

O „STAVU“ A „NÁLADĚ“ VE STAROINDICKÉM DIVADLE

MICHAL JUST

Abstrakt

Studie je pokusem o vysvětlení některých základních konceptů staroindického divadla. Vychází z Bharatovy „encyklopedie divadla“ *Nāṭyaśāstra* (cca 3. st. př. n. l. až 2. st. n. l.) a jejího komentáře *Abhinavabhāratī* z pera kašmírského filosofa, estetiky, mystika a polyhistora Abhinavagupty (cca 950–1025 n. l.). Zvláštní zřetel je brán na vztah stavů (*bhāva*) a nálad (*rasa*) a s tím spojenou otázku, co je to divadelní představení. Jedná se tedy o kapitolu z dějin učené reflexe (staroindického) divadla: *Abhinavabhāratī* systematicky referuje dosud známou historii staroindické debaty o divadle a její autor pak předestírá své pojetí. Toto pojetí později nabude značného vlivu a Abhinavaguptovo dílo se stane zásadním milníkem této historie. Některé momenty této debaty o divadle mohou teatrologům připadat povědomé, ať už se jedná o obrat pozornosti teoretiků od jednotlivých dovedností divadelního řemesla k autonomii performativního prostoru, od jeviště k divákovi, jeho prožívání a kvalifikaci, nebo o diskusi o míře autenticity hercova vnitřního prožívání. Studie je založena na vznikajícím českém překladu *Nāṭyaśāstry*, ze kterého obsahuje četné ukázky, zejména z kapitol VI–VII. Vedle průvodního slova autora obsahuje i úryvky výše uvedeného středověkého komentáře s tím, že čtenáře seznámí zejména s tou částí jeho obsahu, která se týká tématu studie, tj. nálada (*rasa*) a stav (*bhāva*).

Klíčová slova

staroindické divadlo, dějiny divadla, nálada, rasa, bhāva, Bharata, Abhinavagupta Kālidāsa, Ratnāvalī, *Abhinavabhāratī*, *Nāṭyaśāstra*, sahrdaja

On the “state” and “mood” in Ancient Indian theatre

Abstract

This study is an attempt at explaining some of the key concepts of Indian classical drama. The point of departure is Bharata's “theatre encyclopedia” *Nāṭyaśāstra* (3rd century BCE to 2nd century CE) and its commentary *Abhinavabhāratī* by the Kashmiri philosopher, aesthetician, mystic and polyhistorian Abhinavagupta (c. 950–1025 CE). A special attention is paid to the relationship between states (*bhāvas*) and moods (*rasa*) and the relation issue of what is a theatre performance. In other words, this is a chapter from a critical history of Indian classical drama: *Abhinavabhāratī* systematically relates the notorious classical Indian debate on drama and its author then offers his own concept. This view would later grow in significance, turning Abhinavagupta's work into a milestone of this history. Certain points of the debate may remind theatre scholars of other, similar discourses, be it the critical turn from individual skills of the theatrical craft to the autonomy of the performative space, from the stage to the spectators and their experiences and knowledgeability, or the discussion of the extent of the actor's authenticity in inner identification with the performed persona. The study is based on the emerging Czech translation of the *Nāṭyaśāstra* and incorporates numerous passages, namely from chapters VI and VII. Apart from the critical commentary, the study comprises extracts from the *Abhinavabhāratī* commentary, with a view to mediating those sections that pertain to the study's main theme: the mood (*rasa*) and the state (*bhāva*).

Keywords

Indian classical drama, theatre history, mood, rasa, bhāva, Bharata, Abhinavagupta Kālidāsa, Ratnāvalī, *Abhinavabhāratī*, *Nāṭyaśāstra*, sahrdaja

Následující text je pokusem o vysvětlení některých základních konceptů staroindického divadla. Vycházet budou z Bharatovy „encyklopedie divadla“ *Nāṭyaśāstra* (NS, cca 3. st. př. n. l. až 2. st. n. l.) a jejího komentáře *Abhinavabhāratī* (A. Bh.) kašmírského filosofa, estetiky, mystika a polyhistora Abhinavagupty (cca 950–1025 n. l.).¹

Zvláštní zřetel bude brán na vztah stavů (*bhāva*) a nálad (*rasa*) a s ním spojenou otázku, co je divadelní představení. Jedná se tedy o kapitolu z dějin učené reflexe staroindického divadla, v níž Abhinavagupta ve své *Abhinavabhāratī* jednak systematicky referuje dosud známou historii staroindické debaty o divadle na toto téma, jednak předestírá své pojetí. Toto pojetí později nabylo značného vlivu a Abhinavaguptovo dílo se tak stalo zásadním milníkem. Některé momenty staroindické debaty o divadle mohou teatrologům připadat povědomé, ať už se jedná o obrat pozornosti teoretiků od jednotlivých oborů divadelního řemesla k autonomii performativního prostoru, od jeviště k divákovi, jeho prožívání a kvalifikaci, nebo o otázku míry autenticity hercova vnitřního prožívání.

Pojďme nejprve stručně vysvětlit význam pojmů *nālada* a *stav* v kontextu indického divadla. Prvotním významem zmíněného sanskrtského výrazu *rasa* je šťáva, chuť, podstata, esence. V estetickém, tj. primárně divadelním, odvozeně též literárně-uměleckém kontextu, pak *rasa* znamená esenciální náladu, nebo chceme-li emotivní šťavu daného díla: úběžník a konečný cíl uměleckého snažení. Tato nálada vzniká z emocí/stavů (*bhāva*). Stavů můžeme třídit podle trvání: na *stálé stavy* (*sthāyibhāva*) odpovídající osmeru základních nálad (láska, veselí, strach atd.) nebo *stavy přechodné*, které mají na jevišti krátký výskyt a podpůrnou funkci (např. lhostejnost, omámení, žárlivost). Vedle toho lze stavy třídit i podle vztahu k příčinnosti. To, co je *příčinou* stavu/emoce, je zváno *vibhāva*, zatímco jeho herecký projev je zván *anubhāva*. Vedle toho ještě existuje kategorie osmi tzv. *odhalujících stavů* (*sāttvikabhāva*), jako jsou pot, slzy, změna barvy tváře atd., které jsou v běžném světě mimovolným doprovodem opravdu silných emocí, nicméně na divadle patří k rejstříku hereckého projevu (*abhinaya*) ovládaného vědomě hercem.

Vezměme například scénu z prvního dějství Kálidásovy *Šakuntaly*, kde hlavní hrdina hry, král Dušjanta, na lovu poblíž Kanvovy poustevny stíhá zoufale prchající laň:

Ach, zavedla nás daleko! Jak půvabně se ohlíží – a my jsme jí v patách. A něžná stébla, která cestou okusovala, padají na zem z jejích úst, ta stébla, která měří její strach. Už neutíká – letí na křídlech úzkosti... až se očím ztrácí... (Kálidása 1961: 11).

Stálým stavem (*sthāyibhāva*) této scény je strach. Jeho hereckým projevem (*anubhāva*) jsou rozžvýkaná stébla trávy padající z úst šťvané laně. Příčinou (*vibhāva*) této situace je sám král Dušjanta, zatímco doprovodným přechodným stavem (*vjabhīcāribhāva*) je vyčerpanost šťvaného zvířete² (Ganser 2022: 154). Pro úplnost dodejme, že stálou

- 1 Vycházím z následující edice obou textů: KUMAR, Pushpendra (ed.). *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Sanskrit Text, Romanized Text, Commentary of Abhinava Bhāratī with English Translation of Manmohan Ghosh*. Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2014. U *Abhinavabhāratī* VI–VII, oddíl o rase, někdy uvádím též stránku v Gnoli 1968, kde je přepis sanskrtského textu ve formátu „IAST“. Touto zkratkou v poznámkách označuji pasáže v této transliteraci, jinak přepisuji do češtiny foneticky. *Nāṭyaśāstra* zkracuji jako NS, *Abhinavabhāratī* jako A. Bh. Pro stručný úvod do NS, její narativní rámec, přiblížení obsahu, status ve staroindickém kontextu a historii západní reflexe v českém jazyce viz *Taneční kapitola Bharatovy Nāṭyaśāstry. Staroindické taneční výrazivo* (Just 2023). Pro obecný úvod do staroindického divadla viz Kalivodová – Zbavítel 1987. Pro obecný úvod do teorie rasy v angličtině viz Gnoli 1968; Masson-Patwardhan 1970; Pollock 2016.
- 2 Takto vysvětluje scénu estetik Rāghavabhata (15. st. n. l.).

emocí celé Kálidásovy hry je láska (*śrngára*). Strach z této scény (jakožto stav) je tedy v poměru k celku hry vlastně stavem přechodným.

Než přistoupíme k dalšímu výkladu, pojďme se podívat na začátek tematického oddílu o náladě (*rasādhyája*) Bharatovy *Nátjaśāstry*, VI.–VII.³

VI. kapitola (O náladách)

Potom, co slyšeli o všech předběžných náležitostech divadla, pokračovali mudrci v tázání položením následujících otázek Bharatovi: vysvětlí, jak esenciální nálady (*rasa*), známé mou-
drým, dosahují svých specifických vlastností. Proč se stavy/pocity nazývají tak, jak se nazývají (*bháva*), a jak dosahují svého uskutečnění (*bhāvajanti*)? (NS VI. 1–3; Kumar 2014: 279–280)

Bharata v odpovědi nejprve uvede stručnou definici divadla (*samgraha*):

Nálady, stavy, herecká reprezentace, způsob, styl, lokální tradice, úspěch, noty, hudební nástroje, písně a pódium⁴ (s herci) je definice⁵ (NS VI. 10; Kumar 2014: 282).

[...]

Ó nejlepší z bráhmánů, předmět predestřený v definici uvedené výše, bude nyní probrán detailněji.

Milostná, komická, soucitná, hněvivá, hrdinská, strašlivá, znechucená a úžasná je osmero esenciálních nálad (*rasa*) v dramatu.⁶ Stanovení tohoto osmera nálad je dílem samotného Brahmy.⁷ Nyní promluví o stálém (*stháji*), přechodném (*vjabhičári*) a odhalujícím (*sáttvika*) stavu/pocitu (*bháva*).

Je osmero stálých *bháv* (odpovídajících osmeru nálad). Jsou to láska, veselí, smutek, zlost, odhodlanost, strach, znechucení a úžas.

- 3 Citovaný text uvádím ve vlastním vznikajícím překladu. Úryvky z A. Bh. jsou taktéž můj přímý překlad ze sanskrtu.
- 4 V originále je jen pódium, ale Abhinavagupta argumentuje, že se tím míní pódium s herci, neboť herci v definici nemohou být obsaženi v kategorii *rasa* nebo *bháva* (Kumar 2014: 280–285).
- 5 Srov. Aristotelova *Poetika*: „Nezbytně má každá tragédie šest složek, jsou to děj, povahy, mluva, myšlení, výprava a hudba“ (Aristoteles 1964: 37). Hudební složka, tj. noty, hudební nástroje a písně, jsou občas shrnuty jedním pojmem *gándharva*. Srov. *gándharva a melopoia*.
- 6 Abhinavagupta komentuje: „Nálada v divadle znamená: hereckým ztvárněním navozený přímý prožitek (diváka), který je uchopen jako jednotný stav mysli, přestože existují nesčetné divadelní hry i poetická tvorba, jejichž význam má být takto uchopen. A tento význam, ačkoliv se skládá z nekonečného množství *bháv*, má povahu stálého stavu, což je mentální stav jedinečného vnímatele, označovaného jako hrdina, protože vše nevědomé má své sídlo ve vědomí (*samvid*), jehož vrcholem je pozorovatel (*bhoktr*) a ze všech perspektiv těchto pozorovatelů je jedna hlavní, a to je perspektiva hrdiny“ (Kumar 2014: 285). Podle Abhinavagupty je tedy vychutnavatelem (*bhoktr*) rasy imaginativní „hrdina v divákovi“, který svým vnímáním oživuje vše ostatní neživé, ať už v divadle (*nátja*) nebo v poezii (*kávja*) (Kumar 2014: 285).
- 7 Kde vzalo zrovna těchto osm emocí privilegium „hlavní“? Bharata o tom nediskutuje („stanovil to Brahma“). Nicméně Abhinavagupta je toho názoru, že jen těchto osm (přesněji v jeho podání devět, neb k hlavním náladám řadí ještě „klidnou“ (*śánta*), jejíž stálým stavem je „odpoutanost“) má nějakou přímou souvislost se čtyřmi cíli lidského života podle staroindických *dharmaśāster*. Těmito cíli jsou: 1) život v souladu s řádem vesmíru (*dharma*), 2) společenské uplatnění (*artha*), 3) naplnění touhy (*káma*) a 4) vysvobození z koloběhu utrpení (*móksa*). Viz Masson a Patwardhan 1969: 142.

Třiatřicet přechodných stavů (*vjabhičáribháva*) jsou odpoutanost, slabost, obava, závist, intoxikace, únava, lhostejnost, deprese, úzkost, rozptýlení, vzpomínání, spokojenost, stud, nestálost, radost, vzrušení, tupost, drzost, beznaděj, netrpělivost, spánek, posedlost, snění, probouzení, rozhořčení, předstírání, krutost, jistota, nevolnost, šílenství, smrt, zděšení a rozvažování. Tyto jsou definovány svými jmény.

Strnutí, pocení, ježení chlupů, přeskakování a změny hlasu, třes, změna barvy pokožky, pláč a mdloba je osmero odhalujících *bháv*.

Čtvero herecké reprezentace

Čtvero hereckého projevu (*abhinaja*) jsou gesta údů (*āṅgika*), řečový projev (*vācika*)⁸, kostým, spolu s líčením a kulisami (*āharja*)⁹ a reprezentace temperamentu pomocí odhalujících stavů (*sāttvika*)¹⁰.

Způsoby

Realismus¹¹ (*lókadharmī*) a umělecká konvence (*nāṭyadharmī*) jsou dva způsoby (*dharmī*) divadelního postupu.

Styly

Jsou čtyři styly: slovní (*bhārati*), emotivní (*sāttvati*), elegantní (*kaiśikī*) a hrdinský (*ārabhatī*).¹²

Lokální tradice

Pětice lokálních divadelních tradic je *āvanti*, *dakṣinātyā*, *odra*, *māgadhbī* a *pañčālamadhyamā*.¹³

Úspěch

Úspěch v divadle je dvojí. Božský a lidský (*daivikī*, *mānuṣī*).¹⁴

Noty

Je sedmero not (intervalů), jako jsou *sa*, *ri*, *ga*... atd. Jejich vznik je dvojí: vokální a instrumentální.¹⁵

Nástroje

Strunné, potažené, pevné a duté jsou čtyři kategorie hudebních nástrojů. Strunné jsou se strunami, potažené jsou bubny, pevné jsou činely a perkuse, duté jsou dechové nástroje.

8 Řečový projev: *vācika abhinaja* srov. s *lexis* v Aristotelově *Poetice*. Viz k tomu též Gupta 1994: 86.

9 „To přidané, přinesené“ (*āharja*), zejména líčení, mělo v indickém divadle podobnou funkci jako maska (*prosōpon*) v divadle řeckém (Gupta 1994: 118). K tématu, jak změnění výprava (*āharja*) přirozenost (*svarūpa*) herce, viz NS, kap. XXI.

10 *Sāttvika*: mimovolné projevy emocí (srov. Aristoteles. *Etika Nikomachova*, 1128 b).

11 Výraz *lókadharmī* doslova znamená: „způsob divadelního ztvárnění (odporovaný) od lidí/z přirozeného světa“. Překládám jako „realismus“, ačkoliv jsem si vědom teoretické zátěže, kterou s sebou toto slovo v češtině nese. Jeho protikladem je divadelní umělecká stylizace/konvence („*nāṭyadharmī*“).

12 Tyto čtyři styly chápou indiští teoretikové divadla jako základní rozcestník vzniku žánrů.

13 Odpovídá krajům a jazykovým celkům starověké severní Indie.

14 V kapitole „O úspěchu“ (NS XXVII.) Bharata píše, že ve škále úspěchu následuje po úspěchu lidském, jenž je provázen potleskem, vstáváním, výkřiky, květinami atd., ještě úspěch božský, který se dostavuje při povedeném divadelním zpodobnění silných emocí (*sattva*), když nedojde k žádným chybám ani vyrušení a zcela plně hlediště je chvílemi jakoby oněmělé úžasem.

15 Indická stupnice vychází ze souzvuku tří tónů védského nápěvu *udātta anudātta a svarita*. *SA RI GA MA PA DHA NI SA* jsou tedy *udātta*, *anudātta*, *svarita* + *udātta*, *anudātta*, *svarita* + *audātta* (Gupta 1994: 198). NS obsahuje čtyři kapitoly o hudební teorii: NS XXVIII–XXXII.

Pětice písní

Divadelní písně jsou patery: vstupní (*pravéšikī*), změny (*áksépa*), odchodové (*niškrama*), potěšující (*prasádika*), zprostředkující (*ántara*)¹⁶ (NS VI. 15–30; Kumar 2014: 284–288).

[...]

Mezi těmito tématy vysvětleme nejprve, co je to *rasa*.

Žádný (poetický) význam není prost nálady (*rasa*). Tato nálada vzniká spojením příčin (*vibháva*), následků (*anubháva*) a přechodných stavů (*vjabhičáribháva*). Je zde nějaký příklad? Říká se, že tak jako chuť¹⁷ vzniká kombinací různých koření, zeleniny a dalších věcí, a jako je vznik šestice chutí¹⁸ spojen s produkty jako cukr, koření nebo zelenina, tak když přijdou stálé pocity/stavy do kontaktu s ostatními (podpůrnými, přechodnými) stavy (*bháva*), vzniká nálada (*rasa*). Nyní by se někdo mohl zeptat: co je to, co zveš náladovou stávou (*rasa*)? Odpověď je, že *rasa* (náladová stáva) je to proto, že může být vychutnána. A jak je *rasa* vychutnána? Tak jako jsou vnímaví lidé schopni vychutnat chuť jídla, připraveného za pomoci mnoha koření a dalších ingrediencí a dosáhnout tak potěšení atd., tak jsou také citliví diváci (*sumanasah prékṣakāḥ*) schopni vychutnat stálý stav (*sthājibháva*) naznačený (*vjandžita*)¹⁹ hereckým projevem různých stavů/pocitů (*bháva*), ztvárněným příslušnou modulací hlasového projevu (*vág*), pohyby těla (*anga*) či projevy emocí (*sattva*) a dojít tak spokojenosti atd.²⁰ Takto je tedy třeba chápat náladu. Na toto téma jsou dva tradiční verše:

Tak jako gurmáni vychutnávají jídlo připravené z koření a mnoha chutných ingrediencí (*dravja*), tak také moudří vychutnávají ve své mysli stálý stav (*sthājibháva*), který je spojen s dalšími bhávami a jejich provedením (*abhinaja*). Proto jsou (stálé stavy) v kontextu dramatu považovány za náladu.²¹

Někdo by se mohl nyní zeptat: Tak tedy pocházejí nálady ze stálých stavů, nebo stálé stavy z nálad? Někteří mají za to, že v jejich vyvstávání jde o vzájemnou závislost, ale tak to není. Proč? Protože zjevně nálady vznikají z emocí, ale nikoliv emoce z nálad. Na toto téma je také tradiční verš:

Ti, kdo tvoří divadlo, by měli pamatovat, že emoce (*bháva*) jsou emocemi, protože podle různě použitých hereckých prostředků vytvářejí (*bhávajanti*) náladu.

Tak jako kořeněná chuť je výsledkem působení mnoha ingrediencí různých druhů, tak také emoce, spolu s různými hereckými prostředky, vytvářejí náladu.

Nemůže být žádná nálada, které by nepředcházely emoce, a také nemůžou být žádné stálé emoce, které by časem nevyvolaly náladu. Během hraní je tedy mezi nimi závislost.

16 Tuto písňovou konvenci vesměs dodržuje i bollywoodská kinematografie, minimálně do počátku nultých let, proto tvoří do té doby většinu její produkce „muzikály“.

17 V sanskrtu v běžném mluveném jazyce je prvotním významem slova *rasa* chuť.

18 Sladká, kyselá, slaná, trpká, hořká a pálivá.

19 Na tuto synapsi Bharatova textu naváže později (cca 8 st.) teoretik básnického umění Ānandavardhana s teorií „naznačeného“ významu v poezii. Abhinavagupta teorie naznačeného významu (*dhvani*) a nálady (*rasa*) propojí.

20 Citlivý divák („*sumanasah prékṣaka*“) v tomto verši je významově shodný s divákem citlivého srdce (*sahrdaja*) o kterém budeme mluvit níže. Celý verš, NS VI. 31: „*yathā hi nānā-vyañjana-saṃskṛtam annaṃ bhuñjānā rasān āśvādayanti, sumanasah puruṣa harṣādīṃś cādhigacchanti, tathā nānā-bhāvābhinaya-vyañjitān vāk-aṅga-sattvopetān sthāyibhāvān āśvādayanti sumanasah prekṣakāḥ harṣādīṃś cādhigacchanti*“ (IAST, Kumar 2014: 301).

21 NS VI. 31: „*yathā bahu-dravya-yutair vyañjanair bahubhir yutam | āśvādayanti bhuñjānā bhaktaṃ bhakta-vido janāḥ || bhāvābhinaya-sambaddhān sthāyibhāvāṃś tathā budhāḥ | āśvādayanti manasā tasmān nāṭya-rasāḥ smṛtāḥ*“ (IAST, Kumar 2014: 301).

Tak jako kombinace koření (apod.) dodá jídlu specifickou chuť, tak také *bháva* a *rasa* tvoří jedna druhou.

Tak jako strom roste ze semínka a ze stromu zase květ a plod, tak také kořenem jsou nálady a na nich jsou založeny emoce a vše ostatní.

Nyní uvedeme původ, barvy a příslušná božstva nálad spolu s příklady nálad. Jsou čtyři hlavní nálady: milostná, hněvivá, hrdinská a znechucená, jež dávají vzniknout čtyřem odvozeným.

Komická nálada vzniká z milostné, soucitná z hněvivé. Úžasná nálada vzniká z hrdinské a strašlivá ze znechucené.

Jinými slovy nápodobou (*anukrti*) milostné nálady budiž komická, plodem (*karma*) hněvivé budiž soucitná, plodem hrdinské budiž úžasná, plodem znechucené strašlivá.

Barvou milostné nálady je zářivě světle zelená, barvou komické je bílá. Soucitná je šedá, barvou hněvivé nálady je červená. Hrdinská nálada má barvu kůže (*gaura*), strašlivá černou. Znechucená nálada má modrou barvu, zatímco úžasná žlutou.

Odpovídajícím božstvem milostné nálady je Višnu, komické Pramathové, božstvem hněvivé nálady je Rudra, Jama je bůh soucitné.

Šiva je božstvem vládnoucím znechucené náladě, zatímco Kála je božstvem strašlivé nálady, Indra božstvem hrdinské a Brahma úžasně.²²

Tímto bylo vyloženo o původu nálad (*rasa*), jejich barvách a vládnoucích božstvech, nyní přikročíme k výkladu o *bhávách* a jejich příčinách, účincích, a přechodných emocích (*vibháva*, *anubháva*, *vjabhičáribháva*), spolu s jejich definicemi a příklady (NS VI. 31–45; Kumar 2014: 291–311).

V textu kapitoly následuje praktický výklad o hereckém ztvárnění jednotlivých nálad a jejich třídění. Například láska má dvojí modalitu, může být naplněná (*sambbhóga*) a nenaplněná (*vípralambha*). Každá je pak pojednána zvlášť:

Začněme naplněnou láskou. Navozují ji prostředky (*vibháva*) jako roční sezóny (jaro), květinové girlandy, vůně, ozdoby a lidé drazí hrdinovi, smyslové požitky, krásné interiéry, tělesná potěšení, procházky v zahradách, prožívání a sledování různých zábav, milostných her atd.

Scénicky má být ztvárněna (*anubháva*) pomocí dokonale zvládnutých gest očí, tváře, pohledu, flirtovních/hravých (*lalita*) gest, jemných pohybů a jemné řeči. Přechodné prostředky, které se nehodí k lásce, jsou lenost, násilí a znechucení.

Co se týče lásky v odloučení, ta má být ztvárněna pomocí prostředků jako netečnost, ochablost, úzkost, žárlivost, vyčerpání, starosti, toužení, snění, nespavost, nevolnost, šilenství, posedlost, ztráta vědomí a smrt. Nyní by někdo mohl namítnout: když je hlavní stálou emocí milostné nálady láska, jak to, že k ní patří (neblahé) stavy, jež bychom považovali spíše za prostředky soucitné/útrpné nálady (*karunarasa*)? Odpovíme pak: jak už bylo uvedeno, láska se skládá z lásky naplněné a lásky v odloučení. Odborníci na téma milování rozlišují deset stádií lásky, která probereme v kapitole o scénické interpretaci²³ (NS VI. 45–46; Kumar 2014: 311–312).

22 Zejména Višnuova inkarnace Kršna, pasáček krav, je archetypálním milencem. Pramathové jsou skřeti z Šivova zástupu (*gana*). Rudra je hněvivá podoba boha Šivy, Jama je staroindický bůh smrti. Kála je Šiva ve své ničitelské podobě, též čas. Indra je vládce bohů, a tedy archetypální hrdina, Brahma je stvořitel, tvůrce úžasně iluze světa.

23 Deset stavů (stupňů) nenaplněné lásky podle NS jsou toužení, úzkost, vzpomínání, vyjmenovávání předností, napětí, lamentace, nemoc, strnutí (ztráta vědomí) a smrt; NS XXIV. 169–171 (viz Kumar 2014: 1059–1064); srov. Sapfo. *Ode to Anactoria* (viz Gupta 1994: 116).

Podobně jsou pojednány ostatní nálady. Například u komické jsou rozlišeny tři druhy veselí podle charakteru hrdiny; různé příčiny strachu u strašlivé nálady atd. Tímto podrobným výčtem příčin a scénických prostředků všech osmi hlavních nálad končí VI. kapitola „O náladě“ a ve výkladu na ni bezprostředně navazuje VII. kapitola „O stavech“. Tok řeči mudrce Bharaty není tentokrát přerušován otázkami přísedících mudrců, jako tomu bývá na jiných místech díla. Obě kapitoly je nutné chápat jako celek, ačkoliv v encyklopedické literatuře bývá v souvislosti s naukou o náladách pro stručnost obsahu referována spíše ta šestá (např. Zbavitel – Vacek 1996: 233–236).

VII. kapitola NS („O stavech“) má dvě obsahové roviny. První z nich by se dala chápat jako praktická příručka pro divadelní ztvárnění pocitu/stavu. Ta je celkem neproblematická. Bharata vybere konkrétní stav, určí jeho vnitřní či vnější příčiny (*vibhāva*), načez navrhne prostředky jeho scénického ztvárnění (*anubhāva*). Tato rovina nemá filosofickou ambici a explicitně se hlásí k pozorování přirozeného života. Takřka jedinou netriviální prací komentátora je poukázat na četné obsahové vazby s jinými kapitolami NS, zejména s těmi, týkajícími se divadelního pohybu a gest (*āṅgikāabhināja*). Těmito kapitolami jsou jednak IV. kapitola „Pojednání o tanečním výrazivu“ (*tāṇḍava lakṣaṇam*) a dále pak kapitoly VIII.–XIII., ve kterých jsou dopodrobna popsány různé postoje (*sthāna*), kroky (*gati*), druhy chůze (*čārī*), gesta rukou (*hastā*), hlavy, boků i všech ostatních údů těla (*āṅga, upāṅga*) a jejich scénické využití.²⁴

Druhá rovina je spekulativní a souvisí se vztahem *rasy* a *bhāvy*. Částečně se tento problém řeší už v VI. kapitole, kde je k dispozici Abhinavaguptův komentář. Abhinavagupta v něm, jak uvidíme, odmítá starší teorie o tom, že by *rasa* byla otázkou nápodoby ze strany herce a následného úsudku diváka (*anumiti*). Odmítá i to, že by byla intenzifikací stálého stavu. Přichází s teorií, že *rasa* vzniká až v divákově mysli (není tedy v hrdinovi ani v herci) a že se vlastně jedná o zvláštní druh přímého vnímání ze strany diváka.²⁵ Brání se představě, že by se na divadelním zážitku, kulminujícím vznikem nálady (*rasa*), nějak významněji podílela individualita herce. Ten je podle všeho jen dokonalým nástrojem.²⁶ Autor jej přirovnává například ke džbánku, který také nenasákne víno, jež se z něj pije.²⁷ Z tohoto důvodu i v některých pasážích pochybuje, že by tanec na pódiu, ať už jako součást divadelní inscenace, nebo samostatné taneční představení,²⁸ byl divadlem v plném slova smyslu: herec-tanečník si

24 Ke gestům rukou v tradičním divadelním umění Indie viz Havlíčková 2016.

25 Zde i na jiných místech se staroindická teorie divadla a diváckého vnímání zvláště podobá divadelní fenomenologii Otakara Zicha (1879–1934). I podle Zicha dochází ke kulminaci estetického zážitku až syntézou ve vědomí diváka. I zde nalezneme dočasné vytržení diváka z běžného světa: „Podstata tzv. divadelní iluze je v divadelním zaměření, jež jako speciální případ zaměření obrazového, potlačuje cit skutečnosti...“ (Zich 1986: 285). Nicméně oba světy rozděluje filosofický rámec: většina staroindických estetiků byli „subjektivními idealisty“, zatímco Zicha můžeme považovat za „strukturnalistu“.

26 Teorie nikoliv nepodobná teoriím E. G. Craiga o herci jakožto dokonalé loutce (Craig 2006). Craig mohl být ovlivněn pracemi A. Coomarswamiho, s nímž čile korespondoval, což zpochybňuje náhodnost této podobnosti. Více k tématu viz Ganzer 2018.

27 „A z tohoto důvodu (že *rasa* je jen na divadle), nálada není v herci. [...] A co je tedy herec? Ten je jen prostředník vychutnávání [...] a proto je zván pohárem, který také není vychutnáván při pití vína, ale je nástrojem.“ (*ata eva ca naṭe na rasaḥ. [...] naṭe tarhi kim? āsvādanopayaḥ. [...] ata eva ca pātram ity ucyate | na hi pātre madyāsvādaḥ, api tu tadupāyakaḥ*, IAST; Kumar 2014: 304). Více k tématu viz Cuneo 2022.

28 Na myslí má především žánr *dómbiká* („pradlenka“), novinku jeho doby, jednoaktový recitál tanečnice zvýrazňující ženskou krásu a evokující milostnou náladu. V tomto ohledu lze ale namítnout, že i např. v žánru kabaretu neprezentuje tanečnice samu sebe, ale svou uměleckou stylizaci, ať už méně nebo více „uměleckou“, přičemž její „pravá“ individualita zůstává skryta.

v případě tanečního divadla zachovává až příliš mnoho individuality na to, aby se jeho tvorba mohla zvat divadelní mimesis (*anukarana*), vedoucí ke vzniku nálady. Tanec je tedy podle těchto pasáží ozdobou divadla, nikoliv jeho esenciálním jádrem. Je jakýmsi hypnotickým pojivem, které udržuje iluzi divadla vcelku. Pomáhá spolu s dalšími ozdobami „změkčit tvrdá srdce (*abrdaja*) těch, kteří jinak nemají přirozený talent srdce tvárného (*sabrdaja*)“ (Kumar 2014: 303–304).²⁹

K tomu je ale třeba dodat, že v jiných pasážích A. Bh., zejména v komentářích k jednotlivým tanečním figurám (*karana*), Abhinavagupta opakovaně zmiňuje *rasy* a *bhāvy*, k jejichž ztvárnění se ta která *karana* hodí (viz obr. 1; Subrahmanyam 2003: 47–50). Komentář proto nelze číst jako úplné odsunutí tance na periferii divadla, tedy mimo výrazové prostředky související s náladou. Tanec byl ve staroindickém prostředí zhruba až do Abhinavaguptových časů samozřejmě chápán jako výrazový prostředek nálady, jak ukazuje například Padma Subrahmanyam (1979). Zdá se, že v době Abhinavaguptova působení se tato shoda začala problematizovat. Pozdější literatura (např. *Abhinajadarpana*) rozlišuje už jen příkrou dichotomii mezi pantomimickým vyprávěcím tancem (*nrtja*) a tancem čistě pro potěšení (*nrtta*). Subrahmanyam přesvědčivě ukazuje, že v *Abhinabhārati* mezi doslovným tanečním tlumočením psaného textu (*padārtha abhinaja*), které se později ustálí jako kategorie *nrtja*, a volným tancem čistě pro potěšení (*nrtta*), existuje ještě mezistupeň: tanec vyjadřující obecný estetický smysl (*vākjārtha abhinaja*).

K výrazu „srdce“ dále dodejme, že jeho sanskrtský ekvivalent (*brdaja*) nemá ve staroindickém kontextu současný prvoplánový význam svalů: mechanické pumpy krevního oběhu. Spíše jde o nejvnitřnější jádro, střed, ale také orgán emocí, schopný intuitivně vnímat pocity druhých (*brdajasamvāda*), mysticko-náboženský obsah nebo estetickou krásu.³⁰

Divák citlivého srdce (*sa-brdaja*, doslova se-srdcem/sou-srdník) je tedy nesa-mozřejmá kvalifikace spočívající ve schopnosti vcítění se do pocitů hrdiny. Bharata se k tématu ideálního diváka (*prékṣaka*) vrací ještě v kapitole „O úspěchu“ (NS XXVII.), kde jmenuje mnoho ctností a dovedností, jako např. vhodný věk, uměřený charakter, vzdělání v hudbě, próze, divadelní teorii atd., načež v závěru pasáže připouští, že všechny jmenované požadavky jen těžko někdo bez výhrad splní, takže se samozřejmě nejedná o podmínku *sine qua non* (Kumar 2014: 1173–1176).

Důležité je, že takový divák „dojde radosti v radosti (hrdiny), přemožen zármutkem v jeho smutku...“ (NS XXVII. 55; Kumar 2014: 1175).³¹ Míra diváckého talentu může být podle dispozic různá, nicméně je dobré jej kultivovat, neboť podle Abhinavagupty „schopnost identifikace s předváděným dějem (*tanmajibhāva*) vyžaduje, aby bylo zrcadlo mysli dokonale vyleštěno, prostřednictvím opakované praxe a styku s uměním (poezie a divadla). Ti, kdo jsou nadáni schopností splnutí srdcí (*brdajasamvāda*), jsou zváni diváci tvárného srdce (*sabrdaja*)“ (Seturaman 1992: 40).³² Takto

29 „Pouze divadlo může zprostředkovat takovou jasnost pro ty bez tvárného srdce, jen tam je zpěv, hudba a tanec kurtizán, a přitom to nevede k hrubému chování, protože taková je moc divadla“ (*ahrdayānāṃcatadevanairmalyādhāyī. yatra pratitā gītavādyagaṇikādayo na vyasanitāyāi paryavasyanti nātyopalakṣaṇāt*; IAST; A. Bh. k NS VI. 33; Kumar 2014: 303–304). Viz také kapitola On the Psychagogic Power of Dance v *Theatre and its other* in Ganser (2022: 176–178) a Pollock (2016: 204).

30 Je zajímavé, že zhruba do konce renesance byl v Evropě tento význam slova srdce (lat. *cor*, *cordis*) též primární. Až zpočátku novověku, příznačně v době bezcitných genocid koloniálních válek, tuto konotaci „srdce“ mimo oblast poezie ztratilo ve prospěch významu „sval-pumpa“ (viz Böhler 2024).

31 Celý verš NS XXVII. 55: *yas tuṣṭau tuṣṭim āyāti śoke śokam upaiti dainye dīnatvam abhyeti sa nātye prekṣakaḥ smṛtaḥ* (IAST, Kumar 2014: 1175).

32 Jedná se o Abhinavaguptovu definici „diváka tvárného srdce“ z jeho komentáře k *Nauce o ozvuku* (Ingalls et al. 1990: 38). Viz též Ganser (2022: 179) a pozn. 38 níže.

„vyčištěné srdce kvalifikovaného diváka je vybaveno intuicí“, jež mu umožňuje vžít se do děje a pocitů postav reprezentovaných na scéně (Kumar 2014: 295).³³

V textu VII. kapitoly NS o *bhávách* není mnoho teorie, jen několik metafor. *Bháv* „nesou“ náladu. Vztah přechodných a stálých *bháv* je jako vztah krále vůči své družině: „vždyt i mezi lidmi bývá jeden vůdce, se zřetelem k celku, obklopen družinou a pomocníky“ (Kumar 2014: 350). Připomeňme si k tomu gastronomické metafory z VI. kapitoly: tak jako jídlo, jež gurmán vychutnává v zážitku jednotné chuti, sestává z různých ingrediencí, tak také nálada (*rasa*, doslova *chuť*) vzniká z různých stavů a pocitů (*bháva*).

Všimněme si, že přechodné, nikoliv stálé, stavy jsou pravými „dělníky“ divadelního zázraku, protože jen těžko lze ztvárnit v dostatečné hloubce a plasticitě samotnou náladu (*rasu*) v jejím odpovídajícím stálém stavu (*stháijbháva*). I kdybychom se o to pokusili, výsledek by byl až příliš schematický a rozhodně by nevydal na dlouhé představení. Zamilované pohledy a vzdychání jsou sice projevy stálého stavu lásky, ale teprve přechodné stavy jako očekávání, obava, rozrušenost, veselí nebo žárlivost vykreslí tento stav do hloubky. To, co divák vidí, jsou takřka výhradně přechodné stavy (*bháv*), zatímco stálý stav, odpovídající náladě, se na scéně explicitně mihne jen občas, jestli vůbec.

VII. kap. (ukázka)

O Bhávách

Nyní bych měl promluvit o *bhávách* (stavy/pocity).³⁴ A tak se nabízí otázky: stav, proč stav? Je stav stavem proto, že *nastal*? Na to se říká, že stav se zve stavem proto, že slova, gesta a herecká reprezentace emocí³⁵ *sestavují* význam hry (v mysli diváka). Stav je tedy nástrojem (*karanasādhanā*), a tak jsou slova jako *ustavený*, *uvedený*, *udělaný* v tomto kontextu synonyma. V běžné řeči se v této souvislosti setkáváme s formulacemi jako „všechny tyto věci jsou navzájem prodchnuty (*bhāvita*) stejnou vůní“ nebo „vlhčeny stejnou šťávou“, z čehož plyne, že dalším významem výrazu *bháva* je prodchnutí (*vjápti-iti-artha*). K tomu tu máme verš:

Když význam se svou podstatou (*vibháva*) i jejím projevem (*anubháva*) proniká (do srdce diváka) za pomoci (herecky ztvárněné) řeči, gest a emocí, tak se nazývá stavem (*bháva*).

Když je vnitřní stav básníka prostřednictvím řeči, gest, barev tváře a (ostatních znaků) emocí projeven (v mysli diváka), tak se tomu říká *bháva*.

Vibháva (příčina, podstata)

Proč se používá slovo *vibháva*? Je to proto, že vede k dojmu (*vidžňána*, kognitivní akt). Je synonymem pro příčinu, jak obecnou, tak logickou i účinnou (*kárana*, *bētu*, *nimitta*)³⁶ Protože určuje (*vibhāvajati*) slova, gesta i emoce, tak je to *vibháva*. Určené (*vibhāvita*) také znamená to samé, co poznané (*vidžňána*). K tomu je verš:

33 A. Bh. k NS VI. 31.: *adhikāri cātra vimalapratibhābaśālihrdayaḥ*, IAST. Výsledkem intuitivního vnímání je v estetickém kontextu jedna z osmera nálad, nicméně v širším kontextu je jím úžas (*čamatkāra*), což je emoce, která nejobecněji popisuje emotivní stránku „reflexivního vědomí“ (*vimarśa*) a tvoří tak další synapsi, kde se u Abhinavagupty a podobných autorů prolíná filosofie, mystika a estetika (podrobněji viz Just 2008).

34 Sanskrit má, podobně jako jiné indoevropské jazyky, dva výrazy pro „bytí“. Jsou jimi *asti*, etymologicky blízké českému *jest*, a *bhavati*, etymologicky blízké českému *být*, v sanskrtu ovšem spíše s významem „stávat se“. Proto jsem z možností, které se v češtině nabízejí, zvolil výraz „stav“.

35 Čtvero herecké reprezentace (*abhinaya*) je řečová (*vācika abhinaya*), údová (gesta, *āngika abh.*), emotivní (*sāttvika abh.*, tj. emotivní hraní za pomoci odhalujících stavů, mimovolných projevů emocí, jako je pocení, rudnutí, pláč atd.), k čemuž se přidává ještě výprava: jevištní technika, kulisy, kostýmy a líčení, souhrnným názvem *āharja* (dosl. „přinesené“). Pro zjednodušení překládám jako řeč, gesta, emoce, příp. líčení a kulisy.

Příčina je to proto, že určuje různé prostředky hraní, jako jsou řeč a gesta, pomoci kterých se přenáší na divadle význam.

Anubháva (účinek, forma, projev, zkušenost)

Proč se používá výraz *anubháva*? *Anubháva* je to proto, protože formuje (mysl diváků) za pomoci prostředků hraní, tj. pomoci řeči, gest a emocí. Je k tomu následující verš:

Protože při hraní, tj. v řeči, gestech atd., se projevuje (*anubhāvajanti*) nějaký význam, říká se tomu projev (*anubháva*). *Anubháva* je spojena jak s řečí, tak s divadelními gesty hlavních a vedlejších údů těla.³⁷

Zatím jsme tedy vysvětlili, jak se vztahují stavy (*bháva*) k příčině stavu (*vibháva*) a jejímu projevu (*anubháva*). Tedy tak, že stavy z těchto složek vznikají. Nyní zbývá probrat definice a příklady stavů, spolu s jejich příčinami a projevy. K tomu je tento verš:

Znalci divadelních prostředků (*abhinaja*) vědí, že příčiny stavů a jejich účinky jsou produktem lidské přirozenosti (*lókasvabháva*) a jako takové jsou (odporovány) z běžného života. Stálých stavů je co do počtu osm, přechodných stavů je třiatřicet, zatímco odhalujících stavů (emočních projevů) je zase osm. Toto je tedy hlavní dělení *bhāv* na tři skupiny. Měli bychom chápat, že těchto devětatřicet *bhāv* je nástrojem, který přináší do divadelního představení náladu (*rasa*). Nálady vznikají z *bhāv* za pomoci (estetické) generalizace.³⁸ Je k tomu tento verš:

Teprve tehdy z *bhāv* vzniká *rasa*, když (poetický) význam proniká srdce diváka (*brdajasamvāda*), tak jako oheň, co zachvátil suché dřevo.³⁹

V této souvislosti se říká:

Jestliže se čtyřicet devět stavů reprezentovaných navzájem se podporujícími *vibhávami* a *anubhávami*, stanou náladou, jsouce smíšený a prodchnuty navzájem, jak je možné, že pouze stálé stavy se změní na náladu (a ne jiné)? Tak jako mezi osobami se stejnými vlastnostmi a podobných rukou, nohou a těl, jakož i společenského postavení, jen někteří se díky svému

36 Staroindická logika později přišla s propracovanou teorií příčinnosti. V Bharatově době mohli být jednotlivé výrazy pro příčinu synonyma. Nicméně v pozdějších teoriích *hētu* znamená velmi zjednodušeně podstatu podstupující změnu, např. semeno mění se na rostlinu, nebo také logickou příčinu, *nimitta* znamená instrumentální působení, v uvedeném případě teplo slunce a dostatek vláhy, zatímco výraz *kāraṇa* vystihuje aktivní stránku příčinnosti (příčemž to, co pasivně podstupuje změnu, by se nazývalo *kārja*). Viz Vidyabhusana 1920.

37 Hlavním a vedlejším údům (*āṅga*, *upa-āṅga*), gestům a pohybům těchto údů, jejich formálnímu provedení i jejich divadelní sémiotice jsou věnovány příslušné kapitoly NS (VIII.–XIII.). Srov. *schemata*, *phoroi*, *deixei* a *cheironomia* v řeckém divadle (k tomu Gupta 1994: 261–270).

38 Instrumentál *sāmānjaguna-jógēna* (*sāmānyaguṇayogena*, IAST) jsem překládal slovy „pomocí estetické generalizace“. Divák se se stavy a náladami ztotožňuje v autonomním divadelním časoprostoru, který má svá pravidla a zákonitosti, odlišné od normálního světa. K tomu směřuje poznámka o divadelním zevšeobecnění či generalizaci emocí (v komentářích častěji traktováno pod pojmem *sādhāraṇīkarana*, zde též překládaného jako „estetická generalizace“). Divák generalizovanou emoci prožívá jako svou, nikoliv co do své vlastní každodenní existence, ale jako svou natolik, nakolik je schopen se ztotožnit s hrdinou a jeho perspektivou. Tato perspektiva hrdiny (*nājaka*) připomíná Aristotelovu kategorii *éthos*. Ustavení tohoto autonomního prostoru vyžaduje tedy nesamozřejmý výkon na straně diváka. Divák musí být tvárného srdce (*sahrdaja*), aby byl schopen prožít stav naplno, doslova státi se jím (*tanmajī-bháva*). Proces univerzalizace (očistění) emocí *sādhāraṇīkarana* srov. s řeckou *katharsis* (k tomu Gupta 1994: 271–273). Celý verš: *tatrāṣṭau bhāvāḥ sthāyinaḥ, trayastriśad vyabhicāriṇaḥ, aṣṭau sāttvikā iti bhedāḥ. evam ete kāvyarasābhivyaktihetava ekonapañcāśad bhāvāḥ pratyavagantavyāḥ. ebhyaś ca sāmānyaguṇayogena rasā* (IAST, NS VII., 6–7).

39 *Abhinavabhāratī* (komentář), resp. jeho zachovalá část, končí na začátku VII. kap. NS. Abhinavagupta ovšem komentuje verš i jinde: „Ti, kdo jsou nadáni schopností, splynutí srdcí“ (*hrdajasamvāda*), jsou zváni diváci tvárného srdce (*sahrdaja*)“ (*Dhvanjalóka dālōcana* 38, Ganser 2022: 179). Celý verš: *yo'rtho hṛdayasamvādi tasya bhāvo rasodbhavaḥ | śarīraṃ vyāpyate tena śuṣkaṃ kāṣṭhamivāgninā* (IAST, NS VII. 7).

narození, chování, vzdělání a dovednostem v umění a řemeslech stanou králi, zatímco jiní, obdaření nižším intelektem (apod.) se stávají jejich podřízenými, podobným způsobem se *vibhāvya*, *anubhāvya* a přechodné stavy dostávají pod vládu (ochranu) stálých stavů.⁴⁰

Stálé stavy se tedy jako útočiště ostatních stávají jejich pány. A ostatní stavy přijímají u těchto krásných (*gunavat*) stálých stavů útočiště, neb ty nad nimi vynikají skvělostí (*guna*). Přechodné stavy jsou pak jakousi družinou tohoto krále. Je k tomu tento verš:

Tak jako lidu král a učedníkům mistr, tak také všem *bhāvām* vládne *sthājibhāva*!⁴¹
(NS VII. 1–8; Kumar 2014: 345–351).

Následuje popis jednotlivých stálých a přechodných stavů, jejich příčin (*vibhāva*) a hereckého ztvárnění (*anubhāva*). Například lhostejnost/odpoutanost (*nirvéda*):

„Mívá příčiny (*vibhāva*), jako je zchudnutí, urážka, nemoc, hněv, bití, ztráta milované osoby nebo poznání (absolutní) pravdy. Scénicky jí reprezentují pláč, popadání dechu, hluboký dech, zamyšlenost a podobně.

Odpoutanost vyrůstá z náhlého zchudnutí nebo ztráty bližního a má být na jevišti prezentována dlouhým rozvažováním a prohloubeným dechem. Odpoutaný člověk má oči smáčené slzami, tvář i oči povadlé, těžké dýchání a podobá se jogínu ponořenému v meditaci“ (NS VII. 28–30; Kumar 2014: 359).

Poté, co jsou takto probrány všechny stálé a přechodné stavy, následuje pojednání odhalujících stavů (*sāttvikabhāva*). *Sāttvikabhāva* mají původ v mysli.⁴² A soustředěním myslí se na divadle dosahuje *sāttvikabhāv*:

K tomuto bodu vyvstává otázka: když tedy říkáme, že jen tyto *bhāvy* jsou *sattvické* (mentální), mohou být ostatní *bhāvy* zahrány bez *sattvy* (zapojení mysli)? Odpověď: zde na divadle říkáme, že co je vskutku známo jako *sattva*, má svůj původ v mysli. Když se mysl soustředí, tak vzniká *sattva*. Jejich vnějších projevů, odpovídajících dané emoci, jako jsou jezení chlupů, slzy, ruměnci atd., nemůže být dosaženo někým, kdo vůbec nezapojí mysl. A protože je divadlo nápodobou přirozenosti běžného světa, *sattva* je v něm také nutná. Je k dispozici příklad? Zde (na divadle) jsou emoce pocházející z potěšení a bolesti zpřítomněny buď pomocí divadelní konvence (*nāṭja dharmī*), nebo musí být zjemněny dovednou myslí (*sattva*), aby byly podobné

40 *atrāha-yadanyonyārthasamśritairvibhāvānubhāvavyaṅjitairekonapañcāsadbhāvaiḥ sāmānyaguṇayogenābhiniṣpadyante rasāstat katham sthāyina eva bhāvā rasatvamāpnuvanti? ucyate-yathā hi samānalakṣaṇāstulyapāṇi-pāḍodaraśarīrā: samānapratyayā api puruṣāḥ kulaśīlavidyākarmaśilpavicakṣaṇatvād rājatvamāpnuvanti tatraiva cānye'lpabuddhayasteṣāmevānucarā bhavanti, tathā vibhāvānubhāvavyabhicāriṇaḥ sthāyibhāvānupāśritā bhavanti* (IAST, NS VII. 8).

41 *yathā narāṇām nepatīḥ śīṣyāṇām ca yathā guruh / evam hi sarvabhāvanām bhāvah sthāyī mahāniha* (IAST, NS VII. 9).

42 Sepětí myslí a *sāttvikabhāv* tak dobře nevynikne v překladu „odhalující stavy“, který si hraje s významem *sat-satja* (jsoucnost-pravda). *Sāttvika* je přídavné jméno od *sattva*, což znamená mj. světlo: je to termín sāṅkhjové filosofie, která pracuje s trojicí kvalit (*guna*) hmotné přírody (*prakṛti*): *sattva* (světlo), *radžas* (aktivita) a *tamas* (temnota). V lidském světě odpovídá *sattva* rozumu a myslí, *radžas* touze a *tamas* nevědomosti. Podle toho se mysl nebo rozum někdy nazývá *sattva*, a *sāttvika* pak znamená něco, co má povahu mysli. V kontextu NS je význam asi takový, že *sāttvika bhāvy* jsou natolik silné emoce myslí, že v normálním světě je jejich projev nerozlučně spjat s viditelným tělesným projevem, přičemž na ně tento projev poukazuje (asi jako kouř na oheň). A naopak, má-li být jejich napodobení věrné, neobejde se bez zapojení hercovy mysli.

těm reálným.⁴³ Jak může třeba bolest, jež se projevuje pláčem, být scénicky předvedena někým, kdo ji necítí? Nebo potěšení, vedoucí k radostnému vytržení někým, kdo není šťastný? To vše dokáže jeho (hercova) mysl (*sattva*), díky které může herec skutečně ronit slzy, nebo naježít chlupy, ať už jde o bolest nebo radostné vytržení. Proto jsou tyto stavy nazvané *sāttvika* (protože zahrnují aktivitu mysli; NS VII. 93; Kumar 2014: 284–285).⁴⁴

K této části VII. kapitoly NS se bohužel nedochoval komentář v A. Bh. Existuje ale k NS XXII. „O harmonickém herectví“ (*sāmānjābhīnaja*), což je kapitola věnovaná zejména divadelnímu ztvárnění ženského šarmu a emotivnímu stylu hraní, který se s ním pojí. Abhinavagupta vysvětluje, že odhalujících stavů, jako jsou slzy nebo ježení chlupů, zvládne herec docílit pomocí vlastních emotivních vzpomínek a soustředění „životního dechu“ (*prāna*) do určitých oblastí: například u slz do oblasti očí. Za tímto přesvědčením stojí jógová představa o nerozlučitelném sepětí životního dechu (*prāna*) a mysli (*manas*). Prāna v tomto pojetí představuje střední člen mezi mentální koncentrací a fyzickým projevem: „*Sattva*, jež má podobu mentálních obsahů (dosl. vrtochů mysli, *čitta-vrtti*), může existovat i v podobě, která náleží hmotnému tělu v jeho zemitě tělesnosti, pokud je mu předána prostřednictvím *prāny*“.⁴⁵

Závěr kapitoly tvoří přehled různých kombinací přechodných stavů, vhodných k navození toho kterého stálého stavu.

Komentář *Abhinavabhāratī*

Výše uvedená pasáž tvoří kostru nauky o náladě. Na základě myšlenek, stručně zde formulovaných, vznikl ve staroindickém kontextu významný myšlenkový proud, chápající náladu jako konečný cíl uměleckého snažení (tzv. *rasavāda*) – a to v širokém spektru, od výtvarného umění, přes básnictví, až po hudbu. Nauka o náladách se dá tedy použít pro učenou reflexi zmíněných oborů. Bez úspěchu nejsou ani pokusy použít tento výkladový rámec mimo striktně staroindický kontext (například v bollywoodské filmové tvorbě). Původní Bharatův text na toto téma je nicméně velmi stručný, bez zbytných teoretických fines. Celkový zřetel Bharatova textu, a to jak v kapitole o náladě, tak i jinde v jeho díle, je spíše praktický, jen s minimem nezbytné pozornosti věnované teoretickým konceptům. Ty naopak rozvíjí komentář.

Abhinavabhāratī je nejstarší v celku zachovalý komentář k *Nāṭyaśāstre*, napsaný Abhinavaguptou. Historicky cenný je i proto, že zčásti, ať už v přímých citacích, nebo

43 Při symbolickém ztvárnění (*nāṭya dharmī*), např. ronění slzí, si herec bude jakoby utírat vlhké oči a divák pochopí, co tím naznačuje. Při realistickém ztvárnění (*lōka dharmī*) bude herec muset zapojit mysl (například si vybavit něco smutného, soustředit vedle vědomí i dech) a doopravdy se rozplakat a ronit slzy. Hraní s opravdovým zapojením hlubokých emocí (*sāttvika abhinaja*) považoval Abhinavagupta za umělecky cennější než hraní za pomoci ostatních hereckých prostředků: *sāttvātirikto 'bhīnayo jyeṣṭha ity abhidhīyate* (IAST, A. Bh. k NS, XXII. 2).

44 *manasaḥ samādhau sattvaniṣpattir bhavati | tasya ca yo 'sau svabhāvo romāñcāśruvaivarṇyādilakṣaṇo yathābhāvopagataḥ sa na śakyo 'nyamanasā kartum iti | lokasvabhāvānukaraṇātvaḥ ca nāṭyasya sattvam īpsitam | ko drṣṭantaḥ? iha hi nāṭyadharmipravrttāḥ sukhaduḥkhaḥ kṛtā bhāvās tathā sattva viśuddhāḥ kār्या yathā sarūpā bhavanti | tatra duḥkhaṃ nāma rodanātmakam tat katham aduḥkhitena sukham ca praharṣātmakam asukhitena vābhineyam? etad evāsyā sattvam yat duḥkhitena sukhitena vāśruromāñcau darśayitavyau iti kṛtvā sāttvikā bhāvā ity abhivyākhyātāḥ | ta ime—stambhaḥ svedo 'tha romāñcaḥ svarabhedo 'tha vepathuḥ | vaivarṇyam āśrupralaya ity aṣṭau sāttvikā matāḥ* (IAST, NS VII. 93).

45 *cittavrttirūpaṃ yat sattvam tad bhūkāyasamkrāntapṛāṇadehadharmatāvaśād bhavad api* (IAST, A. Bh. k NS XXII). Viz též Ganser a Cuneo (2022: 241), kteří podrobněji pojednávají pojmy *sattva* a *sāttvikabhāva*.

referátem, zachovává názory myšlenkových předchůdců, o jejichž existenci a názorech je často jediným dochovaným zdrojem.

Pokud se týká nauky o náladě, tak nejvýznamnější pasáž komentáře se týká Bharatovy věty:

Vysvětleme nejprve, co je to *rasa*. Žádný (poetický) význam není prost nálady (*rasa*). Tato nálada vzniká (*niṣpatti*) spojením (*samjōga*) příčin (*vibhāva*), následků (*anubhāva*) a přechodných stavů (*vjabhichāribhāva*) (NS VI. 31–32; Kumar 2014: 290).

Komentář má v sanskrtské verzi rozsah necelých patnácti stránek textu (A. Bh. ad NS VI. 31–33; Kumar 2014: 290–305).⁴⁶ Text je ovšem mimořádně hutný, plný zkratkovitých vyjádření, typických pro dobovou učenou diskusi, tudíž má jeho překlad, pokud má být ve formě přirozeného jazyka, rozsah zhruba dvojnásobný. Abhinavaguptův komentář se skládá z referátu o historii diskuse nad uvedenou pasáží, prezentace jeho vlastního pohledu a intermezza o kumulativním charakteru poznání, kde Abhinavagupta děkuje předchůdcům za odvážný průzkum terénu, bez kterého by jeho práce nebyla možná.⁴⁷ Na závěr Abhinavagupta rozvede svou pozici. Výklad se týká zejména toho, jak ve výše uvedené Bharatově větě chápat „vznik“ *rasy* (*niṣpatti*) a „spojení“ (*samjōga*) komponentů, jež tento vznik podnítily.

Referát historické diskuse zahrnuje nejprve pozici Bhatta Lóllaty (cca 8.–9. st.),⁴⁸ tedy nauku o vzniku *rasy* (*utpatti-vāda*). Podle ní vzniká *rasa* intenzifikací stálého stavu (*sthāyibhāva*) za pomoci příčin (*vibhāva*), následků (*anubhāva*) a přechodných stavů (*vjabhichāribhāva*).

Abhinavagupta postupuje v souladu s pravidly staroindické diskuse, kdy se nejprve stručně shrne výchozí pozice (*pūrva pakṣa*), která je pak podrobena kritice (*khandana*), načež je představena pozice autora (*uttara pakṣa*, *mandana*).

V A. Bh. nechal Abhinavagupta své předchůdce kritizovat se navzájem přičemž například kritiku výchozí pozice, Lóllatovy nauky o intenzifikaci, nechá na Šrí Šankukukovi (cca 9. st.),⁴⁹ a poté představí jeho verzi výkladu Bharatovy sūtry: nauku o usuzování (*anumāna-vāda*) na přítomnost *rasy*. Podobně kritiku této druhé Šankukovy pozice nechá na Bhattovi Nájakovi (9.–10. st.),⁵⁰ jehož vlastní pozice je pak třetí referovanou v řadě: nauka o estetickém potěšení (*bhukti*) jako zdroji *rasy*. Toto pojetí se už v mnohém shoduje s Abhinavaguptovým. Závěrem Abhinavagupta představí svůj vlastní pohled.

Lóllatova teorie (*rasa* je intenzifikací stálého stavu) je časově nejbližší komentovanému dílu a zároveň láká svou přímočarou jednoduchostí, která více souzní s celkovým vyzněním Bharatova textu. Mimo to je podobná myšlenka přítomna i v estetických spekulacích Agnipurány⁵¹ (Agnipurána CCCXXXIX, Manmatha 1967: 1243–1249), což je argument pro blízkost tohoto pojetí původní Bharatově intenci. Podívejme se na začátek diskuse podrobně:

46 Anglický překlad vytvořil R. Gnoli (1968) a nověji Pollock (2016).

47 Český překlad intermezza viz Just 2015: 189.

48 K Lóllatovi viz De 1960: 108–138.

49 K Šankukovi viz De 1960: 108–138; Pandey 2003: 196. Šrí Šankuka byl pravděpodobně současník kašmírského krále Adžátípidy (cca 850 n. l.).

50 Pravděpodobný autor díla *Hrdaja darpana*. K Bhattu Nájakovi viz De 1960: 108–138; Pandey 2003: 199.

51 Agnipurána, podobně jako jiné *purány* („stará vyprávění“), mají status posvátného textu. Konečnou redakci prošla přibližně v 7. st. n. l. Viz též Gnoli 1968: 27, pozn. 3.

Výše uvedená sůtra byla Bhattou Lóllatou a dalšími vysvětlena následujícím způsobem: smyslem spojení *vibhāv* atd. je stálý stav (*sthājibhāva*), z něj se pak rodí *rasa* (*tatō rasah niṣpattī*). Příslušné *vibhāvy* formují aktivitu mysli (*čittavrttī*), která je pak příčinou vzniku stálého stavu (*sthājibhāva*). Výše (v sůtre) zmíněné herecké projevy stavů (*anubhāva*) jistě nejsou ty, které se rodí z *rasy*, protože ty nemohou být zároveň její příčinou, jsou to projevy (*anubhāva*) stavů (které vedou k povstání *rasy*).

Přechodné stavy (*vjabhičāribhāva*) mají povahu vrtkavé mysli (*čitta vrttī*), a i když nejsou současné se stálým stavem (*sthājibhāva*), je tento stav jistým způsobem podvědomě spolupřítomen i během jejich projevu. Vždyť i v uvedeném příkladu (jídla) některé příchutě zůstávají neprojevené, zamíchané mezi jinými, tak jako *sthājibhāva*, a jiné jsou plně projevené, tak jako *vjabhičāribhāvy*. *Rasa* je tím pádem stálým stavem, zesíleným *vibhāvami*, *anubhāvami*, když ale není takto vybuzen (*upačittah*), zůstává tím, čím je, tj. stálým stavem. Když je Ráma a další postavy reprezentován gesty atd., tak je přítomen jak v osobě hrané (postava), tak v osobě hrající (herci) a to silou sjednocení (*anusandhāna*).⁵²

Toto stanovisko zastávají i někteří další dávní myslitelé. Tak např. Dandin ve svém díle *Svalamkāradaršana* popisuje touhu, která se ve spojení s dalšími krásnými podobami promění na milostnou náladu,⁵³ nebo hněv, který se, potom co dosáhne maxima hněvivosti, promění na hněvivou náladu. (A. Bh. ad NS 31; Kumar 2014: 291; Gnoli 1968: 3–4.)

Před tím, než budeme pokračovat, podívejme se, co může znamenat, že silou sjednocení (*anusandhāna*) „je Ráma atd. [...] přítomen jak v osobě hrané [...] tak v osobě hrající“. *Anusandhāna* v kontextu Abhinavabháratí znamená jakési „jednotící úsilí“. Jednak se jedná o úsilí identifikovat se s postavou, jednak o úsilí co nejlépe ztvárnit tuto identifikaci pomocí výrazových prostředků. Bhatta Lóllata je tak v tomto ohledu jakýmsi „Stanislavským“⁵⁴ starověké Indie. Nálada má být podle něj v herci, jenž by měl být sám rolí jakoby do hloubi prodchnut, aby hrál přirozeně a přesvědčivě.

Abhinavaguptův referát pak pokračuje takto:

Tak to není! Tvrdí Šankuka. Neboť:

- Bez spojení s ostatními stavy (*vibhāvami* atd.) je stálý stav (*sthājibhāva*) zbaven svých projevů (*lakṣaṇa*) a nemůže tak být skrze ně poznán.
- Kdyby to bylo, jak tvrdí Lóllata, nebylo by v *Nátjaśāstre* nejdřív pojednáno o *rase* (VI. kap.) a pak až o *bhāve* (VII. kap.).
- Bylo by zbytečné představovat *sthājibhāvy* znovu v VII. kapitole (když už jednou byly představeny v souvislosti s *rasou* v VI. kap.).
- V případě stavů, které připouštějí škálování (typu méně–více–nejvíce) by došlo k nekonečnému rekursu.
- Už by pak nemohlo být šest variant smíchu (podle stupňů smíchu, který je stálým stavem komické nálady).
- Došlo by k tomu, že v deseti stupních lásky⁵⁵ by bylo nespočetné množství *ras* a *bhāv*.

52 Ke „sjednocení“ viz dále (*anukārye’nukartaryapi cānusaṁdhānabalād*, IAST).

53 Dosl. „dojde k ze-šrngár-ovatění“.

54 Podobnosti si všímá Cuneo 2022: 194–214. Srov. Lólattovo „úsilí o identifikaci s postavou, [...] úsilí herce o co nejlepší ztvárnění této identifikace pomocí výrazových prostředků“ s kategoriemi „prožívání“ a „ztělesňování“ u Stanislavského (1954: 208–209) nebo slévání „člověka herce“ a „člověka role“ (Stanislavskij 1954: 209–211).

55 NS XIV. 169.

g) Vidíme zjevný protiklad v tom, že zármutek je zprvu převeliký, časem však klesá na síle, stejně tak krutost, hrdinství a touha slábnou, když jim chybí příslušné *bhāvy* jako podnět, vytrvalost a intimní spojení.⁵⁶

Rasa je tedy stálým stavem, přesněji řečeno hereckým ztvárněním (*anukarana*) stálého stavu, podle hrané postavy (např. Ráma). Právě proto, že jde o herecké ztvárnění neboli nápodobu (*anukarana*), je tento stálý stav zván slovem *rasa* (A. Bh. ad NS VI. 31; Kumar 2014: 291).⁵⁷

Následuje pojetí Šankuky, podle něhož je nálada věcí úsudku (*anumāna*). Vznik nálady v Bharatově sūtre je vlastně úsudkem diváka na základě herecké nápodoby. Je vnímána „v herci“ díky jeho úsilí (*prajātna*) a *bhāvām*, které jsou vlastně neskutečné, „umělé“ (*krtrīma*), ale divák jim dočasně věří. Kategorie pravdy a chyby jsou v divadle irelevantní. Divák nepátrá, zda „toto je Ráma“, nebo ne: je-li postava Ráma, je pro diváka zkrátka Ráma. Šankuka si všímá, že slova a jejich doslovný význam jsou v poezii i na divadle často něco jiného než to, k čemu odkazují. Výrazy jako „touha“ či „smutek“ mohou pouze pojmenovat objekt, k němuž referují, ale nikoliv ho zpřítomnit (*avagam*). To dokáže jen herecké ztvárnění, ať už slovem (*vācika abhinaya*) nebo tělem a gestem (*āṅgika abhinaya*). Abhinavagupta dále ukazuje, že na verších jako:

„Tak jako je velký, hluboký, širý a neohraničený oceán
vypit podzemním ohněm vulkánů,
tak je i smutek
vypit ohněm hněvu“ (A. Bh. ad NS VI. 31; Kumar 2014: 292)

„Ach ta strnulost způsobená zármutkem:
ten kdo v ní setrvává, zmítaný nářkem
je svými ministry z obav o puknutí srdce
pobízen, ať ji překoná“ (A. Bh. ad NS VI. 31; Kumar 2014: 292).

je smutek pouze poeticky pojmenován (*abhidhā*). Ovšem ve verši:

„Proud kapiček padal jak jemný deštěk slz,
zatímco malovala, a vytvářel na mém těle zdání potu,
vzniklého jakoby dotykem jejích rukou“ (A. Bh. ad NS VI. 31; Kumar 2014: 291).⁵⁸

56 Poslední argument (g) jinými slovy: nálada nemůže být proměnou stálého stavu. Jde spíš o vzájemně se podmiňující dvojici. Když zmizí stálý stav, slábne i nálada. (Abecední členění jednotlivých argumentů není součástí originálního textu.)

57 Celý text pasáže: *etan neti śrī-śaṅkukah | vibhāvādy-ayoge sthāyino liṅgābhāvenāvagaty-anupapatter bhāvānām pūrvam abhidheyatā-prasaṅgāt sthita-daśāyām lakṣaṇāntara-vaiyarthīāt mandataratama-mādhyastryādy-ānanyāpatteḥ hāsyā-rase ṣoḍhātāvha-prāpṭeḥ kāmāvasthāsu daśasv asaṅkhyā-rasa-bhāvādi-prasaṅgāt śokasya prathamam tivrataṁ kālāt tanu-māndya-darśanaṁ krodhotsāha-ratīnām amarśasthairya-sevā-viparyaye hrāsadarśanam iti viparyayasya dṛśyamānatvāc ca | tasmāddhetubhir vibhāvākhyaiḥ kāryaiścānubhāvāt abhiḥ saḥacārīrūpaiś ca vyabhicāribhiḥ prayatnārjitatayā kṛtrimair api tatānabhimānamānair anukarṣṭhatvena liṅgabalaṭaḥ pratiyamānaḥ sthāyī bhāvo mukh yarāmādigatasthāyanukaraṇarūpaḥ | anukaraṇarūpatvādeva ca nāmāntareṇa vyapadiṣṭo rasaḥ* (IAST, Kumar 2014: 291; viz též Gnoli 1968: 3–4). Za spolupráci s rozklíčováním argumentace a rozbor pasáže děkuji indologovi Mgr. Jakubu Čejkovi.

58 První dva verše se mi nepodařilo identifikovat. Třetí je z Haršova dramatu *Ratnāvalī* II. 11. Celý verš: „*bhāti patito likhyantyās tasyā bāṣpāmbu-śīkaraka-naughah / svedāgama iva karatala-saṁsparśāt eṣa me vapuṣi*“ (Harša-Kale 1925: 188). K původu prvních dvou veršů viz též Gnoli (1968: 30–31).

je vedle komunikace doslovného významu (*abhidhēja*) ještě umělecky zpřítomněna (*abhinīja*) láska krále Udajany a princezny Ságariky z Haršovy hry *Ratnávalí*. To Abhinavagupta dále komentuje:

Zatímco věta má svůj vlastní smysl (*artha*), přehrává/zpřítomňuje (*abhinījaté*) nám stálý stav lásky, naplňující přestastného Udajanu. Ale ne tak, že by ho napřímo pojmenovala (*abhidhā*). Neboť divadelní hraní (*abhinaya*) je jiný druh komunikace než pouhé sdělení (*vācaka*) (A. Bh. ad NS VI. 31; Kumar 2014: 291).⁵⁹

Jinými slovy divadelní reprezentace je jiný druh sdělení než pouhé pojmenování, což je myšlenka, kterou všichni další v *Abhinavabhāratī* referovaní autoři sdílí.

Šankuku opět podrobuje Abhinavagupta kritice, když nechává „mluvit“ svého dalšího předchůdce, Bhattu Nájaku, s jehož názory sám do značné míry souzní. Nájaka především kritizuje koncept nápodoby. Zamýšlí se nad tím, čeho a kým je to nápodoba? Hrdiny hercem? Tedy snad hrdiny, kterého herec nikdy neviděl, natožpak jeho „stav“? Pokračuje tak, že koncept nápodoby (*anukarana*) bychom měli vidět kriticky, neboť divadelní ztvárnění (*abhinaya*) znamená podle samotného Bharaty (NS I. 106) nápodobou všech světů (i božských) a jedná se tím pádem spíš o uměleckou oslavu zdejšího světa (*anukīrtana*), než pouhou mechanickou nápodobu.

Další Nájakova námitka spočívá v tom, že úsudek (*anumiti*), který má být podle Šankuky mostem k náladě, je jen suchý kognitivní akt postrádající emotivní sílu přímého zážitku. Zároveň ale nemůže být prostředkem k náladě ani prosté běžné vnímání: když jsme například v reálném světě svědky milostného láskování nějakého páru, směsicí našich pocitů bývá spíš zmatení a stud, než milostná nálada (viz Gnoli 1968: 44). Ani koncept „neexistence chyby na divadle“ není bez problému: divák během představení latentně ví, že toto není např. Ráma, ale herec. To se podle kánonu připomíná diváctvu v prologu staroindických her, při němž vystupují herci ještě jako herci, a nikoliv jako postavy.

Takový úvod patří k náležitostem divadla „před představením“ (*pūrvavāṅga*; NS V. 28–30). Příkladem může být úvodní dialog herečky s principálem zakončený písní o včele v Kálidásově *Šakuntale*, nebo úvodní „forbína“ *Hliněného vozíčku*, kdy se herečka postavy Vasantasény modlí za dobrého manžela v „příštím životě“ (tedy v nadcházejícím představení). Obě předscény jako by představily divákovi herečky, které budou hrát hlavní postavy, mimo jiné i proto, aby během hry zcela nezapomněl, že se nachází na divadle, a ne ve skutečnosti.⁶⁰

Následně Abhinavagupta referuje pozici Bhatty Nájaky, podle níž je *rasa* vnímána prostřednictvím speciální estetické schopnosti nazývané potěšení (*bhōga*). Bhatta Nájaka věnuje pozornost publiku a všímá si toho, že divák se musí s hrdinou emotivně ztotožnit (*brdajasamvāda*) a prožívat jeho emoci tak, jako by byl sám hrdinou

59 Kontext verše z Haršova *Ratnávalí* je následující: princezna Ratnávalí na dvoře krále Udajany vystupuje inkognito pod jménem Ságariká. Nemůže svou lásku ke králi přiznat, a proto Udajanu pouze maluje jako boha lásky a pláče u toho, načež její družka Susamgata přimaluje na portrét ještě ji, Ságariku a to jako bohyni lásky. Udajana portrét objeví a zpětně interpretuje stopy jejích skutečných slz na svém portrétu. Viz též Gnoli 1968: 3–4. Plné znění pasáže z *Ratnávalí* II. 11. viz pozn. 4 tamtéž. Dále k tématu Ganser 2022: 176. Poslední věta ukázký (Abhinavaguptovo shrnutí): *ity anena tu vākyena svārtham abhidadhatā udayanagataḥ sukhātma ratiḥ sthāyibhāvo 'bhinīyate na tūcyate. avagamanaśaktir hy abhinayanam vācakatvād anyā.* (IAST, Kumar 2014: 291–292; Gnoli 1968: 3; viz také Ganser 2022: 157).

60 Tento odstavec je moje rozšiřující poznámka, Nájaka téma nerozvádí.

(*tanmajíbháva*). Takto se emoce do jisté míry „očistí“ od své vazby na konkrétní postavu a vstupuje do specifického divadelního časoprostoru, kde splývá s dočasným imaginárním já diváka. Ten se tímto dočasným „já“ ztotožňuje s perspektivou hrdiny. Je totiž univerzální lidskou vlastností, že když čteme nebo slyšíme věty jako „obětoval to ohni“, dokážeme si představit sami sebe v podobné situaci.⁶¹ Estetické očištění emoce (*sádhāranīkarana*) tak znamená její odloučení od čehokoliv reálného, ať už ve skutečném světě diváka, nebo v historickém či fikčním světě hrdiny. Když se divákovo já ztotožní s hrdinou, dočasně opustí vše, co jej váže k reálnému světu a jeho každodennosti.

V dramatu i v poezii se podle Nájaky prvotní význam slov mění ze sdělení významového na sdělení emotivní (*bhāvakatva*). Potěšení (*bhōga*) má v divadelním kontextu svou autonomii a není závislé na přírodním koloběhu kvalit (*guna prakṛti*), jak se děje v přirozeném světě, kde by se např. emoce touhy automaticky pojila s kvalitou neklidu (*rādžas*).⁶² Je charakterizováno blaženým spočinutím (*viśrānti*) ve vlastním vědomí (*samvid*), které je během divadelního zážitku ve stavu expanze (*vikāsa*) a úžasu (*čamtkāra*) (Gnoli 1968: 62).⁶³ Jako takové je tedy potěšení (*bhōga*) jakoby z čistého světla (*sattva*), bez tmy, vášní a karmické zátěže s nimi spojené (Gnoli 1968: 47). Tím se tento estetický stav vychutnávání nálady (*rasāsavāda*) podobá mystickému stavu vychutnávání absolutna (*brahmāsavāda sáčivah*) (Gnoli 1968: 48).

Abhinavagupta Nájakovy teze do značné míry přejímá. Svůj náhled občas proloží odkazy na Bhattu Tautu (cca 10. st.),⁶⁴ jenž v textu vystupuje jako autorita a pravděpodobný Abhinavaguptův učitel estetiky. Abhinavagupta akceptuje Nájakovu kritiku předchůdců i radikální autonomii divadelního světa, který ve své bezpečné odloučenosti od každodenních starostí připomíná stav vysvobození. Dokonává započatý epistemologický obrat od jeviště k divákovi a rozvíjí téma diváckého ztotožnění i estetické generalizace (*sádhāranīkarana*, *sádhāranībháva*). K té patří i to, že divákova pozornost přeskakuje mezi skutečnou tělesností herce a hrdinou, k němuž hercovo hraní odkazuje (terminologií Eriky Fischer-Lichte mezi fenomenálním a sémiotickým tělem; Fischer-Lichte 2011: 117, viz též Ganser 2002: 194). Divák ví, že je v divadle, což odstraňuje osobní překážky vnímání *rasy*, zároveň je ale vtahován do děje a podléhá jeho iluzi.

Ve svém jiném díle, *Komentáři k vysvětlení nauky o ozvuku* (*Dhvanjaloka-ālócana*), rozvíjí Abhinavagupta linii podobnosti divadla a poezie v tom smyslu, že naznačený smysl poezie (*vjakti*) je totéž co emotivní význam na divadle (*bháva*). Jediné, co Abhinavagupta z Nájakovy nauky odmítá jako přebytné, je „potěšení“ coby speciální estetická schopnost mysli. Náladu vychutnává divák přímo ve svém srdci, pomocí

61 Kumar 2014: 295. Anglický překlad Gnoli 1968: 52. Abhinavagupta dává nejprve příklady v kontextu rituálu („obětoval to ohni“), poté v kontextu divadla. Princip je ale stejný, divák/čtenář/posluchač má přirozenou tendenci ztotožnit se se subjektem sdělení. K „perspektivě hrdiny“ viz též pozn. 6.

62 Bhatta Nájaka v Abhinavaguptově referátu používá terminologii filosofické školy *sāṅkja*, která operuje s představou střídání kvalit *sattva* (světlo), *radžas* (aktivita) a *tamas* (temnota).

63 Abhinavaguptův referát o názorech Bhatta Nájaky je v tomto místě plný filosofické terminologie, zejména *sāṅkhji* a *advaity* (k tématu více Reich 2018), konkrétně její kašmírské verze (*paramādvaita*, populárně též kašmírský šivaismus), jejíž je Abhinavagupta nejznámějším představitelem. Podrobněji viz Just 2013. Překryvům Abhinavaguptovy radikálně monistické filosofie (*paramādvaita*) a jeho estetiky se věnuje Gnoli (1968: 45–47), též Masson a Patwardhan (1969: 13–89) a Torella 2022.

64 K Bhattu Tautovi (též někdy Bh. Tota) viz Pandey (2006). Bhatta Tauta je autorem díla *Kāvjakautuka* (*Zázrak poezie*), které se zachovalo pouze fragmentárně, především díky *Abhinavabháratí*.

„bez-překážkového“ vnímání (*nirvighna pratīti*), tj. po odstranění všeho rušivého, jako jsou osobní pocity libosti a nelibosti, přátelství a nepřátelství, které by emotivní děj zpravidla provázely mimo divadelní kontext.⁶⁵ Novinkou Abhinavaguptova pojetí je, že *bhāvy* lidi oslovují díky *vásanám/sanskárām* (karmické vzorce, hloubkové vzpomínky ze současného i z minulých životů), neboť mysl každého člověka je plná těchto nejrůznějších podvědomých vzpomínek (*sanskára*).⁶⁶ Abhinavagupta v tomto ohledu používá Jógasútrovou psychologii. Stručně řečeno, běžně jsou lidské činy (*karmāni*) zastřeny (*kliṣṭa*) paterem „závoju“ (*kléṣa*): nevědomostí (*avidjá*), osobivostí (*asmitá*), touhou (*rāga*), odporem (*dveṣa*) a lpěním na životě (*abhinivēṣa*), proto zanechávají v nevědomí hluboké, emotivně nabitě paměťové stopy (*vāsana/sanskára*), které mohou přetrvat i vícero vtělení.⁶⁷ Kouzlo divadla spočívá v tom, že děje, které by byly v běžném životě provázeny výše uvedenou karmickou zátěží (*kliṣṭa karmāni*), prožívá divák svobodně, jako bez zátěže (*akliṣṭa karmāni*). Na doklad tohoto vzpomínání na minulé životy, navozeného uměleckými prostředky, cituje Abhinavagupta samomluvu krále Dušjanty z pátého dějství Kálidásovy *Šakuntaly* (Kumar 2014: 296), jež zní v českém překladu následovně:

Slyším-li mladou ženu zpívat, tu zmocní se mne stesk,
vždyť její píseň dávné časy osvíjí jak blesk.
Jdou dávné lásky, dávné tváře z minulých životů,
se mnou se dělí ve vzpomínkách o krásnou tesknotu (Kálidása 1961: 38).

Soustředěné publikum navíc tvoří podle Abhinavagupty dočasně kolektivní celek, v němž je divadelní zážitek zmnohonásoben mimo jiné i tím, že úložiště hloubkových vzpomínek (*sanskára, karmášaja*) jednotlivých diváků jsou v něm propojena, stejně jako mysl diváků, což je Abhinavaguptova novinka a specifický přínos do diskuse. K takovému dočasnému vzniku jakési „kolektivní duše“ spojením vícera vnímajících subjektů (*bhoktr*) dochází podle komentátora A. Bh. Džajarathy (12. st.) vedle divadla také při náboženských rituálech a sledování zápasů a sportovních utkání.⁶⁸

Výše citovanou scénu lovu z prvního dějství Kálidásovy *Šakuntaly* komentuje Abhinavagupta takto:

Když se v Kálidásově *Šakuntale* „náhle objevuje laň, hlavu na vznešeně prohnutém krku...“, tak také hned po pochopení doslovného významu slov vyvstává v divákovi druhotný vjem, sestávající z přímé zkušenosti, ve které je čas a prostor definovaný textem hry proměněn. Ve skutečnosti je mladá laň atd. v této nové zkušenosti zbavena své jedinečnosti (*viśēṣa*) a v tom

65 A. Bh. komentář k NS VI. 31: *bhīto 'haṃ bhīto 'yaṃ śatrur vayasyo madhyastho vā' ityādipratayebhyo duḥkhasukhādiktahānādibuddhyantarodayaniyamavattayā vighnabahulebhyo vilakṣaṇaṃ nirvighnapratitigrāhyaṃ*. IAST Kumar (2014: 296) a Gnoli (1968: 13). „Estetická zkušenost má jinou povahu, než vjemy jako já nebo on se bojí, nepřítel, přítel, lhostejný a s tím nerozlučně spojené rozvažování o ztrátě nebo zisku, což je z estetického hlediska plně překážek, protože v estetické zkušenosti jde naproti tomu o speciální bez-překážkové vnímání.“

66 Komentář k *Dhvanjálóce* II.4. Gnoli (1968: 112). Viz tamtéž s. 87.

67 „Vásany jsou nekonečné, neb touha je věčná.“ „Ačkoliv je dělí zrození prostor a čas, stejně zůstává sepětí mezi pamětí (jednotlivce) a sanskárami (podvědomé tendence mysli, vzniklé z vásán)“ (Jógasútra, IV.10 a IV.9). Český překlad s Vjásovým komentářem uvedených sůter, ve kterém je vysvětlení mechanismu vzniku a trvání *kléṣ*, *vāsana* a *sanskára* v *Jógasútrách* viz Strnad 2000: 7–14.

68 Úryvky o „kolektivní duši“ u Abhinavagupty a jeho komentátora Džajarathy shromáždil Seturaman (1992: 44–45).

samém okamžiku herec, který představuje laň,⁶⁹ přenese strach na diváky. Ti o herci zároveň vědí, že je jen herec a jsou si vědomi neskutečnosti (*alaukika*) celé situace. Výsledkem toho je pak prostě a jednoduše strach, strach sám o sobě, bez konkrétního času a místa. Ale takový vjem strachu je jiného řádu než běžná zkušenost typu „Já, on, můj nepřítel/přítel, kdokoliv, se bojí.“ Protože v takové situaci je podobný vjem provázen úvahami o úniku, přidává se k němu hodnocení na škále potěšení a slasti a spousta dalších hledisek, a z tohoto důvodu je takový vjem (v estetickém kontextu) plný překážek.

Zatímco výše zmíněný strach je předmětem bez-překážkového vědomí (*nirvighna čít*), vjem jako takový vchází přímo do našeho srdce, aby zde vířil před naším vnitřním zrakem. A toto je pravá třeť (*rasa*) strachu. V takovém strachu se naše nejvnitřnější já nenachází ani v sestavě úplné skrytosti (*tiras*), ani ve stavu projevení (*ullikh*), a totéž se týká duší ostatních diváků.⁷⁰ Výsledkem toho je, že stav estetické generalizace není nijak omezen, ale naopak podpořen. Jako je tomu v úsudku z kouře na oheň, nebo v našem případě v úsudku z třesu na strach.

Kombinace herců atd. (divadlo v celku) tak živí dojem, jako bychom měli děj přímo před očima. Specifická divadelní situace je setkání, ve kterém se skutečně limitující faktory (jako je čas, prostor a omezený vnímající subjekt) na jedné straně a tytéž faktory vyplývající z děje na straně druhé, navzájem vyruší (a přispějí ke vzniku jedinečného časoprostoru, který není součástí ani jednoho z výše jmenovaných). To vše tedy živí estetickou generalizací, o které je řeč.

Tato samotná, mysl jednotlivců, uhrančivá síla soustředí a sjednocuje mysl diváků⁷¹ a živí ji emotivní štávou (*rasou*), stále čerstvou, neboť probouzí nekonečné latentní karmické sklony (jednotlivých diváků), které spolu navzájem rezonují (*vásana samvāda*).⁷² Taková forma vědomí se pak nazývá úžas (*čamatkāra*), ze kterého pak pramení třes, ježení chlupů, přerývaný hlas a podobně (Kumar 2014: 295–296; Gnoli 1968: 55).⁷³

Je patrné, že se do značné míry stálý stav skládá až jako obraz v divákově mysli na základě děje, hereckého projevu (*anubhāv*), kontextu a střídání přechodných stavů. Nálada je tedy spíše emergentní jev, ve své plnosti vzniklý a poskládaný až v divákově mysli. Nálada rozhodně není přítomna v herci, jak tvrdí Bhatta Lóllata. Mimo jiné by

69 Laň je v tomto případě reprezentována pouze slovně (*vāčika abhinaya*) a to tak, že postava krále Dušjanty popisuje, co vidí. Laň jako taková na scéně zpravidla není. Může být případně reprezentována gestem ruky (*hasta*), např. za pomoci *mrgaśīrša* (hlava gazely/laně) nebo taneční figurou. Viz obr. 2; též Subrahmanyam 2003: 196.

70 Zde možná Abhinavagupta poukazuje ke své filosofické analýze smyslového vnímání podle školy *spanda*, kde vědomí v okamžiku každého jednotlivého kognitivního aktu alternuje mezi subjektivním a objektivním pólem zkušenosti. Naše nejvnitřnější podstata v tomto procesu expanduje z čisté subjektivity k objektivnímu pólu zkušenosti, kdy v maximu tohoto pulsu ne sebe jakoby nejvíc zapomíná, načež se vrací sama k sobě, byť jen na okamžik, dokud nepřijde jiná myšlenka (další kognitivní akt). Praktikujícímu jóginu je doporučeno soustředit se na přechodové momenty tohoto pulsování mezi dvěma póly. Tento pobyt „mezi“ patří k podobnostem mystického a estetického zážitku. Více k tématu viz Just 2015: 97–102. Obecně k myšlenkovému překryvu Abhinavagupty filosofa a estetika viz Masson – Patwardhan 1969: 24–59.

71 Ve svých filosofických dílech Abhinavagupta (např. *Īśvarapratyabhidhāna vimarśinī* II. 4.12) rozvíjí koncept, kdy chápe vícero subjektů vnímajících identický obsah jako jeden vnímající subjekt, sjednocený v hlubších rovinách vědomí (Seturaman 1992: 44; Gnoli 1968: 56).

72 Abhinavagupta pozoruje ve svém rozsáhlém filosoficko-tantrickém díle *Tantrálóka*, konkrétně v X. kapitole věnované rituálům (Tantrálóka X. 85.), že skupinová účast na divadelních představeních a zápasech poskytuje větší „oceán“ potěšení, než by poskytovala účast jednotlivce. Komentátor Džajaratha (13. st. n. l.) k tématu dodává, že při společném prožitku vzniká stav dočasné identity vnímajících subjektů. Pasáž zmiňuje Gnoli (1968: 56–57, pozn. 3).

73 K úžasu v kontextu staroindické estetiky s přesahem do *paramadvaitové* filosofie viz Torella (2022). Raniero Gnoli si všímá, že úžas je stejně tak ve starověkém Řecku (cituje Proklovy platónské *Základy teologie*), jako starověké Indii (řecky *ekplexis*, v sanskrtu *čamatkāra*) vstupní branou do estetických dimenzí a zároveň do dimenze posvátna (Gnoli 1968: 47).

to herci bránilo hrát part dokonale a bez chyb. Vypadával by z tempa a rytmu a některé *bhāvy*, jako jsou třeba nemoc a smrt, by mu zabránily hrát vůbec.⁷⁴

Jak si všímají Daniele Cuneo a Elisa Ganser, pokud bychom Bhattu Lóllatu pro jeho důrazu na hercovo skutečné prožívání hraných emocí přirovnali ke „staroindickému Stanislavskému“, pak by Abhinavagupta připomínal spíš staroindického Diderota, svým důrazem na kvalitu hercova hraní, kterou by nemělo rušit přílišné prožívání (Cuneo 2022).⁷⁵ Při podrobném pohledu je ale situace složitější. Zejména z pasáží věnovaných „odhalujícím stavům“ vyplývá, že Abhinavagupta nechápe herce jako zcela intaktního a „podobného hladké nádobě“. Aby mohl zprostředkovat silně emotivně nabitý obsah, jako jsou zejména odhalující stavy (*sāttvikabhāva*), musí být herec schopen podle libosti změnit i nastavení své mysli.

Emotivní ztotožnění na divadle se dá podle Abhinavaguptova výkladu chápat ve třech stupních: nejprve je emoce zbavena své partikularity (*sādhāranīkaraṇa*), čímž vstoupí do svébytného divadelního světa (*alaukikātva*), poté jsou rozeznána srdce diváků – a přinejmenším v případech odhalujících stavů – i srdce a mysl herců (*brdajasamvāda*: „prolnutí srdcí“), nakonec divák emotivně splyne s hrdinou nebo předváděným dějem (*tanmajībhāva*: „ztotožnění se stavem“). Právě tohoto třetího stupně se už herec nemůže účastnit, neboť by mu kazil jeho výkon.

Striktně vzato je nálada přítomna nejprve v básníkovi, který ji pomocí svého génia a tvůrčí intuice (*pratibhā*) přenesl do díla. V herci je nálada jen obrazně a svůj konečný cíl nalezne v divákovi a jeho srdci, kde ji divák vposledku také vnímá intuitivně a nakonec blaženě vychutná (*rasāsāda*) (viz Just 2008).⁷⁶

Abhinavaguptovy myšlenky jsou ceněny i proto, že přesvědčivě propojují Ānandavardhanovu (8. st.)⁷⁷ básnickou teorii „ozvuku“ (*dhvani*), neboli „naznačeného básnického smyslu“, s Bharatovou teorií nálady. Stejně jako v básni vzniká poetický smysl až „ozvukem“ metafor v posluchačově srdci, vzniká také *rasa* až prostřednictvím divákova „strávení“ jednotlivých *bhāv*. Oba autoři tak ukazují, že autonomie uměleckého sdělení není převoditelná ani na doslovný význam, ani na zvládnutí řemesla, např. jazykových ozdob v poezii nebo fyzické průpravy u divadla. Nálada v Abhinavaguptově poetické teorii není definována ani doslovným významem slov, ani jejich překrásnou skladbou, ale je navozena třetím prvkem: naznačeným smyslem, který je jejím zdrojem.⁷⁸

Staroindická divadelní estetika, jak se nám zachovala v Abhinavaguptově referátu o staletí trvající diskusi, přináší nadčasový rozbor fenoménu divadla. Jeho nadčasovost je ve staroindickém kontextu dána i tím, že *Nátja-śāstra* je zároveň i záznamem páté Vědy (*Nátja-vēda*) stvořené samotným Brahrou. Abhinavagupta tuto představu, kterou je možno chápat obrazně, pojímá doslova a zamýšlí se nad tím, jak by

74 *naṭasya hi rasabhāvaḥ yoge maraṇādau tattvāveśo layādi bhaṅgaś ca syāt* (IAST, A. Bh. ad NS, VI. 31, 10; Kumar 2014: 283).

75 „The following would happen to the actor losing his self control: ‘let a consummate actor leave off playing from his head, let him forget himself, let his heart be involved, let sensibility possess him, let him give himself up to it [...] it will be on condition of not breaking through his system of declamation; of not injuring the unity of the performance; otherwise you will say that he has gone mad’ (Diderot 1883: 100, cit. in Cuneo 2022: 215).

76 *tad evaṃ mūlaṃ bijasthāyinaḥ kavigato rasaḥ | kavir hi sāmājikatulya eva* (IAST; A. Bh. ad NS VI. 31; Kumar 2014: 288). „A tak je tímto způsobem *rasa* přítomna v básníkovi jako kořen, který pak zplodí semínko nálady (pro diváka).“

77 Teorii představil teoretik básnického umění Ānandavardhana ve svém díle *Dhvanjālōka* (Krishnamoorthy 1974). Abhinavagupta je autorem komentáře k němu (*Ālōcāna*). K Ānandavardhanovi viz Pandey 2006: 201–210.

78 *ṭṭiyo ’pi prabheda vācyād bhinna eveti sthitam*. (IAST) Abhinavaguptův komentář *Nauky o ozvuku* (cit. in Pattābhīrāma 1928: 78–84). Též Ganser (2022: 155).

divadelní nauka vypadala z tohoto ortodoxního pohledu – tedy vědy jako nadčasové moudrosti – v nesčetných světech vytvářených a ničených v cyklickém pulsování vesmíru. Odpovídá si, že by příliš odlišná nebyla. Variace v provedení jsou díky umělecké svobodě možné a žádoucí, nicméně divadlo jako specificky lidský fenomén, předávaný prostřednictvím „vědy“ a popsáný v šástrě, je zkrátka daností.⁷⁹

Divadlo je ve své celistvosti před-stavení v dvojím slova smyslu. Děj, postavy, hudba a další jsou předkládány více smyslům, takže je divák může vnímat, jako by byl sám jejich součástí, nikoliv o nich jen slyšel, četl o nich či je viděl. Díky tomu je záběr divadla ze všech známých uměleckých forem nejširší. K tomuto účinku dopomáhá celá řada specificky divadelních prostředků, jako je hudba, tanec, kostýmy nebo kombinace realismu a umělecké stylizace. Tyto prvky ustavují autonomii divadelního světa a dávají divákovi částečně zapomenout na běžný svět i svou každodenní existenci v něm. Může se pak plně (bez překážek, tj. pomocí bezpřekážkového vnímání: *nirvighna pratīti*) oddat divadlem navozeným před-stavám. Právě proto je definice divadla v Bharatově Šástrě deskriptivní, založená na výčtu jeho složek. Žádný z těchto prvků sám o sobě divadlo netvoří. To vzniká teprve spojením nálady s hudební, vizuální, řečovou, emotivní a technickou složkou. Jedná se o komplexní, složenou iluzi, která pomocí celé škály nástrojů a technik stimuluje vícero smyslů najednou.

Pokud chceme porozumět tak komplexnímu fenoménu, rozhodně nemůžeme z úvahy vynechat diváka. Divadlo je před-stavení také proto, že se podstatná část toho důležitějšího děje v před-stavě diváka. Náladu (*rasa*) nebo stav (*bháva*) je nutné chápat v přímé návaznosti na roli, již sehrává divák. Divák se divákem nestane jen tak. Jeho diváctví je podmíněno nesamozřejmou kvalifikací, ve staroindickém kontextu nazývanou „citlivé srdce“ (*sahrdaja*). Divák musí být schopen vžít se do děje (*hrdajasamvada*), identifikovat se s hrdinou (*tanmajibháva*) a vnímat děj tak, jako by byl „jeho“, nicméně v bezpečném, odosobnělém odstupu (*sádháranīkarana*). Toto bezpečí je dáno tím, že divák zároveň dobře ví, že to, co se odehrává na pódiu, je „jen jako“ – i když na to chvílemi částečně zapomíná.

Divadlo je i modelovou situací pro soteriologii kašmírského šivaismu. V Šiva sútrách se uvádí: „Šiva, absolutno v podobě naší nejvnitřnější podstaty, je herec/tanečník, pódium je duše a diváci jsou smysly“ (Just 2015: 128).⁸⁰ Správné, tj. divadelní, pochopení této situace je klíčem k nektaru divadla Světa, tak jako je diváctví klíčem k náladě na divadle. Abhinavaguptův žák Kšémarádža verš komentuje:

„Ó Šivo (*hara*), když jsi rozehrál drama tří světů tak, že jsi vytvořil nespočet dobrých semen (zápletek) v jeho zárodku (*garbha*), jaký jiný básník než Ty, jenž ho uvedl, je schopen přivést ho ke konci (*samhara*)?“ (Singh 1995: 157)⁸¹

79 „Ze sítě intertextových odkazů je patrné, že Abhinavagupta nepovažoval šástru o divadle za odraz divadelní praxe z konkrétní doby před mnoha staletími, ani za záznam nějaké konkrétní neměnné tradice, ale za kompendium umožňující vůbec vznik všech možných tradic, dokonce i těch co se odehrávají v jiných časových cyklech (vesmíru)“ (Ganser 2022: 114, překl. M. Just). Více k tématu věčnosti (*pravāhanitjātā*) védského poznání v souvislosti s pátou védou / *nátja-védou* viz Ganser (2022: 122–124). K souvztáhnosti kosmického a uměleckého tvoření viz Bäumer (1995: 35–49).

80 Šiva Súra III. 9–11: „*nartaka ātmā, raṅgo 'ntarātmā prekṣakāṅīndriyāṇi*“ (Singh 1995: 152–157).

81 Kšémarádža (10.–11. stol.) k uvedené pasáži Šivasúter vlastně cituje Nárajanovo (10.–11. stol.) *Stavačintāmani*. Text citátu: *nisrṣṭānekasadbijagarbhaṃ trailokyanāṭa kam | prastāvya hara samhartum tvattāḥ ko 'nyaḥ kavīḥ kṣamaḥ* (IAST Singh 1995: 157, překl. M. Just 2015: 128). Bettina Bäumer verš komentuje: „Šiva je zde umělcem (*kavī*), a to jak autorem, tak ředitelem scény divadla Svět, ve kterém je i hercem. Všechny části sanskrtského dramatu jsou i částmi dramatu světového. Například, *bíďža*, semeno, je v dramatu zdrojem zápletky obsaženým obvykle v názvu, zatímco ve světě je semenem *mája*, zdroj stvoření. *Garbha* (zárodek nebo lůno) je náčrt jednotlivých scén, zatímco ve stvořeném světě odpovídá *garbha* látce, lůnu veškeré existence. *Prastáva* je úvodní část hry a odpovídá stvoření a *samhára* její závěr, odpovídající zániku světa.“ (Bäumer 1995: 39). Dále k tématu: Torella 2024.



Obr. 1. Taneční figury *vartitam* (objevení se na scéně) a *tálapuṣpaputtam* (položení květiny). První může podle Abhinavagupty reprezentovat stavy jako např. hněv nebo žárlivost – podle gesta ruky. Druhá např. odpoutanost (*nirvéda*) během rituálu kladení květiny (*puṣpāṇḍžali*). Středověká výzdoba vstupní brány Arunáčaléšvarova chrámu v Tiruvannámalai. Foto autor, 2022.



Obr. 2. Trojice *karan* (108 klasických tanečních figur) *Harinaplutam* („plavmý“ pohyb laně/gazely), *Prenkholitam* (rotační výskok, pirueta) a *Nitambam* (taneční pohyb, zvýrazňující pozadí a boky). První z nich se tradičně používá ke znázornění pohybu laně/gazely. Středověká výzdoba vstupní brány Arunáčaléšvarova chrámu v Tiruvannámalai. Foto autor, 2022.

S určitou mírou zjednodušení můžeme Abhinavaguptův referát o otázce původu nálady (*rasa nišpati*) shrnout tak, že na ni existují dvě základní odpovědi.

První, historicky starší, zmiňovaná v *Agnipurāṇe* a zastávaná Bhattou Lóllatou a dalšími, je tzv. *intenzifikací* teorie. Ta nezaznamenává kvalitativní ani ontologický rozdíl mezi emocí v běžném světě a na divadle, ale pouze rozdíl kvantitativní (Cuneo 2022: 211). Náladu podle ní vzniká kulminací stálého stavu. Je přítomna na pódiu, zejména v herci.

Druhá, zastávaná Abhinavaguptou, Bhattou Nájakou a dalšími, je *sublimační* teorie. Její představitelé chápou divadlo jako natolik zvláštní a autonomní svět (*alauki-ka*), že se v něm emoce běžného světa proměňují na předmět estetického vychutnávání (*rasa-asvāda*). K tomu přispívají procesy, jako je estetické očistění emoce (*sādhāranīka-rāna*), divácké prožívání emocí prezentovaných na jevišti (*brdajasamvāda*, „splynutí srdcí“) a konečně úplné, ač dočasné, ztotožnění se s hrdinou (*tanmajībhāva*).

Mezi starověkou Bharatovou učebnicí divadla a jeho středověkým komentářem z pera Abhinavagupty neleží jenom propast století, ale i skutečnost, že si Bharata a Abhinavagupta patrně vybrali ze sémantického pole výrazu *rasa* jiný úsek, na kterém svou nauku postavili. Zatímco první z nich zvolil „chuť“ a takto ji následně v metaforách rozvíjel, druhý si vybral význam „esence“ a podrobil pak celý fenomén divadla důkladné introspekci (viz Cuneo 2013). Tento výběr patrně souvisí i s naturelem obou autorů. Zatímco Bharata byl podle všeho divadelní praktik se smyslem pro detail, Abhinavagupta byl idealistický, radikálně nedvojný (*paramādvaitov*) filosof a mystik, pro nějž se stalo hledání esence smyslem života. Tato jeho sémantická volba je zjevně v souladu s intencí *Upaniṣad*:

To dobře stvořené (*brahma*) je v pravdě zdroj radosti (*rasa*), neboť blažený je ten, kdo tohoto zdroje (*rasa*) dosáhne (Zbavitel 2004: 222).⁸²

Bibliografie

- ARISTOTELÉS. 1964. *Poetika*. Přel. Julie Nováková, úvodní studii logan Lvovič Al'tman přel. Dana Komárková. Praha: Orbis, 1964.
- BÄUMER, Bettina. 1995. *The Play of the Three Worlds: The Trika Concept of Līlā*. In William S. Sax (ed.). *The Gods at Play. Līlā in South Asia*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1995.
- BÖHLER, Arno. 2009. Open Bodies. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 18, 2009, č. 1, s. 119–131.
- CRAIG, Edward Gordon. 2006. *O divadelním umění*. Přel. Milan Lukeš. Praha: Divadelní ústav, 2006.
- CUNEO, Daniele. 2013. Unfuzzifying the Fuzzy: Musings on the Distinction between Rasas and Bhāvas in Abhinavagupta and Bharata. In *Puṣpikā. Tracing Ancient India Through Texts and Traditions. Contributions to Current Research in Indology*. Oxford: Oxbow Books, 2013.
- CUNEO, Daniele – GANSER, Elisa. 2022. The Emotional and Aesthetic Experience of the Actor: Diderot's *Paradoxe sur le comédien* in Sanskrit Dramaturgy. In *Verità e Bellezza: Essays in Honour of Raffaele Torella*. Napoli: UniorPress, 2022.
- DE, Sushil Kumar. 1960. *History of Sanskrit Poetics*. 2nd revised ed. Calcutta: K. L. Mukhopadhyay, 1960.
- DIDEROT, Denis. 1883. *The Paradox of Acting* (Tr. by Walter Herries Pollock, with a Preface by Henry Irving). London: Strangeways & sons, 1883.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2011. *Estetika performativity*. Přel. Jiří Adámek. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.
- GANSER, Elisa. 2022. *Theatre and Its Other: Abhinavagupta on Dance and Dramatic Acting*. Leiden – Boston: Brill, 2022.
- GANSER, Elisa. 2018. Ananda K. Coomaraswamy's *Mirror of Gesture and the Debate about Indian Art in the Early Twentieth Century*. In Angelika Malinar – Simone Müller (eds.). *Asia and Europe—Interconnected: Agents, Concepts, and Things*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2018.

82 „yad vai tad sukrtaṃ raso vai saḥ, rasam hy evāyaṃ labdhvānandī bhavati “ (IAST, *Taittirīya Up.* II.7.1 Radhakrishnan 1994: 548).

- GNOLI, Raniero. 1968. *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*. Chowkhamba Sanskrit Studies 72. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1968.
- GONDA, Jan. 1963. *The Vision of the Vedic Poets*. Disputationes Rheno-Trajectinae 8. The Hague: Mouton, 1963.
- GUPTA, Bharat D. K. 1994. *Dramatic Concepts Greek & Indian: A Study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra*. New Delhi: Printworld, 1994.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. 2013. *Hastābhinaja: Gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013.
- HARŠA – KALE, Ramchandra. 1925. *The Ratnāvalī of Śrī Harṣa-deva*. Edited with introduction, Sanskrit commentary, and notes by M. R. Kale. 2nd edition. Bombay: Gopal Narayan & Co., 1925.
- CHATTERJI, J. C. 1911. *The Śiva Sūtra Vimarśinī: Being the Sūtras of Vasugupta with the Commentary Called Vimarśinī by Kṣemarāja*. KSTS 1. Srinagar: Res. Dep., Jammu and Kashmir State, 1911.
- INGALLS, Daniel – MASSON, Jeffrey – PATWARDHAN, M. V. 1990. *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*. London: Harvard Oriental Series, 1990.
- JUST, Michal. 2008. *Básnická intuice u Abhinavagupty*. In S. Fišerová (ed.). *Původ poezie*. Praha: Argo, 2008.
- JUST, Michal. 2013. Neoplatonism and Paramādvaita. *Comparative Philosophy* 4, 2013, č. 2, s. 82–101.
- JUST, Michal. 2015. *Novoplatonismus a paramādvaita*. Praha: Dharmagaia, 2015.
- JUST, Michal. 2023. Taneční kapitola Bharatovy Nātjaśāstry. Staroindické taneční výrazivo. *Divadelní revue* 3, 2023, č. 3, s. 27–45.
- KÁLIDÁSA. 1961. *Ztracený prsten (Abhidžñānaśakuntalā)*. Přel. František Hrubín. Praha: SNKLU, 1961.
- KALIVODOVÁ, Dana – ZBAVITEL, Dušan. 1987. *Pod praporem Krále nebes*. Praha: Odeon, 1987.
- KRISHNAMOORTHY, K. 1974. *Dhvanyāloka of Ānandavardhana*. Ed. and transl. K. Krishnamoorthy. Delhi: Motilal Banarsidass, 1974.
- MANMATHA, Nāth Dutt Shastri. 1967. *Agnipurāṇam, a prose English translation*, Chowkhamba Sanskrit Series. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1967.
- MASSON, J. L. – PATWARDHAN, M. V. 1969. *Sāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*. Poona: Bhandarkar Oriental Series, 1969 (reprint 1985).
- MASSON, J. L. – PATWARDHAN, M. V. 1970. *Aesthetic Rapture*, Poona: Deccan College, 1970.
- PANDEY, K. C. 2003. *Abhinavagupta: An Historical and Philosophical Study*. 4th ed., revised and enlarged. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Studies Office, 2003.
- PATTAHBHIRĀMA ŚĀSTRĪ. 1928. *Locana on Dhvanyāloka (Abhinavagupta)*. Kāvya-mālā 25. Bombay: Nirṇaya Sāgar Press, 1928.
- POLLOCK, Sheldon (ed.). 2016. *A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2016.
- KUMAR, Pushpendra (ed.). 2014. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Sanskrit Text, Romanized Text, Commentary of Abhinava Bhārati with English Translation of Manmohan Ghosh*. New Bharatiya Book Corporation, 2014 (reprint 2006).
- RADHAKRISHNAN, Sarvepalli (ed. and transl.). 1994. *The Principal Upanishads*. New Delhi: Indus / HarperCollins India, 1994.
- REICH, James D. 2018. Bhaṭṭanāyaka and the Vedānta Influence on Sanskrit Literary Theory. *Journal of the American Oriental Society* 138, 2018, č. 3, s. 533–557.
- SINGH, Jaideva. 1995. *Śiva Sūtras: The Yoga of Supreme Identity*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1995 (reprint 1979).
- SETURAMAN, V. S. *Indian Aesthetics: An Introduction*. New Delhi: Trinity Press / Macmillan India, 1992.
- STANISLAVSKIJ, K. S. 1954. *Moje výchova k herectví, díl II. Tvůrčí proces ztělesňování*. Praha: Orbis, 1954.
- STRNAD, Jaroslav. 2000. *Psychologie v Patandžaliho Jógasútrách*. In Dušan Zbavitel (ed.). *Jóga v minulosti a přítomnosti*. Praha: Sdružení přátel Indie a Český svaz jógy, 2000.
- SUBRAHMANYAM, Padma. 1979. *Bharata's Art: Then and Now*. Bombay: Bhulabhai Memorial Institute, 1979.
- SUBRAHMANYAM, Padma. 2003. *Karanas*. Vol. II. Madras: Nrithyodaya, 2003.
- TORELLA, Raffaele. 2022. Camatkāra. *Journal of Indological Studies* 2022, č. 34–35, s. 39–72.
- TORELLA, Raffaele. 2024. Variations on nartaka ātmā. In Lyne Bansat-Boudon – Sylvain Brocquet (eds.). *Bulletin d'études indiennes* 2023/24, č. 36, s. 389–414.
- VIDYABHUSANA, S. C. 1920. *A History of Indian Logic: Ancient, Mediaeval, and Modern Schools*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1920.
- ZBAVITEL, Dušan. 2004. *Upaniṣady*. Praha: Dharmagaia, 2004.
- ZBAVITEL, Dušan – VACEK, Jaroslav. 1996. *Průvodce dějinami staroindické literatury*. Třebíč: Arca JiMfa, 1996.

Mgr. Michal Just
Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy
Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
Filozofická fakulta
Ústav věd o umění a kultuře
m.just@seznam.cz
 <https://orcid.org/0009-0003-3445-5820>

Absolvent Ústavu filosofie a religionistiky FF UK (Mgr.). V letech 2001–2004 externista na Literární akademii Josefa Škvoreckého, obor Mimoevropská literatura. Doktorandské studium 2005–2012, a od roku 2019 do současnosti, pod vedením doc. Pšeničky (téma Nátjašástra). Absolvoval stáže na Vídeňské univerzitě pod vedením prof. A. Böhlera a ve Váránasí pod vedením Bettiny Bäumer a Marka Dyczkowského. Věnuje se platónské tradici, indické filosofii a staroindickému divadlu; přednáší na FF UK a JČU. Je autorem článků, publikací ve sbornících a monografie *Novoplatonismus a Paramádvaita* (anglicky jako článek „Neoplatonism and Paramadvaita“ v *Comparative Philosophy*). Žije v Mičovicích na Prachaticku.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.