

MASARYKOVA UNIVERZITA



ŠÁRKA HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ

HASTÁBHINAJA

gesta rukou

v tradičním divadelním umění Indie





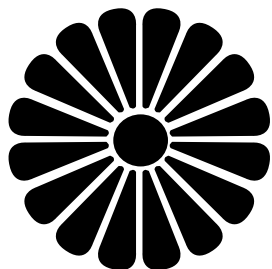
OPERA UNIVERSITATIS MASARYKIANAE BRUNENSIS  
FACULTAS PHILOSOPHICA

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



*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, Michaele Dragounové a Barboře Příhodové obzvláště za jejich optimismus; Bhakti Déví 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. Narayanan 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

<b>Poznámka k formální úpravě a přepisu sanskrtských termínů</b> .....	9
<b>Úvod</b> .....	11
<b>1. Tradiční formy indického divadelního umění a jejich výrazové prostředky</b> .....	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
<b>2. Gesta rukou v odlišných kontextech</b> .....	31
2.1 Gesta rukou v koncepci abhinaji.....	31
2.2 Hasta a mudra.....	34
2.3 Gesta rukou v náboženské tradici a ve zdravotědě .....	36
<b>3. Gesta rukou v divadelní tradici</b> .....	41
3.1 Podoby a užití muder .....	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>Hastalahśanadīpiky</i> a současných spisů .....	48
3.3 Systém notace – konkrétní podoby muder v příručkách.....	53
3.4 Abecedy muder .....	67
3.5 Pojmenování muder.....	68
3.5.1 Zvířata v názvosloví muder .....	69
3.5.2 Další podobnosti v názvosloví muder .....	70
3.6 Sdělení muder .....	71
3.7 Významy muder .....	71
3.8 Proces vyjadřování významu.....	75
3.8.1 Vyjadřování abstraktních významů .....	83
3.8.2 Vyjadřování vlastních jmen .....	85
<b>4. Lingvistické aspekty komunikace prostřednictvím muder – vyjadřování vyšších významových celků, základy gramatiky</b> .....	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
<b>5. Možnosti teoretických závěrů .....</b>	<b>121</b>
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 „Sebeprezentace“ dnešního tradičního indického divadla .....	142
<b>Závěr .....</b>	<b>147</b>
<b>Appendix</b>	
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
<b>Prameny .....</b>	<b>219</b>
<b>Sekundární literatura .....</b>	<b>223</b>
<b>Rejstřík .....</b>	<b>229</b>
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 problematickostí 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.<sup>1</sup>

Při přepisování názvů současných indických institucí, například divadelních škol, a vlastních jmen odborníků respektujeme jejich originální znění, tj. nepřizpůsobujeme je českému pravopisu. Vlastní jména počešťujeme 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 (*Hastalakṣanadīpika* 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

- 
- 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. Zaměříme 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 keralských 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 muder v divadelním kontextu. Ve třetí kapitole se zaměřujeme především na popis a charakterizování konkrétních muder a jejich zařazení do komunikačního systému. Znovu se, tentokrát podrobněji, zabýváme příručkami a divadelní praxí, z nichž odvozujeme podobu muder 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 muder a prověřujeme schopnost souboru muder fungovat jako svébytný jazykový systém. Při té příležitosti rovněž poukážeme 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 muder 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 muder v divadelní komunikaci z lingvistického hlediska podrobněji zabývala. Využíváme zde dnes již spíše klasické kategorizace jazyka, abychom upozornili na některé stránky komunikace prostřednictvím muder, 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 muder 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 muder.

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 tanečnicka s divákem prostřednictvím muder 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 muder podílí a jaký přínos může mít v rámci naplňování teorie rasy.



Hlavním cílem je tedy popsat principy, jimiž je komunikace prostřednictvím *muder* v oblasti divadelního umění realizována. Snažíme se přitom rozhodnout, zda lze systém *muder* označit za svébytný jazykový systém. Za předpokladu, že jde o jazyk schopný vyjádřit nejrůznější věci, myšlenky i emoce, snažíme se užívání systému *muder* 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 specifická užítání 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 Iriňďžalakudě, 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 *muder*, 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 mader 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 móhinijátam, ottanthullal nebo také kúdíjátam, zřejmě jedna z vůbec nejstarších<sup>4</sup> 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 kúdíjátam 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, नाट्)<sup>5</sup> vyjadřujícím „tančit“, „vyjadřovat se tancem“, od něhož se dále odvozují označení pro další formy scénické reprezentace. Ve formě kauzativa,<sup>6</sup> 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 statěmi 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 **nrta** (नृत, नृत्ता). Pantomima či gestikulace založená na interpretaci narativní či tematické složky představení spadá pod termín **nrtya** (नृत्य, नृत्या) 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 nájti, případně nrtyi.

Šíří významu termínu nájta výstižně charakterizuje v *Průvodci dějinami staroindické literatury* také Dušan Zbavitel: „Slovo ‚nájta‘ [...] 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 dévanágarí, 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, chápaný 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 starodávné 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 divákoví, či v případě poezie v posluchači. Na hercově umění závisí, zda k navození rasy vůbec dojde.<sup>7</sup> 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 muder. 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. Mudra<sup>8</sup> 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 muder 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*,<sup>9</sup> která uvádí poměrně rozsáhlý popis gest rukou a principy jejich používání. K *Nátjaśāstře* lze přiřadit i další, mladší příručky, jež z jejího dědictví vycházejí či jsou k němu přimknuty. Patří mezi ně zejména *Abhinajadarpana* od Nandikéšvary,<sup>10</sup> anonymní *Hashtalakšanadīpika*,<sup>11</sup> případně Dhanamdžajova *Daśarūpa*.<sup>12</sup>

Další cenný zdroj informací představují samotné kéralské tradiční divadelní formy, především kathakali, móhinijáttam a kúdíjáttam, 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 kúdíjáttam, jež je prohlašováno za nejstarší tradiční formu, která se dodnes v Indii provozuje, ještě pojednáme podrobněji. Taneční forma móhinijáttam 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.<sup>13</sup> Patří mezi ně například *The Language of Kathakali* (Venu 2000) teoretika i praktika indického divadla Gópála Vénua či *Móhinijāṭṭam* (Venu a Paniker 1995), herecký manuál, na němž Gópál Venu spolupracoval s Nirmalou Paniker, která se móhinijáttam 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 móhinijáttam a dalším žánrům.<sup>14</sup>

Kúdíjáttam 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 kéralských divadelních forem, včetně kúdíjáttam, se výrazně odlišuje od jejich podoby popsané v *Nátjaśāstře*. 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) Malajálamsština 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.