

Havlíčková Kysová, Šárka

Možnosti teoretických závěrů

In: Havlíčková Kysová, Šárka. *Hastábhinaja : gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2013, pp. 121-145

ISBN 978-80-210-6406-5

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129602>

Access Date: 30. 11. 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.



(5) Možnosti teoretických závěrů

Až doposud byl náš výklad, v souladu se záměrem této monografie, zaměřen především na popis a vysvětlení principů, na nichž komunikace herce s divákem prostřednictvím mudr funguje. Nijak zvlášť jsme při tomto výkladu nespécifikovali jazykové prostředky, jichž jsme používali. Zejména takové výrazy, které často mívají v různých teoretických koncepcích svoji určitou terminologickou hodnotu, jsme používali spíše v obecném smyslu daného slova – například slova jako „znak“, „znakový systém“ či „jazyk“ a podobně. Činili jsme tak zejména proto, abychom – především pro „západního“¹⁴⁹ badatele i čtenáře – komplikovanou problematiku mudr v nevhodnou chvíli zbytečně nezatěžovali terminologickými a obecně teoretickými otázkami. Současné jsme však měli nejrůznější otázky tohoto druhu stále na paměti. Právě v této, poslední, kapitole jim hodláme vymezit dostatečný prostor, aby byly vzneseny a charakterizovány, a prověřit, zda řada z nich má vůbec smysl a zda je lze zodpovědět.

Podle řady indických divadelníků představují mudry jazyk, ba dokonce svébytný jazykový systém, jímž lze vyjádřit vše – každou myšlenku, emoci, zkratka vše, co člověk vyjádřit zamýšlí. Zejména indiští guruové v souvislosti s mudrami poměrně běžně používají slova či přímo termíny jako „znak“, „jazyk“, „komunikace“ a řadu dalších, jež známe například ze sémiotiky či teorie komunikace apod. Mnohdy také – zřejmě spíše intuitivně – indiští odborníci při charakterizování mudr následují myšlenky, jež bychom my pravděpodobně označili jako strukturální pojetí problematiky mudr.

Východiskem této kapitoly je snaha vystavit problematiku mudr západnímu badatelskému teoretickému zázemí a myšlení. Základním cílem je podrobit „data“ získaná výzkumem mudr ryze západním teoretickým hlediskům. Tři hlavní okruhy, jimiž se

149) Vymezení toho, jak chápeme v této kapitole hojně užívané pojmy „západní“, „východní“ či „Západ“ a „Východ“ je uvedeno výše v poznámce č. 98.



zde hodláme zabývat podrobněji, spolu v řadě aspektů související, ale mohou si také v některých rysech navzájem odporovat.

Zaprvé se nám nabízí sémiotický přístup – a to jak na poli jazykovědném, tak divadelněvědném. Zadruhé se zaměříme na to, čím mohou být mudry a tradiční indické herectví pro divadelní antropologii. V tomto případě jsme si dobře vědomi toho, že se divadelní antropologie zejména na tradiční formy asijského divadla, tedy včetně těch zmiňovaných v naší práci, již řadu let zaměřuje. Naší ambicí není tuto skutečnost zásadně přehodnocovat. Rádi bychom ale na problematice mudr ukázali, proč je právě toto odvětví divadelního zkoumání tématy tohoto typu tak přitahováno a co konkrétně může tomuto přístupu sloužit. Poslední z přístupů, který nastíníme, nastoluje v souvislosti se vztahy mezi odlišnými kulturami několik dílčích problémů. Zmíníme pojmy jako „interkulturní divadlo“, možnosti inspirace východním divadlem či problémy spojené s tzv. orientalismem či kritikou orientalismu (dle Said 2008), jež představuje etablovaný přístup a sama již rovněž podlehla přehodnocení. V souladu s naším záměrem poukážeme na některé teoretické problémy spojené s ústředním tématem této studie. Problémy, které zde nastíníme, nebudeme podrobně analyzovat ani je nahodláme vyřešit. Je však důležité, aby byly vzneseny a aby byly případně naznačeny cesty, jimiž se můžeme dát při dalších výzkumech. Některá pojednání v této kapitole tedy předestíráme spíše ve formě úvah, s jejichž závěry je samozřejmě možné či přímo potřebné dále polemizovat.

Aplikováním každého ze tří „západních“ přístupů na „východní“ tematiku se tedy pokusíme nastínit možnosti, jak k problematice mudr z pozice západního badatele přistupovat. Při pojednání tohoto druhu se můžeme, ač spíše nepřímou, zabývat také otázkou, zda má vůbec smysl nahlížet na východní divadelní tradici prizmatem západních teoretických přístupů.

(5.1) Možnosti sémiotického přístupu

Než se podrobněji zaměříme na vybrané sémiotické otázky, jež budeme aplikovat na problematiku mudr, zvažme některé další důvody, proč přistupovat k mudrám jako k jazykovému systému, to jest, proč se jimi vůbec zabývat z hlediska lingvistiky. Předně již víme, že Indové o mudrách prohlašují, že tvoří svébytný jazyk, případně doslova „jazykový systém“. I západní badatelé – v čele s Farleyem Richmondem – možnost přístupu k fenoménu mudr jako systému jazyka prověřují. Právě například u Richmonda nacházíme úvahy o vztahu mezi mudrou jakožto znakem a jejím významem (Richmond 1998). Richmond jakožto přední západní odborník na indické divadlo, zejména na kúdíjāttam, rovněž ve svých pracích často hovoří doslova o „propracovaném jazyce gest v indických performančních uměních“ (Richmond 1998). I z jeho analýz vyplývá, že jazykův mudr je více a že zpravidla dosáhly sofistikované úrovně. Za důkaz vyspělosti jazyka můžeme považovat například i existenci stylistických figur, s jejichž příkladem jsme se setkali při popisu onoho velmi často užívaného spojení „once upon a time...“ a podobně. Ve staroindické dramatice, včetně her Kálidásových, i v textech



inscenovaných v současnosti, například ve hře z repertoáru kúdíjattam *Áščarjačúdámani* od Šaktibhadry (Šaktibhadra 2002), se s poměrně vysokou frekvencí opakují básnická pojmenování, která jsou vyjádřitelná pomocí konkrétních mudr zahrnutých v základních abecedách. Jde právě o zmíněná metaforická přirovnání krásné dívky k liáně či gazele, vyprávění o bzučících včelách a podobně, jež mohou vyjádřit mudry zvané **patáka**, **mrgašírša** a **bhramara**. V souvislosti s milostným vzplanutím se jak ve staroindických dramatických textech, tak v současných divadelních scénářích – jedná se ostatně většinou o adaptace staroindických her – často nacházejí rozsáhlé poetické pasáže, jež mohou být rovněž vyjadřovány na scéně. Kromě verbální prezentace jejich obsahu se i dnes setkáme s jejich vyjádřením pomocí gest rukou. V této souvislosti nezáleží na tom, zda „řeč“ mudr dubluje řeč verbální. Jde o to, že mudry jsou – jak dokazují i naše výzkumy – schopny „převyprávět“ či vyjádřit to, co je v dramatických textech napsáno.


Vyvstává otázka, do jaké míry je takové vyjádření doslovné. Jakým způsobem se věta vytvořená v přirozeném jazyce, jako je sanskrt, překládá do jazyka mudr? Je třeba se pozastavit nad přívlastkem „symbolické“ (pozice rukou), který se v souvislosti s vysvětlením pojmu mudra často používá. K čemu přesně se tento přívlastek vztahuje a co se jím míní?

Předpokládejme, že bychom překládali sanskrtskou větu do jazyka mudr. Pravděpodobně bychom souhlasili s tím, že nepůjde o „běžný“ překlad z jednoho jazyka do jazyka jiného, jako když například překládáme z angličtiny do češtiny a podobně. I když v případě překladu z jednoho přirozeného jazyka do jiného (přirozeného jazyka) jen „mechanicky“ nenahrazujeme jeden znak určitého jazyka znakem jiného jazyka, ale musíme brát v úvahu například odlišná syntaktická pravidla, případně nuance v lexikálních významech, můžeme tento proces ve srovnání s překladem věty ze sanskrtu do jazyka mudr vnímat jako odlišný,¹⁵⁰ a to z několika důvodů. Slovo „znak“ zde používáme proto, že se nám i přes jeho terminologické zatížení jeví jako nejvýstižnější a nejsrozumitelnější při naší snaze vysvětlit princip, na jehož základě rozlišujeme mezi překladem typu „přirozený jazyk – přirozený jazyk“ a překladem typu „přirozený jazyk – symbolický jazyk mudr“. Domníváme se totiž, že právě s tímto principem, s tímto rozlišením je svázána mnohem důležitější záležitost, totiž aspekt podílející se na estetické působivosti indického divadelního představení.

Abychom mohli zdůraznit rozdíl mezi oběma typy překladu, musíme pominout skutečnost, že i přirozený jazyk je teoreticky možné označit za ve své podstatě symbolický. Oba typy jazyků pokládejme za znakový systém a pokusme se vysvětlit, co je na jazyku mudr (chápaném rovněž jako znakový systém) symbolické a jaké má tato symboličnost důsledky. Zásadní rozdíl mezi oběma typy překladu se zaprvé objeví při otázce reciprocit (obr. 63).

150) Ponecháváme stranou současné translátologické otázky, neboť nám jde pouze o to, abychom charakterizovali principy, na nichž je založena komunikace mudrami a její vztah k přirozenému jazyku. Zkoumání intermediálního či intersemiotického překladu a otázku (ne)přeložitelnosti textu jednoho jazyka do jiného ponecháme dalšímu bádání.



čeština	angličtina	sanskrt	jazyk muder
Včela létá.	A bee flies.	भ्रमरः पतति, (Bhramaraḥ patati.)	 + náležitý pohyb paže

Obr. 63: Srovnání věty v překladech z přirozených lidských jazyků do jazyka muder a naopak

Na první pohled, při překladu jednoduchých vět, se odlišnosti neprojeví. Komplikace nastanou, když se mudrami vyjadřují delší, složitější významy. Uvedli jsme, že sled několika muder jdoucích za sebou lze mnohdy interpretovat až jako celek, nelze číst jejich význam lineárně z jednotlivých, za sebou postupně jdoucích částí výpovědi.¹⁵¹ Přesnost při vyjadřování významu se komplikuje, až dochází spíše k interpretaci než k prostému překladu.

Ponecháváme stranou otázku, zda vůbec existuje možnost „prostého“ překladu. V případě muder však, domníváme se, musíme interpretovat mnohem častěji než v případě přirozeného jazyka.

I kdybychom tuto hypotézu nepřijali, existují další důvody, proč jazyk muder odlišovat od přirozených jazyků. Jeden z těchto důvodů má zcela pragmatické důsledky: jazyk muder lze použít současně s užitím přirozeného jazyka. Zpravidla se mudry – v kontextu indického divadla – vyskytují ve společnosti sanskrtu: v psané podobě či přímo v sanskrtské promluvě na jevišti. Bylo tomu tak ve staroindickém divadle a je tomu tak i v dnešní inscenační praxi, ať už jde o kúdíjattam, kde herci recitují převážně sanskrtské verše, či o kathakali, v němž je herecká akce doprovázena zpěvem sanskrtských veršů dvěma zpěváky. Je však jazyk muder skutečně vázán výhradně na sanskrt, nebo je možné jím doprovodit i výpověď v jiném přirozeném jazyce? Vzhledem k tomu, že se lze běžně při výkladu významu muder setkat s angličtinou nebo malajálamštinou, které „překládají“ či interpretují sdělení pomocí muder, předpokládáme, že je skutečně možné spojit promluvu mudrami s jiným jazykem, než je sanskrt. Lze se však domnívat, že důvod svázanosti muder se sanskrtem je v kontextu indického divadla založen na estetickém záměru a – samozřejmě – na tradici. Dalším pragmatickým důvodem může být také skutečnost, že lze mudry řadit do vizuální složky hereckého projevu. Jsou tedy hypoteticky srozumitelné i napříč přirozenými jazyky a také i tehdy, když selže či je nedostupný audiální komunikační kanál. Zjednodušeně řečeno, když není – například vzadu v hledišti – dobře slyšet, avšak možnost vidění je dosud dostačující. Z jiné perspektivy můžeme také uvažovat o možnosti, že z praktických důvodů mohlo vyjadřování mudrami, tj. vizuální složka, dublovat složku audiální a „pojistit“

151) Jsme si vědomi skutečnosti, že ani v přirozeném jazyce se význam neskládá z dílčích, lineárně řazených významů. V jazyce muder jde však o mnohem komplexnější proces.



tak přenos informace. Nelze také zapomínat na možnosti estetického účinku projevu, který obsahuje komunikaci prostřednictvím mudr.

Jak upozorňuje Farley Richmond (Richmond 1998, s. 2), Bharata v *Nátjašástre* (ve verši 153) připouští možnost, aby si herec (nebo učitel herectví) vybíral příslušná gesta rukou, jež se mu hodí pro vyjádření daného významu. To umožňuje značnou volnost a může to být jistě interpretováno jednak právě jako důvod mnohosti systémů gest, které se na indickém subkontinentu vyvinuly od starověku, právě tak jako charakteristické užívání gest v rámci znakových systémů, jež převládají v dnešní době. Bharata v podstatě dával herci značnou svobodu ve volbě výrazových prostředků. Paradoxně se však dnes setkáváme i se značnou kritikou takového přístupu. Někteří konzervativci by totiž raději zabránili tomu, aby se výrazové prostředky a způsoby předvádění obecně měnily a rozšiřovaly.

Klademe si tedy otázku, jakým typem znaku mudra je. Každé gesto má zaprvé název, který současně označuje to, co název vyjadřuje. Zadruhé každé gesto, to jest konkrétní pozice ruky, může nést několik významů. Jejich počet je v některých případech velmi vysoký – lze říci, že jedna mudra nese zpravidla mnohem vyšší počet významů než většina znaků přirozeného jazyka. Srovnajme jakékoli mnohoznačné české, anglické apod. slovo s některou z mudr (viz přílohu). Porozumění významu mudry je od počátku interpretování jejího významu velmi komplikované ve srovnání se znakem kteréhokoli přirozeného jazyka. S tím ostatně souvisí i zmínovaný problém recipacity při přenosu (překladu) ze sanskrutu do jazyka mudr. Když například herec kúdíjattam vysvětluje, co za sebou jdoucí mudry znamenají, často používá opisu pomocí přirozeného jazyka. V dnešní praxi, zejména v kúdíjattam, je zcela běžné, že je divák před představením seznámen s obsahem hry, ať už formou tištěné synopse či přímo prostřednictvím člena skupiny, jenž před začátkem představení vystoupí před diváky. V případě představení kúdíjattam takový úvod může trvat i desítky minut. Je přitom pozoruhodné, že ten, kdo před-vypravuje divákům to, co na scéně uvidí, obvykle předvádí i klíčové mudry, které budou v představení použity. V tu chvíli se tato klíčová gesta skutečně jeví spíše jako symboly – znaky, které jsou zásadní pro celý příběh a odkazují k němu i na základě znalosti širšího, zejména mytologického, kontextu.

Například v představení *Narasimhávatarám*, jež vypráví příběh boha Višnu, který se dle v Indii všeobecně známého mytického vyprávění objevil na světě v podobě muže-lva, je dovršení této konkrétní podoby boha znázorněno konkrétní mudrou (s příslušnou pozicí celého těla). Tato mudra či celá pozice těla současně symbolizuje zmíněný Višnuův příběh a v úvodním slově (před představením) nemůže být vynechána, zapojuje-li člen souboru do své prezentace klíčová gesta. Divák – i ten zcela nepoučený v oblasti jazyka mudr – dokáže na základě tohoto výkladu rozpoznat klíčový okamžik představení, případně je schopen si celý tento konkrétní příběh spojit s tímto gestem – symbolem.

Z čeho však plyne význam mudry, to jest to, co mudra vyjadřuje? Je zprostředkován přirozeným jazykem – sanskrtem – nebo jazykem jiným? Nesly by mudry význam, který jsou schopny vyjadřovat, i bez spojitosti s přirozeným jazykem? Osvětlení těchto problémů můžeme hledat například v definici jazyka.



Encyklopedický slovník češtiny, definuje **přirozený jazyk** jako „jazyk užívaný určitým společenstvím“ a klade jej do protikladu k **umělému jazyku** (např. esperantu), jímž se rozumí tzv. univerzální jazyk, který ve zjednodušené podobě imituje systémy přirozeného jazyka, či případně typ formálního jazyka („jazyk“ matematických a logických kalkulů), v němž se projevuje snaha (jeho tvůrců) odstranit vágnost a víceznačnost přirozených jazyků (Karlík 2002, s. 194). „Systém znaků sloužící řečovému dorozumívání (komunikaci) lidí“, tak zní základní definice spojená s heslem „jazyk“ v téže publikaci (Karlík 2002, s. 192). Z jiné perspektivy pohlíží na jazyk František Koukolík, lékař, který se kromě odborné činnosti věnuje i popularizaci vědy a ve svých pracích se mimo jiné zabývá právě schopností člověka užívat jazyk či řeč. Jazyk sleduje v souvislosti s činností lidského mozku a upozorňuje při tom na definici jazyka francouzského neurologa Théophile Alajouanina: jazyk je „výsledkem složité neuronální činnosti, dovolující vyjadřovat a vnímat duševní stavy prostřednictvím sluchových a grafických znaků nebo gest při využití sensorických a motorických funkcí, které k tomuto účelu nebyly původně prvotně specializovány“ (Koukolík 2002, s. 175). Koukolík k tomuto tvrzení dodává, že „řeč je jeden ze způsobů vyjadřování jazyka, jiným způsobem je písmo nebo gesta“ (Koukolík 2002, s. 175). V prvním případě se setkáváme s „dědictvím“ tradice pojetí znakové povahy jazyka, v případě druhém s přístupem, který se snaží vysvětlit, na jakých principech je založeno fungování lidské komunikace prostřednictvím jazyka obecněji.

Přistupovat k mudrám jako k jazykovému či přímo znakovému systému se jeví jako vhodný prostředek k vysvětlení toho, jak komunikace prostřednictvím mudr funguje. Odlišíme-li dále jazyk muder od jazyka přirozeného, je třeba pokusit se definovat tuto odlišnost i podstatu samotného jazyka muder.

František Koukolík hovoří ve své práci o tom, že řeč je jedním ze způsobů, jak jazyk vyjadřovat, a klade vedle ní jako další způsoby písmo a gesta. Koukolík se sice nezabývá otázkou tak komplexního systému gest, jakým je jazyk muder, ale i tak je možné z tohoto jeho pojetí vycházet právě při snaze charakterizovat principy komunikace mudrami. Jsou-li gesta způsobem vyjádření jazyka podobně jako řeč, vede nás to kromě jiného k myšlence vnímat je ve vztahu *parole–langue* (opět totožně s řečí). Je v případě gest cesta k onomu abstraktnímu (jazykovému) systému, jehož konkrétní realizací je promluva prostřednictvím mudr, gest, stejná jako v případě promluvy přirozeného jazyka k jeho *langue*? Naše úvahy míří k hypotéze, že přirozený jazyk lze chápat jako jakýsi mezistupeň, který spojuje abstraktní systém jazyka (např. ve smyslu *langue*) s konkrétní promluvou (*parole*) a naopak. Saussurovské bilaterální složení znaku z pojmu a jeho zvukového obrazu, koncept *signifiant* a *signifié* (De Saussure 2007), by se tak muselo navíc vypořádávat s konkrétní podobou mudry. Nebo jde o to, že se k znaku přidává symbol, který daný znak do jisté míry dubluje a tvoří se nová dvojice označujícího a označovaného? Lingvistické problémy aplikované na systém mudr mohou přinést celou řadu podobně zajímavých otázek. Už například jen Saussurovo pojetí znaku, otázka jeho arbitrárnosti a podobně může být – a měla by být – v tomto kontextu prověřována.



Dalším krokem při zkoumání povahy jazyka muder může být otázka funkce tohoto druhu komunikace, která nás více přiblíží ke scénickému umění či teatrologii. Přirozeného lidského jazyka, připomeňme, užívá zpravidla určité společenství za účelem komunikace. Lze tedy říci, že jeho primární funkce je především pragmatická. Estetickou funkci jazyka lze označit jako druhotnou, tedy – zjednodušeně řečeno – nenutnou pro existenci daného přirozeného jazyka. I když jsou zejména indiští performeři i obecně odborníci na problematiku muder zpravidla hrdí na to, že je možné mudrami vyjádřit, „říci“, skutečně vše, není – a pravděpodobně nikdy nebyla – primární funkcí tohoto jazyka funkce výhradně pragmatická, komunikační. Schopnost komunikovat prostřednictvím muder je zacílena na diváka, je úzce spojena s estetickou funkcí. Tím se ostatně do značné míry liší komunikace mudrami i od znakové řeči neslyšících. Funkcí tohoto „jazyka“, alespoň ne tou základní, není dorozumívát se v hovoru, v recipročně vyvážené komunikaci mezi mluvčími.

Problematikou totožnosti kanálu komunikačního kódu v divadle se zabývala již řada sémiotiků. Zajímavý spor, na nějž upozorňuje například Irena Ślawińska, vznikl, když Franco Ruffini vnesl námitku proti Mouninovu postulátu totožnosti kanálu (při komunikaci mezi hledištěm a jevištěm), z níž podle Mounina plyne, že divadelní představení vlastně není skutečnou komunikací (Ślawińska 2002, s. 245). Podle Ruffiniho totiž naopak není k tomu, aby bylo dosaženo komunikace (mezi jevištěm a hledištěm) nutné, aby obě zúčastněné strany používaly stejný kanál. Ruffini tvrdí, že na telefonický dotaz lze odpovědět například písemně, tedy využít jiný kanál, a komunikace je přesto „uskutečněna“. Vznik tohoto dnes již „klasického“ sporu lze spatřovat právě ve srovnání běžné lidské komunikace (v reálném světě) s komunikací uměleckou.

Objeví-li se však v rámci umělecké komunikace „něco“, co se do jisté míry snaží konkurovat verbálnímu jazykovému vyjádření jakožto nástroji lidské komunikace, je třeba určit jejich vzájemný vztah a odlišit jejich účel. Připouštíme, že je to především snaha teoretiků (či indických praktiků), kteří prohlašují mudry za svébytný jazykový systém, co ambici, aby byly takto vnímány, podporuje. Jazykem muder pravděpodobně lze komunikovat i v každodenním životě, ale nejsme si vědomi toho, že by taková praxe byla běžná. Stejně jako verbální komunikace i znaková řeč neslyšících má jisté společné rysy s komunikací mudraickou – v případě znakové řeči založené především na společném základu ve vizuální složce –, ale z hlediska funkce, podobně jako přirozený lidský jazyk, se od ní zásadně liší. Lze se dokonce domnívat, že z hlediska funkce jsou si bližší verbální komunikace v přirozeném jazyce a znaková řeč neslyšících. U řeči muder i přes její potenciál v oblasti komunikační funkce tedy dominuje funkce estetická.

Mnohovýznamovost každého gesta ovlivňuje možnost bezprostředního porozumění sdělovanému, což je většinou cílem běžné lidské komunikace. V rámci systémů muder se však, zdá se, neprojevuje tendence tuto polysémii omezovat nebo ji zcela odstranit. Příčinu této skutečnosti lze opět spojovat s funkcí jazyka muder – estetickou komunikací. Jde o specifický typ umělecké komunikace, která navíc obsahuje jakýsi intelektu-



ální aspekt. Připomeňme diváka typu sahrdaja, jehož si Indové vysoce cenili již v době vzniku *Nátjašāstry*. Sahrdaja byl schopen „číst“ vše, co bylo na scéně předváděno, byl „nejvhodnějším“ objektem účinků rasy. I běžný divák, jehož zaujme tradiční styl indického herectví, se může učit číst znaky, které jsou na jevišti předváděny. S každým zhlédnutým představením se může zdokonalovat v porozumění komunikaci prostřednictvím mudr. Jedním z možných vodítek či pomocníků mu může být sanskrt, přirozený jazyk, který často doprovází gesta a po stránce významové se s nimi ve sdělení do značné míry shoduje.

Polský sémiotik Tadeusz Kowzan, který do svých teoretických prací zahrnuje rovněž poznatky o asijských divadelních technikách, chápe gesta jako systém **kinésických znaků** (Kowzan 1973, s. 13). Tento systém řadí vedle jiných systémů kinésických znaků, kterými jsou například hercova mimika obličejů či hercův pohyb na scéně. Kowzan považuje gesto za druhý – po mluvě a její psané podobě – nejbohatší a nejtvárnější vyjadřovací prostředek, jímž je možné vyjádřit myšlenky. V této souvislosti připomíná skutečnost, na niž již před ním upozornili někteří teoretikové zabývající se gesty, zejména Richard Paget, a sice že pomocí gest je možné vytvořit až 700 000 různých znaků (Kowzan 1973, s. 13).

Uvedli jsme, že se dnes v kéralských formách, vypočteno na systému gest divadla kathakali, užívá devět set až něco přes jeden tisíc mudr. Kowzan dává za příklad znaků scénických umění právě gesta-znaky divadla kathakali. Uvádí o něco nižší počet, osm set znaků, což z kvantitativního hlediska odpovídá slovníku „basic-English“ či „français fondamental“ (Kowzan 1973, s. 13). Z toho lze usoudit, že i tento základní počet znaků může sloužit jako slovník svébytného jazyka. Přidáme-li však k němu ještě další možnosti kombinací a skutečnost, že mudry často nejsou považovány za uzavřený systém, je jejich fungování v roli jazyka bezesporu možné. Teoreticky se tedy zřejmě lze přiblížit více k hypotetickému počtu uvedenému Pagetem.

Kowzan nám však poskytuje vhodné vymezení gesta vzhledem ke skupině „ostatních pohybů“, tj. kinésických znaků: „[...] chápeme je [gesto – *poznámka autorky*] jako pohyb nebo držení ruky, paže, nohy, hlavy nebo celého těla s úmyslem vytvářet a sdělovat znaky. Gestikulární znaky tvoří několik kategorií. Jsou mezi nimi znaky doprovázející mluvu nebo ji nahrazující, znaky, které nahrazují některý z prvků dekorací [...], část kostýmu [...], rekvizitu nebo rekvizity [...], gesta označující pocit, emoci atd. Protože všechna gesta jsou konvenční [...], je třeba zdůraznit, že ve scénických uměních některých zemí, např. asijských, jsou gesta znaky superkonvenčními: jsou pečlivě kodifikována a předávána z generace na generaci a jsou přístupná jen zasvěcenému publiku“ (Kowzan 1973, s. 13). Lze předpokládat, že „zasvěceným publikem“ Kowzan míří právě k diváku typu sahrdaja. Mezi hercem, jenž své umění „obdržel“ od svých učitelů, a tímto typem učence, jakéhosi dokonalého „dekodéra“, probíhá komunikace založená na složitém kódu gest, na pečlivě kodifikovaných znacích. Je navíc pozoruhodné, že Kowzan mezi teoretiky gesta uvádí zejména Richarda Pageta, který se zabývá vztahem mezi mluveným jazykem a gestem a zastává teorii, že se mluvený jazyk vyvinul z užívání tělesné gestiky (Mills 2009).



Institute „International Centre for Kutiyattam“ sídlící v Tripunithuře v roce 2006 uveřejnilo audiovizuální materiál, který obsahuje úvod do kúdíjattam.¹⁵² Vznikl v režii K. G. Paulosea, předního odborníka na kúdíjattam, nese název *Introducing kutiyattam* a slouží jako příloha úctyhodné publikace *Kutiyattam Theatre – The Earliest Living Tradition* (Paulose 2006). Součástí video prezentace hereckých technik kúdíjattam jsou i ukázky mudr. Kromě jiného zahrnují také krátkou pasáž vysvětlující – v mluveném komentáři i titulcích –, jak lze mudry rozdělovat do tří skupin podle toho, jakým způsobem jsou tvořeny. Rozlišuje mezi gesty **imitativními**, **signifikativními** a **konvencionálními/konvencionalizovanými**.¹⁵³ Toto členění a charakteristika jednotlivých skupin, kterou provádí za pomoci konkrétního příkladu, nabízí srovnání právě s typologií znaku, jak ji zavedl Charles Sanders Peirce. Imitativní mudry, jako je například „květ lotosu“ (dvě ruce svým vzájemným postavením a spojením tvarově připomínají květ), napodobují skutečnost, vzhledem ke svému charakteru nejčastěji konkrétní předmět. Zobrazují na základě metafory, v Peircově terminologii bychom je nazvali ikonami. Jako zástupce signifikativních mudr volí Paulose „strom“, jenž je modelován pohybem celého těla – z dřepu do stoje za vzpažení rukou (na konci pohybu jsou ruce ohnuté v loktech a společně tvoří kosočtverec, ukazováčky směřují vzhůru). Důležitý je zde specifický pohyb, který umožňuje pochopit konečnou pozici, a odkáže tak ke konkrétnímu pojmu, tedy stromu. Samotné (závěrečné) gesto by jen stěží mohlo evokovat strom, lze je pochopit jen na základě předcházejícího pohybu. Můžeme tedy hovořit o metonymickém zpodobení, o indexu. V případě konvencionalizovaného označení, symbolu, si bere za příklad význam „guru“ („učitel“), u něhož nic z pohybu či výraziva herce nenapovídá tomu, co mají gesta označovat. Významu může být porozuměno jen na základě znalosti konvence inscenační praxe. Snaha najít zde souvislost s Peircovou klasifikací znaku není náhodná či samoúčelná. Indové uvažují o znacích velmi podobně jako „západní“ bedatelé ve své saussurovsko-peirceovské tradici. Nutno dodat, že v současném indickém bádání není uvažování o principu sémiózy v jazyce mudr neobvyklé. Úvahy se často ubírají podobným směrem, jímž bychom se v našem prostředí pravděpodobně vydali s pomocí sémiotického pojmového aparátu.

V českém prostředí se znakovosti asijského či přímo indického divadla rovněž věnovala již celá řada teoretiků. Sémiotika tradičních forem asijského divadla zaujala autory pražské školy, za všechny jmenujme například Karla Brušáka, který se ve své studii *Znaky na čínském divadle* (Brušák 1939) věnoval konvencím čínského divadla. Významná stať Jindřicha Honzla *Pohyb divadelního znaku* (Honzl 1936) se této tematiky rovněž

152) Audiovizuální materiály koncipované jako úvod do některé z tradičních performančních forem nejsou zdaleka ojedinělými počiny. V kontextu reflexe kúdíjattam jde pouze o další z řady dokumentů tohoto druhu.

153) Komentář v angličtině používá výrazy „imitative“, „significatory“ a „conventional“. V českém překladu záměrně uvádíme nezaužívané tvary „imitativní“, „signifikativní“ a „konvencionalizovaný“, ve smyslu „napodobující“, „význam signifikující/význam příznačující“ a „na konvenci založené/konvencí zažité“. Považujeme je za nejužitečnější právě v těchto tvarech.



dotýká, když kromě jiného uvádí příklady z oblasti herecké znakové konvence. Tento člen meziválečné avantgardy však zdaleka nebyl poslední, kdo se dané problematiky dotkl. Ve druhé polovině sedmdesátých let (1976) využil herectví tradičních divadelních forem Asie Jiří Veltruský ve své studii zaměřené na sémiologii herectví (Veltruský 1994, s. 117–161). Kromě čínského divadla a japonského nó a kjógeny demonstruje často svá tvrzení na formách tradičního indického divadla, především na kathakali, případně na kathaku a dalších. Zpravidla jich používá jako příkladů k odlišení východních tvůrčích principů od postupů západních hereckých technik. Gesta řadí Veltruský mezi „proměnlivé“ složky znaků (Veltruský 1994, s. 124), které tvoří hereckou postavu. Tato charakteristika se však spíše vztahuje právě k západnímu stylu herectví. Ve svém teoretickém díle se k problematice gest indického divadla, ač ne příliš podrobně, dostává Jiří Veltruský až v pozdějších pojednáních, například v textu *Herectví a chování: studie o nositeli významu* (Veltruský 1984).¹⁵⁴

Veltruský však v jiné souvislosti, v kontextu znaků, uvádí následující tvrzení: „Mimořádný sklon herectví používat kombinaci v souběžnosti samozřejmě vyvěrá částečně z toho, že na rozdíl od jazyka je herectví umění nejen časové, ale také prostorové“ (Veltruský 1994, s. 126). Hovoří zde o tom, že znaky v herectví se zpravidla objevují v kombinaci, nikoli jeden po druhém: např. „replika, pohyb obličeje, gesto a změna osvětlení“ (Veltruský 1994, s. 126). Teprve po tomto „shluku“ znaků se přejde k jinému, dalšímu znaku či „shluku“ znaků. V kontextu problematiky muder je pro nás však důležitější druhá část citovaného souvětí. Veltruský se vyjadřuje o herectví jako o umění časovém i prostorovém a staví je do jisté míry do opozice k jazyku. Jazyk se podle něj „děje“ jen v čase, nepotřebuje prostor. Kdyby Veltruský však zvažoval jazyk muder, dublovaný často přirozeným jazykem, nemohl by již prostorovou dimenzi pominout. Lze se navíc domnívat, že právě tento specifický rys jazyka muder, prostorovost, nese kvalitu, v níž můžeme spatřovat právě umělecký potenciál tohoto druhu jazyka. V pojmech sémiotiky lze také říci, že jazyk muder je navíc schopen fungovat i jako „shluk“ znaků, přičemž je vždy zaručena časová i prostorová dimenze, tudíž je – v intencích úvah Veltruského – součástí herectví. To nás opět přivádí k tezi, kterou jsme již prozrazovali, že mudra je čtyřrozměrný znak. Dodejme tedy, že jde o čtyřrozměrný znak velmi vhodný pro potřeby herce a jeho vyjádření.

Reflexe znakovosti asijského divadla však může přinést i jisté teoretické potíže, řadu nedorozumění či dezinterpretací. V našem prostředí na některé z nich poukázala Dana Kalvodová, například když ve své studii z roku 1996 *Znakovost v divadle Východu* (Kalvodová 1996, s. 12–19) upozornila na řadu nepřesností, které se při charakterizování principů znakových systémů asijských divadelních forem objevily v pracích některých jejích předchůdců. Zmiňuje zejména nepřesnosti mimo jiné právě v díle Jiřího Veltruského, který dle Kalvodové zřejmě nepochopil zcela správně jisté pasáže o čínském divadle citované z práce Karla Brušáka (Kalvodová 1996, s. 14).

154) Více o reflexi znakovosti asijských divadelních forem v českém myšlení o divadle viz např. tři studie (Havlíčková Kysová 2010, 2012 a 2013).



Dana Kalvodová vyjádřila obavy, že „oba sémiotici [K. Brušák a J. Veltruský – *poznámka autorky*] čerpali hlavně z literatury, a ne z jevištní praxe“ (Kalvodová 1996, s. 15),¹⁵⁵ popisovali tedy pouze zprostředkovanou zkušenost. Jak jsme však konstatovali ve studiích dotýkajících se tohoto tématu, šlo těmto teoretikům spíše o demonstrování sémiotické problematiky na materiálu asijských divadelních forem, nikoliv o příspěvky k orientalistickému bádání v oblasti divadla (srv. Havlíčková Kysová 2010, 2012a, 2012b a 2013). Navíc, jak jsme dokázali (Havlíčková Kysová 2013), oba autoři – zejména Jiří Veltruský – svoje znalosti asijského divadla až do konce svého života intenzívně prohlubovali.

Povšimněme si alespoň jedné konkrétní oblasti – složky divadelního výrazu, jež je pro sémiotická zkoumání asijských divadelních forem atraktivní. V pojednání o čínském divadle se Karel Brušák soustředil na potenciál gest vyjadřovat dramatický prostor, být znaky vyjadřujícími či „nahrazujícími“ scénografické prostředky. V rámci áhárjábhinaji („výzdoby“ či v naší terminologii „scénografie“) na téměř holém jevišti bez dekorací představují mudry základní prostředek k vymezení dramatického prostoru, nahrazují do značné míry rekvizity, ba zásadně doplňují či mnohdy zastupují charakterizační funkci, již plnívá kostým. Mudry jsou tedy v mnoha případech prostředky označujícími – slovy Hainze Kindermanna (1968) – „prostor, o kterém se mluví“ a toto „mluvení“ se děje prostřednictvím mudr. Většina scénografie tradičního indického divadla je tak de facto postavená na řadě implicitních scénických poznámek.

Rovněž Miroslav Kouřil, který se svým teoretickým dílem hlásil také ke strukturalismu, věnoval pozornost typům „orientálních divadelních prostorů“¹⁵⁶ (Kouřil 1966, s. 215) a charakteristickým scénografickým prvkům asijských divadelních forem, které dle jeho názoru ve 20. století – „v období experimentace“ – významně ovlivnily evropské divadelníky. Kouřil v této souvislosti vyzdvihuje jdinečnost jednotného prostoru indického a čínského divadla, úlohu scénické masky či kostýmu a symboliku rekvizit (Kouřil 1966, s. 208).¹⁵⁷

Vlivy asijského divadla byly bezesporu na Západě přítomny během celého dvacátého století a jejich historie sahá i do dob dřívějších. Zdá se však, že v českém prostředí nebylo obvyklé přijít s nimi do přímého kontaktu. Evropa, zejména její metropole jako např. Paříž, však do kontaktu s indickým či širěji asijským divadlem přichází poměrně pravidelně. Právě v Paříži (a nejen v ní) se s ním měl možnost několikrát setkat i Jiří Veltruský. Těmito diváckými zkušenostmi obohacoval své poznatky o jednotlivých žánrech. A nejen to. Na jedné straně mohl s těmito znalostmi uvažovat o divadle obecně,

155) Ačkoliv je tento závěr Dany Kalvodové logický, nelze tvrdit, že ani jeden ze zmíněných autorů skutečně nečerpal z jevištní praxe.

156) V největší míře pojednává o indickém a japonském divadelním porostoru. Při pojednání o prostoru divadla nó přejímá popis od Vlasty Hilské (1947) a v rozsáhlém poznámkovém aparátu na konci rukopisu uvádí také dlouhou pasáž o divadle kabuki.

157) M. Kouřil se této problematice věnuje kromě jiného v textu „Základy teoretické scénografie“, v dílu označeném IV-A, který však nebyl publikován. Měli jsme možnost se s ním obeznámit v Kouřilově pozůstalosti, již zkoumáme v rámci výzkumného projektu *Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál* (GA ČR GAP409/11/1082) a jež nám byla laskavě zpřístupněna v Památníku národního písemnictví v Praze.



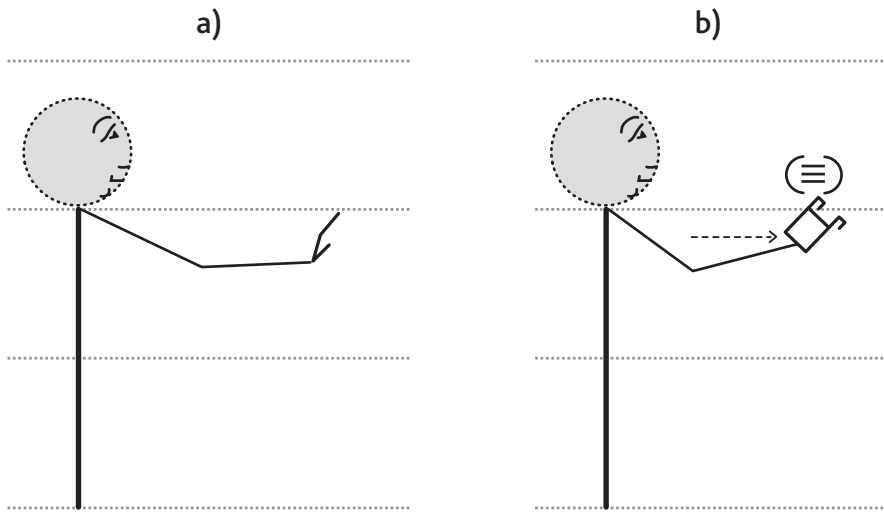
tj. z jiné perspektivy a vztahovat tyto úvahy k divadlu „západnímu“, na druhé straně o nich jistě přemýšlel jako strukturalista a sémiotik.

Aplikování sémiotických kategorií na indické divadlo, konkrétně na indické mudry, se může jevit pro evropského badatele jako přirozená výzva. V tom je práce Jiřího Veltruského velmi inspirativní. Můžeme tedy učinit alespoň malý, spíše ilustrativní pokus o aplikaci českých sémiotických tezí na problematiku mudr – právě v práci Jiřího Veltruského. Ten v rámci sémiotiky herectví věnoval kromě jiného pozornost i gestům rukou. Ponecháme však stranou ty části jeho textu, které se více dotýkají asijského divadla, a pokusíme se zjistit, jakým způsobem můžeme aplikovat poznatky Veltruského, načerpané ze „západního“ divadla, na indické herectví. O gestu obecně (tj. v „západním“ divadle) Veltruský na jednom místě své studie tvrdí, že je, či může být, expresivní (Veltruský 1994, s. 130). Již zde se nabízí myšlenka, že indická divadelní mudra představuje v porovnání se „západním“ gestem zcela jinou, kvalitativně odlišnou kategorii, která v kontextu hereckého vyjádření zastává odlišnou funkci. V souvislosti s gestem však Veltruský doslova říká: „Když herec udělá hněvivý posunek, jeho úmysl je zřetelně odkazový – hledí představit dramatickou osobu a její emoci, ne vyjádřit to, co cítí sám. Mohlo by stačit pronést jednoduchou odkazovou větu, např. ‚Zlobím se‘, pokud text jeho role takovou větu obsahuje; ne-li, musí sdělit týž význam tím, že představuje nějaký příznak hněvu osoby, jako např. hněivé gesto. Tento příznak sám je znak, hlavně expresivní. Tudíž to, co herec provede, aby takový příznak zobrazil, je znak znaku; přesněji řečeno, je to (hlavně) odkazový znak znaku (hlavně) expresivního.“ (Veltruský 1994, s. 130)

Úryvek z textu Veltruského se nyní pokusíme „převyprávět“ či aplikovat tak, aby vyjadřoval možné zákonitosti indické divadelní praxe: Herec indického divadla může hněv vyjádřit především mimikou obličeje, kodifikovaným obličejovým gestem, které je přímo určeno – v souladu s teorií rasy – k vyjadřování emoce hněvu. Tento postup je zcela obvyklý a může být kombinován s dalšími prvky – znaky hereckého projevu, například právě s gesty. Existují konkrétní gesta rukou, mudry, která mohou – při patřičném provedení – odkazovat k emoci hněvu. Například v kathakali jsou schopny nést tento význam dvě pozice ruky z abecedy mudr kathakali – **andžali** a **mukura**. Konkrétní mudra se tak stává znakem, který odkazuje k tomu, že dramatická osoba cítí, prožívá emoci hněvu. „Hněivé gesto“, o němž mluví Veltruský, je však v kontextu indického tradičního divadla kodifikovaným, jasně daným prvkem hereckého výrazu. Když tedy herec udělá hněvivý posunek, provede konkrétní mudru, jeho úmysl je rovněž odkazový. Představuje dramatickou osobu a její emoci, nesnaží se vyjádřit to, co cítí sám. Veltruským zmíněná odkazová věta, např. „Zlobím se“, je rovněž v indickém divadle možná, není však vždy nutné, aby mudru hněvu doprovodila. Herec tedy představí jen příznak hněvu osoby, kterou představuje, předvede mudru vyjadřující hněv. Mudra hněvu je tedy příznakem v duchu Veltruského pojetí. Je znakem znaku, respektive – v souladu s tvrzením Veltruského – odkazovým znakem znaku. Veltruského teze jsou aplikovatelné na indické mudry, ale rozdíl mezi „západním“ a „východním“ (odkazovým) znakem znaku se vyjeví teprve tehdy, když se blíže zaměříme na pojem „hněvého gesta“.



Tento příklad v sobě zahrnuje otázku, jak vlastně takové „gesto hněvu“ vypadá, co si pod ním můžeme představit. V kontextu západního divadla lze uvažovat o něčem takovém, jako je zdvižený ukazováček, zahrnující i výhrůzku, případně ruce svírané v pěst a podobně. Indické divadlo naproti tomu má sice také několik podob „gesta hněvu“, ale vždy jsou to symbolické pozice, které jsou omezeny co do variant a závisější na kodifikaci způsobu jejich provedení i celkové podoby. Navíc se zpravidla liší i od gest, která herec – v případě že sám cítí hněv – užívá v každodenním životě. Tento problém – rozdíl mezi každodenním užitím těla a způsobem, jak vlastní tělo užívat během divadelního představení – patří ostatně mezi hlavní pilíře divadelně-antropologických výzkumů, o nichž se zmíníme v následující kapitole.



Schematické zobrazení mudry **andžali**, vyjadřující hněv, z manuálu kathakali (dle Venu 2000, s. 146)

Schematické zobrazení mudry **mukura**, již lze rovněž (např. v kathakali) vyjádřit emoci hněvu (dle Venu 2000, s. 154). Ze schématu lze rovněž vyčíst (ze značky tvořené třemi vodorovnými čarami), že herec/tanečník má při vytváření mudry provádět třepotavý pohyb prsty.

Obr. 64: Mudry užívané k vyjádření hněvu (schematická vyobrazení)

Na příkladu tvrzení Veltruského jsme pouze naznačili cestu, jakou se mohou ubírat sémiotické úvahy o indickém, případně asijském herectví dnes. Důležité je, že máme v dnešní době větší možnost zkoumat živé tradiční divadelní formy Indie, zejména kúdíjattam, k němuž česká sémiotika dlouho neměla žádný přístup. A přitom je právě divadlo kúdíjattam jedním z nejdůležitějších zdrojů materiálu, který lze podrobit sémiotické analýze.

V souladu s řečeným lze pro shrnutí témat vznesených v této kapitole ocitovat slova Dany Kalvodové, která napsala ve studii věnované znakovosti japonského a čínského

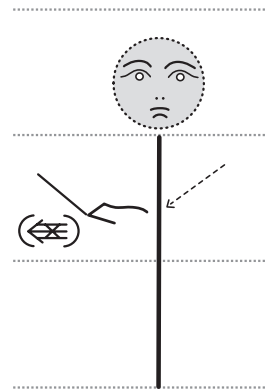


a)



Tanečnice móhinijáttam předvádějí jednotlivé fáze mudry – zprava: fáze 1, fáze 2.

b)



Schematické zaznačení pohybu při vytváření mudry: Při vytváření mudry má herec/tanečník provádět třepotavý pohyb zápěstím.

Obr. 65: Mudra **andžali** vyjadřující emoci hněvu (dle Paniker 2007, s. 179)



Obr. 66: Nirmala Paniker předvádí mudru **mukura** v pozici vyjadřující hněv. Dobře patrný je i výraz obličeje, jenž je v této podobě žádoucí při vyjadřování emoce hněvu (Paniker 2007, s. 197).



divadla: „Základem znaku východních tradičních divadel je skutečný jev nebo předmět, přetlumočený v jevištní metafoře, nadsázce, symbolu. Čitelnost divadelního znaku předpokládá u diváka znalost specifického prostředí a aspoň základní erudici ve vlastní tradiční kultuře. Je známo, že znakové významy působí jedině u publika žijícího v téže společenské a kulturní sféře, ve které znak jako estetická hodnota vznikl. Hostují-li divadelní soubory v Evropě, některé znakové významy divákům unikají. Naproti tomu domácí divák, i když se setká s určitým jevištním znakem poprvé, dokáže jej rychleji dešifrovat, poněvadž mu pomáhá kulturně historické povědomí, znalost zvyků a tradic či znalost jiných obdobných divadelních znaků.“ (Kalvodová 1980, s. 105)

Tato slova bezesporu do jisté míry platí i pro tradiční indické divadlo. Zcela výstižně – i pro znakovost indických mudr – se však Kalvodová vyjadřuje, když charakterizuje podstatu znakového systému východního divadla. Vyzdvihuje totiž v této souvislosti zdůrazňování svébytné divadelnosti, na němž si východní inscenační praxe zakládá. Tato skutečnost vede podle Kalvodové k tomu, že „skutečnost je tu postihována ve své podstatě a jevištně znevšedněna, esteticky ozvláštněna. Účinně zkratkovitě vyjadřování vedlo ke specifickému systému znaků“ (Kalvodová 1980, s. 105).

(5.2) Možnosti divadelně-antropologického přístupu

Jacques Lecoq ve svém článku „Divadlo gesta a obrazu“ (1996, s. 141) hovoří o osobnostech, jejichž přístup k divadlu i divadelní praxe byly ovlivněny Indií, Bali, Japonskem nebo Čínou. Zmiňuje konkrétně Jerzyho Grotowského, Maurice Bějarta, Petera Brooka, Ariane Mnouchkinovou a Roberta Wilsona. Upozorňuje, že právě na Východě, ve zmíněných zemích, se tito divadelníci setkali s do jisté míry uzavřenými či izolovanými divadelními formami, navzájem velmi odlišnými, které však mají společnou jednu věc: stylizované herectví. Lecoq dále říká, že toto stylizované herectví (vy)užívá masek, jež dávají vyniknout rukám a nohám, takže gesta získávají symbolickou platnost (Lecoq 1996, s. 141).

Tradiční indické divadlo se především v posledních desetiletích ukázalo být inspiračním zdrojem západních divadelníků i objektem pozornosti divadelních antropologů. Nyní se pokusíme nastínit, čím mohou být z tohoto pohledu pro západního divadelníka – teoretika či praktika – indické mudry.

Eugenio Barba, žák Grotowského, spolu s Nicolou Savaresem ve svém *Slovníku divadelní antropologie* (Barba a Savarese 2000) věnuje gestům, či spíše rukám a práci herce s nimi,¹⁵⁸ celou kapitolu. V jejím rámci se dotýká i problematiky mudr a dokonce se na různých místech celé knihy setkáme i s fotografiemi indických herců cvičících zejména techniky kathakali. V Barbově „Úvodu“ ke knize je řečeno: „Herci a tanečníci užívají [...] neběžných, *nekaždodenních* technik. Na Západě není rozdíl mezi *každodenními* a *nekaždodenními* technikami často ani zřejmý, ani není vědomě brán v úvahu. Na druhé straně v Indii je rozdíl mezi oběma technikami zjevný a je dokonce posvěcen

158) Kapitola nese název „Ruce“.



pojmenováním: **lókadharmí** a **nátjadharmí**.“ (Barba a Savarese 2000, s. 7) Právě rozdíl mezi tzv. **každodenními** a **nekaždodenními** technikami tvoří jeden z pilířů divadelně-antropologického přístupu, zejména v pojetí E. Barby. Rozlišování mezi těmito dvěma druhy techniky pohybu se v kontextu problematiky mudr dá velmi účinně uplatnit. Právě z tohoto hlediska lze také vnímat rozdíl mezi gesty, která se obvykle používají v divadle na Západě, a těmi, která se používají v divadle východním – zejména indickými mudrami, jak bylo nastíněno již v předcházející kapitole.

O principu založeném na podobném rozlišení, jakým je rozdíl mezi každodenní a nekaždodenní tělesnou technikou, jsme hovořili také například v souvislosti s pojednáním o gestech, která užívá Vidúšaka v představení *Šakuntala* Venuova souboru kúdíjattam.¹⁵⁹ Mudry – alespoň většinu z nich¹⁶⁰ – lze označit za typické představitele **nekaždodenních** tělesných technik.¹⁶¹ Jak upozorňuje Ian Watson,¹⁶² Barba definuje divadelní antropologii jako „studium lidské bytosti v situaci organizovaného představení, během níž jsou každodenní tělesné techniky nahrazeny ne-každodenními technikami“¹⁶³ (Barba 1990, s. 3). Při užívání nekaždodenních technik dochází k tomu, že herec nebo tanečník provádí, záměrně, takové pohyby, které nevykonává v běžném životě. Východiskem i podstatou je zpravidla změna tělesného těžiště, zvláštní způsob užívání lidského těla v divadelní tvorbě (Barba a Savarese 2000, s. 7), tj. takové použití či pohyb těla, jež se liší od rutinních pohybů, které vykonáváme v rámci každodenního života apod. Herec kathakali, kúdíjattam či tanečník bharatanátjam a řady dalších forem již při příchodu na scénu či těsně před tím, než začnou na scéně pohybovat svým tělem, zaujmou pozici, která se zcela liší od držení těla (například právě „v klidu“) v běžném životě, mimo scénu, mimo uměleckou aktivitu.

V souvislosti s pojednáním uvedeným v předchozí kapitole je pozoruhodné Barbovo rozlišování mezi účelem každého z obou typů technik. V případě každodenních tělesných technik je dle Barby účelem komunikace, zatímco smyslem těch nekaždodenních je „informace“, jejich schopnost „[to] put the body in-form“, tj. doslova formovat tělo¹⁶⁴ (Barba a Savarese 2000, s. 8). Sledujeme-li představení některé z indických tradičních divadelních forem, můžeme přesně takto charakterizovat nejen celkový projev herce či tanečníka, ale i gesta rukou, mudry, kterými je k nám „promlouváno“.

V Barbově a Savaresově *Slovníku* se také setkáme s pojmem **kodifikace rukou**, jenž je zde vysvětlen jako „fixace gest, póz a pohybů do kódů“. Autoři nabízejí pojetí ko-

159) Jak jsme pojednali již v kapitole „Gesta typu grámja“.

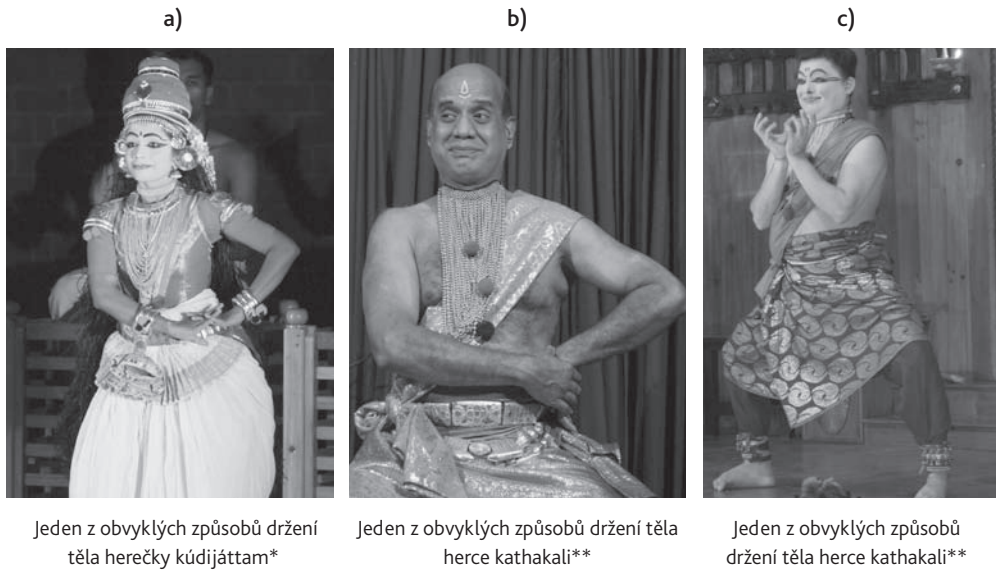
160) Některé mudry se užívají i v každodenním životě – např. gesto typu samjuta, aňďžali, užívané běžně zejména při pozdravu.

161) Autorem termínu „tělesná technika“ je Marcel Mauss (2006), francouzský antropolog a sociolog. E. Barba z tohoto termínu ve svém pojetí „nekaždodenní“ herecké techniky vychází.

162) Viz článek „Eugenio Barba’s Theatre Anthropology. An Intercultural Methodology“ in (Pavis 1996, s. 224).

163) „[...] the study of the human being in an organized performance situation, during which daily body techniques are replaced by extra-daily techniques“. Tato definice byla uvedena na oficiálním programu k šestému setkání ISTA v Boloni, 28. 6. až 18. 7. 1990.

164) Můžeme případně překládat také jako „dát tělo do (určité) formy“.



* Foto J. Havlíček, Iriňdžálakuda, leden 2009.

** Foto J. Havlíček, Kochi, prosinec 2008.

Obr. 67: Typická držení těla herců či tanečníků indických tradičních forem

difikace právě jako „přechod od všednodenní techniky k technikám nekaždodenním prostřednictvím ekvivalentního“ (Barba a Savarese 2000, s. 102). Pojmu „ekvivalence“ je věnována samostatná podkapitola (Barba a Savarese 2000, s. 102–103), ale pro naši práci je podstatné, že právě ve formách tradičního asijského divadla, zejména v systému indických mudr, lze způsob kodifikace rukou velmi dobře studovat. V nekaždodenních tělesných technikách se podle Barby navíc projevují a opakují transkulturní principy (Barba a Savarese 2000, s. 5). Právě to může být důvodem, proč se mudry a indické tradiční divadelní či taneční formy obecně dostávají do ohniska zájmu divadelních antropologů.

Ve *Slovníku divadelní antropologie* je rovněž citován výstižný výrok italského teatrologa Ferdinanda Tavianiho, který charakterizuje podstatu vztahu mezi znaky (či pojmy) přirozeného jazyka a znaky, jimiž promlouvá tělo herce či tanečníka v indickém divadle, takto: „Indické divadlo a tanec nám poskytují příležitost vidět fyzické ekvivalenty slov jako: bůh, bohyně, božský; oči se mohou najednou proměnit v obraz slunce, herec/tanečník se stává jak lučištníkem, tak lukem, letícím šípem, raněnou laní.“ (Barba a Savarese 2000, s. 97)

Právě práce s lidským tělem a možnostmi, jež skýtá pro umělecké vyjádření, představuje v rámci studia indického tradičního divadla pro divadelní antropology výrazný inspirační zdroj. Používáme-li pojmy jako transkulturní, interkulturní a podobně, s nimiž se velmi často v kontextu divadelně-antropologických problémů setkáme, je třeba vymezit a podrobněji prozkoumat jejich platnost.



(5.3) Inspirace indickým divadlem a pojem „interkulturního divadla“

Vijay Padaki, současný indický dramatik z Bangaloru, mi při své návštěvě v Praze v únoru 2008 na otázku, co Indové říkají na Brookovu *Mahábháratu*, odpověděl, že se jim moc nelíbí, protože není „dost indická“. Naproti tomu Gópál Venu je velmi hrdý na skutečnost, že právě jeho skupina pořádala workshop pro Petera Brooka, když hledal „indickou inspiraci“.

Venuova skupina ostatně udržuje čilé kontakty s různými, nejen západními zahraničními umělci, mezi něž patří například i Mín Tanaka. Již v předchozích kapitolách jsme viděli, že sám Venu je ve své práci i v přístupu k zahraničním turistům či umělcům velmi otevřený. Důvody této skutečnosti mohou být různé. Venu je na práci svého souboru oprávněně velmi hrdý, což dokazuje i fakt, že ji představuje nejen v četných publikacích ale i při výjezdech do zahraničí. Kromě záměru jakési umělecké „výměny“ se zahraničím jsou jeho aktivity velmi pravděpodobně založeny i na pohnutkách ekonomických – jako je tomu i u jiných indických souborů.

Ani v poměrně bohaté Kérole není životní situace jednoduchá. Domácí produkce kúdíjattam, kathakali či dalších forem by pravděpodobně nebyla schopná přežít bez vládních subvencí ve formě grantů a finanční podpory, jež plyne ze zájmu turistů a západních divadelníků, případně institucí, jako je UNESCO, o tradiční indické divadlo. Setkáváme se tak se dvěma tendencemi, které si vzájemně vycházejí vstříc. Na jedné straně jde o „západní“ zájem o indické divadlo, který často vyústí v inspiraci pro konkrétní divadelní produkci v Evropě či Americe, na straně druhé se jedná o snahu indických divadelníků zviditelnit svoje aktivity právě v očích Západu.

Snažíme-li se charakterizovat, v čem je podstata skutečnosti, že indické divadlo představuje pro západní divadelníky inspirační zdroj, je třeba se blíže zabývat pojmy, jako je interkulturalismus, transkulturalismus, mezikulturní vztahy odlišných divadelních tradic a podobně. K této problematice se v posledních letech vyslovila již řada teatrologů, například Patrice Pavis, Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte atd. O možnostech přístupu k problému interkulturního divadla, které ve svých pracích nastínili právě tito autoři, se vyslovíme nejdříve.

(5.3.1) Kořeny indické inspirace

První výraznější projevy inspirace indickým divadlem se v Evropě zpravidla spojují s dílem Johanna Wolfganga Goetha, který se inspiroval strukturou sanskrtského dramatu při tvorbě *Fausta*, konkrétně jeho prologu (Fischer-Lichte 2006, s. 29). Známe je rovněž Goethovo okouzlení Kálidášovou *Šakuntalou*, která byla v roce 1791 Georgem Forsterem přeložena do němčiny (Kalvodová a Zbavitel 1987, s. 94).

Chci-li květiny časně i plody pozdního léta,
chci-li vůni a chuť, chci-li, co výživnost má,



chci-li nebe i zem ve zvuk jediný vměstnat – tvé jméno,
 Šakuntalo, já dím, tím je už řečeno vše.¹⁶⁵

Inscenace *Šakuntaly* v Tairovově Komorním divadle z roku 1914 představuje rovněž významnou událost v kontextu inscenování sanskrtské dramatiky na Západě. V souvislosti se začátky Komorního divadla se píše, že inscenace *Šakuntaly* „upoutala pozornost diváků i kritiky svou poetičností, grácií, jemnými tóny Kuzněcovovy scény i přesvědčivým emotivním výkonem Alisy Koonenové v roli Šakuntaly“ (Tairov 2005, s. 157).

Mnohem širěji se indickými reáliemi inspiroval Jerzy Grotowski v roce 1960, který do textu *Šakuntaly* velmi zřetelně zasáhl, když vedle řady škrtů použil pro inscenaci pasáže z *Kámasútry*, *Manuova zákoníku* či fragmenty obřadních textů (Osiński 1986, s. 50).

Ariane Mnouchkinová zhruba dvě století po Goethovi říká: „Z hlediska divadla, vše mne táhne k Asii. Je to kolébka divadelního umění, [kolébka – pozn. autorky] herce.“ (Mnouchkine 1996, s. 89)¹⁶⁶ Její inscenace *L'Indiade* patřila mezi ty, jež vzbudily zájem diváků mimo jiné právě svým inspiračním zdrojem – indickým kulturním prostředím. Zřejmě nejdiskutovanějším divadelním počinem, jehož inspiračním zdrojem jsou rovněž indické reálie, spíše než indické divadlo samotné, je Brookova inscenace *Mahábháraty*. Právě tyto dvě inscenace mnohé vypovídají o tom, jakým směrem se může ubírat mezikulturní divadelní „výměna“. Tuto problematiku více rozvineme v následující kapitole.

Fascinace indickým dramatem a asijskými či přímo indickými divadelními technikami, z nichž nejobdivovanější bývá zpravidla herectví, se objevuje – od doby, co byla poprvé nalezena – stále, ač nám může připadat, že se tak děje v jakýchsi „vlnách“. Počátky této inspirace spojované se zájmem o *Šakuntalu*, střídané vlnou zájmu moderny či meziválečné avantgardy i divadelníků inspirujících se indickým divadlem v šedesátých až osmdesátých letech dvacátého století, to vše bylo již mnohokrát rekapitulováno. Nebudeme tedy rozsáhlejší výčty „inspirovaných“ autorů opakovat. Zaměříme se na problém inspirace indickým či asijským divadlem na obecnější úrovni. Dnes se tato problematika často vsazuje právě do kontextu interkulturalismu v divadle či je přímo zahrnována pod termín, do značné míry stále ještě neustálený, „interkulturní divadlo“.

(5.3.2) Interkulturalismus v dnešním divadle

Patrice Pavis ve svém *Divadelním slovníku* hovoří o tom, že o interkulturním divadle „nemůžeme mluvit jako o zavedeném žánru nebo jasně definované kategorii, nýbrž přinejmenším jako o stylu či herectví, které jsou otevřené vůči nejrozličnějším kulturním zdrojům. Jde o určitou tendenci, o vznikající hnutí, které se týká spíše inscenační

165) Překlad Otokara Fischera (Kálidása a Hrubín 1961, s. 12).

166) „From a theatrical point of view, everything draws me toward Asia. It is the cradle of theatrical art, of the actor.“



praxe a herectví (a to jak na Západě, tak jinde) než tvorby dramatických textů, v níž je mnohem obtížnější vysledovat etnické či kulturní vlivy“ (Pavis 2003, s. 205). Mnohem podrobněji se Pavis problému vymezení pojmu „interkulturní divadlo“ věnuje v úvodu ke knize *The Intercultural Performance Reader* (1996). Jak potřebná je existence takového pojmu při zkoumání interakce indického a západního divadla, se všemi důsledky vyplývajícími z jeho vymezení, se nyní pokusíme ozřejmit.

S pojmem interkulturalita či interkulturalismus se v kontextu současné divadelní tvorby setkáváme stále častěji. K problému interkulturního divadla či představení se kromě Pavise vyslovuje i řada dalších teoretiků, mezi nimi například Erika Fischer-Lichte, Marvin Carlson, Eugenio Barba, David Williams, Ruston Bharucha atd. Pavis se v publikaci *The Intercultural Performance Reader* snaží pojem „intercultural theatre“ vymezit na základě rozlišení mezi nejrůznějšími příbuznými pojmy, mezi nimiž se objevují termíny „intrakulturní“, „transkulturní“, „ultrakulturní“, „prekulturní“, „postkulturní“, „metakulturní“ (Pavis 2003, s. 5). Například s pojmem „transkulturní“ se můžeme setkat také u Dany Kalvodové, která jím označuje aktivity, jež provozovali Jerzy Grotowski v Teatr Laboratorium a Eugenio Barba v Odin Teatret v Evropě či Tadaši Suzuki v Japonsku se svým SCOT (Suzuki Company of Toga) (Kalvodová 1998).

Patrice Pavis vymezuje rozdíly mezi jednotlivými pojmy velmi přehledně a v logických souvislostech. Zaměříme se především na jeho definici či vymezení pojmu **interkulturní divadlo** a na to, co z ní pro naše bádání vyplývá.

Pavis pojem **interkulturní divadlo** definuje následovně: „V přísném smyslu slova, toto [interkulturní divadlo – pozn. *autorky*] vytváří hybridní formy založené na více či méně vědomém a volném míšení performančních tradic, vystopovatelných v odlišných kulturních oblastech. Tato hybridizace je velmi často taková/tak silná, že původní formy již nemohou být rozpoznány.“¹⁶⁷ (Pavis 1996, s. 8)

Vztah mezi západním a východním divadlem nelze, obzvláště v dnešní době, jednoznačně vymezit. Lze říci, že velmi často nějakým způsobem ovlivňuje jedno druhé. Marvin Carlson se ve své práci *Brook and Mnouchkine. Passages to India?* (Carlson 1996, s. 82) pokusil vyjádřit různé stupně mezikulturních vztahů západního a východního divadla, se zvláštním zřetelem na inspiraci indickým divadlem v Evropě. Carlson se snaží odlišit a charakterizovat jednotlivé stupně, na nichž tzv. cílová kultura absorbuje prvky kultury, z níž čerpá materiál či inspiraci. Carlson definuje sedm druhů vztahů, které se objevují mezi domácí či cílovou kulturou, jež má prvky čerpané z jiné kultury absorbovat, a kulturou „jinou“. Rozlišuje je navzájem pomocí kategorií „kulturně (dobře) známý/známý v rámci kultury“ („culturally familiar“) a „kulturně cizí/cizí v rámci kultury“ („culturally foreign“), jež si vypůjčil od Michaela Gissenwehrrera (Carlson 1996, s. 82). Tato pozoruhodná koncepce zachycuje rozmezí od takového druhu inscenace („stupeň 1“), v níž se setkáváme s důvěrně známou tradicí zcela obvyklého, instituci-

167) „In the strictest sense, this creates hybrid forms drawing upon a more or less conscious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas. The hybridization is very often such that the origin forms can no longer be distinguished.“



onalizovaného typu produkce uváděného například v Národních divadlech, přes typ inscenace („stupeň 3“), v níž se známou, domácí, kulturou namísto pouhých izolovaných prvků splývají celé cizí struktury (příkladem může být Ninagawova *Medea*), až po situaci („stupeň 7“), kdy je celá cizí divadelní forma beze změny a beze snahy přizpůsobit ji domácímu prostředí absorbována (performance butó v Americe apod.) (Carlson 1996, s. 82). Na jedné straně pomyslné osy se tedy nachází ryze domácí produkce, na straně druhé pak beze změny přejatá produkce cizí. Z uvedených příkladů je zřejmé, že pojmy jako „známá“ či „domácí“ kultura není nutné (a nejspíš ani vhodné) vnímat pouze z perspektivy Evropana, ale že je možné jimi označit každou kulturu, která je vlastní jakémukoli člověku bez ohledu na to, ze které části světa pochází.

Možná nám právě Carlsonův přístup k problematice interkulturního divadla pomůže najít odpověď na otázku, proč řadě Indů nepřipadá Brookova *Mahábhárata* „dost indická“. Podle všeho se navíc s podobnými obtížemi setkal i počín Mnouchkinové.

V Carlsonově klasifikaci jsme zmínili stupně 1, 3 a 7. Právě stupeň třetí Carlson nabízí jako jednu ze dvou možností zařazení Brookovy *Mahábháraty* a *L'Indiady* A. Mnouchkinové. Druhou variantou klasifikace těchto inscenací je stupeň číslo 2 – inscenace, v níž se prvky cizí kultury začlení do kultury domácí či známé a jsou jí vstřebány do té míry, že sice nějakým způsobem dokážou upoutat diváka, ale nemusí jím být identifikovány jako cizí (Carlson 1996, s. 83). Celá řada ohlasů na obě inscenace kritizovala to, že zcela neuspěly při snaze promlouvat věrohodně hlasem Indie, což mohlo být důsledkem očekávání, která se mohla lišit od záměrů tvůrců (Carlson 1996, s. 90). Oběma inscenacím nejsou upírány vysoké umělecké kvality, ale přinejmenším sporný je podíl indických prvků v celkové „interkulturní“ povaze produkce.

Problémy, jež se v souvislosti s inscenacemi *Mahábháraty* a *L'Indiady* vyjevily, Carlson shrnuje slovy:

„Umístění těchto inscenací do specifického hracího prostoru a jejich zvláštní dynamika, podpořená navíc uměleckou reputací Brooka a Mnouchkinové, která inscenacím zajistila předběžnou publicitu a známá jména téměř zastínila látku samu, to vše – spolu s neobvyklou délkou představení a mnohoslibností samotných titulů – vzbuzovalo očekávání významné kulturní události. Zároveň se však od počátku nabízelo čtení obou divadelních počínů spíše v kontextu nejnovějších prací těchto předních západních experimentálních umělců, spíše než jejich vnímání jako pokus o sondu či kontakt s neznámou kulturní látkou. Není pak nic překvapivého, ačkoliv Brook to tak vnímá, že si většina newyorských kritiků stěžovala, že *Mahábhárata*, i přes nesporné divadelní kvality, pokračuje v tradičním západním uchopení orientální látky, jež zdůrazňuje prvky exotické podívané či usiluje nepřímou o politickou výpověď, místo aby se režisér pokusil objevit specifika látky samotné.“¹⁶⁸ (Carlson 1996, s. 87).

168) „The special location of these events, with their own dynamics, the reputation of Brook and Mnouchkin, the inevitable advance publicity stressing the importance of these artists over the material itself, the very size and ambition of these works, confirmed by their length and even by their titles: all these factors worked to encourage in audiences an expectation of a major cultural event, but also one to be



(5) Možnosti teoretických závěrů

Přes výše uvedené skutečnosti lze však konstatovat, že zejména Brookova *Mahábhárata* je často na Západě vnímaná jako dílo, které je inspirováno indickou kulturou, ačkoliv v něm nenajdeme mnoho z tradice indického divadla: Brook nevyužil postupů tradičního indického herectví, včetně muder, v obsazení najdeme spíše výjimečně herce indického původu¹⁶⁹ atp.

Jaké konkrétní prvky indického vlivu – kromě tématu – by bylo možné v této souvislosti vystopovat, však necháme na případném další bádání v této oblasti. Můžeme však hledáme-li příčinu inspirace – i té „brookovské“ – západního divadla v divadle indickém, souhlasit s Erikou Fischer-Lichte v názoru, že se Brook ve svých inscenacích obecně pokouší „vyfiltrovat“ divadelní prvky z jiných kultur, protože měl za to, že mohou dát do pohybu divadelní komunikaci mezi odlišnými kulturami (Fischer-Lichte 1996, s. 32).

Jako velmi přínosný by se nám jevil samostatný výzkum v této oblasti, který by se v duchu Carlsonovy klasifikace a Pavisova vymezení interkulturního divadla zaměřoval na „vyšší“ stupně autentičnosti cizí, konkrétně indické divadelní kultury v evropských divadelních produkcích.¹⁷⁰

(5.3.3) „Sebeprezentace“ dnešního tradičního divadla Indie

Peter Brook ve své slavné inscenaci představil indický epos, který nemá s indickou kulturou zdaleka tolik společného, jak by se mohlo na první pohled zdát. Přestože jsme si vědomi komplikovanosti pojmu „indická kultura,“ pokusíme se alespoň nastínit, jak může tato „indická kultura“ nebo přímo „indické divadlo“ v očích cizince vypadat a jak se na tomto vzeřzení podílejí sami Indové.

Tím, že se kúdíjattam dostalo ven z chrámového prostředí, kde byly na prvním místě jeho náboženské, rituální kvality a kde bylo chápáno především jako oběť chrámovému božstvu, se teprve stalo podívanou ve smyslu divadelního umění. Proces demokratizace této divadelní formy souvisel kromě jiného také se ztrátou mecenášů, kteří je financovali, takže muselo začít hledat zdroje obživy jinde. Kromě hledání podpory u indických vládních institucí a širších vrstev obyvatelstva představuje v tomto směru jednu z možností i zájem Západu. Nemalý zájem o tradiční indickou kulturu se objevuje u odborníků i laiků. Mnohdy lze hovořit o fascinaci Indií, její exotikou, či přímo divadlem. Především jim je, pravděpodobně, určena rétorika, již zejména mnozí indiští divadelníci užívají. Například z úst i knih performerů kúdi-

read in the light of the most recent work by these leading Western experimental artists rather than as an exploration of or attempted contact with unfamiliar cultural material. Thus it is hardly surprising, though apparently Brook found it so, that a substantial number of New York critics complained that the *Mahabharata*, whatever its theatrical virtues, continued the traditional Western appropriation of Oriental material for purposes of exoticism, spectacle or making indirect political reference, without any attempt to discover the voice of that material itself.“

169) To se týká i hlavních rolí. Jedna z mála rolí obsazená Indem, resp. indickou herečkou, je Draupadí, manželka bratů Pánduovců. Hrála ji Mallika Sarabhai, tanečnice bharatanátjam a kučipúdi.

170) Jako pozoruhodné se nám jeví zejména hledání vlivů divadla kathakali, případně kúdíjattam, ale i dalších tradičních indických forem na evropské inscenace.



játtam se opakovaně dozvídáme, že jde „o více než dva tisíce let starou divadelní formu, dodnes živou“,¹⁷¹ „o nejstarší žijící tradici sanskrtského divadla“, „možná nejstarší divadelní formu na světě vůbec“¹⁷² a podobně. Nehodláme zpochybňovat unikátní povahu ani význam této divadelní formy – právě naopak –, snažíme se však tento fenomén vnímat v širších souvislostech, které mohou poskytovat prostor pro interdisciplinární výzkum či diskusi. I skutečnost, že bylo kúdíjáttam prohlášeno součástí tak zvaného nehmotného kulturního dědictví lidstva organizací UNESCO, přináší této formě přirozeně řadu výhod. Jistě můžeme připustit, že i pro teatrologa bude zmínka o přinejmenším tisíc let starém divadle, které se dodnes hraje, přitažlivá.

Nabízí se otázky, jakým způsobem se dnešní tradiční indické divadlo sebe-prezentuje, čeho využívá, když se snaží být přitažlivým pro Západ. Kromě výše zmíněné rétoriky se například u divadla kathakali setkáme s tím, že jsou jeho představení či výuková centra prezentována na billboardech, případně existují i centra kathakali, jež se specializují především na publikum složené výhradně ze zahraničních turistů. To se projevuje ve značně zkrácené délce představení, v úvodu, v němž jeden či dva herci – před začátkem samotného představení – vysvětlují a demonstřují základní principy divadla kathakali (v angličtině), v na indické poměry nebývalé výši vstupného apod.

Vztahy mezi Západem a Východem, fascinace Západu Východem jsou dnes stále ještě často pojednávány v rámci problematiky orientalismu, resp. kritiky orientalismu,¹⁷³ a post-koloniálních studií. Ten se v dnešním přístupu k asijskému divadlu projevuje kromě jiného právě v rétorice, kterou lze najít i na „východní straně“, jak jsme již ukázali. Jako poměrně složitá se v této souvislosti vyjevuje otázka, jaký obraz vytváří Východ o sobě samém, obzvláště pro oko západního pozorovatele, a jak se při tom projevuje auto-orientalismus či tzv. orientalismus naruby (Befu 2001, s. 127). Lze říci, že Indové se do jisté míry snaží vyhovět představám západních badatelů, které se často zakládají na stereotypch o Orientu, a navíc sami sebe potřebují nějak definovat, k čemuž mnohdy užívají právě rétoriku západních autorů. Ti, kteří jsou orientalizováni, tak mnohdy přejímají diskurs od těch, kdo je orientalizují, od svých „orientalizátorů.“

V divadelním kontextu můžeme jako příklad takového „auto-orientalismu“ uvést „hodnotu starobylosti.“ Jedna z prvních informací, kterou se badatel dozví z úst indických odborníků na kúdíjáttam, je jeho stáří – stáří, které nebylo v plném rozsahu doloženo. Samotný požadavek datace hmatatelných důkazů o stáří této formy vznášejí zpravidla západní badatelé. Divadlo kúdíjáttam, jak jsme již uvedli, prohlašují Indové za nestarší živou divadelní formu a často dodávají, že jde „možná“, či dokonce

171) Dvoutisíciletá či ještě starší tradice ale dodnes nebyla doložena. Písemné důkazy sahají „jen“ zhruba do desátého století n. l. Ani v odborné literatuře však nepanuje v této otázce shoda. Uvádí se totiž i století deváté či jedenácté, mnohdy je však proklamováno i více než dvoutisícileté stáří této formy, jež je někdy navíc opředeno rétorikou implikující ještě starší kořeny.

172) Jde o parafráze již obecně známých tvrzení.

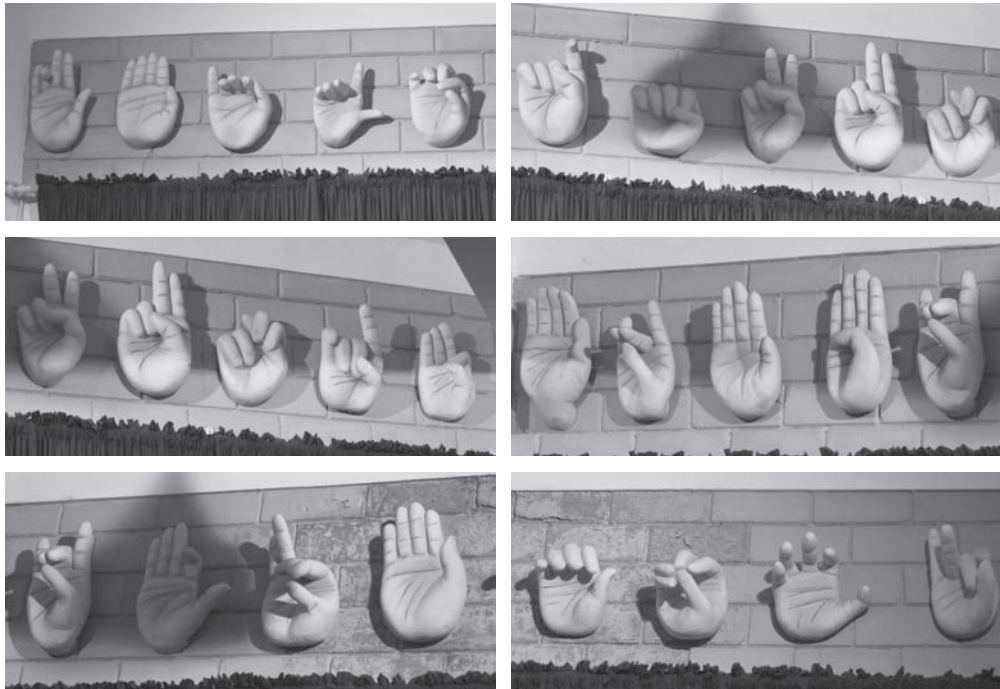
173) Viz např. (Said 2008).



(5) Možnosti teoretických závěrů



a) Úvodní prezentace výrazových prostředků



b) Detail modelů muder, které jsou umístěny nad scénou téhož centra kathakali

Obr. 68: Fort Kochi. Příklad „turistického“ centra kathakali (prosinec 2008, Foto J. Havlíček)



„velmi pravděpodobně“, o nejstarší divadelní formu na celém světě. Racionální přístup domněle – v souladu s koncepcí kritiky orientalismu – původně vnašeli do bádání o východní problematice západní badatelé. Později tento racionální aspekt začali uplatňovat i východní autoři.

Zmíněním koncepce orientalismu a auto-orientalismu jsme opět pouze nastínili možnosti této problematiky, jíž by bylo třeba věnovat mnohem více prostoru. Považujeme však za důležité si přítomnost podobných otázek neustále uvědomovat – zejména při zkoumání tradičního indického divadla, obzvláště toho dodnes živého.

