

Nina Vangeli

Ojedinělá studie z oblasti divadelní orientalistiky

Šárka Havlíčková Kysová. *Hastábhinaja. Gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*. Brno: Masarykova univerzita, MUNI Press, 2013. 236 s.

Když byl proslulý Akram Khan, britský choreograf indického původu a přední představitel současného progresivního tance, který ovládá jak západní, tak východní taneční tradici a s jejich konfrontací často pracuje, dotázán, čeho z indické tradice by se nerad vzdával, odpověděl: pohybu rukou.

Péčí vydavatelství Masarykovy university vyšla kniha Šárky Havlíčkové Kysové *Hastábhinaja – gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*. Tato publikace je v našich souvislostech ojedinělá nejméně ve dvou ohledech. Zaprvé se týká expresivního pohybového systému, v němž je otištěn asijský způsob divadelního myšlení. Toto silně konvencionalizované myšlení je nápadně i zásadně odlišné od myšlení evropského, kde se význam v tanečním divadle vytváří jinak, s velkým podílem individuálních odstínů a za ustavičných tvarových inovací. V nové knize jde o ony známé, velice ornamentální a technicky virtuozní pozice dlaní, které mají zároveň sdělnou hodnotu (jsou přeložitelné), označované jako *mudry*. – Zadrugé autorka přistupuje k tanečně-divadelní látce formou precizní analýzy v intencích strukturálního lingvistického rozboru.

Další předností této publikace je, že vznikala z velké části terénním výzkumem; autorka byla svědkem živých představení a ve styku s živými nositeli tradic – umělci, pedagogy a badateli klasických tanečně-divadelních forem Indie. Jakkoli je systém muder

„pan-indickou“ tradicí, jak autorka ostatně uvádí, rozumně a oprávněně se omezila na výrazné jihoindické formy. Věnuje se především stylu *bharátanátjam* a stylům z divadelně bohaté oblasti Kéraly – *kúdíjattam* a *kathakali*. Aktuální stav divadelního materiálu svého zájmu poznala na místě. Mohla proto také konfrontovat poznatky, záznamy a rozborů předchozích badatelů, jejichž publikace jsou k dispozici, s aktuální divadelními projevy a praktikami.

Jak tato oblast asijského divadla obecně, tak zvláštní gestický vyjadřovací systém muder přitahuje již řadu desetiletí pozornost badatelů regionálních i západních. Mudry si prostě říkají o pozornost. Fascinované předešlé generace evropských divadelníků a badatelů zaujala jejich znakovost, která se jevila jako zásadní odlišnost od běžných praktik divadla západní civilizace. Relevantní důkazy významu znakovosti, symbolu a konvencionální podstaty divadelního projevu nacházeli evropští badatelé ve velké míře i u ostatních asijských divadelních kultur, a právě na momentu znakovosti byla postavena evropská definice východního typu divadla.

Šárka Havlíčková Kysová je dědička teatroložky-orientalistky Dany Kalvodové, na jejíž studii navazuje, ale také je upřesňuje a aktualizuje. Neboť při vši tradicionálnosti se divadelní formy v čase proměňují a proměňují se i okolnosti jejich existence. Je také představitelkou mladší badatelské generace,

vybavené již studiem strukturalismu a sémiologie.

Jakkoli je systém muder komplikovaný, je při bližším pohledu přehledný a vnitřně logicky strukturovaný. Touto strukturovaností – touto lingvističností – si přímo říká o „větný rozbor“. Autorka se touto lingvistickou a sémiotickou cestou také dala, avšak nepodlehla bezhlavě svůdnosti sémiotiky a posuzuje systém muder střízlivě, nikoli jako sémiotickou monádu, ale v kontextu živé, místně i časově se proměňující praxe divadelního výrazu zmíněných divadelních stylů Indie.

Konfrontuje mezi sebou několik souborů základních muder – pozic dlaní. Zkoumá jejich tvary – podobnosti a odlišnosti, posuzuje tyto pozice jako znaky –, zejména se zaobírá jejich příznačnou polysémantičností. Zde je možná užitečně připomenout, že první takový raritní soubor muder, o nějž se autorka opírá, pochází z období mezi 2. stol. před Kr. a 2. st. po Kr., kdy byl zaznamenán ve spisu *Nátjašástra*; jde o jakousi summu tehdejšího divadelního umění Indie. – Autorka nazývá tyto základní soubory „abecedami“. (Domnívám, že ne zcela plným právem, já bych se klonila – v intencích jejího vlastního uvažování – spíše k „základní slovní zásobě“, neboť písmeno abecedy samo o sobě význam neneso, zatímco mudry ano.) – Snaží se vypořádat s odstrašující překážkou, kterou před badatele staví neobvykle bohaté a neprůhledné sémantické pole muder. Každá z nich má totiž řadu významů (až desítky), přičemž někdy je srozumitelné, jak se třeba metaforicky nebo metonymicky mohlo dospět k dalšímu, příbuznému významu, jindy se však stopa lovcí-badatelů ztrácí ve vulkanické krajině neznámé významové tektoniky.

Přijmeme-li ovšem názor, že mudry představují jazyk, a není důvod to neakceptovat, pak se musí nutně chovat jako jazyk i ve svých *iracionálních* polohách. Přirozené jazyky vytvářejí výrazy, které na první pohled nedávají žádný smysl, ale vžijí se pro určitou věc, takže tomu každý insider rozumí, ale na cizince to bude působit jako nějaký tajný jazyk (dejme tomu naše „houby s octem“, „ticho po pěšině“, „trhni si“). Je pravděpodobné, že některé gestické „nesrozumitelnosti“ mohly vzniknout dlouhodobým užíváním a zapomenutím okolností vzniku. Dostáváme se tak též k momentu kulturní podmíněnosti symbolických gest (vedle jejich mimezí vzniklé – a tedy čitelné – podoby).

V procesu performačního aktu se však sémantická síť muder ukazuje ještě mnohem záladnější a nečitelnější, protože situaci komplikuje navíc fakt kombinace obou rukou, a tedy dvou znaků, to, že se znak provádí v dynamickém gestu, že je jeho smysl měněn vztahem k pohybujiícímu se tělu i vzhledem k bohaté mimice očí, případně k dalšímu kontextu, jako je slovní doprovod apod. (Pokud je ovšem text v sanskrtu, je to pro Indý další sémiologické úskalí. Jak autorka uvádí, i pro lokální publikum, nejenom pro nezasvěcené turisty, musí být použití muder kompenzováno výkladem nebo mimetickými prostředky). Možná máme v Evropě „sémiologickou exotiku“ indického divadla ve zvyku trochu přeceňovat?

Autorka nezůstává – a to je její další zásluha – pouze u „slovníkových“ podob pozic dlaní (zachycených v jejich nejvýraznější, základní, jednoznačně artikulované, „statické“ podobě, kterou bychom mohli přirovnat třeba k nominativu či infinitivu slov přirozeného jazyka). „Mudra je ve své statické podobě schopna vyjádřit význam jen výjimečně“,

říká autorka, význam se jí vyjevuje v tanci a performačním aktu, jako se slovo vyjevuje v situaci, v proudu řeči, v „kinetickém procesu“, který autorka zdůrazňuje. Právě proto uvádí vedle u nás již v odborném prostředí vžitého pojmu *mudra* také pojem *hasta* (*mudra* v kinetickém procesu, *gesto*) a tento pojem upřednostňuje, odtud i název její publikace – *Hastábhinaja*. (Oba termíny nicméně v průběhu studie užívá promiskue.) *Abhinaja* pak je tolik co naše „předvádění se“, „producírování se“, „performování“. Se svými analýzami se autorka pohybuje především v tanečně-pantomimickém žánru *nrtja* (od něhož divák očekává vedle estetického zážitku též naraci).

Autorka pracuje i s dalšími pojmy, důležitými pro expresivní práci rukou; rozlišuje *asamjuta*-mudry (prováděné jednou dlaní) a *samjuta*-mudry (oběma dlaněmi). Všimá si, že *asamjuta* mají často příliš široké sémantické pole, zatímco *samjuta*-mudry význam výrazně zužují a zpřesňují. Je to vlastnost i přirozených jazyků, jak to vidíme třeba na upřesnění a zúžení významu substantiva adjektivem. (V této souvislosti by mě zajímalo například dozvědět se, zda se v Indii tradiční symbolika *muder* nepodílí na znakové řeči neslyšících, a pokud ano, zda tam jsou nějaké významové koincidence, podobnosti v kombinování „slov“ apod.)

Autorka se pozastavuje nad relativně malým počtem základních prvků všech jí probíraných „abeced“ (oscilujících kolem počtu 24). Vezmeme-li však v úvahu kombinace dvou rukou (24 na druhou) a připočteme základních 2 x 24 *muder* jednou rukou, dostáváme se ke slušnému základnímu číslu 624, a to jsme ještě nezačali využívat kinetiky a postavení ruky vůči tělu a nepřihlédli k bohatému sémantickému poli každé jed-

notlivé *mudry*. (Srovnejme slovníky základní slovní zásoby přirozených jazyků, které obsahují obvykle kolem tisíce slov.)

Pro své detailní sémantické rozbory si autorka posloužila schematickou grafickou notací *hast*, vytvořenou jejím „guru“, známým indickým tanečníkem a badatelem Gópálem Venu. Probírá jednotlivé grafy základních pozic a velmi zasvěceně je komentuje. Tato část její práce patří k nejceněnějšímu v textu, jakkoli také k tomu nejhermetičtějšímu. Z onoho břehu snaze autorky povzbudivě přikyvuje Claude Lévi-Strauss. – Lingvistická linie uvažování je sledována velmi důsledně. V její logice je pak také například kladena otázka po „etymologii“ *muder* či *hast*. Badatelka se například ptá, proč základní slovní zásoba (její „abeceda“) projevuje sklon k určitému typu pojmenování, proč jsou konkrétně silně frekventovaná pojmenování zvířecí nebo přírodní motivy. Ve stejné logice jí vyvstávají otázky, zda rozdíly mezi systémem *muder* různých divadelních forem (např. *bharátanátjam* a *kathakali*) jsou odlišnostmi mezi jazyky nebo mezi dialekty.

Autorka zdravě zpochybňuje, prověřuje a „proklepává“ vžité názory. Čím více podrobuje řečovou podstatu indických tanečních gest tázání, tím více se její lingvistická premisa, řekla bych, potvrzuje. Vnuká tím také širší otázku: nakolik je i naše vlastní gestika spontánní a „přirozená“ a nakolik je kulturně podmíněná? Narodili jsme se jako lidské bytosti každý do prostředí určité gestiky, „obýváme ji“, a proto ji spontánně používáme a prožíváme jako přirozenou – v rámci, řekněme rasy, kontinentu, regionu. Přesto právě v tuto chvíli dochází k překvapivému jevu – mladá generace v Evropě masivně přebírá gestiku afroamerické streetové

kultury (gestiku jiného kontinentu i jiné rasy), už do této nové gestiky vplula a používá ji zcela spontánně a jako přirozenou.

Jakkoli je zájem autorky této publikace velmi specializovaný, je třeba říci, že otázka tanečních jazyků (a jejich možného překladu, dekódování, přenosu a recepce) je otázka obecné kulturní povahy, relevantní i žhavá. Ne všechny taneční jazyky se otvírají stejným klíčem. Sémiotický klíč Šárky Havlíčkové Kysové ke zvolenému okruhu jejího zájmu, zdá se, pasuje.

Autorka ale otevírá dveře i řadě širších, „příčných“, otázek. Například hned když konstatuje, že výběr pozic dlaní vychází „z přirozeného tvaru ruky“. Tím už se říká, že v gestu není skryta pouze řečová intence, nýbrž i fyziologická danost. Nelze přehlédnout, že fyzické dispozice indického tanečníka jsou jiné, než třeba bílého Evropana nebo černého Afričana. Ruka Inda je ohebnější, dlaň může jít více „do záklonu“, prsty mají mnohem větší „rozsah“. Kultivace rozsahů je základem každé taneční techniky (a tím i jazyka), ty se do značné míry liší právě tím, kterému typu rozsahu ta která profesionální technika přikládá zásadní význam. U evropského baletu je to rozsah v kyčlích – až k extrémní a značkové arabesce –, Afričané zase mají velký rozsah ramenního kloubu a delší paže, mudry jsou takto výrazným projevem „rozsahu“ v indické tradici. A z fyziologických daností vyplývají pak i omezení (ideálně možného) „slovníku“.

Drobná „příčná“ poznámka k frekvenci zvířecích pojmenování: souvisí zřejmě s obecně ustálenými metaforickými spojeními, jsou to vlastně kulturní klišé. Možná ale stojí za zmínku, že herecké techniky asijských divadel obecně, v Indii zejména kéralské formy, přejímaly techniky bojových

umění. A bojová umění se zde, jak známo, inspirovala pozorováním zvířat (a po celém asijském kontinentu čerpala ve zvířecím světě i svou terminologií).

Autorka v lingvistické logice ponechala stranou mudry čistě tanečních forem *nrtta*. Tato gesta jsou totiž spíše estetickou, než sémantickou záležitostí, nesdělují, dokreslují grafiku tanečního pohybu. V tom jí nelze nedat zapravdu. Možná, že by ale nějaký „příčný řez“, totiž pozornost věnovaná alespoň v malé sondě žánru *nrtta*, nejprve zkomplikoval, ale posléze nakonec odstínil sémantickou fasetu muder. Možná právě rozhraní, kdy se mudry stávají více součástí taneční *stylizace*, tedy prostředkem *expressivity*, než prostředkem dorozumění (*znakem*), by mohlo něco napovědět. Sama krása a virtuozita muder je tímto expresivním a estetickým směrem odjakživa tak jako tak táhne. Možná by se ukázalo, že teprve v takové *celistvosti* významu a krásy se tajemství *zářící přítomnosti* (Barba-Savarese) tanečníků vskutku vyjeví.

Hastábhinaja Šárky Havlíčkové Kysové je v prvé řadě analytický badatelský výkon. V závěrečných kapitolách shrnuje s pedantickou poctivostí příbuzné úsilí badatelů lingvistů a sémiologů v Evropě, kde má již téma velkou tradici, na kterou, jak již zmíněno, Šárka Havlíčková Kysová navazuje (včetně povinné úklony směrem k Jiřímu Veltruskému). Zmíněn je i přístup antropologický v intencích E. Barby a N. Savareseho, zejména je tu aplikováno jejich rozlišení technik na *každodenní* a *nekaždodenní*, a k těm prvním přiřazena oblast pohybů *lókadharmí*. Jde o nestylizované, nevirtuozní, „obyčejné“ pohyby, které v rámci divadelního útku stylizovaných pohybů (*nátjadharmí*) používají v Indii například klaunské postavy. Dále

badatelka vypichuje Barby-Savareseho pojem *formování těla* skrze nekaždodenní techniky. Ohlédnutí za badatelskými předchůdci (povinná úklona směrem k Patrici Pavisovi) uzavírá preludováním na téma *interkulturalismu*, které končí obrazem Indie zhlížející se v poněkud „preparovaném“ zrcadle (*auto-orientalismus* podle autorky), jež k ní natáčí Evropa poté, co do něho poplapila její vlastní, indický obraz pro svou inspiraci (*orientalismus*).

Logickým navázáním na aktuální knihu by byl jistě další svazek, který by rozvinul *estetický aspekt* tanečně-divadelních forem indického tradičního divadla, kterého je si autorka samosebou dobře vědoma a na který se několikrát odvolává, ale do tohoto svazku už se očividně nevešel. *Úhrnné sdělení* estetického, uměleckého projevu těla však nebude možno pochopit, pokud vytěsníme *mnohavrstevnost řeči těla*.