

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Masky v tradičním japonském tanci a divadle

Masks in Traditional Japanese Dance and Theatre

OLOMOUC 2019, Lucie Uhlířová

vedoucí diplomové práce

Mgr. Tereza Nakaya

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

Olomouc, 15. 6. 2019

.....

Lucie Uhlířová

Anotace

Cílem této práce je zjistit původ a specifika vzniku japonských masek, které jsou úzce spjaty s vývojem tradičního japonského divadla a tanců, ve kterých se masky využívají, a také seznámit čtenáře s nejvýznamnějšími zástupci těchto japonských masek. Pomocí dostupných zdrojů se tato práce snaží odhalit také podobnosti mezi maskami japonskými a zahraničními, které mohou být při hledání původu japonských masek zásadní.

Klíčová slova: maska, kagura, gigaku, bugaku, nó, raihóšin, japonské divadlo, šamanismus

Počet stran: 87 (52 NS textu)

Počet znaků včetně mezer: 117 937 (94 400 textu)

Počet použitých pramenů a literatury: 35

Počet příloh: 33

Poděkování

Chtěla bych zde poděkovat především vedoucí práce Mgr. Tereze Nakaya za její podnětné připomínky, kterými této práci velmi pomohla, a také za čas i nervy, které věnovala mnoha konzultacím a této práci celkově. Nemenší poděkování si bezesporu zaslouží také můj věrný kamarád René, bez jehož nekonečné podpory by dokončení této práce nebylo možné.

Zmínku bych zde chtěla věnovat také svému starému harddisku, který padl za oběť nedostatku mého sebeovládání při snaze o oskenování zdrojů využitých v této práci. Byl jsi mi věrný a teprve tvá ztráta mě naučila té pravé trpělivosti a zenovému klidu.

Obsah

Úvod	11
1. Definice masky a její typologie	13
1.1 Co je to maska	13
1.2 Typologie	15
1.2.1 Funkčně-významové dělení masek	15
1.2.2 Dělení masek podle užití a role.....	15
1.2.3 Dělení podle umístění masky na těle	16
1.2.4 Dělení podle kontextu proměny.....	17
2. Prvopočátky masek v Japonsku a zahraniční vlivy	18
3. Japonské lidové masky jako základ pro <i>kaguru</i> a <i>nó</i>	20
3.1 <i>Kišin</i> – maska démonů	20
3.2 <i>Okina</i> – maska polobožského rozpustilého staříka.....	21
3.3 <i>Džó</i> – maska starce	22
3.4 <i>Onna</i> – maska ženy.....	23
3.5 <i>Otoko</i> – maska mladého muže.....	24
3.6 <i>Rjó no otoko</i> – maska nadpřirozených bytostí.....	24
4. Masky v rituálních tancích <i>kagura</i>	26
4.1 <i>Šiši kagura</i>	28
4.2 <i>Judate kagura</i>	29
4.3 Lidové slavnosti <i>macuri</i>	30
5. Masky v exotických tancích pevninského původu.....	32
5.1 Celohlavové masky <i>gigaku</i>	33
5.2 Masky <i>bugaku</i>	35
5.2.1 Masky tanců <i>hira mai</i> – pomalé / středně rychlé tance.....	36
5.2.2. Masky tanců <i>bu no mai</i> – energické vojenské tance	38
5.2.3 Masky tanců <i>haširi mai</i> – dynamické tance	38
5.2.4. Masky bez dochovaných tanců nebo exemplářů	39
6. Divadlo <i>nó</i>	41
6.1 Vznik divadla <i>nó</i>	41
6.2 Základy divadla <i>nó</i> a systém používání masek	42
6.3 Vývoj masek divadla <i>nó</i> a jejich druhy.....	44
6.4 Vlastnosti a vzhled masek <i>nó</i>	48
6.5 Nejvýznamnější zástupci masek <i>nó</i>	49

7. Masky lidových slavností <i>raihóšin</i>	51
7.1 Masky <i>raihóšin</i> ze severních oblastí.....	52
7.2 Masky <i>raihóšin</i> z jižních oblastí.....	53
Závěr.....	56
Resumé.....	58
Seznam použité literatury a webových zdrojů.....	59
Zdroje použité v přílohách.....	63
Obrazová příloha.....	65

Seznam obrazových příloh

Příloha č. 1: Porovnání masek typu „a“ a masek typu „un“ u masek *kišin*

Obr. č. 1: *Kotobide* – masky typu „a“

Obr. č. 2: *Óbešimi* – masky typu „un“

Příloha č. 2: Porovnání japonské masky *okina* se zahraničními maskami

Obr. č. 3: Japonská maska *okina*

Obr. č. 4: Korejská maska *hahoe*

Obr. č. 5: Balijská maska *Sidha Karya*

Příloha č. 3: Masky typu *džó*

Obr. č. 6: Masky typu *džó*

Příloha č. 4: Maska typu *onna*

Obr. č. 7: Maska typu *onna* jménem *ko omote*

Příloha č. 5: Maska typu *otoko*

Obr. č. 8: Maska typu *otoko*

Příloha č. 6: Masky typu *rjó no otoko*

Obr. č. 9: Masky typu *rjó no otoko*

Příloha č. 7: Porovnání japonské masky *šiši* se zahraničními maskami

Obr. č. 10: Japonské masky *šiši*

Obr. č. 11: Korejská maska *lva*

Obr. č. 12: Čínská maska *lva*

Obr. č. 13: Balijská maska *barong*

Obr. č. 14: Mongolská maska *erlig*

Příloha č. 8: Porovnání masky *hyottoko* s balijskou a eskymáckou maskou

Obr. č. 15: Japonská maska *hyottoko*

Obr. č. 16: Balijská maska

Obr. č. 17: Eskymácká maska

Příloha č. 9: Maska *šiofuki*

Obr. č. 18: Maska *šiofuki*

Příloha č. 10: Masky *gjódó*

Obr. č. 19: Masky *gjódó*

Příloha č. 11: Maska *čidó* z *gigaku*

Obr. č. 20: Maska *čidó*

Příloha č. 12: Masky *kongó* a *rikiši* z *gigaku*

Obr. č. 21: Maska *kongó*

Obr. č. 22: Maska *rikiši*

- Příloha č. 13: Maska *konron* z *gigaku*
Obr. č. 23: Maska *konron*
- Příloha č. 14: Porovnání masky *karura* (z *gigaku*) s maskou *korobase* (z *bugaku*)
Obr. č. 24: Maska *karura* z *gigaku*
Obr. č. 25: Maska *korobase* z *bugaku*
- Příloha č. 15: Maska *baramon* z *gigaku*
Obr. č. 26: Maska *baramon*
- Příloha č. 16: Masky *taikofu* a *taikodži* z *gigaku*
Obr. č. 27: Maska *taikofu*
Obr. č. 28: Maska *taikodži*
- Příloha č. 17: Masky *suiko-ó* a *suiko-džú* z *gigaku*
Obr. č. 29: Maska *suiko-ó*
Obr. č. 30: Maska *suiko-džú*
- Příloha č. 18: Masky *zómen* z *bugaku*
Obr. č. 31: Tanečník s maskou *zómen*
Obr. č. 32: Masky *zómen*
- Příloha č. 19: Maska tance *kotokuraku* z *bugaku*
Obr. č. 33: Maska *kotokuraku* s pohyblivým nosem
- Příloha č. 20: Masky tance *kotokuraku* z *bugaku*
Obr. č. 34: Maska *kempai*
Obr. č. 35: Maska *heišitori*
- Příloha č. 21: Masky *hare men* a *emi men* tance *ni no mai* z *bugaku*
Obr. č. 36: Maska *hare men*
Obr. č. 37: Maska *emi men*
- Příloha č. 22: Maska *saisóro* z *bugaku*
Obr. č. 38: Maska *saisóro*
- Příloha č. 23: Porovnání masky *gendžóroku* (z *bugaku*) a masky *hannja* (z *nó*)
Obr. č. 39: Maska *gendžóroku*
Obr. č. 40: Maska *hannja*
Obr. č. 41: Hadí motivy *uroko-haku* na kostýmu *hannja*
- Příloha č. 24: Maska *rjó-ó* z *bugaku*
Obr. č. 42: Tanečník s maskou *rjó-ó*
Obr. č. 43: Maska *rjó-ó*
- Příloha č. 25: Maska *nasori* z *bugaku*
Obr. č. 44: Maska *nasori*

Příloha č. 26: Čínské masky *nuo*

Obr. č. 45: Usměvavá maska *nuo* představující božstvo půdy a obilí

Obr. č. 46: Tradiční masky *nuo*

Příloha č. 27: Masky válečníka *heita* z divadla *nó*

Obr. č. 47: Masky *heita*

Obr. č. 48: Masky *akaheita*

Příloha č. 28: Masky *raihóšin* jménem *amahage* a *namahage*

Obr. č. 49: Masky *amahage*

Obr. č. 50: Masky *namahage*

Příloha č. 29: Masky *raihóšin* jménem *tošidon*

Obr. č. 51: Masky *tošidon*

Příloha č. 30: Masky *raihóšin* jménem *boze*

Obr. č. 52: Masky *boze*

Příloha č. 31: Masky *raihóšin* jménem *mendon*

Obr. č. 53: Masky *mendon*

Příloha č. 32: Oceánské masky z Nové Guineje

Obr. č. 54: Masky lidu Baining z Nové Guineje

Příloha č. 33: Porovnání masek *raihóšin* jménem *pántu* se sibiřskými maskami

Obr. č. 55: Masky *pántu*

Obr. č. 56: Masky sibiřských šamanů

Ediční poznámka

Japonské názvy a jména, s výjimkou jmen citovaných autorů anglicky psaných zdrojů, jsou uváděny v české transkripci. Ostatní cizojazyčné názvy ponechávám v transkripci, která byla použita v původním zdroji. Japonská jména jsou uváděna dle japonských pravidel v pořadí příjmení a jméno. Cizojazyčné výrazy jsou v textu značeny kurzívou. Japonské termíny skloňuji podle rodu, který jim přiřazuji (například stařík *okina* je skloňován podle mužského rodu a vzoru předseda).

Výrazy „maska“ a „maskování“ jsou v této práci chápány jako ekvivalentní.

Úvod

Masky jsou fascinující fenomén, který se zdánlivě nezávisle objevuje po celém světě a je možné ho nalézt téměř v každé kultuře. V Japonsku se masky těší velké oblibě již několik staletí a jejich obliba neklesá ani v dnešní době. S některými nejznámějšími japonskými maskami je dnes možné se setkat i prostřednictvím různých seriálů, počítačových her a jiných populárních médií. Jen málokdo, kdo se s těmito maskami takto setká, však tuší, že masky, které jsou dnes chápány jako tradičně japonské, mají mnohem hlubší kořeny, které sahají až za hranice Japonska.

Cílem této práce je zmapovat původ a specifika japonských masek a vývoj japonských maskovaných scénických umění se zaměřením na tradiční tanec a divadlo, které s vývojem japonských masek úzce souvisí. Dílčím cílem práce je porovnání tradičních japonských masek se zahraničními maskami, u kterých existují domněnky, že by mohly být s některými japonskými maskami příbuzné. Posloupnost při řazení jednotlivých maskovaných scénických umění do kapitol v této práci zhruba odpovídá době vzniku těchto představení, či době, kdy se v Japonsku poprvé objevila.

V úvodní kapitole se nejprve věnuji vymezení termínu „maska“ a také tomu, jak budu tento termín chápat já pro potřeby této práce. V několika podkapitolách zde také zmiňuji jednotlivé typologie masek, které jsou aplikovatelné i na japonské masky. V následující kapitole pojednávám o výskytu nejstarších masek na japonském území a o prvních zmínkách týkajících se maskovaných tanců. Dále se ve třetí kapitole zaměřuji na lidové masky, které slouží jako základ mnoha dalším japonským maskám. Ve čtvrté kapitole popisuji rituální tance *kagura*, které velmi pravděpodobně pochází z nejstarších domácích tradic, a dále se zde věnuji také maskám slavností *macuri*. V páté kapitole se zabývám maskovanými tanci *gigaku* a *bugaku* a jejich maskami, které se do Japonska dostaly pravděpodobně z Číny. V šesté kapitole věnuji pozornost divadlu *nó* a jeho maskám, které jsou spojením všech domácích i zahraničních tradic, kterými se zabývám v předchozích kapitolách. V poslední sedmé kapitole zmiňuji masky slavností *raihóšin*. Tyto slavnosti se svým charakterem v mnohém podobají některým slavnostem *macuri*, což by napovídalo jejich zařazení do čtvrté kapitoly, ale z hlediska vzhladu

jednotlivých masek, který je pro japonské masky velmi nezvyklý, si tyto masky zaslouží samostatnou a od všech předchozích japonských masek oddělenou kapitolu.

Jako zdrojů bylo v této práci využito na internetu volně dostupných studií a také několika knih, které se dají sehnat pouze ve fyzické podobě. Výjimkou, co se týká použití zdrojů, je sedmá kapitola zabývající se slavnostmi božstev *raihóšin*, která využívá především webových zdrojů a několika málo studií, které vděčí za svou existenci především nedávnému zápisu těchto slavností mezi památky UNESCO.

1. Definice masky a její typologie

S užíváním masek se v různých kulturách setkáváme již mnoho staletí. Přesto není možné tvrdit, že by se vyskytovaly vždy a ve všech kulturách. Někde se totiž v průběhu věků v těchto kulturách masky sice používaly, ale postupem času z nich vymizely, v opačném případě se v místech, kde neměly žádnou předchozí tradici, používat začaly (Pernet, 2006, s. 9–10).

Nepřítomnost masek v některých kulturách může svádět k rozvolnění definice masky, která by umožnila tato prázdná místa, kde se masky nepoužívají, uměle zaplnit. V této kapitole se budu věnovat definici masky a také jejím zásadním typologiím, abych tomuto pojmu určila alespoň přibližné hranice a mohla s ním nadále pracovat.

1.1 Co je to maska

To, jak je dnes v moderní společnosti pojem maska chápán, je ovlivněno mnoha faktory, které ho oproti tomu, jak byl chápán kdysi našimi předky v mnohém přetváří. Setkání s maskou není dnešnímu člověku zprostředkováváno primárně prostřednictvím divadla a tradičních festivalů, ale mnohem častěji skrz moderní média, jako jsou televize či film, kde je maska zobrazována jakožto nástroj přetvářky. Často je nasazována podvodníkem, který se s ní většinou neztotožňuje a používá ji jen jako prostředníka pro oklamání ostatních. Pojem maska tak dnes může vyvolávat poměrně negativní asociace.

Masku si lidé mohou vybavit také jako nehybný a mrtvý artefakt vystavený uprostřed vitríny v muzeu, kde je zcela odříznuta od svého původního účelu. Zde však ze zřetele mizí její dynamika. Ztrácí se spojení masky s jejím nositelem, který je v jistém smyslu její nezbytnou součástí a který jí tuto dynamiku poskytuje.

Ebelová (2017, s. 39) tvrdí, že ke správnému uchopení podstaty masky je prvek dynamiky a transformace nezbytný. Dynamický prvek masky buď přímo vnitřně ovlivňuje jejího nositele a způsobuje změnu u publika, nebo může působit oběma směry najednou.

Další z nepostradatelných vlastností masky je flexibilita. Jedná se o možnost proměny významu nebo role masky v průběhu představení. K této proměně může dojít například úpravou některých jejích částí, samotným jejím nasazením, sejmutím či pootočením nebo pouhým

náklonem tváře nositele. Takové proměny si můžeme povšimnout například u rituálního tance *judate kagura*, kde se to, jak je postava chápána, mění společně s tím, jak se mění stav propriet, kterými maskovaný herec disponuje (více viz kap. 4.2). Změna výrazu a celkové nálady, která masku obklopuje, pomocí náklonu tváře je typická pro divadlo *nó* (více viz kap. 6). Všechny tyto modifikace mají vliv na to, jak je maska chápána publikem. (Erban, 2017, s. 26)

Můžeme si povšimnout, že s užíváním masky v lidové tradici a rituálech se většinou setkáváme v obdobích „přechodu“. Tedy při příležitosti různých důležitých životních milníků (např. svatba, rituál dospělosti) a v obdobích roku, která jsou určitým způsobem spjata se změnou (např. oslavy Nového roku, slunovratu), kde masky zosobňují okamžik proměny a transformace. (tamtéž, s. 25)

V mnoha případech se setkáváme s tím, že je masce téměř automaticky přisuzován vztah k tváři, které je v souvislosti s identitou obecně přikládán velký význam. Při popisu masky v prostředí divadla a rituálů je ale vztahování masky pouze k oblasti tváře až zbytečně omezující (Pollock, 1995, s. 584). Existují i kultury (jako například subsaharský lid Ebira), kde vnitřní přeměna nositele přetrvává i po odložení masky (Picton, 1990, s. 183).

Masku, alespoň co se týká divadelního prostředí, poměrně přiléhavým způsobem definoval český režisér, herec a divadelní teoretik Josef František Munclinger: „Maskou jest ve hře vše, co je na herci viditelné. Tedy celé tělo, vše, co herce líčidlem či šatem proměňuje v dramatickou osobu, prostě vše, co herce maskuje.“ (Munclinger, 1940, cit. in Erban, 2010, s. 124)

Někteří zacházejí v definování masky ještě dál, nad rámec hmotného aspektu masky jako převleku. Například Grimes (1975, s. 514) považuje za masku i samotný tanec s jeho vysoce stylizovaným pohybem, který se velmi liší od pohybu běžného. V peruánské kultuře je podle Pollocka (1995, s. 591) jiným nehmotným maskováním zvuk. Chápání identity je u peruánského lidu Kulina těsně spjata s verbálními schopnostmi, a proto je maskování šamana vyjádřeno písněmi a zvířecími zvuky, které vydává. Tamější šamani sice kostým, který je skrývá od hlavy až k patě, občas užívají, ale jelikož se rituály odehrávají v noci, v podstatě ho nepotřebují a indikátorem jejich proměny jsou právě zvuky.

Jak vidno, definování masky může být v mnoha směrech dosti flexibilní, ale přesto má své hranice, které se objevují právě tam, kde dochází ke ztrátě schopnosti proměny a transformace. Osobně se přikláním k takové definici masky, jak ji popsal Josef František Munclinger. Rozsah této práce však nedovoluje zevrubný průzkum japonské masky jakožto celkového vzhledu tanečníka či herce. Tato práce se proto zabývá především hmotnými maskami, které herci či tanečníkovi zakrývají tvář, a výraz „maska“ zde bude dále používán pro označení hmotného předmětu, který zakrývá oblast tváře a ostatní součásti oděvu budou označovány jako „kostým“.

1.2 Typologie

Při kategorizaci masek se setkáváme i kvůli velké diverzitě pojetí masky s mnoha různými přístupy. Objevují se dělení masek z hlediska funkce, účelu, či významu, nebo naopak taková, která se soustředí převážně na její vzhled či umístění na těle, a v neposlední řadě i taková, která zkoumají, kdo nebo co je prostředníkem proměny.

1.2.1 Funkčně-významové dělení masek

Německý etnolog Lommel (1972 cit. in Erban, 2010, s. 108) dělí masky podle jejich funkce a významu na tři základní typy:

1. Masky předků – vyskytují se převážně v Africe a v Melanésii
2. Masky duchovních pomocníků – vyskytují se převážně na Sibiři a Severní Americe
3. Masky divadelní – vyskytují se zejména v Japonsku, na Bali a Jávě

Hlavní funkcí masek předků bylo uctívání duší předků. Z těchto masek se zřejmě poté vyvinuly masky divadelní, které Lommel považuje za nejmladší (Erban, 2010, s. 108).

Masky duchovních pomocníků pomáhaly šamanům a podobným jedincům při léčbě nebo jako pomůcka ke změně identity a navození transu (Erban, 2006).

1.2.2 Dělení masek podle užití a role

Pro japonské masky se zdá být poměrně dobře aplikovatelná typologie Davida Napiera (1986, s. 47), který daným způsobem klasifikoval řecké předklasické masky. Napierova typologie je

však dobře použitelná i při identifikaci masek jiných kultur. Jedná se o 4 hlavní kategorie masek dle účelu jejich užití a role:

1. Pohřební
2. Votivní a oslavné
3. Apotropaické
4. Dramatické

Uvedené kategorie však nemají ostré hranice a příslušnost masky k jednomu typu ji automaticky nevyjímá z ostatních kategorií. V podstatě všechny se mohou stát maskami dramatickými, pokud jsou použity v divadelním představení nebo podobném vystoupení. To se stává především u děsivých masek apotropaických, které bývají součástí rituálů, kde slouží k odstrašení zlých duchů. (Napier, 1986, s. 47)

Příkladem apotropaické masky, která se objevuje i v dramatu, je démonická maska divadla *nó* (viz kap. 6) zvaná *hannja* nebo také balijská maska čarodějnice *rangda*.

1.2.3 Dělení podle umístění masky na těle

Další dělení masek je založeno na způsobu jejich nošení a umístění na těle (Edson 2005 cit. in Erban, 2010, s. 111). Tato typologie však není úplná a zde ji uvádím tak, jak ji doplnil Erban (2010, s. 112). Jedná se o masky:

1. zakrývající celou tvář
2. zakrývající pouze část tváře
3. zakrývající celou hlavu
4. umístěné na temeni hlavy
5. umístěné na nástavci vysoko nad hlavou
6. umístěné na ramenou
7. zakrývající nejen hlavu, ale též většinu těla

Velké masky zakrývající celou hlavu můžeme nalézt mezi japonskými maskami *gigaku* (viz kap. 5.1) nebo maskami *gjódo* (viz kap. 5). Masky zakrývající celou tvář nalezneme mezi většími exempláři masek *bugaku* (viz kap. 5.2). Zařazení menších masek *bugaku* a masek *nó*

může být v tomto případě sporné, ale vzhledem k tomu, že všechny důležité aspekty tváře skrývají, domnívám se, že je možné zařadit je k maskám zakrývajícím celou tvář.

Mezi maskami *raihóšin* (viz kap. 7) z jižních oblastí Japonska nalezneme také masky *boze* a *mendon*, u kterých kvůli masivní konstrukci slouží jako opora především ramena, čímž se zařazují mezi masky umístěné na ramenou.

1.2.4 Dělení podle kontextu proměny

Důležitým aspektem při dělení masek je také Crumrinova triáda (Crumrine-Halpin, 1983 cit. in Erban, 2010, s. 118–119), kdy je bráno v potaz to, koho maska jakožto „prostředek změny identity“ mění. Při rituálu může docházet k proměně:

1. nositele masky
2. samotné masky
3. publika

Liší se také stupně toho, jak moc se nositel s maskou sžívá. V některých případech se může nechat maskou téměř pohltit a upadnout do transu. Může však také dojít k tomu, že se s maskou vůbec neztotožňuje, ale svou roli hraje tak přesvědčivě, že do transu upadá publikum. Různá provedení rituálu či vystoupení vyžadují jiný přístup k propojení s maskou. V kulturách, kde je každý jednotlivý bod rituálu přesně předepsán a nositel se musí jeho provedení naučit a striktně dodržovat, je však upadnutí do transu nepřipustné.

Proměny publika si můžeme povšimnout také v Japonsku například při lidových festivalech *macuri*. Někteří z herců prochází v těsné blízkosti diváků a vzájemný prostor mezi nimi je pouze minimální. V oslavách plných nadšení jsou pak často i samotní diváci maskovanými herci zataženi do děje (Sadler, 1970, s. 281) a stávají se tak součástí procesí a oslav.

Další příklad proměny publika by se dal nalézt u slavností *raihóšin*, kdy masky *namahage* a *tošidon* chodí strašit malé děti. Proměna se týká právě těchto dětí, které si nejsou vědomy, že stvoření, která za nimi přišla, nejsou skutečná božstva a celou tuto událost berou jako skutečné setkání s nadpřirozenými bytostmi.

2. Prvopočátky masek v Japonsku a zahraniční vlivy

Počátky užívání masek na japonském souostroví se datují až do prehistorických časů. Nejstarší nalezené masky byly původními obyvateli Japonska vyráběny z lastur. V pozdním období Džómon (2000–300 př. n. l.) se oblíbeným materiálem pro jejich výrobu stala hlína. Hliněné masky zřejmě sloužily buď k praktickému účelu, nebo byly používány jako talismany či náboženské ikony. Některé tyto hliněné masky se vyznačují pokrivenými rysy, které připomínají výraz šamana v transu či posednutí zlými silami, což napovídá také jejich možnému užití při šamanistických rituálech. Dalším typem, který se v tomto období používal, byly pravděpodobně masky dřevěné, ale z nich se žádné do dnešní doby nedochovaly. (Marvin, 2010a, s. 2)

Jedna z nejstarších zmínek, která nám může poskytnout určitý náhled na podobu dávných šamanských rituálů, ve kterých se masky začaly poprvé používat, se objevuje již ve staré kronice Kodžiki. Jedná se o legendu o ukrytí sluneční bohyně Amaterasu do jeskyně, po němž svět upadá do temnoty a je ponechán napospas zlým silám. Amaterasu je vylákána z jeskyně tancem Ame no Uzume, který například Watanabe (1968, cit. in Kobayashi, 1981, s. 3) považuje za počátek *kagury* (神楽) (viz kap. 4).

Z těchto nejstarších masek, jejichž původ leží v původních japonských tradicích a rituálech, se pravděpodobně vyvinuly masky lidové (viz kap. 3), které se staly základem pro masky divadla *nó* (viz kap. 6) a tanců *kagura* (viz kap. 4). Nelze však přehlédnout ani vlivy zahraniční, které vývoj dnešních masek v mnohém ovlivnily. Některé zahraniční masky, které se do Japonska dostaly, následně výrazně ovlivnily vývoj původních japonských masek. Tyto zahraniční masky byly v Japonsku často přirozeně asimilovány takovým způsobem, že je téměř nemožné je od původních japonských masek jednoznačně odlišit. Schopnost přijímat a asimilovat různé tradice z cizích kultur byla pro Japonsko vždy typická a není tomu jinak ani v případě masek. Pokud se tedy snažíme o odhalení původu japonských masek, je nutné poohlédnout se za hranice této země.

Podobu nejstarších užívaných masek bezpochyby nejvíce ovlivnily vlivy z Číny, které se do Japonska dostaly přes Koreu, a zřejmě také hrály roli v pozdější podobě japonských šamanistických rituálů (Ortolani, 1995, s. 2). V Japonsku došlo k vývoji divadla na rozdíl od

starověkého Řecka nebo Číny až později, a prvních masek se tedy užívalo v šamanistických rituálech. Japonské masky divadelní, které se objevují až za několik století, již vykazují nejen vliv domácích masek, které se užívaly ve zmíněných šamanistických rituálech, ale také vliv masek dovezených ze zahraničí, které v Japonsku mezitím téměř zdomácněly.

3. Japonské lidové masky jako základ pro *kaguru* a *nó*

Původní účel japonských lidových masek, podobně jako u mnohých dalších, které byly do Japonska importovány později, byl náboženského charakteru a masky se využívaly při šamanistických rituálech. Mnohé z těchto lidových masek byly vyráběny ze dřeva kořenů stromů, které bylo považováno za posvátné či magické. Někdy byly masky uctívány jako příbytek božstev *kami*¹ (神) a v chrámu jim bylo vyhrazeno nejuctívější místo. (Marvin, 2010a, s. 9–10)

Těchto lidových masek se využívá například při rituálních tancích *kagura* (více viz kap. 4), které se zřejmě vyvinuly právě ze starých šamanistických rituálů, a také v divadle *nó* (能) (viz kap. 6), které některé z těchto lidových masek využívá v lehce pozměněné podobě.²

Stephen E. Marvin (2010a, s. 10) tyto lidové masky rozdělil podle vzhledu a předpokládané doby vzniku do 6 tříd:

1. *Kišin* (鬼神) – zuřivý či benevolentní démon
2. *Okina* (翁) – polobožský rozpustilý stařík
3. *Džó* (尉) – božstvo v podobě starého muže
4. *Onna* (女) – maska ženy
5. *Otoko* (男) – maska mladého muže
6. *Rjó no otoko* (霊の男) – božstvo v podobě člověka

Jednotlivým třídám se budu podrobněji věnovat v následujících šesti podkapitolách.

3.1 *Kišin* – maska démonů

Tato pravděpodobně nejstarší z lidových masek zpodobňuje démona. Nejedná se však o typicky zlého démona nebo ďábla západního typu, ale spíše o děsivé ochranné božstvo. Některé z těchto

¹ Tato božstva, která mohou osidlovat různé předměty či přírodní útvary, náleží k domácímu animistickému náboženství *šintó*, které je chápe jako zhmotnění přírodních sil či duší předků.

² S výjimkou masky *okina*, která po staletí přetrvává v podobě v podstatě nezměněné. (více viz kap. 3.2)

masek mohou zosobňovat démona, který skutečně touží škodit, ale většina z nich má před zlem naopak chránit.

Masky démonů zpravidla mívají vzezření se všemi děsivými prvky démona. Okolí zorniček bývá u těchto masek vymalováno zlatě (Mathieu, 2017), což posiluje zdání nadpřirozeného původu. Charakteristický je pro ně také zuřivý výraz, vykulené oči a široce rozevřená ústa s tesáky. Často se u nich vyskytují i rohy. Některé masky *kišin* však také mohou působit poměrně realistickým dojmem. Takovéto lidsky působící masky do kategorie *kišin* řadí zejména jejich nezaměnitelný zuřivý výraz.

Většinu masek této kategorie je možné dle povahy charakteru, který znázorňují, rozdělit do dvou typů: na masky *zen-kišin* (hodné demony) a *aku-kišin* (zlé demony), kterých je však oproti maskám hodných démonů méně. Je pravděpodobné, že tyto dva typy byly inspirovány čínskou filozofií *jin* a *jang*. I vzhledově je možné u těchto masek rozlišit dva typy: „*a*“ a „*un*“. Masky typu „*a*“ má typicky široce rozevřenou tlamu a děsivý výraz, zatímco masky typu „*un*“ má rty pevně sevřené a působí klidnějším dojmem (viz Příloha č. 1). Masky typu *a* je v *nó* běžně označovány jako *tobide* a masky typu *un* jako *bešimi*. Největší počet dochovaných lidových masek patří právě k druhu *kišin*. (Marvin, 2010a, s. 11, 12)

3.2 Okina – maska polobožského rozpustilého staříka

Druhým nejstarším a nejpočetnějším zástupcem mezi lidovými maskami je pravděpodobně maska *okina*. Tato maska měla významnou roli v rituálech plodnosti a dešťových tancích. Název *okina* kdysi označoval také lidový rituál, který se původně provozoval ve venkovských komunitách a později v chrámech a svatyních jako modlitba za dobrou úrodu, prosperitu a dlouhý život. (Marvin, 2010a, s. 12–13) Za svůj název tedy maska *okina* zřejmě vděčí právě těmto rituálům.

Maska *okina* nezobňuje žádné konkrétní božstvo, přestože se objevují i hypotézy ohledně vazby této masky na císařský rod. Kongó Ukjó (1936 cit. in Rath, 2000, s. 259) byl toho názoru, že *okina* by mohl představovat Ninigiho, vnuka bohyně Amaterasu. Herec divadla *nó* Umewaka Minoru II. chápal roli *okiny* tak, že v některých částech tance tato maska reprezentuje přímo Amaterasu a v dalších znázorňuje nebe, zemi a lidstvo (Ówada, 1935 cit. in Rath, 2000, s. 259).

Tato maska se těší velké úctě také v divadle *nó*, kde je některými považována za samotný základ tohoto divadla. Například Takabajaši Kódži (Bethe, 1984 cit. in Rath, 2000, s. 260) tvrdí, že *okina* je pramenem a duševním základem *nó*, jelikož mnoho prvků tohoto divadla (jako například pravidla choreografie) vychází právě z rituálního tance, ve kterém se maska *okina* užívá. Pro herce je tato maska v podstatě posvátným předmětem. Herec, který ji nasazuje, nezastupuje božstvo, ale přímo se jím stává. Posvátnost této masky dokládá také to, že je vyhrazena pouze pro starší a zkušené herce, pro které je možnost hrát tuto roli poctou a oceněním jeho kvalit. I dnes je navíc užívání této masky povoleno pouze mužům, přestože počet hereček v dnešním divadle *nó* stoupá. (Rath, 2000, s. 254, 256, 261–262)

Maska *okina* má rysy staříka a šibalsky přimhouřené oči. Jemný úsměv na rtech jí často dodává zdání dobrosrdečnosti. Pro tuto masku je charakteristická zejména oddělená čelist, která je provázky přivázaná k lícím, a stylizované vrásky pokrývající většinu tváře. Obočí má často tvořené pomocí vaty nebo podobných materiálů.

Zajímavé jsou velmi podobné rysy, které tato maska sdílí s maskou Sidha Karya z balijského tanečního dramatu *topeng pajegan*. Obě masky se vyznačují podobným vzhledem a jisté nezanedbatelné podobnosti se objevují i v rituálech, ve kterých se používají. Tanec má v obou případech čistě rituální funkci, nemá žádný příběh ani zápletku. Role obnáší recitování manter, které obsahují nesmyslné texty, kdysi možná vyjadřující zvuky nástrojů. Společným rysem obou masek je i jejich bílá barva, která značí vysoké postavení (více viz kap. 6.4). Recitování manter a další společné znaky těchto dvou maskovaných představení naznačují možný původ v Indii či v tibetských rituálech. (Coldiron, 2005, s. 239–42) Určitá podobnost se dá vysledovat také s korejskými maskami *hahoe*. Masky šlechtice *yangban*, mnicha *jung*, ale i některé další korejské masky disponují stejnými pŕlměsícovitě tvarovanými očima, charakteristickou oddělenou bradou, a i celkový výraz je u všech těchto masek podobný (viz Příloha č. 2).

3.3 Džó – maska starce

Tato maska na první pohled poměrně realisticky zobrazuje starého muže (viz Příloha č. 3). Nikdy však, ani ve světských hrách, roli starého muže nezastupovala. Jedná se pouze o formu božstva, které sestoupilo do světa smrtelníků, nebo o podobu média, ve kterém božstvo přebývá.

Důvodem pro její vzhled je pravděpodobně víra v blízkost stařešinů k božstvům. (Marvin, 2010a, s. 14)

Z hlediska vzhledu je pro tuto masku typické husté obočí, vousy nebo knírek a stažené vlasy. (Mathieu, 2017) Přestože s *okinou* sdílí vzhled starého muže, tyto masky se nedají zaměnit. Mnoho rozdílů mezi oběma maskami je zřejmě zapříčiněno jejich rozdílným původem. Prvky, jako jsou oddělená brada *kiriago* (viz kap. 5.2), které *okina* sdílí s importovanými maskami *bugaku*, nebo usměvavý výraz tváře, který sdílí s korejskými maskami *hahoe*, se u masky *džó* nevyskytují. Na první pohled patrným rozdílem je skutečnost, že se tato maska skládá pouze z jednoho kusu. Odlišuje se i obočím, které má maska *džó* běžně vyřezávané a malované. Vrásky masky *džó* působí realisticky a většinou jí dodávají poměrně rozhořčený a negativní výraz, takže celkové vyznění výrazu masky se oproti výrazu dobromyslného *okin*y zásadně liší. Masky *džó* má navíc uši, které u masky *okina* postrádáme.

Nakamura Jasuo (cit. in Marvin, 2010a, s. 15) se pokusil lidové masky *džó* rozdělit na dva typy. Masky prvního typu působí velmi realistickým dojmem. Všechny masky, které do tohoto prvního typu podle Nakamury spadají, jsou určitým způsobem rozdílné, což by mohlo naznačovat jejich vytvoření podle skutečných osob jako jistou formu portrétu. Masky druhého typu mají výrazně zachmuřený výraz a zamračené obočí, které symbolizuje jejich božství. Některé masky se však těmito dvěma typům vymykají, a tvoří tak v podstatě vlastní třetí kategorii. (Marvin, 2010a, s. 15)

3.4 Onna – maska ženy

Mnohé nasvědčuje tomu, že masky žen vznikly později než předchozí tři popsané druhy masek. Jejich vzhled byl patrně inspirován šintoistickými sochami. Do této kategorie spadají lidové masky starých i mladých žen, které se obvykle používaly při rituálech nebo jako obětiny chrámům či svatyním. Podobně jako maska *džó* většinou nezobrazovaly obyčejné lidi, ale spíše média, do kterých vstoupilo božstvo. (Marvin, 2010a, s. 16)

Horní část masky žen bývá obvykle začerněná, což znázorňuje vlasy nebo korunu. Barva tváře bývá bílá nebo pleťová (viz Příloha č. 4). Uši tyto masky téměř nikdy nemají. (tamtéž) Vzhled a drobné rozdíly mezi jednotlivými maskami poukazují na ideál krásy, který byl v určitém

období prosazován. Je pro ně běžný také neutrální výraz, který se pomocí náklonu může měnit od smutku až po výraz štěstí. (Mathieu, 2017) Tento druh masek disponuje, zejména v divadle *nó*, širokou škálou výrazů, které se odlišují jemnými rozdíly v detailech obličeje a pro laika je často velmi obtížné je od sebe navzájem rozeznat.

3.5 *Otoko* – maska mladého muže

Do této kategorie spadají všechny masky mužů, které nezpodobňují starce. Některé z nich jsou vyhrazené pro velmi specifické role.

Masky *otoko* se zřejmě objevily zhruba ve stejný čas nebo o trochu později než masky žen. Předpokládá se, že původně také hrály roli média, do kterých vstupují božstva. Napovídalo by tomu zamračené obočí a dolíčky, které často vyjadřují božství. To by stejně jako u masek žen naznačovalo inspiraci při jejich vzniku šintoistickými sochami. Tyto masky se však časem začaly používat i pro role smrtelníků. (Marvin, 2010a, s. 18, 208)

Masky *otoko* jsou poměrně realistické a celkově je jejich výraz živější než u masek *okin*, *kišina* nebo *rjó no otoko*. Stejně jako masky žen postrádají masky mužů uši a horní část masky je začerněná v náznaku koruny či vlasů (viz Příloha č. 5). Obvykle mívají detailně vykreslené kotlety, knír a někdy i vousy. Jejich výraz často naznačuje lítost, strach nebo obavy. Rozdíly mezi jednotlivými typy masek mladých mužů tkví především ve vzhledu jejich obočí, míře zamračení či vzhledu chrupu. (tamtéž, 2010a, s. 18, 209)

3.6 *Rjó no otoko* – maska nadpřirozených bytostí

Tato maska původně zpodobňovala božstva oplývající nadpřirozenými silami, která běžně k lidem necítí žádnou zášť. Postupně však začala být používána také v rolích pomstychtivých duchů *onrjó* (viz kap. 6.3). (Marvin, 2010a, s. 216) V divadle *nó* je nejznámějším zástupcem tohoto druhu maska *hannja* (般若), která může znázorňovat zuřivost, ale někdy také smutek, žárlivé ženy. Vyznačuje se dvěma rohy, výraznou čelistí a rozzlobenýma očima. (Mathieu, 2017)

Maska *rjó no otoko* (viz Příloha č. 6) má velmi často kníry a její barva je obvykle světle hnědá nebo okrová. Vyznačuje se lidskými rysy, které jsou doplněny znaky typickými pro božstva,

jako jsou například zlatě vybarvené okolí zorniček nebo červené zvýraznění oblasti okolo očí a úst. Tato maska vznikla pravděpodobně spojením masky *kišina* a masky mladého muže *otoko*. Některé rysy, jako je například zlaté zbarvení okolí zorniček, sdílí s maskou *kišina*, ale výraz masky *rijó no otoko* bývá spíše přísný než zuřivý. (Marvin, 2010a, s. 18, 19)

Všech šest výše uvedených druhů lidových masek patří mezi nejstarší dochované japonské masky, které v mnohém ovlivnily vývoj dalších japonských masek, nebo jim přímo stály předlohou. Jejich zástupce najdeme v tancích *kagura* (viz kap. 4) a také v divadle *nó* (viz kap. 6), kde tyto masky v lehce pozměněné podobě tvoří jádro používaných masek. Předpokládá se, že tyto masky jsou domácího původu a vznikly tedy přímo v Japonsku. Výjimku tvoří pouze maska *okina*, která vykazuje znaky, které jsou vlastní především také maskám balijským a korejským.

4. Masky v rituálních tancích *kagura*

Kagura je rituální tanec, jehož kořeny sahají až k nejstarším šamanským rituálům, ve kterých se zřejmě masky začaly objevovat poprvé (více viz kap. 2). Tímto názvem bývá v některých případech označována i celá slavnost, při jejíž příležitosti se tyto tance konají. Předpokládá se, že pojmenování *kagura* by mohlo pocházet ze slova *kamigakari* (posednutí božstvem *kami* či ten, kdo je posednut), což by naznačovalo spojení právě s šamanismem, transem, komunikací se zemřelými či posednutím tanečníka, který se stává mluvčím božstva *kami* (Ortolani, 1995, s. 13, 14). Dalším možným výrazem, který stojí za původem slova *kagura*, je slovní spojení „*kami kura*“, které znamená „příbytek božstva *kami*“ nebo „místo, kde je *kami* přijímáno“. (Kobayashi, 1981, s. 3).

Slavnosti, ve kterých se tanec *kagura* objevuje, mnohdy sestávají z více částí. První část obsahuje rituální tance, které slouží k očištění místa, kam bude přivoláno božstvo *kami*. Toto místo se nazývá *kamiza* (上座). Příbytkem pro božstva *kami* se většinou stává *torimono* (採り物), tedy předmět, který šaman drží v ruce. Často se jedná o větévky stromu *sakaki* nebo borovice, ale může se jednat i o luk či šípy. Někdy ale jako médium pro božstvo slouží samotný tanečník. Poté, co je božstvo *kami* tancem přivoláno, začíná další méně ritualizovaná část obřadu, jejímž cílem je pobavení božstva. Podoba tanců v druhé části, která již nebyla tolik ritualizovaná, se často měnila společně s tím, jak se měnily trendy ve společnosti. (Ortolani, 1995, s. 14)

Podle Ortolaniho (1995, s. 16) existují 2 základní druhy *kagury* – *mikagura* (御神楽) a *satokagura* (里神楽).

Mikagura je typem *kagury*, který byl provozován v paláci. Její kořeny se dají vysledovat už v oslavách sklizně *niiname sai* z druhé poloviny 9. století, které sloužily k uklidnění *kami*. (Ortolani, 1995, s. 17) Při této *kagure* se masky většinou nepoužívají (Karpáti, 2008, s. 155).

Výrazem *satokagura* se nejprve označovala *kagura* odehrávající se na venkově, ale později se z něj stal obecnější termín, který v podstatě zahrnuje všechny typy *kagury*, které nespádají pod palácovou *mikaguru* a které se nekonaly u dvora. (Ortolani, 1995, s. 16)

Satokagura se dále dělí na 4 základní typy³:

1. *Miko kagura* (巫女神楽)
2. *Divadelní kagura* (známá též pod označením *Izumo kagura* 出雲神楽)
3. *Judate kagura* (湯立神楽) (známá též pod označením *Ise kagura* 伊勢神楽)
4. *Šiši kagura* (獅子神楽)

V *miko kaguře* vystupují kněžky *miko*, které se připravují na to, aby se staly *kamizou*. V této *kaguře* se masek většinou neužívá a jako prostředník pro přivolání božstev jim slouží primárně *torimono*.

Divadelní *kagura*, častěji známá pod označením *Izumo kagura*, se koná například při příležitosti rituální výměny rohoží ve svatyni Sada⁴. Zřejmě na počátku 16. století byly k této *kaguře* přidány i speciální náboženské hry s prvky *nó*, které jsou dramatisací příběhu této svatyně (Ortolani, 1995, s. 25). Divadelní *kagura* je někdy nazývána také *torimono kagura*, ale vzhledem k tomu, že *torimono* je často používáno i ve všech ostatních typech *kagury*, považují toto označení stejně jako Terence Lancashire (2013, s. 63) za zavádějící.

Středobodem *judate kagury* (více viz kap. 4.2), známé také pod označením *Ise kagura*, bývá rituál *judate*, při kterém je publikum kropeno horkou vodou z velkého hrnce. Rituál sestává z krátkých představení hraných maskovanými herci, kteří často znázorňují roli polobožského *okiny*, *miko*, démonů a komických postav. (Ortolani, 1995, s. 24)

Šiši kaguře (více viz kap. 4.1) dominuje maska lva. Tato *kagura* se dále dělí na dva typy, *jamabuši kaguru* a *dai kaguru* (Lancashire, 2013, s. 40).

Maskami typicky používanými v tancích *kagura* jsou masky lidové (výše popsané v kap. 3). V jednotlivých typech *kagury* se však také často objevují i jiné druhy masek. Jednou z nejvýraznějších je maska *šiši*, která do Japonska přicestovala společně s ostatními maskami *gigaku* a časem se uchytila i v *kaguře*.

³ Při sestavování tohoto rozdělení jsem vycházela z typologií Ortolaniho (1995) a Lancashira (2013).

⁴ Prefektura Šimane.

V následujících podkapitolách se blíže zabývám *judate kagurou* a *šiši kagurou*, jelikož pro tyto dva druhy *kagury* je používání masek nejvíce charakteristické.

Tance *kagura* byly vždy lidovou tradicí, která se volně měnila spolu s trendy, které byly v dané době aktuální. Do dnešní doby se *kagura* dochovala nejen ve formě *satokagury*, ale transformovala se také do podoby spousty různých místních slavností, které dnes známe pod označením *macuri*. (Marvin, 2010a, s. 34) V podkapitole 4.3 se proto budu věnovat také několika maskám, které se na těchto festivalech objevují nejčastěji.

4.1 Šiši kagura

Šiši kagura či obecněji lví tanec (*šišimai*) má svou obdobu téměř ve všech asijských zemích. Lví tance můžeme nalézt například v Číně nebo v Koreji, kde je známý hlavně pukchongský lví tanec, ve kterém vystupují dva lvi, samec a samice, v páru. Nezpochybnitelně podobná je i lví maska *barong* z Bali (Kárpáti, 2000, s. 108, 114) a určité podobné rysy bychom mohli nalézt také u masky zvané *erlig* z mongolských mystérií *cam* (viz Příloha č. 7). Rysy, které všechny tyto masky spojují, jsou vypouklé oči, široká a hranatá čelist, usměvavá tlama s tesáky, nápadný zvířecí nos a rozšířené nozdry.

V ostatních výše popsáných typech *kagury* se herci spojují s božstvem tím, že nechají božstvo vstoupit do svého těla nebo do *torimona*, ale v *šiši kaguře* je jako místo zhmotnění božstva chápána přímo maska lva. Jak uvádí Barbara Thornbury (1997 cit. in Coldiron, 2005, s. 229), lví maska je chápána jako skutečná přítomnost božstva. Tato maska se často nosila od domu k domu, aby svou božskou přítomností vyhnala z domu zlo a nemoci, v čemž se podobá balijské masce *baronga*, která se v období oslav *galungan* užívá k podobnému účelu (Coldiron, 2005, s. 229). I v *kaguře* má tanečník podobný cíl, tedy zahnat zlé duchy a nemoci, a zabránit tak různým přírodním pohromám, které by mohly lidi ohrozit (Ortolani, 1995, s. 26, 27). Lví maska je chápána jako trvalá inkarnace na rozdíl od *torimona*, které funguje jako příbytek božstva pouze dočasně, dokud ho tanečník drží v rukou. V jedné z vesnic na poloostrově Šimokita⁵ je maska lva uchovávána na oltáři ve skříňce jakožto posvátný předmět a příbytek božstva,

5 Prefektura Aomori.

nazývaná *kumano gongen*, tedy jako inkarnace božstva v Kumano. Respekt je masce prokazován také tím, že je nasazována přímo na místě obřadu (Kárpáti, 2000, s. 116).

Maska *šiši* je tvořena obří převážně červenou hlavou, která vzbuzuje takový respekt a pozornost, že zbytku těla už příliš péče věnováno není (tamtéž, s. 116). Se skutečným lvem, co se týká vzhledu, nemá tato maska mnoho společného. Masky *šiši* má pohyblivou čelist, která se však nedá ovládat zevnitř, ale pouze pomocí pohybů celé masky. Na velké hlavě jí sedí dvě malé uši, čenich a jazyk má obvykle červené, zuby bílé, barva srsti či přehození je různá, povětšinou hnědá, červená nebo zelená (Ortolani, 1995, s. 31). Oproti korejskému lvovi s velmi chlupatým tělem disponuje japonský typ většinou pouze tenkým přehozením, který nepůsobí příliš realisticky. Vzhled přehození sestává z abstraktních, převážně oválných tvarů na obyčejném hnědém nebo zeleném pozadí. (Kárpáti, 2000, s. 116) I v Japonsku se však dají nalézt masky *šiši*, které mají podobnou srst jako masky korejského typu. Lva někdy doprovází děti (*šišiko*), jejichž kostým obvykle tvoří jasně fialová róba se světle hnědými kalhotami *hakama* a červený pás *obi* (Ortolani, 1995, s. 47).

Obdobná maska lva se objevuje i v tancích *gigaku*, *bugaku*, divadle *nó* a oblíbenost si získala i v *kabuki*.

4.2 Judate kagura

Funkcí této *kagury* většinou bývá očištění nebo uklidnění duší předků (*tamašizume*). V některých z těchto tanců duše nejprve nabývá děsivé podoby démona, kterou zpodobňuje maska *kišina*. Tyto tance bývají rozděleny do několika částí, ve kterých vystupují jiné masky, které na sebe ale velmi pravděpodobně významově navazují a jejichž proměny naznačují očištění poskvrněné duše předka. (Kobayashi, 1981, s. 13)

Maska *kišina* vlastní několik propriet, většinou hůl se zvonci nebo sekeru, které jsou jí v průběhu rituálního tance sebrány a znovu navraceny, což je bráno jakožto součást očištění rituálu. Očistnou roli zde plní maska *šiši* a také maska *negi*, která zosobňuje postavu vrchního šintoistického kněze, jenž je schopen pomocí dialogu očistit masku *kišina*. Občas v další části tanců tuto očišťnou roli přebírá maska pána vody (*mizunó*) s dlouhým nosem, která v ruce drží

naběračku na rozstříkování očištěné vody, a maska pána ohně (*hinó*), který používá masku *tengu*. (tamtéž, 1981, 12–13)

Maska *tengu* je typicky červená, s dlouhým nosem. Za původem *tengua* možná stojí spojení hinduistického ptačího démona Garuda a čínského démona Tiangou. *Tengu* je často viníkem různých špatností, jako jsou například únosy dětí či mladých žen, ale jako většina podobných mytických postav ani on není jednostranně špatný a občas se zachová laskavě nebo udělá nějaký dobrý skutek. (Mathieu, 2017)

V další části tanců je téměř očištěná duše předka zastoupena například komickými maskami *ničigecu* a *džoró*⁶ a také maskou *okina*. Tyto masky jsou v podstatě zosobněním očisty duší předků, které se mohou navrátit do svého původního světa. Následné tance probíhají bez masek a indikují návrat do světa živých, tedy lidí (Kobayashi, 1981, s. 12–13).

4.3 Lidové slavnosti *macuri*

Macuri jsou tradiční japonské slavnosti, které existují v mnoha rozličných podobách a většinou se liší podle tradic a zvyků, jež jsou typické pro danou lokalitu. Častými maskami vyskytujícími se na slavnostech *macuri* jsou například masky démona *oni*, dlouhonosého *tengu*, humorné masky *okame* a *hyottoko* a také velmi oblíbená liščí maska *kicune*.

Sadler (1970, s. 281–282) zmiňuje 3 možné typy maskovaných postav, které se na těchto slavnostech objevují:

- *kami*
- *modoki*
- nepřítel *kami*

Kami zde zosobňuje hrdinskou postavu, většinou božstvo, jejímž cílem je poražení zla. V rolích *kami* můžeme velmi často spatřit božstvo plodnosti země Daifuku a božstvo plodnosti moře Ebisu. Masky mají vlídné výrazy a usměvavé tváře. (tamtéž)

⁶ Humorné masky *ničigecu* a *džoró* jsou zřejmě podobného charakteru jako masky *hyottoko* a *okame* (více viz kap. 4.3).

Typickou maskou, která slouží jako nepřítel *kami*, je démon *oni*. Tato postava zde představuje zlou kreaturu, která je na rozdíl od lidové masky *kišina* vždy negativní postavou. Představuje zlý element, kterého je potřeba se prostřednictvím vymítání a očisty zbavit. (tamtéž)

Maska *modoki* je obvykle sluhou masky *kami* a ve hře zastává humornou roli. Známým zástupcem šprýmaře *modoki* je maska *hyottoko*. Masky má vyšpulené rty, jedno oko otevřené a druhé téměř zavřené. Je velmi oblíbená u dětí a její plastová verze se dá koupit téměř u každé svatyně (tamtéž, s. 282) Tato maska tvoří pár s maskou *okame*, která je usměvavá, baculatá a ztělesňuje veselí a humor. Tyto masky jsou časté na jarních slavnostech, které se často konají poblíž rýžových polí. Mají přinášet plodnost a zajistit dobrou sklizeň (Mathieu, 2017).

Fascinující podobnost s maskou *hyottoko* (viz Příloha č. 8) můžeme nalézt u masky „komického partnera“ z balijského tance námluv a určitou podobnost sdílí *hyottoko* také s eskymáckou maskou „zlého ducha z hor“. (Sadler, 1970, s. 283)

Další maskou typu *modoki* je maska *šiofuki* (viz Příloha č. 9). Má rozšířené nosní dírky a rty má našpulené ještě přehnaněji než maska *hyottoko* (tamtéž).

Na festivalech *macuri* je oblíbená také liščí maska *kicune*, která by měla chránit před zlem či sloužit jako strážný duch. Lišky byly tradičně považovány za posly šintoistického božstva rýže Inariho, které bylo také jako liška často vyobrazováno. Kromě ochrany svatyně božstva Inari prý tyto lišky mohly působit i ve prospěch rolníků a přinášet dobrou úrodu (Mathieu, 2017).

V této kapitole jsem se zabývala jednotlivými druhy *kagury*, ve kterých se objevují masky, a popsala jsem také masky slavností *macuri*. V rituálních tancích *kagura* se často využívají masky lidové (výše popsané v kap. 3). Rozpětí užívaných masek se v těchto tancích však neomezuje pouze na tyto masky, ale vyznačuje se značnou flexibilitou, která se projevuje zejména v lidových slavnostech *macuri*. Zde můžeme kromě typických lidových masek nalézt také masky lišek, humorných postav nebo nadpřirozených postav, jako je například *tengu*, které jsou výtvorem tradičního lidového folkloru. Kromě masek domácího původu jsou velmi oblíbené také masky *šiši*, které oplývají rysy typickými pro hinduistickou ikonografii, jež je vlastní také podobným maskám lvů na Bali, v Číně a v Koreji.

5. Masky v exotických tancích pevninského původu

Nejstaršími zahraničními maskovanými tanci, které si do Japonska našly cestu, jsou tance *gigaku*, které sem byly importovány přes Koreu z Číny⁷. Předpokládá se, že se jednalo o průvody humorného charakteru obsahující pantomimu a různé akrobatické prvky. Roku 562 byly z Koreje dovezeny nástroje, masky a kostýmy, které pravděpodobně patřily ke *gigaku*, ale samotný tanec se dostal do Japonska až roku 612 s příchodem korejského tanečníka Mimašiho (Ortolani, 1995, s. 29), který zřejmě uspořádal představení *gigaku* pro císařovnu Suiko (Marvin, 2010a, s. 3). Nishikawa (1978, s. 21) se na základě obsahu těchto představení a vzhledu dochovaných masek domnívá, že skutečný původ tanců *gigaku* možná leží mimo Čínu, a to v západní či jižní Asii. Mluví se dokonce i o určitých podobnostech masek *gigaku* s maskami starověkého Řecka. Ortolani (1995, s. 35) hledá původ *gigaku* v čínském průvodu *san-yue*⁸, ze kterého později vzniká *sangaku* a *sarugaku*.

Masky *gigaku* (více viz kap. 5.1) se vyznačují lehce identifikovatelnými prvky z Indie, Jávy, Indočíny, centrální Asie a samozřejmě i z Číny a Koreje. Oblibu si v Japonsku získaly právě díky svojí exotičnosti. (Rosenfield, 1968, s. 10) Největší obliby u dvora dosáhly tance *gigaku* v první polovině 8. století. Na počátku 9. století však byly tyto tance vytlačeny sofistikovanějšími tanci *bugaku*, které jejich místo u dvora převzaly. Tance *gigaku* dále pokračovaly v odlehlejších chrámech až do pozdního 14. století, kdy pomalu zanikly. Je pravděpodobné, že poslední střípky těchto tanců budou ještě dnes rozpoznatelné v některých současných maskovaných procesích či pantomimách. (Ortolani, 1995, s. 30)

Tance *bugaku*, které byly příčinou zániku *gigaku*, zažívaly rozkvět v období Heian (782–1184) a největší obliby dosáhly v 10. století, kdy se bez nich dokázala obejít jen málokterá oslava. (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 13) Přestože původ obou tanců je v podstatě stejný, tance *bugaku* se od svého předchůdce *gigaku* v mnohém liší. Velmi odlišné jsou také masky, které se při těchto tancích užívají. Masky užívané v *bugaku* jsou oproti maskám *gigaku* typicky mnohem menší a skrývají pouze tvář. Je tomu tak zřejmě proto, že na pódiu jsou masky lépe viditelné a nemusí být proto tak velké a výrazné jako v případě masek *gigaku*, které jsou nošeny

⁷ Přesněji z čínského království Wu.

⁸ Průvod sestávající z mnoha zábavných čísel, jako bylo například žonglování, akrobacie, tance, písně a jiné.

v průvodu. Mnoho masek *bugaku* se také vyznačuje mongolskými rysy a mechanickými zařízeními uvnitř masek, které u masek *gigaku* nenajdeme.

Dalšími maskami, které jsou maskám *gigaku* a *bugaku* v mnohém podobné, jsou masky *gjódó*. Záznamy uvádí jako datum jejich prvního užití rok 861 při příležitosti oslavy dokončení oprav sochy velkého Buddhy (Daibucu) v chrámu Tódaidži. Představení, ve kterých se tyto masky objevují, jsou vždy čistě náboženského charakteru, a při světských tancích se nikdy nepoužívají. Masky typicky znázorňují postavy buddhistického panteonu světců, nižší bohy, pomocníky božstev či ochránce s nadlidskými silami. (Marvin, 2010a, s. 6–7) Masky *gjódó*, podobně jako masky *gigaku*, pokrývají celou hlavu takovým způsobem, že tanečník působí jako oživlá socha. (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 19) Masky *gjódó* (viz Příloha č. 10) jsou vytvořeny pomocí stejné techniky vyřezávání a barvení jako masky *bugaku*, ale neobsahují žádné speciální mechanismy (Marvin, 2010a, s. 8).

5.1 Celohlavové masky *gigaku*

O obsahu představení *gigaku* víme velmi málo. Poslední významné představení se konalo roku 752 a jediný záznam popisující tyto tance vznikl roku 1233 (Marvin, 2010a, s. 3), mnoho let poté, co ztratily na oblibě. Podle tohoto záznamu se zřejmě jednalo o kombinaci liturgického průvodu a tanečního vystoupení na jevišti. *Gigaku* pravděpodobně obsahovalo pochod okolo sochy božstva nebo jiného posvátného symbolu, jehož součástí byl i lví tanec. Vystoupení na jevišti bylo rozděleno do několika částí, ve kterých se vystřídal zhruba 10 postav. Některé postavy měly znázorňovat buddhistická, či hinduistická božstva. Podle dochovaných názvů jednotlivých tanců můžeme usuzovat, že opakující se témata byla humorného a parodického charakteru. Program byl zakončen krátkým koncertem a průvodem tanečníků. (tamtéž) O obsahu jednotlivých tanců se toho příliš neví a u některých je znám pouze název.

Masky užívané v *gigaku* jsou obvykle velmi expresivní a groteskní. Často vyjadřují emoce – radost či vztek. Typickým znakem, který je odlišuje od ostatních japonských masek, je to, že se jedná o masky celohlavové. Z tohoto důvodu se k jejich výrobě nejčastěji užívalo buď techniky suchého laku⁹ nebo lehkých materiálů, jako je dřevo paulovnie (*kiri*). (Milliken, 1950,

⁹ Technika výroby masek, při které se na formu vrství konopné plátno nasáklé lakem. (*britannica.com*)

s. 176–177) Výjimku mezi dochovanými maskami tvoří set 18 nejstarších masek vyrobených ze dřeva kafru. (Marvin, 2010a, s. 3)

Celý průvod zřejmě zahajovala maska *čidó*, což je maska červené barvy, která se vyznačuje masivním vypouklým čelem, širokými ústy, velmi dlouhýmnosem, vykulenýma očima a vytahanýma ušima (viz Příloha č. 11). Jejím účelem bylo, stejně jako u podobných průvodů v Indii a Číně, očištění cesty, kterou se bude průvod ubírat (Ortolani, 1995, s. 31).

Vystoupení na pódiu začínalo představením *šišiho*, kterého ovládali 4 lidé. Doprovázený byl několika *šišiko* (viz kap. 4.1). Jako další se odehrál sériový tanec *kuregimi*, který nejspíš parodoval chování mladých čínských princů, ale celkově se o něm mnoho neví. (tamtéž, s. 32)

Na pódiu dále vystupovala také oblíbená buddhistická božstva *kongó* a *rikiši*, která děsivým výrazem tváře odháněla zlé duchy (viz Příloha č. 12). Oproti masce *čidó*, která má poměrně zvláštní až nelidské rysy obličeje (viz výše), působí rysy masky *rikišiho* mnohem realističtěji. Masky těchto božstev se vyskytují i v jedné z dalších částí představení *gigaku*, kterou je „zotročení *konron*“. Masky *konron* (viz Příloha č. 13) je velmi tmavá nebo černá a vyznačuje se vykulenýma očima, přečnívajícimi tesáky a bestiálníma ušima, které jí dodávají démonický vzhled. (tamtéž, s. 32–34)

Po těchto tancích následovala parodie a imitace pozření červa, ve které vystupuje maska požírače hadů *karury*, která je vzhledově velmi podobná masce *bugaku* jménem *korobase* (viz Příloha č. 14) a maska *baramona* (viz Příloha č. 15). *Karura* je v Indii známá jako *garuda* neboli legendární pták a prostředek přepravy pro boha Višnu (Rosenfield, 1968, s. 18). *Baramon* reprezentoval nejvyšší kastu mezi hindy *brahmána* a jeho vystoupení bylo typickou parodií svátosti, která bývá očekávána od kněží (Ortolani, 1995, s. 32).

Další součástí představení byly také masky *taikofu* a *taikodži* (viz Příloha č. 16). *Taikofu* je znázorněn jako stařec s potlačovaným, napůl bolestným úsměvem a *taikodži* byly děti, možná sirotci, které starce různými způsoby pokoušely. Po nich přicházel na řadu „opilý král z říše západních barbarů“ *suiko-ó* (viz Příloha č. 17) a jeho opilí sluhové *suiko-džú*. Masky krále byla detailně propracovaná, měla dlouhý nos a překrásnou čelenku. Masky sluhů měly různé výrazy tváře, ale všechny se vyznačovaly dlouhými nosy (tamtéž, s. 34).

5.2 Masky *bugaku*

V 9. století došlo ke sloučení několika tanečních stylů do formy *bugaku*. Tance se původně dělily do několika skupin podle jejich obsahu, ale později se přešlo na dělení na tance *sa no mai* („tance doleva“) a tance *u no mai* („tance doprava“) podle jejich původu. Označení „tance doleva“ tradičně náleželo tancům z Číny, Indie nebo jihovýchodní Asie a jako „tance doprava“ se označovaly tance původem z Koreje. Toto označení podle stran se používá dodnes. (Bethe, Nishikawa 1978, s. 26) Tance většinou následují v párech *cugai mai*. Po „pravém“ tanci následuje „levý“, který je odpovědí na úvodní tanec a nazývá se *kotae mai*. (Ortolani, 1995, s. 42)

Největší slávu tyto tance zažívaly ve 13. století, kdy se konaly jako součást tradičních vojenských obřadů nebo se tančily po skončení různých sportovních událostí, jako byla například lukostřelba či dostihy. (Mathieu, 2017)

V *bugaku* se užívá struktury *džo-ha-kjú* (序破急)¹⁰, která je typická také pro divadlo *nó* (Ortolani, 1995, s. 44).

Nishikawa (1978, s. 32) dělí taneční masky do čtyř skupin podle tanců, ve kterých se používají:

1. masky *hira mai* – realistické masky, užívané v pomalých nebo středně rychlých tancích
2. masky *bu no mai* – větší masky, s výraznými rysy, užívané ve „válečných“ tancích
3. masky *haširi mai* – masky s divokým výrazem, často nelidské, užívané v rychlých tancích, které zakončují program
4. masky bez dochovaných tanců a masky bez jediného dochovaného exempláře

Masky *bugaku* existují v mnoha různých velikostech, ale na rozdíl od *gigaku* jen málokdy pokrývají více než jen obličej. Tradičně se dělí podle velikosti na malé (*šómen*), střední (*čúmen*) a velké (*taimen*). *Taimen* obvykle nekryjí pouze obličej, ale i stranu hlavy. Pro jednotlivé velikostní kategorie však nejsou určeny přesné standardy, podle kterých by se daly masky do těchto kategorií jednoznačně zařadit. (Ortolani, 1995, s. 48–49)

¹⁰ Pomalý začátek, zlom a rychlý konec.

Tyto masky se často vyráběly ze dřeva paulonie *kiri* či japonského cypřiše *hinoki* (Marvin, 2010a, s. 5–6). V době Asuka (538–710) se využívalo také dřevo kafru *kusu* a v dalších obdobích se objevují i jiné druhy dřev. Výjimkou je jediná maska *rjó-ó*, která byla vyrobena technikou suchého laku. (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 19, 142) Pro každý z tanců *bugaku* zahraničního původu existuje specifická maska, jejíž název je stejný jako název tance, pro který je určena. Pro tance, které dodatečně vznikly až na území Japonska, se masky nepoužívají. (Marvin, 2010a, s. 5)

Kromě těchto typických dřevěných masek zvaných *kamen* či *bugakumen* existuje ještě druhý typ masky, který se nazývá *zómen*. Tato maska je tvořena bílým obdélníkem (viz Příloha č. 18). Jako materiál byl původně užíván papír, v dnešní době už se používá většinou hedvábí. (Ortolani, 1995, s. 48)

U masek *bugaku* často nalezneme různá mechanická zařízení a pohyblivé části, které svým rytmickým pohybem dodávají tanci na efektu. Jedním z těchto vylepšení jsou pohyblivé oči *dógan*. Jsou vyřezány z jednoho kusu a v důlcích drží pomocí bambusové tyčky nebo měděného drátku. Oči jsou zároveň propojené s houpající se bradou *curiago*, která jim umožňuje, aby se hýbaly v rytmu tance. Další podobnou úpravou, kterou nalezneme například u masky starce *saisóro* (viz kap. 5.2.1), je tzv. odříznutá brada *kiriago*. Tímto typem brady se vyznačuje také maska *okina* (viz výše kap. 3.2). Maska *saisóro* a *okina* se však liší ve způsobu připojení brady. Zatímco maska *saisóro* má bradu připojenou skrze škvíry uvnitř masky tak, že spojující provázek není vně masky vidět, maska *okina* má bradu přidělanou mohutnějšími šňůrkami z vnější části masky, kde jsou tyto šňůrky dekorativně svázané. Další mechanickou zvláštností je pohyblivý nos *dóbi*, který dokresluje zdání opilosti u masek *kotokuraku* (viz kap. 5.2.1). U masek *gendžóroku* (viz kap. 5.2.3) se objevuje také pohyblivá přední část tváře *dóbó*, která je vyřezána odděleně a pod obočím je přidělaná k masce. (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 147–150)

5.2.1 Masky tanců *hira mai* – pomalé / středně rychlé tance

Masky této kategorie patří mezi jedny z nejmenších masek v *bugaku*. Tyto masky disponují několika typickými znaky. Jedním z nich je jednoduchý proužek laku, který se táhne od okraje vlasů přes celé čelo až k uším. Dalším znakem jsou prudce zešikmené oči mandlového tvaru a pro mnohé z nich je typický také výstupek uprostřed čela ve tvaru medailonu. Zejména spodní

část masek je vyřezána poměrně jednoduše a celková forma masky je také spíše jednoduchá. (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 32)

Nejzajímavějšími maskami spadajícími do této kategorie jsou především masky opilých barbarů *kotokuraku*, plátěné nebo papírové masky *ama*, ošklivé masky z tance *ni no mai* a také maska starce *saisóró*.

Masky *kotokuraku* (viz Příloha č. 19) se používají ve stejnojmenném tanci, kde vystupují čtyři mladí opilí barbaři, nosič vína a hostitel, který víno daroval. Barbaři používají masky *kotokuraku*, kterým se v náznaku opilosti houpou do rytmu nosy, které jsou k masce dodatečně přidělány. Jen jeden z barbarů, kterému bylo ve chvíli nepozornosti víno ukradeno vychytralým nosičem vína, má nos přidělaný napevno. Nosič vína *heišitori* zřejmě kdysi používal masku *emi-men* z tance *ni no mai* a hostitel *kempai* (viz Příloha č. 20) někdy používal také látkovou masku *zómen*. Dnes tyto dvě postavy tančí bez masek. Tento tanec je velmi podobný vystoupení *suiko-ó* v *gigaku*. (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 44–46)

Látkových masek *zómen* (viz Příloha č. 18) se používá také v tancích *ama*. Ve chvíli, kdy tanec *ama* končí, se na scénu nahrnou tanečníci s ošklivými maskami následujícího tance *ni no mai*, který tanec *ama* paroduje. V tomto tanci se používají vulgární masky starce *emi-men* („usměvavá tvář“) a stařeny *hare-men* („opuchlá tvář“), které jsou typicky svráštěné smíchem a nemocí (viz Příloha č. 21). (tamtéž, s. 46–48)

Další významnou maskou je *saisóró* (viz Příloha č. 22), která zpodobňuje vetchého staříka, který se sotva vleče. Podobná je masce *okina*, jelikož se vyznačuje stejnou oddělenou bradou *kiriago*. Ostatní masky *bugaku* s oddělenou bradou mají bradu houpavého typu *curiago*, a proto je mezi nimi *saisóró* výjimkou. Vystoupení této masky je v podstatě tancem smrti. Této role se vždy tradičně ujímal muž, u kterého se očekávalo, že do roka zemře, a z toho důvodu již vystoupení této masky nejsou příliš častá a s každým rokem jich ubývá. (tamtéž, s. 48–49)

5.2.2. Masky tanců *bu no mai* – energické vojenské tance

Vojenské tance *bu no mai* obvykle probíhají ve vojenském obleku, s mečem a halapartnou. Masky těchto tanců jsou oproti ostatním maskám *bugaku* větší a obvykle mají přísnou dospělou tvář s důstojným a rezervovaným výrazem. Celkově mají tyto masky vážnější výraz tváře než masky *hira mai* (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 32).

5.2.3 Masky tanců *haširi mai* – dynamické tance

Pro rychlé a dynamické tance *haširi mai* jsou typické bohaté, velkolepé a někdy až přehnaně působící masky. Jedná se o masky poměrně velké, jejichž expresivnost jim dodává téměř groteskní nádech. Tyto masky velmi často využívají různých speciálních mechanismů – pohyblivých očí, visící brady *curiago* a vlasů spletených z provázků. Jejich pohyb, cvakání a potřásání dodává ještě větší efekt prudkému rytmu těchto tanců (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 34). Typickými zástupci jsou masky *kondžu*, *bató*, *gendžóroku*, *rjó-ó* a *nasori*, které se nazývají stejně jako tance, ve kterých se užívají.

Tanec, ve kterém se využívá maska *kondžu*, prý vznikl v Číně jako znázornění opilého barbara a tanečník prý tradičně musel vypít před nasazením masky šálek saké. Původní barva této masky byla pravděpodobně červená. (tamtéž, s. 100, 104)

Tanec masky *gendžóroku* vyjadřuje nadšení západního barbara, který našel svou oblíbenou pochoutku, hada. Jedná se o vítězný tanec. Rozradostněný tanečník tančí okolo dřevěného modelu zatočeného hada a poté ho zvedá a tančí společně s ním. Obecně se má za to, že kořeny tohoto tance leží v Indii. Stavba masky je unikátní a obsahuje jeden z nejkompexnějších souborů mechanismů (tamtéž, s. 110–111). Margaret Coldiron (2005, s. 237) se domnívá, že právě z této masky se vyvinula maska *hannja*, která se užívá v divadle *nó* (viz Příloha č. 23). Dále poukazuje na podobnost tance *gendžóroku* s hinduistickým „tancem Krishny“, který oslavuje bohovu výhru nad hadem Kaliya. Masku *hannja* často doprovází hadí šupinaté vzory *uroko-haku* (O'Neill, 1953 cit. in Coldiron, 2005, s. 237), které se objevují na kostýmech a také na látkovém pouzdru, ve kterém se maska *hannja* uchovává. Pulvers (1978 cit. in Coldiron, 2005, s. 237) zmiňuje, že právě jeden z nejuživějších typů masky *hannja* jménem *dža*, je znám také pod označením „had“, což je jedním z dalších důkazů spojení této masky s motivem hada.

Maska *rjó-ó* (viz Příloha č. 24) vyjadřuje triumf válečníka. Je prý vytvořena na základě groteskní masky čínského prince jménem Lan Ling, který si ji nasazoval, když vyrážel do bitvy. Čínská tradice sleduje původ této masky až do starověkého státu P'o-hai¹¹. Tanec *rjó-ó* je dnes jedním z nejpůvodnějších a nejčastěji konaných tanců *bugaku*, které často slouží jako modlitba dešti. Podobně populární jako *rjó-ó* bývaly také tance, ve kterých se používala maska *nasori* (viz Příloha č. 25), která se po soutěžích tančila jako vítězný tanec. Jeho podoba se však nedochovala. (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 112–114)

5.2.4. Masky bez dochovaných tanců nebo exemplářů

Do této skupiny spadají masky, jejichž tance se nedochovaly, a také masky, o jejichž existenci sice víme ze záznamů, ale do dnešní doby se nedochovaly žádné jejich exempláře. (Bethe, Nishikawa, 1978, s. 32)

Do této skupiny patří například dětské masky *tendó* a *warabemai*, které se pravděpodobně používaly pro role pomocníků masky *šiši* zvané *šišiko* (viz kap. 4.1). Popis souvisejícího tance se však nedochoval. Maskami, které se dochovaly, ale o jejichž tancích mnoho nevíme, jsou například bestiální *somakuša*, lidská *sessen* a maska *bosacu*, která znázorňuje *bódhisattvu*¹². (tamtéž, s. 92–97)

V této kapitole byly představeny masky se zahraničním původem a tance *gigaku* a *bugaku*, ve kterých se tyto masky dodnes používají či kdysi používaly a stručné historické pozadí těchto tanců. Tance *gigaku* i *bugaku* jsou si v mnohém podobné. Podobnosti je možné si povšimnout například u opakujícího se námětu opilých barbarů. Ten se v *gigaku* objevuje v tanci s maskami *suiko-ó* a v *bugaku* se opakuje u tance *kotokuraku*. Všechny tyto masky opilých barbarů se vyznačují dlouhými a výraznými nosy. Jak však vyplývá z dochovaných záznamů, tyto podobnosti nesouvisí s tím, že by se *bugaku* časem vyvinulo z *gigaku*, ale s jejich společným původem pravděpodobně v Číně. Odlišnosti těchto tanců a jednotlivých masek vychází z rozdílné doby, kdy se *gigaku* a *bugaku* oddělilo ze svého původního zdroje.

¹¹ Dnešní Mandžusko.

¹² Tento buddhistický termín označuje bytost, která se rozhodla nevyužít možnosti vstupu do nirvány (osvobození od našeho světa), ale zůstat nadále na zemi a pomáhat potřebným.

Tance *gigaku* sice zanikly a jejich masky se dnes již nepoužívají, ale z dochovaných zdrojů a existujících masek je možné odvodit jejich vliv na další vývoj japonských masek, který však není ani zdaleka tak výrazný jako například vliv masek lidových.

Masky *bugaku* se používají dodnes a jedním z nejoblíbenějších tanců, se kterým se můžeme setkat, je tanec *rjó-ó*, který má své kořeny v legendě o čínském princí Lan Lingovi. Zmíněny v této kapitole jsou také masky *gjódó*, které často znázorňují postavy buddhistického panteonu a jsou předlohou jednoho z deseti typů masek, který se dnes používá v divadle *nó*.

6. Divadlo *nó*

Masky divadla *nó* bych označila za spojení a výslednici veškerých masek, o kterých jsem pojednávala v předchozích kapitolách. Divadlo *nó* vzniklo až v průběhu 14. století, a jeho masky tak logicky patří mezi jedny z nejmladších zástupců řady tradičních japonských masek. Toto divadlo samozřejmě nevzniklo z náhlého popudu, uzavřené od okolních vlivů, ale formovalo se postupně. Jeho podoba byla nezvratně ovlivněna jak rituálními tanci *kagura*, tak i dalšími tehdejšími představeními, která sloužila k pobavení lidí.

Pro divadlo *nó* je přítomnost masky zásadní a veškeré dění i samotná podstata tohoto divadla je na masce založená. Donald Keene (1966) o divadle *nó* prohlásil, že bez masky by divadla *nó* nebylo, a že právě v jejím nitru sídlí přítomnost božstva (1966 cit. in Malm, 1977, s. 18).

6.1 Vznik divadla *nó*

Za základ, ze kterého se divadlo *nó* vyvinulo, jsou obecně považována představení *ennen furjú*, zemědělské slavnosti *dengaku* a divadlo *sarugaku*. *Ennen furjú* vzniklo spojením chrámových představení *ennen* s velmi extravagantním a čistě světským dramatem *furjú*. První zmínky o něm se objevily roku 1247. *Dengaku* byly zemědělské slavnosti, které se konaly jako požeňování dobré úrodě, aby přinesly úlevu zemědělcům. Existující záznamy datují počátky *dengaku* až do roku 671 a přisuzují mu původ až v čínském *sangaku*, ale obecně se předpokládá, že tyto tance pochází spíše z čistě domácích tradic. (Marvin, 2010a, s. 34) Poslední zmíněné *sarugaku* odvozuje svůj původ z čínského *sangaku*, které běžně sestávalo z různých akrobatických čísel, magických triků, žonglování, písní, tanců a pantomimy (Lee, 1975, s. 27–28). *Sangaku* v mnohém připomíná představení, ze kterých kdysi vznikly také tance *gigaku* a *bugaku*.

V průběhu 13. století začaly v *sarugaku* převažovat seriózní prvky a jeho humorná část se nakonec úplně oddělila ve formě frašky *kjógen*. Toto serióznější *sarugaku* se začalo nazývat *sarugaku nó*. Odezvou na tyto změny byl vznik *dengaku nó* a *ennen nó*. Obliba *dengaku nó* v jednu chvíli dokonce překonala i oblíbenost *sarugaku nó*, kterému hrozilo, že úplně zanikne. Znovu ho pozvedl až Kan'ami, který do *sarugaku nó* zakomponoval to nejlepší z *dengaku* a *ennen*. *Dengaku nó* se na výsluní neudrželo, některé jeho prvky byly pohlceny *sarugaku* a některé nakonec úplně zmizely. Zásadním milníkem pro *sarugaku nó* se stal rok 1347, kdy

vystoupení Kan'amiho a Zeamiho v Kjótu natolik zaujalo šóguna Ašikagu Jošimicua, že se stal jejich patronem. Jakýkoli další vývoj *nó* a inovace v repertoáru masek ustávají v 17. století, kdy je šógunem Iejasuem divadlo *nó* ustanoveno jako oficiální představení spadající pod *šógunát*. *Nó* již touto dobou není zábavou pro obyčejné lidi a veškeré známky *sarugaku* z repertoáru her *nó* vymizely. (Marvin, 2010a, s. 36–37, 41)

6.2 Základy divadla *nó* a systém používání masek

Divadlo *nó* je kombinací tří prvků: dramatu, tance a písní. Hry se odehrávají na malém pódiu, které je oddělené od diváků. Nad pódiem je stříška, která je podpírána trámy. Zadní část pódia zdobí malba staré pinie. Na jeviště vede zleva most nazývaný *hašigakari*, kterým se na pódium dostávají všichni účinkující (Lee, 1975, s. 28–29). Most spojuje jeviště, které je chápáno jako svět přítomnosti, se zákulisím, které je bráno jako svět mrtvých. Přechod herce přes tento most tak značí přechod ze světa mrtvých do reálného světa. Dřevěná stěna zvaná *kagami ita* a malba pinie slouží jako útočiště božstev *kami* (Vostrá, 2015, s. 65–66).

Do dnešní doby se dochovalo zhruba 255 her *nó*, které se stále hrají. Tyto hry se dělí do pěti kategorií, podle hlavní postavy (Marvin, 2010a, s. 51):

1. bohové (*šobanme mono*)
2. vojáci (*nibanme mono*)
3. ženy (*sanbanme mono*)
4. šílení a ostatní (*jonbanme mono*)
5. démoni (*gobanme mono*)

Původní představení *nó* začínala vystoupením masky *okin*, která spadá mimo těchto pět kategorií, a poté pokračovaly v uvedeném pořadí (tamtéž). Libreta her bývají krátká a zápletka jednoduchá, ale vzhledem k pozvolnému tempu, může jedna hra trvat až 2 hodiny (Lee, 1975, s. 29). V dnešní době bývá program zkrácen a hrají se pouze 2–3 části a v přestávkách mezi jednotlivými částmi programu se hrají frašky *kjógen*.

Co se týká dramatické struktury a způsobu prezentace, divadlo *nó* bylo v mnohém ovlivněno čínským *san-jüe*¹³ a *daqu*¹⁴. Čínský vědec Min Tian (2013) předpokládá, že například pro divadlo *nó* typická struktura her *džo-ha-kjú* pochází právě z *daqu*, které také sestává z úvodní sekvence, prostřední zlomové části a rychlého zakončení. Mnoho podobností nachází také u rituálu *nuo* (japonsky *cuina*), který se do Japonska dostal okolo 8. století a postupně se asimiloval do *sarugaku* (viz kap. 6.2). Mnoho masek, jako je například *okina* a masky démonů, jsou maskám *nuo* v mnohém podobné (viz Příloha č. 26) (Tian, 2013, s. 343–344, 348, 350).

Herci, kteří mají nasazenou masku, se nemohou vyjádřit pomocí výrazu tváře, a proto k vyjádření emocí užívají například různá gesta a pohyby rukou. Jejich nohy jsou v konstantním kontaktu s podlahou, pohybují se pomocí šoupaní nohou po pódiu a jejich pohyby jsou často velmi úsporné. Celkově pohyb po jevišti podléhá striktní choreografii a každý krok by měl být dodržen. Způsob pohybu úzce souvisí s užíváním masek. Pokud má totiž herec nasazenou masku, jeho zorné pole je omezeno takovým způsobem, že by pro něj jakékoli prudší pohyby mohly být nebezpečné. Na jevišti se orientuje převážně podle sloupů, které stojí v rozích pódia a také podle přesně určeného počtu kroků, který by zkušeného herce měl dostat na správné místo na pódiu. (Marvin, 2010a, s. 48)

Všichni herci v tradičním *nó* musí být muži. Základem obsazení jsou 2 herci, *šite* a *waki*. *Šite* hraje hlavní postavu a *waki* je druhý nejdůležitější. Celkový počet herců však může přesáhnout i dvanáct lidí¹⁵ (Nogami, 1981, s. 73). *Waki* herce *šite* uvádí na scénu a poté s ním naváže hovor. *Šite* nosí masku téměř vždy. Jedinou výjimkou, kdy *šite* masku nenosí, jsou hry *hitamen*, kde *šite* hraje současnou postavu tehdejší doby. Ve hrách *nó* se objevuje také podpůrný herec *šite zure*, který, pokud hraje postavu ženy nebo nadpřirozenou postavu, masku používá také. Jelikož *waki* takovéto role nikdy nehraje, masku nepoužívá. Dalšími pomocnými herci bývají *tomo* a *kokata*. *Tomo* se ujímá jakýchkoli menších rolí nezbytných pro hru a *kokata* je dětský herec, který se objevuje například v rolích císařů. *Tomo* ani *kokata* masky nikdy nepoužívají. (Marvin, 2010a, s. 49.)

¹³ Předchůdce *sangaku* (viz níže).

¹⁴ Scénické umění zahrnující zpěv, tanec i hudbu.

¹⁵ V tomto případě se však jedná převážně o vystoupení, kde herci hrají role smrtelných mužů, a masky nepoužívají (Nogami, 1981, s. 84).

Mezi herci *šite* a *waki* v podstatě nedochází ke konfliktu, tak jak je tomu například běžné u divadla západního typu. Nogami Tojoičiró (1981, s. 72) proto pro divadlo *nó* odmítá označení drama. Podle něj je *nó* uměleckou formou, která je zaměřená primárně na představení hlavního herce *šite*.

Masky, které se v *nó* používají, byly kdysi označovány jako *kamen*, *men*, či *omote*, ale v dnešní době se setkáme nejčastěji s označením *nómen*. Užívání masek je hercům umožněno až poté, co zhruba 8–10 let působili jako dětské herce *kokata*. Při příležitosti svého prvního představení si herec nasazuje masku *okina*, která je pro divadlo *nó* nejposvátnější. Poté herec nejprve pokračuje v hraní rolí mladých válečníků či mladistvých duchů a později přechází k rolím démonů. Pořadí, ve kterém může začít herec hrát jednotlivé role, je přesně určené a teprve poté, co hraní jednoho typu role zdokonalí, se může přesunout na další. (Marvin, 2010a, s. 52)

Zajímavého použití masky si můžeme povšimnout ve hře Kuruma zó, kde *tengu* (viz kap. 4.3) v převleku napadne cestujícího mnicha. *Tengu* se pokusí pomocí diskuse mnicha přechytračit, ale slovní přestřelku vyhrává mnich, který *tengua* odežene. *Tengu* se v okamžiku objeví znovu, ale tentokrát již ve své skutečné podobě. Teprve když se zjeví v této své „pravé podobě“, tak si nasazuje masku. V této hře je tedy lidský obličej „maskou“ *tengua* a maska se zde stává „pravou tváří“ (tamtéž). Funkce „odkrývání pravé identity“, kterou zde maska má, je podobná funkci masek, kterou můžeme nalézt u masek Inuitů. Ti věří, že vzhled člověka je pouhým převlekem a pravá podstata je odhalena až pomocí masky *inua*, která zahaluje zdánlivou individualitu jedince a odhaluje původní sounáležitost všech bytostí (Erban, 2012, s. 206–215).

6.3 Vývoj masek divadla *nó* a jejich druhy

Vývoj masek divadla *nó* můžeme rozdělit do 3 fází, které jsou úzce spjaté s celkovým vývojem tohoto divadla. Jedná se o fáze:

1. formování – vývin masek *nó* z masek lidových a formování nových typů masek (pozdní období Kamakura¹⁶ až konec období Muromači¹⁷)

¹⁶ 1192–1333 n. l.

¹⁷ 1334–1573 n. l.

2. tříbení – vylepšování existujících typů masek, poslední náznaky originality v tvorbě masek (zhruba období Momojama¹⁸)
3. retrospektiva – důraz na kopírování starých mistrovských děl, potlačení originality a invence (až do nástupu období Meidži, kdy roku 1868 přestalo být divadlo podporováno státem)

(Marvin, 2010a, s. 22)

Na začátku období Muromači začal stoupat počet představení konaných za účelem výběru peněz například na stavbu mostů, která se na rozdíl od představení konaných pro pobavení božstev musela přizpůsobit požadavkům publika. S přibývajícím počtem těchto představení začal náboženský obsah her ustupovat. Od 15. století začal přerod od rituálního zaměření ke světskému i v divadle *nó*, což se projevilo také na typech masek, které se v *nó* používaly a v přístupu k těmto maskám. Funkce masky se přesunula od posvátné nádoby, kde je přijímáno božstvo, k předmětu, který má vyjadřovat emoce a skrytou krásu (Hooas, 1982, s. 82–83). Jedinou výjimkou je maska *okina* (viz kap. 3.2), jejíž vystoupení si stále udrželo prvky posvátného rituálu. Přesto dnes i ostatním maskám *nó* zůstává určitá aura posvátnosti.

Než se divadlo *nó* dostalo pod patronát šóguna Jošimicua, konalo se především pro venkovské publikum. Co se týká podobnosti s lidovými maskami, zřejmě mezi nimi a ranými maskami *nó* není možné určit přesnou hranici. Představení *sarugaku nó* a *bugaku* se často odehrávala společně a dochované záznamy také naznačují, že herci *sarugaku* v případě potřeby, například pokud právě neměli po ruce masku vhodnou pro danou roli, nebo taková maska ani neexistovala, často používali masky *cuina*¹⁹, *bugaku* nebo *gjódó* (Marvin, 2010a, s. 22).

Vlivu masek *gigaku* na vývoj masek divadla *nó* přisuzuje Marvin (2010a, s. 22), podobně jako Nogami (1981, s. 83), pouze malý význam. *Gigaku* již v době vzniku *nó* vymizelo, ale masky stále zůstaly. Při výrobě lidových masek tak jistě umělci užívali technik, které byly vynalezeny

¹⁸ 1574–1600 n. l.

¹⁹ Masky *cuina* se používaly při exorcistických rituálech. Vyznačovaly se děsivým vzhledem, kterým měly zastrašit zlé duchy. Ovlivnily především vývoj masek démonů *kišin* a masek duchů *onrjó* (Tian, 2003, s. 355).

přímo pro *gigaku*, *bugaku* a *gjódó*, ale k ovlivnění formy masek *nó* tímto nedošlo (Marvin, 2010a, s. 22).

Keene (1966 cit. in Lee, 1975, s. 29–30) dělí masky do čtyř kategorií – na staré osoby, ženy, válečníky a démony. Další kategorizaci uvádí například Perzynski (1925 cit. in Lee, 1975, s. 29–30), který masky dělí rovnou do dvanácti kategorií – na děti, mladistvé, muže, starce, dívky, mladé ženy, stařeny, slepé, démony, poloviční zvířata, božstva a anděly.

Největší pozornost věnuji kategorizaci, kterou si pro rozdělení masek *nó* vytvořil Marvin (2010a, s. 24), jelikož rozdělení podle vzhledu se mi v tomto případě zdá jako nejlepší volba. Nalezneme v ní 6 původních lidových masek, 3 novější typy, které byly vyvinuty speciálně pro divadlo *nó*, a masky buddhistických božstev. Masky jsou rozděleny do deseti základních druhů podle jejich vzhledu:

1. *kišin* (viz kap. 3.1)
2. *okina* (viz kap. 3.2)
3. *džó* (viz kap. 3.3)
4. *onna* (viz kap. 3.4)
5. *otoko* (viz kap. 3.5)
6. *rjó no otoko* (viz kap. 3.6)
7. dospívající chlapec
8. *onrjó*
9. starý válečník
10. buddhistické božstvo

Prvních šest uvedených druhů jsou převzaté a upravené masky lidové (blíže je o nich pojednáno v kap. 3). Speciálně pro *nó* byly v pozdějších fázích vyvinuty další tři druhy (dospívající chlapec, *onrjó* a starý válečník), které měly zobrazovat běžné lidi nebo jejich duchy. Lidové masky totiž vždy znázorňovaly pouze božstva či média, jejichž prostřednictvím božstva komunikovala a konala, a v rolích smrtelníků se do té doby masky nepoužívaly. Masky dospívajících chlapců slouží zejména pro role mladých smrtelníků, nebo role navždy mladých duchů. Masky *onrjó* se používaly pro role různých přízraků nebo duchů. Některé masky *onrjó* se více podobají *kišinovi* a některé připomínají spíše *rjó no otoko*. Masky starých válečníků se

objevily po ustanovení vojenské vlády jako odpověď na poptávku po vojenských hrách. Poslední druh masek, masky buddhistických božstev, jsou v podstatě masky *gjódó*, které byly převzaty jen s menšími úpravami vzhledu. (Marvin, 2010a, s. 24, 26)

Proces proměny lidových masek v masky *nó* zřejmě začal v druhé polovině 13. století a eskaloval v době Zeamiho (1363–1443). Na přelomu 15. a 16. století se již zhruba ustanovila forma prvních šesti druhů. Jednalo se v podstatě o přerod z náboženských symbolů do formy divadelních nástrojů. Auru posvátnosti si zachovala pouze lidová maska *okina* (viz 3.2) a masky buddhistických božstev, které se vyvinuly až později z masek *gjódó*. (tamtéž, s. 24)

Přerod masek lidových do masek *nó* úzce souvisí s pojmem *júgen*, který je pro divadlo *nó* zásadní a byl to právě on, kdo nahradil u masek jejich předchozí posvátnost. Určení přesné definice konceptu *júgen* není jednoduché a jeho chápání se často liší podle osoby, kterou je interpretován, nebo také podle toho, co je předmětem, ve kterém se tento koncept projevuje. Velmi zjednodušeně můžeme říct, že se jedná o vnitřní krásu, která je určitým způsobem skrytá a působí tak až tajemným dojmem. Cílem herce divadla *nó* by mělo být přirozené vyjádření právě tohoto pocitu tak, aby ho divák dokázal jasně vycítit. Ortolani (1990 cit. in Vostrá, s. 35) tvrdí:

„V herectví je *júgen* nejvyšší metou, dokonalostí a mistrnou krásou vyzařující jen ze zralého projevu.“

Kvůli tomu, aby byly i masky schopny vyjádřit *júgen*, začaly se postupně oprostovat od lidských rysů a řezbáři se snažili hlavně o vyjádření tohoto konceptu zachycením podstaty lidskosti v masce idealizovaných tvarů. Změna se projevila především u masek smrtelníků, u kterých je kladen důraz na to, aby neznázorňovaly jedince, ale všechny smrtelníky jako celek. V jedné masce mají být vystiženy společné rysy, které by dokázaly vyjádřit celou skupinu lidí, kterou má tato maska znázorňovat. Pro masky nadpřirozených postav tento koncept mnoho změn nepřinesl, jelikož jejich vzhled se již od počátku nezakládal na vzhledu konkrétních existujících stvoření. (Marvin, 2010a, s. 26–27)

6.4 Vlastnosti a vzhled masek *nó*

Masky *nó* bývají poměrně malé (17–23 cm) a lehké (průměrně 177 g) (Lee, 1975, s. 29). Jejich výraz může být velmi emocionální, ale většinou bývá spíše neutrální až téměř bez emocí. U lidových masek se tento prázdný výraz vysvětluje často tak, že měly sloužit jako média, do kterých vstoupí božstvo, a proto by byl jakýkoli výraz spíše na překážku. Díky původně neutrálnímu výrazu maska natočením směrem nahoru ke zdroji světla obvykle získává výraz naděje či pobavení. Oproti tomu při natočení směrem dolů maska získává výraz zklamání, zmatení, smutku nebo hněvu. Některé masky mohou být lehce asymetrické, jejich pravá a levá strana se velmi lehce liší, čehož může herec využít podle toho, jakou stranou se směrem k divákovi postaví. (Marvin, 2010a, s. 76)

Díky ovlivnění konceptem *júgen* (viz kap. 6.3) mají masky přehnaně zjednodušené rysy a působí nerealisticky. Od zpodobnění tváře se přesunuly spíše k vyjádření stavu mysli (tamtéž, s. 80).

U masek znázorňujících nadpřirozené postavy si můžeme povšimnout pozlacení očí, které se zřejmě poprvé objevilo již u masek *bugaku*. Znakem božství bývá také šedá barva očí nebo červená barva, která vyjadřuje vztek a sílu. Můžeme se také setkat s tím, že jedno oko masky kouká dolů a druhé nahoru, což značí všemohoucnost. (tamtéž, s. 80–83)

Dalším znakem nadpřirozenosti u masek jsou bílé či šedivě nabarvené špičky zubů. V některých případech se může objevovat i nabarvení zlaté. Vrásky mezi zamračeným obočím mohou být často znakem božství, ale pokud jsou vybarvené červeně, značí spíše vztek. (tamtéž, s. 85–87)

Co se týká vlasů a vousů, rozčuchaný a divoký vzhled odráží rozháraný mentální stav, a naopak menší bradka a upravenější vzhled naznačují důstojnější a klidnější postavu. (tamtéž, 2010, s. 84) Vytríbenost nebo hrubost postavy odráží také barva masky. Bílá a podobné světlé barvy obvykle značí vytríbenost, urozenost a vyšší postavení. Červená a tmavší barva většinou naznačuje hrubost až negativitu postavy. Tohoto propojení mezi barvou masky a prisuzovanými vlastnostmi si můžeme povšimnout například u masky *hannja*, která spadá do skupiny masek duchů *onrjó*. Bílá verze masky *širo-hannja* se používá pro role urozených dam od dvora (jako je například duch paní Rokudžó ze hry *Aoi no ue*). Červená *aka-hannja* se využívá pro role

méně urozených postav, jako je například role venkovské dívky ve hře Dódžódži, která se v jedné části hry mění v hada. V případě, kdy maska *hannja* nehraje roli žárlivé ženy, ale nebezpečného démona, používá se maska temně černé barvy. (Pulvers, 1978 cit. in Coldiron, 2005, s. 234.)

Jména masek často obsahují předpony *ko-* (malý), či *ó-* (velký), které vyjadřují jejich velikost. Obvyklé jsou i další podobné předpony, které mohou vyjadřovat například barvu (viz výše *aka-* / *širo-hannja*).

6.5 Nejvýznamnější zástupci masek *nó*

Velmi známou a svým typicky ďábelským vzezřením celosvětově proslavenou maskou²⁰ je *hannja* (výše zmíněna v kapitolách 3.6, 5.2.3 a 6.4), která působí podobně démonským dojmem jako masky *kišin*, ale řadí se mezi masky duchů *onrjó* (viz Příloha č. 23). Tato maska se typicky používá pro role žárlivých žen, které jejich žárlivost často přemění v demony.

Další známou maskou je *ko omote*²¹ (viz Příloha č. 4), která se často uvádí jako příklad masek, na kterých je možné dobře vyzorovat změny výrazu masky v závislosti na jejím naklonění směrem nahoru či dolů. Tato maska spadá pod masky žen *onna* (více viz kap. 3.4).

Bezpochyby jednou z nejpodstatnějších masek pro divadlo *nó* zůstává maska *okina* (viz Příloha č. 2), která si jako jedna z posledních masek uchovala svou původní posvátnost a jejíž vystoupení si stále zachovává podobu rituálu. Herci divadla *nó* se před tímto vystoupením musí zúčastnit očištného obřadu. Masku si poté herci nasazují až po příchodu na jeviště přímo před zraky diváků, kteří tak mohou sledovat jejich přeměnu v božstvo (Vostrá, 2015, s. 67). Přestože se původně jedná o jednu z lidových masek, její podobnost s několika zahraničními maskami naznačuje, že nepochází z Japonska (více viz kap. 3.2).

²⁰ Tato maska se objevuje například v populární hře Overwatch amerického herního vydavatelství Blizzard jako součást obleku jedné z volitelných postav.

²¹ V populární kultuře se tato maska objevuje například v japonském animovaném seriálu Death Parade (デス・パレード), kde označuje dveře, které vedou z mezisvětí k reinkarnaci. Objevuje se zde společně s maskou *hannja*, která naopak označuje dveře vedoucí přímo do pekla.

Mezi nejvýznamnější masky divadla *nó* patří také masky *tobide* a *bešimi* (viz Příloha č. 1), které náleží ke druhu masek *kišin* (více viz kap. 3.1). Tyto masky mají původ ve starých lidových maskách *kišin*, které byly částečně ovlivněny démonickými maskami z rituálů *cuina*.

Další z poměrně známých masek je také maska jménem *heita* (viz Příloha č. 27), která se vyznačuje výrazným obočím a sveřepým výrazem válečníka. Tato maska patří k jednomu z mladších druhů masek, k druhu starých válečníků.

V této kapitole byl nastíněn vývoj divadla *nó*, který nám dokládá, že se ani zdaleka nejedná o divadlo, které by vzniklo z čistě domácích prvků. Toto divadlo vzniklo jako spojení zemědělských slavností *dengaku*, náboženských představení *ennen* a divadla *sarugaku*, které má původ v čínském *san-jue*. Ze *san-jue* kdysi vznikly také tance *gigaku* a *bugaku*. Ve struktuře divadla *nó* je proto vidět velké působení čínských vlivů.

Masky divadla *nó* prokazují určité podobnosti s maskami čínských rituálů *nuo*, které se v Japonsku rozšířily pod názvem *cuina*. Tento vliv se však omezuje na masky nadpřirozených postav a démonů. Jedinou výjimku zde tvoří maska *okina*, která má podobné rysy jako mnoho dalších zahraničních masek (viz kap. 3.2), a jí podobného zástupce najdeme také mezi maskami rituálů *nuo*. Ostatní masky používané v divadle *nó* se buď vyvinuly z japonských lidových masek, nebo byly pro divadlo *nó* nově vytvořeny podle potřebné role. V divadle *nó* se využívá také lehce upravených masek *gjódó*.

Divadlo *nó* je velmi dobrou ukázkou kombinace zahraničních prvků a domácích slavností a tradic, ze kterých si toto divadlo bere to nejlepší a posléze toto spojení domácího a zahraničního dovádí k dokonalosti.

7. Masky lidových slavností *raihóšin*

V poslední kapitole se zaměřím na masky *raihóšin* (来訪神), které se od výše popsaných masek v mnohém liší, a to zejména z hlediska vzhledu. Tyto masky se objevují v lokálních slavnostech, které oslavují *raihóšin*, tedy božstva, která jednou ročně přicházejí navštívit tyto lokality, aby je zbavily zlých sil a ochránily obyvatele před zlými vlivy i do příštího roku. Orikuchi Šinobu tato božstva označil také jako *marebito*, tedy nadpřirozená stvoření, která přicházejí zdaleka, aby navštívila vesnici (Foster, 2013, s. 308–309). Masky, které se v těchto slavnostech objevují, zosobňují právě tato božstva *raihóšin*. Masky mají očištnou funkci, která souvisí s šamanismem a je typická v podstatě pro všechny japonské masky. Tyto slavnosti se obvykle konají buď při příležitosti příchodu nového roku, nebo změny ročního období. Způsob, jak celá slavnost probíhá, bývá často velmi odlišný, ale přesto se jedná o slavnosti jejichž myšlenka je v podstatě totožná.

Masky jsou produktem místní komunity, která navíc v průběhu roku pořádá různé akce, kde učí mladší generace, jak masky a kostýmy vyrábět, jak je nosit, a jak se v nich správně chovat. Pro výrobu kostýmů je typické používání rýžové slámy a materiálů, které jsou v daném místě dobře dostupné. (UNESCO, 2018)

S těmito slavnostmi se můžeme setkat převážně ve dvou oblastech, jedna se nachází na severu Japonska v oblasti Tóhoku a také v Čúbu a druhou oblast nalezneme na jihu přímo na ostrově Kjúšú nebo v jeho blízkosti a na Okinawě. Jednotlivými maskami se budu podrobněji zabývat v následujících podkapitolách, do kterých jsou masky rozděleny podle toho, jestli náleží k severní či jižní větvi těchto slavností.

Deset těchto slavností *raihóšin* bylo v listopadu 2018 přidáno na seznam památek UNESCO (Thompson, 2018), což souvisí se zvýšením zájmu o tyto slavnosti a šířícím se povědomím o jejich existenci.

7.1 Masky *raihóšin* ze severních oblastí

Všechny slavnosti *raihóšin* z oblasti Tóhoku a okolí se konají v zimních měsících. Jedná se o slavnosti Oga no Namahage²², Juza no košógacu gjódži²³, Jošihama no suneka²⁴, Jonekawa no mizukaburi²⁵ a Noto no Amamehagi²⁶ (Fujinuma, 2018).

Na slavnostech Oga no namahage se objevují masky jménem *namahage* (viz Příloha č. 28), které mají ochrannou a očištnou roli a podobně jako maska čerta, která v Česku doprovází Mikuláše, často chodí od domu k domu a ptají se vystrašených dětí, jestli byly přes rok hodné. Jejich cílem je také trestat líné lidi.

Masky *namahage* se často objevují ve dvojicích. Jedna z nich má obvykle červenou barvu a druhá modrou (Foster, 2013). Masky *namahage* by se dala označit za druh *oni*, tedy japonskou obdobu čerta či démona, přestože charakteristika *oni* není ani zdaleka ekvivalentem významu těchto západních termínů (více viz pojem *kišin* v kap. 3.1). Podobně jako u masek *kišin* si můžeme povšimnout zlatě vybarvených očí, které značí nadpřirozenost. Jako propriety s sebou většinou nosí nože vyrobené z kartonu nebo hole. Jelikož se často jedná o neprofesionální výrobky, vzhled jednotlivých masek se může lišit, ale maskám téměř vždy zůstávají hlavní prvky²⁷, podle kterých jsou lehce rozpoznatelné, tedy rohy, modrá či červená barva, ústa s tesáky a často také zmíněné zlaté vymalování okolo zorniček.

Velmi podobnou slavností jako Oga no namahage je Juza no košógacu gjódži, kde se objevují masky *amahage*. Ty se od *namahage* liší především tím, že s sebou nenosí nože z kartonu. Podobné masky démonů se používají i při slavnostech Noto no Amamehagi, kde se maskovaná božstva nazývají buď *amamehagi* nebo *omjó*. Tato božstva mají trestat zejména lenochy. (Fujinuma, 2018)

Další z těchto slavností se nazývá Jošihama no suneka. Každá z masek jménem *suneka*, které se při této slavnosti používají, je naprosto unikátní, jelikož si každý svoji masku vyrábí sám.

²² Koná se 31. prosince až 16. ledna ve městě Oga (prefektura Akita).

²³ Koná se 1., 3. a 6. ledna ve vesnicích Takinoura, Mega a Torizaki (prefektura Jamagata).

²⁴ Koná se 15. ledna ve městě Ófunato (prefektura Iwate).

²⁵ Koná se 12. února ve městě Tome (prefektura Mijagi).

²⁶ Koná se 2. ledna, 14. a 20. ledna a 3. února ve městě Noto a Wadžima (prefektura Išikawa).

²⁷ Výjimkou je *namahage* z oblasti Šinzan, který nemá rohy (Foster, 2013, s. 311).

Každoročně se tedy stává předmětem dohadů jaký „oblek“ si božstvo zvolí na svou příští návštěvu. (tamtéž)

Na slavnostech Jonekawa no mizukaburi se žádné masky, které by zakrývaly obličej nepoužívají. Používá se pouze slaměný kostým, který působí dojmem velkého slaměného snopu. Jediné maskování obličej zde zastupuje rozetření černé barvy, která obličej alespoň částečně zakryje.

7.2 Masky *raihóšin* z jižních oblastí

Slavnosti, kde se objevují *raihóšin* jsou například Košikidžima no tošidon²⁸ Mišima no kasedori²⁹, Akusekidžima no boze³⁰, Sacuma-Iódžima no mendon³¹, Mijakodžima no pántu³². (Fujinuma, 2018)

Jako první se budu věnovat slavnosti Košikidžima no tošidon. Jako *tošidon* (viz Příloha č. 29) je označován samotný rituál i název masky. Podle vyprávění *tošidon* sestupuje poslední den v roce z nebes, aby potrestal děti za jejich špatné chování, nebo aby je naopak odměnil za to, co přes rok udělaly správně. V praxi tato tradice funguje tak, že muži v kostýmech chodí od domu k domu, kde straší děti, které od nich poté dostanou za odměnu rýžové bochánky *moči*. Tento rituál se koná v šesti různých lokalitách na ostrově Košiki a na každém z těchto míst se jeho pravidla a používané kostýmy liší. (Foster, 2015, s. 217–219) Masky *tošidon* jsou vyráběné z kartonu, na kterém je nakreslená tlama s křivými tesáky, velké oči a přilepený dlouhý a ostrý nos trojúhelníkovitého tvaru. (Foster, 2011, s. 72)

V dnešní době se tato tradice potýká především s problémem snižující se populace v zemědělských oblastech, a tedy i snižujícího se počtu dětí, a také se zvýšením turistického zájmu vlivem zařazení tradice *tošidon* mezi památky UNESCO v roce 2009. (Foster, 2015, s. 223–226)

²⁸ Koná se 31. prosince na ostrově Košikidžima (prefektura Kagošima)

²⁹ Koná se druhou sobotu v únoru ve městě Hasuike (prefektura Saga).

³⁰ Koná se 16. den sedmého měsíce (podle starého kalendáře) na ostrově Akuseki ve vesnici Tošima (prefektura Kagošima)

³¹ Koná se první a druhý den osmého měsíce (podle starého kalendáře) na ostrově Sacuma Iódžima ve vesnici Mišima (prefektura Kagošima)

³² Koná se ve městě Mijakodžima na Okinawě. V Šimadžiri se koná devátého měsíce (starého kalendáře) ve dva dny, které jsou určené jako příznivé a v Nubaru se koná dvanáctého měsíce v den vola.

Masky *boze* z ostrova Akuseki se objevují během období *bon*, kdy probíhají tance *bon odori*. Tyto masky někdy bývají i vyšší než metr, jsou namazané červeným jilem, mají zvláštní velké uši a působí poměrně exotickým dojmem (viz Příloha č. 30). Zbytek jejich kostýmu je tvořen palmovými listy. Nosí hůl pokrytou bahnem, kterou pomazávají okolostojící, a s její pomocí z nich vymítají zlé duchy. Za jejich nositele bývají vybráni tři mladíci z ostrova. Ti v den oslav nejprve čekají u posvátného hřbitova a na pokyn vesnického stařešiny se vydávají na náměstí, kde probíhá tanec *bon*. Tam nejdříve nahání ženy a mladé dívky a na signál bubeníků pak také začínají tančit. Poté ještě chvíli pobíhají za dětmi a děvčaty a vrací se zpět ke hřbitovu. Jejich posledním úkolem je celou masku zničit. (Fujinuma, 2018)

Další zajímavou maskou je *mendon*, která se objevuje jako součást bubenického festivalu Hassaku taiko odori, který je zasvěcen svatyni v Kumano. Masky *mendon* pobíhají okolo a občas vrážejí do bubeníků a okolostojící lidi plácají olistěnými větvkami, aby od nich odehnali zlé duchy. Masky bývají většinou nošeny mladíky, ale někdy je nosí také děti. Základem masky je obrácený bambusový koš, na který je postupně přilepován a vrstven papír (viz Příloha č. 31). Dále se na masku lepí oči z kartonu, poměrně velký nos a obří uši, které jsou dekorovány červenými a černými spirálami. Uprostřed čela mívají masky roh. (tamtéž)

Masky *boze* a *mendon* se svojí velikostí a exotickým vzhledem jiným japonským maskám příliš nepodobají. Působí spíše podobným dojmem jako některé masky z Oceánie z festivalů Rabaul, Warwagira a masky lidu Baining (viz Příloha č. 32).

Další ze slavností *raihošín* najdeme na Okinawě. Zde se koná slavnost, ve které vystupují božstva jménem *pántu*. Tato slavnost se koná ve dvou oblastech, ve kterých se podoba těchto slavností v mnohém liší. V oblasti Šimadžiri se *pántu* objevují jako démoni potření bahnem, kteří přichází, aby odehnali katastrofy a přinesli štěstí. Za tyto demony se převlékají tři mladíci, kteří se pokryjí páchnoucím bahnem, a omotají se vinnými šlahouny. Před obličejem si drží poměrně jednoduchou masku. Mladíci nejprve získají posvěcení ve svatyni a poté se vydávají do vesnice, kde pobíhají, a každého, kdo se jim dostane do cesty, potírají bahnem. Naopak v oblasti Nubaru se bahno vůbec nepoužívá. Aktivně se slavnosti účastní především ženy a mladší školáci. Masku *pántu* na hlavě nese chlapec, který vede průvod žen. Ty na hlavě nosí

věnečky plaménku³³, který mají ovázaný i okolo pasu a k vymítání zlých duchů jim slouží ratolesti skořicovníku. (tamtéž) Můžeme si povšimnout velké podobnosti těchto masek s maskami sibiřských šamanů a také z některými jednoduššími oceánskými maskami. Tato podobnost však nemusí vycházet z jejich společného původu, ale může pramenit z velmi jednoduchých rysů těchto masek (viz Příloha č. 33). Jedná se o masky základního tvaru, které kopírují obličej, do kterého jsou jednoduše vyřezány oči, nos a ústa, a proto je velmi pravděpodobná, že tato podoba je pouze náhodná.

V této kapitole byly představeny masky lokálních slavností *raihóšin*, z nichž většina se oproti ostatním tradičním japonským maskám velmi liší. Masky jižních oblastí mívají poměrně velké rozměry a některé z nich se vyznačují na Japonsko dosti exotickým vzhledem. Masky *raihóšin* ze severních oblastí jsou ostatním japonským maskám vcelku podobné. Masky *namahage* i *amahage* vzhledově odpovídají démonům či čertům, kteří se nazývají *oni*, a alespoň některými rysy (jako je například zlaté zbarvení zorniček) jsou podobné dalším japonským maskám nadpřirozených bytostí. Masky *mendon* a *boze* z jižních oblastí jsou obvykle velkých rozměrů a jako jediné japonské masky nejen, že pokrývají celou hlavu, ale jejich váha se rozkládá i přes ramena, aby je byl jejich nositel schopen unést. Další jižní masky jménem *pántu* se vymykají nejen svým vzhledem, ale také způsobem jejich nošení. Nositel masku totiž nemá nasazenou přímo na hlavě, ale přidržuje si ji před obličejem rukou.

Slavnosti, ve kterých se tyto masky objevují, jsou pouze lokálního charakteru, a proto se o nich mimo tyto lokality zmínky příliš neobjevují. Některé z těchto masek tak nejsou známy ani samotnému japonskému obyvatelstvu. Povědomí o nich se začíná šířit až v poslední době s jejich zařazením pod památky UNESCO.

³³ Jedná se o popínavou rostlinu, jinak nazývanou jako klematis.

Závěr

Dokázat příbuznost mezi maskami několik staletí starými a přesně odhalit, jaké vlivy na ně v průběhu věků působily, není jednoduché a mnoho faktorů toto zkoumání ztěžuje. V mnoha případech neexistují žádné písemné záznamy či hmotné důkazy, o které bychom se mohli opřít. Co se týká nejstarších masek, které se jako první začaly užívat pravděpodobně v šamanských rituálech nebo ještě dříve pro námi neznámé pravděpodobně náboženské účely, nezbyvá často nic jiného než vytvářet domněnky z velmi kusých informací. Čas je neúprosný a mnoho masek, které by mohly mnohé objasnit, je nenávratně ztraceno převážně z toho důvodu, že oblíbené materiály pro výrobu masek, jako je například dřevo, mohou velice jednoduše podlehnout zkáze. Je možné se domnívat, že za nedochováním některých masek stojí také tradice, které se k maskám vázaly. Součástí korejských obřadů s maskami bývalo například tradičně i jejich rituální spálení a je pravděpodobné, že tato tradice se v určitém období praktikovala i v Japonsku. Ničení masek si dnes v Japonsku můžeme povšimnout u masek *boze* na ostrově Kjúšú.

Nejstaršími tanci, ve kterých se v Japonsku masky začaly používat, jsou podle dochovaných záznamů tance *kagura*. Šamanistické rituály, ze kterých tyto tance pochází a čerpají, mohly být domácího původu, ale zároveň se nabízí také domněnka, že byly ovlivněny šamanismem z Koreje nebo šamanskými rituály *nuo*, které pochází z Číny. V tancích *kagura* se používaly také lidové masky, u kterých předpokládáme, že pocházejí přímo z Japonska. Jediná lidová maska, která se vymyká, je maska *okina*. Vykazuje nezpochybnitelně podobné rysy se zahraničními maskami a podobá se také právě jedné z masek z čínského rituálu *nuo*.

Masky, u kterých můžeme bez jakýchkoli pochyb prohlásit, že se do Japonska dostaly ze zahraničí, jsou masky tanců *gigaku* a *bugaku*. Tance *gigaku* byly postupem času nahrazeny tanci *bugaku*, které jsou *gigaku* v mnohém podobné. Důvodem však není to, že by se *bugaku* vyvinulo přímo z *gigaku*, ale to, že mají společný původ v čínském průvodu *san-jue*. Tyto tance se ze *san-jue* vyvinuly v různých fázích jeho vývoje v rámci několika staletí, což je důvodem pro jejich vzájemnou rozdílnost. Masky *gigaku* a *bugaku* navíc vykazují výrazný vliv hinduistické ikonografie, který je společný mnoha dalším asijským maskám.

Masky divadla *nó* jsou dokonalým spojením domácích a přejatých tradic. Jejich základem jsou masky lidové, které byly divadlem *nó* v průběhu jeho vývoje přetvářeny k obrazu svému. Dále si do svého souboru masek divadlo *nó* vytvářelo zbrusu nové masky podle potřeb aktuální doby a asimilovalo také buddhistické masky *gjódó*. Základem tohoto divadla jsou domácí tradice *ennen furjú* a *dengaku*, ale především také *sarugaku*, jehož původ leží v čínském *sangaku* (dříve *san-jue*), které stojí také za vznikem tanců *gigaku* a *bugaku*. V průběhu vývoje byl vzhled masek *nó*, které představují nadpřirozené postavy, částečně ovlivněn i maskami *cuina*, které pocházejí z čínského rituálu *nuo*. Co se týká masek z tanců *gigaku* a *bugaku*, ty měly vliv spíše na techniku vyrábění masek než přímo na jejich vzhled. Určitý vliv na vývoj masek *nó* měly tedy téměř všechny významnější masky, které se v tehdejší době v Japonsku používaly.

Nejvýznamnější zahraniční zdroje vlivu, které určily vzhled a funkci maskovaných představení provozovaných v Japonsku, a v nich užívaných masek, se tedy vyplatí hledat v čínském *san-jue*, čínských rituálech *nuo* a zdánlivě všeobjímajícím vlivu hinduistické ikonografie, která spojuje převážnou většinu asijských masek.

Výjimku mezi japonskými maskami tvoří masky *raihóšin*, a to především masky z jižních oblastí. Tyto masky se vesměs vymykají nejen svou velikostí, ale také celkově svým vzhledem, který působí oproti ostatním výše popsaným maskám velmi netypicky a nepodobají se ani žádným maskám čínským, či jiným maskám z kontinentální Asie. Svým exotickým vzhledem a velikostí se podobají spíše maskám z Oceánie, přesněji z Nové Guineje.

Pro další zkoumání podobností mezi japonskými a zahraničními maskami bych v první řadě doporučila masky balijské, kterými se ve svých pracích zabývají Margaret Coldiron (2005) a John Emigh (1996)³⁴. Dále korejské masky *hahoe*, které by podle mého názoru mohly mnohé napovědět o původu japonské masky *okina*. Jako poslední bych doporučila čínské masky *nuo*, kterým zřejmě v anglicky psaných pracích do dnešní doby nebyla věnována dostatečná pozornost a jediným průkopníkem, co se týká anglicky psaných zdrojů, je čínský vědec Min Tian (2003).

³⁴ EMIGH, John. *Masked Performance – The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*. Published by Pennsylvania Press, 1996. ISBN 0-8122-1336-X

Resumé

The aim of this thesis is to determine the origin and particularity of Japanese masks, which are closely connected with the development of traditional Japanese theatre performances and dances in which are masks used, as well as to acquaint readers with the most significant representatives of these Japanese masks. Using all available resources, this thesis also tries to uncover similarities between Japanese and foreign masks, which may be essential in finding the origin of Japanese masks.

Seznam použité literatury a webových zdrojů

BETHE, Monica and NISHIKAWA, Kyotaro (1978). *Bugaku Masks*. Kodansha International Ltd. and Shibundo. ISBN 0-87011-312-7.

COLDIRON, Margaret (Autumn, 2005). Lions, Witches, and Happy Old Men: Some Parallels between Balinese and Japanese Ritual Masks. University of Hawai'i Press, In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 22, No. 2, pp. 227-248. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4137132>

EBELOVÁ, Kateřina (2012). *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-2470-6.

ERBAN, Vít (2006). Maska & tvář. Hra s identitou v mezikulturních proměnách. Unijazz, sdružení pro podporu kulturních aktivit, In: *Kulturní magazín UNI*, [online] [cit. 4.6.2019]. Dostupné z: <https://www.magazinuni.cz/aktuality/maska-tvar-hra-s-identitou-v-mezikulturnich-promenach/>.

ERBAN, Vít (2010). *Maska a tvář: hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála. ISBN 978-80-86776-09-5.

ERBAN, Vít (2017). Problémy a aspekty pojmu maska: Pokus o definici a vymezení. In: *Anthropologia integra* Vol. 8 No. 1. Dostupné z: https://journals.muni.cz/anthropologia_integra/article/view/6203.

FOSTER, Michael D. (May/December, 2015). Imagined UNESCOs: Interpreting Intangible Cultural Heritage on a Japanese Island. Indiana University Press, In: *Journal of Folklore Research*, Vol. 52, No. 2-3, UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Global Policy for Intangible Cultural Heritage, pp. 217-232. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt17mvh4w>.

FOSTER, Michael D. (Summer, 2013). Inviting the Uninvited Guest: Ritual, Festival, Tourism, and the Namahage of Japan. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society, In: *The Journal of American Folklore*, Vol. 126, No. 501, pp. 302-334. Dostupné z: www.jstor.org/stable/10.5406/jamerfolk.126.501.0302.

FOSTER, Michal D. (Jan./Apr. 2011). The UNESCO Effect: Confidence, Defamiliarization, and a New Element in the Discourse on a Japanese Island. Indiana University Press, In: *Journal of Folklore Research*, Vol. 48, No. 1, pp. 63-107. Dostupné z: www.jstor.org/stable/10.2979/jfolkrese.48.1.63.

FUJINUMA, Yuji (2018). *manabi-japan.jp* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný z: https://manabi-japan.jp/en/special-interview/20181202_6183/.

- GRIMES, Ronald (Sep., 1975). Masking: Toward a Phenomenology of Exteriorization. Oxford University Press, In: *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 43, No. 3, pp. 508-516. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1461848.
- HOAAS, Solrun (Winter, 1982). Noh Masks: The Legacy of Possession. The MIT Press, In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 26, No. 4, Masks, pp. 82-86. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1145522.
- KÁRPÁTI, János (2000). Music of the Lion Dance in Japanese Tradition. Akadémiai Kiadó, In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 41, Fasc. 1/3, pp. 107-117. Dostupné z: www.jstor.org/stable/902570.
- KÁRPÁTI, János (Summer/Fall, 2008). Typology of Musical Structures in the Japanese Shintô Ritual "Kagura". University of Texas Press, In: *Asian Music*, Vol. 39, No. 2, pp. 152-166. Dostupné z: www.jstor.org/stable/25501588.
- KOBAYASHI, Kazushige and KNECHT, Peter (1981). On the meaning of Masked Dances in Kagura. Nanzan University, In: *Asian Folklore Studies*, Vol. 40, No. 1, pp. 1-22. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1178138.
- LANCASHIRE, Terence (Winter/Spring, 2013). What's in a Word? Classifications and Conundrums in Japanese Folk Performing Arts. University of Texas Press, In: *Asian Music*, Vol. 44, No. 1, pp. 33-70. Dostupné z: www.jstor.org/stable/24256890.
- LEE, Sherman E. (Feb., 1975). Masks and Robe. Cleveland Museum of Art, In: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 62, No. 2, pp. 26-35. Dostupné z: www.jstor.org/stable/25152574.
- MALM, Joyce Rutherford (Spring/Summer, 1977). The Legacy to Nihon Buyō. Congress on Research in Dance, In: *Dance Research Journal*, Vol. 9, No. 2, pp. 12-24. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1478063.
- MARVIN, Stephen E. (2010a). *Heaven Has a Face; So Does Hell: The Art of the Noh Mask*. Floating World Editions. ISBN 978-1891640322.
- MATHIEU, Clemence (2017). Masques de soi, masques de l'autre. Un petit parcours des traditions masquées au Japon. Musée international du Carnaval et du Masque (MICM), In: *Japon. Masques de soi*, [online] [cit. 21.4.2019]. Dostupné z: https://www.academia.edu/34771265/Masques_de_soi_masques_de_lautre_Un_petit_parcours_des_traditions_masqu%C3%A9es_au_Japon.
- MILLIKEN, William M. (Oct., 1950). A gigaku mask. Cleveland Museum of Art, In: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 37, No. 8, pp. 176-178. Dostupné z: www.jstor.org/stable/25141655.

- NAPIER, A. David (1986). *Masks, Transformation, and Paradox*. University of California Press. ISBN 0520045335, 9780520045330.
- NOGAMI, Toyochirō and MULHERN, Chieko Irie (Apr., 1981). The Monodramatic Principle of the Noh Theatre. American Association of Teachers of Japanese, In: *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 16, No. 1, pp. 72-86. Dostupné z: www.jstor.org/stable/488966.
- ORTOLANI, Benito (1996). *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton University Press. ISBN 978-0691043333.
- PERNET, Henry (2006). *Ritual Masks: Deceptions and Revelations*. Wipf & Stock Pub. ISBN-13 978-1597525855.
- PICTON, John (1990). What's in a Mask. Taylor & Francis, Ltd. In: *African Languages and Cultures*, Vol. 3, No. 2, pp. 181-202. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1771721.
- POLLOCK, Donald (Sep., 1995). Masks and the Semiotics of Identity. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 1, No. 3, pp. 581-597. Dostupné z: www.jstor.org/stable/3034576.
- RATH, Eric C. (Autumn, 2000). From Representation to Apotheosis: Nō's Modern Myth of Okina. University of Hawai'i Press, In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 17, No. 2, pp. 253-268. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1124492.
- ROSENFELD, John (1968). A Note on Three Ancient Japanese Dance Masks. The President and Fellows of Harvard College on behalf of Harvard Art Museums, In: *Acquisitions (Fogg Art Museum)*, No. 1968, pp. 9-20. Dostupné z: www.jstor.org/stable/4300790.
- SADLER, A. W. (1970). "O-Kagura". Field Notes on the Festival Drama in Modern Tokyo. Nanzan University, In: *Asian Folklore Studies*, Vol. 29, pp. 275-300. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1177614.
- THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *britannica.com* [online]. [cit. 15.6.2019]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/kanshitsu>.
- THOMPSON, Nevin (2018). *globalvoices.org* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupné z: https://manabi-japan.jp/en/special-interview/20181202_6183/.
- TIAN, Min (2003). Chinese Nuo and Japanese Noh: Nuo's Role in the Origination and Formation of Noh. In: *Comparative Drama*, vol. 37 no. 3, pp. 343-360. *Project MUSE*, [doi:10.1353/cdr.2003.0035](https://doi.org/10.1353/cdr.2003.0035).

UNESCO (2018). [Raiho-shin, ritual visits of deities in masks and costumes]. In: *Youtube* [online]. 28.11.2018 [cit. 9.6.2019]. Dostupné z:
https://www.youtube.com/watch?v=n1h_sykcyAI&t=10s.

VOSTRÁ, Denisa (2015). *Předpoklady japonské scéničnosti*. Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-358-6.

Zdroje použité v přílohách

AKITA INTERNATIONAL UNIVERSITY. *web.aiu.ac.jp* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://web.aiu.ac.jp/en/voice/17832/>.

ASAHI SHIMBUN. *asahi.com* [online]. [cit. 14.6.2019]. Dostupný na WWW: <http://www.asahi.com/ajw/articles/photo/AS20181130005082.html>.

AUTOR NEUVEDEN. *American Museum of Natural History* [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW: https://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?catno=70.0/%203643.

AUTOR NEUVEDEN. *Arts and Culture* [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://artsandculture.google.com/asset/mask-the-bad-spirit-of-the-mountain/EgGcApgUvd530g>.

AUTOR NEUVEDEN. *digjapan.travel* [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW: https://digjapan.travel/files/user/201709081358_23.jpg.

AUTOR NEUVEDEN. *imgur.com* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://imgur.com/gallery/Bh8vqqu>.

AUTOR NEUVEDEN. *interactchina.wordpress.com* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://interactchina.wordpress.com/2018/11/17/the-nuo-mask-a-collection-of-primitive-art-and-shamanism/>.

AUTOR NEUVEDEN. *korea.net* [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW: <http://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=125827>.

AUTOR NEUVEDEN. *lafrimeuse.com* [online]. [cit. 15.6.2019]. Dostupný na WWW: <http://www.lafrimeuse.com/en/sa-means-to-know-ancient-masks-of-siberian-people/>.

AUTOR NEUVEDEN. *movjapan.com* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: <http://movjapan.com/boze-god-mask-festival/>.

AUTOR NEUVEDEN. *nippon.com* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://www.nippon.com/en/ncommon/contents/guide-to-japan/84000/84000.jpg>.

AUTOR NEUVEDEN. *pinterest.com* [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://cz.pinterest.com/pin/104075441360553065/>.

AUTOR NEUVEDEN. *seesaa.net* [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW: <http://mizki4.seesaa.net/upload/detail/image/E89887E588A9E58FA4-thumbnail2.jpg.html>.

AUTOR NEUVEDEN. *trocadero.com* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://www.trocadero.com/stores/bhadrakalpa/items/1331303/Antique-Chinese-Nuo-Mask-Tudi-Gong>.

AUTOR NEUVEDEN. *wushushaolin.tumblr.com* [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW: <http://wushushaolin.tumblr.com/liondance>.

BATESON, Gregory and MEAD, Margaret (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Science.

BETHE, Monica and NISHIKAWA, Kyotaro (1978). *Bugaku Masks*. Kodansha International Ltd. and Shibundo. ISBN 0-87011-312-7.

COLDIRON, Margaret (Autumn, 2005). Lions, Witches, and Happy Old Men: Some Parallels between Balinese and Japanese Ritual Masks. Published by University of Hawai'i Press, In: *Asian Theatre Journal*, Vol. 22, No. 2, pp. 227-248.

EBELOVÁ, Kateřina (2012). *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-2470-6.

FUJINUMA, Yuji (2018). *manabi-japan.jp* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: https://manabi-japan.jp/en/special-interview/20181202_6183/.

CHARLES FRÉGER. *pinterest.com* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://cz.pinterest.com/pin/358458451574593525/visual-search/?x=16&y=16&w=530&h=530>.

IMPERIAL HOUSEHOLD AGENCY (KUNAICHO). <http://shosoin.kunaicho.go.jp> [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW:

- a) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013965>.
- b) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013963>.
- c) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013961>.
- d) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013985>.
- e) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013914>.
- f) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013954>.
- g) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013923>.
- h) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013960>.
- ch) <http://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/Treasure?id=0000013929>.

MARVIN, Stephen E. (2010a). *Heaven Has a Face; So Does Hell: The Art of the Noh Mask*. Published by Floating World Editions. ISBN 978-1891640322.

MARVIN, Stephen E. (2010b). *Heaven Has a Face; So Does Hell: The Art of the Noh Mask*. Published by Floating World Editions. ISBN 978-1891640322.

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. *mfa.org* [online]. [cit. 9.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://collections.mfa.org/objects/10488>.

PNG VALUE TOURS. *pngvaluetours.com* [online]. [cit. 15.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://pngvaluetours.com/rabaul-mask-festival-package/>.

SASAKI, Tao. *pinterest.com* [online]. [cit. 8.6.2019]. Dostupný na WWW: <https://500px.com/photo/6856848/shishi-mai-in-han-by-tao-sasaki>.

Obrazová příloha

Příloha č. 1: Porovnání masek typu „a“ a masek typu „un“ u masek *kišin*



Obr. č. 1: *Kotobide* – masky typu "a"
(zdroj: Marvin, 2010b, s. 8)



Obr. č. 2: *Óbešimi* – masky typu "un"
(zdroj: Marvin, 2010b, s. 22)

Příloha č. 2: Porovnání japonské masky *okina* se zahraničními maskami



Obr. č. 3: Japonská maska *okina*
(zdroj: Coldiron, 2005, s. 230)

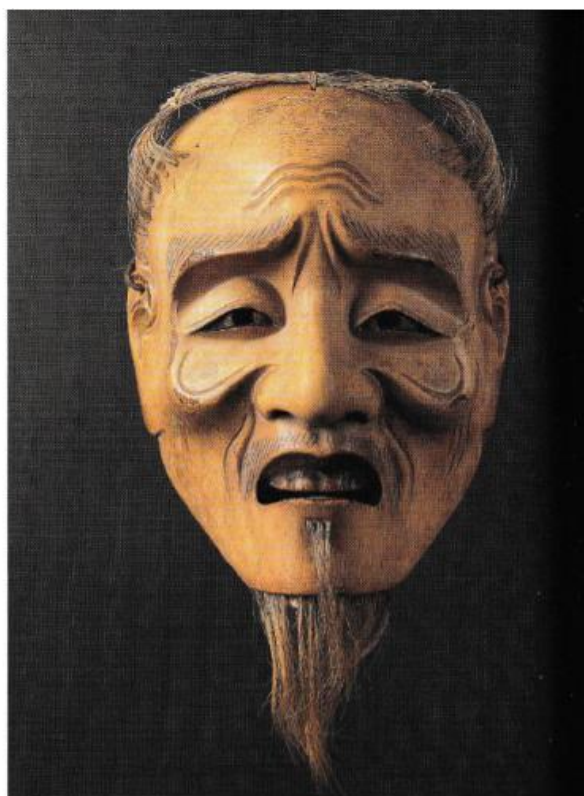
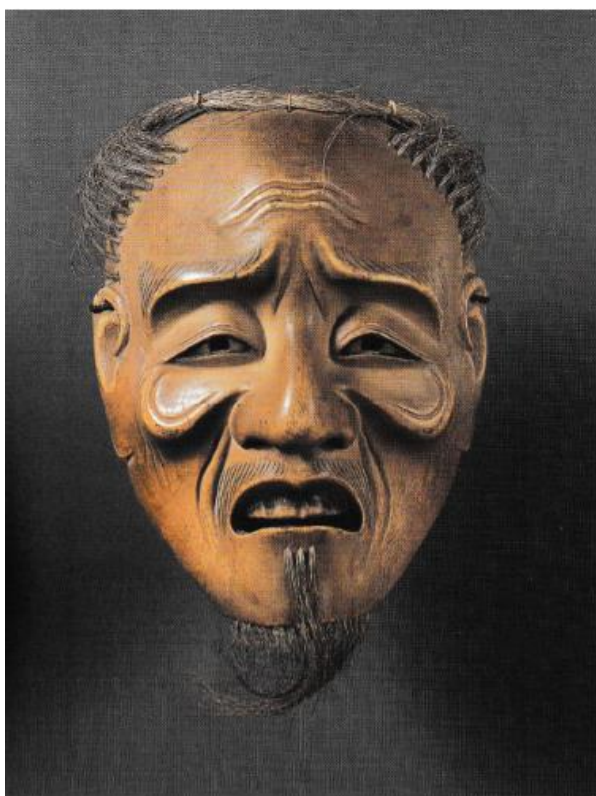


Obr. č. 4: Korejská maska *hahoe*
(zdroj: Ebelová, 2012, s. 120)



Obr. č. 5: Balijská maska *Sidha Karya*
(zdroj: Coldiron, 2005, s. 230)

Příloha č. 3: Masky typu *džó*



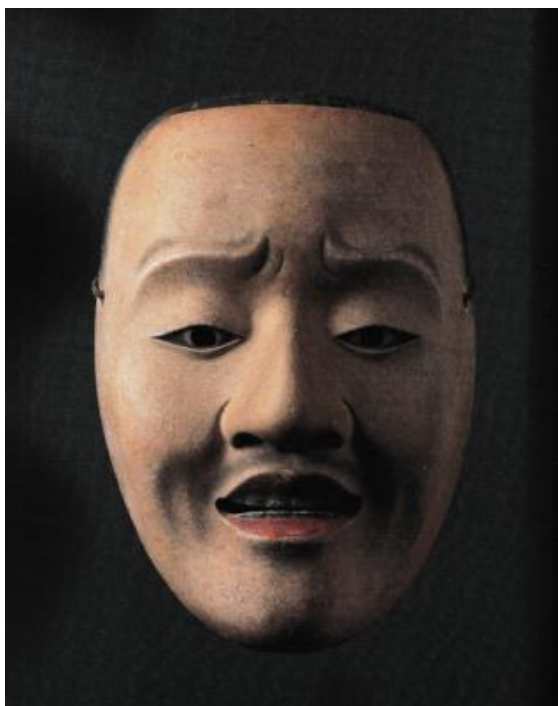
Obr. č. 6: Masky typu *džó*
(zdroj: Marvin, 2010b, s. 76)

Příloha č. 4: Maska typu *onna*



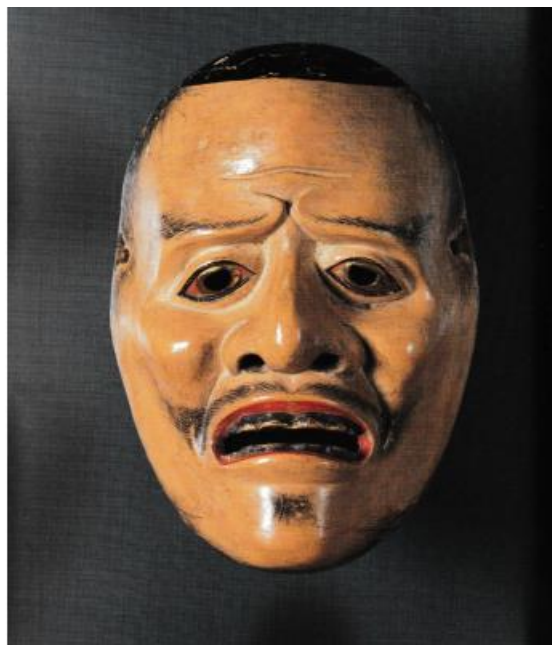
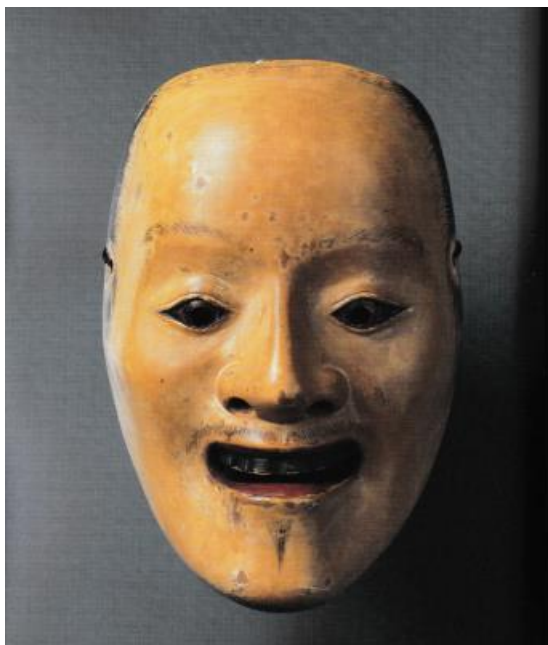
Obr. č. 7: Maska typu *onna* jménem *ko omote*
(zdroj: Marvin, 2010b, s. 99)

Příloha č. 5: Maska typu *otoko*



Obr. č. 8: Maska typu *otoko* (zdroj: Marvin, 2010b, s. 138)

Příloha č. 6: Masky typu *rjó no otoko*



Obr. č. 9: Masky typu *rjó no otoko* (zdroj: Marvin, 2010b, s. 164, 166)

Příloha č. 7: Porovnání japonské masky šiši se zahraničními maskami



Obr. č. 10: Japonské masky šiši

(zdroj: *pinterest.com*)

(zdroj: Tao Sasaki, *pinterest.com*)



Obr. č. 11: Korejská maska lva

(zdroj: *korea.net*)



Obr. č.12: Čínská maska lva
(zdroj: wushushaolin.tumblr.com)



Obr. č. 13: Balijská maska *barong*
(zdroj: Ebelová, 2012, s. 132, 108)



Obr. č. 14: Mongolská maska *erlig*

Příloha č. 8: Porovnání masky *hyottoko* s balijskou a eskymáckou maskou



Obr. č. 15: Japonská maska *hyottoko*

(zdroj: *digjapan.travel*)



Obr. č. 16: Balijská maska

(zdroj: Bateson, Mead, 1942, s. 172)



Obr. č. 17: Eskymácká maska

(zdroj: Google Arts and Culture)

Příloha č. 9: Maska *šiofuki*



Obr. č. 18: Maska *šiofuki* (zdroj: American Museum of Natural History)

Příloha č. 10: Masky *gjódó*



Obr. č. 19: Masky *gjódó* (zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 24)

Příloha č. 11: Maska *čidó* z *gigaku*



Obr. č. 20: Maska *čidó* (zdroj: Marvin, 2010a, s. 4)

Příloha č. 12: Masky *kongó* a *rikiši* z *gigaku*



Obr. č. 21: Maska *kongó*



Obr. č. 22: Maska *rikiši*

(zdroj: Imperial Household Agency, a, b)

Příloha č. 13: Maska *konron* z *gigaku*



Obr. č. 23: Maska *konron* (zdroj: Imperial Household Agency, c)

Příloha č. 14: Porovnání masky *karura* (z *gigaku*) s maskou *korobase* (z *bugaku*)



Obr. č. 24: Maska *karura* z *gigaku*
(zdroj: Imperial Household Agency, d)

Obr. č. 25: Maska *korobase* z *bugaku*
(zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 64)

Příloha č. 15: Maska *baramon* z *gigaku*



Obr. č. 26: Maska *baramon* (zdroj: Imperial Household Agency, e)

Příloha č. 16: Masky *taikofu* a *taikodži* z *gigaku*



Obr. č. 27: Maska *taikofu*



Obr. č. 28: Maska *taikodži*

(Zdroj: Imperial Household Agency, f, g)

Příloha č. 17: Masky *suiko-ó* a *suiko-džú* z *gigaku*



Obr. č. 29: Maska *suiko-ó*



Obr. č. 30: Maska *suiko-džú*

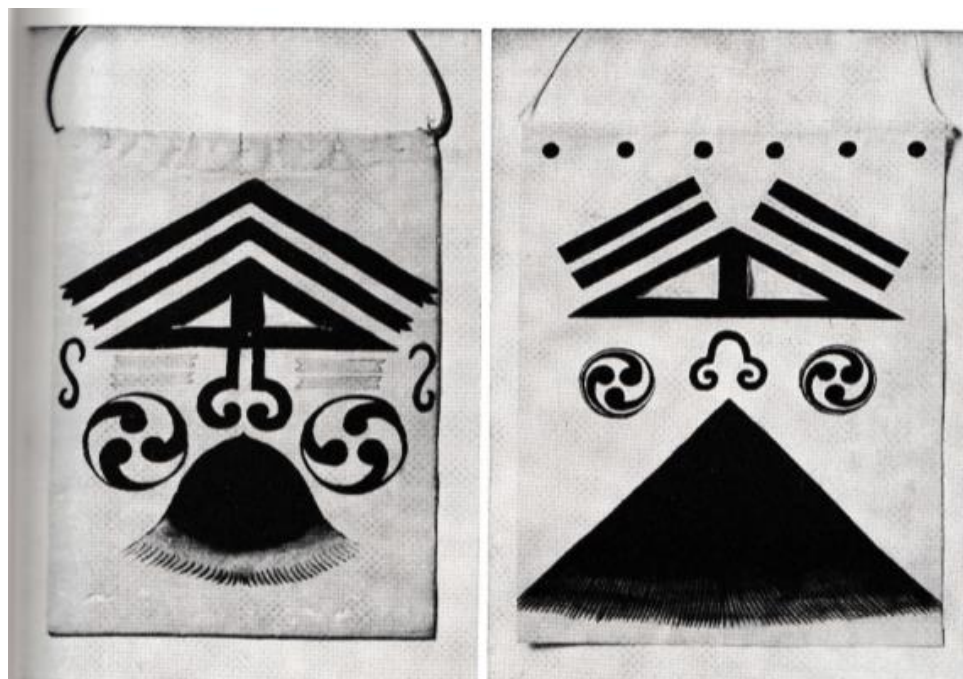
(Zdroj: Imperial Household Agency, h, ch)

Příloha č. 18: Masky *zómen* z *bugaku*



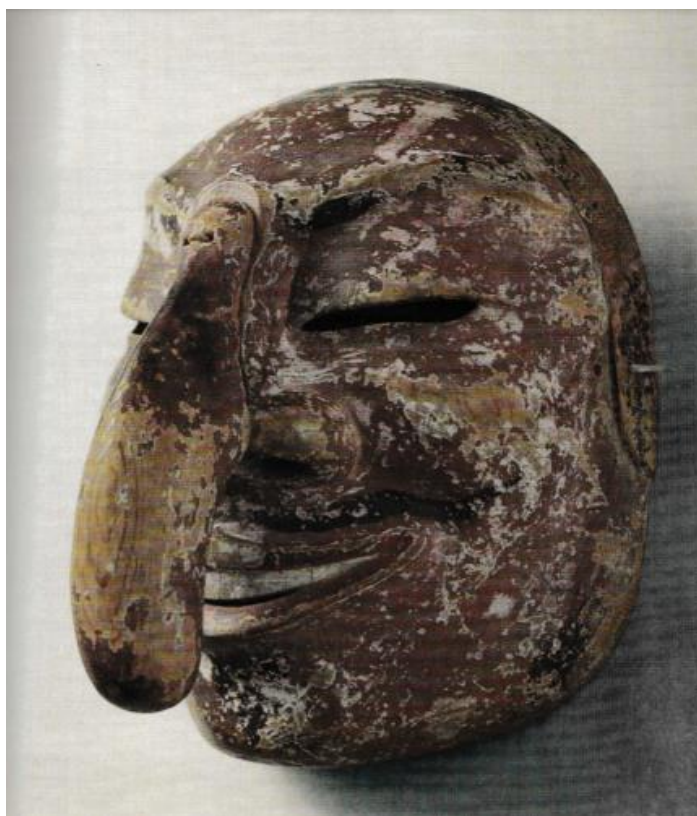
Obr. č. 31: Tanečník s maskou *zómen*

(Zdroj: *seesaa.net*)



Obr. č. 32: Masky *zómen* (zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 71)

Příloha č. 19: Maska tance *kotokuraku* z *bugaku*



Obr. č. 33: Maska *kotokuraku* s pohyblivým nosem (zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 61)

Příloha č. 20: Masky tance *kotokuraku* z *bugaku*



Obr. č. 34: Maska hostitele *kempai*
(Zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 58)



Obr. č. 35: Maska nosiče vína *heišitori*
(Zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 60)

Příloha č. 21: Masky *hare men* a *emi men* tance *ni no mai* z *bugaku*



Obr. č. 36: Maska *hare men*
(Zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 76)



Obr. č. 37: Maska *emi men*
(Zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 77)

Příloha č. 22: Maska *saisóró* z *bugaku*



Obr. č. 38: Maska *saisóró*
(Zdroj: *mfa.org*)

Příloha č. 23: Porovnání masky *gendžóraku* (z *bugaku*) a masky *hannja* (z *nó*)



Obr. č.39 : Maska *gendžóraku*
(zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 117)



Obr. č.40 : Maska *hannja*
(zdroj: Marvin, 2010b, s. 218)



Obr. č. 41 : Hadí motivy *uroko-haku* na kostýmu masky *hannja*
(zdroj: Coldiron, 2005, s. 237)

Příloha č. 24: Maska *rjó-ó* z *bugaku*



Obr. č. 42: Tanečník s maskou *rjó-ó*

(Zdroj: Ebelová, 2012, s. 122)



Obr. č. 43: Maska *rjó-ó*

(Zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 119)

Příloha č. 25: Maska *nasori* z *bugaku*



Obr. č. 44: Maska *nasori* (zdroj: Bethe, Nishikawa, 1978, s. 123)

Příloha č. 26: Čínské masky *nuo*



Obr. č. 45: Usměvavá maska *nuo* představující božstvo půdy a obilí

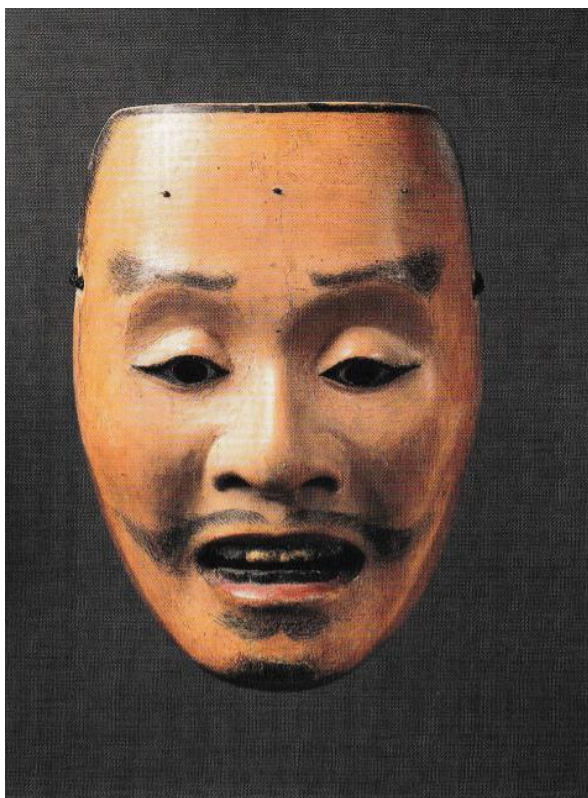
(zdroj: *trocadero.com*)



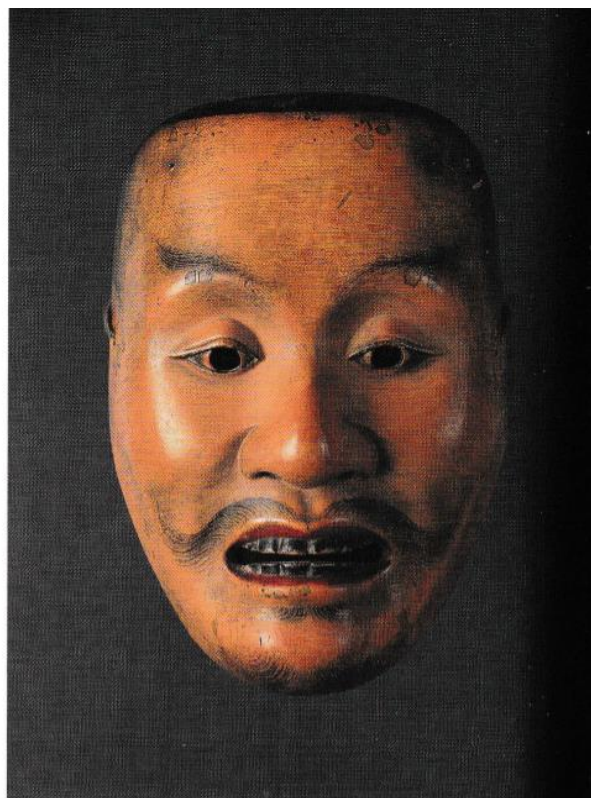
Obr. č. 46: Tradiční masky *nuo*

(zdroj: *interactchina.wordpress.com*)

Příloha č. 27: Masky válečníka jménem *heita* z divadla *nó*



Obr. č. 47: Maska *heita*



Obr. č. 48: Maska *akaheita*

(Zdroj: Marvin, 2010b, s. 254)

Příloha č. 28: Masky *raihóšin* jménem *amahage* a *namahage*



Obr. č. 49: Maska *amahage*

(zdroj: *asahi.com*)



Obr. č. 50: Masky *namahage* (zdroj: Akita International University)

Příloha č. 29: Masky *raihóšin* jménem *tošidon*



Obr. č. 51: Masky *tošidon* (zdroj: nippon.com)

Příloha č. 30: Masky *raihóšin* jménem *boze*



Obr. č. 52: Masky *boze* (zdroj: Fujinuma, 2018)

Příloha č. 31: Maska *raihóšin* jménem *mendon*



Obr. č. 53: Maska *mendon* (zdroj: Charles Fréger, [pinterest.com](https://www.pinterest.com))

Příloha č. 32: Oceánské masky z Nové Guineje

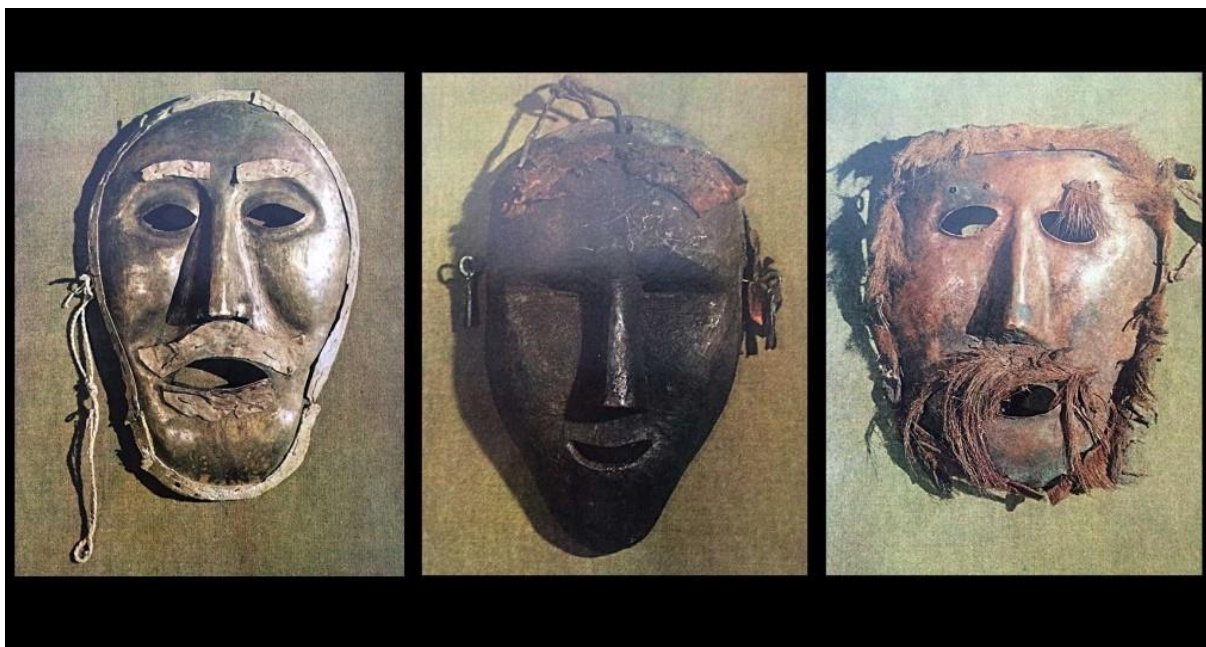


Obr. č. 54: Masky lidu Baining z Nové Guineje (zdroj: [pngvaluetours.com](https://www.pngvaluetours.com))

Příloha č. 33: Porovnání masek *raihošin* jménem *pántu* se sibiřskými maskami šamanů



Obr. č. 55: Masky *pántu* (zdroj: *imgur.com*)



Obr. č. 56: Masky sibiřských šamanů (zdroj: *lafrimeuse.com*)