

Havlíčková Kysová, Šárka

Gesta rukou v divadelní tradici

In: Havlíčková Kysová, Šárka. *Hastábhinaja : gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2013, pp. 41-88

ISBN 978-80-210-6406-5

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129600>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



(3) Gesta rukou v divadelní tradici

Gesta rukou patří v rámci koncepce abhinaji do skupiny fyzické reprezentace, pohybu hercova těla, **áṅgikábhinaji**. Mudry, chápané jako symbolické pozice rukou, patří do této složky inscenační praxe spolu s gesty ostatních částí těla. Sledujeme-li jejich vývoj již od první dochované učebnice divadelního umění (*Nátjaśástrya*) po dnešní praxi, zaznamenáme mezi mudrami různých tradičních forem značné podobnosti. Ty s největší pravděpodobností pramení ze společných kořenů, jejichž podoba je zachycena právě v *Nátjaśástre*. Řada odlišností, s nimiž se u některých forem setkáváme, byla způsobena vlivem zhruba dvoutisíciletého vývoje, k němuž v odlišných částech rozsáhlého území Indie došlo. Ústřední téma této kapitoly tvoří otázky, jakou má podobu, jak přesně se projevuje a v čem konkrétně se proměnila pan-indická tradice užívání mudr.

Dále se v rámci této kapitoly soustředíme na otázky, jakou podobu mají gesta rukou, jimiž se vyjadřují herci tradičních forem, a jak a kdy jsou tato gesta vytvářena a používána.

(3.1) Podoby a užití mudr

Pro označení konkrétních mudr se dodnes v kontextu tradičních performančních umění Indie zpravidla používá sanskrtských výrazů. Pojmenování mudry je většinou založeno na jednom z významů, který dané gesto má. Mudra často nese název konkrétního objektu (např. „jehla“, „lví tlama“, „včela“ apod.), jemuž pak odpovídá postavení prstů, dlaně a celé ruky. Ruka potom představuje symbol daného předmětu, symbol, jehož vytvoření vychází z fyziologických možností člověka.

Je-li název mudry pojmenováním konkrétní věci, tato věc obvykle představuje jeden z možných významů dané symbolické pozice ruky. Například sanskrtské pojmenování gesta **patáka**, což překládáme jako „prapor“ či „vlajka“, může skutečně znamenat vlajku či prapor. Lze jím však také označit trávu, plameny ohně, mělký rybník, pohyb vět-



ru, odvahu či činnosti, jako je roztažení křídel, bušení do bubnů apod. Záleží na tom, jakým způsobem se při vytváření mudry ruka pohybuje, zda se provádí jen jednou rukou nebo oběma, jak je její význam dotvářen pomocí pohybu ostatních částí těla a tak dále. Vytvoření i následná interpretace mudry jsou vždy komplexním procesem, jehož jednotlivé složky a jejich kooperaci budeme nadále rozebírat.



Obr. 2: Mudra **patāka**⁷⁹

Jak tedy taková gesta rukou, jimiž se vyjadřuje herec některé z tradičních forem, obecně vypadají, jak a kdy jsou vytvářena a používána? Aby ruka vytvořila mudru, musí zaujmout předem definovanou pozici zejména od zápěstí až po konečky prstů. Vždy záleží především na tom, jak jsou postaveny, ohnuty či spojeny prsty, jakou mají pozici vůči dlani (a i s dlaní pak k celému tělu). Záleží také na tom, kterým směrem pozice ruky směřuje. Gesto ruky, aby vytvořilo význam, využívá všech čtyř rozměrů prostoročasu (tři prostorové a jeden časový). Snažíme-li se konkrétním mudrám porozumět, musíme to mít stále na paměti. Ve třech rozměrech zaujímá ruka postavení vzhledem k zemi a okolnímu prostředí, k tanečníkovi i k divákům. V průběhu určitého časového úseku je tvořena, vytvořena a „zrušena“, aby dala prostor pozici další. Mudra si žádá svůj čas a tempo. Někdy je schopna odkazovat k danému významu jen tehdy, když je v pohybu, jenž umožňuje zpravidla pohyb paže v některém směru, znovu i vícekrát zopakována.

Ruka držící konkrétní pozici se pohybuje všemi směry, po různě formovaných drahách. Pohyb může být různé intenzity. Pozoruhodná je také skutečnost, že téměř jakýkoliv pohyb ruky (či rukou) často vyústí ve velmi dynamický závěr. To úzce souvisí s naší hypotézou o podstatě rozlišování termínů **hasta** a **mudra** vycházející z chápání slova hasta ve významu pouze základní pozice ruky, k níž lze také přihlížet. Můžeme říci, že v momentě zmíněného závěru se pozice ruky nachází na jakémsi vrcholu, tj. všechny svaly prstů, dlaně i celé paže jsou v patřičné pozici i v náležitém napětí. Uzavření mudry, jež doprovodí prudký pohyb (ač mnohdy vykonaný jen po malém úseku „dráhy“), je tedy většinou dobře rozpoznatelné. Tento závěr si můžeme představit jako akt „zpečetění“ významu, to jest onen „základní“ význam slova **mudra** – „pečet“ – tak

79) Zobrazení převzato z jednoho z manuálů bhātanāṭjam (*Mudras in Symbols* 1988).



charakterizuje povahu tohoto aktu. Jde o zpečetění významu, který má být předán divákovi.

Existuje však i řada muder, při jejichž provádění je přechod z jedné pozice do jiné vykonán pozvolněji, nebo dokonce není vůbec založen na pozvolném dostávání se ruky do výrazné závěrečné pozice či jakési významotvorné „tečky“. Odlišení mezi jednotlivými gesty se pak děje například povolením napětí ve zvednuté paži (a jejím svěšením), změnou směru pohybu – zápěstí či opět celé paže – a podobně.

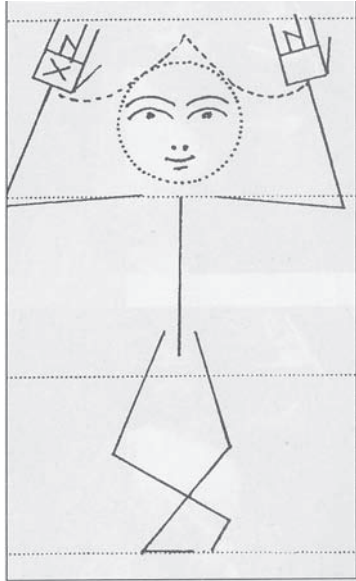
Než dojde k uzavření mudry, můžeme někdy rovněž vyzorovat, že se jednotlivé prsty s pozvolným pohybem paže do konkrétní pozice teprve průběžně skládají. I taková činnost může mít svůj konkrétní význam. Velmi často se setkáme s případem, kdy se pozice ruky (zejména prstů), po celou dobu „držení“ mudry, nemění. Kinetická stránka mudry pak spočívá v pohybu celou paží.

Celou problematiku, včetně porozumění významům muder, komplikuje skutečnost, že herec může tvořit gesta oběma rukama současně, k čemuž dochází velmi často. Navíc musíme rozlišovat, jestli obě ruce provádějí totéž gesto, nebo zda každá ruka drží jinou pozici. V prvním případě se význam určitého gesta, tvořeného současně oběma rukama, zpravidla liší od významu, jež nese stejné gesto prováděné jen jednou rukou. Například v *Hastalakšanadīpice*, v níž najdeme podobu gest užívaných v kúdíjattam a dalších formách, se mimo jiné dočteme, že gesto zvané **ardhačandra** („půlměsíc“) prováděné jednou rukou může nést významy jako „začít“, „úsměv“, „co“ (tázací), „opovržení“ atd. Naproti tomu konané oběma rukama znamená kupříkladu „jestliže“, „jaký“, „bůh“, „paměť“, „mužské vlasy“, „požehnaný“ a tak dále.⁸⁰ V takovém případě je situace ještě složitější. Každá ruka může totiž, do jisté míry nezávisle na té druhé, vykonávat jiné gesto. Pozice rukou vytvářejí odlišné významy – zjednodušeně řečeno dva různé významy, jež jsou následně interpretovány až na základě delšího úseku výpovědi. Některé příručky uvádějí mezi skupinami muder kategorií základních **samjuta** (संयुता, samyutā) muder, tj. gest obou rukou. Tato kategorie popisuje několik muder, jejichž význam dává kýžený smysl jen tehdy, drží-li každá ruka jinou pozici a spoluvytváří konkrétní mudru. Při tom všem je třeba mít stále na paměti, že význam kteréhokoli gesta ruky (či rukou) dotváří fyzický projev jako celek – včetně verbálního projevu. Zvláštní důležitost při tomto procesu – například v divadle kúdíjattam – nese hercova mimika, zvláště pak pohyb očí.

Pro úplnost upozorníme ještě na další komplikaci v porozumění mudrám při odhalování jejich významu: Mnohdy záleží na tom, zda gesto vytváří pravá nebo levá ruka. A pokud se pozice rukou vzájemně vymění, význam je opět jiný. Například **patāka**-mudra držena totožně oběma rukama symetricky v upažení s jedinou odchylkou – dlaň pravé ruky směřuje dopředu od těla (směrem k divákům), zatímco je dlaň ruky levé obrácena směrem opačným – znamená označení krále. Když se však směřování dlaní vzájemně promění, změní se i význam – mudra označuje prince, králova bratra.⁸¹

80) *Hastalakšanadīpika*, verše 110–114 (Richmond 2002a).

81) Tuto druhou variantu mudry uvedla jako příklad takové situace Nirmala Paniker v osobním rozhovoru rovněž na workshopu v Linci. Z toho důvodu přikládáme jako obrazovou přílohu jen onen první význam, protože obrazovou dokumentací druhého v nám dostupných materiálech nenajdeme.



Obr. 3:
„Král“ (schematické znázornění mudry)
(Paniker 2007, s. 9)



Obr. 4 a–d:
„Král“ (Paniker 2007, s. 8–9)

- a) pozice 1 (výchozí), b) pozice 2,
- c) pozice 3, d) pozice 4 (závěrečná pozice)

Na obrázku č. 3 vidíme schematické znázornění mudry. Můžeme z něj vyčíst řadu věcí – především o jakou mudru jde (zaznačením postavení prstů s ohybem jednoho z nich – prsteníčku), způsob pohybu, jenž se má oběma rukama vykonat, tj. symetrický pohyb začínající před čelem performerky, přecházející přes upažení až zpět na úroveň hlavy. Schematicky vyjádřená trajektorie pak předepisuje vykonat tento pohyb po dráze ve tvaru oblouku. Křížek znamená dlaň, tj. pravá ruka má být dlaní obrácená k divákům.⁸²

Následující obrázek (č. 4) představuje jednotlivé kroky/pozice během vykonávání mudry. Ve druhém a třetím kroku si povšimněme různých pozic očí, které pohyb rukou doprovázejí. O této důležité složce výrazu jako podpoře významu mudry pojednáme dále.

82) Způsobu schematickému značení níže věnujeme samostatnou kapitolu.



Doposud jsme si mohli udělat alespoň základní představu o tom, jak mudry vypadají, a snad i o tom, jak fungují. Jak se toto vše navíc odráží v komunikaci herce s divákem, ukážeme v následujících kapitolách.

(3.2) Příručky a praxe

Herecké umění se v Indii po léta předává v rodinách divadelníků z generace na generaci. Většina těchto rodin se hrdě hlásí k prastaré divadelní tradici, v některých případech sahající dokonce až do období vzniku *Nátjašástry*. Některá ze značného množství témat, která dopodrobna rozebírá Bharatova učebnice, se pro performery stala postupem času méně důležitá. I proto vznikla řada mladších učebnic, které se soustřeďují na užší tematické celky. Míra jejich vázanosti na pravidla *Nátjašástry* se přirozeně různí. Co se týče mudr, například v dnešních manuálech bharatanátjam najdeme souvislost s obsahem Bharatovy učebnice poměrně úzkou. Bharatanátjam je obecně považováno za formu, jejíž vyjadřovací prostředky se těm popsaným v *Nátjašástre* velmi podobají. O mudrách to platí zřejmě nejvíce. Některé z mudr *Nátjašástry* se sice již v bharatanátjam nepoužívají a naopak několik gest bylo během několikasetleté praxe ještě přidáno, ale v obou případech jde o poměrně zanedbatelné množství. Podoba mudr užívaných v bharatanátjam zřejmě nejvěrněji následuje tradici *Nátjašástry*.

Praxe tak zvaných kéralských tradičních forem se od Bharatovy učebnice vzdaluje více, zejména ve fyzické podobě mudr. V případě poměrně mladého kathakali a dalších forem, jež mají návaznost spíše na lidové divadlo a v povědomí jako konkrétní forma vstoupily mnohem později, než již mnohokrát zmíněné kúdíjattam, je taková odlišnost snadno pochopitelná. Tradice *Nátjašástry* je totiž mohla ovlivnit především zprostředkovaně – například právě přes kúdíjattam. Kúdíjattam však v době, kdy se „ustalovaly“ výrazové prostředky kathakali, to jest v době jeho vzniku, již bylo vyspělou formou. Mudry používané v kathakali a v kúdíjattam (společně s mudrami dalších, převážně kéralských forem) se obecně označují za totožné.

Pro potřebu jednotlivých forem jsou jejich výrazové prostředky taktéž popisovány a vykládány v manuálech, které do jisté míry vždy reprezentují kodifikovaný stav. V případě bharatanátjam existuje řada poměrně nedávno vzniklých manuálů a další se stále píší, ale všechny silně ovlivňuje „původní“ stav – to jest podoba (muder) v *Nátjašástre*. Je tomu tak pravděpodobně i z toho důvodu, že *Nátjašástra* je i dnes poměrně dobře dostupnou příručkou. V praxi kéralských forem se silně prosazují mladší příručky, především *Hastalakšanadípika*, jako stěžejní autorita kúdíjattam a forem s ním spřízněných.

Popis a výklad mudr je v učebnicích zpravidla realizován podobným způsobem. Vedle názvu mudry je uveden stručný popis pozice ruky (rozestavení či způsob ohnutí prstů), dále řada jejich významů a konkrétní popisy pohybů, jež musí ruka provést, aby bylo dosaženo vyjádření zamýšleného smyslu. Obzvláště v moderních manuálech, které jsou zpravidla rozšířenější a přístupnější, se setkáme s důkladně zpracovanou notací. Pohyby rukou v součinnosti s celým tělem jsou v nich



zaznamenány schematicky. Tato schematická zobrazení (graficky) zachycují průběh pohybu v jednotlivých fázích.

Než se zaměříme podrobněji na principy, v nichž spočívá komunikace prostřednictvím muder, je třeba zevrubněji pojednat o zdrojích, z nichž jsme získali nejvíce poznatků o této problematice včetně toho, jakým způsobem je možné k nim přistoupit. Zvažujeme-li seriózně možnost, že má systém muder platnost svébytného jazyka, je třeba prozkoumat, co tuto domněnku podporuje, případně jaké analogie s ostatními systémy lidské komunikace v něm nacházíme. Nejdříve se tedy zaměříme na to, o čem přesně vypovídají již zmíněné manuály.

(3.2.1) Mudry podle *Nátjašāstry*

Gesta rukou popisovaná v *Nátjašāstre* se nám dochovala v taneční formě bharatanátjam, na niž vývojově navazují některé další indické taneční formy, například orissi či kučipudi.⁸³ Ačkoliv lze i u muder dnes používaných v bharatanátjam předpokládat jisté změny oproti jejich podobě v *Nátjašāstre*, vyplývající z asi dvoutisíciletého vývoje, představují pro nás živé doklady tradice staroindické performační praxe. Mudry bharatanátjam nám tedy poslouží při rekonstrukci konkrétních podob gest rukou předepsaných Bharatovou učebnicí.

Mudry *Nátjašāstry* a bharatanátjam tvoří skupinu, již budeme i nadále stavět do kontrastu se skupinou gest rukou kéralských tradičních divadelních forem.

Vymezení rozdílů mezi třemi základními typy tanečních forem (či forem fyzického pohybu na scéně), s nimiž se setkáváme v *Nátjašāstre*, s sebou přináší i rozlišení ve způsobu používání muder. Jde především o to, že **nrtta** (čistý, abstraktní tanec), **nrtja** (pantomima nebo kombinace čistého tance a pantomimy) a **nátja** (mimetické/dramatické předvádění či divadlo) příkládají mudrám různou funkci. Tato funkce může spočívat jen v reprezentování symbolického významu daného gesta, jak je tomu zpravidla ve formě nrtta, nebo může prostřednictvím komplexního jazykového systému vyjadřovat i složité významy. Právě takovou funkci mají gesta rukou v divadelním umění označovaném jako **nátja**.⁸⁴

Bharata se gesty rukou zabývá především v deváté kapitole učebnice (Ghosh 2003, s. 131–149). Systém muder v *Nátjašāstre* v základu rozlišuje tři hlavní skupiny gest rukou. Dohromady se v těchto třech kategoriích nachází sedmašedesát muder, jež lze označit jako základní.⁸⁵

Zprvce gesta typu **asamjuta** (असंयुत, asaṃyuta) – ta, která herec či tanečník vytváří jen jednou rukou –, jež se v *Nátjašāstre* nacházejí v počtu čtyřiačtyřiceti, i když se v nad-

83) Jde o další z tanečních forem, jež se pěstují v různých indických státech.

84) Pojem nrtja pak můžeme chápat jako typ pohybující se někde mezi oběma dalšími typy.

85) O mudrách, které nepatří mezi tak zvané základní, budeme pojednávat později.



pisu jim věnované kapitoly hovoří o počtu dvaceti sedmi muder. Do další skupiny muder označených jako **samjuta** (संयुत, saṃyuta), gesta prováděná oběma rukama, je v *Nátjašástre* zařazeno třináct členů.⁸⁶ Zvláštní, třetí skupina gest – tanečních (**nrta-hast**) – hojně využívá podoby pozic dvou předchozích skupin. Zbytek muder do počtu sedmdesáti šesti pak tvoří specifické kombinace základních pozic.

Jistou skupinu tak zvaných základních muder, které používají jako jeden z výrazových prostředků gesta rukou, má každá indická divadelní forma. Taková skupina je často chápána podobně jako abeceda, jejíž jednotliví členové se mohou spojovat ve složitější celky a vytvářet složitější významy.⁸⁷

Gópál Venu ve své knize *The Language of Kathakali* (Venu 2000) sice rovněž uvádí základní počet muder, čtyřiadvacetičlennou abecedu, ale dále v rozsáhlé kapitole věnované notacím gest rukou nerozlišuje mezi **asamjuta** a **samjuta** mudrami. Uvádí totiž, že další mudry a jejich variace jsou vzájemně natolik propojeny, že takové rozlišení není nezbytně nutné (Venu 2000, s. 62). Obecně není zcela zřejmé, proč existuje abeceda muder a čím se její jednotlivé prvky liší od těch, jež v ní obsaženy nejsou. Tuto otázku se rovněž snažíme zodpovědět, případně podat alespoň nějakou hypotézu, proč tomu tak je.

Gesta náležející do kategorie **asamjuta** mají tu vlastnost, že jsou schopna nést význam sama o sobě, tedy bez podpory ruky druhé. Na mudrách typu **samjuta** se naopak musí podílet ruce obě, aby došlo k vyjádření zamýšleného významu. Zatímco mudry vytvářené jen jednou rukou se v dnešní praxi, zejména v bharatanátjam, od těch popsanych v *Nátjašástre* příliš neliší, gesta typu **asamjuta** se rozvinula více. Projevuje se to nejen v proměněném tvaru konkrétních muder „základní“ skupiny/abecedy, ale především v počtu, jenž od dob *Nátjašástry* vzrostl na zhruba dvojnásobné množství. Navíc se některé mudry *Nátjašástry* dnes v základní skupině pozic rukou bharatanátjam už neobjevují.⁸⁸

Mudry typu **nrta** se jakožto ryze taneční mudry, které navíc do značné míry vycházejí z předchozích dvou kategorií, zpravidla ponechávají stranou, a to jak v odborných textech, tak i v řadě manuálů. Můžeme se domnívat, že příčinou toho je právě jejich návaznost na tak zvané základní mudry. Mudry typu **nrta** tedy zmiňujeme jen pro úplnost.

86) V případě výrazů samjuta a asamjuta se v odborné literatuře setkáváme s tvarem, v němž je kvantita písmene „a“ na konci slova dlouhá – např. (Ghosh 2003, s. 131), v naší práci však budeme i nadále užívat námi uvedené varianty bez kvantity.

87) Součástí některých představení divadla kathakali (zejména těch, jejichž cílovou diváckou skupinou jsou turisté) bývá asi třicetiminutový úvod, v němž jsou divákům předvedeny a vysvětleny základní výrazové prvky této formy.

88) Například gadžadanta či nišadha.



(3) Gesta rukou v divadelní tradici

(3.2.2) Mudry v bharatanátjam

Mudry bharatanátjam se nejen hlásí k tradici staroindické divadelní praxe, jak ji známe z *Nátjašástry*, ale rovněž v kontextu tradičních indických divadelních forem zachovávají značnou věrnost podobě konkrétních gest rukou, to jest podobě zhruba dva tisíce let staré. Existují sice jisté výjimky, ale není jich mnoho. Naopak z muder uvedených v *Nátjašástre* se mezi „základními“ mudrami bharatanátjam některá gesta už neobjevují.⁸⁹ Protože i v dnešní době vzniká řada manuálů bharatanátjam, které se těší značné oblibě i daleko za hranicemi Indie, můžeme se setkat i s o něco širším počtem gestických výrazů abecedy. Například v publikaci obsahující bohatý obrazový materiál, v manuálu *Hastha Prayogaah* (Eshwar 2006), najdeme navíc mudry **utsanga** („objetí“), **dola** („rozmach“, „houpání rukama“) a **avahittha** („předstírání“), jež přirozeně nenajdeme ani v *Nátjašástre*.⁹⁰

(3.2.3) Mudry kéralských divadelních forem

Kathakali se za dobu své existence dočkalo řady publikací, které analyzují jeho výrazové prostředky. Mnohem starší kúdíjattam si oproti tomu svého věhlasu teprve znovu dobývá. I přes značné rozdíly mezi těmito dvěma formami lze v rámci popisu jejich praxe využít skutečnosti, že užívají tutěz gestickou komunikaci.

Zatímco manuály kathakali představují poměrně dobře dostupný materiál, v případě kúdíjattam je situace poněkud obtížnější. Tato forma však naštěstí získává stále více pozornosti, což vede k snahám rovněž zaznamenávat její výrazové prostředky.⁹¹ Základní skupiny obou těchto forem mají čtyřicet muder. Tyto tzv. „abecedy“ jsou totožné.

Zvolili jsme si tedy kúdíjattam a kathakali za hlavní reprezentanty kéralských divadelních forem. Postavíme-li je do opozice k tradici *Nátjašástry*, za jejíhož nejvěrnějšího následovníka považujeme bharatanátjam, vyvstane nám množství rozdílů a s nimi spojených otázek. Jednou z těch nejpodstatnějších je, zda rozdíly mezi vymezenými skupinami muder mají povahu odlišnosti jazykové či pouze dialektové.

(3.2.4) Mudry podle *Hastalakšanadípiky* a současných spisů

Když v souvislosti s mudrami proti „přímé“ tradici *Nátjašástry* reprezentované bharatanátjam vymezujeme odlišnou skupinu kéralských forem, je třeba se zaměřit na zázemí této tradice v podobě manuálů či kodifikací.

89) Např. mudra s názvem vardhamána („rostoucí“, nišadha („mlčící“, „nemluvný“), makara („krokodýl“, „žralok“) a gadžadanta („slonovina“, „slonová kost“).

90) V počtu asamjuta muder se manuály bharatanátjam však většinou shodují.

91) Jako příklad můžeme uvést CD-ROM Farleye Richmonda (Richmond 2002b).



Zmíněná *Hastalakšanadípika* je nepříliš rozsáhlý spis psaný sanskrtem a ve verších, jenž pojednává o symbolických „znacích“ rukou. Sanskrtské kompozitum v názvu tohoto manuálu jasně vymezuje jeho obsah. Slovo „hasta“ znamená „ruka“, „lakšana“ potom „znak, symbol, znamení“, a konečně „dípika“ vyjadřuje něco jako pojednání.⁹² Při tréninku kúdíjattam či móhinijattam a podobných žánrů má text této příručky zvláštní postavení. Jde však spíše o zvláštnost v evropských/západních očích. Kromě písemné podoby totiž obsah veršů existuje ve zhudebněné podobě, jež má důležité praktické využití. Herec či tanečník si osvojuje pozice muder za doprovodu zpěvu (vlastního, učitelova, případně hudebníkovy). Pro představu na obr. 5 uvádíme prvních osmnáct veršů *Hastalakšanadípiky* i s překladem, v nichž je zachycen úvod a vyjmenování základních muder (verše 1–10), a dále popis v pořadí první mudry zvané **patáka** a její užití v různých významech. Není zde však u jednotlivých významů popsáno, jak pohyby vypadají.

Existuje dokonce i řada audio nahrávek, na nichž je text *Hastalakšanadípiky* zpíván různými významnými performery, jejich učiteli či jinými autoritami.⁹³ My bychom dnes něco takového – učení se na základě zpívaného textu – mohli považovat za vhodnou a efektivní učební pomůcku. V kontextu indické tradice však tento způsob přístupu k látce určené k zapamatování spíše připomíná období té části védské tradice, v němž se vědění v širokém slova smyslu předávalo ústní tradicí.

Hastalakšanadípika je dnes dostupná v několika verzích. Herci a tanečníci jsou schopni ji číst předně v sanskrtu, v malajálamštině či případně v angličtině.⁹⁴

Dnes se obsah *Hastalakšanadípiky*, co se její písemné podoby týče, dostává k široké veřejnosti, tedy nejen k praktikům, prostřednictvím příruček vydávaných současnými autory. Za jeden z nejoblíbenějších spisů lze považovat právě manuál Gópála Vénua *The Language of Kathakali* (Venu 2000), jenž je uznáván i daleko za hranicí Iriňdžálakudy, kde Venu se svým souborem působí.⁹⁵ Venuovou manželkou i vědeckou partnerkou je navíc Nirmala Paniker, bývalá tanečnice a nynější učitelka tance móhinijattam. Připomeňme, že i tato forma patří k těm, jež užívají totožné mudry. Nirmala Paniker je považována za skutečnou autoritu jak v oblasti teorie, tak i na půdě praktické a je autorkou již několika publikací. Dvě z nich nám dostupné jsou zaměřeny téměř výhradně na problematiku muder. Jde o *Móhinijattam. The Lásya Dance* (Paniker a Venu 1995) z roku 1983 (revidovanou a znovu vydanou v roce 1995), kterou napsala spolu s Gópálem Vénuem, a *Hand Gestures of Hasthalakshanadeepika in Móhinijattam* z roku

92) Doslovněji „osvětlení“.

93) Uvedme například CD vydané v Iriňdžálakudě (Paniker nedatováno) institucí Natanakaisiki Móhinijattam Gurukulam, na němž verše *Hastalakšanadípiky* nazpíval člen Natana Kairali, a sama Nirmala Paniker, zřejmě největší současná odbornice na problematiku muder, zpívané verše komentuje. Nebo na internetových stránkách Youtube najdeme audio-záznam, na němž text *Hastalakšanadípiky* zpívá profesor malajálamštiny K. P. Narayana Pisharody (Pisharody nedatováno).

94) Uvádíme zde jen ty jazyky, s nimiž se v kontextu studia muder v jižní Indii nejčastěji setkáme. Úplný výčet jazyků, do nichž byla *Hastalakšanadípika* přeložena, není pro nás v tuto chvíli dostupný a ani podstatný.

95) Právě tato jeho kniha nám byla doporučena jako nejvhodnější dílo, co se týče vzhledu do problematiky muder, na již zmíněné konferenci v Lakkidi věnované kúdíjattam.



Obr. 5: Úryvek z *Hastalakṣanadīpikā* (Richmond 2002a)

हस्तलक्षणदीपिकायम्

हरिः श्रीगणपतिये नम्

अविघ्नमस्तु

प्रथमः परिच्छदः

१ वासुदव नमस्कृत्य भासुराकारमोश्वरम्

२ हरतमुद्राभिधानावीन् विरतरेणब्रवीम्यहम् ॥

३ हस्तः पताका मद्राख्यः कटकामुष्टिरित्यपि ।

४ कर्तरीमुखसंज्ञश्चशुकतुण्डः कपित्थकः ॥

५ हंसपक्षश्च शिखरो हंसास्यः पुनरञ्जलिः ।

६ अर्धचन्द्रश्च मुकरो णमुकुरोक्ष भ्रमरः सुचिकामुखः ॥

७ पल्लवस्त्रिपताकश्च मृगशीर्षाह्वयस्तथा ।

८ पुनस्सर्पाशिरस्संज्ञोवधमानक इत्यपि ॥

९ अराल उर्णनाभश्च मुकुलः कटकामुखः ।

१० चतुर्विंशतिरित्येते कराः शास्त्रज्ञसंपताः ॥

११ नमितानामिका यस्य पताकः स करः स्मृतः ।

१२ णस्यूक्ष राजा गजः सिंह ऋषभो ग्राहतोरणौ ।

१३ लता पताका वीचिश्च रथ्यापातालभूमयः ॥

१४ जङ्घन भाजनं हर्म्यं साय माध्यन्दिनं क्लृप्तम् ।

१५ वल्मीकमूरू दासश्च चरण चक्रमासनम् ॥

१६ अशनिर्गोपुरं शैत्यं शकटं सौम्यकुब्जकौ ।

१७ कवाटमुपधानञ्चपरिखाह्वयिर्थागले ॥

१८ षट्त्रिंशद्भरतेनोक्ताः पताकासुताः कराः ।

९ दिवसी गमन जिह्वा ललाट गात्रमेव च ॥

२० इवशब्दश्चशब्दश्च दूतसैकतपल्लवाः ।

२१ असंयुक्तपताकाख्यादश हस्ताः समीरिताः ॥

V Hastalakṣanadīpice [se píše]*

Poklonění** Harimu, Śrī Ganapatimu

Ať nenastanou žádné překážky

První část

1 Po pokloně Śrī Kršnovi v nádherné podobě

2 detailně popíši gesta/mudry.

3 Gesta/Hasty patāka, múdrákhja, kataka, muṣṭi

4 a kartarímukha, šukatunda, kapittha,

5 hamsapakṣa, śikhara, hamsásja, andžali

6 a ardhacandra, makara, bhramara, sučikāmukha,

7 pallava a tripatāka, mrgašīrṣa (typ, tak tedy),

8 sarpaśīras, vardhamānaka,

9 arāla a ūranābhā, mukula, katakamukha.

10 Těchto čtyřiadacet gest/hast uvádí učenci.

11 Když je prsteníček ohnutý v půli, gesto se nazývá patāka.

12 [Slunce], král, slon, lev, býk, krokodýl, klenutá brána/brána ve tvaru oblouku,

13 liána, vlajka, vlny, cesta, podsvětí, Země,

14 boky, nádoba/džbán, slavný dům, večer, poledne, oblak,

15 mraveniště, stehno, sluha, pohyb/vandrování, kolo, sedadlo,

16 Indrova zbraň, věž, chlad, vůz, mírnost, hrbáč,

17 dveře, polštář, jáma, chodidlo, západka u dveří.

18 Těchto třicet šest gest/patāk, říká Bharata, se předvádí/dělá oběma rukama.

19 Den, chození/odchod, jazyk, čelo, tělo,

20 slovo „jako“ a slovo „a“, posel, písečná pláž, křehký lístek,

21 těchto deset gest/patāk se předvádí/pronášá jednou rukou/nespojeně.

* V hranatých závorkách zde uvádíme doplňující poznámky autorky či rekonstruovanou variantu podoby slova. Za lomítkem vždy nabízíme variantu slova v češtině. Jednotlivé řádky českého překladu zhruba odpovídají řádkování sanskrtského originálu. Při překladu sanskrtských textů se v některých případech pro lepší porozumění přikláníme k volnějšímu překladu. Projevuje se to především v překladu slovesných tvarů.

** Ve smyslu pozdravu.



2007 (Paniker 2007), ovšem distribuovanou až od začátku roku 2009.⁹⁶ Všechny tři zmíněné knihy manželů Venuových představují bohatý vhled do praxe užívání gest rukou v kéralských formách. Jejich východiskem je tedy přirozeně obsah *Hastalakšana-dípiky*, mnohdy i s přihlédnutím k dalším textům (včetně *Nátjašástry*). Velkým přínosem těchto publikací je však, vedle nutného stručného a velmi výstižného úvodu do poetiky tradičního indického divadla, především bohatý obrazový materiál, obsahující černobílé i barevné kresby a fotografie, schémata určených pohybů, jakož i výklad všeho jmenovaného. Jako doplňkový materiál k těmto publikacím můžeme navíc chápat i řadu CD a DVD nosičů, na nichž jsou zaznamenána představení ponejvíce kúdíjattam, či hudební doprovod na CD, především u móhinijattam. Patří k nim již rovněž zmíněné CD *Mudras Slokas*, na němž Nirmala Paniker komentuje zpěv veršů *Hastalakšanadípiky* (Paniker nedatováno).⁹⁷

Všechny tyto zmíněné materiály se postupně s rostoucím zájmem o indické tradiční formy dostávají i na Západ.⁹⁸ Vedle prací osobností, jako je například Farley Richmond, se tyto příručky stávají oporou nejen západních teoretiků zabývajících se asijskými divadelními formami, ale mohou být i podkladem pro experimentální práci herce v divadle západním. K této skutečnosti ostatně podnikl jisté kroky i sám Gópál Venu, když během několika posledních desítek let navštívil na Západě řadu zemí, v nichž v rámci workshopů ukazoval a předával, či spíše „dal ochutnat“, své umění i západním tvůrcům. Venu ve své knize *Into the World of Kutiyattam with the Legendary Ammanur Madhava Chakyar* (Venu 2002) s hrdostí vzpomíná kromě jiného na setkání a společnou práci s Peterem Brookem při workshopu v Paříži zorganizovaném jako jedna z „přípravných“ aktivit inscenování *Mahábháraty*:⁹⁹

„Když už bylo po workshopu, Peter Brook k nám přišel a klidně řekl: ‚Viděl jsem *kathakali*. Velmi mne upoutala krása jeho pojetí. Ale cítil jsem, že existuje ještě něco za *kathakali*. A teď vím co.‘ Řekl také, ‚Ačkoliv *kutiyattam* předvádí mytické postavy, co mne upoutalo nejvíce, je způsob, jímž do detailů ve svém stylu pojímá emoce a myšlenky obyčejných lidí.“ (Venu 2002, s. 28)¹⁰⁰

96) Tuto informaci autorce podala Nirmala Paniker při jednom z osobních rozhovorů na workshopu v Linci v srpnu 2009.

97) Text *Hastalakšanadípiky* není na CD celý, nazpívána je jen většina základního výčtu muder, jejich samjuta i asamjuta provedení s řadami významů. Na přebalu CD není bohužel uvedeno jméno hudebníka, jenž tyto pasáže nazpíval.

98) Slovem „Západ“ zde míníme oblast euroamerické kultury. Jsme si vědomi skutečnosti, že pojmy jako „západní“ či „východní“ badatel, divadelník apod. nebo „Západ“ či „Východ“ jsou do jisté míry problematické zejména v tom, že se vážou na určité teoretické koncepce a také populární diskurzy. Budeme jich však i nadále používat poněkud zjednodušeně, bez ohledu na tyto koncepce či diskurzy, protože nám slouží pouze pro základní rozlišení mezi dvěma oblastmi, jimiž se zabýváme: naším kulturním prostředím, řekněme euroamerickým, a prostředím svázaným s předmětem našeho výzkumu, asijským divadlem.

99) Gópál Venu bohužel ve své knize neuvádí, kdy se workshop přesně konal; z širšího kontextu (obsahu předcházejících kapitol) lze usuzovat, že proběhl někdy během června, pravděpodobně v roce 1982.

100) ‚Peter Brook came to us calmly when the workshop was over and said: ‚I have seen Kathakali. The beauty of its concepts has attracted me much. But I had felt that there was something beyond Kathakali. I knew about it now.‘ He also said, ‚Although Kutiyattam represents mythical characters, what



I když Venu sám přiznává, že u kolegů ze svého oboru někdy narazí na odpor proti tomu, aby jejich umění bylo „popularizováno“ na Západě, ve svých aktivitách tohoto druhu neustává. Díky tomu se například na začátku srpna roku 2009 mohly s kúdíjattam v rámci akce „Linec, evropské město kultury“ seznámit desítky nejen rakouských diváků. Po tři večery hrál Venuův soubor na pokračování zkrácenou verzi Kálidásovy *Šakuntaly* v provedení kúdíjattam – asi dvacetihodinová verze byla pro toto třídní vystoupení zkrácena přibližně na deset hodin. Dva večery potom v nangjarkúttu vystupovala Kapila Venu s *Narasimhávátáram*.¹⁰¹ Guruové Nirmala Paniker a Gópál Venu navíc během dní strávených v Linci uspořádali rovněž workshop, na němž s některými svými žáky, včetně Kapily Venu, učili zájemce techniky kúdíjattam.¹⁰²

I když pojednáním o aktivitách iriňdžálakudského souboru poněkud překračujeme hranice, jež jsme si vytyčili v názvu této kapitoly, musíme pro lepší vhléd do tematiky pohovořit i o další pozoruhodné skutečnosti, jež se váže ke staleté tradici provozování kúdíjattam. Tato divadelní forma se v průběhu dvacátého století začala dostávat mimo své původní prostředí. Jak uvádí Paulose (2006), v roce 1949 (přesně 21. září) bylo kúttu poprvé hráno mimo chrámové prostředí, o sedm let později (1956) bylo kúdíjattam představeno publiku na veřejném jevišti¹⁰³ a v roce 1962 došlo k veřejnému představení kúdíjattam v Kérala Kalámandalam (na popud Clifforda Jonese z Pensylvánské univerzity, jenž byl pravděpodobně prvním cizincem, kterého kúdíjattam okouzli). V témže roce kúdíjattam také překročilo hranice Kéraly, když bylo hráno v Madrásu a následně v Dillí, Váranasí a Udžďainu. Rokem 1965 započala výuka kúdíjattam v Kérala Kalámandalam¹⁰⁴ (Paulose 2006).

V souvislosti s „vynesením“ kúdíjattam z chrámového prostředí se herci či hudebníky kúdíjattam začali stávat i talentovaní lidé, kteří k tomu z hlediska společenského postavení neměli předpoklady, podle některých Indů přesněji řečeno právo, neboť nepocházeli z příslušné společenské vrstvy.¹⁰⁵ Ještě k tomu se v praxi kúdíjattam začaly tu a tam projevovat některé reformní snahy, jež – i když zpravidla zachovávají základní poetiku žánru a spočívají především v repertoárových změnách – řada konzervativců a přímo členů chrámových komunit ostře odmítá. Výsledkem toho je poněkud překvapivá skutečnost, že představení kúdíjattam nemusí být na chrámové jeviště vpuštěno. Tento paradox se nám vyjevil při Venuově odpovědi na naši otázku, jak chrámová komunita vnímá to, že se dnes či v několika posledních desetiletích kúdíjattam stále častěji hraje mimo chrámové prostředí. Gópál Venu

has attracted me most is the way it has in great detail internalised in its style of performance the emotions and thoughts of the ordinary people.“ (Venu 2002, s. 28)

101) Název přímo označuje jedno z deseti vtělení, avatárů, boha Višnu, kdy se na světě objevil v podobě muže-lva.

102) Dílny se sice denně účastnilo jen asi pět až deset zájemců (včetně autorky této knihy), ale i to jistě svědčí o rostoucím zájmu o toto odvětví indické kultury.

103) Šlo o první dějství hry *Subhadráđhanandžajam* (hráno 6 dní před zvaným publikem v Zamorinovském paláci v Kalikuttu – v hlavní roli s Painkulamem Rámou Čakjarem).

104) Pod vedením Painkulama Rámy Čakjára. Kérala Kalámandalam bylo založeno v roce 1930.

105) To je také případ Gopála Venua.



s pro něj typickým bodrým smíchem a možná s trochou hořkosti totiž odpověděl, že „oni [chrámoví hodnostáři – *poznámka autorky*] někdy naopak nechtějí kúdíjattam do chrámu vůbec pustit.“¹⁰⁶ Děje se tak prý i právě z toho důvodu, že někteří herci či hudebníci, ač velmi talentovaní, nepocházejí z příslušné („té správné“) kasty. V důsledku tohoto, řekněme, „chrámově-komunitního“ snobismu se tedy zřejmě nejstarší indická divadelní forma stále častěji prezentuje i mimo chrámové prostředí, což ji přirozeně činí přístupnější i západním badatelům.

Vlivem historických, modernizačních, společenských a ekonomických změn navíc kúdíjattam přišlo o tradiční sponzory. Pro performery se tak „vynesení“ kúdíjattam z chrámového prostředí stalo vlastně otázkou přežití. Podobně důležitá je také přeměna náboženské performance v „kulturní“ záležitost, k níž v souvislosti s těmito změnami došlo. I to přispělo k záchraně kúdíjattam před zánikem.

Důležitou součástí uvedených snah je skutečnost, že se Natana Kairali, instituce Vénuových, považuje i za výzkumné centrum. Součástí výzkumných aktivit jsou i dlouholeté snahy Nirmaly Paniker zmapovat mudry zejména kéralských umění, najít chybějící články tohoto jazyka, ba dokonce kodifikovat úzus používání muder. Zejména její poslední publikace je důkazem úspěchu těchto snah (Paniker 2007). Kúdíjattam, nangjárkúttu,¹⁰⁷ móhinijattam, kathakali i další formy tak mají k dispozici systém gest, jimiž mohou na jevišti vyjádřit údajně cokoli. V této práci se nám pravděpodobně nepodaří zodpovědět beze zbytku otázku, zda je skutečně možné, jak tvrdí i Gópál Vénu, mudrami vyjádřit vše, ale přikláníme se k názoru, že to potenciálně možné je.

(3.3) Systém notace – konkrétní podoby muder v příručkách

V různých publikacích, v jejichž výkladu je zahrnuta obrazová dokumentace, se setkáme s řadou více či méně systematizovaných popisů muder a s charakteristikami jejich významů a užití. V této kapitole prezentujeme jejich příklady, přičemž opět vycházíme ze dvou linií, jež jsme si vymezili. Nejdříve se zaměříme na linii tradice *Nátjašástry*, následně však využijeme mnohem většího bohatství materiálu, jež máme k dispozici,¹⁰⁸ a v kontextu popisu linie kéralských forem více představíme principy grafického znázornění komunikace prostřednictvím muder.

V nám dostupných vydáních *Nátjašástry* se sice setkáme s obrazovou přílohou, ale ta je především ilustrativní povahy a vypovídá spíše o pohybu celého těla, než o podobě gest rukou. Ilustrace navíc nejsou přetiskem obrazů z nějakého „původního“ originálu

106) Jde o zaznamenaný rozhovor ze 6. 8. 2009, jehož nahrávka je uložena v soukromém archivu autorky.

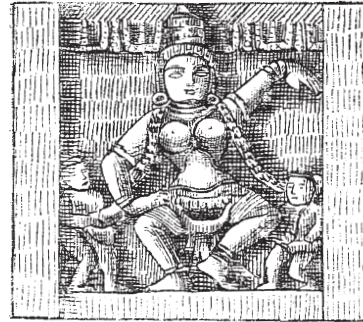
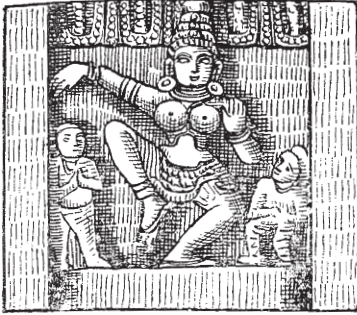
107) Nangjárkúttu je forma užívající identické vyjadřovací techniky jako kúdíjattam. Hlavní rozdíl však spočívá v tom, že nangjárkúttu provozují pouze ženy.

108) K prezentaci dané problematiky jsou z dostupných materiálů zřejmě nejvhodnější právě ty, které poskytují práce Vénuových, z nichž většinu uvádíme i v seznamu literatury. Na této skutečnosti se ostatně shodli i odborníci přítomní na konferenci v Lakkidi, kteří nám zmíněné materiály doporučili jako nejlepší.

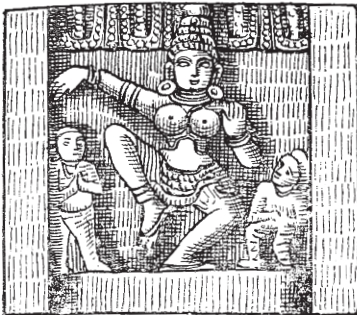


(3) Gesta rukou v divadelní tradici

Nāṭjaśāstry, nýbrž s velkou pravděpodobností zachycují již zmíněné reliéfy z chrámových bran v Čidambaramu.¹⁰⁹



Obr. 6: Ukázka obrazového materiálu z *Nāṭjaśāstry* (Bhatt 1956, s. 111)



Obr. 7: Srovnání ilustrace z *Nāṭjaśāstry* s fotografií nástěnného reliéfu z chrámu Šivy Natarádži v Čidambaramu (Foto J. Havlíček, 31. 12. 2008.)

109) *Nāṭjaśāstra* se dochovala v nejrůznějších verzích, otázka originálu je tedy poměrně komplikovaná. K dispozici jsou totiž jen kopie. Žádný zhruba dva tisíce let starý originál, pokud je nám známo, neexistuje.



Nátjaśāstra však našťestí poskytuje podrobný popis toho, jak má která mudra vypadat, kdy a v jakých významech se používá a podobně. Například verše 17–26 popisují *patāka*-mudru (obr. 8).

Obr. 8: Ukázka charakteristiky mudry *patāka* v *Nátjaśāstre* (Ghosh 2003, s. 132)

अथ लक्षणमेतेषां कर्माणि च निबोधत ।१७॥
 प्रसारिताग्राः सहिता यस्याङ्गुल्यो भवन्ति हि ।
 कुञ्चितश्च तथाङ्गुष्ठः स पताक इति स्मृतः ॥१८॥
 एष प्रहारपाते प्रतापने नोदने प्रहर्षे च ।
 गर्वऽप्यहमिति तज्ज्ञैर्ललाटदेशोत्थितः कार्यः ॥१९॥
 एषोऽग्निवर्षधारानिरूपणे पुष्पवृष्टिपतने च ।
 संयुतकरणः कार्यः प्रविरलचलिताङ्गुलिर्हस्तः ॥२०॥
 स्वस्तिकविच्युतिकरणान् पल्वलपुष्पोपहारशष्पाणि ।
 विरचितमुर्वीसंस्थं यद् द्रव्यं तच्च निर्देश्यम् ॥२१॥
 स्वस्तिकविच्युतिकरणान् पुनरेवाधोमुखेन कर्तव्यम् ।
 संवृतविवृत्तं पालयं छन्नं निविडं च गोप्यं च ॥२२॥
 अस्यैव चाङ्गुलीभिस्त्वधोमुखप्रस्थितोत्थितचलाभिः ।
^१वायूर्भिवेगवेलाक्षोभश्चोद्यश्च कर्तव्यः ॥२३॥
 उत्साहनं ^२बहु तथा महाजनं प्रांशुष्करप्रहतम् ।
 पक्षोत्क्षेपाभिनयं रेचककरणैः प्रयुञ्जीत ॥२४॥
 परिघृष्टतलस्थेन तु धोतं मृदितं प्रमृष्टपिष्टे च ।
 पुनरेव शैलधारणमुद्घाटनमेव चाभिनयेत् ^१ ॥२५॥
 एवमेष प्रयोक्तव्यः स्त्रीषु साभिनये करः ।
 अतः परं प्रवक्ष्यामि त्रिपताकस्य लक्षणम् ॥२६॥
 पताके तु यदा वक्राऽनामिका त्वङ्गुलिर्भवेत् ।

- Ř. 1:* Nyní slyšte, jaké jsou tyto znaky a činy/akce [s nimi spojené].
 Ř. 2–3: Natažené (a) spojené konečky prstů a s ohnutým palcem, tak je známa *patāka*.
 Ř. 4–5: Tato pozice je předváděna herci/odborníky tak, že je ruka zdvižena na úrovni čela, aby bylo předvedeno vanutí větru, spalující horko, nucení/tlačení, pýcha [ve smyslu pyšného „já“].
 Ř. 6–7: Toto gesto, [když je] děláno společně [oběma rukama] s prsty vzdálenými od sebe a třepetajícíchmi se, znamená oheň, déšť/proudy deště, spršku padajících květů.
 Ř. 8–9: Když se ruce gesta *svastika* rozdělí, malý/mělký rybník, nabídnutí/obětování květin, tráva, obrazec/tvar [na zemi], se [jimi] ukazuje.
 Ř. 10–11: *Patāka* s rukama rozdělenými z pozice *svastika*, s obličejem/čelem směrem dolů, se užívá k označení něčeho, co je zavřené, otevřené, chráněné, skryté, hutné/silné, vlastní/soukromé.
 Ř. 12–13: S prsty směřujícími dolů, pohybujícími se nahoru a dolů, třepetajícími se, se předvádí pohyby větru/větry, [pohyby] vln, pobřeží a příval vody [na pobřeží].
 Ř. 14–15: Mnoho/velký počet, stejně tak dav lidí, vysoký [označení výšky], roztažení křídél, rány na buben, povzbuzení, recakakaraṇa [tj. speciální pohyby rukou a nohou] umožňuje předvádět.
 Ř. 16–17: Jednou rukou položenou na dlaní ruky druhé, když se současně mnou, může se vyjádřit pramen/potůček/studna, tlačení, drcení, bušení, právě tak i držení a zdvihání hory/kamene.
 Ř. 18–19: Také se toto gesto užívá k představování/ztělesnění žen a mužů.
 Proto/Nyní symbol *tripatāka* vysvětlím.
 Ř. 20: V *patāce*, ale když je ohnutý prsteníček...

* Při překladu tohoto úryvku jsme se snažili, aby předěly jednotlivých veršů v češtině co nejvíce odpovídaly sanskrskému dělení. Nicméně, mnohdy jsme byli nuceni hranice mezi jednotlivými verši porušit. Pro přehlednost u jednotlivých částí českého překladu označujeme, ke kterému řádku textu originálu odkazujeme. Velké písmeno „Ř“ zde tedy označuje řádek, k němu připojené číslice pak pořadí zde uvedeného sanskrtského verše, který překládáme.



(3) Gesta rukou v divadelní tradici

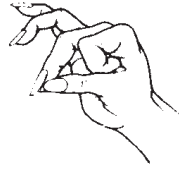
Výmluvnější jsou materiály, které nám poskytují publikace věnované bharatanátjam. U sanskrtského názvu mudry se zpravidla nejdříve setkáme s anglickým překladem názvu a popisem základních významů mudry. Obvykle se v tomto kontextu objevuje kresba či fotografie základní/konečné pozice mudry – tedy té specifické pozice ruky, dlaně a prstů, již název označuje:



a) Mudra **bhramara** z manuálu *Mudras in symbols* (1988).



b) Mudra **bhramara** z knihy *A Study in Hand Gestures* (zabývající se podobou mudr přímo v *Nátjašāstre*) (Das 1961, s. 12).



c) Mudra **bhramara** z manuálu *Hasta Prayogaah* (Eshwar 2006, s. 4).

Obr. 9: Příklady zobrazení základních pozic rukou v manuálech bharatanátjam

Jak vidíme na třech obrázcích (obr. 9a–c) zachycujících gesto, které označuje v základním významu včelu, mudry jsou i přes odlišnosti v zobrazení v zásadě totožné. Jak uvidíme v dalších kapitolách, vyjádření významu mudry je ve většině případů záležitostí kinetickou, tj. pro grafické zachycení je třeba použít více zobrazení jednotlivých pozic, jež po sobě následují. Většina manuálů bharatanátjam se s problémem zachycení pohybu při vytváření konkrétní mudry vypořádává buď rozkreslením těchto fází do několika obrazů, nebo v současné době nejčastěji sekvencí fotografií (viz obr. 10).

Z uvedených sekvencí lze vyzorovat, že vytváření mudry úzce souvisí s pohybem celého těla. Jak důležitou roli některé části těla při vyjadřování významu prostřednictvím gest hrají, rozebereme (především v kontextu keralské praxe) dále.

S technikami bharatanátjam, jakožto zřejmě nejznámějšího indického tance i za hranicemi Indie, se kromě celé řady knižních publikací můžeme dnes setkat i na řadě videonahrávek, jež mnohdy obsahují i celé kurzy této prastaré taneční formy. Systém gest keralských forem se však jeví jako propracovanější, zejména co do koncepční pečlivosti. Ponecháváme stranou ty části manuálů, jež se zabývají ostatními pohyby herců či tanečnicků, a zvažujeme to, co je bezprostředně relevantní pro užívání mudr.

Relevantní v kontextu keralského přístupu k mudrám je kladení důrazu na mimiku a zejména na pohyby očí, jež mají obzvláště výjimečné postavení v komunikaci prostřednictvím mudr. Základní teorii, na níž je tento aspekt herectví postaven, cituje i Nirmala Paniker ve své poslední knize, když komentuje důležitost *Hastalakṣanadīpikā*



a) Mudra zvaná **mahábhajé**, která zde vyjadřuje „velký strach“. Vychází ze základní pozice/hasty zvané **padmakóša** („pupen leknínu“), v podání Bhakti Déví pak z pozice **tripatáka**.



b) Mudra zvaná **virahé**, vyjadřující touhu po milované osobě či odloučení. Patří mezi varianty pozice **alapadma** („lotos“). V první sekvenci jsou zachyceny pozice z manuálu bharatanátjam, druhá sekvence ukazuje opět Bhakti Déví předvádějící variantu významu.

Obr. 10: Sekvenční snímky dle manuálu bharatanátjam (Eshwar 2006, s. 153 a 126) a varianta v podání Bhakti Déví



(3) Gesta rukou v divadelní tradici

(Paniker 2007, s. xiii). Tato teorie byla původně vyjádřena v sanskrtských verších a můžeme ji přeložit následujícím způsobem:

Yatho hasthasthatho drishti,

Jaká ruka, takový pohled,

Yatho drishtisthatho mana:

jaký pohled, taková mysl:

Yatho manasthatho bhava:

jaká mysl, taková bháva:

Yathobhavasthato rasa.

jaká bháva, taková rasa.¹¹⁰

(Paniker 2007, s. xiii)

Tato slova však bývají často indickými divadelníky chápána i v trochu pozměněném významu, ježž můžeme vyjádřit následujícím – o poznání volnějším a méně přesným – překladem:¹¹¹

Kam jde ruka, tam jde (ji následuje) oko/pohled,

kam jde oko/pohled, tam jde (je/jej následuje) mysl:

kde je mysl, tam je (se nachází) bháva:

kde je bháva, tam je (vzniká) rasa.

Mudrami v kontextu teorie rasy se budeme podrobněji zabývat později. Avšak již nyní tímto citátem upozorníme na důležité spojitosti, jež jsou ve verších zaznamenané. Jak je patrné i z řady následujících ilustrací, oči jsou důležitým průvodcem konkrétního pohybu ruky, a tedy i zásadním činitelem při vytváření citově-estetického účinku představení na diváka.

Manuály prezentované dnes především v rámci Natana Kairali nabízejí značné množství grafického materiálu, jenž se týká problematiky muder. Podobně jako ve zmíněných manuálech bharatanátjam se i v nich zpravidla setkáme nejdříve s jednoduchým zobrazením jednotlivých pozic rukou – jednotlivě či v tabulce představující základní „abecedu“ muder.¹¹² Vedle zjednodušeně nakreslené pozice ruky je na tomto místě často uvedeno ještě jednodušší schéma, jež se zakládá na prostých pravidlech.



a) Kathakali

(Venu 2000, s. 52)



b) Móhinijáttam

(Paniker 2007, s. xix)



c) Kúdijáttam

Obr. 11: Mudra zvaná kartarímukha v různých formách a publikacích

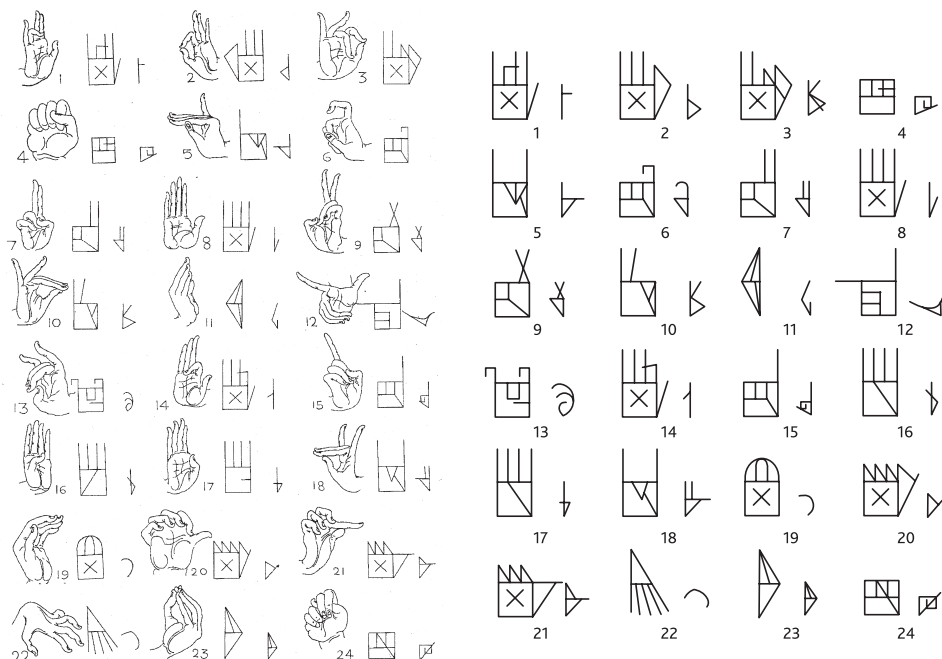
110) Na tomto místě opět užíváme překladu ze sanskrtu, který však neodpovídá zcela přesně interpretaci řady indických divadelníků, včetně N. Paniker.

111) Například rovněž i v (Paniker 2007).

112) Podrobněji o tzv. „abecedě“ muder pojednáme v následující kapitole.

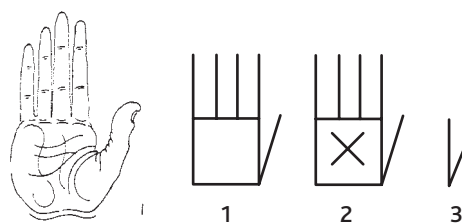


Unikátní systém notace, s nímž se v uvedených iriňžálakudských dílech setkáváme, byl poprvé publikován v roce 1968 jako *Alphabet of Gestures in Kathakali* (Paniker a Venu 1983, s. 75). Jeho autorem je rovněž Gópál Venu. Byl sice publikován v knihách zabývajících se kathakali a móhinijáttam, ale představuje současně závaznou autoritu i pro další kéralské formy, tj. i pro kúdíjáttam.



Obr. 12: „Abeceda“ muder vycházející z *Hastalakṣanaḍipikī*. Vlevo kresba pozice ruky a zjednodušené schéma, vpravo jen zjednodušené schéma (dle Venu 2000, s. 52; Paniker 2007, s. xx)

Schematické značení muder, jež vidíme vpravo na předcházejícím obrázku, se v tožné podobě používá v notaci. Podívejme se však blíže na tři pohledy na ruku, z nichž se při schematickém záznamu mudry vychází (Paniker 2007, s. xviii):



Obr. 13: Tři možné pohledy na ruku v kontextu schematického značení muder

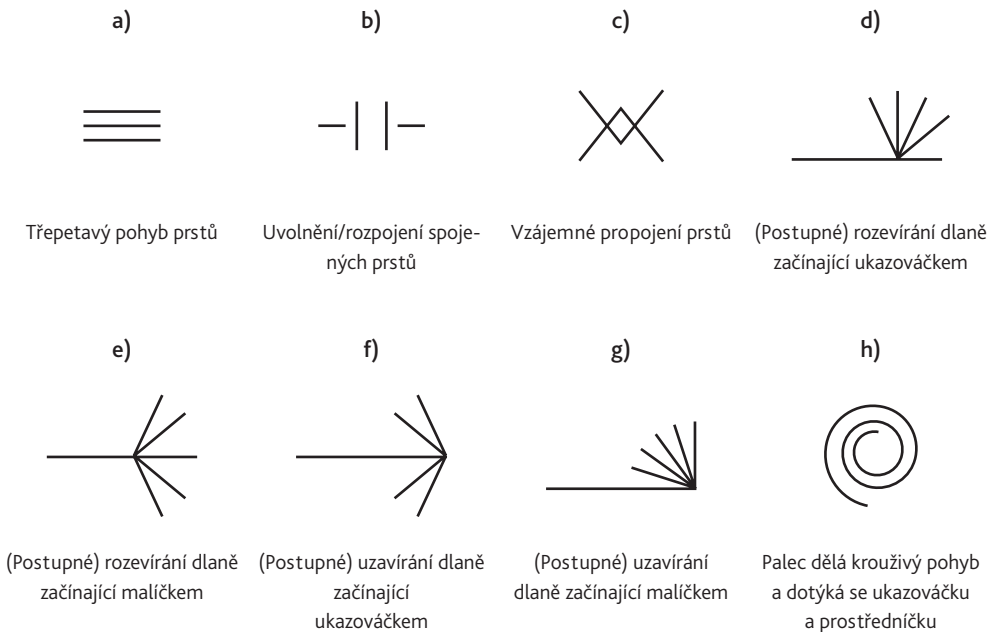


(3) Gesta rukou v divadelní tradici

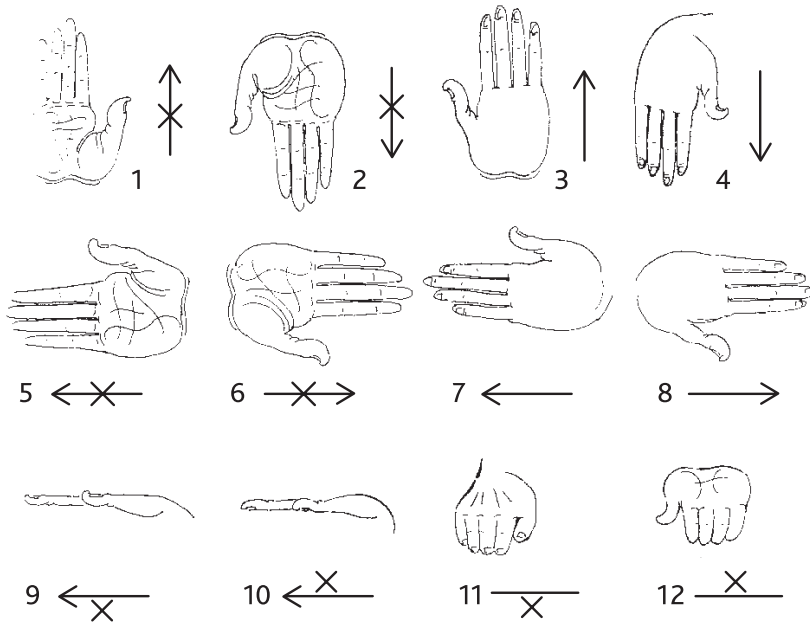
Pohled číslo jedna na obrázku č. 13 znázorňuje postavení (pravé) ruky s dlaní obrácenou směrem k divákům (tj. ven). Indikátorem této pozice je křížek, jenž označuje dlaň. Pozice číslo dvě pak znamená ruku obrácenou hřbetem ven, směrem od těla herce či tanečníka. Poslední pozice ukazuje ruku ze strany. Právě profilová pozice se většinou jako „doplňková“ zobrazuje vedle (jednoho) schematického zobrazení mudry z enfacu, jak vidíme na předcházejícím obrázku (č. 12), vždy vpravo od prvního zobrazení.

Schéma umožňuje poměrně přesně vyjádřit pozice jednotlivých prstů vůči dlaní i vůči prstům ostatním. Na poslední ilustraci vidíme ve všech třech krocích, že všechny prsty jsou rovně vztyčeny. Kdyby měl být například palec, jež značí čára vycházející ze spodní části schématu, v půli ohnutý, tato čára by byla v půli ohnutá tak, že by směřovala rovnoběžně se spodním okrajem schématu. Tato pozice ostatně zobrazuje v keralských formách jednu konkrétní mudru ze čtyřiaadvaceti členů „abecedy“ s názvem **tripatāka** („trojdílný prapor“).

Vénuův notační systém se zabývá i kinetickou stránkou mudr a jejím grafickým zachycením. Proto Vénu ustavil řadu značek, které znázorňují konkrétní pohyby prstů, dlaně, zápěstí a podobně.



Obr. 14: Schematické značení různých pohybů prsty (Paniker 2007, s. xxiii)



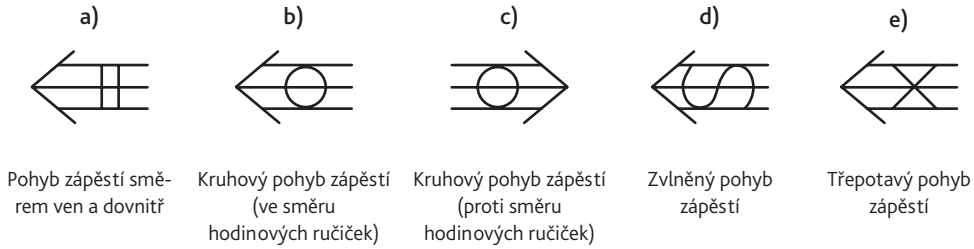
Obr. 15: Pohyby dlaní (Paniker 2007, s. xxi)

Jak vidíme z přehledu schematického značení pohybu dlaní, uplatňuje se zde velmi jednoduchý princip. Křížek značící dlaň v kombinaci s šipkou vypovídající jednoznačně o směru pohybu zcela jasně určuje, jak se má ruka držící mudru pohybovat. Kromě směru pohybu je tedy zcela evidentní i směřování dlaně. Například rozdíl mezi pozicemi 2 a 4 (obr. 15), kdy v obou případech prsty ruky směřují k zemi, je znázorněn v prvním případě šipkou s křížkem uprostřed a šipkou bez křížku. To znamená, že dlaň je poprvé obrácena směrem ven (k divákům) a podruhé směrem dovnitř (k herci či tanečníkovi). V horizontální rovině, jak vidíme u čísel 9 a 10, se symbol dlaně (křížek) kreslí pod nebo nad šipku. Povšimněme si však ještě jednoho symbolu. Směřuje-li ruka prsty směrem k divákům, přičemž je rovina její dlaně rovnoběžná se zemí, je to symbolizováno jen krátkou vodorovnou čarou, nikoli šipkou (pod čísly 11 a 12). Směřování dlaně je znázorněno obvyklým způsobem.

Mezi reprezentanty symbolického značení stojí v rámci Věnuovy notace rovněž za pozornost pohyby zápěstím, jež jsou pro vytváření muder velmi důležité. V následujícím obrázku (obr. 16) proto uvádíme vybrané značky symbolizující konkrétní typy pohybu zápěstím.



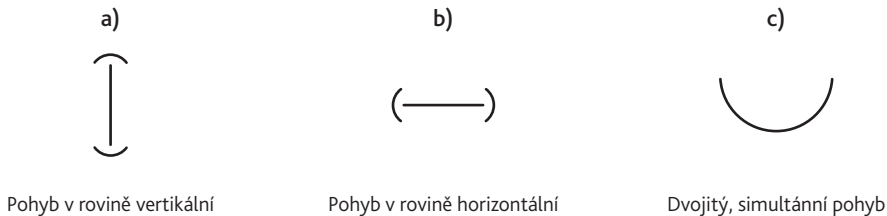
(3) Gesta rukou v divadelní tradici



Obr. 16: Ukázky některých pohybů zápěstí

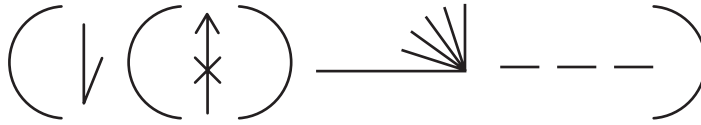
Na obrázku č. 16 šipka tvořená třemi rovnoběžnými čarami symbolizuje zápěstí. Konkrétní pohyb zápěstí je pak schematicky označen do osnovy těchto tří linek a jeho podstata je opět dána konvencionalizovaným značením, které odkazuje ke konkrétním pohybům jevištní praxe. I zde tedy vidíme jednoduchost Venuova systému i jednoznačný význam schémat.

Kromě zmíněných „skupin“ pohybů patří do Venuova systému i některé další, jež jsou označeny rubrikou „další symboly“. Pro ilustraci z nich opět uvádíme několik příkladů. První z nich (obr. 17) se týkají pohybů ruky, jež bychom mohli vnímat jako „prosté“ pohyby, tedy pohyby zcela základní, ničím nespécifické. Týká se to především dvou pohybů, z nichž první je označen jako „pohyb ruky/paže ve vertikální rovině“ (obr. 17a) a druhý jako „pohyb v rovině horizontální“ (obr. 17b). Ve výčtu v pořadí hned za nimi je zařazen pohyb charakterizovaný jako „dvojitý a simultánní“ (obr. 17c). Jde o schematickou značku označující takový pohyb, jenž je vykonáván oběma rukama současně po stejné, avšak vzájemně zrcadlově obrácené trajektorii (Paniker 2007, s. xxiv).



Obr. 17: Příklady tzv. „dalších symbolů“

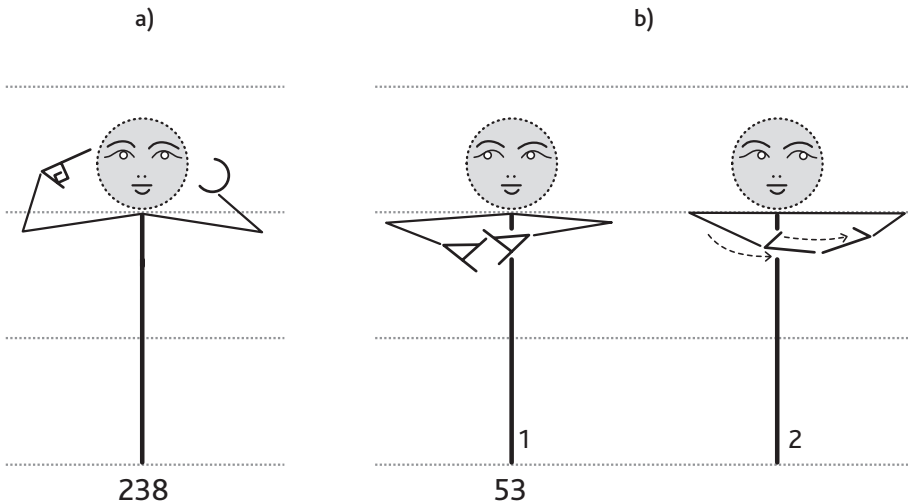
Mudra však musí mít ve většině případů kinetickou podstatu, aby jí byl vyjádřen kýžený význam. Proto se jednotlivé symboly uvádějí v různě dlouhých řetězcích. Ukážeme tedy (obr. 18) alespoň jednoduchý příklad takového záznamu.



Obr. 18: Příklad kombinace pohybových symbolů (Paniker 2007, s. xxvi)

Tento zápis (obr. 18) vyjadřuje skutečnost, že sekvence pohybů začíná pozicí (mudrou) zvanou **hamsapakša** (dlaň směřuje vertikálně ven, směrem od hercova či tanečnickova těla), dále se dlaň uzavírá tak, že se toto uzavření děje postupně a začíná od malíčku. Pohyb tímto způsobem pak ještě chvíli pokračuje – to značí poslední symbol (přerušovaná čára).

Za jakýsi další, sdělnější (či komplexnější) stupeň notace můžeme označit systém čtyřřádkové osnovy se třemi mezerami, do něhož je schematicky zakreslováno lidské tělo. Na těchto schématech jsou nápadné dva aspekty. Oproti velmi zjednodušenému zakreslení většiny částí těla jsou zde obzvláště výrazné – zachycené nepoměrně propracovaně vzhledem ke zbylým částem těla – pozice rukou a očí, respektive očních panenek (obr. 19).



Mudra vyjadřující mytickou postavu jménem „Karna“ (dle Venu 2000, s. 286)

Mudra vyjadřující „a tak dále“ (dle Venu 2000, s. 238)

Obr. 19: Ukázky čtyřřádkové osnovy Venuova notačního systému s ukázkami dvou konkrétních významů gest



Na obrázku č. 19 vidíme konkrétní příklady pohybů rukou zakreslených do osnovy. Konkrétně jde o vyjádření mytické postavy jménem Karna prostřednictvím gest zvaných **sučimukha** a **urnanábha** (19a) a významu „a tak dále“ pozicemi **kartarímukha** a **hamsapakša** (19b). Lidské tělo je v tomto zobrazení rozděleno na tři části – část zachycující úsek od krku nahoru, tedy úroveň hlavy, dále oblast trupu a konečně úsek vymezující dolní končetiny. Tyto oblasti jsou v osnově zakresleny vždy podle potřeby. Buď jsou vyplněny všechny tři mezery, nebo může některá z nich (respektive střední či dolní) zůstat prázdná. Při zobrazování mudr, u nichž není třeba věnovat zvláštní pozornost pohybu chodidel či celých nohou, zůstává dolní část osnovy zpravidla prázdná. Když je gesto vyjadřováno jen jednou rukou, obvykle se v souladu s tím objeví ve střední části symbolické zaznačení jen jedné ruky spolu se schematickou značkou příslušné mudry.

Někdy se objevují i takové záznamy, v nichž je vyplněna pouze horní mezera osnovy. Příkladem toho může být mudra vyjadřující boha Višnu (přesněji Mahá – „velkého“ – Višnu), jež spočívá v „uchopení“ pozice zvané **kataka** oběma rukama, které mají být ohnuty v lokti a vztyčeny lehce nad úroveň očí, tj. graficky znázorněno v horní třetině nákresu (Venu 2000, s. 112).

Číslo, jež se nachází pod osnovou, představuje číselné označení dané mudry v rozšířeném přehledu Venuova notačního systému. Tato skutečnost souvisí právě s tím, že každá ze základních čtyřadvaceti mudr, jak ještě dále uvidíme, může v nesčetných vlastních variacích a kombinacích s ostatními vyjadřovat velké množství zcela odlišných významů. V rámci schematického značení toto číslo tedy jen formálně rozlišuje konkrétní mudry či jejich kombinaci od ostatních. Zjednodušeně lze říci, že jde o jakési pořadové číslo ve Venuově notaci, které však nemá vliv na význam či další aspekty mudry.

Druhým výrazným prvkem schématu je zobrazení hlavy. Právě tento způsob grafického znázornění umožňuje popsat rovněž pohyb očí. Zatímco první část obrázku č. 19 vyjadřuje jen pozici očí, druhá část dovoluje pomocí dvojčlenné sekvence určit, odkud kam se oční panenky při vytváření mudry pohybují. Dodejme, že dnes se často za tímto účelem používají jako doplňkový materiál schematického zobrazení sekvence fotografií, není-li k dispozici videozáznam či přímo korektor v osobě učitele.¹¹³

Pohyby očí, jež se vážou k pohybům rukou, můžeme sledovat například na obrázcích č. 20, 21 a 22. Na posledním z nich, jenž zachycuje schematická značení, vidíme v pravé části pohyb očních panenek v různých fázích. Na tomto obrázku se rovněž setkáváme s případem, kdy jsou v osnově zaplněny jen ty části, jež jsou nezbytné k vyjádření daných pozic (obr. 22b).

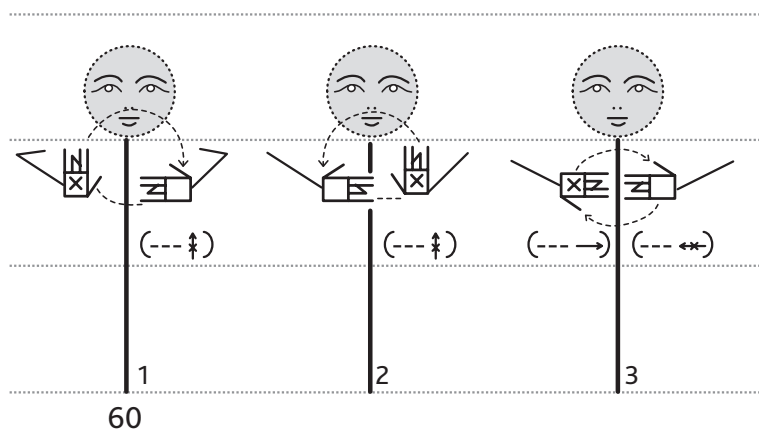
Mudra vyjadřující slona se na sekvenci fotografií (obr. 20) předvádí pomocí pozice ruky zvané **patāka**, respektive pomocí „kéralské“ podoby této pozice. Pro zajímavost jsme vybrali dvě ukázky, na nichž je v pořadí jako první zachycena Kapila Venu (obr. 20), dcera Nirmaly a Gópála a velmi úspěšná performerka řady kéralských forem včetně kúdíjattam, nangjarkúttu a móhinijattam, i sama Nirmala Paniker (obr. 21).

113) Sám Venu říká, že není vhodné samostudium mudr či jiných výrazových prostředků, protože takový postup téměř bez výjimky vede k jejich nesprávné podobě i užití.



Na schematickém zobrazení mudr „slon“ a „(na)vždy“ (obr. 22) vidíme v praxi řadu značek, jež jsme představili výše. Pohyb při vytváření mudry „slona“ tedy ze schématu můžeme přečíst a popsat zhruba následovně: Obě ruce zaujmou (základní) pozici zvanaou **patáka**. Zatímco pravá ruka, obrácená dlaní k divákům, vykoná pohyb po dráze ve tvaru křivky zhruba od středu hrudi směrem k úrovni očí, levá, obrácená k divákům hřbetem, provede vertikální pohyb směrem dolů, přibližně do oblasti pánve. Osnova je v tomto případě vyplněna ve všech třetinách, protože se vytváření mudry děje ve všech třech oblastech. Naproti tomu schéma „(na)vždy“ (obr. 22b) se podle potřeby pohybuje jen v horních dvou třetinách. Vidíme zde také, že instrukce týkající se pohybu při přechodu z jedné pozice do druhé nejsou opatřeny doplňujícími značkami.

Pozorný čtenář si povšimne, že schematické zobrazení – zejména co se týče směřování dlaní – neodpovídá obsahu sekvence fotografií. I s takovým případem se můžeme setkat. Netroufáme si tuto skutečnost označit za chybu, ale pro srovnání uvádíme starší záznam, jenž se nachází v knize Gópála Venua (Venu 2000). Na něm je totiž zobrazeno grafické vyjádření, které fotografiím odpovídá mnohem přesněji (obr. 23).¹¹⁴



Obr. 23: Schéma mudry „vždy“ podle Venuovy knihy (Venu 2000, s. 241)

Obrázek č. 23 ukazuje v první fázi počáteční pozice obou rukou v gestu **patáka**. Pravá ruka vychází z pozice, v níž je dlaň otočena směrem k divákům, dlaň levé ruky směřuje opačným směrem. Prsty pravé a levé ruky jsou k sobě navzájem kolmé. Značky (šipky) určující pohyb paží indikují, že pravá ruka, jejíž pohyb určuje přerušovaná čára šipky, má učinit pohyb po kružnici proti směru hodinových ručiček (z pohledu herce/tanečníka) a „uzavřít“ kružnici v pozici proměněné vzhledem k vertikální rovině o devadesát stupňů s dlaní navíc otočenou zcela opačným směrem, tj. od diváků. Levá ruka má učinit v horizontálním směru pohyb, který zakončí přechodem do pozi-

114) Ponecháváme stranou skutečnost, že zde je mudra konaná gestem zvaným patáka, které je také schopné vyjadřovat význam „vždy“.



ce s dlaní obrácenou k divákům ve směru vertikálním. Závěr mudry je naznačen šipkou s křížkem umístěnou zcela vpravo vedle přerušované čáry „v závorce“. Konečnou pozici kroku jedna vidíme zároveň jako výchozí v kroku dvě.

V kroku dvě vykoná levá ruka půlkruhový pohyb, jež zakončí v horizontální rovině obrácením dlaně zpět dovnitř, k tělu. Pravá ruka provede pouze horizontální pohyb a rovněž vrátí směřování dlaně zpět. Třetí krok konečně přivádí mudru do závěrečné fáze, tj. obě ruce vykonají půlkruhový pohyb, na nějž navážou horizontálním „uzavřením“ mudry, jež spočívá v závěrečné proměně směřování dlaní, což se odehraje již v horizontální rovině pohybu. Vše se děje za doprovodu náležitých pohybů očí, případně předepsaných pohybů ostatních částí těla.

Podobná schémata bývají dle potřeby rozvinuta i do většího množství kroků. Jde ale pochopitelně jen o dílčí části delších sdělení, k nimž v rámci představení dochází. Významy jednotlivých muder se, jak ještě uvidíme, skládají do složitějších celků a mnohdy až právě z těchto „vyšších“ celků lze pochopit kýžený význam.

Notace muder, ač v základu jednoduchá, vyjevuje se postupně jako složitý a propracovaný systém. Co však bohužel schémata nereflktují, je například mimika, jejíž důležitost jsme již několikrát zdůrazňovali, zejména v případech kúrdijáttam. V manuálech se ale i přesto setkáme s náznamem základních výrazů obličeje i s jednotlivými nuancemi pohybů různých jeho částí. Děje se tak v úzkém kontaktu s konceptem vyvolávání rasy. Herec/tanečník je povinen zvládat celou řadu konvencionalizovaných pohybů – například bradou, obočím apod. Popsat nuance mimiky obličeje se však jeví pro schematický záznam jako mnohem složitější, i když ne zcela nemožný úkol. Často se v této souvislosti, především v posledních letech, setkáváme spíše s videozáznamy, jež jsou schopny tyto pohyby postihnout mnohem lépe než záznam grafický. Obojí je příčinou toho, že v manuálech v kontextu mimiky obličeje nacházíme ve většině případů zobrazení jen osmi či devíti „základních“ výrazů obličeje, které odpovídají počtu ras.¹¹⁵

Pojednání o problematice notace a schematického značení muder bychom mohli značně rozšířit o řadu dalších příkladů z jiných zdrojů, například z již několikrát zmíněné *Abhinajadarpany* a dalších. Předchozí stručný nástin této problematiky však považujeme pro naše účely za dostačující. V řadě příkladů, jež následují v pojednání o významové stránce muder, budeme z tohoto přehledu vycházet, případně k některým jeho aspektům odkazovat.

(3.4) Abecedy muder

Již několikrát jsme v kontextu problematiky muder vyslovili pojem „abeceda“. Můžeme ji, především pro další potřeby této práce, definovat jako **soubor základních výrazových prostředků, jehož jednotlivé členy tvoří symbolické pozice rukou a jež mohou za určitých podmínek vytvářet širokou škálu znaků a významů, které jsou schopné**

115) O této problematice více viz např. (Kysová 2008).



se v **pospolitosti chovat jako svébytný jazykový systém**. Abeceda muder je pojem, jenž hraje v našem výkladu důležitou roli. Vnímáme ji v kontextu každé z rozebíraných divadelních či tanečních forem jako základní rejstřík, k jehož členům průběžně stále odkazujeme. Připomeňme, že mezi členy abecedy jsou zpravidla (napříč různými formami) řazeny především mudry typu **asamjuta**, tedy gesta vyjadřovaná jednou rukou.

Abeceda muder, hast či gest rukou – používají se v tomto kontextu všechny termíny – představuje základní skupinu prvků, kterými jsou definovány pozice ruky. Zřejmě nejstabilnější skupiny tohoto druhu se již od dob *Nátjašāstry* vyskytují u **asamjuta** muder, proto jsou k popisu této problematiky nejvhodnější. Jako první člen abecedy muder se velmi často uvádí **patāka**. Toto konkrétní gesto má svůj název, spojuje se s konkrétní pozicí ruky a je schopno vyjádřit celou řadu významů. Schopnost nést nejrůznější významy představuje potenciál této pozice, který však musí být teprve rozvinut v konkrétním použití – zejména v pohybu a kontextu, v němž se mudra objeví. Abeceda tedy zahrnuje jen základní pozice gest rukou. Právě zde bychom mohli použít pro ně zřejmě nejpresnější označení, kterým je **hasta**, ačkoliv se v této souvislosti běžně setkáme s termínem **mudra**. Zobrazení abecedy (např. na obr. 12) tedy zpravidla zachycuje jen ruce, od konečků prstů až po zápěstí. Popis prvků abecedy v manuálech se rovněž omezuje jen na vylíčení toho, které prsty mají být např. ohnuty, jaké postavení zaujímají vůči dlani a podobně.

Vzhledem k tomu, že se od sebe jednotlivé výrazové prostředky různých forem či skupin forem vzájemně liší, jak to vysvítá například ze srovnání bharatanátjam a keralských forem, abeced muder existuje několik. Právě z odlišností mezi abecedami pak vycházejí rozdíly v celém vyjadřovacím systému konkrétních forem.

Jakou povahu konkrétně mívá názvosloví takové základní skupiny muder a jak jméno gesta souvisí s jeho významovou stránkou?

(3.5) Pojmenování muder

Zaměříme se na některé zvláštnosti, jež jsou s názvoslovím muder spojeny, a pokusme se alespoň částečně zodpovědět otázku původu či výběru pojmenování gest rukou či muder. Je sice pravděpodobné, že názvům muder jejich autoři vůbec nemuseli věnovat takovou pozornost, jak se nám může jevit, ale je třeba na možné suvislosti mezi názvem, podobou a významem mudry poukázat. Prověřme tedy nejprve, zda název mudry vyplývá z tvaru, který daná pozice ruky, byť jen vzdáleně, připomíná. Dále se pokusme zodpovědět otázku, proč většina muder, které jsou součástí abecedy, nese určité typy pojmenování, jako například názvy vztahující se k určitým zvířatům.

Základem mudry, bereme-li v potaz její možnou znakovou povahu, je pozice ruky. Tvoří ji určité držení dlaně a prstů a jejich vzájemný vztah, stejně jako postavení jednotlivých prstů vůči sobě. Právě tento vztah mohl dát podnět k pojmenování celé mudry. Pojmenování muder může vyplývat z toho, co gesto ruky svým tvarem připomíná. Proto je třeba se zaměřit na nejrůznější prostorové tvary, které je ruka schopná zaujmout



a které jsou přirozené pro její fyziognomii i způsob pohybu. Podívejme se tedy blíže právě na tvary, do nichž se formují jednotlivé části ruky (prsty, dlaň, hřbet ruky atd.), jež tvoří základ mudry a k nimž prsty spolu s dlaní v jistých pozicích odkazují. Při tom mějme na paměti, že v indické tradici se ještě silněji než leckde jinde využívají k tomuto účelu pohyby vycházející z fyziologie člověka. Většina mudr je zcela přirozeně tvořena tvary, které jsou na jedné straně oblé a na straně druhé (zejména kvůli fyzické dispozici prstů) ostré, hranaté či přímo – právě v případě prstů – špičaté. Gesto tak v širokém slova smyslu skutečně působí jako znak tím, že má jistý vztah k tomu, co označuje – vztah založený na věcné, řekněme metaforické či ikonické (v duchu pojetí Ch. S. Peirce)¹¹⁶ podobnosti.

Pojmenování mudry se tedy vztahuje především k tomu, co konkrétní pozice ruky připomíná – byť vzdáleně a téměř bez výjimky schematicky a v hrubých rysech. Obecně lze říci, že každá mudra svůj „základní“ význam – objekt, k němuž se vztahuje, který připomíná zejména svým tvarem. Právě ten pak může dát celé symbolické pozici ruky jméno.

(3.5.1) Fauna v názvosloví mudr

V abecedách *Nátjašástry* a bharatanátjam více než třetina názvů mudr označuje zvíře, nebo se alespoň k určitému zvířeti nějak vztahuje. Podobně je tomu i v keralských formách. Navíc jde v několika případech o zvířata, která se v obou skupinách mudr opakují, i když jsou reprezentována dvěma odlišnými pozicemi ruky. Jde o šest mudr: **šukatunda** („zobák papouška“), **sarpaširas/sarpaširša** („hadí hlava/kápě“), **mrgaširša** („hlava gazely/vysoké“), **bhramara** („včela“), **hamsásja** („labutí zobák“) a **hamsapakša** („labutí křídlo“), případně ještě sedmá s názvem **urnanábha** („pavouk“), jež je ne vždy uváděna ve všech formách (míníme zejména bharatanátjam).

Proč jsou součástí společného základu právě tyto mudry a proč je jim společný vztah k určitým zvířatům, to se pokusíme zodpovědět. Dodejme, že mezi další základní prvky jazyka mudr v jednotlivých formách patří takové, jež nesou označení například páva, pavouka, lví tlamy či ocasu a podobně. Podíváme-li se na některé motivy, které se standardně objevují v textech staroindické dramatiky, povšimneme si nápadně častého a opakovaného (sic!) výskytu právě těchto slov. Nejčastěji je tomu tak v metaforických či metonymických vyjádřeních. Například krásná dívka je mnohdy přirovnána ke gazele či k liáně, přičemž v prvním případě je pro vyjádření k dispozici právě již několikrát zmíněná **mrgaširša**, tj. symbolická pozice ruky odkazující k vysoké zvěři – tedy i ke gazele. Liána je oproti tomu jeden z významů, jež se zpravidla v různých formách dají označit několika mudrami a současně platí za jeden z řady významů konkrétní mudry. Například v *Nátjašástre* lze liánu označit pomocí mudry zvané **súčjasja**

116) Peircovo dělení znaků zde uvádíme i z toho důvodu, že je zcela v souladu s dělením mudr, s nímž se můžeme setkat i u indických herců samotných – viz CD-příloha Paulosovy knihy (2006), o níž se zmiňujeme podrobněji v poslední kapitole této knihy.



(„ucho jehly“), v bharatanátjam pomocí gesta **kartarímukha** („ostří nůžek“) či **majúra** („páv“) a v kúdíjattam se užívá **patáka**-mudry. Včela (**bhramara**) je v rámci teorie rasy jedním z nejčastějších motivů, jež mají v divákovi vzbuzovat milostnou náladu/rasu. Náležitým pohybem paže pak herec držící **bhramara**-hastu představuje poletující včelu či včely. Spojení „bzukot včel“, jehož je pak toto gesto součástí, se vyskytuje v této rase jako konvencionalizovaný motiv spojený s obdobím jara, s prostředím zahrady, které platí za dominantní **vibhavy**, to jest podněcující okolnosti při navozování milostného citově-estetického účinku.¹¹⁷

I další prvky abeced muder představují velmi obvyklé motivy co do výskytu v dramatech i staroindických příbězích. Velmi často jde o motivy rovněž nějak související s přírodou. Jde například o dva velmi blízké pojmy **alapadma** („lotos“/„lotosový květ“) či **padmakóša** („pupen lotosu“), případně o gesto označované slovem **mukula** („pupen“/„poupě“).

Lze se tedy domnívat, že původ názvů muder úzce souvisí s tradicí sanskrtské dramatiky a jejího inscenování, případně se symbolickou podstatou gest obecně. Nejčastěji užívaná metaforická vyjádření skutečnosti, a to nejen v dramatu a divadle, se tak velmi pravděpodobně dostala právě do názvosloví muder zahrnutých v abecedách.

(3.5.2) Další podobnosti v názvosloví muder

Vzhledem k tomu, že mudry typu **asamjuta** mají ve všech zmíněných formách v abecedě počet prvků rovný či blízký se čtyřiařiceti, jistě se nám bude zdát významově silně nevyvážené, že názvy související se zvířaty označují značnou část muder této základní skupiny. Určitým protipólem jsou v abecedě pozice označované pojmy jako „ostří nůžek“ (**kartarímukha**), „jehla“/„ucho jehly“ (**súčásja/súčimukha**), „otvírání (uzávěr) náramku“ (**katakámukha**), „kleště“/„klepeta“ (**sandamša**), „hrot“/„vrcholek“ (**šikharā**). Na první pohled jde o pojmenování ostrých či špičatých předmětů. Na druhou stranu se zde setkáváme i s tvarem kulatosti či zaoblenosti. Vedle skupiny pojmenování po zvířatech tak spatřujeme další, z reálného světa pocházející podobnost jako základ pojmenování několika dalších základních muder.

Za pozornost rovněž stojí již zmíněné mudry, jejichž název je odvozen od slova „patáká“ („prapor“). Zatímco v *Nátjašástrě* a kéralských formách nacházíme vedle **patáka**-mudry jen jeden další odvozený výraz (či přímo odvozenou pozici ruky), to jest **tripatáka**-mudru („troj-vlajku“), v bharatanátjam jsou doloženy dvě „odvozené“ podoby. Vedle **tripatáky** jde ještě o **ardhapatáku** („poloviční vlajku“). Zde mimo jiné vidíme i podobnosti a odlišnosti vyskytující se napříč vymezenými proudy ve vývoji muder, které se však vyskytují spíše výjimečně. Důležitá je ale skutečnost, že se opět setkáváme s disproporcí vůči ostatním členům abeced.

117) Termín vibháva patří do oblasti teorie rasy. Lze ho chápat jako podněcující okolnost. Více viz teorie rasy – např. (Kysová 2008).



S problematikou pojmenování souvisejí další otázky – například proč mají abecedy muder kolem čtyřiaadvaceti členů. Bohužel pro ni nenalzáme jednoznačné vysvětlení. Kdybychom se chtěli uchýlit ke zřejmě nejjednodušší analogii jako příčině tohoto počtu, to jest k počtu písmen sanskrtské abecedy, neuspěli bychom, protože číslo dvacet čtyři zdaleka nedosahuje počtu sanskrtských písmen.

Vytyčili jsme tedy základní názvosloví muder a jeho vztah k významům, ke kterým může odkazovat. V následující kapitole se zaměříme na to, jakým způsobem lze realizovat konkrétní sdělení prostřednictvím muder a jak se vytvářejí další významy, které je gesto patřící do abecedy potenciálně schopno nést.

(3.6) Sdělení muder

Vzhledem k nejednotnosti muder v různých oblastech Indie – po formální i obsahové stránce – je nejdříve třeba obecně charakterizovat způsob, jímž jsou symbolické pozice rukou schopny vyjadřovat významy. Následně se budeme moci podrobněji zaměřit na podstatu těchto odlišností.

Při charakterizování principů, na jejichž základě se komunikace mezi hercem/tanečníkem a divákem odehrává, se musíme soustředit na to, jakou povahu tyto principy mají. Nejdříve je třeba odlišit od sebe to, co označuje, a to, co je (či má být) označováno. Zaměříme se tedy na otázku, co vlastně je „mudra“ a co tvoří její významy.

(3.7) Významy muder

Jedním z nejdůležitějších činitelů, jež mají vliv na vyjadřování významu gest rukou, je pohyb, který v rámci vytvoření konkrétní mudry vykonává celá paže. I to se pravděpodobně přidává – například u muder typu **patáka** – k vytvoření jejich prvotního/základního významu. Pohybování paží tak může znamenat například vanutí větru – právě proto, že je rukou „držící“ gesto vlajky pohybováno. Toto je však jen jeden z významů, nikoliv význam jediný.

Další významy, jež je konkrétní gesto schopno nést, mají k tomuto „prvotnímu“ pojmenování různý vztah. Například právě **patáka**-mudra má řadu dalších významů, jež lze převážně považovat za odvozené od onoho významu prvotního. Jde například o označení jevů, jako je planutí ohně, padání deště, padání květů, pohyb vln, štít, pláč, „ne“, tlak (lisování) atp. To jsou významy, jež nalzáme téměř shodně v *Nátjašástrě* a v *bharatanátjam*.¹¹⁸ Obecně lze u řady muder a jejich významů spatřovat více či méně znatelný vztah, který bychom mohli označit jako vztah motivovanosti. Míjíme tím

118) V kéralských formách kromě významu „vlajka“ pak nalzáme spíše významy odlišné – „slunce“, „mrak“, „lána“, „čakra“, „dveře“, „cesta“, „pohyb“ apod.



velmi dobře sledovatelnou rozpoznatelnost vztahu určité mudry k „základní“ podobě či „základnímu“ významu gesta, z něhož je funkce této mudry odvozena. Arbitrární, spíše na konvenci založené významy se však u mudr vyskytují také poměrně často. Samozřejmě není zcela snadné vždy přesně určit, zda je vztah mezi mudrou a jejím pojmenováním tak zvaně motivovaný či nikoliv. Uvedme si pro představu příklad, o němž se lze domnívat, že demonstruje rozdíl zmíněného druhu.

Mudra **ardhačandra** („půlměsíc“) může podle *Nátjašāstry* kromě srpku měsíce vyjádřit významy jako „lastura“, „džbán na vodu“, případně „obličej“, „bok“, „opasek“ atp. Zmíněné objekty tato mudra skutečně, byť vzdáleně, připomíná, přičemž je podobnost založena na příbuzném tvaru, který je vyjádřen v názvu mudry i tvarem příslušné pozice ruky. Pravděpodobně méně snadno však bude odkazovat k významům jako „mladé stromky“, „námaha“ či „násilné otevření“, což jsou podle *Nátjašāstry* její další významy.

Ať už je motivovanost v pojmenování jednotlivých gest základní skupiny jakkoliv silná, důležité je, že jsou v rámci těchto abeced vždy definovány prvky, jež lze analogicky s abecedami přirozených lidských jazyků chápat jako písmena. Podobně jako se písmena sdružují do vyšších celků (slov, vět atd.), aby byla schopna vyjádřit význam, i základní gesta mohou být skládána do větších celků. Neděje se tak jen v lineárním sledu, to jest kladením jednotlivých mudr za sebe, z nichž je pak vytvořen komplexnější celek – výpověď. Po technické stránce se do výpovědi mohou paralelně zapojovat obě ruce – držící stejnou či odlišnou pozici.

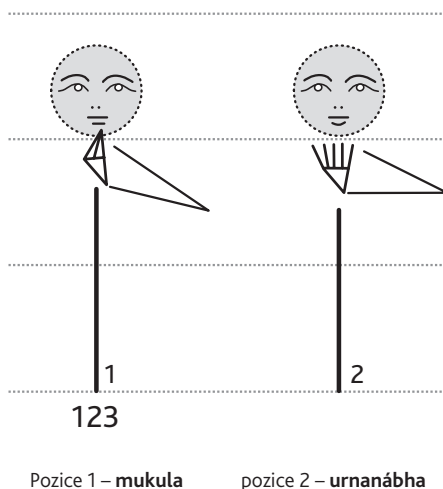
Samjuta-mudry, pozice vytvářené oběma rukama, posouvají naše pochopení významu abecedy gest výrazně dále. Počet základních mudr, obvykle je to čtyřia dvacet, dává prostor pro poměrně značné množství vzájemných kombinací. Každá pozice jedné ruky se teoreticky může kombinovat s ještě jednou další, kterou vytvoří ruka druhá. **Samjuta**-mudry vyžadují pro vyjádření konkrétního významu buď dvě totožné základní pozice ruky, nebo dvě pozice odlišné. Význam je vyjádřen jen tehdy, když jej vytvářejí obě ruce současně. Použity k tomu tedy mohou být i jednotlivé **asamjuta**-mudry.

K počtu kombinací jednotlivých gest se navíc přidává skutečnost, že je možno s mudrami, tj. se zaujatými pozicemi rukou, vykonat řadu různých pohybů pažemi. Jako další spolutvárci významu pak do procesu jeho vyjadřování vstupují často ještě pohyby ostatních částí těla a další složky projevu, například složka verbální. Samozřejmě ne všechny kombinace, podobně jako v případě písmen, nesou význam. Potenciálně je to však možné. Zřejmě i proto řada performerů, učitelů i teoretiků tvrdí, že jazykem mudr se dá vyjádřit jakákoliv myšlenka či emoce.

Studujeme-li manuály a příručky, setkáváme se s dlouhou řadou příkladů **samjuta**-mudr. Mnohost významů mudr se oproti situaci u **asamjuta**-mudr ve většině případů výrazně snižuje. Setkáváme se dokonce s tím, že mudra tohoto typu nese jen jediný význam, což je pravděpodobně dáno její větší složitostí. Obecně lze říci, že větší přesnost, či spíše jednoznačnost ve významu vykazují právě **samjuta**-mudry, v nichž každá ruka drží jiné gesto.



Například „spánek“ se v kathakali dá vyjádřit kombinací mudr **hamsapakša** a **šikhara**, nebo také **kataka** a **hamsapakša** (Venu 2000, s. 246). K činnosti jako například „pít“ odkazuje kombinace **kapittha** a **súčimukha** (Venu 2000, s. 271), k významu „úsměv“, případně „usmívat se“ se užívá hast **mukula** a **urnanábha** (obr. 24).



Obr. 24: „Úsměv“ („usmívat se“) (dle Venu 2000, s. 256)

Hra v kostky, která nejen pro indické divadlo představuje důležitou epizodu z *Mahábháraty*, patří k těm významům, které jsou vyjadřovány ještě složitěji, protože je k nim zapotřebí tří různých gest rukou (obr. 25). Jde o pozice **kataka**, **hamsapakša** a **mušti**. V tomto případě má mudra i více fází, jež jsou ve Venuově manuálu kathakali rozkresleny do čtyř schematických kreseb, aby byly patrné všechny pohyby paží a proměny gest (Venu 2000, s. 260). V první fázi mudry levá ruka drží pozici **kataka**, ve fázi druhé obě ruce používají gesto zvané **hamsapakša**, dále následuje **mušti** a konečně, ve čtvrté fázi, opět **hamsapakša**. Vše je vykonáváno náležitými pohyby. Nejdůležitější je, že zmíněné kombinace, jsou-li provedeny konkrétním způsobem, jenž je předem určen, nesou jen jediný význam.

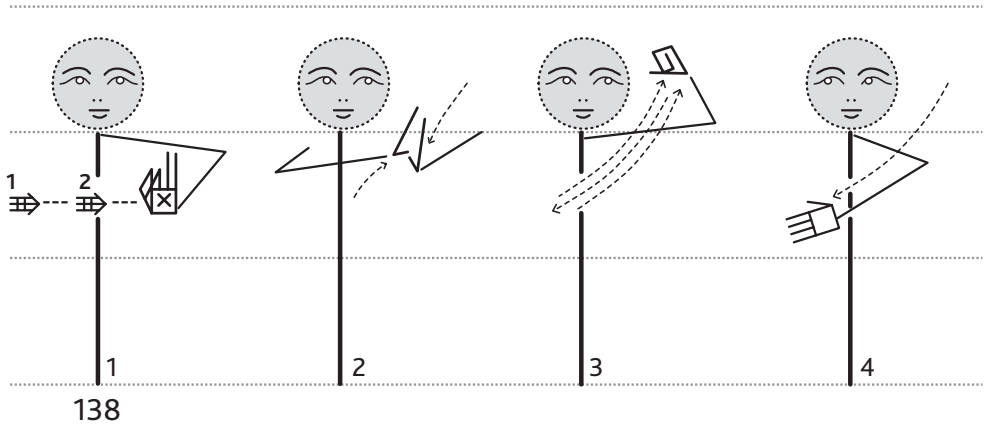
Můžeme však postřehnout i protichůdnou tendenci v případě, kdy se oběma rukama vyjadřuje význam, který je uváděn jako význam v základní abecedě, to jest u mudry typu **asamjuta**. Například *Hastalakšanadípika* u mudry **ardhačandra** uvádí, že je-li konána oběma rukama, vyjadřuje devět významů – „jestliže“, „co/který“, „bezmocnost“, „obloha“ „požehnaný“, „bůh“, „paměť“, „tráva“, „mužské vlasy“.¹¹⁹ Při použití jen jedné ruky vyjadřuje (podle *Hastalakšanadípiky*) jen významy čtyři („začít“, „úsměv“, „co“ v otázce, „nadávání“).¹²⁰

119) Verše 109–112 (Richmond 2002a).

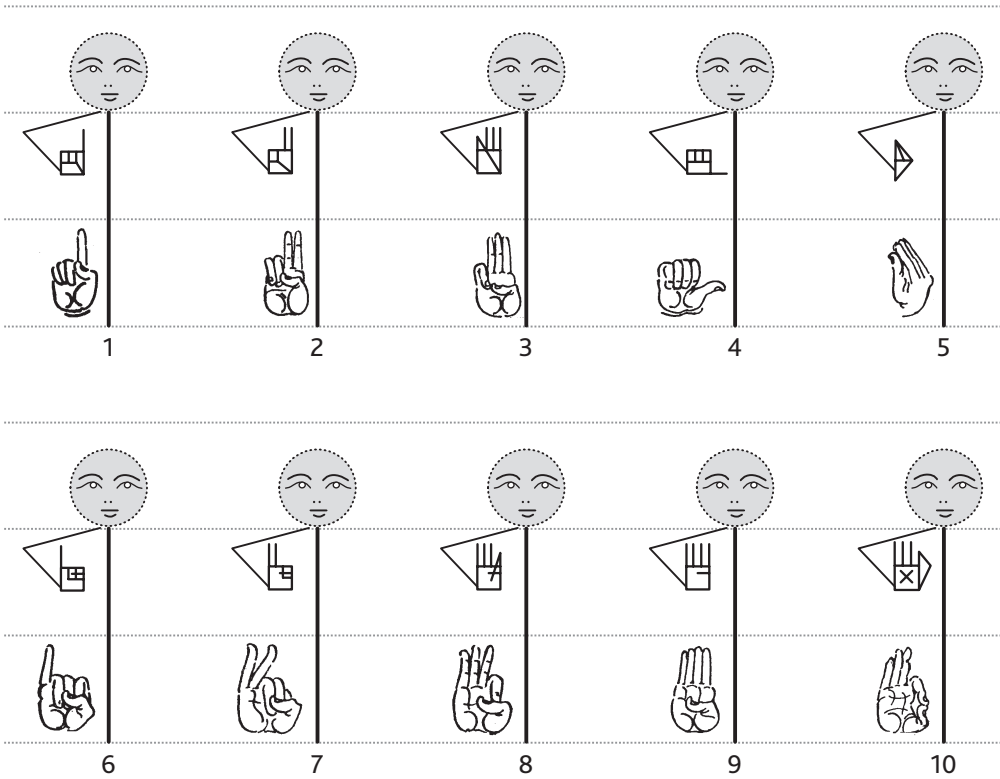
120) Verše 113–114 (Richmond 2002a).



(3) Gesta rukou v divadelní tradici



Obr. 25: Hra v kostky (dle Venu 2000, s. 260)



Obr. 26: Vyjádření čísel od jedné do desíti prostřednictvím gest rukou (dle Venu 2000, s. 220–221)



Zvláštní skupinu mudr, které jsou v Indii známé i mimo divadelní kontext, tvoří čísla. Jejich vyjádření odpovídá staré tradici, na jejímž základě Indové dodnes „počítají na prstech“ jinak, než jsme tomu zvyklí například my.¹²¹ Velmi dobrou ilustrací tohoto rozdílu je obrázek č. 26. Ve spodní části Venuovy osnovy u každé číslovky vidíme grafické zachycení postavení dlaně, a především prstů, které ukazují zamýšlený počet.

Zaměříme-li se na podstatu procesu, při němž mudra vyjadřuje jistý význam, spatříme u **samjuta**-muder oproti abecedě tvořené **asamjuta**-mudrami rozdíl. V souvislosti s **asamjuta**-mudrami jsme se zaměřili na podstatu jejich „prvotního“ významu – toho, na nějž samo sanskrtské pojmenování gesta odkazuje. V mnoha případech lze najít v daném pojmenování motivovanost založenou na metafoře. Při vyjadřování významu **samjuta**-mudrami se, jak se zdá, naopak projevuje převážně aspekt komunikace založené na konvenci. **Samjuta**-mudry však z **asamjuta**-muder do značné míry vycházejí. Jak jsme viděli, například trojvlajka (**tripatáka**) tak může odkazovat ke konkrétní božské zbrani či přímo k bohu. Krásná a ctnostná hrdinka *Rámájany*, Síta, bývá nejen v kathakali znázorňována gesty, jež nesou označení „vlajka“ a „náremek“. Mudry pojmenované „ostří nůžek“ a „vlajka“ mohou znamenat démona Rávanu a tak dále.

Pojmenování mudr je založeno jak na konvenci, tak na vztahu věcné podobnosti. Význam konkrétní pozice pak může s pojmenováním základní pozice souviset přímo, i naopak zcela vzdáleně. Někdy není možné souvislost s pojmenováním vůbec prokázat. V takovém případě význam závisí na konvenci. Jednotlivé pozice rukou se kombinují do složitějších celků a s doprovodem náležitých pohybů ostatních částí těla, zejména celé paže držící gesto, umožňují vyjádřit jednoduché i komplikované významy. Vyjadřování významu prostřednictvím mudr se tedy děje s různou měrou složitosti.

Je třeba si v této souvislosti také uvědomit, že pokud hovoříme o pojmenování mudr, stavíme vedle sebe dva komunikační systémy. Gesto a jeho název tak představují příklad provázanosti těchto systémů. Jak se tento vztah projevuje, ozřejmíme v dalších kapitolách.

(3.8) Proces vyjadřování významu

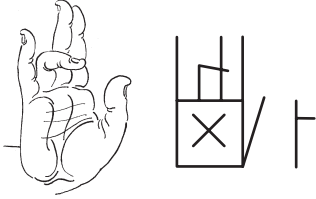
Abychom příliš neztížili pochopení principů komunikace prostřednictvím mudr, budeme se nadále držet především keralské praxe. Linii tradice *Nátjašástry* a bharatánátjam budeme sice rovněž zmiňovat, ale k zevrubnějšímu popisu jejich mudr se vrátíme až v kapitole věnované problému možných dialektů.

V řadě manuálů, jak už jsme viděli, se obvykle vedle základního grafického zobrazení pozice ruky setkáme s výčtem významů, jež je mudra schopna vyjádřit. Tyto významy jsou sice k dané mudře přiřčeny, ale ve skutečnosti jde jen o „základní“ přiřazení, které spočívá v potenciální schopnosti konkrétní pozice ruky za určitých podmínek daný význam vyjádřit. Skutečnost, že je nějaký význam přiřazen k určitému

121) Viz např. (Venu 2000, s. 220).



gestu, tedy neznamená, že je zaujetím této pozice ruky, to jest tímto konkrétním gestem, bezprostředně vyjádřen. K vytvoření konkrétního významu mudry vede mnohem delší cesta.



Název: **Patáka (patáká)**

Popis: Dlaň je otevřená, kromě třetího prstu, jenž je ohnut v půli, jsou všechny prsty vzpřímené.

Možné významy: Slunce, poledne, večer, tma, noc, vlny, mraky, blesk, Země, den, provincie, zasedací místnost, král, vlajka, Toranamala,* sídlo, věž, sluha, vozík, slon, lev, býk, krokodýl, úponky popínavé rostliny, jemné listy stromů, cesta, pohyb, „přesně jako“, noha, chůze, stehno, tělo, čelo, jazyk, hlas, velká hmotnost, rozevřít/sdílet, mraveniště, hrnec, pítha (dřevěné sedátko), čakra, dveře, zástrčka u dveří, jeskyně, polobůh, klid, mantra, látka, sladkost, chlad, polštář atd.

* Název města

Obr. 27: Mudra **patáka** (dle Venu 2000, s. 63)

Slovo „patáká“ v překladu znamená „vlajka“ či „prapor“. Toto slovo označuje nejen název specifické pozice ruky, kterou vidíme na obrázku, ale i jeden z významů, jež může tato pozice za určitých okolností vyjadřovat. Mezi ony určité okolnosti řadíme například skutečnost, zda pozici zaujímá pravá nebo levá ruka či ruce obě, jakým směrem směřují prsty a dlaň, zda je s rukou pohybováno, jakým směrem se pohybuje, jaký výraz obličje gesto doprovází, jak se pohybuje hercovo (tanečnickovo) tělo a podobně. Na těchto aspektech někdy záleží méně, v některých případech jsou však zcela zásadní. Plyne to z komplexnosti a nevyčerpatelnosti problematiky abhinaji.

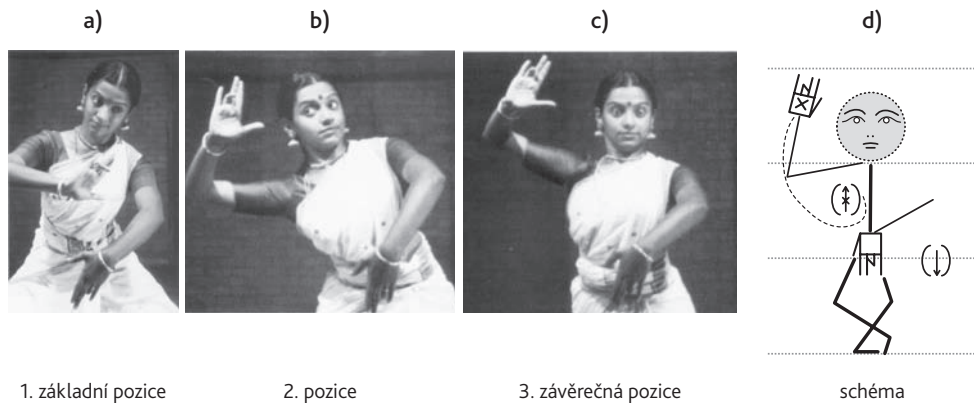
Na obr. 27 vidíme vyobrazení a popis, které shrnují základní informace o konkrétní mudře, jak je obvykle nacházíme v manuálech. Mějme na paměti, že název mudry zpravidla odpovídá i jednomu jejímu významu, ale současně odkazuje k dalším možným významům. Jednotlivé významy téže mudry spolu navíc někdy souvisejí, jindy nikoliv. V některých případech tedy tvar mudry – ruky v konkrétní pozici – může vzdáleně připomínat její konkrétní význam, být s ním v metaforickém či metonymickém vztahu, jindy lze podobnost nalézt jen stěží. Navíc tyto vztahy neovlivňuje pouze statická podoba gesta, ale značný vliv zde má i stránka kinetická.

Tak kupříkladu právě **patáka**-mudra, první člen tzv. abecedy muder, má ke svému „prvotnímu“ významu, jenž je totožný se samotným pojmenováním tohoto gesta, vztah poměrně složitý. Začneme-li ho posuzovat od věcné podobnosti, a zde se musíme znovu dotknout podstaty pojmenování, otázka společných rysů bude mít pravděpodobně nejednoznačné řešení. Pokud jde o tvar, vzpřímená pozice dlaně i prstů, jež se jakoby snaží vytvořit jednolitý celek (palec je rovněž přitisknut k ostatním prstům), by mohl skutečně alespoň vzdáleně připomínat pruh látky a napodobovat vlajku. Tento způsob napodobení je omezen fyziologickými možnostmi herce či tanečnicka, ale může za jistých okolností fungovat. V keralských formách je však součástí pozice **patáka** prsteníček ohnutý v půli (v *Nátjašástrě* i v bharatanátjam zůstává vzpřímený). To samozřejmě rozbíjí onen možný dojem celistvosti či jednolitosti. Když se však s tímto gestem začne



pohybovat jako s vlajkou, tj. rukou se vytváří vlnivý pohyb, jako by „vlajka“ vlála ve větru, zprvu nejasná souvislost je ihned mnohem výraznější.

V řadě případů lze potřebnou – ač dříve nevnímanou – souvislost pojmenování navíc teprve dodat. A to se právě děje při procesu vytváření mudry (vyjadřování významu). Gestu může totiž zpětně dodat náležitou („věcnou“) souvislost jiný aspekt, například právě specifický pohyb či náležitá lokalizace konkrétních gest. Vraťme se k příkladu vyjádření „slona“ (obr. 28).



Obr. 28: Mudra **patāka** – „slon“ (Paniker 2007, s. 10)

Význam „slon“ je reprezentován dvěma totožnými pozicemi ruky. Pravá i levá ruka zaujímá **patāka**-mudru a provádí s ní pro tento význam stanovený pohyb – každá ruka jiný. Sama o sobě **patāka**-mudra nemusí tento význam připomínat ani vzdáleně. Herec či tanečník usiluje o to, aby pomocí svého těla divákovi „umožnil“ této mudře kýžený význam přičíst.¹²² Kapila Vēnu (na fotografiích) levou rukou představuje sloní chobot a pravou rukou ucho slona. Chobot, jedno ucho, specifické pohyby – houpavý (nahoru a dolů) u „chobotu“ a pomalu „vlající“ v případě ucha –, patřičný výraz obličeje a správné držení těla dohromady vytvářejí znak „slona“. Otázkou zde zůstává, zda nám pozice, jež zaujímají Kapiliny ruce, mohou svojí podobou alespoň vzdáleně připomínat sloní ucho či dlouhý sloní chobot. Dodejme, že Kapila se snaží vyvolat představu sloních uší naznačením jen jednoho ucha. Naproti tomu například v bharatanátjam se v případě „slona“ předvádějí dvě uši, ale zato nezbyvá volná ruka pro naznačení chobotu. Držení těla je velmi podobné tomu v „kéralském“ pojetí.¹²³ Problém se tedy dá zjednodušit: Jde o podobnost? Podobá se Kapila poté, co vykoná vše náležitě pro vyjádření významu „slon“, slonovi? Připomíná ho? Můžeme nejspíše konstatovat, že jde o specifickou, stylizovanou nápodobu skutečnosti. Celým tělem s důrazem na ně-

122) Ponecháváme nyní stranou míru vzdělanosti diváka v problematice mudr.

123) Autorka srovnává na základě vlastních zkušeností z lekcí bharatanátjam, kde měla rovněž možnost si tuto mudru opakovaně – pod dohledem lektorky – zkoušet.



(3) Gesta rukou v divadelní tradici

keré jeho části, zejména na ruce a oči, je vytvořen symbol – gesto, jehož vlastností je navíc existence v čase.

Podobně složitý vztah ke svému významu, či dokonce i více významům, má i většina dalších mudr, zejména ty, jež vyjadřují konkrétní předměty. Není lehké zodpovědět otázku, k níž tyto úvahy směřují: O jaký druh znaků v případě mudr vlastně jde, pokud vnímáme komunikaci prostřednictvím mudr jako jazyk, znakový systém. Tato otázka je pro nás klíčová, ale než se ji pokusíme zodpovědět, musíme předložit ještě řadu faktů.

Prozatím se můžeme spokojit s tvrzením, že se komunikace prostřednictvím mudr nějakým způsobem snaží využít potenciálu tvarové souvislosti či věcné podobnosti mezi gestem a jeho významem, respektive „reálným“ originálem. U většiny pozic rukou je podobnost alespoň s jedním z významů dané mudry patrná. Kupříkladu mudra **mrgašírša** („hlava gazely/vysoké“), jejímž jedním významem je „gazela“ či obecně „vysoká zvěř“, skutečně pozicí ruky – obzvláště jejím tvarem – připomíná tento druh zvěře, či alespoň jeho část. Podobně je tomu i v řadě dalších případů – u mudry **sarpaširas**, **šukatunda** apod. (obr. 29).

a) **mrgašírša**
(„hlava gazely/vysoké“)



Možné významy: zvíře, nejvyšší bytost, **jelen (vysoká zvěř)**, „další“

b) **sarpaširas**
(„hadí kápě“)



Možné významy: Tarpanam,* pití, obětování květů, dar, **had**

c) **šukatunda**
(„zobák papouška“)



Možné významy: **ptáci**, hák,** srp, rozhodnout, hádka

* Druh náboženské aktivity pramenící z védské tradice. Souvisí s uctíváním předků.

** Většinou je míněn hák, s jehož pomocí se vodí sloni.

Obr. 29: Ukázky pozic rukou připomínajících tvarem jeden ze svých významů (mudry kathakali)
(Venu 2000, s. 52)

Ve třech příkladech na obrázku č. 29 se setkáváme s metonymickou souvislostí mezi pojmenováním mudry a jedním z významů, k němuž gesto odkazuje.

Pozastavme se nad jednou možnou teorií. Při uvažování o vztahu mezi názvem mudry, podobou pozice ruky a možnými významy, je třeba vzít v potaz ještě jinou, opačnou perspektivu. Gesto nemusí napodobovat význam určitého jevu, aby mu byl přisouzen stejný či podobný název, jaký nese onen jev. Možná se pouze pro jistý počet specifických pozic rukou, jež slouží jako znaky, jeví jako příhodné takové názvy, které patří skutečným věcem.



Jméno mudry bylo pak zvoleno na základě toho, že se pozice rukou těmto objektům podobají. Nešlo tedy o záměrné napodobení reálného objektu lidskou rukou, ale jen o „příhodně“ pojmenování znaku prostředky převzatými z každodenního života. Tím se přibližujeme k našim počátečním úvahám o tom, že je proces pojmenování mudry do jisté míry řízen náhodným výběrem.

Tvrdit, že se komunikace prostřednictvím muder snaží využít potenciálu tvarové souvislosti (či věcné podobnosti), lze však jen stěží v případech, kdy mudry mají vyjádřit nějaký ryze abstraktní pojem. Systém muder je navíc údajně, jak se praví v manuálech, schopen vyjádřit vše, a to včetně gramatických kategorií. Na jaké souvislosti tedy může být založen vztah například mezi spojkou „a“ a mudrou, která ji znázorňuje? Čím je takový vztah motivován? Zdá se, že tato skutečnost ještě více podporuje tezi, již jsme probírali v předcházejícím odstavci, tj. že jde spíše o „příhodně“ názvy znaků.

Na obrázku č. 27 se vedle nákresu, názvu a významů mudry objevuje i její slovní popis. Ten je vytvořen na podobném principu, s nímž se setkáváme již v *Nátjašástre*. V základním popisu mudry se tedy dozvídáme informace jako: „Dlaň je otevřená, kromě třetího prstu, jenž je ohnut v půli, jsou všechny prsty vzpřímené.“ (Paniker 2007, s. 10) Víme tedy poměrně přesně, jak má pozice ruky vypadat, ale s jednotlivými významy, které umožňuje vyjádřit, ji spojí až charakteristika konkrétních pohybů, jež musí herec či tanečník vykonat.

Z uvedených rozborů kromě jiného tedy vyplývá, že mudra je ve své statické podobě schopna vyjádřit význam jen výjimečně. Statickou podobu mudry a kýžený význam musí spojit až pohyb, to jest složka kinetická. Ze „statického“ gesta označeného jako **patáka**(-mudra) se může stát mudra vyjadřující například chůzi, (jedoucí) vůz atp.

Uvedme si pro lepší představu ještě několik příkladů podobných tomu se slonem a pokusme se uvedené poznatky shrnout a vyvodit z nich možné další podmínky pro tvorbu mudry, jejichž platnost následně prozkoumáme.

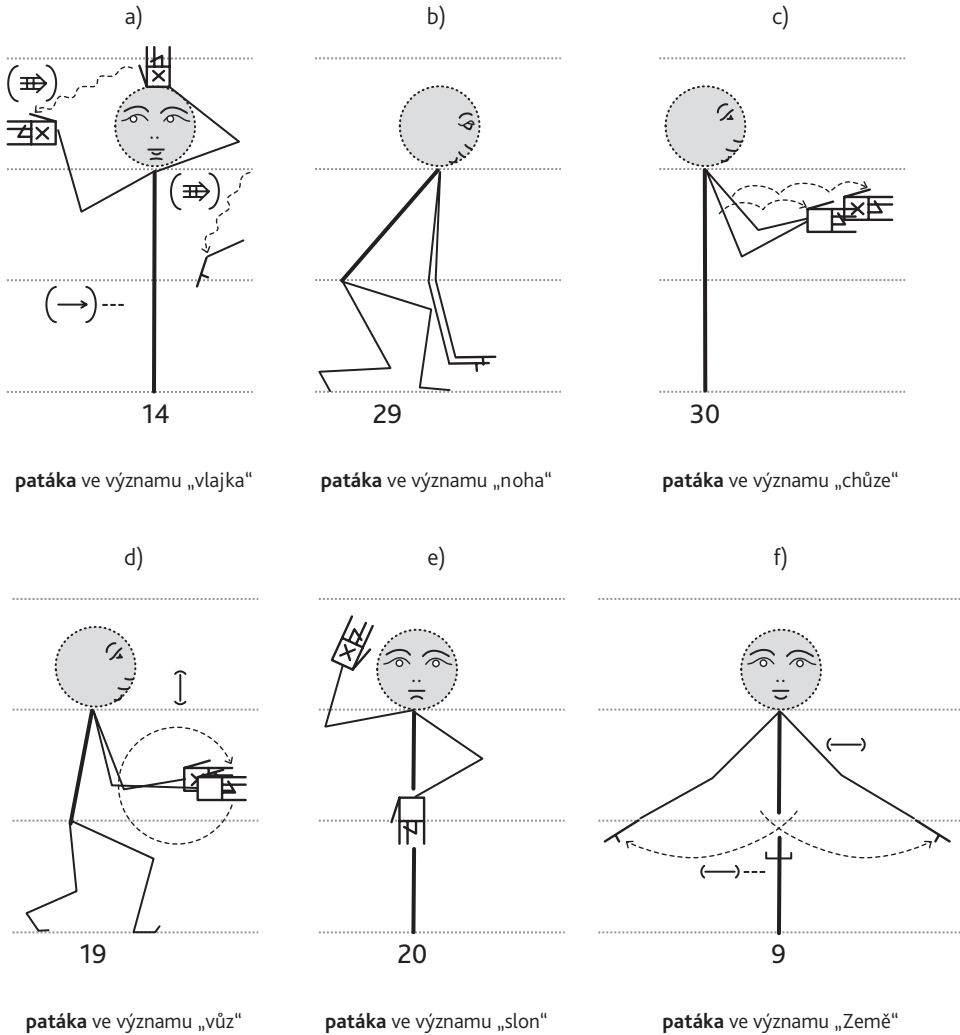
V kapitole věnované notaci jsme viděli schémata či fotografie, na nichž byl proces vyjadřování významu konkrétní mudrou (a k ní v dané souvislosti náležitými pohyby) zachycen sekvenčně. Víme, že schémata jsou schopna vyjádřit význam mudry spojený s konkrétními pohyby jen v jednom nákresu. Ačkoliv to není pravidlem, děje se tak často u méně složitých sdělení, jak je tomu právě i v případě slona. Obrázek č. 30 ukazuje taková „jednodušší“ schémata, včetně již diskutované „vlajky“.

Z notačních záznamů na obrázku č. 30 si můžeme učinit dobrou představu o tom, jakým způsobem jsou jednotlivá využití mudry zvané **patáka** rozlišena. I když zde prozatím nedáváme za příklad žádné složitější, abstraktnější významy (snad kromě „chůze“), mohou nám způsoby vyjádření konkrétních předmětů mnoho vypovědět i o nich.

Předně se zde setkáváme s tím, že obě ruce zaujímají totožnou pozici. **Patáka** je sice primárně řazena mezi **asamjuta**-mudry (gesta tvořená jednou rukou), zde se však nachází, řekněme, v „samjuta“ (gesta tvořená oběma rukama) provedení. S touto skutečností se v kontextu problematiky muder setkáváme často. Každá základní pozice



(3) Gesta rukou v divadelní tradici



Obr. 30: Různé významy **patāka**-mudry a znázornění způsobu jejich vyjádření (dle Venu 2000, s. 66)

ruky může vytvářet význam:

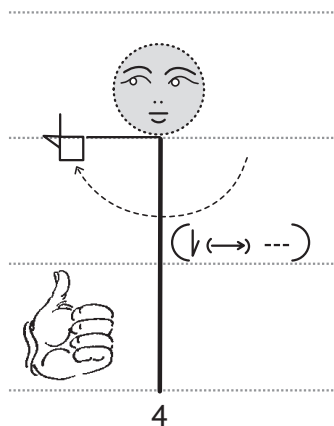
1. když je vytvořena samostatně jen jednou rukou, přičemž další odlišení významu může záviset na tom, která ruka gesto vykonává – zda pravá či levá,
2. když je užita oběma rukama zároveň,
3. když je kombinována s jinou pozicí, přičemž opět může záležet na tom, která ruka zaujímá které gesto.

Další stupeň odlišení významu nastává v již několikrát zmíněném kinetickém plánu.



Právě specifický pohyb je důležitým činitelem v procesu rozlišování významů mudr. Na tomto procesu se podílí i další faktory – například způsob, jakým je daný pohyb proveden, zda se pozice během pohybu proměňuje či zda střídá fáze a podobně. V této souvislosti se vyjevují hranice teoretického přístupu k této problematice. Nuance jsou zřejmě postřehnutelné jen odborníky z oblasti praxe. Jde o nuance, které přímo ovlivňují význam mudry, nebo o takové, které mají v míře přesnosti významu či v estetickém účinku zásadní vliv na efekt, jehož lze jejím vytvořením docílit. I přes tuto skutečnost se lze pokusit co nejvíce porozumět problematice mudr a předat toto porozumění dále.¹²⁴

Právě ono zmíněné střídání či jakýsi vývoj v jednotlivých fázích vytváření mudry je pro nás „ne-praktiky“ i pro diváky „ještě“ postřehnutelné a srozumitelné. Vedle své významové platnosti je i velmi esteticky působivé například ono postupné zavírání či otevírání dlaně, jež je možné provádět během vytváření některé mudry. Tím se opět vracíme k faktu, že mudru nelze chápat staticky, jako statický znak či symbol. Jde o to, že za určitých podmínek se význam vytváří tím, že je k němu – na úrovni postupného vytváření jeho znaku – teprve postupně směřováno. Na obrázku č. 30 jsme se setkali s pozicí ruky, která je při vytváření významu „držena“ od počátku až do konce. Distinktivní prvek je založen na konkrétním pohybu ruky či celé paže. Právě to se však neděje vždy. Vhodným opačným příkladem může být v této souvislosti mudra vyjadřující luk, jež je konána pozicí **śikhara** (obr. 31).



Obr. 31: Mudra **śikhara** ve významu „luk“ (dle Venu 2000, s. 191)

Je pozoruhodné, že je zde užito pozice **śikhara**, jak ji známe z *Nátjaśāstry*. To mimo jiné svědčí rovněž o skutečnosti, že i kúrdijáttam využívá těchto prostředků, ačkoliv je nemá

124) Nezanedbáváme skutečnost, že např. právě v kúrdijáttam se doba obtížného výcviku, po němž se člověk stane takovým praktikem-odborníkem, v posledních letech zkrátila z dvaceti na patnáct let. I přes jistý vhléd do problematiky, jež jsme během několika posledních let získali, si samozřejmě nečiníme nároky se takovým odborníkům rovnat.



(3) Gesta rukou v divadelní tradici

zařazeny do svého „základního“ rejstříku.¹²⁵ Dodejme, že zatímco například šíp, jenž je přirozeně často zobrazován spolu s lukem, patří do tohoto základního rejstříku – jako varianta **kataka**-mudry, luk je jakožto jakási „výpůjčka“ z jiné linie tradice *Nátjašāstry* zařazen ve Venuově manuálu v rubrice označené jako „Další mudry“ (Venu 2000, s. 190).



śikhara (kathakali) (Venu 2000, s. 52)

śikhara (bharatanāṭjam) (*Mudras in Symbols* 1988, nestránkováno)

Obr. 32: Srovnání mudry **śikhara** v abecedě keralských forem a v bharatanāṭjam

O shodách a rozdílech však pojednáme zevrubněji v kapitole „Jazyky či dialekty?“ jež bude teprve následovat. Herec (např. v kúdíjāttam) vyjde z pozice **hamsapakša**, při níž dlaň i hřbet ruky směřují do stran, a vykoná před obličejem a horní částí hrudníku pohyb po kružnici, jenž zakončí již v horizontální rovině právě pozicí značící luk, to jest gestem **śikhara**. Schematické zobrazení tohoto procesu je uvedeno na obrázku č. 31.¹²⁶ Pro přesnější představu o rozdílu mezi zmíněnými pozicemi si uveďme ještě následující srovnání na obrázku č. 33.



Výchozí pozice: **hamsapakša** (kathakali)
(Venu 2000, s. 52)

Konečná pozice: **śikhara** (bharatanāṭjam)
(*Mudras in Symbols* 1988, nestránkováno)

Obr. 33: Výchozí a konečná pozice ruky při vyjadřování „luku“

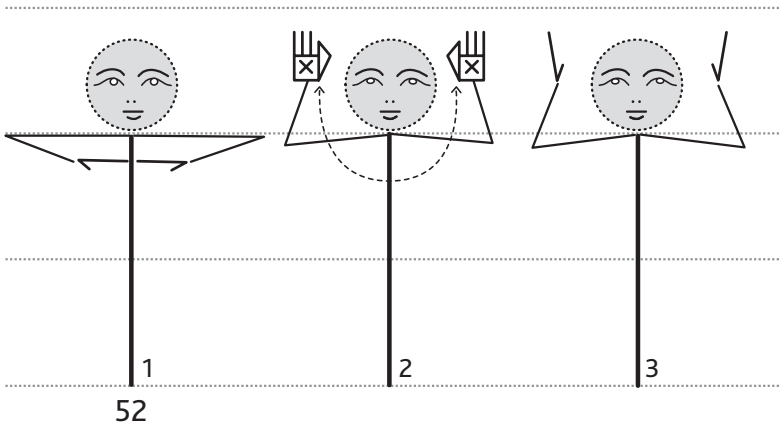
125) Užití této mudry v rámci kúdíjāttam jsme byli několikrát osobně svědkem – například při představení *Śakuntaly*, kdy toto gesto použil představitel Dušanty.

126) Schematické zobrazení pohybu při vytváření mudry má někdy své limity – užívá totiž často zkratky, které nepřekážejí v porozumění odborníkům, ale člověku méně poučenému mohou narušením souvislostí mezi jednotlivými kroky působit potíže. Například tuto mudru autorka cvičila pod dohledem gurua Gópála Vénua či některého z jeho žáků, což pomohlo podobným obtížím předejít.

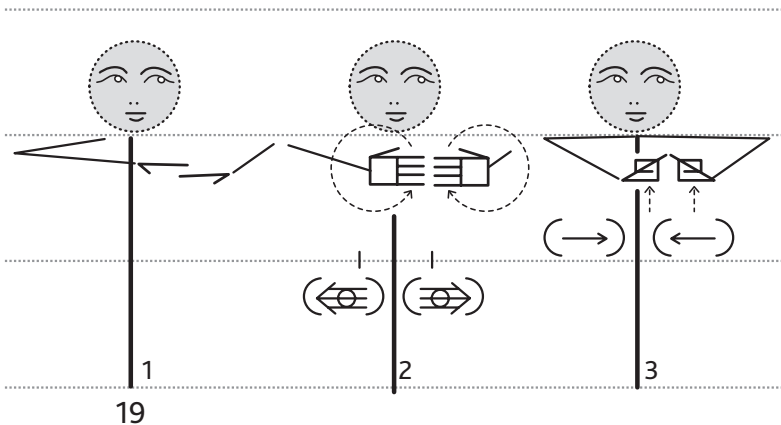


(3.8.1) Vyjadřování abstraktních významů

Při pojednání o vyjadřování abstraktních významů vycházíme z předpokladu, že spojitost mezi konkrétním gestem, nejčastěji jedním z abecedy, a jistým významem je ve většině případů založena na konvenci. Uvedme si pro začátek několik příkladů (obr. 34–37).



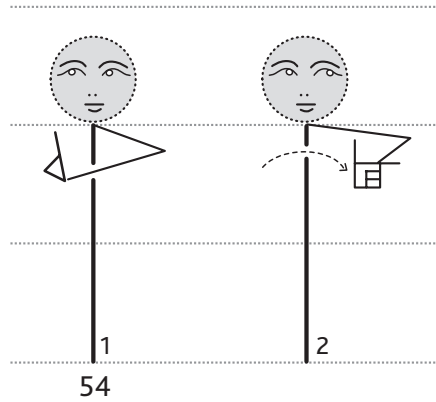
Obr. 34: Mudry vyjadřující významy „není“ nebo „ano“ kombinací pozic **hamsapakša** a **mudrakhja** (dle Venu 2000, s. 237)



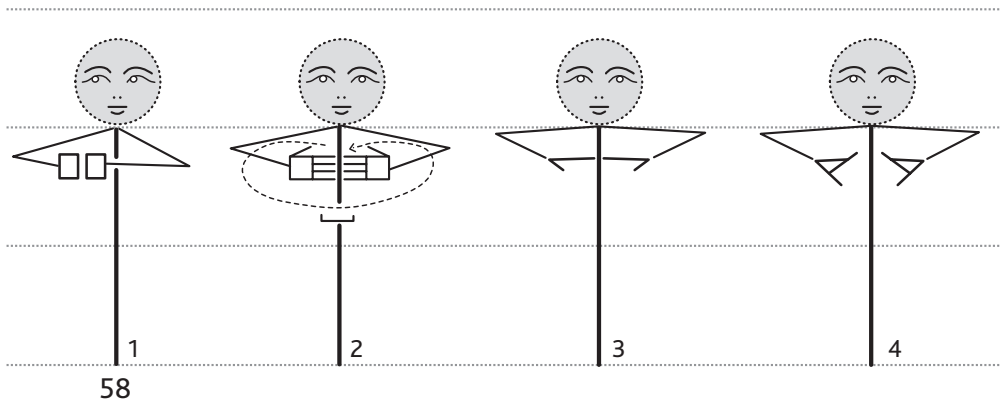
Obr. 35: Mudry vyjadřující význam „odvaha“ kombinací pozic **hamsapakša** a **katakamukha** (dle Venu 2000, s. 228)



(3) Gesta rukou v divadelní tradici



Obr. 36: Mudry vyjadřující významy „opět“ nebo „kromě“ kombinací pozic **mudrahja** a **ardhačandra** (Venu 2000, s. 237)



Obr. 37: Mudry vyjadřující významy „a tak“ nebo „historie“, „minulost“ kombinací pozic **mušti**, **hamsapakša** a **kartařimukha** (Venu 2000, s. 240)

Na obrázku č. 34 se setkáváme se dvěma protikladnými významy. I to je v kontextu problematiky mudr možné. O konkrétní platnosti jednoho z obou významů rozhodne až kontext, jak uvidíme v kapitole „Vyjadřování vyšších významových celků“. Podobně je tomu i v případě významů „opět“ a „kromě (toho)“ na obrázku č. 36, případně u významů na obrázku č. 37.

Jak vidíme ve všech čtyřech případech (obr. 34–37), významy, jež řadíme mezi abstraktní, jsou vyjádřeny kombinací dvou či více prvků abecedy mudr, to jest dvou či tří **asamjuta**-mudr. Více-četnost pozic v rámci jednoho významu není sice podmínkou abstraktního vyjádření a naopak nevyklučuje možnost vyjádřit tímto způsobem konkrétní předmět, ale představuje v rámci praxe poměrně častý jev. Důležitější je však mnohem obecnější skutečnost, a sice že jeden význam (ať je pod vlivem konkrétního

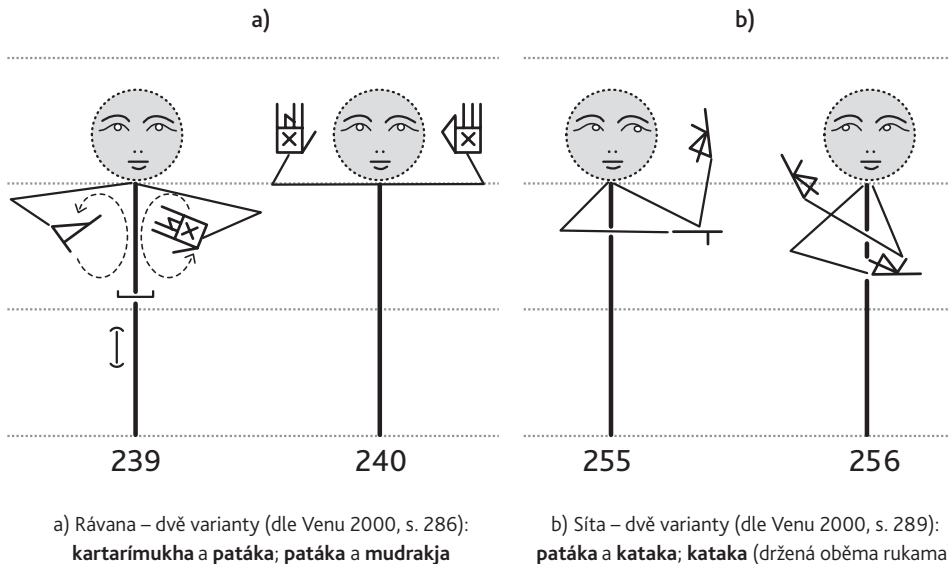


kontextu „vybrán“ kterýkoliv z uvedených) je vyjádřen řadou různých pozic rukou. S podobnou skutečností jsme se sice již v předcházejících kapitolách setkali, ale bylo tomu v mnohem menším rozsahu. Jak také vidíme, i zápis v osnově se stal oproti předchozím případům mírně komplikovanějším.

Vyjadřování abstraktních významů klade rovněž větší nároky na diváka. V tomto kontextu je již přirozeně třeba divákovy znalosti konvence k tomu, aby byl schopen jednotlivé znaky přečíst. Abstraktní prvky si tedy „vynucují“ vzdělaného diváka, ba dokonce diváka typu „sahrdaja“,¹²⁷ jehož si divadelníci (i tanečníci) vysoce cení již od starověku.

(3.8.2) Vyjadřování vlastních jmen

Zvláštní pozornost je třeba věnovat vlastním jménům. Postavy indického panteonu a obecně hrdinové starých příběhů a národních eposů jsou důležitou součástí divadelní tvorby. Kvůli jejich značnému množství je také třeba mít k dispozici náležitý počet jejich označení či pojmenování v oblasti muder. V manuálech najdeme definice řady z nich, samozřejmě především těch nejpůvodnějších, jež se v příbězích vyskytují nejčastěji. Definice každé z těchto muder je založena na stejném principu jako předchozí příklady **samjuta**-muder. U názvu mudry, jenž v tomto případě tvoří jméno postavy, je uvedena kombinace gest, způsob jejich provedení (pohyby paží včetně případné



Obr. 38: Příklady jmen postav z *Rámájany* s jejich variantami („kéralské formy“)

127) V překladu „ten, jehož srdce je při tom“. Jedná se o vysoce vzdělaného diváka, jenž je schopen skutečně rozumět jazyku představení.



následnosti pohybů) a často také schematické zachycení na kresbách, jak bylo již popsáno v případě Venuova manuálu kathakali. Právě v něm je například známý záporný hrdina eposu *Rámájany* jménem Rávana vyjadřován kombinacemi gest **kartarímukha** a **patáka** nebo **patáka** a **mudrakja** (Venu 2000, s. 286). Pozoruhodná je dále skutečnost, že Síta, kladná hrdinka *Rámájany*, může být představována (v jisté pozici paže) jen **asamjuta**-mudrou **kataka** nebo **samjuta**-mudrou tvořenou gesty **patáka** a **kataka** (Venu 2000, s. 289).

Ve dnes velmi populárních a rozšířených manuálech bharatanátjam je tomu podobně. Na jednom příkladu (obr. 39) si ukážeme ještě další „plán“, jehož prostřednictvím mohou mudry vypovídat, označovat danou skutečnost. Pozice ruky, již v bharatanátjam označuje slovo **tripatáka**, může – držena jen jednou rukou před hrudníkem – znamenat tzv. „hromoklín“, což je zbraň boha Indry. Obě ruce v **tripatáka**-mudře držené zkříženě (špičkami prstů vzhůru) nad hlavou označují přímo Indru (jakožto krále bohů) (Eshwar 2006, s. 24). Hromoklín je přitom významově úzce spjatý právě s Indrou, takže mudra denotující tuto zbraň je sama o sobě schopna Indru konotovat, případně však také – ač druhotně – denotovat. V prvním případě (hromoklín) se mudra v bharatanátjam označuje termínem **vadžré** a v druhém (Indra) **taddharavásavé**. V prvním případě se tedy setkáváme se situací, kdy znak v podobě mudry odkazuje k symbolu boha Indry, tedy zprostředkovaně k Indrovi.

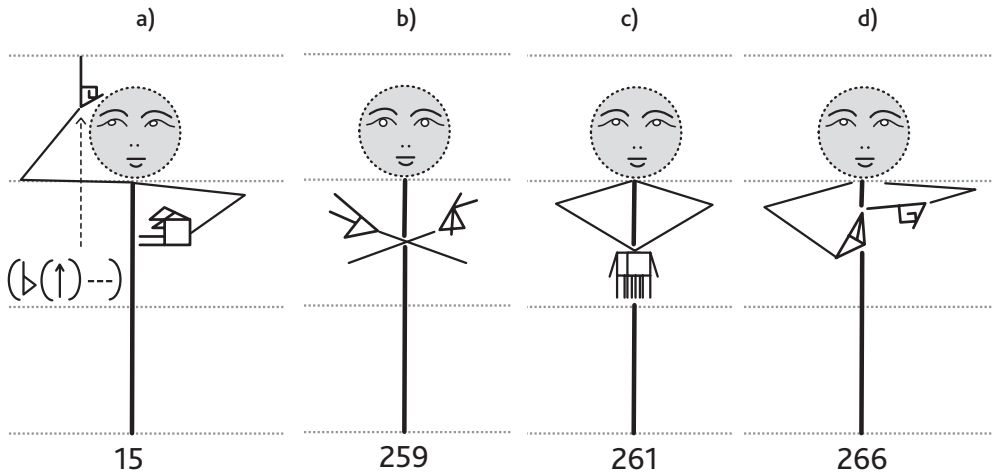


a) **Tripatāka** označující hromoklín, zbraň boha Indry

b) **Tripatāka** označující boha Indru

Obr. 39: Příklady označení boha Indry (bharatanátjam) v podání Bhakti Déví

Na obrázku č. 40 vidíme řadu dalších příkladů vlastních jmen. Převažují zde postavy z indické mytologie, případně z panteonu. Jde o osoby, jež se také velmi často objevují v kontextu divadelních aktivit. Například nymfa Urvaší je hlavní postavou Kálidásova dramatu, Šivova manželka bohyně Párvatí se mnohdy objevuje v inscenacích oblíbených příběhů, Hanumán představuje opičího hrdinu známého z eposu *Rámájana* atd. Povšimněme si na těchto příkladech ještě dalších dvou zajímavostí.

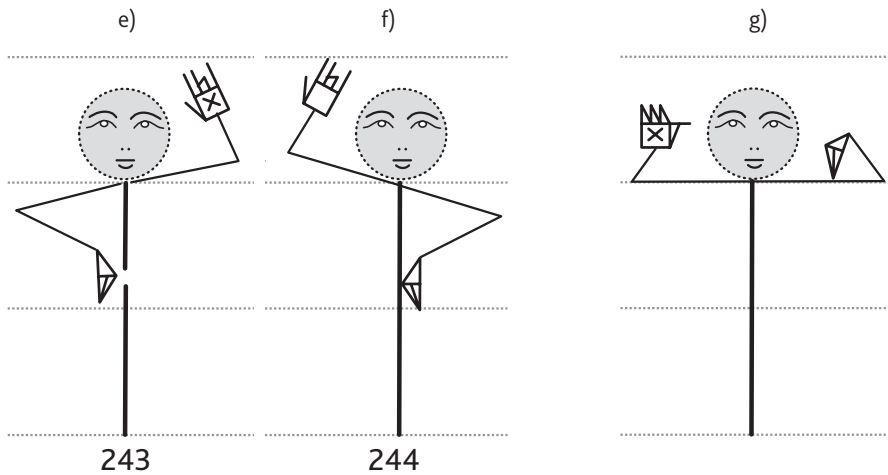


Urvaší* – mudrakja přecházející
v pozice súčimukha a kataka

Parvatí** – kataka
a mrgašírša

Hanumán – hamsa-
-pakša

Pánduovci – mukula
a súčimukha



Balí*** – mukula a patáka Sugriva – patáka a mukula

Sugriva – arála a mukula

* Příklad a (dle Venu 2000, s. 197).

** Příklad b–d (dle Venu 2000, s. 290).

*** Příklad e–g (dle Venu 2000, s. 287).

Obr. 40: Příkladů některých dalších vlastních jmen vyjádřených mudrami



(3) Gesta rukou v divadelní tradici

Zaprvé skutečnosti, že mudra je schopna vyjádřit nejen vlastní jméno konkrétního jednotlivce, ale i příslušnost k určitému rodu či rod celkově. To se děje v případě Pánduovců, hrdinů *Mahábháraty*. Zadruhé si můžeme všimnout, že tentýž jedinec, totéž jméno, může být nejen vyjádřeno více mudrami (příklady f) a g) na obr. 40), jak jsme viděli i na předchozích obrázcích, ale rovněž se může jedna mudra stát označením něčeho či někoho zcela jiného jen obměnou pozice pravé a levé ruky (příklady e) a f) na obr. 40).

Množství možných kombinací muder našťastí umožňuje tvořit jednoznačné pozice rukou pro denotaci bezpočtu postav z indického panteonu i z mytologie. Hlavní rozdíl mezi mudrami vyjadřujícími vlastní jména a mezi většinou ostatních muder spočívá především právě v požadavku jednoznačnosti „pojmenovávajících“ gest, již se v praxi, zdá se, daří zachovávat.

Nesčetné významy jednotlivých muder a schopnost vyjadřovat různé gramatické kategorie jsou zřejmě hlavní příčiny skutečnosti, že se komunikace prostřednictvím muder jeví jako komplikovaná, a to nejen mimoindickým divákům či badatelům. Jak se dočteme v téměř jakémkoli pojednání o mudrách používaných v divadelním kontextu,¹²⁸ význam jednotlivých muder lze zpravidla určit až při rozšíření kontextu, v němž se daná mudra vyskytne. Ukáže-li herec například gesto, jež známe (v „základním“ významu) jako „(sevřenou) pěst“, **mušti**, nejsme ihned schopni určit, ke kterému z možných významů gesto odkazuje. Je to možné rozpoznat teprve v kontextu dalších gest a pohybů celého těla.

128) Viz např. i kniha *Pod praporem krále nebes* (Kalvodová a Zbavitel 1987).