



(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 *Nátjašástrě*, 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, नाट्)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, nr̥tta). Pantomima či gestikulace založená na interpretaci narativní či tematické složky představení spadá pod termín **nrtja** (नृत्य, nr̥tya) 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 nrtji.

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.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 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. 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 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*,⁹ 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,¹⁰ anonymní *Haslakṣanadīpika*,¹¹ případně Dhanamdžajova *Daśarūpa*.¹²

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.¹³ 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.¹⁴

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) 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 muder 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 muder, 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 muder v bharatanátjam se tedy odlišuje od jazyka muder 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 rozdílů 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 Chennai. 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 muder 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 muder, jež podrobujeme analýze. Jedna skupina zahrnuje gesta rukou užívaná v tradičních keralských formách (v těch, které jsme uvedli), do druhé pak spadá tradice muder *Nátjašástry*, 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 *Nátjašástra* 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, *Nátjašástru*, 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 *Nátjašástre*, 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) *Nátjašástra*

Nátjašástra, 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 *Nátjašástry* 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 edic *Nátjašástry*.

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 *Nátjašástry*, 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 *Nátjašástrě* 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 *Nátjašástrě* 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* neopomíná. 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 neuzívaly.

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; Kalápurna 1997; Rajendran 2007) a další.



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

(1.3.2) Bharatanátjam

Bharatanátjam patří mezi nejpobulárnější indické taneční formy. Dnes je nejrozšířenější v Tamilnádu, spolkovém státě ležícím na východním pobřeží jižní Indie. Řídčeji 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 muder se keralské formy, tedy i kúdíjattam a kathakali, jimiž se v této knize zabýváme nejvíce, pojí s jinou, mladší příručkou. Jde o *Hastalakšanadípiku* (Richmond 2002a),²⁸ kterou lze chápat jako kodifikační spis či manuál zaměřený na praktikování muder 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.

Tradicí, 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.



Silappadikaram a *Manimekhalai*. Podle popisu detailních rysů taneční techniky lze soudit, že zachycují právě bharatanátjam či formu tomuto tanci podobnou.

Navštívíme-li v Tamilnádu hinduistické chrámy, zjistíme, že v některých z nich se nachází poměrně rozsáhlá sochařská výzdoba, zachycující tanečnice a tanečníky v různých pozicích. Tyto pozice nesou v mnoha případech totožné rysy, s jakými se setkáme v technice bharatanátjam.

Monumentální tamilnádské chrámy, v nichž nalézáme reliéfy s tanečnicí, vznikaly v období mezi čtvrtým a dvanáctým stoletím n. l. Tehdy, za vlády pallavských a čólských panovníků, také došlo k rozkvětu mnoha kulturních odvětví, včetně hudby a tance. Byli to zejména čólská panovníci, kdo si za své vlády v chrámech vydržovali až stovky tanečniců (Kothari 2007, s. 28).

I kdyby chrámové tance prováděné v oblasti Tamilnádu zejména v prvním tisíciletí n. l. neodpovídaly plně tomu, co dnes nazýváme tancem bharatanátjam, je pravděpodobné, že dnešní podoba této formy z tamilských chrámových tanců vyrostla.

Jak uvidíme právě na příkladu *muder*, praxe bharatanátjam je velmi úzce vázána na pravidla *Nátjašástry*, ačkoliv i tato příručka během asi dvoutisíciletého vývoje doznala jistých změn, a to zejména vlivem zásahu různých mladších autorů, kteří její obsah doplňovali.

Dnes se s bharatanátjam často setkáme vně chrámového prostředí, například v divadlech či na pódii vystavených pro nějakou slavnostní (často politickou) příležitost, při níž tanečníci bharatanátjam zajišťují doprovodný kulturní program. Velmi často se tato vystoupení odehrávají za doprovodu reprodukované hudby.

Představení bharatanátjam může být choreograficky velmi pečlivě propracovaným dílem, v němž jsou vyprávěny například mytologické příběhy. Narativní a dialogické pasáže i emocionální stavy jsou vyjadřovány systémem *muder* v doprovodu mimiky obličeje a tanečních kroků.

S představeními bharatanátjam se dnes setkáme především na východním pobřeží jižní Indie, naproti tomu na pobřeží západním se po staletí vyvíjely tzv. „kéralské formy“, z nichž jsou pro naše účely důležité především kúdíjattam a kathakali.

(1.3.3) Kúdíjattam

V české teatrologii se zmínky o této klasické dramatické (performanční) formě, jak se kúdíjattam zpravidla označuje nejen mezi indickými odborníky, objevují jen ojediněle. Zřejmě nejobsáhlejší pojednání o ní představuje část jedné kapitoly Dany Kalvodové v knize *Pod praporem krále nebes* (Kalvodová a Zbavitel 1987). Na dvou a půl stranách textu se setkáváme s velmi dobrou – ale vzhledem k rozsahu jen základní – charakteristikou této formy. K textu je navíc připojeno několik fotografií – takových, jaké dnes může pořádit návštěvník zřejmě nejprestižnějšího výukového střediska kathakali a kúdíjattam, Kérala Kalámandalam v Čeruturutti v Kérole.²⁹

29) Škola je za finanční příspěvek veřejně přístupná.



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

Dana Kalvodová měla však v době vzniku knihy pravděpodobně omezenější možnosti ve výzkumu kúdíjattam, než máme dnes. Kúdíjattam totiž ve dvacátém století málem podlehl zániku. Jak uvádí například Gópál Venu ve svém příspěvku zahrnutém v knize *The Heritage* (Paul 2001), kúdíjattam nejdříve přišlo vlivem úpadku královské či chrámové podpory o své štědré patrony. Další hrozbu představovalo stále sílící upřednostňování angličtiny před sanskrtem ve vzdělávacím systému. Zájem o sanskrtskou tradici se paradoxně přesunul do Evropy, především do Německa a Velké Británie.³⁰

K zániku této formy však našťastí nedošlo. Téměř zapomenuté bohatství předvádění sanskrtských her na jevišti, jak se o něm píše v *Nátjašástre*, začalo od zhruba osmdesátých let minulého století vzbuzovat vážný zájem odborníků (Richmond et al. 2007, s. 87). Právě kúdíjattam představuje patrně jednu z nejstarších nepřetržitě provozovaných klasických divadelních forem. Otázka stáří této formy však není dodnes zcela zodpovězena. Většina odborníků se shoduje na tvrzení, že i když hmatatelné důkazy o existenci kúdíjattam pocházejí až z devátého, případně desátého století našeho letopočtu (Mehta 1995, s. 269), může jít i o fenomén ještě starší. Důkazy k tomu však chybí.

Písemné doklady o existenci kúdíjattam pocházející z desátého století n. l. jsou spojeny s reformováním této formy v daném období. Pořízené záznamy jsou přisuzovány králi známému pod jménem Kulašékhara Varnan, jenž také bývá přímo označován za reformátora kúdíjattam.³¹ Již v té době však bylo kúdíjattam značně vyspělou formou. Proto se její stopy hledají už v období vzniku *Nátjašástry*.³² Většina praktiků kúdíjattam zpravidla trvá na tvrzení, že jde o divadlo staré nejméně dva tisíce let. Tato hypotéza je nicméně dosud rovněž neprokázaná.³³

Pro potřeby našeho výzkumu je důležitá skutečnost, že kúdíjattam prokazatelně v řadě aspektů následuje tradici *Nátjašástry*. Je však třeba mít v patrnosti, že v případě kúdíjattam jde o keralskou regionální variantu klasického sanskrtského divadla. Richmond v této souvislosti navíc poukazuje na panindickou klasickou tradici, jejíž derivací forma kúdíjattam představuje (Richmond et al. 2007, s. 88).

I když kúdíjattam představuje cenný zdroj poznatků o staroindické divadelní praxi, je třeba přihlížet ke skutečnosti, že se během dvou tisíců let mohla tato tradice vyvíjet ve specifických podmínkách. Vztah mezi staroindickou divadelní praxí a kúdíjattam výstižně charakterizuje Tarla Mehta ve své knize *Sanskrit Play Production in Ancient India*: „Tato forma udržela množství tradic a konvencí, které projevují zvláštní podob-

30) Tato tendence, ovlivněná romantickým zájmem o východní kultury, se projevila už na konci 18. století a zejména v průběhu 19. století v oblasti srovnávací jazykovědy.

31) Krále Kulašékhara zmiňuje i Dana Kalvodová (Kalvodová a Zbavítel 1987, s. 162), když hovoří o příručce určené hercům kúdíjattam, za jejíhož autora je považován králův ministr. Jinde se navíc setkáme s tvrzením, že tato forma byla institucionalizována Kulašékhrou za pomoci bráhmanského učence jménem Tolana (Mahta 1995, s. 270).

32) Většina praktiků kúdíjattam zpravidla (a suverénně) trvá na tvrzení, že jde o divadlo staré dva tisíce let. Tato skutečnost je dosud neprokázaná.

33) Návaznost na tradici *Nátjašástry* však mohla započít mnohem později než bezprostředně po jejím vzniku.



nost s inscenační praxí produkce staroindických sanskrtských her. Současně je třeba říci, že neztratila příchuť keralského uměleckého výrazu.“ (Mehta 1995, s. 269)^{34 35}

Kúdíjattam se po staletí hrálo na jevištích chrámových divadel zvaných kúttambalam.³⁶ I dnes najdeme na území Kéraly několik takových divadelních prostor.³⁷ Jejich výstavba se v zásadě řídí pravidly *Nátjašástry*. Kúttambalam bývá postaveno ze dřeva (ačkoli v současnosti se setkáme i s moderními materiály, jako je beton) a rozděleno na dvě stejné části – hlediště a jeviště, jež je kryto zvláštní střechou nesenou čtyřmi sloupy, umístěnými ve čtyřech rozích na nejčastěji obdélníkovém půdorysu scény.

Až do dvacátého století se kúdíjattam hrálo jen v divadlech postavených uvnitř chrámového komplexu. Tyto prostory jsou však z důvodu zachování rituální čistoty nehinduistům stále nepřístupné.³⁸ Naštěstí dnes existuje několik kúttambalam stojících vně chrámového komplexu. Tato skutečnost zpřístupňuje divadelní formu kúdíjattam mnohem širšímu publiku, než tomu bylo dříve.

V zázemí hinduistického chrámu kúdíjattam dlouho představovalo součást náboženského života. Podstatu jeho náboženské funkce lze spatřovat v tom, že představení kúdíjattam bylo, zejména dříve, pojímáno jako oběť chrámovému božstvu, která je především vizuálního charakteru.³⁹ Právě jistá izolace, již s sebou neslo chrámové prostředí, mohla významně přispět k zachování této formy v co nejpůvodnější podobě, i když přirozeně podléhala určitému vývoji.

Dnes se kúdíjattam hraje v divadlech kúttambalam v areálu chrámu i mimo sakrální prostředí. Ač v modifikované podobě, i v současné době se hlásí k tradici staroindického divadelního umění.

V roce 2001 se kúdíjattam stalo jednou z devatenácti performančních forem, které UNESCO prohlásilo za součást tak zvaného nehmotného kulturního dědictví lidstva.⁴⁰

Herectví divadla kúdíjattam vykazuje vysokou míru stylizace. Jakožto forma spočívající svou podstatou zejména v práci herce, projevuje se tato stylizace především v detailně propracovaném pohybu těla a verbální stránce hereckého projevu.

Herci kúdíjattam mohou být muži i ženy. Často se rovněž stává (zejména v narativních pasážích), že jeden herec hraje sám více postav.⁴¹ Tato technika transformace rolí se nazývá *pakarnáttam* a lze ji považovat za jeden z výsadních rysů kúdíjattam. Změny

34) „The form has maintained a number of traditions and conventions which demonstrate their uncanny resemblance to the staging practices of ancient Sanskrit play production. At the same time, it must be said that it retains the flavour of an art expression of Kerala.“

35) Není-li uvedeno jinak, autorkou překladu z angličtiny i ze sanskrtu je Š. Havlíčková Kysová.

36) Jde o divadla přičleněná k hinduistickým chrámům.

37) Dana Kalvodová (Zbavitel a Kalvodová 1987, s. 159) jich uvádí čtrnáct, Gópál Venu hovoří o počtu kolem šestnácti (Paul 2001, s. 7).

38) Lze si však pro vstup dovnitř vyřídit speciální povolení.

39) Richmond používá označení „visual sacrifice“ (Richmond et al. 2007, s. 88).

40) Doslova zařazeno mezi „Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity“ (Richmond nedatováno).

41) Dodejme, že když takovým způsobem hraje sama žena, hovoří se nikoliv o představení kúdíjattam, ale o formě nazývané nangjárkúttu. Principy herectví však zůstávají stejné.



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

mezi rolemi se neprovádí např. proměnou kostýmu nebo podobnými prostředky, ale docílí se jí prostřednictvím konvencionalizovaných prostředků – patřičnými gesty (rukou, obličejem i ostatních částí těla). Verbální složka hercova projevu tento proces rovněž podporuje.⁴²

Kromě případů, kdy herec sám hraje několik postav, může hrát ženskou roli muž. Děje se tak spíše za výjimečných okolností, kdy má taková změna konkrétní účel. Je tomu tak například v okamžiku, kdy je na jevišti třeba předvést strašlivou podobu démonky, jež do té doby měla lidskou podobu – hranou většinou pohlednou herečkou. Herectví kúdíjattam, podobně jako je tomu i v ostatních indických tradičních formách, je fyzicky velmi náročné. Performeři jsou zpravidla velmi ceněni pro své umění a právě zmíněné příklady (zejména předvádění rozružené démonky) často představují příležitost, jak prokázat své mistrovství.

Představení kúdíjattam je zpravidla založeno na dramatické předloze. Většinou se však hrají jen jednotlivá dějství sanskrtských her. Často se v inscenační praxi kúdíjattam setkáme také s adaptacemi sanskrtských dramatických předloh. Není však ve zvyku inscenovat celý text, ani jeho doslovné znění. Například uvedení jen jednoho dějství obvykle trvá několik hodin, protože se vše odehrává ve specifickém, pomalém tempu.

Stylizovaný fyzický pohyb hercova těla lze sledovat v několika plánech. Za nejdůležitější složku hercova projevu se v kúdíjattam obecně považuje precizní práce očí a obličejového svalstva. Mimika má rovněž zcela zásadní podíl na vyjadřování významů, jež symbolizují konkrétní pohyby rukou. Gesta rukou, mudry, tvoří – především za pomoci určitého výrazu hercova obličejem – složitý znakový systém. Význam hercova sdělení je navíc podtrhován náležitým, rovněž stylizovaným a konvencionalizovaným, pohybem zbytku těla. I verbální projev je založen na značně stylizované dikci.

Postavy na jevišti mluví nejčastěji sanskrtem, v některých případech používají regionální jazyk, malajálámštinu. Děje se tak například u postav, které navazují kontakt s publikem. Nejčastěji používá v části svých promluv regionální jazyk typ šaška, jenž se označuje jako vidúšaka. Dalším konkrétním příkladem může být i oblíbená role Šúrpanakhy, démonické krásy, která svádí Rámu i jeho bratra Lakšmanu v dramatisaci epizody z *Rámájany*.⁴³ Démonka je ve své lidské podobě hrána ženou a mluví sanskrtem, zatímco ve své pravé (démonické) podobě ji představuje muž, který užívá malajálámštinu. Publiku, jež (především dnes) zpravidla sanskrtu dobře nerozumí, Šúrpanakha líčí regionálním jazykem své neštěstí, když ji oba bratři odmítnou a Lakšmana se jí krvavě pomstí za její úskoky.

Jazykem představení je v první řadě sanskrtem. Herec promlouvá sanskrtem se stylizovanou dikcí v pasážích, jež se střídají se samotným pohybem těla doprovázeným jen hudební složkou představení.

Hudebnímu doprovodu dominuje rytmické bubnování, jež se velmi úzce váže k herecké akci. Členové souboru hrají na velké bubny připomínající hliněné vázy, nazývané

42) Více o kúdíjattam viz také autorčin článek „Kúdíjattam – když divadlo vychází z chrámu“ (Havlíčková Kysová 2012b), jenž představuje značně upravenou a zásadně rozšířenou verzi této kapitoly.

43) Inscenace realizovaná v roce 2002 v rámci aktivit Natana Kairali, herecké laboratoře v Iríndžálakudě. *Šúrpanakha* je na repertoáru dodnes.



milávu. Nambjárové, jak se tito hudebníci nazývají, jsou přítomni po dobu celého představení na scéně v zadní polovině jeviště a sledují pohyb herce. Z celkového pohledu na tuto souhru lze usoudit, že nambjárové udávají herci rytmus a současně se jeho akcí sami dávají vést. Jsou rovněž schopni svou hrou po zvukové stránce dotvářet hereckou akci.⁴⁴

Reálné předměty coby rekvizity se na scéně objevují spíše ojediněle. Přítomnost rekvizit na scéně je zpravidla vyjádřena právě prostřednictvím herecké akce, nejčastěji konkrétní mudrou či jiným konvencionalizovaným pohybem hercova těla, případně kombinací obojího. Rekvizita je tedy zpravidla imaginární, ale její přítomnost je velmi jasně znázorněna konkrétním symbolem. Právě ve chvíli, kdy je pomocí znaku, který vytváří herec svým tělem, „zhmotňován“ konkrétní předmět, například meč, i hudební doprovod podpoří hereckou akci. Může se tak stát tím, že nambjár sleduje pohyb hercovy ruky, když napřahuje imaginární (nebo i skutečný) meč, a příslušnou gradací, případně i změnou rytmu a jedním silným úderem na buben znamenajícím ránu mečem celý pohyb doprovodí.

Mluvené pasáže ojediněle mohou pronášet také členky souboru, které v představení nehrají.⁴⁵ Jsou během představení přítomny v levé části jeviště z pohledu diváka, kde sedí na zemi a doprovázejí bubny hrou na malé činely.⁴⁶

Stylizace je velmi výrazná také v kostýmní složce. Kostým vytváří kontrast oproti téměř holé scéně. Kromě olejové lampy umístěné uprostřed předního okraje jeviště se na scéně vyskytují jen bubeníci se svými bubny a dvě dívky s činelky. Postavy nosí velmi komplikovaný, často výrazně zdobený kostým a výraznou líčenou masku.

Kúdíjattam následuje tradici *Nátjašástry* kromě jiného právě v tom, že v mnohém přejímá hereckou techniku v ní popisovanou. Ačkoliv se podoba muder kúdíjattam vývojem značně modifikovala, předpokládáme, že v principu se způsob jejich užívání zásadně nezměnil.

(1.3.4) Kathakali

Další divadelní formou kéralského regionu, která užívá jako jeden z výrazových prostředků mudry, je světoznámé divadlo kathakali. Právě díky oblibě divadla kathakali máme k dispozici řadu textů, které se zabývají jeho výrazovými prostředky. Zvláště o mudrách existuje několik pojednání, z nichž je celá řada napsána nikoliv regionálním jazykem (malajálámštinou), ale anglicky, například jeden z neznámějších manuálů, *The Language of Kathakali* od Gópála Venua (Venu 2000). Díky tomu jsou umělecké principy této formy, předávané z generace na generaci, velmi dobře přístupné nejen „západním“ badatelům, ale i performerům či badatelům z ostatních států Indie, kde

44) Např. hercem předváděné či jen naznačené údery mečem doprovodí zvukem – údery na buben.

45) Zpravidla jde rovněž o performerky.

46) V anglickém přepise z malajálámštiny zní termín pro tento nástroj „kuzhittalam“.



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

angličtina stále platí za oficiální jazyk a v praxi jí Indové hojně užívají, aby se spolu byli schopni dorozumět. To totiž často není snadné, vzhledem k množství indických regionálních jazyků a dialektů.

Kathakali představuje velmi osobitou formu tanečního divadla či dramatického tance. Vyvíjelo se během šestnáctého a sedmnáctého století (rovněž) na území jihoindické Kéraly.

Kathakali, jako ostatní zmíněné tradiční formy, scénicky nejčastěji zpracovává příběhy z mytologie a z purán.⁴⁷ Zřejmě nejpatrnější odlišnosti od již zmínovaného kúdíjattam tkví v několika zásadních rysech. Zatímco kúdíjattam představuje vysokou formu sanskrtského divadla, kathakali je svým zaměřením útvarem lidovějším. Sanskrit se v představení kathakali zpravidla objevuje jen ve zpívaném doprovodu dvou zpěváků. Postavy samy mluví jen zřídka. Navíc promlouvají většinou malajálamštinou, pravděpodobně protože té na rozdíl od sanskrtu běžný divák rozumí. Další rozdíl tkví ve skutečnosti, že v kathakali hrají i ženské role muži, s čímž se v kúdíjattam setkáme za specifických okolností, o nichž jsme již hovořili.

Na první pohled patrnou odlišností je technický aparát, jež kathakali využívá. Na rozdíl od kúdíjattam, které se snaží spoléhat především na tradiční technické zázemí, již po staletí neměnné, kathakali zvláště v posledních letech stále více využívá moderní techniky. Setkáme se tak často se zpěvem do mikrofonů, poměrně výkonnými reproduktory a světelnými zdroji. Kúdíjattam se naproti tomu většinou spoléhá jen na přirozenou akustiku místa, kde se hraje, a hlavním zdrojem světla je olejová lampa s několika hořícími knoty, která stojí vpředu uprostřed na okraji jeviště. Umělé osvětlení se sice rovněž používá, ale v mnohem menší míře, než tomu bývá v kathakali. Není to však pravidlem. I to lze chápat jako doklad toho, že se kúdíjattam považuje za skutečně autentickou starobyrou kulturní památku, která má být zachovávána v podobě co nejvíce odpovídající původnímu stavu této formy. S tím rovněž souvisí skutečnost, že kúdíjattam je dodnes vnímáno jako divadlo určené především vzdělancům, kteří jsou schopni rozkrývat významy nesené jeho složitým kódem.

Rozdíly herectví i obecně inscenační praxe kúdíjattam a kathakali nejsou zanedbatelné, ale nesouvisí bezprostředně s tématem této knihy. Je však důležité, že obě formy, kúdíjattam i kathakali používají stejný systém muder.

Značný počet manuálů kathakali nám tedy může být velmi nápomocný při sledování starobylé tradice indického herectví, zejména systému muder, spojované nejčastěji s jejím unikátním reprezentantem, divadlem kúdíjattam. Popisy inscenační praxe kúdíjattam jsou spíše vzácné. Nespočet manuálů kathakali lze vzhledem k identičnosti systému muder v rámci obou forem využívat i při charakterizaci gest kúdíjattam.

Zřejmě nejdostupnějšími manuály, z nichž se můžeme dozvědět řadu informací zejména o podobě a způsobu používání muder v kéralském divadelním prostředí, jsou *Abhinajadarpana* a *Hastalakṣanadīpika*.

47) Purány neboli staré příběhy obsahují zpravidla legendární vyprávění nebo mýty.



(1.3.5) *Abhinajadarpana a Hastalakšanadípika*

Existence další z příruček zaměřených na indické divadelní umění, *Abhinajadarpany*, se datuje přinejmenším od 13. století n. l.⁴⁸ Opět je velmi pravděpodobné, že (v nějaké podobě) její text existoval již dříve. O tom však nemáme přímé důkazy. Z řady učebnic vzniklých po *Nátjašástre* je pro nás tato práce zajímavá především z toho důvodu, že zhruba celá polovina jejího obsahu je zaměřena na gesta rukou. Jde sice o manuál věnovaný především tanci, a to zejména ženskému, ale tato skutečnost nijak nepřekáží našemu výzkumu.

Abhinajadarpanu využívá především modernější praxe bharatanátjam. Preferování tohoto textu před *Nátjašástrou* má zcela prostou příčinu. Oproti rozsáhlé a detailně propracované Bharatově učebnici je totiž text *Abhinajadarpany* nekomplikovaný a přehledný (Das 1961, s. xxi).

Nejpopulárnějším keralským manuálem zaměřujícím se na gesta rukou je dílo anonymního autora s názvem *Hastalakšanadípika*.⁴⁹ Text je sice jen fragmentem (pravděpodobně nebyl vůbec dokončen), ale i tak nám jeho dvě kapitoly přinášejí podrobný popis čtyřiaadvaceti základních muder a celé řady jejich variant, včetně způsobů jejich užití.

Gesta rukou obsažená v *Hastalakšanadípice* byla přijata formami, jako je kathakali, móhinijáttam, kršnanáttam a thullal. Gópál Venu v této souvislosti uvádí tezi, že autor této příručky musel mít podrobně nastudovaná gesta užívaná právě zejména v kúdíjattam, případně móhinijáttam apod. (Venu 2000, s. 39). *Hastalakšanadípika* představuje první pokus o systematizaci a kodifikaci gest rukou ve světle metodologie uvedené v *Nátjašástre* (Venu 2000, s. 39).

Gesta kathakali jsou tedy na *Hastalakšanadípice* založena. Základní „abeceda“ čtyřiaadvaceti symbolických gest a jejich více než tří set variací, jak je tento manuál ustanovil, tvoří původní výrazivo či slovní zásobu kathakali. Dnes se však počet muder a jejich variant značně rozšířil. Obecně se jejich množství v kathakali odhaduje na číslo mezi devíti sty až počtem přesahujícím něco přes jeden tisíc.

Zdroje poznání problematiky muder v divadelním, případně tanečním umění jsou poměrně bohaté. Důležitou linií ve výzkumu této problematiky započala již *Nátjašástra*, na jejíž tradici navazují jak různé mladší manuály, tak performační praxe tradičních forem indického divadla a tance. *Nátjašástra* navíc položila i teoretické základy v této oblasti zkoumání, které jsou rovněž následovány v řadě prací, jež dodnes vznikají v Indii i za jejími hranicemi.

Praxe tradičních forem jako bharatanátjam, kúdíjattam, kathakali a dalších nám slouží jako jeden z pramenů poznání na poli problematiky muder, dalším jsou některé

48) Doba vzniku je velmi nejasná, někdy se uvádí i období mnohem starší, než je 13. století.

49) Bohužel není známa ani doba jejího vzniku. Poprvé byla vydána v roce 1903 (Venu 2000, s. 42). Text v sanskrtském originálu i v anglickém překladu je k dispozici například na CD-ROMu (Richmond 2002b), jehož autorem je Farley Richmond, již zmíněný odborník na problematiku kúdíjattam i na indické tradiční divadlo obecně.



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

manuály a teoretické práce staršího data i nedávného vzniku. Sekundární literatura je většinou dílem zahraničních autorů. K získaným poznatkům můžeme připojit informace, jež jsme získali přímo od performerů zmíněných forem či konzultacemi s dalšími odborníky na problematiku muder.