

MASARYKOVA UNIVERZITA



ŠÁRKA HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ

HASTÁBHINAJA

gesta rukou

v tradičním divadelním umění Indie

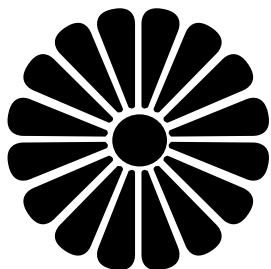


OPERA UNIVERSITATIS MASARYKIANAE BRUNENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA

SPISY MASARYKOVY UNIVERZITY V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Číslo 419

muni
PRESS



ŠÁRKA HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ

HASTÁBHINAJA

gesta rukou

v tradičním divadelním umění Indie



MASARYKOVA UNIVERZITA
BRNO 2013

Kniha vznikla v rámci Spisů FF MU a za podpory grantového projektu GA ČR
GAP409/11/1082 - Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál.

Odborní recenzenti Mgr. Andrea Jochmanová, Ph.D.
doc. PhDr. Dušan Lužný, Dr.

*Ilustrace na přední straně obálky zachycuje tanečnici na jednom z nástěnných reliéfů chrámu Šivy
Natarádži v Čidambaramu.*

© 2013 Šárka Havlíčková Kysová
© 2013 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8228-1 (online : pdf)
ISBN 978-80-210-6406-5 (brožovaná vazba)
ISSN 1211-3034

Jakubovi a Vítovi

Poděkování

Od doby, kdy vznikla *Hastábhinaja* jako disertační práce, se seznam těch, kterým jsem vděčná za jejich pomoc a podporu, znatelně rozšířil. Díky patří mé školitelce prof. PhDr. Evě Stehlíkové, která statečně bojuje s mými texty již několik let, dále PhDr. Dušanu Zbavitelovi, DrSc. za cenné rady a připomínky, ačkoliv již bohužel nebude moji práci znovu číst. Děkuji také svým přátelům a kolegům – Andreji Jochmanové, Margitě Havlíčkové, Michaela Dragounové a Barboře Příhodové obzvláště za jejich optimismus; Bhakti Dévi za uměleckou i odbornou spolupráci, Elišce Poláčkové za pomoc s redakční úpravou textu, Pavlu Drábkovi, Davidu Drozdovi, Jitce Kapinové, Jaroslavu Blechovi a týmu oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, Dušanovi Lužnému a řadě dalších, jejichž rada či pomoc se ke mně dostala třeba i zprostředkovaně.

Děkuji rovněž konzultantům, kteří trpělivě odpovídali na mé otázky, především Gópálu Vénuovi, Nirmale Paniker, Kapile Venu, G. S. Hegdovi a P. K. Narajanan Nambjárovi.

Zvláštní poděkování patří mému manželovi Jakubovi a synu Vítkovi, jejichž láska a pozornost mi byly tou nejdůležitější oporou, mým rodičům a sestrám a celé mé rodině – a také Robinovi. Děkuji jim za podporu, cenné rady i za pochopení. Bez jejich pomoci by tato kniha nevznikla.

OBSAH

Poznámka k formální úpravě a přepisu sanskrtských termínů	9
Úvod	11
1. Tradiční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky.....	15
1.1 Tanec, drama, divadlo, divadelní umění	15
1.2 Principy staroindického herectví: Gesta rukou (hastábhinaja)	17
1.3 Zdroje poznatků o mudrách	18
1.3.1 <i>Nátjaśāstra</i>	20
1.3.2 Bharatanátjam	22
1.3.3 Kúdjáttan	23
1.3.4 Kathakali	27
2. Gesta rukou v odlišných kontextech.....	31
2.1 Gesta rukou v koncepci abhinaji.....	31
2.2 Hasta a mudra.....	34
2.3 Gesta rukou v náboženské tradici a ve zdravotvědě	36
3. Gesta rukou v divadelní tradici.....	41
3.1 Podoby a užití mudr	41
3.2 Příručky a praxe	45
3.2.1 Mudry podle <i>Nátjaśāstry</i>	46
3.2.2 Mudry v bharatanátjam	48
3.2.3 Mudry kéralských divadelních forem	48
3.2.4 Mudry podle <i>Hastalakṣanadīpiky</i> a současných spisů	48
3.3 Systém notace – konkrétní podoby mudr v příručkách.....	53
3.4 Abecedy mudr	67
3.5 Pojmenování mudr.....	68
3.5.1 Zvířata v názvosloví mudr	69
3.5.2 Další podobnosti v názvosloví mudr	70
3.6 Sdělení mudr	71
3.7 Významy mudr	71
3.8 Proces vyjadřování významu.....	75
3.8.1 Vyjadřování abstraktních významů	83
3.8.2 Vyjadřování vlastních jmen	85
4. Lingvistické aspekty komunikace prostřednictvím mudr – vyjadřování vyšších významových celků, základy gramatiky	89
4.1 Slovní spojení.....	89
4.2 Věta	92
4.3 Základy gramatiky	92
4.3.1 Gramatické kategorie.....	93
4.3.2 Slovní zásoba a slovní druhy	93
4.3.3 Citoslovce?	98
4.3.4 „Další gramatičtí činitelé“	102

4.4 „Klidová“ pozice jako součást výpovědi.....	104
4.5 „Once upon a time...“ – některá další vyjádření mudr 105	105
4.6 Gesta typu grámja.....	107
4.7 Mudra a verbální projev	109
4.8 Jazyky či dialekty?.....	112
4.8.1 Abecedy mudr v rámci dvou linií společné tradice	112
4.9 Hasta versus mudra – jedna možná teorie.....	117
4.10 Dílčí shrnutí problematiky gest	118
5. Možnosti teoretických závěrů	121
5.1 Možnosti sémiotického přístupu.....	122
5.2 Možnosti divadelně-antropologického přístupu	135
5.3 Inspirace indickým divadlem a pojem „interkulturního divadla“	138
5.3.1 Kořeny indické inspirace	138
5.3.2 Interkulturalismus v dnešním divadle	139
5.3.3 „Sebereprezentace“ dnešního tradičního indického divadla	142
Závěr	147
Appendix	
Slovníček pojmů.....	151
Mudry typu asamjuta podle <i>Nátjašástry</i>	154
Mudry typu asamjuta v bharatanátjam	160
Mudry typu asamjuta v kathakali.....	166
Mudry asamjuta a samjuta v kúdíjattam	172
Mudry typu samjuta podle <i>Nátjašástry</i>	178
Mudry typu samjuta v bharatanátjam	181
Další mudry kúdíjattam.....	187
Bharatanátjam – sekvence mudr z příběhu <i>múšika váhana</i> v podání tanečnice Bhakti Déví	189
Bharatanátjam – sekvence mudr z příběhu <i>Mohámána</i> v podání tanečnice Bhakti Déví	192
Kúdíjattam - sekvence mudr v podání herečky z Natana Kairali	197
Další obrazové přílohy	207
Prameny	219
Sekundární literatura	223
Rejstřík	229
Shrnutí.....	235
Summary	236



Poznámka k formální úpravě a přepisu sanskrtských termínů

V rámci této studie užíváme řadu sanskrtských výrazů. Vzhledem k tomu, že si neklademe nároky učinit text prací čistě indologickou, ale především teatrologickou, snažili jsme se sanskrtské termíny co nejvíce zpřístupnit čtenáři, který nemá indologické vzdělání. Proto nejčastěji uvádíme český, tzv. populární přepis sanskrtských slov. U stěžejních a v českém teatrologickém prostředí spíše nových sanskrtských termínů uvádíme při jejich prvním užití i podobu daného výrazu v písmu dévanágarí a vedle ní i jeho tzv. vědeckou transkripci. Tyto dva tvary nejčastěji představujeme přímo v textu v závorce, popřípadě v poznámce pod čarou. V příloze se omezujeme u názvů konkrétních gest jen na podobu slova v dévanágarí, opět zpravidla u prvního užití výrazu v rámci přílohy, a na tvar slova v populárním přepisu. Přednost populární transkripci dáváme především z toho důvodu, abychom usnadnili orientaci v již tak dosti komplikované a do značné míry neznámé tematice, ačkoliv si uvědomujeme jistou problematictost užívání tohoto druhu přepisu.

Při vědecké transkripci se držíme především úzu *Učebnice sanskrtu* (Strnad a Zbavítel 2006), při populárním přepisu pak respektujeme dosavadní českou písemnou tradici zabývající se především indickou literaturou, divadlem či mytologií.¹

Při přepisování názvů současných indických institucí, například divadelních škol, a vlastních jmen odborníků respektujeme jejich originální znění, tj. nepřizpůsobujeme je českému pravopisu. Vlastní jména počesťujeme jen v tom případě, kdy jde o již v češtině zavedený tvar, například Kálidása apod., nebo pokud jde o slovo, které se

1) Přihlížíme především k publikacím *Průvodce dějinami staroindické literatury* (Vacek a Zbavítel 1996), *Pod praporem krále nebes. Divadlo v Indii* (Kalvodová a Zbavítel 1987) a k článku „Divadelní kultura starověké Indie“ (Zbavítel 1973).



v naší práci vyskytuje častěji, například název hereckého manuálu (*Hastalakṣanadīpikā* a další), jenž navíc tematicky navazuje na v češtině již známou *Nátjaśāstru*. U zeměpisných názvů se držíme zavedeného českého přepisu, je-li v konkrétním případě k dispozici.²

V řadě případů jsme se při přepisování sanskrtských termínů, přebíraných od indických odborníků, setkali s jistými nepřesnostmi a variantami, které mnohdy zcela zásadně mění význam daného slova. V těchto případech jsme se na základě pečlivého zkoumání snažili určit správnou podobu slova, čemuž jsme mnohdy museli, zpravidla na základě kontextu, přizpůsobit i pravopis, v dévanágarí či v transliteraci. V případech, kdy byly vzhledem k možným uváděným významům přípustné obě varianty, vzali jsme je v úvahu obě. Nutno však podotknout, že šlo o problém vyskytující se především v současných manuálech, které kombinují výklad v sanskrtu s angličtinou.³

2) Nejrozsáhlejší přehled českých ekvivalentů indických zeměpisných názvů je uveden v českém překladu kulturního atlasu *Svět Indie* (Johnson 1998). Seznam zeměpisných názvů v něm uvedený do češtiny přeložil Jaroslav Vacek. Není-li tedy konkrétní název uveden v této publikaci, zachováváme jeho anglický přepis, s nímž jsme se při naší práci nejčastěji setkali.

3) V této souvislosti dochází často k chybám, které jsou založeny na nepřesném přepisu termínu ze staršího pramene, například z *Nátjaśāstry*. Zřejmě nejčastěji dochází k záměně neaspirované souhlásky za aspirovanou apod.



Úvod

Asijské divadelní formy představují nejen pro evropské divadlo bohatý inspirační zdroj. Stále častěji se ukazuje, že je tomu tak nejen v divadelní praxi, ale i v oblasti teoretické. Výzkum jedné složky tradičního indického divadla proto tvoří základ této monografie. Zaměřujeme se v ní na specifickou formu komunikace s divákem – na komunikaci prostřednictvím mudr, jež jsou zpravidla charakterizovány jako symbolické pozice rukou. Naším hlavním cílem je ukázat, na jakých principech se vyjadřování prostřednictvím mudr v performančních aktivitách Indie zakládá. V této souvislosti prověřujeme tezi řady divadelních teoretiků i praktiků, že jde o komunikaci mezi jevištěm a hledištěm prostřednictvím svébytného jazykového systému, který je schopen vyjádřit jakoukoli myšlenku i emoci.

Materiálem k výzkumu, na němž se toto pojednání zakládá, nám byla staroindická i novodobá divadelní literatura v angličtině, sanskrtu, případně francouzštině, především poetiky a herecké manuály, a současná praxe tradičního indického divadla či tanečních forem, kterou jsme zkoumali zejména v rámci výzkumné cesty po Indii. Ponejvíce jsme sledovali praxi kéralských divadelních aktivit, obzvláště divadla kúdi-játtam a kathakali.

Jazyk mudr považujeme za specifickou komunikaci, na jejíž podstatě i principech se významně podílí skutečnost, že jde o jazyk užívaný v divadelním představení.

Z hlediska makrokompozice se tato kniha dělí na pět hlavních kapitol. První z nich představuje základní problémy spojené s praxí tradičního indického divadla, zahrnuje charakteristiku jeho výrazových prostředků a představuje nejdůležitější zdroje našich poznatků o mudrách. Kapitola druhá je zaměřena na příklady z oblastí, v nichž se mudry rovněž mohou vyskytovat. Zřejmě nejdůležitější částí této kapitoly je však zařazení gest rukou do koncepce indického tradičního herectví, jež nese označení abhinaja. Pojednání v obou prvních kapitolách opíráme o vlastní zkušenosti a sekundární literaturu.



Třetí a čtvrtá kapitola tvoří jádro pojednání o komunikaci prostřednictvím mudr v divadelním kontextu. Ve třetí kapitole se zaměřujeme především na popis a charakterizování konkrétních mudr a jejich zařazení do komunikačního systému. Znovu se, tentokrát podrobněji, zabýváme příručkami a divadelní praxí, z nichž odvozujeme podobu mudr i systému, v němž se v rámci divadelní komunikace nacházejí. Zabýváme se zde rovněž jejich názvoslovím a popisujeme základní principy, které se uplatňují při procesu vyjadřování významu prostřednictvím gest rukou. Na tyto problémy částečně navazujeme v následující, čtvrté kapitole, kde již charakterizujeme principy komunikace prostřednictvím mudr a prověřujeme schopnost souboru mudr fungovat jako svébytný jazykový systém. Při té příležitosti rovněž poukazujeme na některé odlišnosti, jež se projevují při srovnávání tohoto typu projevu s realizací výpovědi v některém z přirozených lidských jazyků, například sanskrtu či angličtině, které se ve společnosti gest rukou často objevují. Ve čtvrté kapitole se snažíme ukázat, jaké kvality má jazyk mudr z lingvistického hlediska. Východiskem jsou nám zde především vlastní pozorování a úvahy, jež opíráme jen nepřímo o sekundární literaturu – především tak, že prověřujeme některá často zmiňovaná tvrzení o mudrách v divadelním kontextu. Mírně například základní tezi, že mudry tvoří svébytný jazykový systém. Naše pojednání o této problematice vzniklo z potřeby rozvést a do důsledků prověřit platnost tohoto názoru, který zastávají indiští i zahraniční teoretikové i praktikové divadla. Doposud jsme se totiž nesetkali s prací, která by se problémem mudr v divadelní komunikaci z lingvistického hlediska podrobněji zabývala. Využíváme zde dnes již spíše klasické kategorizace jazyka, abychom upozornili na některé stránky komunikace prostřednictvím mudr, které mají společné s přirozeným lidským jazykem. Jsme si samozřejmě vědomi problematičnosti a jistého zjednodušení tohoto přístupu. Nejde nám však o to přispět k jazykovědnému bádání, nýbrž s jeho pomocí ozřejmit principy specifické divadelní komunikace. V závěru čtvrté kapitoly ještě pojednáváme o tom, za jakých okolností se v divadle jazyk mudr setkává s verbálním projevem, v němž je sdělení komunikováno prostřednictvím přirozeného jazyka. Do souvislosti s tím také klademe používání tzv. gest z každodenního života a uzavíráme tento celek dalším srovnáním dvou vývojových linií hypoteticky totožné tradice divadelních mudr.

V páté kapitole nabízíme možnosti teoretických závěrů, které vyplývají z našeho výzkumu indického i obecněji asijského divadla. Vyjadřujeme se kromě jiného ke konkrétním využitím asijského divadla pro divadelní praxi i teorii zejména v evropském kontextu.

V průběhu našeho výkladu se snažíme brát v úvahu skutečnost, že komunikace herce či tanečníka s divákem prostřednictvím mudr se neodehrává izolovaně od ostatních vymezených složek hercova/tanečnickova projevu. V této souvislosti se naopak snažíme ukázat, jak ostatní stránky či složky hereckého projevu, například mimika nebo pohyb očí, podporují vyjádření konkrétního významu mudrami. Neopomíjíme ani zřetel k divadelní inscenaci jako celku. Snažíme se charakterizovat, jakým způsobem se na ní realizace výpovědi prostřednictvím mudr podílí a jaký přínos může mít v rámci naplňování teorie rasy.



Hlavním cílem je tedy popsat principy, jimiž je komunikace prostřednictvím mudr v oblasti divadelního umění realizována. Snažíme se přitom rozhodnout, zda lze systém mudr označit za svébytný jazykový systém. Za předpokladu, že jde o jazyk schopný vyjádřit nejrůznější věci, myšlenky i emoce, snažíme se užívání systému mudr charakterizovat jako specifický druh umělecké, respektive divadelní, komunikace. Činíme tak především na základě konfrontace lingvistických a estetických kvalit tohoto souboru gest. Pomocí lingvistických parametrů tedy posuzujeme, zda jde skutečně o jazyk, estetická funkce uplatňující se při komunikaci mudrami nám pak umožňují stanovit, v čem tkví specifičnost užívání tohoto typu gest. Ke gestům rukou přistupujeme především z hlediska sémiotiky. Z tohoto pohledu lze mudry charakterizovat také jako složitý znakový systém.

Vzhledem k tomu, že v naší práci popisujeme komunikaci, při níž je zásadní vizuální složka umělcova projevu, doprovázíme naše pojednání řadou ilustrací. Jde především o obrazové dokumenty zachycující schémata, jejichž autorem je Gópál Vénu, jeden z předních indických odborníků především na kúdíjattam a kathakali. Tyto materiály zde reprodukuje s laskavým svolením autora. Cenný fotografický materiál, který je rovněž zařazen do textu či do příloh, jsme získali během našeho terénního výzkumu v Indii (prosinec 2008 – únor 2009), především ve školách, kde se tyto divadelní formy vyučují – například ve škole Kérala Kalámandalam v Čeruturutti, v Ammannur Čaču Čakjár Smaraka Gurukulam v Iriňdžálakudě, v Padmašrí Mani Madhava Čakjár Smaraka Gurukulam v Lakkidi či v Music Academy Madras v Chennai, případně během pobytu souboru Natana Kairali v rakouském Linci v srpnu 2009. Dalším nepostradatelným zdrojem našich poznatků o zkoumané problematice je soubor videozáznamů, které autorka této práce natočila během zmíněné výzkumné cesty po Indii a zakoupila ve školách zaměřených na tradiční indické divadelní umění. Jde zpravidla o několika-hodinové záznamy divadelních či tanečních představení, opět zejména kúdíjattam či kathakali. V rámci fotodokumentace byly kromě jiného pořízeny desítky sekvenčních záběrů mudr, které na autorčinu žádost laskavě pořídil Jakub Havlíček. Část ilustrací je převzata také z manuálů, jimiž se v práci zabýváme. Použity byly výhradně takové dokumenty, jež nebylo možné nahradit vlastními fotografiemi, avšak jejich přítomnost je nezbytná pro osvětlení popisované problematiky, případně pro zachování autenticity dokumentů. Další soubor fotografií, určený speciálně pro tuto publikaci, vznikl v červnu roku 2013 na Katedře divadelních studií FF Masarykovy univerzity ve spolupráci s tanečnicí bharatanátjam, Bhakti Déví. Tyto snímky rovněž pořídil dle pokynů autorky Jakub Havlíček. Důležitý obrazový materiál dokumentující systém notace Gópála Vénua byl pro potřeby této publikace graficky upraven Pavlem Křepelou, obrázky gest kúdíjattam vytvořil Tomáš Blaha dle publikace F. Richmonda (2002b).

V souvislosti s charakterizovanou problematikou uvádíme v naší práci řadu obecnějších informací o indickém divadle, protože jde o téma českým čtenářům ještě stále poměrně vzdálené. V souvislosti s popisem materiálů, z nichž čerpáme, charakterizujeme více – ve srovnání s dalšími formami – žánr zvaný kúdíjattam, tradiční sanskrtské



divadlo. To se dodnes hraje zejména na území jihoindického státu Kérala a v několika posledních letech je na vzestupu – poté, co již téměř zaniklo. Díky oblibě, jíž se v současné době těší, se nám podařilo učinit z něj jeden ze základních zdrojů našich poznatků o „divadelních“ mudrách. Nejdůležitější je v této souvislosti samozřejmě skutečnost, že jsme měli možnost komunikaci prostřednictvím moudr ponejvíce při představeních právě této divadelní formy mnohokrát sledovat.

Další důležitou stránkou tohoto pojednání je výzkum vztahu hastábhinaji, herectví prostřednictvím gest rukou, a abhinaji, herectví obecně, to jest principů herectví rukou a herectví ve smyslu souhry všech jeho složek (pohybů celého těla, verbálního projevu apod.). Hastábhinaja, herectví gest rukou v tradičním divadelním umění Indie, tvoří komplexní výrazový systém, jež mnoho umělců i teoretiků umění oceňuje daleko za hranicemi Indie – i u nás. Často představuje atraktivní inspirační zdroj, který však mnohdy zůstává ve své podstatě ne zcela pochopen. Tato práce se proto snaží nabídnout možnosti jeho interpretace, případně cestu k jeho pochopení. Z hlediska divadelní teorie, zejména sémiotického přístupu, se problematika znakovosti asijského divadla obecně již několik desítek let vrací do ohniska zájmu, ač se tak děje spíše v jistých časových vlnách. I proto jsme přesvědčeni, že nám může ještě mnoho nabídnout.



(1) Tradiční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky

V jednotlivých státech dnešní Indie nalezneme nespočet divadelních forem. Formy lidového divadla, jež se v největším počtu vyvíjely především během posledních pěti set let, nejsou zpravidla vázány na literární tradici. Jejich dominantu představuje scénické ztvárnění příběhu, které se zřídka drží konkrétní literární předlohy. Co do hojnosti tradičních divadelních forem je jedním z nejbohatších regionů Kérala, stát ležící na západním pobřeží jižní Indie. Z této oblasti rovněž pochází zřejmě nejznámější či nejatraktivnější divadelní forma – kathakali. Divadlo kathakali však zdaleka nepředstavuje jediný pozoruhodný druh, jenž se v této oblasti vyskytuje. Existuje několik dalších forem, jež kathakali v různém smyslu konkurují, například móhinijáttam, ottanthullal nebo také kúdíjáttam, zřejmě jedna z vůbec nejstarších⁴ dosud aktivně provozovaných divadelních forem na světě.

(1.1) Tanec, drama, divadlo, divadelní umění

Jedním z obecných problémů, jež se vyskytují při charakterizaci konkrétních forem indického divadla, je obtížně vymežitelná hranice mezi tancem a tím, co se v Indii označuje jako drama (či divadlo). Jejich vzájemné propojení je však zcela zásadní. Kořeny tohoto problému patrně tkví již ve staroindické praxi divadelního/performančního umění a s ní spojené sanskrtské terminologii. Už v *Nátjašástre*, nejstarší

4) Někteří odborníci kladou vznik kúdíjáttam až do devátého, případně desátého století našeho letopočtu, ze kterého pocházejí první hmatatelné důkazy o jeho existenci. Je však možné, že jde o formu mnohem starší či naopak mladší.



(1) Tradiční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky

dochované učebnici indického divadelního umění, se setkáváme s rozlišením mezi těmito pojmy, založeném právě na sanskrtské terminologii. V sanskrtu se totiž oba pojí se společným slovesným kořenem **nat-** (नट्, naṭ)⁵ vyjadřujícím „tančit“, „vyjadřovat se tancem“, od něhož se dále odvozují označení pro další formy scénické reprezentace. Ve formě kauzativa,⁶ tj. **nátajati** (नाटयति, nāṭayati), však lze toto sloveso používat (v aktivním tvaru) ve významu „dramaticky předvádět“, „hrát“, „performovat“, „imitovat“ apod. (Monier a Williams 2002, s. 525). Sanskrtský termín **nátja** (नाट्य, nāṭya) pak označuje „tanec“, „mimetické předvádění“, „dramatické umění“ atd. V kontextu indické divadelní terminologie se však jeho význam postupně ustálil na podobě „divadelní umění“.

Poměrně přehledná kategorizace, jež se zpravidla obecně přijímá v současné teorii, se uvádí například v knize *Indian Theatre* (Richmond et al. 2007), do níž statemi o staroindické divadelní praxi přispěl jeden z předních světových odborníků na staroindické divadlo, Farley Richmond. Různé typy pohybů, jež jsou součástí indického divadelního představení v tradičním stylu, jsou často děleny pod vlivem sanskrtské terminologie do tří skupin. První z nich – čistý, abstraktní tanec – označuje slovo **nrtta** (नृत्त, nṛtta). Pantomima či gestikulace založená na interpretaci narativní či tematické složky představení spadá pod termín **nrtja** (नृत्य, nṛtya) a konečně **nátja** (नाट्य, nāṭya) označuje představení (či performanci), v níž hraní (či herecká akce) a tanec jsou zkombinovány v dramatickou formu (Richmond et al. 2007, s. 5). Naše zkoumání se pohybuje především v oblasti náti, případně nrtji.

Šíří významu termínu náti výstižně charakterizuje v *Průvodci dějinami staroindické literatury* také Dušan Zbavitel: „Slovo ‚náti‘ [...] nás hned na počátku varuje před příliš zúženým pojetím termínu ‚divadelní umění‘, kterým jej překládáme. Je odvozeno od sanskrtského slovesného kořene ‚nat-‘, jehož význam je ‚tančit, vyjadřovat se tancem‘, a poukazuje nejen na tanec jako na jednu ze základních součástí staroindického divadla, ale implicitně i na neodmyslitelnou hudební složku, bez níž se tanec neobejde.“ (Zbavitel a Vacek 1996, s. 223)

O obtížích spojených se snahou vymezit hranici mezi tancem a „divadlem“ v kontextu indického performančního umění svědčí i skutečnost, že jsou jeho jednotlivé formy označovány různě. Například divadlo kathakali se někdy charakterizuje jako dramatický tanec a někdy jako taneční drama či divadlo. Pro oprávněnost obou těchto označení lze najít řadu argumentů. Zdá se však, že tento problém trápí spíše „západní“ vědce než indické divadelní teoretiky a praktiky. Například na festivalu tance pořádaném institucí The Music Academy Madras vystupují soubory z našeho pohledu „ryze taneční“ i soubory uvádějící představení, jež by západní badatel pravděpodobně označil spíše za „divadelní“. Tanec představuje přirozenou součást toho, co Indové označují jako divadelní či dramatické umění, a to navíc mnohdy bez odlišného chápání významů slov „divadelní“ a „dramatický“. S tím souvisí i nejběžnější charakteristika tradičního indic-

5) U stěžejních termínů kromě českého, pro neodborného čtenáře srozumitelnějšího přepisu uvádíme v závorce i tvar daného slova v písmu dévanágari, užívaném v klasickém sanskrtu, a následně v jeho vědecké transkripci.

6) Více viz sanskrtské kauzativum.



kého performančního umění, již rovněž nalezneme v knize *Indian Theatre* (Richmond et al. 2007). Jde o názor, chápáný jako obecně platný, že staroindické divadelní umění se velmi blíží syntéze tance, hudby a dramatu, případně dalších složek.

(1.2) Principy staroindického herectví: Gesta rukou (hastábhinaja)

Termínem **abhinaja** (अभिनय, abhinaya) se rozumí herecká složka staroindického divadelního umění. Při šíři jeho významu není snadné rozhodnout, kde s pojednáním o této problematice začít. *Nátjaśāstra*, staroindická učebnice věnovaná divadelnímu umění, podává obsáhlý výklad o principech herectví a inscenování dramatu obecně. Předkládá je svému čtenáři tak, jak tomu bylo v divadelní praxi starodávnej Indie, i tak, jak tomu podle jejího autora či autorů být mělo.

Právě herec je tím, kdo podle indické teorie rasy zprostředkovává vzbuzení citově-estetického účinku uměleckého díla – zpravidla divadelního představení – v divákovi, či v případě poezie v posluchači. Na hercově umění závisí, zda k navození rasy vůbec dojde.⁷ Mnohé prostředky, jež jsou v tomto procesu uplatňovány, patří právě k herecké práci. Jednou ze složek hercova umění je pochopitelně fyzický projev. Jeho velmi výraznou a pro indické divadlo i do jisté míry typickou stránkou jsou pozice a pohyby rukou, tak zvané mudry, které zpravidla nesou velmi konkrétní význam.

Na mudry se soustředíme proto, že jsou pro některé formy indického divadla či tance jako takového dodnes velmi důležité. Kdybychom chtěli popsat projev staroindického herce či tanečníka – oba k sobě měli (a mají i dnes) velmi blízko –, museli bychom pravděpodobně hovořit o všech jeho složkách (či o pohybech několika částí těla herce či tanečníka) najednou. Nejen proto však začínáme od pojednání o rukou. Součástí naší práce je i snaha zodpovědět si otázku, proč bývají lidé často až fascinováni právě tímto „nástrojem“ vyjádření obsahové i emocionální náplně představení. Už *Nátjaśāstra* nám dokládá důležitost a pozoruhodnost mudr. Nandikéšvarova *Abhinajadarpana* i další indické příručky zaměřené na divadlo či tanec poskytují mnoho důkazů o tom, že jde o jev, který nepřestává přitahovat pozornost laiků i odborníků. Širokou oblast výzkumu, zvláště pro religionisty či etnology, představují mudry v náboženském kontextu, zejména v buddhismu a v jiných náboženských tradicích pocházejících z Indie. Také ájurvédská medicína s sebou – i do naší země – přinesla spolu s jógou i zájem o mudry a jejich údajný léčivý účinek. Ačkoliv se snažíme ponechávat tyto aspekty spíše stranou, nelze je, už kvůli silnému spojení náboženské tradice s většinou indických divadelních (i tanečních) forem, zcela opomíjet.

Herec indického divadla koordinuje pohyby svého těla, aby vyjádřil určité sdělení a emoce, které je doprovázejí. Mudra⁸ jako by vše zpečetila, jak lze zřejmě odvozovat

7) Více k teorii rasy viz např. (Kysová 2008).

8) Sanskrtská feminina budeme v této práci psát bez kvantity na konci slova – např. namísto „mudrá“ budeme psát „mudra“, namísto „Šakuntalá“ pouze „Šakuntala“ apod. V tomto tvaru je rovněž budeme skloňovat dle pravidel české deklinace. Kvantitu uvádíme pouze v přehledu mudr uvedeném v příloze, kde vedle sanskrtského originálu názvu mudry klademe i jeho český přepis.



(1) Tradiční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky

z jednoho z významů slova „mudra“ – pečeť. Začneme tedy tuto pro nás stále exotickou podívanou rozkrývat právě odtud – od rukou a jejich jazyka, tj. jazyka gest rukou.

(1.3) Zdroje poznatků o mudrách

K charakterizování principů komunikace herce/tanečníka s divákem prostřednictvím mudr nám slouží řada zdrojů.

Zprv jde o učebnice divadelního umění, včetně té první dochované – *Nátjaśāstry*,⁹ která uvádí poměrně rozsáhlý popis gest rukou a principy jejich používání. K *Nátjaśāstre* lze přiřadit i další, mladší příručky, jež z jejího dědictví vycházejí či jsou k němu přimknuty. Patří mezi ně zejména *Abhinajadarpana* od Nandikéšvary,¹⁰ anonymní *Hasalakṣanadīpika*,¹¹ případně Dhanamdžajova *Daśarūpa*.¹²

Další cenný zdroj informací představují samotné keralské tradiční divadelní formy, především kathakali, móhinijāttam a kúdíjāttam, z nichž ta poslední nám poskytuje pravděpodobně nejčistší svědectví o tradiční divadelní praxi Indie, zejména díky jejímu stáří i skutečnosti, že se s ní lze v dnešní době v Indii setkat stále častěji. O divadle kúdíjāttam, jež je prohlašováno za nejstarší tradiční formu, která se dodnes v Indii provozuje, ještě pojednáme podrobněji. Taneční forma móhinijāttam a taneční divadlo (či dramatický tanec) kathakali představují dvě formy, jež se i dnes těší značné popularitě a jež lze poměrně často vidět na indických jevištích. Jejich obliba přispívá k tomu, že jsou principy jejich performančního umění poměrně často reflektovány v odborné literatuře psané nejčastěji anglicky, případně malajálamsky.¹³ Patří mezi ně například *The Language of Kathakali* (Venu 2000) teoretika i praktika indického divadla Gópála Vénua či *Móhinijāttam* (Venu a Paniker 1995), herecký manuál, na němž Gópál Venu spolupracoval s Nirmalou Paniker, která se móhinijāttam věnuje také prakticky. Za jedno z nejvýznamnějších děl vzniklé na západě lze naproti tomu jistě považovat *Kathakali. Dance-drama where Gods and Demons Come to Play*, jehož autorem je profesor Phillip B. Zarrili, působící na University of Surrey (Zarilli 2000). Tento výčet však zdaleka není úplný. Existují desítky dalších titulů, které se výhradně nebo alespoň částečně věnují kathakali nebo móhinijāttam a dalším žánrům.¹⁴

Kúdíjāttam zaujímá mezi tradičními formami indického divadla zvláštní postavení. Jde o klasickou formu sanskrtského divadla, jež je považováno za jednu z nejstarších divadelních forem na světě. Dnešní podoba mudr ve většině keralských divadelních forem, včetně kúdíjāttam, se výrazně odlišuje od jejich podoby popsané v *Nátjaśāstre*. Právě tato skutečnost tvoří jeden ze základních problémů, jimiž se zabýváme. Předpo-

9) Např. v těchto vydáních: (Ghosh 2003; Nagar 2003; Bharatamuni – A Board Of Scholars 2000; Rangacharya 2003).

10) Např. (Rajendran 2007).

11) Např. (Richmond 2002a).

12) Např. (Haas 1965).

13) Malajálámština je jazykem Kéraly.

14) Například vydavatelství Motilal Banarsidass Publishers, jež má pobočky v řadě velkých indických měst, se mimo jiné specializuje na literaturu tohoto druhu.



kládáme-li, že soubor gest rukou uvedených kéralských forem tvoří svébytný jazykový systém, je třeba určit, na jakých principech komunikace jeho prostřednictvím funguje, za jakých podmínek funguje, případně jak se liší od komunikace verbální. Jazyk mudr má navíc specifické postavení v rámci širšího kódu, jímž herec komunikuje s divákem. Tímto kódem míníme abhinaju, principy indického herectví, jehož jsou mudry součástí. Zkoumání vztahu hastábhinaji a abhinaji obecně, to jest principů herectví rukou a herectví ve smyslu souhry všech jeho složek (pohybů celého těla, verbálního projevu apod.), představuje další důležitou část našeho výzkumu.

Důkazem, že tradice mudr, jak je známe z *Nátjašástry*, je dodnes živá, je například jejich existence v bharatanátjam. Tato forma tradičního jihoindického chrámového tance, jenž se hojně praktikuje především v jiném státě jižní Indie, v Tamilnádu,¹⁵ si získává stále větší oblibu i v evropských (či obecně západních) zemích.¹⁶

Jazyk mudr v bharatanátjam se tedy odlišuje od jazyka mudr uvedených kéralských forem. Odlišnost je v některých případech dokonce tak vysoká, že si tyto dva jazyky vzájemně „nerozumí“.¹⁷ Proto rovněž využijeme při charakterizaci principů jazyka gest rukou mudry, jež používá bharatanátjam.¹⁸ Pokusíme se tedy zároveň vystihnout povahu rozdílu mezi těmito dvěma jazyky či dialekty.¹⁹

Dalším podstatným materiálem ke zkoumání je audiovizuální dokumentace zmíněných forem, již autorka této práce načerpala při svém terénním výzkumu v Indii,²⁰ zejména v Kérale, Tamilnádu a řadě států severní Indie. Cenný materiál jsme získali především ve školách, kde se tyto divadelní formy vyučují – například ve škole Kérala Kalámandalam v Čeruturutti, v Ammannur Čaču Čakjár Smaraka Gurukulam v Iriňdžálakudě, v Padmašrí Mani Madhava Čakjár Smaraka Gurukulam v Lakkidi či v Music Academy Madras v Chennaji. Jde o videozáznamy a fotografie zakoupené či pořízené při představeních. Vzhledem ke zkoumanému tématu jde především o záznamy a snímky z představení kúdíjattam a kathakali, případně bharatanátjam.²¹

K analýze uvedených materiálů využíváme další sekundární literaturu (zejména sémiotickou, obecně lingvistickou či antropologickou). Je třeba alespoň ve stručnosti zmínit také význam mudr v jiném než divadelním kontextu – například v kontextu náboženském, který s touto problematikou úzce souvisí. Navíc se pokusíme charakterizovat vztah našich závěrů k teorii rasy i k sanskrtské dramatické praxi.

15) Jde o další svazový stát Indické republiky – nachází se na východním pobřeží.

16) Do roku 2008 bylo možné navštěvovat lekce bharatanátjam i v Brně. Dnes je zřejmě nejbližší dostupná výuka ve Vídni.

17) Na tuto skutečnost mne jako první upozornili dva odborníci zabývající se danou problematikou, s nimiž jsem řadu tezí své práce konzultovala u příležitosti konference zaměřené právě na kúdíjattam (11.–14. 1. 2009 v Lakkidi, Kérala). Šlo o indologa G. S. Hedgeho, působícího na J. S. S. College v Dharwadu v Karnátace, a gurua P. K. Narayanana Nambiara, jenž je považován za jednu z největších autorit v oblasti kúdíjattam.

18) Zmíněná *Abhinajadarpana*, jež rovněž obsahuje pojednání o mudrách, se zaměřuje především na klasické taneční formy, mezi něž patří právě také bharatanátjam.

19) Zda jde o odlišné jazyky nebo dialekty, to hodláme rovněž prověřit.

20) Prosinec 2008 – únor 2009.

21) V menším množství byly pořízeny i fotografie a videozáznamy z představení dalších divadelních forem – např. móhinijattam, tejjam apod.



(1) Tradiční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky

Pro přehlednost tedy nadále rozlišujeme dvě základní skupiny mudr, jež podrobuje analýze. Jedna skupina zahrnuje gesta rukou užívaná v tradičních keralských formách (v těch, které jsme uvedli), do druhé pak spadá tradice mudr *Nátjaśāstry*, reprezentovaná zde klasickou taneční formou bharatanátjam.

Protože se zaměřujeme na staroindickou inscenační praxi, úžeji na jednu složku staroindického herectví v kontextu složek ostatních, nejvíce respektované (primární) zdroje poznatků k tomuto tématu pro nás představuje *Nátjaśāstra* a na druhém místě praxe divadla kúdíjattam. Ostatní zmiňované divadelní formy nám slouží pro doplnění problematiky.

Při charakterizování zdrojů, které nám poskytují poznatky o mudrách, se nejdříve zaměřujeme na nejstarší indickou učebnici divadelního umění, *Nátjaśāstru*, jež se dochovala v několika vydáních.²² Dále si představíme některé tradiční divadelní či taneční formy, které na ni v různé míře v praxi navazují. Na konci první kapitoly pojednáváme o mnohem mladších příručkách, které mají nějaký vztah k *Nátjaśāstře*, a především k umělecké praxi zmiňovaných forem. Vybrali jsme texty, které zásadně ovlivnily praxi zmiňovaných forem, nebo naopak takové příručky, jejichž autoři při svých popisech či teoretických závěrech z praxe těchto forem vyšli. Řada manuálů charakterizujících výrazové prostředky tradičních divadelních i tanečních forem navíc vychází i dnes.

(1.3.1) *Nátjaśāstra*

Nátjaśāstra, nejznámější a nejstarší dochovaná příručka, jež se zabývá indickým divadelním uměním, vznikla v období kolem počátku našeho letopočtu. Problémy s datací jejího vzniku jsou stále nevyřešeny. Ačkoliv se její původ klade nejčastěji do prvního století našeho letopočtu, není vyloučeno, že může být ještě mnohem starší nebo naopak mladší. Pod vlivem těchto pochybností se datace rozšiřuje nejčastěji na období druhého století př. n. l. až druhého století n. l. Autorství *Nátjaśāstry* se připisuje světcí Bharatovi, ale pravděpodobně do její podoby, jak ji známe dnes, zasáhla od doby jejího vzniku ještě řada dalších autorů. Dnes dokonce máme k dispozici řadu odlišných vydání a několik edicí *Nátjaśāstry*.

První ze tří hlavních edic je založena na dvou originálních rukopisech a pochází z Bombaje z roku 1894. V roce 1913 byla revidována a vydána v rámci Kavyamala Series. Nejznámější, tzv. barodská edice pochází z vydavatelství Gaekwad Oriental Series. Je založena na asi čtyřiceti rukopisech nalezených v různých částech Indie. Považuje se za nejlepší vydání – pravděpodobně i díky skutečnosti, že k ní vytvořil komentář Abhinavagupta.²³ Třetí edice spadá do roku 1929. Byla vydána v Benáresu, dnešním Váránasí, v Kashi-Sanskrit Series (Das 1961, s. xiv).

²² Např. (Bharata 1934, 1954, 1956; Ghosh 2003; Nagar 2003 a další).

²³ Jeden z nejvýznamnějších komentátorů *Nátjaśāstry*, žil zřejmě v letech 950–1020.



V šestatřiceti kapitolách *Nátjašástry* se hovoří o tématech spojených s teorií i praxí staroindického divadla. Poznátky či předpisy jsou v některých částech *Nátjašástry* prezentovány formou dialogu mezi Bharatou a jeho žáky. Rozsah tematiky *Nátjašástry* je velmi široký. Podrobně se v ní pojednává zejména o dramatu – jeho výstavbě, druzích her, postavách, prozódii apod. Dále podává poměrně komplexní výklad o různých složkách inscenační praxe včetně rozboru jednotlivých složek herectví, líčí tedy i miku, systém gest a kroků, jevištní mluvu,²⁴ zabývá se tzv. „výzdobou“,²⁵ kostýmy a líčením apod. Značná pozornost je také věnována tanci, zpěvu a hudbě.

Ačkoli se nám nedochovaly žádné důkazy o existenci divadelních budov, jejich popis – především interiérů – v *Nátjašástre* rovněž nalezneme. V některých tradičních divadelních formách se z tohoto popisu dodnes vychází při stavbě divadelní budovy a organizaci jejího interiéru, či přesněji při vymezení jeviště a hlediště. Mnohdy se totiž hraje jen pod přístřeškem, zejména v jižní části Indie, kde je velmi teplé podnebí. Setkáme se však i s tím, že prostor hlediště a někdy ani jeviště není zastřešen vůbec, zejména v období mimo monsun.²⁶

V jednom z nejdůležitějších pojednání obsažených v *Nátjašástre* se hovoří o teorii rasy, jež se zabývá citově-estetickým účinkem divadelního představení na diváka – předpoklady jeho vzniku a samotným procesem, jímž je vzbuzován v divákovi. Ani průběh představení a podmínky jeho úspěchu tedy *Nátjašástra* neopomíjí. Vše musí být provedeno co nejlépe, aby mohlo dojít k navození patřičné rasy. V této souvislosti se obzvláště zdůrazňuje důležitost herce a jeho umění. Zejména v pasážích věnovaných hereckému projevu lze pozorovat předpis vysoké míry stylizace a značného množství vyjadřovacích prostředků, jež podléhají konvenci.

Na *Nátjašástru* navázala řada dalších příruček, jež však většinou nepřesáhly rozsah tematiky této nejstarší divadelní učebnice. Ve většině případů se více soustředily na vybrané téma či více témat, která uváděly do souvislosti se současnou praxí, a výklad do jisté míry přizpůsobovaly požadavkům dobové divadelní praxe. Například v Dhanamdžajově *Dašarúpace* (Dhanamjaya 1965) se dočteme informace hlavně o dramaturgii, v *Abhinajadarpaně*²⁷ se naopak dozvíme více o inscenační praxi, zejména o herectví.

24) Včetně pojednání o jazycích, jimiž se na jevišti mluví, sanskrtu a prákrtech.

25) Kulisy se ve staroindickém divadle pravděpodobně neužívaly.

26) Například v hlavním městě jihoindického státu Kérala, v Trivandrumu, škola Margi (či Margi Kathakali, jak se někdy uvádí) pořádá o Vánocích festival věnovaný zejména představením kathakali a kúdíjattam. Hlediště se nachází pod širým nebem, jeviště může být přikryto improvizovaným přístřeškem. Hraje se na prostranství před školou – na pro tuto příležitost postaveném jevišti. Do areálu má každý zájemce volný přístup.

27) Vyd. např. (Ghosh 1957; Kalāpurna 1997; Rajendran 2007) a další.



(1) Tradční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky

(1.3.2) Bharatanátjam

Bharatanátjam patří mezi nejpopulárnější indické taneční formy. Dnes je nejrozšířenější v Tamilnádu, spolkovém státě ležícím na východním pobřeží jižní Indie. Řidčeji se s ní můžeme setkat i v jiných indických regionech. Navíc naší pozornosti neujde její globální rozšíření, které s sebou často přináší změny v podobě této formy.

Jde o tanec, jenž se realizuje sólově i ve skupině. Tanečníky mohou být ženy i muži. Na první pohled zaujmou složité kombinace kroků a gest, prováděné ve třech různých rytmech. Výrazové prostředky mají svůj původ již v *Nátjašástrě*, což se kromě jiného projevuje v mimických gestech obličeje a v gestech rukou. Mudry bharatanátjam jsou pro naše pojednání důležité především proto, že si dodnes – až na malé výjimky – zachovaly podobu, již předepisuje *Nátjašástra*. V tom tkví zásadní rozdíl mezi tak zvané „přímou“ tradicí *Nátjašástry*, k níž řadíme i bharatanátjam, a praxí keralských forem, u nichž došlo k významnému posunu v podobě a platnosti výrazových prostředků.

Zejména v případě mudr se keralské formy, tedy i kúdíjattam a kathakali, jimiž se v této knize zabýváme nejvíce, pojí s jinou, mladší příručkou. Jde o *Hastalakṣanadīpiku* (Richmond 2002a),²⁸ kterou lze chápat jako kodifikační spis či manuál zaměřený na praktikování mudr zejména na území Kéraly.

V rámci našeho výzkumu tedy srovnáváme dvě linie, jež mají společný původ, ale z nichž se během zhruba dvoutisíciletého vývoje staly dva různé proudy, zastupující z našeho pohledu dvě různé tradice.

Tradici, již pro nás reprezentuje bharatanátjam, lze tedy považovat za tu, která během vývoje doznala nejmenších změn. Keralské formy v této souvislosti pak chápeme jako reprezentanta takového proudu, který prokazatelně na *Nátjašástru* a staroindickou divadelní praxi rovněž navazuje, ale výsledkem této návaznosti je již modifikovaná podoba výrazových prostředků, přičemž k modifikaci došlo v různých složkách různou měrou. Stejně tak bychom mohli s onou „přímou“ tradicí *Nátjašástry* srovnávat další regionální formy, ale oblast Kéraly se nám jeví k tomuto účelu nejvhodnější. V tomto co do rozkvětu tradičních divadelních forem zřejmě nejbohatším regionu se setkáváme s kúdíjattam, které je považováno za nejstarší kontinuálně provozovanou performační formu Indie a možná i celého světa, jak tvrdí nejen jeho performeři, ale i někteří teoretikové.

Pro naši práci věnovanou mudrám tedy bharatanátjam a kúdíjattam představují cenné zdroje poznatků o praktické stránce dané problematiky.

Historie bharatanátjam je ve srovnání s některými dalšími indickými formami poměrně dobře známá. Se zmínkami o jakési taneční formě se setkáme již např. ve védském období, v němž vznikla *Rg-véda* (zhruba 1200–900 př. n. l.). Tato první z védských sbírek totiž obsahuje metaforu založenou na připodobnění svítání k tančící dívce, beroucí na sebe různé ozdoby (Khokar 2002, s. 11). Nejranější doložitelné a mnohem konkrétnější důkazy o existenci tance se však nacházejí až ve dvou tamilských epických dílech zvaných

²⁸) Text je v (Richmond 2002a) dostupný v sanskrtu a v angličtině.