

Dušan Zbavítel

Jedna z nejstarších indoevropských kultur světa, kultura indická, zahrnuje mezi své klasické složky i divadlo. I když divadelní kultura nikdy nezaujímalá v Indii přední místo a také v hierarchii uměleckých druhů či kulturních elementů si v žádném období tisíciletých indických dějin nedobyla výsadní postavení, tvořila spolu s tancem, od něhož je neodmyslitelná, důležitou součást indické kulturní mozaiky a byla výraznou a osobitou formou umělecké seberealizace staroindického člověka.

#### Původ a stáří divadla v Indii

Jako celá řada jiných složek staroindické kultury je i divadlo, jeho původ, doba vzniku a počátky vývoje obestřeno četnými nejasnostmi, otazníky a problémy. Ahistoričnost starověkých Indů, nedostatek smyslu pro spolehlivý faktografický záznam a mytologické pojetí vývoje na jedné straně a křehký písemný materiál, neschopný uchovat v indickém podnebí psané slovo po příliš dlouhou dobu, na straně druhé způsobují, že v našich znalostech zejména nejstarších fází indického historického a kulturního vývoje zejí široké mezery, které je možno vyplnit jen dohady a hypotézami. Tak je tomu i v případě indického divadla.

Jisté zdá se být jen jedno - že divadlo je v Indii indoevropského původu, tj. že je Árvjové, kteří pronikli do Indie někdy kolem poloviny druhého tisíciletí před n.l. a postupně osídlili celou rozsáhlou severoindickou nížinu, nepřevzali od svých předchůdců na tomto území, ať už máme na mysli tvůrce kultury poříčí Indu a Drávidy, které Indoevropané zatlačili na jih, nebo jiné kmeny, jejichž zbytky žijí dodnes rozptýleny po celé Indii. V Harappě či Mohendžo-daru se nenalezlo nic, co by nasvědčovalo existenci divadla, a také starověká tamilská literatura, jejíž dochované počátky sahají až do posledních staletí před naším letopočtem, neobsahuje ani náznak znalostí divadelní kul-

tury. Avšak otázka, kdy a jak vzniklo u árijských Indů divadlo, nelze s jistotou zodpovědět. Nejstarší známé dramatické texty jsou až z doby těsně před počátkem naší éry<sup>1/</sup>; nejstarší dochovaný teoretický spis o divadle, Bharatova Nátjašástra, je patrně jen o něco málo starší. Ale první Ašvaghošova dramata zcela zjevně navazují na starší dramatickou tvorbu a také Bharatův teoretický spis se výslovně zmiňuje o předchůdcích; takže stáří divadla v Indii musí být značně vyšší.

Za těchto okolností není divu, že už téměř sto let přicházejí různí badatelé s teoriemi, někdy značně rozpornými a protichůdnými, jimiž se pokoušejí vznik indického divadla vysvětlit. Uveďme si alespoň ty nejhlavnější.

Německý indolog E. Windisch<sup>2/</sup> usoudil, že drama a divadlo nejsou v Indii autochtonní, nýbrž že tu byly převzaty od starých Řeků. Vyšel přitom z mylného předpokladu, že slavné Šúdrakovo drama "Hliněný vozíček" (Mrččhakatiká) je z posledních staletí před naším letopočtem, a pracně v něm shledal řadu paralel se starořeckými hrami. Dnes však už s jistotou víme, že Šúdraka je autor mnohem pozdější a že ho předcházela řada jiných dramatiků, hlavně jeho přímý vzor Bhása. Přesto se Windischova teorie udržela při životě poměrně dlouho, neboť jsou tu i jiné okolnosti, jež se zdají nasvědčovat její pravděpodobnosti. Tak například bývá opona ve staroindickém divadle nazývána javani a slovo Javana označuje v sanskrtu Řeka. Janže pozdější indologové<sup>3/</sup> dokázali, že jsou velmi podstatné rozdíly mezi starořeckou a staroindickou oponou<sup>4/</sup>, a navíc že ani původnost termínu Javaniká není s dostatečnou jistotou prokázána. Stejně tak byl vyvrácen názor T. Blocha<sup>5/</sup>, vyvozující řecký původ indického divadla z podobnosti uspořádání domnělých divadelních prostor v jeskyni v Sítáben-gá s divadlem starořeckým; podobnosti jsou tu opravdu mizivé. A tak přesto,

že starořecký vliv na indickou kulturu byl v jiných uměleckých odvětvích (např. tzv. Gandhárská škola ve výtvarném umění) prokázán mimo jakoukoli pochybnost, v oblasti divadla tato teorie neobstála.

Rudolf Pischel<sup>6/</sup> nehledá původ indického divadla mimo indické území, nýbrž v domácím loutkovém divadle, které má v této zemi opravdu velmi starou tradici. Hlavním argumentem pro Pischelovu teorii je skutečnost, že "režisér" či ředitel divadelní skupiny, který také vystupuje na počátku většiny staroindických her, je v sanskrtu nazýván sútradhára, což může znamenat doslova "ten jenž drží nit", tedy mimo jiné i vodič loutky. Teorie však postrádá hlubší logičnost; jak vyvozuje Gupta<sup>7/</sup>, je loutkové divadlo zjevně napodobením divadla živých osob a nikoli naopak. Kromě toho může slovo sútradhára znamenat také "ten kdo se stručně vyjadřuje"<sup>8/</sup>, takže ani Pischelovy argumenty nejsou dostatečně průkazné.

H.Lüders<sup>9/</sup> a Sten.Konow<sup>10/</sup> hledají původ "živého" divadla v Indii ve stínových hrách, jež jsou skutečně v Indii doloženy, ale až z doby značně pozdější. Vcelku postrádá tato teorie dostatečně silné důkazy a zejména jakoukoli oporu v nejstarších teoretických spisech.

Mnohem větší míru pravděpodobnosti lze přisoudit hypotézám, které spojují vznik staroindického divadla s magií, kultu a obřady. Zcela oprávněně vycházejí ze skutečnosti, že v nejstarším kulturním období indoevropské Indie, v tzv. době védské (asi 1200-800 před n.l.), z níž pocházejí také nejstarší dochované památky staroindické literatury, byl rituál dominantní složkou duchovního života a oběti přinášené různým bohům v něm zaujímaly čelné místo. Ve védských sbírkách nacházíme také první dialogy<sup>11/</sup>, které se mohly celkem nenásilně stát podkladem "divadelního" předvedení nebo alespoň zárodkem pozdějších dramát. W.Ridgeway<sup>12/</sup> však patrně nemá pravdu, spojuje-li původ divadla s kultem zemřelých, stejně tak jako A.B.Keith<sup>13/</sup>, který jej hledá ve vegetačním kultu; alespoň dochované hry svým obsahem, zdůrazňováním milostné a hrdinské tematiky i cel-

kovým pojetím jejich domněnku nijak nepotvrzují. V nejposlednější době hledá např. J.Gonda souvislosti mezi bohatě rozvinutou védskou magií a zárodky indického divadla.

Na těsné spojení s náboženským světovým názorem, který hrál v Indii vždy nejvýznamnější úlohu, ukazují i domácí "teorie" o vzniku divadla, třeba podle staroindických zvyklostí zahalené do mytologického roucha. Už ve zmíněné nejstarší teoretické příručce divadelního umění, v Bharatově Nátjašástre, čteme legendu o vzniku divadla, jež se potom s menšími či většími obměnami vyskytuje i v pozdější literatuře: Bohové v čele s Indrou přišli prý kdysi za Stvořitelem-Brahmou se žádostí, aby stvořil "zábavu, kterou je možno vidět i slyšet", na níž by se mohli podílet i příslušníci nejnižších kast, kteří nesmějí poslouchat svaté védské slovo. Brahma jim vyhověl a rozhodl se, že stvoří "pátý véd, obsahující nauku o divadle se starými příběhy, vedoucí ke zbožnosti, bohatství a slávě, poučný a umně sestavený, poskytující vzor všeho jednání lidem budoucím, obohacený smyslem všech učebnic a prosycený všemi uměními". Použil k tomu všech čtyř svatých védských sbírek, neboť vzal "co jest čistí z Rgvédu, písně ze Sámavédu, hraní z Jadžurvédu a city z Atharvavédu". Nato Brahma pověřil světce Bharatu, aby teorií, které ho osobně naučil, uvedl v život; Bharata pak nastudoval se svými sto syny a za pomoci polobožských tanečnic-apsaras a hudebníků-gandharvů první hru v dějinách světa, a navíc zachoval v díle Nátjašástra teoretické poučení o divadle pro příští generaci.

Není to však jen tento mýtus, který naznačuje těsné spojení počátků indické divadelní kultury s náboženským myšlením a náboženskou praxí. Ještě v mnohem pozdějších dobách, o nichž už máme spolehlivější zprávy, byla divadelní představení pořádána především jako součást náboženských svátků a oslav; všechna dramata začínají vzýváním a velebením bohů; nezbytnou součástí scénického vybavení zůstal tzv. Indrův praporec (Indradhvaja či džardžara), připomínající védského krále bohů, a to i

v dobách, kdy už tento bůh z hinduistického panteonu téměř zmizel; každý prostor, v němž byla hra předváděna, musel být napřed posvěcen zvláštními obřady, atd.

Pro všechny tyto důvody se dnes většina indologů kloní k názoru, že počátky staroindického divadla je třeba hledat v nejtěsnější blízkosti bráhmanských rituálů, a to někdy v průběhu prvního tisíciletí před n.l.; k větší určitosti zatím ještě bádání v tomto oboru nedospělo.

#### Nejstarší teorie divadelního umění

Jak již bylo řečeno, je nejstarším indickým teoretickým spisem o divadelním umění sanskrtská kniha Nátjašástra, připisovaná legendárnímu světci jménem Bharata či Bharatamuni. Její plný text byl znovuobjeven teprve v druhé polovině minulého století.<sup>14/</sup> Je to poměrně obsáhlé dílo, podle zvyku staroindických učebnic (šáster) veršované. Látku probírá v 36 oddílech, z nichž však zdaleka ne všechny jsou věnovány přímo divadlu.

Bharatova Nátjašástra má zcela mimořádný význam pro pochopení staroindického divadla a dramatu - a nejen jich; stala se také základem téměř všech pozdějších staroindických literárně-estetických a prozodických škol a systémů. Ačkoli je datování tohoto díla značně nejisté, je možno jeho původní verzi, zřejmě poněkud odlišnou od dochovaného znění, položit zhruba do posledních staletí před počátkem našeho letopočtu<sup>15/</sup>; je tedy pravděpodobně starší než nejstarší dramatické texty, které se nám v Indii dochovaly. Je to spis normativního charakteru a konfrontace jeho pouček a předpisů se skutečnými dramaty dokazuje, že byl autory plně respektován. V pozdějších dobách nezůstala Nátjašástra jedinou učebnicí divadelního umění; na počátku našeho tisíciletí ji dokonce zcela zatlačila do pozadí kniha Dašarúpaka teoretika Dhanandžaji - ne však proto, že by přinesla novou teorii nebo nové poznatky a normy. Dhanandžajovi se jen podařilo shrnout látku do mnohem stručnější a přehlednější formy a vyložit ji tak srozumitelně, že se jeho knihy brzy začalo používat místo sta-

rého spisu. A tak můžeme z Nátjašástry čerpat poučení o staroindickém divadle v plném rozsahu, jen s doplňujícím použitím další literatury v případech potřeby.

Již sám název díla nás přivádí k poznání skutečnosti, že je značný rozdíl mezi antickým a z něho odvozeným evropským pojetím divadla a pojetím staroindickým. Sanskrtský termín nátja je odvozen od kořene nat-, který znamená "tančit, tancem vyjadřovat", a teprve v druhé řadě "předvádět na scéně". Skutečně je také obsah termínu nátja velmi široký. Zahrnuje rozsáhlou škálu scénických projevů, od hudby (nástrojové i vokální) a tance přes vlastní divadelní hru (činohru) a poezii až po kostýmy, masky, gesta atd. Už tato skutečnost naznačuje, že prototypem divadelního předvádění nemusely být v Indii "činohry", nýbrž že to mohla být i taneční představení doprovázená hudbou a že typ slovního dramatu se pravděpodobně vyvinul teprve dodatečně a ještě v Bharatových dobách byl jen jedním ze žánrů divadelního umění.

Už proto nás ponechává v takové nejistotě konstatování slavného staroindického gramatika Pániniho (asi 5-4.stol.před n.l.), že už za jeho časů byli autory pouček o nátje (takzvaných nátjasúter) jacísi Šilálin a Kršasva. Můžeme se jen dohadovat, že snad nešlo o divadlo v klasickém slova smyslu, nýbrž pouze o příručky pro herce (jak se domnívá např. Sylvain Lévy a Hillebrandt) nebo ještě spíše tanečníky a pantomimisty (Weber, Konow).

Rozsah látky probírané v Bharatově Nátjašástre ukáže nejlépe přehled kapitol tohoto díla:

- I. Legenda o vzniku divadla
- II. O stavbě divadelní budovy a jeviště
- III. Zsvěcení divadelních prostor
- IV. Tance a jejich rozdělení
- V. Předehry k vlastnímu představení
- VI. Základní pojmy dramatického umění, zejména rasa
- VII. Výklad, jak působí divadelní hra na diváka
- VIII. Mimika
- IX. Pohyby rukou
- X. Pohyby dalších částí těla

- XI. Pohyby nohou a základní taneční kroky
- XII. Kombinace tanečních kroků
- XIII. Způsoby chůze
- XIV. Prostor jeviště a lokální zvláštnosti
- XV. Prozodie: gramatika a metrika
- XVI. Metrická schémata
- XVII. Díkce a básnické ozdoby
- XVIII. Jazyky používané na jevišti
- XIX. Oslovení a intonace
- XX. Deset druhů her
- XXI. Skladba divadelní hry a rozvíjení děje
- XXII. Styly
- XXIII. Kostýmy a způsob líčení
- XXIV. Základy divadelního předvádění
- XXV. Způsoby jednání se ženami
- XXVI. Zvláštní způsoby divadelního předvádění
- XXVII. Úspěch divadelního představení
- XXVIII.-XXXIII. Hudba a zpěv
- XXXIV. Typy postav
- XXXV. Role a herci
- XXXVI. Závěrečná ponaučení

Pokusme se nyní shrnout nejdůležitější normy Nátjašástry, které, jak dokazuje další literatura, byly skutečně považovány za závazné, a zdůraznit zejména ty rysy, v nichž se indická divadelní tradice nejvýrazněji liší od pojetí antické Evropy.

#### Kdy a proč hrát divadlo

Ačkoli zábavnost není pojem, který by byl staroindickému divadlu cizí, nebyla ani původním, ani hlavním smyslem tohoto uměleckého žánru. Už v první kapitole Nátjašástry čteme slova, vložená do úst bohu Brahmovi:

"... divadlo je nápodobou stavu všech tří světů<sup>6/</sup>. Je v něm místy zbožnost, místy zábava, místy bohatství, místy klid, místy smích, místy boj, místy láska, místy zabíjení. Zbožnost pro ty, kdo směřují ke zbožnosti, láska pro ty, kdo lásku vyznávají; obviňuje špatně vychované, a dobře vychované vede k bázni. Zbabělcům dává odvahu, odvážným nadšení, hloupým moudrost a moudrým vědění, vladařům rozptýlení, trpícím trpělivost, bohatství těm, kdo z bohatství žijí, a klid těm, kdo jsou vzrušené mysli ... Je to souhrn činů mužů nejvyšších, nejnižších i středních, poskytující poučení o blahu a vytvořený z odvahy, zábavy, štěstí aj."

Tato slova, zdůrazňující didakticko-výchovný charakter a cíl divadla, se opakují v různých obměnách prakticky ve všech obdobných učebnicích a byla vztažena na celou "vysokou" literaturu. Dramatická a literární praxe staroindických autorů si ce toto pravidlo nebrala vždy doslova, ale v podstatě tu zůstalo zachováno základní poslání dramatické tvorby: předvádět děje, z nichž je možno vyvodit morální ponaučení, a vytvářet postavy, jež se mohou stát vzorem charakterů a jednání, nebo naopak dávat odstrašující příklady špatnosti, která nemůže zvítězit nad dobrem a spravedlností; tak se zařazovala staroindická dramatická tvorba do svého hinduistického, případně buddhistického či džinistického rámce a podílela se na výchově člověka k plnění úkolů, jež mu určovalo jeho místo ve společnosti.

Jakkoli neurčitá a vágní může se nám zdát tato "náboženská", je v plném souladu se staroindickými religiozně-sociálními systémy, zejména s hinduismem, k němuž patří většina dochovaných divadelních her. Hinduismus nikdy nekladl příliš velký důraz na věroučnou stránku, ponechával značný prostor individuálním sklonům a duchovní vyspělosti svých vyznavačů, ale zato silně zdůrazňoval sociální hierarchii (známý kastovní systém) a nutnost zařazení jedince na to místo, jež mu určil rodový původ.

Proto není z indického hlediska nijak v rozporu zdánlivě "světský" a leckdy silně erotický charakter staroindických dramát se skutečností, že podle předpisů měla být - a pokud víme, také skutečně byla - divadelní představení pořádána bok po boku s ryze náboženskými obřady, jen při slavnostních příležitostech a o svátcích. Vypočítávány jsou zejména lunární svátky, korunovace, oslavy narození syna, svatba, zasvěcení nového domu apod. Opětovně se tu zdůrazňuje, že již samo předvedení hry i její shlédnutí přináší požehnání bohů, v nichž divadlo vzbuzuje obdobné pocity jako v přihlížejících smrtelnících.

Snad už proto nezná staroindická dramatika tragédii v evropském slova

smyslu, i když pro vysvětlení tohoto charakteristického rysu indického divadla byly hledány i jiné důvody. Zákaz tragédie ostatně logicky vyplývá z bharatovské teorie tzv. rasy jako nezákladnějšího elementu divadelního a potom vůbec literárního díla.

Rasa znamená v sanskrtu původně "esence, šťáva", potom "chuť" a v přeneseném slova smyslu "nejvladnější podstata věci". Poetikové užívají však tohoto termínu v jiném významu, k označení citového zážitku, vzbuze-ného v divákovi či posluchači při vnímání a spoluprožívání uměleckého díla. Podle Kaneho<sup>17/</sup> má tato teorie semifyzilogickou a smpipsycho-logic-kou základnu a je pokusem o vysvětlení, jak drama či poezie vyvolává v di- vákovi a posluchači různé pocity a jak na něj citově působí. Podrobnější výklad teorie rasy nalezneme u různých pokračovatelů a vykladačů, zejm-ěna u nejslavnějšího komentátora Nátjašástry, kašmírského filosofa Abhinavagupty z 10.století, jehož komentář nazvaný Abhinavabháratí pat-ří k nejslavnějším ukázkám sanskrtské komentářové literatury,

Základem této teorie je pozna-tek, že každý člověk má v sobě ve "spící podobě" jakési elementární du-ševní stavy (sthájbháva), jež příslušné stimuly (slova, písně, hud- ba, herectví) dovedou "vzbudit", takže dostanou podobu pocitů, citových zá- žitků a nálad (rasa). Tyto rasy, jak konstatuje Nátjašástra, jsou naprosto nezbytným elementem dramatického tex- tu i divadelního představení, jež bez nich "nemá žádný smysl". Dílo vypočí- tává osm hlavních "duševních stavů" a jim odpovídajících osm ras, které by- chom tu pro zjednodušení mohli nazvat náladami: milostnou, veselou, smutnou, hněvivou, statečnou, bázlivou, náladu znechucení a náladu úžasu. Podotkneme jen, že další teoretikové k nim při- dali ještě devátou rasu, náladu kli- du, míru či smíření, kterou některé pozdější školy (např. již zmíněný Abhinavagupta) alespoň u poezie do- konce povýšily na vrcholnou a nejvyš-ší.<sup>18/</sup>

Divadelní představení nemůže ovšem tyto rasy vyjádřit přímo. Podle Nátjašástry vznikají různými kombina- cemi jakýchsi vyjevovatelů, jež jsou

rozděleny do tří kategorií. První za- hrnuje hlavní postavy hry a podněou- jící okolnosti (např. jaro, soumrak atd.), druhá vnější projevy emocí (na- př. smích, pláč, úsměv, pohled atd.) a třetí jakési přechodné nálady a po- city, vyjádřitelné slovem či gestem. K vyvolání rasy v divákovi musí se pak spojit vhodně formulovaný text odpovídajícího obsahu s hereckým pro- jevem, mimikou, gesty, tanečními prv- ky a hudbou, případně i s vhodným ty- pem líčení a kostýmu, aby výsledný dojem byl co nejintenzivnější.

Je pochopitelné, že tato teorie nevyžadovala, aby se dramatik sou- středil ve svém díle jen na jedinou rasu, neboť monotonnost by pak citový účín díla nutně oslabila a otupila. Různé rasy je třeba v díle kombino- vat, vhodně střídat, navzájem vyvažo- vat; a jak divadelní teorie, tak i dramatická praxe starých Indů zná vý- znam a účín komického intermezza ve vážně laděném díle či milostného ele- mentu v hrdinském dramatu. Důležité je však stanovení základní rasy celého díla, jež určuje jeho vyznění. A pro- tože, jak už bylo řečeno, má divadel- ní představení diváka povznášet, vy- chovávat a zušlechťovat, nesmí hra vyzníit v "zápornou" náladu - odtud pa- trně i zákaz tragédie.

V praxi se mezi staroindickými dramaty daleko nejčastěji vyskytuje typ milostného dramatu, po němž co do frekvence následují hry vyvolávající rasu statečnosti (hrdinské drama) a úžasu (mytologické hry); známy jsou však i veselé frašky nebo hry apelu- jící na divákovu sentimentalitu, v nichž převládá rasa smutku a souci- tu. Znamená to tedy, že v žádném pří- padě nesměl divák odcházet z divadla naplněn hněvem, strachem nebo odpo- rem.

Poněkud méně jasná je situace, pokud jde o rasu míru a pokoje. Už sku- tečnost, že ji Bharatova Nátjašástra neuvádí, vzbudila oprávněnou domněn- ku, že pro divadelní představení není tato rasa aplikovatelná; někteří ko- mentátoři to vysvětlují tím, že po- hyb, vzruch a dějový vývoj, bez nichž je divadelní představení nemyslitel- né, přímo tuto rasu vylučují. Její ob- hájci, zvláště Abhinavagupta, naproti

tomu přisuzují této rasu výsadní postavení, neboť ji spojují s konečným cílem hinduistického snažení, se spásou (mokša), a považují ji za žádoucí vyznění duchovních her (a samozřejmě všech literárních děl tohoto typu).

#### Co hrát

Na první pohled je až zarážející, jak málo pozornosti věnuje divadelní a dramatická teorie starých Indů tematice her. V tomto směru se například při vypočítávání různých typů a žánrů omezuje jen na stručné konstatování, že hry mohou mít tradiční náměty, mytologický obsah nebo "vymyšlené téma". Je to však v plném souladu s indickou tradicí, která nikdy nezdůrazňovala a neocenovala tematickou originalitu a invenci. Jistě to nelze přisuzovat nedostatku tvůrčí fantazie; vždyť staroindické eposy, bajky, pohádky a vyprávění vynikají námětovou pestrostí a bohatostí. Zdá se však, že na úrovni vysoké, oficiální literatury, k níž dochovaná dramatická tvorba beze zbytku náleží, byla tematická invence odsunuta do pozadí, jako by její plné uplatnění a rozvinutí bylo vyhrazeno jen nižším vrstvám literární tvorby a v hierarchii hodnot uznávaných oficiální teorií a kritikou nemělo místa.

Skutečně je také převážná většina staroindických her, jež se nám dochovaly, zpracováním látek známých odjinud, především epizod národních eposů Mahábhárata a Rámájana, mytologických příběhů purán nebo vyprávění a pohádek. Ani tam, kde námět působí nové a svěže, nejsme si leckde jisti, zda hra není jen jakousi "dramatizací" nedochovaného staršího vyprávění. Tak například slavná Kálidásova "Šakuntala" má námět převzatý z Mahábháraty, hra "Vikrama a Urvaší" téhož autora zpracovává védskou legendu, vyskytující se ve védské i sanskrtské literatuře v nesčetných verzích, a Šúdrakův "Hliněný vozíček" je přepracováním Bhásova dramatu "Vásavadatta", k němuž je opět známa starší prozaická předloha.

O to větší pozornost věnuje Nátjašástra i všechny další učebnice divadelního umění jak otázkám zpracování formy dramatu, tak i způsobům inscenace v nejširším slova smyslu.

Ačkoli vychází z odlišných premis a záměrů, dospívá i staroindická dramaturgie k předpisům, které lze srovnat s aristotelovským požadavkem jednoty času, místa a děje. Nevyžaduje sice, aby se celé drama odehrálo v rozmezí čtyřiaadvaceti hodin, ale doba žádného dějství nemá tento časový úsek přesáhnout a mezi jednotlivými dějstvími nemá uplynout více než rok. V otázce místa je indická teorie nejtolerantnější; nepoužívá totiž žádných kulis, proto může autor dějiště libovolně střídát. Jediným omezením je tu požadavek, aby se "lidské" děje odehrávaly v Indii. Zdůrazněn je však příkaz, blízký antickému pojetí jednoty děje: dění v každém dějství si musí uchovávat vztah k hlavnímu ději (jádro a ústřednímu konfliktu), epizody nesmějí dosáhnout přílišné autonomie a převážit nad hlavním dějem a hrdina musí v každém dějství vystoupit, nebo být alespoň zmíněn. Nadto nesmí dramatik ztrácet ze zřetele již zmíněnou ústřední rasu své hry a nesmí ji nikde příliš oslabit.

#### Kde hrát

Jak budově divadla, tak vlastnímu divadelnímu prostoru věnují indické teoretické příručky značnou pozornost; přesto zůstává v této oblasti řada nejasností poměrně zásadního významu.

Tak například nám není dodnes zcela jasné, zda staroindická divadla byly permanentní budovy (ani jediná se nezachovala), či pouze dočasné přístřešky, budované k jedinému nebo jediné sérii použití; tomu by odporovala poměrně značná péče, kterou bylo třeba postavení divadla věnovat. Nevíme také, zda byly zastřešeny, nebo zda se v nich hrálo pod širým nebem, i když je první předpoklad mnohem pravděpodobnější. Rovněž leccos z vnitřního vybavení a zařízení divadla zůstává dosud obestřeno nejistotou.

O to bohatší jsou - plně v duchu indické tradice a mentality - nejrůznější klasifikace divadelních budov podle velikostí, tvaru a členění vnitřního prostoru.

Bharatova Nátjašástra rozlišuje podle tvaru půdorysu budovy obdélníkové, čtvercové a trojúhelníkové; je-

likož se většina pozdějších pramenů už o trojúhelníkovitým divadle nezmiňuje, můžeme se domnívat, že existovalo jen nebo převážně v teorii, a věnovat se pouze divadlům obdélníkovým a čtvercovým.

Podle velikosti může být každé z nich velké, střední a malé. Nátjašástra uvádí i přesné míry a počtu, že velké je "vyhrazeno bohům" (ať už je tím míněno, že v něm lidé nemají vůbec hrát, nebo že v něm mohou být předváděny jen hry ze světa bohů), jako ideální doporučuje střední a malé ponechává pro předvádění monologů, frašek a jiné "lidové zábavy". Považujeme proto za charakteristický typ divadlo střední velikosti, a to obdélníkového půdorysu o rozměrech 14,5 x 29 m.

Tento prostor je rozdělen na dvě stejné poloviny - hlediště a jeviště. V hledišti (rangamandala) jsou umístěna sedadla, a to s výslovným poukazem na to, že si diváci nesmějí navzájem zaclánět; přitom však podlaha hlediště musí být plochá. Z toho a z dalších pokynů lze soudit, že sedadla, vyrobená ze dřeva nebo cihel (snad i jakési lavice), byla pravděpodobně uspořádána stupnovitě. Zvláštní předpisy se zmiňují o tom, kde má být umístěno sedadlo krále, kde mají sedět jeho ministři atd.

V hledišti je určitý počet sloupů; zdá se, že měly dvojí účel - jednak podpírat strop (ač se o něm příručky výslovně nezmiňují), jednak rozdělovat prostor na části, vyhrazené různým kastovním skupinám; barva každého sloupu jasně naznačovala, které skupině patří ten či onen prostor.

Divadelní budova má mít jen malý počet oken, malých rozměrů, a ještě opatřených jakýmsi okenicemi; jistě ne ani tak kvůli světlu jako kvůli akustice, o níž se Nátjašástra zmiňuje dosti často. O osvětlení budovy a jeviště však není nic známo.

Čtvercový prostor scény je rozdělen na dva stejné obdélníky o velikosti asi 7 x 14,5 m. Zadní, nazývaný népathja, tj. zákulisí, je od předního oddělen zdí nebo spíše závěsem s dvojími "dveřmi" a slouží několika účelům. Především je to prostor k převlékání a líčení herců, kteří se

sem však po odehrání svých výstupů nevracejí a po celé představení zůstávají na jevišti. Za druhé se odtud ozývají hlasy předepsané dramatickým textem ("za scénou") a hluky, jako například bitevní vřava, křik davu apod. A konečně se tu imitují zvuky doprovázející děje, jež se tu údajně odehrávají a jež popisuje "přihlížející" herec; jsou to výjevy, které bylo na scéně zakázáno předvádět (např. zabíjení, kouzla aj.) nebo které nebylo možno umístit na scénu z technických důvodů.

Přední obdélník stejné velikosti je opět podélně rozdělen na dvě stejně velké části, zhruba 3,5 x 14,5 m. Část od diváka vzdálenější se nazývá rangašírša čili "hlava jeviště", je většinou mírně vyvýšena a plní několik funkcí. Před zahájením vlastního představení se odtud pronášejí modlitby a konají oběti bohům; herci, kteří právě nehrají, tu čekají na svůj výstup; a konečně jsou zde umístěni i hudebníci, kteří doprovázejí písně a tance.

Obdélník bezprostředně před diváky tvoří vlastní jeviště (ranga-pítha). V jeho středu, asi na ploše 3,5 x 7 m, se odehrává vlastní divadelní představení; po stranách jsou dva čtverce (na každé straně asi 3,5 x 3,5 m), jejichž účel není zcela jasný, ale jsou pravděpodobně mírně vyvýšené a slouží k pronášení některých monologů, k epizodám, k vysvětlování potřebných okolností i toho, co se odehrálo mezi dějstvími atd. Jelikož se příručky zmiňují o spojovacích dveřích mezi těmito bočními čtverci (matavaraní) a vlastním středem jeviště, lze se domnívat, že byly odděleny buď závěsem, nebo dokonce přepážkou, ale pohledu diváka byly otevřeny.

Také ve vlastním prostoru scény je několik sloupů, které mají být bohatě zdobeny a pomáhají vnitřnímu členění jevištního prostoru na úseky či oblasti, jako např. různé místnosti domu, místo před domem apod. Žádné kulisy nebyly známy, a tak vytčení těchto prostorů bylo provedeno slovním doprovodem a příslušnými gesty (např. "vstoupím dovnitř", "přejdu do druhé místnosti", "vyjdu před dům"). Otázkou, v níž dosavadní bádání dosud

z á k u l i s í

opona

r a n g a š í r š a

matta-  
várání

rangapítha

matta-  
várání

h l e d i š t ě



nedospělo ke konečným závěrům, je používání opony či opon ve staroindickém divadle. O existenci minimálně jedné takové opony, nazývané javaniká či džavaniká, se výslovně zminují jak Nátjašástra, tak různá dramata. Nejpravděpodobnější zdá se být výklad, který k tomuto problému přinesl Chandra Bhan Gupta<sup>19/</sup>: opona byla zavěšena mezi oběma částmi jeviště, rangašíršou a rangapíthou, a rozhrnovala se ze středu do stran. Skrývala zrakům diváků hudebníky a odpočívající herce, pokud právě hudba nehrála. Gupta se domnívá, že v divadle mohlo být podle potřeby použito ještě dalších, "vedlejších" opon, upevněných mezi některými sloupy na jevišti; tento jeho dohad však postrádá pevnější oporu.

Ve shodě se zapojením divadelní kultury do náboženského systému staré Indie a s náboženským "smyslem" divadla předepisují sanskrtské příručky velmi podrobně, jak je třeba přistupovat ke stavbě divadelní budovy a jejímu zasvěcení. Zvláštními obřady jsou doprovázeny všechny etapy, od vybrání a vyměření pozemku bílou posvěcenou šňůrou přes jeho pečlivé očištění až po vztyčení prvních zdí a sloupů a konečné zasvěcení budovy. Pozemek musí být co nejrovnější a před započítím stavby musí být přeorán, aby v půdě nezůstaly nejen kameny a plevele, ale zejména žádné kosti, které by mohly mít nepříznivý vliv na umění provozované v divadelní budově. Obřady spojené s vyměřováním půdorysu stavby připomínají prastaré obřady vyměřování a vytyčování védských obětíšť a oltářů.

Mnoho podrobností se z teoretických příruček dovídáme také o vnitřní výzdobě divadla. Používá se tu především dřeva a cihel, ale zdůrazňuje se požadavek nabílení a pomalování zdí a zdobení sloupů, například dřevořezbami s rostlinnými a zvířecími motivy a ornamenty; nástěnné malby mají zachycovat výjevy ze života vyšších vrstev a interiér budovy má být různě vykládán drahými kameny. Jak dalece odpovídala těmto předpisům praxe, nevíme.

## Postavy a jejich představitelé

Charakteristickým rysem staroindického divadla byla značná stereotypnost, zasahující do nejrůznějších oblastí. Zmínili jsme se již o poměrně úzkých rejstřících námětů. Ještě omezenější je okruh postav, které se objevují na scéně. Zde už můžeme konfrontovat teoretické poučení starých učebnic s dramatickou tvorbou a vytvořit si přesnější obraz.

Autor Nátjašástry i jeho pokračovatelé vypočítávají hlavní nositele dramatického děje, jejich charakteristické rysy, povahové vlastnosti i způsoby projevu. Zdůrazňován je na prvním místě kladný hrdina hry, kterým má být - a v dochovaných hrách také skutečně je - bůh, král či princ, případně ministr či vysoký dvořan, v krajním případě kupec; vždy to však musí být vzor krásy, ctnosti, moudrosti, vzdělání, urozenosti, ušlechtilosti a svobodomyšlnosti, prostě příklad hodný následování. Jeho partnerkou je daleko nejčastěji jeho choť, opět soustřeďující ve své osobě krásu i oddanost, lásku i chytrost, čestnost i cudnost. Zatímco mužský hrdina nemůže v žádné hře chybět, známe z literatury staré Indie hry, v nichž jsou všechny ženské postavy naprosto podružné nebo dokonce zcela vypuštěny.<sup>20/</sup>

Zatímco "doprovod" hrdinky není příliš rozmanitý a omezuje se většinou na přítelkyně, důvěrnice a pomocné královny, k nimž možno přidat nanejvýš ještě postavu kurtizány a kuplířky-dohazovačky (zpravidla holičky), objevují se na mužské straně ostře vyhraněné postavy s přesným funkčním vymezením.

K nejoblíbenějším a co do výskytu nejhojnějším patří postava vidúšaky, tj. kazisvěta a žertěře, komická figura. Je to vždy bráhma, vytvářející jakýsi protipól k hlavnímu hrdinovi. Je malý, ošklivý, holohlavý, neobratný, hádavý, žrout a pijan a má budít smích už svým zjevem a oděvem. Je však bezvýhradně oddán hrdinovi, jemuž se vždy snaží prospět, i když

svou neobratností dosahuje často prá-  
vého opaku.

K neméně oddaným průvodcům hrdi-  
ny patří i píthamarda, lichotník,  
věrný nohsled svého pána; bývá někdy  
i hrdinou epizodického děje.

Vita čili světák je tím, co vy-  
jadřuje jeho označení: chytrým a ob-  
ratným mužem, oblíbeným ve společnos-  
ti a zběhlým ve společenském styku a  
uměních; je přítelem kurtizán, vyniká  
výmluvností a má sklony k intrikám a  
k vytváření zápletek.

Zápornou postavou je šakára, šíš-  
lal, hrdinův švagr, ale často intri-  
kující proti němu, marnivý, vychlou-  
bačný, omezený a popudlivý.

Teoretické příručky se doslova  
vyžívají v dalších a dalších subkla-  
sifikacích, zejména hrdiny a hrdinky.  
Tu charakterizují v různých situa-  
cích, do nichž má být přivedena vyvo-  
jem děje, např. když očekává svého  
milovaného, když truchlí nad jeho do-  
časnou nepřítomností, když je zarmou-  
cena jeho skutečnou či předstíranou  
nevšimavostí, když jde na schůzku s  
ním atd. Těmto situacím a duševním  
stavům odpovídají pak její monology  
a zvláště básnické a písnové vložky,  
jejichž literární úroveň bývá jedním  
z hlavních kritérií pro posouzení dra-  
matikova mistrovství.

Specifickým rysem staroindického  
divadla, souvisejícím s přísnou a dů-  
slednou hierarchizací postav, je i je-  
jich jazykový projev, který musí od-  
povídat širšímu sociálnímu a zejména  
kastovnímu zařazení. Všechna staro-  
indická dramata jsou vícejazyčná, a  
to už od prvních děl, jež se nám do-  
chovala; a také nejstarší příručka  
Nátjašástra přesně reguluje, kterým  
jazykem má kdo na scéně hovořit.

Základním jazykem je samozřejmě  
sanskrt. Jím mluví bohové, převážná  
většina bráhmanských postav, králové  
a princové, ministři a vojevůdcové,  
někdy však také nejstarší královna,  
asketky a příslušnice vladařova haré-  
mu. Ostatní osoby používají tzv. prá-  
krtů, tedy jazyků prestižně nižší ro-  
viny než sanskrt. Bylo by však omylem  
domnívat se, že na rozdíl od grama-  
tický kodifikovaného a do značné míry  
umělého literárního sanskrtu šlo o  
jazyky hovorové. I tyto prákrtý, kte-

řích Bharata vypočítává sedm, byly  
literárními jazyky a poněkud zjedno-  
dušeně je lze charakterizovat jen ja-  
ko vývojové stupně indoevropských ja-  
zyků severní Indie, bližší hovorovému  
jazykovému projevu než sanskrt, fone-  
tický a morfológický jednodušší, ale v  
jisté podobě rovněž gramaticky kodi-  
fikované. Jejich mnohost lze vysvětlit  
geografickou rozlehlostí árijské  
Indie a lokálními rozdíly, které tyto  
prákrty do jisté míry zachycují.

V užívání prákrtů nevládne mezi  
staroindickými dramatiky úplná shoda.  
Nemělo by jistě smyslu vypočítávat,  
jak různorodá praxe se v tomto směru  
postupem doby vyvinula. Můžeme jen  
všeobecně konstatovat, že nejčastěj-  
ším prákrtem, kterým hovoří zejména  
ženské postavy, je šauraséní a že vi-  
dúšaka, ačkoli je kastou bráhman, ne-  
mluví sanskrtem, nýbrž prákrtem  
práčia, který je velmi blízký šaura-  
séní.

Z občasných zmínek v literatuře  
se dovídáme i o sporadických ochot-  
nických pokusech; ale základnou před-  
vádění divadelních her byly profesio-  
nální, zjevně kočovné společnosti. Ne-  
měly stálý počet členů a skládaly se  
z herců, hereček a zástupců pomocných  
profesí.

Při obsazování rolí bylo samo-  
zřejmě respektováno pohlaví - i když  
termín pro muže hrajícího ženu svědčí  
alespon o občasných výjimkách - a ta-  
ké vzhled herce; zejména představi-  
teli bohů mohou být jen herci krásné-  
ho vzhledu, vybrané výslovností atd.  
Jeden herec mohl hrát v téže hře i  
více rolí.

Skutečným vůdcem divadelní sku-  
piny, jakýmsi ředitelem i režisérem v  
jedné osobě, byl sútradhára. Jeho ú-  
kolem bylo řídit představení, připra-  
vovat herce, obsazovat role a odpo-  
vídat za uměleckou úroveň i celkový  
úspěch inscenace. Požadavky, které na  
něho klade teorie, jsou opravdu ná-  
ročné. Má být zběhlý ve vědách a umě-  
ních, zcestovalý a všestranně vzděla-  
ný. Má znát různé jazyky, jichž se na  
scéně používá, ovládat teorii divad-  
la, hudby i tance, vědět, které svyky  
a oděvy převládají v té které indické  
oblasti, vyznat se v politice, astre-  
nomii, astrologii, historii, právu a

estetice. Má mít neselhávající paměť, být moudrý, vážný a laskavý, fyzicky zdatný, umět se ovládat a odpouštět, být spravedlivý, štědrý, pravdomluvný a nezaujatý; a jaksi navíc má umět hrát divadlo, skládat verše a ovládat hru na různé hudební nástroje. Sám také nezřídka hrál, patrně i hlavní role, a vždy uváděl hru prologem.

Vedle jednoho až dvou asistentů režiséra vypočítávají příručky celou řadu řemeslníků a umělců, kteří tvoří technický a pomocný štáb skupiny. Je tu ábharanakrt, výrobce imitací šperků; mukutakara, zhotovovatel účesů, paruk a korun; máljakrt, vazač květinových věnců; věšakara, krejčí kostýmů; čitrakara, malíř obrazů; radžaka, barvíř látek; káruka, který umí vyrábět předměty ze dřeva, kovů, kamene a slídy; kušílava, hudební nástrojař; ale také nátjakara, který cvičí herce a pomáhá jim komplexně dotvářet role, aby dosáhli u diváků žádoucího citového účinku; nata, znalec tance a hudby, choreograf skupiny; a v některých pramenech ještě řádka dalších specialistů.

Sociální postavení všech divadelníků a obzvláště herců bylo ve staré Indii velmi nízké; byli považováni za šúdry, tj. příslušníky nejnižších kast. Bharatova Nátjašástra to "zdůvodňuje" svým osobitým způsobem - mýtem: už pradávni herci se prý provinili tím, že na scéně zesměšňovali svaté muže, a byli proto i se všemi svými potomky prokleti a potrestáni svržením na samé dno kastovní struktury. Také tzv. Manuův zákoník, který platil už někdy od prvních staletí našeho letopočtu za nejvyšší autoritu v hinduistické společnosti, pohlíží na herecké povolání s despektem. Výslovně předepisuje, že je nesmí zastávat žádný bráhman, a herce společensky diskriminuje; jejich svědectví nemá mít před soudem váhu, příslušníci vyšších kast se mají vyhýbat styku s nimi, za cizoložství s manželkou herce je určen poměrně velmi nízký trest atd. Ještě starší Patandžalího Mahábhášja a po ní i další prameny dokonce tvrdí, že ženy herců jsou volných mravů a "mísí se s kdekým jako samohlásky se souhláskami", že je herci propůjčují za úplatu cizím mužům apod. Na druhé straně se opětovně v literatuře dočítáme, že ze-

jména mistři divadelního umění se těšili velké popularitě, že se s nimi rádi přátelili vladaři i básníci a že byli za své umělecké výkony ctěni a štědře obdarováni. Obzvláště sútradhára, hlavní pilíř divadelní skupiny, se těšil velké vážnosti.

Tento zdánlivě nesmiřitelný protiklad není pravděpodobně výrazem rozporu mezi teorií a praxí; odpovídá duchu kastovní hinduistické tradice, která neupírá případnou vážnost a popularitu vybraným jedincům z nejnižších kast, ale současně chrání "čistotu" vysokých kast, hlavně přísnými omezeními společného stolování a mezikastovních anatků.

### Jak hrát

Čím méně se učebnice a příručky zabývají obsahem divadelních her, tím důkladněji a podrobněji regulují způsob hraní. Nazývají je abhinaja, předvádění. Podle Nátjašástry má být současně "realistické" i "idealistické": realismus spočívá v tom, že každý detail, slovo, šat atd. má odpovídat skutečnosti, z níž je převzat, idealismus pak v požadavku, aby divadlo nebylo jen věrnou nápodobou či reprodukcí skutečnosti; musí být stylizováno do té míry, aby umožnilo divákovi povznést se nad osobní zkušenost, protože jedině tak prý v něm může vzniknout žádoucí rasa.

Tomuto nejdůležitějšímu cíli musí být také podřízeny všechny složky abhinaje, které jsou děleny do čtyř kategorií: pohybu, slova, výzdoby a citových projevů.

Důkladná musí být hercova pohybová průprava; důsledné uplatnění všech předpisů učebnic by muselo znamenat, že prakticky každý jeho pohyb na scéně, ba i sebemenší gesto, je stylizován a podřízen jak obsahu daného "sdělení", tak především vyjádření příslušné rasy. Podrobně jsou probírány pohyby hlavy, trupu, jednotlivých údů, ale i očí, obočí, nosu, rtů apod. Zvláštní pozornost je soustředěna na kroky a způsoby chůze a obzvláště na pohyby paží a rukou, které mají důkladně propracovanou obrovskou škálu gest zvaných mudry, která dovedou vyjádřit nejrůznější pocity, ale i děje a konkrétní předměty.

V pozdějších tanečních školách vedla symbolika pohybů až k vytvoření zvláštní "pohybové řeči" a k schopnosti "převyprávět" pouhými rukama i ten nejaložitější děj.

Ve svém slovním projevu je herec, až na občasné extempore a spojovací dialogy, vázán autorským textem - většinou prozaickým; úvahy, některé popisy a lyrické pasáže však velmi často bývají ve verších. Aby herec dokázal text, který nikdy není napsán v jeho mateřštině (viz shora), správně reprodukovat, musí ovládat gramatiku. Velkou péči musí věnovat správné výslovnosti, intonaci, přízvuku a rytmu.

Obsáhlá je výzdobná složka divadelního projevu, neboť zahrnuje nejen kostýmy a líčení, ale i všechny rekvizity, jichž se při představení na scéně používá. Jsou to jednak nejrůznější vozy, létací vozy, trůny, sedadla, umělé skály a jiné objekty, zhotovené z bambusu, látek, kůže či rohoží a v případě potřeby "poháněné" šňůrami ze zákulisí, jednak makety zvířat, jako slonů, koní, opic apod. (někdy je však hráli i převlečení herci), jednak předměty, jako nejrůznější typy zbraní. Vždy to musely být napodobeniny z lehkých a křehkých materiálů, aby herce neunavovaly ani neohrožovaly.

Napodobené musely být také šperky, většinou z mědi, vosku a lesklé slídy, kterými se podle svých rolí ve shodě se skutečností a místních tradic zdobili muži i ženy, zvláště představitelé příslušníků vládnoucích a nejzámožnějších vrstev. Oblíbené květinové věnce se zato zhotovovaly z čerstvých květů - indické podnebí v tomto směru nekladlo divadelníkům žádné překážky. Také kostýmy měly být v podstatě napodobou skutečných oděvů, ale teorie předepisovala dodržovat určité konvence, zejména v barvách. Tak například bohové měli mít šat barvy modré, démoni tmavý. Šat měl také vyjadřovat závažné okolnosti k charakterizaci postavy či její momentální situace. Jako příklad možno uvést špinavý šat, který mohl znamenat šilenství, roztržitost, bídu, cestování, ale také duševní stav ženy, která je - třeba dočasně - odloučena od svého muže.

Poslední subkategorií výzdobné složky bylo líčení, do něhož učebnice zahrnují i úpravy účesů; běžně se používalo umělých vousů a knírů a snad i paruk. Hlavní pozornost však patřila barvám, jimiž byly natírány obličej a často i jiné obnažené části těla. Nátjašástra uvádí čtyři základní barvy: bílou, modrou, žlutou a červenou; podle potřeby se mohou míchat. Slouží k vyjadřování jednotlivých ras, z nichž každá je symbolizována určitou barvou či odstínem, ale také k naznačení kastovní či kmenové příslušnosti, sociálního postavení (zejména u vladařů), náboženského postavení (asketi, světci) a dokonce někdy i charakteru (záporná postava).

Hlavních citových projevů vypočítává Nátjašástra osm: ztrnulost, pot, zježení chloupků, změnu hlasu, chvění, změnu barvy, pláč a mdloby. Každý z nich je nejen přiřazen k jednotlivým rasám, ale také vysvětlen a přesně popsán co do scénického předvedení. Tak například pocení, jež přý může být následkem hněvu, strachu, radosti, zahanbení, lítosti, dřiny, nevolnosti, tepla, únavy, léta nebo masáže, se naznačuje používáním vějíře, stíráním imaginárního potu a "ohlížením se po čerstvém vánku" apod.

Kombinací všech těchto prostředků vytváří zkušený herec konvencionalizovaný a do detailů přesně popsany komunikační systém, jehož kod si musí osvojit i divák, chce-li plně pochopit tuto složitou "promluvu" a plně vychutnat divadelní umělecký projev.

#### Hudba a tanec

Zmínili jsme se již o těsné spojitosti staroindického divadla s tancem a hudbou, které jsou jeho nepostradatelnou a organickou složkou. Hudební přede hry, mezihry a dohry, taneční vložky a součásti - to všechno patřilo i k ryze "činohernímu" představení.

Hudební doprovod k písním a tancům obstarávala kapela, která se skládala z hráčů na všechny čtyři indické druhy nástrojů - strunné, dechové, bubny a ostatní bicí (metalofonní: gongy, zvonce aj.). Po celou dobu představení byla usazena v zadní čás-

ti jeviště a pravděpodobně zakryta oponou, pokud právě nehrála. Už nevelký prostor vyhrazený kapele a různé staroindické chrámové skulptury naznačují, že kapela byla zpravidla nepočatná. Učebnice o počtu hudebníků mlčí; zato určují přesně rozsazení hráčů na jednotlivé nástroje.

Taneční vložky a partie mohli tančit herci a herečky, ale v profesionálních divadelních souborech zřejmě existovaly i speciálně školené sólistky; Nátjašástra uvádí mezi členy pomocného sboru i "tanečníci" (nátakija). Dramata však velmi často předepisují přímo určité postavy, aby tančila, takže i toto umění museli herci a zvláště herečky dokonale ovládat.

Kolem tance a jeho přesného místa ve staroindickém divadelnictví je však nakupeno mnoho nejasností, pramenících už z toho, že všechna slova vyjadřující tančení i četné termíny spojené s divadlem jsou odvozeny od téhož slovesného základu. Hlavní pojmy jsou tu tři - nrtta, nrtja a nátja - a o jejich přesném výkladu a původním významu je mnoho teorií. Abychom tento článek nepřetížili filologickými podrobnostmi, spokojme se se zjištěním nejpravděpodobnějšího výkladu, který uvádí např. Gupta<sup>21/</sup>: že nrtta znamená prostě jakýkoli tanec, podle Nátjašástry nemající jiný smysl než potěšit diváka, nrtja že je již určitá ryze taneční skladba, schopná vyjádřit city a vyvolat je také v divákovi, kdežto nátja je divadelní představení, jehož je tanec jen jednou složkou.

Hádankou však zůstává, zda taneční představení bez slovního doprovodu ("balet"), jak je známe z dnešní Indie, existovala již ve starověku, nebo zda jsou teprve plodem pozdějšího, středověkého vývoje. Propracovaná nauka o tanci a schopnost vyjadřovat i dějové a konkrétní složky pouhými pohyby dost přesvědčivě hovoří pro první eventualitu; ale víc o tom s naprostou určitostí nelze říci.

#### Komu hrát

V prolozích k jednotlivým dramům se autoři velmi často obracejí k divákům a lichotí jim jako znalcům,

kteří dovedou plně ocenit i tak složitý a náročný umělecký žánr, jakým je divadlo. Těžko se však zbavit podezření, že tyto prology byly pouhá kliše; požadavky kladené na staroindického diváka byly příliš vysoké, než aby divadelníci mohli počítat se širším okruhem konzumentů, kteří jejich umění skutečně vychutnají a beze zbytku docení.

Tyto požadavky ostatně vypočítávají i divadelní učebnice. Ideální divák má být především rasika, tj. člověk schopný vejit se do nálad vyjadřovaných hercem a zapomenout na sebe sama. Musí být vnímavý a pozorný, ale také velmi důkladně připravený. Musí se dobře vyznat v hudbě, tanci a symbolice pohybů; musí ovládat sanskrt v celé jeho neobyčejné hloubce, aby rozpoznal i ty nejjemnější autorovy finesy na pouhý poslech, a ještě k tomu několik prákrťů. A navíc má být nábožně založený a zvyklý na umělecká díla.

I teoretikové si byli zřejmě dobře vědomi toho, že tak vyspělí diváci jsou pravděpodobně vzácnější než sami umělci; zminují se proto i o různých kategoriích diváctva, s odstupňováním jejich vyspělosti a znalostí. Jisté je, že některé okolnosti umožňovaly sledování děje dramatu i lidem méně vzdělaným. Jak jsme již řekli, znal každý zpravidla obsah hry předem a dostatečně důvěrně, aby i bez plného pochopení textu mohl sledovat rozvíjení děje. Na druhé straně tu byly hudební a taneční partie, navázané přímo na obsahovou složku. A konečně bylo správné divadelní představení pestrou podívanou, schopnou zaujmout každého.

Přesto byly normy nasazené klasickému divadlu až příliš vysoké, než aby se z tohoto umění mohla stát součást kulturního života širších vrstev; a čím více upadala znalost sanskrtu a klasická vzdělanost, čím hlubší byla propast mezi prákrťy a skutečnými hovorovými jazyky severní Indie, tím víc ustupovalo divadlo do aristokratické izolace.

Již v době Nátjašástry byla situace v tomto směru zřejmě natolik vyhraněna, že se divadelníci nemohli spolehnout jen na různorodé diváctvo. Už tato učebnice hovoří o tom, že

úspěch představení závisí především na "předsedovi" diváctva, který má být co nejdokonalejším znalcem všech složek divadelního umění a nadto může mít k ruce "poradce". Jeho úkolem je zhodnotit celé představení a podle výsledku rozdělit řediteli a hercům odměny. To je ovšem úspěch "světský"; jemu nadřazen je těžko postižitelný úspěch "duchovní", protože hra, jak už bylo řečeno, je v první řadě určena bohům, přihlížejícím každému představení ze svých neviditelných nebeských výšin.

### Průběh divadelního představení

Vlastní předvedení divadelní hry bylo ve staré Indii doprovázeno celou řadou příprav, které teoretické příručky pečlivě popisují a kategorizují. Jsou v podstatě dvojího rázu - technická příprava inscenace a nábožensko-zábavný rámec hry.

Popis technické přípravy má spíše charakter doporučení pořadí, v němž se mají účastníci k představení přichystat, aby nedocházelo ke zbytečným zmatkům. Nátjašástra sem zahrnuje přinesení nástrojů na jeviště, usazení zpěváků v žádoucím pořadí, hlasovou rozsvičku sboru, naladění nástrojů a jejich sehrání a přípravu tanečnic. To všechno se děje za staženou oponou, skryto zraku diváka.

Další "předehry" již diváci sledují zrakem i sluchem. Patří sem jednak hudební produkce, případně taneční vystoupení, ale hlavně úvodní píseň k uctění bohů a vstup ředitele, sútraháry, na scénu v doprovodu dvou asistentů, kteří přinášejí důležitý a nezbytný symbol boha Indry, tzv. Indrův praporec. Sútrahára potom pronáší veršované texty, jimiž mají být uctění ochránci čtyř světových stran, určitý bůh, vladař nebo bráhmani. Těmto veršům se říká nándí (velebení) a skládají se v několik - zpravidla osm či dvanáct - krátkých strof; za každou pronesou asistenti své éva-mastu, tj. "staniž se!" Nándí se už poměrně záhy začala považovat natolik za součást hry, že ji skládali dramatické sami a vkládali do ní nejen svá velení bohů, ale také lichotky určené obecnstvu a "předsedovi" diváctva. Byla pokládána za naprosto nezbytnou předehru, protože se věři-

lo, že právě toto úvodní velení uspokojuje přihlížející bohy a odstraňuje všechny překážky, které by mohly ohrozit hladký průběh představení. Proto bylo doprovázeno různými oběťmi květin či potravin a doplňováno souběžným mumláním posvátných průpovědí (manter). Teoretické spisy pak hrozí každému, kdo by chtěl tuto součást představení vypustit, zatracením; naopak dobře vykonaná nándí prý zajišťuje všem účastníkům představení náboženské zásluhy.

Teprve po tomto prologu následovalo seznámení diváků s tím, co se bude hrát; i tento úvod si autoři většinou psali sami. Představovali v něm sebe i své dílo, většinou shrnovali ve zkratce celý děj své hry a doporučovali ji shovívavé přízni obecnstva.

Na scéně se potom začal rozvíjet vlastní děj dramatu. Hry neměly nijak předepsanou délku a některá staroindická dramata dosahují značného rozsahu. Vždy jsou rozdělena na dějství (anka), jejichž počet většinou kolísá mezi pěti a deseti. Postavy se střídají na jevišti, ale zpravidla jich tu není mnoho najednou; učebnice doporučují tři až čtyři jako nejvhodnější počet. Po skončení každého dějství odcházejí všichni do zační části jeviště.

Herci pronášejí své monology a dialogy. Někdy hovoří pro uši všech spoluherců, jindy jen pro jednoho či pro sebe, což se naznačuje předepsanými gesty. Tak například má-li slova slyšet jen jedna z osob přítomných na jevišti, zvedne se prostě ruka se třemi vztyčenými prsty. V monologích se herec nezřídka obrací k imaginární osobě a odpovídá dokonce na její neslyšené námitky. Předpokládá se, že všechny tyto konvence ovládá i divák.

Leccos se na scéně předvádět nesmí nebo nemůže. Zakázáno je tu například jíst, koupat se, vraždit či umírat, líbat se, objímat ženu a dotýkat se jejích nader, ale také předvádět jakékoli ponižující a nechutné scény nebo příliš drastické události, třeba povstání. Vše, co děj hry předpokládá, ale herci nepředvádějí, sděluje divákovi v jakýchsi meziscénkách herec sedící po straně vlastního jeviště. Vypráví mu také, co se odehrá-

le mezi jednotlivými dějstvími; kde je toho zapotřebí, uvádí i některé postavy, aby už od prvního okamžiku jejich vstupu na scénu divák věděl, o koho jde.

Tak spěje hra ke svému konci, často přerušována hudbou, písněmi a tanci, ať už jsou zařazeny přímo do děje, nebo tvoří volnější intermezza. Také na konci představení, které zpravidla postrádá ostřeji vyhraněnou pointu a dramatický závěr a spíše jako by zvolna doznívalo, následuje ještě závěrečné hudební číslo.

### Divadelní hry

Jako všechno ostatní, rozděluje Nátjašástra i dramata do kategorií podle námětu, počtu jednání a jiných hledisek. Uvádí deset základních typů her a také pozdější divadelnické příručky se alespoň zhruba tohoto základního dělení přidrží a rozhodnoují jen počet subkategorií, jejichž rozlišovací kritéria jsou již většinou zbytečně detailní a nadměrně zpracovaná.

Rúpaka, divadelní hra, má svůj základní a také v praxi nejrozšířenější typ v dramatu zvaném nátaka; je tak častý, že se tento termín stal téměř synonymem pro staroindickou divadelní hru vůbec. Má mít "závažný" a "slavný" děj, zpravidla převzatý z mytologie či národních eposů, a velké a po všech stránkách ideální hrdiny, ať už jsou to bohové, světci, králové či jiní významní členové společnosti, z jejichž jednání a činů se má dramatik poučit. Základní rasou, kterou má hra v divákoví vyvolat, je rasa hrdinství nebo lásky. Pokud se vyskytují zásraky, mají se objevovat jen v závěrečné části dramatu. Ze známých her patří k tomuto typu například Kálidásova "Šakuntala".

Prakarana se od něj liší hlavně tím, že její námět nebývá převzat z mýtů či eposů a že hlavními postavami hry bývají ministři, bráhmani nebo kupci, tedy lidé (nikdy bohové) méně "vznešení"; v průběhu děje zažívá hrdina různá protivenství, ale v závěru všechna překoná a dosáhne vítězství, slávy nebo bohatství. Ženským protějškem hrdiny bývá nezřídka kurtizána. U nás nejznámějším dokladem tohoto typu je Súdrakův "Hliněný voziček".

Mytologický obsah má samavakára, tříaktová hra o bozích a démonech, i její čtyřaktová varianta dima, vyprávějící o bojích mezi bohy a demony. Posledním typem víceaktového dramatu je ihámrga s polomytologickým a polovymyšleným dějem.

Zbývajících pět druhů divadelních her jsou jednoaktovky. Nejvýraznější a také zřejmě nejoblíbenější je veselohra prahasana, fraška či komedie s dějem ze všedního života a s postavami asketů, bráhmanů, ale i otroků, eunuchů či příživníků. Popularitou s ní mohla soupeřit jedině bhána, monolog, v němž většinou světák vypráví o svých nebo cizích dobrodružstvích. Víthí je aktovka pro dvě osoby, obvykle milostná, a vjáje-ga zase čistě mužská hra bez ženských postav o sporech a bojích. Výčet uzavírá anka, která má být zpracováním známého námětu, ale samostatně rozvádí epizodu v jiném dramatu jen naznačenou.

### Staroindická dramatická tvorba

Ještě v roce 1871, ve třetím vydání svého známého "Divadla hinduistů", mohl H.H.Wilson tvrdit, že ve starověké Indii bylo napsáno velmi málo her a že jejich úhrnný počet dosahuje jen asi šedesáti kusů.<sup>22/</sup> Usilovná práce indických historiků sanskrtské literatury a objevy nových a nových rukopisů zatím tento odhad podstatně zkorigovaly. Dnes už je známo kolem pěti set staroindických drammat a nelze vůbec odhadnout, kolik dalších se nezachovalo.

Přesto to není - ve srovnání s ostatní literární tvorbou starých Indů a při uvážení mnohasetletého časového úseku - počet příliš vysoký. Je proto třeba souhlasit s názorem, že klasické divadlo bylo v Indii vždy uměním poměrně exkluzivním a že drama nedoznalo ve staroindické literatuře takového rozšíření, jako například v antickém Řecku či Římě. Velmi omezená sociální objednávka a vysoká náročnost scénického provedení tu jistě působily jako záporné faktory.

Nemůžeme tu pochopitelně líčit podrobně vývoj staroindického dramatu; pověsimme si jen několika jeho hlavních představitelů a jejich tvorby.

Počátkem našeho století byly v Centrální Asii nalezeny fragmenty tří dramát a jejich pečlivý filologický rozbor prokázal s vysokým stupněm pravděpodobnosti, že jde o nejstarší dochované ukázky staroindické dramatické literatury. Jejich autorem byl Ašvaghóša, buddhistický básník z doby 2. - 1. století před n.l., jeden z prvních autorů tzv. kávjové, tj. umělé, vysoké a formálně propracované poezie. Nejúplněji je zachován fragment "Hry o Šáripurovi" (Šáripuraprakaraṇa), líčící, jak byl hrdina, později slavný hlasatel buddhismu, obrácen na Buddhovu víru.

Za dochování Ašvaghóšových dramát vděčíme jen té okolnosti, že jejich rukopisy byly odneseny z horkého a vlhkého indického prostředí, které velmi rychle ničí křehký rukopisný materiál (většinou palmové listy). Přímou na indické půdě měla naději přežít jen oblíbená díla, která se v krátkých časových intervalech musela znovu a znovu opisovat. Proto také zeje značná časová mezera mezi Ašvaghóšou a druhým nejstarším dramatikem, Bhásou; ačkoli pro jeho bližší časové určení nemáme žádnou pevnou oporu, ukazuje filologický rozbor (na němž se podílel i čs. indolog Vincenc Lesný<sup>23/</sup>), že Bhása žil pravděpodobně krátce před Kálidásou, tedy asi ve 3. - 4. století n.l. Bhása je ojedinelou postavou ve staroindické dramatické literatuře; byl jedním z mála dramatiků-specialistů, neboť o žádné jiné jeho literární tvorbě není nic známo, a také počet jeho dochovaných dramát, celkem třináct, je na staroindické poměry hodně vysoký. Pět z nich jsou jednoaktovky, jež zpracovávají různé epizody z eposu Mahábhárata, stejně tak jako drama "Pět nocí (Pančarátra), zatímco "Hra o soše" (Pratimánátaka) a "Hra o pomazání na krále" (Abhišékanátaka) čerpají z neméně slavné Rámájany. Mytologický obsah má také hra "Příběhy chlapce" (Bálačarita), vůbec první známá dramatizace legendy o bohu Krišnovi, pozdějšího nejmocnějšího inspiračního zdroje indické literatury.

Ostatní Bhásova dramata jsou nemytologická. "Slib Jaugandharájanův" (Pratidhāṇajaugandharājana) je politická hra o ministru, který poráží

svého soupeře chytrostí a ctností. Drama "Chudý Čarudatta" (Charudatta), dochované bez závěrečného pátého dějství, přepracoval později Šúdraka ve svém slavném "Hliněném vozíčku". Avimáraka je pohádka, jejíž námět převzal Bhása pravděpodobně ze starší vyprávěcí literatury, stejně tak jako látku své nejslavnější hry "Vásavadatta ze snu" (Svapnavásavadatta); jak dosvědčují četné citace a zmínky v teoretické literatuře i různé nápodoby, byla tato hra vždy považována za Bhásovo vrcholné dílo. Vypráví o rozloučení krále Udajany s milovanou manželkou, jež způsobilo proctví, a o jejich opětném šťastném shledání.

Bhása plně respektuje ve svých dílech předpisy teoretiků, ale v jejich rámci vytváří díla živá, dějovým vývojem zajímavá a prostá vyumělkovaností pozdější kávjové poezie. Pozoruhodně propracovány jsou hlavní postavy jeho her a jejich promluvy.

Jedním z nesporných vrcholů staroindické dramatické tvorby jsou tři hry básníka Kálidáasy, který žil pravděpodobně kolem roku 400 n.l.; byla to právě jeho "Šakuntala", která díky ranému překladu Williama Jonese do angličtiny (1789) a G. Forstera do němčiny (1791) vzbudila zájem evropských romantiků i širší veřejnosti o staroindickou kulturu.

Prvním Kálidásovým dramatickým pokusem zdá se pro svou relativně nejmenší vyzrállost být hra "Málavika a Agnimitra" (Málavikāgnimitra)<sup>24/</sup>; vypráví o lásce krále k domnělé služce a tanečnici, ve skutečnosti princezně. Mytologické drama "Vikrama a Urvaší" (Vikramorvaśija) je přepracováním prastaré védské legendy o lásce božské nymfy Urvaší a pozemšťana krále Vikramy, kteří směji spolu žít jen tak dlouho, dokud král nespatri svého syna; i potom však bohové jako odměnu za královu pomoc v boji proti démonům dovolí nymfě zůstat u milovaného chotě. Zde již Kálidása plně rozvinul své nenapodobitelné básnické mistrovství, zejména v lyrických pasážích, mezi nimiž nalezneme skutečné skvosty sanskrtské milostné poezie.

Slavná "Šakuntala" (Abhidhānaśakuntalā) je i u nás dobře známa ze dvou



překlady<sup>25/</sup> a několika inscenací<sup>26/</sup>, právě tak jako nadšená slova obdivu, která o ní napsal Goethe. Kálidása tu přepracoval svou předlohu, epizodu z eposu Mahábhárata, v lyrické drama svěžího půvabu a básnického kouzla. Hrdinka, objevená králem v poustevně, kletbou ztracená a nakonec znovu šťastně spojená se svým chotěm, patří k nejlepším postavám indické literatury a jazyk i styl hry k vrcholným projevům sanskrtského písemnictví.

Záhadnou postavou staroindické dramatické literatury je Šúdraka, autor jediného dramatu "Hliněný vozíček" (Mrččhakatika).<sup>27/</sup> Jeho jméno naznačuje nízký kastovní původ, ale v prologu je nazýván králem, ve shodě s četnými legendami, které o něm kolovaly. Badatelé se domnívají, že žil patrně kolem 3.-4.století n.l., ale se žádným historickým králem se ho dosud nepodařilo identifikovat. Ve své hře přepracoval a snad i dokončil Bhásova "Chudého Čarudattu", příběh o zchudnutí a opětovném zbohatnutí hrdiny a jeho lásce ke kurtizáně Vasantaséně. Drama se v jejím ohledu odchyluje od předpisů teoretických příruček a právě proto nebylo ve starověku příliš ceněno; je však jednou z nejpozoruhodnějších indických her pro své dramatické a estetické kvality, živé portréty nejen hlavních hrdinů, ale i řady podružných postav a postaviček, vtipný dialog, obratné stupňování dramatického napětí, dobře vyváženého lyrickými a komickými intermezzy, a jiné přednosti, které většina staroindických her postrádá.

Zdá se, že právě doba, v níž tvořil Kálidása a pravděpodobně i Šúdraka, údobí vlády dynastie Guptovců, nazývané "zlatým věkem" staroindické kultury, bylo i dobou kvasu a uměleckých výbojů v oblasti divadla. Neboť v téže době žil i Višákhadatta, patrně dvořan slavného Čandragupty II. (376-415) a autor dramatu "Ministrův pečetní prsten" (Mudrarákšasa), v němž je možno vidět i protest proti přetížení literatury a divadla erotickým elementem. Je to hra polohistorická, jejíž děj, vzájemné soupeření dvou ministrů, se odehrává na pozadí boje o moc mezi dvěma dynastiemi, a mezi její zvláštnosti patří i to, že tu vedle několika služebných nevystupují vůbec žádné ženské posta-

vy. Autor se soustředil především na prokreslení charakterů obou ministrů, z nichž jeden je vzorem věrnosti a čestnosti a druhý moudrosti a státnické obratnosti.

Poměrně značný časový odstup dělí Šúdraku, Kálidásu a Višákhadattu od dalších dramatiků, z nichž Harša a patrně i Bhatta-Narájana žili v 7. století a Bhavabhúti v osmém. Král-básník Harša, zvaný také Haršadéva, zanechal tři hry, z nichž zejména Ratnávalí získala velkou popularitu pro svou milostnou zápletku a propracované scény. Bhatta-Narájanovo "Vázání copu" (Vénisamhára) je pozoruhodné jen pečlivým a propilovaným jazykem a stylem. Zato všechny tři dochované hry Bhavabhútiho, mytologické "Příběhy velkého hrdiny" (Mahávíračarita) a "Další příběhy Rámovy" (Uttararámačarita) i milostná hra "Málatí a Mádhaava" (Málatímádhaava), která bývá stavěna po bok dramát Kálidásových a Bhásových, patří k nejpozoruhodnějším dramátům indické tradice. Indičtí i evropští kritikové a literární historikové se shodují v názoru, že zejména hra o Málatí, která se má provdat za nemilovaného muže, ale nakonec, jak ani v indickém dramatu jinak být nemůže, dochází šťastného spojení se svým milovaným Mádhavou, je poetickou oslavou lásky, jakých je v literatuře málo, ať už zdůrazňují více emotivnost hry a její obratné stupňování dějových zápletek, nebo básníkův vytríbený jazykový projev.

Moriz Winternitz, pražský indolog, jehož rozsáhlé "Dějiny indické literatury"<sup>28/</sup> jsou dodnes v Indii i v Evropě uznávány za nejlepší dílo svého druhu vůbec, uzavírá Bhavabhútim řadu velkých staroindických dramatiků a všechny další považuje již jen za epigony. K nim přiřazuje i populárního a plodného Rádžasékharu (asi 860-930), který vedle nenáročných komedií z dvorského prostředí napsal dramaturgii celého eposu Rámájana, nazvanou Bálarámájana, pozoruhodnou neobyčejným rozsahem (10 dlouhých dějství) i obrátným "přimýšlením" epizod a motivů, které klasická předloha nezná.

Od počátku našeho tisíciletí, kdy do Indie vpadají muslimové a postupně si ji podrobují, začíná nezadržitelný

úpadek klasické sanskrtské vzdělanosti; sdílí jej pochopitelně i drama a divadelní umění vůbec, kterému, jak známo, islámská tradice nepřála. Přesto se v menší míře pořádají divadelní představení na dvorech hinduistických ráđů i nadále a vznikají také stále nové hry, ale bez výrazně umělecké osobitosti. Za znínku stojí jen několik frašek, často tematicky dosti odvážných, četné dramatizace krišnovské legendy se stále stoupajícím podílem písňových pasáží a tanečních složek a zejména alegorické hry, navazující na bohatou tradici didaktické poezie i velmi starý odkaz buddhistické dramatické tvorby. Vystupují tu vždy personifikované abstraktní pojmy a vlastnosti, jako Moudrost, Šlechtnost, Zloba, Závist, Iluze, Láska aj., vedou spolu sváry a spory a samozřejmě docházejí závěrem k triumfu dobra a pravdy nad zlem a lží.

Nejslavnější hrou tohoto typu je poměrně raný Kršnamišrúv "Východ měsíce poznání" (Prabodhačandrođaja) z doby kolem roku 1100, který byl hojně napodobován až do novověku a zjevně také poměrně často hrán.

#### Neoficiální divadlo a lidové tradice

Jak vyplývá z celého předchozího výkladu, bylo klasické staroindické divadlo náročným uměleckým žánrem, který nebyl určen širokému okruhu konzumentů; dramata tvořila součást "vysoké", tzv. kávjové literatury a také scénické provedení předpokládalo diváky vzdělané v různých oborech umění - od hudby a tance až po gramatiku a literární estetiku.

Lze proto s notnou dávkou jistoty předpokládat, že vedle tohoto oficiálního divadla existovaly v Indii už ve velmi starých dobách i jiné, méně náročné projevy divadelní kultury, určené širokým vrstvám. Tento předpoklad se opírá jednak o některé narážky v různých staroindických textech, jednak a především o četné regionální formy lidových divadelních představení, které existují dodnes a nesou často výraznou pečeť dlouhověké tradice.

Společnými rysy těchto rozmanitých forem, kterými se už v tomto článku nemůžeme podrobněji zabývat,

je tradiční náboženská tematika, hovorový, všem srozumitelný jazyk a výrazná účast, ne-li přímo převaha hudební složky.

Z tematických okruhů, z nichž tyto lidové divadelní formy čerpají, jsou nejoblíbenější legenda o bohu Krišnovi a jeho milence Rádze a národní epos Rámájana (jednotlivé části nebo celý děj); pojímají vždy hlavního hrdinu Rámu jako jednu z inkarnací boha Višnu. A protože i Krišna je Višnuovým vtělením, je možno hovořit o predominanci višnuistických námětů.

Abychom si udělali poněkud názornější představu o těchto lidových divadelních formách, povšimněme si poněkud blíže alespoň jedné z nich, bengálské džátry, která je všeobecně považována za útvar velmi starobylý.

Ačkoli dnešní džátra mívá často polohistorický nebo jiný "světský" námět, převládá v ní dosud tematika tradiční, tj. mytologické příběhy, čerpající jednak z Rámájany a Mahábháraty, jednak ze středověkých bengálských náboženských eposů zvaných mangaly, které oslavují různá "menší" božstva hinduistického pantheonu. Představení provádějí buď ochotníci, nebo profesionální skupiny, a to nejčastěji u příležitosti náboženských svátků, např. Durgapúdze. V případech profesionálních společností býval ještě nedávno zpravidla pořadatelem představení, který hradil také všechny výlohy, místní statkář-zamindár.

Představení se koná buď v rozlehlém stanu, který si společnost vozí s sebou, nebo ještě častěji pod širým nebem, na mírně vyvýšeném čtvercovém pódiu, kolem něhož sedí diváci ze všech stran na zemi; jen nejvzácnější hosté mají vyhrazeny židle či lavice. Herci se převlékají a líčí v místnostech zcela oddělených od vlastního jeviště. Protože se hraje převážnou většinou až po setmění - představení zpravidla zabere větší část noci - je jeviště osvětleno petrolejovými lampami, umístěnými na sloupcích v rozích jeviště.

Herci používají co nejbarevnějších kostýmů a hustých nánosů líčidel. Ještě dnes převládá zvyk, že i

ženské role hrají muži - často, například v Bangladéši, speciálně vychovávaní a školení chlapi divčích vzhledu zvaní ghátu, kteří jsou ozdobeni parukou a umělými šperky.

Představení zahajuje jeden nebo více herců takzvanou bandanou, vzýváním bohů, které dost přesně odpovídá staroindické pándí. Toto veršované, leckdy i zpívané vzývání opakuje čtyřikrát, do čtyř světových stran; prosí přitom bohy o přiznání pro diváky i herce.

Ve vlastní hře vždy naprosto převažují verše nad prózou; nejvíce ocenění docházejí profesionální skupiny, které buď celé představení zpívají

(typ naší opery), nebo střídají dialogy v próze s velmi hojnými zpívanými pasážemi (typ operety).

V současné době jsou i tyto formy lidového divadla na poměrně rychlém ústupu. Elektrifikace indického venkova a jeden z jejích bezprostředních důsledků, rozšíření biografů, jistě tento proces ještě více urychlí. A protože ve vzdělané společnosti bylo už dávno klasické divadlo vytlačeno dramatem evropského typu, jehož text ani způsoby inscenace prakticky v ničem nenavazují na domácí tradici, lze o tradiční indické divadelní kultuře hovořit už jen jako o fenoménu zašlé minulosti.

#### Poznámky:

- 1/ Jsou to zlomky her Ašvaghóšových; bližší o nich viz v kapitole Staroindická dramatická tvorba.
- 2/ W. Windisch, Der griechische Einfluss im indischen Drama (Berlin 1882).
- 3/ Sushil Kumar De, History of Sanskrit Poetics (2. vyd. Kalkata 1960); A. B. Keith, The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice (Oxford 1924); Chandra Bhan Gupta, The Indian Theatre, its Origin and Development up to the Present Day (Banaras 1954).
- 4/ Podrobněji viz v kapitole Kde hrát.
- 5/ Th. Bloch, Caves and Inscriptions in Ramgarh Hills (Archaeological Survey of India, Annual Report, 1903-4).
- 6/ R. Pischel, Die Heimat des Puppenspiels (Halle 1900).
- 7/ Chandra Bhan Gupta, op.cit., str. 11.
- 8/ Už Nátjašástra (XXXV.98) spojuje termín sútradhára s termínem sútra ve významu "stručné poučení".
- 9/ H. Lüders, Die Saubhikas, ein Beitrag zur Geschichte des indischen Dramas (Sitzungsberichte der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1916).
- 10/ Sten Konow, Das indische Drama (Berlin u. Leipzig 1920).
- 11/ Např. Purúravase a Urvaší; tento námět později zpracoval např. Kálidása.
- 12/ W. Ridgeway, The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races (Cambridge 1915).
- 13/ A. B. Keith, op.cit.
- 14/ F. Hall objevil první zlomky Nátjašástry a přidal ke svému vydání Dhanandžajovy Dašarúpy roku 1865; po roce 1880 vyšly francouzské překlady některých kapitol z pera Régnauda a Grosseta. První úplné vydání je však až z roku 1894 (v sérii Kavyamala Series, sv. 42). O poměrně velmi dobrý překlad celého textu do angličtiny se zasloužil Manmohan Choš (1950).
- 15/ Existují i jiná datování; např. S. K. De (op.cit.) rozlišuje nedochované původní dílo, jež klade do doby kolem počátku n. l., a dochovanou verzi, jež prý snad vznikla před 8. stoletím n. l.; Manmohan Choš v předmluvě k svému anglickému překladu klade původní dílo do doby mezi 1. stol. před n. l. a rokem 300 n. l. atd.

- 16/ tj. světa bohů, světa lidí a světa démonů.
- 17/ P.V.Kane, History of Sanskrit Poetics (3.vyd. Dillí 1961).
- 18/ Zajímavým příspěvkem na toto téma je monografie J.L.Massona a M.V. Patwardhana, Santarasa and Abhinavagupta s Philosophy of Aesthetics (Púna 1969).
- 19/ Op.cit., str.55-8.
- 20/ Nejznámější z těchto her je Viśákhadattův "Ministrův pečetní prsten".
- 21/ Op.cit., str.136-9.
- 22/ "The Theatre of the Hindus" (rozšířené vydání z roku 1955, str.5).
- 23/ V.Lesný, Vývojový stupeň nářečí prakrtských v dramatech Bhasových a určení Bhasovy doby (Praha 1917).
- 24/ Do češtiny přeložil Josef Zubatý pod názvem "Málaviká a Agnimitras" (Praha b.r.).
- 25/ "Šakuntala" (přel. Čeněk Vyhnis, Praha 1873) a "Ztracený prsten" (přel. František Hrubín, Ostrava 1944).
- 26/ Připomeneme alespoň poslední inscenaci Jiřího Vrby v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci, jejíž premiéra se konala 30.4.1972.
- 27/ Český překlad Ivo Fišera a Jaroslava Pokorného vyšel v Praze 1959.
- 28/ M.Winternitz, Geschichte der indischen Literatur (Lipsko 1908-20); angl.vydání History of Sanskrit Literature (Kalkata 1927-59).

## O B S A H

### I.

#### D I V A D L O

- Tadeusz Kowzan: Znak v divadle (Úvod do sémiologie divadelního umění) .. 7  
'Zbigniew Taranienko: Divadlo a rituál ..... 22

### II.

#### M E T O D I K A   S E

- Bohumil Janda: O vnější charakter novodobé encyklopedie ..... 37  
Jaroslav Švehla: Ottův divadelní slovník ..... 45

### XI.

#### M Á R O D N Í   D I V A D E L N Í   K U L T U R Y

- Jarmil Pelikán: Polská divadelní kultura ..... 49  
Martin Petiška: Česko-polské divadelní styky ..... 70  
Mahinder Singh: Kathakali ..... 82  
Dušan Zbavitel: Divadelní kultura starověké Indie ..... 96