

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta
Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Koncept přetvářky v díle Osamua Dazaie
Concept of Pretence in Work of Osamu Dazai

OLOMOUC 2014 Michala Kropáčková

Vedoucí práce: Mgr. Dita Nymburská, Ph.D.

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

V Olomouci dne

Podpis

Anotace

Práce s názvem Koncept přetvářky v díle Osamua Dazaie se na základě analýzy děl *Selhání* a *Vzpomínky* pokouší odkrýt, jak tento autor chápal a vnímal problematiku přetvářky v japonské společnosti. Vlastní analýze předchází teoretická část, jež se zaměřuje na to, jak je přetvářka chápána a vnímána v japonské společnosti.

Klíčová slova: přetvářka, *tatema*, *honne*, Osamu Dazai, japonská společnost, japonské myšlení, japonská literatura

Počet stran: 49 (45 NS textu)

Počet znaků včetně mezer: 96 659 (81 819 textu)

Počet použitých pramenů a literatury: 20

Ráda bych poděkovala vedoucí práce Mgr. Ditě Nymburské, Ph.D. za velkou trpělivost, ochotu a čas, který mně i mým nekonečným dotazům věnovala.

Obsah

Ediční poznámka.....	6
Úvod.....	7
1 <i>Honne a tatemae</i>	9
1.1 Definice <i>honne</i> a <i>tatemae</i> a konceptů s nimi souvisejícími	10
1.2 Uplatnění dualistických konceptů v japonské společnosti.....	13
1.3 Srovnání <i>honne</i> a <i>tatemae</i> s přetvářkou	14
2 Přetvářka v západní společnosti	16
2.1 Přetvářka jako součást komunikace, klam a lež.....	16
2.2 Definice přetvářky.....	18
2.3 Přetvářka v chování člověka	22
3 Vybraná díla a rozbor přetvářky v nich.....	24
3.1 Selhání.....	24
3.2 Vzpomínky.....	34
Závěr	43
Resumé.....	47
Použitá literatura a prameny	48

Ediční poznámka

Všechna japonská jména v této práci jsou uvedena v pořadí, které odpovídá evropským zvyklostem, tedy na prvním místě jméno vlastní a po něm příjmení. Pro všechny japonské výrazy je použita české transkripce, vyjma citací originálních názvů děl, z nichž práce čerpá. Veškerá japonská slova jsou uvedena v kurzívě. Kurzívou jsou taktéž uváděny veškeré citáty.

Úvod

Přestože přetvářka je něco, co z morálního hlediska odsuzujeme, jedná se o běžně používaný prostředek, který nám někdy usnadňuje život ve společnosti. V některých případech je pro nás tak přirozená, že si ji ani sami neuvědomujeme. Stísněné prostředí a zmenšování životního prostoru podporuje její vznik a umocňuje nároky na dodržování platné etikety (Bierach, 1997, s. 22). To je Japonsku s přelidněnými velkoměsty velmi blízké. Pro přetvářku je dále příznačná anonymita. Ta poskytuje větší možnost přetvářet se, protože se nemusíme bát odhalení. To nás může navést na myšlenku, že Japonsko se svým množstvím obyvatel a hustotou zalidnění poskytuje dokonalé prostředí pro anonymitu, a tudíž i pro přetvářku.

Sledováním přetvářky v dílech Osamua Dazaie¹ chci poukázat na to, že otázka přetvářky, jejího vytváření za různými účely a následná ztráta individuality byla a je v Japonsku stále aktuální. Můžeme dokonce říct, že v posledních letech se její užívání ještě více rozmohlo, a stala se tak pro nás, především v profesním životě, takřka nepostradatelnou, a to nejen v Japonsku, ale po celém světě. Nese tedy vinu za naši masku právě společnost? Jsou to opravdu kulturní a společenské normy, co nás nutí nasazovat masku falše, sahat v komunikaci i mezilidských vztazích po intrikách, abychom dosáhli svých cílů, uchránili sami sebe, neztratili tvář nebo ze sebe prostě jen udělali někoho jiného? Nebo je na vině přetvářující se jedinec, který danou společnost tvoří? Tyto a podobné otázky mě vedly k prozkoumání přetvářky v japonské literatuře. Vždyť právě literatura v určitých ohledech nejlépe odráží společenskou náladu a dění své doby. To je obzvláště výrazné u Osamua Dazaie, autora považovaného za jednoho z nejvýznamnějších spisovatelů své generace, který se věnuje lidskému údělu a jeho úloze ve společnosti a realisticky zobrazuje tehdejší společnost i svůj život a je považován za mezník modernizace japonské literatury.

Na základě analýzy Dazaiových románů *Selhání* (*Ningen šikkaku*, 人間失格) a *Vzpomínky* (*Omoide*, 思い出) bych chtěla zjistit, jak tento autor chápal a vnímal pro-

¹ Narozen 1909 jako Šúdži Cušima (津島修治), zemřel 13. 6. 1948. Patří mezi průkopníky moderní literatury v Japonsku a nejvýznamnější japonské spisovatele 20. století. Výrazně přispěl také ke smazání rozdílu mezi japonskou a západní fikcí. Charakteristickým pro jeho díla jsou autobiografické rysy a jistá dávka ironie, mezi nejznámější díla patří například *Selhání* (v originále *Ningen šikkaku*, 人間失格) nebo *Zapadající slunce* (v originále *Šajó*, 斜陽).

blematiku přetvářky v japonské společnosti. V rámci své práce se dále zaměřím na to, jak je přetvářka vnímána ve společnosti, a to na základě zkoumání příslušných konceptů.

V praktické části své práce budu vycházet s primárních zdrojů, jimiž jsou výše zmíněná díla, jež budu analyzovat na základě zdrojů sekundárních. Mezi ty patří především výzkumy zabývající se koncepty přetvářky, *honne* (本音) a *tatemaie* (建前) a mezilidskou komunikací.

Ve své práci si nekladu za cíl řešení morální či amorální stránky přetvářky, ani jejího používání, pouze se pokusím zprostředkovat myšlenku, kterou Osamu Dazai o této problematice zanechal ve zkoumaných dílech.

1 *Honne a tatema*

Západní vnímání přetvářky se liší od japonského. Výraz přetvářka lze přeložit do japonštiny mnohými způsoby, a tak je poněkud složité najít japonský ekvivalent shodný obsahově i významově s evropským termínem. Jak uvádí Prasol², japonská kultura není zvláštní tím, že by měla jedinečné koncepty, pouze celosvětově rozšířeným pojmům dává nový význam, systematizuje je na základě jiných kritérií a celkově je uchopuje úplně jiným způsobem (Prasol, 2010, s. 101).

S podobnými koncepty se setkáváme v různých kulturách, obsahově se však poněkud liší, a tak pro tyto pojmy nelze často najít jednoznačný překlad. Z toho důvodu jsem pro účely analýzy zvolila dualistický koncept *honne* a *tatema*. Jsem si samozřejmě vědoma toho, že *tatema* se od přetvářky liší, nicméně v rámci zkoumaného jevu a definice přetvářky jako takové (viz 2.2) je jí obsahově asi nejbližší. Dle mého názoru, stejně jako přetváření ovlivňuje život západního člověka, mají i *honne* a *tatema* v Japonsku vliv nejen na běžný život a na mezilidskou komunikaci, ale také například na umění, jak se pokusím ukázat na vybraných literárních dílech.

Součástí přetvářky je nucení k uniformitě (srov. Bierach, 1997, s. 10), která je v Japonsku mnohem výraznější než v západních zemích. Japonci se po většinu života identifikují s určitou společenskou skupinou. Symbolická je v tomto směru japonská obliba v nošení uniforem, s nimiž se často setkáváme již na školách a jejichž obdobu lze pozorovat i v poněkud uniformním stylu odívání japonských úředníků.

Tyto koncepty se projevují i v jazyce³. V Japonsku je považováno za nezdvořilé a nepatřičné nazývat dospělé jedince, s nimiž nemáme blízký vztah, křestním jménem. Mezilidské vztahy jsou dobře rozpoznatelné nejenom podle použitých honorifikačních sufixů⁴, ale i dle volby slovní zásoby či zdvořilostní úrovně. Volba určitých slov a stylu mluvy je signifikantní, její změnou můžeme změnit pohled okolí na nás, nasadit si pomyslnou „slovní masku“. To že nás někdo oslovuje uctivě však neznamená, že k nám úctu i chová. Verbální vyjadřování ovlivňuje také způsob myšlení a chování, i v těchto

² Profesor na soukromé univerzitě v Niigatě. Má titul M.A. a Ph.Dr. z japonských studií. Zabývá se ruskou a japonskou kulturou, lingvistikou, historií a japonským vzdělávacím systémem.

³ Například výraz *bakašódžiki*, v překladu hloupě upřímý. Tímto výrazem se označuje stav v češtině popsateľný rčením „Co na srdci, to na jazyku.“ Takový člověk je viděn jako naivní, nerozumný a nedospělý.

⁴ Jedná se o zdvořilostní sufixy připojované za jméno při oslovování druhé osoby, případně mluvčíme-li o třetí osobě.

oblastech se projevují pevně zakořeněné koncepty, jež jsou v japonské společnosti vnímány jako přirozené. Projevují se zde dichotomie, které jsou pro japonskou společnost typické.

1.1 Definice *honne* a *tatemaie* a konceptů s nimi souvisejícími

Chceme-li porozumět povaze japonské společnosti, je vhodné seznámit se s tradičními koncepty, které ovlivňují život a chování většinové společnosti. Pro účely své práce se proto pokusím definovat koncepty *honne* a *tatemaie*, které jsou velmi blízké českému pojmu přetvářka. I pojem *tatemaie* lze do určité míry chápat jako nasazování určité masky, která slouží k zakrývání skutečných pocitů a myšlenek mluvčího.

V japonské společnosti je běžně používána řada dichotomních pojmů, které jsou chápány jako určité obecně přijímané společenské koncepty (například *omote* a *ura*, či *giri*⁵ a *nindžó*⁶). Tyto koncepty ovlivňují lidské jednání a komunikaci mezi lidmi, strategie jejich používání se liší podle konkrétní situace a komunikačního partnera (Naito, 1992, s. 163). Vzhledem k jejich vzájemné provázanosti by bylo obtížné definovat pojmy *honne* a *tatemaie* samostatně bez objasnění dalších konceptů, které jsou s nimi úzce spojeny. Z toho důvodu uvádím ještě stručnou charakteristiku dalších dvou dichotomních pojmů, které považuji za podstatné pro pochopení konceptu *honne* a *tatemaie* (srov. např. Sugimoto, 2010, s. 32–33).

S tváří, kterou ukazujeme svému okolí, souvisí pojmy *omote* a *ura*, tedy „rub“ (*omote*) a „líc“ (*ura*). *Omote* odkazuje na společensky přijatelné chování, tedy „správnou“ tvář, kterou ukazujeme veřejně. *Ura* je ta „špatná“ tvář, která odráží temné a společensky nepřijatelné či nevhodné stránky lidské osobnosti (Sugimoto, 2010, s. 33).

Druhou dvojicí pojmů jsou *soto* (vnější část, vnějšek) a *uchi* (vnitřní část, nitro). Tyto principy se používají k definování vztahů v určité společenské skupině a chování vůči příslušníkům jiné společenské skupiny. Jsou japonskou obdobou konceptů in-group a out-group, které jsou uplatňovány v západních sociologických studiích, ve své práci tedy budu nadále používat jako ekvivalent termínů *soto* a *uchi* tyto u nás více známé pojmy. Tato dichotomie silně ovlivňuje i japonštinu⁷. Stejně jako u předchozích

⁵ Veřejná povinnost dostát závazkům vyplývajícím ze členství ve skupině, jedná se o specifické ustálené povinnosti přítomné v sociálních vztazích (Matela, Barešová a Dohnálková, 2015, s. 32).

⁶ *Nindžó* lze chápat jako individuální osobní emoce, tužby. Ty jsou projevem lidské přirozenosti, kterou se sociální normy snaží ovládnout (Matela, Barešová a Dohnálková, 2015, s. 32).

⁷ Projevuje se to např. v odlišných výrazech, které jsou používány pro označení příslušníků vlastní rodiny či rodiny někoho jiného.

pojmu se i zde mluvčí snaží během společenské interakce ukazovat svou příjemnou a společensky přijatelnou tvář (srov. Sugimoto, 2010, 32–33).

Tatemaie také úzce souvisí se starým konceptem harmonie, *wa*⁸, je považováno za prostředek pro její udržení a vytvoření poklidné a přátelské atmosféry. Právě proto se *tatemaie* projevuje především ve veřejném vystupování člověka, například při oficiálních událostech jako jsou obchodní jednání; velmi dobře naplňuje zavedené společenské standardy. Oproti tomu *honne* patří do soukromé sféry života (Davies a Ikeno, 2002, s. 116).

Přesný původ výrazů *honne* a *tatemaie* není jasný. Podle Prasola (2010) se výrazem *tatemaie* označoval obřad spojený s položením základního kamene budovy. Dále zmiňuje, že je možné, že slovo *honne* pochází z kombinace *honne no neiro* (reálný, opravdový zvuk). Stejně jako v případě jiných velmi často používaných výrazů došlo k postupnému přesunutí významu do jiné roviny. V dnešní době obsahují rozsáhlé množství významů, které Prasol (2010) definuje následovně:

Tatemaie může znamenat (1) věci vyřčené veřejně, (2) věci shodné se zájmy skupiny, (3) společné přání nebo cíle, (4) systematizovanou teorii a praxi, (5) určité ortodoxní přesvědčení nebo jednu z jeho verzí, (6) otce nebo příbuzné z otcovy strany, (7) tradici nebo precedens (Prasol, 2010, s. 101).

Honne může znamenat (1) věci, které si necháváme pro sebe, (2) věci osobního zájmu, (3) osobní přání a cíle, (4) nesystematizovanou teorii a praxi, (5) náboženské tajemství, apokryfní teorie nebo doktrínu, (6) matku, příbuzné z matčiny strany, (7) inovace či reformy (Prasol, 2010, s. 101).

Tatemaie může být chápáno jako určité schéma chování či myšlení shodné s většinovým názorem, jednání považované za společensky správné a vyžadované a *honne* pojato jako vše, co je spojeno s lidským nitrem, jakási pravá, skrytá podstata, která však nesmí být prezentována veřejně (Prasol, 2010, s. 102).

Poněkud odlišně definují oba pojmy Davies⁹ a Ikeno¹⁰ (2002, s. 151). Podle nich jsou tyto dva výrazy často považovány za dichotomii kontrastu ryzích lidských pocitů a názorů od těch kontrolovaných společností. *Honne* tedy zastává původní motivy či záměry, zatímco *tatemaie* odkazuje k motivům nebo záměrům přizpůsobeným společ-

⁸ Harmonie skupiny jako celku, která má přednost před potřebami jedince.

⁹ Roger Davies získal doktorát na univerzitě ve Walesu a momentálně je profesorem aplikované lingvistiky a ředitelem anglického vzdělávacího centra na univerzitě v Ehime v Macujamě.

¹⁰ Osamu Ikeno má magisterský titul z lingvistiky a ESL na univerzitách v Kóbe a na Hawaii. Je docentem anglického jazyka na pedagogické fakultě na univerzitě v Ehime.

nosti, tedy názorům, které jsou utvářeny, preferovány či potlačovány na základě norem většinové společnosti. Toto vymezení je ale příliš obecné a dalo by se aplikovat na mnoho dalších jevů. I přes svou jednoduchost je tak příliš široké.

Obdobně vágní definici podává i Naito¹¹, který vymezuje *honne* jako naše pravé vnitřní pocity, zatímco *tatemaie* podle něj zastupuje veřejné standardy, podle nichž by se měl člověk chovat (Naito, 1992, s. 162).

Podobnou definici najdeme i v české publikaci *Japonská kultura*¹². *Honne* dle autorů zahrnuje naše vlastní skutečné vnitřní pocity, přání a niterné motivace, kdežto *tatemaie* zastupuje projev limitovaný standardy, principy a situačními normami danými společností (Matela, Barešová a Dohnálková, 2015, s. 34).

Pojmy jako vágnost a nejednoznačnost jsou známé v každé kultuře, v Japonsku jsou však uplatňovány mnohem výrazněji než na Západě. Toto chování je v celé řadě situací očekáváno. Zmíněné dualitní systémy tak jsou stálou součástí veřejného života v Japonsku. Pokud jsou určité skutečnosti společensky nepřijatelné, dovolí si je jedinec odhalit pouze soukromě mezi členy vnitřní skupiny (in-group, také *učí*). Při interakci s jinými lidmi si nasazuje společensky přijatelnou masku správného chování, kterou ukazuje členům vnější skupiny (out-group, *soto*). V japonské společnosti není takové jednání vnímáno negativně, naopak má dlouholetou tradici a je tak pevně zakořeněno, že se ho přirozeným způsobem naučí už děti ve školním věku. *Tatemaie* tak představuje formální společenské normy, jež nemusí být účastníky společenské interakce vnitřně přijímány, přesto jsou ale dodržovány. *Honne* vyjadřuje opravdové pocity a touhy jedince, které nemohou být kvůli *tatemaie* veřejně vyjádřeny¹³ (viz Sugimoto, 2010, s. 32–33).

Můžeme se ale také setkat s velmi negativními pohledy na koncept *tatemaie*, například Arudó¹⁴ označuje Japonsko za kulturu podvodu¹⁵, Japonci, dle jeho názoru, ospravedlňují především takzvanou bílou lež, tedy lež vyřčenou s dobrým úmyslem,

¹¹ Emeritní profesor na univerzitě Očanomizu. Zabývá se studiem mezinárodních kultur, psychologie, mezilidských vztahů, lingvistiky a mezinárodního vzdělávání.

¹² Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, 112 s. ISBN 978-80-244-4469-7.

¹³ Sugimoto k tomu uvádí ilustrativní příklad: „*Představme si zaměstnance pracujícího pro velkou firmu. Ten prokazuje výjimečné odhodlání při práci a oddanost svému vedoucímu. V rámci tatemaie to dělá právě kvůli loajalitě a harmonii ve skupině, nicméně podle honne touží po povýšení.*“ (Sugimoto, 2010, s. 32–33)

¹⁴ Debito Arudó (有道 出人), původním jménem David Christopher Schofill, narozen 1965 ve Spojených státech je spisovatelem, bloggerem a bojovníkem za lidská práva. V roce 2000 byl naturalizován jako japonský občan.

¹⁵ Tento názor dokládá i známým japonským rčením ウソも方便 (*uso mo hōben*; účel světlí prostředky), které dle jeho názoru ospravedlňuje lež.

například nezranit něčí city. Arudó překládá výraz *tatemaie* jako přetvářka. Domnívám se ale, že jeho spojení konceptu *tatemaie* se lži je nepřipustným zjednodušením celé problematiky. I když mluvčí řídící se konceptem *tatemaie* vyslovuje pouze to, co chce posluchač slyšet, dělá to obvykle z altruistických důvodů, například nechce zranit city partnera nebo se snaží o udržení harmonie ve skupině. Obdobnou motivaci lze ovšem často nelézt i v západním pojetí přetvářky. V Japonsku je však, jak upozorňuje Louis Carlet¹⁶, koncept *tatemaie* využíván pouze tehdy, pokud mluvčí i posluchač znají pravdu; ta zůstává nevyřčená, ale komunikační partneři jsou si jí vědomi, ani jeden z nich tak tedy nejedná s úmyslem lhát (Carlet, 2011). Z tohoto důvodu nepovažuji za vhodné spojovat uvedené koncepty se lží. Nevhodné je také posuzovat tyto komplexy bez patřičného kontextu. Pochopení zmiňovaných dualistických konceptů jakožto organického celku může napomoci k vytvoření mnohem celistvějšího obrazu japonské společnosti než nesystematické zkoumání jejich jednotlivých prvků. Pokud správně porozumíme i dalším dichotomním pojmům, přesvědčíme se o tom, že se *honne* a *tatemaie* přetváře sice podobají, nejsou však jejím ekvivalentem.

1.2 Uplatnění dualistických konceptů v japonské společnosti

Japonci obvykle neprojevují své city na veřejnosti, nepříjemné věci často říkají nepřímou a zřídka zatěžují svými emocemi lidi, kteří jim nejsou blízcí. Obvykle si dávají pozor, aby nezranili city druhého člověka. I v tom se projevují zmiňované dualistické koncepty. V japonské společnosti se *tatemaie* často uplatňuje proto, aby se udržela harmonie ve skupině a zabránilo se nesvárům (Davies a Ikeno, 2002, s. 115–116).

Davies a Ikeno uvádí ilustrativní příklad uplatnění *tatemaie*: Jste-li v Japonsku na návštěvě a nastane čas večeře, budete pravděpodobně dotázáni, zda byste se nepřipojili. Evropan to často pochopí jako pozvání na večeři. Ve skutečnosti ale nejde o pozvání, spíše o ohleduplné sdělení, že byste měli odejít. Přirozenou reakcí Japonců je tedy zdvořilé odmítnutí. Jedná se o pobídku, která nezraní pocity ani jedné strany a udrží harmonii mezi jednotlivci (Davies a Ikeno, 2002, s. 116).

Dalším projevem *tatemaie* je snaha vyhnout se přímému odmítnutí. Je považováno za nevhodné vyjadřovat přímo myšlenky a pocity, které by mohly vyvolat v partnerovi nepříjemné pocity (tamtéž). K problémům tak může docházet při jednání

¹⁶ Zakladatel *Zenkoku Ippan Tokyo General Union* (Celostátní tokijské odbory), unie zastupující japonské pracovníky i emigranty, a to včetně učitelů cizích jazyků, novinářů a bankovních pracovníků. V 90. letech se přestěhoval do Japonska, kde pracoval jako překladatel a novinář pro japonské noviny, mimo jiné i *Japan Times*.

s cizincem neznalým japonské kultury, kterému mohou Japonci připadat odtažití, chladní či bez emocí¹⁷.

Tatemaie dále slouží jako prostředek k zachování tváře toho druhého (Naito, 1992, s. 164). Japonci využívají v komunikaci principů *honne* i *tatemaie*, přičemž při jednání s lidmi mimo vlastní skupinu obvykle kladou důraz na *tatemaie*; projevuje se to i v mnoha ustálených frázích. Přílišné veřejné uplatňování *honne* je často vnímáno negativně (Matela, Barešová a Dohnálková, 2015, s. 34). Emoce nejsou zavrhovány, neměly by však zasahovat do společenské komunikace či vztahů. Zároveň by neměly interferovat pocity či názory ostatních (Naito, 1992, s. 164).

Tatemaie se tedy projevuje v mnoha společenských situacích, někdy se s tímto principem můžeme setkat i v neformálním, domácím prostředí. Lidé ze Západu mohou takové projevy vnímat jako citovou izolaci či neupřímnost vůči vlastní rodině a blízkým lidem, pro Japonce může být tento přístup ale mnohdy přirozený. Sdílet veřejně smutek je považováno za nevhodné (srov. Prasol, 2010, s. 103).

Arudó (2011) přirovnává život podle dualistických konceptů k vystupování v politice, protože jejich zapojení je spojeno i se zvažováním toho, co je pro člověka výhodnější¹⁸. Japonci své chování uzpůsobují v závislosti na tom, kdo je jejich komunikační partner, nicméně nejedná se zcela o svobodné rozhodování a toto jednání se také neděje pouze za účelem zisku, jak je tomu často v politice či u přetvářky. S názorem Arudóa se tak nemohu ztotožnit.

1.3 Srovnání *honne* a *tatemaie* s přetvářkou

Podobně jako přetvářka a její různé účely a použití je i využití dualismu *honne* a *tatemaie* v rámci lidské společnosti diskutabilní, poněvadž vyvolává otázky týkající se morálních rozměrů těchto jevů. Japonská společnost je často označována jako morálně relativistická. Zároveň však klade důraz na dodržování společenských a kulturních norem a podřizování se řádu skupiny (Naito, 1992, s. 162).

Přetvářka může být použita k zakrytí našich skutečných pocitů a přizpůsobení se společenským měřítkům (podobně jako *tatemaie*), má však i jiné funkce (viz kapitola 2.

¹⁷ Jedním z příkladů je zážitek mé známé v Japonsku, která se zúčastnila pohřbu. Manželka zesnulého celou dobu neprojevovala nijak výrazně emoce, dokonce na tváři udržovala lehký úsměv. Pro nás je takové jednání sice nepředstavitelné a nepřirozené, sama Japonka však poté vysvětlila, že pouze nechtěla svým smutkem zatěžovat ostatní.

¹⁸ „[*Tatemaie*] ...dělá ze všech politiky, přizpůsobuje pravdu s ohledem na posluchače, sbírá podporu nebo se zbavuje kritiky či odpovědnosti.“ (Arudou, 2011)

Přetvářka). Někteří vědci tvrdí, že *honne* a *tatemaie* jsou přirozenou součástí japonského myšlení, a používají ho tak v komunikaci nevědomky (Naito, 1992, s. 164). Tím se liší od přetvářky, kterou sice můžeme používat i nevědomky, obvykle je ale používána za účelem nějakého zisku. Japonci jsou zmiňovaným konceptům učeni cíleně od raného věku, přetvářku v západním slova smyslu nás ale nikdo cíleně neučí. Za shodný rys můžeme považovat snahu o udržení harmonie ve skupině.

Japonci dokáží rozpoznat zapojení zmiňovaných konceptů, na Západě je ale přetvářka využívána tak, aby zůstala skryta. *Honne* a *tatemaie* tedy můžeme chápat jako určitou smlouvu mezi komunikačními partnery, avšak přetvářka je spíše podobná tajným intrikám jedné strany proti druhé.

2 Přetvářka v západní společnosti

Přetvářka existuje v každé lidské společnosti. Je přirozenou součástí lidského chování, a lze tak jen těžko odhadnout její první projevy a původ. Mezi jeden z nejrannějších příkladů patří možná úsměv pračlověka či taktiky dávných bojovníků, kteří skrze různá využití přetvářky mátlí nepřítele, zmínit můžeme i vyvolávání trhovců, kteří si, podobně jako dnešní prodavači, skrze přetváření zajišťovali vyšší prodejnost zboží. Stejně tak nás pravděpodobně rodiče chránili přetvářkou před realitou a my se stejnou měrou budeme snažit ochránit své děti.

S přetvářkou a způsoby jejího využití se tedy setkáváme už od raného dětství. Stává se pro nás proto něčím přirozeným, co jsme schopni nevědomě i vědomě využívat a v průběhu dospívání si ji osvojujeme v míře závislé na okolním prostředí. V určitých situacích ji máme už tak zažitou, že ji ani nemáme potřebu rozeznávat, například v chování prodavače vůči zákazníkovi.

2.1 Přetvářka jako součást komunikace, klam a lež

Přetváření se neznamena jednat v protikladu k našim pravým úmyslům. Představit si přetvářku jako pouhou lež či opak k našim skutečným pocitům by bylo nepřípustné zjednodušení. Nasazení masky totiž může mít příčinu v mnoha různých faktorech, ať už je to kompenzace nedostatků a slabostí či naopak vytváření neexistujících kvalit, pouhé podlehnutí skupinovému tlaku, společenským normám, nebo čistě zisk výhody, pohodlí, vyhnutí se potížím (Bierach, 1997, s. 9–10).

Z toho důvodu je nutné vymezit jasný rozdíl mezi lží a přetvářkou. Jedním z nejčastějších omylů je považovat přetvářku za lež. Lež může být její součástí, nicméně není to pravidlem (podobně jako u *honne* a *tatemae*). Stejně tak nelze přetvářku rovnou odsoudit jakožto morálně a společensky nepřijatelnou, především proto, že v rámci jistých společenských a lidských konvencí je přetvářka vyžadována a často činí komunikaci s ostatními snazší a snesitelnější. Právě tyto poměrně svazující konvence nutí člověka do jisté míry potlačovat svou přirozenou osobnost a formovat ji na základě společnosti, v níž se nachází (Klapetek, 2008, s. 205).

Lež a klam proto představují pouze jedny z možných prostředků realizace přetvářky a nemusí být v jejím rámci nutně použity. Aby byl rozdíl mezi těmito jednotlivými fenomény znatelnější, je potřeba je definovat.

Podle Mleziva¹⁹ a Petruska²⁰ dochází v rámci klamu ke znehodnocování informací, konkrétně jejich validity. Při jejich posuzování se proto musíme zaměřit na sdělnost, rozsah přiměřený účelu informace, aktuálnost, pravdivost, objektivnost, shodu se skutečností a ověřitelnost. Tou se myslí právě ověření výše zmíněných znaků dané informace. I když klamání stojí částečně, podobně jako přetvářka, na měřítku pravda–lež, jde o samostatný fenomén, který se dá v rámci přetvářky účelně využít (Mleziva a Petrusek, 2000, s. 23–24).

Pro potřeby odlišení od přetvářky můžeme klam definovat jako jev, chování nebo soustavu výroků, které mohou vyústit v uvedení v omyl. Pokud toto chování či výroky využíváme úmyslně, jde o mystifikaci. Nacházíme zde tedy jisté body shodné s přetvářkou, nicméně nejde o totožné fenomény, jelikož při přetváření se jde především o vytvoření nějaké iluze, masky či přestrojení, a to za účelem zisku, výhody, vyhnutí se potížím, zakrytí nedostatku a tak dále. Do tohoto procesu kromě verbální složky zapojujeme i tu neverbální – gesta, mimiku, posturiku, ale i způsob odívání. Oproti tomu, jak bylo zmíněno výše, klam je založen především na znehodnocení informací a jde tedy o čistě slovy vyjádřitelnou záležitost. Kromě toho v rámci přetvářky nemusí nutně dojít k znehodnocení předkládaných informací (Vybíral, 2003, s. 15–20).

Podobně se odlišuje i lež. Tu lze definovat jako nepravdivý, zpravidla vědomě vyřčený, výrok, který má za cíl oklamat druhého a získat nějakou výhodu (pro sebe i někoho jiného) nebo se vyhnout něčemu špatnému (například trestu). Za výjimku můžeme považovat takzvanou milosrdnou lež, která si klade za cíl neublížit pravdou (tamtéž). Pravda označuje tvrzení odpovídající skutečnosti (Mleziva, 2000, s. 24). Kromě toho má samozřejmě i jiné definice jakožto pojem etický, filozofický a další, nicméně nic z toho není předmětem zkoumání této práce, a proto nejsou zmiňovány.

Lež tak, stejně jako klam, slouží jako občasný prostředek přetvářky realizovaný v rovině jazykové. To nás přivádí k otázce komunikace jako takové. Je totiž nutné rozlišit hranici mezi pouhou komunikační strategií a přetvářkou.

Komunikace je životně důležitým prvkem v životě člověka, představuje základ nejen každé společnosti, ale je důležitá i pro její přirozený rozvoj (Kunczik, 1995, s. 11). Využíváme ji sice v každodenním životě, nicméně k její realizaci a předání určitého

¹⁹ Vystudoval společenské vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, v roce 1951 zakončené doktorátem. Zabývá se otázkami informace a dezinformace, účelovými informacemi a jejich vlivem na nazírání a rozhodování lidí.

²⁰ Český sociolog, který vyučoval na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy, byl jejím druhým děkanem a předsedou Masarykovy československé sociologické společnosti. Věnoval se historii, sociologii a filozofii.

sdělení je důležité si nejprve osvojit komunikační zručnost. Právě tu lidé někdy nahrazují přetvářkou. Jelikož jde o velmi komplexní a široký pojem, nelze ho jednoznačně definovat. Komunikaci můžeme brát například jako „proces, jímž lidé předávají informacím, idejím, postojům a emocím jiným lidem“ (Nakonečný, 1999, s. 288).

Přetvářka jako taková je potom přestrojení sebe sama, vnější předstíraná tvářnost, zdání, jímž zastíráme naše pravé smýšlení za účelem dosažení nějakého cíle.

2.2 Definice přetvářky

Výraz přetvářka sice všichni známe a víme, co si pod ním představit, přesto pro toto jednoduché slovo neexistuje jednoduchá slovníková definice. V řadě anglických či japonských slovníků nalezneme různé definice, v českém prostředí se můžeme uchýlit například ke studii profesora Vybírala²¹, který o přetvářce říká následující:

Význam slova „přetvářka“ v češtině pěkně ukazuje, o čem je řeč. Jako by člověk v některých situacích přes tvář nebo před tvář nasazoval (nastrčil) jiný výraz, masku – přetvářku – a pod ní skryl to, co skutečně cítí. Slovo přetvářka může být také spojováno se slovesem přetvořit, resp. přetvářet. Ve tváři dojde k přetvoření emocí, event. jiných komunikovaných signálů a zpráv pro okolí tak, jak aktér chce nebo jak si myslí, že je to slušné, zdvořilé a vyžadované. Někdy se totiž řídí jistými pravidly přetváření emocí. [...] Můžeme říci – a přiznat si –, že mnohdy „přetváříme svou tvář“ podle toho, co se od nás v dané sociální situaci očekává (Vybíral, 2003, s. 49).

Přetvářkou tedy skrýváme část sebe za účelem dosažení nějakého, pro nás výhodného, cíle či zisku. S tímto tvrzením se ztotožňuje i Bierach²². Podle něj přetvářku dennodenně nasazuje každý z nás. Skrže masku se snažíme naplnit něčí (většinou však společenská) očekávání, přizpůsobujeme se normám nám daným, nebo se dokonce snažíme přetvářovat se sami před sebou. Často se k tomuto řešení uchylujeme, abychom zaimponovali někomu jinému a z této vazby opět nějak profitovali. Život bez masky se tedy v podstatě rovná utopii, jelikož všichni něco skrýváme (Bierach, 1997, s. 8).

²¹ Prof. PhDr. Zbyněk Vybíral, Ph.D. je český psycholog a pedagog Katedry psychologie Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně. Specializuje se na psychoterapii, slovní komunikaci a kritickou psychologii.

²² Klinický psycholog a spisovatel Alfred J. Bierach, narozen 1924 v Řezně, studoval psychologii v Lausanne, Toulouse a v Mnichově, vykonával psychoterapeutickou praxi v Lindau.

Bierachova definice přetvářky zní:

Maskou se v psychologii označuje tendence vlastní lidskému sociálnímu jednání, tendence zakrýt před ostatními lidmi své skutečné názory a postoje dobrovolně přijatým výrazem (Bierach, 1997, s. 9).

Přetvářka, nebo jeho slovy maska, je tedy pro člověka věcí velmi přirozenou. Bierach ve svých teoriích zachází ještě dál, podle něj je přetvářka historickou záležitostí. Přestože její vznik nelze přesně datovat, mezi první výskyty můžeme zařadit řecká dramata, kdy se původní koncept zastírání svých myšlenek a skutků přenesl do podoby reálných masek. Opomineme-li pragmatické využití, využíval podle něj tohoto umění zastírání reálných úmyslů už pračlověk. Tuto teorii zakládá na výzkumu humánních etologů, kteří tvrdí, že úsměv jakožto symbol míru je v podstatě jen vypočítavé gesto, které na ostatní působí v určitých situacích konejšivě, a tedy v náš prospěch. Pračlověk se tak vyhnul střetům uvnitř tlupy a postupem času vyvinul další schémata chování, jež umožňují mírumilovné soužití ve skupině (Bierach, 1997, s. 19–20).

Tato schémata v podstatě dodržujeme v proměněné podobě dodnes, známe je pod pojmy společenské normy a konvence. Přestože se v podstatě řídí jednoduchým pravidlem „Nečiň druhému, co nechceš, aby se dělo tobě“, liší se společnost od společnosti, a to jak svým obsahem, tak tím, jak moc je vyžadováno jejich dodržování. Například Japonsko je známé jak množstvím společenských konvencí, tak vysokým stupněm jejich dodržování. Není však žádným výjimečným případem. I my se pod tlakem vlastního okolí každodenně v určitých situacích přetvařujeme, je-li to po nás vyžadováno. Otázkou potom je, jak dlouho zůstává maska pouhou masou, a kdy už se stává přivlastněnou skutečností (Vybíral, 2003, s. 50)? Může se stát, že se tak dlouho skrýváme za vlastnoručně vytvořenou iluzí, až se v ní zcela ztratíme. Mnoho lidí v dnešní době trpí ztrátou identity. Jsou to právě ti jedinci, kteří se snažili prostřednictvím přetvářky vejít do společenských norem, a tak dlouho potlačovali své skutečné já, až ho zcela ztratili a nutně museli upadnout do deziluze a životní deprese, z níž se poté jen těžko dostávají. Bierach s Vybíralem považují přetvářku za nevyhnutelnou, jelikož už od raného dětství jsou nám vnucovány určité vzorce chování a pravidla, která musíme dodržovat, jinak nám hrozí vyloučení ze společnosti (srov. Bierach, 1997 a Vybíral, 2003).

To může být jednou z příčin přetvařování. Na veřejnosti i v pracovním prostředí se od nás očekává určité chování a pokud této roli nedostojíme, stáváme se automaticky vydědenci společnosti. Z toho důvodu se snažíme vytvořit takový obraz sebe sama, jaký by vyhovoval společenským i našim ideálům a dovoval nám bezproblémově proplouvat životem (Bierach, 1997, s. 10). Avšak tento obraz není přirozený, je pouhou maskou, jíž jsme si během dospívání osvojili.

Právě tendence vyhovět společenským normám a ideálům pravděpodobně vede k nevědomému používání přetvářky. K tomu se uchylujeme i sami před sebou. Lžeme sami sobě a snažíme se cíleně ovládat své emoce, cílem však nutně nemusí vždy být „oklamat někoho“. Někdy jde např. o zdvořilost, snahu někomu neublížit či nenechat si ublížit (Vybíral, 2003, s. 51). Podle Bieracha nás k takovému podvědomému chování nutí nejen společenské normy a ideály, ale také očekávání, nátlak většiny a skupinové chování²³ (Bierach, 1997, s. 11). Jde tedy především o velký tlak zvnějšku. Ten v nás vyvolává nutkání přetvařovat se, stává se pro nás jakýmsi obranným reflexem, mimikry. Nutno zmínit, že společnost takový typ přetvářky schvaluje, dokonce nás hodnotí na základě toho, jak dobře se dokážeme přetvařovat a používat svou masku (Vybíral, 2003, s. 50). Klade na nás očekávání, jimž musíme dostát i za tuto cenu. Nároky kladené na jedince mohou být tedy dalším podnětem k nasazení masky.

Vybíral v tomto kontextu klade otázku, zda tedy není přetvářka schvalovaná společností spíše společenskou přirozeností. Pokud totiž jedinec opakuje svou přetvářkou upravenou roli před stejnými lidmi za různých okolností, můžeme ji začít považovat za společenskou roli (Goffman, 1999, s. 21–22.). My tak sice nasazujeme masku, nicméně za účelem nějaké společensky schvalované role, za což jsme i náležitě odměněni²⁴. Právě tento bod ale Dazai ve svém díle kritizuje. Jeho postavy jdou proti společenskému proudu a do své role, která jim nesedí, se snaží stylizovat pomocí přetvářky. To jim přináší výčitky a v případě selhání ve výsledku i společenské vyloučení, tedy věci, které jak Vybíral, tak Bierach určili za sankce při nedodržení norem. Tímto tématem konkrétně se budu zabývat v praktické části práce.

Bierach považuje přetvářku za postupem času osvojený prostředek k přežití ve společnosti, který lze používat vědomě a nevědomě. Tuto vědomou a nevědomou přetvářku pak rozděluje následujícím způsobem:

²³ Právě tyto jevy jsou v Japonsku obzvláště výrazné.

²⁴ Dobré jméno v očích společnosti, povýšení na pracovišti a tak dále.

- 1) Lidé, kteří se chovají přirozeně (nebo si přinejmenším myslí, že se chovají podle toho, jací doopravdy jsou) a přetvářku používají jen k příležitostnému dosažení určitých cílů. V tomto případě jde o přetvářku vědomou.
- 2) Lidé, kteří se přetvařují neustále, většinou za účelem manipulace s protějškem (pozitivně i negativně). Taková přetvářka se postupem času stává nevědomou, splývá s naším já (Bierach, 1997, s. 26). Nutno poznamenat, že neustálá přetvářka za účelem manipulace s protějškem se může týkat i pracovní sféry, kde vstupujeme například do role obchodníka, aniž bychom si to uvědomili.

Typy lidí uchylujících se k přetváře, mohou být různé. Bierach rozeznává následující – herce, kterým působí maska potěšení a používají ji téměř nepřetržitě; lidi, kteří se skrývají za maskou, protože mají potřebu neustále pracovat na své image a na tom, jak jsou viděni společností; lidé, kteří se přetvařují na základě situace, v níž se zrovna nachází, a to takovým způsobem, aby z ní vytěžili co nejvíce, jejich existence se stala co možná nejpříjemnější a daná maska jim přinesla maximální úspěch (Bierach, 1997, s. 27–35).

Kromě toho existují i lidé, co používají přetvářku chronicky, aby se vyrovnali sami se sebou a vlastním životem. Většinou jsou ve svém životě nespokojení a svou přetvářku nesnášejí, nicméně nedokáží bez ní žít. Masku se pro ně stala tak přirozenou, že její sundání jim působí nejen námahu, ale dokonce až bolest. Podle toho, jak jsou potom úspěšní v jejím udržení, se v životě stanou velmi úspěšnými, nebo se naopak propadnou na samé dno společenského i kariérního žebříčku (Bierach, 1997, s. 35).

Možná právě proto přetvářka nabývá v lidském myšlení převážně negativních konotací a je často spojována s morálně pochybnými charakterovými vlastnostmi, jako je například lež, klam či manipulace. Chápat se dá však i v pozitivním slova smyslu. Skrze ni můžeme vykonávat svou profesi, zachovat profesionální přístup, ušetřit city jiného člověka a tak podobně. I u pozitivní přetvářky však platí, že ji využíváme za účelem dosažení nějakého konkrétního cíle (Vybíral, 2003, s. 50).

Kromě Vybíralem zmíněných situací se s pozitivní přetvářkou setkáváme v televizi a divadle, kde si klade za cíl pobavit či jinak emočně zapůsobit na diváky. Herec, někdy doslova, nasazuje masku nějaké osobnosti a zcela se do ní stylizuje svým chováním i osobností, přetváří se do jejího modelu (Caillois, 1998, s. 29–40.). Podobně pak samozřejmě funguje přetvářka v běžném životě, kdy se stylizujeme do jednotlivých

rolí, abychom určitým způsobem zapůsobili a nějak zlepšili své postavení. Při interakci s jinými lidmi se za účelem efektivního přetváření snažíme získat co největší množství informací o druhých. Na základě toho pak budujeme masku, s níž co nejlépe a nejsnáze dosáhneme kýženého efektu (Goffman, 1999, s. 10).

Výhodou dnešní doby jsou z hlediska přetvářky v rámci komunikačního procesu moderní technologická zařízení sloužící komunikaci. Jelikož se však nejedná o komunikaci přímou, nýbrž zprostředkovanou, je sdělení hůře uchopitelné a vyložitelné. Navíc lze díky internetu zjistit o druhém maximální množství informací s minimální námahou a v krátkém časovém úseku. Díky této možnosti si můžeme vědomou přetvářku důkladně připravit.

I v takových případech je ale přetvářka následkem jak úmyslného, tak neúmyslného jednání, avšak její použití se kvůli delší reakční době a možnosti pečlivější volby slov stává jednodušší. Máme dostatek času na to, abychom sdělení interpretovali tak, jak chceme, aby na druhého zapůsobil a bylo pochopeno. Není však výjimkou, že těchto technologií využíváme i pro čistě spontánní reakce, které prostor pro využití přetvářky značně omezují.

2.3 Přetvářka v chování člověka

Přetvářka je využívána jako prostředek k uzpůsobení skutečnosti tak, aby mluvila ve prospěch toho, kdo ji používá. Její pomocí lze více či méně určit, jak na nás či na danou situaci budou nahlížet ostatní. Stala se proto takřka neoddelitelnou součástí umění komunikace.

Je přirozené očekávat od ostatních, že se budou ukazovat v co nejpříznivější podobě, a stejně tak chceme i my vzbudit podobný dojem v ostatních. Naše okolí si z toho důvodu dělí událost do dvou částí; tu, která je člověkem snadno manipulovatelná (především slovní tvrzení), a část, na kterou nemá téměř žádný vliv a má na ní tedy minimální podíl, jelikož je založena na celkovém dojmu, jakým působí. Jde o základní asymetrii v komunikačním procesu; jedinec je totiž schopen proces vnímat pouze jednostranně, kdežto okolí ho dělí do dvou proudů a ve výsledku porovnává ovladatelné informace a ověřuje jejich pravdivost (Goffman, 1999, s. 14.).

Maska může samozřejmě sloužit i jako jistá kompenzace. Pokud se nám například v dětství něčeho nedostávalo, můžeme v dospělosti nasazovat masku, abychom této věci snadněji dosáhli a vykompenzovali si tak její nedostatek (Bierach, 1997, s. 35).

Dalším podnětem může být strach. Abychom se mu vyhnuli, lépe se s ním vyrovnali nebo ho prostě jen nedali znát, používáme různých masek. Právě strach je jedním z prvních podnětů k přetvářce u malých dětí; bojí se trestu, a proto se rozhodnou buď lhát, nebo si vytvoří určitý druh přetvářky (v jehož rámci mohou lež využívat). Bierach v tomto bodě naznačuje, že vhodnější pojmenování pro tento stav je *učení se společenským konvencím a pravidlům, jimž podřizují své tužby* (Bierach, 1997, s. 36–37).

Strach, především pak vědomí, že bude rozpoznán, vzbuzuje v lidech velký nával úzkosti, a to i přesto že jedinec nasadí masku, jíž ho skryje. Daný člověk pak skrze masku lže nejen okolí, ale ulehčuje i sám sobě (Bierach, 1997, s. 37). Strach z odhalení nicméně člověka podněcuje jen k dalšímu a dalšímu přetváření, až se nakonec maska stane přirozenou součástí jeho života a je téměř nemožné se od ní oddělit. Jedinec se dostane do bludného kruhu; strach zakrytý přetvářkou vzbuzuje opětovně strach z odhalení, který utlumován dalšími a dalšími vrstvami jen narůstá.

Mezi velmi silné podněty patří i nepotlačitelná, či naopak potlačovaná přání a touhy všeobecně neschvalované společností (Bierach, 1997, s. 37). Nejjednodušším příkladem takového jevu může být sobectví. Bierach uvádí na následujícím příkladu: Chystáme se sníst výborný koláč, když přijde pár přátel. Sice bychom ho rádi zcela sobecky snědli, nicméně společnost by nás za takové jednání odsoudila. Nasadíme tedy masku velkorysého dobráka a podělíme se (Bierach, 1997, s. 39).

V neposlední řadě se pak za maskou mohou skrývat i archetypy, vrozené vzory chování a povah, které nám imponují a jsou produktem kolektivního nevědomí a které si chceme, či jsme nuceni si osvojit (Bierach, 1997, s. 40).

3 Vybraná díla a rozbor přetvářky v nich

V následující kapitole se budu zabývat analýzou přetvářky v konkrétních literárních dílech. Zaměřím se nejen na hlavní, ale i vedlejší postavy děl *Selhání* a *Vzpomínky*. Při výkladu děl se budu zabývat jejich obsahovou stránkou a po krátkém shrnutí základních údajů o díle se soustředím na způsob vyobrazení a uchopení konceptu přetvářky autorem v textech. Pokusím se postihnout a pojmenovat situace, v nichž je přetvářka používána, a zároveň způsob, jakým je vyobrazena. Na předložených úryvcích, v nichž přetvářka nějakým způsobem figuruje, bych chtěla ukázat, jakým způsobem Osamu Dazai s tímto konceptem pracuje.

3.1 Selhání

Prvním dílem, v němž budu rozebírat koncept přetvářky, je *Selhání*²⁵, Dazaiovo patrně nejslavnější dílo pocházející ze sklonku jeho literární kariéry, kdy se věnoval dílům jako je *Guddo bai* (グッドバイ, Sbohem, 1948) a patrně plánoval, tentokrát úspěšný, pokus o sebevraždu. V té době trpěl chrlením krve, nespavostí a byl psychicky velmi labilní (Dazai, 1996, s. 321). Kniha sestává ze tří sešitů, záznamů hlavní postavy jménem Józó, která selhala ve světě lidí, doplněné o předmluvu a závěr od neznámého autora, žurnalisty. Jedná se o *šišósecu*²⁶, tedy román v ich-formě.

Józó v zápiscích vypráví svůj životní příběh naplněný strachem a zoufalstvím z kontaktu s lidmi a společností a také přetvářkou. Ta je způsobena především zmiňovanou hrůzou z verbálního i neverbálního konfliktu, případně pochybení, jehož by se v kontaktu s někým jiným mohl dopustit.

²⁵ Vydáno v roce 1948, nejdříve vychází v časopise *Tenbó* (Rozhledy), teprve potom jako kniha (Dazai, 1996, s. 321).

²⁶ 私小説, také *watakuši šósecu* je japonský literární žánr, který se vyvinul z japonského naturalismu na počátku dvacátého století a své finální podoby nabyl ve 20. letech. Jedná se o prózu psanou v první osobě, důležitým prvkem je ztotožnění autora s hlavním hrdinou (může být i jedinou postavou příběhu). Tato forma byla proto často využívána jakožto prostředek vyjádření autorových vlastních zkušeností s těžkými životními situacemi, jako je třeba nouze, existenční krize, nemoc a tak dále, a stala se charakteristickým rysem meziválečné japonské literární produkce. Za jedny z prvních autorů můžeme považovat například Šimazakiho Tósona (島崎藤村, 1872–1943) nebo Tajamu Kataie (田山花袋, 1872–1930), mezi významná jména patří například Šiga Naoja (志賀直哉, 1883–1971) (Winkelhöferová, 2008, s. 305–306; Novák a Winkelhöfferová, 1977, s. 7–8).

Předmluva popisuje první styk autora s Józóem skrze popis fotografií. Už na nich ho odhaluje jakožto člověka znepokojujícího vzhledu, jehož dětská tvář v něm vzbuzuje *pocit něčeho nepříjemného a odpuzujícího* (Dazai, 1996, s. 209).

Podstatné je, že autor sám nedokáže identifikovat, proč ho Józóova tvář tolik odpuzuje. Až později přichází na to, že to, co mu vadí, je vlastně přetvářka. Nehledí do tváře člověka, hledí na uměle vytvořenou masku, což si potvrzuje pohledem na další fotografii, která *prozrazuje přetvářku v nečekaně úděsné míře* (Dazai, 1996, s. 210).

Dazai se tedy skrze postavu žurnalisty vyjadřuje vůči přetvářce negativně. Popisuje ji jako něco ohavného, jako grimasu, která je při bližším pohledu nejen rozpoznatelná, ale navíc na člověku zanechává fyzické následky, daná osoba působí neskutečně, jako by ani nebyla reálným člověkem, spíš panenkou. Náhled na tři fotografie zachycené v různém věku potvrzuje, že v umění masky se zdokonalujeme teprve postupem času. I Józó se podle fotografie ze školy v přetvářce zdokonalil, povýšil ji na umění a dal jí falešnou krásu. Přesto je žurnalistovi jasné, že za tou vyumělkovanou maskou se určitě schovává něco ošklivého. Je to právě ta dokonalost, co na člověka působí nepřírozeně.

Na poslední fotografii Józóa jakožto staršího muže ukazuje Dazai extrémní fyzické následky způsobené nejen zhýralým životem, ale i nadměrným používáním přetvářky. Jím popisovaná osoba nemá žádný výraz, působí staře a strhaně a je snadno zapomenutelná, není na ní nic zajímavého, nic, co by z ní dělalo lidskou bytost nebo jí dávalo výraznější rysy. Jeho slovy „*nemá žádnou osobitost*“. Dá se tedy říct, že jedinec se tak dlouho přetvařuje a vydává za někoho jiného, skrývá se za maskou, až ztratí sám sebe, svou identitu a vnitřně zemře. V tu chvíli se stává nevýrazným a postradatelným pro společnost. Budí pak v člověku nepříjemné a neklidné pocity a „*chut' odvrátit zrak*“. Je tedy společensky vyloučený a nemá žádnou osobnost ani nic, co by ho definovalo jako lidskou bytost (Dazai, 1996, s. 211).

V první části psané Józóem, kdy je ještě dítětem školního věku, popisuje sám sebe jako člověka se slabou povahou zmítanou strachem. Kvůli tomu sebou nechává manipulovat a snadno se podvoluje společnosti, potlačuje sám sebe, aby potěšil ostatní a podřizuje se jejich touhám i konvencím, přestože mu některé přijdou prázdné a zbytečné, jako třeba společné jídlo v určitou hodinu. Takovéto myšlenky z něj dělají jedince vyčnívajícího z běžné společnosti, Dazai zde popisuje střet hlavní postavy se společností, jejíž chování se vymyká zavedeným konvencím.

Čím víc o tom všem uvažuji, tím méně tomu rozumím a tím víc si připadám úplně jiný než všichni ostatní, napadený neklidem a strachem (Dazai, 1996, s. 215).

Jeho postava si tedy velmi dobře uvědomuje svoji odlišnost. Aby se Józó dokázal podřídít společenským pravidlům, jejichž porušení, a především pak následná lidská reakce, ho k smrti děsí, nasazuje přetvářku šaška, díky níž je schopný zakrýt svůj strach a komunikovat s ostatními převážně tím, že se je snaží rozesmát.

Šaškovská linka byla tudíž jediným spojením, které jsem byl schopen s nimi [lidmi] navázat. Byla to služba v potu tváře, kdy na povrchu nesměl se rtů zmizet úsměv, zatímco uvnitř jsem byl zdrcený, kdy úspěch visel na vlásku s vyhlídkou asi tak jedna ku tisíci (Dazai, 1996, s. 215).

Hlavní postava se zde tedy otevřeně přiznává k přetvářce. Stejně tak se doznává, že v jejím rámci využívá různé lži jako prostředek jejího zdokonalení. Zároveň se považuje za lháře. Její sebeobviňování a strach z dalšího trestu jsou pro ni jen dalším důvodem k používání masky. Dazai lehce ironicky naznačuje, že společnost je vším a jedinec v jejím rámci nic neznamena, je tedy třeba jít s proudem a přizpůsobit se. To je však pro hlavního hrdinu obtížné, nedokáže zapadnout, ani pochopit myšlení lidí, které ho děsí a vzbuzuje v něm pocity úzkosti. V roli šaška tedy bojuje se svým strachem pomocí humoru, který mu dovolí zapadnout do společnosti. Nejenže se tak začíná přetvařovat, přímo se stylizuje do společensky vymezené role třídního klauna; na povrchu veselého, nicméně uvnitř smutného a šířaného strachem z odhalení a kontaktu se světem.

Využívání masky však bere jako lhaní a podvádění a klade si za vinu, že nezapadá do společnosti. Věří totiž v absolutní pravdivost jejích konvencí. Zároveň ale naráží na to, že v podstatě všichni lidé zakrývají svou přirozenost, divoké násilnické zvíře. Přetvářkou se pouze civilizují, nicméně uvnitř jsou to stejní násilníci, z nichž má strach. Ukrývá proto své pravé pocity a přetváří se, jelikož nedůvěřuje svým komunikačním schopnostem a zdatnosti v navazování mezilidských vztahů; přetvářka se pro něj stává kompenzací komunikační neschopnosti. Proto svou masku záměrně vylepšuje, dokud není úplně dokonalá a nechrání ho před vším, čeho by se mohl obávat. Nicméně fixuje se na ni v takové míře, že se pro něj stává vším, až v ní ztrácí svou osobnost, kterou tvaruje, aby vyhovovala masce. Zároveň dochází ke zjištění, že přetvářka je od něj v podstatě vyžadována, jelikož díky ní je u ostatních oblíbený a může si dovolit zajít

ve svém chování dál, je tedy v podstatě odměněn za své zdokonalené umění přetvařovat se. Nakonec dochází k tomu, že v této společnosti není jiného způsobu, jak přežít než se přetvářet²⁷. Činí tak všichni včetně dospělých. Lidé automaticky klamou a chtějí být klamáni. Tato společnost sice Józóa udivuje, znechucuje a nerozumí jí, rozhodne se však hrát podle jejích pravidel.

Jenom je pro mne obtížné pochopit lidi, kteří klamou jeden druhého, a přitom si žijí nad slunce jasněji, přímo zářně, a vypadají, jako by jejich sebedůvěra byla samozřejmá (Dazai, 1996, s. 222).

Józóovo chování koresponduje s výše popsanou teorií – jeho jednání je v rozporu s jeho reálnými pocity, v přeneseném slova smyslu přestrojuje své skutečné Já, a to za účelem dosažení nějakého cíle. A přestože na první pohled se může zdát, že jeho cíl je čistě sobecký a jeho postava by měla být považována za osobu s negativním charakterem, je zde maska ve skutečnosti prostředkem obrany před světem s cílem začlenit se do společností vytyčených měřítek. O tom, že si přetvářku uvědomuje a nejde tedy o její bezděčné použití, svědčí kromě jeho slov i fakt, že za její použití platí strachem z prozrazení, ačkoliv je to původně právě strach, co ho motivuje k nasazení přetvářky, který ho nutí nanášet další a další vrstvy masky.

V druhé části se hlavní hrdina kvůli škole stěhuje do velkoměsta. Strach cítí stále stejný, přestává se však trápit nad používáním masky, jelikož už neklame lidi, kteří jsou mu blízcí. Vytváření přetvářky je pro něj proto mnohem snazší a věří, že se mu konečně povedlo dosáhnout její dokonalosti, má pocit, že *se mi možná s konečnou platností podařilo skrýt své pravé já* (Dazai, 1996, s. 224).

O to větší ranou pro něj je odhalení jednoho ze spolužáků, kvůli němuž se ještě zevrubněji pustí do studia přetvářky, vytrvale pracuje na jejím zlepšování a využívá pro to různých prostředků. Jako chameleon lehce mění její povahu v závislosti na tom, před kým ji zrovna předvádí a pečlivě studuje výrazové prostředky jiných komiků, aby se stal tím nejlepším maskovaným klaunem.

Určité vysvobození pro něj představuje umění. V malířích vidí lidi nezávislé na mínění společnosti, tedy svobodné. Malování pro něj představuje jistou formu osvo-

²⁷ „Společnost. Měl jsem dojem, že pomalu ale jistě to všechno došlo i mně. Je to boj jedince s jedincem. [...] Tajemství společnosti spočívá totiž v tom, že moře lidí není společnost, že jsou to jedinci.“ (Dazai, 1996, s. 274)

bození od jeho vynucené a unavující přetvářky, od toho být neustále ve střehu. Rozhodne se tak nakreslit vlastní pravdivý obraz. Jeho samotného však zaskočí a znechutí pravda. Po dlouhé době totiž sám před sebou sňal přetvářku a našel trudnomyslného, pochmurného a melancholického člověka, zakrytého mnoha vrstvami neupřímného smíchu. Obraz před ostatními skryje a stejně tak opět ukryje i svou pravou osobnost. Bojí se přitom víc toho, že by ho společnost nepřijala takového, jaký doopravdy je, jak se skutečně vyobrazil, než že by jím opovrhovala nebo se mu vysmála.

V druhé polovině druhé části zápisků se hlavní hrdina ocitá v Tokiu na studiích. Tam zjišťuje, že jeho maska šaška už je v této společnosti nedostatečná, naopak na ni nemá žádný vliv. Dochází k poznání, že má téměř nulovou komunikační schopnost a nedokáže se začlenit do kolektivu. Většinu času proto tráví zavřený doma s knihami a malbami, které ho osvobozují. Jeho křehká osobnost je ještě více nalomena nedůvěrou v lidstvo, což ho uvrhuje do depresí a sklíčenosti. Józó má strach z barbarských skutků lidí, kterým by se mohl znelíbit, a proto ještě více upevňuje svoji přetvářku a zdráhá se vyrazit ven i jen na jídlo.

Zvratem v jeho životě je setkání se studentem malířství Horikim, jenž ho uvede do velkého světa plného alkoholu a placených společnic. Horiki sám se projevuje jakožto zkušený nositel přetvářky. V jeho případě se také jedná jednoznačně o masku, nasazovanou však za účelem dosažení vlastních sobeckých cílů. Pomocí svého sebevědomí a přesvědčivých lží rychle získává vliv nad vystrašeným Józóem a pomáhá mu utopit strach z ostatních lidí a lží v alkoholu.

Na své přetvářce si dává Masao Horiki obzvláště záležet, už jen samotným zjevem se stylizuje do vzdělaného učence znalého posledních trendů²⁸. Snaží se vyvolat dojem mistra-učitele, čemuž přizpůsobuje svůj vzhled, chování i mluvu²⁹.

Díky svému oblečení platí od prvního pohledu za elegantního, sebevědomého mladého muže stylizovaného do masky světáka. Přestože se projevuje jako znalec velkoměstského nočního života, umění a filozofie s vysokým společenským postavením, jde jen o propracovanou masku, jíž se snaží zakrýt svůj skutečný nuzný původ. Jeho dokonalý oblek, vzhled i mluva mají totiž skrýt fakt, že pochází z chudé rodiny. Horiki je natolik traumatizován svým skutečným rodinným zázemím, že má neustálou potřebu vyvyšovat se nad ostatní a pečlivou přetvářkou zamaskovat komplex méněcennosti;

²⁸ Na velmi podobnou postavu narážíme v románu *Sansiró* od Nacume Sósekiho, konkrétně se jedná o vedlejší postavu světáka Jódžiróa.

²⁹ „[...] [V] dokonale padnoucím obleku, vázance prozrazující střízlivý vkus a s napomádovanými vlasy rozdělenými přesně uprostřed pěšinkou.“ (Dzai, 1996, s. 235)

dokonce i jeho sebevědomí je pouze hrané. Aby ještě více vyzdvihl svou společenskou nadřazenost, chová se k lidem ze stejné sociální vrstvy opovrživě. Příkladem je třeba návštěva kavárny, v níž pracuje Cuneko, první z Józových lásek³⁰. Servírku, již ještě před chvílí líbal, s opovržením odhazuje a ponižuje, jen aby dokázal, že má na víc, ačkoli společensky stojí na podobné úrovni.

Józó ho považuje za stejného šaška, jakým je on sám, a prohlíží první vrstvy masky, kterou Horiki nosí. Nachází v nich podobnost, která mu imponuje (avšak i o té později zjišťuje, že byla jen hraná). Zatímco Józó hraje šaška záměrně, Horiki se jím podle něj stává nevědomky. Stane se tak jeho přítelem, nicméně i v tom se do jisté míry přetvařuje, jelikož se s ním přátelí, jen aby nebyl sám a měl nějakého důvěrníka a přítele. Ve skutečnosti jím pohrdá a stydí se za něj.

Přesto jeho masku neodhalí hned; dokud má sám svou určitou nevinnost a zbytky víry v lidi, považuje ho dokonce za dobrého člověka, u něhož by mohl najít útočiště. Jakmile na sebe bere Horiki masku šaška, nemusí ji nasazovat Józó a po jeho boku ztrácí díky alkoholu strach i úzkost z lidí. Přesto v něm nevidí nic jiného než prázdnou nádobu.

Největší šok Horiki kvůli své masce prožívá, když k němu Józó, poté, co uteče od Platejse, přijde hledat přístřeší a odhalí celou pravdu, čímž ho připravuje o tvář i masku, kterou si tak dlouho střežil. Horiki ho odmítne a označí ho za zločince a zbabělce. Sám se však považuje za dobrého člověka, přetvařuje se tedy i sám před sebou. Staví se tak do kontrastu k Józóovi, jehož považuje za zločince a nad něhož se povyšuje³¹.

Jelikož Józó není schopen běžných lidských emocí, veškeré jeho jednání je hnané hluboko zakořeněným strachem. Tuto skutečnost nejen sám přiznává, ale projevuje se i ve střetu s postavou Cuneko, servírkou, u níž na okamžik nalezne štěstí a shodí masku, než si ji zase nasadí a jejich smutek je donutí spáchat sebevraždu. Ta má pro Józóa dalekosáhlé následky. Při následném výslechu na policii, jelikož pokus o sebevraždu přežil jako jediný, využívá přetvářky za nemocného zamilovaného nešťastníka, aby s ním nakládali lépe a on se vyhnul možnému trestu.

Třetí část začíná následným jednáním Józóova patrona Platejse a rodiny, z nichž je jasně cítit rezervovanost a snaha utajit mladíkovu společensky nepřijatelné chování. Činy patrona jsou pro hlavní postavu, zmatenou lidským jednáním, nepochopitelné,

³⁰ „[...] Já se přece nebudu zahazovat s takovou chudinkou [...].“ (Dazai, 1996, s. 251)

³¹ „ANTO ke zločinu je dobro. Dobrý občan, zkrátka někdo, jako jsem já.“ (Dazai, 1996, s. 285)

a dostává se tak do ještě větších potíží. Schází zde pochopení na straně Józóa i patrona a snaha pomoci společensky neobratnému člověku, jakým Józó bezesporu je. Po příchodu do Platejsova domu ztrácí Józó zájem přetvařovat se, příliš ho to zmáhá, a snaží se proto jen projevovat co nejméně a utlumit svou osobnost, sám sebe označuje za příživníka.

Platejs je zde prototypem malého člověka. Dokud se schází s Józóovým otcem, nasazuje masku loajálního, podlézavého člověka, který se s radostí ujme péče o jeho syna, jen aby získal jeho co největší přízeň. Vůči Józóovi samotnému však nasazuje zcela jiný postoj, povyšuje se nad něj, snaží se stylizovat do role blahosklonného dobrodince a mravokárce. Záměrně se snaží vše vykládat tak, jako by byl jediný, kdo chce hlavnímu hrdinovi pomoci, přestože z domova přišla zpráva, že vrátí-li se Józó do školy, vše se urovná. Z patronova složitého vysvětlení situace, to však Józó nepozná a cítí se být všemi odsouzen a odmítnut jako přítěž společnosti a rozhodne se raději uprchnout. Jde však jen o špatně pochopené náznaky zabalené do množství zbytečných slov a zdvořilostí, o nevycítění záměru komunikačního partnera. Józó cítí nutkání utéci, přičemž poprvé řádně nahlíží pod Horikiho pečlivě sřeženou masku³².

Ani předtím neměl Józó Horikiho za dobrého člověka, při návštěvě jeho domu však přichází o poslední iluze. Teprve tehdy nahlíží za jeho pečlivě udržovanou masku vzdělance a všeznalého umělce a odhaluje jeho pravou povahu, tendenci lhát, podvádět a zneužívat ostatní, povyšovat se nad ně, aby se zbavil pachutě svého nuzného původu. Jeho „kamarád“ rozhodně nemá v úmyslu mu pomoci, jelikož by z toho neměl žádný prospěch. Naopak, příchod Józóa vnímá jako vpád do svého soukromí a odhalení pravdy o své chudobě jako napadení. Marně se snaží zastřít svou chudobu přehnanou zdvořilostí a manýry, především před svou matkou, na niž se snaží zapůsobit jako oddaný syn a dobrý hostitel, ačkoli Józóovi dává jasně najevo, že není vítaným hostem³³. Teprve zde Józó plně poznává Horikiko odmaskovanou lakotu, ješitnost a egoismus.

Ze svízelné situace ho zachraňuje Šizuko, starší dáma s dcerou, která ho u sebe ubytuje, živí ho a později mu najde práci. U ní se však také utvrzuje v tom, že lidé už věří víc jeho masce než jemu samotnému. To zanechává ránu na jeho lidskosti a Józó postupně ztrácí chuť do života.

³² „Ten den mi Horiki ukázal svou tvář velkoměstského člověka v novém světle. Bylo to, lidově řečeno, všiváctví. Chladný, mazaný egoismus, na nějž jsem já, venkovský balík, jen zděšeně zíral.“ (Dazai, 1996, s. 265)

³³ „Pokud šlo o věci ve vlastním domě, neoželel by Horiki zřejmě ani nitku z polštáře a vůbec mu nebylo stydno měřit mě ostrým pohledem a napomínat mě. Přitom, když se to tak vezme, neutrpěl Horiki během naší známosti v ničem jedinou ztrátu.“ (Dazai, 1996, s. 265)

Józó je čím dál zoufalejší, každá snaha o pochopení lidí a přiblížení se k nim končí nezdarem a zradou jeho těžko nabyté důvěry³⁴. Snaží se proto uzavřít ve vlastní masce, v níž kdysi viděl bezpečí. Na druhou stranu je unavený z jejího neustálého nošení a touží pochopit člověka jako takového, protože věří, že potom by došel klidu. Společnost jako taková pro něj představuje prolhaného neuchopitelného nepřítele, jemuž se Józó, považovaný za zločince, nemůže bránit. Upíná se proto k Šizučině dceři Šigeko, malému dítěti, jelikož si myslí, že nezná věci jako jsou lži a přetvářka a může mu tedy důvěřovat. Když ale zjistí, že dokonce i ona je schopna přetvářky, začne pro něj také představovat zrádce. Oslovuje ho „otče“, ve skutečnosti si však přeje mít svého biologického otce. To a opětovný návrat Horikiho, který se mu předtím vyhýbal, ho uvrhne zpět do víru alkoholu.

Józó se opět začne naplno přetvařovat, a to i před Horikim. Sice si je plně vědom jeho masky, nicméně je ochoten hrát roli jeho přítele, jelikož nikoho jiného takto blízkého nemá. Jejich přátelství je ale plné přetvářky. Přestože jsou spolu, navzájem sebou opovrhují, Józó v Horikim vidí *zkrachovalce, namyšleného egoistu, floutka, lháře a podvodníka* (Dazai, 1996, s. 272), Horiki ho zase jen využívá a považuje ho *za zločince, nestoudníka, ubožáka a hlupáka* (tamtéž), nad něhož se povyšuje kvůli jeho minulosti, pomyslné slabosti i útěku po neúspěšném pokusu o sebevraždu. Stylizuje se do role Józóova životního mentora a dobrodince, který se mu snaží ukázat správnou cestu, přitom si tím jen posiluje své ego a využívá ho. Navzájem k sobě cítí odpor, zároveň ani jeden nespustí masku, aby dal opovržení nad tím druhým najevo, a oba se tak tváří jako přátelé a snad si tak spolu i doopravdy rozumí.

Kvůli deziluzi z Šigeko a Horikiho špatnému vlivu Józó ztrácí chuť hrát si na klauna, zahazuje svou veselou masku a místo ní propadá depresím a alkoholu, pod přetvářkou se tak začíná projevovat zoufalý člověk. V této podobě je však ostatními odmítnut, cítí odpor k vlastní osobě a propadá se na ještě větší dno. Nakonec se od Šizuko s Šigeko rozhodne utéct, aby jim nebránil ve štěstí a nemusel se vypořádat s pravdou. Aby v Tokiu přežil sám a bez pomoci Horikiho či kohokoliv jiného, snaží se pochopit podstatu společnosti.

Díky tomuto uvědomění se částečně zbavuje strachu ze společnosti, nikoliv však z člověka. Ten tlumí alkoholem a přetvářkou. Snaží se ze sebe dělat veselého

³⁴ „Bože, dej mi chladnou vůli, dej mi poznat pravou povahu ‚člověka‘! Což není hřích, utlačuje-li jeden druhého?! Přilož na moji tvář škrabošku hněvu!“ (Dazai, 1996, s. 269–270)

a společenského člověka. Díky tomu má další přístup k alkoholu, který smazává hranici mezi tím, kým předstírá, že je a kým je doopravdy.

Vysvobozením z pekla dna společnosti, kam se propadl, mu má být mladá a nezkažená dívka Jošiko, jedna z mála postav tohoto díla, která nepoužívá žádnou přetvářku. Její nevinnost a svatba s ní má pro Józóa znamenat nový začátek; ten pro něj ale končí ve chvíli, kdy je jeho žena znásilněna. Jakmile získá pochybnosti o její nevinnosti a ryzí čistotě, propadá alkoholismu a začíná se vzdávat lidskosti. Opětovný propad na dno vyústí v další neúspěšný pokus o sebevraždu. Když k němu tentokrát přijde Platejs, dokáže již rozeznat jeho přetvářku, stejně jako masky jiných lidí, a při předávání peněz, jež mu poslali z domu, s ním hraje hru na bodrého starostlivého mentora a kajícího vděčného zločince.

Začíná se považovat za zvrhlého, a tedy společností vyloučeného. Stává se narkomanem a opouští poslední zbytky své lidskosti. Drogy tlumí jeho existenční nejistotu lépe než přetvářka, již dosud využíval. Jakmile je hrdina jen prázdnou slupkou připravenou zabít se, přichází největší zrada ze všech. Jeho nejbližší, včetně věrné Jošiko, ho nechávají umístit do ústavu pro duševně choré, a Józó se tak v podstatě stává obětí všech, kterým se kdy rozhodl věřit a kteří ho paradoxně dovedli až na samé dno – Horikiho, který ho svedl na scestí, lakomého a úskočného Platejse i slepě důvěřivé Jošiko.

Všichni si před ním naposledy nasazují masku, aby vše proběhlo bez problémů; Horiki hraje usměvavého, veselého člověka, přívětivého přítele, který je ve skutečnosti podlým ničemou, Platejs se snaží působit milosrdným, uklidňujícím dojmem. Pouze Jošiko setrvává ve své dětské čisté naivitě a zcela upřímně mu nabídne poslední injekce s morfiem, které stále ještě považuje za lék. Tehdy je hrdina poprvé schopen bez strachu odmítnout.

Józó, ač se považuje za zvrhlého a vyloučeného, cítí, že jeho jediným proviněním bylo v podstatě to, že nebyl schopen klást odpor a odmítnout něco ostatním. To se stalo jeho největším zločinem, a nakonec i trestem, před nímž mu ani ochrana přetvářky nepomohla. Společnost si ho ve výsledku přece jen označila jako zločince, zatracence a šilence a s touto rolí je nucen žít až do smrti, ať už nasadí jakoukoliv masku.

Během jeho pobytu v ústavu přichází zpráva o smrti jeho otce. S ní jako by přišel i o poslední zbytky jakýchkoliv pocitů a lidskosti, propadá letargii a zbývá z něj jen stín člověka unaveného těžkostmi života i nepřetržitým přetvařováním. Zklamán společností a zrazen svými nejbližšími je z ústavu odeslán na chalupu na samotě, kde má v ústraní dožít. Ocitá se tak daleko od společnosti, která nejenže byla v podstatě příči-

nou jeho neštěstí a selhání, ale navíc ho odsoudila za vše, co provedl ve snaze se jí nějak přizpůsobit. Teprve na místě vzdáleném všem ostatním může Józó konečně v klidu sejmout všechny své masky a být sám sebou; z jeho původního já však už nic nezbylo³⁵. Svou osobnost již dávno ztratil pod vlivem alkoholu, drog a neustálého přetvařování. To vše se projeví na fotografiích zmíněných na začátku.

Za charakteristické pro toto dílo, stejně jako pro mnoho ostatních, jež vzešly z Dazaiova pera, považuji přehánění a sarkasmus. Dazai staví do kontrastu přehnanou lítost a vinu hlavní postavy s vinou postav vedlejších, aby dal lépe vyniknout svým myšlenkám a tomu, kdo je v tomto příběhu vlastně negativním faktorem.

Józó, od raného věku zmítaný strachem ze sporu, k němuž by mohlo dojít, pokud by snad někomu odporoval, následného hněvu i zármutku, se lehce podřizuje ostatním, se vším beze slova souhlasí a nasazuje takovou masku, jaká je od něj zrovna v konkrétní situaci vyžadována, jen aby nemusel nikomu odporovat nebo se nedotkl něčích citů. To nevyhnutelně ústí v neschopnost komukoliv cokoliv odepřít a obhájit si své rozhodnutí; chybu automaticky hledá sám v sobě, nikdy v druhých. Jakmile však skryje své pocity za cíleně připravenou přetvářkou, dokáže se zklidnit.

Sám sebe považuje za zločince a podvodníka, nicméně nezná lepší způsob, jak se svého strachu zbavit a přiblížit se ostatním. Ve skutečnosti ale nikomu neubližuje, pouze lidi baví. Avšak sám si nedokáže uvědomit ani to. Čím více pozoruje své okolí a jeho přístup a chování, tím více si je vědom své odlišnosti. Přitom stejně jasně vnímá, že jak on, tak i jeho okolí používá klam a přetvářku. Obviňuje společnost z využívání přetvářky a klamu, kvůli nimž má strach jednat s ostatními. Využívá proto stejných zbraní, aby strach alespoň dočasně potlačil. Jelikož se ale poměrně rychle dostává strach z odhalení masky, dostává se do bludného kruhu. Mistrným uživatelem přetvářky je Horiki. Právě pod jeho vlivem se Józó zadlužuje a pod tíhou zhýralosti a alkoholismu ztrácí sama sebe i svou lidskost.

Domnívám se, že především koncem, kdy hlavního hrdinu zrazují jeho nejbližší, Dazai naznačuje, že upřímný člověk nemá ve světě šanci, musí se přetvařovat, podvádět a hrát společností stanovenou hru. Józó se sice považuje za někoho, kdo jako člověk selhal, mohla za to však především jeho víra v lidskou upřímnost, ne jeho povahové rysy, které považoval za špatné. Dazai tak obviňuje ty, kteří se přetvařují a využívají druhé, aby dosáhli svých cílů.

³⁵ „Teď už pro mě neexistuje štěstí ani neštěstí. Všechno jen tak mijí. To jediné mi v takzvaném lidském světě, v němž jsem doposud prožil peklou muka, připadalo jako pravda.“ (Dazai, 1996, s. 301)

Je to zrada, co přetvoří společensky neobratné dítě v lidskou trosku, jež pozbyla jakýchkoliv citů či lidskosti samé. A přestože hrdina se v románu otevřeně přiznává k používání lži a přetvářky, je to jen proto, že společnost od něj takové chování vyžaduje a on nemá jinou možnost, jak v tomto světě přežít. Nakonec je nejvíc oklamán právě on sám.

3.2 Vzpomínky

V této části rozboru se budu věnovat dílu *Vzpomínky*³⁶. To pochází z období počátků Dazaiovy tvorby, v době jeho vzniku pracoval na dílech jako *Rešša* (列車, Vlák) a dalších, které se dostaly do sbírky *Bannen* (晩年, Poslední léta). Dílo jsem zvolila především proto, že se datuje k počátkům Dazaiovy literární kariéry, zatímco *Selhání* stojí až na jejím konci. Vzpomínky představují počátek stylu pro něj příznačného – románu v ich-formě s autobiografickými prvky. Ten se mu podařilo nejvíce zdokonalit právě v *Selhání* (Lyons, 1985, s. 190).

Dílo se dělí na tři kapitoly zachycující spíše útržkovité vzpomínky než celistvé vyprávění. Z toho důvodu se ve svém výkladu zaměřuji především na konkrétní výskyty přetvářky a okolnosti jejího vzniku. Román se zaměřuje na postavu s autobiografickými rysy samotného spisovatele, jakou můžeme vidět i v mnoha jeho dalších dílech. S mnoha z nich má společnou i strukturu. Dlouhý úvod, zabírající více než polovinu celého příběhu, v němž vytyčuje téma, blíže ho přibližuje a nastiňuje vnější okolnosti, a relativně krátkou hlavní část zahrnující určitý střet, velmi často se společností, doprovázený nečekaným zhodnocením celého dění či hlavní zápletky, jíž příběhově často předchází psychické zhroucení hlavní postavy³⁷ (Lyons, 1985, s. 79; Dazai, 1996, s. 327).

Vzpomínky jsou částečně fiktivním záznamem Dazaiova dětství. Téměř s kronikářskou přesností zaznamenává životní události, aniž by se prvoplánově zabýval bojem člověka proti osudu nebo společnosti a dalšími fenomény, na něž v jeho díle můžeme narazit. Ty můžeme vnímat především díky jeho dokonalé pozorovací schopnosti. Kvůli jeho inklinaci k nadsázce a ironii musíme vnímat rozdíl mezi Šúdzim Cušimou, reálným člověkem, a Osamuem Dazaiem, v tomto případě hlavní postavou románu

³⁶ Píše od roku 1932, v roce 1933 vycházely na pokračování v časopisu *Kaihjó* (Mořský panter), poprvé uceleně vydáno ve sbírce *Bannen* (Poslední léta) v roce 1936 (Lyons, 1985, s. 189; Dazai, 1996, s. 317).

³⁷ Velmi podobný model můžeme vnímat například i u *Selhání*.

*Vzpomínky*³⁸. Příběh nás seznamuje s další osamělou, odmítnutou postavou plnou nejistoty a strachu, které se snaží překonat pomocí lži a přetváření.

První kapitola se zabývá Osamuovým dětstvím zhruba od tří let, zasvěcuje nás do jeho rodinného zázemí a představuje nám jeho osobnost. Osamu má důvěrný vztah s tetou a služebnou Take, na něž se upíná, oproti tomu rodiče pro něj představují téměř cizince, jejichž tváře si ani nevybavuje. Obě ženy, k nimž se tolik váže, ho však v pozdějším věku opouští, což mohlo zapříčinit jeho potřebu pozornosti a lásky ostatních, která je jednou z prvotních motivací pro přetvářku. Tu v první části používá hlavně proto, aby dostal roli vzorného syna a studenta. V následujícím úryvku můžeme jasně vypozerovat motiv přetvářky i její výše zmiňovanou příčinu. Jakožto prostředek k její realizaci používal v již raném věku lež.

Dával jsem si záležet, abych v nich [slohových pracích] sám sebe vylíčil jako líbezného, hodného dítěte. Podaří-li se to, všichni mě budou neustále vychvalovat. Moje slohové úlohy však byly pouhými plagiáty. [...] V celém povídání není jediné slovo pravdivé (Dazai, 1996, s. 11–12).

Vzhledem ke způsobu využití přetvářky a popisu situace se nemůže jednat o *honno* a *tatema*, jelikož neodpovídá jejich definici (viz kapitola 1.1). Svou povahou zcela spadá pod přetvářku. Když Osamu použije pravdu, nesetká se s takovým úspěchem, jak dokládá další úryvek. Místo toho mu tak učitelé naznačí, že je výhodnější se přetvařovat a používat lež, aby vyhověl požadavkům společnosti na představu vzorného studenta, do něž se stylizuje.

Pokud jsem ale do slohové úlohy napsal pravdu, dopadlo to vždycky špatně (Dazai, 1996, s. 12).

Když pak jako dítě napíše, že v případě války by se skryl v horách i s panem učitelem, a nadhodí myšlenku rovnocennosti, jelikož „*pan učitel je člověk, i já jsem tedy člověk, strach z válčení máme oba stejný*“ (tamtéž) překročí nejen společenskou, ale i ideologicky nastavenou hranici. Už jen poznámka o tom, že v době války by utekl a nebojoval za svou zemi, byla skandální, tím spíše se učitelům nelíbí část

³⁸ Kvůli shodě jmen autora a hlavní postavy tohoto díla budu hlavní postavu označovat křestním jménem, tedy Osamu, a autora příjmením, tedy Dazai.

o rovnocenném postavení všech lidí. Obojí se stane předmětem dalšího vyšetřování jeho osoby. Kvůli slohové práci ho totiž vyslýchá ředitel se zástupcem. Záchranou se mu opět stane přetvářka. Stylizuje se do role zvědavého studenta, který chtěl jen zjistit, jaký dopad by taková práce měla. Ředitel lži uvěří a vyšetřování kolem něj ustane.

Na rozdíl od *Selhání*, kde je přetvářka používána primárně jako ochrana před nepochopením vnějšího světa, ve *Vzpomínkách* funguje i jako prostředek kompenzace komunikace, což se Osamuovi později stane i překážkou. Případy, kdy lidé přetvářkou nahrazují komunikační zručnost, jsou celkem časté (viz kapitola 2. Přetvářka). Stejným způsobem je využita i v následujícím úryvku.

Můj otec byl neobyčejně zaneprázdněný, doma se téměř nezdržoval. [...] Báť jsem se ho. Toužil jsem mít jeho plnicí pero, ale nedokázal jsem své přání vyslovit. O samotě jsem se trápil nejrůznějším vymyšlením, až nakonec jsem si jednou večer vlezl do lůžka, zavřel oči a předstíral, že mluvím ze spánku. „Plnicí pero, plnicí pero,“ volal jsem přidušeně k otci (Dazai, 1996, s. 13).

Jeho strategie se však nesetká s úspěchem. Strach z komunikace s otcem ho dožene až k předstírání. To způsobila především skutečnost, že otec mu je cizí a v podstatě se nikdy nedostal do Osamuova okruhu lidí, jimž by bezmezně věřil. Osamu používá tedy k překonání hrůzy z komunikace raději přetvářku a různé lži. Stejně odtažitý vztah má i se svou matkou. Kvůli časté absenci rodičů v jeho životě si k nim nikdy nevytvořil žádnou pevnější vazbu, což je příčinou toho, že v budoucnu hledá nějaký pevný svazek, což se mu kvůli introvertní povaze nedaří.

S rodinou má velmi komplikovaný vztah. Kromě odtažitosti vůči otci a matce si moc nerozumí ani se svými bratry, s nimiž je rodiči často kriticky srovnáván, což se podepisuje na jeho sebevědomí. Svě pravé Já tak před rodinou často zastírá. Obzvláště kriticky na něj hledí především jeho babička. To ústí ve strach z upřímného projevu. Vzhledem k tomu, že právě rodina by pro nás měla představovat naše nejbližší *uči*, tedy lidi, před nimiž bychom neměli mít sebemenší obavy projevit *honne*, považují tyto pokřivené vztahy za další z Osamuových důvodů přetvářky. Tou se nejen chrání, slouží mu také jako kompenzace pocitu méněcennosti, jehož nabývá pod kritickým drobnohledem svých nejbližších³⁹.

³⁹ „Šviháka jsem však dělal jen v ústraní, abych nevzbudil pozornost. Vždyť doma všichni říkali, že ze všech hochů vypadám já zdaleka nejhůř a určitě by se mi vysmáli, kdyby se jim doneslo, jak se venku

Maska se pro něj tedy stává ochranou. I tato postava se projevuje jako slabá osobnost, nechává se snadno ovládat ostatními a tím, co říkají. Především na ty špatné či nepatrné zmínky musí neustále myslet a nemilosrdně nahlodávají její sebevědomí, až je přesvědčena, že ve společnosti nemá místo. Přetvářením se se potom zoufale snaží dokázat, že má své místo a patří mezi silné jedince.

Výrazným motivem celé první kapitoly je smutek spojený s osamělostí a vnitřní prázdnotou. Tu působí právě špatné vztahy v rodině. Únikem se Osamuovi stává umění, poprvé ve formě divadelní. Osamua uchvacují frašky *kjógen*⁴⁰ i divadlo *kabuki*⁴¹ a rozhoduje se sám vytvořit s dalšími dětmi inscenaci. V roli režiséra i dramaturga může konečně být sám sebou. Radost mu však opět zkazí babička, která ho štiplavou poznámkou uvrhne do letargie a pocitu osamělosti a nicotnosti, v němž musí radost z inscenací spíše předstírat, než aby ji řádně prožíval jako předtím. Osamuova postava je tedy psychicky velmi křehká a ovlivnitelná.

Záchranu před kritikou nachází Osamu v křehkém spojení se starším bratrem, kterému se zbytek rodiny pro jeho tvář směje stejně jako jemu. Své další tři bratry naopak rád nemá, především protože je s nimi rodiči často srovnáván, a cítí se tak pod neustálým tlakem, z něhož ho nedokáže vysvobodit ani jeho maska vzorného studenta. Mnohem bližší vztah má ke svým sestrám, což je důvod, proč později tak často hledá útěchu u žen a vnímá nutkavou potřebu vytvořit si s nějakou ideální vztah, jaký postrádal v případě matky a jakého se mu naopak dostávalo ve vztahu k sestrám, tetě a Take. Na konci základní školy mu zemře prababička. Osamu se tak poprvé setkává se smrtí, jež se stává dalším z mnoha jeho strachů a utkvělých představ, které ho provázejí životem.

Na smíšené škole se projevuje Osamuova snaha manipulovat okolím skrze přetvářku⁴². Jeho přesně mířené lži mu zajišťují statut výborného studenta a dobrého syna, po němž toužil. Ve své masce je oblíbený mezi učiteli i spolužáky a dostává se mu po-

kasám. Takový chudinka. Naopak, dělal jsem, že mě oblečení nezajímá, a do jisté míry se mi, jak doufám, podařilo okolí oklamat“ (Dazai, 1996, s. 14).

⁴⁰ Forma tradičního japonského divadla, fraška. Jedná se o krátkou jednoaktovku o několika obrazech se dvěma postavami hlavními a minimem vedlejších. Vyznačuje se výraznými, až přehrávanými, gesty, vtipným dialogem, minimem rekvizit, stylizovaným pohybem a mimikou (Švarcová, 2005, s. 202)

⁴¹ Forma tradičního japonského divadla. Vyznačuje se výrazným líčením herců, okázalými kostýmy, dramatickými gesty, scénickými efekty a tradičním hudebním doprovodem (Švarcová, 2005, s. 187).

⁴² „Nijak zvlášť jsem po střední škole netoužil. Ve slohové práci jsem se však přece zmínil, jak lituji, že mám křehké zdraví. Tím jsem posílil soucit učitelů“ (Dazai, 1996, s. 20).

zornosti i místa ve společnosti, jaké chtěl. Stala se tak pro něj prostředkem manipulace s ostatními.

Smíšená škola v něm zvyšuje nedávno probuzený sexuální pud. Ten se zde poprvé projevuje výrazněji a motivuje jeho jednání. Stává se další příčinou nasazení masky, především proto, aby před ostatními skryl své pocity. Svou roli nicméně hraje i jistá bezradnost, chybí mu totiž vzor, od něhož by odpozoval, jak podobné vztahy navazovat. Osamuovi navíc schází komunikační dovednost, díky níž by byl schopen navázat s objekty své touhy smysluplný vztah⁴³.

Tváří se chladně, snaží se vytvořit iluzi dospělosti a vyvolat představu, že sexuální pud na něj nijak nepůsobí. Usiluje o iluzi zkušeného sebevědomého muže, jelikož skutečné sebevědomí ztrácí kvůli fyzickému vzhledu, konkrétně zvýšenému výskytu akné.

První kapitola končí úmrtím otce a složením přijímacích zkoušek na střední školu. Poprvé zažívá, že mu lítost přináší nějaké výhody. To ho utvrzuje v tom, že podobné události a okolnosti navozené vhodným jednáním by pro něj mohly znamenat ještě větší přínos.

Druhá kapitola se zaměřuje na Osamuův středoškolský život. Přestože prostředí střední školy má zpočátku rád, hlavně protože se zbavil tísnivého ovzduší, jaké vnímal doma, výuka ho nudí a má problémy s učiteli. Ty vyplývají především z jeho „drzého“ chování. Osamu samozřejmě chybu nevnímá na své straně, považuje své chování za přirozené. Tyto projevy jsou však společensky nepřijatelné. Lze se domnívat, že kvůli samostatnému životu bez kritického dohledu rodiny Osamu přestal věnovat tolik pozornosti pečlivě udržované přetvářce a choval se až příliš uvolněně a přirozeně. Sdělení od spolužáka, že se skutečně chová nevhodně, je pro něj ponížením a deziluzí. Toto ponížení se pro něj stává další motivací změnit svou osobnost a opět nasadit na krátkou dobu zahozenou masku⁴⁴.

Vyhlašuje tedy válku dospělým a získává motivaci stát se silným jedincem, který už se nikdy neseťká s ponížením. Ostatní tak pomyslně staví proti sobě a bere na sebe roli osamělého bojovníka, jehož jediným cílem je úspěch, pro nějž je schopen obětovat cokoli. Teprve úspěšné ukončení pololetí ho zbavuje tísnivého strachu a je připraven

⁴³ „Vší silou jsem musel potlačovat své divoké touhy, a tak jsem byl vůči dívkám silně prudérní“ (Dazai, 1996, s. 21).

⁴⁴ „Byl jsem okvětní lístek, který se chystá odpadnout. Sebenepatrnější závan větru mě rozechvěl. Každý malicherný posměšek jsem prožíval ve smrtelných mukách. Připadalo mi, že se každou chvíli musím vyšvihnout a háje svou slávu hrdiny nemohl jsem přece odpustit dospělým, jestliže mě ponižovali“ (Dazai, 1996, s. 24).

vrátit se ze školy domů a s nadsázkou podat svědectví o svých skvělých výkonech. Touto stylizací se snaží na sebe upoutat pozornost a získat si obdiv rodiny, jímž by vykompenzoval někdejší ponižování a hanbu.

Po návratu na školu vzrůstá jeho zájem o literaturu. Také se začíná ještě více věnovat svému zevnějšku. Aby získal líbivý vzhled, jenž by mu pomohl v lepším dosažení cílů, zvýšil jeho oblíbenost mezi ostatními a zbavil ho nepříjemného pocitu ošklivosti, jež mu byla od dětství předhazována, začíná sportovat. Až marnivě se zabývá svým vzhledem a před zrcadlem trénuje různé výrazy, které pak ve vhodných situacích využívá, aby v lidech vyvolal určitou reakci.

V šestnácti letech prožívá opětovně silně sexuální touhu, nicméně není schopen ji nijak vyjádřit. Kvůli pocitu zranitelnosti se obrňuje maskou, která mu ve výsledku zabraňuje ve smysluplném projevu citů⁴⁵.

Přetvářka zde funguje jako prostředek ochrany. Jde o introvertního mladíka a vzhledem k jeho rodinném zázemí lze odvodit, že má kolem sebe pouze velmi malou skupinku, již by mohl považovat za *uči*. Je tedy logické, že se v jeho chování kromě přetvářky na základě předchozích zkušeností do velké míry projevuje *tatema*. Jistá míra přetvářky a promyšleného chování, jež by mu mělo pomoci k větší efektivitě jeho činů, Osamuovi paradoxně brání v navázání vztahu, po němž touží a jež od malička postrádá⁴⁶.

Osamu si je vědom, že jeho posedlost vlastním obrazem a tím, jak zrovna v danou chvíli může působit na okolí, je hlavní překážkou v navázání normálního svazku, nedokáže se jí však zbavit. Je téměř neustále ve střehu, aby se ujistil, že působí správným dojmem a nikdo nemůže pochybovat o jeho dokonalé osobnosti⁴⁷.

Osamu si je tedy velmi dobře vědom drobnohledu společnosti, která ho tlačí k určitému projevu, jež považuje za vhodný a na nějž si musí dávat neustále pozor. Pod patrným tlakem se společnosti snaží přizpůsobit, a to mu nedovoluje být sám sebou,

⁴⁵ „Měl jsem pyšné srdce, proto mi ani nepřišlo na mysl, abych se druhým svěřoval. Ani kvůli malému spolužákovi jsem se už ze zvyku příliš nenamáhal otevřít pusou a k hubené studentce z vedlejšího domu, jejíž přítomnost jsem si ve stejné době rovněž uvědomoval, jsem se choval opovrzhlivě. Když jsme se potkali na ulici, většinou jsem odvrátil tvář“ (Dazai, 1996, s. 30).

⁴⁶ „Byl jsem si jist, že se na mne od vrátek sousedního domu dívá děvče v bílé noční košili, ale natočil jsem se k ní jen profilem a dál jsem upřeně hleděl do ohně. Napadlo mě totiž, že v záplavě rudé záře se můj profil určitě krásně leskne. Podobné starosti pak způsobily, že jsem nedokázal nijak pokročit v navázaném spojení ani s malým spolužákem, ani s hubenou studentkou“ (Dazai, 1996, s. 30).

⁴⁷ „Předtím jsem nikdy neokusil chvílku naprostého odpoutání od myšlenek. Stále jsem zaujímal nějaké pózy s pocitem, že se zezadu někdo dívá. [...] Při každém bytí sebenepatrnějším projevem doléhal ke mně zprava i zleva komentář – „on je v rozpacích, prohlíží si dlaně,“ nebo – „on si šeptal a škrábal se za uchem“. Proto jsem se nedovedl chovat ani pohotově, ani nenuceně“ (Dazai, 1996, s. 31).

projevit svou individualitu. Přizpůsobuje se právě skrze přetváření se. To ho zároveň zbavuje strachu z ponížení, vyloučení či ztráty tváře. Na rozdíl od hlavních protagonistů *Selhání* je však ještě schopen rozeznat, co je jeho skutečná osobnost a co ta vytvořená. Čím starší ale je a čím déle masku využívá, tím méně je tato hranice zřetelná a Osamu dochází k poznání, že její neustálé používání ho vnitřně vyprazdňuje. Východiskem z tohoto zoufalství je Osamuovi literární tvorba⁴⁸.

Proti jeho snu stát se spisovatelem se ale postaví jeho starší bratr, který se obává o Osamuovu budoucnost a školní prospěch. Ten by však hlavní protagonista nikdy nezanedbal, jelikož ho využívá jako součást své přetvářky, role dokonalého studenta. Prospěch je zároveň jedinou možností, jak na sebe upozornit, aniž by budil nevíтанou pozornost a porušoval zavedené konvence⁴⁹.

Osamu, přestože na jednu stranu touží zapadnout a stát se řádným členem společnosti, má v sobě i ambice vyniknout. Ty mohou mít původ v utlačované pozici v rodině, kdy jako prostřední dítě s nadanými staršími i mladšími bratry býval často zařazován mezi průměr a jediná věc, pro kterou si ho cenili, byla výrazná inteligence. Usilovně se tedy snaží přizpůsobit roli génia.

V závěru druhé kapitoly, se Osamu stává mistrem přetvářky, jenž dokáže změnit pohled lidí na sebe tak, aby ho viděli jen v tom nejlepším světle. Sám si svou moc samozřejmě uvědomuje⁵⁰.

Jeho zvýšená potřeba zapůsobit na své okolí, především pak spolužáky, může plynout z vyhocení kritiky doma. Tam ho kritizují především kvůli vzhledu a akné. Nedostatek citu a uznání si tak kompenzuje svou idealizovanou osobností, jíž předvádí ve škole. Vyhocuje se i jeho vnímání lidí⁵¹. Na konci druhé kapitoly se zamilovává do služebné Mijo.

Třetí kapitola se zaměřuje právě na Mijo a Osamuovy snahy získat si její přízeň a vyznání. Lež a faleš se stává pro hlavního protagonistu čím dál přirozenějším prostředkem. Používá ji už nejen pro ochranu nebo jako způsob komunikace, slouží mu i jako zdroj zábavy. Stává se součástí jeho osobnosti. Osamuovým cílem je získat si pomocí přetváření se obdiv přátel.

⁴⁸ „Pak jsem konečně našel chatrné východisko. Byla jím literární tvorba.“ (Dazai, 1996, s. 31)

⁴⁹ „Opravdu jsem se učil, i když to patrně vycházelo z mučivých úvah, že je nutné za každou cenu vyniknout v davu.“ (Dazai, 1996, s. 32)

⁵⁰ „Nejenže se mi nedostalo takového posměšku, dokonce jsem v tom uměl chodit tak dobře, že mi šli spolužáci na ruku“ (Dazai, 1996, s. 32).

⁵¹ „V té době jsem měl k lidem jen dvojitý přístup – buď jsem se stáhl do sebe a všechno před nimi skryl, nebo jsem se naopak se vším svěřil“ (Dazai, 1996, s. 33).

Kvůli služebné Mijo a se rozhodne pro drastickou proměnu své osobnosti, která mu má ulehčit život a zabránit veškerým možným budoucím pokořením. Zároveň mu má pomoci si ji získat.

Osamu se tedy dozrává, že přetvářka mu pomáhá uniknout od jeho strachů a činí ho silným. Díky masce se stává silnou osobností, jakou by chtěl být, aniž by ho tížily vnitřní obavy. Nicméně dochází ke zjištění, že tolik opečovávaná maska, na niž spoléhal, se mu v upřímné komunikaci a snaze navázat s někým vztah, stává překážkou⁵².

Osamu dochází ke zjištění, že jeho ochrana v klíčové chvíli selhala. Jeho pravé pocity jsou zakryty tolika vrstvami falše, že je nedokáže upřímně sdělit jinému člověku, alespoň dokud svou masku nesejme. On si však za každou cenu snaží masku udržet. Strach ze ztráty tváře ho dovádí k až paranoidním stavům, na jejich základě pak zběsile upravuje své chování, jen aby v očích ostatních neklesl a zachoval si svou iluzi dokonalosti. Každé takové malé selhání, každé nahlédnutí pod jeho masku jen zvyšuje jeho ostražitost vůči okolí, víc se zamýšlí nad tím, jaký dojem v ostatních vyvolává a pod mnoha vrstvami přetvářky ztrácí sám sebe. Navíc se ocitá pod neustálým tlakem společnosti, jež sleduje každý jeho krok.

Kromě dětinské masky lhostejnosti, u níž marně doufá, že přiláká objekt jeho zájmu, se věnuje i pečlivému vytvoření vnějšího obrazu, aby získal dokonalou osobnost, s odpovídajícím zevnějškem. Aby zapůsobil na Mijo, je odhodlán využít veškerých prostředků. Mezitím probíhají ve škole zkoušky a on se musí soustředit i na vybudovanou osobnost génia⁵³. A tak přestože má ke škole odpor, snaží se skrýt za maskou premianta a dostat své osobnosti génia, již mu kdysi přisoudilo okolí. K obavám z neúspěchu ve škole se připojuje stesk po Mijo. Osamu celkově trpí opuštěností a cítí potřebu naplnění citových, emočních potřeb.

Jeho touha po blízké osobě se projevuje lpěním nejen na ženách, ale i na kamarádech. To může vyplývat z neopětovaného vztahu k členům rodiny, konkrétně rodičům, ale i osobám, které ho vychovávaly, neboť jak teta, tak Take ho opustily. Svým způsobem se tedy snaží přilnout ke každému přijatelnému člověku, který je k dispozici (v době výchovy k těm, kteří o něj pečují, v době rozvinutí sexuálních pudů k ženám). Zároveň ale trpí neschopností takový vztah řádně navázat, aniž by k tomu využíval přetvářku. Dovednost navazování mezilidských vztahů si totiž dítě osvojuje

⁵² „Chtěl jsem, aby moje slova vyzněla důstojně, avšak cílevědomě vybudovaná póza mi byla na překážku a vyšly z toho jen třesky plesky“ (Dazai, 1996, s. 36).

⁵³ „Abych obhájil čest vyhlášeného génia, musel jsem za každou cenu dokázat, že se na vyšší střední školu dostanu už ze čtvrtého ročníku“ (Dazai, 1996, s. 40).

v rodině a později ji replikuje ve vztazích dalších, Osamuova rodina mu však nedokázala poskytnout patřičný základ. Přestože dokázal tuto neschopnost částečně eliminovat nasazením masky, používá ji někdy až ve škodlivé míře, což vede k dalšímu komunikačnímu selhání a zklamání se v ostatních. Společností přátel a jejich pozorností si dále kompenzuje pocity méněcennosti, které jsou v tomto díle taktéž výrazné.

O své ceně se snaží přesvědčit i sám sebe. Pomoci mu má uměle vytvořená osobnost. Chyběla mu rodičovská náklonnost, a tak ji nyní vyhledává u jiných, pátrá po vztahu, který by mu poskytl naplnění a ujistil ho o jeho společenském zařazení. Nemá ale žádný náznak či hmatatelný důkaz, který by ho přesvědčil, že je skutečně náležitou součástí tohoto světa. Zde jsou mu největším nepřítelem právě jeho myšlenky, které jsou příliš protichůdné a budí v něm pochyby o jeho roli ve společnosti.

Stejně jako Józó a mnoho jiných Dazaiových postav tohoto typu, je i Osamu v závěru díla zrazen ženou – Mijou. Avšak na rozdíl od ostatních ve *Vzpomínkách* není tato zrada poslední kapkou, která by postavu zlomila, naopak, zde hlavní protagonista dochází ke smíření.

Závěr

Po druhé světové válce se japonská společnost musela vyrovnat s mnoha změnami společenskými i politickými, což se podepsalo na lidské psychice. V čase nově utvářené společnosti pro něj bylo ještě složitější najít si místo, kam by patřil, a nějaký životní cíl. Všechny tyto motivy se odráží v tvorbě moderních autorů a popisují i fenomény s tím spojené. Jedním z nich je právě přetvářka.

Přestože Dazai sám tvrdil, že jeho tvorba se týká pouze jeho a je tedy omezena zcela na jeho osobu a její prožitky (Lyons, 1985, s. 80), je v jeho dílech patrná kritika tehdejší společnosti. Ač nahlížena pouze z jeho úhlu pohledu, díky jeho výjimečným pozorovacím schopnostem se týká široké japonské veřejnosti a mnoho aspektů, na něž se soustřeďuje, můžeme vnímat jako aktuální ještě dnes. Měl tedy pravdu, když říkal, že *„[...] jednoho dne, až nadejde čas prozkoumání proudu našich myšlenek, budou tyto osobní útržkovité popisy našich životů, jež neustále zaznamenáváme, spolehlivější než záznamy takzvaných historiků“* (Lyons, 1985, s. 80). Jeho tvorba, tolik zaměřená na současné dění kolem jeho postav, se stala zrcadlem tehdejší společnosti a umožňuje nám bližší náhled a podrobný popis tehdejší doby. Jeho tvorba se vyznačuje hlavně výraznou kritikou tradiční společnosti, především pak fenoménů jako je vina či hanba. Významnou pozici v jeho dílech zaujímá i přetvářka. S ní se ve větší či menší míře setkáme ve většině Dazaiových děl (například *Džoseito*, *Cugaru*, *Šajó* a další). Někdy bývá vyjádřena explicitně a postavy se k ní otevřeně doznávají⁵⁴, jindy ji můžeme nalézt jen v náznacích. Markantně se projevuje i u postav silných, ty se k ní však po vzoru Horikiho nepřiznávají. Na to může mít vliv především ich-forma, již ve svých dílech využívá, je snazší přiznat se k něčemu takovému v myšlenkách hlavního protagonisty než to donutit postavy přímo vyslovit. Společným rysem pro tato díla je vždy využití přetvářky jakožto prostředku přežití ve společnosti.

Jak vidíte, jeden z mých nešťastných vrozených zlovyků je, že ze strachu, když něco říkám, za každou cenu to nějak přikrášlím, i když je předem jasné, že to praskne. Ve společnosti se tomu říká „lhaní“ a přičítá se to podlým povahám, jenže já jsem nikdy nic nepřikrášloval s prospěchářským cílem, jen jsem se skoro zalykal strachem, abych

⁵⁴ Především pak postavy, které Dazai označuje jako „slabé“. Jejich protikladem jsou postavy „silné“, které ovládají společnost a jimž se slabí jedinci snaží vyrovnat všemi možnými způsoby, mimo jiné i pomocí přetvářky a vydávání se za silného jedince.

ve svém okolí neudělal naráz dusno, věděl jsem, že se každé přikrášlení nakonec obrátí v můj neprospěch, ale patřilo to k mojí už zmíněné „zoufalé službě“. [...] Bohužel, společnost oněch „upřímných“ zhusta použila tohoto návyku proti mně (Dazai, 1996, s. 263).

Dazai podává skrze svá díla výmluvné svědectví o tom, jak těžké bylo pro něj, a jelikož se sám považoval za obyčejného člověka, lze říci, že potažmo i pro Japonce, projevit své pravé já a zařadit se do tehdejší společnosti, aniž by ho předtím skryl za masku vyhovující konvencím. Pokud se chce slabý jedinec vyrovnat těm silným a stát se platným členem společnosti, nemá jinou možnost než předstírat svou sílu a vydávat se za někoho jiného. Jak však lze vypožorovat na Dazaiových postavách, taková přetvářka nemusí vždy končit dobře, především kvůli velkému tlaku na jedince a jeho osobnost ruku v ruce s rizikem vyprázdnění vlastní osobnosti, ztrátou individuality a následnou krizí identity.

Díky celkové povaze a definicím jednotlivých pojmů přetvářka, *honne* a *tatemaie* můžeme bezpečně říci, že postavy ve vybraných dílech překračují hranici běžného použití těchto dualismů v komunikaci a společenském chování a uchylují se k přetvářce v takovém znění, v jakém ji definují Vybíral s Bierachem. Nicméně kvůli využití těchto tradičních dichotomií se západnímu čtenáři může zdát fenomén nasazování masky mnohem výraznější, než jak byl ve skutečnosti míněn, především pokud čtenář nezná kontext vzniku děl a doby, v níž autor žil. Poválečné období se totiž nepochybně podepsalo na Dazaiově osobnosti a vnímání světa, nevyhnutelně se tak dotklo i jeho děl. To je vidět i na rozdílném přístupu postav a jejich osudů v dílech *Vzpomínky* a *Selhání*. Hlavní protagonisté sice mají podobný osud a díla celkově pracují se stejným motivem hanby, viny a strachu, Józó však dopadá mnohem tragičtěji, přetvářku používá ve větší míře a stejně tak mnohem výrazněji prožívá zradu ze strany ostatních. Dazai mu nepochybně takřka žádnou naději. Oproti tomu Osamu, ač je na základě analýzy jasné, že přetvářku využívá ve stejně hojném množství jako Józó, se dokáže přes zradu přenést a přetváření pro něj zdaleka nemá tak tragické následky. Dalším rozdílem je, že zatímco v *Selhání* je hlavním nepřítelem společnost tvořená lidmi⁵⁵, jejichž jednání protagonista nerozumí a v níž se snaží nějakým způsobem přežít, je tedy spíše pasivní, největší příči-

⁵⁵ „Jaká společnost, jaká zatracená společnost, co to je? Je to množné číslo od slova člověk? V čem tkví skutečná podstata společnosti? Celý život je to pro mě něco silného, strohého, co nahání strach.“ (Dazai, 1996, s. 271)

nou nasazení masky ve *Vzpomínkách* je pro hlavního hrdinu rodina a touha dokázat, že je platnou součástí společnosti, najít si v ní své místo. Z jednání postav v obou dílech plyne, že ve skutečnosti po svém místě ve světě opravdu touží. Józó o sobě sice prohlašuje, že je bezcenný člověk, který selhal v aspektu lidství, nicméně neustále se drží naděje, že jakožto lidská bytost by mohl v očích společnosti obstát a odmítá se vzdát. Přesto na konci rezignovaně přijme svůj osud. Stejně tak se svou hodnotu snaží dokázat i Osamu, nicméně ten se ještě na konci díla drží své naděje a přes zradu se přenáší.

Přestože se tedy motivy postav ve vybraných dílech různí, spojuje je nejen jistá míra autobiografičnosti, ale i podobné využití přetvářky, která se stává jejich nástrojem pro přežití ve světě, jemuž z podstaty své slabé povahy nerozumí, a zároveň jistou zbraní v revoltě proti němu. Jednoznačně lze říci, že v díle *Selhání* nese značnou část viny za využití přetvářky právě společnost. Je to společnost a jí nastavené podmínky, které nutí Józóa přetvářet se, aby se lépe orientoval ve světě a dokázal se sžít se společností. Slabý jedinec nemá totiž bez její pomoci šanci ve světě přežít a pro silného je výhodným prostředkem k upevnění vlastní pozice. Ve *Vzpomínkách* nese vinu rodinné zázemí.

Dazai vyobrazuje hned několik podnětů k přetvářce. Zatímco u Józóa, zastupitele slabého člověka, jde o jedinou možnou formu přežití a nejmarkantnějším motivem je strach, u Horikiho, silné postavy, je prostředkem k pohodlnějšímu životu a vyrovnání se s vlastním sociálním zázemím. Konkrétně Horiki je typ postavy, která se s přetvářkou natolik sžila, že se stala její vlastní součástí a sám ji nedokáže pořádně odlišit od své skutečné osobnosti, stala se tedy pro něj již přetvářkou nevědomou (viz kapitola 2. Přetvářka). Oproti tomu další protagonisté Dazaiových děl využívají přetvářku vědomou. V případě Platejse se jedná o prostředek, jímž se chce povýšit nad ostatní a přisvojit si iluzi moci, již se mu ve skutečném životě nedostává. Osamu používá přetvářku podobným způsobem jako Józó, u něj ale nejde o přežití ve společnosti, nýbrž pouze o začlenění se, tedy o podobný motiv jako u mladého Józóa. I u něj hraje svou roli strach, ne však v takové míře. V jeho případě je dalším motivem potlačovaná touha jak po vazbě na jiného člověka, tak touha sexuální.

Stejně tak autor na jednotlivých epizodách líčí i různé druhy přetvářky. Na základě Bierachova rozdělení (viz kapitola 2. Přetvářka) lze říci, že Józó se přetváří na základě situace, Osamu je spíše herec, přetváří se neustále a dává si záležet, jak na něj nahlíží okolí, a Horiki je chronický uživatel, který se její pomocí vyrovnává se sebou a vlastním životem. Horiki a Osamu používají masku jako kompenzaci – v Horikiho případě jde o kompenzaci chudoby a nízkého postavení, v případě Osamua

jde o nedostatek rodičovské lásky a celkovou potřebu nějakého vztahu. Dále si pomocí přetvářky kompenzuje nedostatek komunikačních dovedností. S tím se v jisté míře setkáváme i u Józóa. Ten se stejně jako Osamu snaží skrze přetvářku přizpůsobit archetypům, jež jim přiřadilo okolí. Všechny postavy bez rozdílu používají jako prostředníky přetvářky lež a lam, v případě Osamua a Horikiho hraje svou roli i vzhled.

Přetvářka je nedílnou součástí každé kultury, tu japonskou nevyjímaje. Je nám pomocníkem i prostředníkem v mnoha různých situacích. Moderní urbanizovaná společnost svou anonymitou a stísněným prostředím mohutně přispěla k jejímu rozvoji, v jistých kontextech ji po nás dokonce vyžaduje. Osamu Dazai tyto skutečnosti ve svých dílech náležitě reflektuje. Jeho literární postavy se ocitají v modernizované společnosti, již se snaží pochopit a do níž se snaží proniknout právě přetvářením. Představuje tak pro ně fenomén, který stejnou měrou potřebují jako odsuzují.

Resumé

This Bachelor Thesis is focused on the issue of pretence in some selected works by Osamu Dazai. It attempts to express how this author recognized the issue of pretence in Japanese society. Initial chapters try to give a summary of how the pretence is recognized in Japanese society. The following chapters try to interpret works *No Longer Human* and *Memories*.

Použitá literatura a prameny

Primární literatura a prameny

DAZAI, Osamu. *Člověk ve stínu*. Přel. Zdenka Švarcová. Praha: Mladá fronta, 1996. 336 s. ISBN 80-204-2544-5.

Sekundární literatura

BIERACH, Alfred J. *Za maskou je člověk: Jak prohlédnout přetvářku*. Praha: Alternativa, 1997. ISBN 80-85993-27-9.

CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Studio Ypsilon, 1998. ISBN 80-902482-2-5.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Studio Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.

The Japanese mind: understanding contemporary Japanese culture. Editor Roger J. DAVIES, editor Osamu IKENO. Tokyo: Tuttle Publishing, 2002, vii, 270. ISBN 0-8048-3295-1.

KLAPETEK, Milan. *Komunikace, argumentace, rétorika*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2652-6.

KUNCZIK, Michael. *Základy masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1995. ISBN 807184134X.

LYONS, Phyllis I. *The Saga of Dazai Osamu: A Critical Study with Translations*. Stanford: Stanford University Press, 1985. ISBN 978-0804711975.

MATELA, Jiří, Ivona BAREŠOVÁ a Barbora DOHNÁLKOVÁ. *Japonská kultura*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, 112 s. ISBN 978-80-244-4469-7.

MLEZIVA, Emil a Miloslav PETRUSEK. *Encyklopedie lži, podvádění a klamání s příklady a obrana proti nim*. Praha: Vyšehrad, 2000, 238 s. ISBN 8070213914.

NAITO, Takashi. *Tatemaie and Honne: A Study of Moral Relativism in Japanese Culture*. In: *Psychology in International Perspective*. Londýn: Taylor & Francis Ltd, 1992. ISBN 90-265-1236-8.

NAKONEČNÝ, Milan. *Sociální psychologie*. Vydání 1. Praha: Academia, 1999. 287 stran. ISBN 8020006907.

NOVÁK, Miroslav a Vlasta WINKELHÖFFEROVÁ. *Japonská literatura II*. Praha: SPN, 1977.

PRASOL, Alexander. *Modern Japan: Origins of the Mind*. Japanese Traditions and Approaches to Contemporary Life. Singapur: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 2010. ISBN 981-4295-63-9.

SUGIMOTO, Yoshio. *An introduction to Japanese society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. ISBN 978-0-521-87956-9.

ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Japonská literatura 712–1868*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0999-1.

VYBÍRAL, Zbyněk. *Lži, polopravdy a pravdy v lidské komunikaci*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-812-0.

WINKELHÖFFEROVÁ, Vlasta. *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-373-2.

Elektronické zdroje

ARUDOU, Debito. *The costly fallout of tatemae and Japan's culture of deceit* [online]. The Japan Times, 2011 [cit. 20.2.2018]. Dostupné z: <https://www.japantimes.co.jp/community/2011/11/01/issues/the-costly-fallout-of-tatemae-and-japans-culture-of-deceit/#.Wph9FGrOXIU>.

CARLET, Louis, LINK, Peter, DIOGUARDI, Matt a GONDOR, Darek. *Tatemae as truth, culture clashes and Arudou's dangerous myth* [online]. The Japan Times, 2011 [cit. 20.2.2018]. Dostupné z: <https://www.japantimes.co.jp/community/2011/11/15/voices/tatemae-as-truth-culture-clashes-and-arudous-dangerous-myth/>.