

INFLUENCES OF B. BRECHT'S THEATRE POETICS ON THE ACTING STYLE OF MAHEN DRAMA THEATRE IN 1959–1969

The author is concerned with influences of Brechtian epic theatre on the acting style of the Mahen Drama Theatre in Brno in 1959 – 1969. In 1958, the director Miloš Hynšt was appointed the head of the Mahen Theatre. Hynšt chose the director Evžen Sokolovský and the dramaturgist Bořivoj Srba as his colleagues, and created a team of strong personalities. The programme of the Mahen Theatre was based on four pillars or inspirations: The Soviet avant-garde theatre; Brechtian Epic Theatre; Lyrical theatre of E. F. Burian; and R. Rolland's Popular Theatre. For the initial performance in the autumn of 1959, the new team chose Brecht's *The Resistible Rise of Arturo Ui*, Brecht's *The Caucasian Chalk Circle*, V. Vishnevsky's *The First Cavalry Army*, Ludvík Kundera's *Totální kuropění*, Brecht's *Round Heads and Pointed Head*, Kundera's *Korzár*, Brecht's *Mother Courage and Her Children*, Peter Weiss's *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade* followed. The Mahen Theatre became the most noticeable representative of an anti-illusionist acting among the Czech official scenes of the period. For profiling the epic acting style of the ensemble, the work of the actors Rudolf Jurda (Arturo Ui, 1959), Josef Karlík (Azdak, 1961) and Vlasta Fialová (Chanson singer in *Totální kuropění*, 1961) was fundamental. In the Czech context these three actors are unique for their ability to reflect acting as creation with distinctive rules. Their teaching practice at the Janáček Academy of Performing Arts influenced the next generation of theatre artists (Theatre Goose on a String).

ŠÁRKA KYSOVÁ

SMĚŘOVÁNÍ K RASE V DRAMATICKÉM TEXTU KALIDÁSŮV ZTRACENÝ PRSTEN

Pojmem rasa se zpravidla v kontextu staroindického divadelního umění rozumí citově-estetický účinek představení na diváka. Ve studii *Estetika staroindického divadelního umění – Teorie rasy* (Kysová, 2008), na niž tento text navazuje, jsem se podrobně věnovala tzv. teorii rasy, tj. charakterizovala jsem prostředky, jež se uplatňují při procesu navozování, vzbuzování či vyvolávání onoho citově-estetického účinku. Takovými činiteli jsou různé typy bháv. Základy rasy či tzv. výsledné rasy jsou obvykle utvořeny už v textu konkrétní hry, vytvoří je tedy dramatik.

Pojem rasa je obtížně vymežitelný. Pro základní představu o jeho významu lze uvést stručnou charakteristiku rasy jako citové nálady či stavu, výstižněji jako citově estetického účinku poezie či divadla. (Zbavitel – Vacek, 1996:530) „Rasa znamená v sanskrtu původně ‚esence, šťáva‘, potom ‚chut‘ a v přeneseném smyslu pak ‚nejvlastnější podstata věci‘. Poetikové užívají však tohoto termínu v jiném významu, k označení citového zážitku, vzbuzeného v divákovi či v posluchači při vnímání a spoluprožívání uměleckého díla.“ (Zbavitel, 1973:100)

Termín ‚bháva‘ se zpravidla překládá výrazem ‚emoce‘ nebo – pro naše účely výstižněji – ‚přirozená lidská emoce‘. Staroindická učebnice divadelního umění, v níž je byly položeny základy teorie rasy, *Nátjaśāstra*, 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. Význam slova bháva lze ještě přiblížit Zbavitelovým ekvivalentem tohoto pojmu – vyjevovatel: „Divadelní představení nemůže (...) rasy vyjádřit přímo. Podle *Nátjaśāstry* vznikají různými kombinacemi jakýchsi vyjevovatelů, jež jsou rozděleny do tří kategorií. První zahrnuje hlavní postavy hry a podněcující okolnosti (např. jaro, soumrak 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)

V této studii se zaměřuji na analýzu konkrétního dramatického textu – Kalidásova *Ztraceného prstenu* (*Abhidžňánaśakuntala*)¹ – z hlediska teorie rasy. Ana-

lýza spočívá ve sledování přítomnosti různých druhů bháv v dramatickém textu a způsobu jejich využívání v procesu navozování rasy.

Existuje osm až devět typů rasy: 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. Mým cílem je identifikovat různé druhy bháv v konkrétních částech textu, na základě toho určit jednotlivé typy rasy objevující se v průběhu hry a konečně stanovit tzv. výslednou rasu, ačkoliv je známo, že ve hře *Ztracený prsten* za výslednou platí rasa milostná.

Jako výsledná rasa se zpravidla chápe ten z osmi až devíti typů rasy, který ve hře převládá nebo – a to především – nakonec zvítězí. Analýza by tedy měla mimo jiné ověřit tvrzení, že ve *Ztraceném prstenu* vítězí milostná rasa. Za nejdůležitější v této práci však považuji sledování samotného procesu vzbuzování výsledné rasy – procesu, který je klíčový pro celkový zážitek z díla. Výsledky takové analýzy rovněž umožňují udělat si jasnou představu o míře a povaze možného přínosu dramatika k vzbuzování rasy během konkrétního představení. Kladu si tedy za cíl poukázat na dramatikův vklad do procesu navozování rasy.

Básník a dramatik Kalidása žil pravděpodobně v pátém století n. l., tedy za vlády dynastie Guptovců, jež platí za epochu politického, hospodářského i kulturního rozkvětu. Indická tradice dodnes řadí Kalidásu mezi své největší básníky. „Jeho dílo (...) dovršuje staletou tradici mistrů slova, jím dosahuje veliký odkaz minulosti svého naplnění.“ (Kalidása – Hrubín, 1961:9) Kromě překladu hry *Abhidžhánašakuntalá* jako *Ztracený prsten* se lze setkat také s českým názvem *Šakuntalá* nebo *Poznávací znamení Šakuntalino*.

Ztracený prsten se skládá z prologu a sedmi dějství, z nichž některá obsahují ještě předehru. Setkáváme se v ní s prózou i veršovanými pasážemi. Scénické poznámky jsou poměrně řídké a zpravidla se týkají označení dějiště či stručného popisu fyzického pohybu některé z postav. Kalidásův *Ztracený prsten* je příkladem **nátaky**.

Nátaka představuje jeden z deseti druhů (uvedených již v Nátjašástre) staroindických divadelních her. Je založena na dobře známém příběhu převzatém z mytologie nebo z literatury. Vystupuje v ní známý hrdina božského původu, tj. převtělení boha. Setkáváme se v ní s rozličnými rasami a emocemi. Představuje základní a nejčastěji se vyskytující typ delší hry. V jednotlivých dějstvích musí být přítomen hrdina, zatímco v mezihrách se mají odvíjet jen dialogy sluhů. Obsahuje prolog a pět až deset aktů. Jedno dějství by mělo zahrnovat události odehrávající se během jednoho dne. V nátace se zpravidla setkáme i s motivy nad-

lidských skutků, zejména v souvislosti s různými aspekty slávy a úspěchu milostných zápletek. Jednotlivá dějství mají zahrnovat víc než jen jednu rasu.

V prologu hry *Ztracený prsten* vystupuje Ředitel divadla a modlí se k Šivovi, aby se představení vydařilo.² Následuje jeho dialog s Herečkou, v němž se otevřeně mluví o tom, že se nyní bude hrát Kalidásovo drama o Šakuntale, kterou má ztělesnit právě Herečka přítomná na scéně. Ještě před začátkem hry se zde tedy objevuje prvek zcizení.

Abych mohla vystihnout způsob, jakým jsou v textu zastoupeny jednotlivé bhávy a rasy nebo alespoň jak jsou v něm předznamenány, uvedu nejdříve stručný obsah Kalidásovy hry.

Krásná Šakuntalá je schovankou světce Kanvy, představeného kajcíníků. Král Dušjanta se do ní při svém lovu v Háji kajcíníků zamiluje, pojme ji za svou ženu a odjede zpět do svého paláce s příslibem, že se pro ni za krátký čas vrátí. Mezitím však Šakuntalá ve své zamilovanosti opomene svoji povinnost pohostit světce, který přijde na návštěvu do Kanvova domu, čímž hosta urazí. Ten vysloví kletbu, která má způsobit, že na ni zapomene muž, do něhož se zamiluje. Kletbu však vyslechnou pouze Šakuntaliny společnice a celou záležitost před ní raději utají. Dokonce se jim povede přesvědčit uraženého světce, aby kletbu zmínil. Milovaný muž, tedy král Dušjanta, si na Šakuntalu může později vzpomenout, ale jen tehdy, ukáže-li mu něco, čím ji sám (Král Dušjanta) obdaroval. Šakuntalá sice od svého muže obdržela vzácný prsten, ale ztratí ho v lázni, když vykonává očištnou koupel. Je sice znepokojena skutečností, že jí Král mnoho dní stále neposílá žádný vzkaz, ale netuší, že za to může naplněná kletba. Šakuntalá navíc čeká Královo dítě.

Po čase ji Kanva vypraví s družinou do královského paláce a pošle Králi vzkaz, že ho jeho sňatek s Šakuntalou velmi potěšil. Učiní tak, protože ve dnech setkávání Krále s Šakuntalou nepobýval ve svém domě. Král však Šakuntalu nepoznává a ta je s hlubokým zármutkem odvržena i kajcíníky, kteří ji do paláce doprovázeli. V tu chvíli však do dění zasáhnou vyšší mocnosti a smutnou nevěstu pohltí nebesa.

Jednoho dne najde Rybář v rybě, kterou ulovil, Králův prsten. Když se ho snaží prodat, je zajat královskou stráží, čímž se prsten postupně dostane ke Králi. Ten si okamžitě rozpomíná na svoji milovanou ženu a propadá hlubokému zármutku. Setká se s ní až v době, kdy jejich syn, už ve velmi útlém věku udatný, spolu se svou matkou spokojeně přebývá v háji Indrova učitele. Indrův vozataj vybídne Krále, aby Indrovi pomohl přemoci jeho nepřátele, čímž současně přeruší Královo truchlení. Král je za svoji chrabrou pomoc odměněn tím, že se setká se svojí rodinou, čímž se tedy utíší i jeho obava, že vlastní bezdětností způsobí zánik své-

z hlediska staroindické estetiky) jsem se rozhodla užít právě tuto českou verzi textu. Skutečnost, že nejde o věrný překlad originálu však nebrání analýze z hlediska teorie rasy. Text sanskrtského originálu dostupný například na: <http://www.archive.org/stream/sakuntalasan->

² Není zcela jisté, zda je Prolog dílem Kalidásy. Je možné, ba velmi pravděpodobné, že jeho autorství patří jinému, později žijícímu, divadelníkovi. Dnes je však zpravidla vnímán jako nedílná součást textu hry, a protože teorie rasy pojednává především o účinku divadelního představení – jako celku – na diváka, zahrnuji ho do analýzy bez větších ohledů na jeho

ho slavného rodu. Až od Indrova učitele se Šakuntalá i Dušjanta dozvídají pravdu o tom, proč se mezi nimi vše tak nešťastně odehrálo.

Jednotlivé druhy bháv a samozřejmě i samotné navození rasy nabývají zásadní důležitosti a dosahují konkrétní podoby až ve scénickém provedení, a to především v souvislosti s hereckou prací. Proto se při práci s dramatickým textem musíme soustředit na to, v jaké podobě jsou v něm bhávy a následně rasy přítomny či alespoň předznamenány. Právě v tom spočívá dramatikův vklad do divadelního představení. Různé inscenace jednoho textu se jistě i ve staré Indii v mnohém lišily. Je proto třeba vysledovat ty prvky, které vnáší sám dramatik do scénického provedení textu. Beru pochopitelně na vědomí skutečnost, že jsou tyto prvky, ať už jde o různé druhy bháv nebo o velmi jasný „pokyn“ k navození konkrétní rasy, pro inscenátory závazné mnohdy v odlišné míře.

Scénické poznámky se v textu *Ztraceného prstenu* objevují poměrně zřídka. Tato skutečnost do značné míry znemožňuje popsat nebo alespoň vyjmenovat například anubhávy, jichž má být v dané situaci na scéně užito hercem. I při snaze vystopovat v textu ostatní druhy bháv lze narazit na značné problémy. Výjimku v této souvislosti však tvoří vibhávy, tedy podněcující okolnosti, které jsou v textu zastoupeny mnohem více. Zcela právem lze tvrdit, že představují velmi důležitý vklad dramatika do divadelního představení. V textu *Ztraceného prstenu* jich najdeme poměrně velké množství.

Je důležité předeslat, že dominantní rasou *Ztraceného prstenu* je šrngára, tedy milostná rasa. V následujícím rozboru je možné vysledovat, jakým způsobem se jednotlivé bhávy, především tedy vibhávy, uplatňují při navozování konkrétní, v tomto případě milostné, rasy již v dramatickém textu.

Nadále budu v textu sledovat hlavně vibhávy nepřímé, protože za přímé lze považovat jednání osob, jejich promluvy apod., tedy téměř veškeré dějové prvky. Z toho důvodu můžeme přímé vibhávy vnímat jako poměrně jasnou záležitost. Proto na tyto přímé vibhávy upozorním jen v případě, kdy nějak odkazují k některé z ostatních druhů bháv, tj. i k nepřímým vibhávám, nebo se významně podílí na vyvolání emoce či citového stavu. Popíši je tedy jen tehdy, když budou výrazně podněcovat některý z ostatních druhů bháv.

I když Prolog pravděpodobně není součástí původní verze textu *Ztraceného prstenu*,³ můžeme v něm identifikovat už první vibhávy. Jsou obsaženy v Hereččině písni o létě, již lze rovněž označit za vibhávou – nepřímou. Obsah písně i celkové ladění Prologu dokládá, že ona píseň má být libozvučná, aby navodila patřičnou atmosféru. V Prologu se poprvé – a později ještě několikrát v celé hře – objevuje motiv léta.

Herečka: (...) *A jak mám tedy začít?*

Ředitel: *Písni! Písni si nakloníš sluch obecenstva.*

Herečka: *A jakou písni?*

Ředitel: *Blíží se léto, tedy písni o létě, o čerstvé vodě, o vánku z lesů, o vůni, v jejíž náruči se chvějí včely, o ženě ve stínu vějíře, o louce v horách, o lesích, jež se propadají v dřimotu, o spánku, který sedá na víčka, když večer přihnul stíny...*

(Kalidása – Hrubín, 1961:18)

Když Herečka dozpívá píseň o létě, která obsahuje motivy jako včely, květy jasmínu, vůni, opojení apod., Ředitel ve své závěrečné promluvě Prologu hovoří o tom, že je sám jejím zpěvem opojen tak, jak „zde toho krále opájí honba za štíhlou gazelou“ (Kalidása – Hrubín, 1961:19), čímž také uvozuje první dějství a do jisté míry i jeho výchozí náladu.

V prvním dějství nacházíme velký prostor pro nejrůznější vibhávy vzbuzující milostný cit. Kromě toho se však na začátku do jisté míry, či spíše nepřímou, uplatňuje sthájíbháva odvahy odkazující ke statečné rase. Král držící v ruce luk a šíp v prudké jízdě na voze pronásleduje gazelu. To se dozvídáme z úvodní scénické poznámky. Stručný popis Králova jednání v sobě zahrnuje i jakýsi základní návod pro hereckou akci, tedy v tomto případě lze takový projev označit za anubhávou, případně vyabhičáribhávou. Současně z něho lze odvodit i pocit jistou udatnost, čímž by se měla v divákovi vzbudit právě sthájíbháva odvahy vedoucí k hrdinské rase. Zde však jde spíše o jakousi přechodnou emoci, která je velmi záhy zastřena jinou, mnohem silnější.

Už v motivu gazely, již hodlá Král Dušjanta ulovit, jsou předznamenány vibhávy vzbuzující okouzlení z krásy, lásky a touhy. O gazele Král říká, že se půvabně ohlíží a že cestou okusovala něžná stébla. Již v této jeho vůbec první promluvě se udatný vládce vyslovuje o své kořisti jemnými slovy, ačkoliv ho bezprostředně předtím jeho Vozataj přirovnal k šivovi, což lze vykládat jako vyjádření jeho božské chabrosti. (Kalidása – Hrubín, 1961:20) Za důležitý motiv lze považovat také skutečnost, že Král pronásledovanou gazelu nakonec nezastřelí, a to vnáší do děje jistý harmonický prvek.

S velmi mocnou „hrou“ vibháv se setkáváme v situaci, kdy se na scéně zjeví Šakuntalá a je spatřena Králem, který ji pozoruje z úkrytu v lesním porostu. I místo jejich setkání představuje vibhávou. Háj kajícníků navozuje pocit klidu, pokory a bezpečí. Právě v něm se pohybuje Šakuntalá – dívka skromná, křehká jako „list lotosu“ a „křehčí jasmínu“ (Kalidása – Hrubín, 1961:23), dobrotivá a velmi krásná. Výrazný půvab ve spojitosti se zmíněnými vlastnostmi zvyšuje její žádostivost. Záhy se navíc v textu objevuje také erotický prvek, jenž v Králi ještě více vzbuzuje touhu po této dívce, když ta rozmlouvá se svými společnicemi:

Šakuntalá: *Ach, jak jsou šaty z lýka těsné!*

³ Problém autorství prologu není nastolen jen v případě *Ztraceného prstenu*. I u prologů jiných

*Však lýko za to nemůže,
ale tvá ňadra!*
Anasújá: *Pohled' na růže,
na nahém slunci oddychnou si ráno,
ale když těžká noc je přikryje...*
Šakuntalá: *Ach Anasújo, uvolni mi je!*

(Kalidása – Hrubín, 1961:23)

V textu prvního dějství můžeme také vysledovat Šakuntalino souznění s přírodou. Dívka je zde líčena, především prostřednictvím dialogů se svými společníci, jako velmi ušlechtilá bytost. Vyjádření jejího souznění s přírodou zde navíc představuje základ metafory Šakuntalina milostného toužení, což lze chápat jako další vibhávu.

Šakuntalá: (...) (*Jde ke stromu.*)
Prijamvadá: (...)
*Stůj chvíli u něho. Tak! Jako by se teď
připjala libezná liána k jeho kmeni.
Stůj chvíli!*
Šakuntalá: *Lichotíš mi.*
Prijamvadá: *Ano v okouzlení.*
(...)
Prijamvadá: (*k Anasúje*)
Víš, o čem Šakuntalá sní?
Anasújá: *To nevím!*
Prijamvadá: *Sní, že křehká, bezbranná,
si najde chotě jak ta liána.*

(Kalidása – Hrubín, 1961:24)

Právě ve *Ztraceném prstenu* se velmi často, a to především v promluvách Šakuntaly, objevuje vibháva, která je v kontextu staroindické dramatiky do jisté míry považována za typickou pro milostnou rasu. Jde o motiv poletujících a bzučících včel či jedné včelky. Lze říci, že v Kalidásově hře má tento motiv platnost opakujícího se symbolu, jenž se objevuje v různých souvislostech na několika místech hry. Vždy je však velmi úzce spjat s citem lásky.

Za další umocnění či potvrzení krásy Šakuntaly lze považovat informaci, která je vyslovena v promluvě Anasúji, tedy jedné ze Šakuntalinych společnic. Anasúja odpovídá na Královu otázku – poté, co vystoupil ze svého úkrytu – a prozrazuje Šakuntalin původ. Dívku zplodil s krásnou vílou muž (rovněž kajícník) ze slavného rodu, k čemuž došlo na základě božské lsti.

Je třeba se také pozastavit na tím, že Král má zprvu obavy, zda se mu kráska, která mu tak učarovala, vůbec může oddat. Překážkou by jim mohl být její původ, tedy společenské postavení. Kdyby byla dcerou Kanvy, jak se Král zprvu domní-

může pojmout za ženu jen dívku ze vznešeného rodu. Obě možné překážky jejich sňatku jsou však hned na začátku hry vyloučeny.

Je třeba se pozastavit nad Šakuntalinyým jednáním ve chvíli, kdy spatří Krále a zamiluje se do něj. V této situaci lze totiž v textu vypožorovat jisté náznaky anubháv, popřípadě vyabhičáribháv. Když Král vystoupí ze svého úkrytu, Šakuntalá na něj pohlédne a podle scénických poznámek „není schopna slova“ a ještě nějakou chvíli mlčí. (Kalidása – Hrubín, 1961:27) Ačkoliv může mlčení samozřejmě vyjadřovat více různých pocitů či stavů, zde ho lze označit za anubhávu vyjadřující vyabhičáribhávu zamilování nebo například plachosti, jež zamilovanost často provází. V této souvislosti si také můžeme v textu povšimnout vzdychnutí, které mnohdy uvozuje promluvu Šakuntaly nebo i Dušjanty. Právě takové projevy lze považovat za typickou anubávu stavu zamilovanosti.

Na konci prvního dějství se objevuje rozruch, když Krále hledá jeho družina. Hlas za scénou varuje kajícníky před králem, který je se svou družinou na lovu. V této souvislosti je třeba podotknout, že se Král, jakmile vystoupí ze svého úkrytu, nějakou chvíli vydává jen za královského posla. Příjezd Královny družiny vyvolává u kajícníků strach. Setkáváme se tedy s další z osmi zmíněných vrozených lidských emocí, se sthájíbhávou strachu, již lze v souladu s výkladem v mé předcházející studii považovat za bezprostřední předstupeň bázlivé rasy. Král však uklidňuje kajícníky odhodlanými slovy: „Ach nebojte se! Vráťím háji klid.“ (Kalidása – Hrubín, 1961:34) Touto replikou se opět vrací do děje atmosféra klidu.

První dějství i za přispění Prologu velmi jasně předesílá další směřování děje. S tím samozřejmě, v souladu s principy staroindické divadelní estetiky, souvisí skutečnost, že už na začátku hry lze velmi dobře uhádnout, ke které z osmi či devíti ras bude nadále směřováno. Ačkoliv někteří indiští dramatici porušují staroindickou zásadu dominance pozitivní rasy⁴, Kalidása ve svém *Ztraceném prstenu* tuto konvenci dodržuje. Jak bude patrné ještě z následujícího výkladu, milostná rasa je ve hře následována velmi odhodlaně. Ačkoliv se v díle setkáme i s jinými, a to negativními, citovými náladami, milostná nálada má nad nimi poměrně suverénní převahu. I přes krátkou atmosféru strachu na konci prvního jednání se v tomto dějství velmi výrazně prosadila šrngára, jejíž nástup doprovází pestrá souhra přímých i nepřímých vibháv. Navíc lze říci, že především nepřímé vibhávy jsou zde přítomné v takovém množství a síle, s jakými se v ostatních částech hry už nesetkáme.

Ve druhém dějství se mnohé ze zmíněných vibháv opakují, čímž mnohdy umocňují nastolenou atmosféru. Je tomu tak především v případě, kdy Králův Šašek ve svých promluvách poukazuje na úmornost letního parného počasí. Související skutečností, na kterou současně poukazuje, je to, že se Králi pod vlivem jeho zamilovanosti horko zamlouvá, zatímco ostatní si na něj stěžují.

Šašek: (vzdychaje)
(...) Slunce div nás neupeče,
přes ten dlouhý den,
žiznivými hrdly teče
ztuhlá voda jen. –
Jídlo? To je k pochutnání –
maso spálené.

(Kalidása – Hrubín, 1961:35)

Když Šašek ve stejném duchu pokračuje ve svém lamentování, konstatuje, že Král si „teď chválí, co my haněli“ (Kalidása – Hrubín, 1961:36). Poukazují na tuto skutečnost, protože považují za pozoruhodné, že jde v tomto případě o dvě různé reakce na vnější okolnosti, tedy nepřímé vibhavy, které si vlivem dalších podnětů, v tomto případě milostného citu mezi Králem a Šakuntalou, mohou zcela odporovat. Zamilovaný Král reaguje na vnější okolnosti zcela jinak než ostatní. To ukazuje na zajímavou skutečnost, že nepřímá vibháva může vzbudit zcela odlišné emoce.

Ve druhém dějství se zřejmě opět hlásí ke slovu, či se dokonce snaží prosadit, nálada hrdinská, když Lovčí vybízí svého vládce k lovu tím, že Králi připomene atraktivitu této činnosti. Do Královny, pro Lovčího pravděpodobně obvykle nečekané, odmítavé reakce (Král přikazuje dále nelovit) dramatik vkládá převahu milostného citu nad předchozími zájmy. Hrdinství se zde projevuje spíše jako charakterizační prostředek, týkající se postavy Krále, než jako doklad ambiciózního prosazování hrdinské rasy.

Lovčí: Nenajdeš zábav srdci milejších
nad lovy v lesích, které oheň zdvih
v pokřiku ptáků, v řevu dravých šelem,
ten oheň, co se žene našim tělem
a tělem zvěře štvané den co den,
ten oheň, který v domě těla spálí
nemoci, strasti, jež tě stravovaly,
a vyžene, co neshořelo, ven.

(Kalidása – Hrubín, 1961:39)

S pomocí vhodných výrazových prostředků je Kalidása schopen navodit – prostřednictvím velmi působivých metafor – mocnou atmosféru. To lze označit za důležitý předpoklad fungování dramatikem do textu vložené vibhavy na jevišti. Může to být například právě sthájíbháva odvahy, již se snažil Kalidása touto promluvou Lovčího ve vnímání svého díla probudit. V každém případě i tento úryvek dokazuje, že dramatikův vklad do inscenace spočívá nejen v prostém obsahu textu a kompozici celého díla, ale i v autorově básnickém umění. Lze tedy říci, že to, co v kontextu západního divadla mnohdy působí netradičně či jako jisté

má v indickém divadle velkou důležitost. Výsledek básnického umu totiž sám o sobě umožňuje vyvolat jednání či alespoň velmi silnou emoci k němu vedoucí. Působivost bhavy, v tomto případě především nepřímé vibhavy, se často velmi významně podílí na celkovém dojmu z představení, respektive na celkovém citovém účinku scénického díla na diváka.

I ve druhém dějství se jen ojediněle setkáme s prvkem, který lze považovat za anubhavu „předepsanou“ autorem. Je tomu tak ve chvíli, kdy Král Šaškovi popisuje chování Šakuntaly slovy: „Když jsem k ní prvně oči zdvih, usmála se jen v rozpacích.“ (Kalidása – Hrubín, 1961:42) Pro případné inscenátory textu by takto popsání chování bylo však užitečné zřejmě jen zanedbatelně. Lze se tedy domnívat, že při hraní *Ztraceného prstenu* stačil pokyn k tomu, aby herečka představující Šakuntalu následovala podnětů dosavadní divadelní praxe, tedy i obsahu *Nátjašástry*.⁵

Kromě toho, že se v dialozích Krále s Šaškem, především tedy v promluvách Šaška, lze setkat s komičnem, na chvíli se v tomto dějství objeví atmosféra strachu. Protože v tu chvíli není v Háji přítomen Kanva, představený kajícníků, vyjadřují jeho společníci obavy ze zlých duchů. Přítomnost takových postav v příbězích staroindických divadelních her není nijak neobvyklá. Většinou vede k vyvolávání bázlivé a následně i hrdinské rasy. Ve *Ztraceném prstenu* však obavy z přítomnosti zlých duchů nejsou naplněny v příliš velké míře. Král zde opět platí za hrdinu – ochránce před zlými silami.

Třetímu dějství dominuje Šakuntalin i Králův stav zamilovanosti. Kalidása ve scénických poznámkách stručně charakterizuje citový stav, popřípadě činnost v duchu staroindické divadelní poetiky k němu vedoucí. Z některých promluv hlavních i vedlejších postav se navíc můžeme dozvědět o fyzických projevech citových stavů obou hrdinů příběhu. Ve scénické poznámce se například uvádí, že „Šakuntalá spí v loubí“, a vzápětí je řečeno, že vstupuje Král „smutně zamyšlen. Jistě zamilován.“ (Kalidása – Hrubín, 1961:48) Kdybychom srovnali předchozí výklad, v této souvislosti především ten o anubhávách a vybičářibhávách, s některými částmi textu *Ztraceného prstenu*, našli bychom množství odpovídajících prvků.

Anasújja: (k Šakuntale) Mně se zdálo,
že celý den se chvěješ jako list,
který si slunce k sobě obrátilo,
aby jen vláhu z něho pilo.
Neznáme lásku ani nenávisť.
Sem láska ještě nikdy nevkročila,
ale tvá nemoc se jí podobá –
tak aspoň nám ji pověst vylíčila,

⁵ *Nátjašástra* se kromě teorie velmi podrobně věnuje divadelní praxi. Jsou v ní mimo jiné

Prijamvadá: *zrovna tak... (...)
Vadneš jak list.*

(Kalidása – Hrubín, 1961:50)

I Král vypovídá o svém vnitřním stavu i jeho vnějších projevech:

Král: *(...) Trápím se opravdu. Kolikrát vzpomenu,
tolikrát, věřte mi, pro lásku v dlouhých nocích
zapláču do dlaní. (...)
Mé ruce zhubly tak, že sotva drží mi
na prstě královském ten prsten v slzách zašlý.*

(Kalidása – Hrubín, 1961:52)

Zde se objevuje motiv zahálčivosti, nemoci či spíše jakéhosi churavění, trápení, mezi jejichž projevy patří mimo jiné také zde popsaná ochablost těla, pláč, nespavost apod.

Za velmi silnou vibhávu, v tomto případě přímou, lze označit Šakuntalino vzplanutí ke Králi, který na ně příslušně reaguje. Tato vibháva totiž způsobí Dušjantovo další jednání, tedy úmysl pojmout dívku za ženu.

Je třeba dodat, že i na konci tohoto jednání se krátce objevuje motiv strachu, který je ve hře dále rozvíjen.

Čtvrtému dějství předchází předehra, v níž se stane jedna z klíčových událostí příběhu – je vyřčena kletba. V této souvislosti se opět setkáváme s popisem Šakuntalina fyzického stavu, jenž se velmi úzce váže na její stav citový.

Prijamvadá: *Podívej se, Anasújo! Stojí jako socha. Tělem je zde, ale její duše
obletuje manžela. Neví ani sama o sobě, jak si potom měla všimnout
hosta.*

(Kalidása – Hrubín, 1961:64)

Podívejme se dále na prostředky, kterými je ve čtvrtém dějství navozována citová nálada smutku. S motivem zármutku a odloučení od drahé bytosti se setkáváme již ve scéně, v níž se Šakuntalá loučí s Kanvou. Emoce smutku zde mohou působit silně, ale také mohou být částečně zmírněny vidinou na přítomnost milovaného muže – Krále. Je tomu tak alespoň z pohledu Šakuntaly, Kanvy a dalších kajícníků. Z pohledu vnímatele díla a pravděpodobně i oněch dvou Šakuntalinych společníků se situace jeví jinak. Tuto nesrovnalost pochopitelně způsobuje vědomí o vyslovené kletbě, které je doprovázeno myšlenkou na to, že se kletba velmi pravděpodobně záhy naplní. Dodejme ještě, že se přímo v Kanvově promluvě při loučení se Šakuntalou objevuje anubháva pláče a objímání.

Pozornost si zaslouží také skutečnost, že Šakuntalá dostává podnět k budoucímu jednání od jedné ze svých společníků, které vyslechly poutníkovu kletbu.

Prijamvadá: *Sestro, jdi už! Jdi!
Kdyby se k tobě manžel nehlásil,
ukaž mu prsten.*

Šakuntalá: *Pochybuješ snad o jeho lásce?*

Prijamvadá: *Nepochybuji!
Ten prsten však mu ukaž! Nezapomeň!*

(Kalidása – Hrubín, 1961:74)

Za klíčové lze do jisté míry považovat páté dějství, a to i z toho důvodu, že se zde na delší dobu prosadí jiná nálada než milostná, která se částečně dostala ke slovu už ve čtvrtém dějství a která navíc přetrvává i do jednání dalších. Vedle motivů odkazujících ke strachu a i dočasné atmosféře hněvu se zde totiž velmi výrazně objevuje smutek. Právě páté jednání obsahuje situaci, kdy se naplní kletba uraženého hosta, jež byla vyřčena v Předehře čtvrtého dějství. Už tam navodila atmosféru strachu, a to předznamenáním budoucích nešťastných událostí. Kletba se tedy záhy skutečně naplňuje. Král Šakuntalu nepoznává, nechce ji uznat za svoji ženu a odmítá i otcovství jejího ještě nenarozeného dítěte. Šakuntalá před návštěvou paláce však Králův prsten ztratila, a proto se jím nemůže králi prokázat, ani když si vzpomene na pobídku své společnice.

V pátém dějství také dochází ke změně dějiště. Harmonické prostředí Háje kajícníků je vystřídáno palácem krále Dušjanty, tedy místem, kde Šakuntalin muž vykonává své vladařské povinnosti, s čímž souvisí nutnost činit spravedlivá a ctnostná rozhodnutí. Vibháva založená na povaze prostředí se tudíž změnila. Nebýt kletby, Králi by sice okolnosti prostředí, v němž se nachází a které si přísně žádá důstojné chování, nezabránilo představit Šakuntalu své zemi jako královnu, ale musíme upozornit, že na základě odlišných vibháv se do jisté míry mění jeho jednání. Král nesmí podléhat pochybnostem, natož touhám.

Právě v tomto dějství se na vyvolávání různých emocí (tedy i druhů bháv) – především smutku, popřípadě i hněvu – výrazně podílí přímé vibhávy. Mínilme tím jednání přítomných osob, zejména Krále a později také kajícníků, když odmítají, aby se k nim Šakuntalá opět připojila, a přikazují nešťastné dívce zůstat v paláci. Šakuntalá tedy nemá východiska ze své situace a její smutek je velmi umocněn chováním jí milovaného muže.

Smutná nálada se začíná v náznacích rozvíjet už na začátku pátého dějství, a to v chování a promluvách Krále. Rozesmutní ho totiž píseň jedné z jeho žen, v níž je mu vyčítána láska k nové manželce, ke královně Vasumatí.⁶ Zpěv ženy lze tedy rovněž považovat za velmi působivou vibhávu:

⁶ Je třeba zdůraznit, že mnohoženství bylo přípustné. Nebylo však možné, aby Král prohlásil za svou ženu Šakuntalu, kterou nezná (na niž zapomněl), navíc s dítětem pod srdcem. Mohla by totiž také být manželkou jiného muže, čímž by Král pošpinil čest svého domu. Toto

*Když se včelka, necita,
nalíbala dosyta
mangového květu,
ohlíží se po jiném,
chce se líbat s jasmínem
a zpívá si v letu.*

(Kalidása – Hrubín, 1961:76)

V písni se bezesporu projevuje silný motiv odloučení, který navíc anticipuje i osud Šakuntaly, tedy alespoň než se vše nakonec šťastně vyřeší. Na tento smutný podnět reaguje Král tím, že mu do jisté míry podléhá a vztahuje úzkost své ženy na vlastní situaci. Opět tedy hovoří o svém vnitřním stavu:

*Král: (k sobě) Proč mě tak ta píseň roztesknila? Od milované ženy
nejsem odloučen, lásku mám – a co lásky!
Ovšem –
slyším-li mladou ženu zpívat,
tu zmocní se mne stesk,
vždyť její píseň dávné časy
osvítí jako blesk.
Jdou dávné lásky, dávné tváře
z minulých životů,
se mnou se dělí ve vzpomínkách
o krásnou tesknou.
(Sedí zamýšlen.)*

(Kalidása – Hrubín, 1961:77)

Tato situace se tedy odehrává ještě před příchodem Šakuntaly do paláce – ale v už době, kdy působí kletba a Král zapomněl na události v Háji kajcínků. Šakuntalá, ačkoliv nic o kletbě netuší, pocituje před vstupem do paláce úzkost, hovoří o ní. Její doprovod ji utiňuje s upřímným domněním, že se nemá čeho bát. Divák však vnímá opodstatněnost jejich obav. Král Šakuntalu skutečně nepoznává, ale něco ho nutí se upamatovat, avšak neúspěšně.

*Král: Viděl jsem někdy tuhle krásnou ženu?
Vzpomínám, ale už si nevzpomenu.
Nemohu říci ano ani ne,
tak jako včela, jež se ráno v letu
zastavit neopomine
na oroseném květu
a v jeho vůni bloudí smutná,
vždyť sladkost plně nevyčutná.*

(Kalidása – Hrubín, 1961:83)

Takto tedy Král mluví spíše k sobě. Nahlas však po chvíli pronáší:

*Král: Moji milí, nemohu se upamatovat. Marně přemýšlím...ale opravdu
jsem se k ní nepřiblížil nikdy, ani stínem ne! Vidím, že je v poze-
naném stavu. Pochybuji, že já jsem otcem jejího dítěte.*
(Kalidása – Hrubín, 1961:83)

Takovou promluvu lze jistě oprávněně považovat za velmi silnou přímou vibhāvu. Právě Králova zde citovaná slova vyprovokují reakce kajcínků, a to včetně Šakuntaly, které navodí atmosféru hněvu. Přispěje k ní pochopitelně i Král, když se v upřímném přesvědčení o své nevině brání proti jejich obviněním z nečestného chování. I Šakuntala ve své úzkosti vznáší výčitky:

*Šakuntalá: Můj choti, mám tě přesvědčovat...
(Přerušuje se.)
Ne, tak tě nesmím pojmenovat.
To všichni z rodu Puruova,
když slovy ženu opojili,
zapomenou pak na ta slova
a ženu, kterou obloučili,
od prahu zaženou?
(...)*

*Král: Mlč! Nehřeš proti mém rodu,
šel vždycky cestou vznešenou.
Až k prameni jdeš kalit vodu?*

(Kalidása – Hrubín, 1961:84)

I v Královi, jak je patrné, vzrůstá hněv. Za skutečné vyvrcholení emocí hněvu však lze považovat reakci jednoho z přítomných kajcínků. Ten, ačkoliv sám zřejmě nepochybuje o dívčině nevině, na Královo odhodlané zapření Šakuntaly odpovídá slovy:

*Šárngarava: (se hněvivě otočí)
Skončili jsme s tebou, Šakuntalo!
(Šakuntalá se chvěje hrůzou.)*

(Kalidása – Hrubín, 1961:87)

V tomto úryvku jsou pro pojednání o bhāvách důležité obě scénické poznámky. Scénických poznámek se ve hře sice moc nevyskytuje, ale právě v pátém dějství, přesněji v této scéně jich nalezneme větší množství, a to především těch, které hovoří o emocích postav. Šakuntalá tedy mluví „hněvivě“, rovněž tak kajcíník, Král má promlouvat „posměšně“ atd.

Po odchodu kajícníků se situace zklidňuje. Král pochybuje o správnosti svého rozhodnutí zahrnout Šakuntalu, ta je však, opět dle scénické poznámky, plačící mezitím pohlcena nebesy.

V Předehře šestého aktu je Rybářem nalezen prsten. Setkáváme se tedy s motivem připomenutí, Král se rozpomíná na milovanou Šakuntalu a dle slov Náčelníka (strážce) při pohledu na prsten, „ačkoli se umí ovládat, vstoupily mu slzy do očí“. (Kalidása – Hrubín, 1961:92) Královo rozvzpomenutí pochopitelně představuje další podnět k rozvíjení smutné nálady a emocí s ní spojených.

Rybář, i když mu strážníci nejdříve předpovídali krutý trest za domnělou krádež prstenu, obdrží od krále sumu peněz, o niž se se strážníky dobrovolně rozdělí. Tímto vstřícným činem je do hry zapojen také dílčí motiv smíření, který vyvažuje předchozí výsměch strážných. Ti totiž nechtěli Rybáři uvěřit, že našel prsten v břiše ulovené ryby.

Hra, tj. šestý akt, se přenáší do prostředí, jež můžeme označit za typickou nepřímou vibháu uplatňující se v šrngáre. Dějiště se totiž přesunuje do královské zahrady. Je jaro, Zahradnice obdivují krásu a vůni květin, v jejich promluvách se objevují motivy lásky a touhy. Shrnutí těchto okolností tedy jasně dokládá neustálé směřování k milostné rase. Tuto náladu však přerušuje Komorník, který informuje o tom, že Král zakázal slavnosti jara, čímž předznamenává další vyjadřování Králova smutku v textu dramatu. Později Komorník popisuje Královo chování:

*Komorník: (...) výčitky ho trápí tak, že
opomíjí pocty svého lidu,
nemá nikde stání ani klidu,
nespí, nejí, žalem postonává,
svoje milé ženy nepoznává,
zapomíná jejich krásná jména.
Nic pro něho láska neznamena.*

(Kalidása – Hrubín, 1961:95)

Z jedné scénické poznámky se dále dozvídáme, že Král chodí ve smutečném šatu. Promluvy pak vypovídají, že Král hovoří o vlastním žalu, o opakované bolesti srdce, o slzách, které prolévá, nespavosti apod. Šašek komentuje stav svého pána slovy: „Zas ho to popadlo! Už ho nic nevyléčí!“ (Kalidása – Hrubín, 1961:96) Znovu se zde tedy objevuje motiv nevyléčitelnosti z nemoci, tj. bháva spojovaná zpravidla se smutkem či milostným citem. Jeho fyzický stav opět popisuje Komorník. Z jeho promluvy lze opět vyčíst i některé možné anubhavy.

Komorník: (...) Bledé rty se chvějí jen povzdechem, zrak je mdlý po probděných nocích, a přece jeho krása září jako drahokam, který nic nezlomí, jako pevný drahokam, jehož brusiči jsou sláva a zoufalství.

To vše tvoří určitý paradox k jarnímu ročnímu období a jeho kráse, která má tradičně povzbuzovat k milostnému citu.

V textu je velmi jasně vyjádřena i skutečnost, že Král zanedbává své vladařské povinnosti. Dozvídáme se to z jedné Královy promluvy, v níž svoji práci přikazuje předat ministroví. Jako důvod pro své jednání uvádí únavu.

Pozastavme se nyní nad stimulem, který současně rozdmýchává Královu lásku k Šakuntale i smutek z odloučení od této milované bytosti, obojí se děje stále v duchu dominující milostné rasy. Máme na mysli obraz Šakuntaly (tedy i případnou rekvizitu na scéně), který Král sám maloval a jímž se těší. Je u něj zdůrazněna živost vyobrazení, což má zřejmě ještě posilovat ony částečně protichůdné Královy emoce.

V této části hry se také objevuje nymfa Sanumatí, která v úkrytu pozoruje Královo soužení. Jeho žal při pohledu na Šakuntalin obraz, jenž se dle scénické poznámky má projevit tím, že mu do očí vstoupí slzy, Sanumatí komentuje tím, že nikdy neviděla tolik bolesti z odloučení. (Kalidása – Hrubín, 1961:102) Nymfa se rovněž vyjadřuje o Králově povaze a citech, a to slovy „je skromný a mluví z něho láska a lítost.“ (Kalidása – Hrubín, 1961:100) Bezútěšný stav Krále dojde v jednom okamžiku až tak daleko, že se tento mocný vladař fyzicky zhroutí, což v duchu staroindické divadelní praxe hodnotíme jako typický fyzický vyjadřovací prostředek při hraní emoce hlubokého zármutku.

Motiv včely, který se v celé hře neustále prosazuje, a to v různých souvislostech, právě v závěru šestého dějství ještě prohlubuje situaci Králova hlubokého zármutku. Dušjanta si totiž uvědomuje, že spolu se svou ženou zapudil i prvozeného potomka, jenž by zachoval rodovou linii. Drobný a proměnlivý motiv poletující včely zde přerůstá v důležitou metaforu. Královo uvědomění si jejího smyslu ještě prohloubí už tak dost velké zoufalství:

*Král: Ztratil jsem ženu, která měla
prodloužit život mému rodu.
Květ, jemuž vyhmula se včela,
nevzdá plodu.*

(Kalidása – Hrubín, 1961:103)

Na konci šestého dějství však dochází k částečnému zvratu v situaci. Jde o typický případ, kdy jednání promění dosavadní náladu. Ačkoliv se už dříve Králův Šašek snažil svého pána povzbudit slovy vybízejícími k odvaze a odolnosti – „Ovládáš zemi a lidi, ovládní i své srdce! Vzmuž se, králi! Hora se nezachvěje ani v děsné bouři!“ (Kalidása – Hrubín, 1961:98) –, až nyní dochází k vytržení Dušjanty z jeho beznadějného smutku. Děje se tak ve dvou fázích. Nejdříve v Králi vzkypí hněv, když se domnívá, že se do jeho domu odvážili vstoupit démoni, kteří ohrožují jeho přátele. Potom se skutečně již vzmuží, když se z démonů vyklube bytost přátelská – Mátali, vozataj boha Indry. Ten Dušjantu iménem svého pána požádá o pomoc v boji proti nepřítelům.

Král: Jsem šťasten, že mi Indra prokázal takovou čest. Ale proč sis tak krutě zahrával s mým ubohým přítelem (...)?

Mátali: Chtěl jsem v tobě vzbudit hněv. Prohrábneš-li oheň, vzplane. Tak i v muži vzkypí krev, když se napřáhne k ráně, v muži, který nemá sil, který jenom stesku žil!

(Kalidása – Hrubín, 1961:106)

Vzbuzení emoce hněvu, tedy jedné z osmi sthájíbháv, může pochopitelně přivést člověka k aktivitě, čímž mu alespoň částečně umožní překonat vlastní trápení nebo na ně alespoň dočasně zapomenout. Vzbuzení emoce hněvu tedy v tomto případě platí za důležitý stimul nejen k bezprostředně dalšímu jednání, ale umožňuje i další posuny v ději.

Poslední, sedmé dějství, už výrazně směřuje k harmonii, k dovršení a potvrzení dominance milostné rasy v tomto dramatu. V Předehře, která se odehrává na vzdušném voze, opět spatřujeme Krále – hrdinu, který pobil Indrovy nepřátele. Vzdušný vůz a pomoc bohu znovu dodávají Dušjantovi výjimečnost, kterou dočasně oslabilo zavržení výjimečné ženy a vlastního dítěte a která bude dovršena v následujícím dění.

Děj posledního aktu je situován do překrásného prostředí háje, jenž patří Maríčovi, učiteli boha Indry. Dušjanta se nejdříve setkává s výjimečným dítětem, pozoruhodným především svojí odvahou, udatností a svéhlavostí. Jde o malého chlapce hrajícího si s lvíčetem. V králi se při pohledu na něj probouzí touha po vlastním dítěti. Dušjanta však postupně pomocí několika indicií v chlapci poznává vlastního syna, následníka trůnu. V této souvislosti se setkáváme s paralelou k Šakuntalinu poznávacímu znamení – prstenu. Chlapci totiž ze zápěstí spadne kouzelný talisman, který se změní v jedovatého hada, když se ho dotkne někdo jiný než sám chlapec nebo jeho rodiče. Dušjanta ho bez úhony zvedne ze země, čímž je dosvědčeno jeho otcovství.

Při setkání s Dušjantou Šakuntalá opět hovoří o své vnitřní úzkosti a dále popisuje současné vzezření svého muže:

Šakuntalá: Kdo je ten bledý, smutný host? Můj manžel? Vždyť ho nepoznávám. Tak lehce naději se vzdávám a pak mne bolí skutečnost.

(Kalidása – Hrubín, 1961:117)

Smutek se zde objevuje jako připomenutí minulých bolestných událostí. Už nepředpovídá další neštěstí. Je zde, aby mohl být vystřídán radostí ze shledání,

V tomto dějství se z promluv postav často mnoho dozvídáme o fyzickém vzezření i o psychickém stavu ostatních přítomných osob. Lze si toho povšimnout už v posledním citovaném úryvku, ale především i v Králově promluvě o Šakuntale:

Král: Ty smutné vrásky kolem úst ryl ostře dlouhý, přísný půst a bledost pokryla jí líc. Je v šedém rouchu kajicnice, vlasy má chudě spletené. Mou vinou žije v odloučení, v popel se její krása mění. Zdalipak ještě vzpomene?

(Kalidása – Hrubín, 1961:117)

Motiv zapomenutí a rozpomenutí si se zde dostává do jiné souvislosti. Nyní je to Král, kdo může být, byť třeba záměrně, zapomenut. Dojde však ke šťastnému shledání, které má opět, dle scénické poznámky, doprovázet Šakuntalin pláč. Král dává své ženě znovunalezený prsten.

Dění je završeno oslavným závěrem a rodinnou harmonií Šakuntaly, Dušjanty a jejich syna, který se má stát velkým vládcem. Významný podíl na dovršení harmonie příběhu mají závěrečné promluvy Maríči.

Mariča: (ukazuje na jednoho po druhém) Buďte šťastni! Ctostná Šakuntalá, krásné dítě a statečný muž – toť uslechtila trojice, v níž se setkává v nešťastnějším spojení věrnost, štěstí a čin.

(Kalidása – Hrubín, 1961:121)

Milostná rasa je tedy naplněna.

Při rozboru Kalidásovy hry jsem se zaměřila především na způsob, jakým se v konkrétním dramatickém textu projevují jednotlivé druhy bháv, zejména tedy vibháv, jež kooperují při navozování rasy. V Kalidásově textu lze najít konkrétních případů okolností podněcujících k jednání i k vyvolávání určitých citů, jak jsme viděli, poměrně velké množství. Pokusila jsme se také vystopovat takové textové prvky, v promluvách postav i ve scénických poznámkách, které by něco vypovídaly o způsobu ztvárnění určitých stavů a situací hercem na jevišti nebo by tuto činnost alespoň předjímalý. Ačkoliv se podařilo upozornit na to, co lze považovat za anubháv, vyabhičáribháv či sthájíbháv (problematičtější sáttvikabháv ponechávám stranou), je třeba konstatovat, že největší vklad dramatika do díla spatřuji v oblasti vibháv, přímých i nepřímých. To je pochopitelné především vzhledem ke skutečnosti, že ostatní druhy bháv lze do značné míry z vibháv odvodit, a to na základě zkušeností z reálného života i z divadelní

ho jednání, což dokládá i analýza Kalidásova dramatu. Nelze však samozřejmě popřít, že i ony musely být dramatikem do textu zapojeny na základě reálné zkušenosti s nimi.

Jak se však v textu *Ztraceného prstenu* vyvíjí proces směřování k dominantní rase?

V Kalidásově hře dominuje milostná rasa, šrngára. Jednotlivé vibhavy, popřípadě ostatní druhy bháv, ve *Ztraceném prstenu* nevyvolávají jen rasu milostnou. Jak jsme viděli v jednotlivých dějstvích, velmi silně zde působí rovněž nálada smutku, na několika místech se setkáváme i s bázní a odvahou a v některých situacích i s atmosférou hněvu nebo veselí. Ta je zvláště silná právě ve scéně, kdy Dušjanta zavrhuje Šakuntalu.

I přes uvedená fakta lze však tvrdit, že milostná nálada má ve hře poměrně suverénní postavení. Rasa, která by jí v dominanci mohla konkurovat, je karuná (smutná rasa). Mějme však stále na paměti, že rasa se v divadelním díle nevyjevuje přímo. Jde o poměrně složitý proces.

Upozorníme ještě na dvě situace, v nichž byla na krátkou dobu vyvolána nálada hněvu. V prvním případě ji totiž vyvolaly činy a v jistém smyslu urážlivá slova. (Opět míním Královo zapření Šakuntaly.) V případě druhém domnělá přítomnost démonů v paláci a hrozba jejich zlých činů. Hněvivá rasa se často váže na motivy zla. V obou situacích nacházíme prvky, které jsou zpravidla považovány za základní elementy hněvivé rasy. Podobně je tomu i v případě rasy milostné, bázlivé, statečné, veselé a smutné.

Milostná rasa tedy odolala náporu ambicí ras ostatních, což mimo jiné také umožnilo dodržet (tradiční) zásadu, že v indické hře nedominuje rasa negativní.

Mnozí komentátoři Nátjašástry při snaze charakterizovat rasu a proces směřování k ní 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 něm jsou smíchány dohromady různé ingredience, tedy chutě (sladká, slaná, kyselá, ostrá). Ačkoliv každá z nich má určitou kvalitu, když existuje, ještě před přidáním do jídla, jaksi „sama o sobě“, v pokrmu vytvoří kvalitativně novou chuť, složenou z jiných rozličných příchutí. V takovém případě ve značné míře 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 do detailů neopakovatelném, množství.

Kalidásova hra smysl této metafory, osvětlující princip míšení ras a dominance jedné z nich, potvrzuje. Dominantní milostná rasa ve *Ztraceném prstenu* je na čas, přibližně na dvě až tři dějství a další dílčí situace, potlačena náladou smutku. Lásky však z příběhu nemizí. Nemizí tedy ani milostná nálada. Je jen v jistých

ší náladu zcela odlišnou. Vždyť nebyt lásky v Šakuntalině příběhu, nebylo by v něm ani možné docílit smutku z lásky potlačené.

Na závěr je třeba upozornit na to, jakým způsobem se v Nátjašástrě v souvislosti se vzbuzováním rasy obecně charakterizuje způsob výstavby děje v dramatu. Z našeho pohledu jde o snad trochu svérázné přirovnání, ale je poměrně výstižné. Praví se totiž zhruba toto: Dění ve hře má být jako konec kravské oháňky – velké a významné emoce mají přijít až na konci. (Rangachrya, 2003:150)

Na základě identifikace různých druhů bháv v konkrétních částech textu Kalidásova *Ztraceného prstenu* – s převažujícím množstvím vibháv – a způsobu jejich využívání v procesu navozování rasy jsem určila jednotlivé typy rasy objevující se v průběhu hry. Rovněž byla stanovena tzv. výsledná rasa, kterou se podle očekávání ukázala být rasa milostná. Není však podstatné, že šlo o dosažení či přímo ověření již de facto daného výsledku. Za nejdůležitější lze totiž považovat sledování procesu navozování (výsledné) rasy, protože to je právě ta „činnost“, která umožní (přenesena do umělecké praxe) výsledné rase – i když u diváka zpravidla bez jeho uvědomování si nějakého záměrného procesu – být vzbuzena.

Vybraná literatura:

- ABHINAVAGUPTA. *Abhinavabharati. The Nāṭyaśāstra*. Újāstrī: Subodhchandra Mukerje, 1926.
- ACHVAL, M. B. Starodávné 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.
- KÁLIDÁSA – HRUBÍN, František. *Ztracený prsten*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961.
- KALVODOVÁ, Dana. 1987. *Divadelné kultúry východu*. Bratislava: Tatran, 1987.
- KALVODOVÁ, Dana – ZBAVITEL, Dušan. 1987. *Pod praporem krále nebes. Divadlo v Indii*. Praha: Odeon, 1987.
- KYSOVÁ, Šárka. Estetika staroindického divadelního umění. Teorie rasy. In *SPFFMU*, řada Q – Theatralia Brno : MU, 2008. s. 145 – 159.
- 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.
- 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*

ZBAVITEL, Dušan – VACEK, Jaroslav 1996. *Průvodce dějinami staroindické literatury*. Třebíč: Nakladatelství Arca JiMfa, 1996. ISBN 80-85766-34-5.

<http://www.archive.org/stream/sakuntalasanskrit00kaliiala>

TOWARDS RASA IN A DRAMATIC TEXT

The article *Towards Rasa in a Dramatic Text* extends Šarka Kysová's previous study discussing the Ancient Indian Rasa – a theory that characterizes the principles of theatrical aesthetics in Ancient India. In the following study, the author seeks to apply the preceding information to a particular dramatic text. It is *The Lost Ring*, a play by the poet Kalidasa, and translated by František Hrubín. The principles of the Ancient Indian theory are thus demonstrated on the highly artistically valuable Czech version of the Sanskrit Drama, which also helps the Czech reader to identify the motifs important for the Rasa – theory in the text. The study enables the readers to apprehend the influence the playwright in the Ancient India had on the overall emotionally-aesthetic effect of the theatre production on the audience.

PROSTOR PRO HOSTA