

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav asijských studií

# **Diplomová práce**

Mgr. et Bc. Zuzana Špicová

## **Typické postavy a motivy v díle Šaratčandry Čattopádhjáje**

Typical characters and motifs in Sharatchandra Chattopadhyay's  
fiction

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Martin Hříbek, Ph.D.

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu diplomové práce Mgr. Martinu Hříbkovi, Ph.D., za trpělivé vedení, konstruktivní kritiku a podporu nejen během psaní této práce.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 21. července 2021

Zuzana Špicová, v.r.

**Klíčová slova (česky):**

*Šaratčandra Čattopádhyáj, bengálská literatura, bengálská renesance, naratologie, vypravěč, fokalizace, postava, ženy v literatuře, literární prostor, indická společnost*

**Klíčová slova (anglicky):**

*Śaratcandra Caṭṭopādhyāy, Bengali literature, Bengali renaissance, narratology, narrator, focalisation, literary character, women in literature, literary space, Indian society*

## Abstrakt (česky)

Šaratčandra Čattopádhjáj je jedním z nejoblíbenějších bengálských autorů, ale dosud se jeho dílu věnovalo jen malé množství akademické pozornosti. Diplomová práce představuje stručně autorův život a následně analyzuje jeho tvorbu s pomocí termínů a postupů současné naratologie s cílem zpochybnit tradiční kritické představy o Šaratčandrovi jakožto přehnaně emocionálním autorovi pro znužené hospodyňky. Šaratčandra zajímavě využívá různých literárních prostředků (zejména vypravěče a fokalizaci) ke zvýšení intimity mezi čtenářem a postavami, což nakonec vede k větší čtenářské emocionální odezvě na představované události. Jeho využití typů postav také novátorsky kombinuje staroindické typy, pozorování z reálného života a západní literární formy. Postavy jsou vzájemně stavěny do kontrastu a jejich prostřednictvím je autor také schopen přednést svou kritiku společenské, náboženské a genderové nerovnosti a přidat emocionální argument k tomu, co Íšvarčandra Bidjáságar formuloval intelektuálně a legálně. Šaratčandrovo dílo i autora samotného je také možné v kontrastu k Rabíndranáthu Thákurovi a Bankimčandru Čattopádhjájovi interpretovat jako jednoho z nejvýznamnějších moderních potomků *mahábháratovské* linie indické literatury.

## **Abstract (in English)**

Śaratcandra Caṭṭopādhyāy is one of the most beloved Bengali authors, but has so far received only a very limited academic attention. The thesis briefly introduces the author's life and subsequently analyses his work using the terms and methods of contemporary narratology. Its primary goal is to contest traditional critical views of Śaratcandra as an overly emotional author for bored housewives. Śaratcandra intriguingly uses various literary devices (especially his narrators and focalisation) to enhance intimacy between the reader and the characters which finally leads to the reader's greater emotional involvement in the presented events. His usage of types of characters also innovatively combines ancient Indian types, real-life observations and western literary forms. The author juxtaposes characters in order to introduce a critique of social, religious and gender inequality, and to add an emotional argument to Īśvarcandra Vidyāsāgar's intellectual and legal endeavour. It is also possible to interpret Śaratcandra's work and the author himself – in contrast to Rabīndranāth Ṭhākur and Baṅkimcandra Caṭṭopādhyāy – as one of the most important modern descendants of the *Mahābhārata* tradition of Indian literature.

# Obsah:

<b>Obsah</b>	<b>7</b>
<b>Poznámka k přepisu</b>	<b>10</b>
<b>0. Úvod</b>	<b>11</b>
<b>1. Život Šaratčandry Čattopádhjáje</b>	<b>15</b>
1.1 Dětství a mládí (1876–1902)	15
1.1.1 Dětství (1876–1893)	15
1.1.2 Mládí (1894–1902)	17
1.2 Barma (1903–1916)	20
1.2.1 U rodiny a přátel (1903–1905)	20
1.2.2 Ubytovny, domy a domovy (1905–1916)	20
1.2.3 Vstup do literatury	22
1.3 Bengálsko (1916–1938)	24
1.3.1 Šibpur (1916–1926)	24
1.3.2 Sámotáber (1926–1935)	25
1.3.3 Kolkata (1935–1938)	26
<b>2. Dílo Šaratčandry Čattopádhjáje</b>	<b>27</b>
2.1 Zakotvení Šaratčandrova díla	27
2.1.1 Bengálská literární a společenská scéna v Šaratčandrově době	27
2.1.2 Naratologická analýza Šaratčandrova díla	29
2.2 Základní Šaratčandrova díla	32
2.2.1 Debdás (*1917)	33
2.2.2 Parinítá (1914)	34
2.2.3 Birádžbau (1914)	35
2.2.4 Pallí samádž (1916)	35
2.2.5 Grihadáha (1920)	36
2.2.6 Pather dábí (1926)	37
2.2.7 Šeš prašna (1931)	38
2.2.8 Šríkánta (1917–1933)	39
2.2.8.1 První díl (1917)	39
2.2.8.2 Druhý díl (1918)	40
2.2.8.3 Třetí díl (1927)	41
2.2.8.4 Čtvrtý díl (1933)	41
2.3 Vypravěč, fokalizátor a protagonist	43
2.3.1 Klasifikace vypravěčů	43

2.3.2	Typický vypravěč v dílech Šaratčandry Čattopádhjáje	44
2.3.3	Autodiegetický vypravěč	48
2.3.3.1	Šríkánta	48
2.3.3.2	Svámí	53
2.3.4	Fokalizace	55
2.3.4.1	Fokalizace v primárně romantických dílech	57
2.3.4.2	Fokalizace v ostatních dílech	59
2.3.4.3	Absence fokalizace	61
2.4	Příběh a vyprávění	63
2.4.1	Událost a motiv	63
2.4.2	Napětí mezi příběhem a vyprávěním	66
2.4.2.1	Analepse a prolepse	66
2.4.2.2	Mezery ve vyprávění	67
2.4.3	Trvání, zpomalení a zrychlení	68
2.4.4	Začátky a konce	69
2.4.4.1	Začátky: zabydlování a představování	69
2.4.4.2	Závěry: smrt, svatba a nejistota	71
2.5	Komunikace mezi (implikovaným) autorem a čtenáři	74
<b>3.</b>	<b>Významné postavy a motivy v díle Šaratčandry Čattopádhjáje</b>	<b>76</b>
3.1	Úvodem	76
3.2	Místa a cesty	80
3.2.1	Bengálská vesnice	80
3.2.2	Kolkata	83
3.2.3	Indie	84
3.2.4	Barma	84
3.2.5	Na cestě	85
3.3	Bezcílný tulák	88
3.3.1	...a energická žena	88
3.3.2	...a těžká nemoc	91
3.3.3	...a klidný dobrák	93
3.3.4	...a revolucionář či reformátor	94
3.4	Chudák a tyran	97
3.4.1	...a obžaloba společnosti	97
3.4.2	...v nacionálním kontextu	98
3.4.3	...ve společensko-náboženském kontextu	99
3.4.4	...v genderovém kontextu	103
3.5	Sítá, Satí a Sávitrí	104

3.5.1 ...a svatba jako centrální problém	104
3.5.2 ...a dětská láska	106
3.5.3 ...jako dětská nevěsta	107
3.5.4 ...navzdory všem	109
3.5.5 ...a křesťanky, kurtizány a konvertitky	111
3.5.6 ...a nevěrnice	116
3.5.7 ...a emancipovaná žena	120
4. Závěr	122
<b>Bibliografie</b>	<b>126</b>

### **Poznámka k přepisu**

V této diplomové práci používám v českém textu pro přepis bengálských slov, zejména jmen a názvů děl, českou populární transliteraci, která využívá česká diakritická znaménka (např. Šaratčandra Čattopádhjáj). U slov původně psaných v dévanágarí tradiční používám populární českou transliteraci z tohoto písma. V případě přepisu místních názvů se buď držím zaužívaných českých slov (Bengálsko, Kolkata), případně přepisuji podle původního písma (Šibpur z bengálského písma, Dévaghar z dévanágarí). V bibliografii a v případě nutnosti přepsat nějaký důležitý pojem používám vědeckou transkripci, která veškerá specifika bengálštiny uchovává (např. Šaratcandra Caṭṭopādhyaī).

## 0. Úvod

Šaratčandra Čattopádhjáj (1876–1938) byl jedním z nejpopulárnějších bengálských prozaiků své doby vedle Bankimčandry Čattopádhjáje (1838–1899) a nositele Nobelovy ceny za literaturu Rabíndranátha Thákura (1861–1941) a významnou osobností bengálské renesance. Co se týče překladů do indických jazyků, jeho popularita tu zastínila i samotného Rabíndranátha Thákura, kterého Šaratčandra předčil i v oblíbenosti coby romanopisce (Sarker 1977, 50; Chatterjee 209, 198). V některých indických státech je dokonce natolik „zdomácnělý“, že jej běžní čtenáři vnímají jako autora vlastního.<sup>1</sup> Životopisy Šaratčandry Čattopádhjáje i povědomí o jeho životě se potýkají zejména s autorovou vlastní neochotou o svém životě cokoliv reálného prozrazovat (Sil 2012, xiii), a z toho vyplývajícím množstvím různých, často vzájemně protichůdných historek, které autor o svých životních událostech vyprávěl (Prabhakar 1990, x). Většina jeho životopisů již na začátku zmiňuje, že jsou mnohé události autorova života zahaleny tajemstvím (např. Bandyopadhyay 1986, 320), a to i poměrně důležité životní mezníky, jakými jsou například zkoušky či svatby. Můžeme tak nalézt názory na jeho život, které se nacházejí na zcela opačných pólech. Vishnu Prabhakar v předmluvě k jeho životopisu cituje jednoho ze současníků, který popisuje Šaratčandrův pokleslý život a to, že v Rangúnu žil se ženou nevalné pověsti (Prabhakar 1990, ix), ale zmiňuje i předpoklad mnohých lidí, že se Šaratčandra nikdy neoženil, a byl tedy na veřejných schůzích často nazýván celoživotním *brahmačárinem* (*ibid.*, xx). Šaratčandra sám takoveto historky nikdy neuváděl na pravou míru, spíše je s radostí přižívoval. Ještě je třeba poznamenat, že Šaratčandra Čattopádhjáj byl osobností velice složitou a mnohvrstevnou, kterou není možné jednoduše zařadit do žádné kategorie – ostatně podobně jako jeho postavy.

Během své spisovatelské kariéry napsal a vydal přibližně 23 románů, 29 povídek, 5 dramát a 19 esejů.<sup>2</sup> Mezi epiteta, jež jsou pro Šaratčandru užívána, patří

---

<sup>1</sup> Na druhou stranu pro některé čtenáře je Šaratčandra výrazně bengálský. Raghuvér Chaudhari (1977, 15) poznamenává, že Šaratčandrovi hrdinové mají pro gudžarátského čtenáře „jinou krevní skupinu“.

<sup>2</sup> Klasifikace Šaratčandrových děl ale může být někdy komplikovaná – stejné dílo může být počítáno jako krátký román, dlouhá povídka, novela a podobně, proto je třeba brát tato čísla s rezervou. Tyto počty a klasifikace jsou převzaty z *Šarat račanábali* (2011), které je také výchozím pramenem této práce.

například „nedostižný prozaik“ (beng. *aparājeya kathāsilpī*, cf. Sil 2012, xv), „bengálský Prémčánd“<sup>3</sup>, „autor soucitných příběhů“ či jednoduše „soucitný“ (beng. *daradī*). Titul jeho zřejmě nejpopulárnějšího románového životopisu z pera Vishnu Prabhakara, *Ávára Masihá* [Toulavý Mesiáš],<sup>4</sup> odkazuje jak na jeho pověstnou lásku k bezcílým potulkám, tak na neméně příznačný soucit s ostatními lidmi i zvířaty. Na druhou stranu byl (zejména literárními kritiky) kvůli své největší čtenářské skupině, již tvořily ženy v domácnosti, nazýván též „umělcem kuchyně“ (např. Hassan 1977, 241; Ghosh 1977, 290). Šaratčandra se jako vypravěč skutečně zabýval emotivními příběhy, od nichž si neudržoval emocionální odstup a které se týkají zejména osudu žen. Vyprávěl též o chudých a ponížených (v tomto ohledu mu patří v bengálské literatuře prvenství, viz Ghosh 1969, 74) i o těch, kteří se v očích společnosti stali nějakým pochybením vydědenci, mužští hrdinové jsou často tuláky a životními ztroskotanci. Jeho nejznámější díly jsou *Debdás* (1917), který se dočkal mnoha filmových zpracování, básní a pokračování v různých indických jazycích (Chaudhari 1977, 15), částečně autobiografický *Šrikánta* (1917–33) a *Parinitá* [Provdaná] (1914), která si též vysloužila bollywoodské zpracování.

Šaratčandrova díla jsou velmi populární mezi čtenáři, ale zatím se dočkala jen relativně malé pozornosti ze strany literárních vědců, kteří autorovi vytýkali především lacinou sentimentalitu, nedostatek originality, myšlenkové hloubky a imaginace (Mukhopadhyay 1977, xiv). Pokud už se někdo rozhodne jeho díla analyzovat, většinou jde o jedno ze tří hledisek: čtenářská recepce v jiných částech Indie, komparace s indickými i zahraničními (především britskými) autory, případně biografický výklad jeho díla. Velké množství vykladačů Šaratčandrova díla konstatuje, že jeho romány i povídky jsou do velké míry autobiografické (např. Bose 1986, 71; Sarker 1973, 12) a interpretují je právě ve vztahu k jeho životním událostem a osobnostem, které potkal za svého života. Tento způsob interpretace ovšem odkrývá více o autorově životě než o jeho díle. V této diplomové práci bude analýza postupovat „zevnitř“ díla, s použitím nástrojů a postupů naratologie, a autorův život bude na okraji zájmu. Literární dílo je svébytný artefakt, do kterého autor už obvykle nevstupuje. Šaratčandra sám preferoval, aby jeho díla byla hodnocena bez ohledu na jeho život, ostatně velké

<sup>3</sup> Srovnání obou autorů se věnuje například Madan 1977.

<sup>4</sup> Do angličtiny byl přeložen pod názvem *The Great Vagabond: Biography and Immortal Works of Sarat Chandra Chatterjee*. Na anglický překlad také odkazují v této práci.

množství svých děl, zejména ta raná, publikoval pod pseudonymem (např. Bose 1976, 72).

Je možné analyzovat do hloubky pouze jednotlivá díla a jejich zápletky bez ohledu na širší kontext jeho díla. Jak ovšem poznamenává ve svém článku „Saratchandra and the Marathi Novel” Vasant Bapat (1979, 7), člověk musí být závislý na Šaratčandrovi („a Sarat-addict”), aby si uvědomil hloubku jeho tvůrčího génia. Cílem této diplomové práce je poskytnout základní naratologickou analýzu jeho díla, postav, míst a motivů v širším kontextu jeho děl, jakýsi základ pro další detailnější výzkum Šaratčandrova díla, a umožnit tak i těm, kteří závislosti na Šaratčandrovi dosud nepropadli, aby o oné hloubce jeho génia získali jakousi představu. Cílem této práce je také ukázat, že Šaratčandra nebyl jen „umělcem kuchyně” s přehnaně sentimentálním stylem, ale že byl v mnoha směrech inovativním autorem, a to v aktualizaci některých postav a motivů sanskrtské literatury (například kurtizána) v západních formách (román), v brilantním použití fokalizace ke komunikaci se čtenáři a sdělování důležitých informací o postavách, v iniciování vývoje ve vidění jednotlivých postav, zejména ženských, a to i s přesahem do společenského diskursu, a konečně v tvořivém použití protikladů prostorů, postav i motivů. Tuto analýzu pak bude možné použít jako základ pro srovnání s ostatními bengálskými autory a také pro hlubší analýzu jednotlivých děl, postav či motivů.

První kapitola diplomové práce představí velice stručně Šaratčandrův život. Vzhledem k tomu, že analýza bude vedena zevnitř jeho děl, není nutné se jeho životopisem zabývat do detailů, ale přesto je vhodné alespoň nějaký kontext k jeho dílům poskytnout. V kapitole druhé bude nejprve představena metodologie a několik vybraných Šaratčandrových děl, která budou následně analyzována prostřednictvím naratologických kategorií, především jde o kategorie vypravěč, fokalizátor, protagonista, příběh a vyprávění. U vypravěče bude ještě specifikována zvláštní kategorie, kterou je vypravěč autodiegetický. V závěru kapitoly bude posouzeno, jak jsou tyto kategorie využity ke komunikaci mezi implikovaným autorem a čtenářem.

Třetí a nejrozsáhlejší kapitola bude věnována postavám, místům a významným motivům a událostem Šaratčandrova díla. Po krátkém metodologickém zakotvení budou představeny nejprve významné prostory, především prostor bengálské

vesnice. Následovat bude kapitola o bezcílných tulácích, jejich funkci v textu (pozorovatel, svědek), postavy, které jsou k nim postaveny do kontrastu (energická žena, klidný dobrák, reformátor) a důležitý motiv, který je s ním spjat (těžká nemoc). Další podkapitola se bude věnovat kontrastu mezi chudákem a tyranem a Šaratčandrově obžalobě společnosti, a to v kontextu nacionálním (Indové versus Britové), společensko-náboženském (vysokokastovní hinduisti versus nízké kasty a jiná náboženství) a genderovém (muži versus ženy). Podkapitola o „*satí-sávitri*” představí různé typy hrdinek v Šaratčandrových románech a povídkách a nastíní jejich vývoj od tiše a stoicky trpících oddaných žen po emancipované diskutérky a revolucionářky. V závěru pak budou shrnuty poznatky a nastíněny další možnosti výzkumu Šaratčandrových děl.

# 1. Život Šaratčandry Čattopádhjáje

Každý, kdo se pokouší sepsat životní příběh Šaratčandry Čattopádhjáje, naráží na mnohé problémy. Kromě již zmíněné autorovy neochoty o svém životě poskytovat pravdivé informace jde také o různorodé vzpomínky jeho současníků, které jsou zhusta zabarveny buď výrazně pozitivně, nebo výrazně negativně, o snahu vyčíst životní události z jeho děl a v neposlední řadě také o to, že autorova nesmírná oblíbenost značně zvýšila již tak patrný sklon k hagiografizaci jeho biografii. Dostupné životopisy neskrývají pozitivní vztah k autorovi, ačkoliv zmiňují i alternativní a nepřiliš lichotivé výklady jeho životních událostí, zejména ze vzpomínek Šaratčandrova strýce Upendranátha Gangopádhjáje a básnířky Rádhárání Debí. Dalším problémem těchto biografii je, že se do jisté míry točí v kruhu stejných zdrojů a stejných problémů. Jelikož se tato diplomová práce explicitně nezajímá o výklad Šaratčandrova díla prostřednictvím jeho životopisu, není tato kapitola pokusem o nový kritický pohled na autorův život, ale jen stručným shrnutím jeho životních událostí z dostupných indických biografii, která má především sloužit pro základní orientaci českého čtenáře.

## 1.1 Dětství a mládí (1876–1902)

### 1.1.1 Dětství (1876–1893)

Šaratčandra Čattopádháj se narodil 15. září 1876 (31. *bhādra* 1283 bengálského letopočtu) jako druhé dítě a první syn Matílála Čattopádhjáje a jeho ženy Bhubanmohiní ve vesnici Debánandapur v okrese Huglí v nynějším Západním Bengálsku. Jeho otec měl podle autorových vlastních slov i svědectví současníků tuláckého ducha a nebyl schopný udržet si žádnou práci (Sil 2012, 12), ale velmi miloval literaturu a sám rozepsal několik děl, která ovšem nikdy nedokončil. Mnozí autoři Šaratčandrových životopisů spekulují o Matílálově vlivu na jeho život, ale i na mužské postavy jeho děl, které jsou zhusta velmi neúspěšné, tulácké a lhostejné k bohatství (Sengupta 1982, 6–7). Matka Bhubanmohiní byla tichá, pracovitá a pohostinná žena, prý zcela oddaná svému manželovi (Sil 2012, 13), a mohla tak dle životopisců Šaratčandrovi posloužit jako vzor pro postavy oddaných manželek. Jeho rodina z otcovy strany pocházela z vesnice Mahmudpur,

kteří se nachází ve 24 Parganách v Západním Bengálsku. Od dětství měl blíže k příbuzným z matčiny strany, u nichž jeho rodina žila, zejména ke svým strýcům Upendranáthovi a Surendranáthovi Gangopádhyjovým, kteří se později stali jeho blízkými spolupracovníky a přáteli.

Šaratčandra získal základní vzdělání ve vesnické škole v Debánandapuru, kde, jak opět spekulují někteří životopisci, na něm zanechali silný dojem dva kamarádi, které později zobrazil v různých postavách dětských hrdinů: dívka Kálidásí, se kterou se věnoval hraní, pouštění draků či rybaření,<sup>5</sup> a chlapec z nižší kasty, s nímž prožil rozličná dobrodružství (Sengupta 1982, 8).<sup>6</sup> Jako dítě prováděl různé kousky od kradení ovoce a ryb, které rozdával chudým, po napodobování duchů a strašidel. Již od dětství se také věnoval ošetřování nemocných (Prabhakar 1990, 25).

Rodina se přestěhovala do Bhagalpuru v Biháru pod ochranu dědečka z matčiny strany Kedarnátha Gangopádhyje, ale Šaratčandra změnil adresu během svého dětství a mládí ještě několikrát. Nepanuje jednotnost ohledně datace různých stěhování a toho, kde Šaratčandra strávil jakou část svého dětství (Sil 2012, 13). Byl to pravděpodobně Bhagalpur, kde strávil většinu dětství a mládí a kde také poznal, jak žije konzervativní a rozvětvená bengálská rodina. Kromě této velkorodiny také bydlel jen s rodiči a nějakou dobu strávil i u dalších příbuzných z matčiny strany, rodiny Mukhopádhyjových (*ibid.*, 14).

Šaratčandra studoval v různých vesnických školách, sám velmi rád získával nové znalosti, ale jen výběrově a nepravidelně. V dětství a mládí se zajímal o velké množství věcí, od zaklínání hadů přes rybaření až po největší lásku, hudbu a divadlo. Spoluzaložil tradiční divadelní skupinu jménem *Naba hullod* [zhruba Nové radovánky]. Jako herec byl velmi oblíbený, zejména v ženských rolích (*ibid.*, 23). Také byl skvělým zpěvákem, což mu později v Rangúnu výrazně pomohlo z těžké situace. Nejraději zpíval višnuistické bhaktické písně,

---

<sup>5</sup> Zde mezi životopisci nepanuje zcela jednotnost. Sil (2012, 19) zmiňuje právě onu Kálidásí, ovšem Prabhakar (1990, 19) Šaratčandrovu dětskou kamarádku uvádí pod přezdívkou „Dheru“, ale nezmiňuje její pravé jméno. Jistou Kálidásí zmiňuje až později (*ibid.*, 47) jako kurtizánu, k níž Šaratčandra v devatenácti letech spolu s Rádžuem chodil. Zde (*ibid.*, 48) také uvádí, že Dheru byla zobrazena jako Párbatí v *Debdásovi* a kurtizána Kálidásí jako Čandramukhí tamtéž. Jinde (*ibid.*, 20) zase předpokládá, že Dheru byla předlohou jak pro Párbatí, tak pro Rádžlakšmí ze *Šríkánty*. Rádžlakšmí ale byla jak dětskou kamarádkou, tak později i kurtizánou. Není tedy jisté, zda Dheru a Kálidásí jsou jedna a tatáž osoba.

<sup>6</sup> Tímto chlapcem prý mohl být Radžendranáth Madžumdár (Prabhakar 1990, 14).

jednoduché a sentimentální (*ibid.*, 24). Vždy měl slabost pro zvířata a nějaká si choval jako domácí mazlíčky. Dochovala se historka o tom, že mu domácí promyka jednou zachránila život, když v noci zabila kobru (Prabhakar 1990, 32–33).

Kromě toho také v dětství i mládí často vyklouzl z domu a potuloval se několik dnů i měsíců po venkově zcela bez prostředků, ať už sám, se skupinkou sannjásinů, nebo i se zaklínači hadů (Chhetri 1977, 120). Chudoba mu pomohla poznat nižší vrstvy bengálské společnosti, což jeho dílům později přineslo zcela jiný tón, než byl tehdy běžný v aristokraticky laděných prózách Rabíndranátha Thákura a Bankimčandry Čattopádhjáje.

### 1.1.2 Mládí (1894–1902)

Další odlišností od předchozích prozaiků je fakt, že se Šaratčandroví dostalo jen velmi málo formálnějšího vzdělání. Vykonal sice vstupní zkoušky na bližší neurčenou vyšší školu v roce 1894, ale v roce 1896 již nemohl přistoupit ke zkouškám závěrečným. Názory na to, proč mu nebylo vykonání zkoušky umožněno, se různí. Šaratčandra sám a autoři některých životopisů se drží verze, že neměl dostatek peněz na poplatek za zkoušku (Sengupta 1982, 12; Sil 2012, 15; Prabhakar 1990, 47). Podle jeho strýce Upendranátha, který se o tom zmínil v rozhovoru s Gopálčandrou Rájem (jak zmiňují Sil 2012, 15, a Sengupta 1982, 15) byl však důvod zcela jiný: Šaratčandru ze zkoušek vyloučili poté, co byl během přípravného testu přistižen při opisování. Ať už to bylo jakkoliv, Šaratčandrovo formální vzdělání, již tak nepravidelné kvůli častému stěhování, tímto prakticky skončilo.

V listopadu roku 1895<sup>7</sup> zemřela jeho matka a otec se odstěhoval z tchánova domu do nedalekého Khaňžarpuru. Někdy v tu dobu, tedy v devatenácti letech, prý začal navštěvovat se svým nejlepším přítelem Rádžendranáthem Madžumdárem kurtizány, z nichž jednou byla jistá Kálidásí, a věnovat se nočnímu životu (Prabhakar 1990, 47). Prakticky již od dětství byl závislý na tabáku, v mládí k tomu přidal kouření konopí, alkohol také začal pít již v Bhagalpuru (Sil 2012, 34) a přestal až ve stáří (Prabhakar 1990, xv). Šaratčandra si našel práci jako

---

<sup>7</sup> Prabhakar (1990, 39–40) uvádí, že Bhubanmohiní zemřela v roce 1894 při porodu dcery Sušíly, ale většina zdrojů se shoduje na roce 1895.

úředník, ale špatně snášel četné cesty, a proto ji brzy opustil a odešel z domu zřejmě někdy během roku 1901. Někteří tvrdí, že se tak stalo po hádce s otcem, ať již z nějakého bezvýznamného důvodu (Sengupta 1982, 12), či ohledně zmizelých rodinných klenotů (Sil 2012, 16; Prabhakar 1990, 64),<sup>8</sup> jiní, například bengálská básnířka Rádharání Debí, předpokládají, že vyšel najevo jeho blíže neurčený vztah s Nirupamou, ovdovělou sestrou Šaratčandrova přítele Bibhútibhúšana Bhatta (podle Sil 2012, 16).

Po odchodu z domu se Šaratčandra připojil ke skupině potulných asketů, kteří procházeli Bihárem. Asi nejdůležitější zastávkou na této pouti byl Muzáffarpur, kde potkal mimo jiné Pramathnátha Bhattáčárju, který se stal jeho celoživotním přítelem, či právníka Šikharnátha Bandhjopádhjáje, manžela romanopiskyně Anurúpy Debí (Sengupta 1982, 12). Nějakou dobu tam pobýval v Šikharnáthově domě, ale musel se – prý kvůli opileckému chování – brzy opět přesunout (Prabhakar 1990, 68). V roce 1902 byl v Muzáffarpuru informován o smrti otce (Sil 2012, 16; Sengupta 1982, 12; Prabhakar 1990, 69) a vrátil se domů, aby zajistil třem mladším sourozencům, Prabhásovi, Prakášovi a Sušíle, nový domov. Každý z nich byl umístěn do jiné rodiny a sám Šaratčandra odešel do Kolkaty, kde bydlel v Bhabánípuru u příbuzného z matčiny strany, právníka Lálmohana Gangopádhjáje, a podařilo se mu najít práci jako soudní překladatel z hindštiny do angličtiny. Rodina, u které bydlel, se k němu prý chovala velmi nepříjemně (Sil 2012, 17; Prabhakar 1990, 71) a práce se mu také nelíbila. Proto se Šaratčandra po návštěvě strýce Aghornátha, který měl v Barmě úspěšnou právnickou praxi, rozhodl pro přesídlení za ním. Rádharání Debí opět vidí za jeho rychlým přesunem jiný důvod; předpokládá, že problémem byl znovu vztah s Nirupamou (podle Sil 2012, 17).

Během dětství a mládí zřejmě napsal několik děl, ale rukopisy se většinou nedochovaly. V domě Kedarnátha Gangopádhjáje začali mladší členové rodiny pracovat na ručně psaném časopise *Šišu* [Dítě], v Khaňdžarpuru spolu s již zmíněnými Bibhútibhúšanem Dattou a jeho sestrou Nirupamou přispíval do dalšího rukopisného časopisu *Álo* [Světlo], jenž se ale vzápětí po smrti svého hlavního strůjce Satíščandry Mitry přejmenoval na *Čhájá* [Stín]. Do tohoto časopisu, který ovšem nebyl určen pro širší veřejnost, napsal několik povídek jako

---

<sup>8</sup> Prabhakar (1990, 65) také zmiňuje hádky kvůli služce, která se nechovala k němu ani k jeho mladším sourozencům dobře a dokonce je bila.

*Kášináth* či *Bodžhá* [Břemeno], i delších příběhů jako *Debdás*, *Baradidi* [Starší sestra], *Čandranáth*. Některé z nich nejenže přežily, ale byly později vydány a přinesly Šaratčandrovi první vlnu slávy (Sengupta 1982, 14).

## 1.2 Barma (1903–1916)

### 1.2.1 U rodiny a přátel (1903–1905)

V lednu 1903 v sedmadvaceti letech připlul Šaratčandra do Rangúnu v Barmě. Vzhledem k tomu, že v Rangúnu v tu dobu vládl strach z morové epidemie, strávil první týden svého pobytu spolu s ostatními cestujícími v karanténě (Sil 2012, 31). Poté vyhledal strýce Aghornátha Čattopádhjáje, který jej přijal ve svém domě. Šaratčandra se začal učit barsky a připravovat se na právnické zkoušky, dokonce se mu podařilo získat úřednickou práci, ale Aghornáth na konci ledna 1905 zemřel na zápal plic a zanechal za sebou množství dluhů (Sil 2012, 32; Prabhakar 1990, 78). Šaratčandra byl nucen se přestěhovat do skromnějších podmínek, navíc zanedlouho opět přišel o práci, v níž vydržel celkem rok a půl (Sil 2012, 32). V dalších měsících se částečně toulal Barmou v rouchu buddhistického mnicha (Prabhakar 1990, 79), částečně využíval pohostinnosti svých přátel, jeden z nich mu dokonce sehnal zaměstnání, v němž Šaratčandra zůstal tentokrát pouhé tři měsíce (Sil 2012, 32–33). Opustil i další práci, zajištěnou přáteli, a navzdory tomu, že mu obstarali i barského učitele jazyka, nedokázal uspět u jazykové zkoušky (Sil 2012, 33; Prabhakar 1990, 78).

Ačkoliv v kariéře se mu během prvních tří let v Barmě nedařilo, získal si mnoho přátel a uznání za svůj zpěv. V roce 1905 kupříkladu zpíval na recepci na počest básníka Nabínčandry Sena (1847–1909), kde se mu dostalo chvály od samotného básníka, který jej nazval „rangúnským klenotem“ (Prabhakar 1990, 81). Díky svému hlasu i společným známým získal pozornost Manindrakumára Mitry, s nímž se také rychle spřátelil. Mitra mu nejprve poskytl útočiště ve svém domě a později, v dubnu 1906, i práci ve vlastním úřadě (Sil 2012, 33; Prabhakar 1990, 80).

### 1.2.2 Ubytovny, domy a domovy (1905–1916)

Poté, co v Rangúnu opět vypukl mor (1905), přesídlil Šaratčandrův hostitel Manindrakumár Mitra na předměstí a samotný Šaratčandra byl nucen se na několik měsíců přestěhovat na ubytovnu pro úředníky. Zde, jak dosvědčují někteří jeho současníci i on sám, podle všeho opět vedl veselý noční život. Jeden z jeho životopisců, Kánáílál Ghoš, popisuje Šaratčandrův život v tuto dobu jako

jednu velkou oslavu plnou alkoholu, tabáku a nevěstinců (podle Sil 2012, 35), které spolu s přáteli navštěvoval ve výplatní dny. Šaratčandra sám v rozhovoru s Haridásem Šástrím přiznal, že byl tehdy závislý na alkoholu a nevěstince skutečně navštěvoval, ale současně trval na tom, že se kurtizán nikdy nedotkl, protože je mu celá ta představa nepříjemná (*ibid.*).<sup>9</sup> Na druhou stranu i v Barmě pokračoval v ošetřování nemocných, dokonce i během morové epidemie (Prabhakar 1990, 83).

Vzhledem k tomu, že se Šaratčandrový různorodé a vzájemně si protirečící historky často týkaly jeho milostných dobrodružství, nevíme o jeho vztazích až do prvního manželství prakticky nic. V tu dobu mohl mít za sebou již jedno neúspěšné manželství s pradákovou dcerou. V dopise svému příteli se zmínil o tom, že s ní byl ženatý rok a půl, než ho opustila pro jiného muže (Sil 2012, 36). Tato událost ale není dosvědčena z jakéhokoliv jiného zdroje a většina autorových životopisců ji odmítá jako jednu z Šaratčandrových typických historek. Dále se zdá, že byl ještě několikrát nešťastně zamilován, v Biháru snad do jisté Nírdy, kterou ale nikdo nikdy neviděl (Prabhakar 1990, 59–61), či do již zmíněné Nirupamy, v Barmě pak do jakési Gájatří, která však podle všeho o Šaratčandru žádný romantický zájem nikdy nejevila (Sil 2012, 36–37; Prabhakar 1990, 116–117). V Rangúnu, kde mnohokrát změnil adresu, jednou sdílel dům s chudým bráhmanským dělníkem, který měl mladou dceru jménem Šánti. Šaratčandra se s ní v roce 1906 ze soucitu oženil, aby ji zachránil před sňatkem se starým bohatým opilcem (Sengupta 1982, 17; Prabhakar 1990, 87–88; Sil 2012, 38). Manželství, ačkoliv bylo podle všeho šťastné, netrvalo dlouho. Šánti porodila rok po svatbě syna, ale již roku 1908 oba dva zemřeli na mor (Prabhakar 1990, 89; Sil 2012, 38).

Zatímco ohledně prvního manželství panuje mezi životopisci konsensus, druhé manželství je již komplikovanější. Jisté je, že až do konce života žil v partnerském vztahu s další dcerou chudého bráhmána, Mokšdou, kterou přejmenoval na Hiranmají. Navzdory tomu, že to byla dle všech zdrojů obyčejná, domácí žena, která postrádala jak krásu, tak vzdělání, ji prý Šaratčandra velice miloval (Prabhakar 1990, 373–374). Není jisté, kdy, kde a zda se Šaratčandra s Mokšdou

---

<sup>9</sup> Šaratčandra se i ve své korespondenci několikrát vyjádřil v tom smyslu, že na kurtizány nikdy nesáhl a ani po nich netoužil (Prabhakar 1990, 336).

oženíl.<sup>10</sup> Co se datace týče, uvádí se většinou rozmezí 1908–1912, sňatek mohl proběhnout jak v Kolkatě, tak v Rangúnu. Někteří, zejména Rádharání Debí a její manžel Narendra dokonce pochybují i o tom, že prošli formálním sňatkem (Sil 2012, 38). Pochybnosti o legitimnosti jejich svazku pokračovaly během celého Šaratčandrova života a neutichly ani po smrti obou manželů.

### 1.2.3 Vstup do literatury

Během dětství a mládí se jeho díla objevovala především v časopise *Čhájá* [Stín], který nebyl určen pro širší veřejnost, ale v podstatě jen pro autory a jejich rodiny a přátele. Prvním skutečně publikovaným dílem byla povídka *Mandir* [Chrám], již ho přiměli napsat a poslat do soutěže mladí příbuzní před odjezdem do Barmy. Tato povídka, kterou skutečně poslal pod jménem jednoho ze svých strýců, Surendranátha Gangopádhjáje, získala v soutěži v roce 1903 první cenu (Sengupta 1982, 18). Během pobytu v Barmě jej přátelé přiměli napsat esej o ženách pro *Bengal Social Club*. Šaratčandra tento esej napsal, ale se svou typickou plachostí jej na setkání klubu pouze poslal a sám na něj nepřišel, proto jej přečetl někdo jiný. I přesto měl esej ohromný úspěch (Sengupta 1982, 18; Prabhakar 1990, 101–102). Podobných esejů napsal Šaratčandra později ještě několik, například známý *Nárír múlja* [Hodnota žen], který vydal v roce 1913 pod jménem své starší sestry Anily Debí (Prabhakar 1990, 138; Sil 2012, 43).

Skutečným vstupem do bengálské literatury bylo, když se v roce 1907 jeho přátelé v čele se Saurindrou Mukhopádhjájem rozhodli, že vezmou starý rukopis *Baradidi* [Starší sestra] a publikují jej na pokračování v časopise *Bháratí*. *Baradidi*, která vycházela anonymně, byla neuvěřitelně populární, objevily se dokonce domněnky, že jejím autorem je samotný Rabíndranáth Thákur (Sengupta 1982, 18–19). Povzbuzený tímto úspěchem poslal Šaratčandra z Barmy rukopis *Rámer sumati* [Rámův rozum], který byl publikován v časopise *Jamuná* a vzbudil opravdovou senzaci. Šaratčandra následně s tímto časopisem navázal dlouhodobější spolupráci a během let 1912–1914 tam vyšlo několik jeho povídek. Jeho starý přítel z Muzáffarpuru, Pramathanáth Bhattáčárja, mu dále v roce 1913

---

<sup>10</sup> Sil (2012, 98) předpokládá, že ji poznal, když odjel na operaci (pravděpodobně hemoroidů) do Kolkaty v listopadu 1907 a vrátil se do Rangúnu až v únoru 1908. Prabhakar (1990, 98) tvrdí, že jel na operaci vodní kýly, ale že se Šaratčandra a Mokšdá poznali v Rangúnu a že ji vzal k sobě poté, co ho ošetřovala během jeho nemoci (*ibid.*, 112–114). Sengupta (1982, 17) zase uvádí, že se nejspíš poznali během jedné z jeho cest do Bengálska, tj. v letech 1907, 1912, nebo 1914.

zprostředkoval kontakt s Haridásem Čattopádhjájem, jehož vydavatelství *Gurudas Chattopadhyay and Sons* vlastnilo měsíčník *Bháratbarša* [Indie]. V tomto měsíčníku se mimo jiné objevila Šaratčandrova povídka *Birádzbau* [Paní Birádž].

Během svého pobytu v Rangúnu byl Šaratčandra několikrát hospitalizován. Ke konci se jeho zdraví ještě výrazně zhoršilo; na počátku roku 1916 mu silně otékaly nohy (Sil 2012, 44) a začal si také stěžovat na bolest na hrudi (*ibid.*, 55; Prabhakar 1990, 112). V práci – jako ostatně vždy – také nebyl šťastný a poté, co fyzicky napadl svého nadřízeného, který ho snadno přemohl, v roce 1916 rezignoval (Sil 2012, 33; Prabhakar 1990, 170). Díky tomu, že mu Haridás Čattopádhjáje nabídl stálý příjem z vydavatelství, opustil Šaratčandra po dlouhém váhání 11. dubna 1916 Barmu (Sil 2012, 34) a vrátil se do Bengálska, tentokrát již jako spisovatel.

## 1.3 Bengálsko (1916–1938)

### 1.3.1 Šibpur (1916–1926)

Šaratčandra se po návratu do Bengálska usadil v Šibpuru v okrese Háorá (Sengupta 1982, 20). Rádharání Debí tvrdí, že tuto oblast již znal z jedné z předchozích návštěv Kolkaty, když tam bydlel v jistém nevěstinci (podle Sil 2012, 49). Během svého pobytu v Šibpuru se Šaratčandra zapojil do literárního a kulturního života v Kolkatě. V roce 1917 byl představen Rabíndranáthu Thákurovi, s nímž jej až na pozdější zejména politické neshody pojil vztah vzájemného respektu a obdivu. Šaratčandra považoval Rabíndranátha za svého gurma (Prabhakar 1990, 12), Rabíndranáth Šaratčandru a jeho díla na oplátku zahrnoval chválou, věnoval mu také kupříkladu báseň *Sádháran meje* [Obyčejná dívka]. Během pobytu v Šibpuru se Šaratčandra věnoval většinou psaní. Nadále měl ve zvyku kouřit vodní dýmku a v Barmě k tomu ještě přidal závislost na opiu, které začal brát pro zmírnění bolesti rukou a nohou (Sil 2012, 55), ale i po zlepšení zdravotního stavu pokračoval, protože mu opium prý pomáhalo psát.<sup>11</sup> Několikrát se pokusil přestat pít a zdá se, že po návratu do Indie již pil jen na chuť (Prabhakar 1990, 201).

Rozvinula se také jeho láska ke zvířatům. Pořídil si psa Bhelua, který byl prakticky členem rodiny, a Šaratčandra se k němu prý choval jako k vlastnímu synovi. Bhelu byl překrmený a ošklivý pes, který se choval velmi nepřátelsky k cizincům a návštěvám (Prabhakar 1990, 118). Když zemřel, Šaratčandra prý měl zlomené srdce a plakal několik dnů, dokonce psovi vystrojil pohřeb (Sil 2012, 51), vlastní rukou mu vykopal hrob a napsal mu na náhrobek epitaf (Prabhakar 1990, 254). Z množství jeho zvířat stojí ještě za zmínku papoušek jménem Batu, který byl později prý také pohřben podle rituálů (Joshi 1977, 88),<sup>12</sup> a kozel Svámídzí, kterého zachránil před jatky a odkoupil jako domácího mazlíčka (Sil 2012, 51).

Během tohoto období se Šaratčandra zapojil do boje proti Britům, což vedlo především k roztržce s Rabíndranáthem, k několika povídkám, jež se věnovaly

---

<sup>11</sup> Když se obával uvěznění kvůli svému románu *Pather dábí* [Právo cesty], pokusil se prý s opiem přestat, ale abstinenci příznaky byly příliš silné (Prabhakar 1990, 251).

<sup>12</sup> Příběh o tom, jak se Batu nešťastnou náhodou uškrtil vlastním zlatým řetízem, podává též Prabhakar (1990, 118).

především chudým a vykořisťovaným, a k vlasteneckému románu *Pather dábí* [Právo cesty], který byl britskou vládou zakázán. V tu dobu spolupracoval s Kongresem, zejména s Dešbandhuem Čittaraňžanem Dášem (1869–1925). Po jeho smrti Šaratčandra o politiku víceméně ztratil zájem (Prabhakar 1990, 244), ačkoliv nacionalistické motivy najdeme v menším množství i v jeho dílech psaných po Dešbandhuově smrti.

### 1.3.2 Sámotáber (1926–1935)

Zatímco v Šibpuru bydlel Šaratčandra v pronajatém domě, v Sámtě na břehu řeky Rúpnarájan (Háorá) se rozhodl postavit vlastní dům (Sengupta 1982, 20). V roce 1919 tam zakoupil pozemek, ale stavba začala až roku 1923. Rok 1926, kdy se nastěhoval, pro něj nebyl nejšťastnější, v říjnu zemřel jeho bratr Prabhásčandra (který se stal *sádhuem* Bedánandou), a to právě na návštěvě u Šaratčandry (Sil 2012, 52; Prabhakar 1990, 254). Někteří životopisci odbývají toto období Šaratčandrova života tím, že sice mnoho napsal, ale málo zažil (Sengupta 1982, 20). Na venkově se z mnoha důvodů dostal do sporu s místními konzervativními bráhmany a představiteli vesnice. Šířily se pochybnosti o jeho vztahu s Hiranmají a legalitě jejich manželství, navíc se Šaratčandra snadno přátelil s lidmi z nízkých kast i s nedotýkatelnými, třešničkou na dortu byla i některá jeho díla, v nichž vykresloval vesnické bráhmany ve značně nelichotivém světle, například *Pallí samádž* [Vesnická společnost] či *Pandit masáj* [Pan pandit] (Sil 2012, 52). Nepřátelství místních předáků vedlo dokonce i k soudní při.

Přesto se v Sámtě věnoval pomoci chudým, nemocným a ženám. Již v Barmě se začal učit homeopatii a v Sámtě ji praktikoval k pomoci sousedů. Nikdy si od nich nic neúčtoval a sám prý spěchal k nemocným, jakmile se o jejich stavu dozvěděl (*ibid.*, 53). Díky němu tam byla založena škola pro dívky – *Šaratčandra bálíká bidjálaj* [Šaratčandrova dívčí škola] (*ibid.*, 52). Jeho pomoc samozřejmě nezůstala bez povšimnutí a negativní odezvy. Šířily se klepy ohledně manželky Pratula Mukhopádhjáje, kterou ubytoval ve svém v domě a která byla viděna, jak mu masíruje nohy (*ibid.*, 53), což vedlo k dalším dohadům a u mnohých k potvrzení názoru o Šaratčandrově nemorálním životě.

### 1.3.3 Kolkata (1935–1938)

Jelikož se jeho zdraví stále zhoršovalo a neshody s vesnickými předáky neustávaly (Sil 2012, 55), koupil Šaratčandra v roce 1935 na naléhání své ženy Hiranmají (Sengupta 1982, 20) dům v Kolkatě. Přestěhoval se tam s Hiranmají, mladším bratrem Prakáščandrou, jeho ženou a dvěma dětmi, synovcem, kuchařem, dvěma služebními a řidičem (Sil 2012, 55).

Jeho zdravotní stav byl v posledních letech velmi vážný, během jeho života ho trápily mimo jiné chronické hemoroidy, selhávání ledvin a jater, časté horečky, revmatismus, elefantiáza, úplavice a migrény (Sil 2012, 56; Prabhakar 1990, 366–367). V roce 1936 se z bolestí hlavy a horeček léčil a strávil několik měsíců v Dévagheru, kde se jeho zdraví krátkodobě zlepšilo (Prabhakar 1990, 367–368). Mnoho z těchto problémů se ale ke konci života vrátilo, přidaly se k tomu ještě bolesti žaludku. V prosinci 1937 mu během rentgenu byla potvrzena rakovina žaludku a jater a doporučena okamžitá operace (Sil 2012, 56; Prabhakar 1990, 382). Nejprve byl umístěn do soukromého pečovatelského domu, který ovšem na vlastní žádost opustil, protože evropské sestry byly příliš přísné, nedovolovaly časté návštěvy ani kouření (Prabhakar 1990, 386–387). Byl tedy převezen do jiného ústavu (*Park Nursing Home*), kde byly podmínky volnější. 12. ledna 1938 byl operován doktorem Lalitmohanem Bandjopádhyjem a nastalo dočasné zlepšení. 15. ledna si ale přes přísný zákaz cokoliiv požívat kolem druhé ráno dokázal obstarat vodu s opiem, kterou mu tam někdo z přátel nebo příbuzných propašoval. Šaratčandra upadl do bezvědomí a 16. ledna 1938 (2. *māgh* 1344 bengálského letopočtu) v 10:10 zemřel (Sil 2012, 57).

## 2. Dílo Šaratčandry Čattopádhjáje

### 2.1 Zakotvení Šaratčandrova díla

#### 2.1.1 Bengálská literární a společenská scéna v Šaratčandrově době

Šaratčandra Čattopádhjáj je považován za jednoho ze tří otců moderní bengálské literatury, především moderního bengálského románu. Doba, kdy na literární scénu vstoupil, byla mimořádně bohatá na události: zaprvé se jednalo o pozdní fázi bengálské renesance, dále zuřila první světová válka a probíhal tajný revoluční odboj proti Britům, jehož se Šaratčandra sice přímo nezúčastnil, ale později mu věnoval mimo jiné román *Pather dábí*. V té době již proběhlo mnoho reforem, především bylo uzákoněno znovuprovdání vdov (1856) a naopak jejich upalování jakožto „*sati*“ postaveno mimo zákon (1829). Oficiálně byly zakázány i takzvané kulínské sňatky a situace žen se, alespoň teoreticky, zlepšovala. Tyto zákony však měly jen omezený efekt v praxi a smutný úděl vdov, kulínské sňatky i všeobecně nezáviděníhodné postavení žen pokračovaly, zejména pak venkov zůstával městskými reformami téměř nezasážen. Do tohoto prostředí vstupuje se svými literárními díly Šaratčandra, aby vylíčením smutných osudů svých postav vytvořil emocionální argument pro to, co již Íšvarčandra Bidjáságar vyjádřil po stránce intelektuální a později legální.

Literární prostředí jeho doby bylo ovlivněno především třemi zdroji, a to literární tradicí sanskrtskou, bengálskou a anglickou. Co se sanskrtské literární tradice týče, můžeme mluvit skutečně spíše o tradici než o jednotlivých dílech samotných, neboť příběhy, jež byly zachyceny ve velkých dílech sanskrtské literatury, kolovaly i mimo ni v podobách přizpůsobených místním jazykům a tradicím, narativ samotný a jednotlivé postavy měly nepochybně větší vliv na novindickou tvorbu než styl, jakým byly napsány. Šaratčandrovu tvorbu v tomto ohledu nejvíce ovlivnily příběhy o ctnostných ženách, známých především z příběhů z *Mahábháraty*, *Rámájany* a *purán*. Na tyto postavy a jejich příběhy jak vypravěč, tak postavy často odkazují, čímž zdůrazňují hloubku, s níž se tyto narativy vryly nejen do literární tvorby, ale i do běžného porozumění

životu a světu. Jak bude ukázáno v následujících kapitolách, Šaratčandra s těmito narativy a ženskými archetypy pracuje výrazně inovativními způsoby. Šaratčandra sám považoval Vjásu, autora *Mahábháraty*, za největšího indického autora všech dob (Sarker 1977, 51).

Anglicky psaná díla i díla západní literatury přeložená do angličtiny měla v době bengálské renesance obrovský vliv na další vývoj bengálské literatury. Díla Bankimčandry Čattopádhjáje nijak neskrývají inspiraci britskými díly, zejména pak historickými romány Waltera Scotta. Jeho první bengálský román, *Durgešnandini* [Dcera velitele pevnosti] (1865) je dokonalým příkladem převzetí formy britského románu naplněného indickým obsahem (Ghosh 1969, 73). Formou i různými narativními elementy britských románů, básní i povídek se pak tak či onak inspirovali (a často dodnes inspirují) i další bengálští autoři. Šaratčandrova ranější díla byla výrazně ovlivněna viktoriánskou beletrií (Bose 1976, 69), mezi jeho důležité anglicky píšící vlivy se zmiňují Charles Dickens, Henry Wood a Marie Corelli (Sarker 1977, 56).

Bengálská literární tradice v Šaratčandrově době je jev komplexnější. Když začal Šaratčandra publikovat, byla k dispozici zejména díla Rabíndranátha Thákura a Bankimčandry Čattopádhjáje, kteří udávali tón bengálské próze té doby. Bankimčandrův román *Durgešnandini* byl již zmíněn, v dalším významném románu, *Anandamath* (1882), představil Bankimčandra patriotický boj, který se později objeví i v Šaratčandrových románech. V roce 1902 vydal Rabíndranáth Thákur román *Čokher báli* [Písek v očích], který se stal jedním z nejoblíbenějších románů samotného Šaratčandry. Světlo světa spatřil i další z Rabíndranáthových slavných románů, který se zabýval tématy romantického vztahu, společnosti i náboženství, pojmenovaný podle protagonisty *Gorá* (1910). Oba tyto romány Šaratčandru hluboce ovlivnily.

Šaratčandra byl významným autorem i na poli povídek. Za první bengálskou povídku se považuje dílo Púrnačandry Čattopádhjáje, vydané roku 1873, následovaly povídky Rabíndranátha Thákura v letech 1877 a 1885, popularita povídek tedy rostla poměrně pomalu (Bose 1983, 50). Množství povídek ovšem rostlo společně s popularitou literárních časopisů, kde byly spolu s romány na pokračování a básněmi uveřejňovány. Z dalších autorů, na něž mohl Šaratčandra tak či onak navázat, lze zmínit Trailokhjanátha Mukhopádhjáje, další

členy rodiny Thákurovy, především Svarnakumáří Debí, dále Nagendranátha Guptu, Prabhatkumára Mukhopádhjáje, Džaladhara Sena a další. Ženských autorek byl před Šaratčandrou velmi skrovný počet, jeho současnicemi byly například Nirupama Debí, Šánta Debí či Sítá Debí a Indira Debí, které psaly romantické a sentimentální příběhy (Bandyopadhyay 1986: 391).

### 2.1.2 Naratologická analýza Šaratčandrova díla

Diplomová práce metodologicky vychází ze základních pojmů a postupů současné naratologie, zvláště z té rétorické. Naratologie se zabývá „study of the logic, principles, and practices of narrative representation” [studiem logiky, principů a postupů narativní reprezentace] (Meister 2014). Naratologická analýza se zabývá především výkladem „zevnitř” díla a sama o sobě do jisté míry opomíjí záležitosti biografické, historický kontext, ideologické záměry, problémy historické poetiky či komparativní elementy, ačkoliv může být vynikajícím základem pro jakoukoliv z výše zmíněných otázek.

Naratologie je především souborem nástrojů a postupů k analýze literárního díla. Klade si otázky týkající se autora (skutečného i implikovaného) a čtenáře (skutečného, autorského, narativního a podobně) a jejich vztahu, zkoumá typy a role postav a událostí v literárním díle, využití fokalizace a dalších způsobů vyprávění, analyzuje využití prostoru a času. Primárně se zabývá zkoumáním narativů, v případě literární naratologie pak logicky narativů literárních. V této kapitole budou představeny naratologické pojmy a koncepty a dílo Šaratčandry Čattopádhjáje charakterizováno s jejich pomocí. Abychom mohli pochopit dílo jakéhokoliv autora v jeho plnosti, je třeba analyzovat způsob, jakým jsou jeho povídky či romány vystavěny. Je nutné položit si otázku, jaký způsob vypravěčství v díle onoho autora převládá – jde o vypravěče objektivního, či subjektivního, spolehlivého, či nespolehlivého, převažuje vyprávění v první osobě, nebo v osobě třetí? Pokud na tuto otázku odpovíme, získáme tím základní klíč k analýze a komparaci jednotlivých děl; je-li například vypravěč většinou objektivní, spolehlivý a ve třetí osobě, jakákoliv odchylka od tohoto typu vzbudí otázky, co dalšího se společně s tím také změnilo. V analýze vypravěče je také třeba zjistit, jaký je vztah mezi vypravěčem (kdo mluví), fokalizátorem (kdo vidí)

a protagonistou (kdo koná)<sup>13</sup> – jsou ve většině děl jednou osobou? Jaký je vztah mezi těmito třemi rolemi? V literárním díle se můžeme setkat s různými kombinacemi těchto tří rolí, a tyto jsou potom typické pro různé typy děl.<sup>14</sup> Podobně je nutné zjistit, jak autor (a následně vypravěč) pracuje s rozdílem a napětím mezi příběhem a vyprávěním, zda je vyprávění spíše chronologické, kdy nastávají mezery ve vyprávění, které události jsou zpomaleny a které naopak zrychleny. Tím zjistíme, které události jsou klíčové, kterým motivům je věnována zvýšená pozornost a které jsou naopak vytlačeny do pozadí.

Naratologickou analýzou můžeme také zjistit, které prostory jsou pro jednotlivá díla zásadní, jak fungují jejich tradiční opozice (např. město a venkov, uvnitř a venku) a také co symbolizují, ať již v jednotlivých románech a povídkách, či v celém fikčním vesmíru<sup>15</sup> Šaratčandrových literárních děl. Podobně je s pomocí srovnání daných děl možno vyabstrahovat nejvýraznější typy postav, s nimiž autor pracuje, specifikovat jejich funkci v textu, a díky této abstrakci zpětně určit, co činí jednotlivou postavu unikátní oproti danému typu, jak zapadají do tradice indické literatury z hlediska diachronního i synchronního, které konstelace postav se v jeho díle stále vrací a jak se mění jejich řešení.

Naratologie není statická disciplína. Během svého vývoje prošla různými stadii od přísně strukturálního popisu a kategorizace přes využití různých ideologicky zabarvených naratologií (feministické, postkoloniální) až po naratologii jakožto soubor nástrojů.<sup>16</sup> Naratologii je možné využít v mnoha dalších oblastech, mezi jinými v psychologii – například McAdamsův (2008) výzkum o narativech o sobě samém –, ve zkoumání soupeřících narativů ve společnosti a politice (Phelan 2008), v komparaci mezi různými literárními díly a jejich filmovými, seriálovými a dalšími adaptacemi. Všechny tyto možnosti by bylo možné aplikovat i na dílo Šaratčandry Čattopádhjáje, protože mělo velký společenský vliv.

---

<sup>13</sup> V terminologii týkající se vypravěčů, fokalizátorů a podobně následují především Genetta 1980.

<sup>14</sup> Různé kombinace těchto tří funkcí a jejich alternace pro různé typy literárních děl představuje například Bal a Tavor 1981.

<sup>15</sup> Termíny fikční svět (storyworld, fictional world) a fikční vesmír (fictional universe) odkazují k sumě všech míst, časů, postav a pravidel v určitém díle, případně v celé tvorbě. Šaratčandrový fikční svět je značně podobný světu reálnému, není proto nutné upozorňovat na zvláštní pravidla či neobvyklé prostory, které by se v nich objevovaly.

<sup>16</sup> Pro přehled vývoje naratologie zvláště v českém kontextu viz Kubiček 2013a.

Rétorická naratologie jde o krok dál než obecná naratologie, navíc se zabývá především komunikací mezi implikovaným autorem<sup>17</sup> a čtenářem. James Phelan (2011, 68–71) představuje koncept proměnných v narativní komunikaci a tři kategorie: implikovaného autora, prostředky (resources) a skutečné publikum a zkoumá, jakými prostředky (například vypravěči, postavy, struktura, mezery a podobně) dosahuje implikovaný autor jakých účinků u čtenáře, případně o jaké účinky se alespoň snaží. Implikovaný autor tak může například prostřednictvím zvláštního užití fokalizace vyvolat ve čtenáři pozitivní odezvu vůči postavě, která by za běžných okolností byla postavou negativní. Zatímco například feministické či postkoloniální analýzy s využitím naratologie jsou relativně běžnou praxí při zkoumání indických literatur, rétorická naratologie, která je méně ideologicky zatížená, je v jejím zkoumání spíše výjimkou. Vzhledem k Šaratčandrově úspěšnosti ve vyvolávání emocionální odezvy ve čtenářích se tato metodologie pro výzkum jeho díla (a díla *mahábháratovské* linie celkově) jeví jako ideální.

---

<sup>17</sup> Implikovaný autor „refers to the author-image evoked by a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text” [odkazuje k obrazu autora evokovanému dílem a vytvořenému stylistickými, ideologickými a estetickými vlastnostmi, pro něž mohou být nalazeny indexové znaky v textu] (Schmid 2013).

## 2.2 Základní Šaratčandrova díla

Šaratčandra psal především romány a povídky, věnoval se však i esejistické tvorbě. Formálně se do jisté míry podobá – zejména v ranější tvorbě – povídkám a novelám Rabíndranáthovým. Stylisticky a obsahově lze mezi oběma autory nalézt výrazné rozpory. Tím hlavním je fakt, že zatímco Rabíndranáth preferuje kratší časové úseky a jasnou vypoointovanost u svých děl, Šaratčandra často popisuje životní úděly svých postav od dětství až po smrt a spíše než na promyšlenou intelektuální vypoointovanost vyprávění spoléhá na motivy náhody a neukončenosti. Podobný rozdíl je vidět i mezi postavami obou autorů: Rabíndranáthovi hrdinové jsou ostřeji vymezeni než ti Šaratčandroví, kteří často v souladu s realitou, ale v rozporu s literární konvencí odporují sami sobě a mění názory a postoje v průběhu děje.

Šaratčandrovo dílo je velice rozsáhlé, ale základní postavy, jejich konstelace, motivy a prostory se v nich opakují. Pro základní orientaci v díle Šaratčandry Čattopádhjáje budou použita vybraná díla ze tří dekad jeho aktivní tvorby. Z desátých let půjde o dvě jeho nejslavnější díla, tj. o romány *Debdás* (\*1917)<sup>18</sup> a *Parinitá* (1914)<sup>19</sup>, které se věnují vztahu mezi mužem a ženou a ukazují Šaratčandrovo nejranější směřování v tomto ohledu. Další článek jeho vývojové fáze směrem ke skutečně nevěrným manželkám je téměř nevěrná a krutě potrestaná hlavní hrdinka románu *Birádžbau* (1914). V desátých letech stojí za zmínku ještě výrazný román *Pallí samádž* (1916), který představuje nejen tragicky nenaplněnou lásku mezi hrdinkou a hrdinou, ale především kritiku venkovské společnosti. Motiv skutečné nevěrnice v kombinaci s rozdílem mezi městským a venkovským životem bude analyzován v románu *Grihadáha* (1920).<sup>20</sup> Kromě románu *Grihadáha* budou dvacátá léta a Šaratčandrův posun k nacionálním a sociálním tématům reprezentovat také román *Pather dábí* (1926) a několik vybraných povídek, především *Maheš* (1926) a *Abhágír svarga* (1926).<sup>21</sup> Třicátá léta, která by bylo možno definovat jistým odklonem od dějovosti a

<sup>18</sup> K románu *Debdás* přidávám hvězdičku na znamení toho, že tento román byl sice vydán až v roce 1917, ale napsán o šestnáct let dříve, takže jde skutečně o velmi rané dílo.

<sup>19</sup> Tyto dva romány byly přeloženy Zuzanou Špicovou do češtiny a vyšly v roce 2018 v nakladatelství Dokořán.

<sup>20</sup> Šaratčandrovo dílo je velmi rozsáhlé a bylo nutné vybrat některá díla a jiná opominout. Podobná témata jako román *Grihadáha* zpracovává i další významný román *Čaritrahín* [Bezcharakterní] (1917). Vzhledem k podobnosti obou děl byl k bližší analýze vybrán jen jeden, a to *Grihadáha*.

<sup>21</sup> Tyto dvě povídky byly také přeloženy do češtiny Zuzanou Špicovou a vyšly v časopise *Nový Orient* v čísle 72 (*Maheš* na str. 69–73, *Abhágír svarga* pod názvem *Vůz do nebe* na str. 74–78).

příklonem k esejističnosti i u běžných próz<sup>22</sup> a vypodobnění skutečně nezávislé ženy bude reprezentovat román *Šeš prašna* (1931).

Kompletní průsek různými obdobími Šaratčandrový tvorby je možné vidět na jeho čtyřdílném poloautobiografickém románu *Šrikánta*<sup>23</sup> (1917–1933), v nichž protagonista mění své názory na postavení žen spolu s tím, jak děj pokračuje a on potkává další a další ženy, které nespádají do jeho původní ideální kategorie. Vzhledem k tomu, že jde poměrně unikátně o autodiegetické vyprávění, bude zahrnuto ještě jinak nepříliš významné dílo *Svámí* (1918) pro komparaci použití tohoto typu vyprávěče.

### 2.2.1 Debdás (\*1917)

*Debdás* (beng. দেবদাস), Šaratčandrovo absolutně nejslavnější dílo, patří se svými šestnácti kapitolami mezi autorovy kratší romány, ale pokrývá relativně více času vyprávění od dětství Debdáse a Párbatí až po Debdásovu smrt. *Debdás* patří mezi autorovy nejranější romány, ale byl vydán až v roce 1917. Vztah mezi Debdásem a Párbatí je centrálním tématem celého románu – zamilují se do sebe, ale Debdásova rodina nepovažuje jejich sňatek za možný, protože Párbatí pochází z rodiny chudší a společensky mírně podřadnější. Vnější překážky nejsou ale ty jediné. Debdás sám neví, co chce, dokud to neztratí, a Párbatí je příliš hrdá, aby Debdáse přijala poté, co ji odmítl a následně si to rozmyslel. Debdás odjede do Kolkaty a zdrcená Párbatí je následně provdána za bohatého vdovce a stává se nevlastní matkou dětí, které jsou starší než ona samotná. Párbatí je ze své situace schopna vytěžit množství dobrých věcí, získá si lásku manžela i nevlastních dětí, pomáhá zajistit harmonii ve své nové rodině a věnuje se charitě. Debdás mezitím propadá alkoholu a depresím, jeho přítel Čunilál jej seznámí s kurtizánou Čandramukhí, která se do Debdáse okamžitě zamiluje. Ve zbytku románu se Čandramukhí i Párbatí snaží Debdáse zachránit, ale marně. Debdás nakonec opět propadne alkoholu a z posledních sil dorazí na práh Párbatina domu, kde zemře.

---

<sup>22</sup> *Šeš prašna* bývá hodnocena poměrně nízko právě pro svou propagandističnost. Amalendu Bose (1976, 80) hodnotí jednotlivé fáze Šaratčandrový tvorby a o fázi čtvrté, do níž zahrnuje tento román i *Pather dābī*, říká, že tu Šaratčandra více myslí než cítí a že postavy jsou zde zhusta jen hláskými troubami jeho idejí, s čímž se bohužel dá souhlasit. Podobně i Gupta (1988, 82) hodnotí tento román jako „somewhat marred by obtrusive metaphysical discussions” [poněkud zničený obtěžujícími metafyzickými diskusemi].

<sup>23</sup> Část tohoto románu byla přeložena do češtiny Dušanem Zbavitelem a vyšla na pokračování v *Novém Orientu* v roce 1968 pod názvem *Srikánta* v číslech 23/1, 23/2, 23/3 a 23/4, vždy v příloze na str. 1–4, a v čísle 23/5 v příloze na str. 1–3.

Román uzavírá umně vystavěná situace, kdy čtenáři vědí, kdo zemřel, ale Párbatí to teprve zjišťuje. Když si uvědomí, že Debdás zemřel před jejím domem, vyběhne za ním, ale její rodina ji zadrží.

### 2.2.2 *Parinitá* (1914)

*Parinitá* (beng. পরিনীতা [Provdaná]), román o dvanácti kapitolách, tvoří jakýsi zrcadlový obraz k románu *Debdás*. Hlavní hrdinkou je osiřelá Lalitá, o níž se stará její chudý strýc Guručaran. Román je méně fokalizován skrze hlavní hrdiny a je tam větší element společenského kontextu než v románu *Debdás*: Guručaranova chudoba, jeho debaty o náboženství a společnosti s bráhmoistou<sup>24</sup> Girínem, následná konverze a reakce okolí, především jeho souseda Nabína Ráje, jsou v popředí děje a výrazně zasahují do životů hlavní zamilované dvojice. Třináctiletá Lalitá a její pětadvacetiletý soused Šekhar Ráj se do sebe zamilují, ačkoliv rodiče si pro Šekhara představují bohatší nevěstu. Lalitu je nutné vzhledem k jejímu věku co nejdříve provdat. Do této situace přichází ještě laskavý člen *Bráhmasamádže* Girín, který Guručaranovi pomůže z těžké finanční situace. Guručaran může splatit své dluhy Nabínu Rájovi, ale peníze na provdání svých dalších dcer stále nemá a je okolnostmi nucen také konvertovat, což zasadí vztahům mezi jeho rodinou a tou Šekharovou smrtelnou ránu. Poté, co Lalitá v příznivý okamžik z legrace pověsí Šekharovi kolem krku svatební věnec a on jí rituál oplatí, se Lalitá začne považovat za jeho manželku. Guručaranova rodina po jeho nemoci odjíždí a Šekhar předpokládá, že se Lalitá provdala za Girína. Když se ale rodina vrátí, ukáže se, že Lalitá, v té době sedmnáctiletá, se stále považuje za vdanou za Šekhara a že Girína si vzala její sestřenice Kálí. Navzdory všem problémům se nakonec Šekhar a Lalitá skutečně vezmou.

---

<sup>24</sup> Bráhmoista je členem *Bráhmasamádže*, progresivní a reformistické náboženské skupiny spojené s Rámmohanem Rájem či rodinou Thákurových. Tato skupina, založená roku 1828 v Kolkatě po vzoru unitářské církve, se snažila o reformu hinduismu a odmítala některé jeho praktiky. Pro Šaratčandrova díla je důležité vnímání bráhmoistů jako lidí na pomezí hinduismu a křesťanství.

### 2.2.3 Birádžbau (1914)

Román *Birádžbau* (beng. বিবাহবৌ [Manželka<sup>25</sup> Birádž]) patří se svými osmnácti kapitolami mezi díla střední délky. Sleduje osudy manželské dvojice Nílámbara a Birádž. Birádž je krasavice, kterou všichni uctívají jako bohyni. Nílámbar se zadluží, když provdá svou mladší sestru, a od té doby oba manželé propadají depresím. Nílámbar jednou v opojení udeří Birádž a ona se odchází utopit. V následující dvanácté kapitole vypravěč sleduje reakce jejího manžela a zbytku vesnice, všichni předpokládají, že se skutečně utopila, a čtenář je veden k těmto závěrům. Ve třinácté kapitole ale čtenář zjišťuje, že se tak nestalo – místní žena Sundarí prozradí, že si svou sebevraždu Birádž rozmyslela a místo toho prchla se zamíndárovým synkem, který se ji již několik let snažil získat. Čtrnáctá kapitola vrací čtenáře zpět do oné osudné noci: když se Birádž dostala na zamíndarovu loď, uvědomila si, co provedla, a skočila do vody. V patnácté kapitole se Birádž probouzí v nemocnici v Huglí a zjišťuje, že oslepla na jedno oko, má oholenou hlavu, jizvy po celém obličejí, paralyzovanou ruku. Šestnáctá kapitola se věnuje jejímu bloudění po Indii a žebrání, kapitola sedmnáctá sleduje Nílámbara, kterého jeho sestřička přiměla vydat se s ní na pout'. V poslední osmnácté kapitole ji téměř zpět ve vesnici objeví Nílámbar tak, že jí omylem šlápne na ruku, a vezme ji s sebou. Birádž umře v manželově přítomnosti, což bylo vždy jejím nejnervnější přáním.

### 2.2.4 Pallí samádž (1916)

*Pallí samádž* (beng. পল্লী সমাজ [Venkovská společnost], román o devatenácti kapitolách, představuje především ostrou kritiku hinduistické venkovské společnosti. Hlavním hrdinou je vzdělaný mladík Rameš, jenž se po více než deseti letech vrací do své rodné vesnice, kterou již nepoznává. Zjišťuje, že představa idylického venkova, kterou získal ze čtení knih v Kolkatě, naprosto neodpovídá realitě; lidé ve vesnici jsou sice chudí, ale jsou také vychytralí, nenávidní, vulgární, hádají a neváhají ho využít pro svůj vlastní zisk a následně nechat zavřít do vězení. Druhou hlavní postavou je Ramá, mladá vdova a

---

<sup>25</sup> Slovo „বউ/বৌ“ má v bengálštině primární význam „nevěsta“ či „manželka“, ale může znamenat také vdanou ženu obecně, vdanou ženu, která zůstává ve vnitřní části domu, snachu či švagrovou. S různými prefixy či sufixy může označovat též ženino místo v rodinné hierarchii. Název tohoto díla, těžko přeložitelný se všemi nuancemi do jiného jazyka, tedy odkazuje především na důležitost Birádžina statusu jakožto manželky, a to manželky oddané.

Ramešova někdejší dětská láska, která je hlavou Ramešovi nepřátelské rodiny a je rozpolcena mezi láskou k Ramešovi, nemožností tuto lásku projevit a povinnostmi vůči své rodině a komunitě.<sup>26</sup> Román představuje především Ramešovy snahy o zlepšení osudu vesničanů, jejich nevděk, snahu pomoci muslimským vesničanům, kteří jsou představeni jako méně hašteřiví a vděčnější, Ramešovy spory s vlastním strýcem, Bením Ghošálem, a konečně jeho odsouzení k šestiměsíčnímu vězení v šestnácté kapitole. *Pallí samádž* končí mírným optimismem, kdy se po Ramešově návratu z vězení přístup lidí začíná měnit. Jeho vztah s Ramou, který románem také prostupuje, ale končí tragicky; poté, co umírající Ramá svěřuje svého mladšího bratra Džatína do Ramešovy péče, odchází s matkou Beního Ghošála do Káší zemřít.

### 2.2.5 *Grihadáha* (1920)

V románu *Grihadáha* (beng. গ্রহদাহ [Dům v plamenech]) Šaratčandra představuje opravdu problematickou hrdinku, která se skutečně dopustí nevěry. *Grihadáha* je rozsáhlý román o čtyřiceti čtyřech kapitolách a pojednává o milostném trojúhelníku mezi dvěma přáteli, chudým právníkem Mahimem a bohatým doktorem Surešem, a bráhmoistickou dívkou Ačalou. Mahim a Sureš jsou pravé opaky – zatímco Mahim je tichý, stálý a neprojevuje navenek emoce, Sureš je společenský, impulzivní a vášnivý. Oba hinduističtí přátelé se zamilují do bráhmoistky Ačaly. Ona preferuje Mahima, její otec Kedar ale Sureše, který je na rozdíl od Mahima velmi bohatý, a který dokonce pomůže zadluženému Kedarovi z nouze. Ačalá si přesto nakonec ve čtrnácté kapitole vezme Mahima, ale velice rychle v jeho chudém domku na vesnici vystřízliví: neumí dělat domácí práce, sousedí se s ní kvůli rozdílu ve vyznání nestýkají a Mahim k ní neprojevuje city způsobem, po kterém by toužila. Zabydlet se jí pomáhá Mrinál, která byla Mahimovou dětskou láskou, což ještě přidá výrazný element žárlivosti. Když Sureš přijede k novomanželům na návštěvu, Ačalá si stále více uvědomuje své neštěstí a říká Mahimovi, že nemůže dál žít s mužem, jehož nemiluje. Zanedlouho dojde k požáru jejich domu, všichni se zachrání, ale vztahy jsou zničené.

Ačalá a Sureš odjíždí do Kolkaty. Ačalin otec, který je vidí přijíždět společně, pojme podezření, že spolu mají aféru. Sureš se vrací do vlastního kolkatského

---

<sup>26</sup> Tuto dvojakost Ramy jakožto osoby na veřejnosti a osoby v soukromí, stejně jako její dilema mezi láskou a vlastní ctí analyzuje například Anshita Sharma (2018).

domu a Ačalá zůstává u otce, do jehož domu po krátké době přichází zpráva, že je Mahim nemocen a leží u Sureše. Ačalá se spěchá o svého manžela postarat. Mahim se během nemoci stane emocionálnější a vyjeví svou lásku Ačale, která je šťastná a plánuje si s Mahimem nádhernou budoucnost. Mahim a Ačalá se chystají odjet na venkov a Ačalá ze soucitu pozve i Sureše, čehož ovšem okamžitě lituje. Ve dvacáté sedmé kapitole Sureš v noci pod záminkou plánovaného přestupu přivede Ačalu do jiného vlaku. Zatímco venku zuří bouře, Ačalá a Sureš se hádají. Ačalá vystupuje z vlaku, ale Sureš ji následuje. Sureš, který během bouře promokl, těžce onemocní. Ačalá (pod falešným jménem Suramá) spolu se Surešem bydlí u místní Bengálky Rákšusí a jejího tchána Ráma. Jejich rodina předpokládá, že Sureš a Ačalá jsou manželé a že se pohádali s rodiči a utekli z domu. Po nějaké době se Sureš a Ačalá, která se potácí mezi nechutí ke svému novému životu a touhou po pohodlí a bohatství, stěhují do vlastního domu. Když je přijde navštívit Rám, Ačalá se nechce prozradit, a tak stráví noc v Surešově ložnici, opět během bouřlivé noci. Když jdou navštívit nemocnou Rákšusí a Ráma, zjistí, že s nimi přijel nový učitel místního zamíndára, kterým není nikdo jiný než Mahim. Ačalá a Sureš mají obrovskou krizi, Sureš potajmu odjíždí do morem zasažených vesnic starat se o nemocné. Po nějaké době jej Ačalá následuje, ale najde ho už umírajícího. Surešův dopis přivede i Mahima, kterému se Sureš ještě těsně před smrtí stihne omluvit. Po Surešově smrti Ačalá nezastírá, že nebyl jejím manželem, což Ráma zcela znechutí. Mahim odjíždí do Kolkaty a na nádraží potkává Kedara a Mrinál, kteří se vydali vyhledat Ačalu. Opuštěná Ačalá doufá, že bude moct dožít život v nějakém *ášramu* pro padlé ženy.

### 2.2.6 Pather dábí (1926)

*Pather dábí* (beng. পথের দাবী [Právo cesty]) je se svými jednatřiceti kapitolami jedním z delších autorových románů. Nejprve vycházel v letech 1922–1926 na pokračování a následně vyšel jako kniha. Jedná se o jeden z nejkontroverznějších románů, které Šaratčandra napsal, a to zejména kvůli patriotickému tónu a hlavním postavám, které se zaměřují na získání nezávislosti Indie. Vypravěč nejprve sleduje osudy ortodoxního hinduistického mladíka Apúrby, který se přestěhuje do Barmy kvůli práci. První kapitoly pojednávají především o jeho kulturním šoku po příjezdu do nové země a snahám udržet si i přes to všechno svůj tradiční hinduistický způsob života. Také se dostane do sporu

s křesťanskými indickými sousedy a angloindickými rváči. V sedmé kapitole potkává rodinného přítele, který v Barmě pracuje jako policista a snaží se chytit jistého Sabjasáčiho, revolucionáře a bojovníka za nezávislost Indie. Apúrba se také sbližuje s křesťanskou dívkou od sousedů jménem Mary Bháratí Joseph[ová], která po smrti svých rodičů ošetřovala Apúrbova bráhmanského sluhu. V kapitole jedenácté se díky Bháratí seznámí i se členy organizace *Pather dábí*, především s prezidentkou společnosti Sumitrou a s tajemným Doktorem, který je následně čtenáři i Apúrbovi odhalen jako revolucionář Sabjasáči. Ve zbytku románu se děj střídá s dlouhými dialogy o špatnosti a záludnosti bělochů, nutnosti krvavé revoluce pro osvobození Indie z jejich nadvlády a osudu chudých v britských koloniích. Apúrba hned několikrát fatálně zklame: nedokáže pronést projev na shromáždění dělníků a nakonec prozradí policii vše, co o tajném spolku ví. Spolu s těmito selháními se mění i fokalizace vyprávění – místo Apúrby je teď centrální Bháratí, která je neustále v přítomnosti Doktora. Apúrba je organizací odsouzen k smrti, ale Doktor jej omilostní, načež Apúrba zahanbeně opouští Barmu. Po čase ale Bháratí zjišťuje, že se vrátil, dovídá se o minulosti Doktora i Sumitry a o vztahu, který mezi nimi je. Když zemře Apúrbova matka, Bháratí se s ním smíří; stále ho i přes jeho zbabělost miluje, ačkoliv netuší, jestli budou moct být spolu, protože ona je křesťanka a on ortodoxní hinduista. Román končí odjezdem Doktora na nejistou misi, kde může velice snadno přijít o život.

### 2.2.7 Šeš prašna (1931)

*Šeš prašna* (beng. শেষ প্রশ্ন [Poslední otázka]), je autorovým posledním významným románem a je v mnoha ohledech velmi netradiční. Ve dvaceti osmi kapitolách je relativně malé množství děje, případně je ději, který by běžně Šaratčandrovi vystačil na celý román, věnováno jen pár zmínek. Román se odehrává v Ágře, takže nejvýznamnější kulisou, která je i zásadním symbolem rozdílů v názorech jednotlivých postav, je Tádžmahal. Román začíná příjezdem jistého bohatého Bengálce jménem Ašutoš Gupta a jeho dcery Manoramy do Ágry a pokračuje vztahy a diskusemi mezi členy bengálské komunity v tomto městě: profesorem Abinášem a jeho ovdovělou švagrovou Nílímou, jízlivým ortodoxním hinduistou Akšajem, vynikajícím zpěvákem, krasavcem a nepříteli dobrým člověkem Šibnáthem a jeho „ženou“ Kamal, Manoraminým snoubencem Adžitem, brahmačáriny Harendrou a Satíšem a revolucionářem Rádženem.

Hlavním skandálem prvních kapitol je zjištění, že Šibnáth opustil svou nemohoucí manželku a vzal si Kamal podle šivaistického (tedy legálně neplatného) rituálu a že Kamal samotná není podvedená chudinka, ale vzdělaná žena, která do tohoto svazku vstoupila dobrovolně a s plným vědomím toho, že pokud ji Šibnáth opustí, nemá možnost se dovolat spravedlnosti. Kamal je postupem času odhalena jako dcera Brita a bengálské vdovy a sama jako vdova. Šibnáth ji po čase skutečně opustí a prchne s Ašutošovou dcerou Manoramou, Kamal žije v těžké chudobě, ale nakonec odchází s Adžitem. Více prostoru než tento děj zabírají v románu nekonečné diskuse o stavu Indie, o starém a novém, osvobození Indů z područí cizinců a o změně ženského údělu v Indii.

## 2.2.8 Šríkánta (1917–1933)

*Šríkánta* (beng. শ্রীকান্ত ) je poloautobiografický román o čtyřech dílech a celkem padesáti šesti kapitolách, který vycházel na pokračování v časopise *Bháratbarša* a později *Bičitrá*. Jde o velice rozsáhlé dílo, které pokrývá osudy hlavního hrdiny Šríkánty od dětství až po blíže neurčený moment v „současnosti“, jejímž jediným *post quem* je Šríkántovo rozloučení s Kamallatou. Každý díl má jednu ženskou postavu, která výrazně ovlivnila vnímání žen protagonistou/vypravěčem: v prvním díle je to Annadá (dokonalá *sati-sávitri*, která je odsouzena společností), ve druhém Abhajá (žena, která chce následovat svého manžela, ale nakonec zůstane se svým milovaným), ve třetím Sunandá (silná a vzdělaná žena, která vede svého manžela i proti jeho vlastní rodině) a ve čtvrtém Kamallatá (višnuistická asketka s láskyplným srdcem). Všemi čtyřmi díly prochází také Rádžlakšmí, která je v románu konstantou a kterou vypravěč srovnává s ostatními ženami. Z mužských postav je v prvním díle výrazný odvážný a dobrodružný Indranáth, ve druhém Abhajin milovaný Rohiní, ve třetím *sádhu* Badžránanda a ve čtvrtém Šríkántův dávný přítel Gahar, a každý z těchto mužů se určitým způsobem vzpírá společnosti.

### 2.2.8.1 První díl (1917)

První díl popisuje Šríkántovo dětství a přátelství s jistým Indranáthem, dobrodružným chlapcem, který ho také seznámí se ženou, která bude mít zásadní vliv na Šríkántovo celoživotní vnímání ženství – Annadou, manželkou zaříkavače hadů. Annadá, dcera ze slušné bráhmanské rodiny, odešla potajmu se svým

právoplatným manželem i poté, co zabil její sestru, se kterou měl poměr, a stal se muslimským zařikávačem hadů. Její oddanost manželovi, podobná oddanosti skvělých žen z dávných dob, na Šríkántovi zanechá celoživotní dojem. Po popisu několika dobrodružství na řece i v džungli a po Annadině odchodu vypravěč přeskakuje další dětská léta a rovnou pokračuje v protagonistově mládí. V osmé kapitole prvního dílu se Šríkánta také seznamuje s tanečnicí Pijáří, kterou nakonec poznává jako Rádžlakšmí, bráhmanskou vdovu z rodné vesnice, kterou považoval za mrtvou. Šríkánta-vypravěč reflektuje fakt, že jeho ideální představa ženství naprosto neodpovídá realitě Rádžlakšmí, ale Šríkánta-protagonista je přesto k Rádžlakšmí přitahován. V prvním díle se ještě Šríkánta krátce stane sannjásinem, setká se s nešťastnou dětskou nevěstou a s nevděčnou rodinou, která ho v jeho nemoci opustí. V nemoci jej potom ošetřuje opět Rádžlakšmí a Šríkánta jí za to vyjadřuje vděčnost. První díl končí tím, že Šríkánta Rádžlakšmí opouští, protože to považuje za to nejlepší jak pro sebe, tak i pro ni.

#### 2.2.8.2 Druhý díl (1918)

Na začátku druhého dílu se Šríkánta ocitne v nebezpečí svatby, ale naštěstí vyvázne. Rozhodne se odjet do Barmy a hledat tam zaměstnání. Třetí až pátá kapitola pokrývají cestu z Kolkaty do Barmy: šikanu ze strany bílých, seznámení s novými nemanželskými páry – Nandou a Tagar, Abhajou a Rohiním –, strašný cyklon a karanténu, kde je opět zdůrazněný nepřátelský přístup Britů. V Barmě je Šríkánta šokován ženskou emancipací, nedodrčováním přísných hinduistických pravidel a pospolitostí sousedů bez ohledu na kastu. Šríkánta se také dovídá, že Abhajá chce hledat svého manžela, což Rohiní velmi těžce nese. Získává práci a potkává tam Abhajina manžela, který je popsán jako zloděj, hrubián a padouch, který má už barskou rodinu a svou indickou manželku – Abhaju – jen pomlouvá. Abhajá se přesto rozhodne s ním odjet, nevydrží s ním však dlouho a vrací se k Rohinímu. Šríkánta-protagonista i Šríkánta-vypravěč přemítají o ženském údělu a o mužské krutosti vůči ženám. Poslední čtyři kapitoly jsou věnovány nemoci. Šríkánta se stará o jistého nepříjemného muže, který onemocněl morem, ale následně zjistí, že je sám nemocný. Abhajá se o něj postará a Šríkánta se uzdravuje, protože naštěstí v jeho případě nešlo o mor. Šríkánta dostává dopis od Rádžlakšmí, která ho prosí, aby se vrátil kvůli svatbě jejího nevlastního syna Bankua. Po návratu za Rádžlakšmí Šríkánta pozoruje, že se

změnila a začala být velice zbožná, dává si velký pozor na čistotu. Šríkánta odjíždí do svého otcovského domu, kde opět onemocní. Rádžlakšmi se o něj přijede starat a Šríkánta ji představí jako svou ženu. V tento dramatický moment končí druhý díl.

### 2.2.8.3 Třetí díl (1927)

Na rozuzlení si čtenáři museli počkat téměř dekádu. Ve třetím díle se Šríkánta uzdravuje z malárie a Rádžlakšmi pokračuje na své náboženské cestě. Šríkántovi je doporučena změna vzduchu, Rádžlakšmi proto koupí dům na vesnici. Cestou potkávají mladého a krásného sannjásina, který se představí jako *sádhu* Badžránanda. Badžránanda se stal sannjásinem, aby mohl ošetřovat nemocné a bojovat proti nadvládě cizinců v Indii, a je postaven do kontrastu se Šríkántovými letnými zkušenostmi v šafránovém rouchu. Vypravěč představuje postavy, které ve vesnici žijí a život lidí z nízkých kast. V kontrastu s tím ukazuje také bohatý dům jistého Kušarího, který ale trpí velkým problémem – jeho mladší bratr se s manželkou Sunandou odstěhovali pryč, protože Sunandá nesouhlasila se způsobem, jakým nabyli majetku. Sunandá je představena jako zcela výjimečná žena s vysokou inteligencí a velkými znalostmi. Rádžlakšmi chodí k Sunandě a učí se od ní sanskrt a různé mantry, současně s tím se jí podaří obě části rodiny usmířit. Jak se Rádžlakšmi stále více stará o púdži, poutě a čistotu, zanedbává Šríkántu, který nemá co na práci a neustále se nudí. Když je Rádžlakšmi na pouti, vydá se ošetřovat nemocného přítele a – jako vždy – sám také onemocní. Postarají se o něj chudí padlí bráhmani a konečně se vrací domů, kde se setká nejen s Rádžlakšmi, ale i se *sádhuem* Badžránandou. Šríkánta chce znovu odjet do Barmy, vyráží do Kolkaty a připravuje se k odjezdu. Když naposledy vidí Rádžlakšmi, všimne si, že je ve vdovském, a dokonce si i ustříhla vlasy.

### 2.2.8.4 Čtvrtý díl (1933)

Poslední díl také začíná hrozbou svatby, která je ovšem opět odvrácena. Šríkánta se znovu setkává se svým přítelem z dětství, Gaharem, a navštěvuje blízkou *ákhru* višnuistek. Tam se také seznamuje s Kamallatou. Ta mu vypráví příběh svého života, jak ovdověla, ale poté také otěhotněla, jak si ji měl vzít muž za velmi vysokou sumu peněz a jak celá situace způsobila smrt nevinného mladíka. Kamallatá je zamilovaná do Šríkánty a chtěla by s ním odejít. Když se pak

Šríkánta znovu setká s Rádžlakšmí, nevypadá už jako vdova, ale velice lituje, že od sebe Šríkántu odstrkovala. Oba pak jedou znovu do *ákhry* a Rádžlakšmí se tam spřátelí s Kamallatou. Gahar umírá a odkazuje své peníze Kamallatě, což způsobí, že ji lidé začnou podezírat z nevhodného vztahu s ním. Šríkánta opouští *ákhru*, Kamallatá také. Román končí rozloučením mezi těmito dvěma postavami; zatímco Šríkánta stojí na nástupišti a chystá se vrátit k Rádžlakšmí, Kamallatá odjíždí do Vrindávanu.

## 2.3 Vypravěč, fokalizátor a protagonista

### 2.3.1 Klasifikace vypravěčů

Vyčerpávající a přesná definice vypravěče je předmětem mnoha naratologických diskusí. Podle Uri Margolina jde o:

„the inner-textual (textually encoded) speech position from which the current narrative discourse originates and from which references to the entities, actions and events that this discourse is about are being made.”

[vnitřnětextovou (textově zakódovanou) řečovou pozici, z níž současný narativní diskurs pramení a z níž vycházejí odkazy k bytostem, činům a událostem, o nichž tento diskurs je.]

Margolin (2009, 351)

Tato vnitřnětextová pozice je ale velice často do jisté míry personifikována, s čímž poté souvisí možnost vypravěče nespolehlivého, defektního či nějak omezeného co do informací a paměti. Šaratčandrův vypravěč tyto rysy obvykle nevykazuje, naopak je relativně konstantní, předvídatelný a vševědoucí. Vypravěčova osobnost či jeho specifické rysy mohou být někdy nedůležité, pokud nenutí čtenáře klást si otázku, kdo je vypravěčem toho či onoho díla (kdo je vypravěčem Harryho Pottera?), jindy je ale informace o vypravěči klíčová (kdo je vypravěčem Lolity?).

Tradiční rozdělení podle Gérarda Genetta (např. 1980) obsahuje vypravěče heterodiegetického, homodiegetického a autodiegetického, který je považován za podtyp homodiegetického vypravěče. Heterodiegetický vypravěč je takový, který stojí vně vyprávěných událostí, zatímco vypravěč homodiegetický je jejich součástí, je svědkem či postavou daného vyprávění. Autodiegetický vypravěč je pak současně vypravěčem a protagonistou příběhu, vypráví nejčastěji v ich-formě. Heterodiegetický vypravěč je ze své podstaty objektivní a vševědoucí, zatímco vypravěč homodiegetický (a tím spíše autodiegetický) je subjektivnější a jeho znalosti událostí jsou nutně nějakým způsobem omezeny; v případě, že je svědkem či protagonistou vyprávění, je třeba vzít v úvahu kategorii paměti a

vlastní interpretace jednotlivých událostí, v případě, že u některých jím popisovaných událostí nebyl, je nutné vyjít z předpokladu, že mu tyto události byly někým popsány, přičemž tento popis v sobě také obsahoval jejich interpretaci.

### 2.3.2 Typický vypravěč v dílech Šaratčandry Čattopádhjáje

Vypravěč v díle Šaratčandry Čattopádhjáje je většinou spíše skrytý a vševědoucí, téměř by se dal označit za heterodiegetického, někdy se ovšem až nečekaně manifestuje jakožto subjektivní a osobní, typicky na začátku či na konci jednotlivých děl, například v *Debdásovi*. Poslední odstavec tohoto románu výrazně ukazuje vypravěčovu zainteresovanost v osudech jeho hrdinů a implikuje jeho existenci ve fikčním světě:

„এখন এতদিন পার্বতীর কি হইয়াছে, কেমন আছে জানি না। সংবাদ লইতেও ইচ্ছা করে না। শুধু দেবদাসের জন্য বড় কষ্ট হয়। তোমরা যে-কেহ এ কাহিনী পড়িবে, হয়ত আমাদেরই মত দুঃখ পাইবে।”

[Co se dále dělo s Párbatí, jak je jí, to nevím. Ani to nechci zjišťovat. Jen Debdáse velice lituji. Snad to vás, kteří tento příběh přečtete, rozesmutní jako nás.]

(*Debdás* in Čattopádhjáje 2011a,<sup>27</sup> 283; překlad Špicová 2018, 120).

Ačkoliv je nutné poznamenat, že vypravěč nikdy není roven autorovi, Šaratčandrovi vypravěči často sdílejí jeho vlastní hodnoty a alespoň pro běžného čtenáře tak autor výrazně splývá s vypravěčem ve většině jeho děl. Vypravěč použitý v Šaratčandrových dílech kolísá mezi skrytým a odkrytým vypravěčem, který se projevuje především osobními komentáři a faktem, že samotný akt psaní je v jeho dílech někdy explicitně reflektován, vypravěč je tudíž koncipován jakožto vnitřnětextový obraz samotného autora, který tímto způsobem komunikuje se čtenářem. Například ve dvanácté kapitole prvního dílu *Šríkánty* vypravěč začíná popisem protagonistovy nemoci a Rádžlakšmí, která se o něj starala, a říká:

---

<sup>27</sup> Všechny citace jsou z trojdílného vydání sebraných spisů Šaratčandry Čattopádhjáje „শরৎ রচনাবলী” vydaného v roce 2011. Pro snazší orientaci čtenáře i v textu indikují, ve kterém díle je možné dotyčné dílo nalézt: 2011a odkazuje na první díl, 2011b na druhý díl a 2011c na třetí díl. Pokud není uvedeno jinak, překlad vytvořila autorka pro tuto diplomovou práci.

„ভালই করিয়াছিল। না হইলে অন্য ঋতি না হোক, 'ভারতবর্ষের পাঠক-পাঠিকার ধৈর্যের মহিমাটা সংসারে অবিদিত থাকিয়া যাইত।”

[Udělala dobře. Jinak by – když nic jiného – velikost trpělivosti čtenářů a čtenářek *Bháratbarši* zůstala světu skryta.]

(*Śrīkānta* in Čattopádhjáj 2011a, 448).

Kromě toho se vypravěč manifestuje jako odkrytý občasně ještě na začátcích či koncích kapitol, ve většině případů v tu chvíli formálně omezuje svou vševědounost poukázáním na to, že o něčem informace nemá<sup>28</sup> a že jediným svědkem nějaké události byl pouze snad Bůh.<sup>29</sup> Toto omezení vševědounosti je však možné číst spíše jako neochotu o dané události (často velmi intimního charakteru) vyprávět než jako přímé přiznání omezeného přístupu k informacím, jež by bylo snadno možné vyvrátit poukázáním na množství případů, kdy vypravěč má přístup k nejnvtřnějších myšlenkám a citům jednotlivých postav. Další možnost vypravěčovy manifestace na těchto místech je okomentování nějaké události či postavy, obvykle vyjádření soucitu či ironie.

Vypravěč tedy většinou působí jakožto heterodiegetický, ale s občasným potvrzením homodiegetičnosti, která se ale nedostává tak daleko, abychom jí mohli přisoudit pozici některé z postav ve fikčním světě; zůstává vnitřnětextovou pozicí, která určuje čtenářskou recepci událostí a postav. Šaratčandrovo vypravěčství je však těžko možno nazvat objektivním. Již z autorových přezdívek, především „soucitný vypravěč” a „umělec kuchyně”, lze vyčíst, že jeho vypravěčství je čtenářskou obcí všeobecně vnímáno jako spíše subjektivního rázu a že vyprávěné události nebudou zatíženy komplexními naratologickými postupy s překvapivými změnami v chronologii či rafinovanými „plot twisty”, jež by čtenáře nutily změnit perspektivu v polovině díla či ještě později. Ve zkratce je možné říct, že se jedná o vypravěče většinou vševědoucího a zúčastněného, jehož je možno si představit jako pozorovatele a soucitného zapisovatele činů, myšlenek i emocí jednotlivých postav. Vypravěč také není nijak výrazně genderově

<sup>28</sup> Zde můžeme opět uvést konec *Debdáse* (2011, 283).

<sup>29</sup> Tato věta je jednou z oblíbených frází, které Šaratčandra často používá. Stojí za povšimnutí, že slovo pro Boha je vždy „অন্তর্ঘাণী”, tedy „ten, který vchází do nitra (člověka)”. Například poslední věta sedmé kapitoly románu *Birádžbau* říká: „তাহাদের কথা বোধ করি শুধু অন্তর্ঘাণীই শুনিলেন।” [Jejich slova snad slyšel jedině Bůh.] (*Birádžbau* in Čattopádhjáj 2011b, 64). Podobná vyjádření můžeme najít i v dalších románech v podobných situacích, kdy jsou dva manželé či milenci spolu sami a vypravěč nesděluje čtenáři jejich nejintimnější slova či činy.

vyhraněný, autor některá svá díla – jako již zmíněný esej *Nárír múlja* – publikoval pod ženským pseudonymem.

Vypravěč je v dílech Šaratčandry Čattopádhjáje svým postavám viditelně nakloněn, zejména postavám ženským a postavám chudým, což je možné vyčíst z textových signálů, jakými jsou způsob popisu jednotlivých postav, vypravěčské komentáře či způsob rámování vlastností, které by jinak působily jakožto výrazně negativní. Pozitivní popis postav může být jak čistě vypravěčův, tak častěji fokalizovaný skrze jinou postavu. Příkladem popisu vypravěče může být uvedení Šekharovy matky Bhubanešvarí z *Parinítý*:

„শেখরের মায়ের নাম ভুবনেশ্বরী। বয়স প্রায় পঞ্চাশের কাছে আসিয়াছিল, কিন্তু এমনি সুন্দর তাঁহার দেহের বাঁধন যে দেখিলে পঁয়ত্রিশ-ছত্রিশের অধিক মনে হইত না। আবার এই সুন্দর আবরণের মধ্যে যে মাতৃহৃদয়টি ছিল, তাহা আরও নবীন আরও কোমল।”

[Šekharova matka se jmenovala Bhubanešvarí, věkem se blížila téměř k padesátce, ale oplývala takovou krásou, že by jí napohled nikdo nehádal víc než pětatřicet. Pod nádherným zevnějškem se ukryvalo mateřské srdce, které bylo ještě mladší a ještě láskyplnější.]

(*Parinítá* in Čattopádhjá 2011a, 190; překlad Špicová 2018, 131)

Krasavicemi jsou ostatně téměř všechny Šaratčandrové protagonistky, pokud není ošklivost dané hrdinky hlavním motivem celého díla (jak je to v případě povídky *Arakšanijá*). Ačkoliv by se to tak na první pohled mohlo zdát, Šaratčandrův vypravěč není jen sentimentální a patetický, ale čas od času také ironický. Ironické komentáře jsou však spíše výjimkami a je žádoucí věnovat jim pozornost. Jsou většinou namířeny směrem k negativním postavám, jimiž jsou v tomto kontextu myšleny především postavy, které jsou explicitně popsány jako sobecké, bezcitné či pokrytecké. Vypravěčův sarkastický komentář je namířen například proti Pítámbarovi v *Birádžbau*:

„...পীতাম্বর শঙ্কমুখে বাহিরে চলিয়া গেল, বৌঠানের জন্য আজ হঠাৎ তাহার প্রাণটা খারাপ হইয়া গেল। লোকজন নিমুক্ত করিয়া একজন প্রজাকে বিরাজের মামার বাড়ি পাঠাইয়া জীবনে আজ সে প্রথম পুণ্যের কাজ করিল।”

[...pobledlý Pítámbar vyšel ven a toho dne se mu najednou švagrové zželelo. Sehnal lidi a jednoho rolníka poslal do domu Birádžina strýčka, čímž vykonal první záslužný skutek ve svém životě.]

(*Birádžbau* in Čattopádhjá 2011b, 82)

Podobně vypravěč ve *Šríkántovi* (který je autodiegetický, ale tento způsob popisu se objevuje téměř u všech Šaratčandrových vypravěčů) ironicky popisuje Indrova bratrance z Kolkaty, který přijel na vesnici oblečený značně neobvyklým městským a anglicizovaným způsobem a během celé sedmé kapitoly se ke Šríkántovi a Indrovi samotnému choval arogantně a pánovitě. Když oba chlapci odejdou koupit něco k jídlu, poté se vrátí k řece a zjistí, že bratranec zmizel, vydají se ho hledat. Najdou ho v řece ukryvat se před štěkající a vyjící smečkou psů a vypravěč jeho neštěstí popisuje s neskrývaným sarkasmem:

„দুজনে প্রাণপণে ছুটিয়া গেলাম; কুকুরগুল সরিয়া দাঁড়াইল, এবং ইন্দ্র ঝাঁপাইয়া পড়িয়া আকর্ষণনিমজ্জিত মুর্ছিতপ্রায় তাহার দর্জিপাড়ার মাসতুত ভাইকে টানিয়া তীরে তুলিল। তখনও তাঁহার একটা পায়ে বহুমূল্য পাশ্প, গায়ে ওভারকোট, হাতে দস্তানা, গলায় গলাবন্ধ এবং মাথায় টুপি – ভিজিয়া ফুলিয়া ঢোল হইয়া উঠিয়াছে। আমরা গেলে সেই যে তিনি হাততালি দিয়া 'ঠুন-ঠুন পেয়ালা' ধরিয়াছিলেন, খুব সম্ভব, সেই সঙ্গীতচর্চাতেই আকৃষ্ট হইয়া গ্রামের কুকুরগুলো দল বাঁধিয়া উপস্থিত হইয়াছিল, এবং এই অশ্রুতপূর্ব গীত এবং অদৃষ্টপূর্ব পোশাকের ছটায় বিভ্রান্ত হইয়া।”

[Oba jsme tam příběhli jako o život; psi odběhli opodál a Indra skočil do vody a svého téměř utopeného a omdlelého bratrance z Dardžipáry vytáhl na břeh. Ten měl stále na jedné noze drahocenný střevíc, na sobě kabát, v ruce párátko, kolem krku šátek a na hlavě čepici – všechno nasáklé a nabobtnalé jako buben. Když jsme odešli, začal vytleskávat písničku “Cink-cink skleničko”. Je celkem možné, že smečka vesnických psů byla provedením této písně natolik okouzlena, že ho přišla obklíčit a že je zmátla nádhera této dříve neslyšené písně a dříve neviděného odění.]

(*Šríkánta* in Čattopádhjáj 2011a, 415)

Co se týče rozdílu mezi „showing” a „telling”, vypravěč v Šaratčandrově díle obvykle používá obě možnosti k charakterizaci jednotlivých postav, ale v drtivé většině nespolehá na okamžité pochopení „showing” a poskytuje čtenáři vysvětlení dané události i prostřednictvím „telling”. Pokud jde o hlavní či významné postavy, jejich činy jsou doplněny vypravěčovým komentářem či vysvětlením postavy samotné. Například Kamal v *Šeš prašna* je opakovaně popsána jako nezávislá a inteligentní krasavice („telling”) a čtenář také může pozorovat, jak ji mužské postavy za její krásu obdivují a jak s nimi Kamal neustále diskutuje na různá témata („showing”).

### 2.3.3 Autodiegetický vypravěč

Méně častým, ale současně velmi důležitým typem vypravěče v díle Šaratčandry Čattopádhjáje je vypravěč autodiegetický. Psaní v ich-formě uvedl do bengálské literatury právě Šaratčandra (Ghosh, 1969, 83) a na něj navázali další autoři až po dvou dekadách, zato ve velmi hojném počtu (*ibid.*).

#### 2.3.3.1 *Šríkánta*

Nejprominentnějším příkladem díla s autodiegetickým vypravěčem je čtyřdílný román *Šríkánta*, který je považován za poloautobiografický: některé postavy a události korespondují s událostmi z autorova života, ale v jiných se výrazně rozcházejí, i jméno protagonisty je záměrně změněno. Již začátek tohoto románu je značně subjektivní, vypravěč je uveden jakožto pozdější protagonista vzpomínající na svůj život a zapisující ho pro blíže neurčeného čtenáře (časopisu *Bháratbarša*, jak je zmíněno na začátku dvanácté kapitoly). Není důvod považovat *Šríkántu*, vypravěče a protagonistu stejnojmenného románu, za vypravěče nespolehlivého. Snad jen fakt, že samotný Šaratčandra byl extrémně nespolehlivým vypravěčem událostí ze svého vlastního života, by mohl čtenáře vést k jisté opatrnosti, ostatně autorova neochota o sobě cokoliv reálného prozrazovat může být i jedním z důvodů, proč se rozhodl místo románu plně autobiografického napsat román poloautobiografický. Jak již bylo řečeno, u autodiegetického vypravěče je třeba zabývat se kategoriemi znalostí, paměti a

vytváření ega, které jsou všechny v tomto románu velice výrazně akcentovány a přítomny téměř v každé kapitole.

V autobiografiích často narazíme na střídání částí autodiegetických a homodiegetických, respektive vyprávění o sobě samotném v ich-formě s vyprávěním o osobě, která je protagonistovi blízká, v er-formě. V románu *Šríkánta* se však tato konvence neobjevuje, vše je popsáno z perspektivy Šríkánty samotného; pokud je představena nějaká událost, jíž nebyl protagonista přítomen, typicky je vylíčena vedlejší postavou v přímé řeči Šríkántovi, případně obsažena v dopise. Například na konci šesté kapitoly nalézáme dopis Annady Šríkántovi, v němž vysvětluje celý svůj život a vypravěč výrazně akcentuje možnou námitku směrem ke své paměti:

„চিঠিতে যাহা লেখা ছিল, এককাল পরে তাহার সমস্ত কথা যদিচ মনে নাই,  
তথাপি অনেক কথাই স্মরণ করিতে পারি।”

[Ačkoliv si už po takové době nepamatuji všechno, co v tom dopise bylo napsáno, dokážu si z něj stále hodně vybavit.]

(*Šríkánta* in Čattopádhjáj 2011a, 409)

Takových komentářů je v *Šríkántovi* obrovské množství a tvoří jeden ze zásadních rysů tohoto čtyřdílného románu. Vypravěč také přemýšlí o tom, proč si některé události pamatuje jasně a jiné zapomněl (například na začátku osmé kapitoly, *ibid.*, 416).

Jak Šríkánta-protagonista, tak Šríkánta-vypravěč jsou již od začátku díla spíše pozorovateli než skutečnými činiteli děje, ale pozorovateli s výjimečnou citlivostí a pronikavostí (jak poznamenává například Gupta 1988, 75). *Verba sentiendi* v první osobě (viděl jsem, slyšel jsem, ...) jsou v celém románu mimořádně hojná. Díky tomuto nastavení si čtenář může z románu odnést velké množství informací o téměř všech postavách – paradoxně kromě protagonisty samotného. Vedlejší postavy, jako je Indranáth, Annadá, Rádžlakšmí, Kamallatá či Gahar, jsou popsány velmi působivě a vtisknou se čtenáři do paměti (čehož si všímá i Bose 1976, 77), ale snaha popsat charakterové vlastnosti Šríkánty i jeho vývoj je o poznání těžší.

Ačkoliv je možné román charakterizovat jako *bildungsroman*, do jisté míry by šlo spíše o *bildungsroman* Rádžlakšmí (která prochází asi největšími vnějšími i vnitřními změnami v průběhu románu)<sup>30</sup> a dalších vedlejších postav než samotného protagonisty. Postava Šríkánty je výrazně vztahová; jeho vlastnosti jsou postaveny do kontrastu s vedlejšími postavami (není tak odvážný jako Indranáth, tak oddaný vlasti jako *sádhu* Badžránanda apod.). Indranáthovy charakterové vlastnosti jsou v prvním díle popsány podrobněji než ty samotného Šríkánty a toto platí i v pozdějších částech románu. Autodiegetický vypravěč ve *Šríkántovi* je výrazně přátelštěji nakloněn postavám vedlejším než protagonistovi a přesněji také vysvětluje jejich pohnutky. Mnohá z protagonistových rozhodnutí paradoxně vysvětlena nejsou. Na začátku jedenácté kapitoly prvního dílu například Šríkánta odjíždí do Patny, aniž by sám věděl (protagonista) či si pamatoval (vypravěč) proč – jak protagonista, tak vypravěč se nechávají unášet proudem událostí a náhody. Podobně náhodné je i Šríkántovo vystoupení z vlaku na stanici nedaleko Patny:

„এটা মনে পড়ে, সে দিনটি হোলির রাত্রি। মাথা হইতে তখনও আবিরের গুঁড়া সাবান দিয়া ঘষিয়া তুলিয়া ফেলা হয় নাই। ক্লান্ত বিবশ দেহে শয্যার উপর পড়িয়া ছিলাম। পাশের জানালাটা খোলা ছিল; তাই দিয়া সুমুখের অশ্বথ গাছের ফাঁক দিয়া আকাশ-ভরা জ্যেৎস্নার দিকে চাহিয়া ছিলাম। এতটাই মনে পড়ে। কিন্তু কেন যে দোর খুলিয়া সোজা স্টেশনে চলিয়া গেলাম এবং পাটনার টিকিট কাটিয়া ট্রেনে চড়িয়া বসিলাম – তাহা মনে পড়ে না। রাত্রিটা গেল; কিন্তু দিনের বেলা যখন শুনিলাম সেটা ‘বাড়’ স্টেশন, এবং পাটনার আর দেরি না তখন হঠাৎ সেখানেই নামিয়ে পড়িলাম।”

[To si pamatuji, že ten den byl večer po *hólí*. Ještě jsem si z hlavy mýdlem nevydrhl barevný prášek a mé znavené tělo odpočívalo na posteli. Vedlejší okno bylo dokořán; z něj jsem mezerami ve větroví fíkovníku pozoroval oblohu zaplavenou měsíčním svitem. I to si pamatuji. Ale proč jsem tehdy otevřel dveře, vydal se přímo na nádraží, koupil si jízdenku do Patny a nasedl na vlak, to už nevím. Noc byla u konce, ale jakmile jsem po rozednění uslyšel, že jsme ve stanici “Bár” a že Patna je nedaleko, okamžitě jsem tam vystoupil.]

<sup>30</sup> Bose (1976, 77) jde ještě dál a poznamenává, že Rádžlakšmí je jedinou postavou, která prochází podstatným vývojem.

(*Šríkánta* in Čattopádhjáj 2011a, 439–440)

Oproti tomu rozhodnutí samotné Rádžlakšmí jsou často vysvětlena jejími vlastními slovy, nezdědky opakovaně.

Současně je vidět, jak jednotlivé vedlejší postavy formují Šríkántu protagonistu i vypravěče: Annadá ovlivní jeho postoj k ženám navždy, což je explicitně reflektováno a přítomno ve vypravěčových i protagonistových dalších popisech ženských postav i v jejich percepci.<sup>31</sup> Ženské postavy jsou díky tomuto setkání značně idealizovány, ale vypravěč tuto idealizaci přiznává jako součást své (a protagonistovy) povahy. Idealizace ženských i dalších vedlejších postav je v ostrém kontrastu s až sebeshazováním u Šríkánty; protagonistova laskavost je vypravěčem často podceňována a prezentována jako slabost a podobně.<sup>32</sup> Když ho po příplutí do Barmy Abhajá zapřáhne do práce a Šríkánta je tak nucen odnést jejich zavazadla na přidělené místo v karanténě, vypravěč nám sděluje:

„চিত্রটি কল্পনা করিয়া পাঠক হিসাবে লোকের প্রচুর আমোদ বোধ হইতে পারে; হয়ত কোন সহৃদয় পাঠক এই নিঃস্বার্থ পরোপকার-বৃত্তির প্রশংসা করিতেও পারেন; কিন্তু বলিতে লজ্জা নাই এই হতভাগ্যের তৎকালে সমস্ত মন বিতুষ্টনায় ও বিরক্তিতে একেবারে পরিপূর্ণ হইয়া উঠিয়াছিল। নিজেকে সহস্র ধিক্কার দিয়া মন বলিতেছি, এতবড় গাধা ত্রিসংসারে কি আর কেউ আছে!”

[Myslím, že vyličit čtenářům takový obrázek může lidi skvěle pobavit. Možná se najde nějaký soucitný čtenář, který to bude chválit jako čin nesobeckého dobrodince, ale já se nestydím říct, že jsem tehdy na ony nešťastníky pohlížel se srdcem překypujícím nechutí a odporem. Tisíckrát jsem si v duchu vynadal a říkal jsem si, že na celém světě není větší osel než jsem já.]

(*Šríkánta* in Čattopádhjáj 2011a, 479)

Poklesky vedlejších postav jsou většinou popsány s účastí a tendencí nevidět je jako vážné, na druhou stranu každé selhání a morální nedostatek protagonisty jsou přiznány až neúprosně jak protagonistou samotným, tak i vypravěčem. V deváté

<sup>31</sup> Tuto informaci čtenář získává ještě před tím, než protagonista Annadu skutečně pozná (*Šríkánta* in Čattopádhjáj 2011a, 398) a vypravěč na ni odkazuje v průběhu celého románu: srovnává ji se Satí a Sávitří na začátku sedmé kapitoly (*ibid.*, 411), s Rádžlakšmí v kapitole deváté (*ibid.*, 431), s Abhajou v deváté a jedenácté kapitole druhého dílu (*ibid.*, 496, 508) a podobně.

<sup>32</sup> Toho si všímá i Gupta (1988, 80) a podotýká, že ačkoliv Šríkánta idealizuje ostatní postavy, například Annadu, Indru a Rádžlakšmí, nepokouší se nikdy idealizovat sám sebe.

kapitole druhé části románu se Šríkánta například ocitne v situaci, kdy si bengálští muži udělají velice krutou legraci z barmské dívky, kterou jeden z nich svedl, využil a obral o peníze, a nyní odplouvá pryč, aniž by jí řekl, že ji opouští. Šríkánta je svědkem této situace:

„চুপ করিয়া বাহিরের দিকে চাহিয়া শুধু ভাবিতে লাগিলাম, এ মহাপাতকের কতখানি অংশ আমার নিজের? আলস্যবশতঃই হোক বা চাঞ্চুলজ্ঞাতেই হোক, বা হতবুদ্ধি হইয়াই হোক, এই যে মুখ বুজিয়া এতবড় অন্যায় অনুষ্ঠিত হইতে দেখিলাম, কথাটি কহিলাম না, ইহার অপরাধ হইতে কি আমি অব্যাহতি পাইব? আর তারই যদি হইবে, ত মাথা তুলিয়া সোজা হইয়া বসিতে পারি না কেন? তাহার চোখের প্রতি চাহিতে সাহস হয় না किसের জন্য?”

[Potichu jsem se zadíval ven a jen jsem se zamyslel – jak velkou část tohoto ohromného hříchu mám na svědomí já? Ať už to bylo z lenosti, rozpaků nebo zmatení, pozoroval jsem tak obrovskou nespravedlnost s nehybnou tváří, ani slovo jsem neřekl. Bude mi to jejich provinění odpuštěno? A pokud bude, proč stejně nemůžu sedět rovně a s hlavou vztyčenou? Proč nemám odvahu podívat se jí do očí?]

(*Šríkánta* in Čattopádhyáj 2011a, 501)

V románu *Šríkánta* jsou znaky autobiografického vyprávění neustále přítomné. Vypravěč často komentuje činy, myšlenky a emoce protagonisty (tedy svého mladšího já), používá i časté prolepsy i analepsy a neuhýbá ani před problémy s pamětí. Jako specifikum poloautobiografického románu lze uvést i fakt, že se ve *Šríkántovi* nachází velké množství neukončených linek. Ani vypravěč, ani čtenář se například nikdy nedozví, co se stalo s Annadou poté, co zemřel její manžel, jak dopadla Abhajá v Barmě či zda se protagonista ještě někdy setkal s Kamallatou. Nutno ale podotknout, že neukončenost je výrazným rysem i autorových neautobiografických próz.

### 2.3.3.2 *Svámí*

Šríkánta je sice nejznámějším, ale nikoliv jediným dílem Šaratčandry Čattopádhyáje, v němž je autodiegetický vypravěč použit. Dalším dílem s autodiegetickým vypravěčem je *Svámí* (beng. স্বামী [Manžel]), který je vyprávěn

protagonistkou a od ostatních děl se liší také použitím jazyka; vzhledem k autodiegetické vypravěčce je napsán kompletně v *čalit bhášá* jako jediné Šaratčandrovo dílo (Chaudhuri 1981, 123). Tato povídka je samozřejmě výrazně kratší než čtyřdílný román *Šrikánta* a rysy autodiegetického vyprávění jsou v mnoha ohledech odlišné, zejména vztahem mezi vypravěčkou a protagonistkou. Základní rysy jsou ovšem stejné: vypravěč/ka komentuje činy svého mladšího já a hodnotí události, které ho/ji přivedly k současnému stavu.

Povídka *Svámí* začíná představením vypravěčky-protagonistky Saudáminí. První informace, kterou se čtenář o Saudáminí dozví, je její vnější krása (která neodpovídá její vnitřní podobě), její věk (19 let) a skutečnost, že dodnes cítí silný pocit hanby, čímž implikovaný autor značně navazuje čtenáře, který se musí ptát, co tak strašného Saudáminí provedla, že je v pouhých devatenácti letech takto nešťastná.

„রূপ? তা আছে মানি; কিন্তু না গো না, এ আমার দেমাক নয়, দেমাক নয়। বুক চিরে দেখান যায় না, নইলে এই মুহূর্তেই দেখিয়ে দিতুম, রূপ নিয়ে গৌরব করবার আমার আর বাকী কিছু নেই, একেবারে – কিছু নেই। আঠারো, উনিশ? হ্যাঁ, তাই বটে। বয়স আমার উনিশই। বাইরের দেহটা আমার তার বেশী প্রাচীন হতে পারিনি। কিন্তু এই বুকের ভিতরটা? এখানে যে বুড়ী তার উনাশি বছরের শকনো হাড়-গোড় নিয়ে বাস করে আছে, তাকে দেখতে পাচ্ছ না? পেলে এতক্ষন ভয়ে আঁঁকে উঠতে।”

[Krása? Ta mi myslím nechybí, ale ne, ne, to není moje pýcha, není to pýcha. Kdybyste mohli nahlédnout do mého srdce, okamžitě bych vám ukázala, že v něm už není ani stopy hrdosti na mou krásu, ani trošička. Osmnáct, devatenáct? Ano, asi tak. Je mi devatenáct let. Moje tělo navenek o nic víc nezestárlo. Ale co moje srdce? Nevidíte tam žít osmdesátiletou stařenu s vysušenými kostmi? Kdybyste ji viděli, strachem byste se rozklepali.]

(*Svámí* in Čattopádhjá 2011b, 813)

Podobně jako u *Šrikánty*, i zde je velké množství komentářů k jednání protagonistky z pozice vypravěčky, jež už ví, jak se dané události posléze vyvinuly, ačkoliv je jich vzhledem k výrazně kratší době mezi vypravěčkou a protagonistkou (maximum 5 let) podstatně menší množství. Vyprávění je ale

kromě prolínání roviny protagonistky a vypravěčky v zásadě chronologické. První výraznou událostí je přiznání, že protagonistka byla zamilovaná (nebo spíše: myslela si, že byla zamilovaná) do zamíndárova syna Narena, což přináší výrazné rozdělení rolí protagonistky, jež vstupuje na scénu mezi dvanáctým a třináctým rokem života, a devatenáctileté vypravěčky.

„আজ এতবড় মিথ্যেটা মুখে আন্তে আমার যে কি হচ্ছে, সে আমার অন্তর্যামী ছাড়া আর কে জানবে বল, কিন্তু তখন ভেবেছিলাম, এ বুঝি সত্যি একটা জিনিস – সত্যিই বুঝি নরেনকে ভালবাসি।”

[Nikdo kromě Boha nepochopí, jak dnes můžu vypustit z úst tak obrovskou lež, ale tehdy jsem si myslela, že je to snad pravda, že opravdu miluji Narena.]

(*Svámí* in Čattopádhjáj 2011b, 814)

Tento rozpor pokračuje ve zbytku povídky a je velmi často explicitně zmiňován, v některých případech se tento rozpor dostává téměř do hádky, kdy se vypravěčka obrací na protagonistku a komentuje její jednání. Vztah mezi vypravěčkou (vyprávějící „já”) a protagonistkou (zažívající „já”) je v tomto retrospektivním autodiegetickém vyprávění poznamenáno značným napětím a je možné je definovat jako výrazně disonantní (na rozdíl od relativně konsonantního vztahu ve *Šrikántovi*). Konverzace mezi ostatními postavami jsou také zmíněny jen pokud je řečeno, jak se o nich protagonistka/vypravěčka dozvěděla, což koresponduje s Šaratčandrovým pojetím autobiografického vyprávění. Vyprávění skrze autobiografickou vypravěčku-protagonistku přináší zejména výbornou šanci pro efektivní umožnění čtenáři, aby se identifikoval s postavou nevěrné ženy a dokázal se do ní vcítit.

### 2.3.4 Fokalizace

V dílech psaných v ich-formě jsou role vypravěče, fokalizátora a protagonisty v Šaratčandrově tvorbě vždy spojeny, ačkoli mohou mít i disonantní formu. Co se týče ostatních románů, novel a povídek, převažuje vyprávění v běžné er-formě – čili homodiegetické či heterodiegetické –, které je ovšem většinou velmi silně fokalizované skrze jednu či více z hlavních postav (zejména pokud jde o hlavní mileneckou dvojici), v menší míře pak skrze postavy vedlejší. Šaratčandra

používá fokalizaci zcela běžně, pokud následuje svým vyprávěním konkrétní postavu a prostřednictvím změn ve fokalizaci zvýrazňuje některé události.

Jednoduše řečeno, vypravěč je ten, kdo mluví, a fokalizátor ten, kdo vnímá. Fokalizací se výrazně zabýval Gérard Genette (tento pojem zavedl v roce 1972, dále podle Genette 1980 a Niederhoff 2009). Vnímající subjekt omezuje narativní informace svými kognitivními omezeními, což je vidět již v autodiegetických dílech. Co se typů fokalizace týče, Genette je rozdělil na fokalizaci nulovou, interní, fixní, variabilní, multiplicitní a externí. V případě nulové fokalizace je vyprávění prezentováno vševědoucím vypravěčem a má přístup k informacím, které postava nemůže mít. Koncept nulové fokalizace je však pro mnoho naratologů značně problematický. Další variantou je interní fokalizace, kdy jsou události prezentovány z pozice jedné či více postav, a to jak v ich-formě, tak v er-formě s ohniskem v jedné z postav. Interní fokalizace je plně uskutečněna ve vnitřním monologu, který je u Šaratčandrových hrdinů velmi častý. Interní fokalizace může být fixní (je fokalizováno stále skrze jednu postavu), variabilní (skrze dvě a více postav jsou fokalizovány odlišné události), či multiplicitní (skrze dvě a více postav je fokalizována stejná událost). Šaratčandra nejčastěji využívá právě interní fokalizaci, často variabilní, někdy také multiplicitní, čímž zvyšuje emocionální náboj jednotlivých událostí a modifikuje čtenářův názor na jednotlivé postavy. Externí fokalizace je velmi vzácný typ, který se vyznačuje neschopností vypravěče proniknout do nitra postav a výrazy typu „zdálo se“, „vypadal, jako by“ a podobně.

Fokalizaci autor často používá k představení svých postav, nejčastějším způsobem popisu je kombinace vypravěčova komentáře a fokalizace skrze nějakou postavu, jak je to v případě Kamal, která poprvé vstupuje na scénu ve třetí kapitole románu *Šeš prašna*:

„বস্তুতঃ মেয়েটির সমস্ত দেহে শুদ্ধ বলিয়া আর কোন কিছু ছিল না। জামা-কাপড় ভিজিয়া ভারী হইয়া উঠিয়াছে, মাথার নিবিড় কৃষ্ণ কেশের রাশি হইতে জলধারা গুলু বাহিয়া ঝরিয়া পড়িতেছে - পিতা ও কন্যা এই নবাগতা রমণীর মুখের প্রতি চাহিয়া অপ্রতিসিম বিস্ময়ে নির্বাক হইয়া রহিলেন। আশুবাবু নিজে কবি নহেন, কিন্তু তাঁহার প্রথমেই মনে হইল এই নারী-রূপকেই বোধ হয় পূর্বকালের কবির শিশির-ধোয়া পদ্মের সহিত তুলনা করিয়া গিয়াছেন এবং জগতে এত বড় সত্য তুলনাও হয়ত আর নাই।”

[Ve skutečnosti nebyla na těle té dívky ani nitka suchá. Její oblečení bylo nasáklé vodou, z hustých černých vlasů stékaly proudy vody – otec s dcerou se užasle a bez jediného slova dívali na tu příchozí krasavici. Ášubábu sám nebyl básníkem, ale okamžitě ho napadlo, že právě takovou ženskou krásu dávní básníci přirovnávali k oroseným lotosům a že na světě nemůže být pravdivějšího srovnání.]

(*Šeš prašna* in Čattopádhjáj 2011c, 209–210)

Tento popis je uveden ihned po informaci, že se na nově příchozí poprvé dívají otec a dcera, tedy Ášutoš a Manoramá, a je fokalizován skrze Ášutoše, který je Kamal naprosto okouzlen, ovšem nikoliv skrze Manoramu, která – jak zjistíme později – Kamal naprosto nakloněná není. Laskavý způsob rámování na první pohled negativních vlastností je vidět zejména v kontextu tehdejší bengálské literatury; postavy, kterým by se obvykle nedostalo ospravedlnění (nevěrné manželky, prostitutky, opilci), jsou představeny s úctou a respektem, je jim dána možnost promluvit na svou obhajobu, jejich myšlenky a emoce jsou prezentovány čtenáři bez ironie, spíše se sklonem k až patetickému soucítění.

#### 2.3.4.1 Fokalizace v primárně romantických dílech

Romantické příběhy mají většinou relativně vyváženou interní variabilní fokalizaci skrze hrdinu a hrdinku, takže je možné sledovat psychický vývoj, emoce a myšlenky obou z daného páru, a to často prostřednictvím fokalizace jak variabilní, tak někdy i multiplicitní. Jeho dva nejslavnější romány (kromě již zmíněného *Šrikánty*), *Debdás* a *Parinítá*, jsou typickým příkladem užití fokalizace v tomto typu jeho děl.

Román *Debdás*, který patří k autorovým raným dílům, má poměrně pevnou strukturu interní fokalizace, která relativně vyváženě střídá ohnisko mezi Debdásem a Párbatí. V kapitolách, které se zabývají líčením dětství obou hrdinů, tj. jejich společnými dobrodružstvími, není fokalizace natolik výrazná (může být zanedbatelná nebo se střídá podle potřeby), ale jakmile dojde k rozdělení protagonistů, fokalizace se zaostřuje a střídá víceméně po kapitolách či po jejich částech: jedna je fokalizována skrze Debdáse, druhá skrze Párbatí, skrze každého z nich jsou fokalizovány různé události. I vedlejší, ačkoliv důležitá postava

Čandramukhí má nejprve několik delších monologů směrem k Debdásovi, a nakonec i 15. kapitolu, která sleduje ji a je skrze ni také fokalizována, což odráží její vzrůstající důležitost coby postavy. Tato fokalizace se razantně mění s koncem díla, kdy je Debdás po smrti a vypravěč poskytuje čtenáři informace o policejním vyšetřování oficiálním až byrokratickým způsobem střídaným s lehkým vyjádřením soustrasti ze strany Párbatí a ostatních, dokud se Párbatí nedozví, že oním zemřelým je její Debdás. V tu chvíli začne čtenář pozorovat Párbatí zvnějšku prostřednictvím slov a jednání ostatních postav. Dalo by se argumentovat, že právě tato úřední a následně externí fokalizace stojí za mimořádnou čtenářskou oblibou a nehynoucím úspěchem konce tohoto díla.

Pozdější román *Parinitá* má méně pevnou strukturu fokalizace, začíná fokalizací skrze vedlejší postavu Guručarana: vypravěč nejprve uvede základní informace o Guručaranově neštěstí (narodila se mu další dcera) a následně pokračuje fokalizací skrze něj. Už v prvních větách je interní fokalizace silně viditelná – narození dcery je pro Guručarana tragédií, proto je popsána tímto způsobem. Díky fokalizaci skrze tuto postavu implikovaný autor postupně vtahuje čtenáře do základních událostí děje i do zoufalé situace Guručarana, která bude pro vývoj děje zásadní. Následně se fokalizace střídá, většinou je nevýrazná, z postav, skrze něž je fokalizováno, převládá Lalitá, ale některé části (především kapitoly směřující ke konci díla, od 9. do poslední kapitoly románu, tj. 12.) jsou fokalizovány skrze Šekhara. Vypravěč ale představuje myšlenky a emoce i jiných postav, než jsou ty hlavní: Šekharových rodičů Nabína a Bhubanešvarí, Guručaranovy dcery Annakálí, sousedky Manoramy, jejího bratra Girína a dalších. Podobně jako v *Debdásovi* jsou pocity hlavních hrdinů představeny fokalizací skrze ně, ale ve srovnání s *Debdásem* se zde prosadila i charakterizace skrze vedlejší postavy a události a interní fokalizace se rozšířila na výrazněji variabilní. Tento způsob fokalizace také zdůrazňuje namísto pouze hlavní milenecké dvojice i společenský rozměr celé situace.

Důležitým motivem fokalizace v Šaratčandrově díle je také představení hrdinů a hrdinek skrze ostatní postavy; Debdás je tak pozorován a popsán láskyplnými očima Párbatí i Čandramukhí, ale též očima Párbatiny kamarádky Manoramy, která ho v dopise ve čtrnácté kapitole rozhodně nešetří. Pozdější romány často staví právě na této možnosti využití fokalizace k představení fikčního světa a

hlavních hrdinů a současně k udržení čtenářova napětí u postav, které fokalizaci nedostanou. V románu *Grihadáha* se také s fokalizací pracuje způsobem, který čtenáři ukazuje různé úhly pohledu: až do osmé kapitoly je fokalizováno skrze Sureše, který tak uvádí čtenáře do děje a představuje mu i postavy. Díky tomuto jevu je také zdůrazněn šok, když Surešovy představy o bráhmoistické ženě narazí na skutečnost Ačaly, která ho zcela okouzlí. Když si Ačalu Sureš představuje, říká:

„ঐ শকনো কাঠপানা চেহারা, বই মুখস্থ করে গায়ে কোথাও একফোঁটা রক্ত পর্যন্ত যেন নেই। ঠেলা দিলে আধখানা দেহ খসে পড়ছে বলে ভয় হয় – গলার স্বরটা পর্যন্ত চিঁচিঁ করে যে শুনলে ঘৃণা হয়।”

[Ta vyschlá dřevěná postava, které snad ze samého memorování knih nezůstala v těle ani kapka krve. Jeden aby se bál, že když o ni zavadí, to její polovičaté tělíčko se rozpadne – a slyšet její skřehotavý hlas je prostě odporné.]

(*Grihadáha* in Čattopádhjáj 2011b, 435)

Když ji ale ve třetí kapitole poprvé spatří, vidí ji zcela jinak. Vypravěč uvozuje Ačalin popis právě Surešovým pohledem, skrze něhož je i fokalizován:

„সুরেশ দেখিল, মেয়েটি উজ্জ্বল শ্যামবর্ণ, ছিপছিপে পাতলা গঠন। কপোল, চিবুক, ললাট – সমস্ত মুখের ডৌলটিই অতিশয় সুশ্রী এবং সুকুমার। চোখ-দুটির দৃষ্টিতে একটি স্থির-বুদ্ধির আভা - নমস্কার করিয়া সে অদূরে উপবেশন করিল। সুরেশ তাহার মুখের পানে চাহিয়া চক্ষের পলকে মুগ্ধ হইয়া গেল।”

[Sureš viděl, že dívka má zářivě tmavou plet' a štíhlou postavu. Tváře, brada, čelo – tvar celého jejího obličeje byl neskutečně krásný a půvabný. Z pohledu jejích očí zářila klidná inteligence. Sepjala ruce na pozdrav a posadila se opodál. Sureš se zadíval na její tvář a v okamžiku byl naprosto očarován.]

(*Grihadáha* in Čattopádhjáj 2011b, 439)

V pozdějších kapitolách je fokalizováno většinou skrze Ačalu, což čtenáři umožňuje sledovat vývoj jejích citů a myšlenek v průběhu celého románu.

Implikovaný autor ale v některých chvílích mění fokalizátora na Ačalina otce Kedara (kapitoly 22, 30, 38–39), který postupně začíná podezírat Ačalu z nevěry. Tímto způsobem má čtenář přístup jak k nejvnitřnějším emocím nevěrné ženy, tak k tomu, jak její chování působí na její rodinu a následně i společnost. Vzhledem k tomu, že i Kedar se postupem času dopracuje k odpuštění vlastní dceři, se dá předpokládat, že implikovaný autor vede k těmto závěrům i svého čtenáře.

#### 2.3.4.2 Fokalizace v ostatních dílech

Díla, jež nejsou (primárně) romantická, logicky nemají fokalizaci skrze mileneckou dvojici. Jde zejména o díla se sociálním nebo politickým nábojem, jakým jsou povídky typu *Maheš* či *Abhágír svarga*, případně pozdější Šaratčandrový romány, především *Pather dábí* či *Šeš prašna*. V takových případech je fokalizováno většinou skrze protagonistu, který není agentem děje, jako spíše jeho pozorovatelem, podobně jako Šríkánta ve stejnojmenném poloautobiografickém románu.

Většina románu *Pallí samádž* je fokalizována skrze Rameše, což umožňuje zejména městskému čtenáři sledovat jeho rozčarování z podobné pozice. Ve městě vzdělaný Rameš pozoruje konflikt mezi svou představou venkova, kterou vyčetl z knih, a neutěšenou skutečností. Tato volba fokalizátora, který může mít velice blízko k zamýšlenému čtenáři, zvyšuje účinnost celého vyprávění; čtenář může společně s Ramešem měnit názor na venkovskou realitu, paradoxně opět skrze čtení knih.

V románu *Pather dábí* je fokalizace téměř výhradně skrze hlavního hrdinu Apúrba, ačkoliv je zde silný element vypravěčových komentářů. Apúrba je sice protagonistou i fokalizátorem, ale vypravěč s jeho postoji často nesouhlasí (především ve vztahu k ženám) a explicitně to vyjeví ve vypravěčském komentáři. Například na začátku osmé kapitoly nás vypravěč informuje:

„ছেলেবেলা হইতেই মেয়েদের প্রতি অপূর্বর শ্রদ্ধা ছিল না। বরঞ্চ যেন একটা বিতৃষ্ণার ভাব ছিল। বৌদিদিরা ঠাট্টা-তামাশা করিলে সে মনে মনে রাগ করিত, ঘনিষ্ঠতা করিতে আসিলে দূরে সরিয়া যাইত। মা ভিন্ন আর কাহারও সেবায় তাহার ভালই লাগিল না। কোন মেয়ে কলেজে পড়িয়া একজামিন পাস করিয়াছে শুনিলে সে খুশী হইত না এবং সেদিন যখন বিলাতে ইহারা কোমর বাঁধিয়া রাজনৈতিক অধিকারের জন্য লড়াই করিতেছিল খবরের কাগজ

সেই-সকল কাহিনী পড়িয়া তাহার সর্বাঙ্গ স্বলিতে থাকিত। তবে একটা জিনিস ছিল, তাহার স্বভাবতঃ কোমল ভদ্র-হৃদয়।

[Již od dětství nechoval Apúrba k ženám žádnou zvláštní úctu. Spíše vůči nim pocítoval nechut'. Když si z něj švagrové dělaly legraci, v duchu se zlobil, když se s ním snažily sblížit, odtáhl se. Neměl rád, když o něj pečoval kdokoliv kromě jeho matky. Když slyšel, že nějaké dívky studovaly na vysoké škole a složily zkoušky, radost z toho neměl. A když se jednou v novinách dočetl, že se v Anglii pustily do boje za politická práva, zaplavila ho vlna rozhořčení. Ale na druhou stranu měl přirozeně laskavé a něžné srdce.]

(*Pather dábí* in Čattopádhjá 2011c, 44)

*Pather dábí* se tak stává dílem, v němž je výrazně disonantní vztah mezi protagonistou/fokalizátorem a vypravěčem samotným. Vzhledem k tomu, že *Pather dábí* je do jisté míry *bildungsromanem*, je možné pozorovat, jak se protagonistovy názory postupně stále více přibližují těm vypravěčovým. Tento román je také zajímavý poměrně ostrou změnou fokalizace okolo sedmnácté kapitoly – zatímco první polovina románu byla fokalizovaná skrze Apúrba, ve druhé převládá fokalizace skrze Bháratí. Tato změna je velice důležitá. Na začátku románu je čtenáři svět představován skrze ortodoxního hinduistického mladíka, který se upřímně snaží žít podle všech pravidel svého náboženství a raději by hladověl než by přijal jídlo z nejistého zdroje. Fokalizace se změní ve chvíli, kdy Apúrba zradí všechny své přátele, a tudíž se nedá předpokládat, že by se s ním čtenář dobrovolně ztotožnil, a pokračuje skrze Bháratí, což románu přidává jednak ženský hlas a jednak hlas výrazně minoritní: Bháratí je křesťanka a ostatní postavy (především Doktor) se nijak netají svou nenávistí k Evropanům a křesťanům. Fokalizace skrze Bháratí je tak naprosto zásadní věcí, která umožňuje čtenáři zpochybnit Doktorův monopol na výklad dějin i současnosti.

#### 2.3.4.3 Absence fokalizace

V Šaratčandrově díle najdeme i příklady užití fokalizace, kdy je z ní jedna z hlavních postav vyloučena, téměř výhradně jde o hrdinu mužského a fokalizace je pak omezena na hrdinku. Jde samozřejmě o povídku *Svámí*, která je psána

v ich-formě a „mileneč“ Naren je čtenáři naprosto odcizen, ačkoliv jeho chování a jednání je značně podobné ostatním mužským hrdinům tohoto typu. Podobně i mnohá další díla, například *Arakšanjá* či *Birádžbau*, představují události většinou (ale nikoliv výhradně) z pohledu hrdinky. Nedostatek fokalizace skrze mužské hrdiny koresponduje s Šaratčandrovým neúspěchem ve tvoření výrazných mužských protagonistů; kromě „debdásovského“ a „revolučního“ typu hrdiny nejsou mužské postavy většinou nijak výrazné ani zajímavé a místo agentů děje jsou „jen“ pozorovateli.

Vzhledem k tomu, že v Šaratčandrových dílech je většinou alespoň částečná fokalizace přisouzena všem hlavním postavám a i některým vedlejším, je třeba pozorovat, kterým postavám je fokalizace upřena. Zajímavým detailem v románu *Grihadáha* je prakticky absence fokalizace či jakéhokoliv jiného způsobu, kterým by čtenář získal přístup k myšlenkám třetí z postav tohoto milostného trojúhelníku, Mahima. Ten zůstává téměř do konce zcela neproniknutelný jak pro ostatní postavy, tak i pro čtenáře. Fokalizace skrze Mahima, podobně jako jakéhokoliv jiné vyjadřování emocí, je v románu zcela minimální, a do jisté míry paradoxně brání čtenáři, aby si s Mahimem, jenž je vylíčen jako muž stálý, klidný a dobrý, vytvořil vztah podobný jako s nevěrníci Ačalou nebo se svůdcem a ateistou Surešem. Současně kopíruje i Mahimovu neochotu emoce vyjadřovat, čímž napomáhá čtenáři Ačalu, pro niž je neuchopitelnost Mahimových emocí peklem, pochopit. Podobně je tomu i u mimořádně působivých postav typu Doktora nebo Sumitry z *Pather dábí*, u nichž aura tajemna výrazně přispívá k jejich zajímavosti. Absence fokalizace má tedy v Šaratčandrově díle dva základní efekty: zvýšení napětí kvůli tomu, že čtenář postrádá přístup do mysli jedné z hlavních postav, a zvětšení zajímavosti výrazně odvážných a tajemných postav.

## 2.4 Příběh a vyprávění

Máme-li hovořit o tom, jak je literární dílo vystavěno, je třeba postihnout rozdíl mezi příběhem (*story*) a vyprávěním (*plot*). Jednoduše řečeno, příběh je rekonstrukce jednotlivých událostí v chronologickém pořadí, zatímco vyprávění je způsob, jakým je tento abstraktní příběh konkrétně vystaven, se všemi analepsami, prolepsami a podobně.<sup>33</sup> Příběh je možné rekonstruovat z vyprávění s pomocí identifikace prolepsi, analepsi, fokalizace a bílých míst ve vyprávění, což z příběhu dělá teoretický konstrukt, který je do jisté míry subjektivní (každý čtenář doplňuje některá bílá místa jiným způsobem). Zhodnocení způsobu, jakým je v dílech Šaratčandry Čattopádhjáje obvykle nakládáno s napětím mezi příběhem a vyprávěním, pomůže odhalit odchylky od této základní výstavby textu, které jsou zásadní pro identifikaci událostí, jež nesou nějaký specifický význam.

V této podkapitole budou nejprve představeny příslušné termíny, jmenovitě událost, narativ a motiv, které jsou základními stavebními jednotkami vyprávění. Události budou rozděleny na *události I* (jakýkoliv predikát) a *události II* (zvláštní typ události, který je důležitý pro výstavbu narativu). S pomocí těchto *událostí II* a motivů je potom možné identifikovat události, které jsou klíčové pro celé Šaratčandrovou dílo, a postihnout způsob, jakým je s nimi v jednotlivých dílech nakládáno, které události a motivy jsou vždy detailně popsány, které jsou pouze zmíněny, které jsou opakované a které jsou jen naznačeny.

### 2.4.1 Událost a motiv

Události jsou menšími jednotkami než narativy (jež můžeme označit jako krátké příběhy, z nichž je skutečný příběh sestaven), jedná se o jakoukoliv smysluplnou jednotku textu. Dle Kubíčka (2013b, 41) je událost „nejmenší stavební jednotka a definuje ji změna stavu“. Peter Hühn (2009, 80) se tímto termínem také zabývá a v jeho pojetí události odkazuje ke změně stavu. Druhým důležitým termínem z této oblasti je „motiv“. V této diplomové práci se pod tímto pojmem rozumí jakýkoliv význačný rys textu, obzvláště pokud se jedná o opakující se rys. Příkladem mohou být motivy nemoci, cesty či vdovství, které se následně realizují

---

<sup>33</sup> Pro základní uvedení do terminologie a možností analýzy příběhu viz Kubíček 2013b.

v *událostech II. typu* („protagonista těžce onemocní“), které tvoří jednotlivé narativy („Šríkánta onemocní a Rádžlakšmí jej ošetřuje“).

Současná naratologie (dále podle Hühn 2009, 80) rozeznává dva typy událostí, a to *událost I* a *událost II* (angl. *event I*, *event II*). Identifikace událostí druhého typu (jež můžeme též nazvat „klíčová událost“) je základní podmínkou analýzy jakéhokoliv textu, protože *události II* tvoří kostru celého narativu, jde však o záležitost alespoň částečně subjektivní, protože na rozdíl od *události I*, která je definována jako jakýkoliv predikát, musí mít *událost II* jisté specifické rysy. Jako základní kritérium se uvádí tzv. „eventfulness“, přičemž Hühn (*ibid.*, 86) upozorňuje, že „a change can be eventful for characters, the narrator, the abstract author, or the intended (or actual) reader.“ [„změna může být závažná pro postavy, vypravěče, abstraktního autora nebo zamýšleného (či skutečného) čtenáře“]. Dodává též, že mezi dalšími kritérii jsou také:

„...those of relevance (significance in the represented world), unpredictability (deviation from what is expected, from the principles of the general order of the world), effect (implications of the change for the character concerned or the narrated world), irreversibility (persistence and irrevocability of the change's consequences), and non-iterativity (singularity of the change).”

[...důležitost (význam v reprezentovaném světě), nepředvídatelnost (odchylka od toho, co je očekáváno, od principů obecného řádu daného světa), účinek (implikace změny pro zúčastněné postavy nebo vyprávěný svět), nevratnost (stálost a nezrušitelnost následků dané změny) a neopakovatelnost (jedinečnost dané změny).”]

(Hühn 2009, 89)

*Události II. typu* je třeba identifikovat nejen v jednotlivých dílech, ale též v celé autorově tvorbě. Můžeme-li tvorbu Šaratčandry Čattopádhjáje definovat jakožto tvorbu soustředící se na postavy a jejich běžný život, *události II. typu* mohou být snadno vyjádřeny tradičními událostmi z běžného života, především tedy narození, iniciace (do dospělosti), sňatek, narození potomka, smrt, stejně jako opaky těchto událostí, tedy absence narození (neotěhotnění, potrat a podobně), absence iniciace do dospělosti (kromě iniciačních rituálů *per se* je tato událost

pro muže většinou definována jako získání zaměstnání a pro ženy sňatek, absence je tedy neschopnost zaměstnání získat či propuštění z něj, respektive nedospět ke sňatku), absence potomstva (či narození dcery, což je obvykle představováno jako nešťastné narození), přežití navzdory smrtelnému nebezpečí (zejména nemoc, válka, přírodní katastrofa). Klíčové události (tj. *události II*) v díle Šaratčandry Čattopádhjáje jsou tedy především svatba, dále dětská láska, nevěra (skutečná i domnělá), mužská agrese, těžká nemoc, události týkající se prostituce, ovdovění, konverze, zadlužení či upadnutí do chudoby.

Tyto „běžné“ životní události mají pro Šaratčandrový hrdiny vysokou relevanci. Zhodnotíme-li tato kritéria na příkladu svatby, uvidíme, že skutečně jde o *události II. typu* (podrobněji ve 3. kapitole). Fikční svět Šaratčandrova díla kopíruje reálný svět Bengálska autorovy doby; svatba je pro ženu událostí mimořádně závažnou, která výrazně mění nejen její postavení, ale též další vývoj ve fikčním světě: nevěsta odjede ke svému manželovi, obvykle do jiné vesnice, a je jakožto postava zcela vytržena z původního prostoru a konstelace postav. V některých dílech svatba splňuje kritérium neočekávanosti (např. čtenář mohl očekávat, že se Párbatí nakonec přeci jen provdá za Debdáse), a téměř vždy kritérium efektu, protože zasáhnou velké množství postav. Z reálného světa vychází také výrazná nevratnost a neopakovatelnost této události – žena se v Šaratčandrově fikčním světě nemůže s manželem rozvést, a dokonce ani po manželově smrti není možné, aby se znovu provdala.<sup>34</sup> Tato nevratnost a neopakovatelnost jsou výraznými rysy a základními stavebními kameny zejména v dílech, jakými jsou *Debdás*, *Parinítá*, *Pallí samádž* či *Grihadáha*. Je také možné pozorovat, jak Šaratčandra postupem času ve svých dílech opouští původní naprostou nevratnost této události (Párbatí se provdá, což je absolutní konec) a pokračuje přes vyobrazení ženy, která svého manžela po dlouhé agonii a sebezpytování opustila (například Abhajá ve *Šríkántovi*), až po ženy, které nejenže mohou manžela opustit a navázat nový vztah, ale ještě jsou schopné svou volbu racionálně zdůvodnit a hrdě o ní diskutovat na veřejnosti (Kamal v *Šeš prašna*). Mění se i ostatní postavy a vypravěč samotný: zatímco vypravěč a postavy v *Debdásovi* přijímají konečnost Párbatiny svatby jako nevratný fakt, Šríkánta-protagonista i Šríkánta-vypravěč se pomalu vyvíjejí ve vztahu k Abhajině činu a vypravěč *Pather dábí* i postavy tohoto románu

<sup>34</sup> Ačkoliv Šaratčandra psal již několik dekád po uzákonění zákona o znovuprovádání vdov (z roku 1855) a není důvod předpokládat, že by se jeho díla odehrávala v minulosti, reálná možnost onoho znovuprovádání byla zejména v prostoru bengálské vesnice stále prakticky nulová.

prakticky kompletně stojí na straně Kamal (ačkoliv někteří tam dospějí až v jeho průběhu či na konci). Podobné posuny je možné pozorovat i u ostatních klíčových událostí Šaratčandrových děl.

## 2.4.2 Napětí mezi příběhem a vyprávěním

### 2.4.2.1 Analepse a prolepse

Šaratčandra se většinou drží víceméně lineárního chronologického vyprávění. Jeho díla obvykle začínají v časovém bodě, jemuž předcházelo velké množství důležitých událostí, na něž je čas od času nutno odkázat analepsí, ať již zmíněnou vypravěčem, či postavou; protagonisté mají za sebou své vlastní bohaté příběhy, vztahy mají svou hloubku a konstelace postav se vynořují na povrch během dalších událostí. Analepse tohoto typu jsou tedy v Šaratčandrově díle velmi běžné, ačkoliv se téměř nikdy nejedná o žádné šokující odhalení, snad s výjimkou poloautobiografického románu *Šríkánta*, kde jsou překvapivá odhalení součástí výstavby díla: kurtizána Pijáří je ve skutečnosti děvče ze Šríkántovy rodné vesnice Rádžlakšmí (jak zjistí protagonista i čtenář na konci osmé kapitoly prvního dílu) a podobně. V některých dílech (ačkoliv spíše zřídka) se objevují podobná šokující zjištění o ženských hrdinkách, například v *Šeš prašna* zjišťujeme v desáté kapitole fakt, že Kamal je ve skutečnosti dcerou Brita a bengálské vdovy. Kamal to sděluje v rozhovoru Adžitovi, který je tímto zjištěním naprosto znechucený a jemuž to kompletně změní pohled na Kamal. Jinak analepse většinou jen dokreslují hlavní děj a přidávají epizodické informace. Co se prolepsi týče, jejich zřídka není omezena pouze na Šaratčandrova díla, ale je klasickým jevem ve většině literárních děl. Výrazné prolepse se také nacházejí především v autodiegetických dílech, tedy ve *Šríkántovi* a ve *Svámím*.

Stojí za povšimnutí, že dvě z nejslavnějších Šaratčandrových děl, *Šríkánta* a *Debdás*, model začátku *in medias res* nespĺňují a začínají od dětství hrdinů (pokud odhlédneme od vnějšího rámce Šríkánty). Jiná díla, která zmiňují dětství či mládí hrdinů, většinou informují čtenáře pouze výběrově o důležitých událostech na začátku daného díla (např. *Birádzbau*, *Pather dábí*), nebo se o něm jen stručně zmiňují, když je nová postava představena (např. Šekharova matka v *Parinítě*). V případě, kdy je v díle více postav, které čtenář poznává postupně, jsou někdy představovány analepse odkazující k předchozímu životu vedlejších postav,

nejčastěji formou jejich vlastního vyprávění, ale také formou vypravěčského komentáře.

#### 2.4.2.2 Mezery ve vyprávění

Analepse samozřejmě nejsou uvedeny na všech místech, která by mohla být čtenáři nejasná. Jako každé literární dílo, i to Šaratčandrovo obsahuje velké množství mezer, které musí vyplnit jednotlivý čtenář (viz Hermann 2009, 34). Mezery neboli bílá místa jsou často vyplněna podvědomě s použitím tzv. schémat (podle Emmott a Alexander 2009), která obsahují typy postav, rámce (frames, např. „restaurace“) a scénáře (scripts, „návštěva restaurace“). Znamé rámce a scénáře je možné aplikovat i na nové fikční světy (známe-li rámec české hospody, není těžké po jistých úpravách porozumět rámci hospody např. ve fantasy fikčním světě). Pokud je ale rámec či scénář místně a/nebo časově velmi vzdálen fyzickému čtenáři, může docházet k nesprávnému či neúplnému doplnění bílých míst.<sup>35</sup> Některé mezery jsou dočasné, čtenář si vytvoří nějaký předpoklad, který se později potvrdí, nebo je vyvrácen. Doplnění výrazné mezery může být tzv. „plot twist“, například v románu *Grihadáha* vytváří implikovaný autor napětí skrze podávání informací a mezery v nich. Čtenáři i ostatní postavy vědí, že přijede zamíndárův učitel do domu, který hostil nevěrnou Ačalu a jejího milence Sureše. Čtenář (ale nikoliv postavy) může v osmatřicáté kapitole zjistit, že oním učitelem není nikdo jiný než Ačalin manžel Mahim. Čtenář tak může s napětím očekávat nevyhnutelnou katastrofu, o které žádná z postav nic neví a ke které dojde až v kapitole čtyřicáté.

Jiné mezery není možné zaplnit ani schémata ani z jiných zdrojů, což může být záměrné (otevřené konce). Tyto mezery či bílá místa jsou jedním z hlavních bodů, v nichž se Šaratčandrova tvorba odlišuje od jeho dvou nejslavnějších konkurentů na poli bengálské prózy, Rabíndranátha Thákura a Bankimčandry Čattopádhyje. Zatímco u obou zmíněných autorů je viditelná snaha vypointovat závěry a uzavřít výrazné dějové linky, Šaratčandrova díla přímo oplývají obrovskými mezerami, které čtenář nemá možnost nijak vyplnit, ačkoliv jde o události či detaily velmi

---

<sup>35</sup> Jediným řešením tohoto problému je větší čtenářská zkušenost s daným typem fikčního světa. Čtenář si během čtení vytvoří schémata a scénáře, které potom může použít u dalších děl podobných fikčních světů. Také je možné využít zkušeností z reálného světa, na němž je ten či onen fikční svět založen, a to oběma směry: zkušenost s daným schématem či scénářem v reálném životě usnadňuje porozumění ve světě fikčním i naopak.

důležité. Šaratčandrovo psaní (nejen) v tomto ohledu imituje spíše reálný život, než by vycházelo z literárních konvencí. Nejlépe je to vidět v poloautobiografickém románu *Šrikánta*, kde se čtenář nedozví prakticky nic o konci důležitých postav: Jak skončila Annadá, Abhajá, Kamallatá?<sup>36</sup> Nic z toho není čtenáři zpřístupněno; poté, co se tyto postavy odloučily od protagonisty, o nich nemůže být řečeno nic nového, protože vypravěč není vystaven jako vševědoucí, ale naopak dává výrazně najevo svá omezení co do přístupu k informacím i jejich interpretaci. Mezerovitost je ale přítomna i v dalších dílech, včetně těch s vševědoucím vypravěčem. Můžeme se například ptát, co se stalo s Párbatí po Debdásově smrti? Jak se provdaly Guručaranovy další dcery? Co se nakonec stalo s Ačalou? Vzali se nakonec Apúrba a Bháratí? Jak skončil Doktor? Takových otázek má čtenář po dočtení libovolného Šaratčandrova díla obrovské množství. Právě tato mezerovitost a neuzavřenost, ačkoliv je možno ji považovat za rys negativní, dala vzniknout značnému množství dalších literárních děl i filmů, v nichž se nad těmito mezerami spekuluje.

### 2.4.3 Trvání, zpomalení a zrychlení

Kategorie času v literárním díle patří mezi ty složitější: nejde o skutečné časy vyprávění a vyprávěného, ale o kvazi-čas (Hrabal 2013, 104). Jako v každém díle, i ve tvorbě Šaratčandry Čattopádhjáje nalezneme zrychlení a zpomalení určitých událostí. Oba tyto jevy jsou složitě definovatelné, protože neexistuje konsensus v otázce, jaké vyprávění je časově „neutrální“ (*ibid.*, 106). Je ovšem možné pozorovat situace, kdy vypravěč představuje událost, jež trvala několik minut, na dvaceti stranách textu, zatímco o deseti letech děje se vyjádří jedinou větou. Druhá možnost je pro Šaratčandrova díla typická. Vzhledem k tomu, že jeho romány, a dokonce často i povídky pokrývají velké časové období, není výjimkou, že dny, měsíce i roky jsou někdy přeskočeny jedinou větou („Takto uteklo pět let.“). Tyto výpovědi jsou velmi běžné zejména na začátcích kapitol.

Šaratčandrova díla jsou často postavena právě na kombinaci dialogů a vnitřních monologů, bylo by tedy možné říct, že se tímto přibližují jakémusi „neutrálnímu“ času. Romány mají často „prolog“ z dětství a mládí, ale pokrývají velmi

---

<sup>36</sup> Zde by bylo možné argumentovat, že měl Šaratčandra v úmyslu napsat pátý díl tohoto románu, který ovšem nakonec nenapsal. Je samozřejmě možné, že v pátém díle by se dějové linky sešly a čtenář by se toto vše dozvěděl, ale je to jen v oblasti domněnek, které předchozí díly, vypravěčovy komentáře ani ostatní díla nepodporují.

různorodé množství času – od několika měsíců (například *Pather dábí*) až po desítky let (například *Šrikánta*). Šaratčandra věnuje největší množství času důležitým interakcím mezi jednotlivými postavami a vnitřním monologům a občasným (často velmi zdařile poetickým) popisům okolí. V ranějších prózách převládá dějovost nad ideologičností, ale s příklonem k sociálnějším a političtějším prózám pak Šaratčandra věnuje čím dál více prostoru diskusím mezi jednotlivými postavami; již v *Parinitě* (dominantně v páté kapitole) se objevují diskuse o hinduismu a možným konverzím k bráhmoismu, které mají za následek Guručaranovu konverzi, ale v prózách z dvacátých a třicátých let tento rys nabývá na významu a román *Šeš prašna* může na čtenáře působit už jako neustálý tok dialogů o postavení žen, nezávislosti Indie a nových myšlenkách zhruba zasazený do jakéhosi děje.

#### 2.4.4 Začátky a konce

Začátky a konce jakéhokoliv literárního díla jsou části s obrovskou důležitostí. První věta až první strana literárního díla uvádí čtenáře do děje. Již první slova mohou čtenáři napovědět, jaký žánr se chystá začít číst (např. klasické „bylo nebylo“ čtenáře informuje, že půjde o pohádku), v jakém fikčním světě se děj odehrává, kdo je protagonista, případně jaká je základní konstelace postav, často i co bude základní zápletkou daného díla.

##### 2.4.4.1 Začátky: zabydlování a představování

Začátky děl v románech Šaratčandry Čattopádhjáje většinou v několika větách nastíní hlavní postavy, místo a situaci, v níž se tyto postavy nacházejí. První věty nastiňují celý fikční svět: děj se bude odehrávat (většinou) v Bengálsku, což je očividné ze zmíněných jmen, místních názvů a podobně. Většina děl začíná okamžitým „zabydlováním“ daného fikčního světa, vypravěč představí hlavní postavy většinou během první kapitoly buď vypravěčským komentářem (*telling*, například začátek *Birádžbau* či *Debdáse*), nebo dialogem mezi jednotlivými postavami (*showing*, například *Pallí samádž*). Není výjimkou, že první představená postava protagonistou nebude, spíše naopak. První představená postava románu mívá spíše funkci „uvaděče“ do fikčního světa a prostředníka mezi čtenářem a protagonistou. Příklady úvodních „zabydlovacích“ vět mohou být začátky *Šeš prašna* a *Birádžbau*:

„বিভিন্ন সময়ে ও বিভিন্ন কর্মোপলক্ষে আসিয়া অনেকগুলি বাঙালী পরিবার পশ্চিমের বহুখ্যাত আগ্রা শহরে বসবার করিয়াছিলেন।“

[V různých dobách a z různých důvodů se do Ágry, proslulého města na západě, přestěhovalo mnoho bengálských rodin.]

(*Šeš prašna* in Čattopádhjáj 2011c, 199)

Román pak zde pokračuje příjezdem jedné takové rodiny, která se přidá do místní bengálské komunity, jejíž představitelé jsou důležitými postavami vyprávění. Podobně začíná i *Birádzbau*:

„হুগলি জেলার সপ্তগ্রামে দুই ভাই নীলাম্বর ও পীতাম্বর চক্রবর্তী বাস করিত।“

[V Saptagrámu v okrese Huglí žili dva bratři: Nílámbar a Pítámbar.]

(*Birádzbau* in Čattopádhjáj 2011b, 36)

Další možný začátek představuje román *Parinítá*. Ten začíná *in medias res* katastrofou – jistému Guručaranovi se narodila pátá dcerka. Čtenář by mohl z tohoto začátku usoudit, že protagonistkou románu bude Guručaran samotný či právě tato pátá dcera, ale ta se neobjeví prakticky ani jako vedlejší postava. Protagonistka Lalitá, Guručaranova neteř, a její budoucí manžel Šekhar jsou představeni později v první kapitole, ale Guručaranovy nesnáze, zhoršené narozením páté dcery, jsou hlavním motivem celého románu. V románu *Pallí samádž* je proces zabydlování fikčního světa a představení hlavní postavy uveden hned v první větě:

„বেনী ঘোষাল মুখুয়্যেদের অন্দরের প্রাঙ্গণে পা দিয়েই সম্মুখে এক প্রৌঢ়া রমণীকে পাইয়া প্রশ্ন করিল, এই যে মাসি, রমা কই গা?“

[Jakmile Bení Ghošál vstoupil na vnitřní dvorek Mukherdžíů, uviděl postarší ženu a zeptal se jí: „Teta, kde je Ramá?“]

(*Pallí samádž* in Čattopádhjáj 2011b, 99)

Bení Ghošál ani teta nejsou hlavními postavami, těmi jsou v první přímé řeči zmíněná Ramá, která se vzápětí objeví, a Rameš, jenž nic zlého netuše v téže kapitole vstoupí do diskuse o tom, jak mu přítomná společnost udělá ze života

peklo. Začátek *Pallí samádž* je rozhodně jedním z nejpůsobivějších, které Šaratčandra napsal; několika dialogy je zde schopný nastínit celou situaci s obrovskou efektivitou, a to včetně povah jednotlivých postav a jejich vzájemných vztahů.

Příkladem běžnějšího začátku, který Šaratčandra opakuje až rutinně, je *Grihadáha*. Začíná tradičněji představením hlavních hrdinů, kterými jsou dva přátelé, chudý Mahim a bohatý Sureš. Množství budoucích opakujících se motivů je představeno již na začátku: Mahim je uzavřený, nesdílí své nesnáze a odmítá přijmout jakoukoliv pomoc od svého přítele i od kohokoliv jiného, Sureš je naopak otevřený a impulzivní v dobrém i ve špatném smyslu slova. Co se začátků týče, můžeme tedy rozlišit dva základní cíle a typy, které Šaratčandra sleduje, a to „zabydlování“ fikčního světa a představení motivů, které budou ve zbytku díla klíčové.

#### 2.4.4.2 Závěry: smrt, svatba a nejistota

Co se závěrů týče, jedná se z velké části o tradiční závěr typu „svatba“ (*Parinítá*, *Arakšanijá*) či happyend podobného typu, nebo o smrt (*Debdás*, *Birádžbau*) či odloučení (*Pallí samádž*). Závěry jsou tedy většinou výrazně katarzní. Pokud se jedná o svatbu nebo šťastné shledání manželů či milenců, obvykle je toto pouze naznačeno, nikoliv popsáno. *Parinítá* končí tím, že Šekharova matka Bhubanešvarí vyráží svatbu domluvit, *Arakšanijá* zase Atulovou výzvou, aby s ním Džňánadá šla domů. Pro čtenáře bez zkušenosti se Šaratčandrovými díly mohou být takové závěry matoucí, protože explicitně neuvádějí, že k vytoužené události (většinou svatbě) opravdu došlo. U šťastných konců dochází k větší mezerovitosti než u těch nešťastných, velké množství událostí je ponecháno na čtenářově fantazii a schopnosti mezery vyplňovat. Výrazné začátky i konce jednotlivých kapitol má román *Šríkánta*. Kromě první části začínají všechny tři reflexí rozloučení se s Rádžlakšmí a dvě z nich končí rozloučením se s ní – celý román je díky tomu vystavěn na neustálém loučení a shledávání těchto dvou osudových milenců. Závěr celého románu je ovšem tradičně mezerovitý: čtenář se nedozví, co se po rozloučení Šríkánty s Kamallatou dále stalo s hlavními ani vedlejšími postavami.

Negativní závěry mají větší explicitně vyjádřený emocionální náboj než ty pozitivní. Smrt Birádž, Debdáse, odloučení Rameše od Ramy jsou popsány velmi sentimentálně:

„গতরাতে রমার নিজের মুখের দুই-একটা কথাও রমেশের সেই মুহূর্তে মনে পড়িয়া দুর্জয় রোদনের বেগ যেন ওষ্ঠ পর্যন্ত ঠেলিয়া উঠিল। সে তাড়াতাড়ি মুখ নীচু করিয়া প্রাণপণ শক্তিতে বলিয়া ফেলিল, তাকে ব'লো জ্যাঠাইমা, তাই হবে। বলিয়াই হাত বাড়াইয়া কোনমতে তাঁহার পায়ের ধূলা লইয়া ছুটিয়া বাহির হইয়া গেল।”

[V tu chvíli si Rameš vzpomněl na těch pár Raminých slov ze včerejšího večera a zaplavila ho nepřemožitelná touha se rozplakat. Rychle sklonil hlavu a s nadlidskou silou to potlačil. „Řekni jí, teto, že to tak bude,” řekl, natáhl ruku a podařilo se mu sejmout jí prach z nohou. Poté vyběhl ven.]

(*Pallí samádž* in Čattopádhjáj 2011b, 167)

O konci *Debdáse* a geniálním použití fokalizace již byla řeč, tak stačí ještě pro představu uvést konec *Birádžbau*:

„এ কয়দিন তাহারই সুমুখে বসিয়া নীলাম্বরকে আহাৰ করিতে হইত; সেদিন মাঝে মাঝে সে পুঁটিকে ডাকিয়া, ছোটবোকে ডাকিয়া বকিতে লাগিল। তার পর, ভোরবেলায় সমস্ত ডাকাডাকি দমন করিয়া দীর্ঘশ্বাস উঠিল। আর সে চাহিল না, আর সে কথা কহিল না, স্বামীর দেহে মাথা রাখিয়া সূর্যোদয়ের সঙ্গে সঙ্গেই দুঃখিনীর সমস্ত দুঃখের অবসান হইয়া গেল।”

[Těch několik dnů musel Nílámbar sedět u ní, i když jedl. Onen den tu a tam přivolala Puntí nebo švagrovou a tlachala s nimi. A potom nad ránem volat přestala a dlouze si povzdechla. Už se neřvala a už nemluvila, položila si hlavu na manželovo tělo a spolu s východem slunce všechen smutek této nešťastnice ustal navždy.]

(*Birádžbau* in Čattopádhjáj 2011b, 98)

Na druhou stranu pozitivní konce jsou popsány spíše věcně. V negativních závěrech je vidět představa uzavřenosti, konečnosti, zatímco v těch pozitivních je možné číst neuzavřenost, téměř nejistotu; čtenář se nikdy nedozví, zda Saudáminí

z povídky *Svámí* či *Lalita* z *Pariníty* žily se svým manželem „šťastně až do smrti“. Konec románu *Grihadáha* je také zcela otevřený, končí odjezdem Mrinál a Kedara za Ačalou a Mahima do Kolkaty, ale neinformuje čtenáře vůbec o tom, co se s těmito postavami, které implikovaný autor zanechal v komplikovaných situacích, dále stalo, podobně jako konce *Pather dábí* i *Šeš prašna*.

## 2.5 Komunikace mezi (implikovaným) autorem a čtenáři

Šaratčandrův implikovaný autor komunikuje se svými čtenáři prostřednictvím několika výrazných metod, především prostřednictvím vypravěče, který čtenáře často informuje o tom, jak by se měli k jednotlivým postavám a událostem postavit, prostřednictvím fokalizace, která umožňuje navázat užší vztahy s určitými postavami, a prostřednictvím postav samotných, jejich názorů, diskusí a osudů. Výrazným prostředkem jsou také mezery ve vyprávění a struktura vyprávění. Co se začátků a konců týče, začátky většinou pomáhají zamýšlenému (tedy bengálskému) čtenáři získat pocit domáckosti prostřednictvím okamžitého uvedení do známého prostředí, případně prostřednictvím fokalizace cizího prostředí skrze bengálské postavy, a čtenáři nebengálskému „zabydlet“ se ve fikčním světě. Konce jsou výrazně katarzní, zejména konce tragické. Výstavba díla je většinou chronologická, ovšem výrazným a geniálním ozvláštňením je výstavba *Šrikánty*, která kopíruje tuláckou mysl protagonisty-vypravěče.

Komunikace mezi implikovaným autorem a čtenářem má několik cílů: estetický, emotivní a ideologický, které jsou často výrazně provázány. Implikovaný autor vytváří ve čtenáři emocionální odezvu nejčastěji na kruté osudy žen a chudých. Vypravěč představuje postavy se soucitem a laskavostí, které občas střídá s poznámkami ironickými, zejména na adresu postav negativních a postav autobiografických. Využití fokalizace pro pozitivní nahlédnutí postav je také výrazným a velmi efektivním rysem, který dosahuje téže emocionální zainteresovanosti v osudech jednotlivých postav. Oproti tomu absence fokalizace u některých významných postav zvyšuje napětí příběhu a paradoxně opět umožňuje čtenáři, aby se lépe identifikoval s jinou postavou (jako v případě Mahima a Ačaly).

V dílech z desátých let jde spíše o emocionální a estetickou odezvu, kdy je čtenář vedený k soucítění s postavami: s Debdásem, Párbatí a Čandramukhí, s Ramou a Ramešem a ostatními. V dílech z let dvacátých ale přidává ideologickou stránku a komunikaci problematizuje tím, že přidává postavy, které jsou nejprve silně proti padlým ženským postavám. V románu *Grihadáha* používá implikovaný autor fokalizaci skrze různé postavy, aby ukázal nejvnitřnější city a myšlenky nevěrné ženy a jejího svůdce/únosce, ukazuje i jejich ušlechtilost stejně jako jejich poklesky. Současně fokalizuje i skrze postavy zvnějšku a ukazuje jejich reakce;

Kedarbábu se smíří s Ačalinou nevěrou a odpustí jí, ale Rámbábu se po zjištění, že Ačalá není Surešovou manželkou znechuceně odporoučí do Káší. Ukazuje tak dvě možné finální reakce na tuto postavu, a umožňuje tak čtenáři se ztotožnit s kteroukoliv z nich, ačkoliv je poměrně jasné, kterou by sám preferoval. Aby nenechal nikoho na pochybách, tato Rámbábuova reakce je (značně překvapivě) fokalizována skrze Mahima, který ji neschvaluje. Ještě silnější je tato ideologická komunikace v případě Kamal z *Šeš prašna*, kterou na konci románu obdivují a milují již prakticky všichni, ačkoliv má k ideálu *satí-sávitrí* velice daleko, a Manoramy z téhož románu, která utekla se svým milencem Šibnáthem, ale její otec jí již odpustil. Na čtenáře, který si nemusel nutně vybudovat vztah k těmto nepříliš silně vystaveným postavám, však tyto události paradoxně nemusí udělat patřičný dojem. V pozdějších dílech se Šaratčandra snaží cílit jinými způsoby na jiný – intelektuálnější – druh čtenáře, ale v tomto spíše selhává.

## 3. Významné postavy a motivy v díle Šaratčandry Čattopádhjáje

### 3.1 Úvodem

Ve třetí části této práce budou posouzeny postavy, prostory a motivy v díle Šaratčandry Čattopádhjáje. Co se týče prostoru, již bylo řečeno, že Šaratčandrův fikční svět kopíruje skutečný svět v době autorova života a sleduje místa, v nichž autor sám pobýval. I to má ovšem jistá specifika – Šaratčandra výrazně pracuje s rozdílem mezi městem a vesnicí, Bengálskem a Barmou, domovem a „světem“. Rozdíl mezi běžným životem v bengálské vesnici a v Rangúnu má obrovský vliv na postavy, které se tak otevírají novým světonázorům, a měl by mít podobný vliv i na čtenáře. Implikovaný autor radikální změnou reality se změnou prostředí vede čtenáře k přehodnocení samozřejmosti jeho předchozích představ o jediném možném způsobu života. Motiv cesty je u něj také mimořádně důležitý, protože symbolizuje možnost proměny a jistou nepředvídatelnost pozdějších událostí.

Jsou to ovšem především postavy, které na Šaratčandrově díle nepřestávají uchvacovat jeho čtenáře. Postavy a jejich charakterizace jsou v jeho dílech primární (Mukhopadhyay 1977, xx) a zápletka je až na vedlejší koleji. Šaratčandra nevytvořil žádný nový a originální fikční svět, jeho dílo se obvykle nevyznačuje komplikovaným dějem či překvapivou vypoointovaností – jeho hlavní předností jsou právě postavy, které nadále žijí i mimo specifické události jednotlivých děl.<sup>37</sup> Ačkoliv autor, postava a vypravěč náleží různým vrstvám textu, je nutné brát v úvahu všechny kategorie, když se hovoří o díle Šaratčandry Čattopádhjáje, protože vypravěč a postava zde fungují ve většině případů v symbiotickém vztahu; množství jeho děl je označováno za minimálně poloautobiografické (*Šrikánta*, *Debdás*), vypravěč se často vyjadřuje k jednotlivým postavám i událostem a i Šaratčandrova přezdívka „laskavý

---

<sup>37</sup> Některá literární díla mají jako svou nejsilnější stránku právě postavy, které jsou poté čtenáři a autory následných adaptací „přesazovány“ do jiných kontextů. Notoricky známým případem jsou postavy Sherlocka Holmese a Johna Watsona, které se dočkaly nesčetných „přesazení“ a pokračování, dále také hraběte Draculy či Dona Juana. Oproti tomu jsou i díla, která se vyznačují propracovaným fikčním světem: v takovém případě nebývají transplantovány postavy do nového fikčního světa, ale vytvářejí se nové postavy a příběhy pro tento fikční svět. Příkladem může být fikční svět vytvořený J. K. Rowlingovou v sérii románů o Harry Potterovi.

vypravěč” na tento vztah jasně odkazuje. Alespoň částečně závislá na autorově životě je také většina postav v Šaratčandrových dílech a jeho biografové zhusta hledají paralely mezi jeho nejbližšími a postavami jeho románů a povídek.

Postava je komplexní entita ve fikčním světě (Jannidis 2009, 14, 23). Mezi fikčním světem a postavou jsou složité vztahy; fikční svět formuje postavy a postava současně spoluformuje fikční svět (cf. Jannidis 2009, 15). Postavy Šaratčandrových děl jsou silně ovlivněné světem, ve kterém žijí a který jim přisuzuje určité role ve společnosti na základě jejich věku, pohlaví, kasty, národnosti a podobně. V tomto ohledu je s postavou spojen i prostor – žena stejného věku a stejné kasty bude formována jinak, pokud bude žít na bengálském venkově než v Rangúnu nebo Kolkatě. Postavy také ovlivňují fikční svět, ať už velkými a dalekosáhlými způsoby, jako například revolucionář Doktor v románu *Pather dábí*, nebo jen drobnými změnami menšího rozsahu, jako Šekharův otec Nabín Ráj, který nechá zazdít průchod mezi dvěma dříve přátelskými domy.

Ačkoliv můžeme o postavě hovořit jako o pouhé sumě informací z textu, přirozený způsob jejího vnímání je jakožto lidské osoby s vlastními sny, představami a záměry – postava nemá jen „vnějšek”, ale i neviditelný „vnitřek” (Jannidis 2009, 18). Šaratčandrův vypravěč často umožňuje čtenáři pohled do srdce jednotlivých postav, čímž tuto plastickou dimenzi postavy přivádí do popředí. Typické rozdělení postav je na protagonistu či protagonistku, antagonistu/antagonistku a vedlejší postavu. Tyto postavy mohou být různých typů; dílo Šaratčandry Čattopádhjáje není ovlivněno jen britskou a bengálskou tradicí, ale také typy postav z tradice sanskrtské, můžeme tam tedy nacházet typy postav známé ze staroindických dramát a poetik. Šaratčandrovo jisté specifikum je, že protagonistu – zejména protagonistu (polo)autobiografického – často definují vedlejší postavy více než vypravěč či protagonista sám. Ve dvanácté kapitole *Šríkánty* tak například čteme příhodný výrok Rádžlakšmí na protagonistovu adresu:

„ভাববে একরকম, বলবে একরকম, করবে আর-একরকম – চিরকাল ঐ এক রোগ।”

[Myslíš si jednu věc, řekneš druhou a uděláš zase třetí – pořád ten samý neduh.]

(*Šríkánta* in Čattopádhjáj 2011a, 448)

Toto hodnocení by bylo možno použít i na velké množství dalších Šaratčandrových mužských hrdinů.

Postavy Šaratčandrových děl jsou sice výrazně vztahové, ale důraz je také velmi silně kladen na jejich individualitu. Postavy, a to především postavy ženské, nejsou představeny jen jako doplňky k postavám mužským, nejsou definovány pouze svým pohlavím, rodinnými vztahy či kastou, ačkoliv i to je samozřejmě výrazná součást jejich výstavby. Ženské postavy jsou také u Šaratčandry nezdědková výraznější než ty mužské a stojí v popředí vypravěčova zájmu,<sup>38</sup> velmi častá je kombinace silné ženy a slabého muže.<sup>39</sup> Zajímavým detailem je, že zatímco ženské postavy oním vymaněním se z očekávání mužských postav často získávají na pozitivních charakterových vlastnostech (v očích implikovaného autora, například odvaha, samostatnost, laskavost), mužské postavy, jsou-li ženskými postavami opuštěny, propadají zhusta spíše negativním jevům (alkoholismus, zoufalství, chaos). Protagonisté jsou většinou zoufalci a tuláci, svědkové událostí spíše než jejich strůjci.<sup>40</sup> Najdou se mezi nimi postavy bezcílných tuláků v doslovném i metaforickém smyslu (autobiografické postavy typu Šríkánty a Debdáse, také Apúrba z *Pather dábí*), proti nimž stojí v příkrém kontrastu postavy reformátorů a revolucionářů (Doktor z *Pather dábí* a *sádhu* Badžránanda ze *Šríkánty*, Rameš z *Pallí samádž*). Druhou polarizační skupinou je postava chudáka (obojího pohlaví, Gafur z *Maheše*, Abhági z *Abhágir svarga*), který často stojí proti tyranovi (Tarkaratna z *Maheše*, Mr. Joseph či Britové obecně z *Pather dábí*). Často jsou proti sobě také postaveni dobrodružný venkovský chlapec (Indranáth ze *Šríkánty*) a sobecký a změkčilý kolkatský *bábu* (jeho bratranec tamtéž), ale současně i prohnáný a zkažený venkovan (Bení Ghošál z *Pallí samádž*) proti ušlechtilému a ve městě vzdělanému muži (Rameš tamtéž). Častým protikladem jsou také dva muži – vzrušující a impulzivní dobrodruh proti klidnému a spolehlivému dobrákovi (například v dílech *Grihadáha* či *Svámi*). Kontrasty jsou v Šaratčandrových dílech tedy časté, konstelace se mohou opakovat, ale může se objevit i radikální ozvláštnění a obrácení rolí.

<sup>38</sup> Šaratčandrové hrdinky jsou také některými autory považovány za nejzajímavější ženské postavy indické literatury, viz např. Gupta 1993: 180–181.

<sup>39</sup> Podobně argumentuje i Chatterjee (2009, 202) či Mehta (1977, 43).

<sup>40</sup> Tohoto jevu si při analýze *Šríkánty* všimá též Bose (1976, 74–77) a nazývá tuto roli „Viewer”.

Ženské postavy mají několik typických představitelek: na jedné straně jsou tu nevinné panny, které je nutné provdat, oddané manželky a matky i čisté hinduistické vdovy, na druhé straně i problematičtější kategorie. Jednou z nich jsou nevinné ženy, které jsou ovšem v očích společnosti považovány za padlé (Annadá ze *Šrikánty*, Lalitá z *Parínity*). Další kategorií jsou kurtizány (Rádžlakšmí, Čandramukhí) a „křesťanky“ (Bháratí, Kamal), které v Šaratčandrových dílech paradoxně plní tutéž funkci jakožto ženy, které nejsou svázány tak přísnými pravidly jako tradiční hinduistické panny a hospodyně a často jsou také popsány jako vzdělanější a světaznější. Na poloviční cestě do této kategorie jsou také postavy žen z *Bráhmamádže* (Ačalá) a vzdělané ženy obecně, například Sunandá ze *Šrikánty*. Zvláštní kategorií jsou také vdovy, zejména ty mladé, jejichž utrpení Šaratčandra často popisuje s obrovským soucitem, zejména pokud i přes své vdovství skončí těhotné a odmítnuté společností (Nirupamá a Kamallatá ze *Šrikánty*). Na druhou stranu v pozdějším díle problematizuje i postavu ctnostné vdovy – Nílimá z *Šeš prašna* a její vdovská čistota jsou nahlíženy jako zbytečné utrpení.

## 3.2 Místa a cesty

Místa v Šaratčandrově díle výrazně kopírují jeho vlastní oblasti pobytu. Některá z nich odkazují na bengálskou každodennost (typicky bengálská vesnice), jiná jsou až šokujícím ozvláštňením (především Barma). Centrální kategorií místa v jeho díle je ale bengálská vesnice – jakýkoliv jiný prostor je popisován ve vztahu k tomuto centru. Když se Debdás dostane do Kolkaty, její rozdílnost je popsána v kontrastu k rodné vesnici, když Apúrba či Šríkánta připlují do Barmy, místní lidé i zvyky jsou srovnávány s těmi z bengálské vesnice.<sup>41</sup> V Šaratčandrově díle je také naprosto zásadním motivem cesta, přesouvání se z místa na místo, ať už plánované, nebo bezcílné. Na cestě potkávají Šaratčandrovi hrdinové další postavy, uzavírají přátelství, obdivují přírodu, hledají a nacházejí sami sebe.

### 3.2.1 Bengálská vesnice

Bengálská vesnice je naprosto základním prostorem Šaratčandrova díla. Na jednu stranu může být popsána jako idylický prostor, na stranu druhou se objevují i popisy chudoby, zaostalosti, nepřátelskosti sousedů a dalších problémů.

Idealizovaný je tento obraz zejména v popisu dětství hrdinů: nekonečné hry ve vesnici a jejím okolí, dobrodružství v přílehlém lese, plavby na loďce, přátelé a absence dospělých problémů. Dětství je v Šaratčandrových dílech prakticky synonymní s venkovem a přesun z venkova do města (typicky na studia) u mužských postav symbolizuje přechod z dětství do rané dospělosti. Když se potom vrátí do rodné vesnice, vracejí se už jako jiní lidé. V románu *Debdás* můžeme pozorovat přechod hlavního hrdiny z rodného Tálsonápuru do Kolkaty, jeho krátké návraty a proměnu v městského *bábua*, který se víc než o rybaření zajímá o politiku a kriket, zatímco Párbatí samotné se městský život vůbec nedotkl. Stojí za povšimnutí, že v „zrcadlovém” románu *Parinítá*, který se odehrává v Kolkatě, je dětství hlavních hrdinů přeskočeno.

I román *Šríkánta* začíná na bengálské vesnici, kde proběhne prvních sedm kapitol, které převážně sledují Šríkántovy dětské stesky nad tyranským bratrancem, jeho dobrodružství s Indranáthem (který je postaven do ostrého kontrastu s jeho

---

<sup>41</sup> O bengálské vesnici a kontextu Šaratčandrových „domácích” prostorů pojednává například článek A. K. Dutta a R. Dhussy 'Novelist Sarat Chandra's Perception of his Bengali Home Region: A Literary Geographic Study.' (1981).

arogantním a změkčilým městským bratrancem) a setkání s Annadou. Další části románu se často odehrávají ve velkých městech – v Kolkatě, Rangúnu či Patně – ale venkovský život do něj zasahuje s železnou pravidelností. Šríkánta různými vesnicemi prochází jako asketa a přijíždí bydlet do vsi jménem Gangámáti ve třetí kapitole třetího dílu. Tam se otevírá druhý výrazný motiv, který v Šaratčandrově díle vesnice symbolizují, a to komplikované a značně rigidní vztahy mezi jejími obyvateli: kdo se s kým smí stýkat, kdo od koho může přijmout jídlo či vodu, kdo se s kým smí oženit. Postavy, které jsou jakkoliv vyloučeny ze společenského života vesnice, se ocitají ve velmi složité situaci, protože nemohou očekávat žádnou pomoc od sousedů. Rádžlakšmí a Šríkánta se zapojují do vesnického života a malých i velkých dramát jejich obyvatel až do konce třetího dílu, kdy vesnici opouštějí. Ve čtvrtém díle zase navštěvuje rodnou vesnici a zejména v deváté kapitole se prochází blízkým lesem a vzpomíná na své dětství. Banku přiznává, že je na vesnici ostrakizují kvůli Rádžlakšmí (1. díl, 12. kapitola).

Postavy, které z vesnice nepocházejí, procházejí po přesunu tam poměrně velkým kulturním šokem. Výborným příkladem tohoto rozčarování je Ačalá z románu *Grihadáha*, která se narodila a vyrostla v Kolkatě, ale po sňatku s Mahimem se spolu s ním přestěhovala do jeho chudého obydlí na venkově. Ačaliny představy o idylickém venkově, jak je znala z knih, vezmou za své hned po přestěhování, a to poměrně drastickým způsobem. Tato část je nejen zásadní pro pochopení Šaratčandrova popisu venkova, ale také brilantní ukázkou využití fokalizace, proto stojí za to uvést delší úryvek:

„তাহার পরে, শ্রাবণের এক স্বপ্নালোকিত দ্বিপ্রহরে মাথার উপর ক্ষান্ত-বর্ষণ মেঘাচ্ছন্ন আকাশ ও নীচে সঙ্কীর্ণ কর্দমাচ্ছন্ন পিচ্ছিল গ্রাম্য পথ দিয়া পালকি চারিয়া অচলা একদিন স্বামীগৃহ আসিয়া উপস্থিত হইল। কিন্তু এই পথটুকুর মধ্যেই যেন তাহার নববিবাহের অর্ধেক সৌন্দর্য তিরোহিত হইয়া গেল।

পল্লীগামের সহিত তাহার ছাপার অক্ষরের ভিতর দিয়াই পরিচয় ছিল। সে পরিচয়ে দুঃখ-দারিদ্র্যের সহস্র ইঙ্গিতের মধ্যেও ছত্রে ছত্রে কবিতা ছিল, কল্পনার সৌরভ ছিল। পালকি হইতে নামিয়ে সে বাড়ির ভিতরে আসিয়া একবার চারিদিকে চাহিয়া দেখিল – কোথাও কোন দিক হইতে কবিশ্বের এতটুকু তাহার হৃদয়ে আঘাত করিল না। তাহার কল্পনার পল্লীগাম সাক্ষাৎ-দৃষ্টিতে যে এমনি নিরানন্দ, নির্জন – মেটেবাড়ির ঘরগুলো যে এরূপ স্যাঁতসেঁতে, অন্ধকার জানালা-দরজা যে এতই সঙ্কীর্ণ ক্ষুদ্র – উপরে বাঁশের আড়া ও মাচা এত

কদাকার – ইহা সে স্বপ্নেও ভাবিতে পারিত না। এই কদর্য গৃহে জীবন যাপন করিতে হইবে – উপলব্ধি করিয়া তাহার বুক যেন ভাঙ্গিয়া পড়িতে চাহিল। স্বামীসুখ, বিবাহের আনন্দ সমস্তই একমুহূর্তে মায়ামরীচিকার মত তাহার হৃদয় হইতে বিলীন হইয়া গেল।”

[A tak jednoho zataženého poledne v měsíci *šrábanu* dorazila Ačalá v nosítkách do manželova domu po úzké, kluzké a bahnitě venkovské cestě a s bouřkovými mraky nad hlavou. Ale už během té krátké cesty jako by polovina její novomanželské radosti vyprchala.

Venkov do té doby znala jen prostřednictvím tištěných písmen. V tom seznámení byla mezi tisíci zmínkami o trápení a chudobě na každém řádku i poezie a vůně imaginace. Když vystoupila z nosítek a vstoupila do domu, rozhlédla se kolem a viděla, že ji z žádné strany do srdce neudeřila ani špetička té poezie. Že bude venkov jejich představ na vlastní oči tak neveselý, osamělý... hliněné pokoje že budou tak vlhké, okna a dveře tak temné a úzké, bambusové trámy a police tak pokrivené – to si ani ve snu představit nedovedla. A v tomhle odporném domě bude muset strávit celý život! Jak si to uvědomila, její srdce jako by se mělo rozskočit. Šťěstí manžela, radost ze svatby, to všechno se ve vteřině v jejím srdci rozplynulo jako dým.]

(*Grihadáha* in *Čattopádhjáj* 2011b, 476)

Nejenže je dům malý, temný a špinavý a ona není zvyklá se starat o takovou domácnost, ale hinduističtí sousedi jsou zvědaví na tuto „přestárlou“ bráhmoistickou nevěstu, ovšem ne právě laskavě; kvůli rozdílnému vyznání nemůže Ačalá očekávat téměř žádnou pomoc od sousedů. Jedinou výjimkou je Mrinál, jejíž venkovské způsoby, přímost a vtípkování zjemnělou Ačalu také šokují. Tento popis vesnice ve čtrnácté kapitole výrazně kontrastuje s koncem kapitoly třinácté, kde byl popsán bohatý kolkatský dům Ačalina druhého nápadníka, Sureše. Tento prostor Ačalu natolik deprimuje, že vede k odcizení od jejího manžela a ke katastrofě, která je hlavním motivem celého románu.

Bengálská vesnice a její společnost je ústředním tématem románu *Pallí samádž*. Toto dílo je tvrdou kritikou venkovského hašteření, zloby, neustálých hádek a soudních pří, vzájemné sousedské nevraživosti, kastovních předsudků a chudoby. Díky tomu, že je román primárně fokalizován skrze vzdělaného Rameše, který se do rodné vesnice vrátil z Kolkaty, může čtenář také konfrontovat svoje idylické představy o venkově. Hned ve druhé kapitole románu se čtenář dovídá, že hlavní linka současné nenávisti mezi dvěma rodinami má již stoletou historii a zdaleka se nezdá, že by se chýlila ke konci. Negativních jevů je v tomto románu popsáno více, navíc hinduističtí venkované z románu vycházejí podstatně hůře než ti muslimští, a vůbec nejhůře vypadají bráhmani.

Bengálská vesnice je tak v Šaratčandrových dílech především tvrdou společenskou kritikou, zvláště pokud přijíždí cizinec z města, který může venkovské nešvary pozorovat. Jak je ale u Šaratčandry zvykem, ani to neplatí absolutně; venkov může stejně tak symbolizovat nevinnost dětství oproti městskému pokrytectví.

### 3.2.2 Kolkata

Kolkata je druhý nejčastější prostor Šaratčandrových děl. Na rozdíl od vesnice je Kolkata prezentována jako prostor, v němž není člověk natolik definovaný svými odlišnostmi jako na venkově; potkávají se zde hinduisti i bráhmoisti, početné ženy i kurtizány. Je to ambivalentní prostor kultury a vzdělání, ale také místo, kde je velice snadné propadnout alkoholismu a nevázanému životu. Venkovský lid se na měšťany může dívat s jistou podezíravostí jako na změkčilé a anglicizované lenochy a měšťané na venkovany zase s jistým pohrdáním jako na nekulturní a zpátečnické barbary, ale také na ideální a nezkažené „vznešené divochy“.

V Kolkatě se odehrává mimo jiné román *Parinitá*, kromě několika drobných cest jinam, které ale nejsou nijak významně popisovány. Důraz je zde kladen na kulturní aktivity (postavy chodí do divadla) a na pospolitost, kdy je možné, aby Lalitá bez problémů chodila k hinduistickým i bráhmoistickým sousedům. Do Kolkaty se krátce dostávají další postavy z různých děl: Birádž tam skončí v nemocnici a Saudáminí z povídky *Svámí* tam odvede Naren, aby se ukryli před jejím manželem. V těchto případech je Kolkata místo dočasné a osamělé.

Šaratčandra Kolkatu nijak nedémonizuje, jak bude téměř až zvykem u některých pozdějších bengálských autorů, ale současně neskrývá její problémy.

### 3.2.3 Indie

Pokud se hrdinové ocitnou v Indii mimo Bengálsko, nevyhnutelně vždy navážou vztahy s ostatními Bengálci, kteří se nacházejí na stejném místě, a vytvoří si tak vlastní malé Bengálsko kdekoliv. Ačkoliv zbytek Indie nepůsobí natolik exoticky jako Barma a hrdinové zde nepropadají žádným kulturním šokům, je přeci jen vidět, že mimo Bengálsko postavám chybí domáckost. V jedenácté kapitole prvního dílu románu *Šríkánta* potkává protagonista mladou Bengálku v bihárské vesnici. Ono jedenáctileté děvče se cítí naprosto samo a v cizím prostředí, protože svým tchánovcům nerozumí a jejich zvyky jsou pro ni nové a cizí.

Indie jako celek je v Šaratčandrových dílech spíše vznešenou idejí než žitou skutečností, konceptem, který je postaven proti bílým cizincům. Celek Indie je důležitým konceptem pro postavy jako je *sádhu* Badžránanda ze *Šríkánty* nebo odboj okolo Doktora v *Pather dábí*, akcentuje se také, kdykoliv se hrdinové přesouvají do ciziny (typicky do Barmy), existuje tedy jen v kontrastu s něčím jiným. Významným románem, který se odehrává v Indii, ale nikoliv v Bengálsku, je *Šeš prašna*. Kulisami tohoto díla je Ágra a monument Tádžmahalu, na který se jdou hlavní hrdinové (samozřejmě prakticky všichni *prabásí* Bengálci) podívat již v páté kapitole a kde také potkávají Kamal. Zatímco většina postav (zvláště nově příchozí do Ágry) vyjadřuje své povinné okouzlení touto stavbou a obrovskou láskou, která byla jejím důvodem, Kamal kacířsky podotýká, že smrt Mumtáz byla jen záminkou, ale nikoliv skutečným důvodem této stavby. Tato diskuse pak vede k mnoha dalším v průběhu románu, kdy Kamal argumentuje proti lásce až za hrob, zatímco ostatní postavy se jí snaží chabými argumenty přesvědčit o vznešenosti takového citu.

### 3.2.4 Barma

Barma je v Šaratčandrově díle velmi důležitou zemí, je to jediná země kromě Indie samotné, která v jeho dílech prominentně figuruje. Její hlavní charakteristikou je pocit jinakosti a kulturního šoku, který bengálští hrdinové po přesídlení tam zažívají. Tento jiný prostor ale příchozí Bengálce – o něco více

než Bengálce v Indii – mění. Bengálec v Barmě se stává jiným člověkem (Dutt a Dhussa 1981, 43). Barma je nejprominentněji zobrazena ve druhém díle *Šríkánty* a v *Pather dábí*, a to značně podobnými způsoby. Zásadním rozdílem jsou charakterové vlastnosti hrdinů, kteří tam přijíždějí; zatímco Šríkánta je značně flexibilní co do kastovních rozdílů a postavení žen, Apúrba je při příjezdu do Barmy velmi ortodoxní hinduista, což jeho kulturní šok ještě zvyšuje.

V páté kapitole druhého dílu *Šríkánty* se protagonista konečně dostane na barmskou půdu. Po absolvování karantény je Šríkántovým prvním šokem emancipace barmských žen – pohybují se po ulicích samy a bez problémů, dokonce se neváhají hádat s řidičem a zbít ho, když se nedohodnou na ceně jízdy (*Šríkánta* in Čattopádhjáje 2011a, 480–481). V šesté kapitole zase protagonista zjišťuje, že v hotelu sdílejí stejnou vodní dýmku různé kasty (kromě bráhmaňů, kteří mají jednu zvlášť), a to včetně nedotýkatelného doma a že děti nejsou vylučovány ze společnosti, pokud jejich rodiče jsou různých kast nebo jejich matka vdova, která žila s novým mužem. Pro Šríkántu je Barma zemí svobody a ženské emancipace, díky čemuž si získá místo v jeho srdci.

V Barmě se odehrává drtivá většina románu *Pather dábí*. Čtenáři se tato země otevírá nejprve prostřednictvím předsudků ortodoxních hinduistů – hlavního hrdiny Apúrby a jeho matky – a následně se představuje opět Apúrbovými očima, který je z této „barbarské“ země značně rozčarován, zejména ze způsobu, jak tam žijí pohromadě lidé různých náboženství (především křesťané jsou pro Apúrbu nepřijatelní) a jakým „nemorálním“ způsobem se tam chovají ženy. Na rozdíl od Šríkánty, který tyto odchylky od indického způsobu chování výslovně oceňoval, jsou pro Apúrba zdrojem znechucení. I v Barmě si ale Apúrba vytvoří „malé Bengálsko“ či „malou Indii“: stýká se jen s bengálskými a dalšími indickými postavami, díky čemuž se také vytváří obraz Indie jako jedolitého celku.

### 3.2.5 Na cestě

Cesta je prostorem setkání, změny, hledání a nalézání, je to prostor, který zaujímá v literatuře jedno z nejvýznamnějších míst jakožto metafora života samotného. V Šaratčandrových dílech je velice důležitý motiv nedokončené cesty, který by mohl reprezentovat jeho tvorbu jako celek. Hrdinové se často vydávají na cesty,

jejichž konec je čtenářům a zhusta i postavám samotným neznámý, mění cíl uprostřed cesty, vydávají se jinam nebo se vracejí domů. Šaratčandrovi mužští hrdinové jsou často velmi dynamické bytosti, které jsou na cestě prakticky neustále.

Debdás se ve stejnojmenném románu velice často toulá po celé Indii, ale nejdůležitější je jeho poslední cesta. Již nemocný se vydá domů, ale v noci se rozhodne vystoupit z vlaku a vydat se k Párbatí, protože cítí, že umírá. Pomalá a drkotavá cesta kravským povozem ho přivede na pokraj smrti. Ani tato cesta není dokončená, protože Debdás nakonec umírá před Párbatiným domem, aniž by ji naposledy spatřil. V románu *Šríkánta* nalezneme nějakou cestu téměř v každé kapitole. Šríkánta cestuje pěšky, vlakem, lodí, různými povozy, jeho cesty mají někdy cíl (jako cesta do Barmy), jindy ho nemají (toulání se v asketickém rouchu) a opět jindy cíl v polovině cesty změní (cesta za Pijáří, která skončí předčasným výstupem z vlaku a změnou trasy). Mnoho těchto cest je i důkladně popsáno a setkává na nich velké množství dalších postav, kterými jsou prakticky výhradně další Bengálci. Na lodi do Barmy tak setkává nejprve Nandu a Tagar (3. kapitola 2. dílu) a pak i Abhaju a Rohiniho (4. kapitola a dál), na nádražích setkává staré přátele (Gahara ve druhé kapitole 4. dílu), ve vlaku příbuzné a tak dále – cesty jsou místem důležitých a často náhodných setkání. Jsou ale také místy loučení; ve 14. kapitole 4. dílu (tedy na konci celého románu) se Šríkánta loučí s Kamallatou, když vystupuje z vlaku a ona jede dál.

V románu *Grihadáha* jde především o cestu Ačaly, Mahima a Sureše, která je přerušena, když Sureš vyláká Ačalu do jiného vlaku, aby s ním utekla od manžela. Tento přestup posílá Ačalu na zcela jinou životní cestu jak reálně, tak i metaforicky. Ačkoliv se Ačalá pokusí vrátit na původní cestu a z tohoto nového vlaku vystoupí, Sureš ji následuje a Ačalá nemá sílu bojovat o svůj návrat. Nedokončená cesta je tak jedním z hlavních motivů celého románu. Předčasné vystoupení z vlaku se opakuje v různých dílech a má většinou neblahé následky. Právě tento motiv a vše, co reprezentuje, ukazuje Šaratčandrovu jedinečnost jakožto autora, který spoléhá na náhodu a životní realističnost spíše než na uměleckou vypoointovanost.

Jednou z možných cest je náboženská pout', na kterou se vydávají zejména ovdovělé postavy. Na pouti Nílámbar z románu *Birádzbau* najde svou ztracenou

manželku. Na cestě, respektive na pouti, dochází také k setkání Rameše a Ramy v desáté kapitoly *Pallí samádž*. Právě na tomto místě mimo vesnici a její společnost, která vyžaduje, aby se k sobě Rameš a Ramá chovali určitým způsobem, oba hrdinové sdílejí chvíli laskavosti a soudržnosti. Ta ovšem vezme zasvé s jejich návratem do vesnice.

### 3.3 Bezcílný tulák

Jednou z nejvýznamnějších mužských postav, které se vrací v různých dílech, jsou částečně autobiografické postavy tuláků. Jejich hlavním rysem je jakási neukotvenost a absence životního cíle, touha po cestování a neschopnost zůstat na jednom místě, zakotvit a usadit se. Často se s tím pojí i určitá impulzivita, která se může projevit neočekávanou změnou názorů, cesty i citů téměř kdykoliv, což této postavě dodává značnou míru nepředvídatelnosti. Prominentními představiteli jsou Šaratčandrov nejslavnější hrdina Debdás, poloautobiografický Šríkánta a také do jisté míry Apúrba.

#### 3.3.1 ...a energická žena

Postava Debdáse je prakticky synonymní s beznadějným alkoholikem, který depresivně reaguje na milostné zklamání. Výrazné rysy Debdásovy osobnosti jsou představeny už v prvních kapitolách, kde se popisuje jeho dětství – je impulzivní, bezcílný, neuznává autority, když mu někdo (v románu jde vždy o Párbatí) odporuje, sahá k násilí. Vypravěč nás v osmé kapitole informuje o Debdásově vnitřním založení takto:

„সতর্ক এবং অভিজ্ঞ লোকদিগের স্বভাব এই যে, তাহারা চক্ষুর নিমিষে কোন দ্রব্যের দোষগুণ সম্বন্ধে দৃঢ় মতামত প্রকাশ করে না - সবটুকুর বিচার না করিয়া, সবটুকুর ধারণার করিয়া লয় না; দুটো দিক দেখিয়া চারিদিকের কথা কহে না। কিন্তু আর একরকমের লোক আছে, যাহার ঠিক ইহার উলটা। কোন জিনিস বেশীক্ষণ ধরিয়া চিন্তা করার ঐর্ষ্য ইহাদের নাই, কোন-কিছু হাতে পড়িবামাত্র স্থির করিয়া ফেলে - ইহা ভাল কিংবা মন্দ; তলাইয়া দেখিবার পরিশ্রমটুকু ইহারা বিশ্বাসের জোরে চালাইয়া লয়। এ-সকাল লোক যে জগতে কাজ করিতে পারে না তাহা নহে, বরঞ্চ অনেক সময় বেশী কাজ করে। অদৃষ্ট সুপ্রসন্ন হইলে ইহাদিগকে উন্নতির সর্বোচ্চ শিখরে দেখিতে পাওয়া যায়। আর না হইলে অবনতির গভীর কন্দরে চিরদিনের জন্য শুইয়া পড়ে; আর উঠিতে পারে না, আর বসিতে পারে না, আর আলোকের পানে চাহিয়া দেখে না; নিশ্চল, মৃত জড়পিণ্ডের মত পড়িয়া থাকে। এই শ্রেণীর মানুষ দেবদাস।”

[Opatrní a zkušení lidé nečiní v jakékoliv záležitosti dalekosáhlé závěry, aniž vše řádně rozváží a promyslí, a pokud věci rozumí jen napůl, netvrdí, že vědí všechno. Jiní však uvažují zcela opačně.]

Nemají trpělivost, aby nad nějakou věcí dlouze dumali, jakmile jim něco vyvstane v mysli, v mžiku se rozhodnou, jestli je to dobré, nebo špatné. Namísto snahy o zevrubné posouzení docházejí k nějakému názoru silou víry. Nelze říci, že by se takovým lidem ve světě nedařilo, spíše je to právě naopak. Pokud jim štěstí přeje, dosahují značného úspěchu. A pokud jim nepřeje, na celé dny se propadnou na dno hluboké jeskyně, nemohou vstát, nemohou se posadit, dokonce nemohou být jen pohlédnout jiným do očí. Stává se z nich nehybná bezduchá hmota. Do druhé skupiny lidí patřil i Debdás.]

(*Debdás* in Čattopádhjá 2011a, 243, překlad Špicová 2018, 53)

Tento popis bychom mohli vztáhnout na většinu Šaratčandrových tuláckých postav. Odchodem z vesnice do Kolkaty se Debdás také mění, bere na sebe oblečení i chování poangličtělého městského *bábua*, ale jeho nerozhodnost a impulzivita zůstává stejná: posílá Párbatí dopis, že ji nikdy nemiloval, ale vzápětí si to rozmyslí a spěchá do rodné vesnice za ní. Nabízí Párbatí, že přesvědčí své rodiče, aby mu dovolili si ji vzít, ale když Párbatí odpovídá pyšně, opět ji udeří. I ke kurtizáně Čandramukhí se chová agresivně a arogantně a pokračuje ve své bezcílné, depresivní, sebezničující a alkoholické existenci až do konce života. Jediný cíl, který Debdás následuje, je koncentrovaný do poslední kapitoly románu, kdy z posledních sil míří zemřít za Párbatí.

Postava Debdáse je postavena do velice silného kontrastu s ženskými postavami románu – Párbatí i Čandramukhí jsou čínorodé ženy, které dokážou tvrdě pracovat na tom, aby dosáhly svého cíle, ať je to zajištění harmonie v rodině, zlepšení údělu chudých vesničanů, nebo nalezení Debdáse. Srovnání reakce Debdáse a Párbatí na její svatbu je mimořádně výmluvné. Když se Párbatí dostane do manželova domu, vypravěč čtenáře informuje:

„পার্বতী বেশ সহজ গলায় কথা কহিল। কেননা, একেবারে গৃহিনী হইতে হইলে অনেক কথা জানিবার এবং বলিবার প্রয়োজন হয়। কিন্তু এ কাহিনী অনেকের কাছেই হয়ত একটু অস্বাভাবিক শুনাইবে। তবে যিনি পার্বতীকে আরও একটু ভাল করিয়া বুঝিয়েছেন তিনি দেখিতে পাইবেন, অবস্থার এই নানারূপ

পরিবর্তনে পার্বতীকে তাহার বয়সের অপেক্ষা অনেকখানি পরিপক্ব করিয়া  
দিয়েছিল।”

[Párbatí s ním mluvila, jako by šlo o nejsamozřejmější věc na světě. Když se totiž stanete svrchovanou paní domu, musíte rychle nabýt hodně znalostí a schopnost správně mluvit. Snad se to bude mnohým zdát neobvyklé, ale kdo by rozuměl Párbatí ještě o trošičku lépe, všiml by si, že během těchto různých životních změn i přes svůj nízký věk úplně dospěla.]

(*Debdás* in Čattopádhjá 2011a, 251, překlad Špicová 2018, 66–67)

Podobný případ je i Šríkánta ze stejnojmenného románu. Největším rozdílem mezi těmito dvěma postavami je fakt, že zatímco Debdáse sleduje soucitný vypravěč, Šríkántovy činy popisuje on sám v pozdějším věku. Role Párbatí a Čandramukhí z *Debdáse* jsou zde spojeny do dvojjediné postavy Rádžlakšmí/Pijáří, ke které je protagonista neustále přitahován a současně se od ní snaží odpoutat. Šríkánta si je své bezcílné povahy zcela vědom a často ji jakožto vypravěč komentuje, zejména když je coby protagonista konfrontován s lidmi, kteří jsou energičtí a cílevědomí, nejvýrazněji se to projevuje v kontrastu s Rádžlakšmí samotnou a se *sádhuem* Badžránandou. Velká část děje tohoto románu spočívá v rozpolcenosti mezi touhou zůstat s Rádžlakšmí, toulat se po světě a mít nějaký cíl a práci. Jak již bylo zmíněno, postava Šríkánty je do jisté míry spíše jen svědkem a vykladačem událostí než skutečným hybatelem děje, vypravěč se věnuje introvertním reflexím o údělu ostatních postav, postavení žen ve společnosti, náboženství, přírodě, životě a smrti více než protagonistovým činům; některé kapitoly či jejich významné části mohou připomínat spíše esej, upanišadový dialog, obraz ze života společnosti, krátkou anekdotu či poetickou reflexi než část románu; obsah, forma i vnitřní výstavba *Šríkánty* tak brilantně odráží vypravěčovu a protagonistovu (a, mohli bychom dodat, autorovu) toulavou osobnost.

Zajímavou variantou na postavu bezcílného tuláka v kombinaci s energickou ženou je postava Birádž z románu *Birádžbau*, která naplňuje obě tyto kategorie: je současně představena jako energická a cílevědomá žena, která se rychle naučí nové řemeslo, aby mohla uživit svou rodinu, ale od osudné noci, kdy se chtěla

nejprve utopit, potom raději odešla se zamíndárovým synem a následně skutečně skočila do rozbourené řeky, se mění v potulnou a bezcílnou žebračku; přišla o „svoje místo ve společnosti a už se do ní nedokáže znovu zařadit. Její poslední cíl – zemřít v přítomnosti svého manžela – se jí splní také spíše náhodou než jejím přičiněním a tato smrt připomíná tu Debdásovu v mnoha ohledech.

### 3.3.2 ...a těžká nemoc

Motiv těžké nemoci je v Šaratčandrových dílech všudypřítomný a hraje mimořádně důležitou roli v budování vztahů, zejména mezi mužskými a ženskými postavami. Není samozřejmě omezen jen na postavu tuláka, ale je to právě on, kdo je většinou nějakou nemocí zasažen, případně někoho v nemoci ošetřuje. O Debdáse se v jeho nemoci stará zejména kurtizána Čandramukhí, a to v patnácté kapitole. Čandramukhí ho najde ve značně opilém stavu na ulici, vezme ho k sobě a po zjištění, že je Debdás nemocen, zavolá doktora a pečuje o něj, dokud se neuzdraví. Debdás přiznává, že už k Čandramukhí nechová nenávist, ale že ji miluje, a začíná ji oslovovat „ženo“ (beng. বউ)<sup>42</sup>. Když ale má změnit povětrí, aby se zcela zotavil, odmítne ji vzít s sebou. Čandramukhí pochopí, že ani přes to, jak se díky jeho nemoci jejich vztah prohloubil, nemůže být s Debdásem nikdy na veřejnosti. Změna povětrí Debdásovi nakonec stejně neprospěje, protože po odjezdu znovu propadne alkoholismu. Jeho poslední nemoc ho vede na nedokončenou cestu k Párbatí.

V románu *Grihadáha* jsou hned tři významné nemoci, jedna z nich smrtelná, a všechny spojuje motiv blízkosti. První nemoc přichází ve dvacáté druhé kapitole a pokračuje až do kapitoly šestadvacáté. Poté, co Ačalá opustila svého manžela a odjela do Kolkaty, se k ní dostanou zprávy, že Mahim je nemocný. Samozřejmě jde za ním, aby ho ošetřovala, ale najde tam již Mahimovu dětskou lásku, vdovu Mrinál. Ta ovšem odchází a Ačalá se pečlivě stará o svého muže. V Mahimovi probudí jeho těžká nemoc emocionální stránku, kterou Ačalá toužila vidět. První nemoc tedy spojuje manžele láskou a zdá se, že mohou znovu najít spokojené manželství. Po odloučení obou manželů Mahimova nemoc dále pokračuje a stará se o něj opět Mrinál, ale její dopisy, aby přijela za manželem, se k Ačale již nedostanou. Je to Surešova nemoc, která ji donutí se svým únoscem zůstat a starat

---

<sup>42</sup> K tomuto bengálskému slovu viz poznámku pod čarou číslo 25.

se o něj. Ačalino ošetřování pro změnu znásobí Surešovu lásku k ní. Poslední nemoc je již fatální – Sureš se nakazí od lidí, jež ošetřoval, a umírá v cizí vesnici. Na poslední chvíli přijede Ačalá a dokonce i Mahim, kteří jsou s ním až do konce.

Nemoc je jedním z centrálních rysů Šríkántovy postavy ve stejnojmenném románu – horečnatou nemoc má v průběhu románu hned několikrát a několikrát se také sám stará o nemocné či umírající. V jedenácté kapitole prvního dílu ošetřuje syna jistého Rámbábua (který má neštovice), ale když se od něj sám nakazí, celá rodina ho nechá napospas nemoci a odjede pryč. Šríkánta posílá vzkaz Rádžlakšmí, která okamžitě přispěchá a začne se o něj starat (dvanáctá kapitola). Ve druhém díle se opět stará o dalšího nemocného, Manohara Čakrabartího, který tentokrát trpí morem. Po jeho smrti zjišťuje, že má sám horečku. Tentokrát se o něj postará Abhajá, a v patnáctém díle onemocní ve svém otcovském domě a postará se o něj Rádžlakšmí. Ve druhé kapitole třetího dílu má Šríkánta pro změnu malárii, stará se o něj opět Rádžlakšmí. Tato nemoc také vede k přesídlení Šríkánty a Rádžlakšmí na vesnici. V jedenácté kapitole Šríkánta zjistí, že jeho bývalý spolužák Satíš má cholera, a tak se o něj odjede starat. Satíš a mnoho dělníků zemře, což místní i Šríkánta dávají za vinu především Britům, kteří dělníky vykořisťují. Nikoho nepřekvapí, že se Šríkánta opět nakazí. Nejprve najde útočiště u chudých bráhmánů, potom se vrací za Rádžlakšmí, jeho nemoc tentokrát nebyla vážná. Ve čtvrtém díle onemocní Šríkánta jen mírně, což ovšem prozradí, jaký je vztah mezi ním a Rádžlakšmí. A nakonec onemocní i Šríkántův další bývalý spolužák Gahar, který nemoci ovšem podlehne. Starala se o něj Kamallatá, kterou kvůli tomu podezírají z toho, že s Gaharem měla poměr. Nemoc tak v *Šríkántovi* přichází s železnou pravidelností a předvídatelností a většinou vrací toulavého protagonistu do náruče Rádžlakšmí.

Nemoc je tak v Šaratčandrově díle především prostředkem ke sblížení a k tomu, aby postavy ukázaly své pravé já. Nejčastější je právě ošetřování mužské postavy postavou ženskou, čímž si ženská postava získá (zpět) manželovu lásku. Naprosto šokující je pro čtenáře tedy reakce Kamal z románu *Šeš prašna*. Její „manžel“ Šíbnáth, který ji potajmu opustil, onemocní, a všechny ostatní postavy očekávají, že se o něj Kamal půjde postarat, a že tak získá jeho lásku zpět. Kamal se ovšem zcela klidně ptá, proč ho neposlali do nemocnice v patnácté kapitole a znovu v kapitole šestnácté. Poté také říká, že se o něj postarat může, ale zpátky ho získat

rozhodně nechce (*Šeš prašna* in Čattopádhjá 2011c, 279–280), čímž zcela obrací typickou událost v předchozích Šaratčandrových dílech. Tato reakce také až násilně rozbíjí čtenářův horizont očekávání a nutí ho kompletně přehodnotit své předpoklady, či dokonce svá kognitivní schémata, scénáře a rámce, týkající se Šaratčandrova díla.

### 3.3.3 ...a klidný dobrák

Kromě postav energických a cílevědomých může být tulák postavený do kontrastu také s klidným dobrákem. V tom případě je pak zdůrazněna neukotvenost a impulzivita více než fyzické i metaforické tuláctví. Rysy tohoto kontrastu je možné vidět již v *Debdásovi*, když je protagonista srovnán s Párbatným klidným a spolehlivým manželem. Podobně i hlavní dvě mužské postavy v románu *Grihadáha* jsou naprosté opaky: Mahim je spolehlivý dobrák, zatímco Sureš je impulzivní dobrodruh. Hlavní hrdinka Ačalá je zamilovaná do Mahima, ale fascinuje ji i Sureš, právě touto svou vášnivostí a impulzivitou, kterou Mahim zcela postrádá. Sureš není ve srovnání s Debdásem bezcílý tulák, ale je třeba poznamenat, že není představen jako někdo, kdo pilně buduje kariéru – spíše jako lékař, který tu a tam zajede do nějaké vesnice postižené morem, ale o získání vlastní praxe se nestará. Také neustále cestuje, dokud se alespoň na chvíli neusadí s Ačalou. I od ní ale uteče ošetřovat nemocné a z této cesty se již nevrátí.

Rozdíl mezi klidným dobrákem a impulzivním mužem je i v románu *Parinítá*. Šekhar je impulzivní a v tomto ohledu se podobá Debdásovi a Surešovi, zatímco Girín je klidný a vyrovnaný, což ho staví po bok Mahima. V tomto případě jsou ale oba hrdinové bohatí a štedří. Dá se pozorovat jistý vývoj v sympatiích implikovaného autora – zatímco v románech *Debdás* a *Parinítá* preferuje (ačkoliv rozhodně ne nekriticky) impulzivní hrdiny Debdáse a Šekhara, v románu *Grihadáha* už je situace složitější a povídka *Svámi* už má implikovaného autora (prostřednictvím vypravěčky) na straně postavy klidné a spolehlivé (její manžel Ghanašjám) a proti romantickému a vášnivému svůdci (její dětská láska Naren).

### 3.3.4 ...a revolucionář či reformátor

Posledním typem postavy, proti které je bezcílý tulák postaven, je revolucionář či reformátor. Tyto postavy bývají pro poloautobiografické tuláky obrovskou inspirací a vzbuzují až posvátnou úctu, ale na druhou stranu tuláci také reflektují

fakt, že na takový život jim chybí odvaha, cílevědomost a množství dalších vlastností. Rameš z *Pallí samádž* je reformátorem menšího dosahu, který několikrát vyjádří touhu svou vesnici opustit, ale přesto zůstává, sám se tedy potácí mezi archetypem reformátora a tuláka. Ve své rodné vesnici se snaží prosadit menší změny: opravit školu a cesty, pomoci těm nejchudším ze zadlužení, ale jeho snaha je marná. Vesničané si jeho touhu pomoci a jeho laskavost vykládají jako slabost a snaží se ho tím víc využívat.

Šríkánta je konfrontován se svým nedostatkem odvahy už v dětství, kdy se přátelí s odvážným mladým dobrodruhem Indranáthem. Skutečný protiklad ale najde v mladém sannjásinovi jménem Badžránanda. Kontrast je zřetelný již na začátku. Když se s Badžránandou seznámí ve třetí kapitole třetího dílu, již má za sebou několik zkušeností (jednu explicitně vyprávěnou v jedenácté kapitole prvního dílu) s vlastním životem v asketickém rouchu. Vypravěč srovnává Šríkántovu choulostivost a absenci skutečného povolání k asketickému životu a Badžránandovo odhodlání; mladý a krásný *sádhu* pochází z bohaté rodiny, kterou opustil, aby ošetřoval nemocné cholera a osvobodil Indii od cizinců. Na druhou stranu Šríkántovy snahy o askezi dopadly nevalně:

„আমার মুখে লুচি ছিল, বেশি কথার জো ছিল না, তাই ডান হাতের চারটা  
আঙ্গুল তুলিয়া ধরিয়া ঘাড় নাড়িয়া জানাইলাম – উঁহুঁ – একবার নয়,  
একবার নয়।

এবার সাধুজীর গাষ্টীর্ষ আর বজায় রহিল না, সে এবং রাজলক্ষ্মী দু’জনেই  
খিলখিল করিয়া হাসিয়া উঠিল। হাসি থামিলে সাধু কহিলেন, ফিরলেন কেন?

লুচির ডেলাটা তখনও গিলিতে পারি নাই, শুধু রাজলক্ষ্মীকে দেখাইয়া দিলাম।

রাজলক্ষ্মী তর্জন করিয়া উঠিল, বলিল, তাই বৈ কি! আচ্ছা, একবার না হয়  
আমারি জন্যে – তাও ঠিক সত্যি নয় – আসলে ভয়ানক অসুখে পড়েই – কিন্তু  
আর তিনবার?

কহিলাম, সেও প্রায় কাছাকাছি – মশার কামড়ে। ওটা কিছুতেই চামড়ায় সইল  
না। আচ্ছা...”

[Měl jsem plnou pusu luči a nemohl jsem mluvit, proto jsem zvedl  
čtyři prsty pravé ruky, přikývl jsem a řekl: „Hm-hm, ne jednou, ne  
jednou.”

Sádhudžímu jeho vážnost a důstojnost nevydržela, on i Rádžlakšmí se začali chichotat. Když se sádhu přestal smát, zeptal se: „Proč jste se tedy vždy vrátil k běžnému životu?“

Ten kus luči se mi zatím spolknout nepodařilo, tak jsem jen ukázal na Rádžlakšmí.

Rádžlakšmí se rozzlobila: „No to určitě! No, i kdyby jednou kvůli mně – a ani to není pravda, ve skutečnosti to bylo, jak jsi těžce onemocněl... ale co že ještě třikrát?“

„To bylo dost podobné – kvůli štípání komárů. To moje kůže nedokázala strpět. No...“]

(*Šríkánta* in Čattopádhjáj 2011a, 550)

Je ale jasně dáno najevo, že Šríkántova askeze nebyla skutečná. Oproti tomu Baždránanda je mnohvrstevnatá, ale poněkud tajemná postava – není fanatický, má soucit s chudými a se ženami, interpretuje problémy současné Indie jako vinu britského vykořisťování. Jako jedna z mála postav se objevuje i později, a to ve dvanácté a čtrnácté kapitole třetího dílu a ve třinácté kapitole dílu čtvrtého. Baždránanda je ideální tulák, tulák s jasným cílem, odvahou a soucitem, jakási světlá strana autobiografického tuláka bezcílného.

Apúrba z románu *Pather dábí* je zřejmě postavou, která je postavena do nejostřejšího kontrastu s postavou revolucionáře, kterým je v jistý Doktor, zvaný též Sabjasáčí. V tomto románu není Apúrba přímo bezcílným tulákem, právě naopak, je to ortodoxní hinduistický mladík z bráhmanské rodiny, který je připraven se usadit, jakmile mu matka vybere vhodnou manželku. Apúrba je sice nadšený pro službu své zemi a její osvobození ze spárů bílých cizinců, ale současně je i osobou opatrnou, slabou až zbabělou, jak sám při několika příležitostech přiznává a jak dokazuje také svými činy: nedokáže pronést projev před dělníky (v sedmnácté kapitole) a selže, když se ho policie vpytává na ostatní členy revoluční společnosti – všechny vyradí. Apúrba-zbabělec svým jednáním nezklame jen spolurevolucionáře (kteří ho za to odsoudí k smrti), milující Bháratí a čtenáře, ale také sám sebe. Jeho selhání a nedostatky charakteru jsou nejlépe viditelné ve srovnání s Doktorem, který je neskutečně odvážný, přizpůsobivý,

cílevědomý a má až nadlidské – či nelidské – kvality. Doktora ostatní postavy často explicitně nevidí jako člověka nebo muže, ale jako kamennou sochu. Doktor je Šaratčandrův nejvýraznější revolucionář, který však zhusta působí až nereálně. Šíří se o něm legendy, že jeho pistole nikdy nemine cíl, že dokáže zabít tucet mužů holýma rukama a přeplavat rozbouřenou řeku, nikdy není nemocný a podobně. Doktor se těmito legendám sice většinou směje, ale někdy sám prohlásí, že jsou některé pravdivé: studoval v Německu, Francii a Anglii, žil v Americe, mluví všemi evropskými jazyky (v šesté kapitole je zmíněno, že celkem hovoří dvanácti jazyky prakticky jako rodilý mluvčí) a skutečně ubránil Sumitru sám před tuctem zloduchů (jak se dovídáme ve třiadvacáté kapitole). Doktor je sice všeobecně obdivován ostatními postavami románu i vypravěčem, ale jeho názory nejsou přijímány nekriticky. Ve druhé polovině románu je velké množství prostoru vyhrazeno diskusím mezi ním a Bháratí; zatímco Doktor se nijak netají svou nenávistí ke všemu evropskému a křesťanskému a touží po krvavé revoluci, Bháratí – křesťanka, která Britům za mnohé vděčí – v revoluci nevěří a doufá v možnost zlepšení údělu Indů jiným způsobem. Vypravěč překvapivě nedává jasný signál, čí názory preferuje, čímž umožňuje čtenáři samostatné rozhodnutí mezi cestami revoluce a reformy.

## 3.4 Chudák a tyran

### 3.4.1 ...a obžaloba společnosti

Sociální tematika, stejně jako boj za indickou nezávislost a zneužívání moci, bohatství a postavení obecně (včetně kastovních rozdílů) patří mezi základní motivy Šaratčandrových tvorby. Díky tomu můžeme také pozorovat množství různých společensky ponížených či vyloučených postav. Šaratčandra popisuje chudé lidi, kteří umírají hlady nebo jsou nuceni k drastickým změnám, postavy z nízkých kast, které jsou navěky odsouzeny k tvrdé a nevděčné práci a vykořisťovány vyššími vrstvami, Indy, jimž vládou bezcitní bílí cizinci. Postavy tyranů často svým jednáním donutí chudáky k řešením, která je ještě dále vyloučí ze společnosti, a co víc, když se tak stane, tyrané vyjadřují svou nechuť a nenávisť k tomuto řešení a k samotné postavě dotyčného chudáka. Chudákům je většinou věnováno velké množství prostoru, oproti tomu tyrané nebývají popsáni příliš detailně.<sup>43</sup> Častým motivem je také vztah mezi mužem a ženou, který je postaven na zneužívání mužské dominance.

Šaratčandra ve svých dílech sice s chudými a utlačovanými velice výrazně soucítí, ale ve svých románech je nepopisuje jinak oblíbeným způsobem, který by se dal vyjádřit jako „chudí, ale poctiví“.<sup>44</sup> Naopak, jeho chudí jsou často velice nepoctiví, vulgární a nemorální, ale to implikovaného autora (na rozdíl od některých postav) nevede k pohrdavému vyjádření na jejich adresu. Místo toho tento popis ještě zvýrazňuje obžalobu těch, kteří chudé v těchto podmínkách drží, jimiž jsou nejčastěji Britové. Ústy Bháratí ale přichází i obžaloba vysokokastovních hinduistů, kteří dávají od takto chudých ruce pryč:

„ওই মেয়েটার মা এবং যদু যে অপরাধ করেছে সে শুধু ওদের দণ্ড দিয়েই শেষ হবে? আপনি তার কেউ নয় কখনো না! ডাক্তারবাবুকে না-জানা পর্যন্ত আমিও ঠিক এমনি করেই ভেবে এসেছি। কিন্তু আজ আমি নিশ্চয় জানি, এই নরককুন্ডে যত পাপ জমা হবে তার ভাব আপনাকে পর্যন্ত স্বর্গের দোর থেকে টেনে এনে এই নরককুন্ডে ডোবাবে। সাধ্য কি আপনার এই দুস্কৃতির ঝগশোদ না করে

<sup>43</sup> Madan (1977, 58) dokonce poznamenává, že je Šaratčandra ve vykreslování zlých a krutých postav jen málokdy úspěšný. S tímto tvrzením nelze nesouhlasit.

<sup>44</sup> Tento způsob je častější u povídek, například v *Mahešovi* či *Abhágír svarga*, kde jsou chudí primárními protagonisty.

পরিব্রাণ পান! আমরা নিজের গরজেই আসি অপূর্ববাবু এই পলক্কাই আমাদের পথের-দাবীর সবচেয়ে বড় সাধনা। চলুন। ”

[Stačí snad, aby si za to provinění, které matka té dívky a Džadu spáchali, odpykali trest jen oni dva? Rozhodně neplatí, že vy s nimi nemáte nic společného! Dokud jsem nepoznala Doktorbábua, sama jsem si myslela přesně totéž. Ale teď už jsem si jistá, že dokud se v této pekelné jámě budou hromadit další a další hříchy, pak i vás stáhne dovnitř třeba i rovnou od nebeské brány. Pokud se nepokusíte splatit dluh za tyto zločiny, tak jaképak vykoupení! Děláme to pro nás samotné, Apúrbabábu, tohle zjištění je nejvyšším cílem naší organizace *Pather-dábi*. Pojd'te.]

(*Pather dábi* in Čattopádhjáj 2011c, 92)

### 3.4.2 ...v nacionálním kontextu

Rozdíl mezi chudáky a tyrany je často popisován v kontextu indického boje za nezávislost: Indové jsou chudáci a Britové jsou tyrani. To je asi nejlépe vidět ve dvou Šaratčandrových románech, kterými jsou *Šríkánta* a *Pather dábi*. V románu *Šríkánta* jde jak o informace a obrazy roztroušené po celém díle (zejména ve spojení s Badžránandou), tak specificky o druhý díl tetralogie, který se většinou odehrává v Barmě. Již ve třetí kapitole, před nástupem na loď, jsou bílí doktoři a důstojníci popisováni jako někdo, kdo zneužívá své moci a postavení a jedná s nebílými osobami ponižujícím způsobem – každý nebílý pasažér je nucen se před bílým doktorem svléknout a nechat se pečlivě prohlédnout, zda nevykazuje známky moru. Podobně konec čtvrté kapitoly a kapitola pátá popisují karanténu a jednání bělochů jako arogantní zneužívání moci nad osobami, které ani nepovažují za lidské bytosti. Není to však jednání cizinců, které ve Šríkántovi vyvolá ty největší emoce, ale chování ostatních Indů, kteří se před bělochy chovají poníženečně, ale když jsou indickým doktorem za své zbabělé chování pokáráni, nabudou najednou odvahu a drze na něj křičí.

*Pather dábi* je autorovým nejvyhraněněji nacionalistickým románem. Podobně jako ostatní díla i toto obsahuje (tragickou) mileneckou zápletku, ta je ovšem ve srovnání s politickou agendou spíše na okraji jeho zájmu. Již v první kapitole

se dozvídáme, že hinduistický mladík Apúrba se dříve zapojil do hnutí *svadéši* a že naštěstí vyvázl nepotrestán. Po přesídlení do Barmy ve druhé kapitole je nucen se zabydlet v křesťanské čtvrti a okamžitě má konflikt s indickým křesťanským sousedem, jistým panem Josephem, který je až karikaturou indického křesťana – dupe ve svých těžkých botách, opíjí se a arogantně zneužívá svého postavení. Útlak ze strany především Anglo-Indů pokračuje ve třetí i čtvrté kapitole. Pan Joseph Apúrba udá na policii, skupinka mladíků ho násilně odvede z lavičky rezervované pro bílé, v kapitole sedmé Apúrba šikanují ve vlaku, ačkoliv je pasažérem první třídy. V jedenácté kapitole Apúrba vstupuje do nacionalistické organizace *Pather dábí* a v kapitole patnácté konečně poznává chudobu dělníků. Zajímavostí nejen tohoto díla je, že chudí zde opět naprosto nejsou idealizováni – dělníci z továrny jsou vulgární, zaostalí, nepouštějí dcery do školy, muži jsou často opilci a ženy se spouštějí s různými milenci. Apúrba je jimi naprosto znechucen. V jiné rodině je ale pohnut a chce dát chudákovi nějaké peníze, ovšem Bháratí ho zastaví: kdyby mu Apúrba skutečně dal větší množství peněz, jak plánoval, muž by je podle ní okamžitě propil místo toho, aby koupil jídlo a léky pro své děti, které by tak přes noc mohly i zemřít. Šaratčandra ovšem neidealizuje ani revolucionáře samotné, mezi nimiž jsou také zrádci, lidé zbabělí a krutí. Druhá polovina románu obsahuje většinou diskuse o revoluci a nutnosti osvobodit Indii od Britů, kteří jsou vnímáni jako jádro problému.

### 3.4.3 ...ve společensko-náboženském kontextu

O stříbrnou pozici se v utlačování chudých a bezmocných většinou dělí pokrytečtí bráhmani a tyranští zamíndárové. Vypodobnění chudoby tímto způsobem a interpretace jejích důvodů je v bengálské literatuře Šaratčandrové doby unikátní a výrazně ovlivní pozdější, zejména levicově orientované, bengálské autory. Chudoba a zadlužení hrají v Šaratčandrových dílech ústřední roli. Téměř žádné z jeho děl se neobejde bez postavy, která má finanční problémy. Ty jsou často důvodem k dalším událostem, zejména má-li finanční problémy otec neprovdaného děvčete. V takovou chvíli se pak otec dostává do situace, kdy mu hrozí vyloučení z hinduistické společnosti, a jeho řešení bývají dost drastická.

Příkladem takového otce, nebo v tomto případě otce a strýčka, je Guručaran z románu *Parinitá* a Kedarbábu z románu *Grihadáha*. V *Grihadáha* je chudý

především Ačalin nápadník a později manžel Mahim, ale také její otec Kedarbábu. Mahimova chudoba se Kedarbábuovi vůbec nelíbí, přeje si proto provdat Ačalu raději za bohatého Sureše. Sureš zaplatí Kedarovy dluhy a Kedar předpokládá, že se Sureš stane jeho zetěm, ačkoliv Ačalá si ho vzít nechce. Kedarbábuovy dluhy tak vlastně začínají celý milostný trojúhelník – Sureš už byl sice zamilovaný do Ačaly, ale kdyby Mahim nebyl chudý a on bohatý, tak by k dalším událostem ani nemuselo dojít. Ačalá sice o Mahimově finanční situaci všechno věděla a myslela si, že to zvládne, ale nakonec ji Mahimova chudoba po svatbě přivedla do depresí. Podobně i chudý úředník Guručaran z *Parinity* je výrazně zadlužený kvůli svatbám svých dcer a připomíná Ačalina otce Kedara z románu *Grihadáha* v nejednom ohledu: finanční problémy, konverze k bráhmóismu, případný ženich, který jeho dluhy zaplatí (v tomto případě bráhmóista Girín). Otcova chudoba pak téměř donutí dceru, aby si vzala muže, kterého nemiluje, ale ve skutečnosti se to nestane. Podobně se zadluží i Nílámbar v románu *Birádžbau*, když se zaváže zaplatit manželovi své sestřičky studia, ačkoliv manželova rodina je výrazně bohatší než Nílámbarova. I toto zadlužení vede ke katastrofě.

Tyranská je v tomto kontextu opět především společnost jako celek, a to společnost hinduistická, kterou implikovaný autor rozhodně nešetří. Guručaran v páté kapitole říká Girínovi:

„... কার ইচ্ছে আর না করে নিজের মেয়েদের যথাসময়ে ভাল জায়গায় বিয়ে দিতে, কিন্তু দিই কি করে? সমাজ বলচেন দাও বিয়ে – মেয়ের বয়স হয়েছে, কিন্তু দেবার বন্দোবস্ত করে ত দিতে পারেন না। যা বলেচ গিরীন, এই আমাকে দিয়েই দ্যাখ না, কেন, বাড়িটুকু পর্যন্ত বন্ধক পরেচে, দুদিন পরে ছেলেমেয়ের হাত ধরে পথে গিয়ে দাঁড়াতে হবে – সমাজ তখন ত বলবেন না, এসো, আমার বাড়িতে আশ্রয় নাও। কি বল হে?

গিরীন হয়ত চুপ করিয়া থাকিত, গুরুচরণ নিজেই বলিতেন, খুব সত্য কথা। এমন সমাজ থেকে জাত যাওয়াই মঙ্গল। থাই না থাই, শান্তিতে থাকা যায়। সে সমাজ দুঃখীর দুঃখ বোঝে না, বিপদে সাহস দেয় না, শুধু চোখ রাঙ্গায় আর গলা চেপে ধরে সে সমাজ আমার নয়, আমার মত গরীবেরও নয় – এ সমাজ বড়োলোকের জন্য। ...”

[...Kdo by si nepřál provdat dceru ve správný čas a do dobré rodiny? Ale jak by se mi to mohlo podařit? Hinduistická společnost

mě pobízí, abych ji provdal... holka už na to má věk, ale pomoci se svatebními výdaji, do toho se nikdo nehrne. Přesně jak jsi říkal, Giríne, proč se nepodívat, jak jsem na tom já? Topím se v dlužích, i střechu nad hlavou jsem zastavil, nepotrvá dlouho a nezbyde mi než i s dětmi opustit domov a jít bydlet na ulici... a mí souvěrci mi rozhodně neřeknou: 'Pojd', můžeš se uchýlit ke mně domů.' Co ty na to?"

Girín nevypadal, že by se chystal něco poznamenat, proto si Guručaran odpověděl sám: "Je to naprostá pravda. Když z takovéhle společnosti zmizí kasta, bude to požehnání. Ať už budeme mít co jíst, nebo ne, aspoň budeme moct žít v klidu. Společnost, která nepochopí neštěstí chudáků, nepomůže jim v těžké chvíli, jen s očima podlitýma krví drží člověka pod krkem, to není moje společnost, není to společnost pro chudáky, jako jsem já, taková společnost je tak akorát pro boháče. ...]

(*Parinitá* in Čattopádhjá 2011a, 199; překlad Špicová 2018, 146–147)

Personifikací této společnosti je Šekharův otec Nabín Ráj v románu *Parinitá*. Nejenže tvrdě vládne nad svým domem a nad osudy svých synů, což se dá považovat za běžné, ale také se věnuje lichvaření a snaží se došikanovat svého dlužníka Guručarana k tomu, aby mu místo splacení dluhu přenechal celý svůj dům. Po Guručaranově konverzi se s ním absolutně odmítá bavit, a když s ním nesouhlasí jako manželka, tak truceje. Guručaran je naopak představen jako chudák, který se byl kvůli svatbám dcer nucen zadlužit a nakonec mu nezbylo než konvertovat. Podobný předem prohraný boj chudého člověka proti společnosti Šaratčandra dále vyobrazil především ve svých povídkách z dvacátých let, jako je *Maheš* nebo *Abhágir svarga*, ale částečně je přítomen prakticky v každém z jeho děl.

Vzhledem k důležitosti náboženské identity v indickém prostředí není důležitost konverze v Šaratčandrových dílech nijak překvapivá. Šaratčandra představuje lidi z různých náboženských skupin; mezi jeho postavy patří kromě hinduistů také v menší míře muslimové (Gahar ze *Šríkánty*, Gafur z *Maheše*), bráhmisté

(Kedarbábu z *Grihadahy*, Girín z *Pariníty*), dokonce i křesťané (Bhárátí z *Pather dábi*). Jakákoliv postava, která není hinduistická, je označena jako „jiná“, do jisté míry cizinec.

V románu *Grihadáha* je velké množství diskusí o hinduismu, bráhmóismu a křesťanství a Kedarbábu konvertoval k bráhmóismu na základě přesvědčení, nikoliv z finančních obtíží. Guručaran z románu *Parinítá* taktéž konvertuje k bráhmóismu, ale hlavním motivem jeho konverze nejsou učené debaty, ale zoufalá finanční situace. Guručaran musí včas provdat své dcery, jinak ho hinduistická společnost vyloučí, ale nemá dostatek finančních prostředků, aby to mohl udělat. Tváří v tvář životu o žebrotě a vyloučení z hinduistické společnosti volí Guručaran raději přestup k bráhmóismu, kde je možné dcery provdat i později a za menších finančních výdajů. Reakce na jeho konverzi jsou ale z hinduistické strany výrazně negativní: Nabín Ráj s ním odmítne být v jedné místnosti, Bhubanešvarí projevuje svůj nesouhlas. I přes to, že Guručaranova rodina žije v relativně liberální Kolkatě, se tak ocitá v nezáviděníhodné pozici. Guručaranova rodina je jeho konverzí také zasažena, jediný důvod, proč je stále možné Lalitu provdat za Šekhara, je ten, že není jeho dcerou, ale jen neteří, takže sama mohla zůstat hinduistkou, a i to je možné jen po smrti Nabína Ráje i Guručarana.

V Šaratčandrově díle je mnoho postav, které se považují za ateisty nebo se alespoň nepovažují za hinduisty, ale kulturně jsou zcela zakořeněny právě v hinduismu. Ačkoliv hinduismus a jeho praktiky často kritizují a o možné konverzi – zejména k islámu či křesťanství – nezdědka hovoří, ke skutečnému činu se nikdy neodhodlají, protože konverzi považují za zradu. V románu *Grihadáha* je ateistický hinduista Sureš, který ale obdivuje hinduistickou tradici a především její *satí-sávitrí*, ateistický strýček hlavní hrdinky Saudáminí z povídky *Svámi* neuznává některé společenské normy hinduismu, například začne řešit její svatbu až v jejích patnácti letech, ale jako ženicha si stejně vybere zbožného hinduistického muže. Šríkánta nevěří v Boha ani žádné bohy a často o konverzi mluví, ale nikdy se neodhodlá, podobně jako Rameš v románu *Pallí samádž* pozoruje rozdíly mezi muslimskými a hinduistickými venkovany a dospívá k závěru, že muslimští jsou lepší. Ve dvanácté kapitole kritizuje hinduisty a diskutuje s Bišešvarí o konverzích k islámu. Bišešvarí sice souhlasí s tím, že

muslimové mají stále pravé náboženství, zatímco to hinduistům již chybí, ale považuje za Ramešovu povinnost pracovat pro svou vlastní komunitu a její obnovu.

#### 3.4.4 ...v genderovém kontextu

Některé z mužských postav v Šaratčandrových dílech jsou značně agresivní, zejména vůči ženám. Výborným příkladem je Debdás a jeho chování k Párbatí a k Čandramukhí. Párbatí Debdás udeří hned třikrát: v první kapitole za to, že mu osmiletá Párbatí nepřinesla vodu a sladkosti (ačkoliv mu sama od sebe přinesla jídlo), ve druhé kapitole ji ošklivě zbijí za to, že pustila větev, na které stál, a v osmé kapitole, když ho přibližně třináctiletá Párbatí odmítne, ji sekne přes obočí. Debdás se nijak nevyvíjí, ale Párbatiny reakce se mění. Nejprve na Debdáse žaluje a prozradí jeho úkryt, ve druhém případě svede své modřiny na pana pandita, aby Debdáse ochránila, a nakonec nejenže tvrdí, že jen uklouzla na schodech u ghátu, ale ještě bere jizvu na obočí jako důkaz Debdásovy lásky. K Čandramukhí je Debdás také agresivní, i když jen slovně, a to v kapitole deváté. Čandramukhí se do něj i přes záplavu urážek z jeho strany zamiluje a získá si ho svou trpělivostí a péčí. Debdásovo agresivní jednání, které je neustále „odměňováno“ láskou obou žen, je pro moderního čtenáře (a tím spíše pro moderní čtenářku) mimořádně problematické.

Tyranství muže nad manželkou je přítomno také v románu *Šrikánta*, a to téměř u všech ženských postav: zaříkávač hadů tyranizuje svou manželku Annadu, která s ním přesto zůstává, Abhajn zločinný a hrubý manžela ji nejprve opustí, poté ji pomlouvá. Když se k němu Abhajá vrátí, tak ji bije a ponižuje, dokud od něj jeho manželka nakonec neuteče.

### 3.5 Sítá, Satí a Sávitří

Indická literatura a společnost (nejen) Šaratčandrový doby má poměrně jasně daný a těžko dosažitelný ideál ženy – každá žena má být dokonalou *satí-sávitří*. Tři nejvýznamnější postavy, na které tento ideál odkazuje, jsou Sítá, Satí a Sávitří, známé především z *Mahábháraty* a *Rámájany*, ale též z pozdějších různorodých tradic, ať již celoidických, nebo regionálních. Tyto tři ženy spojuje jejich naprostá oddanost manželům, v pozdějších tradicích ještě výraznější než v dílech sanskrtské literatury, v nichž se primárně objevily. Tento mocný obraz předpokládá, že skutečně věrná a oddaná žena je schopná zůstat čistá i přes únos cizím mužem (což potvrdí bohové) jako Sítá, dokáže svou věrností zachránit svému manželovi život (jako Sávitří) a šťastně skočí do pohřební hranice po smrti svého muže (jako Satí). Je samozřejmostí, že taková žena by měla svého manžela vidět jako dokonalého boha a takto mu i sloužit. Tento ideál je také základním stovebním kamenem ženských postav v literatuře Šaratčandrový doby i základním ideálem ženství v jeho vlastní tvorbě. Šaratčandra ovšem s tímto ideálem pracuje značně novátorským způsobem. Ideál *satí-sávitří* je v pozadí popisu prakticky každé ženské hrdinky jako ideál, se kterým je tato žena srovnávána, ať už o to sama usiluje, nebo ne. Co se vypočtení ženských hrdinek a vztahů mezi muži a ženami týče, je také důležité poznamenat, že v Šaratčandrových dílech je sice často hlavním motivem romantická i erotická touha, ale sex samotný je přecházen mlčky, nanejvýš jen náznakem.

#### 3.5.1 ...a svatba jako centrální problém

Svatba je centrální událostí *Debdáse*, *Parinity*, *Arakšaniji* a dalších děl. Samotný obřad obvykle není popisován nijak zdlouhavě, ale událost šťastného pohledu<sup>45</sup> je zmíněna téměř vždy. Důležité je spíše to, jak se svatbou změní stav a životní podmínky nevěsty. Pokud je hlavní hrdinkou mladé děvče, točí se okolo svatby obvykle celý děj až do chvíle, kdy svatba nastane. Urgence této události se s každou kapitolou zvyšuje a vytváří prostor pro čtenářovo rostoucí napětí. To je ještě umocněno v případě, že je otec nevěsty chudý a nedaří se mu najít ženicha, vytváří se horizont očekávání, ve kterém hrozí, že celá rodina bude v případě

---

<sup>45</sup> Šťastný pohled (beng. *śubhadṛiṣṭi*) je okamžik během hinduistické svatby, kdy se na sebe ženich s nevěstou v příznivém čase poprvé podívají.

neschopnosti dceru provdat vyvržena z hinduistické společnosti a v případě jejího úspěšného provdání padne do ještě větších dluhů a nouze. Pokud je rodina bráhmoistická, tento horizont očekávání je do značné míry oslaben.

Svatba Párbatí a nutnost ji provdat co nejdříve je jednou z hlavních událostí románu *Debdás*. Tato nutnost je poprvé zmíněna v páté kapitole, tedy asi ve třetině románu, když je Párbatí přibližně třináct let a Debdásovi devatenáct, a svatba samotná přichází v kapitole osmé. Nevratnost této události Debdáse zcela zlomí a Párbatí přesídlí do jiné vesnice. Centrálním problémem je i v dalších dílech: v románu *Birádžbau* jde o provdání mladší sestřičky. O této svatbě se vedou různé diskuse; Birádž nechce, aby se vdávala příliš mladá, Nílámbar si pro sestřičku přeje co nejlepšího manžela. Sice se jim podaří ji provdat do bohaté rodiny, ale za velmi vysokou cenu – Nílámbar se musí zadlužit a celá jejich domácnost pomalu upadá.

V románu *Parinítá* je svatba hlavních hrdinů rozdělena mezi dvě události, a to vyměnění svatebních věnců během příznivého okamžiku a skutečnou svatbu. K výměně věnců došlo v soukromí a napůl v žertu, ale Lalitá ji považuje za skutečnou svatbu a samu sebe od té chvíle za Šekharovu manželku. Od této události, k níž dojde v sedmé kapitole, je čtenář držen v neustálém očekávání, zda Šekhar tuto svatbu uzná a přijme Lalitu jako svou manželku, zda Lalitá podlehne tlaku rodiny a provdá se za Girína, nebo zda bude dále považovat výměnu věnců za skutečnou svatbu. Šekharovo rozhodnutí padne až v poslední dvanácté kapitole a samotná skutečná svatba již popsána není. Sňatek je tak současně centrálním problémem i šťastným koncem. Několik dalších svateb je ale v románu také důležitých, respektive všechny svatby Guručaranových dcer, kvůli kterým se otec zadluží a nakonec je nucen i konvertovat.

Ženichové jsou víceméně na okraji zájmu implikovaného autora, protože mužské postavy nejsou po svatbě zcela vytrženy ze svého původního prostředí a přesídleny a také protože u nich není tak vysoká urgence, aby ke svatbě došlo co nejdříve. Pokud jde o svatbu muže, Šaratčandroví hrdinové se zhusta snaží sňatku spíše vyhnout. V románu *Šríkánta* hrozí protagonistovi svatba hned dvakrát, jednou hrozbou začíná druhý díl, druhá se objeví v díle čtvrtém. V první kapitole druhého dílu dostane Šríkánta dopis od přítelkyně své zemřelé matky: když se oné ženě narodila dcera, Šríkántova matka jí slíbila, že ji provdá za Šríkántu, až přijde

vhodný čas. Šríkántova nechuť k ženitbě je tak velká, že nejprve požádá Rádžlakšmí o dovolení se oženit doufaje, že mu ono dovolení nedá, a když se tak skutečně stane, dostane se ze spárů potenciální tchyně díky tomu, že Rádžlakšmí zaplatí pět set rupií na věno. Podobná situace je i ve čtvrtém díle: jeho vzdálení příbuzní hledají vhodného ženicha a snaží se Šríkántu do této pozice vmanipulovat. Jeho řešení je stejné jako to předchozí, slibuje peníze na věno pro jiného ženicha, a tak se mu podaří projít celým románem neoženěn.

### 3.5.2 ...a dětská láska

Motiv dětské lásky se opakuje ve velkém množství Šaratčandrových děl v různých obdobích. Základním řešením je, že se dětská láska nepřetaví do manželství. Tak je tomu především s tragickým koncem v *Debdásovi* a také v *Pallí samádž*. Asi nejslavnější dětskou láskou je ta mezi Debdásem a Párbatí, která je představována v prvních čtyřech kapitolách románu *Debdás*. Osmiletá Párbatí a asi o pět let starší Debdás spolu chodí do školy, hrají si a vyvádějí, jsou nejlepšími přáteli. Už v jejich dětském vztahu jsou vidět základní rysy jejich osobností a zárodky budoucích problémů. Tato dětská láska ale v manželství neskončí, ačkoliv se obě postavy milují. V románu *Šríkánta* je situace o něco komplikovanější – dětská láska není popsána na začátku vyprávění, ale vnořena jako analepse v projevu Rádžlakšmí. Šlo ovšem o dětskou lásku neopětovanou, Rádžlakšmí milovala Šríkántu, ale on si jí příliš nevšímal. I tato dětská láska se pak ale přelije do dospělosti, aniž by skončila sňatkem.

Další dětská láska se objevuje v povídce *Svámí*, a to mezi vypravěčkou a protagonistkou Saudáminí a jistým Narenem, synem místního zamíndára. Mladá dvojice, která se dokonce i políbí, se nemůže vzít; Saudáminí je v šestnácti letech provdána za třicetiletého Ghanašjáma. Situace je tedy podobná jako v *Debdásovi* – dětská láska se nenaplní a žena je nucena si vzít staršího muže. Zde ale *Svámí* nekončí, spíše začíná. Saudáminí se s Narenem domluvila, že ji přijde z manželova domu unést. S manželem nesdílí lože a oddaně na Narena čeká, i když si mezitím manžela díky jeho trpělivosti, dobrotě a laskavosti zamiluje. S Narenem sice odejde, ale okamžitě toho lituje a chce se vrátit k manželovi. Povídka končí příchodem manžela, který je stále ochotný ji vzít zpět. V této

povídce se tak ideál dětské lásky představuje jinak a manžel, kterého protagonistka nejprve odmítala, se překvapivě ukáže být její pravou láskou.

Obvykle je popisována dětská láska mezi protagonistkou a protagonistou. V tomto ohledu je výjimečný román *Grihadáha*, kde je dětská láska nikoliv mezi hlavní hrdinkou Ačalou a jejím manželem Mahimem, ale mezi Mahimem – jehož perspektivu čtenář prakticky nikdy nedostává – a Mrinál, provdanou za starého muže a následně vdovou, což přináší zcela jiný úhel pohledu. Z románu je jasné, že mezi Mrinál a Mahimem je velice silné pouto, ale nikdo kromě žárlivé Ačaly nenaznačuje, že by mělo jít o pokračující zamilovanost. Dětskou lásku tak může čtenář u Šaratčandry pozorovat v mnoha podobách a s mnoha různými účinky.

### 3.5.3 ...jako dětská nevěsta

Zvláštním tématem je také polygamie a dětská nevěsta, což je praxe, kterou Šaratčandra ve svých dílech často explicitně odsuzuje. Asi nejplastičtější a nejtragičtější je ale kratičký a již zmíněný příběh z jedenácté kapitoly prvního dílu *Šríkánty*, kdy protagonista v rouchu askety narazí v bihárské vesnici na jedenáctiletou bengálskou dívku, která byla před třemi měsíci provdána do rodiny, kde nerozumí, jejichž jídlo nemůže jíst a kteří ji tlučou. Její sestra, která byla provdána do rodiny ze stejné vesnice, se oběsila minulý týden, protože ji manželova rodina týrala. Šríkánta posílá dopis jejím rodičům, ale ani on, ani čtenář se nikdy nedozví, jak to s mladičkou nevěstou dopadlo. Vypravěč dává najevo svou nenávist k dětským sňatkům, které působí, že tisíce dívek končí jako tato.

Proti dětským sňatkům se staví i román *Birádzbau*. Ačkoliv byla sama Birádz provdaná v devíti letech a svého manžela miluje a uctívá, nemyslí si, že je tento zvyk dobrý, a aktivně protestuje proti tomu, aby byla mladší sestra jejího manžela provdána tak mladá. Následky takového provdání jsou vidět i u jedné z nejvýraznějších postav Šaratčandrových děl, ve *Šríkántovi* byly Rádžlakšmí a její sestra podobně provdány za starého muže, který si od nich vzal peníze a zanedlouho zemřel. Zanechal bezbrannou mladou vdovu napospas matce, která Rádžlakšmí prodala jako kurtizánu.

Dalším argumentem proti dětským sňatkům je Apúrbova změna názoru v románu *Pather dábí*. Na začátku díla je řečeno, že na něj má již doma čekat jeho dětská nevěsta z dobré bráhmanské rodiny, na čemž nejprve Apúrba nevidí nic špatného. Nakonec ovšem po krátké diskusi přiznává Bháratí, že tento způsob sňatku je k nevěstě poměrně krutý, protože Apúrba od ní vyžaduje hlavně péči o jeho matku a také lásku k němu, ačkoliv sám nenabízí nic na oplátku. Asi nejpůsobivější změnou názoru je v tomto ohledu přiznání Akšaje z románu *Šeš prašna*, který během celého díla horlivě podporoval tradiční hinduismus. V poslední osmadvacáté kapitole ale mluví s Kamal o své manželce:

„কমল কৌতূহলবশতঃ জিজ্ঞাসা করিল, তিনি কেনম দেখতে?

অক্ষয় কহিল, ঠিক জানিনে। আমাদের পরিবারে ও প্রশ্ন কেউ করে না। বিয়ে দিয়ে ন'বছরের মেয়েকে বাবা ঘরে এনেছিলেন। লেখাপড়া শেখবারও সময় পায়নি।, দরকারও হয়নি। রাঁধাবাড়া, বার-ব্রত, পূজো-আফিক নিয়ে আছে; আমাকেই ইহকাল-পরকালের দেবতা বলে জানে, অসুখ হলে ওষুধ খেতে চায় না, বলে, স্বামীর পাদোদকেই সকল ব্যামো সারে। যদি না সারে, বুঝবে স্ত্রীর আয়ু শেষ হয়েছে।

ইহার একটুখানি আভাস কমল হরেন্দ্রের কাছে শুনিয়েছিল, কহিল, আপনি ত ভাগ্যবান অন্ততঃ স্ত্রী-ভাগ্যে। এতখানি বিশ্বাস এ যুগে দুর্লভ।

অক্ষয় কহিল, বোধ হয় তাই, ঠিক জানিনে। হয়ত, একেই স্ত্রী-ভাগ্য বলে। কিন্তু মাঝে মাঝে মনে হয় যেন আমার কেউ নেই, সংসারে আমি একেবারে নিঃসঙ্গ এক। আচ্ছা, নমস্কার।”

[Kamal se zvědavě zeptala: „A jak vypadá?“]

Akšaj řekl: „Vlastně ani nevím. V naší rodině se na to nikdo neptá. Můj otec mě nechal oženit a přivedl domů devítiletou dívku. Neměla ani čas naučit se číst a psát, a vlastně, k čemu taky? Její život se točí kolem vaření a podávání jídla, zbožných obětí a slibů, i mě považuje za své božstvo v tomto životě i v tom dalším. Když je nemocná, nechce si brát léky, říká, že prach z manželových nohou léčí všechny neduhy. A když je nevyлéčí, tak pochopí, že je život manželky u konce.“

To všechno už jí naznačil dříve Harendra. Kamal řekla: „To jste tedy šťastný muž, alespoň šťastně ženatý. Taková víra je v dnešní době vzácná.”

Akšaj řekl: „Asi je to tak, já nevím. Možná se právě tomu říká být šťastně ženatý. Ale tu a tam se cítím, že nikoho nemám, že jsem na celém světě úplně sám. Nu, na shledanou.”]

(*Šeš prašna* in Čattopádhjáj 2011c, 369)

Ani tomu, který si dětskou nevěstu přál a argumentoval pro tento starý indický zvyk, to v Šaratčandrových dílech nepřineslo žádné štěstí.

### 3.5.4 ...navzdory všem

Šaratčandra ve své tvorbě představuje několik žen, které je možné označit za *satí-sávitrí* navzdory všemu a všem. Podobně jako jejich předchůdkyně ze starých sanskrtských příběhů, i tyto ženy se dostávají do složitých situací, kdy jsou odmítány nejen společností, ale i svými manžely, ale přesto nadále pokračují ve své oddanosti. Takovými ženami jsou především Annadá ze *Šríkánty*, Lalitá z *Parinity*, ale také vdova Mrinál z *Grihadáha*.

V románu *Šríkánta* vypravěč přiznává, že jeho pohled na ženy obecně je jakožto na ideální tvory a že to byla postava Annady, která do značné míry jeho pohled na ženy zformovala (*Šríkánta* in Čattopádhjáj 2011a, 398). Annadá je první významnou ženskou postavou tetralogie *Šríkánta*, objevuje se již ve čtvrté kapitole a z protagonistova života nenávratně zmizí v kapitole šesté, ale její vliv na protagonistu a vypravěče je takový, že se k ní v průběhu románu ještě často vrací a srovnává ostatní ženské postavy – Rádžlakšmí, Abhaju, Kamallatu – právě s ní. Na první pohled je Annadá manželkou muslimského zaříkávače hadů, který jen kouří marihuanu a obírá důvěřivého Indranátha o peníze. Již od začátku je představena jako postava ambivalentní, protože vypadá sice téměř jako muslimka, ale nosí rumělku ve vlasech jako hinduistická žena a Indranáth věří, že jde skutečně o hinduistku. Až po smrti svého muže Annadá Šríkántovi a Indranáthovi přiznává, že je bráhmanka a její manžel byl také bráhmanem. V dopisu na rozloučenou vylíčí celý svůj příběh: otec ji provdal za bráhmanského mladíka, ten ale po čase zabil její ovdovělou sestru (je naznačeno, že tam šlo o zločin

z vášně) a uprchl. Když ho Annadá po letech viděla zpět v rodné vesnici, utekla s ním. Svět ji viděl jako bráhmanskou dcerku, která uprchla s muslimským zaříkávačem hadů, ale ona ve skutečnosti naplňovala ideály té nejčistší *satí-sávitrí*. Na Šríkántu tato dokonalá oddanost tak nedokonalému manželovi zanechala doživotní dojem, a ačkoliv později potkal ženy, které ho donutily tento dojem částečně přehodnotit, nikdy se mu ho nepodařilo úplně přebít.

Lalita z románu *Parinitá* je podobně ukázkovou *satí-sávitrí*, ačkoliv její oddanost manželovi není tak tragická jako ta Annadina. Poté, co si při příznivém okamžiku vymění se Šekharem svatební věnce, se neochvějně považuje za jeho manželku. Jako modelová *satí-sávitrí* odmítá bohatého nápadníka a zůstává v očích společnosti neprovdaná, nepožaduje po Šekharovi, aby se o ni postaral, ale trpělivě čeká na jeho reakci, nenechá se odradit jeho podezíravostí a žárlivostí. Samozřejmě je následně odměněna tím, že ji Šekhar jako manželku přijme.

V Šaratčandrově díle se nacházejí i tragičtější příklady *satí-sávitrí*. Birádž z *Birádžbau* je žena, jejíž největší přání bylo připojit se k velkým *satí-sávitrí* minulosti. Tento fakt je opakovaně zmiňován vypravěčem i ostatními postavami – Birádž tento ideál popisuje již ve třetí kapitole a trvá na tom, že není o nic horší než samotná Sávitří:

„বিরাজ বলিল, আছা মনে কর সাবিত্রী-সত্যবানের কথা। মরা স্বামীকে সে যমের হাত থেকে ফিরিয়ে এনেছিল, এ কি সত্যি হতে পারে?

নীলাম্বর বলিল, কেন পারে না? যিনি তাঁর মত সতী, তিনি নিশ্চয়ই পারেন।

তা হলে আমিও ত পারি?

নীলাম্বর হাসিয়া উঠিল। বলিল, তুই কি তাঁর মত সতী নাকি? তাঁরা হলেন দেবতা।

বিরাজ পানের বাটাটা এক পাশে সরাইয়া রাখিয়া বলিল, হলেনই বা দেবতা! সতীত্বে আমিই বা তাঁর চেয়ে কম কিসে? আমার মত সতী সংসারে আরও থাকতে পারে, কিন্তু মনে-জ্ঞানে আমার চেয়ে বড় সতী আর কেউ আছে, এ কথা মানিনে। আমি কারও চেয়ে একতিল কম নই, তা তিনি সাবিত্রীই হ'ন আর যেই হ'ন।”

[Birádž řekla: „Vezmi si příběh o Sávitrí a Satjavantovi. Může být pravda, že přivedla mrtvého manžela zpátky z Jamových spárů?“

Nílámbar řekl: „A proč by ne? Tak oddaná žena jako ona, ta určitě může.“

„Takže i já bych mohla?“

Nílámbar se usmál: „Copak ty jsi oddaná jako ona? To byly přece božské bytosti.“

Birádž odsunula ták s betelem na stranu: „A co že jsou božské bytosti! Proč by měly být oddanější než já? Možná jsou na světě ženy stejně oddané jako já, ale že by byla žena tělem a duší oddanější než já, to neuznávám. Nejsem ani o chlup horší než kdokoliv, Sávitrí nevyjímaje.“]

(*Birádžbau* in Čattopádhjáj 2011b, 45)

Tento její ideál je zmíněn též například jejím manželem Nílámbarem v kapitole sedmnácté a prochází celým románem. Její snaha být takovou manželkou ale neustále naráží na reálné problémy a jediné provinění proti tomuto ideálu vede Birádž k pokusu o sebevraždu.

### 3.5.5 ...a křesťanky, kurtizány a konvertitky

Kategorie obsahující křesťanky, kurtizány a konvertitky (především bráhmoistky) je v ostatní bengálské literatuře Šaratčandrové doby přinejmenším problematická a spíše explicitně odsuzovaná. Šaratčandra sám ale představuje vlastní pohled na tyto ženy, které jsou pro společnost (jak vnitřnětextovou, tak vnětextovou) možná odsouzeníhodné, ale ve skutečnosti mohou být stejně svaté a oddané jako jejich *satí-sávitrí* protějšky. Autor obvykle skrze některou z mužských postav představuje očekávání, jak budou tyto ženy vypadat nebo jak se budou chovat: že bráhmoistka bude suchá, povýšená a přelétavá, křesťanka poangličtělá zrádkyně a kurtizána vypočítavá a zkažená svůdkyně. Hrdina následně narazí na realitu, která je od jeho představ velice odlišná, a je nucen (okamžitě nebo postupně) své představy přehodnotit. Je implikováno, že čtenář by měl udělat totéž.

Ačkoliv dnes může postava prostitutky se zlatým srdcem působit jako vyčpělé kliše, v Šaratčandrově době a prostoru šlo z jeho strany o velmi radikální aktualizaci typu postavy ze sanskrtského dramatu v kombinaci se zapojením pozorování z reálného života – Čandramukhí i Rádžlakšmí by snesly srovnání s nejslavnější kurtizánou staroindického dramatu Vasantasénou. Kurtizány byly v Šaratčandrově době ve velmi ambivalentním postavení – jako ženy volných mravů žily na okraji společnosti, ale bohatí *bábuové* se jich v soukromí rozhodně neštíteli dotknout. Ve společnosti, kde pouhý stín podezření může zničit možnost ženy participovat na každodenních událostech, je kurtizána jevem vytlačovaným na její okraj, a na rozdíl od křesťanských společností nemá ani teoretickou možnost vrátit se k „počestnému“ životu.

Kurtizána je jednou z hlavních postav románu *Debdás*. Čandramukhí je především postavena do kontrastu s Párbatí. Sám Debdás je srovnává s tím, že jsou každá úplně jiná, ale přece jsou si podobné. Debdás v konverzaci s Čandramukhí říká:

„দেবদাস পুনরায় মৃদুকণ্ঠে বলিতে লাগিল, তোমাদের দুজনে কত অমিল, আবার কত মিল। একজন অভিমান উদ্ধত, আর একজন কত শান্ত, কত সংযত। সে কিছুই সহিতে পারে না, আর তোমার কত সহ্য! তার কত যশ, কত সুনাম, আর তোমার কত কলঙ্ক! সবাই তাকে কত ভালবাসে, আর কেউ তোমাকে ভালবাসে না। তবে আমি ভালবাসি, আমি বৈ কি!”

[Debdás mírným hlasem pokračoval: „Jste každá úplně jiná... a jste si hrozně podobné. Jedna je pyšná a povýšená, druhá tak klidná, tak mírná. Jedna při sebemenší příležitosti vzplane... a ty, jak ty jsi trpělivá! Jak ji lidé vychvalují, jakého uznání se jí dostává... a ty jsi žena nevalné pověsti! Jak ji všichni milují, a tebe nemiluje nikdo. Ale já tě miluju, určitě tě miluju!”]

(*Debdás* in Čattopádhjá 2011a, 277; překlad Špicová 2018, 109–110)

Čandramukhí je popsána jako někdo, kdo do života prostituce padl shodou nepříznivých okolností. Její skutečné vlastnosti jsou také v ostrém rozporu s tím, jak si čtenář (a Debdás samotný) představuje ženu její profese, protože je nekonečně trpělivá, pečující, nesnaží se jen o výdělek, právě naopak. Oproti

představě hrabivých kurtizán je Čandramukhí uvedena jako někdo nekonečně štedrý. Když svou profesi opustí a usadí se na venkově, půjčuje chudým vesničanům peníze a nechce je od nich vrátit. Její oddanost Debdásovi není o nic menší než oddanost *satí-sávitri*.

Nejspíš nejvýznamnější postavou kurtizány v díle Šaratčandry Čattopádhjáje je Pijáří/Rádžlakšmí z tetralogie *Šríkánta*. Rádžlakšmí je jednou z nejsložitějších postav, kterou Šaratčandra napsal – je plná protikladů, během událostí se hned několikrát radikálně změní, reflektuje nejen samu sebe, ale také protagonistu a jeho charakter. Ve vyprávění se objevuje až v osmé kapitole prvního dílu, ačkoliv v chronologicky rekonstruovaném příběhu ještě před tím, než samotný román začíná. Je představena jako překrásná zpěvačka Pijáří, kterou protagonista postupně poznává jako Rádžlakšmí z jeho vesnice. Ačkoliv Šríkánta sám má na Rádžlakšmí jen velmi matné vzpomínky (což je zdůrazněno absencí informací o ní v předchozích kapitolách), Rádžlakšmí si Šríkántu pamatuje výborně, protože se do něj již jako malé děvče zamilovala. Její příběh je vylíčený postupně na několika místech románu. V osmé kapitole se čtenář dozvídá, že Rádžlakšmí a její sestru provdali za starého bráhmana, který vzal peníze a odešel pryč. Obyvatelům vesnice bylo tehdy řečeno, že Rádžlakšmí rok a půl poté zemřela v Káší, ale nyní Šríkánta zjišťuje, že to nebyla pravda.

V deváté kapitole Šríkánta přemýšlí o paradoxech lidského srdce – ačkoliv jeho představa ženy je dokonalá Annadá, náhle se objevila kurtizána Pijáří, která se jeho ideálům absolutně neblíží, a přesto se do ní zamiloval. V průběhu románu se odkrývá Rádžlakšmíno mateřské a starostlivé srdce, když se stará o Šríkántu v jeho nemocech (12. kapitola 1. dílu), o nevlastního syna Bankua (celý román, např. 2. kapitola 3. dílu) i o děti ostatních lidí, vdovy a chudé. Rádžlakšmí také cyklicky opouští svůj luxusní život (12. kapitola 1. dílu) a vrací se k němu (1. kapitola 2. dílu), věnuje se zbožnému až asketickému životu (zejména od 2. kapitoly 3. dílu s vyvrcholením v 15. kapitole, kdy si ustříhne vlasy a obleče se do vdovského) a vrací se ke Šríkántovi (9. a 10. kapitola 4. dílu). Až ve dvanácté kapitole 4. dílu si Šríkánta vyslechne její příběh o tom, jak ji matka prodala jakémusi princovi, jak potom Rádžlakšmí odešla a učila se tančit a zpívat. V tu chvíli Šríkánta říká, že se Rádžlakšmí měla narodit v době Satí a Sávitri. V poslední kapitole pak přichází zrcadlová událost k jejich prvnímu setkání

popsanému v prvním díle. Když Šríkánta poprvé viděl dospělou Rádžlakšmí, zpívala opilému princovi a jeho nohsledům, nyní zpívá višnuistické písně v *ákhře* a také Badžránandovi a všechny uchvacuje. Její největší talent, který byl na začátku románu ve službách opilců, se proměnil a nyní reflektuje Rádžlakšminu čistotu a oddanost. Implikovaný autor tak tímto zrcadlovým opakováním zdůrazňuje možnost vnitřní obnovy i takové postavy, jakou je kurtizána.

Co se křesťanek týče, nejvýznamnějšími postavami tohoto typu jsou Mary Bháratí Josephová z románu *Pather dábí* a Kamal z *Šeš prašna*. Bháratí je představena už ve druhé kapitole jako dcera tyranského pana Josepha, který dělá nově přistěhovanému Apúrbovi ze života peklo. Na rozdíl od svého otce chodí v indickém oděni a snaží se Apúrbovi za příkoří způsobená otcem omluvit, ale současně otci také pomůže Apúrba udat na policii. Po tomto složitém začátku se ale Bháratí ukáže jako postava veskrze kladná: po smrti rodičů se pomáhá starat o nemocného Apúrbova sluhu i o něj samotného (devátá kapitola). V jedenácté kapitole Apúrba i čtenáři zjistí, že se Bháratí živí jako učitelka a že je členkou společnosti *Pather dábí*, která se snaží osvobodit Indii od cizinců. Bháratí je představena jako laskavá a inteligentní žena, která nepostrádá odvahu, soucit a odhodlání. Její křesťanství ale není popsáno jako příklon k něčemu, spíše jako odklon od hinduismu. V celém románu není zmínka o Bháratíně vnitřní víře ani jejích vnějších projevech, a to včetně křesťanských „základů“ typu chození do kostela nebo „rekvizit“ typu kříže, modlitebních knih nebo růžence. Zmíněny jsou jen odchylky od hinduismu, především její relativní volnost jako ženy, menší problémy s jídlem (ačkoliv ve dvacáté deváté kapitole je zmíněno, že je na jídlo opatrná téměř jako hinduistka) a problémy s tím, že Apúrba od ní nemůže přijmout jídlo ani pití. Její křesťanství znamená především volnost, protože dívka stejného věku z hinduistické rodiny by těžko mohla žít stejným způsobem, stýkat se s Apúrbou a účastnit se pokusu o revoluci. Bháratí také slouží jako protiváha k Doktorovi. Doktor trvá na tom, že Britové a běloši všeobecně jsou zavrženíhodní a že křesťanská civilizace stojí na nepoctivosti a zneužívání moci. Bháratí se s ním ale nebojí diskutovat a projevovat svůj názor, který je cizincům a křesťanům daleko bližší. Jejimi diskusemi s Doktorem se ale line jedna otázka: je Bengálec, který konvertoval na křesťanství, ještě Bengálec? Na tuto otázku ovšem implikovaný autor explicitní odpověď nedává.

Tuto otázku si pokládají i postavy z románu *Šeš prašna*. Kamal, nejnezávislejší ženská postava Šaratčandrových děl, je dcerou britského křesťana a bengálské vdovy. O jejím vlastním náboženství není v románu řeč, ale její první manžel byl, podobně jako její otec, také křesťan. S druhým manželem Šibnáthem ale měla šivaistickou svatbu a na konci románu odchází s hinduistou Adžitem, takže její vlastní náboženství není možné odvodit ani od jejích manželů. Kamal je očividně vzdělaná žena a dokáže diskutovat s muži bez jakýchkoliv problémů, zejména argumentuje proti představě lásky až za hrob, která podle ní ubližuje především ženám (jak se dovídáme v šesté kapitole). Její nepochopení pro hinduistické rituály ale většina postav přisuzuje faktu, že je dcerou cizince. Tento fakt je pro mnohé postavy vysloveně nechutný:

„কমল বলিল, মার রূপ ছিল, কিন্তু রুচি ছিল না। বিয়ের পরে কি একটা দুর্নাম রটায় তাঁর স্বামী তাঁকে নিয়ে আসামের চা-বাগানে পালিয়ে যান। কিন্তু বাঁচলেন না, কয়েক মাসেই স্বরে মারা গেলেন। বছর-তিনেক পরে আমার জন্ম হল বাগানের বড় সাহেবের ঘরে।

তাহার বংশ ও জন্মগ্রহণের বিবরণ শুনিয়ে অজিতের মুহূর্তকাল পূর্বের স্নেহ ও শ্রদ্ধা বিস্ফারিত হৃদয় বিতৃষ্ণনা ও সঙ্কোচে বিন্দুবৎ হইয়া গেল।“

[Kamal řekla: „Matka byla krásná, ale neměla vkus. Po svatbě se dostala do řečí, a tak s ní její manžel utekl na čajovou plantáž v Ásámu. Ale dlouho nežil, už za pár měsíců umřel v horečkách. Asi o tři roky později jsem se narodila já v domě velkého sáhiba.”

Když Adžit slyšel vyprávění o jejích předcích a okolnostech jejího narození, v okamžiku se jeho srdce, které předtím překypovalo láskou a úctou, scvrklo odporem a nechutí na kapičku.]

(*Šeš prašna* in Čattopádhjáj 2011c, 243)

Kamalin původ je pro více postav záminkou k tomu, aby mohly její názory a argumenty zneplatnit poukázáním na její „cizáckou krev“. Např. Harendra tvrdí, že Kamal nerozumí indické filosofii, protože jí v žilách koluje „স্নেহ-রক্তের ডেউ” [vlna mléčchovské krve] (*Šeš prašna* in Čattopádhjáj 2011c, 305) a opakuje to i později, když Kamal kritizuje za to, že se vysmívá jejich tradicím, zvyklostem a náboženstvím, ale přesto uznává, že na její otázky odpovědi nemá:

„বুঝি, ওর দেহের মধ্যে উৎকট বিদেশী রক্ত, মনের মধ্যে তেমনি উগ্র পরধর্মের ভাব বয়ে যাচ্ছে, তবুও ওর মুখের সামনে দাঁড়িয়ে জবাব দিতে পারিনে।”

[Chápu, v jejím těle koluje odporná cizí krev a v jejím srdci myšlenky stejně tak krutého cizího náboženství, ale i přesto jí tváří v tvář odpovědět nedokážu.]

(*ibid.*, 330)

Kamal je postavou, která má v *Šeš prašna* asi největší sympatie implikovaného autora a ostatních postav, navíc je „culmination of all Sarat’s rebellious heroines” [„kulminací všech Šaratových rebelských hrdinek”] (Sharma 2018, 1). Podobně i Bháratí má v *Pather dábí* nejen hlas, ale i souhlas vypravěče. Zatímco hinduistické *satí-sávitrí* v Šaratčandrových dílech reprezentují spíše emocionální argument a idealizovanou představu čistoty, jeho kurtizány se nacházejí mezi touhou po tomto ideálu a neschopností mu dostat, a konečně křesťanky, které jsou explicitně západně vzdělanými ženami, umožňují i přes svou cizost (nebo právě díky ní) formulovat protiargumenty pro ženskou nezávislost. Asi nejdůležitějším faktem je ale ten, že kurtizánám i křesťankám se dostává stejné úcty ze strany vypravěče jako *satí-sávitrí* a že v některých románech (zde především *Šeš prašna*) se argumentuje, že ideál *satí-sávitrí* je nutné ze společnosti vystrnadit, aby v něm mohly žít ženy svobodně.

### 3.5.6 ...a nevěrnice

Nevěrnice v kontextu Šaratčandrova díla může být vdaná žena, která je nevěrná svému živému manželovi, ale také vdova, která je nevěrná tomu již zemřelému, tedy zejména těhotná vdova. Tyto ženy jsou samozřejmě zcela proti tradici skvělých *satí-sávitrí*, což ovšem neznamená, že na ně implikovaný autor nahlíží s odporem. Šaratčandrova díla řeší spíše nevěru ženskou než mužskou. V desátých letech se Šaratčandra držel nevěry jen domnělé nebo naznačené, například Párbatí má nepochybně zvláštní vztah k Debdásovi i jako vdaná žena, ale nikdy mezi nimi k ničemu nedojde, nebo Birádž, která se rozhodne odejít se zamíndárovým synem, ale včas se probere a rozhodne se raději vrhnout do rozbouřené řeky než pokračovat s ním. Skutečně nevěrné manželky nacházíme především v pozdějších

Šaratčandrových dílech. Jde zejména o *Šrikántu*, *Čaritrahín* a *Grihadáha*, objevuje se též prominentně v povídce *Svámí* a epizodně v *Pather dábí*.

První kroky ve zpodobňování nevěrných manželek vedly přes bráhmoistickou Ačalu z románu *Grihadáha*. Ačalino vyznání jí přináší výhody, ale i nevýhody: možnost výběru manžela, kterou jakožto bráhmoistka má, ji vede k vnitřním bojům a otázkám, zda zvolila správně. Její svobodnější postavení, kdy může manželovi říct, že ho nemiluje, také vede ke katastrofě, podobně i Sureš je tímto povzbuzen k tomu, aby ji unesl. V tomto románu se Ačalá nejprve musí rozhodnout mezi Mahimem a Surešem. Ačkoliv zvolí Mahima, Sureš z jejího života nikdy zcela neodejde. Po první výrazné roztržce mezi ní a manželem, kdy mu řekne, že nemůže být s mužem, jehož nemiluje, se nechává doprovodit Surešem zpět k otci do Kolkaty. Již to stačí, aby ji její otec začal podezírat z nevěry. Přiznání, že žena svého manžela nemiluje, a prohlášení, že s ním nechce být, je natolik šokující, že Ačalin potenciální status jako oddané manželky je naprosto zničen, přesto se implikovaný autor neodvrací od Ačaly s odporem, ale právě naopak, následující události jsou fokalizovány skrze ni, aby měl čtenář možnost nahlédnout do jejího srdce.

Když je Ačalá prakticky unesena Surešem, její status tím dostává další ránu. Aby neztratila tvář před lidmi, ke kterým se se Surešem uchýlí, předstírá, že je Sureš její manžel. Tato přetvářka nakonec vede i k fyzickému aktu nevěry. Nevěra Ačalu paradoxně oddělí nejen od manžela, ale i od jejího nového milence, který – ač sám ateista – obdivuje koncept *satí-sávitri* a současně nedokáže přijmout fyzickou blízkost s Ačalou, pokud mu Ačalá není schopna dát i svou lásku. Ačalá je na konci románu zcela zničena, protože Sureš je mrtev a Mahim ani nenaznačí, že by ji mohl přijmout zpátky. Ačalá jakožto bráhmoistka k ideálu *satí-sávitri* sama nijak neinklinuje, ale paradoxně se ukazuje, že je od ní stále očekáván. Nejen její manžel Mahim a otec Kedar, ale i nápadník, svůdce a následně milenec Sureš opakovaně obdivují oddanost Mrinál, hinduistické ženy provdané za starce a následně ovdovělé, která se zdá být dokonalým ideálem *satí-sávitri*. Tento ideál v románu uznávají hinduista, bráhmoista i ateista. Sureš Ačale dokonce do očí řekne, že žádná *satí-sávitri* není a že únosem svůj status neztrácí:

„ময়ূরপুঙ্খ পাখায় গুঁজে দাঁড়কাক কখনো ময়ূর হয় না অচলা। ও চাহনি আমি চিনি, কিন্তু সে তোমাকে সাজে না। যাকে সাজতো, সে মৃগাল, তুমি নয়! তুমি

অসূৰ্যস্পশ্যা হিন্দুর ঘরের কুলবধু নও, এতটুকুতে তোমাদের জাত যাবে না।  
তুমি যেখানে খুশি নেমে চলে যাও।”

[Kdyby si i havran nalepil na křídla paví chvost, pávem se stejně nestane, Ačalo. Zním ten pohled, ale k tobě se nehodí. Hodil by se k Mrinál, ale k tobě ne! Ty nejsi žádná vzorná hinduistická manželka, které se ani slunce nedotklo, nepřijdeš kvůli tomuhle vůbec o kastu. Klidně si vystup, kde chceš.]

(*Grihadáha* in Čattopádhyj 2011b, 540)

Tento rozpor je zejména přítomný v dvacáté čtvrté kapitole, kde Sureš chválí Mrinál jakožto ženu, která je pýchou Indie, jednou z těch, které s úsměvem na rtech skákaly na pohřební hranice, a i Ačalá samotná nakonec přemýšlí o rozdílu mezi sebou a Mrinál.

Podobně vychovaná je i Saudáminí z povídky *Svámí*, ačkoliv ona je technicky hinduistka. Její strýček ji navzdory matčiným snahám vychoval k diskusím o neexistenci Boha. Saudáminí se ale postupem času mění pod vlivem svého manžela, který je oddaný višnuista. Nestandardní výchova, která Saudáminí umožňuje diskutovat s manželem a prosazovat si svůj názor, jí ale také dodá odvalu přchnout se svou dětskou láskou Narenem, čehož ovšem okamžitě lituje a chce se vrátit k manželovi. Jak její návrat domů dopadl, se čtenář nedozví. Manžel ji sice přijímá zpět a všichni si myslí, že byla u strýčka, ale otázkou stále zůstává, jak se zachová nedůvěřivá tchyně. V těchto dvou případech je nehinduistická výchova představena jako jasně ke škodě obou žen, protože obě to vede k nevěře. Ženy vychované v bráhmoistickém nebo ateistickém duchu jsou uvedeny jako někdo, kdo nemůže vyhrát – díky svému vzdělání vědí, že svého manžela nemusí vidět jako boha a milovat ho jen proto, že je jejich manžel, ale jejich okolí to od nich stejně vyžaduje. Důležitý je také fakt, že nevěrnice jsou primárními fokalizátory či vypravěči těchto příběhů, což vede čtenáře k pohledu zevnitř a většímu pochopení.

Ve *Šríkántovi* je takových žen větší množství. Již v osmé kapitole prvního dílu vzpomíná Šríkánta na jistou panenskou vdovu Nirupamu, která ve třiceti letech otěhotněla, byla nucena odstěhovat se na okraj vesnice a umírala bez jakékoliv pomoci, jen se Šríkántou, který zůstal s ní. Asi nejvýznamnější z nevěrníc je

v tomto díle Abhajá, kterou protagonista potkává ve čtvrté kapitole druhého dílu na lodi. Abhajá, která pro Šríkántu pošle, aby jí pomohl s nemocným Rohiním, je nejprve představena jakožto *satí-sávitří*, která se vydala do Barmy navzdory nebezpečí, aby vyhledala svého právoplatného manžela. V sedmé kapitole už ale Šríkánta pozoruje, že mezi Abhajou a Rohiním je jakýsi vztah, uvědomí si, že Rohiní Abhaju hluboce miluje. Abhajá nakonec manžela, který je zloděj a hrubián, skutečně najde a rozhodne se s ním odjet, nevydrží s ním však dlouho a vrací se k Rohinímu, protože ji manžel bil, choval se k ní tyransky a ona Rohiního miluje. Šríkánta je z celé situace rozpolcen. Na jednu stranu vidí, že Abhajina láska k Rohinímu by snesla srovnání s věrností Annady, na druhou stranu je zhrožený, protože Rohiní není Abhajin právoplatný manžel. Abhajá se před Šríkántou obhajuje a klade mu množství otázek: proč je manželství s mužem, kterého si sama nevybrala, závazné? Jak ji může nějaká mantra, kterou vyslovila jako dítě a které nerozuměla, svázat s takovým mužem až do konce života? Proč by manželství mělo být závazné jen pro ženy, ale pro muže ne? Šríkánta nemá na tyto otázky odpověď, ale srovnává Abhaju s Annadou i Rádžlakšmí a jeho představa dokonalé *satí-sávitří* získává další trhlinu, a tak nedokáže Abhaju ani její nemanželský vztah s Rohiním odsoudit.

Podobný případ je i Kamallatá, se kterou se Šríkánta setká v páté kapitole čtvrtého dílu. Kamallatá je představena jako oddaná višnuistka, která umí nádherně zpívat a okouzlí každého, kdo se s ní setká. Již v šesté kapitole se ale objevuje její „manžel“ Manmatha, který ji před Šríkántou obviňuje z nemorálnosti. V sedmé kapitole mu Kamallatá vypráví svůj příběh, jak hned po svatbě ovdověla a v jednadvaceti letech otěhotněla. Rodiče ji chtěli narychlo provdat za Manmathu, ale ten se snažil vyjednat stále vyšší sumu peněz. Když se o tom Kamallatá dozvěděla, odmítla si ho vzít. Nakonec porodila mrtvé dítě a dala se k višnuistkám. Ani ji Šríkánta nedokáže odsoudit a fakt, že si vyslechl její příběh, dodá odvahu i Rádžlakšmí, aby mu konečně vyprávěla ten svůj.

V románu *Pather dábí* najdeme také nevěrnice, a to poměrně překvapivé. Nabatará, se kterou se seznamujeme v jedenácté kapitole jako s nešťastnou manželkou, která chce opustit svého zlého a tyranského muže, spustí diskusi o roli žen ve společnosti. Apúrba argumentuje pro ženy v domácnosti spíše než venku, protože se obává, že jinak to povede k nemorálnosti. Události mu svým způsobem

dají za pravdu, Nabatára poté žije s básníkem Šaším a mají se brát (jak se dovídáme ve čtyřicáté kapitole), ovšem jakmile jí Šaší dá polovinu svého ohromného dědictví, prchne Nabatára ve svatební den s jistým atraktivním mladíkem jménem Ahmed (ve dvacáté šesté kapitole). Nabatára je tak jednou z mála nevěrných žen, které nejsou představeny se soucitem a empatií. Nutno podotknout, že čtenář nezná Nabatařin pohled na věc, protože události nejsou fokalizovány skrze ni.

### 3.5.7 ...a emancipovaná žena

V Šaratčandrových dílech se také, ačkoliv v menší míře, objevují emancipované ženy, které nejsou definovány svým vztahem k manželovi. Emancipované ženy nacházíme často mimo prostor hinduistické vesnice. V románu *Šríkánta* tak protagonista popisuje svůj kulturní šok při pohledu na emancipované ženy v Barmě v páté kapitole druhého dílu a zjišťuje, že i hinduisti mají v Barmě laxnější pravidla morálky a ženy jsou výrazně nezávislejší (šestá kapitola). Nejvýraznější emancipovanou ženou tohoto románu je ale bezpochyby Sunandá, kterou Šríkánta a Rádžlakšmi potkávají na vesnici. Nejprve o ní jen slyší v šesté kapitole třetího dílu, potom ji v sedmé kapitole potkávají. Šríkánta jakožto vypravěč začíná kapitolu přiznáním, že na jeho život měly velký vliv ženy a že Sunandá je jednou z těchto zásadních žen. Sunandá je popsána jako vzdělaná a sebevědomá žena s vysokými morálními nároky, které ji donutí opustit rodinu svého manžela a založit si domácnost samostatně. Manžel v tomto případě Sunandu poslušně následuje. Vypravěč informuje čtenáře, že takto je možné uvést ženskou emancipaci do praxe, skrze vzdělání. Ani protagonista, ani vypravěč ale nejsou vůči Sunandě nekritičtí, protože její morální zásady rozdělily rodinu a způsobily množství neštěstí. Sunandu kritizuje zejména Rádžlakšmi ve dvanácté kapitole čtvrtého dílu.

Jednou z nejvíce emancipovaných žen Šaratčandrových románů je Sumitrá z *Pather dábi*. Apúrba i čtenář se s ní seznamují v jedenácté kapitole a jejímu popisu je věnováno relativně velké množství prostoru. Sumitrá je výrazně krásná, vzdělaná, působí královsky. Je také předsedkyní spolku *Pather dábi* a nebojí se diskutovat s muži, mluvit na veřejnosti a odporovat policistům (šestnáctá a sedmnáctá kapitola) či odsoudit muže k smrti bez mrknutí oka (devatenáctá

kapitola). Bháratí ovšem také ví, že Sumitrá miluje Doktora (osmnáctá kapitola) a Doktor sám vypráví o jejich seznámení ve vlaku, kdy se Sumitrá ještě jmenovala Rose Dawoodová (jméno „Sumitrá” dostala od Doktora) a pašovala se svým gangem opium. Doktor ji tehdy zachránil a Sumitrá se od něj od té doby již odmítla odloučit (dvacátá třetí kapitola). Její láska k Doktorovi jí ale nebrání argumentovat i proti němu. Po prozrazení organizace se Sumitrá rozhodne sama odjet na Jávu, kde zdědila pozemky. Podobně nezávislá je i Kamal z *Šeš prašna*, o které již bylo pojednáno mezi křesťankami. Kamal je asi jediná Šaratčandrova hrdinka, která v průběhu děje změní třikrát muže (ásámský křesťan, Šibnáth, Adžit), aniž by vypravěč byť jen naznačil, že to u ní vidí jako morální poklesek. Právě naopak, vypravěč i implikovaný čtenář vzdělanou a nezávislou Kamal očividně podporuje.

## 4. Závěr

Co je možné říct závěrem k Šaratčandrovu dílu jako celku? Především je důležité zdůraznit, že ačkoliv mají kritikové pravdu v tom ohledu, že Šaratčandrovo dílo postrádá brilantní zápletky a je do značné míry emocionální, tyto věci naprosto nejsou na škodu. Středobodem jeho díla jsou postavy, kolem kterých se točí i ostatní prostředky, jež implikovaný autor používá k vytvoření emocionálního pouta mezi čtenářem a postavami (aniž by se čtenářem výrazně manipuloval) a ke zvýšení emocionální účinnosti jednotlivých událostí. Šaratčandra je tak mistrem v aktualizaci určitých typů postav, použití fokalizace, napětí a bílých míst, využití prostorů, jakož i inovátorem ve vypodobnění sociálních problémů a genderových nespravedlností.

Co se prostorů v Šaratčandrových dílech týče, mohli bychom říct, že celý svět je pro něj bengálská vesnice. Ta je primárním a nejdůležitějším prostorem, který se objevuje téměř ve všech dílech, který má konotace výrazně pozitivní jako místo nevinnosti a dobrodružství (dětské postavy), ale také negativní jako zaostalé místo plné hašteření a hádek (dospělé postavy). Na Šaratčandrovo vidění venkova pak navázalo velké množství dalších autorů, přímo se nabízí možnost srovnání *Pallí samádz* s *Putulnáčer itikathá* [Tanec loutek] či *Padmá nadír mádzhi* [Plavec na řece Padmě] od Mánika Bandjopádhjáje. Šaratčandrové postavy jsou schopné si vytvořit malou bengálskou vesnici kdekoliv, v Kolkatě, v Indii, dokonce i v Barmě. I ostatní prostory jsou značně ambivalentní. Kolkata reprezentuje vzdělání, kulturu a západní způsob myšlení, ale i zkaženost, změkčilost a – opět – západní způsob myšlení, který je pro některé postavy pozitivní a pro jiné negativní. Šaratčandra obvykle nevěnuje fyzickému popisu příliš času, spíše jen několika tahy načrtne příslušný prostor a následně se věnuje mezilidským vztahům v něm. Jedinou výjimkou je příroda, kterou popisuje zejména v reflexivních částech Šríkánty s velkou dávnou poetičností, často ve spojení s dětstvím nebo se smrtí.

Indie je v Šaratčandrových dílech spíše teoretickým konceptem, za který některé postavy revolucionářů bojují, ale jinak může být bihárská vesnice pro běžnou postavu stejně cizí jako anglické velkoměsto. Indická pospolitost se tvoří především v Barmě, kde také postavy i vypravěč mohou pozorovat radikální korozi staletých zvyků a předpisů hinduismu, na jejichž místě se ovšem vynoří

představa všeindické jednoty a nutnosti boje proti cizím okupantům. A nakonec je tu samozřejmě motiv cesty, který je jedním ze základních, protože umožňuje existenci postavy bezcílného tuláka a je symbolem volnosti a svobody – i když to může být svoboda ke smrti či sebezničení.

Šaratčandrovo dílo představuje zejména určitý typ postav, které řeší určité problémy. S archetypem tuláka se pojí především přiznaná nutnost najít v životě nějaký cíl a neskrývaný obdiv k těm, kteří takovému cíli zasvětil celý život. Postavy, jakými jsou například Doktor nebo Badžránanda, vzbuzují obdiv nejen u postav tuláckých, ale i u vypravěče, implikovaného autora a – dá se předpokládat – také u čtenáře. Šaratčandroví bezcílní tuláci jsou skvělými pozorovateli a svědky děje, kteří interpretují realitu a představují ji ostatním. Tulák je zde určitým obrazem samotného autora, jehož očima se čtenář může dívat na svět, a tento tulácký pohled se často odráží i ve výstavbě některých děl – především Šríkánty<sup>46</sup> –, které si libují v proměnách fokalizace, prolepsích, analepsích a náhlých změnách tempa či tónu. Inspiraci Šaratčandrova pojetí *bildungsromanu* a autodiegetického vyprávění pak také můžeme najít u dalších bengálských autorů, například u Bibhútibhúšana Bandjopádhjáje.

Archetypy chudáka a tyrana pomáhají v Šaratčandrově tvorbě nastolit diskusi o sociálních, nacionálních a genderových problémech jeho doby. Vina je dělena mezi Brity, kteří jsou obvykle považováni za jádro problému, a hinduistickou společnost jako celek. U chudáků je často ukázáno, že přijali svoje utrpení jako nezměnitelný fakt života a ani se proti němu nesnaží jakkoliv bojovat. Implikovaný autor i některé jeho postavy se snaží čtenáře a další postavy přivést ke spoluzodpovědnosti za osudy chudých a utlačovaných jak prostřednictvím vyličení jejich neštěstí a explicitním odsouzením tyranských postav, které v Šaratčandrově díle bohužel často postrádají hloubku, tak i nekonečnými diskusemi o nezávislosti, revoluci, ženské emancipaci a boji s chudobou. Postavy chudáků i tyranů jsou opět zhusta viděny prostřednictvím tuláckých postav, které tak umožňují čtenáři získat vhled do tristní situace utlačovaných prostřednictvím knih. Zde je nutné zmínit postavu Šašího z *Pather dábí*, který je osobností

---

<sup>46</sup> Román *Šríkánta* Amalendu Bose (1976) klasifikuje dokonce jako román pikareskní, s čímž nelze i přes jisté podobnosti zcela souhlasit. Je ovšem pravda, že způsob výstavby *Šríkánty* se výrazně liší od jiných Šaratčandrových děl, například od *Grihadáha* a *Čaritrahín*, jak Bose také poznamenává (*ibid.*, 79). Gupta (1988, 80) možná přesněji vidí *Šríkántu* jako epizodickou a scénickou tvorbu, která má blíže k lyrickému či dramatickému přístupu než k přísně narativnímu.

na okraji vypravěčova zájmu, ale který je Doktorem v poslední jednatřicáté kapitole přesvědčen, aby se stal básníkem:

„তখন রহস্যভাবে প্রশ্ন করিলেন, চাষাড়ে কবিতা লিখবে না কবি?”

শশী কহিল, না। তাদের কাব্য তারা লিখতে পারে লিখুক, আমি লিখছি না। আপনার সে কথা আমি অনেক ভেবে দেখেছি এবং এ উপদেশও কখনো ভুলব না। যে, আইডিয়ার জন্য সর্বস্ব বিসর্জন দিতে পারে শুধু শিক্ষিত ভদ্র-সন্তান, অশিক্ষিত কৃষককে পারে না, আমি হব তাদেরই কবি। ”

[Potom se Doktor pobaveně zeptal: „Nebudeš psát pro venkovské balíky, básníku?”

Šaší řekl: „Ne. Ať si píšou svoji poezii, jak umějí, já ji psát nebudu. Hodně jsem přemýšlel o tom, co jste mi řekl, a nikdy nezapomenu vaši radu, že obětovat se pro ideál můžou jen vzdělaní lidé z dobrých rodin, ne obětovat nevzdělaného rolníka. Já budu jejich básníkem.”]

(*Pather dābī* in Čattopádhjáje 2011c, 196)

Postava Šašího tak ukazuje i Šaratčandrův vlastní záměr být svědkem událostí pro vzdělaného čtenáře. Tento typ postavy čtenáři přibližuje i úděly žen. V Šaratčandrově tvorbě je centrální představa ženy jakožto *satī-sávitri*, ale i tato představa se vyvíjí: implikovaný autor představuje čtenářům nejprve soucit se ženami, které jsou skutečné *satī-sávitri*, ale společnost je tak nevnímá (jako Annadá nebo Lalitá), pokračuje ženami, které tento status ztratily, ale jejich srdce je stejně oddané a láskyplné jako *satī-sávitri* (Čandramukhí, Rádžlakšmí), dále vyobrazuje ženy, které tento ideál naplnit chtějí, ale nedokážou to (Birádž). Postupem času se propracovává i k ženám, které tento ideál ani naplňovat nechtějí, ale zjišťují, že to po nich chce společnost (Ačalá), a nakonec i k ženám, které tento ideál odmítají a následují raději vlastní štěstí (Abhajá, Kamal). Žádná z těchto žen není Šaratčandrovým vypravěčem či implikovaným autorem odsouzena, i když může být odsouzena ostatními postavami či společností. Realistické zamítavé reakce společnosti vytvářejí větší čtenářský efekt než pozdější více propagandistická akceptace naprosté ženské volnosti prakticky všemi postavami, jako je to v románu *Šeš prašna*. Šaratčandra tak otevřel dveře

dílům o osudu a vnitřních myšlenkách žen, velice plodná by byla například komparace s díly Ášápúrny Debí či Suníla Gangopádhjáje.

Závěrem je možné připomenout, že Šaratčandrovým nejoblíbenějším autorem byl Vjása, autor *Mahábháraty*, a že jeho dílo s *Mahábháratou* sdílí velké množství rysů, především bohatost postav, jistou realističnost oproti literární konvenci, a samozřejmě silný emocionální účinek na čtenáře. Vjása i Šaratčandra jsou – v kontrastu s Válmíkím a Rabíndranáthem, kteří reprezentují druhou linii indické tvorby – považováni za jednodušší, chaotičtější a „lidovější“ četbu, ale jsou to postavy Vjásy a Šaratčandry, postavy nedokonalé, váhající, chybující, vítězí i trpící, spíše než uhlazené postavy literárních aristokratů, které nepřestávají uchvacovat čtenáře i dnes. Je to Šaratčandrův a Vjásův hrdina – Šríkánta, Debdás, Apúrba, Judhišthira, Ardžuna, Bhíšma –, který může stokrát selhat, ale stále si zachová svou důstojnost a oblíbenost v čtenářských očích, a je to Šaratčandrova a Vjásova hrdinka – Párbatí, Abhajá, Rádžlakšmí, Draupadí, Gándhárí, Ambá –, žena nedokonalá, složitá, tvrdohlavá a odhodlaná, která nenechá čtenáře nikdy lhostejným.

## Bibliografie

### Primární literatura v bengálštině

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011b. *Abhāgīr svarga*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 1016–1021.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011a. *Arakṣaṇīyā*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 284–317.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011b. *Birājbau*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 36–98.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011a. *Debdās*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 222–283.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011b. *Gṛhadāha*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 433–602.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011b. *Maheś*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 1009–1015.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011b. *Pallī samāj*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 99–167.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011a. *Parīṇītā*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 188–221.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011c. *Pather dābī*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 7–198.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011b. *Svāmī*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 813–839.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011c. *Śeṣ praśna*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 199–372.

Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. 2011a. *Śrīkānta*. In Caṭṭopādhyāy, Śaratcandra. *Śarat racanābalī*. Kalkātā: Śubham, str. 375–425.

### **Primární literatura v překladech**

Čattopádhjáj, Šaratčandra. 2018. *Debdás. Provdaná*. Z bengálského originálu přeložila Zuzana Špicová. Praha: Dokořán.

Čattopádhjáj, Šaratčandra. 2017. *Maheš*. Z bengálského originálu přeložila Zuzana Špicová. *Nový Orient*, 72, str. 69–73.

Čattopádhjáj, Šaratčandra. 1968. *Srikánta*. Z bengálského originálu přeložil Dušan Zbavitel. *Nový Orient* 23/1, příloha, str. 1–4; 23/2, příloha, str. 1–4; 23/3, příloha, str. 1–4; 23/4, příloha, str. 1–4; 23/5, příloha, str. 1–3.

Čattopádhjáj, Šaratčandra. 2017. *Vúz do nebe*. Z bengálského originálu přeložila Zuzana Špicová. *Nový Orient*, 72, str. 74–78.

### **Sekundární literatura**

Bal, Mieke a Eve Tavor. 1981. „Notes on Narrative Embedding.” *Poetics Today* 2/2, str. 41–59.

Bandyopadhyay, Asit Kumar. 1986. *History of Modern Bengali Literature: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Calcutta: Modern Book Agency Private Limited.

Bapat, Vasant. 1979. „Saratchandra and the Marathi Novel.” In *Indian Literature*, 22/4, Sahitya Akademi, str. 5–11.

Bose, Anima. 1983. „The Bengali Short Story.” In *Indian Literature*, 26/4, Sahitya Akademi, str. 48–65.

Bose, Amalendu. 1976. „Saratchandra: His Novelistic Technique.” In *Indian literature*, 19/4, Sahitya Akademi, str. 69–81.

Chatterjee, Monali. 2009. *Women in the Novels of Bankimchandra Chatterjee, Saratchandra Chatterjee and Rabindranath Tagore*. Disertační práce, Saurashtra University. Staženo z <http://etheses.saurashtrauniversity.edu/id/836> [15.6.2021].

Chaudhuri, Narayan. 1981. „The Bengali prose style.” In *Indian Literature*, 24/1, Sahitya Akademi, str. 119–124.

Chaudhari Raghuvēr 1977. „Saratchandra at a distance.” In Mukhopadhyay, Manik, a Satyabrata Roy (eds.). *The Golden book of Saratchandra*. Calcutta: All Bengal Sarat Centenary Committee, str. 14–16.

Chhetri, Tulsi Bahadur. 1977. „The immortal genius of world literature on stories.” In Mukhopadhyay, Manik, a Satyabrata Roy (eds.). *The Golden book of Saratchandra*. Calcutta: All Bengal Sarat Centenary Committee, str. 119–121.

Dutt, A. K., a R. Dhussa. 1981. „Novelist Sarat Chandra’s Perception of his Bengal Home Region: A Literary Geographic Study.” In *GeoJournal*, 5/1. Springer, str. 41–53.

Emmott, Catherine, and Marc Alexander. 2009. „Schemata.” In Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, str. 411–419.

Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca. New York: Cornell University Press.

Ghosh, S. L. 1969. „An Introduction to Modern Bengali Fiction.” In *Indian Literature*, 12/3, Sahitya Akademi, str. 73–86.

Ghosh, Shibdas. 1977. „An evaluation of Saratchandra.” In Mukhopadhyay, Manik, a Satyabrata Roy (eds.). *The Golden book of Saratchandra*. Calcutta: All Bengal Sarat Centenary Committee, str. 275–294.

Gupta, R. K. 1988. „Beyond ‘Ethical Yardsticks’ And ‘Aesthetic Standards’: The Education of Sarat Chandra Chatterji’s ‘Srikanta’: Individual Conscience Versus Social Orthodoxies.” In *Journal of South Asian Literature*, 23/1, Asian Studies Center, Michigan State University, str. 75–82.

Gupta, R. K. 1993. „Feminism and Modern Indian Literature.” In *Indian Literature*, 36/5, Sahitya Akademi, str. 179–189.

Hassan, Mohammad. 1977. „On Saratchandra Chatterji.” In Mukhopadhyay, Manik, a Satyabrata Roy (eds.). *The Golden book of Saratchandra*. Calcutta: All Bengal Sarat Centenary Committee, str. 239–243.

- Herman, David. 2009. „Cognitive Narratology.” In Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, str. 30–43.
- Hrabal, Jiří. 2013. „Narativní diskurz.” In Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří a Petr A. Bílek. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, str. 106–166.
- Hühn, Peter. 2009. „Event and Eventfulness.” In Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, str. 80–97.
- Jannidis, Fotis. 2009. „Character.” In Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, str. 14–29.
- Joshi, Gurunath. „Saratchandra: A great humanitarian.” In Mukhopadhyay, Manik, a Satyabrata Roy (eds.). *The Golden book of Saratchandra*. Calcutta: All Bengal Sarat Centenary Committee, str. 86–88.
- Kubíček, Tomáš. 2013a. „Dějiny disciplíny.” In Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří a Petr A. Bílek. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, str. 15–32.
- Kubíček, Tomáš. 2013b. „Příběh.” In Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří a Petr A. Bílek. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, str. 33–102.
- Madan, Indar Nath. 1977. „Saratchandra versus Premchand: A study in contrast.” In Mukhopadhyay, Manik, a Satyabrata Roy (eds.). *The Golden book of Saratchandra*. Calcutta: All Bengal Sarat Centenary Committee, str. 56–59.
- Margolin, Uri. 2009. „Narrator.” In Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, str. 351–369.
- McAdams, Dan P. 2008. „Personal Narratives and the Life Story.” In *Handbook of Personality, Theory and Research*. New York and London: The Guilford Press, str. 242–262.
- Mehta, Chandra Kant. „Saratchandra’s influence on Gujarati literature.” In Mukhopadhyay, Manik, a Satyabrata Roy (eds.). *The Golden book of Saratchandra*. Calcutta: All Bengal Sarat Centenary Committee, str. 39–44.

Meister, Jan Christoph. 2014. „Narratology.” In Hühn, Peter et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Dostupné na <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology> [24. 6. 2021].

Mukhopadhyay, Manik. 1977. „In the eye of posterity.” In Mukhopadhyay, Manik, a Satyabrata Roy (eds.). *The Golden book of Saratchandra*. Calcutta: All Bengal Sarat Centenary Committee, str. xiii–xxiii.

Niederhoff, Burkhard. „Focalization.” In Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, str. 115–123.

Phelan, James. 2008. „Narratives in Contest; Or, Another Twist in the Narrative Turn.” *PMLA*, 123(1), str. 166–175.

Phelan, James. 2011. „Rhetoric, Ethics, and Narrative Communication: Or, from Story and Discourse to Authors, Resources, and Audiences.” In *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 94(1/2), str. 55–75.

Prabhakar, Vishnu. 1990. *The Great Vagabond: Biography and Immortal Works of Sarat Chandra Chatterjee*. Delhi: B. R. Publishing Corporation.

Sarker, Subhas Chandra. 1973. „Sarat Chandra as a Man.” In *Indian Literature*, 16/3–4, Sahitya Akademi, str. 11–25.

Sarker, Subhas Chandra. 1977. „Sarat Chandra Chatterjee: The Great Humanist.” In *Indian Literature*, 20/1, Sahitya Akademi, str. 49–77.

Schmid, Wolf. 2013. „Implied Author (revised version; uploaded 26 January 2013).” In Hühn, Peter et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Dostupné na: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author-revised-version-uploaded-26-january-2013> [24. 6. 2011].

Sengupta, Subodhchandra. 1982. *Saratchandra: Man and Artist*. Delhi: Sahitya Akademi.

Sharma, Anshita. 2018. „Negotiating Forbidden Love in Sarat Chandra Chatterjee’s Palli Samaj.” In *Journal of Research in Humanities and Social Science*, 6/10, str. 1–5.

Sharma, Anshita. 2018. „Sarat Chandra Chatterjee’s Shesh Prashan: A Modern Novel.” In *Journal of Research in Humanities and Social Science*, 6/1, str. 23–27.

Sil, Narasingha Prosad. 2012. *The life of Sharatchandra Chattopadhyay: Drifter and Dreamer*. Madison: Farleigh Dickinson University Press.