

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Vnímání masky v dílech Abeho Kóbóa, Mišimy Jukia a Enči  
Fumiko**

*Perception of a mask in the work of Abe Kobo, Mishima Yukio and  
Enchi Fumiko*

OLOMOUC 2016, Ivan Chirnov

vedoucí práce: Mgr. Dita Nymburská Ph.D.

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta  
Akademický rok: 2014/2015

Studijní program: Filologie  
Forma: Prezenční  
Obor/komb.: Japonská filologie (JAPF)

**Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta**

<b>PŘEDKLÁDÁ:</b>	<b>ADRESA</b>	<b>OSOBNÍ ČÍSLO</b>
CHIRNOV Ivan	Březová 2337, Pelhřimov	F12229

**TÉMA ČESKY:**

Vnímání masky v dílech Abeho Kóby, Mišimi Jukia a Fumiky Enči

**TÉMA ANGLICKY:**

Perception of mask in the work of Abe Kobo, Mishimi Yukio and Fumiko Enchi

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Dita Nymburská, Ph.D. - ASJ

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

Ve své bakalářské práci se zaměřím na analýzu tematiky masky v dílech Abeho Kóby, Mišimi Jukia a Fumiky Enči. V úvodní kapitole shrnu teoretické poznatky věnované významu masky v japonské kultuře. V další části se budu věnovat analýze jednotlivých děl a v závěrečné části provedu kritické srovnání pohledu těchto autorů.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

Abe Kóbo - Tvář toho druhého; Odeon, Praha, 2008  
Mishima Yukio - Confessions of a Mask; New Directions, New York, 1958  
Fumiko Enchi - Masks; Vintage, New York, 1983  
Miner, Odagiri, Morrell - The Princeton Companion to Classical Japanese Literature; Princeton University Press, Princeton, 1985  
Friedrich Perzynski - Japanese No Masks; Dover Publications, New York, 2005

Podpis studenta: .....

Datum: .....

Podpis vedoucího práce: .....

Datum: .....

### Prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: „Vnímání masky v dílech Abeho Kóbóa, Mišimy Jukia A Enči Fumiky“ vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne.....

Podpis.....

## **Anotace**

Tato práce se zabývá vnímáním masek v dílech japonských autorů Abeho Kóbóa, Mišimy Jukia a Enči Fumiko. Práce je rozdělena do pěti hlavních částí. V první části shrnu teoretické poznatky o maskách a jejich výskytu v japonské kultuře. Další tři části věnují představení autorů a analýzou masek v jejich dílech. V závěrečné části provedu srovnání pohledu těchto autorů.

Klíčová slova: maska, Abe Kóbó, Mišima Jukio, Enči Fumiko, Japonsko, divadlo

Počet stran: 44

Počet znaků (s mezerami a poznámkami pod čarou): 77 452

Počet titulů použité literatury včetně internetových zdrojů: 13

## Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucí své práce Mgr. Ditě Nymburské Ph. D. za vedení mé bakalářské práce a za užitečné poznámky k ní.

## Obsah

Ediční poznámka .....	8
ÚVOD.....	9
1. Fenomén masky .....	10
1.1. Masky skrývající identitu.....	12
1.2. Podoby masky v japonské kultuře.....	13
1.3. Bugaku.....	13
1.4. Masky divadla Nó .....	14
1.5. Kabuki.....	15
1.6. Honne a tatemae.....	15
1.7. Stanfordský vězeňský experiment .....	16
2. Abe Kóbó .....	18
2.1. Tvář toho druhého .....	18
2.2. Zrod masky .....	19
2.3. Psychologický vliv masky.....	22
2. 4. Kredibilita masky .....	23
2.5. Masová výroba masky.....	24
2.6. Ostatní masky.....	25
3. Enči Fumiko .....	27
3.1. Maska .....	27
3.2. Rjó no onna .....	28
3.3. Masugami (増髪) .....	29
3.4. Fukai (深井).....	31
3.5. Mieko Toganó .....	32

4. Jukio Mišima.....	34
4.1. Zpověď masky .....	35
5. Srovnání různých pohledů na masky.....	40
5.1. Masky fyzická a abstraktní .....	40
5.2. Splynutí s maskou.....	41
Závěr.....	42
Resumé.....	43
Seznam literatury .....	44
Internetové zdroje .....	44

## **Ediční poznámka**

Všechny japonské výrazy a jména jsou uváděny v české transkripci. Japonská jména jsou v práci uváděna dle japonských pravidel v pořadí příjmení a jméno. Čínská slova jsou uváděná v české transkripci. Všechny překlady z japonštiny a angličtiny jsou pořízeny autorem textu. U japonských slov a jmen používám i jejich znakový zápis doplněný českou transkripcí. Kurzívu používám pro zápis názvů knih a uměleckých děl.



## ÚVOD

Od dávných časů lidé na všech kontinentech vytvářeli a užívali rozličné typy masek jakožto předměty denní potřeby, v divadle či při rituálních obřadech. V této bakalářské práci se zaměřím na téma vnímání masek v japonské literatuře a to konkrétně na díla tří autorů, Abeho Kóbóa (公房安部), Enči Fumiko (円地文子) a Mišimy Jukia.(三島由紀夫). V první kapitole popíši, co to vlastně maska je, jaké existují druhy masek, jejich symboliku a jaký na nás mohou mít psychologický vliv. Soustředím se na výskyt masky v japonské kultuře.

V druhé kapitole stručně sepíši životopis autora Abeho Kóbóa, který napsal knížku *Tvář toho druhého* (他人の顔, tanin no kao). Poté analyzuji, jak autor ve výše uvedeném díle masku popisuje, jaký má ona maska vliv na postavy a dopad na děj knížky.

Třetí kapitola bude věnovaná autorce Enči Fumiko a jejímu dílu *Maska* (女面 onna men). Zpočátku čtenáři představím autorku v krátkém životopisu. Následně se budu zabývat dějem knížky a rolí, kterou v něm masky hrají. Jelikož je toto dílo velmi spjaté s maskami v japonském divadle Nó, tak stručně popíši základní charakteristiku masek, které se v díle vyskytují.

Poslední autor, kterým se budu zabývat ve čtvrté kapitole je Mišima Jukio. Kvůli autobiografické povaze jeho díla *Zpověď masky* (仮面の告白, kamen no kokuhaku) hodlám rozebrat autorův život podrobněji než u předchozích dvou autorů. Děj samotné knihy se soustředí okolo dvaceti let života jednoho japonského chlapce, avšak se domnívám, že při analýze masky nebude mít příliš důležitý, a proto nepovažuji za nutné klást na něj velký důraz.

V poslední kapitole této bakalářské práce bych se rád zabýval komparací jednotlivých děl, kterými jsem se zabýval v kapitolách předchozích a masek, jež se v nich objevují.

Za cíl této práce si kladu shrnutí základních poznatků o autorech Abe Kóbó, Mišima Jukio a Enči Fumiko, analýzu masky, která je představena v jejich dílech a následné srovnání těchto masek.

## 1. Fenomén masky

Masky již od pradávna hrají v lidské společnosti velmi důležitou roli. Na počátku sloužily jako pomůcky při různých rituálních a náboženských obřadech, později se začaly používat v divadle, při tanci, v bitvách a zápasech a v podobě make-upu či roušek se i v moderním světě těší každodenní potřebě. Mají mnoho podob a působí jak na samotného nositele, tak i na pozorovatele. Podle Kateřiny Ebelové<sup>1</sup> je maska definována jako: „*Kulturně společenský fenomén, který je zástupným prostředkem, vnější, případně vnitřní transformace. Masky vyjadřuje konkrétní nebo abstraktní věc, případně je identická s postavou, kterou představuje. Může mít materiálovou, líčenou, mimickou nebo symbolickou podobu. Specifické vazby probíhají mezi nositelem masky, maskou a divákem, ale také zpětně od diváka k masce. Maskování poskytuje nositeli nejen dočasnou změnu identity, která se projevuje navenek, případně i dovnitř, novou roli, ale také částečnou nebo úplnou anonymitu. Míra identifikace nositele vychází nejen z její konkrétní funkce, ale také ze způsobu transformace a hloubky vnitřního splynutí s tím, co představuje.*“<sup>2</sup> a masky můžeme rozdělit do čtyř základních kategorií podle jejich podoby či funkce.

- 1) **masky materiálové** – škraboška, polomaska, maska celoobličejová, celohlavová (přilbovitá), nástavcová, štítovitá, celotělový objekt, amulet, fetiš;
- 2) **masky líčené** – obličejová a tělová malba, animistické kmenové líčení, divadelní a filmové maskérství, bodypainting;
- 3) **masky mimické** – psychologické záměrné a účelové výrazy tváře v hereckých, statusově – společenských a psychologických kontextech, profesní masky;
- 4) **masky symbolické** – zástupně-symbolický atribut postavy, role, profese, situace, představy (paruka, klaunský nos, vařečka).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Kateřina Ebelová se zabývala tématem masky ve své diplomové práci na SUPŠ a také v disertační práci na PedF UK. Absolvovala Rozšiřující studium dramatické výchovy na katedře výchovné dramatiky DAMU. Od roku 1996 vede galerii, ve které se pořádají výstavy masek a loutek.

<sup>2</sup> Elbová, K. *Maska v proměnách času a kultur*, Nakladatelství Grada, Praha 2012. s. 8.

<sup>3</sup> Tamtéž. s. 8.

Za nejstarší projevy masek se považuje používání tělové malby animalistických kultů při konání různých rituálů a obřadů, ve kterých se kulty snažily usmířit si nahněvaná božstva, dostat od nich ochranu, odhánět zlé duchy a démony anebo dokonce vyléčit zranění. Při takových obřadech se jejich vykonavatel (medicinman, šaman) ve stavu transu „stane“ zvířetem, duchem anebo démonem. Proto se také v těchto kultech masky a fetiše<sup>4</sup> považují za předměty, které mají velkou moc.

Pravděpodobně nejvíce se však masky rozšířily v umění, a to zejména v divadle. Doposud se s určitostí neví, přesně kdy a hlavně jak divadlo vzniklo. Existuje však mnoho teorií a domněnek o jejím vzniku. Jedna z takových teorií<sup>5</sup> říká, že i když tomu dnes tak již není, dříve bylo divadlo úzce spjata s náboženstvím a rituály. Řecké antické divadlo se zrodilo při uctívání boha Dionýsa (římsky Bacchus), jenž byl z počátku bohem vína a plodnosti, následně byl uctíván i jako patron divadla. Asi proto se nejstarší divadlo odehrávalo na obětních prostranstvích. V rámci obřadů byly zpívané takzvané dithyranby<sup>6</sup>. V přestávkách mezi zpěvem se objevil někdo, kdo vedl se sborem či jejím vůdcem dialog na Dionýsovo téma, tím se stal předchůdcem herců.

Ve starořeckém divadle bylo často zvykem, že jeden herec hrál více rolí. Jelikož ženy v divadle hrát nesměly, připadalo hraní ženských rolí na mužské herce. V takových případech si herci museli zakrývat svou pravou tvář, za účelem obdržení nové identity, se kterou by se mohl on, i diváci ztotožnit. Rok 534. př. n. l. byl prvním rokem, kdy se v Athénách konaly Velké Dionýsie. Tyran Peisistratos (konec 7. stol. př. n. l.–527 př. n. l.) je zavedl v březnu na počest boha Dionýsa a trvaly celkem šest dní. Během těchto slavností se stalo zvykem hraní divadla, ve kterém dramatici tehdejší doby předváděli tři tragické hry a jednu komedii.

Masky byly různé, pro různé divadelní žánry (tragédie, komedie) a herecké typy (otrok, stařec, satyr atd.). Pro výrobu masek bylo používáno rozličných materiálů a postupů. Patří mezi ně například kaširované<sup>7</sup> plátno, korek, dřevo nebo hlína a masky byly doplňované vousy či parukami. Jelikož je přes ně slyšet hůře než bez nich, měly masky často doširoka otevřená ústa, což zlepšovalo akustiku, aby byli

---

<sup>4</sup> Nábožensky uctívaný předmět.

<sup>5</sup> Blahník, K. V. *Světové dějiny divadla*. Nakladatelské družstvo Máje, Praha 1928. s. 5–6.

<sup>6</sup> Druh starověké řecké poezie určený k oslavě boha Dionýsa.

<sup>7</sup> Trvalé spojení několika vrstev materiálu.

herci lépe slyšet a zároveň to vedlo k větší expresivitě výrazu. V moderním divadle již však existuje nepřeberné množství různých masek vyrobených z rozličných materiálů a surovin, které více či méně byly inspirovány maskami antickými.

### **1.1. Masky skrývající identitu**

Jedním z typů masky, o nichž bych rád napsal, je maska skrývající nebo měnící identitu nositele. Standardně se jedná o masku na celou hlavu, která je mnohdy doplněná parukou, vousy či dalšími výraznými atributy obličejů tak, aby nositelův opravdový vzhled byl změněn k nepoznání. Tohoto typu masek již od nepaměti zneužívají zločinci. Asi nejznámějším druhem maskovaných zločinů je bankovní loupež. V posledních několika letech se zvedá i počet přepadených heren či pojišťoven. I pro takovéto situace existuje škála rozličných typů masek, které jsou používány zločinci. Nejčastěji se používají gumové nebo punčochové masky. Oba typy těchto masek mají své výhody a nevýhody. Punčochová maska je výhodná tím, že se dá koupit levně a kdekoliv, nasazení na hlavu je rychlé a nenápadné, dá se přes ni mluvit bez větších potíží, zbavení se této masky je velmi snadné a také je průsvitná, což zamezuje případnému sesunutí se masky z očí a následnému zakrytí zorného pole. Tato průsvitnost však je i největším nedostatkem takovéto masky. Jsou přes ni vidět kontury tváře, tvar hlavy, účes, vousy, jizvy či jiné obličejové rysy a také barva očí, což mnohdy může vést k selhání role masky a prozrazení identity jejího nositele. V tomto ohledu má gumová maska navrch. Jelikož je neprůsvitná, zabraňuje, aby byla vidět celá hlava kromě očí. Je také méně zvukově propustná, což způsobuje změnu hlasu. Na rozdíl od punčochové masky, která jen zakrývá identitu, může dobrý výběr gumové masky dát v očích pozorovatele, nositeli identitu novou. Nevýhodami je však zmenšené zorné pole, malá vzduchová propustnost, velká nápadnost a složitější sehnání a zbavení se masky. Oba typy těchto masek zajistí pachateli krátkodobé skrytí identity a po loupeži se z pravidla masky zbaví a už se k ní nikdy znovu nevrátí.

Dalšími zajímavými typy masek, které skrývají či mění identitu, jsou masky lucha libre<sup>8</sup> a masky superhrdinů. Mají však trochu jinou roli a funkci než masky předešlé. V mexickém lucha libre je maska hlavně z textilu a kůže a vytváří nositeli novou identitu. Tato nová identita většinou existuje jen v zápasnickém ringu a v osobním životě se téměř neprojevuje.

---

<sup>8</sup> Lucha libre je výraz označující formu wrestlingu v Mexiku.

Na rozdíl od předešlé masky, maska lucha libre se nesnaží ochránit nositele před prozrazením totožnosti, ale snaží se být co nejvíce nápadná, křiklavá, aby si ji pozorovatelé zapamatovali a měli zápasníka spojeného s maskou, jež nosí a ne s jeho obličejem. Diváci fandí masce a ne nositeli. V Mexiku jsou pořádány takzvané „boje o masku“ ve kterých je poraženému zápasníkovi před diváky odhalena identita sejmutím masky. Poražený po tomto zápase už nesmí používat svojí masku a musí si znovu vytvořit jinou identitu.

## 1.2. Podoby masky v japonské kultuře

K japonské kultuře zajisté neodmyslitelně patří masky. Většinou ztotožňují bohy, démony, zvířata či obyčejný lid. Existují zde již od pradávna a byly značně ovlivněny Čínou a dalšími okolními státy. Nejstarší japonská dřevěná maska byla nalezená při vykopávkách v Makimuku<sup>9</sup> a pochází zhruba z první poloviny třetího století našeho letopočtu<sup>10</sup>. V Narské Tódaidži se nachází sbírka masek s názvem Šósóin. Převážně obsahuje sofistikovanější masky z 8. století n. l. ovlivněných Čínou. Zpočátku šlo převážně o masky používané v náboženských rituálech a v tancích gigaku<sup>11</sup> a kagura<sup>12</sup>. Ve středověku se rozrostl repertoár o divadla Nó a Kabuki a v dnešní době je již v Japonsku nespočet druhů masek od bílých roušek, které Japonci používají dennodenně, přes takzvané cosplay masky, až po japonské honne a tatemae.

## 1.3. Bugaku

Bugaku původem pochází z Číny a v Japonsku se začalo provozovat jako forma zábavy na císařském dvoře před jedním tisícem let. Jedná se o formu tance s maskou a bylo často předváděno jako doprovod k rituálním obřadům. Jako doprovod k tanečnému vystoupení sloužila klasická dvorská hudba s různými nástroji. Typicky se při vystoupení používaly expresivní obličejové masky. Některé z nich byly doplněné o samostatně pohyblivou bradu.

---

<sup>9</sup> Oblast v prefektuře Nara.

<sup>10</sup> Archeology. *Japan's Oldest-Known Wooden Mask*. [online] Dostupné z: <http://www.archaeology.org/news/920-130531-japan-wooden-mask-china> [vid. 2015-08-15].

<sup>11</sup> Již zaniklá forma maskovaného divadelního tance.

<sup>12</sup> Šintoistický divadelní tanec.

Podle jednoho dramatizovaného tance, v období, kdy Čína byla rozdělená na Severní a Jižní dynastii, chodil princ Lan-Ling<sup>13</sup> do bitev s děsivou maskou, na níž byl vyobrazen drak. V Číně měl drak schopnost přivolávat mraky a bouře, ale v Japonsku měl moc přivolat hojný déšť. Tato maska se rozšířila z japonského císařského dvora do všech koutů země, kde se v mnoha vesnicích tato maska začala používat v rituálech snažících se přivolat déšť anebo při sázení rýže na poli.

#### 1.4. Masky divadla Nó

Divadlo Nó existovalo v Japonsku nejméně od roku 1200 n. l. Za předchůdce tohoto divadla se považuje syntéza několika lišících se typu divadla z různých částí Japonska<sup>14</sup>. Jedním z takových divadel bylo lidové divadlo sarugaku a divadlo dengaku. Divadlu jak ho známe teď, však dal podobu nejznámější herec a dramatik divadla jménem Zeami ve 14. století našeho letopočtu. Vytvořil z divadla Nó sofistikovanou zábavu pro dvůr, která propojovala jeho životní filosofii a filosofické názory zen-buddhismu.

Představení bývá tvořeno pěti hrami, které se vztahují k samurajům, bohům, ženám, démonům a ostatním nadpřirozeným bytostem. Jednotlivé hry oddělují krátké humorné scény s názvem kjógen, které mají za úkol pobavit a trochu odlehčit atmosféru po náročné hře Nó. K účinkujícím v samotné hře patří výhradně muži, ženy hrát nesmějí. Tento fakt však umně zakrývá precizně vyřezaná dřevěná maska s parukou a kimonem. Masky se dědí v rodině s generace na generaci a herci se musí při hře s maskou „spojit“, aby mohli masku přivést k životu. Proto si dávají herci obzvlášť velký pozor, aby na jejich masku nikdo ani nesáhl. Maska nemá žádné pohyblivé části, avšak je umně vytvořená tak, že i malá změna úhlu, pod kterém diváci masku vidí, může masce dát výraz radosti či smutku.

Vyřezávání bylo v Japonsku rozšířeno v období Kamakura a již od 15. století zde byli známé řezbářské rody, které se věnovaly tvorbě masek Nó. K výrobě se většinou používá japonský cypřišek tupolistý, známý v pod názvem hinoki (檜). Dobře odolává deformaci a lehko se s ním pracuje, avšak před zpracováním je třeba dřevo několik let sušit. Při tvorbě masky se dává obzvlášť velký důraz na oči. I při malé chybě může dojít k nevratné změně výrazu masky.

---

<sup>13</sup> Známý také jako Kao Čchang-kung (541–573 n. l.). Podle legendy byl jeho obličej nadměrně krásný, kvůli čemuž si bral do bitev hrůzostrašné masky.

<sup>14</sup> Elbová, K. *Maska v proměnách času a kultur*, Nakladatelství Grada, Praha 2012. s. 123.

## 1.5. Kabuki

Kabuki je forma divadla, která také hojně využívá masek, avšak na rozdíl od divadelních forem předešlých, se nejedná o masky, které si hereci na sebe nasadí, ale namalují si je přímo na svůj obličej.

Po pár stoletích „nadvlády“ Nó se vytratil jeho původní náboj a postupně ho začalo nahrazovat měšťanské divadlo kabuki. Podle pověsti, kabuki vzniklo v roce 1603 n. l., když do Kjóta přišla mladá dívka jménem Izumo no Okuni a tancovala tam velmi neobvyklým způsobem, kterému se v později začalo říkat kabuki. Z počátku bylo hodně žen, které hráli v přestrojení role mužů, ale kvůli sexuálnímu podtextu bylo v polovině 17. století n. l. hraní zakázáno a všechny role převzali muži. V dnešní době existuje okolo čtyř set her kabuki, která se dělí do dvou kategorií, historické drama a melodrama.

Pro hru kabuki jsou příznačné hlavní tři atributy. Kostým, pohyblivé jeviště a vysoce expresivní hlasový projev. „*Důležité postavy bývají naddimenzované, mají objemné paruky a kostýmy, (některé váží i více než 20kg), výšku postavy zajišťují kuthurny (vysoké boty)*“<sup>15</sup>. Make-up je velice výrazný. Hereci si ho nanášejí sami. Má za úkol divákům napovědět charakter role herce, taktéž psychické rozpoložení hrané postavy. Na obličej plně natřený bílou barvou se postupně nanáší škála různých barev, při čemž různé odstíny odpovídají různým psychickým rozpoložení dané postavy. Také dopomáhají hereci s jeho mimikou a mimo jiné, v ženských rolích pomáhají přetvářet obličejové rysy. Do dnes se používají ustálené formy líčení, které symbolizující typologii postav. Pohyby herce jsou také velmi důležité, jelikož je potřeba je správně zkombinovat s líčením. Ve významných chvílích odehrávajících se při představení hereci udělají výraznou pózu s dramatickým výrazem ve tváři, v němž zamrznou. To by však nebylo možné bez správného make-upu.

## 1.6. Honne a tatema<sup>16</sup>

Když se řekne honne a tatema, nejde o konkrétní fyzickou masku, na kterou se dá sáhnout, nýbrž se jedná pouze o sadu konceptů, které jsou pozorovatelné v každodenním životě Japonců, tudíž se dá nasadit pouze pomyslně. Honne, znamená opravdový motiv či záměr, je to to, co si Japonec doopravdy myslí.

---

<sup>15</sup> Elbová, K. *Maska v proměnách času a kultur*, Nakladatelství Grada, Praha 2012. s. 127.

<sup>16</sup> Davies, J. R. Osamu, I. *The Japanese Mind*. 1 vyd. Nakladatelství Tuttle, Osaki 2002. s. 115.

Tatemaie, je to, co Japonci říkají nebo jak jedná mezi lidmi. Jedná se o jakousi masku, která jedná v souladu se sociálními normami japonské společnosti, což způsobuje, že to, co jedinec říká a to, co si doopravdy myslí se často liší. Sice se honne i tatemaie nachází i v jiných zemích, v Japonsku je jeho užití v každodenním životě velice rozsáhlé a je považováno za ctnost, nevyjadřovat své opravdové city a myšlenky přímo. Honne a tatemaie je často misinterpretováno samotnými Japonci, což vede k mnohým nedorozuměním. Toto nedorozumění se ještě prohlubuje, jde-li o multikulturní komunikaci.

Dobrym příkladem je návštěva v japonském domě. Když už si hostitel myslí, že je čas, aby host odešel, řeknou mu, že už je čas večeře a pozvou hosta, aby se k nim přidal. Nejedná se však o opravdové pozvání ke stolu. Naopak tím dávají nepřímě najevo, že už je čas se rozloučit a od hosta je očekáváno odmítnutí pozvání s tím, že nemá hlad. To však může vyvolat nedorozumění v případě hosta z ciziny.

V Japonsku je od pradávnyých časů snaha udržovat ve skupině jakousi harmonii wa, která napomáhá vytvořit dobrou atmosféru mezi jedinci. Tatemaie slouží jako katalyzátor, který napomáhá udržovat harmonii ve společnosti. Tento typ masky existuje i v ostatních kulturách, avšak v Japonsku se vlivem rozličných faktorů vysoce rozvinul a je mu přikládána velká důležitost ve společnosti.

## **1.7. Stanfordský vězeňský experiment**

Honne a tatemaie jsou ukázkou toho, jak nás pomyslné masky ovlivňují více či méně každým dnem ve společnosti. Ukázkou stanfordského experimentu bych rád poukázal na to, až jak velký dopad a jak velkou moc nad námi mohou masky v jistých specifických situacích mít.

Stanfordský experiment se odehrál v roce 1971 v americké severní Kalifornii. Uspořádal ho profesor Philip Zimbardo<sup>17</sup> (\*1933) ze Stanfordské univerzity, aby zjistil, jak se budou chovat dobří, lidé ve špatném prostředí. Z řad univerzitních studentů, kteří prošli psychologickým testem, bylo vybráno dvacet čtyři lidí, kterým byla náhodně přidělena role vězeňského dozorce či vězně. Následně byli studenti s rolí vězně dopraveni do sklepení univerzity, které bylo přestaveno tak, aby co nejděněji simulovalo prostředí vězení. Studentům s rolí dozorce byla přidělena vojenská uniforma včetně velkých neprůhledných brýlí (zakrytí očí přidávalo na nelidském vzhledu) a obušků, které sloužily jen jako symbol moci, jelikož dozorcí

---

<sup>17</sup> Philip Zimbardo je americký psycholog nejvíce známý uspořádáním Stanfordského experimentu.



nemohli použít žádné fyzické násilí. Vězňům byla přidělena čísla místo jmen, což jim bralo jejich identitu. Sám profesor Zimbardo dohlížel na experiment v roli vedoucího dozorců.

První den experimentu prošel bez pozdvižení, avšak druhý den propukla rebelie několika vězňů, při níž zatarasili vchod do své cely postelemi. Dozorci tuto rebelii potlačili a jako protiopatření proti další, začali strážce na vězně uplatňovat psychický teror. Opakovaně budili vězně uprostřed noci a nechali je vykonávat různá fyzická cvičení, při čemž používali i slovní degradaci vězňů. Zanedlouho po tomto incidentu začal strůjce rebelie vykazovat známky psychické nevyrovnanosti a profesor Zimbardo ho musel z experimentu propustit.

Ve vězení se začalo proslýchat, že propuštěný vězeň se hodlá vrátit se svými známými a dává si za cíl osvobození všech vězňů. Když to uslyšel profesor Zimbardo, pohltila ho, jako ostatní studenty, jeho nová role vedoucího dozorců a profesora práva identita šla stranou. Nakázal strážím, aby bylo vězení dočasně rozebráno a vězni přesunuti do jiné části budovy. Měl úmysl říct potenciálním zachráncům, že je experiment už u konce. Nikdo se však neukázal, a tak museli dozorci dát původní vězení znova do provozu. Svoji frustraci si vybíjeli na věznicích a postupně zvyšovali přísnost trestů. To podkopalo jejich solidaritu vůči sobě, a když druhý z vězňů šel za profesorem, aby ho propustil, tak na něj vězni pokřikovali „Vězeň číslo 819 udělal špatnou věc“. Pod tímto psychickým nátlakem spoluvězňů se zhroutil a hodlal se vrátit do své cely, aby nezahlavil své druhy, protože nechtěl být špatným vězňem. Když to profesor Zimbardo viděl, sdělil mu, že on není žádný vězeň, ale student a on, jakoby probrán ze špatného snu, nakonec přistoupil ke své prvotní žádosti o opuštění experimentu.

Do pátého dne experimentu se psychicky zhroutil čtyři vězni a museli být propuštěni. Experiment měl trvat dalších devět dní, avšak ukončen byl po pouhých dnech šesti.

Všichni účastníci Stanfordského experimentu, včetně samotného pořadatele, se po pouhých dvou dnech ztotožnili se svými rolami a jejich původní identita byla dočasně nahrazena identitou nově vytvořenou. Šokujícím zjištěním bylo to, jak moc se může změnit psychika průměrného zdravého člověka a k jakým činům je ochoten přistoupit ve své nové identitě pod nadvládou masky v extrémně krátkém čase.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Johnson, P. Psychology: The Stanford Prison Experiment – BBC Documentary. In: *Youtube* [online video] Zveřejněno 20. 02. 2015 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gb4Q20z0T1Q> [vid. 2013-07-25].

## 2. Abe Kóbo

V této části bakalářské práce se budu zabývat analýzou toho, jak je maska představována v rozličných formách v díle *Tvář toho druhého* od japonského autora Abeho Kóbo. Abe se narodil roku 1924 v Tokiu. V mládí vyrůstal s rodinou v Mandžusku. Kvůli studiu se znovu vrátil do Japonska v roce 1940. V Tokiu v roce 1948 vystudoval lékařství na Tokijské univerzitě, ale dal se na cestu spisovatele. Své bohaté znalosti z přírodních věd hojně implementoval do svých děl. Nakrátko vstoupil do komunistické strany, díky které se dostal i do komunistického Československa. Později kvůli své četné kritice strany z ní byl nucen odstoupit. Mezi autory, kteří ho ovlivnili, patří například Edgar Allan Poe<sup>19</sup> (1809 – 1849) či Franz Kafka<sup>20</sup> (1883 – 1924). Abe v roce 1971 založil divadelní školu „*Studium Abeho Kóbo*“ a kromě psaní prózy a poezie se věnoval i vytváření divadelních her. Za svou tvorbu byl nominován jako kandidát na Nobelovu cenu za literaturu. Ve svých 40 letech (1964) napsal *Tvář toho druhého* a jako ve většině jeho děl se i zde setkáváme s kritikou společnosti. Ačkoli věk autora a hlavní postavy koresponduje, nejedná se o biografický román.

### 2.1. *Tvář toho druhého*

*Tvář toho druhého* je psychologický román s vědecko-fantastickými prvky odehrávající se v reálném prostředí Japonska. Hlavním námětem je snaha protagonisty, který ztratí svoji tvář, o začlenění se do společnosti a znovunavázání intimních vztahu s vlastní ženou.

Celé dílo je psáno v první osobě a jméno hlavní postavy, ani jméno ostatních postav, není zmíněno. Prakticky všechny události v této knize jsou nám představovány skrze zápisníky, které „On“ sám sepsal, takže je svět představený čtenáři silně subjektivně zabarven. Děj se začíná odvíjet po tom, kdy v laboratoři, kde pracoval

---

<sup>19</sup> Americký spisovatel, literární kritik a prozaik. Nejvíce známý pro své krátké hororové povídky.

<sup>20</sup> Pražský spisovatel židovského původu. Patřil k nejvlivnějším autorům díky svým románům.

jako vědec, došlo k výbuchu a jeho tvář byla permanentně zohyzděna keloidy<sup>21</sup>. Lékaři nebyli schopni znetvoření tváře vyléčit, a tak byl donucen zranění skrývat pod vrstvou obvazů omotaných kolem své hlavy. To však zapříčinilo jeho vyčlenění ze společnosti a narušení vztahů s manželkou. Ve snaze navrátit se do normálního sociálního života, přišel s nápadem vytvořit si masku nerozeznatelnou od lidské tváře. Po vytvoření dokonalé masky se mu skutečně podařilo se do společnosti začlenit, ale účinek masky představuje i jistá rizika.

## 2.2. Zrod masky

Protagonistův pohled na lidskou tvář se v průběhu díla značně měnil. Z počátku byl utvrzen, že by tvář neměla mít v lidském bytí nikterak velkou roli. Nebyl spokojen se svým postavením ve společnosti po ztrátě obličeje. Jeho pohled na toto téma bylo dosti naivní. Dle mého názoru je člověk od přírody povrchní tvor. Dobrým příkladem je například sexismus v médiích a pracovní sféře či stále přetrvávající rasismus.

*„Váha člověka by se měla měřit jen a jen podle jeho práce. A s tím snad mají co činit závitý šedé kůry mozkové, ale tvář- ta do toho nemá vůbec co říci. A jestliže po ztrátě tváře dojde k nápadnému výkyvu na stupnici hodnot člověka, pak to nemůže znamenat nic jiného, než že jeho obsah byl od samého počátku nicotný.“<sup>22</sup>*

Tímto došlo ke kontradikci toho, co řekl, protože na jeho stupnici hodnota dochází k nápadnému výkyvu po ztrátě obličeje. Kdyby byla pravda co tvrdí, tak by to znamenalo, že jeho obsah byl od samého počátku nicotný. I přes to, že by podle protagonisty neměla mít tvář jedince ve společnosti nijak velkou hodnotu, byl ze společnosti neustále vyčleňován, a když se jednoho dne pokusil o intimní kontakt se svojí ženou, byl jí odmítnut, což vedlo ke zrodu plánu na vytvoření si masky, kterou by byl schopen skrýt jizvy na obličeji.

---

<sup>21</sup> Keloid- nadměrný růst zjizvené tkáně v okolí rány.

<sup>22</sup> Abe, K. *Tvář toho druhého*. 1 vyd. Nakladatelství Svoboda, Praha 1981 s. 14.

*„Ani já jsem o ní neuvažoval jako o doplňku, který si lze oblékat jako košili či kalhoty, ale přece teď nezačnu klást na oltář svého druhého života masky jako starověcí lidé či pubertální mládež věřící v idoly! Tváří mohu mít sebevíc, ale já jsem já a na tom se nemůže nic změnit.“<sup>23</sup>*

Zpočátku o masce přemýšlí jen jako o jakési pomůcce, která by pouze zastávala stejnou funkci jako jeho původní tvář. Právě jejím vytvořením by se totiž dokázal navrátit k předchozímu životu. Původní tvář by však neměl být schopen nahradit, i kdyby se mu podařilo vyrobit sebelepší masku. Myslím si, že je to dáno faktem, že lidé se chovají k ostatním v závislosti na jejich vzhledu.

Při tvorbě samotné masky se dlouho zabýval tím, který z obličejových typů si vybrat pro svoji novou tvář. Obličej má totiž velký vliv na to, jak ho ostatní lidé vnímají a jak se k němu chovají. To vyplývá z faktu, že se chování ostatních lidí radikálně změnilo po jeho nehodě v laboratoři, ve které si znetvořil tvář. Zpočátku přemýšlel o nové tváři jen jako o prostředku, který by mu dovolil kontakt s lidmi, nijak neovlivněný jeho zjizvením. Původní účel, ke kterému měla být maska vytvořena, se však pozvolna změnil a k výběru tváře se přidalo nové kritérium. Nová tvář by měla být tváří svůdce. Hodlal se totiž ke své ženě dostat zpátky tím, že ji svede jakožto neznámý cizinec. Z toho důvodu vybral obličej vhodný této roli.

I po dokončení nového obličejce na něm stále zůstalo několik míst, na kterých si pozorný člověk mohl všimnout, že se nejedná o pravý obličej. Proto se protagonista rozhodnul jeho účinek vyzkoušet v rušných ulicích města.

*„Stejně jako bylo skutečností hnízdo pijavic<sup>24</sup>, stala se skutečností i maska, a jestliže je maska jen mou dočasnou podobou, pak ani hnízdo pijavic není ničím víc...Vše nasvědčovalo tomu, že maska již začíná bezpečně zapouštět kořeny do mé tváře.“<sup>25</sup>*

---

<sup>23</sup> Abe, K. *Tvář toho druhého*. s. 18.

<sup>24</sup> Hnízdem pijavic nazýval své zjizvení.

<sup>25</sup> Tamtéž s. 99.

Tímto si trochu přivykl na samotné nošení nové tváře a záhy se rozhodl pořídit si i nové oblečení, jehož účelem bylo zdokonalení jeho fyzické kamufláže při pokusu zmást lidi o totožnosti jeho pravé identity. Při výběru oblečení se však maska poprvé ukázala být víc než jen plastická hmota přikrývající obličej. I přesto, že se jednalo o pouhou neživou hmotu, začala mít značný vliv na „jeho“ psychiku a na to, jak se chová.

*„Jenže tvrdošjnou životaschopnost masky mi bylo souzeno patřičně poznat lépe teprve v okamžiku, kdy jsem zašel do obchodního domu pro oblek. Vzhledem k vousům a brýlím bylo jen přirozené, že si vyberu poněkud nápadnější vzorek, ale kupodivu jsem si zvolil šaty s módním, konzervativním jednořadovým sakem a úzkým límcem. Připadalo mi to docela neuvěřitelné. Tak především: již samotná skutečnost, že mám jakés takés ponětí o současné módě, byla mimo mé chápání! Ale to nebylo všechno. Ještě jsem schválně zašel do oddělení klenotů a koupil si prsten! Vše nasvědčovalo tomu, že si maska umínila nebrat mé názory vůbec na vědomí a postavit se na vlastní nohy.“<sup>26</sup>*

Od této události je patrný rozkol v chování hlavního hrdiny s maskou a bez masky. Masky v jeho představách ožila a začala mít svoje vlastní tužby a vrtochy. Ty se však nemohly zjevit odnikud a musí mít svoje opodstatnění. Jelikož maska je věc neživá, tak sama o sobě nemůže mít vlastní chování, které by hlavního hrdinu k něčemu nutilo. Z toho vyplývá, že takové pohnutky, měl v sobě celou dobu, avšak byly uzavřené v jeho nitru neprostupnou vrstvou různých kulturních a společenských zásad, jež tvořil jeho obličej. Když však o svůj obličej přišel a došlo na používání nově vytvořené tváře, tak se tyto zásady zhroutily. S tím souvisel i fakt, že ať udělá hlavní postava jakýkoliv zločin, tak mu maska zaručuje perfektní alibi. Tím se stal volnějším než kdy dřív a s nasazenou maskou nemusel mít zábrany, které měl s původním obličejem. Obzvlášť pozoruhodný je také fakt, že i když se maska stala jakousi jeho druhou osobností, tak i po dobu toho, kdy na sobě měl

---

<sup>26</sup> Abe, K. *Tvář toho druhého*. 1 vyd. Nakladatelství Svoboda, Praha 1981 s. 100.

masku, se projevovalo jeho původní „já“. To však bylo odsunuto do ústraní a i přes nesouhlas s počínáním si svého druhého „já“, tvořeného maskou, nemá v moci své jej zkrotit.

*„Důvěrně známý předměstský elektrický vlak na mne dýchl svěží novotou, úplně jako kdybych jím jel prvně po pěti letech a ne po pouhých pěti dnech. Ostatně není divu. Já tu cestu znal tak dokonale, že bych nezabloudil ani se zavřenýma očima, ale maska tudy cestovala poprvé.“<sup>27</sup>*

Nová tvář již neovlivňovala pouze protagonistův vzhled, či jeho chování, ale v době, kdy jí měl nasazenou, ovlivňovala i to, jak vnímá bezprostřední svět okolo sebe. Lze předpokládat, že je to způsobeno výše zmíněnou ztrátou zábran. Když protagonista zná cestu tak dokonale, že je jí schopen projít se zavřenýma očima, tak by se projítí trasy se zavřenýma očima s obvazy a se zavřenýma očima s maskou neměla v ničem lišit. Avšak, jemu připadala i obyčejná cesta vlakem dosti nevšedně, což naznačuje, že druhá osobnost, která se v něm postupně tvořila v době nošení masky, již byla prakticky utvořena. Tato osobnost je však nově utvořená a dosud není svázána kulturními konvencemi jako hlavní hrdina, z čehož pramení pocit novosti i při děláni obyčejných věcí. Jelikož je nová osobnost teprve ve stádiu dospívání, protagonista se rozhodnul, že by jí měl nechat jistou dávku volnosti, aby byla schopna dospět a nasbírat dostatečné životní zkušenosti, které jsou nezbytné pro úkol, jenž si zadal. V souladu s tím se v době nošení masky snažil také vytěsnit ze své paměti vzpomínky svého původního „já“, aby tak nenarušil utváření svého alter ega.

### **2.3. Psychologický vliv masky**

Po tom, co se „jeho“ druhá osoba trochu vyvinula, utvořil si protagonista plán svodu své ženy. Prvotní plán byl založen na tom, že se kamufluje s pomocí masky v cizině a pokusí se svou ženu svést. Samotný akt svádění prošel bez problému a „jemu“ se povedlo svoji manželku úspěšně svést a tím došlo k nepřímému

---

<sup>27</sup> Abe, K. *Tvář toho druhého*. 1 vyd. Nakladatelství Svoboda, Praha 1981 s. 118.

znovunavázání komunikace mezi jimi dvěma. I přes zdárný úspěch si však jeho druhá osobnost tvořená maskou začala vybírat svou daň. Skutečnost, že při aktu svádění s vlastní ženou jednal jakožto neznámý cizinec, totiž pro něj znamenala, že ho žena podvedla. Masku mu sice dopomohla k částečnému obnovení vztahů se svojí ženou, avšak se cítil být zrazen a rozpolcen. Znovu nastává změna funkce masky. Z původního záměru ji vytvořit, aby se mohl navrátit zpět do společnosti, se účel masky změnil na obnovení vztahů se svojí manželkou. Poté se proměnil do nástroje, za pomoci kterého vychází najevo ženina nevěra.

*„Když jsem viděl, jak ses dala bez nejmenší nedůvěry svést mou maskou, kterou bez potíží odhalila i správčova dcerka, bylo mi nesnesitelně. Byl jsem také už unaven. Masku teď již nebyla prostředkem k tomu, abych tě znovu získal; stala se jen skrytou kamerou, která má prokázat tvou zradu.“<sup>28</sup>*

Hlavní hrdina se dostal do začarovaného kruhu, ve kterém při tělesném styku s vlastní ženou silně žárlil na své druhé já. Tento fakt vedl k úplnému rozštěpení osobnosti a „On“ začal vnímat masku jako plnohodnotnou osobnost, která je mu rovna a která na něj má značný vliv i v době, kdy ji nemá nasazenou. Jelikož ho tato téměř patová situace čím dál více duševně destabilizuje, rozhodl se vyznat se manželce o všem, co doposud udělal, pohřbit masku nadobro a vymanit se tím z její moci. V manželčinych očích se však hlavní hrdina stal pomatencem, který nepohřbil masku, nýbrž sám sebe a kvůli tomu od něj odešla pryč. Tímto verdiktem se „On“ pokusil masku vzkřísit a znovu se dostal pod její vliv, přičemž je jeho pravé „já“ téměř vytlačeno alter egem masky.

## **2. 4. Kredibilita masky**

Z knížky *Tvář toho druhého* jasně nevyplývá, do jaké míry byla kamufláž oné dokonalé masky vlastně účinná. V průběhu děje se s hlavním hrdinou setkají pouze tři lidé, kteří ho vidí v jeho obou podobách, čili v podobě s obvazy a s nasazenou maskou. Z těchto tří lidí byl maskou ošálen pouze jediný člověk, který s hlavním

---

<sup>28</sup> Abe, K. *Tvář toho druhého*. 1 vyd. Nakladatelství Svoboda, Praha 1981 s. 190.

hrdinou téměř vůbec nepřicházel do kontaktu. Ostatní dva lidé masku prohlédli v řádech minut. Z toho vyplývá, že kamufláž, kterou maska poskytovala, prohlédla víc než polovina osob. Není tedy jasné, jestli s pomocí masky ve tvaru obličeje cizího člověka je možné skrýt svou pravou identitu anebo jestli byl protagonistův úsudek natolik pokřiven vlivem masky, že se mu jen zdála být dokonalou. Existuje reálná šance, že osoby udržující s protagonistou bližší společenské vazby by byli bez větších potíží schopné odhalit jeho pravou identitu.

## **2.5. Masová výroba masky**

V tomto díle byla představena i úvaha hlavního hrdiny na to, co by se stalo, kdyby dokonalou masku začal vyrábět masově pro veškeré obyvatelstvo. Touto úvahou se snažil z části ospravedlnit své chování ovlivněné nošením masky. Podle něj by se ihned jeho výrobek stal populárním na tolik, že by továrna nestačila pokrýt poptávku i kdyby pracovala na plné obrátky. Průkazy totožnosti by se stali nepoužitými a totéž by platilo pro snímky lidí hledajících partnera. Alibi lidí by nebylo možné dokázat a nikdo by nemohl nikomu věřit, což by mělo za důsledek rozpad lidských vztahů. Ve snaze uniknout ošálení ostatními lidmi by si všichni kupovali více než jednu masku, aby dokonale skryli svoji identitu. Nakonec by to došlo do takového bodu, že by musela zakročit vláda. Zavedli by se zákony, které by omezili nošení masek, zejména ve státní sféře. Ve společnosti by musely vzniknout nové zvyky. Při obchodních schůzkách se začne kontrolovat totožnost partnerů. Manželé si budou muset při svatebním obřadu dávat nový slib, nenošení masky. Lidé pracující v mediích si začnou chránit své obličeje tím, že si na ně dají patent. V novinách a časopisech se objeví články o ženách, které byly oklamány maskami, aby vstoupily do vztahu manželského. Po čase malých šprýmu a žertů s maskami se začne objevovat silně ilegální činnost. Rozroste se černý trh s obličejí známých osobností, které kvůli tomuto budou čelit mnoha nařčením. Novináři by se posléze začali dovolávat registraci masek. Avšak registrovaná maska ztrácí svůj účel a přestává být maskou. Nakonec se sjednotí veřejné mínění a hladce se prosadí zákon o zákazu nošení masek. Výjimky by se týkali pouze případů, ve kterých by doktor masku předepsal pacientovi buď z terapeutických důvodů anebo v případě



znetvořeného obličej. Černý trh s maskami by však nadále vzkvétal a nezastavilo by ho ani postavení masek na úroveň drog. Nakonec by přibývalo atentátů na politiky a situace by zvažněla na tolik, že by se i samotné nošení masky rovnalo úkladné vraždě.

Tato výpověď hlavního hrdiny však nemusí vůbec korespondovat s tím, co by se doopravdy odehrávalo, kdyby dokonalou masku začal masově produkovat.

V dnešní době slouží internet jakožto jistý druh masky, který skrývá naši identitu. Existují mnoho lidí, kteří tohoto faktu zneužívají a v některých případech dokonce dochází k sebevraždám jedinců ovlivněných internetem. Přesto však i na internetu panuje řád a mnoho lidí nezneužívá své anonymity. Z tohoto důvodu je dosti těžko uvěřitelné, že vynález a výroba dokonalé masky by mohl přinést tolik zkázy a vnést chaos do lidské kultury.

## 2.6. Ostatní masky

V této knize můžeme kromě masky vytvořené hlavním hrdinou vnímat i masky další. Tyto masky už však povětšinou nejsou hmotné, ale abstraktního charakteru. Jedná se například o přetvářku protagonistovy ženy v době, když prohlédla jeho druhé „já“ o masku lidské společnosti či o falešnou masku s názvem alkohol.

Společností, kterou „On“ vnímá, vládne předsudek proti lidské tváři.

*„Ještě větší starost mi dělá, zda takové pohodlné, konvenční lpění na tváři naopak vztahy mezi lidmi nezužuje, zda nevede ke stereotypu? Nejlépe to nakonec dokazují stupidní předsudky týkající se barvy pleti: ponechávat zodpovědný úkol duševní komunikace jen na nedokonalém obličejí a kvality člověka posuzovat jen podle toho, zda je černý, bílý či žlutý, to již samo o sobě znamená duši zlehčovat a přezírat.“<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> Abe, K. *Tvář toho druhého*. 1 vyd. Nakladatelství Svoboda, Praha 1981 s. 29.

Dokonalou masku si tak tedy stvořila sama společnost. Kdyby se tolik nelpělo na tváři a společnost by hodnotila kvality jedince podle toho, jakým je člověkem, pak by ani „On“ nebyl vynucen si vytvořit novou tvář.

Maska ženy je v díle představována z dvou různých úhlů. V prvním případě se jedná o vnímání její přetvářky hlavním hrdinou. V druhém případě je čtenářovi na samém konci díla prezentován pohled samotné ženy. Její maska vzniká po „jeho“ nehodě v laboratoři a mírná změna nastane ve chvíli, kdy se jí „On“ snaží svést jakožto neznámý člověk. Ona však jeho přestrojení okamžitě prohlédne a je utvrzena v tom, že si je protagonista vědom faktu svého odhalení a pokračuje s ním v přetvářce. „On“ si však tuto skutečnost neuvědomuje a zůstává v přesvědčení, že je zrazen. Tato až surrealistická situace, ve které figuruje manželský pár a duševní či fyzické masky, nakonec vyústí v totální rozpadnutí jejich vztahu a strhnutí některých masek.

Mezi vedlejší masky, které se objevovali v knize *Tvář toho druhého*, spadá alkohol a prášky na spaní. Po většinu času používání masky, hlavní hrdina užíval omamných látek, aby posílil svůj klid a logické myšlení.

*„...toho dne jsem spolykal dost velké množství prášku pro spaní. Nebylo to poprvé, začal jsem je užívat již nějakou dobu před tím. Ale ne proto, abych otupil své obavy, jak tě patrně ihned napadlo. Účelem bylo, abych se vyvaroval zbytečného podráždění a byl tak schopen co možná nejlogičtějšího uvažování.“<sup>30</sup>*

Toto vede k zajímavému fenoménu. Když normální člověk pozře omamné látky, tak se mu dočasně změní psychika a chová pod vlivem látek jinak než normálně. V době, kdy má „On“ nasazenou masku, dominuje u něj jeho druhá osobnost. V kombinaci s omamnými látkami vzniká pozoruhodný paradox, protože i když mají omamné látky na jeho tělo vždycky stejnou reakci, tak jeho psychika se mění v závislosti s tím, jestli měl nebo neměl při jejich požití na sobě masku.

---

<sup>30</sup> Abe, K. *Tvář toho druhého*. 1 vyd. Nakladatelství Svoboda, Praha 1981 s. 95.

### 3. Enči Fumiko

Enči Fumiko se narodila uznávanému japonskému lingvistovi Kazutošimu Uedovi (上田 萬年, 1867-1937) v roce 1905. Kvůli jejímu velice špatnému zdraví byla v raném věku vynucena zanechat pravidelné školní docházky a studovat doma. Od soukromých učitelů se učila cizím jazykům a čínské literatuře. Byla také velmi ovlivněná svojí babičkou, která ji seznámila s japonským divadlem, literaturou a Příběhem prince Gendžiho (源氏物語, gendži monogatari), jehož zmínky se objevují v jejích knížkách. Od svých třinácti let začala studovat na střední škole<sup>31</sup> v Tokiu, avšak byla znovu vynucena studia zanechat, kvůli svému zdraví. I přes zdravotní kondici neutichal její zájem o divadlo a začala docházet na lekce dramatu k zakladateli moderního japonského divadla, Kaoru Osanaiovi (小山内薫, 1881-1928). V roce 1930 se pak provdala za Enči Jošimacu (円地与志松). Fumičin divadelní entusiasmus vyústil v napsání několika divadelních her, které byly kladně přijaté kritikou. Po narození potomků se začala věnovat spíše psaní románů, avšak s nimi neměla nikterak velký úspěch. V následujících letech se kvůli druhé světové válce, kdy přišla o svůj majetek, a boji s rakovinou psaní téměř nevěnovala. Průlom přišel až po roce 1950, kdy začala psát o utrpení žen, načež obdržela několik literárních ocenění. Známa je také svým překladem Příběhu prince Gendžiho do moderní japonštiny. Literární činnosti se nadále věnovala až do své smrti, která byla způsobena srdeční příhodou v roce 1986.<sup>32</sup>

#### 3.1. Maska

Tato knížka byla vydána v roce 1958 v Japonsku. Můžeme v ní najít spoustu rysů, typických pro díla Enči Fumiko. Patří mezi ně například ženy, které trpí záští kvůli utrpené fyzické či duševní újmě, erotičnost, symboliku či emotivnost. Knížka je rozdělena do tří částí, přičemž každá část je pojmenovaná po masce používané v japonském divadle Nó. Vystupují zde dvě mužské a dvě ženské hlavní postavy, okolo kterých se odvíjí hlavní dějová linie a několik postav vedlejších. Ačkoliv název díla i kapitol nás přímo odkazuje k divadlu Nó, jsou v díle již na první pohled patrné narážky na postavy v Příběhu prince Gendžiho, posednutí ducha a společnost

---

<sup>31</sup> Střední škola příslušící Japonské ženské univerzitě (日本女子大学、nihon džoši daigaku).

<sup>32</sup> Sachiko, S. *Japanese Women Novelists in the 20th Century: 104 Biographies 1900–1903*. Nakladatelství Museum Tuscalanum, Kodaň 1994. s. 112–118.

období Heian<sup>33</sup> (平安時代, héian džidai). I když se hlavní tajemství a hloubka tohoto díla soustředí na ženské postavy, je psané převážně z perspektivy mužské postavy jménem Cuneo Ibuki. Skrz tento fakt dokáže námět zde použitých masek skutečně vyniknout. Za pomoci archetypu masky Nó pak autorka charakterizuje některé postavy.

Děj a postavy z tohoto díla, který budu v této kapitole popisovat, je dle mého názoru možno přirovnat ke hře divadla Nó. Ve hře jsou dvě mužské postavy a dvě ženské postavy. Ženské postavy jsou šite (仕手)<sup>34</sup> a šitecure (仕手連れ)<sup>35</sup>. Mužské postavy jsou vaki(脇)<sup>36</sup> a vakicure(脇連れ)<sup>37</sup>. Podobně jako ve hře divadla, i v tomto díle jedná šite a šitecure spolu, kdežto vaki se svým společníkem tvoří jakýsi jejich protipól. Jak se děj odvíjí, postavě šite se podaří uskutečnit svůj plán a proměňuje se na nočišite (後仕手)<sup>38</sup>, v tomhle případě půjde o změnu pomyslné masky.

### 3.2. Rjó no onna

Rjó no onna je název jedné z masek používané v divadle Nó. Jak naznačují znaky, kterými se v japonštině píše, představuje přízrak ženy. Masky má protáhlý obličej s pohublými, propadlými tvářemi a vyrovnaný výraz. Představuje pomstychtivého ducha starší ženy, jenž se navrátil z podsvětí do světa lidí. V první části knihy je Mieko Toganó osobou představující archetyp masky Rjó no onna. Mieko Toganó má roli šite. Nadále se jí budu zabývat níže v této kapitole.

První část knihy se nazývá Rjó no onna. Příběh začíná tím, když se potkají Cuneo Ibuki (role vaki), specialista na literaturu z období Heian a jeho známý Tojoki Mikame (role vakicure), zabývající se folklorem a posednutím ducha, na nádraží v Kjótu. Ibuki přijel do Kjóta společně s ovdovělou Jasuko Toganó (role šitecure) a její tchýní Mieko Toganó, za účelem návštěvy Jorihita Jakušidži, mistra v umění Nó.

---

<sup>33</sup> Historické období Japonska spadající do let 794–1185/92 n. l.

<sup>34</sup> Hlavní postava, která se v závislosti na typu hry, během děje proměňuje. Nosí masku.

<sup>35</sup> Společník hlavní postavy.

<sup>36</sup> Protipól hlavní postavy.

<sup>37</sup> Pomocník vakiho.

<sup>38</sup> Postava, ve kterou se vlivem děje vlivně šite.

Mieko a Jasuko jsou rovněž zainteresované v otázce posednutí duchem. Mistr Jakušidži pozval Mieko Toganó, učitelku literatury své dcery, na prohlídku Nó masek a kostýmů. Všichni čtyři nakonec vyráží do mistrova domu, kde jsou jim představeny kostýmy pro ženské role, masky Magodžiró (孫次郎), Zó Onna (増女), Masugami (増髪) a maska, podle níž je nazvána první kapitola, Rjó no onna (霊女).

*„Pohled na ni mne docela polekal. Nemohla jsem se zbavit dojmu, že má tchýně je právě tou osobou, která měla vidět ty masky, ne protože se často chodí dívat na představení Nó, nebo protože dokáže ocenit uměleckou kvalitu masek, ale kvůli jejich výrazu naprosté vyrovnanosti- mají velice hluboký vnitřní výraz. Myslím si, že Japonské ženy velmi dávno museli mít ten výraz. A zdá se mi, že ona musí být jedna z posledních, kdo takhle pořád žije- jako maska- skrývající nejhlubší síly do svého vnitřku.“<sup>39</sup>*

Druhý den od návštěvy mistra Jorihita se Cuneo a Jasuko vracejí společně vlakem do Tokia. Jasuko se mu svěří o svém plánu, vymanit se z vlivu své tchýně Mieko tím, že si vezme za manžela Cuneoho přítele Tojokiho. Cuneo s tím však nesouhlasí, protože i přes fakt, že má manželku a dceru, je nepokrytě k Jasuko přitahován. Ve snaze zabránit svatbě na zastávce ve městě Atami využije příležitosti a společně s Jasuko stráví noc v hotelu.

Týden po návratu z Kjóta dostává Cuneo telefon od svého přítele Tojokiho, ve kterém mu Tojoki sdělí, že narazil na předválečný výtisk pojednání, které napsala Mieko o paní ze Šesté ulice<sup>40</sup>. V něm se autorka zaobírá vztahem mezi mladým princem Gendžim a šamanistickými schopnostmi paní ze Šesté ulice. Zachází tak daleko, že ji přirovnává k postavě z divadla Nó, Rjó no onna.

### **3.3. Masugami (増髪)**

Masugami představuje charakter mladé, pomatené ženy, většinou zhrzené láskou. Maska se vyznačuje dlouhými zacuchanými vlasy, vrásky v oblasti obočí a d'olíčky u úst a na čele. Obličej Masugami vyniká svou krásou a skýtá letný úsměv. Většinou se tato maska používá pro ženu ze svatyně, která je posedlá duchem

---

<sup>39</sup> Enči, F. *Masks*. 1 vyd. Nakladatelství Alfred A. Knopf, Inc. Spojené státy americké 1983. s. 22– 23.

<sup>40</sup> Postava z Příběhu prince Gendžiho.

anebo ženu pomatenou, leč sličného vzhledu<sup>41</sup>. Tuto masku zde představuje dcera Mieko Toganó, Harume. Harume žila až do smrti svého bratra u své babičky na venkově. Kvůli poškození jejího mozku se chová pomateně a nedokáže se o sebe postarat sama. Její obličej nikdy nebyl zatěžkán silnějšími mentálními pochody, takže připomíná masku.

V druhé části se začínáme dozvídat více informací o rodině Toganó a o postavě, představující v první části knihy, masku Rjó no onna. Mieko napsala své pojednání o paní z Šesté ulice, protože k ní vzhlížela a do jisté míry se s ní i ztotožňovala. Skrze toto pojednání měla v plánu poslat zprávu svému milenci, který působil za války<sup>42</sup> na frontě v Číně, avšak umřel před tím, nežli by byl schopný toto pojednání přečíst. Mieko následně prozrazuje Jasuko pravdu o původu jejího manžela Akia a jeho dvojčete, mladší sestry Harume. Jejich biologický otec nebyl manžel Mieko, ale muž, který umřel na čínské frontě. Harume byla krásná a podobala se svému bratru Akiovi. Ještě před narozením však utrpěla poškození mozku se stálými následky a její mysl se nedokázala vyvíjet dál. Tento fakt však zůstal tajemstvím, o kterém věděli pouze příslušníci rodiny Toganó. Většinu života pak prožila v opatrovnictví své babičky v Kanazawě. Po babiččině smrti se znovu navrátila ke své matce Mieko, která se o ní začala starat.

Tojoki, který neměl tušení o románu mezi Jasuko a svým přítelem Cuneem, se mu svěřuje, že chce požádat Jasuko o ruku a nakonec to tak skutečně udělá. To však jen přidává na žárlivosti Cunea a jeho potřebě, Jasuko si za každou cenu přivlastnit a rozhodne se jí zvolat domů. Domluví se s ní na schůzce, Jasuko však trvá na tom, aby schůzka probíhala v domě rodiny Toganó. Před schůzkou se posilnil trochou whisky, jejíž efekt znásobilo víno a curacao<sup>43</sup>, které přinesla Jasuko. Cuneo byl podnapilý a ve stavu, jenž se naskýtal, když byla v blízkosti Jasuko. Svět se mu na obyčejnou opilost podivně světlý a plný barev. Nakonec se s Jasuko pomiloval a usnul. Když se však v noci probudil, žena ležící po jeho boku nebyla Jasuko, nýbrž Miečina dcera, Harume. Její obličej vypadal přesně jako maska Masugami, která

---

<sup>41</sup> The Noh.com. *Comprehensive Web site on Japanese Noh Play*. [online] Dostupné z: [http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e\\_view\\_detail&data\\_id=53&class\\_id=1](http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=53&class_id=1) [vid. 2016-03-18].

<sup>42</sup> Druhá Sino-Japonská válka (1937–1945).

<sup>43</sup> Modrý likér citrusové příchuti.

jim byla ukázána u mistra Jakušidžiho. Ráno po probuzení se zeptal Jasuko, jestli v místnosti nebyla Harume, avšak ta to se smíchem popřela.

*„Ibuki zařval a rychle odtáhl svou paži pryč, chytajíc její chladné, těžké vlasy v ruce. Probuzena ze spánku, otevřela Harume oči a podívala nahoru do obličeje muže, který na ni zíral dolu se svráštěným obličejem. Její hojně nalíčené rty barvy světlé kamélie byly plné smyslnosti a její obličej, byl obličejem Masugami- mladé, pomatené ženy, kterou viděl v domě Jorikaty Jakušidžiho.“<sup>44</sup>*

### 3.4. Fukai (深井)

Fukai je maska, která vyobrazuje ženu v jejích středních letech s bohatými životními zkušenostmi. Japonské znaky pro tuto masku se dají napsat dvěma způsoby. Prvním způsobem je 深井, což znamená „hluboká studna“. Druhým způsobem je 深女 a vyjadřuje „hlubokou ženu“. Oči masky jsou zasazené poměrně dozadu s těžkými očními víčky. Rty jsou zvýrazněné červenou barvou, kdežto zuby jsou začerněné. Patrné jsou také vyčnívající brada s čelem, které dodávají masce výraz smutku.<sup>45</sup>

Ve třetí části díla stále jejich tajná setkání v sídle Toganů pokračují, ale Harume, s obličejem vypadajícím jakožto Masugami, se objeví už jen jednou. Mezitím dostává Tojoki oficiální svolení od hlavy rodiny Mieko, že se může ucházet o ruku Jasuko. Tojoki toho využívá a snaží se ji hojně zvat na rozličná povyražení. Jasuko neodmítne ani jedno jeho pozvání, vyhýbá se však jeho pokusům o navázání intimnějšího, fyzického vztahu. Jednoho dne, když se vrátí ze společné schůzky s Jasuko v Murajamě domů, čeká na něj Cuneova manželka, Sadako. Sadako se ho snaží odradit od svatby s Jasuko a sdělí mu, že kvůli manželově podezřelém chování, si na něj najala soukromého vyšetřovatele. Ten se dopátral Cuneova a Jasučina románku. Začala ho podezřívát tehdy, když se jednoho dne, po noci údajně strávené se svým starým známým v Šindžuku<sup>46</sup>, se na jeho těle objevila stopa po červené rtěnce. Vyšetřovatel zjistil, že Cuneo pravidelně tráví čas v sídle Toganů a má

---

<sup>44</sup> Enči, F. *Masks*. 1 vyd. Nakladatelství Alfred A. Knopf, Inc. Spojené státy americké 1983. s. 100.

<sup>45</sup> The Noh.com. *Comprehensive Web site on Japanese Noh Play*. [online] Dostupné z: [http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e\\_view\\_detail&data\\_id=27&class\\_id=1](http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=27&class_id=1) [vid. 2016-03-18].

<sup>46</sup> Čtvrť v Tokiu.

s Jasuko čistě sexuální vztah. Sadako označuje Jasuko za čarodějnici, protože dělá výzkum ohledně posednutí duchem a ovládá obě dva muže jako loutky na provázku. Jasuko sama se však nechává slyšet, že je pouhým médiem pro Mieko. Dle mého názoru, médium zprostředkovává kontakt nějaké entity s člověkem. Mieko, jakožto vyobrazení masky Nó, potřebovala Jasuko jako médium, aby s jejím prostřednictvím mohla realizovat své plány.

Za nějaký čas po románku Jasuko s Cuneem vyjde na povrch, že Harume otěhotněla a otcem je Cuneo. I přes radu doktora, že vzhledem k mentálnímu stavu matky a velmi rizikovém porodu, s vysokou pravděpodobností úmrtí matky, by bylo lepší přistoupit k potratu dítěte, se Mieko rozhodne po variantu dítě si ponechat. Těhotná Harume je poslána se svojí chůvou do chrámu, ve kterém duchovní, je Miečin starší bratr.

Na podzim se v domě Toganů pořádá kroužek poezie, kam dorazí i dcera mistra Jakušidžiho. Její otec již umřel a ona chce splnit jeho přání, které vyřkl před svojí smrtí. Tím přáním bylo, že má Mieko Toganó věnovat jednu z masek Nó, jakožto památku. Tuto masku měl zesnulý mistr rád a používal ji v některých hrách. Měla název Fukai a Mieko ji dal z důvodu ztráty svých bližních. Před odchodem uslyší dcera mistra Jakušidžiho dětský pláč, nad čímž je překvapená. Vdovy Toganó jí sdělí, že se jedná o dítě nedávno zesnulého příbuzného, Harumino jméno však sdělit opomenou. Třetí a poslední část knížky je zakončena scénou, ve které si Mieko ve svém pokoji nasadí masku Fukai.

*„Mieko klečela na podlaze při pozvolna se prohlubujícím soumraku. Znovu pozvedla masku z krabice a zkoumala ji o samotě. Bledý, žlutý odlitek truchlivé masky s hubenými tvářemi se jí odrážel na obličej, dva výrazy se mlhavě objevily v přetrvávajícím denním světle, jako dvojí květ na jediné větvičce. Zdálo se, že maska zná veškerou intenzitu jejího zármutku nad ztrátou Akia a Harume, jakož i pomstu zatrpklé ženy, kterou plánovala po tak dlouhou dobu a ukřývala ji hluboko uvnitř sebe....“<sup>47</sup>*

### **3.5. Mieko Toganó**

Postava Mieko Toganó patří bez pochyby mezi hlavní pilíře děje. V mládí se provdala za velmi bohatého muže z japonského venkova. Podle staré tradice rodu, když muž dosáhl jistého věku, mohl si ve vesnici vybrat hezkou dívku, která by mu

---

<sup>47</sup> Enči, F. *Masks*. 1 vyd. Nakladatelství Alfred A. Knopf, Inc. Spojené státy americké 1983. s. 130.



dělala služku a milenku. Když se Mieko přestěhovala na venkov za svým manželem, jeho milenka začala žárlit a ve chvíli kdy zjistila, že Mieko je těhotná, nastražila na ni léčku a Mieko spadla ze schodů. Mieko potratila a tím přišla o své první dítě. Děj knížky začíná v bodě, kdy je po smrti již její druhé dítě, milenec a manžel. Tyto ztráty se v ní podepsaly a vedli k tomu, že se začala podobat masce Rjó no onna. Na povrchu jde o ovdovělou ženu středního věku, která žije se svojí snachou a věnuje se psaní básní. Ve vnitřku je však poznamenaná útrapami života a pomstychtivá. Snaží se ovládat své okolí podle svých představ a spřádá různé pletichy, o kterých zpočátku neví ani Jasuko. S tím, jak ubíhá děj v knize, se pozvolna proměňuje i samotná Mieko. Zpočátku, s pomocí svého vlivu a intelektu, umně zakrývá svůj plán na pomstu a loutky jsou pro ni všichni lidé. V této době představuje archetyp masky uvedené výše. Postupně se však začíná se svým plánem svěřovat své snaše, která se stává jakýmsi spolupachatelem na její pomstě. Nakonec, když se její plán podaří za cenu oběti svojí dcery uskutečnit a její zatrpkllost se promění na žal. Na samotném konci knihy dostane masku Fukai a když si ji ve svém pokoji prohlíží, tak se jí zdá, jakoby maska rozuměla všem jejím prožitým útrapám. Děj je završen Mieko, která se s maskou Fukai ztotožní a nasadí si ji na obličej.

## 4. Jukio Mišima

Jukio Mišima se narodil pod jménem Kimitake Hiraoka v roce 1925 v Tokiu. Jeho rodiče i prarodiče pocházeli z vyšší střední třídy a pracovali ve vládní sféře. Většina jeho vzpomínek z dětství není šťastná a neměl rád dům, ve kterém se narodil. Jeho dědeček Sadataró (平岡 定太郎) musel odstoupit ze své funkce ve vládě a rodina se dostala do dluhů. Babička Nacuko (平岡 なつ), která pocházela ze staré japonské rodiny, opovrhovala svým manželem a taktéž jeho neurozeným původem, což se silně projevovalo zhoršenými vztahy v rodině. Krátce po Mišimově narození se jeho babička rozhodla, že do něj vloží své naděje a bude ho vychovávat prakticky sama. Měla na jeho mládí obrovský vliv a snažila se ho ve všech směrech ovládat a přizpůsobit svým potřebám. Zakazovala mu například chodit ven na denní světlo nebo provozovat sporty. Vliv jeho babičky silně působil na tvorbu jeho osobnosti v mládí, což se pak odrazilo v jeho literární tvorbě. Ve dvanácti letech se dostal ze zajetí své babičky a bylo mu dovoleno žít se svými rodiči.

Mišima se od mala zajímal o literaturu a četl mnoho děl od japonských a evropských autorů. V roce 1944 vydal svou první knížku pod pseudonymem Jukio Mišima. Ve své tvorbě často užíval námětů ze svého života. Po úspěšném vystudování Tokijské univerzity v roce 1947, přijal post na ministerstvu financí, avšak kvůli touze věnovat se literární činnosti se této funkce vzdal a zasvětil svůj čas psaní. Při psaní se neomezoval pouze na určitý žánr a kromě tvorby krátkých povídek, esejí a románů se věnoval i vytváření dramatu pro divadla Nó a Kabuki. Skrze svá díla z poválečného období, jako je např. Zpověď masky, Zlatý pavilon anebo Zloději se z něj stal světově uznávaný autor a byl překládán do mnoha jazyků. Za jeho práci byl také nominován na Nobelovu cenu za literaturu, avšak v roce 1968 ji obdržel Jasunari Kawabata (川端 康成, 1899–1972)<sup>48</sup>, kterého Mišima velice uznával.

Mišima dával velký důraz fyzické kondici těla, a proto se od třicátého roku svého života začal intenzivně zabývat posilováním a sportem zvaným kendó (剣道)<sup>49</sup> o čemž později napsal v díle Slunce a železo. Kromě toho se angažoval i v kinematografii a to jako herec i režisér. V roce 1967 vstoupil do Džiétai<sup>50</sup> (自衛隊).

---

<sup>48</sup> Japonský spisovatel 20. století, který jako první reprezentant své země obdržel Nobelovu cenu.

<sup>49</sup> Japonské bojové umění využívající meče.

<sup>50</sup> Japonské obranné síly.

Poté, v roce 1968 založil Společnost štítu (盾の会, tate no kai) jejíž hlavní složku tvořili mladí studenti. Jednalo se o soukromou milici, které si kladla za cíl ochranu japonského císaře. Členové zocelovali svá těla a byli trénováni v umění boje. V roce 1970 se Mišima s několika vyvolenými členy pokusil o coup d'état a navrácení moci do rukou císaře. 25. listopadu pronikl do budovy velení Džiétai a pronesl řeč směřovanou na vojenské jednotky. Řeč je měla podnítit ke spáchání vojenského převratu, avšak tento jeho plán se nezdařil. Poté co ukončil svou řeč, spáchal Mišima rituální sebevraždu seppuku (切腹).

#### 4.1. Zpověď masky

Zpověď masky je autobiografický román popisující život a psychologické pochody chlapce od jeho narození až do dvacátého třetího roku jeho života. Děj se odehrává okolo postavy se jménem Kóčan, která vypráví děj v první osobě. Kniha je rozdělená do čtyř částí. První část se soustředí na raná léta vypravěčova života a je ukončena v jeho dvanácti letech, kdy nastupuje na nižší střední školu v Tokiju, Gakušúin (学習院). Děj se soustředí převážně na komplikované vztahy v jeho rodině, které jsou téměř totožné s životem autora v jeho mládí. Vlivem vnějších i vnitřních podnětů, které na tvorbu jeho osobnosti mají velmi patrný vliv, se jeho osobnosti začínají vyvíjet různé sexuální perverse. Podle německého zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda (1856–1933 n. l.) se sexualita vyvíjí již od třetího roku života a perversi je možno definovat jako sexuální počínání jedince, které se vzdává funkce rozmnožovací a usiluje pouze o získání slasti<sup>51</sup>. Nadále psychoanalýza implikuje, že všechny perverse mají počátek v dětství, ačkoli jsou dětmi praktikovány jen do míry odpovídající jejich vyspělosti<sup>52</sup>. Z toho vychází poznatek, že perverse se budou nadále vyvíjet v nepřímé závislosti na věku jedince. Preambuli jeho života tvořila fascinace tragickým osudem, nejednalo se však o perversi. Dále ho přitahoval akt přestrojování se za ženy. Předmět sexuální touhy se nenachází jeho na těle, jedná se tedy o fetiš. Poslední perverse utvořená v tomto období jeho života je silná náklonost k princům z pohádek, obzvlášť v případě, že jejich život skončil tragickou smrtí. Jde o počáteční sklony k sadismu, které se budou v dalších letech rozvíjet a dostanou konkrétnější podoby. Kvůli těmto

---

<sup>51</sup> Freud, S. *Úvod do psychoanalýsy*. Nakladatelství Julius Albert, Praha 1936. s. 260.

<sup>52</sup> Tamtéž. s. 256.

zvláštním rysům dochází Kóčan k přesvědčení, že je povinen před všemi zakrývat své pravé Já a vyvíjí snahu se chovat jako normální chlapci jeho věku.

Na začátku druhé části je vypravěčovi dvanáct let a stává se pohlavně vyspělým jedincem. Sexuálně ho zrušují představy provázané s jeho dětstvím, jako například udatní hrdinové z pohádek a jejich smrt. K těmto představám se přidávají i představy nové. Nahá těla mužů, svaly, krev, obrázky samurajů provádějících seppuku nebo umírajících vojáků. Skrze uvědomění si své erotičnosti v něm začíná Kóčan vyhledávat tělesné uspokojení. Také v rodině dochází k jistým změnám. Rodina se rozštěpila na dvě, což znamenalo, že se Kóčan dostal z područí své babičky a začal bydlet se svými rodiči v jiném domě. Tímto se její vliv na něj znatelně zmenšil. Jeho otec, často jezdil na pracovní cesty do zahraničí a z jedné takové cesty přivezl jakožto suvenýr knížku, ve které byla vyobrazena rozličná umělecká díla. Dílo z této knížky zvané *Svatý Šebastián*<sup>53</sup> od malíře G. Reniho (1575–1642 n. l.) zanechalo v protagonistovi hlubokou stopu, která je vysledovatelná v celé knížce. Jak samotný autor píše, německý sexuolog M. Hirschfeld (1868–1935 n. l.) zařazuje obraz svatého Šebastiána do kategorie uměleckých děl, ze kterého homosexuálové pociťují velké potěšení. Jedná se o obraz vyobrazující spoře oděného svatého Šebastiána s rukama zkříženýma nad hlavou, kde jsou připoutány ke stromu. V jeho těle je zapíchnuto několik šípů, které se vpíjí do jeho masa. Z Hirschfeldova výroku o homosexuálech pak Mišima usuzuje propojenost homosexuality a četných sadistických impulzů. S těma se setkáváme v dalších částech knihy.

Ve druhém ročníku střední školy zažívá Kóčan poprvé lásku ke klukovi jménem Omi. Omi, i když ze stejné třídy jako protagonista, je o několik let starší, kvůli svému nezdaru u zkoušek. Z toho důvodu má vyvinutější tělo než zbytek žáků a také rozvinutou muskulaturu. Po jedné příhodě, která se stala ve škole, si Kóčan uvědomil Omiho osamělost a začal k němu cítit silnou náklonost. Kóčanův chtíč se však týkal hlavně tělesného uspokojení. Protagonista snil o tom, že uvidí Omiho obnažené tělo. Došlo k tomu náhle při jedné hodině tělovýchovy. Omi byl svlečený do půl těla a předváděl sérii cviků na hrazdě. Toto náhlé Omiho vzezření mělo na Kóčana nečekaný dopad. Po spatření Omiho vyvinutého ochlupení v podpaždí, se pro něj podpaždí stalo fetišem. Zároveň mu však začal slabý a věčně nemocný

---

<sup>53</sup> Podle legendy byl Svatý Šebastián ve 3. stol. n. l. kapitán stráže na císařském dvoře v Římě. Kvůli jeho křesťanské víře ho císař popravil lukostřelci.

Kóčan závidět jeho vypracované tělo a rozhodnul se kvůli závisti své neopětované lásky zřít.

Ve čtvrtém roce stráveném na škole se u protagonisty vyvinula anémie<sup>54</sup>. Nedostatek krve ve vlastním těle u něj vyvolával ještě větší chtíč krev prolévat. Ve svých představách se nechal inspirovat koloseem z díla *Quo Vadis*<sup>55</sup> a přišel s ideou divadla smrti. V tomto divadle nechal Kóčan proti sobě bojovat římské gladiátory, arabské otroky, vojáky a spousty dalších lidí. Aby bylo dosaženo optimálního prolévání krve, byly zakázány mučící nástroje a výbušné zbraně jako je například pistole či muškety. Povoleny byly jen chladné zbraně, které v zájmu prodloužení muk, směly být namířeny pouze na břišní část oběti. Oběti poté křičely ve smrtelných křečích, dokud neskonaly. Tyto představy se pozvolna stupňovaly, až se jednoho dne proměnily v bdělé snění o jednom z jeho spolužáků. V jeho představách pořádal Kóčan banket pro mnoho neznámých lidí. Tito lidé byli nespokojeni s faktem, že jídlo stále nebylo na stole a tak se protagonista šel podívat do kuchyně. Tam byl svědkem toho, jak kuchaři uškrtili jeho vzpouzejícího spolužáka, mrtvé tělo svlékli a naaranžovali na velký podnos spolu se salátovým listím. Poté podnos přenesli do místnosti s hosty, kde se Kóčan chopil porcování svého mrtvého kamaráda nožem. Toto bdělé snění představuje nejvyhrocenější sadistické protagonistovy sny s patrným námětem kanibalismu.

*„Všichni říkají, že život je jeviště. Ale většina lidí se nezdá být tak posedlá touto myšlenkou. Aspoň ne tak jasně, jako jsem byl já. Ke konci svého dětství jsem byl napevno přesvědčen, že tomu tak bylo a že musím hrát svou roli na jevišti, aniž bych jedinkrát odhalil své pravé já.“<sup>56</sup>*

Kóčanovi perverse z dětství, vyvinuty v období infantilní sexuality způsobily, že se snažil před svým okolím za každou cenu zakrýt své pravé Já, při snaze začlenit se do společnosti, jakožto normální jedinec. Aby toho docílil, vytvořil si falešnou identitu jakožto masku, skrze kterou jednal se svým okolím. Myslím si, že skrz tuto snahu se mu nadprůměrně vyvinulo takzvané „zrcadlové Já“. Podle C. H. Cooleyho<sup>57</sup> (1864–1929 n. l.) „zrcadlové Já“ vzniká při jazykových interakcích se

---

<sup>54</sup> Nemoc, při které je snížena koncentrace hemoglobinu v krvi, známá také jako chudokrevnost.

<sup>55</sup> Dílo polského spisovatele Henryka Sienkiewice (1846–1916 n. l.).

<sup>56</sup> Mišima, J. *Zpověď masky*. 4 vyd. Nakladatelství New Directions, New York 1958. s. 101.

<sup>57</sup> Americký sociolog zabývající se symbolickým interakcionismem.

svým prostředím. Toto druhé Já je jakési zrcadlo, které zobrazuje názory a mínění druhých lidí o nás. Náš vzhled, to co říkáme nebo to, jak se chováme, utváří u ostatních jedinců názor na to, jací jsme lidé. Tento názor se pak zpětně promítá do nás samotných jakožto naše druhé Já. Jelikož se protagonistova snaha soustředí na ukrytí svého pravého Já, dostává se do popředí jeho Já zrcadlové<sup>58</sup>. Toto Já pak využívá jako masku, dle které ho bude jeho okolí vnímat a hodnotit.

Začátek třetí části knížky se zaobírá Kóčanovou autohypnózou. Prostřednictvím rozmluvy se svými vrstevníky dochází k závěru, že přes své perverse je stejný člověk, jako všichni ostatní. Kvůli mýlce ve své logice si však začíná myslet, že je stejný jako všichni ostatní ve všech ohledech. Těmito úvahami se mu povedlo úspěšně zhypnotizovat sám sebe a přesvědčit o tom, že je heterosexuál a má rád ženy. Toto jeho přesvědčení ovlivní většinu jeho jednání v pozdějším životě a trvá až do konce příběhu. Existoval však velký rozdíl mezi falešným Já, které doposud využíval pro střet se svým okolím a autohypnózou. Zatímco falešné Já mělo funkci ošálení svého okolí, autohypnóza ošalovala i samotného Kóčana. I když při pomyšlení na ženy nepociťoval žádné tělesné touhy, začal být posedlý myšlenkou na svůj první polibek se ženou. Po prvé se líbal ve svých dvaceti letech s velmi vzdálenou příbuznou jménem Čieko. Kóčan byl rád, že ho tento akt posunul více do světa dospělých, avšak ze samotného líbání nepociťoval žádnou slast. Namlouval si, že je to pro to, že má rád jinou holku a pocit nechuti při líbání je jen výčitka svědomí.

Na vysoké škole Kóčan často chodil na návštěvy domů ke svému příteli Kusanoovi. Ve světě probíhala druhá světová válka a Kusano se rozhodl dobrovolně vstoupit do armády. Jednoho dne protagonista dostal telefon od přítelovy matky, se kterou se domluvili, že Kusano pojedou navštívit do kasáren. Při této příležitosti potkal Kusanovu mladší sestru Sonoko. Sonoko byla velmi pohledná a Kóčan se pevně rozhodnul, že jí musí mít rád. Jeho láska měla posloužit jako maska zakrývající jeho pravou sexualitu. Kóčanův vnitřní hlas mu domlouvá, že i přes jeho snahu mít Sonoko rád, nikterak ho nevzrušuje a musí své libido ukojovat při sadistických představách na mladé svalnaté muže. I přes to je však vliv jeho autohypnózy silnější a nadále pokračuje ve své maškarádě. Při jednom z jejich setkání se rozhodne Sonoko políbit ve víře, že polibek probudí jeho pravé city k ní. Polibek však nemá kýžený účinek a Kóčan si uvědomí, že Sonoko nemiluje. Ta na něj začne tlačit, aby ji požádal o ruku. Kóčan zpanikaří a jejich vztah ukončí.

---

<sup>58</sup> Blatný, M. et al. *Psychologie Osobnosti*. 1 vyd. Nakladatelství Grada, České Budějovice 2010. s. 110–111.

Čtvrtá a poslední část knížky protagonistovu postavu téměř nerozvíjí. Několik let po vztahu Sonoko potkává v Tokiu a zjišťuje, že je již ženatá. Jelikož od jejich posledního setkání uběhla dlouhá doba, začínají se scházet každých pár měsíců. Na jednom ze setkání se Kóčan rozhodne vzít Sonoko do tanečního sálu. Když se v sálu rozhlíží okolo sebe, všimne si skupinky mladých lidí poblíž. Jeho pozornost nejvíce přiláká asi dvacetiletý muž, který je svlečený do půl těla a jeho vyvinutých břišní svalů. Při tomto pohledu zapomíná na existenci Sonoko, která je vedle něj a oddává se perversním představám, týkající se onoho svalnatého muže, ve kterých umírá. Děj knížky končí, když, Sonoko, která je si vědoma nezvyklého Kóčanova chování dochází, že důvod, kvůli kterému ji odmítnul, je jeho sexualita.

## 5. Srovnání různých pohledů na masky

V této části bakalářské práce se budu zabývat komparací pohledu na masku v dílech, které sem jsem analyzoval v předchozích kapitolách od autorů Fumiko Enči, Jukioa Mišimy a Kóbóa Abeho. Konkrétně se budu soustředit na způsob, jakým autoři popisovali masku ve svých dílech, jaký měla vliv na své bezprostřední okolí a samotného nositele masky. Myslím si, že všechny tři knížky jsou velmi rozlišné v tom, jak byly napsané a také ve vyobrazení masky, které představují svému čtenáři. Nejprve srovnám dílo *Tvář toho druhého* a *Zpověď masky*, protože si myslím, že vliv masky v těchto knížkách je podobného charakteru. Dílu *Maska* věnuji díky rozličné nátuře masek vyskytujících se v něm, samostatnou podkapitolu.

### 5.1. Maska fyzická a abstraktní

Masky, které se objevují ve mnou analyzovaných dílech autorů Kóbo Abe a Jukio Mišima se liší svým charakterem a vlivem, který mají na své nositele. Maska v *Tváři toho druhého* má fyzickou podobu, přičemž nositel si ji může nasazovat a sundávat, dle své potřeby. Maska byla vytvořená k tomu, aby ošálila své okolí a zakryla skutečnou fyzickou totožnost jejího nositele. Tím, že nositelovu totožnost dokonale skrývala, působila nejen na lidi v okolí, ale také na nositelovo podvědomí. Ve výsledku, její vliv na nitro nositele převyšoval vliv na své okolí. Sundáním masky pomíjí z velké části i její vliv na psychický stav nositele. V tomto bodě jsou masky z obou děl poněkud rozličné.

Ve *Zpovědi masky* se jedná o masku o abstraktní, takže za pomoci pouhého sundání se z jejího vlivu vymanit nelze. Obě masky jsou si velmi podobné svými počátečními atributy. Obě dvě byly vytvořeny s prvotním cílem maskovat se před okolím, ale nakonec začali ovlivňovat nositelovo nitro.

Hlavní postava Mišimova díla si vytvořila masku za účelem skrytí své pravé povahy a sexuality před všemi lidmi. Nakonec sám spadá pod vliv této masky a tím si vytváří masku druhou, která se nazývá autohypnóza. Kvůli autohypnóze si není hlavní hrdina schopen přiznat svojí pravou podstatu. Existenci této druhé masky přehlíží a stále se snaží si dokázat, že je heterosexuál, i přes jeho zjevné homosexuální sklony. Kromě nevědomé negace některých atributů své povahy však nemá autohypnóza na Kóčanovo podvědomí žádný vliv. V případě hlavní postavy od Kóbóa je situace rozdílná v tom, že si protagonista jasně uvědomuje značný vliv masky na své nitro. Jelikož však maska ovlivňuje jeho podvědomí, tak nemá jinou



možnost, než se podvolit jejím vrtochům. Zajímavým atributem masky v *Tváři toho druhého* je postupné zvyšování jejího vlivu na hlavního hrdinu. Zpočátku se mu daří ji zkrotit a držet na uzdě. Čím více ji však používá, tím je pro něj těžší jí vzdorovat. Nakonec vliv masky rozštěpí protagonistovu osobnost ve dvě a částečně na něj účinkuje i když ji nemá nasazenou na tváři.

Účinnost obou masek zůstává poněkud sporná. Fyzická maska v díle *Tvář toho druhého* sice působila na běžné kolemjdoucí a neznámé lidi, avšak lidi, kteří ho aspoň trochu znali, dokázali jeho přestrojení prohlédnout. Abstraktní maska v díle *Zpověď masky* nebyla nikdy prohlédnuta úplně. Tajemství o protagonistově sexuální orientaci, které maskou hodlal skrýt, však zjistilo hned několik postav. Nabízí se tedy otázka, jestli masky skutečně dosáhly původního záměry obou nositelů či nikoli.

## 5.2. Splynutí s maskou

Maska představená v díle *Maska* je rozdílného charakteru a trochu se liší od masek, které jsem srovnal výše. Dle mého názoru se nejedná o masku fyzickou či o masku abstraktní. Samotné postavy z této knížky zosobňují roli masky. Místo toho, aby postavy zakryly své tajné úmysly za masku, se sami stávají maskou z divadla Nó. Postava jménem Mieko Toganó se v první části knihy zhostí archetypu záštiplného přízraku ženy. Postavy, které s ní přichází do kontaktu, si jsou vědomy, že Mieko není tou osobou, za kterou se vydává. Všichni tedy tuší, že se Mieko snaží něco skrývat za masku, avšak i přes své snažení, nedokážou určit, co vlastně skrývá. V průběhu knihy se její postava vyvine a začne představovat archetyp starší ženy divadla Nó, která zažila mnohé útrapy života. Změna Mieko ze záštiplné ženy s mnoha tajemstvími v archetyp starší ženy nastane po úspěšném provedení jejího plánu. Plán spočíval ve zneužití jedné mužské postavy na oplodnění její dcery Harume. Tímto plánem dosáhla potrestání mužů, za křivdy, jejichž se dopouští na ženách a také dosáhla početí dítěte, které může vychovávat náhradou za svého ztraceného syna. Smrt Miečiny dcery Harume při porodu dle mého názoru slouží jakožto katalyzátor proměny z masky přízraku ženy na ztotožnění se s maskou fukai.

## **Závěr**

Všechna tři díla, která rozebírám v této bakalářské práci, byla napsána rozličnými styly a autoři v nich prezentují rozličné typy masek. Autoři hojně inkorporují svoji personu do svých děl. Z tohoto důvodu jsem pojal analýzu masek od jednotlivých autorů odlišným způsobem.

Hlavní typy masek, které jsem analyzoval, měly nějaký nedostatek. I sebelepší masky, které mají za úkol zakrýt nositelovu pravou totožnost, jsou nakonec jen maskami. Dříve či později pozorovateli neunikne, že nejedná s pravou osobností svého společníka, ale jen s jeho maskou. Nebylo tomu jinak ani u masek, které jsem analyzoval. Jelikož maska působí jak na okolí, tak na nositele, zůstává otázkou, zdali cena za užívání masek protagonisty v jednotlivých dílech nebyla příliš velkou.

Překvapivým poznatkem pro mě bylo, jak málo Abe Kóbo a Mišima Jukio využívali ve vyobrazení své masky prvků z japonské kultury. V případě děl obou autorů se, na rozdíl od Enči Fumiko, setkáváme pouze s minimálním vlivem kultury na masky.

## **Resumé**

This thesis deals with perception of masks in the work of Japanese authors Abe Kobo, Mishima Yukio and Enchi Fumiko. Thesis is divided into five main sections. In the first section I will summarize theoretical knowledge about masks and their occurrence in Japanese culture. The next three sections will be devoted to introducing authors and analysing masks in their works. In the final section I will compare the perspective of each of these authors.

## Seznam literatury

- Abe, K. *Tvář toho druhého*. 1 vyd. Nakladatelství Svoboda, Praha 1981.
- Blahník, K. V. *Světové dějiny divadla*. Nakladatelské družstvo Máje, Praha 1928.
- Blatný, M. et al. *Psychologie Osobnosti*. 1 vyd. Nakladatelství Grada, České Budějovice 2010. ISBN 978-80-247-3434-7.
- Davies, J. R. Osamu, I. *The Japanese Mind*. 1 vyd. Nakladatelství Tuttle, Osaki 2002.
- Elbová, K. *Maska v proměnách času a kultur*. Nakladatelství Grada, Praha 2012. ISBN 978-80-247-8260-7.
- Enči, F. *Masks*. 1 vyd. Nakladatelství Alfred A. Knopf, Inc. Spojené státy americké 1983. ISBN 0-394-72218-3.
- Freud, S. *Úvod do psychoanalysy*. Nakladatelství Julius Albert, Praha 1936.
- Mišima, J. *Zpověď masky*. 4 vyd. Nakladatelství New Directions, New York 1958.
- Sachiko, S. *Japanese Women Novelists in the 20th Century: 104 Biographies 1900-1903*. Nakladatelství Museum Tuscalanum, Kodaň 1994.

## Internetové zdroje

- Johnson, P. Psychology: The Stanford Prison Experiment – BBC Documentary. In: *Youtube* [online video] Zveřejněno 20. 02. 2015 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gb4Q20z0T1Q> [vid. 2013-07-25].
- The Noh.com. *Comprehensive Web site on Japanese Noh Play*. [online] Dostupné z: [http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e\\_view\\_detail&data\\_id=27&class\\_id=1](http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=27&class_id=1) [vid. 2016-03-18].
- The Noh.com. *Comprehensive Web site on Japanese Noh Play*. [online] Dostupné z: [http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e\\_view\\_detail&data\\_id=53&class\\_id=1](http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=53&class_id=1) [vid. 2016-03-18].
- Archeology. *Japan 's Oldest-Known Wooden Mask*. [online] Dostupné z: <http://www.archaeology.org/news/920-130531-japan-wooden-mask-china> [vid. 2015-08-15].