřka fenomenologicky podstatu masky a princip masková-

²³⁶ Srov. HLAVÁČOVÁ 2007, s. 30-37.

²³⁷ NAPIER 1986, s. 17. Pod pojmem *personifikace* Napier rozumí rozehrávání různých (skrytých i zjevných) aspektů či projevů jedné osoby, tedy vědomé vyjadřování plurality a vrstevnatosti našich různých „já“ (Srov. tamtéž, s. 10).

ní. V souladu s tímto pojetím masky a oproti ostatním autorům (zejména Pernetovi, Crumrinovi a Hlaváčové) zdůrazňuje Napier primární vazbu masky k lidské tváři, čímž své pojetí masky oproti nim nápadně zužuje. Oproti Pernetovi a mnohým jiným autorům dokonce ani malbu na tvář nepovažuje Napier za formu maskování v přesném slova smyslu, a to proto, že maska je podle něj nástrojem, který oproti malbě na tvář (natož pak tetování) nejzřetelněji a nejjednodušším způsobem vyjadřuje paradoxnost, hypotetičnost, iluzornost a proměnlivost identity svého nositele.²³⁸ Toto zúžení masky jako „jiné tváře“ je tudíž v Napierově případě vzdáleno jakémukoliv europocentrismu a (jak ještě uvidíme) má svůj jasný metodologický účel.

Zejména tedy o Napierovo pojetí spolu s Crumrinovou kontextuální klasifikací maskovaných představení se chceme a budeme v následujících částech této práce opírat.

2.4. Podstata masky a princip maskování

Přestože maska nabývá v různých kulturách, kontextech a příležitostech nespočetného množství forem a významů, na základě kterých lze odvodit bezpočet definic a vymezení, nemělo by nás to odrazovat od pokusů dobrat se určitého společného jmenovatele či univerzální podstaty masky. Domníváme se však, že nikoliv substantivní otázka, *co je maska*, nýbrž spíše procesuální otázka, *co vytváří podstatu masky* či *od čeho se odvíjí princip maskování*, může naplnit už několik desetiletí neuspokojenou poptávku po obecné teorii masky, posunout výzkum masek na další, kvalitativně odlišnou úroveň, poskytnout nové vhledy, odkryt nepovšimnuté souvislosti či vznést dosud nepoložené otázky. V této podkapitole, jež chce být jistým odrazovým můstkem k další části naší práce, se pokusíme zformulovat vlastní pojetí, obohatit je o jeden z možných

²³⁸ Srov. NAPIER 1986, s. 3-4.

přístupů, jež se nám zdá být nejslibnější, a to vše uvést do kontextu metod či poznatků některých předchozích autorů.

2.4.1. Maska jako prostředek hry s identitou

V návaznosti na Napierovo pojetí masky jako prostředku personifikace - tedy vědomého, paradoxního odhalování a rozehrávání různých vrstev či aspektů našeho „já“ - můžeme ještě obecněji formulovat, že *podstata masky spočívá v tom, že člověku umožňuje složitěji pracovat, zacházet a zahrávat si se svojí identitou*. Pojmem „zahrávání“ zde nemáme na mysli výhradně zábavní, veselou či komickou funkci maskovaných představení, stejně jako pod pojmem „práce“ nemíníme výhradně magické či kultovní účely. „Hru“ zde chápeme v jejím základním, existenčním i existenciálním významu, v němž jej výstižně uchopil a popsal holandský teoretik kultury Johan Huizinga např. svým proslulým prohlášením, že *„čistá hra sama je základem a činitelem kultury“*.²³⁹ Používání masky je i v rámci jednoho a téhož představení charakteristické velmi těsným prolínáním profánního s posvátným, vážnosti s veselím, rizika, nebezpečí a ohrožení se směšností, lascivností a vulgaritou. Tyto zdánlivě protikladné aspekty se v představení masek vzájemně neruší, nýbrž podmiňují a velmi často i umocňují.²⁴⁰ Právě toto bohaté rozpětí chceme pomocí přibližně formulovaného sousloví „pracovat, zacházet a zahrávat si s identitou“ postihnout a vyjádřit.

Ovšem – nabízí se otázka - s jakou identitou člověk prostřednictvím masky pracuje, zachází a zahrává si? S individuální identitou, kterou zakoušíme jako sami sebe, nebo se sociální identitou, pod kterou nás vnímají a reflektují ti druzí? Co je to vlastně „já“? Je „já“ především to, jak zakouším sám sebe, nebo spíše to, jak mě

²³⁹ HUIZINGA 2000, s. 14.

²⁴⁰ Srov. např. Cole, In: COLE 1983, s. 16; NAPIER 1986, s. 24-25, 40-44; EMIGH 1996, s. 17-19; HLAVÁČOVÁ 2007, s. 18-19.

vnímají ostatní? Existuje nějaké vnitřní, opravdové či autentické „já“, které je samostatné, soběstačné a nezávislé na okolí a jakémkoliv vnějším kontextu? Není vědomí sebe sama pouze odrazem a výsledkem toho, že jsme (těmi druhými) vnímáni?

K plodnému rozvinutí těchto otázek je třeba vyjít z charakteru lidského bytí ve světě, jež se ve své specifičnosti prvotně odvíjí od paradoxu tělesnosti. Vědomý prožitek vlastního těla je zvláštní a jedinečnou zkušeností - tělo je objektem, *který* lze pozorovat, vnímat, a současně subjektem, *kterým* pozorujeme a vnímáme. Tělo je subjektem (prostředkem) i objektem (předmětem) naší zkušenosti a díky tomu jej můžeme vnímat observací i introspekci. Tělo na jednu stranu zakládá vědomí naší vlastní jedinečnosti, ale současně právě tímto tělem a v tomto těle vstupujeme do světa, pobýváme v něm a stáváme se na něm bezprostředně závislí - je to ta část našeho „já“, která nám umožňuje se světem komunikovat a *být* v něm. Všichni tedy vědomě žijeme v těle, které stojí na rozhraní dvou (zdánlivě protikladných) aspektů či stran reality a které toto rozhraní z okamžiku na okamžik vytváří.

Můžeme tedy vznést předpoklad, že podstata masky či princip maskování jako prostředku zacházení s vlastní identitou jsou založeny na tělesném paradoxu, tedy na nejednoznačnosti a ambivalenci naší tělesné zkušenosti. Obě varianty naší identity - naše vnitřní (individuální) i vnější (sociální) „já“ - si lze představit jako mezní či krajní póly pozvolného přechodu, mezi kterými existuje trvalá a bezprostřední souvislost a závislost. To, jak vnímáme sami sebe, a za koho se pokládáme, má bezprostřední vliv na to, jak nás vidí ostatní - a naopak to, jak nás vnímají ti druzí, přímo ovlivňuje, kým jsme sami před sebou. Právě z dynamické vazby mezi těmito dvěma krajními póly identity vyplývá základní funkce masky - nasazením masky pracujeme, zacházíme a zahráváme si nejen s obrazem, který si o nás utvářejí ostatní, ale také s obrazem, který si o sobě vytváříme sami. Maska nemusí být jen nástrojem předstírání,

ale také prostředkem realizace, rozvinutí či proměny sebe sama. Masky je nástrojem *stávání se*, prostředkem *pohybu identity*, a to jakýmkoliv směrem. Jakékoliv zacházení s identitou prostřednictvím masky se tedy odehrává v kontinuu vyznačeném dvěma krajními póly naší identity, přičemž povaha, směr či záměr takovéto paradoxní aktivity jsou v zásadě nevyčerpatelné a stávají se předmětem nesčetných variant.

O jednu z možných klasifikací těchto účinků masky, jež jsou zakotveny v podstatě masky jako prostředku práce, zacházení a hry s identitou, se pokusil teatrolog, divadelní režisér a experimentátor John Emigh, jehož návrh považujeme za natolik plodný, že mu (předtím než jej vsadíme do kontextu předchozích autorů) podrobněji věnujeme následující podkapitulu.

2.4.2 Kontinuum performativních modů podle Emigha

Maska jako nástroj hry s identitou není v odborné literatuře zcela novým tématem a tuto myšlenku lze v různé míře rozpracování dohledat u několika již zmíněných autorů. Objevuje se například už u Waltera Sorrela, podle kterého je snaha znovu a znovu vytvářet a přetvářet obraz sebe sama základní lidskou potřebou.²⁴¹ Podle Herberta M. Colea je hra s identitou prvotním a bezprostředním zdrojem nejednoznačnosti masek jako jejich základního atributu.²⁴² Stejně tak Marjorie Halpin podotýká, že maska není ani tak cílem, jako spíše prostředkem změny identity.²⁴³ Gary Edson se dokonce pokouší o definici identity, se kterou maska pracuje, jako „*psychologického vzorce, jenž se vztahuje k pojetí, vymezení a obrazu sebe sama či skupiny vzhledem k ostatním, zahrnujícího kulturní rozměr*“.²⁴⁴ John W. Nunley si ve svém pozitivistickém pojetí masky všímá zejména funkce maskovaných představení jako pro-

²⁴¹ Srov. SORRELL 1973, s. 7, 12.

²⁴² Srov. Cole, In: COLE (ed.) 1985, s. 16.

²⁴³ Srov. Halpin, In: CRUMRINE – HALPIN (eds.) 1983, s. 223-224.

²⁴⁴ EDSON 2005, s. 58.

středku strukturace společnosti a upevňování sociálních (a v nich obsažených genderových) identit.²⁴⁵ Henry Pernet v práci s identitou spatřuje základní rozdíl mezi maskou (či malbou na tvář) a tetováním, které oproti masce a malbě zakládá či vyjadřuje trvalou identitu a nemůže tedy být pokládáno za formu masky.²⁴⁶ A kromě Napierova vymezení, o něž se především opíráme, se pojem identity implicitně vyskytuje v Justoňově definici masky, explicitně v definici Lubici Obuchové. Nicméně kromě A. Davida Napiera, který ve zcela rozdílném pojetí identity vidí základní rozdíl mezi monoteistickým a polyteistickým obrazem světa, díky kterému je pro nás funkce i podstata masky (tak jak se ukazuje v odlišných kulturních kontextech) do značné míry nedostupná, nepřijatelná a nepochopitelná (pokud ji neuchopíme prostřednictvím našeho polyteistického antického dědictví), jde u všech těchto zmíněných autorů o podnět v zásadě nerozpracovaný, pro účel studia masky nevyužitý a nerozvedený do hlubších důsledků a širších souvislostí.

Zejména v tomto kontextu je třeba ocenit a zvláště zdůraznit dosud nezmíněný přístup Johna Emigha, který (v návaznosti na A. Davida Napiera, ale také Victora Turnera a Richarda Schechnera) se chopil této nevyužité příležitosti, učinil koncept identity základním nástrojem svého studia masek a posunul tak bádání na zcela novou úroveň. Pojďme se v rámci hledání podstaty masky a principu maskování podrobněji seznámit s jeho pojetím a prozkoumat jeho využitelnost.

Je příznačné, že John Emigh se nijak nezdržuje s metodicky přesným vymezením či mezikulturně platnou definicí masky a rovnou se pokouší uchopit jev maskování v jeho základu a podstatě. Vychází přitom z Turnerova pojetí představení jako typu aktivity, který má tendenci sdružovat se kolem tzv. *liminálních* příleži-

²⁴⁵ Srov. Nunley, In: NUNLEY - McCARTY (eds.) 1999, s. 177.

²⁴⁶ Srov. PERNET 1986, s. 13-14.

tostí – tedy v obdobích, kdy „kontinuita a změna, minulost a budoucnost jsou drženy v nesnadné rovnováze, na prahu, uprostřed a mezi starým a novým“.²⁴⁷ Čelný představitel britské symbolické antropologie Victor Turner převzal pojem *liminality* od francouzského etnologa a folkloristy Arnolda van Gennepa, který pojem *limen* použil k označení prostřední, prahové fáze přechodového rituálu, ačkoliv, jak Turner pro své potřeby upravuje a rozšiřuje, „v nejuvýstižnějším slova smyslu celý rituální proces vytváří práh mezi sekulárním a sakrálním životem. Nejdůležitější žánry představení u společností všech úrovní velikosti a komplexnosti jeví sklon být liminálními jevy. Jsou prováděné ve vyhrazených časech a ve vyhrazených prostorech, jež jsou vyčleněné z období a míst určených k práci, jídlu a spánku. Můžeme je nazvat posvátnými, ovšem při vědomí, že jsou dějištěm hry a experimentování stejně jako vážnosti a pravidel“.²⁴⁸ Na tom, že maskovaná představení všech žánrů se vyskytují v situacích přechodu, proměny a změny stavu a maska je díky své nejednoznačnosti a paradoxní podstatě ideální pomůckou či nástrojem k překročení a propojení jakýchkoliv oddělených stádií, úrovní či aspektů existence, se (jako na jedné z mála věcí) shoduje většina autorů, ať už tuto myšlenku přejímají přímo od Victora Turnera nebo k ní dospívají na základě vlastní úvahy či pozorování.²⁴⁹

John Emigh toto Turnerovo pojetí představení jako liminální události navíc rozvádí v souvislosti s konceptem tzv. *přechodových fenoménů*, jak jej v 70. letech, ve své snaze odhalit zdroje a kořeny lidské imaginace a kreativity, formuloval britský pediatr, dětský psycholog a psychoanalytik Donald W. Winnicott. Podle Winnicotových poznatků a zkušeností, které nabyt terénním výzkumem

²⁴⁷ EMIGH 1996, s. 1.

²⁴⁸ TURNER 1988, s. 25.

²⁴⁹ Srov. např. Cole, In: COLE (ed.), 1985, s. 21, 23-25; NAPIER 1986, s. 16-18, 63; EMIGH 1996, s. 107, 191, 199; Nunley, In: NUNLEY – McCARTY (eds.), 1999, s. 66, 12-128; EDSON 2005, s. 44, 123, 187.

dětské hry²⁵⁰, je prvotní a univerzálně platnou příležitostí ke hře jako zdroji zábavy a smíchu dočasné zmizení dospělé osoby (či kohokoliv, kdo na dítě dohlíží) ze zorného úhlu dítěte a jeho následné objevení. Toto náhlé přerušení kontinuity vnímání vzbuzuje v dítěti úzkost, strach a napětí, jehož energie se po obnovení kontinuity (vynoření se druhého) uvolňuje prvním smíchem. Dalším krokem vývoje dětské hry bývá uvědomění, že tuto situaci lze opakovat znovu a znovu, a tímto opakováním počáteční úzkost z diskontinuity vnímání postupně mizí a nastupuje ryze herní a příjemné vzrušení založené na očekávání a radosti z jeho naplnění. Dítě začíná tuto „kuku“ hru hrát záměrně a vědomě a velmi rychle se ji učí rozvíjet následným střídáním role mezi tím, kdo se schovává a tím, kdo se objevuje. Poslední fází této prvotní dětské hry je dětská schopnost prodlužovat tyto fáze herní diskontinuity na delší časové úseky zapojením iluze a fantazie – dítě objeví, že přechodná událost může být vyplněna a posléze i vytvářena *přechodovými objekty*, tedy oživenými předměty, s nimiž dítě začíná komunikovat, pro které vytváří iluzorní, fantazijní herní situace a tím tak vyplňuje čas, jenž vzniká v dočasné, nicméně stále se prodlužující nepřítomnosti druhé osoby. *„Tento objekt se stává stále důležitější. Rodiče poznávají jeho hodnotu a při cestování jej neustále převážejí. Matka jej ponechává ušpiněný a dokonce i zapáchající, protože ví, že umytím by způsobila zlom v kontinuitě zkušenosti dítěte – zlom, který by mohl zničit význam a hodnotu tohoto objektu pro dítě.“*²⁵¹ Obecně a stručně řečeno, podle D. W. Winnicotta vzniká lidský prostor pro hru, představivost a tvořivost v poprvé zakoušených okamžicích diskontinuity vnímání, a to transformací prvotní

²⁵⁰ Srov. WINNICOTT 2006, s. 1-34. Podle Emigha můžeme Turnerovu *liminalitu* považovat za pokračování Winnicottovy *přechodové události* ve světě dospělých a na úrovni celé lidské kultury. „Oba pojmy označují události vznikající v mezerách v kontinuitě, poskytující potencionální prostor ke hře. Podobnost Winnicottových zjištění s Turnerovými je důležitou známkou toho, že souvislost mezi dětskou hrou a představením dospělých zasahuje skutečně hluboko.“ (EMIGH 1996, s. 3).

²⁵¹ WINNICOTT 2006, s. 5.

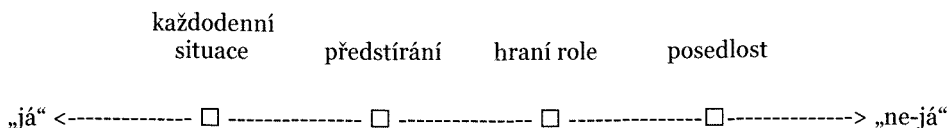
úzkosti, nejistoty a strachu v příjemné a záměrně vyvolávané pocity. Lidská schopnost hry, iluze a fantazie je tak podle Winnicotta nezbytnou a mimořádně důležitou strategií k zajištění duševního zdraví a základního pocitu jistoty. Tyto herní mezery v kontinuitě vnímání jsou podle Winnicotta klíčové pro rozvoj identity, protože jejich ústředním tématem je dualita „já“ a „ne-já“ či (jinak formulováno) dualita „já“ a „ty“ nebo „já“ a „ono“ („to“). Právě tyto vztahy jsou zdrojem symbolizace jako základního prvku lidské kultury. „V zapojení symbolismu už dítě přesně rozlišuje mezi fantazií a faktem, mezi vnitřními a vnějšími předměty, mezi primární kreativitou a vnímáním. Avšak pojetí přechodového objektu (...) poskytuje dostatek prostoru pro nabytí schopnosti akceptovat spolu s rozdílností současně též podobnost.“²⁵² Neboli, „co dále vyplývá z těchto úvah je myšlenka, že akceptovaný paradox může mít pozitivní hodnotu.“²⁵³

John Emigh se tímto prvotním rozehráváním identity podle Winnicotta (obohaceným o kulturní a celospolečenský dosah Turnerovy liminality) plodně inspiruje a formuluje *kontinuum performativních modů* - typů představení podle charakteru používané a prožívané identity. V přechodu mezi krajními póly „já“ a „ne-já“ totiž vyrůstá množství situací a příležitostí, které obohacují a prohlubují nejen dětskou, ale také obecně lidskou zkušenost s vědomím sebe sama. Jinými slovy, lidská identita se pohybuje na škále od běžného projevování se v situacích každodenního života („já“), přes určitou formu předstírání, dále ke hraní určité postavy (charakteru či role) až ke stavům vytržení, posedlosti zcela jinou identitou („ne-já“). Toto kontinuum vyjadřuje Emigh následujícím schématem²⁵⁴:

²⁵² WINNICOTT 2006, s. 8.

²⁵³ Tamtéž, s. 19.

²⁵⁴ Srov. EMIGH 1996, s. 22.



Jak Emigh psychologicky zkušeně argumentuje, každodenní situace našeho projevu (tedy levý pól výše uvedeného schématu) jsou také formou představení, protože v různých sociálních situacích a příležitostech projevujeme a předvádíme jiné aspekty svého „já“ či dokonce svá různá „já“. Toto střídání různých variant našeho „já“ přitom nemusí být předstíráním něčeho, čím nebo kým nejsme – pouze projevujeme ty varianty sebe sama, které jsou v jednotlivých situacích vhodné nebo výhodné, protože většina sociálních příležitostí je příliš úzce vymezená, než abychom v nich mohli uplatnit sebe sama v celé své šíři. V tomto performativním modu *každodenních situací* prakticky nepoužíváme masky, protože *„zde neexistuje jasně definovatelné jiné než jsem já, pouze různé způsoby chování a toho, jak být ‚sám sebou‘“*.²⁵⁵

Jasněji definované „jiné než jsem já“ nastupuje teprve v modu *předstírání*, který už je *„jasnou, neslučitelnou hrou mezi já a jiným‘. Předstírat něco, čím člověk není, obnáší navléknout si atributy a charakteristiky jiného, aniž bychom je začlenili do sebe sama“*.²⁵⁶ Performativní modus předstírání používáme v životě často, zejména tehdy, když se dostáváme do situace, která nám neumožňuje projevit žádnou z variant sebe sama nebo zkrátka nenacházíme vhodný způsob chování, který by nám byl vlastní a současně nejsme natolik dobří herci, aby to na nás nebylo poznat. *„Předstírání může být často nahlíženo jako špatné hraní (...)“*²⁵⁷ Kromě těchto ryze sociálních situací však existuje celá řada zábavních žánrů, které jsou na modu předstírání založeny, protože onen zřetelný a zjevný rozdíl mezi tím, čím člověk je, a tím, kým se chce

²⁵⁵ EMIGH 1996, s. 23.

²⁵⁶ Tamtéž.

²⁵⁷ Tamtéž.

jevit, je zdrojem komiky, kratochvíle či uvolnění.²⁵⁸ Pro podstatu tohoto modu je užití masek velmi vhodné, a to zejména těch, které nevytvářejí dokonalou iluzi jiného, ale zachovávají zřetelný rozdíl aktérem a předmětem imitace.

Následujícím modem, které označuje jako *hraní role*, má Emigh na mysli různé varianty dramatických představení, v nichž se rozdíl mezi hercem a postavou oproti předchozímu modu zřetelně vytrácí až k nerozeznání, ačkoliv se zde vědomí sebe sama stále zachovává a prozatím nedochází k totální či trvalejší proměně identity a nahrazení vlastní identity identitou jinou.²⁵⁹ Přesto, zejména u mimořádně dobrých herců, k tomu není daleko a jistý rozdíl mezi „vlastním“ a „jiným“, pokud zde zůstává, může být zakoušen pouze samotným hercem, zatímco pro obecenstvo je prakticky nepostřehnutelný. Rozdíl mezi „já“ a „ne-já“ zde má tendenci výrazně slábnout. Dobrý herec je zpravidla ten, kdo si dokáže natolik osvojit jinou identitu a začlenit ji do vlastní, že ani nevnímá, že by předstíral, protože zakouší, rozehrává a projevuje sebe sama, obohacený o nové atributy a charakteristiky. Různí režiséři a divadelní teoretikové se tento rozměr vynikajícího herectví pokoušejí aktivizovat různými strategiemi a pod různými jmény, jako je „magické kdyby“, „emoční paměť“, „imaginární tělo“, „imaginární centrum“ či „psychologické gesto“. Zvláště zajímavě jej vystihuje v přímé návaznosti na D. W. Winnicotta teoretik divadla Richard Schechner, který ve své studii *Between Theatre and Anthropology* z roku 1985 rozlišuje mezi „ne-já“ a „ne ne-já“.²⁶⁰ Není jistě třeba zdůrazňovat, že „masky (...) vyhovují tomuto druhu ontologické akrobacie velmi dobře, protože mohou alternativně přispívat buďto k iluzi role, nebo se naopak zviditelňovat a vystupovat jako

²⁵⁸ Srov. EMIGH 1996, s. 23-24. Emigh tento způsob „ještě ne hraní“ vyjadřuje pojmem *ikonická reprezentace* (Srov. tamtéž, s. 24).

²⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 24-29.

²⁶⁰ Neboli „Olivier není Hamlet, ale stejně tak není někým, kým Hamlet není; a opak je také pravdou: Hamlet není Olivier, ale stejně tak není někým, kým Olivier není.“ (Schechner, cit.: EMIGH 1996, s. 24-25).

trik - podle toho, jak se s nimi zachází".²⁶¹ Stejně tak je třeba zmínit i možnost, kdy maska slouží jako ochrana nositele před nezáměrnou ztrátou a totální transformací identity, tedy překročením do následujícího *modu posedlosti*. V tom případě umožňuje maska svému nositeli zachovávat si vědomí, že svou roli pouze více či méně dokonale hraje.

Performativní *modus posedlosti* (transu či vytržení)²⁶² dokonává obrat „já“ v „ne-já“. Iluze se v něm stává realitou, přesněji řečeno, rozdíl mezi iluzí a realitou ztrácí své opodstatnění. V tomto modu aktér zcela ztrácí vědomí sebe sama a svých činů, neboť v něm jedná „jiné“. Jde o totální transformaci či ztrátu vlastní identity a nabytí identity jiné, nad kterou nemáme kontrolu, nejsme si v ní vědomi sebe sama a která jedná zcela skrze nás, aniž bychom si později byli schopni tyto činy a projevy v paměti vybatvit. *„Atmosféra přítomná v těchto alchymistických představeních bývá napjatá a (v závislosti na povaze takto vypuštěné duchovní entity) se může vyznačovat smíchem, strachem, úctou nebo jejich kombinací.*“²⁶³ V modu posedlosti jsou masky užívané velmi často, a to zejména takové, které zcela zneviditelňují a vymazávají fyzickou identitu svého aktéra. Jako krajní modus všech performativních žánrů je posedlost využívána zejména v náboženských, magických a léčebných rituálech a jeho aktéry bývají často kněží, léčitelé a šamané, případně jakákoliv lidská média, která snadno ztrácejí svoji identitu a velmi rychle nabývají změněných stavů vědomí. Podobně jako v předchozím modu zde může mít maska funkci ochrannou – kromě toho, že funguje jako prostředek dosažení transu, může být současně prostředkem zajištění původní identity

²⁶¹ EMIGH 1996, s. 29.

²⁶² Emigh dává před termínem „posedlost“ přednost pojmu „vizitace“ (ve významu „navštívení“), který je podle něj méně zaujatý a zabarvený mystikou či šílenstvím a především bližší domorodým pojmům užívaným v těch kulturách, ve kterých na tento fenomén narazil. Protože však v češtině se nám pojem „vizitace“ jeví jako nesrozumitelný či zavádějící, překládáme jej tradičním termínem, byť s vědomím Emighových oprávněných výtek vůči němu.

²⁶³ Tamtéž.

aktéra a jeho ztraceného „já“, kterého aktér může po odložení masky snáze a rychleji zpětně nabýt. Masky je v tomto smyslu zárukou, že ztráta identity je dočasná, a zabraňuje tak trvalé nepřítomnosti a šílenství.²⁶⁴

Jak Emigh zdůrazňuje, tomuto *kontinuu performativních modů* je třeba rozumět v jeho dynamice. Tradice jednoho a téhož představení se například může v průběhu generací posouvat napříč tímto kontinuem, nejčastěji – i když ne zákonitě a vždy – ve směru zprava doleva, tedy směrem k sekulární a ryze estetické hře nebo k pouhé ritualizované formě bez prožívaného obsahu. Stejně tak jedno a téže představení může při různých příležitostech nabývat charakteru několika modů, a to v závislosti na vnějších okolnostech, jako je denní doba, přítomnost či nepřítomnost publika, jeho velikost a složení, posvěcení masky či rituální čistota aktéra. Těchto rozmanitých okolností, jež ovlivňují výsledný modus představení, se může dosahovat buďto záměrně, nebo se přenechávají víceméně náhodě. Navíc, i v průběhu jednoho a téhož představení může podle měnících se okolností docházet k záměrnému či náhodnému posouvání mezi několika mody tohoto kontinua.²⁶⁵

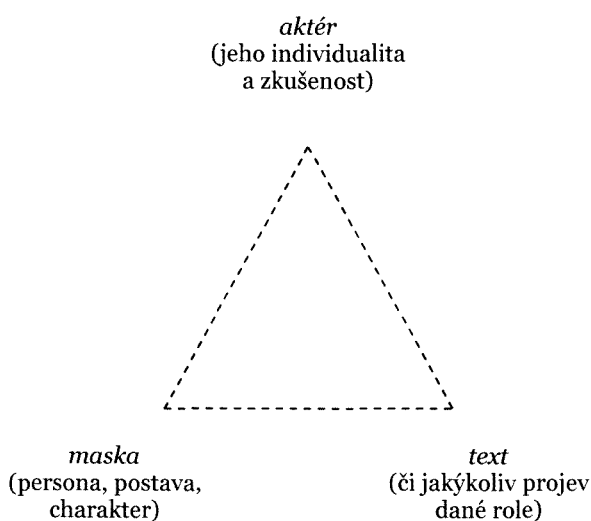
2.4.3. Možnosti a výhledy dalšího studia

Emigh správně poznamenává, že ani v jednotlivých modech ani v různých představeních téhož modu nemusí aktér zakoušet stejnou zkušenost jako publikum a charakter jeho identity může být vnímán zcela odlišně jím samotným, obecněvem či jednotlivými diváky v obecněstvu. Herec na divadle se například může v jistých okamžicích (publikem nepostřehnutelných) dostávat do chvilového transu či naopak aktér posedlosti může navzdory důvěře publika svou transformaci při méně zdařených pokusech jen hrát ja-

²⁶⁴ Srov. NAPIER 1986, s. 223.

²⁶⁵ Srov. EMIGH 1996, s. 30.

kožto svou roli.²⁶⁶ Přesto se nám jeví, že Emighovo jinak velmi užitečné kontinuum performativních modů, sestavené podle charakteru zakoušené a projevované identity, je až příliš zaměřené na aktéra představení, nebere příliš v úvahu dynamické prolínání (či naopak oddělování) jeviště a hlediště a nezahrnuje v dostatečné míře zkušenost přihlízejících. To je ostatně dáno tím, že Emigh své pojetí maskovaného představení staví na triádě²⁶⁷, jejíž vrcholy tvoří:



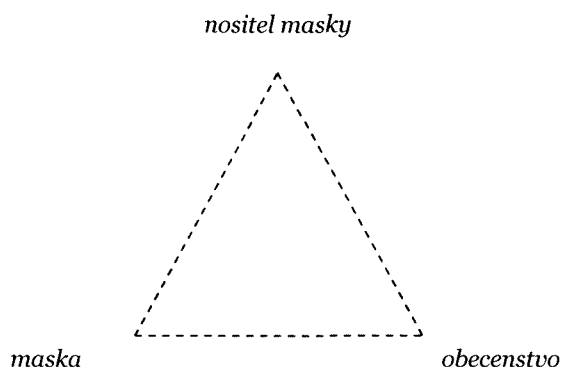
Tato triáda je bezpochyby vhodná pro účely Emighovy interkulturní teatrologie²⁶⁸, ale nedostatečně odráží sociální či kulturní rozměr maskovaného představení. Proto se nám jeví vhodnější nahradit Emighovu triádu *aktér – maska – text* typologií N. Rosse Crumrina, jenž rozdělil maskovaná představení podle toho, na jaké úrovni *nositel masky – maska – obecnstvo* se odehrává promě-

²⁶⁶ Srov. EMIGH 1996, s. 30.

²⁶⁷ Srov. tamtéž, s. xvii, xix, 171.

²⁶⁸ Emigh s pomocí této triády např. argumentuje, že zatímco západní divadlo začíná tak, že aktéra konfrontuje s textem a teprve na základě tohoto setkání postupně dochází k personě, jež je výsledkem zkušebního procesu, celá řada performativních tradic v jiných částech světa nejprve konfrontuje aktéra s personou (například ve formě fyzické masky) a teprve na základě této konfrontace dochází k textu či projevu, který je o to přesvědčivější a navíc přístupný improvizaci v proměnlivých okolnostem a podmínkách představení (Srov. tamtéž, s. xix).

na.²⁶⁹ Crumrinovu typologii maskovaných představení lze v zájmu jejího snadného začlenění do Emighova kontinua performativních modů přeformulovat do triády, jež vyjadřuje, že dynamický pohyb identity od „já“ k „ne-já“ se v maskovaných představeních může odehrávat na všech třech úrovních:



Pohyb identity mezi dvěma krajními póly „já“ a „ne-já“ Emighova kontinua se tedy může odehrávat na jednom, dvou či dokonce všech třech úrovních Crumrinovy triády současně. Aktér maskovaného představení může například hrát svou roli či upadnout do transu, zatímco ostatní přihlížejí a zachovávají tak svou každodenní identitu či prožívají různé aspekty a varianty svého „já“. Stejně tak ale může aktér hrát svou roli natolik přesvědčivě, že se nemaskovaného publika zmocní trans (čímž se jeviště prolne s hledištěm), zatímco on zachovává sebekontrolu a stává se tak mocným manipulátorem davu. Jindy se může obecenstvo stát aktérem představení tak, že hlavní role aktéra je doplňována připravenými či improvizovanými vedlejšími rolemi přinejmenším části obecnstva (ať už s maskou, nebo bez ní). V případě transformačních masek může maska pohyblivým mechanismem zcela transformovat svoji identitu nebo - např. choreografií pohybů svého nositele a úhlem jeho natočení směrem k divákům - pružně střídat své iden-

²⁶⁹ Srov. Crumrine, In: CRUMRINE – HALPIN (eds.) 1985, s. 3.

tity, ať už v modu předstírání nebo hraní role, zatímco nositel masky zachovává sebekontrolu herce nebo pouhého „nosiče“ transformující se masky, zatímco publikum přihlíží, zapojuje se do představení v určitých vedlejších rolích nebo upadá do transu.

Emighovo kontinuum lze vedle Crumrinovy typologie začlenit též do plodné souvislosti s Edsonovou typologií masek podle jejich lokalizace a tím tak vyjádřit bohatství výrazových forem maskovaného představení. Jednotlivé mody mají totiž (jak Emigh nastiňuje, ale blíže nerozpracovává) tendenci k určitým formám masky. *Modus předstírání* je nejčastěji vyjadřován maskami zakrývající pouze část tváře nebo plochými maskami volně držnými před tváří, zatímco *modus posedlosti* využívá plných, zpravidla helmových masek většinou bezprostředně spojených s kostýmem. *Modus hraní role* využívá nejčastěji obličejových masek v kombinaci s kostýmem či nástavcových masek, které nezakrývají obličej, ale jsou nošeny nad hlavou či na ramenou herce (tanečníka) a podle jeho pohybů velmi rychle a pružně transformují jeho nebo svou identitu. V tomto modu se také ze stejných důvodů nejčastěji používají transformační masky, ať už se jejich identita (nebo identita herce) mění a odkrývá důmyslným mechanismem nebo pouhým natočením maskovaného herce směrem k divákovi.

V tomto smyslu lze odmítnout názor N. Ross Crumrina a Anny A. Hlaváčové, že i absence masky může být určitou formou masky²⁷⁰. Jistě, dosáhnout transu a zcela tak změnit svoji identitu nebo zakrýt svou identitu pomocí tmy lze i bez masky, ale absence masky neumožňuje střídat několik modů identity v rámci jednoho a téhož představení, a už vůbec ne paralelně na jeho dvou či třech úrovních. Zkrátka, pracovat, zacházet či zahrávat si s identitou lze i bez masky, ale teprve s pomocí masky jako určitého artefaktu dokážeme se svojí identitou nakládat mnohem a nesrovnatelně rych-

²⁷⁰ Srov. Crumrine, In: CRUMRINE – HALPIN 1983, s. 1, 3; HLAVÁČOVÁ 2007, s. 30-31.

leji, pružněji, hlouběji ve funkcích a významech či šířeji v rejstříku možných výrazů a forem.

Podobných souvislostí a odkazů, na které lze Napierovo pojetí masky a Emighovo kontinuum performativních modů rozšířené o Crumrinovu typologii maskovaných představení plodně aplikovat, se nabízí celá řada. Obdobně jako v předchozím případě bychom například jistě našli určité korelace mezi funkčně-významovými typy masky (ať už formulovaných A. Lommelem, E. Heroldem, Z. Justoněm či G. Edsonem) a určitými performativními mody, v nichž mají tendenci se vyskytovat nejčastěji.

Jak je v každém případě patrné, nejslibnější výhledy pro další studium masek se otevírají zejména při využití a plodné kombinaci podnětů, vhlédů a metod více autorů. Právě nedostatečná obeznanost s pracemi a díly ostatních badatelů je, jak jsme viděli už v první kapitole naší práce, největší slabinou dosavadního studia a výzkumu masek a zdrojem jeho stagnace, diskontinuity a roztržitosti.

V následující části naší práce se pokusíme podrobněji rozpracovat pojetí masky jako nástroje, prostředku či média, jež člověku umožňuje složitěji pracovat, zacházet a zahrávat si se svojí identitou - nejprve prozkoumáme nejtypičtější možnosti, jaké maska v této své podstatě člověku nabízí, a poté se zaměříme na to, nako-lik se v rozmanitosti těchto možných účinků masky může odrážet pluralita kulturně specifických pojetí identity, individuality a konceptů „já“.

3. MASKA JAKO NÁSTROJ STUDIA A PRAXE IDENTITY

V závěrečné části naší práce se pokusíme důsledky a závěry, k nimž jsme dospěli v závěru předchozí části, využít a na jejich základě vytyčit jeden z možných směrů, kterým by se studium masek mohlo podle našeho názoru ubírat. Pokusíme se uchopit masky jako významově a symbolicky nabitě artefakty, jež dokáží vyjadřovat abstraktní představy, kategorie a koncepty, které se v tradičních kulturách jen zřídkakdy reflektují, verbalizují a diskutují a nelze je tak zpravidla studovat přímo, nýbrž výhradně interpretací a odvozením z jejich pozorovatelných (sociálních či hmotných) projevů.

3.1. *Maska a tvář*

Jedním ze specifických aspektů masky je její vztah ke tváři, respektive k osobě toho, kdo ji nosí. Viděli jsme už, že někteří autoři (zejména H. Pernet, N. R. Crumrine a A. A. Hlaváčová) tento vztah odůvodněně rozvolňují, zatímco A. D. Napier jako jeden z mála autorů tento vztah považuje za základní a prvořadý. Podle Napiera je lidská tvář jedinečným a nejdůležitějším prostředkem mezilidské identifikace i sebeidentifikace, a proto se maska jako nástroj personifikace (rozehrávání různých identit či rozmanitých variant a aspektů našeho „já“) k lidské tváři bezprostředně vztahuje, vychází z ní a reaguje na ni.²⁷¹ Kromě Napiera také G. Edson z podobných důvodů zdůrazňuje význam tváře (a dokonce i hlavy) v maskovacích aktivitách. Tato vazba se podle něj odráží už v samotné výtvarné formě masek, která často přehání, zveličuje a zdůrazňuje ty obličejové partie, které nejsnáze vyjadřují emoce – díky tomu je výraz masek velmi silný a emočně nabitý, avšak kraj-

²⁷¹ Srov. NAPIER 1986, s. 3.

ně nejednoznačný a interpretačně otevřený.²⁷² Vztah masky ke tváři tedy podle něj vychází nejen z toho, že tvář je hlavním prostředkem identifikace a sebeidentifikace, ale také proto, že tvář funguje jako ústřední médium vyjadřování a projevení emocí. Síla a duchovní moc masky podle Edsona dále vyplývá z její obecnější vazby k hlavě či lebce jako lokalitě spirituality a duchovní síly, která v ní zůstává obsažena i po smrti ostatního těla.²⁷³ Podle A. Lommela je tvář pro masku podstatná proto, že: *„efekt masky spočívá v záměrné opozici přísné stylizace a pohybu, jež mívá často až groteskní povahu. Neboli strnulost obličeje, jenž tak nabývá charakteru masky, je vědomě postavena do protikladu s tanečnickými pohyby. Tímto způsobem je tvůrčí moment prastarých časů znovuoživován“*.²⁷⁴ Maska je tedy podle Lommela prostředkem zesílení protikladného vztahu mezi nehybnou tváří a choreografií pohybu.

Tento rozpor v základním pojetí masky mezi oběma skupinami autorů podle našeho názoru nemá a ani nevyžaduje jednoznačné a definitivní rozřešení, protože vždy záleží na aspektech masky, které nás primárně zajímají a které chceme zdůraznit. Pokud tedy chceme poukázat na významově-funkční i formální rozmanitost masek a maskovacích tradic ze skutečně širokého mezikulturního hlediska, je vhodné ve shodě s Pernetem, Crumrinem či Hlaváčovou opustit předpoklad bezprostředního vztahu masky ke tváři, abychom neztratili ze zřetele celou řadu ostatních variant, v nichž se tato vazba skutečně rozplývá a ztrácí. Pokud však masku studujeme jako prostředek rozehrávání identity a chceme tak zdůraznit její paradoxní podstatu, je užitečné tento vztah nejen neztrácet ze zřetele, ale považovat jej za výchozí. Rozvolněním tohoto vztahu se sice můžeme dobrat mnoha variant a projevů masky, ale současně

²⁷² Srov. EDSON 2005, s. 8, 23-24. Napier podobně odůvodňuje zjev a výraz apotropaických masek (Srov. NAPIER 1986, s. 199-206).

²⁷³ Srov. EDSON 2005, s. 91, 193-194.

²⁷⁴ LOMMEL 1972, s. 219.

se nám může z dohledu ztratit její podstata a princip. Zkrátka, širší úhlu pohledu může být na úkor hloubky vhledu a naopak. Navíc lze argumentovat, že i v těch případech, kdy maska skutečně nepokrývá obličej svého nositele (má např. formu skulptury nošené na hlavě či ramenou), je její vztah k nezakryté tváři nositele neméně důležitý a rozhodně se neztrácí – může například vyjadřovat, že tato individuální tvář nositele masky je nedůležitá, odvozená či pouhým aspektem širší identity, kterou maska vyjadřuje, nebo zdůrazňovat rozpor či paradoxní vztah mezi těmito dvěma tvářemi (v performativním *modu předstírání*) nebo podle pohybů nositele masky a úhlem jeho natočení směrem k divákům pružně a rychle střídat identity v *modu dramatického hraní role*. Vztah masky a tváře je tedy záležitostí metodologické i divácké optiky.

3.1.1. Typologie základních personifikačních figur

Ve svém vztahu k tváři nositele tedy maska skýtá nespočetně možností pro práci, zacházení a hru s identitou. V určité inspiraci klasifikací her podle francouzského sociologa kultury a estetiky Rogera Cailloise²⁷⁵ však navrhneme čtyři základní typy, varianty či nejlépe *figury* tohoto procesu personifikace:

- maska *zakrývá* (pravou) či *předstírá* (nepravou) identitu
- maska *mění* (pravou) identitu v jinou (pravou) identitu
- maska *vyjadřuje, uchovává* či *chrání* (pravou) identitu
- maska *odkrývá* či *odhaluje* (pravou) identitu

²⁷⁵ Roger Caillois namísto reduktivních funkčních hledisek (které se pokoušejí rozčlenit hry výhradně podle toho, k čemu slouží, a hledají tak účel hry jinde než ve hře samotné) vypracoval typologii her podle základních herních prvků či principů, na kterých jsou postaveny. Jeho typologie vycházející ze samotné podstaty hry či principu hraní rozeznává čtyři základní herní kategorie *Agón, Alea, Mimikry* a *Ilinx* „podle toho, zda v dotyčných hrách převažuje princip soutěže, náhody, chování jako by’ nebo závratí“. V těchto čtyřech kvadrantech, ve kterých převládá určitý princip, se hry stejného druhu ještě dále hierarchizují na pozvolném kontinuu vyjádřeném krajními póly nazvanými *paidia* (živlu povyražení, volné improvizace, bezstarostné rozjařenosti a zcela odpoutané fantazie) a *ludus* (principu konvence, překážek, hranic, pravidel a omezení). (Srov. CAILLOIS 1998, s. 32-34, podrobněji 35-58).

Tato typologie masek podle charakteru jejich zacházení s identitou (procesu personifikace) je podle našeho názoru všestranně a mezikulturně použitelná a může být plodnou alternativou vůči tradičním (výše představovaným) typologiím formulovaným nejčastěji podle formálních, funkčních a významových hledisek. Její výhodou, která zajišťuje její snadnou uplatnitelnost i ve zcela odlišných kulturních kontextech, je podle našeho názoru to, že vychází z univerzální podstaty masky a principu maskování, jak lze dokázat jejím porovnáním se základními typy mimetických jevů v přírodě, na které bezprostředně navazuje a které obohacuje a rozpracovává.

Tato typologie současně rozvíjí a doplňuje Emighovo *kontinuum performativních modů*. Zatímco například Emigh soudí, že v *modu každodenní situace*, v němž mé „já“ zcela zůstává mým „já“, se nepoužívají masky, lze podle našeho názoru i pro tento modus najít specifickou personifikační figuru, kdy maska *vyjadřuje, uchovává či chrání* identitu, jako je tomu v případě ochranných, statusových (funkcionářských) či posmrtných masek. Tato figura se však může uplatňovat i v *modu hraní role*, kdy maska, kromě toho, že vyjadřuje roli, funguje současně jako prostředek uchování identity a zabraňuje tak herci nevhodně překročit svou roli a upadnout do *modu posedlosti*. Emighův *modus předstírání* se částečně kryje s figurou *zakrývání* či *předstírání* identity. Tato figura je však širší a může zasahovat též do *modu hraní role*. Kromě ní se však v *modu hraní role* i v *modu posedlosti* může uplatnit i figura, kdy maska *mění* identitu, a figura *odkrývající* identitu. Neboli, vyjádřeno pouhým výčtem, v *modu hraní role* se maska může prezentovat třemi základními figurami, v *modu posedlosti* dvěma, v *modu předstírání* a v *modu každodenní situace* jednou základní figurou. Z toho vyplývá, že Emighův *modus hraní role*, kdy „já“ se pohybuje či balancuje přesně na hranici s „ne-já“, může být a také bývá z hlediska užití masek nejpropracovanější a skýtá

nejvíce možných variant práce, zacházení a hry s identitou. Důkazem toho jsou nejen rozvinuté tradice asijských rituálně divadelních představení²⁷⁶ či určitá renesance masky v moderním západním či multikulturním divadle²⁷⁷, ale také již několikrát zmíněný fakt, že práce z oblasti teatrologie či pohybuující se na rozhraní teatrologie a antropologie dokáží zpravidla nejlépe postihnout podstatu masky a porozumět principu maskování v jeho paradoxní dynamice, aniž by si potřebovaly vypomáhat reduktivní metodikou - tedy převádět jev maskování na určitý jednoduchý účel či funkci, v nichž sice může dojít k dílčímu vysvětlení, ale také ke ztrátě původního smyslu a podstaty daného jevu.

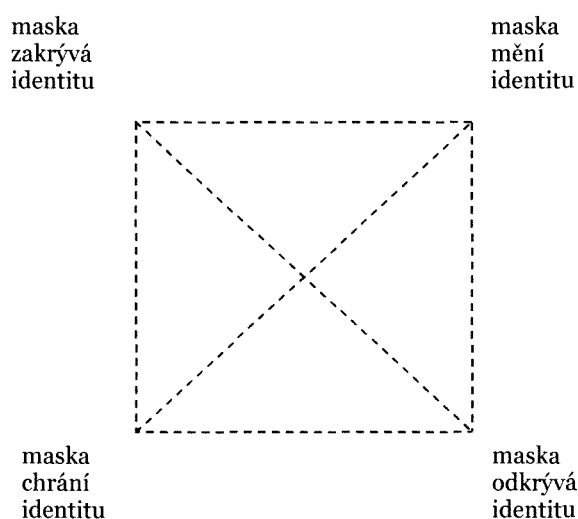
Mezi takto formulovanými personifikačními figurami neexistují ostré hranice a jednotlivé figury se mohou i v rámci jednoho a téhož představení prolínat, velmi rychle střídat či postupně ze sebe vyplývat. Například první figura *zakrývání* či *předstírání* identity může snadno vyústit ve druhou figuru, která předstíranou (nepravou) identitu první figury učiní identitou pravou a skutečnou. Jak formuluje pomocí svých kategorií Roger Caillois, herní princip *mimikry* (nápodoby a předstírání) se v maskách velmi snadno pojí s herním prvkem *ilinx* (závratě, transu, vytržení či posedlosti). Nápodoba či předstírání (nepravé identity) totiž často končí ve vytržení a v extázi, v odcizení sobě samému a zakušení nové identity - tak jako se dítě, jež si na něco hraje, do své představy natolik vžívá, že se jí posléze stává. Nápodoba či předstírání identity se tedy nemusí nutně se změnou identity vylučovat - „*napodobování vede k posedlosti, která už předstíraná není*“.²⁷⁸ Podobné významové

²⁷⁶ Srov. např. EMIGH 1996; Emigh, In: NUNLEY – McCARTY (eds.) 1999, s. 209-229.

²⁷⁷ Srov. např. Ferris, In: Tamtéž, s. 242-246; SMITH 1984; BARBA – SAVARESE 2000.

²⁷⁸ CAILLOIS 1998, s. 103. Že prvek nápodoby a předstírání nemusí nutně vylučovat proměnu identity, lze doložit na příkladu mnoha iniciačních rituálů. Teprve v těchto rituálech bývá často iniciovanému odhaleno tajemství masek a on poznává, že tajemné bytosti, ve které věřil jako dítě, jsou ve skutečnosti lidé v maskách. U severoamerických Hopiů se každých sedm let odehrává v podzemních svatyních - tzv. kivách - rituál, při kterém *kačiny* (duchové předků, vláhy a deště) sešlehají pruty skupinu iniciovaných dětí ve věku kolem deseti let. Emocionální šok dětí je následně vystřídán šokem světónázorovým - *kačiny* sundají masky a před zbitými dětmi stojí lidé, většinou jejich vlastní pří-

piruety jsou pro maskovaná představení zcela charakteristické a paradoxní podstata masek by bez nich ani nebyla možná a pochopitelná. Proto je třeba výše načrtnuté figury chápat a používat s podobnou dynamikou, s jakou Emigh zformuloval a uplatnil své *kontinuum performativních modů* – s tím rozdílem, že tyto čtyři základní figury nelze umístit na kontinuální přímku ohraničenou krajními póly „já“ a „ne-já“, nýbrž do rohů pomyslného čtverce, kterým probíhá dvojice zkřížených diagonál, jež tyto rohy vzájemně spojuje.



Neboli, z každé jednotlivé figury vede snadná a přímá cesta ke třem zbývajícím a každá figura se tak může ve specifických podmínkách určitého představení okamžitě transformovat v jakoukoliv jinou. Jak uvidíme v závěrečné části práce, některá maskovaná představení lze umístit výhradně do jedné z těchto čtyř figur, jiná

buzní. Výsledkem těchto rituálů je obrovské rozčarování a vystřízlivění, ale na druhou stranu jsou děti přinuceny založit svou náboženskou víru na jiných a hlubších základech než na naivní důvěře, že magický svět se nám jeví bezprostředně a před očima. Hopijské děti se tak učí, že *kačiny* neexistují samy o sobě, nýbrž se do lidí vtělují prostřednictvím masky, a teprve na základě tohoto prozření jsou schopny se kultu *kačín* samy účastnit. Teprve ze stavu totální skepse, která zřetelně odděluje dětství od dospělosti, může dítě postupně přejít k opravdové, hluboké a trvalé víře v duchovní význam masek. V těchto rituálech je tedy tajemství masek odhaleno, ale současně nastoleno tajemství jiné, hlubší a trvalejší (Srov. BOWEN 2002, s. 34-35).

je však třeba chápat v jejich dynamické oscilaci či kontinuálním přechodu mezi několika figurami. Nejednoznačnost tak není projevem neadekvátnosti této typologie, nýbrž výrazem paradoxní a ambivalentní podstaty masky, kterou se naše typologie personifikačních figur snaží postihnout a zachovat.

Jinými slovy, tyto čtyři základní personifikační figury vytyčují pole, ve kterém se uskutečňuje lidská práce, hra či jakékoli zacházení s identitou prostřednictvím masky. Toto schéma může ve své dynamice posloužit jako určitý klíč či nástroj studia masek v široké mezikulturní perspektivě, protože zakládá možnost komparace, aniž by jakkoli omezovalo specifičnost každého jednotlivého případu. Shrňme tedy, že v těchto čtyřech základních figurách, či – lépe řečeno – *mezi nimi* se projevuje kulturní a kontextuální rozmanitost forem, funkcí a významů masek.

V ještě obecnějším smyslu lze tuto typologii formulovat tak, že maska ve svém vztahu ke tváři nositele může nabýt čtyř základních „permutací“ významu, a to:

- (pouhé) masky na (skutečné) tváři
- (skutečné) tváře na (skutečné) tváři
- (pouhé) masky na (pouhé) masce
- (skutečné) tváře na (pouhé) masce

Poněkud eurocentrická adjektiva „pouhý“ a „skutečný“ používáme v této typologii záměrně k zdůraznění tří zbývajících alternativ vůči možnosti první, která vyjadřuje převládající západní pohled na masku a víceméně odráží její výhradní funkci v současné západní kultuře. Vzhledem k základní proměnlivosti významů v této typologii - kde tvář může být za určitých okolností vnímána jako pouhá maska a maska za jiných okolností jako autentická tvář - jsou však i samotné pojmy „maska“ a „tvář“ nevyhnutelně relativní. Tato typologie vztahů mezi maskou a tváří je tedy oproti

předchozí zformulována nikoliv z mezikulturně univerzálního hlediska, nýbrž z pozice západního pojetí a pohledu na masku, byť má ambici tímto poněkud metaforickým způsobem vyjádřit čtyři základní, v různých kulturních kontextech se vyskytující varianty.

Protože se jednotlivé kultury značně liší v náhledu, jak se vlastně má maska ke tváři (a tvář k masce) a jakých podob může tento vztah v různých kontextech užití nabýt, odráží každý kulturně definovaný vztah mezi maskou a tváří také to, co která kultura považuje za „já“, jak pojímá a vymezuje identitu jedince a jak zachází a pracuje s jeho individualitou. Jednotlivé kultury se významně liší v pozornosti, jakou individualitě jedince věnují, i v samotných představách, zda-li něco takového jako „já“ vůbec existuje, kde (a kdy) „já“ začíná a končí, jaký je jeho vztah k jiným „já“, jak lze vymezit a chápat pojem „osoby“ a zda-li existuje něco jako „individuální identita“. Kulturní variabilita těchto konceptů bude předmětem následující podkapitoly.

3.2. Mezikulturní studium identity, individuality a „já“

Kulturní rozmanitost pojetí individuality, identity, osoby či „já“ (a všech ostatních, volně souvisejících a těžko definovatelných pojmů) je už poměrně zavedeným předmětem zájmu kulturní antropologie, psychologie, filosofie a zejména jejich vzájemných meziorbových průniků. Za vůbec první práce v této oblasti lze na poli etnografie, etnologie a antropologie považovat některé eseje a články Marcela Mause z 20. a 30. let 20. století, souborně vydané v anglickém překladu jeho základních textů pod názvem *Sociology and Psychology* v roce 1979. Následuje významná práce Irvinga Hallowella *Culture and Experience* z roku 1955 (spolu s jeho příspěvky do tematických sborníků z 50. - 70. let) a neméně významná práce Roberta LeVina *Culture, Behavior, and Personality* z roku 1973 (spolu s jeho dalšími články ze 60.-70. let). Na poli psychologie iniciovalo tento předmět zájmu zejména dílo *On So-*

cial *Psychology* z roku 1934 Georga Herberta Meada.²⁷⁹ Všichni tito autoři se pokusili dospět k univerzálně platné teorii individuality, identity a „já“, kterou by bylo možné komparativním způsobem aplikovat v jednotlivých případech, kulturních a kontextuálních variantách.

V novější době na tuto linii výzkumu navázali editoři Richard A. Shweder a Robert A. LeVine sborníkem²⁸⁰, v němž se pokusili prozkoumat, jak se kultura projevuje a odráží v kognitivním, sociálním a emocionálním vývoji jedince. Jejich sborník má tedy širší záběr, nicméně kulturně specifické pojetí osobní identity, individuality a „já“ je důležitou součástí této celkové koncepce a je jí věnováno rovnou několik příspěvků. Kromě známé studie Clifforda Geertze (publikované o rok dříve už v Geertzově sbírce esejů *Local Knowledge*) o javánském, balijském a marockém pojetím osoby obsahuje tento sborník též důležitou a dodnes citovanou studii R. A. Shwедера a E. J. Bourna, v níž autoři formulují základní odlišnosti mezi tzv. *sociocentrickými* společnostmi, jež vycházejí z předpokladu, že společnost je organická, tj. podobná lidskému tělu, kde každá část je určena a vymezena svou sounáležitostí a přináležitostí k ostatním, a tzv. *egocentrickými* společnostmi, v nichž jedinec sám o sobě má svou vlastní abstraktní hodnotu bez ohledu na kontext a v nichž je společnost - jako dobrovolná smlouva či úmluva sobě rovných jednotlivců - vnímána jako dodatečná odvozenina této primární hodnoty. Základní rozdíl mezi oběma typy společností podle Shwедера a Bourna vysvětluje, proč příslušníci *sociocentrických* kultur mají sklon charakterizovat jedince poukazem na příklady a projevy jeho chování v konkrétních situacích a kontextech, zatímco příslušníci *egocentrických* kultur mají

²⁷⁹ Srov. MORRIS 1994, s. 2-9; ERCHAK 1998, s. 8-14.

²⁸⁰ Viz SHWEDER – LeVINE (eds.) 2003.

naopak sklon charakterizovat jiného člověka ve víceméně obecných, abstraktních pojmech a kategoriích.²⁸¹

Utváření a formování „já“ v procesu socializace a enkulturace (v jejich etapách i kulturně rozmanitých formách) se ve své monografii²⁸² věnuje americký antropolog Gerald M. Erchak. Podle tohoto autora má vědomí sebe sama a pojetí vlastní individuality v lidské evoluci výraznou adaptivní hodnotu. Rozmanitost „já“ a lidských (osobnostních) individualit má pro určitou kulturu stejný význam jako genetická variabilita v rámci určitého biologického druhu, protože zajišťuje adaptabilitu jako základní podmínku přežití v neustále se měnících podmínkách přírodního (a v případě člověka též sociálního) prostředí. Intrakulturní, ale i interkulturní rozmanitost „já“ a jejich různých konceptů je tak podle Erchaka zdrojem adaptability a vitality lidského druhu.²⁸³

Kritiku antropologického upřednostňování kolektivity na úkor subjektivity a opomíjení až zanedbávání role individuality v kultuře podává (a snaží se tento stereotypně přijímaný protiklad překročit) britský sociální antropolog Anthony P. Cohen²⁸⁴. Cohen toto téma vnímá především jako metodologický problém ve vztahu antropologa a popisované či interpretované společnosti. *„Opomíjením a zanedbáváním sebeuvědomění se nevyhnutelně dopouštíme fikcí ve svých popisech druhých, škodíme autenticitě, které se chceme ve svých popisech dobrat, a metodologické přísnosti a poctivosti, kterými validujeme svůj výzkum.“*²⁸⁵ Autor se proto nezabývá ani tak koncepty individuality, jako se spíše pokouší nově a adekvátněji přeformulovat vztah jedince a společnosti, jenž byl

²⁸¹ Srov. Shweder – Bourne, In: SHWEDER – LeVINE (eds.) 2003, s. 189-193. Neznamená to však, že by rozdíl mezi oběma typy společností spočíval v rozdílných schopnostech generalizace – schopnost zobecňovat a uvažovat abstraktně je v obou typech společností nezpochybnitelná, realizuje se však v odlišných případech a podmínkách (Srov. tamtéž, s. 193).

²⁸² Viz ERCHAK 1998.

²⁸³ Srov. tamtéž, s. 14-18.

²⁸⁴ Viz COHEN 2003.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 191.

v antropologii (a vůbec všech sociálních vědách ovlivněných Émilem Durkheimem) až doposud odvozován „shora dolů“, tedy od společnosti směrem k jedinci. Podle Cohena je třeba obrátit studium člověka opačným směrem, tedy směrem od jedince popisovat a pokoušet se chápat sociální kolektivitu a všechny její projevy²⁸⁶. „*Pro antropologa vrátit ostatním zpět jejich jáství znamená čestně přispět k dekolonizaci lidského subjektu. (...) Rehabilitace ‚já‘ v sociálních vědách nenabízí ‚já‘ jako alternativu ke společnosti – poskytuje obraz společnosti jako celku složeného a vytvořeného jedinci, jež jsou si vědomi sebe sama.*“²⁸⁷

Z A. P. Cohena vychází i česká kulturní antropoložka Mariana Pflegerová²⁸⁸, která navíc ve vztahu antropologa a domorodce rehabilituje subjektivitu výzkumníka ve vědomé opozici vůči tradici radikální formy etického (tedy vnějšího, „objektivního“ a popisného) náhledu těch druhých.²⁸⁹ Subjektivita badatele studující kulturu jiných subjektů je nicméně metodologickým aspektem, jenž se našeho tématu týká už pouze okrajově.

Další stěžejní práci na téma subjektivity a individuality v sociálních vědách je sborník editorů Richarda D. Ashmora a Lee Jussima²⁹⁰, který mimo jiné obsahuje i důležité shrnutí dosavadního antropologického zkoumání tohoto tématu od antropoložky Dorothy Holland. Tato autorka považuje Shwederovo a Bournovo výše zmíněné dělení *sociocentrických* a *egocentrických* společností za užitečné pouze potud, pokud poukazuje na sociocentrickou či egocentrickou *praxi*, tedy *užití* „já“ - neboli nepojímá „já“ v těchto

²⁸⁶ COHEN 2003, s. 6, 8.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 192.

²⁸⁸ Viz PFLEGEROVÁ 2007.

²⁸⁹ „Výzkumníková subjektivní zkušenost za předpokladu, že je podrobena důkladné reflexní analýze, může být využita jako nadmíru účinný metodologický nástroj. Jestliže (...) celý etnografický výzkumný proces má formu intersubjektivní negociace o významech, která probíhá mezi antropologem a jeho informátory, nabývá otázka toho, čím je vlastně subjekt na straně zkoumající, logicky stejného významu jako otázka, čím je subjekt na straně zkoumané. Etnografický výzkum vytváří ideální prostor pro interpretativní setkání dvou subjektů a jejich prostřednictvím i dvou alternativních sad kulturních rámců, chceme-li dvou kultur.“ (Tamtéž, s. 68).

²⁹⁰ Viz ASHMORE – JUSSIM (eds.) 1997.

dvou variantách jako definitivní či trvalou entitu lišící se v různých kulturách v tom smyslu, že by v některých existovala výhradně jedna, zatímco v jiných druhá. Relativní užitečnost obou takto definovaných modů spočívá podle autorky v jejich neustálém soupeření, které je přítomné a neustálé v obou typech kultur.²⁹¹ Kulturní diskurzy a praktiky jsou tedy důležitými zdroji individuality jako živé nástroje či média, kterými si historicky, kulturně a sociálně situovaní jedinci setrvale vytvářejí vědomí své subjektivity v akci. Koncept individuality ani prožitek „já“ tedy není a nemůže být stabilní entitou (jež bychom mohli studovat jako nějakou trvalou, hluboce zakořeněnou a v různých kulturách se odlišující představu, zvyk či instituci), nýbrž věčně otevřeným, dynamickým a proměnlivým systémem, jenž nikdy nebude definitivní ani na úrovni jedince ani na úrovni kultury. Subjektivita je něčím, co vzniká situováním jednotlivce ve společnosti a co se neustále formuje dynamickým rozehráváním individuality jedince na proměnlivém rozhraní jedinečného a sdíleného, osobního a kulturního.²⁹²

K těmto výše zmíněným autorům, jež se téma osobní identity, individuality a „já“ pokoušejí uchopit z teoretického a metodologického hlediska, přistupuje dále celá řada etnografů, etnologů a antropologů, kteří toto téma studovali či studují ve specifických podmínkách konkrétních kultur formou klasického terénního výzkumu – např. Irving Hallowell u kanadských Odžibvejů, Meyer Fortes u afrických Tallensiů, Robert I. Levy u Tahitánů, Gerald M. Erchak u afrických Kpellů, Karen Ito u Havajců, Michelle Z. Rosaldo u filipínských Ilongotů, George DeVos u Japonců, Clifford Geertz u Balijců, Marokánců a Javánců (a jmenovat bychom mohli mnoho dalších minulých i současných badatelů).²⁹³ Některé z jejich prací byly publikovány ve formě knižních monografií (např.

²⁹¹ Srov. Holland, In: ASHMORE – JUSSIM (eds.) 1997, s. 174-175.

²⁹² Srov. tamtéž, s. 177-182.

²⁹³ Podrobněji viz např. ERCHAK 1998, s. 13-14.

práce Levyho, Erchaka, Rosalda, DeVose), avšak celá řada z nich je roztroušena v časopisech, autorských sbírkách esejů a studií, ale také ve dvou důležitých, mezioborově koncipovaných sbornících v edici Michaela Carritherse²⁹⁴ a nověji Douglase Allena²⁹⁵. Následující stručná charakteristika vybraných příspěvků si však bude všimát spíše obecnějších a teoretických postřehů a závěrů, nežli jejich popisnějším částem.

Carrithersův sborník vychází z anglického překladu pionýrského eseje Marcela Mausse *Une Catégorie de l'Esprit Humain: La Notion de Personne, Celle de „Moi“*²⁹⁶, který je v příspěvcích jednotlivých autorů podrobně komentován, rozvíjen a prověřován na základě empirických, v terénu získaných údajů a konkrétních příkladů. Rovnou několik autorů se zde pokouší jasněji odlišit a definovat klíčové pojmy, jež se v této oblasti studia používají, ale zřídka uspokojivě definují. Například podle britského sociálního antropologa Michaela Carritherse M. Mauss významně zanedbal „já“ a nemístně jej zaměnil s pojmem „osoba“.²⁹⁷ Oba tyto pojmy je však třeba podle Carritherse jasněji rozlišovat. Pojem „osoby“ odkazuje ke „konceptu individuální lidské bytosti jako člena pravomocné a určitým způsobem strukturované kolektivity“.²⁹⁸ Oproti tomu pojem „já“ lze definovat jako „koncept fyzické a mentální individuality lidských bytostí v rámci přirozeného i duchovního kosmu, které na sebe vzájemně reagují jako mravní činitelé“.²⁹⁹ Zatímco

²⁹⁴ Viz CARRITHERS – COLLINS – LUKES (eds.) 1996.

²⁹⁵ Viz ALLEN (ed.) 1997.

²⁹⁶ Tento Maussův stěžejní esej byl poprvé publikován v 68. čísle *Journal of the Royal Anthropological Institute* v roce 1938, poté v roce 1950 vychází v posmrtné kolekci Maussových prací s názvem *Sociologie et anthropologie* a následně je dvakrát přeložen do angličtiny – nejprve v roce 1979 v antologii Maussových prací *Sociology and Psychology*, později v roce 1985 pro tento Carrithersův sborník.

²⁹⁷ Marcel Mauss skutečně ve svém eseji odkládá „já“ jako vědomí sebe sama stranou, protože „je jasné, zejména pro nás, že nikdy neexistovala lidská bytost, jež by si nebyla vědoma nejen svého těla, ale také současně své individuality duchovní i fyzické“ (Mauss, In: CARRITHERS – COLLINS – LUKES 2004, s. 3). Tento subjektivní aspekt pojmu „já“ přenechává Mauss psychologii a neurologii a zabývá se výhradně sociálním pojetím, neboli konceptem „já“, jak se v dějinách a v různých společnostech formoval lingvisticky, filosoficky, eticky a právně.

²⁹⁸ Carrithers, In: CARRITHERS – COLLINS – LUKES (eds.) 1996, s. 235.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 236.

pod „osobou“ si lze představit například identitu jedince v typické tradiční společnosti vymezenou příbuzenstvím či klanem (nebo pojetí občanství v moderní demokratické společnosti), křesťanské pojetí duše (v jejím vztahu k tělu, k Bohu i k jiným duším) je naopak typickým příkladem „já“. Teprve složením „osoby“ a „já“ jako dvou aspektů naší identity porozumíme podle Carritherse lidství v jeho komplexnosti, můžeme se pokusit vysledovat vývoj obou těchto abstrakcí v dějinách či podrobit je mezikulturní komparaci.³⁰⁰

Sociální antropolog J.S. La Fontaine v témže sborníku odlišuje od pojmu „osoba“ jiný klíčový a s osobou často zaměňovaný pojem „jedinec“. Zatímco „osoba“ je pro La Fontaina (podobně jako pro Carritherse) jednotkou sociálního významu, pojem „jedinec“ poukazuje k jakékoli smrtelné lidské bytosti, tedy zaměnitelné psychofyzické jednotce jako pouhého objektu pozorování.³⁰¹ Toto rozlišení je podle něj nezbytné proto, že celá řada společností nepřiznává všem jedincům status osoby, případně je tento status různým způsobem odstupňován.³⁰²

Druhý sborník je koncipován jako interkulturní dialog mezi Východem a Západem. Editor sborníku, religionista a filosof náboženství Douglas Allen ve svém příspěvku kritizuje současnou západní filosofii za to, že přes ojedinělé výjimky (např. v podobě morální filosofie Dereka Parfita³⁰³) se nedokáže vymanit z karteziánských epistemologických kořenů, které setrvale a téměř nevyvratitelně určují povahu našeho náhledu na individualitu jako trvalé, reálně existující a autonomní jednotky. Tato filosofie má nejen bezprostřední vliv na charakter naší kultury (zejména v jejích politických, právních, etických, ekonomických, sociálních a vzdělávacích

³⁰⁰ Srov. Carrithers, In: CARRITHERS – COLLINS – LUKES (eds.) 1996, s. 248-249.

³⁰¹ Srov. La Fontaine, In: CARRITHERS – COLLINS – LUKES (eds.) 1996, s. 126.

³⁰² Srov. tamtéž, s. 130-131.

³⁰³ Interkulturně zaměřený filosof Ananyo Basu například v tomto sborníku detailně porovnává Parfitovu práci *Reasons and Persons* z roku 1984 s pojetím „ne-já“ v tradičních školách buddhistické filosofie.

cích aspektech), ale také nás nutí etnocentricky nahlížet na odlišná pojetí jiných kultur jako na (v lepším případě) nerozvinutá, iracionální či (v horším případě) nemorální. „*Ve všech těchto kontextech si v sobě nosíme variace autonomní individuality neoddělitelné od toho, co má být skutečným já. Většina z nás předpokládá, že naše pojetí individuality není kulturně a historicky utvořené, nýbrž přirozené, objektivní, ahistorické, nepolitické, racionální, etické a univerzálně použitelné.*“³⁰⁴ Podobně jako výše zmiňovaná D. Holland se i D. Allen vyslovuje pro moderní pojetí, které by (poučené o historickou proměnlivost a kulturní variabilitu tohoto pojmu) pojímalo individualitu jedince nikoliv jako definitivní, natož pak autonomní entitu, ale spíše jako trvalý proces sebeutváření.³⁰⁵

Podobně filosof Kenneth K. Inada ve svém příspěvku charakterizuje západní filosofii v jejím tradičním zaměření se na *bytí* oproti *stávání se*, které je naopak středem zájmu buddhistické a taoistické filosofie. Inada trefně poznamenává, že tento rozdíl v charakteru západního a východního myšlení do značné míry vyplývá z opomenutí *nebytí* západní filosofii a naopak pojetím *nebytí* jako neustálého zdroje jevů ve filosofii východní.³⁰⁶

Japanoložka Mara Miller považuje toto západní pojetí individuality za nevhodné pro studium jiných kultur už jen proto, že ve skutečnosti nevystihuje (naopak spíše popírá) faktickou rozmanitost různých pojetí individuality v rámci naší kultury, protože je genderově, třídně a rasově zbarvené. Také v jiných kulturách, například v Japonsku, se můžeme setkat s celou řadou různých konceptů individuality, přičemž jejich odlišnost často vychází ze specifického charakteru informačních zdrojů, z nichž je získáváme či odvozujeme. Například normativní texty vyjadřují jiné pojetí, než

³⁰⁴ Allen, In: ALLEN (ed.) 1997, s. 8.

³⁰⁵ Srov. tamtéž, s. 7, 8, 22, 23.

³⁰⁶ Srov. Inada, In: ALLEN (ed.) 1997, s. 84-87, 156-158.

lze odvodit z běžného každodenního jazyka, a obě tato pojetí se zase neshodují s tím, jak se japonské „já“ projevuje v uměleckých dílech. Autorka se proto kloní k názoru, že ve všech kulturách (včetně naší) se vyskytuje celá řada různých pojetí individuality a rozdílnost mezi kulturami nespočívá v existenci či absenci určitého pojetí, nýbrž v tom, které pojetí je v dané kultuře v popředí a které spíše v pozadí. Tento postoj považuje za mimořádně vhodný pro potřeby mezikulturní komparace.³⁰⁷ V tomto kontextu Miller charakterizuje japonské pojetí osobnosti oproti západnímu za výrazně relační a kontextuální, neboť nabývá specifických podob v konkrétních společenských vztazích a závazcích, jako například v tradičním konfuciánském pateru základních mezilidských vztahů - otce a syna, vládce a poddaného, manžela a manželky, staršího a mladšího bratra a přítele a přítele. Také častá nejasnost podnětů v japonské gramatice způsobená nedostatkem zájmen, používáním větných předmětů spíše než osob a variabilitou osobních jmen vede k celkové destabilizaci trvalého a autonomního subjektu. Na druhou stranu sociolingvistické aspekty japonské mluvy vyžadují značnou autonomii mluvčího³⁰⁸, takže i přes zřetelné dominantní trendy k relativizaci subjektu, znehodnocení individuality a potlačení „já“ vykazuje japonská kultura stejně tak zřetelné tendence k posílení autonomie subjektu a vyjádření jeho originality.³⁰⁹

Kromě obou důležitých, výše nastíněných sborníků je třeba zmínit též monografii Briana Morrise³¹⁰, který shrnuje práce několika předchozích i jiných autorů v detailních portrétech a výsledné komparaci (založené na kritické konfrontaci těchto faktů se

³⁰⁷ Srov. Miller, In: ALLEN (ed.) 1997, s. 145-147, 156-158.

³⁰⁸ „Výsledně, absence zájmen, systémy formality a zdvořilosti a nutnost brát v úvahu nuance sociálního postavení a intimity ve vztahu nejen mezi mluvčím a adresátem, ale také mezi nimi dvěma a ostatními posluchači, ústí do situace, kdy japonský mluvčí nemůže odvozovat svou rovinu mluvy (z hlediska formality a zdvořilosti) od roviny mluvy svého partnera, ale musí místo toho hovořit nezávisle. (...) Snad nikde v každodenním životě není autonomie více potřebná než v mluvené japonštině“ (Srov. Miller, In: ALLEN /ed./ 1997, s. 158).

³⁰⁹ Srov. tamtéž, s. 156-158.

³¹⁰ Viz MORRIS 1994.

Shwederovým a Bourneovým konceptem) řeckého, buddhistického, hindského, taoistického, konfuciánského, různých variant afrického, tichomořského a feministického pojetí individuality. Vychází přitom z teoretického předpokladu (který se výrazně liší od předchozích pojmových vymezení Mause, La Fontaina i Carriherse) že v souhrnném pojmu „osoba“ je třeba rozlišovat tři odlišné aspekty, a to osobu jako *lidskou bytost* (jenž se zdá být kulturně univerzální, protože čerpá z každodenní empirické zkušenosti naší společné fyziologie), osobu jako *kulturní kategorii* (která je formulována specifickou kulturní skupinou k odlišení svých příslušníků od příslušníků jiných skupin) a osobu jako *já* (která je univerzálně prožívanou a používanou kategorií, ale jejíž obsah a význam je vždy jedinečný pro každého jednotlivce v určitém sociálním a kulturním kontextu). Podobně jako D. Holland a D. Allen považuje B. Morris tento subjektivní aspekt osoby za abstrakci, která spíše nežli k reálné a definitivní entitě poukazuje k určitému trvalému procesu.³¹¹ Morrisova práce se zaměřuje právě na toto „já“ jako subjektivně zakoušený aspekt osoby, avšak nikoliv z psychologického či neurologického hlediska, ale mapuje zejména sociální a kulturní zdroje vědomí sebe sama ve formě domorodých world-view, filosofí a náboženství.

V tom je Morrisova monografie velmi blízká pozoruhodnému sborníku českých autorů (především religionistů) v edici Radka Chlupa *Pojetí duše v náboženských tradicích světa*, který velmi detailně analyzuje pojetí duše (či obdobných pojmů, jež se pojmu „duše“ v našem chápání alespoň blíží) v archaickém a klasickém Řecku, starém Egyptě, starogermánském náboženství, judaismu, křesťanství, islámu, védách, džinismu a buddhismu. Pojem „duše“ se ve svých kulturně rozmanitých variacích může, ale také nemusí překrývat s pojmem identity, individuality a „já“. Často tvoří určitý

³¹¹ Srov. MORRIS 1994, s. 10-12.

metafyzický základ vědomí identity - je zdrojem konceptu individuality i prožitku sebe sama, případně tyto pojmy dodatečně racionalizuje, systematizuje a vřazuje do širšího symbolického kontextu příslušné kultury. V jiných, neméně četných případech je však tento pojem prakticky neznámý a nepotřebný. *„Západní filosofický koncept duše tradičně implikoval jakousi esenciální entitu, která je nositelkou lidské osoby. Duše je tím, co mne dělá mnou, co mému cítění a mé mentální činnosti dodává jednotné jádro a umožňuje v rámci proudu mých pocitů a myšlenek postulovat nějakou identitu. (...) O to překvapivější může být zjištění, že zhruba polovina kultur zastoupených v našem sborníku se bez jakéhokoli jasně vymezeného nositele osoby obešla.“*³¹² Dalším neméně důležitým závěrem sborníku je zjištění, že koncept duše nemusí a mnohdy nebývá logicky slučitelný s jinými koncepty dané kultury či její životní, každodenní praxí. *„Příslušníci dané kultury zpravidla podobné problémy vůbec neřeší a nepociťují žádnou potřebu své různé koncepce navzájem harmonizovat. (...) Pro náboženské představy je typická zvláštní ‚situační logika‘: slouží k řešení konkrétních problémů, ale netvoří žádnou abstraktní a univerzálně platnou filosofii. Pomineme-li náboženské filosofické systémy, které existují jen ve zlomku kultur a i v nich jsou zpravidla rozvíjeny jen nepočtenou intelektuální elitou, zdá se pro náboženství typické, že svým vyznavačům nabízí celou škálu různých možností, které by stěží mohly platit naráz.“* Toto zjištění je zcela v souladu se závěry mnohých předchozích autorů, že přijatá identita, koncept individuality či prožitek „já“ nebývají v rámci příslušných kulturních tradic fixními a definitivními entitami, jež bychom mohli jednoduše v mezikulturním záběru srovnávat, nýbrž dynamickými, proměnlivými a neustále se vytvářejícími prostředky lid-

³¹² Chlup, In: CHLUP (ed.) 2007, s. 20-21.

ského sebepojetí, projevu a vyjádření. Nemají charakter definitivních *stavů bytí*, nýbrž trvalých *procesů sebeutváření*.

3.3. Vybrané souvislosti studia a praxe identity

Je pozoruhodné, že navzdory dlouhé tradici mezikulturně zaměřeného studia identity, individuality a „já“ a neméně rozvinutému zájmu o významy, funkce a formy masek se možného průsečíku obou témat prozatím nechopilo mnoho badatelů. Že „*používání masky ve hře a rituálu obvykle poskytuje poznatky o odlišných pohledech na lidskou identitu a o jejich vzájemných vztazích*”³¹³ si připouští, natož pak podrobněji rozpracovává jen skutečná hrstka z nich. Před tím, než si tento vztah v poslední části naší práce předvedeme na několika vybraných příkladech, povšimneme si nejprve několika základních teoretických průsečíků. Zejména pokud vyjdeme z Napierova pojetí masky jako prostředku záměrně paradoxní personifikace a podstatu masky budeme spatřovat v tom, že maska umožňuje člověku složitěji pracovat, zacházet a zahrávat si se svojí identitou, vyvstávají některé průniky dosavadního studia masek s výsledky mezikulturního studia identity, individuality a „já“ velmi jasně.

Důraz na procesuální pojetí „já“ stavící se oproti tradičnímu pojetí identity jako trvalé a definitivní, mezikulturně se odlišující entity, jenž jsme zaznamenali hned u několika autorů (D. Holland, K. K. Inada, B. Morris), vysvětluje a odůvodňuje kulturně univerzální podstatu masky, jak jsme ji formulovali a odůvodnili výše. Jednoduše řečeno, masky jsou unikátním prostředkem zachovávání nezbytné dynamiky a plurality identit, protože svojí paradoxností, ambivalencí a schopností působit zdánlivou i skutečnou proměnu zajišťují, že koncept individuality i prožitek „já“ zůstávají otevřené svým více či méně skrytým psychickým aspektům, sociál-

³¹³ Oosten, In: COOTE – SHELTON (eds.) 1994, s. 113.

ně i kulturně kontextuálními variantám i metafyzickým přesahům. Masky a maskovací tradice jsou důležitým (byť ne jediným) zdrojem „praxe“ identity, jsou důležitým „médiem“ (D. Holland), jehož prostřednictvím se naše „já“ neustále uskutečňuje a skrze které se trvale „stáváme“ (K. K. Inada) a „sebevytváříme“ (D. Allen).

Stejně tak četnost variant funkcí, forem a významů masek z mezikulturního hlediska i v rámci jediné kultury potvrzuje závěry o pluralitě identit, rozmanitosti pojetí individuality a „já“ v každé jednotlivé kultuře i mezi jednotlivými kulturami (G. M. Erchak, D. Holland, M. Miller). Přesněji řečeno, výše zmíněná dynamika a procesuální charakter identity těsně souvisí i s životní nutností její variability a plurality. Jak s poukazem na adaptivní funkci genetické variability v rámci biologického druhu odůvodňuje G. Erchak, příliš definitivní či fixní pojetí identity představuje pro každou lidskou společnost z dlouhodobého hlediska riziko spočívající v nízké adaptibilitě na změněné životní podmínky. Totéž lze prohlásit na úrovni jedince, ale i člověka jako druhu – neboli, kulturní variabilita v pojetí identity, individuality a „já“ (vyjadřovaná a udržovaná rozmanitostí funkcí, forem a významů masek) je pro lidský druh stejně důležitá jako pluralita jiných kulturních prvků či z nich složených systémů a celků.

Z tohoto důvodu ambice západního pojetí identity, individuality a „já“ na mezikulturní platnost a univerzalitu (se všemi kulturními, právními, etickými či politickými důsledky) a nedoceňování jiných, často od základu se lišících pojetí (D. Allen) je pro lidskou kulturu z dlouhodobého hlediska mimořádně nebezpečná – tím spíše že i v rámci naší vlastní kultury není toto dominantní pojetí jediné a skrývá pod sebou celou řadu alternativ v podobě nejrůznějších názorových, náboženských, filosofických směrů a subkultur (M. Miller), které dříve či později mohou prokázat svoji hodnotu, oprávněnost a využitelnost.

Dále, celá řada badatelů (M. Mauss, M. Carrithers, J. S. La Fontaine, B. Morris) se pokouší příliš vágní a široký trs pojmů jako je identita, osoba, jedinec, „já“ či subjektivita přesněji a jednoznačněji rozčlenit a definovat. Tyto pokusy mají nezpochybnitelný užitek pro studium těchto pojmů v odlišných kulturních kontextech, stejně jako v úsilí dospět k univerzálně použitelným termínům. Pro účely studia masek se nám však nejeví jako příliš vypovídající, a to z toho důvodu, že formy, významy a funkce masek pokrývají velmi široké pole aspektů lidské identity. To, na co masky poukazují a s čím ve své podstatě pracují, zacházejí a zahrávají si, je spíše kontinuální přechod mezi těmito pojmy a jejich paradoxně snadná zaměnitelnost, nežli jejich zásadní, kvalitativní odlišnost.

Zatímco například Carrithers odlišuje *osobu* jako sociální aspekt naší identity od *já* jako existenciálního (až metafyzicky ukotveného) rozměru téhož, masky pracují zcela samozřejmě s oběma těmito aspekty naší identity a jejich smysl mnohdy spočívá v trvalém zasazování jejího sociálního rozměru („osoby“) do širšího metafyzického rámce („já“) či naopak v usměrňování transcendentních rysů tohoto našeho „já“ v souladu se společenskými potřebami a konkrétními funkcemi, statuty a rolemi („osobou“).

Morris oproti tomu rozlišuje tři odlišné aspekty pojmu *osoba* jako *lidské bytosti*, *kulturní kategorie* a „já“. Také v tomto případě lze tvrdit, že masky odkrývají, rozvíjejí a zaměňují všechny tyto tři roviny pojmu *osoba* – to, co se jeví být „lidské“, transformují v „nelidské“, „naše“ proměňují v „cizí“ a „já“ zaměňují za „ne-já“ (či naopak). To vše v pozvolném kontinuu, v němž se jeden pól přirozeně i překvapivě stává pólem opačným či v jednom pólu se otevírá pól zdánlivě protikladný jako organická součást či hlubší aspekt pólu prvního. Herní snadnost (zábavnost) i rituální závažnost se mohou v těchto transformacích identity vzájemně vylučovat, většinou se ale velmi rychle střídají, jakož i doplňují a doprovázejí.

Totéž lze prohlásit i o La Fontainem odlišených kategoriích *osoby* (jako sociální jednotky vymezené statuty a rolemi) a *jedince* (jako zaměnitelné psychofyzické bytosti). Masky propůjčuje, odebírání a zaměňuje (či transcenduje) sociální statuty a role – ať už z *jedince* vytváří *osobu* nebo naopak zbavuje *osobu* sociální identity a vřazuje ji do společenství anonymních, sobě rovných a zaměnitelných *jedinců*.³¹⁴

V neposlední řadě - s poukazem na naše vlastní rozlišení prožitku „já“ (či zkušenosti sebe sama) oproti kulturně definovanému konceptu či kategorii individuality – lze shrnout, že maska spojuje vnitřní prožitek a sebepojetí svého nositele s oficiálním a kolektivně sdíleným konceptem toho, co to znamená „mít já“ a „někým být“. Neboli, maska je prostředkem koordinace a sladění vnitřně (subjektivně) prožívané identity sebe sama s vnější (objektivní) identitou vyplývající z toho, že jsme ostatními (skrze svou tělesnost) neustále vnímáni, identifikováni a hodnoceni.

Zkrátka, maska je „*prostředkem překračování a porušování hranic*“³¹⁵, nikoliv jejich vytváření a upevňování. V tomto smyslu je její úloha přesně protichůdná snaze antropologů, sociologů, psychologů i filosofů jasněji odlišit jednotlivé aspekty lidské identity. Cílem masky je co nejvíce rozprostrít (až transcendovat) pole možností, jakých může lidská identita nabýt, rozostřit její hranice a ukotvit tyto varianty naší bytosti v co nejhlubších vrstvách lidské zkušenosti. Jak se v posledku mnozí tito badatelé shodují „*maska osvobozuje člověka. (...) Lidské iracionální, imaginativní a fantazijní postřehy a pocity tu nalézají svou formu a následně i dočas-*

³¹⁴ To bývá typickým motivem rituálů přechodu zejména v jeho prostřední *liminální* fázi, jak popisuje Victor Turner ve své klasické práci (TURNER 2004, s. 95-127). La Fontainova *osoba* je v podstatě jednotkou *společnosti*, zatímco *jedinec* je jednotkou Turnerovy *communitas*. Jak Turner prokázal, *společnost* je s *communitas* v dialektickém vztahu vzájemně se podmiňujících protikladů, které se v rituálech přechodu, ale i při jiných nerituálních příležitostech, mají sklon zákonitě transformovat ve svůj opak. Totéž lze prohlásit i o vztahu La Fontainovy *osoby* a *jedince* v maskovaných představeních.

³¹⁵ NAPIER 1986, s. 17.

nou realitu. *Ve svém efektu maska obrací svět v jedno velké dočasné jeviště.* ³¹⁶

Z těchto důvodů jsme se pokusili vyjádřit princip maskovaných představení pomocí schématu *personifikačních figur*, v němž nejde ani tak o základní figury samotné, jako spíše o to, jaké proměny a pohyby se mezi nimi - v takto vytyčeném hřišti - mohou odehrávat. V následující, závěrečné části práce se pokusíme toto schéma využít a uplatnit v interpretaci některých konkrétních maskovaných představení.

3.4. Maska jako médium kulturní hry s identitou

Pokusme se nyní souvislost mezi kulturně specifickými formami, funkcemi a významy masek a kulturně specifickým zacházení s identitou, individualitou a „já“ nastínit na vybraných příkladech. Tato závěrečná část práce nemá ambici tyto souvislosti systematicky zmapovat a vykreslit je v široké mezikulturní komparaci, už jen proto, že analýza jednotlivých příkladů by si vyžádala detailní, nejlépe samostatné práce, buď podložené interpretací všech dostupných primárních zdrojů nebo cílenými terénními výzkumy. Klade si však za cíl být jakousi prvotní inspirací a poskytnout několik modelových příkladů, které ukazují, jakým směrem by se další výzkum masky mohl ubírat. Oproti předchozím kapitolám naší práce, v nichž jsme se pokoušeli dospívat k obecným tvrzením prostřednictvím studia a promýšlení předchozích děl, autorů, jejich přístupů a nabídnutím dosud nepovšimnutých souvislostí či důsledků, chce být tato závěrečná část práce volnějším, spíše esejistickým pokusem nastínit několik případových sond, v nichž se maska jeví být jakýmsi *médiem praxe* (tedy prostředkem uskutečňování, utváření a rozehrávání) *identity*. Následující stati mají doložit, že vztah mezi kulturně specifickým pojetím praxe identity a

³¹⁶ SMITH 1984, s. 2.

personifikačními figurami používanými v kulturně specifických maskovaných představení stojí za podrobnější promyšlení a ve své otevřenosti chtějí provokovat právě k tomu směru studia masek, který podle našeho názoru může překonat jeho dosavadní roztržitost a poskytnout jedno z nosných a jednotících témat.

3.4.1. Balijský trans a javánská hra stínů

Jak už jsme zmiňovali v teoretické části této kapitoly, jedním z významných antropologů, který přispěl do mezikulturního studia identity, individuality a „já“, byl Clifford Geertz, jenž se své stati „*From the Native Point of View*“: *On the Nature of Anthropological Understanding* toto téma uchoopil na příkladu balijského, marockého a javánského pojetí osoby.³¹⁷ Ve všech těchto kulturách se pojetí jedince velmi liší od představy, která převládá v kultuře naší. „*Západní pojetí osoby jako ohraničeného, jedinečného, více či méně uceleného, jednajícího a poznávajícího vesmíru, dynamického jádra vědomí, citu, úsudku a akce, zorganizovaného v osobitý celek, který je postaven proti jiným takovým celkům i proti svému společenskému a přírodnímu prostředí, je – byť se nám může zdát jediné možné - dosti výstřední představou v kontextu světových kultur.*“³¹⁸

Javánské pojetí osobnosti je podle Geertze rozkročeno mezi dvěma páry základních kontrastů – 1) *vnitřního* a *vnějšího* a 2) *vytříbeného* a *hrubého*. Ve vnitřním světě se osobnost jedince utváří prostřednictvím náboženské disciplíny (zejména formou meditace), která utiňuje emoce, kultivuje a tříbí vnitřní prožitek. Ve vnějším světě sociálních vztahů se jedinec zušlechťuje prostřednictvím složitě propracované etikety. V obou pólech takto vyklenuté osobnosti je tedy třeba usilovat o ušlechtilost, odmítat hrubost a bezprostřední emotivitu. Jedinec tak mezi Javánci nabý-

³¹⁷ Viz GEERTZ 2000b, s. 55-70.

³¹⁸ Tamtéž, s. 59.

vá svou identitu nikoli snahou vyvázat se a osvobodit od všech očekávání a tlaků a touhou plně projevit své „já“ v jeho autonomii a jedinečnosti, nýbrž vytrvalou a celoživotní prací na sobě, jež je rovnoměrně zacílena do vlastního nitra i směrem k druhým lidem.³¹⁹ *„Náboženství a etika, mysticismus a uhlazenost tak směřují ke stejnému cíli: nezajímavému klidu, který je ochranou před vyrušováním jak zevnitř, tak i zvenčí.“*³²⁰

V Maroku, které je zejména v některých městech výrazně multi-etnické a sociálně rozvrstvené, je pojetí osoby „kontextualizované“ - neboli každý jedinec nabývá své identity teprve v rámci rychle se střídajících kontextů, v nichž se ocitá *„Různá „já“ vrážející do sebe a strkající se v uličkách Sefrou nabývají svého vymezení z asociálních vztahů, jež jsou jim přisouzena v závislosti na společnosti, jež je obklopuje.“*³²¹ Toto všudypřítomné a vše prostupující kontextuální vymezování osob je přitom vzdáleno jakékoliv metodické systematizaci či pravidelnosti, protože to, které vhodné určení a odpovídající vymezení osoby bude v určitých podmínkách použito, závisí výhradně na situaci, nikoliv na výběru z předem připravených možností. Vzhledem k rozmanitosti kontextů se každý - podle své třídy, profese, etnicity, původu či bydliště - neustále stává někým jiným pro různé lidi - určité třídy, profese, etnicity, původu či bydliště - a tyto kontexty se složitě a do značné míry i nepředvídatelně prostupují a kříží. V marockých městech se tak lidé *„nevznášejí jako ohraničené psychické entity oddělené od svého prostředí a prostě a jednoduše pojmenované. (...) Jejich identita je atributem, který si vypůjčují ze svého umístění.“*³²²

Podrobněji se zastavíme u balijského příkladu, který nám – díky proslulému a dobře prozkoumanému rituálnímu divadlu³²³ -

³¹⁹ GEERTZ 2000b, s. 59-61.

³²⁰ GEERTZ 2000a, s. 158.

³²¹ GEERTZ 2000b, s. 66.

³²² Tamtéž, s. 67.

³²³ Kromě NAPIER 1986, s.188-220, GEERTZ 2000a, s. 132-137, EMIGH 1995, s. 60-74, 105-156 viz podrobně zejména BELO 1960 a SLATTUM 1992.

umožňuje porovnat specifické pojetí identity s balijskou praxí masek na příkladu dvou nejznámějších performativních forem. Pro Balijsce je osoba výhradně reprezentantem či nositelem určitého počtu odpovídajících (tedy předem připravených) statusů a rolí³²⁴, které oproti předchozímu marockému příkladu vytvářejí zřetelný a ohraničený terminologický systém, jenž Geertz označuje jako *symbolický řád definování osoby*³²⁵. Veškeré individuální zvláštnosti pro Balijsce nemají žádnou váhu a jsou ve společenském styku zbytečné, nežádoucí až neslušné. Etickým ideálem je proto potlačit a odsunout své vlastnosti, tužby, přání a emoce a projevovat výhradně rysy odpovídající momentální společenské roli. Největším faux pas je na Bali tuto roli nezvládnout a dopustit, aby se individualita jedince neadekvátně projevila a překročila únosnou mez. *„Když se to přihodí, jak se občas stává, bezprostřednost tohoto okamžiku je pociťována s nesnesitelnou silou a lidé se náhle a nechtěně stanou ne-lidmi, uvěznění ve vzájemném pocitu trapnosti, jako by se přistihli nazí.“*³²⁶ Mezi Balijsci tedy nemá místo žádné jedinečné, autentické a autonomní „já“ – podle jejich pojetí jsme vždy pouze tím, jaké postavení ve společenské komunikaci právě zaujímáme a jak nás vnímají ostatní. *„Aby se dosáhlo relativní anonymizace jedinců, se kterými je člověk denně v kontaktu, aby se ztlumila intimita skrytá ve vztazích tváří v tvář (...), je nutno vztahy s nimi do značně vysoké míry formalizovat (...). Tak velká obřadnost balijského každodenního života, míra (a intenzita), do které jsou interpersonální vztahy ovládnuty rozvinutým systémem konvencí a společenských pravidel, je logickým korelátem pečlivě prováděného pokusu uzavřít z dohledu bytostnější aspekty lid-*

³²⁴ Na Bali existuje podle Geertze celkem šest druhů označení, kterými může jedna osoba označit druhou – 1) osobní jména, 2) jména dle pořadí narození, 3) příbuzenské termíny, 4) teknonyma (tedy název rodičovského či prarodičovského vztahu ve spojení s jménem dítěte, 5) statusové tituly neboli „kastovní jména“, 6) veřejné tituly (podrobněji viz GEERTZ 2000a, s. 407-430).

³²⁵ Tamtéž, s. 408.

³²⁶ GEERTZ 2000b, s. 64.

ského bytí – individualitu, spontaneitu, smrtelnost, emocionalitu, zranitelnost.“³²⁷

Až pozoruhodně v souladu s tímto pojetím osoby chápou Balijsci vztah tváře a masky. Masky, používané v nejrůznějších žánrech proslulých rituálně divadelních představení se zábavní, ale současně apotropaickou (tedy ochrannou a ozdravnou) funkcí, jsou pro Balijsce vlastně masky nasazené na jinou masku, kterým je jejich vlastní tvář. Proto „*nasadit si masku je totéž jako nechat tvář odhalenou*“³²⁸ - stále jen přehráváme různé role a identity, pod kterými není nic autentického a jedinečného. Balijec tedy není individualitou, která si nasazuje různé společenské převleky či divadelní masky, nýbrž je sám o sobě jakousi šatnou či věšákem vhodných charakterů, které zaujímá v každodenním společenském styku. Pokud bychom tyto role a masky jednu po druhé odlupovali ve snaze najít specificky balijské, kulturně definované „já“ či vědomí individuální jedinečnosti – skutečnou a pravou tvář či niternou identitu - , bylo by to stejně marné, jako bychom se pokoušeli dobrat se jádra cibule. Identita člověka je na Bali tvořena souvrstvím nasazovaných a odkládaných masek.

Nabízí se tak jedno z možných vysvětlení, proč v průběhu maskovaných představení *Cupak* či *Calon Arang* znázorňujících souboj³²⁹ démonických postav *Baronga* a *Rangdy* (případně její dcery *Rarung*) herci až překvapivě často a snadno upadají do transu a v posedlosti svojí rolí zcela ztrácejí svoji identitu. „*Já sám jsem viděl Rangdy, které se vrhly po hlavě do orchestru nebo začaly*

³²⁷ GEERTZ 2000a, s. 441.

³²⁸ ROSMAN - RUBEL 1995, s. 234.

³²⁹ Interpretace tohoto souboje se u různých interpretů liší. Zatímco pro Geertze je souboj mezi Rangdou a Barongem věčným a nikdy nerozhodnutým soubojem mezi smrtícím zlem a fraškovitou směšností (viz GEERTZ 2000a, s. 133), Napier na základě ikonografické interpretace obou postav dospívá k názoru, že jde o souboj mezi ochrannými démonickými silami vesnice a démonickým nositelem chaosu a zkázy (Srov. NAPIER 1986, s. 219). Zcela odlišně tuto dvojici interpretuje Emigh. Podle něj jsou jak Barong, tak i Rangda projevem chthonické, odvrácené strany hinduistického kosmu a jsou ve své démoničnosti rituálně využívány k ochraně. „*Postavit Rangdu proti Barongovi znamená poskytnout oběma důstojného a vhodného protivníka a tak i příležitost plně projevit své síly.*“ (EMIGH 1996, s. 67).

zuřivě pobíhat dokola v naprostém pomatení, než je púl tuctu diváků společnými silami chytilo a zorientovalo.”³³⁰ Také míra identifikace diváků s herci, respektive postavami *Rangdou* a *Barongem*, je tak velká, že často končí setřením rozdílu mezi jevištěm a hledištěm a ve skupinové extázi, při které dochází k naprosté ztrátě sebekontroly v hlubokém náboženském prožitku. „Při souboji mezi *Rangdou* a *Barongem* nevyhnutelně dojde k tomu, že tři nebo čtyři, ba i několik desítek diváků posedne nějaký z démonů, začnou upadat do divokých transů (...) a chápajíce se krisů spěchají přidat se k řádění. Masový trans, který se šíří jako panika, přenáší Balijsce z tohoto všedního světa, ve kterém obvyčejně žije, do nejneobyčejnějšího světa, ve kterém pobývají *Rangda* a *Barong*.”³³¹ Divák i herec rozpoznává tyto mytické postavy jako „skutečnou realitu v přímém setkání s nimi v kontextu aktuálního představení. Nejsou tedy reprezentací něčeho, ale jeho přítomnosti. A když se vesničané dostávají do transu, stávají se sami součástí světa, ve kterém tyto přítomnosti existují. Zeptat se muže, který byl *Rangda*, jak jsem to sám jednou učinil, jestli si myslí, že je skutečná, znamená vystavovat se podezření z idiocie.”³³²

Pokud bychom si toto představení chtěli vyjádřit pomocí Emighova *kontinua performativních modů* doplněného o Crumrinovu triádu *nositel masky – maska – obecenstvo* a naší typologii *personifikačních figur*, lze říct, že toto představení se odehrává na pomezí *modu hraní role* a *modu posedlosti*. Maska se zde pohybuje v kontinuálním přechodu mezi personifikační figurou *zakrývání (předstírání) identity* a mezi figurou *změny identity*, jak herce tak i obecenstva, a výsledně osciluje mezi významem *masky na masce* a *tváře na masce*. Maskované představení je tu praxí, prostředkem či médiem kulturně specifického pojetí identity, které jej umožňuje

³³⁰ GEERTZ 2000a, s. 133-134.

³³¹ Tamtéž, s. 135.

³³² Tamtéž, s. 137.

„prostřednictvím výjimečně vyvinuté schopnosti velké části obyvatelstva dosáhnout rozštěpení osobnosti“³³³. Tato schopnost musí být alespoň do určité míry zakotvena právě v absenci vědomí individuální, fixní a autonomní identity, jež je pro balijskou kulturu typická.

Odlišný charakter nabývá zacházení s identitou v balijském představení *Topeng Pajegan*, v němž jediný herec s neuvěřitelnou lehkostí a přesvědčivostí rychle střídá celou škálu typizovaných, historických i mytických postav (s jejich charakteristickými pohyby, hlasem i úrovní jazyka) za pomoci nasazování a odkládání celé řady různých typů masek. Herec zde vlastně realizuje upanišádový princip (jenž se projevuje v mnoha aspektech balijské hinduistické kultury) podle kterého se v mikrokosmu jedince odráží celý makrokosmos. „*Takže vznešený král, mocný válečník, démonický protivník i excentrický blázen jsou aspekty téhož já odkrývané prostřednictvím média představení.*“³³⁴ Nejobecnějším smyslem tohoto představení je zobrazení světa v jeho celistvosti, jež překlenuje jeho nejednoznačnost, sjednocuje zdánlivé protiklady, začleňuje nesoulady, propojuje různé časové vrstvy a spojuje je se současností.³³⁵ Oproti představení *Cupak* či *Calong Arang*, jež mnohdy přechází do modu posedlosti, je představení *Topeng Pajegan* mistrovským kouskem plně rozehrávající všechny možnosti *modu hraní role*, při němž herec, „*tím jak představuje jednu postavu a vzápětí druhou, upravuje si kostým, naznačuje neobeznámenému orchestru své záměry tanečníka a určuje tak dynamiku představení*“ vykazuje až „*triumfální kontrolu nad svým jednáním*“.³³⁶ Takovému mistrovství předchází mnohaletý trénink zahrnující propracované metody práce s maskou ve spojení s tanečními po-

³³³ GEERTZ 2000a, s. 135.

³³⁴ Emigh, In: NUNLEY – McCARTY (eds.) 1999, s. 224.

³³⁵ Proto se *Topeng Pajegan* koná při nejrůznějších událostech přechodového typu, jako jsou svatba, pohřeb, rituály dospělosti či cyklické návraty bohů a předků do svých chrámových svatyní (Srov. EMIGH 1996, s. 107).

³³⁶ Tamtéž, s. 125.

hyby i schopností psychické identifikace s představovanou rolí. Rozmanitost masek a přehrávaných rolí v představení *Topeng Pajegan* tak vyjadřuje mnohost lidských identit a potencialit v každém jedinci.

Toto představení názorně odráží pojetí identity v balijské kultuře v jejím všudypřítomném úsilí bezchybně zvládat předepsané série zavedených společenských masek. Masky střídající se zde v *modu hraní role*, zde výhradně *zakrývají (předstírají)* identitu a mají význam *masky na masce*. Hra s identitou se zde odehrává výhradně na rovině aktéra, tedy *nositele masky*.

Byť se oba typy výše popsaných maskovaných představeních mohou na první pohled jevit jako protikladné, ve skutečnosti jsou plně zapuštěny v balijském, kulturně specifickém pojetí identity, jež je umožňuje a současně z nich jako médií či prostředků *praxe identity* čerpá, trvale se realizuje a obnovuje. *Být* znamená na Bali *stávat se* – ať už prostřednictvím hraní role nebo posedlosti – kýmkoliv či zcela jiným. To se odráží i v balijské etymologii - výraz pro „trans“ (*nadi*) je zřejmě odvozen z označení pro „stát se“ či přímo „být“ (*dadi*).³³⁷ Pozoruhodná lehkost tohoto *stávání se* je v marocké, javánské, natož pak naší kultuře zcela nepředstavitelná.

Například v javánském divadelním představení zvaném *Topeng Babakan* začínají herci tančit bez masky a „*maska je nasazena na tvář teprve když je duch postavy vytvořen jako zviditelnění procesu jejího vzniku*“.³³⁸ Masky tohoto představení jsou ve srovnání s porovnatelnými žánry balijského divadla abstraktnější, proslulé svojí elegantní jednoduchostí, která svou jemně vypracovanou stylizací značně překračuje i evropská měřítká. Obecně lze říct, že masky a maskovaná představení mají na Jávě druhořadý význam, protože nejpropracovanější a pravděpodobně nejstarší je zde loutkové divadlo *Wajang Goleg*, z něhož se živé divadlo maskovaných

³³⁷ Srov. GEERTZ 2000a, s. 135.

³³⁸ Emigh, In: NUNLEY – McCARTY (eds.), s. 326.

herců *Wajang Topeng* vyvinulo nejdříve v 18. století.³³⁹ Kromě divadla maskovaných herců se z původního loutkového divadla se vyvinulo také (na Západě patrně nejproslulejší) javánské stínové loutkové divadlo *Wajang Kulit*, poprvé zmíněné v 11. století.³⁴⁰

Témata živého, loutkového i stínového divadla vycházejí na Jávě doslovněji než na Bali z indických eposů *Mahábháraty* a *Rámajá-ny*. V jejich zřetelné symbolické nadstavbě je lze považovat za „pouhou dramatizaci subjektivní zkušenosti jedince (...): hlavním účelem wajangu je podat obraz vnitřního myšlení a citů, dát vnější formu vnitřnímu citu. (...) *Wajang je například plný války a tato válka, která se znovu a znovu opakuje, má skutečně představovat vnitřní válku, která trvale probíhá v subjektivním životě každého člověka mezi jeho podstatou a jeho vytříbenějšími podněty*“.³⁴¹ Symbolika javánských představení tedy v typickém rozpětí vnitřního a vnějšího světa odráží věčné napětí mezi dobrem (ušlechtilostí) a zlem (hrubostí). Poněkud odvážněji lze tvrdit, že i samotný princip loutkohry vyjadřuje něco ze sebekontroly, kterou Javánec řídí a zvládá své prožitky a emoce. Podstatou stínového divadla je paradoxní vztah mezi rubem a lícem, vnitřkem a vnějškem, pohledem z nitra „jeviště“ a pohledem z „obecenstva“ – mezi niternou podstatou a jejím pozorovatelným odrazem. V tomto smyslu je javánské divadlo náboženským obřadem³⁴² a současně médiem, skrze které se, tak jako na Bali, specifickými prostředky ustavuje a obnovuje jedinečné, kulturně definované pojetí identity, individuality a „já“.

Je třeba nicméně dodat, že obdoba javánského loutkového i stínového divadla se přenesla i na Bali, kde se spolu s žánry *Cupak*,

³³⁹ Byť masky používané v tomto divadle prozrazují mnohem starší, patrně indický původ (Srov. LOMMEL 1972, s. 94).

³⁴⁰ Srov. tamtéž, s. 94-95, podrobněji viz např. KEELER 1987.

³⁴¹ GEERTZ 2000a, s. 160.

³⁴² To lze spatřovat už ve vztahu aktéra a loutek. Jeho „*naprostá kontrola nad loutkami je prý obdobou boží moci nad lidmi*“ (Tamtéž, s. 159). Lommel spatřuje původ loutkových her v představeních k počtě předků, v nichž loutkoherec měl funkci kněze (Srov. LOMMEL 1972, s. 95).

Calong Arang a *Topeng Pajegan* dodnes provozuje. Ve skutečnosti tedy jak Jáva, tak i Bali jsou hlavními centry této indonéské performativní tradice. Proto lze shrnout, že balijské *pojetí identity* v zásadě nevyklučuje javánskou *praxi identity*, obráceně to však neplatí – balijské divadlo posedlosti je s javánským konceptem identity v zásadě neslučitelné.

V marockém případě nelze souvislost mezi pojetím identity a praxí masek nastínit vzhledem k silnému a zcela dominantnímu postavení islámu, který ve svém důsledném monoteismu jakoukoliv hru s identitou přísně zavrhuje. V obecném smyslu lze však říct, že i absence masek může v tomto konkrétním případě odrážet a vyjadřovat specifické pojetí identity, jež nepřipouští možnost jejího výraznějšího pohybu jakýmkoliv směrem. Jistě není náhoda, že (z hlediska islámu poněkud nedůsledný) křesťanský monoteismus nedokázal přes své úsilí obdobný zákaz jakékoliv hry s identitou zcela prosadit a v důsledku toho se v Evropě dodnes zachovala praxe masek přinejmenším ve své ryze zábavní formě.

3.4.2. Okřídlená duše a zírající oči Kwakiutlů

Schopnost masek vypovídat, jak která kultura zachází s identitou člověka, individualitou jedince a spoluvytváří prožitek „já“, lze ukázat též na příkladu Kwakiutlů, Sališů, Nutků a dalších indiánských kmenů kulturní oblasti severoamerického Severozápadu.³⁴³ Jak ve svém příspěvku³⁴⁴ podrobně rozvádí Stanley Walens, jenž se jako jeden z mála badatelů explicitně věnuje souvislosti masek s pojetím identity, Kwakiutlové pojmají (podobně jako my) identitu jakékoliv živé bytosti jako spojení fyzického tvaru či vnější tělesné schránky s vnitřní (vtělenou) duší. Nicméně rozdíl mezi vnějším povrchem a vnitřním obsahem, jenž tuto formu oživuje, má

³⁴³ Masky, jejich sociálně-kulturní kontext i celá výtvarná kultura těchto kmenů jsou tématem celé řady monografií – z těch nejklasičtějších viz např. HOLM 1965, STEWART 1967, MALIN 1994.

³⁴⁴ Walens, In: CRUMRINE – HALPIN (eds.) 1983, s. 70-78.

zásadní význam pro rituální představení masek, ve kterých už se jejich pojetí s naším výrazně rozchází. Každá živá bytost má sice dvojí přirozenost ve formě tělesného zevnějšku a vnitřní síly, ale obě tyto složky lze různě zaměňovat a kombinovat, protože každá z obou částí identity jakékoliv bytosti může být snadno nahrazena odpovídající částí identity bytosti jiné. *„Takže, ať už prodělá změnu tvar schránky nebo duše v této schránce přebývající, identita bytosti se změní. Transformace zahrnuje změnu vždy jednoho, nikdy však obou faktorů, jež vytvářejí identitu – buď tváře, nebo duše.“*³⁴⁵ Pokud si tedy člověk nasadí masku, ztratí vnější část své identity, jež je nahrazena jinou, alternativní vnější schránkou, kterou oživí a naplní svojí duší. Masku se tedy stává reálnou složkou výsledné identity – *nezakrývá ani nepředstírá, nýbrž mění.* To bývá zvláště zřejmé i tím, že maska se sama o sobě nevnímá jako kompletní, ale pojí se s nejrůznějšími přídavnými prvky, jež vyjadřují „druhou kůži“, jako je cedrová kůra, deka s motivem cedru nebo kůže zvířete. *„Lze tedy říct, že maska je formou lapače duší. (...) Masku přikrývá obličej svého nositele, a ten se tak stává obyvatelem, obsahem, duší masky.“*³⁴⁶ Masky Severozápadního pobřeží jsou tedy výjimečné v tom, že jako schránky na duše svých nositelů nevyklučují původní lidskou tvář ze svého projevu a nenahrazují ji – nejsou ve vztahu k tváři vnímány jako protikladné či s tváří neslučitelné. *„Protože duše je chápána tak, že žije v těle pod tváří, skutečná tvář tanečnicka může být v rozhodujících okamžicích tance odkryta, aby tak vyjadřovala, že tanečník je duší masky, kterou nese, že on a jeho maska tvoří jedinou entitu.“*³⁴⁷ Pokud si tedy člověk nasadí masku, jeho vlastní tvář (zevnějšek) se stává vyjádřením a projevem jeho duše, jež se tak stává obsahem (duší) masky.

³⁴⁵ Walens, In: CRUMRINE – HALPIN (eds.) 1983, s. 73.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 75.

³⁴⁷ Tamtéž.

Toto pojetí identity a možností její proměny je navíc například v životním názoru Kwakiutlů rozvinuto tím, že i samotné lidské duše (přebývající v různých proměňujících se vnějších schránkách, jež spoluutvářejí momentální identitu) mají své individuální masky. Kwakiutlové jsou přesvědčeni, že přestože jsou lidské duše nehmotné a neviditelné, částečně se projevují v ptačí formě, v podobě sýců. Každý jednotlivec má někde na světě určitého konkrétního sýce, který je jeho projevem jeho vnitřní životní síly, přesněji řečeno „maskou jeho duše“.³⁴⁸ Nedlouho před smrtí každý člověk, jak Kwakiutlové věří, uslyší tohoto sýce zavolat své jméno.³⁴⁹

Kromě masek používají Kwakiutlové ke své mimořádně rozvinuté práci s identitou čelenky, jež se od masek v zásadě odlišují tím, že zatímco maska vyjadřuje *současné* vtělení (lidské duše do nové tělesné schránky), čelenka - která nebývá nošena v momentu proměny, nýbrž v jejích mezifázích - ukazuje *minulé* či *budoucí* vtělení. „Čelenky vyjadřují odhozenou tvář a kůži, jež jedinec právě ztratil při své konverzi z duchovní bytosti v lidskou. (...) Když je nasazena čelenka, odkrytá lidská tvář je právě sama podobou ztělesněné bytosti; její duše se nachází její hrudi a ve viditelné podobě sýce.“³⁵⁰

Snadnost a lehkost těchto proměn identity je u Kwakiutlů, ale i jiných kmenů této kulturní oblasti navíc vyjádřena častým používáním transformačních masek, jež v průběhu rituálu samy o sobě nejrůznějšími technicky velmi důmyslnými způsoby *proměňují* či *odkrývají* spolu s identitou svého nositele svoji vlastní identitu.³⁵¹

³⁴⁸ To se projevuje i v etymologii, kde termín pro „sýce“ a „člověka“ je v jazyce Kwakiutlů odvozen ze stejného kořene. Stejný motiv se často vyskytuje i ve výtvarných artefaktech, v nichž lidské postavy mají malé tváře sýců (duší) zasazené v hrudi, v otevřených ústech nebo – ve formě jakési čelenky – posazené mezi ušima.

³⁴⁹ Jak je vyjádřeno už v samotném názvu proslulé novely, jež velmi autenticky přibližuje zanikající kulturu a každodenní život Kwakiutlů *I Heard the Owl Call My Name* kanadské spisovatelky Margaret Craven z roku 1967 (čes. vyd. *Slyšel jsem souvu zavolat své jméno* z roku 1984, 1996 a 2006).

³⁵⁰ Walens, In: CRUMRINE – HALPIN (eds.) 1983, s. 75.

³⁵¹ V tomto smyslu lze odmítnout názor Marka Webbera a jeho spolupracovníků, že všechny masky jsou ze své podstaty transformační a jako označení typu masky je tudíž

Tyto masky jako by vyjadřovaly, že „*vitalita protikladu spočívá v síle paradox, jenž je jeho transformátorem. Proměnlivá povaha věcí viditelných i neviditelných, mnohoznačný a iluzivní status zevnějšku není nikde jinde tak přímo vyjádřen (...)*“.³⁵² Tento typ masek se zdaleka neomezuje jen na kulturní oblast amerického Severozápadu, ale můžeme jej v různých variantách a technikách provedení nalézt po celém světě.³⁵³ U severozápadních kmenů byly transformační masky vytvořené z pohyblivých, nejčastěji dřevěných částí připevněných na panty a ovládaných nositelem masky pomocí provázků či řemínků, čímž se dosahovalo neobyčejně přesvědčivých efektů srovnatelných snad jen s obdobně rozvinutou iluzivností evropského barokního divadla. Jak básnicky vyjádřil Lévi-Strauss, tato „*hra provázků, řemínků a závěsů dovoluje ústům, aby se vysmála hrůzám novice, očím, aby vyplakaly svou smrt, hrdlům, aby to vyzvrátila*“.³⁵⁴ Některé z těchto masek se tak ve svém efektu „*otevírají jako okenice a odhalují druhou či dokonce třetí tvář, jiné mají pohyblivé čelisti atd.*“³⁵⁵ Jedním z typických příkladů je maska kanibalského Havrana s prodlouženými křídly, který na první pohled vyjadřuje sílu a všudypřítomnost smrti. Svalstvo jeho těla má podobu lidské tváře jako obrazu vtělené duše, jež masce poskytl nositel masky. Když se však maska otevře, její vnitřní strana odkryje další masku v podobě lidské tváře s pozdviženými rukama v šamanském gestu léčení a hlava kanibalského Havrana se ocitne nad touto vnitřní tváří jako její vnější čelenka.³⁵⁶

tento pojem neadekvátní (Srov. Webber – Stephens – Laughlin, In: CRUMRINE – HALPIN /eds./ 1983, s. 212).

³⁵² NAPIER 1986, s. 22.

³⁵³ Za transformační masky nemusíme považovat pouze masky mechanické. Jsou to i ty masky, které mění svoji identitu podle úhlu svého natočení vzhledem k divákovi, jako je tomu např. u tradičních korejských masek (Srov. Emigh, In: NUNLEY – McCARTY /eds./, s. 213), ale i ty, jejichž jednotlivé prvky – velmi často atributy dvou bytostí – jsou v určitém dynamickém vztahu, například minulého a budoucího nebo příčiny a následku (Srov. HLAVÁČOVÁ 2007, s. 40-41; Jiroušková, In: OBUCHOVÁ /ed./ 2001, s. 28-29).

³⁵⁴ LÉVI-STRAUSS 1996, s. 37.

³⁵⁵ PERNET 2006, s. 72.

³⁵⁶ Walens, In: CRUMRINE – HALPIN 1983, s. 76.

Obecně řečeno, transformační masky - jejichž účelem není podle Pernetu ani tak oživovat konkrétní postavy a bytosti, jako spíše celé mytické děje a události³⁵⁷ - jsou důkazem nutnosti nahlížet celý proces zacházení s identitou, jenž se v průběhu maskovaného představení odehrává, na třech úrovních současně – totiž na úrovni nositele, obecenstva i masky samotné. Praxe identity se tu odehrává především v *modu hraní role*, a to na dvou (v případě vytržení diváků) až třech úrovních současně. Z hlediska *personifikačních figur* lze shrnout, že oproti balijskému pojetí nejsou indiánské masky Severozápadního pobřeží vnímány jako *tváře* či *masky na masce*, nýbrž jako *tváře na tváři*. Tyto masky *nepředstírají* cizí ani *nezakrývají* vlastní identitu, nýbrž se pohybují v širokém kontinuu mezi *figurou, jež mění identitu*, *figurou, jež odkrývá* či *odhaluje identitu* a *figurou, jež* (jak vyjadřuje představa sýců jako masek individuálních lidských duší) *vyjadřuje, uchovává* či *chrání* identitu. Všechny tyto tři figury ze sebe velmi volně a přirozeně vyplývají a přechod mezi nimi je mnohdy prakticky nepostřehnutelný. Oproti balijskému případu se tato praxe identity zásadně liší v přesvědčení o existenci individuální, jedinečné a nezaměnitelné identity každého člověka, která se spolu s maskou podílí na výsledné podobě (proměněné, odkryté či vyjádřené) identity a kterou lze dokonce zachytit v jejím pozorovatelném ptačím projevu.

Nyní se však kromě vztahu masky k tváři a identitě nositele zaměříme na jeden konkrétní výrazový atribut masek Severozápadního pobřeží, který lze různě interpretovat, a pokusíme se jej vylo-

³⁵⁷ Srov. PERNET 2006, s. 72-74. Tak například transformační maska, jejíž vnější tvář má podobu jelena a vnitřní podobu lidskou, odkazuje k mýtu, podle kterého byl jelen původně člověkem, ale kvůli svému záměru usmrtit syna jednoho z božstev byl proměněn do své současné podoby. „V jiných případech mohou tváře masky vyjadřovat dva stavy myslí jedné a téže postavy – takže maska, která, když je zavřena, zobrazuje rozrušeného předka se svými rivaly, bude po svém rozevření ukazovat téhož předka s pocitem radostného vítězství a rozdávacího dary. V ještě jiných případech maskovaný tanec nepřipomíná přímo příhody mytické postavy, jako spíše oživuje tanec věnovaný předkovi mytickou bytostí, s níž byl v kontaktu.“ (Tamtéž, s. 74).

žit z hlediska kulturně specifického pojetí identity, individuality a „já“.

Claude Lévi-Strauss si ve svém již zmiňovaném slavném rozboru výtvarných prvků masek *swaihwé* (*xwéxwé*) a *dzonokwa* kmenů Kwakiutlů, Sališů a Nutků a v jejich interpretaci pomocí strukturálně komparativní mytologie³⁵⁸ všímá pozornosti, jaká je v těchto maskách věnována očím a různým aspektům zraku a pohledu. Některé masky mají běžné škvíry pro oči, jiné mají oči přimhouřené, zaslepené či překryté, jiné naopak zveličené či dokonce odstávající a vypouklé, vyvalené nebo doslova na stopkách. Podle některých interpretů³⁵⁹ tento důraz na oči v maskách oblasti Severozápadu vyjadřuje různé aspekty zraku, přesněji řečeno zrakových schopností, které mají ikonografický význam spojený s mytologickým původem či funkcí příslušných masek - masky s normálními škvírami pro oči vyjadřují běžný pohled a zrak, masky s očima zaslepenýma vyjadřují usebrání, pohled dovnitř, introverzi, snění či vzpomínání, ale také slepotu či oslnění. Masky se zvýrazněnýma očima mohou vyjadřovat nadpřirozené vizuální schopnosti, jako je jasnozřivost, jasnovidnost, schopnost vidět ve tmě, do velkých vzdáleností či do budoucnosti, nenechat se oslnit nebo „přitáhnout“ pohledem vzdálené věci³⁶⁰. Tato dualita opačných směrů pohledu či zrakových schopností je mnohdy zvýrazněna tím, že takovéto „vidoucí“ a „nevidoucí“ masky tvořily občas komplementární pár, který se v průběhu představení na jedné a téže tváři vystřídal, nebo dokonce tím, že „vidoucí“ maska byla vložena do „nevidoucí“ a spolu tak vytvářely specifický typ transformační masky, která – sejmutím vrchní masky z vnitřní – v průběhu představení zázračně otevřela oči a „prohlédla“.

³⁵⁸ LÉVI-STRAUSS 1996.

³⁵⁹ Srov. ROSMAN – RUBEL 1995, s. 232.

³⁶⁰ Srov. tamtéž; LÉVI-STRAUSS 1996 s. 178-179.

Přesnější je však konstatovat, že očím a zraku je věnována pozornost nejen v maskách, ale v celé vizuální kultuře těchto kmenů – kultura oblasti amerického Severozápadu je doslova protkána pohledy a upřenou pozorností, jak si povšiml a velmi názorně vyjádřil už Josef Čapek. „*Oko, protaženě skreslené, avšak nevytřeštěné a vážné, bývá nejdůležitějším motivem ornamentu; otevřeným pohledem (...) zdá se ustavičně vyzárati z každého tvaru, každé věci, zdá se množovati a do nekonečna se vynořovati z manýrovitě podaných kloubů a vyčnělin, které, třebaže okem nejsou, opakují něco z jeho zíravě čarujícího pohledu.*”³⁶¹

Zatímco o oku můžeme mluvit jako o základním výtvarném motivu, který vytvářel jakési ohnisko vizuální kultury těchto kmenů, zcela specifické vyjadřování trojrozměrnosti a perspektivy (pro které už Franz Boas zavedl pojem „split representation“ - *půlené zobrazení*) lze označit za klíčovou výtvarnou metodu odrážející kulturně specifický náhled na svět. *Půlené zobrazení* zobrazuje čelní pohled symetrickým složením dvou profilů, respektive boční profily (hloubku zobrazovaného) vytváří symetrickým rozložením čelní plochy.³⁶² Metoda půleného zobrazení je „*v malbě či kresbě pouhým rozšířením postupu, jenž se přirozeně prosazuje v případě trojrozměrných předmětů, na rovné plochy*“³⁶³, jak je zvláště názorně vidět na charakteristických truhlách či krabicích Kwakiutlů i jiných kmenů oblasti Severozápadu. Všechny strany truhly jsou totiž současně zobrazovány na každé její jednotlivé straně, jak by se nacházely v jedné rovině.³⁶⁴ Zvíře, jež bývá zpravidla na takové truhle zobrazené, se tak divákovi ukazuje, „*jako by bylo viděné současně shora, zdola, zevnitř i zevně. S podivuhodnou směsí konvence a realismu ho chirurg – umělec svlékl z kůže*

³⁶¹ ČAPEK 1996, s. 282.

³⁶² Podrobně viz např. LAYTON 1999, s. 173-180 nebo Rosman – Rubel, In: MORPHY – PERKINS (eds.) 2006, s. 339-357.

³⁶³ LÉVI-STRAUSS 2006, s. 226.

³⁶⁴ Walens, In: CRUMRINE – HALPIN 1983, s. 74.

a vykloubil ho (...), aby rekonstruoval novou bytost shodující se ve všech bodech své anatomie s rovnostěnným povrchem a vytvořil objekt, který je zároveň truhlicí i zvířetem a také zároveň jedním nebo mnoha zvířaty a člověkem“.³⁶⁵ Podle Lévi-Strausse je „tento přehnaný dar syntézy, tato téměř přeludná schopnost pozorovat jako podobné všechno to, co ostatní lidé chápou jako odlišné“³⁶⁶, charakteristickým znakem a výrazem životního názoru (world view) kultur oblasti amerického Severozápadu, jenž se projevuje prakticky ve všech oblastech jejich života, myšlení a tvorby. Jednotící či sjednocující dualita zobrazeného (viděného, přivráceného) a nezobrazeného (skrytého, odvráceného) jako by se proměňovala a rozšiřovala mimo jiné též na dualitu biologické a sociální osoby, individuality a kolektivity, společenství a hierarchie.³⁶⁷ Nevypovídá tak všudypřítomné soustředění se na aspekty zraku a směry a úhly pohledu ve výtvarném umění indiánů Severozápadního pobřeží něco podstatného o jejich specifickém pojetí osoby, individuality a „já“ v rámci kolektivního celku?

Jak ve své slavné knize názorně vylíčila Ruth Benedict v návaznosti na terénní výzkumy svého učitele Franze Boase³⁶⁸, kultury oblasti Severozápadního pobřeží byly extrémně orientované na společenskou prestiž a toto úsilí o získání či udržení respektu bylo hlavním motivem jejich dynamického, soutěživého životního stylu založeného na paradoxním spojení krajního individualismu se snahou naplňovat společenské očekávání. „*Chování obyvatel Severozápadního pobřeží vždy a ve všem určovala nutnost předvádět vlastní velikost a zdůrazňovat podřadnost rivalů. K tomu sloužilo bezuzdé vychvalování sebe sama a nesčetné posměšky a urážky na adresu protivníků. (...) Pro Kwakiutly byl stejně důležitý strach ze zesměšnění jako urážlivý výklad událostí. Uznávali*

³⁶⁵ LÉVI-STRAUSS 1996, s. 38.

³⁶⁶ Tamtéž.

³⁶⁷ Srov. LÉVI-STRAUSS 2006, s. 228.

³⁶⁸ Viz BENEDICTOVÁ 1999, s. 136-170.

pouze jednu škálu citů: tu, která osciluje mezi vítězstvím a hanbou. Přitom hospodářská směna, manželství, politický a náboženský život byly udržovány v chodu právě za použití urážek. Každá nehoda pro postiženého znamenala hanbu. Muž, jemuž sekera sklouzla tak, že si poranil nohu, se této hanby musel okamžitě zbavit. Komu se převrátila kánoe, podobně si tuto urážku musel ‚setřít z těla‘. Ostatním bylo nutné za každou cenu zabránit, aby se takové příhodě smáli. Standardním řešením (...) bylo rozdávání majetku. Postižené zbavilo hanby a vrátilo jim pocit nadřazenosti (...)”³⁶⁹ Při těchto tzv. *potlačích* hostitel rozdával či rovnou ničil svůj majetek, aby před hosty dokázal svoji movitost. Pokud se hosté nechtěli nechat urazit, měli sami uspořádat *potlač*, při kterém rozdali či zničili ještě více majetku než jejich hostitel.³⁷⁰

Lze tedy formulovat opatrný závěr, že právě všudypřítomná rivalita a soutěžení - nikoliv o majetek, ale o společenskou prestiž - se může odrážet v pozornosti, jakou tito indiáni věnovali ve svém výtvarném projevu očím a pohledům.³⁷¹ Jedinec zde byl někým, kdo je neustále sledován, posuzován a hodnocen, kdo musí trvale budít nějaký dojem a současně posuzovat, hodnotit ostatní a podle jejich úspěchů a neúspěchů okamžitě přizpůsobovat své chování. Jedinec byl do značné míry stvořen z pohledů vrhaných z různých stran a sám se na této společnosti doslova protkané pohledy aktivně podílel. Oči jako základná výtvarný motiv tak mohou vyjadřovat všudypřítomný pohled veřejnosti, kterému jsou jedinci vystaveni a ve kterém musejí (a současně chtějí) uspět.

To by dokládalo, jak hluboce se základní hodnoty, představy a životní orientace určité kultury (jako je např. právě pojetí identity jedince) zapisují do podvědomí jejích členů a projevují se ve zdán-

³⁶⁹ BENEDICTOVÁ 1999, s. 164-165.

³⁷⁰ Podle kulturně-ekologických výkladů měl *potlač* přes svou zdánlivou absurditu řadu zjevných či skrytých funkcí - mimo jiné zajišťoval dynamickou sociální rovnováhu (díky níž se společnost vyhýbala stratifikaci, jež by ústila do státního zřízení) v přírodním prostředí s nadbytkem zdrojů.

³⁷¹ Srov. ROSMAN – RUBEL 1995, s. 235.

livě nesouvisejících rysech jejich utilitárních, uměleckých či rituálních artefaktů - například masek.

3.4.3. Přívěšky inuitské identity a evropské svátky těla

Posledním případem, na němž si podrobněji předvedeme praxi identity prostřednictvím maskovaných představení, je varianta, kterou jsme v typologii základních personifikačních figur formulovali jako proces, kdy maska *odkrývá* či *odhaluje* pravou identitu - není tedy vnímána jako pouhá *maska*, nýbrž *pravá*, skutečná *tvář* na pouhé *masce*, kterou je vlastní lidská tvář. Právě tento způsob práce s identitou je pravděpodobně nejvzdálenější a nejméně pochopitelný současnému západnímu pojetí individuality, přestože - jak uvidíme - toto pojetí (a s ním spojená maskovaná představení) mělo i v evropské kultuře ještě donedávna významné místo. Nejprve si však toto pojetí přiblížíme na příkladu velmi vzdáleném našemu kulturnímu kontextu.

Podobně silnou a interpretačně bohatou výpovědní hodnotu, jakou jsme si předvedli u Balijců, Javánců a Kwakiutlů, vykazují masky Inuitů³⁷². Inuitské masky, jejichž největší část dochovaná v muzeích (posbíraná mezi rokem 1877 a 1900) pochází z Aljašky, vždy přitahovaly pozornost západních badatelů³⁷³ svojí propracovanou výtvarnou stránkou, která je o to nápadnější, že se rozvinula v přírodním prostředí chudým na dostupné a využitelné materiály. Na druhou stranu lze tento aspekt inuitských masek uvést do souvislosti s obdivuhodnou technologickou vynalézavostí, která Inuitům umožnila dlouhodobě prospívat v drsných podmínkách Aljašky, severního pobřeží Kanady a Grónska, daleko za severním

³⁷² K zjednodušení zde používáme výhradně etnonyma *Inuité* pro obyvatele Grónska, Kanady i Aljašky, přestože (na rozdíl od obyvatelů Kanady a Grónska, kteří před pojmem *Eskymáci* preferují pojem *Inuité*) se původní obyvatelé Aljašky dělí na *Yupiky* a *Inupiaty*, jež se souhrnně označují jako *Eskymáci* (podle novější etymologické teorie není tento pojem z jazyka Algonkinů vnímán pejorativně, neboť nemusí znamenat „jedlík syrového masa“, nýbrž spíše „hovořící jazykem cizí země“).

³⁷³ K inuitským maskám nejpodrobněji viz zejména RAY 1981 a WALLEN 1990.

polárním kruhem. „*Jak své zbraně a lovecké nástroje zdobili rytinami k poctě a potěše duší lovených zvířat, umění se (...) pro Inuity stalo součástí lovecké technologie.*“³⁷⁴ Materiální vynalézavost nezbytná k přežití se tak u Inuitů nedělitelně prolínala s propracovaností jejich duchovní kultury. Inuitské masky tento vztah velmi názorně vyjadřují. Rozmanitost a pestrost tvarů masek, jež bývaly vyřezávány z naplaveného smrkového nebo topolového dřeva, je ještě umocněna množstvím přídatných detailů (zejména mušlí, per, kostí i vyřezávaných dřevěných součástí ve tvaru lidských i zvířecích postav či částí těla), které jsou připevněné či přivěšené k bočním stranám masky a „*vytvářejí efekt energické, někdy až matoucí expanze směrem dopředu. Jádrem masky může být úplně ploché, ale celkový účinek je zcela trojrozměrný, protože přídatky rozbíjejí její plochu.*“³⁷⁵ Podobně jako masky oblasti amerického Severozápadu lze i některé inuitské masky označit za transformační (byť nedosahují takové složitosti jako např. u Kwakiutlů), protože někdy mají na pantech zavěšené nebo otočné prvky, které lze otevírat a zavírat a odkrývat tak rozmanité aspekty masky.

Inuitské masky v zásadě rozdělít do dvou základních typů – *inua* a *tungat*.³⁷⁶ Masky *tungat* měly moc škodit a proto byly považovány za krajně nebezpečné a vyhrazené šamanům. Jejich typickým rysem byla kromě zašpičatělé hlavy celková dynamická asymetrie vyjádřená zejména zkroucenou tváří a zkřivenými ústy. Tyto masky představovaly duchovní pomocníky šamanů v podobě zvířat, základních duchů i specifických duchů míst a nemocí a v důsledku toho měly většinou formu polymorfních bytostí, jež se ukazují v mnoha různých aspektech – „*v jediné masce tak může být zobrazeno i několik duchovních pomocníků.*“³⁷⁷ Směrem od

³⁷⁴ PENNEY 1994, s. 238-239.

³⁷⁵ WERNESSE 2000, s. 149..

³⁷⁶ Srov. LOMMEL 1972, s. 125; WERNESSE 2000, s. 309, 149.

³⁷⁷ LOMMEL 1972, s. 125. Teoretik umění Hope B. Werness k typu masky *tungat* připojuje i masku, jejíž prostřednictvím si sám šaman, častěji však někdo jiný, pro tuto úlohu

severu k jihu výtvarná propracovanost a složitost masek *tungat* narůstala, bývaly k nim přidávány další části v podobě ráků z peří, barvené kousky dřeva nejrůznějších tvarů a velikostí a spousta symbolicky a magicky významných detailů. Vzhledem k funkci masek *tungat* lze jejich personifikační úlohu vyjádřit tak, že šlo o prostředek *změny* identity (v performativním *modu posedlosti*), jež byla nezbytnou schopností uznávaného inuitského šamana. Vzhledem k silnému emočnímu a psychickému účinku, který tyto masky bezpochyby měly na šamanovy „klienty“ a pacienty, je však výstižnější umístit je do kontinua mezi figurou *změny identity* a *zakrytí (předstírání) identity* – maska působila jak v *modu posedlosti*, tak i v *modu hraní role*, v případě, že trans nebyl nutný a šamanovi např. k léčbě stačily jeho lékařské či psychologické znalosti. Masky *tungat* tedy pravděpodobně vedle své schopnosti vyvolat trans a změnit identitu svého nositele mohly být i prostředkem ryze vnějšího účinku.

V souladu se závěrem mnohých badatelů (D. Holland, M. Miller aj.), že v málokteré kultuře najdeme jedno jediné pojetí identity, individuality a „já“ (a tedy ani jedinou, od tohoto pojetí se odvíjející praxi masek), druhý, realističtější typ masky zvaný *inua* zacházel s identitou odlišným způsobem. Vůči předchozímu, děsivě apotropaickému typu masky *tungat* byl samotnými Inuity do značné míry vnímán jako protikladný zejména svým bezprostředním blahodárným vlivem. Funkce této masky se odráží v jejím samotném označení, které stojí za podrobnější rozbor, protože vyjadřuje klíčový termín inuitského životního názoru, obrazu světa a pojetí identity.

Pojem *inua* se často do indoevropských jazyků překládá jako „duše“, tento termín však není nejvhodnější vzhledem k tomu, že Inuité vedle pojmu *inua* znali koncept duše, jenž se s pojmem *inua*

zvlášť pověřený, zobrazoval, znázorňoval a interpretoval svou (respektive šamanovu) duchovní cestu (Srov. WERNESS 2000, s. 100).

zcela nekryl a naopak byl do značné míry podobný tomu, jak se pojem duše nejběžněji chápe a používá v euroamerické kultuře – tedy jako určitá podstata či esence individuality, jež je (ať už ve spánku, bezvědomí či okamžiku smrti) oddělitelná od individuálního těla, které oživuje. Podle Inuitů je každý jedinec složen z těla, duše a jména. Zatímco tělesný aspekt individuality po smrti zaniká, duše i jméno trvají. Žijící člověk je naplněn spoustou rozmanitých, různě velikých „dušiček“ spojených s jednotlivými částmi těla, jež „vytvářejí celkovou životní sílu člověka, která vyzařuje jeho ústy. Když člověk zemře, přestane proto dýchat.“³⁷⁸ Zatímco v průběhu života je individuální duše člověka rozdělena na tyto jednotlivé dušičky, jež podmiňují jednotlivé tělesné funkce, po smrti se tyto dušičky spojí v jednu jedinou duši, která se pak vydává na posmrtnou cestu, aby zhruba po roce (s pomocí pozůstalých, kteří z toho důvodu dodržují početná příkázání a tabu) se mohla zhmotnit a opět tak nabýt svou původní tělesnou podobu ve věčných lovištích, kde se shledává a rozpoznává se svými předky.³⁷⁹ Dalším aspektem individuality bylo osobní jméno. „*Jméno se považuje za duši jména zesnulého, která zůstává na zemi.*“³⁸⁰ Zahrhovalo v sobě specifické dovednosti a charakter nositele. Když tento nositel jména zemřel, zpravidla dědil jeho jméno někdo z nově narozených, který tak prostřednictvím jména přejímal vlastnosti a schopnosti zemřelého. „*Mrtvý prý nedojde klidu a jeho duše se nemůže odebrat do země mrtvých, dokud po něm nepojmenují někoho jiného. S tímto přesvědčením souvisí strach vyslovit jméno nebožtíka, dokud není předáno někomu jinému. Mohlo by ztratit část své síly. Po smrti se jméno usadí v těhotné ženě a bě-*

³⁷⁸ RASMUSSEN 1998, s. 248. V rámci těchto „dušiček“ jednotlivých tělesných orgánů a funkcí existují tři největší duše, jež se nacházejí ve slabinách a v hrdle (Srov. tamtéž).

³⁷⁹ Lidé, kteří zahynou na moři, se dostávají do země mrtvých pod mořem, která je oblíbenější než země mrtvých v nebi, kam se dostávají ti, kteří zahynou na zemi. Nicméně člověk se po smrti snaží následovat své příbuzné, takže každý se snažil zpravidla zemřít jako jeho předci či příbuzní, aby se tak s nimi shledal na společném posmrtném světě - ať už pod mořem nebo v nebi (Srov. tamtéž, s. 249-250).

³⁸⁰ Tamtéž, s. 248.

hem těhotenství ji udržuje vnitřně čistou. Narodí se spolu s dítětem. Dítě při narození pláče (...), protože chce dostat jméno. Obyčejní lidé o tom nemohou rozhodnout sami, ale musí přivolat šamana nebo vědmu a jejich pomocní duchové jim jméno sdělí.“³⁸¹

Tento poměrně propracovaný (a v detailech jednotlivými informátory různě interpretovaný³⁸²) koncept individuality není však v sociálním životě Inuitů úplně podstatný. Přesněji řečeno, Inuité znají a respektují individualitu člověka, ale ta má v jejich životě méně důležitý význam než lidská socialita. To se zajímavě odráží i v gramatice jazyka *inuktitut*³⁸³. Zatímco evropské jazyky zpravidla vyjadřují osobu (například prostřednictvím zájmen) jako určitou „entitu, která má své určité rysy, záměry a která podněcuje akce, Inuité popisují osobu jako ‚prostor‘, v němž se vlastnosti a vztahy odehrávají“.³⁸⁴ Stejně tak v rámci sociálního života byla pozice jedince v kontextu celku a jeho vztahy k druhým lidem podstatně důležitější než jeho individuální charakteristiky. To se projevovalo v celkové vnímavosti a pozornosti jednotlivců vůči ostatním, kdy pláč či smích jednoho rychle rozplakal či rozesmál všechny kolem. Ve veřejném životě Inuitů tedy hrály individuální pocity, záměry a úvahy druhořadou roli.³⁸⁵ Z hlediska Shwederova a Bournova dělení bychom mohli inuitskou kulturu označit za typicky sociocentrickou, která si však (jak na tuto možnost upozorňuje D. Holland) zachovává i opačné, byť méně důležité pojetí individuality.

Dominantní a pro inuitskou kulturu zcela stěžejní pojetí identity je tedy vyjádřeno spíše v pojmu *inua*³⁸⁶, který lze spíše než za „duši“ považovat za jakousi vše prostupující duchovní podstatu. Slovo

³⁸¹ RASMUSSEN 1998, s. 294.

³⁸² Rozmanité varianty vztahu individuálních duší vůči *inua* u různých interpretů viz Oosten, In: COOTE – SHELTON (eds.) 1994, s. 115.

³⁸³ *Inuktitut* je souhrnný termín pro jednotlivé inuitské blízké příbuzné jazyky, kterými se hovoří zejména na území Kanady. Rozmanité jazyky aljašských Yupiků jsou odlišné a mezi inuitské jazyky se nepočítají. Jazyk aljašských Inupiatů nazývaný *inupiaq* se sice řadí mezi inuitské jazyky, ale nespadá pod jazyky *inuktitut*.

³⁸⁴ CRAPO 1996, s. 310.

³⁸⁵ Tamtéž.

³⁸⁶ V jazyce aljašských Yupiků *yua*.

inua je odvozeno z kořene *inu*, což znamená „lidský život“, a lze jej přeložit nejlépe jako „(toho, jeho či její) lidská bytost (bytnost)” či „(toho, jeho či její) osoba”.³⁸⁷ Vyjadřovalo tedy jakýsi lidský protějšek či ekvivalent lidství přítomný ve všech zvířatech, přírodních jevech, místech i věcech, který skrze neustálé převtělování prodělavá věčnou cirkulaci napříč všemi sférami a aspekty existence.

Všechna zvířata měla *inua*, neboli stejnou podstatu jako lidé a měla proto schopnost zjevovat se v jejich podobě (což je motiv hojně se vyskytující v inuitské mytologii). Aby se *inua* uloveného zvířete mohla navrátit tam, kde toto zvíře žilo (ať už do moře, do země či do vzduchu) a vtělit se do dalšího zvířete, jež se má teprve narodit a nechat se příště znovu ulovit, bylo zapotřebí vykonávat pravidelné rituály a dodržovat četná tabu bezprostředně následující po lovu i během zpracovávání masa. Všechna tato pravidla přitom odrážela základní představu (běžnou pro mnoho loveckých společností), že zvířata, na nichž jsou lovci závislí, lidi milují a pouze ze své náklonnosti k nim se nechávají ulovit. K tomu je však zapotřebí vykazovat patřičnou úctu vůči *inua* uloveného zvířete. Jedině tak bude moci tato směna těla za úctu lovce pokračovat i v budoucnu. Jakýkoliv prohřešek a zanedbání se dříve či později projeví jako neštěstí či smůla při lovu a vede ke strádání hladem.

Stejně tak předměty, místa či nebeské a atmosférické jevy měly *inua* (mnoho mýtů vyprávělo o jejich lidském charakteru). „*Pojem inua tedy vyjadřoval základní lidskou přirozenost celého vesmíru. Slunce i Měsíc, zvířata, rostliny atd., vše mělo stejnou duchovní přirozenost jako Inuité.*”³⁸⁸

Tuto základní přirozenost společnou všem bytostem, věcem i jevům vyjadřovaly masky typu *inua* svými zjevnými antropomorfními rysy či antropomorfními detaily, jež se prolínaly s typickými

³⁸⁷ Srov. Oosten, In: COOTE – SHELTON (eds.) 1994, s. 114; WERNESS 2000, s. 149-150; PENNEY 1994, s. 238-240.

³⁸⁸ Oosten, In: COOTE – SHELTON (eds.) 1994, s. 116.

atributy jednotlivých zvířat, věcí či přírodních jevů – drobné lidské tváře bývaly vsíté do kůže či pod peří, vyřezané na zádech, na prsou, vykukovaly ze zvířecích očí či úst nebo bývaly umístěné paralelně s atributem zvířete.³⁸⁹ *Inua* byla v této lidské formě zobrazována jako určitá základní životní síla či základní přirozenost každého jsoucna, která zůstává stejná ve všech svých projevech a inkarnacích a nikdy se nemění, pouze cirkuluje světem. Trvalá prostupnost a vzájemná zaměnitelnost jednotlivých forem existence byla základním tématem masek *inua*. Tyto masky *odkrývaly* pravou identitu či vnitřní podstatu společnou všemu a všem - prvotní identitu *inua* prostupující svět. Nasadit si masku *inua* tedy znamenalo zakrýt masku své zdánlivé individuality a odhalit tak svou původní sounáležitost. To lze doložit i faktem, že tyto masky nehrály důležitou roli při slavnostech, ve kterých bylo třeba rozdíly mezi jednotlivými třídami jevů udržet a zachovat - například ve svátcích mrtvých. Naopak při tanečních slavnostech, ve kterých šlo o zdůraznění vzájemnosti (ať už jednotlivých inuitských skupin či lidí, zvířat, duchů a předků) vyjadřovaly masky základní podobnost skrytou pod dodatečnou, vnější odlišností. „*Muži, ženy, zvěř i předkové - všichni přispívali k udržení koloběhu života a smrti. Oddělení těchto skupin dodržováním rituálních příkazů je základem přežití společnosti. Ale nasazením masky mohly být tyto strukturální hranice překročeny a protiklady sjednoceny. Zvíře, člověk i duch splynuli do jediné bytosti. (...) Rituální užití masek umožňovalo Inuitům obsáhnout protiklady, které strukturovaly jejich každodenní život.*”³⁹⁰

Oba typy inuitských masek *tungat* a *inua* tak v sobě odrážejí dvě pojetí identity, jež se v původní inuitské kultuře vzájemně nevyllu-

³⁸⁹ Původ těchto masek se může vázat k mýtu, kdy Havran poprvé uviděl člověka, jenž se právě vyloupnul z hrachového luskou – ohromený Havran překvapením rozevřel zobák až temeni hlavy, jako by si stahoval masku a tak se změnil v člověka (Srov. WERNESSE 2000, s. 149).

³⁹⁰ Oosten, In: COOTE – SHELTON (eds.) 1994, s. 132.

čují, nýbrž se doplňují v hierarchickém vztahu konkrétnějšího a obecnějšího úhlu pohledu – každý člověk má jedinečnou identitu, kterou je možné *zakrýt* či *proměnit* v identitu jinou, ale všechny tyto odlišné identity jsou v zásadě *projevy* jediné a nedělitelné, identické podstaty.

Maska jako nástroj *odkrývání* (společné) identity měla své významné místo také v evropské lidové kultuře. Velká středověká města (zejména směrem k jihu Evropy) žila až čtvrtinu roku nejrušnějšími svátky a oslavami karnevalového typu, z nichž jedním z nejvýznamnějších byl *karneval* v úzkém slova smyslu³⁹¹ Prosazením čtyřicetidenního křesťanského půstu před Velikonocemi se tyto původně jarní svátky přesunuly do druhé poloviny zimy jako vyvrcholení zimních zábav a zvyků.

Venkovské masopustní tradice, jak je známe v jejich současné podobě například z českého prostředí, vznikly teprve dodatečně smísením původního staroslovanského základu jarních svátků s karnevalovou kulturou, která s k nám šířila hlavně z německého a italského městského prostředí³⁹² prostřednictvím měšťanů a šlechty a která měla svůj původ v obdobných svátcích antického světa (například bakchanálií, saturnálií či luperkálií). První zprávy o masopustech u nás pocházejí až ze 14. století (například od Petra Chelčického) a výhradně jde o městské, studentské a dvorské zábavy. Zřejmě teprve v průběhu 18. století „*masopustní maškarní průvody a hodokvasy (...) smíšené s postavami italské komedie a šlechtických masopustů, přešly rychle z měst i na vesnici, kde se nově utvářely a hluboko tradičně zakořenily*“.³⁹³ Mnohost rozličných a ne zcela snadno identifikovatelných postav (masek) současného venkovského masopustu, které se spolu dále velmi volně

³⁹¹ Z italského *carnevale*, tedy doslova „maso pryč“ či „sbohem maso“, v češtině *masopust*, *fašank*, *šibřínky* či *ostatky*.

³⁹² Mezi nejslavnější evropské karnevaly dodnes náleží především basilejské, benátské, norimberské, kolínské a mnichovské, ale i celá řada dalších (Srov. Holubová, In: OBUCHOVÁ /ed./ 2001, s. 14).

³⁹³ Tamtéž, s. 15-16.

mísí, vyplývá právě z rozmanitosti zdrojů, ze kterých venkovský masopust pochází.³⁹⁴ V samotných městech se od 16. století objevuje silná kritika zejména ze strany protestantských církví, ale i světských vrchností, která v 18. století definitivně ukončuje divoké masopustní řádění. „*Masopust byl sice zcela zakázán jen v přísně protestantských oblastech, ale všude prodělal z nejrůznějších důvodů proměny, všude se z něj stal umírněný svátek.*“³⁹⁵ Nejzávažnějším důsledkem těchto změn bylo, že masopust postupně přestal být svátkem všech stavů (kostely a kláštery se svátku uzavřely a také šlechta je začala slavit výhradně mezi sebou) a jednotlivé sociální skupiny a třídy začaly pořádat masopust odděleně.³⁹⁶ Tím došlo k rozbití původního smyslu svátku, který se tak v mnohých oblastech Evropy definitivně z města vytratil a přenesl se na venkov.

Pro smysl původního městského masopustu je klíčové, že „*nebyl svátkem jedné skupiny, na který nebyli zváni druzí. Byla to lidová slavnost, kterou si sami sobě dávali chudí a bohatí, mladí i staří, muži a ženy, přičemž současně byli diváky i aktéry. Iniciátorem a organizátorem masopustu často byla mládež nebo řemeslníci, lid' se ale velmi rychle chopil pořádání a organizování celého svátku. Tomu odpovídala skutečnost, že aktivity spojené s masopustem nevycházely z kostela, radnice či cechovního domu, ale z náměstí, z místa, kde se setkával prostý lid, přičemž zaplavil a*

³⁹⁴ Podle Jitky Staňkové například dva typy „židů“ v masopustních maskách – jednak v podobě typologizované až karikované postavy komického typu a jednak v podobě důstojných, vážných a mlčenlivých postav – pocházejí z etymologické přesmyčky *dziad* („děd“ neboli „předek“) na *žid*. První postava „žida“ je tedy pravděpodobně městského původu, druhá patrně pozůstatkem pohanských svátků spojených s návratem předků (Srov. STAŇKOVÁ – BARAN 1998, s. 28-29). Motiv Dionýsa či Bakcha v masopustních průvodech může pocházet částečně z městského prostředí navazujícího na antickou tradici, ale částečně ze samotné Thrákie a Malé Asie (odkud tato postava přešla do řecké tradice), které byly obsazeny Slovy, a mohla se tak zachovat už ve venkovských oslavách. Doložitelně se však tato postava u nás šíří z města (kam se dostala asi až v 16. století) na venkov v 19. století (Srov. tamtéž, s. 24). Zde se dodatečně smísila s postavou italské komedie dell'arte harlekýnem či šaškem a často se dnes na venkově označuje termínem „paňáca“ (Srov. srov. Holubová, In: OBUCHOVÁ /ed./ 2001, s. 18). Naopak zvířecí masky (zejména koně, medvěda, kozla a tura) lze považovat za velmi staré a původní (Srov. LANGHAMMEROVÁ 2004, s. 28-31).

³⁹⁵ VAN DÜLMEN 2006, s. 153. Srov. Poppi, In: MACK (ed.) 1994, s. 211-215.

³⁹⁶ Srov. VAN DÜLMEN 2006, s. 154.

ovládl všechny ulice a veřejné budovy".³⁹⁷ Masopustu se rovným dílem účastnili bohatí měšťané i chudina, šlechta a církve a svátek tak vyplnil všechny úrovně městské sociální struktury a hierarchie, které tímto způsobem smetl a nastolil dočasnou rovnost založenou na sociální i prostorové prostupnosti. Všechny společenské třídy zesměšňovaly, karikovaly charakteristické vnější rysy a způsoby chování jiných tříd a navzájem pranýřovaly své typické morální poklesky. Každému bylo po čas svátku dovoleno chovat se tak, jak mu ve všedním životě bylo zapovězeno nebo jak se považovalo za nevhodné – celý svět města se ocital vzhůru nohama. Kromě symbolického obrácení běžných fyzikálních či kauzálních zákonů (jak se ukazuje na dobových tiscích zobrazujících lidi stojící na hlavách, města na obloze a slunce a měsíc na zemi, ryby létající na obloze či jezdce sedícího na koni tváří obrácenou k ocasu) či vztahů mezi zvířaty a lidmi šlo o vše prostupující převrácení mezilidských vztahů, ať už šlo o „*vztahy dané věkem, pohlavím nebo jiným druhem statusu. Syn bil otce a žák učitele, služebníci rozkazovali pánům, chudáci rozdávali almužny boháčům, laici sloužili mši a kázali kněžím, král chodil pěšky a rolník jezdil na koni, manžel choval dítě a pletl punčochy, zatímco jeho žena kouřila dýmku a střílela s pušky*".³⁹⁸ V tomto smyslu můžeme masopust chápat jako „*obrovskou divadelní hru, v níž se hlavní ulice a náměstí staly jevištěm, město divadlem bez zdí a jeho obyvatelé herci i diváky (...)*".³⁹⁹ Je přirozené, že tyto svátky vedly k nepřehledným a z hlediska vnitřní i vnější bezpečnosti města k riskantním situacím, které komukoli umožňovaly vmísit se do davu a ztratit se v jeho anonymitě či svou identitu skrýt pod maskou a volně se dopouštět drobných přestupků, vážných prohřešků, těžkých zločinů,

³⁹⁷ VAN DÜLMEN 2006, s. 148.

³⁹⁸ Tamtéž, s. 203.

³⁹⁹ BURKE 2005, s. 197.

ale dokonce i cílených nebo spontánních vzpour.⁴⁰⁰ Přesto je třeba těmto svátkům rozumět v jejich svátečnosti, v jejich metafyzickém až kosmickém rozměru a neredukovat je na pouhý prostředek sociální rebelie.

Ruský literární teoretik Michail Bachtin ve svém slavném díle⁴⁰¹ interpretoval středověké a renesanční městské karnevaly jako příležitosti, jež se odehrávaly v atmosféře (dnes do značné míry těžko pochopitelného) *svátečního smíchu*. Tento zvláštní typ smíchu nelze anachronicky interpretovat „*buď jako pouze negující satirický smích (...), nebo jako pouze zábavný, bezstarostně veselý smích, prostý jakékoli světonázorové hloubky a síly*“.⁴⁰² Jde o smích vyhrazený pro sváteční příležitosti, který lze charakterizovat jeho *všelidovostí* (smějí se úplně všichni, jde doslova o „smích světa“), *univerzalitou* (míří na všechno a na všechny, na druhé i sebe sama, dovnitř i ven) a *ambivalencí* (jde o smích radostný, jenž oslavuje a stvrzuje, ale také zároveň výsměšný, jenž odmítá, ohrožuje a ničí).⁴⁰³ Jeho svátečnost spočívala v tom, že šlo „*o pravý svátek času, svátek stálého vznikaní, proměny a obnovování. Byl zaměřen proti všemu zvěčnění, dovršení a ukončenosti. Hleděl do věčné budoucnosti*“.⁴⁰⁴ V tomto smyslu šlo o původní svátečnost v pravém slova smyslu, v níž se ryze profánní až bezuzdá až vulgární fraška nijak nevyklučuje s rituální, až posvátnou vážností, nýbrž se vzájemně podmiňují a ve své dynamické jednotě vyvolávají očistný, katarzní efekt. Toto ambivalentní napětí mezi zábavou a nebezpečím je charakteristickým a kulturně univerzálním rysem svátečnosti⁴⁰⁵ a - jak jsme viděli - podle D. W. Winnicotta vyplývá

⁴⁰⁰ Srov. HEERS 2006, s. 21-22. Velmi podrobný obraz krveprolití, ve kterém v důsledku nahromaděného společenského napětí vyústil běžný masopust ve francouzském městěčku Romans v únoru 1580 viz LE ROY LADURIE 2001.

⁴⁰¹ Viz BACHTIN 2007.

⁴⁰² Tamtéž, s. 19.

⁴⁰³ Srov. tamtéž, s. 18.

⁴⁰⁴ Tamtéž, s. 16.

⁴⁰⁵ Konkrétní příklady viz např. NAPIER 1986, s. 24-25, 42-43; EMIGH 1996, s. 17-19; Emigh, In: NUNLEY – McCARTY (eds.) 1999, s. 216. Staňková např. v častém motivu hluku, řinčení, chřestění a zvonění ve venkovském masopustu spatřuje pravděpodobný

z ontogenetického herního zdroje všech *přechodových* událostí i objektů, v nichž se úzkost a strach bezprostředně transformuje ve smích a radost. Jak zvláště výstižně shrnuje A. D. Napier, obscenita má v celé řadě svátečních příležitostí rituálně apotropaický charakter a revitalizační, obrozující účinek.⁴⁰⁶

Během všech svátků karnevalového typu se podle Bachtina všechny společenské třídy mohly dočasně vyvázat ze složité sítě sociálních vztahů a duchovní hierarchie oslavou společné, vše prostupující a trvající tělesnosti, jež Bachtin nazval *groteskním* obrazem těla. Toto *groteskní tělo* je tělo neohraničené a věčné, je to tělesný princip, který se skrze smrtelné jednotlivce neustále vyvíjí, roste, prostupuje, rozpadá a zaniká, obnovuje a trvá. Je to tělo „*ve stavu vznikání. Není nikdy hotové a završené: stále se buduje a tvoří a samo buduje a tvoří jiné tělo; toto tělo stále pohlcuje svět a je světem pohlcováno (...)*“⁴⁰⁷ Proto v karnevalu dominují témata jídla, sexu a násilí a všechny praktické důsledky i symbolické konotace, jež z nich plynou⁴⁰⁸. Vše tělesné se stává mohutným a velkolepým, zveličeným, přehnaným a nepoměrným - ústředními symbolickými obrazy jsou tu roztrhání či pohlcení těla tělem, jídlo, pití, vyprazdňování, soulož, těhotenství, růst, staroba, nemoci, smrt a porod, přičemž ve všech těchto aspektech a projevech tělesnosti jsou začátek a konec života mezi sebou neoddělitelně spojeny. „*V groteskním obraze, chápeme-li jej jako celek, nejde v podstatě vůbec o individuální tělo; vždyť tento obraz sestává z prohlubní a vypuklin, které se chápou jako zárodek jiného těla; je to průchodní dům věčně se obnovujícího života, nevyčerpatelná nádoba smrti a početí. (...) A konečně je groteskní tělo kosmické a univerzální: zdůrazňují se v něm živly společné celému kosmu, země,*

pozůstatek exorcismu démonů, smrti a zla (viz STAŇKOVÁ – BARAN 1998, s. 12, 13, 16). Děsivý aspekt mnohých masek podobně interpretuje prastarou představou, že zlo nesnese svůj vlastní obraz a prchá před ním (Srov. tamtéž, s. 22).

⁴⁰⁶ Viz NAPIER 1986, s. 44.

⁴⁰⁷ BACHTIN 2007, s. 300.

⁴⁰⁸ Srov. BURKE 2005, s. 200-202.

voda, oheň, vzduch; je bezprostředně spjata se sluncem a hvězdami; obsahuje znaky zvěrokruhu; reflektuje v sobě kosmickou hierarchii; toto tělo se může slučovat s rozmanitými přírodními jevy, s horami, řekami, moři, s ostrovy a pevninami; může zaplnit celý svět.”⁴⁰⁹ Motiv groteskního těla se do značné míry zachoval ve venkovských masopustech, jak jej poeticky, ale výstižně charakterizuje současná česká etnografka: „Například i v našich masopustech se často nosí naruby šaty, lidé se maskují, proměňují, ztrácejí v celku. Energie zbývá již jen na smích a tanec – a pád. Marasmus, semletí – společná živá hmota, z níž časem vytryskne nový život, jako z humusu a zetlení vyraší zjara silný zelený prut. Konec a začátek.“⁴¹⁰ Pokud tedy např. britský teoretik umění Caesar Poppi shrnuje, že „dnes maskovaná představení zahrnují spíše oslavu a povzbuzení národní kultury a komunální hrdosti – místní, etnické či menšinové identity – než potěchu mrtvých nebo poskytnutí dospělosti novým generacím“⁴¹¹, má pravdu jen částečně, a to na vnější či povrchnější úrovni. Konkrétní a explicitně formulované funkce a účely maskovaných průvodů se jistě zapomínají, vyprazdňují či nahrazují, avšak základní a těžko verbalizovatelné symbolické obrazy, jakým je právě např. motiv groteskního těla, zůstávají v mnohých evropských lidových tradicích až překvapivě živé.

O tom, jak vypadaly dobové karnevalové masky (které se zpravidla nazývaly *maškarami* či *maškarádami*), se nám nezachovalo mnoho informací. Doboví kronikáři je většinou zmiňují pouze obecně a stručně, podrobněji je nepopisují a mnohdy ani nerozlišují. Podle francouzského medievisty Jacquese Heerse lze tušit, že jim nestály za podrobnější zmínku proto, že byly velmi hrubého

⁴⁰⁹ BACHTIN 2007, s. 300-301. Podle Bachtina je groteskní náhled na lidskou tělesnost do značné míry univerzální, společný všem kulturám i historickým epochám – v samotné Evropě se dodnes zachovává především v neoficiálním, „pokleslém“ humoru. Jeho funkci je upevňovat sounáležitost ve smyslu lidového rčení „*Je to lidský, máme to všicky*“.

⁴¹⁰ LANGHAMMEROVÁ 2004, s. 15-16.

⁴¹¹ Poppi, In: MACK (ed.), s. 215.

provedení a jejich výroba byla patrně značně improvizovaná. Podle několika málo grafických ztvárnění, které se zachovaly, lze předpokládat, že hlavní úloha maškar spočívala v doprovodu, případně i „nákladu“ triumfálních alegorických vozů. Lze si však udělat poměrně plastický obrázek o jejich základních námětech z dobových písní.⁴¹² Ve Florencii patřily k základním námětům maškar v triumfálních průvodech zahradníci, kojné, šermíři, studenti, Turci, lancknechti a jiné četné sociální typy a profesní skupiny.⁴¹³ Dále se muži převlékali za ženy a ženy za muže, za duchovní, blázny, ďábly, divoké muže a harlekýny.⁴¹⁴ Velmi barvitý dojem si lze udělat z líčení pozorovatele z roku 1534: *„Lidé se přestrojují, běhají po městě jako blázni a šašci (...). To pak uvidíte v prapodiivném ustrojení či maškarádě ženy v mužských šatech a muže naopak v ženském rouchu (...). Někteří pobíhají kolem nazí a zcela bez studu, jiní lezou po čtyřech jako zvířata, někteří řvou jako blázni, jiní představují na této slavnosti mnichy, krále apod., což je směšné, další chodí na vysokých chůdách s křídly a dlouhými zobáky a předvádějí čápy, jiní medvědy, další divé lesní muže, jiní čerty, další jsou za opice, jiní coby šašci jsou v těch svých maškarádách i ve skutečnosti vlastně tím, co předvádějí.“*⁴¹⁵ Výjimečně působivý a literárně strhující je i popis⁴¹⁶, přesněji řečeno reportáž Johanna Wolfganga von Goetha římského karnevalu z roku 1788, v níž celou jednu kapitolu věnuje maskám. Goethe například se zjevným smyslem pro situační komiku zachycuje pozoruhodnou masku vystihující výše popisované obrácení běžných kauzálních vztahů: *„V zástupu vězí člověk s dvěma tvářemi: nikdo neví, kde je přední část a kde je zadní, zda přichází či odchází.“*⁴¹⁷ Jako ná-

⁴¹² Srov. HEERS 2006, s. 201-209.

⁴¹³ Srov. BURKE 2005, s. 199.

⁴¹⁴ Srov. VAN DÜLMEN 2006, s. 149.

⁴¹⁵ Cit.: tamtéž, s. 149-150.

⁴¹⁶ Viz Goethe, In: BACHTIN 2007, s. 449-471. Podle Bachtina poměrně pozdní projev karnevalové kultury v tomto popisu není na závalu, protože „základní světónáborové jádro obrazového systému karnevalu se dochovalo i značně později“ (Tamtéž, s. 232).

⁴¹⁷ Goethe, In: BACHTIN 2007, s. 456.

vštevňík z daleka a pouhý pozorovatel konstatuje, že „cizinec musí také snést, že je v těchto dnech zesměšňován. Dlouhé šaty severanů, velké knoflíky, podivné kulaté klobouky jsou Římanům nápadné, a tak se jim stává cizinec maskou“.⁴¹⁸

Bachtin velmi přesvědčivě shrnuje a formuluje základní rysy karnevalových masek pomocí základních atributů groteskního těla: „Ze všech částí lidského obličejí hrají v groteskním obraze těla důležitou úlohu jen ústa a nos, nos ovšem jako náhrada falu. Tvar hlavy, uši a rovněž nos nabývají groteskního charakteru jen tehdy, když se mění ve formy zvířecí nebo ve tvary věcí. Oči nehrají v groteskním obraze tváře vůbec žádnou úlohu. Oči vyjadřují čistě individuální a takřikajíc soběstačný vnitřní život člověka, který je pro groteskno irelevantní. Groteskno pracuje jen s vyvalenýma očima (...), protože (...) v grotesknu nabývají zvláštního významu všemožné výrůstky a výstupky, všechno, co tělo prodlužuje a spojuje s jinými těly nebo se světem, který je mimo tělo. (...) Nejdůležitější částí obličejí jsou však pro groteskno ústa. Jsou dominujícím prvkem. Groteskní obličej se v podstatě redukuje na otevřená ústa, vše ostatní je jen rámcem pro tato ústa, pro zející a pohlcující tělesnou propast.“⁴¹⁹

Z hlediska práce s identitou můžeme masky používané ve středověkých a raně novověkých městských karnevalech výsledně vyložit dvěma vzájemně se nevylučujícími, nýbrž doplňujícími se způsoby - buďto maska *odkrývala* tento společný tělesný základ (vyjadřováním výše uvedených obrazů) a/nebo *vyjadřovala* společenský status (s jeho vnějšími znaky a charakteristikami) jako pouhou komickou masku, jež pod sebou *ukrývá* společnou, trvalou a vše prostupující identitu tělesnosti. V obou těchto případech maska *neměnila* identitu, nýbrž se pohybovala v širokém kontinuu mezi personifikačními figurami *vyjádření, zakrytí (předstírání)* a

⁴¹⁸ Tamtéž.

⁴¹⁹ BACHTIN 2007, s. 298-300.

odkrytí identity – maska zde prostřednictvím *vyjádření* či *zakrytí* (*přetvářky*) zdánlivé identity současně *odhalovala*, *odkrývala* a (v tomto případě lze říci) přímo *demaskovala* identitu skutečnou. Karnevalová maska tak oscilovala v rozmezí *masky na masce* a/nebo *tváře na masce*. Tato existenciální, až metafyzická hra s identitou probíhala na úrovni aktéra i diváka, nejčastěji v *modu předstírání* nebo *hraní role*. Nelze však vyloučit ani občasné a nezáměrné stavy blízké *modu posedlosti*. Zatímco pro Inuity měla základní a prvotní identita, jež prostupovala jejich fyzicky drsný a materiálně nehostinný arktický svět, ryze duchovní povahu, pro středověkého a raně novověkého člověka, jenž žil v totalitě sociálně svazujících a až příliš duchovních ideálů, mělo naopak maskované představení charakter úniku a překročení této duchovní hierarchie a sociální strukturace prostřednictvím návratu do společné a věčné tělesnosti, fyzičnosti a hmoty, jež se pouze volně přelévá, bují a kypí a zakládá tak identitu jiného, obecnějšího řádu.⁴²⁰

To, že maska dnes v evropské kultuře pouze *zakrývá* autentickou tvář nebo *předstírá* tvář jinou, může souviset se zásadní změnou v pojetí tělesné identity v průběhu novověku. „*Pro nový tělesný kánon je (...) charakteristické tělo úplně hotové, dovršené, striktně oddělené od jiných těl, uzavřené, viděné zvnějšku, s ničím se nesměšující a výrazné ve své individuálnosti. Vše to, co vyčnívá, vylézá z těla (...), tedy všecko, čím tělo překračuje vlastní hranice a čím se počíná jiné tělo, se odstraňuje, zastírá a zmírňuje. Zakrývají se také všechny otvory vedoucí do tělesných hlubin. Základem obrazu je individuální a přísně ohraničená hmota těla, jeho masivní a hluchá fasáda.*“⁴²¹ „*Tělo nového kánonu je jedno*

⁴²⁰ Je zvlášť pozoruhodné a vypovídající, že Bachtinova charakteristika groteskního těla přesně odpovídá formě, jakou spontánně zvolil ilustrátor Martin Velíšek k výtvarnému doprovodu českého vydání Rasmussenových *Grónských mýtů a pověstí*. V jistém smyslu je jeho doprovod geniální, na druhou stranu je však až příliš evropský v tom, že zcela opomíjí duchovní aspekt inuitského světónázoru, který redukuje na vše pohlcující a vzájemně se prostupující tělesnost.

⁴²¹ BACHTIN 2007, s. 302.

*tělo; nezůstaly v něm žádné znaky podvojnosti: stačí si samo, mluví jen za sebe; vše, co se s ním děje, týká se jen jeho (...).*⁴²² Jde o jeden z mnoha projevů základního předpokladu (který je vlastně páteří současné euroamerické kultury), že existuje jako autonomní, jedinečné a neopakovatelné „já“, které lze nanejvýše zakrýt a kterému je třeba dát neomezený prostor seberealizace a projevu. Od tohoto přesvědčení se odvíjí i náš vztah ke světu a způsob, jak s ním pracujeme, zacházíme a zahráváme si. Ať už je tento názor naším požehnáním, či prokletím, široký mezikulturní náhled na praxi identity prostřednictvím masek nás učí, že je jen jedním z mnoha možných.

⁴²² Tamtéž, s. 303-304.

ZÁVĚR

Pokusili jsme úvodem kriticky představit, co nejuvýstižněji sumarizovat a formou základní komparace a konfrontace uvést do vzájemného kontextu vybrané (podle našeho názoru stěžejní či v nějakém ohledu typické a reprezentativní) práce o maskách, které se během posledních padesáti let objevily především na západní straně bývalé železné opony. Záměrem této části bylo nejen položit metodologický a faktografický základ pro následující části naší práce, ale také poskytnout domácím, doposud výhradně etnografickému studiu lidových masek podněty a náměty k mezikulturní komparaci, metodologickému obohacení o aktuálnější interpretační trendy a tematickému rozšíření za hranice oboru i regionu.

V následující části jsme přesněji vymezili předmět našeho zájmu prostřednictvím kritické reflexe dosavadních teorií vzniku a původu masky, možných inspirací a zdrojů lidského maskování v přírodním světě, etymologického a sémantického rozboru pojmu maska (v jeho evropském chápání) a rozmanitých pokusů o stanovení typologie maskovaných projevů a formulování definice masky, jež by všechny tyto varianty obsáhla a vyjádřila. Následně jsme se pokusili od těchto (jen stěží definitivních a nikdy zcela uspokojivých) pokusů osvobodit programovým zaměřením se na podstatu masky v její paradoxní, ambivalentní a transformační úloze v kontextu celého maskovaného představení a uchopit masku jako specificky lidský nástroj hry, práce a zacházení s identitou.

V poslední části práce jsme nejprve teoreticky a posléze na vybraných příkladech takto formulovanou podstatu masky a princip maskování využili jako nástroj studia kulturně podmíněného pojetí identity, individuality a „já“. Schopnost masek vyjadřovat či odrážet tyto abstraktní, kulturně podmíněné a specifické aspekty world view jsme nabídli jako jedno z nosných témat, jež by mohlo být

jednotícím rámcem poměrně fragmentárního, diskontinuitního a bezkonceptního studia masek. K tomu jsme se snažili využít těch interpretačních schémat a postupů (přejatých, modifikovaných i vlastních), které podle našeho přesvědčení neredukují masku na jednoduše popsatelné funkce, účely či výtvarně-výrazové atributy, nýbrž ponechávají masku působit v její specificky nejednoznačné dynamice, komplexní síti vztahů a paradoxním účinku.

Dospěli jsme k tomu, že jak maskovaná představení a jednotlivé personifikační figury v nich používané, tak i pojetí identity, individuality a „já“ je třeba chápat a studovat v jejich nejednoznačnosti, dynamickém pohybu a pluralitě možností, které v případě specifického kulturního kontextu mohou nastat. Praxe masek tento nesubstantivní, procesuální charakter lidské identity odráží, vyjadřuje, ale také spoluvytváří. Každá kultura tak představuje určité, do značné míry ohraničené, ale přesto dostatečně široké pole možností, v němž se realizuje specifická práce, zacházení a hra s identitou, jež je založena na mnohoznačnosti, proměnlivosti a paradoxu. Jakékoli fixní, jediné a zakonzervované pojetí identity, individuality a „já“ je v přímém rozporu s podstatou masky a principem maskovaného představení. Maskované představení lze tedy vnímat jako významné médium setrvalého utváření, rozehrávání a uskutečňování identity, ale také jako jedinečný nástroj teoretického studia identity v jeho intrakulturním i interkulturním záběru.

Nabízí se hned několik návrhů, jakým způsobem by takto pojatá práce mohla být rozšířena, rozpracována a obohacena. Omezili jsme se na kritickou reflexi, zhodnocení a komparaci výhradně knižních zdrojů (studií, monografií a sborníků), ale i tak jsme na omezené ploše naší práce využili nanejvýš pětinu toho, co jsme měli v úmyslu uplatnit. Přestože časopisecké stati a studie o maskách mívají podobně jako příspěvky publikované ve sbornících zpravidla charakter detailních etnografických popisů, případně interpretací vybraných aspektů a okolností užití masky ve specific-

kém kontextu, lze předpokládat, že i v těchto pracích by se našly inspirativní pokusy o uchopení fenoménu masky v její kulturní univerzalitě, podstatě projevu a účinku, jenž by poskytly nové podněty k rozpracování. V každém případě právě na těchto zdrojích by bylo možné postavit rozsáhlejší a detailnější mezikulturní komparaci.

Přestože jsme se pokusili naplnit svůj záměr prostřednictvím kulturologické, tedy interdisciplinární a značně otevřené metody, nabízí se, zejména v otázce kulturní podmíněnosti identity, individuality a „já“, využít v podstatně větší míře podněty z psychologie, filosofie a kognitivní vědy. Také v oblasti studia samotné masky může být plodná spolupráce sociálních oborů (antropologie, etnologie, religionistiky) s humanitními (teorií umění, teatrologií či estetikou) realizována v ještě častějších a hlubších průnicích. V rovinně možných inspirací přírodními vědami se nabízí kromě fenomenologické biologie, jež jsme využili, také biologická hermeneutika a etologie. Velmi zajímavé poznatky by zcela jistě přinesla podrobnější spolupráce s kognitivní a behaviorální neurologií člověka.

Jak už jsme předeslali v úvodní části poslední podkapitoly, konkrétní příklady, na nichž by se dal demonstrovat vztah kulturně specifického užití masky k jedinečnému, kulturně podmíněnému pojetí identity, individuality a „já“, by v ideálním případě, v zájmu plné přesvědčivosti a průkaznosti měly vycházet ze široké zdrojové základny či nejlépe k tomu účelu zaměřených terénních výzkumů. V těchto parametrech by mohly mít tyto studie podobu samostatných či detailně komparativních prací. Nabízí se například ověřit vztah mezi pojetím individuality a praxí masek v některé z těch kultur, jejichž pojetí identity, individuality a „já“ je v nějakém ohledu zcela výjimečné a mimořádné – a sledovat, zda-li se tento aspekt nějakým způsobem odráží v jejich užití masky. Možný je samozřejmě i obrácený postup. To by mohlo být dále rozpracováno

komparativní metodou, jež by pomohla odhalit, jestli (v nějakém ohledu) zcela odlišné či přímo opačné pojetí individuality u dvou či více kultur se odráží i v jejich zcela radikálně jiných či protichůdných způsobech používání masky, případně naopak - u jiného výběru - sledovat paralely a podobnosti. Zvláště interpretačně slibná by mohla být komparace pojetí identity, individuality a „já“ v těch kulturách, v nichž se masky jako hmotné artefakty z rozmanitých důvodů nepoužívají.

Nabízí se tedy celá řada směrů, v nichž by naše nakročení mohlo pokračovat, otázkou však je, jaký rozsah by taková práce musela mít a kolik spoluautorů by v ní nakonec muselo spojit své znalosti a schopnosti. Nezbyvá tedy než v parafrázi úvodního citátu, od něhož jsme se kriticky odrazili, závěrem sebeironicky konstatovat, že i náš pokus vystihnout masku v její obecnosti a podstatě bude muset pokračovat a že porozumět masce nemůže být snadné pro kohokoli, kdo nikdy nepocítil potřebu si masku nasadit a realizovat tak pluralitu či hloubku svých skrytých, často nepřiznaných identit. Učinili jsme tedy výhradně teoretický pokus, jenž má ambici vykročit z některých dosavadních mezí a stereotypů a nasměrovat další výzkum masek směrem, jenž by mu poskytl jasné a aktuální téma, moderní metodu a udržitelnou koncepci. Pokus, který v kontextu našich momentálních možností, znalostí a schopností chce být tím nejlepším z možných.

LITERATURA

- ALLEN, D. (ed.): *Culture and Self: Philosophical and Religious Perspectives, East and West*. Colorado / Oxford, Westview Press 1997.
- ASHMORE, R. D. – JUSSIM, L. (eds.): *Self and Identity: Fundamental Issues*. New York / Oxford, Oxford University Press 1997.
- BACHTIN, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Argo 2007 [1965].
- BARBA, E. – SARAVESE, N.: *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny / Divadelní ústav 2000.
- BELL, C. M.: *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford, Oxford University Press 1992.
- BELO, J.: *Trance in Bali*. New York, Columbia University Press 1960.
- BENEDICTOVÁ, R.: *Kulturní vzorce*. Praha, Argo 1999 [1934].
- BIRX, H. J. (ed.): *Encyclopedia of Anthropology 1-5*. Thousand Oaks, Sage Publications 2006.
- BORECKÝ, V.: *Imaginace, hra a komika*. Praha, Triton 2005.
- BOWEN, J R.: *Religions in Practice: An Approach to the Anthropology of Religion*. Boston, Allyn & Bacon 2002 [1998].
- BOWIE, F.: *Antropologie náboženství: rituál, mytologie, šamanismus, poutnictví*. Praha, Portál 2008 [2000].
- BURKE, P.: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha, Argo 2005 [2001].
- CAILLOIS, R.: *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon 1998 [1958].
- CAILLOIS, R.: *Zobecněná estetika*. Praha, Odeon 1968.
- CARRITHERS, M. – COLLINS, S. – LUKES, S. (eds.): *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge, Cambridge University Press 1996 [1985].
- COHEN, A. P.: *Self Consciousness: An Alternative Anthropology of Identity*. London / New York, Routledge 2000 [1994].

- COLE, H. M. (ed.): *I Am Not Myself: The Art of African Masquerade*. Los Angeles, University of California 1985.
- COOTE, J. – SHELTON, A. (eds.): *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press 1994 [1992].
- CRAPO, R. H.: *Cultural Anthropology: Understanding Ourselves & Others*. New York, McGraw-Hill 1996 [4-th ed.].
- CRUMRINE, N. R. – HALPIN, M. (eds.): *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*. Vancouver, University of British Columbia Press 1983.
- ČAPEK, J.: *Umění přírodních národů*. Liberec – Praha, Dauphin 1996 [1957].
- DELSON, E. [et al.] (eds.): *Encyclopedia of Human Evolution and Prehistory*. New York / London, Garland Publishing 2000.
- DUNBAR, R. – KNIGHT, C. – POWER, C. (eds.): *The Evolution of Culture: An Interdisciplinary View*. New Brunswick, Rutgers University Press 2003 [1999].
- DVOŘÁČEK, P.: *Masky: mystérium proměny: masky šesti kontinentů*. Olomouc, Fontána 2008.
- EDSON, G.: *Masks and Masking: Faces of Tradition and Belief Worldwide*. Jefferson, McFarland & Company Publishers 2005.
- EMIGH, J.: *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1996.
- ERCHAK, G. M.: *The Anthropology of Self and Behavior*. New Brunswick, Rutgers University Press 1998 [1992].
- GEERTZ, C.: *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Praha, Sociologické nakladatelství 2000a [1973].
- GEERTZ, C.: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. Basic Books 2000b [1983].
- HEERS, J.: *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha, Argo 2006 [1983].
- HEROLD, E.: *Africké masky*. Praha, Odeon 1970.
- HLAVÁČOVÁ, A. K.: *Homo ludens africanus, alebo Pohľady na predstavenia masiek západnej Afriky*. Bratislava, Kalligram 2007.
- HOLM, B.: *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*. Seattle, University of Washington Press 1965.

- HRDÝ, L. – SOUKUP, V. – VODÁKOVÁ, A.: *Sociální a kulturní antropologie*. Praha, Sociologické nakladatelství / Sociologický ústav AV ČR 1993.
- HUIZINGA, J.: *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha, Dauphin 2000 [1938].
- CHLUP, R. (ed.): *Pojetí duše v náboženských tradicích světa*. Praha, DharmaGaia 2007.
- KAZDA, J.: *Kapitoly z dějin divadla*. Praha, H&H 1998.
- KEELER, W.: *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*. Princeton, Princeton University Press 1987.
- KLEISNER, K.: *Biologie ve službách zjevu: k teoreticko-biologickým myšlenkám Adolfa Portmanna*. Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008.
- KLÍMA, B.: *Dolní Věstonice: tábořiště lovců mamutů*. Praha, Academia 1983.
- KOMÁREK, S.: *Mimikry, aposematismus a příbuzné jevy: mimetismus v přírodě a vývoj jeho poznání*. Praha, Vesmír 2000.
- KOMÁREK, S.: *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. Praha, Academia 2008a [2000].
- KOMÁREK, S.: *Obraz člověka a přírody v zrcadle biologie*. Praha, Academia 2008b.
- KUPER, A.: *The Chosen Primate: Human Nature and Cultural Diversity*. Cambridge, Harvard University Press 1994.
- LANGHAMMEROVÁ, J.: *Lidové zvyky*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2004.
- LAYTON, R.: *The Anthropology of Art*. Cambridge, Cambridge University Press 1999 [1981].
- LE ROY LADURIE, E.: *Masopust v Romansu: od Hromnic po Popeleční středu 1579-1580*. Argo, Praha 2001 [1979].
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Cesta masek*. Liberec / Praha, Dauphin 1996 [1975].
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Strukturální antropologie*. Praha, Argo 2006 [1958].
- LEWIS-WILLIAMS, J. D.: *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha, Academia 2007.

- LOMMEL, A.: *Masks: Their Origin and Function*. London, Paul Elek Books Limited 1972 [1970].
- LOMMEL, A.: *Pravěk a umění přírodních národů*. Praha, Artia 1972 [1966].
- MACK, J. (ed.): *Masks: The Art of Expression*. London, British Museum Press 1994.
- MALIN, E.: *The World of Faces: Masks of the Northwest Coast Indians*. Portland, Timber Press 1994 [1978].
- MORPHY, H. – PERKINS, M. (eds.): *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, Blackwell Publishing 2007 [2006].
- MORRIS, B.: *Anthropology of the Self: The Individual in Cultural Perspective*. London, Pluto Press 1994.
- NAPIER, A. D.: *Masks, Transformation, and Paradox*. Berkeley, University of California Press 1986 [1984].
- NEUBAUER, Z.: *Biomoc*. Praha, Malvern 2002.
- NUNLEY, J. W. – McCARTY, C. (eds.): *Masks: Faces of Culture*. New York, Harry N. Abrams Publishers 1999.
- OBUCHOVÁ, L. (ed.): *Maska, kostým a lidové divadlo*. Praha, Česká orientalistická společnost / Dar Ibn Rushd 2001.
- PENNEY, D. W.: *Native American Art*. Köln, Könenmann 1994.
- PERNET, H.: *Ritual Masks: Deceptions and Revelations*. Eugene, Wipf & Stock Publishers 2006 [1988].
- PFLEGEROVÁ, M.: *Antropologie subjektivity*. Brno, Masarykova univerzita 2007.
- PODBORSKÝ, V.: *Náboženství pravěkých Evropanů*. Brno, Masarykova univerzita 2006.
- PORTMANN, A.: *Nové cesty biologie I I.*, In: *Scientia & Philosophia*, roč. 1997b, č. 8 [1960].
- PORTMANN, A.: *Nové cesty biologie I.*, In: *Scientia & Philosophia*, roč. 1997a, č. 7 [1960].
- REJZEK, J.: *Český etymologický slovník*. Voznice, LEDA 2001.
- RAPPAPORT, R. A.: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge, Cambridge University Press 2005 [1999].

- RASMUSSEN, K.: *Grónské mýty a pověsti*. Praha, Argo 1998 [1978-1979].
- RAY, D. J.: *Eskimo Masks: Art and Ceremony*. Seattle, University of Washington Press 1981 [1961].
- ROSMAN, A. – RUBEL, P. G.: *The Tapestry of Culture: An Introduction to Cultural Anthropology*. New York, McGraw-Hill 1995 [1981].
- SHWEDER, R. A. – LEVINE, R. A. (eds.): *Culture Theory: Essays on Mind, Self, and Emotion*. Cambridge, Cambridge University Press 1997 [1984].
- SCHECHNER, R.: *Performance Studies: An Introduction*. London, Routledge 2006 [2002].
- SCHECHNER, R.: *Performance Theory*. London, Routledge 2003 [1988].
- SLATTUM, J.: *Masks of Bali: Spirits of an Ancient Drama*. San Francisco, Chronicle Books 1992.
- SLIVKA, M.: *Ludové masky*. Bratislava, Tatran 1990.
- SMITH, S. V. H.: *Masks in Modern Drama*. Berkeley, University of California Press 1984.
- SORREL, W.: *The Other Face: The Mask in the Arts*. London, Thames and Hudson 1973.
- STAŇKOVÁ, J. – BARAN, L.: *Masky – démoni – šaškové*. Pardubice, THEO 1998.
- STEHLÍKOVÁ, E.: *Antické divadlo*. Praha, Karolinum 2005.
- STEWART, H.: *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*. Seattle, University of Washington Press 1967.
- SVOBODA, J.: *Paleolit a mezolit: lovecko-sběračská společnost a její proměny*. Brno, Masarykova univerzita 2000.
- SVOBODA, J.: *Paleolit a mezolit: myšlení, symbolismus a umění*. Brno, Masarykova univerzita 2002.
- TURNER, V.: *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. London, Cornell University Press 1975 [1974].
- TURNER, V.: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York, PAJ Publications 1982.
- TURNER, V.: *Průběh rituálu*. Brno, Computer Press 2004 [1969].

- TURNER, V.: *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications 1988.
- VAN DÜLMEN, R.: *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.-18. století), II*. Praha, Argo 2006 [1994].
- WALLEN, L. A.: *The Face of Dance: Yup'ik Eskimo Masks from Alaska*. Calgary, Glenbow Museum 1990.
- WINNICOTT, D. W.: *Playing and Reality*. London / New York, Routledge 2006 [1971].
- ZIMMER, H.: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton / New Jersey, Princeton University Press 1992 [1946].

ABSTRAKT

Záměrem disertační práce je uchopit masku a fenomén maskování jako prostředek lidské hry s identitou a ukázat, nakolik může být maska a zejména kulturně variabilní vztah mezi maskou a tváří vhodným prostředkem ke studiu pojetí identity, konceptu individuality a prožitku "já" určité kultury. Práce tak chce nabídnout současnému, poněkud roztržitému a bezkonceptnímu studiu masek nosné a jednotící, aktuální téma, moderní metodu a udržitelnou koncepci. Z hlediska zvolené metodiky kombinuje paradigmatata i poznatky humanitních, sociálních a přírodních věd a dospívá k obecné, univerzální podstatě masky a principu maskování v proměnlivosti jeho kulturních či kontextuálních variant. Nahlíží fenomén maskování v jeho jedinečnosti, kterou nelze redukovat převedením tohoto jevu z oblasti kultury na jakoukoliv méně komplexní úroveň. Práce tak svým pojetím navazuje na významné teoretiky kultury Johanna Huizingu, Rogera Cailloise a Richarda Schechnera, v oblasti studia masek se pokouší aplikovat a rozvinout zejména pojetí antropologa A. Davida Napiera a teatrologa Johna Emigha. Práce má tři základní části. Nejprve sumarizuje, systematizuje a ve vzájemném kontextu kriticky hodnotí některé zásadní práce o maskách a poskytuje tak metodologickou, tematickou i faktografickou inspiraci domácímu etnografickému studiu lidových masek. Poté se odráží se od tradičních hypotéz vzniku a vývoje masky, přírodních zdrojů maskování, etymologie a sémantiky pojmu maska a pokusů o definici či typologizaci masky a dospívá k vyjádření podstaty masky a principu maskování jako specifického prostředku lidské práce, zacházení a hry s identitou. V závěrečné části nejprve teoreticky a posléze prakticky formou tří případových sond využívá takto nalezenou podstatu masky jako prostředek studia mezikulturně odlišného zacházení s identitou, individualitou a „já“. Práce dospívá k závěru, že praxe masek odráží, vyjadřuje, ale také spoluvytváří nesubstantivní, procesuální charakter lidské identity. Každá kultura představuje určité pole možností, v němž se realizuje specifická práce, zacházení a hra s identitou, jež je založena na mnohoznačnosti, proměnlivosti a paradoxu. Jakékoli fixní pojetí identity, individuality a „já“ je v přímém rozporu s podstatou masky a principem maskovaného představení. Maskování lze tedy vnímat jako významné médium setrvalého utváření, rozehrávání a uskutečňování identity, ale také jako jedinečný nástroj teoretického studia identity v jeho intrakulturním i interkulturním záběru.

ABSTRACT

This dissertation thesis aims to approach mask and the phenomenon of masking as the means of human play with identity and to

present to what extent can mask and mainly culturally variable relation between mask and face be suitable means for the study of identity notion, the concept of individuality and experience of “self” in a specific culture. Thus the thesis intends to offer a principal and unifying, actual theme, modern method and sustainable conception to the present, somehow disunited and chaotic mask study. Concerning the chosen method the dissertation combines both the paradigms and findings of humanities, social and natural sciences and reaches the general, universal essence of mask and the principle of masking in the changeability of its cultural or contextual variation. The work perceives the masking phenomenon in its uniqueness, which can not be reduced by transferring of this phenomenon from the cultural field to a less complex dimension. The work in its conception follows significant cultural theorists such as Johan Huizinga, Roger Caillois and Richard Schechner, in the mask study it mainly tries to apply and develop the conceptions of the anthropologist A. David Napier and the theatrologist John Emigh. The thesis consists of three basic parts. Firstly, it summarizes, systematizes and critically judges some principal publications on masks and thus provides methodological, thematic and factual inspiration for local ethnographic research of folk masks. Secondly, it elaborates traditional hypotheses of the mask origin and development, natural sources of masking, etymology and semantics of the term *mask*, and existing definitions and typologization of mask, and reaches the expression of mask essence and principle of masking as the specific means of man’s working, treating and playing with identity. In conclusion the thesis theoretically and later practically, in the form of three case probes, uses this found mask essence as the study means of cross-culturally different conceptions of identity, individuality and “self”. The work concludes that the mask praxis reflects, expresses and co-creates nonsubstantive, process character of human identity. Each culture represents a particular field of possibilities, on which is constantly realized specific working, treating and playing with identity, which is based on ambiguity, variability and paradox. Any fixed conception of identity, individuality and “self” is in direct contradiction to mask essence and the principle of a masked performance. The masking can be thus perceived as a significant medium of constant forming, shaping and realizing of identity as well as a unique instrument of the theoretical study of identity in its intracultural and intercultural scope.