

Maska & tvář

Hra s identitou
v mezikulturních
proměnách

„Jaká byla tvoje původní tvář
– předtím, než ses narodil...?“
(zenový kóan)



Paradox tělesnosti

Prožitek vlastního těla je zvláštní a jedinečnou zkušeností – tělo je objektem, který lze pozorovat, vnímat, a současně subjektem, kterým pozorujeme a vnímáme. Tělo zakládá vědomí vlastní identity a individuality – našeho „já“ – , ale současně tímto tělem a v tomto těle vstupujeme do světa a stáváme se na něm bezprostředně závislí – je to ta část našeho „já“, která nám umožňuje se světem komunikovat a být v něm. Co je to tedy „já“? Je „já“ především to, jak zakouším sám sebe, nebo spíše to, jak mě vnímají ti druzí? Existuje nějaké vnitřní „já“, které je samostatné, soběstačné a nezávislé na okolí? Není vědomí sebe sama pouze odrazem toho, že jsme – skrze své tělo – vnímání?

To všechno jsou základní otázky lidské existence, na které dávají různé odpovědi jak vědci a filozofové, tak i jednotlivé kultury a náboženství. Trvalost těchto otázek a rozmanitost odpovědí vyplývá z paradoxu naší tělesnosti – všichni máme tělo, které stojí na rozhraní dvou světů a současně toto rozhraní vytváří. Podívejme se, jak se kulturní rozmanitost pojetí individuality, identity a „já“ odráží v rozmanitosti výtvarného projevu, který z paradoxu tělesnosti přímo vyplývá – v rozmanitosti masek. „*Použití masky ve hře a v rituálu obvykle poskytuje poznatky o vztazích mezi odlišnými pohledy na lidskou identitu*“ (Oosten, 1994, s. 113).

K principu masky

Přestože maska nabývá v různých kulturách mnoha forem i významů (viz např. Sorell, 1973), její základní princip zůstává tentýž. Masky je jakýsi dodatek k tělu, který nám umožňuje ještě složitěji pracovat se svojí identitou. Ovšem – vrací se otázka – s jakou identitou? S identitou, kterou zakoušíme jako sami sebe, nebo s identitou, pod kterou nás vnímají ti druzí? Odpovězme si rovnou, že princip masky je založen na prolínání obou těchto identit – naše vnitř-

ní i vnější „já“ jsou krajními póly pozvolného přechodu, mezi kterými existuje bezprostřední souvislost a závislost. To, jak vnímáme sami sebe a za koho se pokládáme, má bezprostřední vliv na to, jak nás vidí ostatní – a naopak to, jak nás vnímají ti druzí, přímo ovlivňuje, kým jsme sami před sebou.

Z obousměrnosti této vazby mezi vnějším a vnitřním světem vyplývá základní funkce masky – nasazením masky měníme nejen obraz, který si o nás utvářejí ostatní, ale také obraz, který si o sobě utváříme sami. Masky nejsou nástroj určený pouze k předstírání, ale také ke skutečné proměně sebe sama. Masky jsou nástrojem stávání se, prostředkem změny identity. V tomto smyslu můžeme masky definovat jako „*výtvarně zpracovaný předmět nebo pouze nanesené barvy, které slouží k zakrytí obličeje za účelem přeměny nositele v jinou osobu či bytost*“ (Justoň, 2000, s. 151).

Tím se ovšem hra s identitou zcela nevyčerpává. Masky občas zakrývají identitu či předstírají identitu jinou, stejně tak ale může „*představovat něčí pravou identitu. Nebo-li masky může zakrývat, co odhaluje tvář, také však může odhalovat, co tvář skrývá*“ (Oosten, 1994, s. 113). A konečně – masky mohou identitu zachovávat a chránit. Zatímco v tradiční etnologii se masky dělí podle příležitostí, při kterých se používají – například na masky obřadní, pohřební a divadelní – , podle výše načrtnutých možností lze masky rozdělit podle toho, jak pracují s identitou svého nositele: 1) masky mění identitu, 2) masky zakrývají (předstírají) identitu, 3) masky odkrývají identitu, 4) masky uchovávají identitu. Prozkoumejme tyto situace podrobně a na konkrétních příkladech.

Když maska mění identitu

Severoameričtí Hopiové jsou drobní zemědělci obývající vyprahlé polopouště a jsou existenčně závislí na vzácných dešťových srážkách. V jejich náboženském životě

(ale i v životě jiných pueblanských kmenů amerického Jihozápadu) hraje důležitou úlohu tzv. *kačiny* – duchové předků a prostředníci mezi světem bohů a lidí. Žijí v horách, mracích a jezerech a jsou odpovědné za déšť, vláhu a tedy i plodnost rostlin, zvířat i lidí. Proto v období mezi zimním a letním slunovratem pobývají v lidských vesnicích, aby prostřednictvím rituálních tanců přinesly déšť, úrodu a tedy i život do nového roku. Jak se tyto duchovní bytosti mohou projevit v hmotném a viditelném světě? Podle Hopiů se *kačiny* doslova vtělují do maskova-

politickou, ale také vzdělávací. „*Lidé se řídili společenskými pravidly v respektu před duchovní silou (...) obsaženou v dřevěných maskách (...). Duchové ztělesnění uměleckými prostředky tu byli nástrojem sociální kontroly*“ (c.d., s. 233).

Motiv proměny prostřednictvím masky je patrně velmi starý. Už v paleolitických jeskynních malbách a rytinách datovaných do doby před 40 – 10 tisíci lety lze rozpoznat záhadné bytosti, které vykazují zpola lidské a zpola zvířecí rysy – tzv. *theriantropy*. Antropolog a archeolog David Lewis-Williams si povšiml jejich



ných tanečníků. Když si tanečník nasadí masku *kačiny*, neznamena to, že ji předvádí, předstírá či hraje, nýbrž se jí skutečně stává, neboli – maska na obličejí smrtelníka je podle Hopiů způsob, jak duchovní bytosti zjevují ve světě lidí (např. Bowen, 2002, s. 34–35)¹.

Jak tento příklad dokládá, schopnost masky měnit identitu je základem mnoha náboženských rituálů. Lidé rádi nabývají identity toho, co je nějak přesahuje. Maska je způsob, jak se dostat do bezprostředního, tělesného kontaktu s posvátnem, slouží jako prostředek vtělení (a tím i získání) sil, které překračují individuální, smrtelnou existenci. Projevem posvátna, které se zhmotňuje v masce, může být vše, co v dané kultuře obnáší tento rozměr – mytické zvíře (od něhož je odvozován původ nějaké lidské skupiny), mytický kulturní hrdina (který takto znovu navštěvuje svět lidí), předek, duch či bůh zodpovědný za nějakou přírodní sílu nebo přímo atmosférický jev či přírodní úkaz v zosobněné podobě – přičemž všechny tyto třídy bytostí se volně prolínají.

Vztah masky k posvátnu se často odráží i v terminologii – například Manové ze západní Libérie (Rosman – Rubel, s. 232–233) vyjadřují termínem *ge* jak masku, tak i ducha. V jejich pojetí je duch v masce přímo přítomen, maska je formou jeho projevu, a proto je sama o sobě posvátná. Masky jako fyzické projevy duchovních sil zajišťovaly u Manů všechny funkce důležité pro zachování sociální soudržnosti a kulturní kontinuity – kromě funkce náboženské měly též úlohu soudní, právní,

podobnosti s šamanskými malbami současných jihoafrických Sanů, u kterých prováděl výzkum, a s využitím moderních poznatků z neuropsychologie nabídl inspirativní výklad – podle něj jsou *theriantropové* zobrazením třetího stádia šamanského transu, během kterého člověk zažívá vnitřní proměnu ve zvířecí bytost (Clottes – Lewis-Williams, 1998; srov. též Leakey, 1996, s. 115–118). Protože se k dosažení šamanského transu často využívá masek, nabízí se doplňující hypotéza, že jde o šamany v masce zvířat – přitom nemusí jít o zobrazení jejich vnější podoby, ale o vyjádření jejich mentální, vnitřní proměny.

V Evropě se magicko-náboženská funkce masek zachovala nejdéle ve venkovských průvodech maškar. Zejména zvířecí masky „*patří k nejstarším typům masek obecně a jednoznačně dokladují sám smysl obyčejů spojených s fenoménem přírody a zapojení lidí do její nápodoby. Řada zvířecích masek má ve smyslu magie přivolat žádoucí vlastnosti daného zvířete. Jako symboly se vybírají hlavně zvířata nabitá mimořádnou silou*“ (Langhammerová, 2004, s. 28) – nejčastěji kůň (koby-la), medvěd, kozel a beran. Maškary těchto zvířat vyjadřují a v ročních cyklech přinášejí (obnovují) životní sílu a plodnost.

Nositelé masek

Protože má maska moc „nabít“ svého nositele duchovní silou, bývají určité masky vyhrazené jen určitým jednotlivcům nebo skupinám jednotlivců – pouze jim je přiznáno právo

i zodpovědnost nosit příslušné masky, měnit svoji identitu a sloužit jako vtělení těchto sil.

Pokud tedy maska zobrazuje mytické zvíře, které je předkem (*totemem*) nějakého společenského klanu či příbuzenské linie, pak je tato maska vyhrazena právě jen příslušníkům těchto skupin. V tom případě nabývá jedinec právo nosit masku a dostávat se tak do kontaktu se svým předkem až po podstoupení iniciačních rituálů dospělosti – neboli maska je jedinci vyhrazena od narození, ale možnost ji používat je výrazem uznání za plnoprávného člena komunity.

V jiných případech není maska jednotlivci připsána původem, ale členstvím v nejrůznějších společnostech, které v kultuře plní funkce policejní, soudní, lékařské, válečnické či magicko-náboženské – do těch se jedinec dostává z vlastní vůle, nicméně opět až po podstoupení příslušné iniciace. U zmiňovaných Manů (Rosman – Rubel, s. 232–233) se masky používaly v rámci tajného mužského kultu *Poro* a jako takové byly zapovězené ženám a dětem. Ale i mezi příslušníky společnosti *Poro* existovala hierarchie – v průběhu života muž postupoval do vyšších funkcí a kombinací zděděných a získaných statusů nabýval v rámci společnosti *Poro* větší moc – a tedy i právo nosit mocnější a silnější masky. Masky byla odznakem jeho moci a současně mu tuto moc propůjčovala.

Jiné masky jsou určené jen mimořádným jedincům, například šamanům – pro ty představují duchovní pomocníky při léčbě a slouží jim jako pomůcky ke změně identity a navození transu. Kromě toho mocně působí i na pacienty – ti se tak mohou spolehnout na autoritu nadpřirozených sil, které jsou v šamanovi (prostřednictvím masky) přítomné.

Tvůrci masek

Pokud pouze někteří mají možnost používat určité masky, kdo je potom smí vyrábět? Není samotný proces výroby – to, že je vyrobena obyčejným smrtelníkem – popřením či zne-

hodnocením její nadpřirozené síly? V jednotlivých kulturách se tento rozpor řeší různě. Často se překonává pomocí mytologie, kde se vypráví, jak se určitá maska dostala k lidem – nejčastěji s osobou mytického kulturního hrdiny. Typický je jeden z indiánských mýtů Severozápadního pobřeží, ve kterém kulturní hrdina „poslal (...) svou sestru až k jezeru a nařídil jí, aby hodila svůj vlasec do vody (...). Dívka ulovila a vytáhla na hladinu vodní duchy. Ti se však vymanili a opět ponořili do hloubky, ale zapomněli na povrchu masku a chřestidlo. Oba mladí lidé vložili tyto vzácné předměty do malovaného koše upleteného zvlášť pro tuto příležitost.” (Lévi-Strauss, 1966, s. 52). V těchto případech (pokud se maska skutečně nepředává z generace na generaci) vlastně řemeslná výroba opakuje, přehrává či aktualizuje mýtus o posvátném původu a tím masku zhodnocuje a uchovává její moc a sílu. V jiných případech je maska „nabitá” posvátnou silou teprve dodatečně, například pokropením krví obětovaného zvířete. V jiných případech dochází k propojení výroby a funkce – pouze ti, kteří budou masky používat, je smějí také vyrábět. V mnoha kulturách však (zvláště v těch, kde hrají mimořádně důležitou úlohu) jsou masky natolik propracovanými artefakty, že je jejich výroba vyhrazena specialistům – „umělcům” v našem slova smyslu. Tím se ovšem rozpor mezi výrobou a posvátností masky (a oprávněním ji používat) opět vyhrocuje.

Velmi zajímavým způsobem řešili tento rozpor západolibérijské Golové a Vaiové (d’Azevedo, 1973, s. 126–150). V jejich kultuře měly masky zásadní význam, protože se (podobně jako u jejich sousedů Manů) používaly jako výrazy statusu v tajných mužských (*Poro*) a ženských (*Sande*) náboženských společnostech. Výroba masek však vyžadovala značnou řezbářskou zručnost i uměleckou invenci, takže si členové a členky obou společností objednávali masky u specializovaných řezbářů. Aby však proces výroby někým jiným neznehodnocoval funkci masky a nárok dotyčného člena ji používat, byl bezprostřední vztah mezi řezbářem a jejich výtvořem tabuizován a oficiálně se popíral. Obecně se tvrdilo, že masky pocházejí z dávných časů a předávají se z pokolení na pokolení, děti byly trestány za všetečné otázky, kdo vyrobil tu či onu masku, a rodiče se pokoušeli odradit starší chlapce od jejich případného zájmu o řezbářské řemeslo. Řezbářé byli (podobně jako profesionální zpěváci, tanečníci a hudebníci) u Golů a Vaiů považováni za podivné, nezodpovědné existence – stáli na



okraji společnosti a jejich práce byla zpola trpěná a zpola ilegální. Řezbářské řemeslo se předávalo z generace na generaci tak, že chlapci, kteří cítili touhu stát se řezbářem, utekli z domova a stávali se učedníky řezbářských mistrů. Touha po řezbářském řemesle měla u mnohých povahu až náboženského nutkání – řezbáři často cítili bezprostřední vztah k některému z duchů a k výrobě masek se cítili být povoláni. Inspiraci nabývali od svých duchů ve snech.

Nejednoznačnost jejich společenského postavení se ještě umocňovala tím, že ačkoliv řezbáři byli výhradně muži, zhotovovali masky také pro tajnou ženskou společnost *Sande*. Byli jedinými muži, kteří měli přístup k tajemstvím ženského světa. Ocítali se tak na rozhraní obou světů a při jednání s touto společností se naoko zdráhali objednávky přijmout – aby se nakonec dali přesvědčit nabídkou sexuálních služeb. Mezi řezbáři a příslušnicemi společnosti *Sande* tak trval jakýsi spiklenecký, pracovněerotický vztah, v rámci kterého se obě strany laškovně oslovovaly „miláčku“ (srov. Rosman – Rubel, 1995, s. 233–234).

Tento příklad dokládá, že kultura nemusí být nutně logickým a racionálně odůvodněným celkem, ale že může být (a často také bývá) za-

ale i strachu před nevysvětlitelnou silou inspirace, která se „běžným“ lidem nedostává.

Když maska zakrývá identitu

Maska jako nástroj zakrývání a předstírání je pravděpodobně pozdější, odvozenou funkcí masky. Podle sociologa a esteta Rogera Caillose je však tento prvek obsažen už v rituálních maskách – herní princip *mimikry* (nápodoby a předstírání) se tu ještě prolíná s herním prvkem *ilyn*x (závratě, transu, vytržení či posedlosti). Nápodoba či předstírání (jiné identity) totiž často končí ve vytržení a v extázi, v odcizení sobě samému a zakušení nové identity – tak jako se dítě, jež si na něco hraje, do své představy skutečně vžívá a stává se jí. Nápodoba identity se tedy nemusí nutně se změnou identity vylučovat – „*napodobování vede k posedlosti, která už předstíraná není*“ (Caillois, 1998, s. 103). Ke skutečné proměně funkce masky dochází podle Cailloise teprve tím, že se dvojice převládajících herních principů *mimikry* a *ilyn*x s vývojem společnosti postupně mění ve dvojici *agón* (soupeření, soutěžení) a *alea* (náhoda a štěstěna) – ze *společnosti vzruchu* se stává *společnost*



ložena na rozporech a nedůslednostech, o kterých se ví, ale navenek se popírají. Tento příklad také vystihuje nejednoznačnost postavení umělce ve společnosti. Řezbáři masek byli u Golů a Vaiů někým, kdo měl dar umělecké tvořivosti a inspirace, ale přesto (nebo právě proto) stáli mimo společnost či na jejím okraji a nemohli vstupovat do běžných a oficiálních společenských vztahů². Toto nejednoznačné, podezřelé a nebezpečné postavení umělce je typické zejména pro kultury, ve kterých je umělecká tvorba vyhrazena specialistům. „Umělci“ jsou respektovanými podivíny, kteří stojí na hranici bezmezného obdivu (jako „géniové“), hlubokého pohrdání (jako někdo, kdo se neživí úplně „pocitivě“),

propočtu. Masky přestávají sloužit k vytržení v jiné, nadpřirozené identitě a stávají se nástrojem politické moci a přetvářky, prostředkem taktiky ve spleťtých sociálních hrách. Typickým projevem těchto „upadlých“ masek je uniforma zaručující moc nebo škraboška zajišťující anonymitu (c.d., s. 102–126).

Že prvek nápodoby a předstírání nemusí nutně vylučovat proměnu identity, lze doložit na příkladu mnoha iniciačních rituálů. Teprve v těchto rituálech bývá často iniciovanému odhaleno tajemství masek a on poznává, že tajemné bytosti, ve které věřil jako dítě, jsou ve skutečnosti lidé v maskách. U zmiňovaných Hopiů se každých sedm let odehrává v podzemních svatyních – tzv. *kivách*



– rituál, při kterém *kačiny* sešleha-
jí pruty skupinu iniciovaných dětí ve
věku kolem deseti let. Jejich emoci-
onální šok je následně vystřídán šo-
kem světonázorovým – *kačiny* sun-
dají masky a před zbitými dětmi
stojí lidé. Výsledkem těchto rituálů
je obrovské rozčarování a vystřízli-
vění, ale na druhou stranu jsou děti
přinuceny založit svou víru na ji-
ných a hlubších základech než na
naivní důvěře, že magický svět se
nám jeví bezprostředně a před oči-
ma. Hopijské děti se tak učí, že *kači-
ny* neexistují samy o sobě, nýbrž se
do lidí vtělují prostřednictvím mas-
ky, a teprve na základě tohoto pro-
zření jsou schopny se kultu *kačin*
samy účastnit. Teprve ze stavu to-
tální skepse, která zřetelně oddělu-
je dětství od dospělosti, může dítě
postupně přejít k opravdové, hlubo-
ké a trvalé víře v duchovní význam
masek (Bowen, 2002, s. 34–35).
V těchto rituálech je tedy tajemství
masek odhaleno, ale současně na-
stoleno tajemství jiné, hlubší a trva-
lejší, což dokládá Cailloisův názor, že
prvek předstírání (zakrývání) identity
a proměny identity nemusí být v ritu-
álních maskách v rozporu. Předstírá-
ní se stává přetvářkou teprve tehdy,
když maska ztrácí na posvátnosti
a stává se prostředkem mocens-
ké hierarchie či společenské zábavy
nebo je vyhrazena představením tra-
gického a komického divadla.

To, že jsme v naší kultuře poza-
pomněli na původní, rituální funk-
ce masky a spokojujeme se pouze
s funkcí druhotnou, má zřejmě po-
čátek v pozvolném oddělení rituálu
a divadla v období antického Řecka
po roce 700 př. Kr., kdy kulty k po-
ctě bohyně Persefóny a boha Dioný-
sa – tzv. *eleusínská* a *orfická* mys-
téria – převzal do své správy stát
(Kazda, 1998, s. 30–34). V řeckém
divadle se vztah divadla a nábožen-
ství nicméně ještě udržoval, k defi-
nitivnějšímu rozvolnění došlo až v Ří-
mě (Stehlíková, 2005, s. 172–173)
³. V mnoha kulturách si však diva-
dlo dodnes zachovává svůj rituální
ráz, jak barvitě dokládá například an-
tropolog Clifford Geertz ve svém po-
pisu tradičního balijského divadla.
Zde je míra identifikace maskova-
ných herců i diváků s mytologickými
postavami předváděnými na jeviš-
ti – *Rangdou* a *Barongem* – tak vel-
ká, že často končí setřením rozdílu
mezi jevištěm a hledištěm a ve sku-
pinové extázi, při které dochází ke
ztrátě sebekontroly v hlubokém ná-
boženském prožitku. „*Já sám jsem*
*viděl Rangdy, které se vrhly po hla-
vě do orchestru nebo začaly zuřivě*
*pobíhat dokola v naprostém poma-
tení, než je půl tuctu diváků společ-
nými silami chytilo a zorientovalo*”
(Geertz, 2000a, s. 133–134). „*Coby*
představení je toto drama jako velká
*mše (...): je to přibližování se, niko-
liv postávání v pozadí. (...) Masový*
*trans, který se šíří jako panika, pře-
náší Balijsce z tohoto všedního svě-
ta, ve kterém obyčejně žije, do nej-*

neobyčejnějšího světa, ve kterém
pobývají Rangda a Barong” (c.d., s.
135). Neboli divák i herec rozpozná-
vá zobrazované mytické postavy jako
„*skutečnou realitu v přímém setkání*
*s nimi v kontextu aktuálního před-
stavení. Nejsou tedy reprezentací ně-
čeho, ale jeho přítomností. A když se*
*vesničané dostávají do transu, stá-
vají se sami součástí světa, ve kte-
rém tyto přítomnosti existují. Zeptat*
se muže, který byl Rangda, jak jsem
to sám jednou učinil, jestli si myslí,
že je skutečná, znamená vystavovat
se podezření z idiocie” (c.d., s. 137).

Přesto ani v naší kultuře tento ri-
tuální aspekt představení nevymizel
a mezi rituálem a dobrým divadel-
ním představením nejsou úplně jas-
né hranice. To, že si herec na obličej
nasadí (nanese) masku postavy, kte-
rou má představit, neznamená, že
chce pouze vypadat jako ona – chce
se jí (po dobu představení) skutečně
stát. A do té míry, do jaké je schopen
se s ní ztotožnit, se jí také skutečně
stává. Úroveň dobrého herectví tedy
dodnes nevyplývá z toho, jak dob-
ře umí herec předstírat, ale z toho,
do jaké míry je schopen měnit svoji
identitu. Tedy, ať si to uvědomujeme,
či ne, také v ryze divadelních proje-
vech lze vystopovat původní, obřad-
ní funkce masky.

Když maska uchovává identitu

Kromě rituálních a divadelních
masek se v některých kulturách po-
užívaly také masky pohřební. Známé
jsou z archeologických nálezů oblas-
ti Egypta, Středomoří, Peru a Mexi-
ka, tedy civilizací se státní politickou
organizací. Nasazovaly se zejména
na tváře zemřelých příslušníků po-
litických a náboženských elit. Po-
hřební masky se však vykytují také
u preliterárních společností. Když
například u Manů zemřel vůdce,
byla mu nasazena portrétní pohřební
maska, která – kromě toho, že ucho-
vávala jeho fyzický vzhled – sloužila

jako hmotná schránka, kam se duše zemřelého přestěhovala a kde přetrvala zánik hmotného těla (Rosman – Rubel, 1995, s. 233). Pohřební masky tedy nemění identitu zesnulého, nýbrž ji uchovávají a ochraňují a mají v tomto smyslu podobnou úlohu jako mumifikace těla.

Maska a tvář

Jedním ze zvláštních aspektů masky je její vztah ke tváři, respektive k osobě toho, kdo ji nosí. Maska je vlastně „tvář“ na jiné tváři, respektive maskou na jiné „masce“. Kultury se značně liší v názoru, jak se vlastně má maska ke tváři (a tvář k masce) a tento kulturně definovaný vztah často vyjadřuje, co která kultura považuje za „já“ a jak zachází s individualitou člověka. Jednotlivé kultury se odlišují v pozornosti, jakou věnují lidské individualitě, i v samotných představách, zda-li něco takového jako „já“ vůbec existuje, kde (a kdy) „já“ začíná a končí, jaký je jeho vztah k jiným „já“, jak lze vymezit a chápat pojem „osoby“ a zda-li existuje něco jako „individuální identita“ (podrobně např. Morris, 1994).

Kulturní rozmanitost pojetí „já“ předvedl už zmiňovaný Clifford Geertz na příkladu balijského, marockého a javánského pojetí osoby (Geertz, 2000b, s. 55–70). Ve všech těchto případech se kulturní definice jedince velmi liší od představy, která se udržuje v kultuře naší. *„Západní pojetí osoby jako ohraničeného, jedinečného, více či méně uceleného, jedajícího a poznávajícího vesmíru, dynamického jádra vědomí, citu, úsudku a akce, zorganizovaného v osobitý celek, který je postaven proti jiným takovým celkům i proti svému společenskému a přírodnímu prostředí, je – byť se nám může zdát jediné možné – dosti výstřední představou v kontextu světových kultur“* (c.d., s. 59). Pro indonéské Balijsce je osoba výhradně reprezentantem určitého společenského postavení. Veškeré individuální zvláštnosti pro ně nemají žádnou váhu a jsou ve společenském styku spíše nežádoucí a neslušné. Etickým ideálem je potlačit a ztlumit své vlastnosti, tužby, přání a emoce a projevovat výhradně rysy odpovídající momentální společenské roli. Největším faux pas je tuto roli nezvládnout a dopustit, aby se to, co nazýváme „individualitou“ (ale co Balijsci neznají a tedy nepojmenovávají), projevilo a překročilo únosnou mez. *„Když se to stane, jak se občas stává, bezprostřednost tohoto okamžiku je pocítována s nesnesitelnou silou a lidé se náhle a nechtěně stanou ne-lidmi, uvěznění ve vzájemném pocitu trapnosti, jako by se přistihli nazí“* (c.d., s. 64). Podle Balijsců tedy neexistuje žádné jedinečné a autentické „já“ – jsme vždy pouze to, jaké postavení ve společenské komunikaci právě zaujímáme a jak nás vnímají ostatní (srov. též Geertz, 2000a, s. 407–430).

Přesně v souladu s tímto pojetím osoby chápají Balijsci i vztah masky a tváře. Masky (používané například ve zmiňovaných rituálně divadelních představeních) chápají jako masky nasazené na jinou masku, kterým je jejich vlastní obličej. Proto *„nasadit si masku je totéž jako nechat tvář odhalenou“* (Rosman – Rubel, 1995, s. 234) – stále jen přehráváme jiné role a identity, pod kterými není nic autentického. Balijsce tedy není jedinečnou osobou, která si nasazuje různé společenské převleky a zakrývá tak své pravé „já“, nýbrž je sám o sobě jakousi šatnou či věšákem vhodných charakterů, které zaujímá v každodenním společenském styku. Pokud bychom tyto role a masky jednu po druhé odlupovali ve snaze najít nějaké balijské, kulturně definované „já“ – skutečnou tvář – , bylo by to stejně marné, jako bychom se pokoušeli najít jádro cibule. Identita člověka je na Bali tvořena souvrstvím nasazovaných a odkládaných masek.

Schopnost masek vypovídat, jak která kultura chápe individualitu jedince, lze ukázat též na (do značné míry opačném) příkladu severoamerických Cimšjanů či Kwakiutlů. Antropolog Claude Lévi–Strauss ve svém brilantním rozboru výtvarných prvků jejich masek a v pokusu o jejich interpretaci pomocí srovnávací mytologie (Lévi–Strauss, 1996) si mimo jiné povšiml pozornosti, jaká je v těchto maskách věnována očím. Některé masky mají běžné škvíry pro oči, jiné mají oči zaslepené, překryté, jiné naopak zveličené či dokonce odstávající a vypouklé, doslova na stopkách. Podle některých interpretů (viz Rosman – Rubel, 1995, s. 232) tento důraz na oči vyjadřuje různé typy a směry pohledů, respektive zrakových schopností – masky s normálními škvírami pro oči vyjadřují běžný pohled a zrak, masky s očima zaslepenými vyjadřují usebrání, pohled dovnitř, introverzi, snění či vzpomínání. Masky se zvýrazněnými očima vyjadřují podle Lévi–Strausse nadpřirozené vizuální schopnosti jako je jasnozřivost, jasnovidnost, schopnost vidět ve tmě či do budoucnosti nebo „přitáhnout“ pohledem vzdálené věci (Lévi–Strauss, 1996, s. 178–179). Avšak očím je věnována pozornost nejen v maskách, ale v celé vizuální kultuře těchto indiánů – jejich kultura je doslova protkána pohledy a upřenou pozorností, jak si povšiml a sugestivně vyjádřil též Josef Čapek. *„Okno, protaženě skreslené, avšak nevytřeštěné a vážné, bývá nejdůležitějším motivem ornamentu; otevřeným pohledem (...) zdá se ustavičně vyzírati z každého tvaru, každé věci, zdá se množovati a do nekonečna se vynořovati z manýrovitě podaných kloubů a výtvarných členin, které, třebaže okem nejsou, opakují něco z jeho zíravě čarujícího pohledu“* (Čapek, 1996, s. 282). Nevypovídá tento specifický výtvarný prvek Cimšjanů a Kwakiutlů něco podstatného o jejich pojetí osoby?

Když maska odkrývá identitu

Podobně silnou výpovědní hodnotu o pojetí individuality mají masky Inuitů (Eskymáků), které patří k nejzajímavějším projevům jejich kultury. Kromě bohatě propracované výtvarné stránky (která je v materiálně chudé kultuře o to překvapivější) spočívá jejich jedinečnost v tom, že nezakrývaly ani neměnily identitu svého nositele, nýbrž odhalovaly jeho pravou identitu (Oosten, 1994, s. 111–134). Jak si to lze představit?

Pro Inuity bylo vše na světě obdařeno *inua*, která je jakousi všeprostupující duchovní podstatou. Slovo *inua* je odvozeno z kořene *inu*, což znamená „lidský život“, ale lze jej přeložit také jako „jeho lidská bytost (bytnost)“ či „jeho osoba“. Všechna zvířata měla *inua*, neboli lidskou duši a měla proto schopnost zjevovat se v podobě lidí (což je motiv hojně se vyskytující v inuitské mytologii). Stejně tak předměty, místa či ne-

Obě kultury (jako mnoho indiánských kmenů oblasti Severozápadního pobřeží) byly podle antropologů extrémně orientované na společenskou prestiž a toto úsilí o získání či udržení respektu bylo hlavním motivem jejich dynamického, soutěživého životního stylu založeného na krajním individualismu (Benedictová, 1999, s. 136–170). „K tomu sloužilo bezuzdé vychvalování sebe sama a nesčetné posměšky a urážky na adresu protivníků. (...) Uznávali pouze jednu škálu citů: tu, která osciluje mezi vítězstvím a hanbou. (...) Každá nehoda pro postiženého znamenala hanbu. Muž, je-li muž sekera sklouzla tak, že si poranil nohu, se této hanby musel okamžitě zbavit. Komu se převrátila kánoe, podobně si tuto urážku musel setřít z těla. Ostatním bylo nutné za každou cenu zabránit, aby se takové příhody smáli. Standardním řešením samozřejmě bylo rozdávání majetku. Postižený zbavilo hanby a vrátilo jim pocit nadřazenosti...“ (c.d., s. 164–165). Při těchto tzv. *potlačích* hostitel roz-



dával či rovnou ničil svůj majetek, aby před hosty dokázal svoji movitost. Pokud se hosté nechtěli nechat urazit, měli sami uspořádat *potlač*, při kterém rozdali či zničili ještě více majetku než jejich hostitel⁴.

Právě všudypřítomná rivalita a soutěžení – nikoliv o majetek, ale o společenskou prestiž – se může odrážet v pozornosti, jakou tito indiáni věnovali ve svém výtvarném projevu očím a pohledům (Rosman – Rubel, s. 235). Jedinec zde byl někdo, kdo je neustále sledován, posuzován a hodnocen, kdo musí trvale budit nějaký dojem a současně posuzovat, hodnotit ostatní a podle jejich úspěchů a neúspěchů okamžitě přizpůsobovat své chování. Oči mohou tedy vyjadřovat všudypřítomný pohled veřejnosti, kterému jsou jedinci vystaveni a ve kterém musejí (a současně chtějí) uspět. To by dokládalo, jak hluboce se základní hodnoty, představy a životní orientace určité kultury zapisují do podvědomí jejích členů a projevují se ve zdánlivě libovolných a nahodilých rysech jejich uměleckých artefaktů – například masek.

beské a atmosférické jevy měly *inua* (mnoho mýtů vyprávělo o jejich lidském charakteru). „Pojem *inua* tedy vyjadřoval základní lidskou přirozenost celého vesmíru. Slunce i Měsíc, zvířata, rostliny atd., vše mělo stejnou duchovní přirozenost jako Inuité.“ (c.d., s. 116).

Tuto základní přirozenost společnou všem bytostem, věcem i jevům vyjadřovaly inuitské masky svými antropomorfními rysy – tedy tím, že měly více či méně zjevný charakter lidského obličeje. Tyto masky odkrývaly pravou identitu a vnitřní podstatu společnou všemu a všem – prvotní identitu *inua* prostupující svět. Nasadit si masku tedy znamenalo zakrýt svou zdánlivou individualitu a odhalit původní sounáležitost. Masky například nehrály důležitou roli při slavnostech, ve kterých bylo třeba rozdíly mezi jednotlivými třídami jevů udržet a zachovat – například ve svátcích mrtvých. Naopak při tanečních slavnostech, ve kterých šlo o zdůraznění vzájemnosti (ať už jednotlivých inuitských skupin či lidí, zvířat, duchů a předků) vyjadřovaly

masky podobnost skrytou pod vnější odlišností. „Muži, ženy, zvěř i předkové – všichni přispívali k udržení koloběhu života a smrti. Oddělení těchto skupin dodržováním rituálních příkazů je základem přežití společnosti. Ale nasazením masky mohly být tyto strukturální hranice překročeny a protiklady sjednoceny. Zvíře, člověk i duch splynuli do jediné bytosti. (...) Rituální užití masek umožňovalo Inuitům obsáhnout protiklady, které strukturovaly jejich každodenní život“ (c.d., s. 132).

Maska jako nástroj odkrývání (společné) identity měla své místo také v evropské lidové kultuře. Literární teoretik Michail Bachtin například interpretoval středověké a renesanční městské karnevaly jako sváteční příležitosti, během kterých se všechny společenské třídy mohly dočasně vyvázat ze složité sítě sociálních vztahů a duchovní hierarchie oslavou společné, všeprostopující a trvající tělesnosti vzbuzující tzv. *sváteční smích* (Bachtin, 1975, s. 158–219). Tento důležitý prvek karnevalu nazval Bachtin motivem *groteskního těla* (c.d., s. 239–286). Groteskní tělo je tělo neohrazené a věčné, je to tělesný princip, který se skrze smrtelné jednotlivce neustále vyvíjí, roste, zaniká, obnovuje a trvá. Proto se v karnevalu vše tělesné stává mohutným a velkolepým, zveličeným, přehnaným, nepoměrným a ústředními symbolickými obrazy jsou tu jídlo, pití, vyprazdňování, soulož, těhotenství, růst, staroba, nemoc, smrt a porod – přičemž „ve všech těchto událostech tělesného dramatu jsou začátek a konec života mezi sebou neoddělitelně spojeny.“ „V groteskním obraze (...) nejde v podstatě vůbec o individuální tělo; vždyť tento obraz sestává z prohlubní a vypuklin, které se chápou jako zárodek jiného těla; je to průchodní dům věčné se obnovujícího života, nevyčerpatelná nádoba smrti a početí“ (c.d., s. 249–250)⁵. Masky používané v těchto karnevalech můžeme tedy vyložit dvěma způsoby – buďto maska odkrývala tento společný tělesný základ (vyjadřováním výše uvedených obrazů), nebo naopak představovala společenský status jako pouhou komickou masku, pod kterou se ukrývá společná, trvalá a všeprostopující identita tělesnosti.

To, že maska dnes v evropské kultuře pouze zakrývá autentickou tvář nebo předstírá tvář jinou, může tedy také souviset se zásadní změnou v pojetí tělesnosti v průběhu novověku. „Pro nový tělesný kánon je (...) charakteristické tělo úplně hotové, dovršené, striktně oddělené od jiných těl, uzavřené, viděné zvnějšku, s ničím se nesměšující a výrazné ve své individualnosti“ (c.d., s. 251). Jde o jeden z mnoha projevů základního předpokladu (který je vlastně páteří současné euroamerické kultury), že existuje cosi jako autonomní, jedinečné a neopakovatelné „já“, které lze nanejvýše zakrýt a kterému je

třeba dát neomezený prostor sebe-realizace a projevu. Od tohoto přesvědčení se odvíjí i náš vztah ke světu a způsob, jak s ním zacházíme. Ať už je tento názor naším požehnáním, či prokletím, široký mezikulturní náhled nás učí, že je jen jedním z mnoha možných.

Vít Erban
(viterban gmail.com)

Literatura:

- Bachtin, M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon, Praha 1975
- Benedictová, R.: *Kulturní vzorce*. Argo, Praha 1999
- Bowen, J.R.: *Religions in Practice: An Approach to the Anthropology of Religion*. Washington University, St. Louis 2002
- Caillois, R.: *Hry a lidé: maska a závrať*. Studio Ypsilon, Praha 1998
- Clottes, J. – Lewis-Williams, D.: *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves*. Harry N. Abrams, New York 1998
- Capek, J.: *Umění přírodních národů*. Dauphin, Liberec / Praha 1996
- d’Azevedo, W.: „Mask Makers and Myth in Western Liberia“. In: *Forge, A. (ed.): Primitive Art and Society*. Oxford University Press, London 1973, s. 126–150
- Geertz, C.: *Interpretace kultur: vybrané eseje*. SLON, Praha 2000a
- Geertz, C.: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. Basic Books 2000b
- Justoň, Z.: „Maska“. In: *Sociální a kulturní antropologie*. SLON, Praha 2000, s. 151–153
- Kazda, J.: *Kapitoly z dějin divadla*. H&H, Jinočany 1998
- Kottak, C.P.: *Anthropology: The Exploration of Human Diversity*. McGraw-Hill, Boston 2000
- Langhammerová, J.: *Lidové zvyky: výroční obyčeje z Čech a Moravy*. Lidové noviny, Praha 2004
- Leakey, R.: *Původ lidstva*. Archa, Bratislava 1996
- Lévi-Strauss, C.: *Cesta masek*. Dauphin, Liberec / Praha 1996
- Morris, B.: *Anthropology of the Self: The Individual in Cultural Perspective*. Pluto Press, London / Boulder 1994
- Napier, D. A.: *Masks, Transformation, and Paradox*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles 1986
- Oosten, J.: „Representing the Spirits: The Masks of the Alaskan Inuit“. In: *Coote, J. – Shelton, A. (ed.): Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press, Oxford 1994, s. 111–134
- Rosman, A. – Rubel, P.G.: *The Tapestry of Culture: an Introduction to Cultural Anthropology*. McGraw-Hill 1995
- Sorell, W.: *The Other Face: The Mask in the Arts*. Thames and Hudson, London 1973
- Stehlíková, E.: *Antické divadlo*. Karolinum, Praha 2005

Internetové odkazy:

- <http://www.mask-and-more-masks.com>
- <http://www.anymask.com/historyofmask.html>

Poznámky:

- 1) Hopiové utvářejí asi 335 různých kačín, z nichž každá má individuální charakteristiku a odlišnou masku. Proto své kačiny vyrábějí také jako dřevěné panenky pro děti. Ty mají především úlohu didaktickou – děti se na nich učí jednotlivé kačiny rozpoznávat.
- 2) Je překvapivé, že u Golů a Vaiů se maska „nabíjí“ inspirací tvůrce, který komunikuje s duchy. Její posvátná moc není dána zvláštním charakterem výroby, ale tím, že jen někdo ji může díky svému společenskému statusu vlastnit a používat. To napovídá, že co je (a není) posvátné, určuje každá společnost do značné míry tak, aby to potvrzovalo a zachovávalo její strukturu a hierarchii.
- 3) Původ řeckého divadla v rituálu není přijímán bezvýhradně. Že rituál a drama spolu souvisejí, například podle antropologa A. Davida Napiera znamená, že jedno muselo vzniknout z druhého. Přesvědčení, že veškeré dramatické formy mají svůj původ v rituálu, se zakládá na velmi chatrných důkazech. Na druhou stranu nelze podle něj tuto možnost odmítat jen proto, že ji nemůžeme přímo doložit. Sám Napier prověřuje tuto hypotézu interpretací výňatku z Aristotelovy *Poetiky* (srov. Napier, 1986, s. 30–44).
- 4) Přes zdánlivou absurditu měl tento zvyk řadu zjevných či skrytých funkcí – mimo jiné zajišťoval dynamickou sociální rovnováhu v přírodním prostředí s nadbytkem zdrojů (Kottak, 2000, s. 327–330).
- 5) Podle Bachtina je groteskní náhled na lidskou tělesnost společný všem kulturám i historickým epochám – zachovává se především v neoficiálním, „pokleslém“ slovním humoru. Jeho funkcí je upevňovat souměřitelnost ve smyslu lidového rčení „Je to lidský, máme to všický“.