

Z PRACÍ STUDENTŮ

ŠÁRKA KYSOVÁ

ESTETIKA STAROINDICKÉHO DIVADELNÍHO UMĚNÍ TEORIE RASY

Teorie rasy zaujímá v *Nátjašástre*, učebnici divadelního umění, jež vznikla v Indii v době kolem přelomu našeho letopočtu, velmi důležité místo. *Nátjašástra*, toto rozsáhlé dílo, a to nejen počtem veršů a kapitol, ale především množstvím témat, která těsněji či volněji souvisí s dramatem a jeho realizací v divadelním prostoru, představuje velmi cenný zdroj poznání poetiky i technik indického tradičního divadla.

Při snaze vymezit rozsah významu sanskrtského slova *nátja* narazíme na první nesouměrnosti. Jako překlad slova ‚nátja‘ totiž nemůžeme chápat české slovo ‚divadlo.‘¹ Výrazy si vyhovují jen neadekvátně. Ani pojmenování ‚divadelní umění,‘ jímž výraz ‚nátja‘ zpravidla překládáme, také zcela nepostihuje celou šíři platnosti tohoto pojmu.² V tom se mimo jiné také objevuje odkaz pozoruhodné zvláštnosti indického divadelního systému.

Rasa

Pojmem *rasa* v kontextu indické divadelní kultury rozumíme fenomén, který představuje jednu ze tří tradovaných základních složek podmiňujících vznik

¹ Pojmy a konkrétní části textu z angličtiny a ze sanskrtu použité v tomto článku, není-li uveden jiný autor, přeložila Š. Kysová.

² Problematiku spojenou se snahou co nejlépe charakterizovat význam pojmu *nátja* výstižně v *Průvodci dějinami staroindické literatury* (dále jen *Průvodce*) komentuje Dušan Zbavítel: „Slovo ‚nátja‘ (...) nás hned na počátku varuje před příliš zúženým pojetím termínu ‚divadelní umění,‘ kterým jej překládáme. Je odvozeno od sanskrtského slovesného kořene ‚nat-‘, jehož význam je ‚tančit, vyjadřovat se tancem‘, a poukazuje nejen na tanec jako na jednu ze základních součástí staroindického divadla, ale implicitně i na neodmyslitelnou hudební složku, bez níž se tanec neobejde. To všechno – a ještě leccos jiného – tvoří pak skutečně obsah Bharatovy *Učebnice divadelního umění*, která je neobyčejným zdrojem poznání vývoje všech druhů múzických umění a pro staroindickou literární historiografii jedním ze základních pramenů.“ (Zbavítel – Vacek, 1996:223)

konkrétního scénického díla.³ Ve srovnání s dalšími dvěma členy trojice, hrdinou (tj. přítomností hlavní postavy) a tématem (dějem či zápletkou), se rasa velkou měrou podílí na odlišnosti východní, přesněji přímo indické, a západní, blíže evropské či euroamerické, divadelní estetiky. Rasa představuje pojem, který byl během posledních dvou tisíců let často předmětem především filosofických, ale i mystických a různých jiných disputací. I tato skutečnost vedla k tomu, že o jejím smyslu, významu a působení vznikla řada teorií. To lze do značné míry považovat za paradox, protože rasa může být v jistém smyslu sama chápána jako teorie.

Nejen v češtině neexistuje doslovný překlad, který by vymezil význam pojmu rasa v celé jeho šíři. Navíc lze říci, že i v sanskrtu není tento termín zcela jednoznačný. V literatuře (domácí i zahraniční) se nejčastěji setkáme s charakterizováním rasy pomocí několika slov, a to nejčastěji slovy jako ‚chut‘, ‚příchuť‘, ‚esence‘ (řidčeji ‚šťáva‘, ‚nektar‘, ‚vláha‘).⁴

Rasa, či přesněji snaha o její co nejintenzivnější navození, představuje hlavní cíl všech, kdo se na konkrétním divadelním díle podílejí. Její základ můžeme tedy hledat už v dramatickém textu. Z toho částečně plyne i nutnost souhry jednotlivých složek divadelního představení (textu, hereckého projevu, ‚výzdoby‘, kostýmní výpravy, hudby, tance atd.), které společně tvoří syntetické dílo.

Při ozřejmování významu pojmu rasa se musíme zabývat také vymezením termínu *bháva*, i když nepatří do zmíněného ‚základu‘ počinů indické divadelní aktivity. Termíny *rasa* a *bháva* však spolu velmi úzce souvisí, dokonce jsou na sobě do značné míry závislé. Jejich fungování, tedy hlavně realizace vyvolání rasy, by bez tohoto vzájemného vztahu vůbec nebylo možné, respektive by zřejmě popřelo svůj vlastní smysl. Pochopení tohoto velmi důležitého vztahu totiž závisí na vymezení určitého systému a jeho komponentů, které, trochu zjednodušeně řečeno, tvoří především jednotlivé bhávy. Ve skutečnosti se tedy nesetkáváme jen s rasou a bhávou v singulárovém pojetí, nýbrž s omezenou, avšak poměrně dosti variabilní pluralitou v rámci platnosti těchto pojmů.

Ve svém komentáři *Nátjašástry* Adya Rangacharya upozorňuje na důležitý umělecký požadavek indického divadla, který v kapitolách o estetice a umění uvádí kniha *Encyclopaedia Britannica*: „The aesthetic pleasure of Hindu theatre is determined by how successful the artist is in expressing a particular emotion and evoking the *rasa*.“ (Rangacharya, 2003:358)⁵

Navozování či rozvíjení rasy hercem se děje pomocí různých bháv, přičemž slovo ‚různých‘ zde má své opodstatnění. Bhávy či šířeji jejich skupiny si lze

³ Pojem *rasa* je těžko vymezitelný. Pro základní představu o jeho významu uvádíme stručnou charakteristiku rasy jako citové nálady či stavu (Zbavitel, 1973:100), výstižněji jako citově estetického účinku poezie či divadla. (Zbavitel – Vacek, 1996:530)

⁴ „*Rasa* znamená v sanskrtu původně ‚esence‘, ‚šťáva‘, potom ‚chut‘ a v přeneseném smyslu pak ‚nejvlastnější podstata věci‘. Poetické užívají však tohoto termínu v jiném významu, k označení citového zážitku, vzbuzeného v divákovi či v posluchači při vnímání a spolupřívání uměleckého díla.“ (Zbavitel, 1973:100)

⁵ „V indickém divadle je estetický požitek určen tím, jak účinně je umělec schopen vyjádřit konkrétní emoci a vyvolávat *rasu*.“ (Rangacharya, 2003:358)

totiž, a to se vši možnou interpretační opatrností, v základu představit jako okruhy či skupiny jistých, zpravidla dočasných, projevů emocí nebo stavů, které synchronně i diachronně kooperují, čímž společně směřují k navození rasy. Tento komplexní proces je však při divadelním představení, tedy odehrává se v čase i prostoru, ještě navíc zprostředkováván hercem/tanečníkem a přítomným divákem/posluchačem. V této souvislosti by však bylo mylné se domnívat, že je herec/tanečník pouhým nástrojem tohoto procesu. Podílí se na něm totiž velmi aktivně. I když je při tom podporován i jinými složkami představení (textem, hudbou, atributy či rekvizitami navozujícími určité prostředí atd.), lze říci, že právě na jeho dovednostech nejvíce závisí umění navození rasy.

Při vyvolávání rasy tedy kooperují různé složky inscenace – text, hudba, zpěv, herecký projev ve všech svých složkách atd. Rozsáhlý text *Nátjašástry* se zabývá mnohými stránkami, ne vždy přímo či zcela, souvisejícími s divadelním představením (prozodií, hudbou, tancem apod.), což s sebou nese mnohost témat a námětů ke zpracování. Pojmem rasa se zabývá šestá kapitola *Nátjašástry*. V této učebnici divadelního umění napočítáme osm jejich typů, popřípadě ještě devátý, což není nijak velký počet. Snahu postihnout princip směřování k výsledné rase nám však komplikuje poměrně značný počet bháv, jimiž se budeme více zabývat níže.

Mnozí komentátoři *Nátjašástry* při snaze vystihnout význam pojmu rasa většinou, zřejmě zcela oprávněně, citují či parafrázuji slova samotného Bharaty, která vysvětlují smysl rasy pomocí metafory z běžného života. Jedná se v ní o přípravu jídla, tedy rovněž o určitý proces, při níž jsou smíchány různé ingredience, tedy příchutě (sladká, slaná, kyselá, ostrá). Ačkoliv každá z nich má určitou (individuální) kvalitu, když existuje jaksi ‚sama o sobě‘ ještě před přidáním do jídla, v pokrmu vytvoří kvalitativně novou chuť, složenou z jiných rozličných příchutí. Velmi záleží na umění kuchaře, který jídlo připravuje, jak bude výsledný produkt, tedy jídlo, chutnat. Je však rovněž důležité, aby se připravená pochutina dostala do úst člověku, který je schopen její kvalitu vnímat a ocenit. Zdůrazněme, že to nejsou jednotlivé přísady, co člověku chutná, nýbrž výsledek jejich míšení. Chceme-li zacházet do detailů, dodejme, že jednotlivé přísady, na nichž výsledná chuť závisí, jsou v pokrmu samozřejmě obsaženy v různém, zpravidla neopakovatelném, množství.

Existuje tedy osm až devět ras: milostná, veselá, hněvivá, smutná, statečná, bázlivá, rasa úžasu, rasa odporu a poslední – rasa klidu, vyrovnanosti, smíření. Každá rasa je něčím charakteristická, využívá určité prostředky ke svému vyjádření – je založena na různých typech bháv, které navíc mohou být společné více druhům ras.

Například milostná rasa (šrngára) je založena na sthájíbhávě (jakémsi základním druhu emoce) lásky. Obecně se spojuje s čistotou, s dekorativností postav apod. Dochází k ní mezi mladými muži a ženami. Naplnění milostné rasy zpravidla podněcuje atmosféra ročního období, především jara, dále různé estetické vjemy, jakými jsou například vůně krásných květin či nějaký příjemný zrakový vjem, poslech příjemné hudby, dále také atraktivní prostředí – například kvetoucí sad apod. Tato milostná rasa má být v herecké akci vyjadřována především lás-

kyplnými pohledy, zvedáním obočí, pohledy stranou, elegantními kroky a gesty, která působí jako bezděčná, atd.⁶

Bháva

Nátjašástra hovoří o čtyřech způsobech projevu – fyzickém, verbálním, materiálním (tj. hmotném – zřejmě jde o scénu, rekvizity atd.) a emocionálním. Každý z nich je schopen podílet se na vyvolávání rasy. V problematice bháv jsou velmi důležité jejich vzájemné vztahy a především jejich jakási kooperace při navozování konkrétní rasy, respektive způsob jejich využití umělcem při tomto procesu.

Termín ‚bháva‘ se zpravidla překládá výrazem ‚emoce‘ nebo – pro naše účely výstižněji – ‚přirozená lidská emoce.‘ Dalším důležitým termínem k ozřejmění je tzv. *abhinaja*, jímž je míněno především hraní či přímo herecké jednání. Zdůrazněme, že rasa závisí na kombinaci různých bháv, tedy ‚emocí,‘ a abhinaji, hraní, které lze současně obecněji chápat jako prostředek vyjadřování bháv. Abhinaja dle *Nátjašástry* zahrnuje tři základní složky – řeč, gestikulaci, emoce (váčiká, ángika, sáttvika).⁷ Přes všechna tato fakta však nesmíme pustit ze zřetele skutečnost, že vyvolávání rasy, či přímo jakýsi základ tohoto fenoménu, má (obvykle) své kořeny již v textu, který má být inscenován, tedy v práci jiného umělce – dramatika.

U pojmu bháva se v různých kontextech setkáme s jeho odlišným významem. To především znamená, že čerpá z reálného života, který je samozřejmě plný emocí či citových stavů a jejich konkrétních projevů. Různé podoby a kombinace bháv jsou podřízeny záměru vyvolání rasy. Jejich platnost v realitě se tedy v uměleckém díle částečně mění. Proces vzbuzování rasy, jenž mimo jiné využívá emocí a lidské schopnosti prožívat je a rozpoznat u druhých lidí, je vědomý a ambiciózní. Právě proto se nelze spokojit s charakterizováním bháv jako prostých emocí, popřípadě jejich projevů. Bháva je komplikovaný fenomén, a nikoliv bezúčelný.⁸

⁶ Konkrétní výrazové prostředky herecké akce vycházejí z běžného života, jak také uvidíme níže.

⁷ Mohli bychom se opět mnohem podrobněji, než to činíme, pozastavit i nad těmito pojmy, protože jsme si vědomi, že jejich obsah rozhodně nemůže být vyčerpán jednoslovným překladem. Tuto skutečnost navíc nepříznivě ovlivňuje fakt, že významy některých odlišných termínů se v *Nátjašástre* zcela nebo alespoň částečně překrývají, což by zřejmě bylo možné klást za vinu určité nesystematičnosti či nejasnosti, se kterou se v této učebnici na některých místech setkáme. Systematizace této problematiky je spíše předmětem našeho současného kulturního kontextu. Nechť nás tedy toto vědomí jen vede k jisté obezřetnosti ve snaze vystihnout povahu indické divadelní estetiky.

⁸ Nespokojíme-li se tedy jen s uvedenými výrazy, můžeme pojem bhávy ještě přiblížit Zbavitelovým pojmem *vyjevovatel*: „Divadelní představení nemůže (...) rasy vyjádřit přímo. Podle *Nátjašástry* vznikají různými kombinacemi jakýchsi vyjevovatelů, jež jsou rozděleny do tří kategorií. První zahrnuje hlavní postavy hry a podněcující okolnosti (např. jaro, soumrak

Ačkoliv se věnujeme teorii rasy a bhávám v rámci divadelní aktivity ve staré Indii, musíme alespoň zmínit skutečnost, že se s nimi spojené estetické principy uplatňovaly i v poezii. Ta k vyjádření smyslu, jenž byl zamýšlen básníkem, rovněž využívala bhávy a stejně tak jí šlo o navození rasy. Platnost zmíněných pojmů se v básnictví nijak výrazně nelišila od divadelního prostředí. Hlavní rozdíl tkví ve skutečnosti, že některých bháv v ní pochopitelně nebylo třeba.⁹

Nátjašástra obecně charakterizuje bhávy jako ‚to,‘ co předává smysl či poselství zamýšlené básníkem, tj. v divadelním kontextu dramatikem. K předání tohoto smyslu dochází prostřednictvím slov, fyzických gest a mimiky.

Co vše tedy může představovat bhávu, čím vším může být ona a co je pro bhávu příznačné? Bháva je ‚něco‘ ne zcela uchopitelného. Představuje fenomén vyskytující se v různých podobách. Podíváme-li se na samotnou podobu tohoto slova a výrazů označujících jednotlivé skupiny bháv, je na první pohled zřejmé, že tvoří slovní základ, který na sebe váže různé slovtvorné nebo lexikální prostředky. Ty různě modifikují jeho význam, což vede ke skutečnosti, že onen ‚základní‘ pojem bháva začíná být do jisté míry závislý na dalších, abstraktních i materiálních, složkách. Setkáme se například s termínem anubháva, kde jeho předpona¹⁰ vyjadřuje skutečnost, že je tato bháva něčím doprovázena, konkrétně pak fyzickou akcí. Pojem anubháva tedy zahrnuje i fyzické jednání (například chvění těla, pozvednutí obočí, výkřik apod.), proto lze říci, že se v tomto případě základní význam pojmu bháva do jisté míry zmaterializoval. Pojmem vjabhičáříbháva, kde slovo ‚vjabhičáří‘ zhruba vyjadřuje pohyb, a to nejen fyzický,¹¹ ale od něčeho k něčemu, naopak v sobě zahrnuje větší míru abstrakce. Cítové stavy jako například žárlivost, únava, snění, strach či tušení, jež patří do skupiny vjabhičáříbháv, nejsou bezprostředně podmíněné fyzickou akcí. Mohou existovat i bez ní, v abstraktní podobě, ačkoliv jsou zpravidla na jevišti ‚předávány‘ divákovi prostřednictvím fyzického jednání herce.

Anubháva tedy ve značné míře představuje stránku fenoménu bhávy založenou na materiálním aspektu, zatímco u vjabhičáříbhávy převažuje abstraktní povaha. Materiálně však nemusí vycházet jen z fyzického jednání. Vibháva, jež často představuje podněcující okolnosti (například jarní roční období jako podnět k vyvolání touhy), musí být na jevišti rovněž vyjádřena prostřednictvím něčeho materiálního. Jiný druh bhávy může znamenat nějakou příznakovou činnost, například pláč, jak je tomu u sáttvikabhávy. A konečně sthájíbháva předpokládá, že jsou lidé schopni cítit jednu ze ‚základních‘, tj. všem společných, emocí, mezi

atd.), druhá vnější projevy emocí (např. smích, pláč, úsměv, pohled atd.) a třetí jakési přechodné nálady a pocity, vyjádřitelné slovem či gestem.“ (Zbavitel, 1973:100) Lze usoudit, že výraz ‚vyjevovatel‘ zde obecně zastupuje pojem bháva.

9 Máme samozřejmě na mysli ty druhy bháv, které byly do jisté míry spojené s fyzickým projevem, nebo dokonce s hereckou akcí. Ty pochopitelně například samotná četba básně nepotřebovala.

10 Předpona či předložka ‚anu‘ vyjadřuje význam ‚podél, po, vzhledem k.‘

11 V této souvislosti tento ‚nefyzický‘ pohyb může znamenat právě akt předání nějaké emoce mezi lidmi apod., tedy pohyb vztahující se k lidskému nitru.

něž patří například láska, soucit, strach apod. Tyto bhávy, jak vidíme, jsou ve své podstatě opět materiálně neuchopitelné. Do kontaktu s materiální složkou se dostávají až v souvislosti s ostatními druhy bháv.¹²

Anubháva a vjabhičáribháva

Pro odlišení ještě zdůrazněme, že *anubháva* svým významem odpovídá přibližně spontánnímu projevu lidského těla a je někdy také označována jako univerzální, většinou tedy fyzická, reakce. Naproti tomu *vjabhičáribháva* je zpravidla míněna nějaká emoce či citový stav a i u ní je důležitá spojitost s fyzickou akcí. Vjabhičáribháva je produkována a předávána vědomě, je tedy zcela záměrná.

Z reálného světa můžeme odpozorovat různé projevy citových stavů, emocí zažívaných při určitých událostech atd. Divadelní praxe čerpá z každodenní reality některé výrazové prostředky. Když například uvidíme člověka, který opovrhne (např. verbálně) ostatními lidmi, vysmívá se někomu nebo odmítá s druhými hovořit, pravděpodobně usoudíme, že jde o člověka pyšného, protože z něho prostřednictvím jeho chování ‚cítíme‘ pýchu. V divadelním kontextu je pýcha konkrétním příkladem vjabhičáribhávy, jakési ‚přechodné‘ emoce, již na scéně zprostředkovává herec, který právě pomocí uvedeného chování hraje postavu pyšného člověka. Nejde tedy o žádnou dominantní emoci nebo náladu.

Vjabhičáribhávy lze v podstatě z anubháv do jisté míry odvodit, což se může uplatnit především u diváka. Je však třeba si uvědomovat, že anubhávy především předávají smysl zamýšlený umělcem, a to prostřednictvím slov, fyzických gest a mimiky, jak tento proces charakterizuje *Nátjašástra*. Současně si je ale možné anubhávy v určitém smyslu, i když trochu zjednodušeně, tj. s jistou interpretační opatrností, představit i jako inspirační zdroje vjabhičáribháv.¹³ Anubháva obecně jakožto druh bhávy tedy samozřejmě také předává určitý smysl, ačkoliv se může jevit spíše jako dílčí.

Chvění (v divadelním kontextu konkrétní anubhávu) je možné nazírat také jako přirozený projev emoce, který představuje ‚zdroj‘ pro vyjádření vjabhičáribhávy,¹⁴ která je na jevišti představována právě prostřednictvím anubháv. Sklíče-

¹² Člověka patřícímu k západní civilizaci může pojem bhávy opravdu jistou dobu mást pluralitou, kterou v sobě tento fenomén zahrnuje. Proto je třeba si jen stále uvědomovat, že význam bhávy je různě modifikován, ale ne bezúčelně. Tato skutečnost má výrazné opodstatnění v potřebách divadelní praxe.

¹³ Na tomto místě považujeme za vhodné následovat Rangacharyův výklad slova vjabhičáři, respektive jeho morfo-sémantické struktury. Činíme tak proto, že právě vjabhičáribhávu považujeme za velmi důležitý prostředek herecké práce. Kořen slova čár- totiž vyjadřuje proces přenosu, přičemž jeho význam modifikují (specifikují) předpony ‚vi‘ a ‚abhi‘, z nichž první vyjadřuje ‚směr od‘ a druhá ‚směrem k‘.

¹⁴ Musíme mít stále na paměti, že jde v každém případě o ‚zacházení‘ s lidskými emocemi či emocionálními stavy a že komplikace při výkladu může způsobovat především otázka stylu jejich vyjadřování a i skutečnost, zda se v dané chvíli týkají každodenní reality či ‚reality‘ jevištní, tj. jejich nezáměrného či záměrného projevování. A zřejmě právě proto

nost, roztouženost, stud i slabost, tj. Dušanem Zbavitelem¹⁵ uváděné příklady vjabhičáríbhávy,¹⁶ se mohou navenek projevat chvěním, tedy anubhávou. Herec na jevišti vědomě a záměrně tuto anubhávu, chvění, provozuje, čímž současně představuje některou z vjabhičáríbháv. A je to tedy vjabhičáríbháva, která je na základě anubháv předána divákovi.

Přiblížme si ještě vztah obou druhů bháv k emocím v každodenním životě. V této souvislosti se totiž dostává ke slovu, jak bylo rovněž předesláno, záměrnost (či nezáměrnost) jejich projevení. Tedy například, když se ve skutečném životě člověk něčeho zalekne, vyjádří svůj úlek – například – spontánním výkřikem, popřípadě ještě couvnutím vzad, chvěním těla apod. V rámci divadelního kontextu nazveme takovou přirozenou emocionální fyzickou reakci anubhávou. O vjabhičáríbhávu tedy půjde tehdy, když herec na jevišti vykřikne, ustoupí stranou a začne se třást, aby vyjádřil skutečnost, že se postava, kterou hraje, něčeho lekla, čímž tedy předá divákovi pocit strachu.

Vztahem anubháv a vjabhičáríbháv se ve svém komentáři poměrně podrobně zabývá také Rangacharya.¹⁷ Při jejich výkladu do jisté míry vychází z jejich původu v reálném světě. Rangacharya řadí anubhávy mezi emoce,¹⁸ které přirozeně vyjadřujeme v každodenním životě. Když se v *Nátjašástre* praví, že by vjabhičáríbháva ‚měla být hrána s touto bhávou a s tamtou anubhávou,‘ můžeme tomu dle něj zhruba rozumět i tak, že anubháva znamená ‚spontánní, nedobrovolnou reakci těla‘, zatímco vjabhičáríbháva představuje takovou tělesnou reakci, kterou úmyslně ukazujeme. (Rangacharya, 2003:354) Toto své tvrzení Rangacharya podepírá příkladem. Říká, že když se někomu chce spát, klíží se mu oči, což je přirozený, neúmyslný, projev ospalosti, v Rangacharyově pojetí tedy anubháva. Když však někdo (tedy zřejmě herec na scéně) záměrně zavírá oči a předstírá spaní, jde o vjabhičáríbhávu. (Rangacharya, 2003:361) Jak vidíme, toto pojetí lze rovněž alespoň částečně považovat za správné, i když zcela nesouhlasí s předchozím výkladem. Odlišnost od tradičních výkladů je zřejmě způsobena jiným úhlem pohledu na tento problém než zcela mylnou interpretací obsahu *Nátjašástry*. S tímto odlišným pojetím, které jsme v našem výkladu nechtěli opominout,

může ‚to‘, co označujeme jako anubháva, představovat jak ‚zdroj‘ vjabhičáríbhávy, tak i její vnější projev.

15 Český indolog, který se staroindickým divadlem už dlouho zabývá. Je mj. spoluautorem námi citovaného *Průvodce dějinami staroindické literatury*.

16 V *Průvodci dějinami staroindické literatury* jsou oba druhy bháv vykládány obdobně. Vjabhičáríbhávy jsou charakterizovány jako ‚přechodné či podřízené city a pocity‘ (např. stud, sklíčenost, roztouženost, slabost atd.), anubhávy jako jejich vnější projevy (zblednutí, chvění, slzy, ochablost apod.). (Zbavitel – Vacek, 1996:234).

17 Anubháva podle něj svým významem odpovídá přibližně spontánní, nezáměrné reakci těla, která je někdy také označována jako univerzální, většinou fyzická, reakce, zatímco vjabhičáríbhávou je zpravidla rovněž míněna tělesná reakce, jenomže záměrná, tedy spíše záměrně ukázaná či předvedená. Z toho v podstatě také plyne, že vjabhičáríbháva je z anubhávy odvozená. Viz Rangacharya, 2003.

18 Řadí je mezi ně spolu s vibhávami.

se lze zřejmě, ale jen do jisté míry, vyrovnat tak, že odlišíme platnost obou pojmů ve dvou kontextech. V reálném světě tedy můžeme anubhávý chápat jako nezáměrné projevy emocí či přirozené fyzické reakce, které se v kontextu jevištní ‚reality‘ stávají projevy či reakcemi záměrnými, tedy dle Rangacharyi vjabhičáribhávami. Rangacharyovo tvrzení pravděpodobně nelze vyvrátit přesvědčivými důkazy o nesprávnosti této interpretace. Souhlasili bychom s tím, že anubhávý (např. chvění, výkřik i zavírání očí apod.) mohou v realitě označovat nezáměrné fyzické reakce. Při rozlišování anubhávý a vjabhičáribhávý na základě kritéria záměrnosti nebo nezáměrnosti bychom však byli opatrnější.¹⁹

To, co pojmenovává slovo ‚anubháva‘ (chvění, výkřik i zavírání očí), je sice v reálném světě nezáměrné, ale chvění předstírané, i když v daném okamžiku patří ke konkrétní vjabhičáribhávě, je vždy záměrné. Obecně však můžeme souhlasit s tím, že anubhávý (v realitě) představují také inspirační zdroj vjabhičáribháv.

I přes uvedené nesrovnalosti se nám zdá, že existuje způsob, jak uvést, alespoň částečně, v soulad Rangacharyovo pojetí a ‚tradiční‘ výklad, a to tak, že anubhávý označíme jako emoce či reakce, které jsou od původu nezáměrné, bezděčné.

Pro lepší orientaci v této problematice si ještě uvedme parafrázi charakteristiky jedné z vjabhičáribháv uvedenou přímo v *Nátjašástře*.²⁰ Například v pořadí čtvrtou vjabhičáribhávou, žárlivost či závist, mají vzbuzovat vibhávý (podněcující okolnosti) jako nenávisť ke štěstí, slávě, bohatství nebo inteligenci jiných lidí. Mezi její anubhávý pak patří především poukazování na chyby druhých, bránění dobrým skutkům, pohledy se svráštěným čelem, opovrhování, posmívání se druhým apod.²¹ V pořadí osmnáctá vjabhičáribháva, o níž jsme se už stručně zmínili, je pýcha nebo domýšlivost. Podněcuje ji blahobyť, dobrý původ, atraktivní vzhled, mládí, znalosti, zisk peněz atd. Herec ji má hrát anubhávami, jako jsou žárlivost, opovrhování, hádavost, neodpovídání druhým, nehovoření s ostatními, zahleděnost do sebe, pohrdavý smích, hrubá slova, neúcta ke starším, skákání do řeči druhých atd.²² Z uvedených charakteristik je velmi zřejmé, že jednotlivé prvky skupin anubháv jsou poměrně nesourodé. Mínilme například skutečnost, že

¹⁹ Ve prospěch správnosti Rangacharyovy interpretace by hovořila skutečnost, že anubhávý spolu s vibhávami nejsou v *Nátjašástře* zařazeny mezi hlavní tři skupiny ‚divadelních‘ bháv. Rangacharya totiž uvádí, že mezi emoce vyjadřované v každodenním životě patří právě anubhávý a vibhávý.

²⁰ Na tomto místě je třeba zdůraznit, že příklady uváděné v *Nátjašástře* se týkají popisu konkrétních vjabhičáribháv, zatímco my se snažíme charakterizovat vztah mezi nimi (vjabhičáribhávami a anubhávami), tj. zabýváme se jimi na obecnější úrovni, tedy hierarchicky o úroveň výš.

²¹ V árijských verších obsažených v *Nátjašástře* se uvádí: „Žárlivost je zapříčiněna pocitem viny a provokována úspěchem, bohatstvím, inteligencí, půvabem a lepší perspektivou druhých. (...) Měla by být hrána zmařením čela, neupřímnými, rozezlenými a nevráživými pohledy a nenávisť a pomlouváním ctností druhých.“ (Rangacharya, 2003:68)

²² Opět parafrázujeme slova *Nátjašástry*.

žárlivost nebo hádavost představují oproti pohrdavému smíchu či svráštěnému čelu vlastnosti.²³

Vibháva

Jak již bylo řečeno, herec na scéně realizuje vjabhičáríbhávu pomocí abhinaji. Termín *vibháva* má platnost jakési motivace pro anubhávu a vjabhičáríbhávu. Bhávy tohoto druhu podněcují anubhávu a vjabhičáríbhávu. V *Průvodci dějinami staroindické literatury* jsou vibhávy charakterizovány jako ‚zdroje‘, jež se dělí na přímé (*uddípana*) a nepřímé (*álambana*). Za příklad přímých zdrojů *Průvodce* uvádí postavy hry a dějové složky, z nepřímých se zpravidla, i v *Průvodci*, jmenují okolnosti, jakými jsou roční doby, květiny nebo včely.²⁴ (Zbavitel – Vacek, 1996:234) Zdůrazněme ještě důležitou skutečnost, a sice že vibháva se do hry dostává v podstatě již zásahem dramatika, je tedy obsažena už přímo v textu.

Sthájíbháva

Sthájíbháva v jistém ohledu završuje proces kombinování či řetězení jednotlivých bháv. Výraz ‚sthájíbháva‘ vedle termínů vjabhičáríbháva a sáttvikabháva pojmenovává jeden ze tří okruhů zahrnujících konkrétní bhávy. V případě sthájíbháv se jedná o jakési obvyklé, do jisté míry obecné, emoce, které mají společné to, že v podstatě představují emoci finální, tedy právě tu, již herec i s využitím rejstříku ostatních bháv nakonec vyjádří. Na tomto místě je třeba se pozastavit nad vztahem sthájíbhávy a samotné rasy. Může se totiž zdát, že se uvedeným tvrzením dostáváme do konfliktu s tím, co jsme vypověděli o povaze rasy. Rangacharya tvrdí, že to, co je sthájíbhávou pro herce, stává se rasou pro diváka. Vztah mezi sthájíbhávou a rasou Rangacharya ještě více přibližuje slovy: „If the *abhinaya* of one role enables the spectator to grasp one such emotion, it is rasa. (...)“ (Rangacharya, 2003:362),²⁵ přičemž emoci zde míní některou z osmi sthájíbháv.

Podstata sthájíbháv se nám ještě více ozřejmí, zdůrazníme-li skutečnost, že je každá z nich všem lidem společná a ukrytá v jejich nitru. Aby ji člověk pocítil, musí v něm být vzbuzena, a to náležitými stimuly (např. nějakou okolností, pohledem, slovem apod.). Tento princip ji velmi sblízuje se samotnou rasou. Osm

²³ Navíc v těchto dvou příkladech žárlivost jednou představuje přímo vjabhičáríbhávu, zatímco ve vjabhičáríbhávě pýchy či domýšlivosti patří do skupiny anubháv.

²⁴ V literatuře se nejčastěji setkáváme právě s těmito příklady vibhávy. *Nátjašástra* jich však obsahuje poměrně velké množství, jak lze částečně odvodit i z výše uváděných popisů vjabhičáríbháv.

²⁵ „Jestliže abhinaja jedné role umožní divákovi zachytit jednu (takovou) emoci, pak jde o rasu.“ (Rangacharya, 2003:362)

sthájíbháv má přibližně odpovídat osmi rasám (když nepočítáme onu poněkud spornou devátou rasu).²⁶

Sáttvikabháva

Problém pojmu *sáttvikabháva* je nepřehlédnutelný, ačkoliv se s ním v některých odborných pracích vůbec nesetkáme, a to možná právě kvůli jeho ne zcela jasnému významu. Proto v případě tohoto termínu nabízíme spíše jen možnost jeho interpretace než nevyvratitelnými argumenty podložený výklad. Výraz ‚sattva‘ znamená podstatu či ryzi kvalitu, která se v kontextu bháv velmi pravděpodobně vztahuje k povaze emocí. Má jít zřejmě o způsob hraní silných emocí, respektive jejich konkrétních projevů. *Nátjašástra* uvádí, že radosti i bolesti či strasti na scéně musí být, aby vypadaly přirozeně, emocionálně pravdivé. (Rangacharya, 2003:76) To je podmíněno vyrovnanou myslí, která *sattvu*, tedy jakousi pravou a silnou emoci, produkuje. S neklidnou myslí totiž nemůže být pláče, vzrušení, bledosti apod. dosaženo.²⁷ V souvislosti s obsahem této parafráze se v *Nátjašástre* ještě řeší otázka, jak může například člověk, který se cítí deprimovaný, věrohodně zahrát srdečnou radost. Zřejmě lze soudit, že to umožňuje právě ona podmínka klidné mysli. Na jejím základě a prostřednictvím do jisté míry konvencionalizovaných fyzických prostředků, kterými má být hrán projev dané emoce, může herec na jevišti věrohodně prezentovat zamýšlenou emoci, ačkoliv ji sám necítí. To by navíc bylo v souladu s tvrzením *Nátjašástry*, že se herec nemá se svojí rolí plně ztotožňovat.²⁸

Sáttvikabháva tedy zřejmě ještě více než bhávy předchozí souvisí s hereckou praxí, což dokládá i skutečnost, že tato bháva tvoří jednu z jejích tří složek, tj. složek herecké práce. Nevidíme však žádný důvod pro to, že se v *Nátjašástre* jmenuje jen osm sáttvikabháv. Princip hraní silných emocí, který jsme z obsahu *Nátjašástry* vyvodili, by totiž podle našeho úsudku mohl fungovat i v jiných případech. Ačkoliv v této souvislosti nabízíme jen možnou interpretaci, lze se domnívat, že výklad sáttvikabháv je v podstatě popisem techniky, jak věrohodně hrát silné emoce či jejich projevy.

Problematická oblast bháv se nám však tímto fenoménem zdaleka neuzavírá. Když se vrátíme k samotnému pojmu bháva, do jisté míry základnímu, a jeho

²⁶ Pro názornost ještě v překladu uvedme Rangacharyův příklad různých bháv směřujících k milostné rase: Jarní roční období je vibháva; plachost a nečinnost vjabhičáribháva; například kradmý pohled koutkem oka je anubháva; láska představuje sthájíbhávu. ‚Výsledkem‘ je pak milostná rasa. (Rangacharya, 2003:362)

²⁷ Některé ze sáttvikabháv by bylo velmi snadné označit také jako anubhávy, například pláč, zlomení hlasu a podobné fyzické projevy emocí.

²⁸ Herec v indickém divadle si (dle *Nátjašástry*) musí být neustále vědom skutečnosti, že svoji postavu jenom hraje. Nesmí se se svojí rolí plně ztotožnit, což také velmi úzce souvisí s uplatňováním bháv. Vyjadřuje-li například emoci (bhávu) hněvu, nesmí se doopravdy rozčílit.

obecné platnosti v návaznosti na divadelní praxi, všimneme si další nejasnosti. Opět se o ní zmiňuje Rangacharya (2003). Jestliže totiž chápeme bhávu jako emoci či trochu šířeji jako smysl vyjádřený prostřednictvím vibhavy (motivace pro anubhávu i vjabhičáribhávu), který je dále předán divákovi prostřednictvím anubhavy (fyzického projevu emoce) a abhinaji (hraní, hereckého jednání ve všech jeho složkách), aby ho (či tuto emoci) divák pochopil, popřípadě prožil, může se nám zdát, že (obecnější) pojem bháva vyjadřuje totéž co vjabhičáribháva.

Odlišnost jejich významu však do jisté míry souvisí také s rozdílem mezi jinými dvěma, vlastně dílčími, pojmy – vibhávou a anubhávou, které se mohou z určitého úhlu pohledu jevit jako totéž. Vibháva je však, a to je důležité pochopit, především dramatikovým vkladem do díla, zatímco anubháva závisí na přínosu herce. Ten se jí totiž naučí (řekněme: odporuje ji, analyzuje, naučí se předstírat její dílčí výrazy) a poté ji na jevišti umělecky ztvární a ‚předá‘ divákovi.²⁹

Dělení bháv dle *Nátjašástry*

Pro názornost a shrnutí problematiky bháv uvádíme jejich dělení, jak je možné ho vyčíst z *Nátjašástry*:

8 sthájíbháv:³⁰ láska, veselost, soucit, hněv, odvaha, strach, odpor, údiv

33 vjabhičáribháv:³¹ sklíčenost, malátnost, nedůvěra, žárlivost či závist, pobláznění, únava, lenost, bezmocnost, úzkost, zmatení, vzpomínání, odvaha, ostych, nestálost, potěšení, rozrušení, tíseň, hrdost či pýcha, smutek, netrpělivost, spaní, zapomnětlivost, snění, probouzení, nesnášenlivost, předstírání, zuřivost, toužení, nemoc, duševní choroba, smrt, strach a tušení

8 sáttvikabháv: strnulost, pocení, zježení chloupků na těle, zlomení hlasu, chvění, bledost, pláč, mdloby či smrt

Lze si povšimnout, že jednotlivé výrazy netvoří vždy do důsledku v rámci svého okruhu co do nějakých obecných rysů jednotné paradigma. Například ve skupině třiatřiceti vjabhičáribháv se vedle sebe nachází jednak projevy určitých nálad – například smutek, radost, rozrušení apod. –, jednak vyjádření emocí připomínající spíše charakterové rysy (než jen nálady) – např. pýcha, nestálost apod. Nacházíme zde však také prvky, které dokonce mají charakter událostí – smrt,

²⁹ Z uvedeného výkladu může také vyplývat, že vjabhičáribháva je hercem mentálně a následně umělecky zpracovaná anubháva. Alespoň se zdá, že právě takovou podobnou relaci měl na mysli Rangacharya, když v souvislosti se vzájemným vztahem těchto dvou pojmů hovořil o „stejně věci, nazývané různými jmény v různých kontextech.“ (Rangacharya, 2003:363) Navíc obě dvě více či méně motivuje nebo stimuluje, a to ve smyslu ‚z vnějšku‘, vibháva. Vztáhneme-li uvedenou Rangacharyovu myšlenku o pluralitě názvů pojmů v různých kontextech i k ostatním, především dílčím vztahům mezi skupinami bháv, stane se pro nás bezesporu velmi užitečnou pomůckou a oporou při snaze zorientovat se v systému bháv.

³⁰ Zřejmě jen u tohoto druhu bháv je důležité uvést jejich celkový počet, abychom mohli zdůraznit jejich souvislost s osmi ‚základními‘ rasami.

³¹ *Nátjašástra* jich uvádí třiatřicet. Tento počet, na rozdíl od sthájíbháv, které svým množstvím odpovídají osmi rasám (bez později prosazované deváté rasy), zřejmě nemá žádný důležitý význam.

nemoc atd. Podobně i přetvářku či touhu by bylo možné na obecnější úrovni od ostatních prvků skupiny odlišit. Poukázáním na tuto nesourodost bychom chtěli upozornit na jisté komplikace, které způsobuje tato ‚nedokonalost v systému‘. V dnešní době jsme zvyklí na co nejpřesnější systematizaci téměř čehokoliv, která velmi pravděpodobně v době vzniku *Nátjašástry* nebyla ani ambicí jejího údajného autora Bharaty ani tehdejších divadelních tvůrců.

Při klasifikaci bháv a popisů vztahů mezi jejich skupinami se opravdu velmi výrazně projevují různé úhly pohledu. Systém bháv je složitý a navíc v *Nátjašástre* není jeho výklad zcela jednoznačný. Zřejmě právě proto se v odborné literatuře můžeme setkat s různými interpretacemi dané problematiky, a to v případě charakteristiky okruhů bháv i jejich jednotlivých prvků, tedy konkrétních bháv.

Pro lepší orientaci ještě uvádíme shrnutí jednotlivých pojmů označujících skupiny bháv a jim přibližně odpovídající výklady:

bháva – emoce, citový stav,³² to, co předává smysl zamýšlený básníkem či dramatikem

vibháva (např. postava hry, jaro, soumrak) – podněcující okolnost, přímá (postava hry) nebo nepřímá (jaro)

sáttvikabháva (např. chvění těla, pláč) – vnější, záměrný projev emoce, jedna ze tří složek herecké práce na jevišti

anubháva (např. spontánní výkřik, ustupování vzad, chvění těla) – bháva či emoce doprovázena fyzickým projevem, tj. slovy, gesty, mimikou

vjabhičáribháva (např. strach, sklíčenost) – ‚předávaná‘ bháva či přímo emoce, vyjadřovaná anubhávami

sthájíbháva (např. láska, veselí, strach) – elementární duševní stav ‚spící v člověku‘.³³ Sthájíbháva má nejbliže k rase.³⁴ Osm sthájíbháv odpovídá osmi rasám.

Identifikujeme v předchozím textu, v němž jsme podrobněji popsali milostnou rasu (šrngára), různé druhy háv, abychom viděli, jak konkrétně může být vyvolávána rasa. Nejdříve je v popisu pojmenována sthájíbháva, která představuje základní druh emoce, v tomto případě lásku. Dále se praví, že milostná rasa se obecně spojuje s čistotou, s dekorativností postav apod., což lze označit za vibhávy podobně jako atmosféru ročního období, jara, i ony různé estetické vje-

³² Přikláníme se spíše k pojmu ‚citový vztah‘, a to na základě našeho vlastního překladu a naší interpretace. V souvislosti s ostatními bhávami lze, ale zjednodušeně, říci, že bháva představuje jakousi ‚základní‘ emoci, jejíž smysl i funkce se ve specifikovaných druzích bháv různě mění. Na to už jsme však poukázali výše.

³³ Uvádíme zde interpretaci Dušana Zbavitele (Zbavitel, 1973), protože ji považujeme za nejvýstižnější.

³⁴ Tato skutečnost vyplývá z toho, že těchto osm elementárních duševních stavů dřímá v člověku a že jsou různými stimuly probouzeny, jak opět uvádí Zbavitel. (Zbavitel, 1973) Lze tedy pravděpodobně říci, že kdyby je člověk v sobě neměl ukryté, nemohla by u něj být vyvolána rasa.

my – vůně krásných květin, příjemný zrakový vjem, poslech příjemné hudby, atraktivní prostředí (kvetoucí sad) atd. Jako anubhávy v souladu s našimi výklady identifikujeme především láskyplné pohledy, zvedání obočí, pohledy stranou, elegantní kroky a gesta mající působit jako bezděčná, tedy toto vše, co je užíváno při herecké akci. Je třeba doplnit, že ze zmíněných anubháv lze odvodit citové stavy jako například toužení nebo potěšení, čímž označíme dvě konkrétní vjabhičáríbhávy. Postrádáme zde sice sáttvikabhávu, ale její absence je pochopitelná, jak už vyplynulo z problematiky uváděné při jejím výkladu. U milostné rasy by se však ze sáttvikabháv mohlo objevit například chvění.

V Indii, podobně jako divadelní umění v západních kulturách, vyžaduje jakákoliv divadelní aktivita přítomnost diváka (či posluchače). Tuto zdánlivě banální připomínku jsme zde učinili proto, že problematika navozování rasy je velmi úzce spjatá se vztahem mezi hercem (či performerem) a divákem (či posluchačem). Povaha tohoto vztahu je částečně kvalitativně odlišná od našeho divadelního kontextu.

Účast diváka na procesu vyvolávání rasy je velmi důležitá a do značné míry aktivní. Vždyť právě divák je tím, pro koho je rasa navozována a na koho mají působit estetické kvality díla. V kontextu indické divadelní produkce se navíc můžeme setkat s pojmem *sahrdaja*, který označuje vzdělaného a vnímavého diváka. Dušan Zbavitel ho v *Průvodci dějinami staroindické literatury* (ze sanskrtu) překládá slovy „člověk, jehož srdce je při tom,“ jejichž smysl dále vysvětluje. Sahrda je vzdělaný divák s dostatečnými citovými i intelektuálními předpoklady k tomu, aby vychutnal a náležitě ocenil zdařilé umělecké dílo. Takový divák je zpravidla navíc i oceňován v divadelních příručkách. (Zbavitel – Vacek, 1996:234) Z toho také vyplývá skutečnost, že ne každý divák je rasu schopen náležitě pocítit a prožít, což opět odkazuje ke skutečnosti, že staroindické divadlo nebylo zdaleka pro každého, i když ho každý mohl vidět (a slyšet). Sahrda je tedy do jisté míry stavěn nad běžného diváka.

Aby mohlo dojít k navození patřičné rasy, a to v co největší či řekněme v nejintenzivnější míře, je třeba nejen hercových dovedností, ale také divákovy spolupráce, protože „the visible depends entirely on the actor and the poetic entirely on the spectator.“ (Rangacharya, 2003:356)³⁵ Divák při představení tedy svými smysly vnímá, co se děje na jevišti. Poté, co spontánně reaguje na hereckou akci například smíchem či pláčem, si teprve zpětně uvědomí dopad emocí na vlastní nitro. V hercově řeči a gestech jsou obsaženy obě zmíněné stránky, které prožívá i divák ve svém nitru, i když sám není hercem. Tato skutečnost závisí na něčem, co lze v podstatě označit jako znakový systém, do určité míry tedy konvencionalizovaný, i když charakteristika jeho jednotlivých prvků se může velmi různit.

³⁵ Smysl Rangacharyových slov zde považujeme za vhodnější vyložit místo překladu opisem: To, co je možné spatřit a vnímat na jevišti, závisí na herci (a jeho dovednostech), celková poetika však závisí na divákovi, je úzce spjata s jeho porozuměním tomu všemu, co na jevišti vnímá.

Větší či menší míra divákovy schopnosti na základě smyslových vjemů pochopit význam znaků produkovaných hercem pak určuje míru celkového porozumění.

Se vztahem mezi hercem a divákem také úzce souvisí pojem *dršjakāvja*, který v překladu ze sanskrtu znamená něco jako viditelná či přesněji viděná poezie. Smysl tohoto pojmu má poměrně blízko ke svému doslovnému příkladu. Viditelná stránka indického divadla totiž nesmí být vnímána, jak tvrdí sám Bharata a připomíná Rangacharya, odděleně od stránky poetické.

Citově-estetický účinek na diváka – rasa – představuje prioritu staroindické divadelní produkce. Zřejmě se v této souvislosti nelze vyhnout pokusu o jakési závěrečné srovnání indické divadelní praxe s evropskou (či západní) divadelní tradicí. V indickém divadle, a to víceméně platí i dodnes, musí v divadelním díle převládat některá z pozitivních ras, nejčastěji to bývá rasa milostná. Rasa hněvu, bázně či odporu má platnost rasy záporné, a proto nesmí nikdy převážít, neboť indická divadelní praxe v podstatě nepřipouští (něco jako) tragédii.³⁶

Zásadní vklad do procesu navozování rasy přináší už dramatik ve svém textu. Také hudební a taneční složka spolu s jazykem, způsobem jevištní mluvy, kostýmy a líčením se významně podílí na vyvolávání rasy. Současně je však nutné si uvědomit, že předávání rasy je naopak zřejmě tím nejdůležitějším aspektem a cílem herecké práce.

VYBRANÁ LITERATURA:

- ABHINAVAGUPTA. *Abhinavabharati. The Nāṭyaśāstra*. Úāstrī: Subodhchandra Mukerje, 1926.
- ACHVAL, M. B. Starodávne indické divadlo. *Acta scaenographica* 1960/1961, sešit 2, září 1960, s. 24.
- AWASTHI, Suresh. *Drama: The Gift of the Gods. Culture, Performance and Communication in India*. Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa (ILCAA), 1983.
- BHARATA. *Nāṭyaśāstra. Vol. I. – III*. Baroda: Oriental Institute, 1956, 1934, 1954.
- KALVODOVÁ, Dana. 1987. *Divadelné kultúry východu*. Bratislava: Tatran, 1987.
- KALVODOVÁ, Dana - ZBAVITEL, Dušan. 1987. *Pod praporem krále nebes. Divadlo v Indii*. Praha: Odeon, 1987.
- RAGHAVAN, V. *The Indian Heritage*. Bangalore: The Indian Institute of Culture, 1956.
- RAGHAVAN, V. *The Number of Rasas*. Adyar: The Adyar Library, 1940.
- RANGACHARYA, Adya. *The Nāṭyaśāstra*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2003. ISBN 81–215–0680–8.
- SINHA, Biswajit. *Encyclopaedia of Indian Theatre – 2. Major Sanskrit Dramatists*. Delhi: Raj Publications, 2002. ISBN 81–86208–21–6.

³⁶ Dodejme, že celkové či konečné vítězství kladné rasy mívá mnohdy za následek až násilná řešení vzniklých situací, čehož si ostatně lze všimnout už v samotných dramatických textech. Například v *Průvodci dějinami staroindické literatury* se jako model takového násilného zásahu, který má vést ke šťastnému nebo alespoň smírnému zakončení, uvádí znovuoživení nebožtíka nebo zázračná pomoc božstva, s nimiž se setkáme v indické dramatičce – např. v dílech Kalidásy i dalších dramatiků.

- SINHA, Biswajit. *Encyclopaedia of Indian Theatre – 4. Dictionary of Music, Dance and Drama*. Delhi: Raj Publications, 2003. ISBN 81–86208–24–6.
- YARROW, Ralph. *Indian Theatre. Theatre of Origin, Theatre of Freedom*. Richmond, Surrey: Curzon, 2001. ISBN 0–7007–1412–X.
- ZBAVITEL, Dušan. Divadelní kultura starověké Indie. *Prologomena scénografické encyklopedie* 1973, č. 18, s. 96–115.
- ZBAVITEL, Dušan – VACEK, Jaroslav 1996. *Průvodce dějinami staroindické literatury*. Třebíč: Nakladatelství Arca JiMfa, 1996. ISBN 80–85766–34–5.

OLD INDIAN THEATRE AESTHETICS RASA THEORY

Rasa – the emotional and aesthetic effect on an audience – represents a priority in traditional Indian theatre production. It seems unavoidable to at least make an attempt at definitive comparison of the Indian and the European (or Western) theatre tradition. In traditional Indian theatre; and this is more or less still true today, one of the positive Rasas has to prevail in the end; most of the time, it is the love Rasa. Since Indian theatre does not allow anything such as “tragedy”³⁷, the Rasa of anger, awe or repulsion which are considered to be negative Rasas, may never prevail,

The main effect of the Rasa is introduced into the text by the dramatist himself. The music and choreography together with the language, diction, costumes and make-up are equally important in evoking the Rasa. It is necessary to understand that the evocation and transference of the Rasa to the audience is probably the most important aim of the drama.

³⁷ We need to add, that the final victory of a positive rasa can often result in forceful solutions to the plot. This can be seen in the dramatic texts themselves. For instance, in the Guide to the History of Traditional Indian Literature, an example of such forceful solutions in order to reach a happy, or at least a conciliatory ending are resurrection of the dead or divine intervention. This can be seen throughout Indian drama – e.g. in the work of Kalidása and others.

