

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav jižní a centrální Asie

Filologie – Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky

Renata Svobodová

Vývoj hindské povídky

Psychologicky laděná povídka na cestě od starší k „nové“

Development of the Hindi Short Story

Psychological short story on its way from pre-nayī kahānī to nayī kahānī

Disertační práce

vedoucí práce – PhDr. Dagmar Marková, CSc.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Renata Svobodová

OBSAH

Abstrakt	v
Summary.....	viii
ÚVOD.....	11
1. SPECIFICKÝ CHARAKTER HINDSKÉ POVÍDKY	17
2. PŘEHLED VÝVOJE PSYCHOLOGICKY LADĚNÉ POVÍDKY	25
3. NÁMĚTY A JEJICH INTERPRETACE	34
3.1. STARŠÍ POVÍDKY	34
3.1.1. Sudaršan.....	34
3.1.2. Prémčand	37
3.1.3. Višnu Prabhákar.....	48
3.2. POVÍDKY NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM.....	50
3.2.1. Džainéndrakumár.....	50
3.2.2. Agjéj	59
3.2.3. Jašpál.....	64
3.2.4. Amrit Ráj	68
3.3. NOVÉ POVÍDKY	71
3.3.1. Móhan Rákéš	72
3.3.2. Rádžéndra Jádav	75
3.3.3. Kamléšvar	78
3.3.4. Nirmal Varma	80
3.3.5. Bhíšma Sáhni	83
4. OBRAZNÉ VYJADŘOVÁNÍ.....	86
4.1. OBRAZNOST VE STARŠÍCH POVÍDKÁCH.....	88
4.1.1. Sudaršan.....	88
4.1.2. Prémčand	90
4.1.3. Višnu Prabhákar.....	96
4.2. OBRAZNOST V POVÍDKÁCH NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM	98
4.2.1. Džainéndrakumár.....	98
4.2.2. Agjéj	105
4.2.3. Jašpál.....	108
4.2.4. Amrit Ráj	109
4.3. OBRAZNOST V NOVÝCH POVÍDKÁCH	111
4.3.1. Móhan Rákéš	111
4.3.2. Rádžéndra Jádav	115
4.3.3. Kamléšvar	117
4.3.4. Nirmal Varma	119
4.3.5. Bhíšma Sáhni	121
5. IRONIE A HUMOR.....	123
5.1. IRONIE A HUMOR V KLASICKÝCH POVÍDKÁCH	124
5.1.1. Sudaršan.....	124
5.1.2. Prémčand	125
5.1.3. Višnu Prabhákar.....	132

5.2. IRONIE A HUMOR V POVÍDKÁCH NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM	133
5.2.1. Džainéndrakumár	133
5.2.2. Agjéj	137
5.2.3. Jašpál	138
5.2.4. Amrit Ráj	140
5.3. IRONIE A HUMOR V NOVÝCH POVÍDKÁCH	141
5.3.1. Móhan Rákéš	141
5.3.2. Rádžéndra Jádav	142
5.3.3. Kamléšvar	143
5.3.4. Nirmal Varma	144
5.3.5. Bhíšma Sáhni	146
6. ZOBRAZENÍ VNITŘNÍHO POHLEDU	148
6.1. VNITŘNÍ POHLED POSTAV VE STARŠÍCH POVÍDKÁCH	151
6.1.1. Sudaršan	151
6.1.2. Prémčand	152
6.1.3. Višnu Prabhákar	158
6.2. VNITŘNÍ POHLED POSTAV V POVÍDKÁCH NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM	159
6.2.1. Džainéndrakumár	159
6.2.2. Agjéj	164
6.2.3. Jašpál	166
6.3. VNITŘNÍ POHLED POSTAV V MODERNÍCH POVÍDKÁCH	168
6.3.1. Móhan Rákéš	168
6.3.2. Rádžéndra Jádav	169
6.3.3. Kamléšvar	171
6.3.4. Nirmal Varma	172
6.3.5. Bhíšma Sáhni	173
7. SROVNÁNÍ POVÍDEK	175
7. 1. STARŠÍ POVÍDKY	175
7. 2. POVÍDKY NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM	177
7. 3. NOVÉ POVÍDKY	179
ZÁVĚR	182
Bibliografie:	187
1. Prameny	187
2. Sekundární literatura	188

Abstrakt

Tématem předkládané disertační práce je vývoj hindské psychologicky laděné povídky zhruba od dvacátých do šedesátých let minulého století. Při práci na zvoleném tématu jsem hindské povídkové texty rozčlenila do tří skupin. První období povídkové tvorby reprezentované Prémčandem a Sudaršanem označuji za „starší“ v užším slova smyslu, třicátá a čtyřicátá léta – tvorbu Džainéndrakumára, Agjéje, Jašpála a Ráje – pojímám jako přechodné období a tvorbu mladších autorů Rákéše, Jádava, Kamléšvara, Varmy a Sáhniho z padesátých a šedesátých let dvacátého století označuji ve shodě s obvyklou periodizací „nová povídka“. Mezi „starší“ a „novou“ povídkou přirozeně nevede žádné striktní dělítko. Některé z povídek konce třicátých a čtyřicátých let vykazují v tom či onom ohledu rysy přítomné v obou skupinách. Tyto texty, které předznamenal další vývoj, proto řadím do zvláštní skupiny a označuji je jako „povídky na cestě od starší k nové“.

Cílem práce je porovnání charakteristických rysů „nové povídky“ (*nayī kahānī*) s povídkou, která jí předcházela (*pre-nayī kahānī*). Srovnání provádím na základě analýzy a interpretace vybraného souboru reprezentativních hindských textů pocházejících z daného období. Zkoumám, v čem se liší tematika a vypravěčské postupy povídkové tvorby starších autorů od generace spisovatelů, kteří začínali psát v období po získání indické nezávislosti a hnutí nové povídky zakládali. Jde o spisovatele narozené na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století.

Ve své práci analyzuji vybrané povídky z několika zorných úhlů, které zahrnují stránku obsahovou, stylistickou a strukturální. Hledám téma a poselství povídek, zkoumám jejich metaforiku a ironii, sleduji způsoby prezentace vnitřního pohledu postav. Posledně jmenovaná oblast je zvlášť důležitá pro psychologicky laděné texty. Součástí práce je také analýza konotací metaforických výrazů a kulturního pozadí povídek.

Metodou mé práce je komparativní analýza vybraného souboru textů z různých období vývoje moderní hindské literatury. Částečně se opírá o naratologickou teorii, jak ji chápe Mieke Bal a Shlomith Rimmon-Kenan. Zkoumání vnitřního pohledu je teoreticky podepřeno především prací Dorit Cohn o různých modech prezentace vědomí literárních postav. Při výběru povídek jsem se orientovala pomocí hledisek alespoň částečně zaručujících objektivitu a reprezentativnost zvoleného souboru jednadvaceti hindských povídek, jako jsou jméno autora a jeho místo v dějinách hindské literatury, zastoupení v reprezentativních výběrech a preference autorů samotných.

Na základě analýzy vybraného souboru povídek jsem došla k těmto závěrům ohledně vývojových tendencí hindských psychologicky laděných povídek na jejich cestě od starších k novým:

V tematické rovině je patrný posun od společenských témat k psychologickému ladění. Tím je dána tendence k omezování dějovosti příběhů. V povídkách postupně ubývá ideálů a spoléhání se na tradiční hodnoty, které jsou v další fázi zpochybňovány. V novějších povídkách jsou tradiční hodnoty povětšinou líčeny jako zhoubné pro příslušníky mladší generace, či zcela opomíjeny. Starší povídky jsou často kriticky zaměřené proti některým společenským či nábožensko-společenským jevům. Nové povídky převážně zobrazují vnitřní svět osamělých jedinců a jejich pocity smutku, odcizení a bezmoci. Celkově se tematické změny vyznačují odklonem od účelovosti a přechodem ke zvnitřnění zobrazované skutečnosti.

Psychologické prvky jsou zpočátku omezené na charakterizaci postav, postupně nabývají na přesvědčivosti, motivují zápletku a nakonec se stávají hlavní náplní povídek, které se zabývají analýzou psychických stavů a momentálního rozpoložení postav. V nové povídce tato stránka tvoří výhradní téma a smysl vyprávění.

Po stránce obraznosti se povídky vyvíjely od jednoduššího a tradičního způsobu metaforického vyjadřování k originálnějšímu a symbolickému charakteru obraznosti. Na poli ironie sledujeme postupný přechod od jednodušších forem, jako je slovní ironie, k těm skrytějším a méně nápadným formám, jako je ironie situační, dramatická a ironie založená na různých druzích rozporů.

Pokud jde o vnitřní pohled postav, ve starších povídkách se prožívání protagonistů vyjevuje nejčastěji přímo, a to na základě přímé řeči v dialozích. Druhým nejčastějším prostředkem je psychonarace, při níž se vypravěč od svých postav různými prostředky distancuje. Jde tedy o metodu disonantní psychonarace. Vnitřní monolog se vyskytuje ojediněle. Pasáže věnované vnitřnímu pohledu nejsou tak časté a bývají stručnější. V souvislosti s vyhraněním tématu povídek směrem k psychologickým námětům se přirozeně zvětšuje prostor věnovaný vnitřnímu prožívání. Přibývá psychonarativních pasáží a vypravěč přitom pozvolna ustupuje do pozadí. Stále však lze vysledovat mírný vypravěčův odstup charakteristický humornou či jemně ironickou nadsázkou. V nových povídkách je spektrum metod využívaných k prezentaci vědomí postav nejširší. Ve velké míře se uplatňuje volný nepřímý styl. Vypravěč se od postav nedistancuje a stává se méně viditelným. Jeho zprostředkování vnitřního světa postav je prováděno metodou konsonantní psychonarace. Vyprávění se zpravidla soustřeďuje na vnímání jedné postavy. Také prostor věnovaný vnitřnímu světu postav se zvětšuje. V důsledku těchto postupů vzrůstá sugestivita a autentičnost vyprávění.

Analýza všech zkoumaných stránek – tematické, metaforické, ironické i vnitřního pohledu – naznačuje, že přechod od starší k nové povídce nebyl u psychologicky laděné povídky tak náhlý a převratný, jak si sami autoři vymezující se proti starším spisovatelům či někteří badatelé představovali.

Summary

The subject matter of the dissertation is the development of the Hindi psychological short story from the 1920s till the 1960s. For the purpose of this work I have divided the short story texts into three groups. I call the first one, represented by Premchand, Sudarśan, and Prabhākar the “older” period, the 1930s and 1940s – the story writing of Jainendrakumār, Ajñey, Yaśpāl, and Amṛt Rāy – is seen as a transitory period, and the work of the younger authors: Rākeś, Yādav, Kamleśvar, Varmā and Sāhnī is called in accordance with the usual terms as the New Short Story – *nayī kahānī*. There is no strict border line between the *nayī kahānī* and *pre-nayī kahānī* writing. Some of the 1930s and 1940s short stories show in some respects features present in both the periods. That is why I decided to put these stories into a special group, which I call “the stories on their way from the older to the new one.”

The aim of the theses is a comparison of characteristic features of *nayī kahānī* and *pre-nayī kahānī* writing. I have compared the stories on the basis of the analysis and interpretation of the collection of representative Hindi texts of the period. I have researched into the subject matter and narrative structure and searched for the differences between the way of writing of the older authors and those, who started to write after the independence and who established the movement of the New Short Story. These writers were born in late 1920s and early 1930s.

I have analysed the stories from several viewpoints which include their subject matter, style and structure. I have looked for their messages, observed imagery and irony, and researched into the presentation of the inner view of the characters, which is very important especially in case of psychological short stories. A study of connotations and cultural background was also included.

As far as method is concerned my work consists in comparative analysis of different texts from different periods in the history of modern Hindi literature. It is partly based on narratology as conceived by Mieke Bal (*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997) and Shlomith Rimmon-Kennan (*Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Routledge, London / New York 1983). The research into inner view is theoretically supported by the work of Dorrit Cohn on different modes of presentation of consciousness in literature (*Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1983). My objective has been to choose a representative body of short stories to analyse. To achieve this goal I took into consideration the writers’ place in the history of Hindi literature, presence of their texts in

representative collections of short stories, the writers' preferences about their own stories and the information in the secondary literature.

On the basis of the analyses of the representative body of short stories I have arrived at these conclusions concerning the trends in the development of psychological short stories on their way from *pre-nayī kahānī* to *nayī kahānī*:

On the thematic level a shift from social topics towards psychological insight is noticeable. In correspondence with this shift the plot recedes. There are fewer ideals in the later stories and traditional values gradually cease to be important. In the next phase severe doubts are being cast on them. In the New Short Stories traditional values are depicted as detrimental to life of younger generation or they are ignored. The "older" stories are often critical of social and religious aspects of life. New Short Stories tend to show the inner world of lonely individuals and their feelings of sadness, alienation and helplessness. In general terms, transition from the story of purpose, from plot story to inner view and situation story is characteristic of the changes in themes.

In the beginning psychology in short stories is restricted to characterisation, then it motivates the plot and finally it forms the main contents of the stories, which deal with analyses of psychical state of mind and momentary feelings of the characters. In New Short Story this aspect forms the main topic and purpose of the narrative.

As far as imagery is concerned, the stories developed from simpler and traditional forms to more original and symbolic way of expression. In the field of irony it is possible to follow a development from more evident form like language irony towards more sophisticated forms like dramatic and situation irony, irony of ambivalence and ambiguity.

Inner view of protagonist in the older stories is expressed in the form of direct speech and through psycho narration. The narrator distances from the characters through comments and background information. The prevailing method is dissonant psycho-narration. The interior monologue is exceptional. The passages devoted to the inner view are not so frequent and they tend to be short. In the connection with the transition of stories to psychological thematic the space devoted to inner view increases. More psycho-narrative passages appear and the narrator recedes to the background. Nevertheless his mild distance is still visible. He distances through humour or irony. In the New Short Stories the spectrum of methods of presentation consciousness is the widest. Free indirect style is used as a new method; the narrator does not distance from his characters and becomes invisible. He mediates the inner view mostly through consonant psycho narration which is close to free indirect style. The narration con-

centrates on perception of a single character. Also space devoted to inner world of characters extends. Narration becomes suggestive and authentic.

The analysis of all the studied aspects – thematic, metaphoric, irony and inner view – suggests that the transition from *pre-nayī kahānī* to *nayī kahānī* was not such a breakthrough as the writers and some scholars had imagined.

ÚVOD

Tématem předkládané práce je vývoj hindské psychologicky laděné povídky zhruba od dvacátých do šedesátých let minulého století. V průběhu tohoto období se do hindské povídkové tvorby promítlo působení rozličných literárních směrů a hnutí, o nichž se ve své práci zmiňuji a k jejichž vlivu přihlížím. Zcela zásadní význam, a to i z hlediska periodizačního, přitom ovšem mělo hnutí (*āndolan*) „nové povídky“, které výrazně ovlivnilo tvorbu hindsky píšících autorů zejména v padesátých a šedesátých letech. V odborné literatuře se proto při srovnávání hindských povídek různých období často hovoří o *navī kahānī* a o *pre-navī kahānī*, čili o „nové povídce“ na jedné straně a o povídce, která jí předcházela, na straně druhé. Můžeme ji označit za povídku „starší“, což také činím v podtitulu této disertace.

Práce je založena na detailní analýze hindských povídkových textů zvoleného období a její těžiště spočívá ve srovnání charakteru „starší“ povídkové tvorby s povídkou „novou“. Na příkladech konkrétních textů rozebírám odlišnosti v tematice a vypravěčských postupech. Pomocí přeložených ukázek přitom dokládám, na co z tvorby starší generace mladší spisovatelé navázali, které postupy převzali a co je na jejich textech nového.

Při výběru povídek jsem se orientovala pomocí hledisek alespoň částečně zaručujících reprezentativnost zvoleného souboru, jako jsou jméno autora a jeho místo v dějinách hindské literatury, zastoupení v reprezentativních výběrech či preference autorů samotných. Sbírky povídek typu: *Merī priy kahāniyā* – Mé oblíbené povídky, *Carcit kahāniyā* – Často zmiňované povídky, *Pratinidhi kahāniyā* – Reprezentativní povídky a jim podobné se staly mým orientačním vodítkem. Důležitým kritériem při výběru povídek byly rovněž zmínky o jednotlivých povídkách v odborné literatuře a konzultace s odborníky v oboru. Podle mého názoru může rozbor vybraného souboru povídek přispět k porozumění vývoji a specifickým rysům hindské povídkové tvorby.

Při práci na zvoleném tématu jsem hindské povídkové texty rozčlenila do tří skupin. První období povídkové tvorby reprezentované převážně Prémčandem (1880–1936) označuji za „starší“ v užším slova smyslu, třicátá a čtyřicátá léta pojmám jako přechodné období a tvorbu mladších autorů z padesátých a šedesátých let dvacátého století označuji již zmíněným termínem „nová povídka“. Mezi „starší“ a „novou“ povídkou přirozeně nevede žádné striktní

dělitko. Některé z povídek konce třicátých a čtyřicátých let vykazují v tom či onom ohledu rysy přítomné v obou skupinách. Tyto texty, které předznamenaly další vývoj, proto řadím do zvláštní skupiny a označuji je jako „povídky na cestě od starší k nové“. V souladu s tímto členěním jsem 3. až 7. kapitolu této práce rozdělila na jednotlivé podkapitoly.

Žánr povídky sehrál ve vývoji moderní hindské literatury velmi podstatnou roli a psychologické náměty jsou v ní od počátku hojně zastoupeny. Povídka nejenže zaujímá v dějinách hindské literatury 20. století klíčové místo, ale tvoří i její nejproduktivnější součást. V první polovině minulého století se pozornost kritiků sice soustřeďovala tradičně více na poezii a v rámci prózy na žánr románu, přesto však vznikalo mnoho povídek a též čtenářský zájem o ně byl značný.¹ Novější literární směry se později vymezovaly skrze povídku a právě povídka byla schopna nejrychleji reagovat na proměny doby. Psychologizující proud tohoto žánru odráží mnohé kulturně specifické rysy, zvláštnosti indické mentality a pohledu na svět. Osobně se domnívám, že hindská povídková tvorba si zaslouží pozornost rovněž pro své estetické kvality.

Psychologickou či psychologicky laděnou povídku považuji v této práci za specifickou variantu v rámci povídkového žánru, a to na základě obsahových kritérií. Podle některých teorií je možné povídky dělit na psychologické a nep psychologické obecně. U psychologických hraje hlavní roli postava, u druhé skupiny je to děj.² Psychologické texty se vyznačují důrazem kladeným na prožívání protagonistů, popisují nebo analyzují jejich psychické rozpoložení. Psychologická charakteristika postav, zprostředkování jejich vnitřního světa a myšlenkových pochodů hraje v tomto typu literatury ústřední roli nebo se alespoň vyskytuje v příslušných textech ve zvýšené míře.

Ve své práci proto mimo jiné hledám postupy, které jsou pro výstavbu psychologicky laděné povídky příznačné. Jde o zprostředkování vnitřního pohledu (myšlení, cítění, vnímání, prožívání) a o způsob prezentace vědomí literárních postav. Pozornost věnuji přirozeně i obecnějším jevům, jako jsou role vypravěče, charakterizace postav, obrazné vyjadřování, využití ironie a humoru. Příslušné jevy dokumentuji na ukázkách povídek ze zmíněných vývojových etap hindské literatury.³

¹ G. C., Roadarmel, *The modern Hindi short story and modern Hindi criticism*, in: Dimock et al. (eds.), *The Literatures of India, an Introduction*, Chicago 1974, s. 242.

² Více viz S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London / New York 1983, s. 35–36.

³ Při první zmínce o příslušné povídce uvádím rok jejího vzniku či prvního vydání. Pokud údaj chybí, nepodařilo se mi ho zjistit.

Interpretace hindských narativních textů založená na literární analýze je poměrně mladá disciplína. Práce, které využívají západních literárních teorií k interpretaci děl moderní hindské literatury, existují, ale je jich dosud relativně málo.⁴ Častější bývá intuitivní způsob rozboru a výkladu literárních děl. Někteří badatelé předpokládají, že metody, které původně vznikaly v souvislosti s kritickým studiem západních literatur, umožňují proniknout do struktury literárního díla, a tak postavit výsledky analýzy na pevnějším základě, nežli je pouhý intuitivní charakter interpretace textů. Ovšem na druhou stranu je třeba uvážit, že literárních teorií je mnoho, samotná povaha literárního díla je výhradně exaktními prostředky nepostižitelná, a proto je do jisté míry nutné přijmout i subjektivní stanoviska.⁵

Práci jsem rozčlenila do sedmi kapitol. V první kapitole, nazvané *Specifický charakter hindské povídky*, shrnuji okolnosti, které nově vznikající hindskou povídku provázely. Žánr povídky v hindské literatuře vznikl v důsledku pronikání západních vlivů a prvků britského vzdělávacího systému do indického prostředí. Nicméně jeho formování probíhalo nejen v duchu západních modelů, ale též pod vlivem indického kulturního prostředí a ostatních indických literatur, zejména literatury bengálské. Nelze pominout ani vliv silné indické vyprávěčské tradice.

Druhá kapitola, *Přehled vývoje psychologicky laděných povídek*, zasazuje tento žánr do širšího rámce dějin hindské literatury. Kapitola pojednává o pozadí vzniku prvních středně dlouhých prozaických útvarů v hindské literatuře. Největší pozornost je přirozeně věnována autorům, jejichž povídky jsou v práci interpretovány. Ke konci kapitoly se krátce zmiňuji o pozdějším vývoji (tj. po šedesátých letech) žánru povídky v hindsky psané literatuře.

Třetí kapitola, *Náměty povídek a jejich interpretace*, se zabývá věcnou a tematickou stránkou vybraných textů. Zde shrnuji námět povídky, který chápu jako její věcný obsah a hledám téma, čili její hlavní myšlenku, její smysl a výpověď. Kapitola je rozdělena do tří podkapitol. První z nich, nazvaná *Starší povídky*, je věnována především Prémčandovi a jeho realistickému tvůrčímu období. Je sem zařazena i jedna Sudaršanova povídka dokumentující přechod od romantické povídky k povídce psychologické v jejích prvotních náznacích. Do této kapitoly jsem zařadila též povídku Višnu Prabhákara, která sice vznikla až v polovině

⁴ Srv. V. Dalmia and Th. Damsteegt (eds.), *Narrative Strategies: Essays on South Asian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 1998; Th. Damsteegt, *Girirāj Kiśor's Yātrāem, A Hindi Novel Analysed*, Forsten, Groningen 1997; Th. Damsteegt, *The Present Tense in Modern Hindi Fiction*, Forsten, Groningen 2004; K. Meisig, *Erzähltechniken der Nayī Kahānī. Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996; W. Schmitt, *Vierzig Ich-Erzählungen Premcands, Beiträge zur Form und Inhaltsanalyse*, Reinbek 1986; Více o různých aspektech analytického studia hindských textů viz Damsteegt, *Girirāj Kiśor's Yātrāem*, s. 31–34.

⁵ V tomto názoru mne podpořily též diskuse s kolegy v oboru hindské literatury Dagmar Markovou, Rupertem Snellem a Lucy Rosenstein.

padesátých let, ale vykazuje rysy přemčandovské tradice. Druhá podkapitola, *Povídky na cestě od starších k novým*, dokumentuje pozvolné pronikání novějších rysů do tvorby autorů, kteří bývají tradičně označováni za představitele psychologizujícího a progresivistického trendu v hindské literatuře. Z první skupiny jsem zaměřila svoji pozornost na Džainéndrakumára a Agjéje, z druhé na Jašpála a Amrita Ráje. Třetí podkapitola, *Nové povídky*, se zabývá tvorbou generace spisovatelů, kteří začínají publikovat v nezávislé Indii, a buďto zakládali hnutí nové povídky, nebo psali v jejím duchu. V této části práce jsou zastoupeny texty hlavní trojice představitelů a teoretiků nové povídky, tj. Móhana Rákéše, Rádžendry Jádava a Kamléšvara, dále pak Nirmala Varmy a Bhíšmy Sáhniho.

Čtvrtá kapitola, *Obrazné vyjadřování*, zkoumá různé druhy metaforických výrazů příznačné pro to které období. Všímám si především metafor, přirovnání a symbolů. Pozornost však na tomto místě věnuji i idiomatice obraznosti, přírodním motivům a jejich funkci v textu, okrajově též výrazům souvisejícím s řečí těla a mimikou či jinými zvláštnostmi, které odrážejí kulturní odlišnosti. Vnitřní členění je obdobné jako v předchozí kapitole i v kapitolách následujících.

Pátá kapitola, *Ironie a humor*, se zabývá způsobem podání toho kterého námětu či motivu povídek. Zkoumá vypravěčův vztah k zobrazované skutečnosti.⁶ Kladnému vztahu odpovídá neutrální či humorný postoj a zápornému ironický až sarkastický tón. Hranice mezi nimi však neexistuje, přechod je pozvolný, což nejlépe dokumentují jednotlivé odstíny ironie. Podle toho funkcí ironie bývá vtip, odlehčení, odstup, nesouhlas, odsouzení, rozhořčení až výsměch. Proto také spojuji humor a ironii v jedné kapitole.

Šestá kapitola, *Zobrazení vnitřního pohledu*, zkoumá postupy, které umožňují zprostředkovat vědomí postav povídek. Jednotlivé literární metody používané k tomuto účelu se od sebe odlišují ve stupni vypravěčského zprostředkování. V této práci rozlišuji tři základní metody: psychonaraci, vnitřní monolog a volný nepřímý styl. Psychonaraci chápu jako řeč vypravěče, která informuje čtenáře o psychické situaci postavy. Představuje nejméně přímou metodou zobrazení vnitřního pohledu s nejvyšší mírou zprostředkování ze strany vypravěče. Vnitřní monolog předkládá myšlenky a pocity postavy formou přímé citace, a proto je nejpřímějším způsobem prezentace vědomí. Zprostředkování vypravěčem zde chybí. Volný nepřímý styl, někdy označovaný též jako vyprávěný monolog, stojí uprostřed mezi dvěma výše

⁶ Ve starších literárněteoretických pracích se spíše než o vypravěči hovořilo o autorovi. Ve světle novějších studií se důležitějším stává vypravěč, jehož postoje můžeme doložit přímo na základě textu. O autorovi a jeho názorech se můžeme z textu samotného jen domýšlet.

zmíněnými postupy. Obsahuje v sobě oba póly, které tato technika využívá: naraci i citaci. Reprodukuje totiž mentální jazyk postavy a její styl v podání vypravěče.

Sedmá kapitola, *Srovnání povídek*, ličí cestu postupného pronikání nových prvků vyprávění do hindských povídek, a to po stránce obsahové i formální. Jsou zde srovnávány povídky jednotlivých vývojových období, a to ve zkoumaných oblastech: téma, obraznost, ironie a vnitřní pohled.

Jak je zjevné z popisu jednotlivých kapitol, ve své práci analyzuji vybrané povídky z několika zorných úhlů, které zahrnují stránku obsahovou, stylistickou i strukturální. Cílem zvoleného přístupu je hlubší pochopení povídek a jejich pokud možno objektivní interpretace. Teprve na tomto základě přistupuji ke srovnávání povídek z různých vývojových etap hindské literatury.

Metodou mé práce je tedy komparativní analýza vybraného souboru textů z různých období vývoje moderní hindské literatury. Částečně se opírá o naratologickou teorii, jak ji chápe Mieke Bal ve své práci *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* a popisuje Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Čerpala jsem rovněž z literárně teoretických postřehů Davida Lodge prezentovaných v práci *The Art of Fiction*.⁷ Velmi nápomocna mi byla Hrabákova *Poetika*, jakož i *Teorie literatury* Welleka a Warrena a *Úvod do studia literární vědy* Eduarda Petrů.⁸ Kapitola „Zobrazení vnitřního pohledu“ je teoreticky podepřena především prací Dorit Cohn *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*.⁹

Aplikací literárněteoretických kategorií na hindskou literaturu v oblasti perspektivy postav a jejich vnitřního pohledu se zabývali Konrad Meisig a především Theo Damsteegt, jejichž práce byly pro mne cennou inspirací.¹⁰ Pokud jde o symbolickou stránku hindských textů, příkladem a postřehy mi byli nápomocni svými pracemi zejména Dagmar Marková a Theo Damsteegt, u ironie Charles T. Dent.¹¹

⁷ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997 (2nd edition); Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Routledge, London / New York 1983; David Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London 1992.

⁸ Josef Hrabák, *Poetika*, Československý spisovatel, Praha 1977; René Wellek, Austin Warren, *Teorie literatury*, Votobia, Olomouc 1996; Eduard Petrů, *Úvod do studia literární vědy*, Rubico, Olomouc 2000.

⁹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1983.

¹⁰ Theo Damsteegt, *The Present Tense in Modern Hindi Fiction*, Forsten, Groningen 2004; Th. Damsteegt, *Girirāj Kiśor's Yātrāem, A Hindi Novel Analysed*, Forsten, Groningen 1997; K. Meisig, Konrad, *Erzähltechniken der Nayi Kahānī: Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996.

¹¹ Theo Damsteegt, *Girirāj Kiśor's Yātrāem, A Hindi Novel Analysed*, Forsten, Groningen 1997; Dagmar Marková, Motif of Food and Eating in Hindi Literature, in: *Archív Orientální*, 65, 1997, s. 71-83; The motif of

Hlavní část práce spočívá na pramenných materiálech, tj. textech jednadvaceti hindských povídek. První a druhá kapitola se vedle četby a vlastního studia textů hindských povídek více opírá o sekundární literaturu uvedenou v poznámkách pod čarou. Sekundární literatura je dále výběrově zmiňována v úvodních částech jednotlivých kapitol a průběžně uváděna v poznámkách příslušných kapitol. O odborném pozadí, na jehož základě píše, vypovídá bibliografie na konci této práce. Jednotlivé tituly zahrnují práce věnované dějinám hindské literatury, dílčí studie o hindské literatuře a povídce zvláště, studie aplikující metody literární analýzy na díla hindské literatury a práce věnované literární teorii.

the dog as a symbol in the Hindi new short story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 03*, Praha 2003; Repulsive Animals as Symbols in the Hindi Anti-Story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 04*, Praha 2004, s. 95-112; Fog and rain in the Hindi New Short Story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 06*, Praha 2006; Charles T. Dent, *Irony in Hindi Short Story, Translation and Structural Analysis*, nepublikovaná disertace, the University of Chicago 1987, UMI printed 1996.

1. SPECIFICKÝ CHARAKTER HINDSKÉ POVÍDKY

Hned na počátku je třeba poznamenat, že moderní hindská próza, a tedy i povídka, je ovlivněna složitým střetáváním domácích a západních vlivů. Koneckonců samotné formování románu a povídky jakožto nových žánrů v rámci hindského literárního prostředí, které začalo v 19. století, je do značné míry spjato s kulturním vlivem evropských koloniálních mocností, zejména s dominantním působením britské literární tradice. Významná role tohoto vnějšího vlivu zavdala později důvod ke kritickým útokům, které poukazovaly na to, že hindská literatura napodobuje západní literaturu, která vychází ze zásadně jiných kulturních tradic. Mnohá díla hindské literatury, zejména z období druhé poloviny dvacátého století, jsou pak některými kritiky odsuzována jako napodobenina, obviňována z kulturní nedbalosti, nedostatku loajality k vlastní tradici nebo dokonce považována za směšná, či nebezpečná.¹²

Podstatný vliv západní literatury na podobu hindské povídky uznávají i její první významní tvůrci. Prémčand, autor zhruba tří set hindských povídek, se vyjádřil: „Neměli bychom se zdráhat připustit, že umění povídky jsme převzali z Evropy (...) přinejmenším její současná podoba je rozhodně západní.“¹³ Prémčandovi nástupci Džainéndrakumār a Agjēj byli přesvědčeni, že hindská povídka byla ovlivněna Západem jednak přímo, jednak prostřednictvím bengálské literatury, kde se britský vliv projevil nejdříve a také v největší míře.¹⁴ Na druhou stranu je zjevné, že vyprávění příběhů stojí u samého zrodu indické klasické literatury a hindská povídka v sobě spojuje oba prvky. Jak obrazně vyjádřil Guláb Ráj, hindská povídka je jako „doma zhotovený oblek, jeho látka je možná domácí, ale střih je převážně cizí.“¹⁵

V poslední době je možné v odborném zájmu o hindskou prózu rozpoznat dvě tendence: někteří badatelé se zaměřili na hledání tradičních indických vlivů v hindsky psaných dílech, jiní na hledání parafrází evropské literatury a myšlení. První skupinu představují převážně evropští badatelé (např. Bock-Raming, Damsteegt, Montaut), druhou indiští literární vědci a kritici (např. Jaidev, Kalsi, Pandey). Existují přirozeně výjimky, zejména Indové působící na evropských a amerických univerzitách (Dalmia).¹⁶

¹² Např. Jaidev, *The Culture of Pastiche: Existential Aestheticism in the Contemporary Hindi Novel*, Indian Institute of Advanced Study, Shimla 1993, s. 225 – 227; I. P. Pandey, *Romantic Feminism*, The House of Letters, New Delhi 1989.

¹³ Cit. v U. Ašk, *Hindī kahānī: ek antarang paricay*, Nilabh, Allāhābād 1967, s. 17.

¹⁴ Jainendrakumār, *23 Hindī Kahāniyā*, Bhūmikā, Lok Bhāratī, Allāhābād, 1966, s. 3.

¹⁵ Cit. v G. C. Roadarmel, *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*, nepublikovaná disertace, Berkeley 1969, s. 23.

¹⁶ Srv. např. tyto práce: A. Bock-Raming, On the Conception of Dharma in Jayśaṅkar Prasād's Novel Kankāl, in: J. Heidrich, H. Rüsta, D. Weidemann (eds.), *Indian Culture: Continuity and Discontinuity*, Trafo Verlag, Berlin 2002, s. 209–217; Th. Damsteegt, Violent heroines: Ajneya and violence – revisited, in: J. E. M. Houben and K. R.

Jakkoli se moderní hindská literatura formovala v prostředí silně ovlivněném západním pojetím vzdělanosti, je od jejích počátků zcela zřejmé, jak významné jsou pro její tematickou a myšlenkovou náplň tradiční nábožensko-filosofické představy, které jsou v Indii součástí každodenní skutečnosti. Díky všeobecné znalosti základních děl klasické slovesnosti, zejména eposů *Rámájany* a *Mahábháraty*, se obraz světa, který v těchto dílech nacházíme, stává přirozeným kulturním pozadím pro autory, kteří z hindsky mluvícího kulturního prostředí vzešli. Příběhy z těchto eposů a dalších děl klasické indické vyprávěcí literatury měly a do značné míry stále mají velký vliv na indickou mentalitu a pro Indý běžně slouží jako vodítko pro zaujímání postojů v konkrétních životních situacích.

Vznik moderní hindské literatury časově spadá do doby, která zároveň představuje období rozkvětu reformních názorů, které se začaly vyvíjet od počátku 19. století mezi indickými intelektuály a náboženskými mysliteli. Různá hnutí si kladla za cíl reformaci a obnovu hinduismu. Jeho představitelé se stavěli proti jevům, které interpretovali jako extrémní praktiky hinduismu, proti formálnímu ritualismu a zvyklostem beze vztahu k duchovním hodnotám a etickým normám. Základní tendencí tohoto usilování byl u některých představitelů neohinduismu návrat k upanišadám jakožto k prvním indickým filosofickým textům kladoucím otázky po smyslu života a posmrtném údělu člověka a směřování k monoteismu. Jiní myslitelé šli ještě dál a kladli důraz na návrat až k védám, indickým nejstarším literárním památkám. Hledali zlaté počátky hinduismu – podle jejich názoru – ryzí a čisté. Snažili se smazat nánosy pozdějších věků, a tím hinduismus očistit. I přes tento manifestační obrat ke kořenům lze i v neohinduismu vyzorovat zřejmý vliv západních myšlenek. Například výraznější směřování k monoteismu je částečně způsobeno vlivem křesťanství. Na druhé straně se pro neohinduistické hnutí stal sjednocujícím prvkem odpor k myšlenkám spjatým s oficiální ideologií britské koloniální vlády, jmenovitě k myšlenkám britského utilitarismu.¹⁷

Van Kooij (eds.), *Violence Denied*, Brill, Leiden 1999; Th. Damsteegt, Ajneya and Anticolonialism, in: *Tohfa-e-Dil. Festschrift Helmut Nespital*, Verlag für Orientalistische Fachpublikationen, Reinbek 2001; Th. Damsteegt, *Girirāj Kiśor's Yātrāem.*; D. Issar, Alienation and the search for identity, in: M. Kulasrestha, et al. (eds.) *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984; Jaidev, *The Culture of Pastiche*; A. S. Kalsi, Parīkṣāguru: The first Hindi novel and the Hindu elite, in: *Modern Asian Studies*, sv. 26, č. 4, s. 763–790; A. Montaut, Western influence on Hindi literature: A Dialogical Process, in: Offredi, M. (ed.), *Literature, Language and the Media in India*, New Delhi, 1992, s. 117–137; A. Montaut, A story of tyāg: coping with liminality, in: V. Dalmia and Th. Damsteegt (eds.), *Narrative Strategies, Essays on South Asian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 1998, s. 136–148; A. Montaut, The Protagonist in three novels from the fifties to the nineties: a common quest for *ātman* beyond various Western influences; G. C. Roadarmel, Alienation in the Modern Hindi Short Story, in: E. Gerow and M. D. Lang (eds.), *Studies in the Language and Culture of South Asia*, 1973, s. 48–62.

¹⁷ Více viz např. G. Viswanathan, *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*, Faber and Faber, London 1990.

Vliv neohinduismu, v hindské jazykové oblasti konkrétně hnutí Árjasamádže, se uplatnil v počátečním didaktickém charakteru formující se hindské literatury. V některých případech přetrvával až hluboko do dvacátého století. Literární neohinduismus je značně patrný například v povídkách klasika hindské literatury Prémčanda (1880–1936).¹⁸ Z kontroverzních povídek uveďme například *Vykoupení* (1931),¹⁹ které vyvolalo ostrou polemiku jakožto útok na kastu bráhmanských obětníků. Prémčand byl na základě ukázek z této povídky označen za „hlasatele nenávisti“, jeho líčení života na hinduistickém venkově za vulgární a nezodpovědné.²⁰ Vedle kritiky nábožensky podmíněných společenských vztahů a zejména jejich nejkriklavějších projevů je pro počáteční období vývoje moderní hindské literatury příznačný též opatrný přístup k západním hodnotám. Vyznění prvních hindských literárních děl je následující: tradiční indické hodnoty mají být nadále šířeny s náležitými modifikacemi a západní vlivy přijímány kriticky.²¹ Motiv zřetelné skepse vůči západním hodnotám najdeme rovněž v některých Prémčandových povídkách. Jako příklad lze uvést povídku *Dcera z dobré rodiny* (1910).²² Spisovatelé v této fázi vývoje hindské literatury celkově shledávají západní vlivy problematickými a obracejí se k tradičním hodnotám. Ani ty však mnohdy neposkytují dostatečnou oporu v nové historické situaci. Proto se mnohým jako ideál jeví právě rozumné skloubení obojího.

V pozdějším období, zhruba od třicátých let minulého století nabývá reflexe tradičních motivů postupně jiné podoby, která se poněkud méně týká společenských otázek a je spíše vázána na vnitřní prožívání člověka. Mezi tématy povídek autorů jako Džainéndrakumár a Jašpál se objevuje například zpochybňování myšlenky neulpívání a dalších základních konceptů indické duchovní tradice.²³ V druhé polovině 20. století se někteří mladší autoři naopak k těmto myšlenkám vracejí. Verš shrnující jedno z poselství *Bhagavadgíty*: „Toho, kdo nechová nenávist ani touhu, dlužno pokládat za člověka, jenž jich natrvalo zanechal, vždyť překonal-li dvojnost... snadno se vymaní z pout“²⁴, se stal inspirací například pro Girirádže

¹⁸ Více viz P. Schreiner, Literarischer Neohindismus. Die Spiegelung des Hinduismus in den Werken Premcands, *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 18, 1974, 89–110.

¹⁹ Viz kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

²⁰ Šrináth Sinh, autor článku „Prémčand – hlasatel nenávisti“ uvedl, že jestliže čtenáři za padesát let budou Prémčandova díla považovat za reprezentativní, nabudou dojmu, že hinduisté a zejména bráhmani „vedli život plný nenávisti (...), že indiští bráhmani jsou sobečtí a pokrytečtí tyrani, kteří si nezaslouží nic než nenávist.“ Cit. v M. Gopal, *Munshi Premchand, A Literary Biography*, Asia Publishing House, New York 1964, s. 352.

²¹ Jako příklad didaktického přístupu s tímto vyzněním uveďme román Šríniváse Dáse (1851–1887) *Zkušenost je jediným učitelem* z roku 1882, jehož autor se sám pohyboval se značnou jistotou v obou myšlenkových světech.

²² Viz kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

²³ Více viz *tamtéž*.

²⁴ *Bhagavadgíta*, přel. J. Filipský, J. Vacek, Odeon, Praha 1976, s. 54, V/3.

Kišóra.²⁵ Za nejlepší postoj v kritických situacích považuje vyvážené jednání – jednání, při němž se člověk plně ovládá, jedná opatrně, ale rozhodně. Člověk nemůže jednat správně, pokud není nezávislý na jiných a lpí na výsledcích svého jednání, pokud projevuje přehnané nadšení z úspěchu a příliš se trápí neúspěchem. Toto pojetí vyváženého jednání, které má kořeny v učení *Bhagavadgíty*, je opakem pasivity i nekontrolovaného jednání. Povídky Girirádže Kišóra zobrazují hrdiny postavené tváří v tvář příkořím, která vyvstávají v jednání s úřady i v souvislosti s prací v nich. A právě v těchto situacích se vyvážené jednání jeví jako nejlepší obrana proti zlovůli nadřízených a byrokracie vůbec.²⁶

Podoby, v nichž se tradiční hinduistický myšlenkový svět odráží v hindských povídkách, jsou samozřejmě daleko mnohotvárnější. Je přitom charakteristické, že se v literatuře objevují spíše v rovině zachycení každodenního života lidí, který zakotvují a dávají mu smysl a pevný tvar, než v podobě literárních děl, která mají ambici prezentovat obecný intelektuální koncept. Zároveň se v hindské literatuře přirozeně objevuje mnoho myšlenek univerzálních, společných oběma kulturám, indické i evropské. Najdou se rovněž díla, která mají zjevnou návaznost na západní myšlenkovou a literární tradici.

Pokud jde o evropské myšlenkové proudy, našly v hindské literatuře největší ohlas marxismus, psychoanalýza a existencialismus. Indičtí spisovatelé 20. století nesporně znali evropskou literární tradici a východiska evropského myšlení. Jak ukázaly dílčí výzkumy,²⁷ někdy ovšem bývají cizí vlivy na hindskou literaturu přeceňovány a zapomíná se na přítomnost domácích zdrojů i v moderních dílech. Proto je třeba určité opatrnosti při aplikování zmíněných pojmů na hindské texty. Je poměrně obtížné rozlišit, do jaké míry literární díla v různých etapách vývoje vycházela z domácích tradic a do jaké míry byla ovlivněna západním myšlením. Jejich interpretace nevyhnutelně zůstává do jisté míry subjektivní, neboť oba zdroje jsou přítomny a vzájemně se prostupují.

Mnozí spisovatelé tvořící v první polovině dvacátého století stavěli svá díla na myšlenkách sociální spravedlnosti a boje za nezávislost, ať už násilného či nenásilného. Hrdinové v tomto případě obvykle ztělesňují hodnoty pravdy, dobra, osvícenství a svobody proti nespravedlnostem okolního světa, ať už koloniálnímu, sociálnímu či náboženskému útlaku. Mistrem kritiky sociálních poměrů, náboženského postavení a nespravedlivého údělu lidí

²⁵ Kišór ve své novele *Cesty* (1971) líčí nezdařenou svatební cestu mladé dvojice v situaci, kdy muž nedokázal jednat vyváženým způsobem. Podle Damsteegtovy analýzy bylo hrdinovo váhavé jednání ovlivněno strachem a neuvážené jednání způsobeno nedočkavostí, což jsou právě extrémy, kterých se má člověk podle učení *Bhagavadgíty* v životě vyvarovat.

²⁶ Th. Damsteegt, *The role of the Bhagavadgita in the Works of the Hindi author Giriraj Kishore*, referát na semináři *Social norms and traditional religion*, Leiden 17. 10. 1998.

²⁷ Zejména zmíněné srovnávací práce A. Montaut.

stojících na okraji hinduistické společnosti byl Prémčand. Vedle již zmíněných povídek, lze uvést další příklady: „Ze zvířete člověk“ (*Paśu se manuṣy*, 1920), Chrám“ (*Mandir*, 1927), „Statkářova studna“ (*Thākur kā kuā*, 1932), „Rubáš“ (*Kafan*, 1936).²⁸ Prémčand byl pro své postoje, konkrétně pro odpor k nespravedlivým rozdílům mezi jednotlivými vrstvami indické společnosti, ekonomickým nerovnostem a útlaku vyzván, aby přednesl úvodní projev zahajující činnost Svazu pokrokových spisovatelů v Indii v roce 1936. Vliv marxistických myšlenek na trend v hindské literatuře označovaný jako „progresivismus“ se pak již stává explicitním. Méně zjevný, ale přesto přítomný je i v dílech, která vznikala pod označením jiných směrů, jako např. „regionální román“.

Méně známá je skutečnost, že revoluční myšlenky mohou v případě některých autorů vycházet též z učení Bhagavadgíty, jejíž poselství lze interpretovat jako návod k násilnému jednání. Východiskem této interpretace je Tilakův (1856 – 1920) komentář k Bhagavadgítě.²⁹ Podle něj spis zdůrazňuje akci jako cestu k osvobození. Podle tohoto pojetí je veškeré jednání inspirováno touhou (*kāma*) a hněvem (*krodha*), které představují dvě emoce nutné k pokračování života. A opět se v této souvislosti objevuje myšlenka, že by člověk měl jednat bez přílišné zaujatosti, bez osobní touhy po výsledku, aniž by si připouštěl štěstí nebo smutek. Přestože nemá toužit po plodech svých činů, musí mít na mysli cíl, který vede k blahu celého světa. Získání blaha pro svět může vyžadovat, aby zlo bylo opláceno zlem. Princip, že člověk by se měl stavět k druhým jako k sobě, lze aplikovat, až když ostatní budou dělat totéž. Násilí použité k potrestání zla není násilí (*hinsā*), ale slouží k ochraně druhých a je záslužným jednáním. Jednání v tomto duchu zahrnuje oběť a pozitivní násilí. Tyto myšlenky zjevně obhajují revoluci. Myšlenky obhajující násilí nalezneme např. v raných povídkách Agiéje,³⁰ ve kterých hrají důležitou roli také představy o sebeobětování a povinnosti. Například v povídce „Na scestí“ (*Vipathgā*, 1931) stojí proti sobě dvě koncepce: násilné a nenásilné revoluce.

Od třicátých let se v hindské literatuře objevuje nová inspirační koncepce přicházející ze Západu, která slouží jako základ uchopení reality a zobrazení postav narativních textů. Je to psychoanalýza, která v té době ovlivnila jednu část literárního směřování – předválečnou psychologickou povídku a román. Určitá racionalita vnášená touto koncepcí do lidské psychiky, myšlenky objasňující psychické poruchy lidí i teoretické spekulace a metapsychologie

²⁸ Viz kap. *Náměty a jejich interpretace*.

²⁹ Cit. v Th. Damsteegt, *Violent heroines: Ajneya and violence – revisited*, in: J. E. M. Houben and K. R. Van Kooij (eds.), *Violence Denied*, Brill, Leiden 1999, s. 341-371.

³⁰ *Tamtéž*.

přinášejí do některých povídek nová témata. Jako zdroj literární zkušenosti jsou však důležitější právě příběhy plné individuálních detailů.³¹

Spisovatelé se pod vlivem psychoanalýzy zaměřují na vnitřní bytí a podvědomí svých hrdinů. Postavy bývají introvertní a stahují se do ústraní. Tak tomu bývá například u protagonistek Džainéndrakumára a postav Iláčandry Džóšiho. V následujícím období k psychoanalýze přistupuje existencialismus s výrazným pocitem odcizení. Mnozí autoři hovoří o poválečné krizi vývoje indické střední vrstvy způsobené mimo jiné rozštěpením její orientace mezi Východ a Západ, o konfliktu mezi evropskými a indickými modely a hodnotami.³²

Literatura tohoto ladění zdůrazňuje odtažitost skeptického pozorovatele, který už ničemu nevěří a nezapojuje se aktivně do dění. Od předchozích trendů se tato koncepce odlišuje právě ve vztahu mezi protagonistou a jeho okolím.³³ Pokud vůbec dojde ke konfrontaci hrdiny s jeho prostředím, končí frustrací. Převládá deziluze v osobní i společenské rovině. V této souvislosti vyvstává otázka, do jaké míry existenciální strach a zejména pocity odcizenosti hrdinů fungují jako vypůjčený nástroj a do jaké míry vycházejí z indické reality. Jak upozornil Roadarmel: „V kultuře orientované více filozoficky než psychologicky se moderní spisovatel, který se soustředí na psychologickou analýzu, vystavuje riziku, že bude obviněn z popisování freudovských případů, a moderní spisovatel, který se zabývá pocity odcizení, se pravděpodobně občas setká s nařčením, že se tématem podbízí módnímu, západnímu nebo komerčnímu vkusu.“³⁴

Charakter pocitu odcizení bývá v jednotlivých kulturách různý. Liší se v oblastech, kde k odcizení dochází, a v míře, důkladnosti a úplnosti tohoto procesu. Podle Fromma obecným základem tohoto jevu „je skutečnost, že člověk sám sebe nepociťuje za aktivního nositele svých sil, schopností a bohatství, ale za zbídačenou „věc“ závislou na vnějších silách, jimž propůjčil svoji živoucí podstatu.“³⁵ Zdá se, že indická literární zkušenost toto plně potvrzuje. Obecně existují faktory, které člověka chrání před pocity odcizení. Indické a západní obranné mechanismy jsou velmi odlišné. V západních společnostech se osobnost člověka buduje na vědomí vlastní hodnoty a individuální identity. V Indii je důležitější silný pocit příslušnosti k určité skupině lidí (rodina, kasta, náboženská komunita) a jasné vymezení rolí v rámci té které skupiny. Člověk nemusí k druhému přistupovat jako k individualitě, ale předem ví, jaké

³¹ Srv. S. Kakar, *The Indian Psyche*, Oxford University Press, 2002, s. 13.

³² *Taméž*, s. 17.

³³ Více viz M. Offredi, Development of the protagonist in modern Hindi literature, in: Th. Damsteegt (ed.), *Heroes and Heritage, The Protagonist in Indian Literature and Film*, s. 13.

³⁴ G. C. Roadarmel, *The modern Hindi short story and modern Hindi criticism*, s. 241.

³⁵ E. Fromm, *The Sane Society*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1955, s. 124.

budou jejich vztahy. Tradiční indické struktury a filosofické představy o údělu člověka na zemi také v podstatě brání rozvoji individuality. Nejvyšším cílem lidské existence v duchu upanišadové tradice je vysvobození z pout pozemského strastiplného života a odpoutanost od záležitostí tohoto světa.³⁶ Alternativní cesta, oddanost (*bhakti*) ať už bohu, učiteli, světcům, jinému člověku rovněž nevede k posílení individuální identity. Submisivní uctívání je též druhem odcizení, protože člověk přenesl svoji lásku a rozumové schopnosti na boha či jiného člověka a každý projev submisivního uctívání je projevem odcizení.³⁷ K tomu přistupuje pohled na svět jako na iluzi (*māyā*), který činí život sám o sobě něčím ne zcela reálným. Dále je třeba zvážit účinky kastovního systému, jímž je mnohé v životě člověka předem dáno. Od mladé generace a od žen se tradičně očekává závislost a poslušnost, ne iniciativa. Toto všechno jsou specificky indické faktory, které vedou k bezbrannosti, zranitelnosti, beznaději, pocitům odcizení v podmínkách, kdy se rozpadá velkorodina a člověk se ocitá v nukleární rodině, neúplné rodině nebo přichází žít sám do města. Jeho postavení zde je nejisté a nemůže se opřít o výchovu, která by vedla k ocenění jiných lidí podle jejich individuálních vlastností. Navázání kontaktu s okolím je tedy výrazně ztíženo. Právě těmito otázkami se zabývá moderní „nová povídka“, která jednotlivé aspekty pocitů odcizení popisuje. Lidé, kteří vyrostli ve velkorodině či širší rodině, byli zvyklí hrát určité role podle zařazení v systému a od ostatních také očekávali modelové chování. Tato opora se v moderní společnosti narušila, v některých případech se staré zdroje bezpečí rozplynuly a nové dosud nevytvořily. Někteří hrdinové se zase naopak cítí odcizení a manipulovaní v rodině, pokud předtím poznali jiné hodnoty, zejména svobodu vnějšího světa.³⁸ Je pravda, že popisovaný proces započal už dříve, ale tehdy, v období boje za nezávislost Indie, jednotlivce i spisovatele spojovala určitá vize a idealismus, čili opět příslušnost ke skupině a společnému ideálu. Nezávislost nepřinesla očekávané výsledky, utopické představy se nenaplnily a vývoj ve světě ukázal, že ani komunismus ani demokracie nejsou tím ideálem, který v nich někteří spisovatelé viděli.

Je tedy zřejmé, že spisovatelé byli obeznámeni s myšlenkami majícími původ v západní myšlenkové sféře. Zároveň však na západní impulzy reagovali z pozic indické tradiční i soudobé mentality. V případě existenciálního strachu a odcizení je zjevné, že jeho indická varianta pramení z vývoje indické společnosti v poválečném období, což ovšem nevylučuje, že některá díla mohou být více inspirována západní zkušeností a literaturou. Z tohoto pohledu lze soudit, že spíše než o střetu myšlenek či napodobování západních vzorů lze hovořit o

³⁶ S. Kakar, *The Indian Psyche*, s. 16.

³⁷ E. Fromm, *The Sane Society*, s. 122–123.

³⁸ Za tuto myšlenku vděčím Dagmar Markové.

„dialogickém procesu“, ³⁹ který doprovázel vývoj moderní hindské literatury. Onen dialogický proces vedoucí ke komplexnějšímu pohledu na indickou realitu nacházíme i v obecnější rovině. Někteří autoři zmiňují, že jejich vrstevníci nejdříve objevili Západ v Indii a poté, co odešli studovat či pracovat do Evropy, začali objevovat Indii z evropských pozic a tím lépe chápat její myšlenkový svět z jiné perspektivy. ⁴⁰

³⁹ O dialogickém procesu píše A. Montaut v citovaném článku *Western influence on Hindi literature*.

⁴⁰ S. Kakar, *The Indian Psyche*, s. 12.

2. PŘEHLED VÝVOJE PSYCHOLOGICKY LADĚNÉ POVÍDKY

Znalci hindské literatury jsou zajedno v názoru, že moderní hindská povídka se začala utvářet na počátku dvacátého století. Historicky a s ohledem na jazykovou stránku, někteří sice prozaické útvary typu „Příběh rání Kétakí“ (*Rānī Ketakī kī kahānī*, 1803)⁴¹ vznikající v 19. století již označují za hindskou povídku, ale pokud hovoříme o novodobé povídce, ta je záležitostí až století dvacátého. V této věci panuje jednoznačná badatelská shoda.

Počáteční vývoj hindské povídky významně podpořila především vydavatelská činnost časopisu *Sarasvatī*, který začal vycházet v roce 1900. Byly v něm publikovány jak překlady z angličtiny a bengálštiny, tak původní hindské texty. Jejich náměty byly zpočátku dobrodružné, historické a romantické. Texty zdůrazňovaly hodnoty jako čest, odvahu, udatnost a lásku. Jejich účel byl zábavný, případně moralistní, hrdinové často schematicky představovali dobro, či zlo. Časopis *Sarasvatī* se stal nejvlivnějším literárním časopisem v prvních desetiletích 20. století za vedení Mahávíprasáda Dvivédího.

V diskusích o první hindské povídce se objevují přívlastky původní, moderní, umělecká a skutečná.⁴² V této souvislosti bývá uváděna povídka Kišórlála Gósvámího „Indumati“ (*Indumatī*, 1900)⁴³ Mádhava Ráa Saprého „Košík naplněný hlínou“ (*Ek tokrī bharā miṭṭī*, 1901), Šuklova⁴⁴ „Dvanáct let“ (*Gyārah varṣ kā samay*, 1903), „Pradlena“ (*Dhulāivālī*) z pera bengálské spisovatelky zvané Bangā Mahilā, „Kruhy v uších“ (*Kānō mē kāgnā*) Šrírádhikármana Prasáda Sinha a některé další. Z uměleckého hlediska, strukturou textu a s ohledem na živý popis prostředí je to pak především povídka Čandradhara Šarmy Gulériho (1883–1922) „Ona řekla“ (*Usne kahā thā*, 1915), která bývá zařazována do mnoha reprezentativních sbírek hindských povídek.⁴⁵

Nastupující generace hindských autorů byla obeznámena s evropskými a americkými povídkami různých autorů (Irving, Poe, Hawthorne, Dickens, Thackeray, Stevenson, Tolstoj, Gorkij, Maupassant),⁴⁶ právě tak jako s přínosem Rabíndranátha Thákura bengálské povídky.

⁴¹ Právě z lingvistického hlediska toto dílo z pera urdského básníka Inšálláha Chána dílo bývá klasifikováno jako první prozaický text v hindštině. Srv. R. S. McGregor, *Hindi Literature of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Harrassowitz, Wiesbaden 1974, s. 64; U. S. Nilsson (ed.), *A Dual Reader for Area and Advanced Language Students*, Madison 1975, s. xiii.

⁴² Srv. např. G. C. Roadarmel, *The Theme of Alienation*, s. 19–21; R. D. Mishra, *Modern Hindi Fiction*, Bansal, Delhi 1983, s. 5; D. Marková, *Moderní hindská povídka*, Orientální ústav AVČR, Praha 2003, s. 5–7.

⁴³ Tuto povídku někteří autoři považují za imitaci zapomenuté bengálské povídky, jiní za napodobeninu Shakespeareova dramatu *Bouře* s prvky rádžpútského příběhu o dívce, která nikdy neviděla jiného muže než svého otce.

⁴⁴ Rámačandra Šukla (1884–1941), povídka vyšla v měsíčníku *Chattīsgarh Mitr*.

⁴⁵ Srv. G. C. Roadarmel, *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*, s. 21.

⁴⁶ Podle U. S. Nilsson (ed.), *A Dual Reader for Area and Advanced Language Students*, s. xiv.

V období, které zahrnuje zhruba dvacátá až čtyřicátá léta 20. století, se hindská povídka rozčlenila do několika trendů. V tomto procesu hrály úlohu různé faktory, zejména pak pohled jednotlivých autorů na smysl literatury, jejich ideologická orientace, případně vzory a myšlenky, které je v té době ovlivňovaly. Povídka začíná zobrazovat okolní život v jeho složitosti, rozporuplnosti a dramatičnosti. Postavy postupně přestávají být černobílé a prožívají nejen vnější, ale i vnitřní konflikty.⁴⁷ První z těchto povídek „jsou soustředěny kolem určité myšlenky nebo emoce, která má obvykle mravoučný základ a která řídí a určuje zápletku a strukturu povídky.“⁴⁸ Mishra tyto povídky přirovnává k povídkám Irvinga, Poa, Kiplinga, Galsworthyho a Wellse. Povídky mívají předem určenou strukturu: úvod, stupňované napětí, vyvrcholení a konec. Očekávaným účinkem je mravní naučení. Autor tahá za nitky příběhu a čtenář cítí, že povídka se mu vypráví.⁴⁹ Značný vliv na vývoj hindské povídky měly podle Mishry také Maupassantovy povídky, které navíc obsahují „hlubší psychologickou pravdu“ a zobrazují „rozporuplnost lidské mysli“ a „bolestnou vrtkavost života“.⁵⁰ Takto definovaná povídka měla vliv na formu utvářející se mladší povídky hindské. Je třeba si ovšem zároveň uvědomit, že americká a evropská povídka měla mnoho desetiletí trvající náskok, přičemž anglická povídka se oproti ostatním poněkud opozdila. To je zjevné, uvážíme-li pro tento žánr zakladatelský význam spisovatelů jako jsou Nathaniel Hawthorne (1804–1864), Edgar Allan Poe (1809–1849), O’Henry (1862–1910), Guy de Maupassant (1850–1893), Nikolaj Vasiljevič Gogol (1809–1852), Ivan Sergejevič Turgeněv (1818–1893) a Anton Pavlovič Čechov (1860–1904). Jelikož Indie byla v první řadě vystavena především anglickým vlivům, je toto důležitá okolnost i pro opožděný vývoj hindské povídky.⁵¹

Povídková tvorba se systematicky začala rozvíjet v souvislosti s tvorbou Prémčanda a Prasáda a rovněž v návaznosti na jejich dílo. Džajšankar Prasád (1889–1937) je některými badateli považován za „umělečtějšího“, ale méně autentického autora povídek.⁵² Platí též za autora romantického se sklonem k náboženské symbolice.

Prémčand (1880–1936) je skutečným „otcem hindské povídky“, a to jak v teoretickém, tak praktickém ohledu. Podle jeho názoru žánr povídky celosvětově během posledního století získal převahu nad ostatními žánry. Dříve univerzálním nástrojem literárního sdělení byla poezie, nyní tuto funkci přejala povídka: „Před čtvrt stoletím hindská povídka ještě ani neexistovala, ale dnes

⁴⁷ *Tamtéž*, s. xiv.

⁴⁸ R. D. Mishra, *Modern Hindi Fiction*, s. 1.

⁴⁹ *Tamtéž*, s. 2.

⁵⁰ *Tamtéž*.

⁵¹ Srv. G. C. Roadarmel, *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*, s. 22.

⁵² P. Gaefke, *Hindi Literature in the Twentieth Century*, Harrassowitz, Wiesbaden 1978, s. 76.

nevyjde jediný časopis, kde by se neobjevilo pár povídek, některé časopisy nenabízejí nic než povídky.“⁵³ Mezi nejvýznamnější světové autory, kteří se zasloužili o rozvoj žánru povídky, Prémčand jmenovitě řadí Balzaka, Maupassanta, Čechova, Tolstého a Gorkého.⁵⁴

Prémčand je považován za představitele realistického směru v hindské literatuře, ale příznačným rysem jeho tvůrčího přesvědčení v prvním období tvorby je idealismus. Ve svých povídkách Prémčand klade důraz na psychologickou charakterizaci a emoční prožívání postav. To také dokládá jeho teoretická představa o ideální podobě a postupech psaní povídky.

Mezi základní teoretické požadavky, které Prémčand kladl na tvorbu povídky, patří psychologická pravdivost, emocionalita, dramatický spád děje, výrazová úspornost a v neposlední řadě přítomnost poučení vyplývajícího z vyprávěného příběhu. Příběh má sloužit k pozvednutí mysli čtenáře a jeho zušlechtnění. V tom právě spočívá idealistický (někdy dokonce až didaktický) rys prostupující v různé míře jednotlivé etapy jeho tvorby. Povídky mají přitom být založeny na přímé zkušenosti autora a jeho pozorování života, v čemž spatřuji základ Prémčandova realismu a s ním spojený zájem o problémy společnosti i zvýšený zájem o psychologii postav. Událost nebo určitou skutečnost podle Prémčanda však nestačí pouze popsat, je ji třeba doprovodit filosofickým komentářem nebo alespoň podtextem.⁵⁵ Jak naznačuje Prémčandova představa o poslání literárního díla i vývoj jeho tvorby, autor vystřídal vícero přístupů k literárnímu ztvárnění skutečnosti: romantický, idealistický, realistický a společensko-kritický, které se mnohdy prolínají. Zmíněný nástin vývoje Prémčandova přístupu k povídce lze doložit také tematickým zaměřením jednotlivých povídek. Historicko-dobrodružné náměty, hrdinská tematika inspirovaná rádžpútským a bundélským folklorem představuje romantický přístup. Vlasteneckou tematikou a důrazem na indické tradiční hodnoty se vyznačuje Prémčandův idealismus. Ztvárnění příběhů inspirovaných životem nejnižších vrstev hinduistické společnosti, venkovská tematika, chudoba, nevzdělanost, pokleslý charakter příslušníků vyšších kast, to vše si vyžádalo realistický způsob zobrazení. V povídkách typických pro autorovo pozdní tvůrčí období je stále méně víry v nápravu otřesných životních podmínek lidí na dně hinduistické společnosti a náměty povídek jsou stále syrovější. Za zobrazené zlo už není zodpovědný ani jednotlivec, ani skupina lidí, ani okolnosti, ale celá společnost, která umožnila vznik daného jevu. V tom spočívá Prémčandův společensko-kritický přístup.⁵⁶

⁵³ Premchand, *Sāhity kā uddeśy*, Hans prakāśan, Ilāhābād 1967, s. 49–50. Cit. v: Lothar Lutze, Premchand: literary theory and practice, in: Nagendra (ed.), *Premchand, an Anthology*, Delhi 1981, s.148.

⁵⁴ *Taméž*.

⁵⁵ Premchand, *Maī kahānī kaise likhtā hū*, in: H. Rahbar, *Premchand, jīvan, kalā aur kṛtivy*, Dillī 1962, s. 323–324.

⁵⁶ K tematickému rozvrstvení Prémčandových povídek srv. např.: B. Sahni, As short story writer, in: Nagendra (ed.) *Premchand, Contours and Landmarks of Hindi Literature*, Bansal, Delhi 1981; G. Narain, *Munshi Prem*

Již v romantické povídce prvních desetiletí dvacátého století se objevují určité psychologické prvky. Prémčandovy pozdější povídky se odlišují od prvních hindských textů v tom, že příběhy se zpravidla nezakládají na víceméně náhodně, či účelově vystavěné zápletce. Prémčand sám za nejúspěšnější považuje ty povídky, které jsou založeny na určité „psychologické pravdivosti“. Za psychologicky věrnou skutečnost považuje např. zármutek otce ze zlých činů svého syna. Názor, že když někoho postihuje jedno neštěstí za druhým, stane se tento člověk nesmírně odvážným, zmizí veškerá jeho slabost a objeví v sobě nečekanou sílu, je podle Prémčanda dalším příkladem psychologické pravdy.⁵⁷

Psychologické prvky postupně nabývají na přesvědčivosti i v povídce tzv. idealistické, kde často dochází k napravení záporné postavy. Tato proměna srdce (*hṛdaj parivartan*) není typická pouze pro idealistickou povídku, ale i pro tvorbu na pomezí romantismu a realismu. V hindské literatuře se v této souvislosti hovoří o idealistickém realismu.⁵⁸ Psychologické studie postav jsou přítomné v povídkách různého zaměření, později zejména v Prémčandových příbězích inspirovaných životem venkovské hinduistické společnosti. Prémčandova pozdější povídková tvorba je považována za přelom ve vývoji hindské povídky právě proto, že zápletky se utváří na základě psychologické charakteristiky postav.

Svět Prémčandových realistických povídek tvoří ganžská nížina severní Indie a její obyvatelé: chudí rolníci, statkáři *zamíndáři*, kupci, lichváři, bráhmani, drobní úředníci a mnoho dalších. Zejména životy těch nejchudších jsou vystaveny mnoha protivenstvím a pohromám. Postihují je neúrody, hlad, nemoci, zadluženost, ztrpčují jim život náboženské a kastovní odlišnosti. Jsou vystaveni všemožnému útlaku a mnoha neblahým důsledkům náboženských zvyklostí a tradic. Vdovy, sirotci, mladé nevěsty nenacházejí zastání ani ve vlastních rodinách, chudí jsou ožebračováni chtivými kněžími, hamižnými lichváři a úředníky. Prémčand je ve svých povídkách především realista, ale důležitou součástí jeho tvorby je zároveň již zmíněný idealismus.

V následujícím období se v hindské psychologické povídce začíná objevovat nová inspirace, která odráží vliv Freudova a Marxova učení, a to zejména u Džainéndrakumára, Agjéje a Jašpála. Zatímco pro Prémčanda individualismus vedl ke společenskému a morálnímu úpadku, mladší autoři ponechávají rozhodnutí o tom, co je pro člověka správné a co špatné, spíše

Chand, Twayne Publishers, Boston 1978, s. 143–152; R. O. Swan, Pattern in Premchand's Stories, *Journal of South Asian Literature* 21/2 (1986), s. 123–132.

⁵⁷ M. Gopal (ed.), *Premchand, The Shroud and Twenty Other Short Stories*, Sagar Publications, New Delhi 1972, s. xi.

⁵⁸ Termín pravděpodobně pochází od Prémčanda, který se vztahem ideálů a skutečnosti v literární tvorbě zabýval a sám sebe považoval za idealistického realistu. Srv. R. O. Swan, Pattern in Premchand's Stories, s. 124, 130.

na jednotlivci.⁵⁹ Jašpál (1903–1976), představitel proudu zvaného progresivismus (*pragati-vād*), byl sice současníkem Džainéndrakumára i Agjéje, ale jejich povídková tvorba neprobíhala současně. Jašpál nejvíce psal povídky ve čtyřicátých letech, kdy Džainéndrakumár povídkové tvorby z větší míry zanechal a Agjéj se více věnoval poezii.⁶⁰ Jašpál se svou tvorbou hlásil k přémčandovské tradici, a to jak po stránce výrazové tak svým přímým zájmem o stav a problémy společnosti. Jašpál a Džainéndrakumár mají společný tematický okruh, který se věnuje vztahům mezi mužem a ženou, a nevyhýbají se ani erotické stránce tohoto tématu.

Proces vyznačující přechodem ke zvnitřnění zobrazované skutečnosti započal v psychologické povídce třicátých let, která také bývá nazývána psychologizujícím trendem v hindské literatuře. K nejvýznamnějším představitelům tohoto směřování ve vývoji hindské povídky patřil Džainéndrakumár (1905–1988). Svými povídkami sice navázal na Prémčanda, v mnohém se však od svého učitele a přítele odlišoval. Nebyl tolik zaujat společenskou realitou a, jak již bylo řečeno, více se zaměřoval na život jednotlivce a jeho psychiku. Ve svých introspektivních povídkách většinou kladl otázky, nenacházel a pravděpodobně ani nehledal žádná jednoznačná řešení. Vyplývá to mimo jiné i z jeho názoru na omezené možnosti rozumu jako takového: „Vždy jsem vystupoval proti víře v intelekt. Pokud přijmeme život v jeho úplnosti, iluze intelektu, jeho význam a vliv mizí. Domnívám se, že tím se odstraní zauzlená místa v životě a věci začnou plynout.“⁶¹ Snad také proto mnohé u tohoto spisovatele zůstává nevysloveno a otevřeno různým interpretacím.

Agjéj (1911–1987) dále rozvinul psychologickou povídku směrem k existenciálnímu ladění a intelektuálně filosofickému zaměření. Nestavěl tolik na emotivní zkušenosti a jejím přenosu na čtenáře. Obracel se spíše k racionální stránce vnímání literatury, kterou chápal jako přesahování vlastního já směrem k jinému já.⁶² Podobně jako Džainéndra i Agjéj ve svých povídkách zobrazoval rozporuplnost podstaty lidského života a přijal některé nové způsoby vyprávění.

Džainéndrakumár i Agjéj bývají nejednoznačně hodnoceni, pokud jde o poměr filosofické a psychologické složky v jejich povídkách. Například Džainéndrakumár neměl rád otázky po smyslu svých povídek, i když sám své příběhy prokládal filosofickými úvahami: „Pravda v podobě filosofických principů je nestravitelná a těžká. V této podobě je také neprokázaná. Většina lidí ji není schopná uchopit. Proto je nutné ji ilustrovat, přeměnit v podoben-

⁵⁹ G. C. Roadarmel, *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*, s. 27.

⁶⁰ *Tamtéž*, s. 39.

⁶¹ Cit. v L. Lutze, *Hindi Writing in Post-colonial India. A study in the Aesthetics of Literary Production*, Manohar, New Delhi 1985, s. 118.

⁶² *Srv. tamtéž*, s. 86.

ství a příběhy a teprve pak jsou lidé schopni chápat filosofické pravdy.⁶³ Na druhou stranu ovšem Džainendra zdůrazňoval, že život v jeho přirozených projevech, mezi něž řadil v rozporu s indickým tradičním myšlením například i ulpívání, je mu bližší. Mentalitu, která je pokládána za „spirituální“, považoval za nezdravou. Agjéj na druhou stranu svoji tvorbu považoval za boj o přesahování vlastního já a jeho existenciální samoty.⁶⁴ Ať už byla jejich filosofická východiska jakákoli, je zjevné, že oba – každý ve svém filosofickém kontextu – projevovali zájem o psychiku člověka a oba se zamýšleli nad údělem lidského života.

Vývoj hindské povídky v nezávislé Indii silně ovlivnila osobní zkušenost mladých spisovatelů pocházejících ze středních městských vrstev společnosti. Život zejména těchto vrstev se ocitl pod tlakem rychlých společenských změn a nejistot. Mladí lidé se nicméně stávali nezávislejšími a více než dříve je ovlivňoval západní životní styl. Rodina sice velmi postupně, ale v padesátých letech přeci jen zřetelně, ztrácela svoji roli v určování postavení jedince v životě i společnosti. Ten se tak ocitl jakoby ve vzduchoprázdnu a před problémem hledání nové identity. Z této situace se rodily pocity odcizení a existenciálního strachu, které se následně odrážely v mnoha povídkách z tohoto období.⁶⁵

Podíváme-li se však na situaci z jiné strany, je také možné, že mladý člověk pocházející z tohoto prostředí, a tedy i spisovatel, uvízl mezi dvěma světy. Na obzoru se rýsoval svět nových myšlenek a, zejména zpočátku, nadějných vyhlídek. V pozadí stál svět staré Indie s jejími tradičními požadavky a očekáváními. Proto se spisovatelé zprvu – v padesátých letech – snažili toto dilema řešit, později došli k názoru, že řešení neexistuje a pak zmizela i snaha hledat východiska. Nastupuje deziluze, pocit nesmyslnosti a odcizení.

Spisovatelé narození zpravidla na konci dvacátých a v první polovině třicátých let 20. století kritizovali didaktismus, idealismus, nacionalismus, formalismus, nadměrnou intelektualitu a přehnaný zájem o psychologii, které byly podle nich příznačné pro tvorbu autorů předchozích generací. Vymezovali se takto především proti Prémčandovi, Džainéndrakumárovi, Agjéjovi a Jašpálovi.⁶⁶ Na druhou stranu ovšem Prémčanda, zejména některé jeho povídky, uznávali jako svůj vzor a považovali se za jeho nástupce.⁶⁷ Rákéš mu věnoval svoji sbírku povídek *Naye bādal* – „Prémčandově duši“. Nirmal Varma oceňuje skutečnost, že Prémčand ve svých pozdních povídkách odhodil „společensko-náboženský balast“, a tak se

⁶³ Cit. v G. Ch. Roadarmel, *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*, s. 32.

⁶⁴ L. Lutze, *Hindi Writing in Post-colonial India. A study in the Aesthetics of Literary Production*, s. 86.

⁶⁵ Více srv. G. C. Roadarmel, *Alienation in the Modern Hindi Short Story*, s. 48–62.

⁶⁶ G. C. Roadarmel, *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*, s. 28.

⁶⁷ Rājendra Yādav, *Ek duniyā samānāntar*, Akṣar prakāśan, Dillī 1970, s. 28.

mohla povídka svobodně vyvíjet: „Jestliže s Prémčandem hindská povídka dozrála v uměleckou formu, bylo to také proto, že byl nejvíce světsky zaměřeným spisovatelem své doby.⁶⁸ Agjéje a Džainéndrakumára kritizovali jako příliš „esoterické bytosti, které uzavřeny ve svých věžích ze slonoviny ignorují společenskou realitu.“⁶⁹

Mladí spisovatelé se snažili zachytit ve svých povídkách sobě blízkou zkušenost lidí tápajících v hodnotově rozkolísaném prostředí moderního velkoměsta. Do jejich způsobu psaní tak pronikaly postupy umožňující přiblížit introspektivní hledání vlastní identity. Zejména potřeba ztvárnit jemné nuance pocitů volala po nových metodách, které by byly schopny zobrazit mentální procesy ve vědomí hrdinů povídek tohoto období. Spisovatelé chtěli nahlížet na věci z nového úhlu a novým způsobem, vzdát se tradičních pohledů.⁷⁰

Tak se postupně vytvářel nový způsob psaní, který vešel do dějin hindské literatury pod názvem „nová povídka“ – *navī kahānī*. Literární trend byl poprvé svým způsobem institucionalizován a označen jako hnutí – *āndolan*. Povídka se v tomto období dostala na přední místo literárních diskusí.

Toto literární hnutí spadá zhruba do období padesátých a šedesátých let minulého století. Existuje mnoho různých charakteristik „nové povídky“ a také díla psaná v padesátých letech se mnohdy dosti odlišují od těch psaných v letech šedesátých.⁷¹ Pozdější „nové povídky“ nebývají založeny na ději či zápletky a kladou hlavní důraz na celkovou atmosféru a negativní vnitřní prožitek. Příznačné je jejich pesimistické ladění, časté pocity bezmoci a beznaděje, z nichž postavy nevidí nebo nehledají východisko. Pokud se v nové povídce vyskytne sociální tematika, kritické postoje nebývají vyjádřeny explicitně. Skutečnost, že povídka tohoto ladění nechce poučovat, předkládat hotové závěry a soudy, ji sice na jednu stranu odlišuje od staršího způsobu psaní, ale na druhou stranu je zde patrná návaznost na tvorbu Džainéndrakumára a Agjéje.

Hlavní trojici představitelů a teoretiků nové povídky byli Rádžendra Jádav (1929), Móhan Rákéš (1923–1972) a Kamléšvar (1932). K dalším spisovatelům, kteří psali povídky v tomto novém duchu, patří například Mannú Bhandáří (1931), Bhíšma Sáhní (1915), Krišna Sóbtí (1925), Krišna Baldév Vaid (1927). Bývá k nim řazen Nirmal Varma (1929–2005) a

⁶⁸ Nirmal Varma, *Short Story as a Pure Literary Form*, 1984, p. 48. Cit. v Meisig, Konrad, *Erzähltechniken der Nayi Kahānī: Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996, s. 8.

⁶⁹ *Tamtéž*, s. 34.

⁷⁰ Rājendra Yādav, *Ek duniyā samānāntar*, s. 17.

⁷¹ Srv. D. Ansari, Zur sozial-psychologischen Thematik der Neuen Hindi Erzählung der 50er Jahre, in: *Mitteilungen des Instituts für Orientforschung* 17 (1971), s. 263–282; D. Ansári, Indian Social Reality of the Early 1960's as Reflected in Hindi New Short Story, in: *Archív Orientální* 42 (1974), s. 289–299; Ansári, Changes in the Hindi New Short Story of the 1960's, in: *Archív Orientální* 43 (1975), s. 33–52.

Uša Prijamvada, které pojí zkušenost s dlouhodobou emigrací. Varma se tomuto zařazení bránil. Šel spíše vlastní cestou a jeho dílo vykazuje vnitřní soudržnost po celou dobu tvorby podobně jako u Sáhniho a některých dalších spisovatelů. Pravdou ovšem zůstává, že patřili ke generaci, která v padesátých a šedesátých letech vstoupila do literatury s novým programem v opozici vůči starším autorům. Během šedesátých let se v povídkách sice stále více objevují pocity beznaděje a bezmoci spolu se zpochybňováním životních hodnot, ne však vyloženě zoufalství. To přichází později, koncem šedesátých let, kdy „nová povídka“ v podstatě vstupuje do své pozdní fáze, tzv. nepovídky – *akahānī*.⁷² S „nepovídkou“ vstupují do povídkové literatury ještě mladší autoři a také básníci, kteří dosud tvořili „novou poezii“ – *nayī kavītā*. Tito autoři nazírají na dění kolem sebe jako na nesmyslné, na jakoukoli činnost jako na bezúčelnou. Soustřeďují se na tabuizovaná a odpudivá témata. V této souvislosti je paradoxní, že jen o málo starší spisovatelé, kteří sami hlásali, že žádné téma není v literatuře tabu a byli mnohdy obviňováni z obscénnosti, tyto mladší autory kritizovali vlastně stejným způsobem jako je příslušníci starší generace. Na druhou stranu je pravda, že v „nepovídce“ se ve větší míře objevuje násilí, anomálie, nechutnosti a hrůzy. Právě zobrazování těchto jevů zastánci „nové povídky“, kteří bývali vystavováni kritice ze strany starší generace, že napodobují Camuse, Sartra a Kafku,⁷³ považovali za neautentické a odvozené z cizích zdrojů.

Koncem šedesátých let vzniká zároveň další literární hnutí označované jako „rozumná povídka“ – *sacetan*. Tento trend do jisté míry vznikl jako protiváha pesimisticky laděných pozdějších „nových povídek“ šedesátých let. Odlišuje se od nich hlavně zobrazováním aktivnějšího přístupu k životu. Již název směru (*sačētan* znamená rozumný, racionální, vědomý) naznačuje, že povídky psané v tomto novém literárním kontextu kladou důraz na vědomé stránky lidské psychiky.⁷⁴

„Rozumnou povídku“ brzy doplnilo další hnutí „povídka paralela“ – *samāntar*. Oba proudy – *sačētan* i *samāntar* – patří k převažujícímu způsobu psaní v sedmdesátých letech minulého století. Teoretické požadavky vznášené na psaní povídek v rámci hnutí „paralela“ opět vycházejí z kritiky tvorby, která bývá obviňována z odtrženosti od skutečného života a z toho plynoucí neautentičnosti. Spisovatelé, kteří se hlásili k „povídce paralele“, požadují návrat ke čtenáři. Představují si ho tak, že by čtenář měl být schopen sledovat literární tvorbu v souvislosti s realitou skutečného života. Ve věrohodném zobrazování skutečného života je spatřová-

⁷² V době svého vzniku byla označovaná také jako „nová nová povídka.“

⁷³ G. C. Roadarmel, *The modern Hindi short story and modern Hindi criticism*, s. 246.

⁷⁴ Více viz D. Marková, *The „Sacetan“ Hindi Literary Trend and Contemporary Social Reality*, in: *Archív Orientální* 46, 1978, s. 320–333; L. Rosenstein, *Sacetan Kahānī and Samāntar Kahānī – Principal Movements in the Hindi Short Story of the 1960s and 1970s*, in: *South Asia Research* 13, 1993/2, s. 117–131.

na průkopnická role tohoto způsobu psaní. Zároveň je požadován paralelní vztah mezi způsobem myšlení a psaní. Mezi skutečností a tvorbou má existovat soulad, který je základním kamenem povídky paralely.⁷⁵ Povídka nemá vycházet pouze z pocitů spisovatele, ale má se v ní odrážet současný život.⁷⁶

I v následujících desetiletích vznikala další literární hnutí,⁷⁷ která jistě měla svá specifika, ale také stále kratší trvání. Časem stále rostoucí množství a krátkodobá existence nových trendů, směrů a škol navozují otázku, zdali se jedná opravdu o samostatná literární hnutí.

⁷⁵ Kamlešvar (ed.), *Samāntar*. Lokbhārati prakāśan, Ilāhābād 1972, s. 10.

⁷⁶ *Tamtéž*, s. 11.

⁷⁷ K bližší charakterizaci jednotlivých trendů, směrů a hnutí viz D. Marková, *Moderní hindská povídka*; viz též L. Rosenstein, *Principal movements in the Hindi short story after the Nayī Kahānī*, nepublikovaná MA disertace, SOAS, University of London, 1992; L. Rosenstein, *Sacetan Kahānī and Samāntar Kahānī – Principal Movements in the Hindi Short Story of the 1960's and 1970's*, s. 117–131.

3. NÁMĚTY A JEJICH INTERPRETACE

V této kapitole se budu věnovat rozboru tematické stránky analyzovaných povídek. První část rozboru shrnuje děj a přibližuje námět povídky. Námět povídky chápu jako její věcný obsah. Následuje interpretace textu, tedy snaha dobrat se hlavní myšlenky povídky, která vyjadřuje její smysl, jinými slovy její téma.⁷⁸ Někdy se také hovoří o poselství nebo výpovědi povídky.⁷⁹ Hledání smyslu povídky doprovázejí do češtiny přeložené ukázky z textů.

Dále si v této kapitole všímám role vypravěče, vyprávěného času a prostoru, charakterizace postav a těch jevů, které považuji za důležité z hlediska interpretace i z hlediska srovnávacího a přitom nejsou zahrnuty v následujících kapitolách o obraznosti, ironii a vnitřním pohledu. Někdy se ovšem nevyhnu určitému prolínání obsahů kapitol, neboť i jevy studované později jsou významné pro interpretaci povídek.

Při zkoumání povídek se snažím mít na zřeteli teoretické principy vyprávění, aniž bych text zatěžovala rozbořem obecných naratologických kategorií. Metodologicky má práce vychází z teorie vyprávění tak, jak ji chápe Mieke Bal, Shlomith Rimmon-Kenan a David Lodge. Velmi nápomocny mi byly též tyto práce: Hrabákova *Poetika, Teorie literatury* Wellka a Warrena a *Úvod do studia literární vědy* Eduarda Petru.⁸⁰

3.1. STARŠÍ POVÍDKY

V této části práce budou analyzovány převážně Prémčandovy povídky z jeho různých tvůrčích období, a to v chronologickém řazení. Převaha Prémčandových povídek je dána zakladatelským významem autora pro celý žánr a také nesmírným množstvím povídek, které napsal. Na první místo v kapitole bude však zařazena Sudaršanova povídka dokumentující přechod od romantické povídky k povídce psychologické v jejích prvotních náznacích. Kapitolu uzavře povídka Višnu Prabhákara, která sice vznikla až v polovině padesátých let, ale má značnou návaznost na Prémčandovo dílo.

3.1.1. Sudaršan

Sudaršan, vlastním jménem Badrínáth Bhatt (1896–1967), patřil ke generaci mladších současníků Prémčanda. Byl jedním z těch, jimž Prémčand pomáhal v začátcích spisovatelské

⁷⁸ Téma povídky je její nejvyšší významová složka, její hlavní myšlenka, která vyjadřuje hledaný smysl textu. Jde o určitou abstrakci, která shrnuje dějový a myšlenkový základ povídky. Viz Josef Hrabák, *Poetika*, Československý spisovatel, Praha 1977, s. 107–113.

⁷⁹ Zejména v anglicky psané literatuře se objevuje termín *message of the story*.

⁸⁰ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997 (2nd edition); Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Routledge, London / New York 1983. David Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London 1992.

dráhy.⁸¹ Narodil se ve městě Sjalókót v Paňdžábu. Psal především v idealistickém duchu, i když své náměty čerpal často ze současnosti, ke které přistupoval dosti realisticky. V mládí ho ovlivnilo reformistické hnutí Árijasamádže podobně jako i Prémčanda a mnoho dalších hindských spisovatelů oné doby. Proslul především jako autor povídek. Sudaršanovy nejznámější povídky byly shrnuty do sbírek „Sudaršanův nektar“ (*Sudaršan sudhā*, 1926) a „Sudaršanovy květy“ (*Sudaršan suman*, 1934).⁸² S Prémčandem ho dále pojí nejen postupný přechod od romantického k realistickému zobrazení skutečnosti, ale i to, že oba autoři začínali svoji literární tvorbu v urdštině a teprve později přešli ke psaní v hindštině.

„Vítězství porážky“ (*Hār kī jīt*, 1920) je první povídkou čtyřicetiletého Sudaršana.⁸³ Hrdina povídky, asketa Bábá Bhártí, který se vzdal všeho na tomto světě, si ponechal jedinou radost – milovaného koně, od kterého se nebyl schopen odloučit. O tomto úžasném koni se dozvěděl v kraji proslulý lupič Khadgsing a zákeřně ho ukradl v převlečení za bezmocného chudáka. Bábá byl nevýslovně nešťastný, ale ze všech sil se snažil se ztrátou vyrovnat. Požádal Khadgsinga o jednu laskavost. Jeho přáním nebylo, aby zloděj koně vrátil, jak bychom se mohli domýšlet, nýbrž aby o příhodě nikomu nevyprávěl. Myslel ve své nesobeckosti na ostatní chudáky. Báł se, aby jim lidé nepřestali věřit a pomáhat. Takové nesobecké přání v Khadgsingovi probudilo svědomí a zapůsobilo na něj natolik, že nakonec koně tajně vrátil zpět do jeho stáje.

Vnější neosobní vypravěč⁸⁴ na začátku povídky obrazně popisuje asketovu lásku ke zvířeti: „Bábá Bhártí se radoval při pohledu na svého koně právě tak, jako se raduje matka při pohledu na svého syna, lichvář na svého dlužníka, anebo rolník při pohledu na zelenající se pole.“⁸⁵ Vypravěč ve svém podání příběhu vystupuje jako „vševědoucí“ a charakterizuje své postavy s určitou psychologickou věrohodností. Bábá není zcela dokonalý, má své lidské slabosti. Je to především nepřiměřená náklonnost ke zvířeti, která je v rozporu s jeho rozhodnutím stát se asketou:

Byl tak pošetilý, že bez něho (koně – R. S.) nemohl žít. I jeho krok mu učaroval. Říkával, že Sultánova chůze mu připomíná tanec páva před bouří. Vesničané se nad takovou láskou pozastavovali. Někdy stranou dělali různé narážky. Ale bábá Bhártí o to nedbal.⁸⁶

⁸¹ Srv. Madan Gopal, *Munshi Premchand, A Literary Biography*, s. 257–258.

⁸² *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 5, Sahitya Akademi, Delhi 1988, s. 4198.

⁸³ Dagmar Marková, *Moderní hindská povídka*, Orientální ústav AVČR, Praha 2003, s. 17.

⁸⁴ Označení „vnější neosobní vypravěč“ považuji za přesnější termín pro vypravěče ve třetí osobě. Označením neosobní mám na mysli, že vypravěč v příběhu nefiguruje jako postava. Vnější znamená, že stojí vně příběhu. Ve své práci budu z důvodů stylistických i logických nadále používat i zjednodušený termín „vnější vypravěč“. Více viz M. Bal, *Narratology*, s. 19–31.

⁸⁵ Sudaršan, „Hār kī jīt“, *Galp-dhārā*, Parmānand Bahal (ed.), Renbo buk kampanī, s. 29.

⁸⁶ *Tamtěž*.

Bábá se také rád svým koněm pyšnil, a to naivně i před lupičem:

Bábá a Khadgsinh dorazili ke stáji. Bábá koně hrdě předvedl. Khadgsinh se na něj zahleděl s údivem. Viděl už tisíce koní, ale tak spanilého dosud nespatriil. Pomyslí si, že je to osud. Toho koně musí mít.⁸⁷

Vypravěč pak tuto příhodu s porozuměním a psychologickým postřehem komentuje: „Bábá byl také jen člověk. I on rád slyšel, jak někdo jiný chválí jeho majetek.“⁸⁸ Ani lupič přes svoji pověst a lstivost není vylíčen ve zcela černých barvách. Jedná pouze v souladu se svým „povoláním“: „Byl to zloděj a dělal si nárok na vše, co se mu zalíbilo.“ Otevřeně bábá Bhártímu předem oznamuje svůj záměr: „Toho koně vám nenechám.“⁸⁹ Proto není až tak překvapivé, že na něj dobrota Bábá Bhártího zapůsobí:

Khadgsinh úžasem otevřel ústa. Myslel si, že teď, když ukradl koně, bude odtud muset uprchnout. Ale Bábá Bhártí mu zatím sám říká, aby o příhodě před nikým nemluvil. K čemu mu to může být dobré? Khadgsinh přemýšlel, lámal si hlavu, ale na nic nemohl přijít. Vzdal to, upřeně se podíval bábá Bhártímu do očí a zeptal se: „Bábá, čeho se bojíte?“ Bábá Bhártí odpověděl: „Kdyby se lidé dozvěděli, co se stalo, už by žádnému chudákovi nevěřili.“ Přitom se odvrátil od Sultána, jakoby ho v životě neviděl. Bábá Bhártí odešel, ale jeho slova zněla Khadgsinhovi v uších ještě dlouho. Pomyslí si, jaká je to moudrá myšlenka, jaká ušlechtilost. Vždyť koně miloval. Když ho spatřil, tvář se mu rozzářila štěstím. Říkával, že bez něho nemůže žít. Hlídal ho, celé noci nespál, ani nevykonával obřady. Ale dnes se v jeho tváři neobjevil ani stín zármutku. Měl jen starost, aby lidé nepřestali důvěřovat chudákům. Obětoval vlastní zájem ve prospěch ostatních. To není člověk, to je bůh.⁹⁰

Vyprávění zahrnuje několik dní a povídka se odehrává v otevřené krajině poblíž příbytku světce. Čas vyprávění je tedy relativně dlouhý a prostor, na kterém děj probíhá, široký.

Vyznění povídky je jednoznačné a náprava protagonisty skutečně náhlá. Přesto text působí relativně přesvědčivě. V pozadí tohoto účinku je hodnověrná psychologická charakterizace postav. Napravení zloděje bylo způsobeno dobrotou jiného člověka. Na druhou stranu je ovšem jasné, že se pohybujeme v romantickém světě, kde proslulý lupič a vyhlášený světec spolu volně rozmlouvají, přestože se ostatní lidé třesou strachem, jen když zaslechnou lupičovo jméno. V tomto kontextu není příliš udivující, že dobrota bábá Bhártího probudí Khadgsinhovo svědomí. Zmíněné nelogičnosti v ději a jistá nepravděpodobnost jednotlivých situací povídky dávají romantický charakter. „Vítězství porážky“ je tedy povídkou romantickou, která obsahuje z psychologického hlediska některé věrohodné postřehy a také didaktické ponaučení o smyslu obětí.

⁸⁷ *Tamtéž*, s. 31.

⁸⁸ *Tamtéž*, s. 30.

⁸⁹ *Tamtéž*, s. 31.

⁹⁰ *Tamtéž*, s. 32–33.

3.1.2. Prémčand

Prémčand (1880–1936), vlastním jménem Dhanpat Ráj Šrívástav, psal také zpočátku pod pseudonymem Naváb Ráj.⁹¹ Narodil se ve vesnici Lamhí u Banárasu do rodiny munšího Adžaiba Lála, poštovního úředníka. Dlouhá léta působil jako učitel na různých místech, později jako školní inspektor. Pod vlivem Gándhího myšlenek nespolupráce s koloniální vládou se vzdal svého zajištěného zaměstnání ve státní službě a začal se plně věnovat psaní, které jen s velkými obtížemi živilo jeho rodinu. Literární dráhu nastoupil v roce 1903⁹² a od roku 1916 se na radu přítele zaměřoval na psaní v hindštině.⁹³ Velký význam pro Prémčandovu tvorbu měl jeho přesun do Kánpuru v roce 1905, kde se seznámil a spřátelil s vydavatelem urdského časopisu *Zamānā* Dajánárájanem Nigamem⁹⁴ a začal v něm pravidelně publikovat.

Běžně se uvádí, že tento velmi plodný spisovatel je autorem téměř tří set hindských povídek. Jejich přesný počet není znám a odhady se různí. Nejpřesnějším se jeví údaj Bhíšmy Sáhniho, který uvádí 280 povídek.⁹⁵ Prémčand sám odhadoval, že napsal asi 200 hindských povídek. Zpočátku psal urdsky,⁹⁶ později více hindsky, ale v průběhu celého života některá svá díla překládal z hindštiny do urdštiny a naopak.⁹⁷ Jeho povídky jsou roztroušeny po mnohých časopisech oné doby, často ve svých hindských i urdských variantách. Vycházely v nesourodém uspořádání v různých sbírkách. Většina Prémčandových povídek (203) je obsažena v osmisvazkové edici *Mānsarovar*.

V Prémčandových povídkách se poměrně často objevuje motiv napravení záporné postavy *hṛday parivartan*. Jako příklad lze uvést Prémčandovu ranou, ale slavnou a oblíbenou povídku „**Dcera z dobré rodiny**“ (*Baṛe ghar kī beṭī*, 1917). Byla původně napsána urdsky a později ji autor převedl do hindštiny.⁹⁸ Jde o příběh dívky Ánandí, kterou otec provdal do

⁹¹ Navábráj mu v dětství láskyplně začal říkat strýc a přezdívka se ujala doma i na veřejnosti.

⁹² *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 2, Sahitya Akademi, Delhi 1988, s. 3337.

⁹³ *Tamtéž*, s. 3336.

⁹⁴ Právě Nigam navrhl příteli nový pseudonym Prémčand.

⁹⁵ B. Sahni, As short story writer, in: Nagendra (ed.), *Premchand, Contours and Landmarks of Hindi Literature*, Bansal, Delhi 1981, s. 129.

⁹⁶ Podle Sáhniho Prémčand začal psát povídky v roce 1907 a prvních devět let psal výhradně urdsky. Viz B. Sahni, As short story writer, s. 129.

⁹⁷ Více viz K. K. Goyankā (ed.), *Premcand kī Hindī-Urdū kahāniyā*, Gyānpīṭh, 1990.

⁹⁸ V roce 1910 vyšla urdsky v časopise *Zamānā* a v r. 1917 se objevila v knižní podobě – v první sbírce Prémčandových hindských povídek „Sedm lotosových květů“ (*Sapt saroj*). Není známo, kdy přesně ji Prémčand do hindštiny převedl, ale i tak patří k jeho prvním hindským povídkám. Viz K. K. Goyanka, *Premcand kī hindī – urdū kahāniyā*, Gyānpīṭh, 1990, příloha, stránka neuvedena. M. Gopal uvádí, že „Baṛe ghar kī beṭī“ je první povídkou, která vyšla pod pseudonymem Prémčand. Prémčandův syn Amrit Ráj zmiňuje, že povídka vznikla pod novým jménem munší Dajánárájan. Viz A. Ráj, *Premchand, His Life and Times*, tr. Harish Trivedi, Oxford University Press India, Delhi 1991, s. 76.

zchudlé a prostší rodiny. Ánandí byla pro svoji krásu i povahu ze sedmi dcer jeho nejmilejší, ale protože již předtím uspořádal jejím sestrám honosné svatby, zadlužil se. Byl tedy nucen pro Ánandí vybrat manžela ze skrovnějších poměrů. Tento nedostatek mělo vynahradit jeho vzdělání. Ánandí se nové rodině brzy přizpůsobila, nesnesla však hrubé chování švagra, které vyvrcholilo incidentem, při němž po ní ve vzteku mrštil botou. Z této příhody se vyvinula domácí krize a Ánandin manžel došel k závěru, že s mladším bratrem nemůže dál žít pod jednou střechou. Ánandí nakonec svým soucitným velkorysým jednáním a taktem spor mezi bratry urovnala a přispěla ke zmoudření mladšího bratra a zachování společné rodiny.

Vnější vypravěč věnuje hned v úvodu značnou pozornost srovnání prostředí, v němž dívka vyrostla: „Ánandí pocházela z velmi dobré a bohaté rodiny. Její otec Bhúp Sinh vládl malému panství. Prostorný palác, slon, tři psi, jestřábi a sokoli, lustry, čestný úřad a dluhy. Měl vše, co patří k životu váženého tállukédára“⁹⁹ s její novou rodinou, v níž tchán: „Bénímádhav Sinh byl statkářem a starostou ve vesnici Gaurípur. Jeho děd se kdysi pyšnil velikým bohatstvím. Rybník a chrám, které by teď bylo těžké být jen opravit, připomínaly jeho slávu. Před domem se prý kdysi procházel slon, dnes na jeho místě stála stará buvolice.“¹⁰⁰ Jak je zřejmé z ukázky, popis je stručný, výstižný a vtipný. Přispívá k tomu paralelní řazení dvou protikladných představ, které evokují vizuální představu prostředí.

Povídka je založena na rozporu, který se dále projevuje ve srovnání přístupu několika postav k hrozícímu rozpadu velkorodiny. Hlavní protiklad tvoří názory manželů Ánandí a Šríkantha. Nesoulad nespočívá pouze v jejich odlišných názorech, ale především mezi jejich proklamovaným názorem na soužití ve velkorodině a praktickým řešením osobní situace:

Ač sám byl držitelem anglického titulu, Šríkanth neměl příliš v lásce anglické společenské zvyklosti. Ba právě naopak, mnohdy je s velkým zanícením kritizoval a pohrdal jimi. Zvláště proto se ve vesnici těšil velké úctě. (...) Neustále vychvaloval starobylou indickou kulturu. Byl také velkým zastáncem velkorodiny. Dnešní nechuť mnohých žen k životu v takové rodině považoval za velmi škodlivý jev pro celou zemi. Proto ho vesnické krasavice pomlouvaly. Některé se dokonce nezdráhaly považovat ho za svého nepřítele. Měl kvůli tomu neshody i s vlastní ženou. Ne snad že by neměla ráda tchána, tchýni nebo švagry. Myslela si však, že než se trápit a ničít si život neustálými hádkami, je v některých případech lepší žít odděleně.¹⁰¹

Ánandí představuje hinduistickou manželku, mezi jejíž nejcennější vlastnosti patří laskavost, soucit, skromnost a velká přizpůsobivost. Tyto vlastnosti vypravěč předkládá jako ideál:

Ánandí přišla do svého nového domova a záhy zjistila, že zde panují jiné zvyklosti. O obdivu, kterému se doma od dětství těšila, nemohla být ani zmínka. Neměli tady slona ani koně, dokonce ani zdobený vůz. Přivezla si hedvábné pantoflíčky, ale kde by tu byla zahrádka? V domě nebyla okna, na zemi nebyly podlahy a na stěnách

⁹⁹ Premcand, „Baṛe ghar kī beṭī“, *Premcand kī sampūrṇ kahānīyā* 2, Lokbhārati prakāśan, Ilāhābād 1997, s. 475.

¹⁰⁰ *Tamtéž*, s. 476.

¹⁰¹ *Tamtéž*, s. 475–476.

chyběly obrazy. Bylo to stavení obyčejného venkovského hospodáře. Ánandí však za pár dní novému prostředí přivykla tak, jako by v životě žádný přepych ani nepoznala.¹⁰²

Tchán vyznává staré osvědčené patriarchální pořádky a díky své zkušenosti a moudrosti je aplikuje poměrně spravedlivě, zatímco mladší syn Lálbihári je zneužívá ve svůj prospěch. Tento „silný zdravý mládenec – pěkná tvář, široká hrud“ je hrubý, namyšlený a rád si troufne na slabší. Zpočátku se chová jako hlupák. Soucit švagrové ho však přivede k lítosti, dokáže si přiznat chybu a polepšit se.

Rozporuplnou postavou je tedy především manžel Šríkanth Sinh, který po mnohaletém úsilí získal bakalářský titul a začal pracovat v jakémsi úřadě ve městě. Z vypravěčových narážek se zdá, že ho anglické vzdělání nijak podstatně myšlenkově neobohatilo a ještě navíc ho získání anglického titulu stálo zdraví: „Ta dvě písmena B. A. zbavila jeho tělo síly a tvář lesku.“ Pro příběh je ovšem podstatnější skutečnost, že pozbyl zdravého „selského rozumu“ a schopnosti orientace v prostředí indického venkova: „Hněvem zaslepený nezkušený absolvent iláhábádské univerzity situaci však nepochopil. Byl zvyklý hájit své názory v disputacích. Této taktice (otec nechtěl dát závistivým sousedům důvod k pomluvám a škodolibosti – R. S.) nerozuměl.“¹⁰³

Povídka se odehrává zhruba během čtyř dní. Hlavním dějištěm je nový domov protagonisty a okolní vesnické prostředí. Popisováno je však i původní prostředí otcovského domu.

Za banálním konfliktem mezi švagrem a švagrovou se skrývají obecnější otázky. Jsou jimi smysl a účel „moderního vzdělání“ ve srovnání s tradičním způsobem života a význam velkoro-diny. Ideálním skloubením hinduistických hodnot s projevy samostatného myšlení se vyznačuje formálně nevzdělaná Ánandí utvářená svým rodinným zázemím a dobrou výchovou. Šríkanth, na svoji dobu velmi vzdělaný člověk, selhává.¹⁰⁴

V povídce jsou výstižně zachyceny psychologické charakteristiky hlavních postav a na jejich základě vypravěč vyvozuje obecnější psychologické postřehy: „Žena vydrží nadávky, bití, ale nesnáší pomlouvání rodného domu; síla, odvaha, čest a prestiž ženy, to vše pochází od man-žela; ženské slzy rozněcují hněv mužů, jako když lije olej do ohně; hladový člověk vzplane i kvůli maličkosti jak věchet; nic nepřináší duši takovou úlevu jako slzy; moudří lidé si z řečí hlupáků nic nedělají.“ V těchto výrociích lze rozpoznat jeden z hlavních principů Prémčandovy povídkové tvorby, který spočívá v potřebě vyjádřit a ilustrovat určitou „psychologickou pravdu“ a na jejím základě čtenáře poučit nebo zušlechtit. Povídka má sice zjevné didaktické

¹⁰² *Tamtéž*, s. 476.

¹⁰³ *Tamtéž*, s. 479.

¹⁰⁴ Kalsi uvádí, že v době vzniku prvního hindského románu (1882) v hindsky mluvících oblastech Západních provincií a Avadhu dosáhlo anglického vzdělání kolem tří tisíc Indů z celkového počtu obyvatel čtyřiačtyřiceti milionů. Z těchto údajů si lze udělat hrubou představu o výjimečnosti anglického vzdělání i o tři desetiletí později. Srv. A. S. Kalsi, *Pariksaguru: The first Hindi novel and the Hindu elite*, s. 764.

tendence, ty jsou však nenápadně začleněny do logiky příběhu a charakteristiky postav. Pro povídku je příznačné realistické líčení venkovského života, v němž je možné rozpoznat nostalgii z narušení dávných ideálů a tradic. Otec v závěru povídky dává s didaktickým záměrem Ánandí za vzor:

Bénimádhav Sinh se právě vracel zvenčí. Příjemně ho překvapilo, že se bratři objímají. Řekl: „Takové bývají dcery z dobrých rodin. Vědí, jak urovnat spor.“
Kdokoli z vesnice uslyšel ten příběh, chválil Ánandinu velkorysost stejnými slovy: „Takové bývají dcery z dobrých rodin.“¹⁰⁵

Při prvním čtení se povídka jeví jako příběh napravení záporné postavy, které je způsobeno dobrotou jiného člověka. Téma má ale širší – spočívá v myšlence, že ve světle praktického života a poměrů na indickém venkově se západní myšlení, tak jak bylo předáváno britským vzdělávacím systémem v Indii, jeví jako bezcenné, ba škodlivé. Obrat k tradičním hodnotám je jasně patrný, připouští však možnost určitých modifikací a modernizace, jejíž hlavním smyslem je odstranění bezpráví, v této povídce páchaného na ženě uvnitř rodiny. Ve světle této interpretace je pak motiv nápravy záporné postavy vedlejší. V příklonu k tradici se mimo jiné projevuje Prémčandovo vlastenectví a v připuštění modifikací stávajícího pořádku vliv neohinduismu. Povídka přináší ponaučení, že s indickými ženami by jejich příbuzní měli lépe zacházet, ale žena by měla zůstat věrná tradici oddané, skromné a přizpůsobivé manželky obětující se pro dobro rodiny. Velkorodina se jeví jako nejlepším možným uspořádáním, přestože se v jejím životě někdy děje bezpráví. Tomu je třeba učinit přítrž.

„Dcera z dobré rodiny“ přináší výrazné známky realistického způsobu psaní, přestože vznikla relativně velmi brzy. Napravení záporného hrdiny je méně náhlé a čtenář je na ně postupně připravován náznaky v ději a charakterizací postav. Povídka představuje vyrovnanou směs realismu a idealismu, tedy tendenci, která bývá v dějinách hindské literatury často označována jako idealistický realismus.¹⁰⁶

Povídka „**Ze zvířete člověk**“ (*Paśu se manuṣy*, 1920) je vyhraněným příkladem Prémčandova idealismu. Zahradník Durga pracuje u advokáta Méhry za absurdně nízký plat pěti rupií měsíčně, což nestačí ani na holé živobytí. Durga si občas „přivydělává“ drobnými krádežemi – prodává květiny a ovoce ze zahrady. Jeho žena vypomáhá u sousedů a děti musí také pracovat, ale i tak trpou bídou s nouzí. Zahradník několikrát žádal svého pána o zvýšení platu, ten však odmítl. Ve skutečnosti nebylo příliš pravděpodobné, že by si Durga jinde polepšil, a tak vše zůstalo při starém. Doktor Méhra svoji zahradu miloval a byl na ni pyšný.

¹⁰⁵ Premchand, *Tamtěž*, s. 481.

¹⁰⁶ Více viz kapitola *Přehled vývoje psychologicky laděné povídky v rámci hindské literatury*.

V době, kdy dozrávala manga, pozval své přátele na návštěvu. Chtěl se pochlubit novou, obzvlášť chutnou odrůdou. Dovedl společnost ke stromku a v tom zjistil, že ovoce zmizelo. Hned mu bylo jasné, že je to další zahradníková neplecha. Zlostí celý pryč Durgu vyhodil. Po několika měsících chtěl pan Méhra obstarat nové výhonky, a proto se vypravil k Prémšankarovi, který měl také zálibu v zahradničení. Na zahradě pracoval majitel spolu se svými pomocníky v dokonalé shodě a dělili se o zisk z výnosů zahrady. Byl mezi nimi i napravený Durga, který v těchto podmínkách pracoval poctivě a pilně.

Vnější vypravěč zamýšlí skrze svého napraveného hrdinu v duchu *hrday parivartan* dokumentovat myšlenku: dokud protagonista pracuje jako sluha u bohatého právníka, chamtivce a snoba, krade. Poté co se zapojí do života komuny u babů Prémšankara, kde všichni rovným dílem pracují a dělají se o výsledky své práce, stane se pilným a poctivým člověkem. Z psychologického hlediska je věrohodnější první část povídky, kde jsou obě postavy, právník i zahradník, živými lidmi se všemi svými slabostmi a postranními úmysly. Obavy zahradníka v souvislosti s krádeží ovoce, jeho naděje že, když se na chvíli schová a pak vše popře, zase mu to nějak projde, jsou doplněny postřehem vypravěče: „Čas je nejlepším přítelem úspěšného zloděje.“ Durga jako příležitostný zlodějíček je vyličen psychologicky věrně. Vypravěč jeho drobné krádeže svým způsobem morálně ospravedlňuje. V důsledku toho vzniká v textu určité napětí a dynamika. Durga jako napravená postava prakticky neexistuje, jenom se o něm v textu vypráví. Je to pouhý odlesk původního Durgy.

Místem děje jsou zmíněné zahrady obou pánů. První vyprávění zabírá celý den a druhé pouhou dobu rozhovoru, dělí je však od sebe odstup několika měsíců. Vyprávění postupuje chronologicky.

Povídka je spolu s myšlenkou napravení záporné postavy, založena na protikladné charakteristice vedlejších postav Méhry a Prémšankara. Advokát Méhra využívá svých schopností a vzdělání k sobeckým cílům v zaměstnání a dokonce i ve své zálibě. Shání ty nejlepší druhy ovocných stromků, i když sám ovoce nejí. Přátele, spíš známé, nezve na ochutnávku své úrody proto, aby jim udělal radost, ale aby lichotili jeho ješitnosti: „Byla to první úroda, proto chtěl, aby přátelé chválili neobyčejně sladkou chuť plodů.“¹⁰⁷ Mezi jeho záporné charakterové vlastnosti patří především nedostatek soucitu s méně šťastnými lidmi. Prémšankar je vyličen jako jeho pravý opak: „Prémšankar měl také rád zahradničení a byla to jediná věc, kterou tito dva pánové sdíleli, ve všem ostatním se lišili. Prémšankar byl velmi vyrov-

¹⁰⁷ Premcand, „Pašu se manuṣy“, *Mānsarovar* 8, Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 107.

naný, prostý a laskavý člověk.“¹⁰⁸ Ve městě ho však lidé pro jeho názory považovali za výstředního podivína. Tyto názory se týkaly uspořádání společnosti, vztahů mezi bohatými a chudými, vzdělanci a manuálně pracujícími lidmi. Rozhovor mezi Prémšankarem a Méhrou o zahradníkovi, přeroste v dlouhý monolog, v němž Prémšankar vykládá své názory na lidskou povahu, současný stav společnosti a vyhlídky do budoucna. Naděje vkládá do rovnostářské společnosti. Vše se odvíjí od zkušenosti z jeho zahradnictví:

Tady si nikdo nemyslí, že je sluhou. Považují se za společníky a pracují do roztrhání těla. Mezi pánem a sluhou okamžitě vzniká nevraživost. Pán z něj chce vyždímat co nejvíc práce a sluha chce pracovat co nejméně. O lásce a soucitu se mezi nimi nedá vůbec mluvit. Ve skutečnosti jsou nepřátelé. Následky takového soupeření vidíme všichni. Tlustí a hubení vytvořili zvláštní skupiny, mezi nimiž probíhá zuřivý boj. Z historie je patrné, že už to trvá příliš dlouho. Namísto toho nyní přichází období spolupráce. Viděl jsem projevy onoho osudného boje i v jiných zemích a mám k němu odpor. Jedině spolupráce nás může vyvést z té katastrofy.¹⁰⁹

Ideálem, který tvoří poselství této povídky, je spravedlivá společnost, která má schopnost napravovat záporné vlastnosti člověka, jako je v případě protagonisty jeho lenost a nepoctivost. Spravedlnost je v této povídce pojímána jako rovnost. K polepšení protagonisty vedla změna v uspořádání vnějších podmínek, i když vliv hodného člověka je patrný podobně jako v předchozích povídkách. Zde je však nevěrohodný. Podstatný rozdíl spočívá v tom, že Prémšankar podobně jako napravený zahradník jsou spíše obecnými koncepty, nežli živoucími literárními postavami.

Prémčand jistě znal mnoho nepoctivců a chytráků jako je Durga, ale stěží nějakého Prémšankara se vzděláním získaným v Americe, který by dokázal „převychovat zvíře v člověka“. Ideologické zaměření a sociální utopie jsou v textu velmi výrazné. Teoretickým úvahám na téma rovnostářské společnosti je věnováno zhruba šest stránek z celkového čtrnáctistránkového rozsahu povídky. Idealismus a odpor k využívání a utlačování chudých lidí je trvalou součástí Prémčandových děl a jeho myšlenkového odkazu, tady však pozbývá své účinnosti. Ideál spravedlivé společnosti je podle mého názoru příliš velkým ideálem, příliš obecným tématem na to, aby mohl uspět jako námět povídky.

Protagonistkou povídky „**Chráma**“ (**Mandir, 1927**) je chudá vdova Sukhija z kasty čamárů. Kromě manžela jí zemřeli dva synové a onemocnělo poslední dítě. Jeho stav byl po tři dny kritický, pak nastalo přechodné zlepšení. Sukhiji se ve snu zjevil zesnulý manžel a nabádal ji k oběti v chrámu. Ona slíbila, že ji vykoná, přestože nedotýkatelným čamárům je přístup do chrámu zapovězen. Kromě toho neměla peníze na obstarání obětí. Když chlapeč opět stoupla teplota, její přesvědčení, že pouze oběť božstvu ve chrámu může zachránit život jejího syna,

¹⁰⁸ *Tamtéž*, s. 111.

¹⁰⁹ *Tamtéž*, s. 113.

se stalo nezvratným. Zastavila své poslední jmění – stříbrné náramky – a připravila vše potřebné k oběti. Vzala chlapce a vydala se ke chrámu, kde probíhal večerní obřad. Kněz Sukhiji vstoupit do chrámu nedovolil, místo toho jí prodal amulet proti uřknutí a poslal ji domů. V noci se dítěti přitížilo. Přestože byla zima, matka v zoufalství opět nesla své dítě v horečkách přes celou vesnici ke chrámu s odhodláním proniknout tam násilím. Bylo nad rámem, kněz se domníval, že jde o zloděje a přivolal vesničany. Ti začali Sukhiju rozzuřeně bít, až jí dítě vypadlo z náručí. Bylo již mrtvé a matka vzápětí zemřela také.

Příběh zprostředkovává vnější vypravěč a jeho přítomnost v povídce je velmi zřetelná. V první řadě vypravěčova obecná promluva o mateřské lásce příběh uvádí i uzavírá:

Láska mateřská, buď pochválena! Vše ostatní na světě je faleš a klam. Láska mateřská je pravá, nekonečná, nehynoucí.¹¹⁰

Po tomto úvodu následuje poměrně věcné líčení Sukhijina trápení s nemocným synkem. Po anabázi Sukhijiných neúspěšných pokusů proniknout do chrámu, střetu s vesničany, smrti chlapce i její, vypravěč příběh uzavírá smutně ironickým zvoláním: „Matičko, buď pozhnáná! Taková pevnost, taková úcta, taková víra bývá i bohům vzácná.“¹¹¹

Vypravěč se v textu zviditelňuje občasnými komentáři, ale v mnohem menší míře a méně nápadně, nežli např. v povídce „Dcera z dobré rodiny“. Z poměrně málo individualizované řeči, z prolínání stylu vypravěče a protagonistky lze usuzovat, že vypravěč částečně sdílí Sukhijin pohled a obrací se proti předsudkům příslušníků vyšších kast. Jejich řeč se od vypravěčovy výrazně liší a vypravěč se od těchto postav a jejich postojů distancuje ironickým tónem uvozujících vět.¹¹² Obraz bráhmana je v této povídce ještě ambivalentní. Na jednu stranu je ironicky vylíčen jako omezený hlupák:

Kněz byl velmi soucitný a zbožný tak, že nevzal do úst ani vodu, dokud se nevykoupal, ať byla sebevětší zima nebo foukal studený vítr. Jestli mu pak na nohou zůstala silná vrstva bláta, za to nemohl.¹¹³

Na druhou stranu alespoň projevil s hrdinkou soucit, i když se následně zachoval zbaběle a zjiště:

Začala plakat. Knězi jí bylo líto, ale jak by se mohl dopustit něčeho tak neslýchaného, tak strašného hříchu a pustit čamárku do chrámu? Kdo ví, jak by ho bůh potrestal. Konečně, má také děti. Co kdyby se Pán rozhněval a zahubil celou vesnici?“ (...) Takové naléhání kněze na chvíli zviklalo, ale přece jen se ve své hlouposti v koutku duše boha obával.¹¹⁴

¹¹⁰ Premcand, „Mandir“, *Premcand kī sampūrṇ kahāṇiyā* 2, Lokbhārati prakāśan, Ilāhābād 1997, s. 1.

¹¹¹ *Tamtéž*, s. 6.

¹¹² Srv. kapitola *Ironie a humor*.

¹¹³ Premcand, „Mandir“, s. 2–3.

¹¹⁴ *Tamtéž*, s. 4.

Povídka je psána chronologicky, výjimečně se objeví retrospektivní pasáž – vzpomínka na Sukhijin poklidný a láskyplný život s chlapcem. Děj se odehraje během tří čtyř dnů, a to na několika místech – v Sukhijině chatrči, na cestě ke chrámu a v jeho blízkosti.

Povídka „Chrám“ kritizuje životní podmínky lidí stojících „mimo“ kastovní uspořádání hinduistické společnosti. Jako vedlejší námět slouží kritika povrchnosti morálních postojů kněží a kastovních hinduistů, jejich hlouposti a povýšenosti. Ideálem se pak jeví zdravý lidský rozum, který se nenechá ovlivnit hluboce zakořeněnými náboženskými představami a pověrami. Jímavý příběh o mateřské lásce a její bezmoci při střetu s realitou nábožensko-společenských předsudků odráží Prémčandův odpor k omezenosti náboženských představ, úzkoprsosti jejich nositelů a autorovy pochybnosti o víře, které vycházejí ze soucitu s lidským utrpením: „Jak v Něho mám věřit, když vidím trpět dítě nebo nemocného svíjet se v bolestech. Všude kolem je hlad, chudoba a nemoci. A přitom je toho na světě dost pro všechny. Můžeš mě pak vinit, že nevěřím v Jeho království na nebi? Potíž je v tom, že když v Něho věříš, musíš také uvěřit v Jeho laskavost.“¹¹⁵ Přestože hrdinka, kněz i venkované jsou charakterizováni tak, aby příběh ilustroval danou myšlenku, povídka působí věrohodně. Je na ní velmi znát, že „je výtvorem srdce“.¹¹⁶ Nemůžeme dokonce vyloučit její reálný základ nebo alespoň inspiraci, neboť Prémčand právě v tomto období své tvorby často čerpal náměty povídek ze skutečných příběhů, z vyprávění svých přátel a sousedů.¹¹⁷

Další Prémčandova povídka „**Vykoupení**“ (**Sadgati**, 1931) rozvíjí téma kritiky omezenosti a hrabivosti hinduistických kněží žijících z ohlupování a utrpení chudých. Protagonista povídky, opět „nedotýkatelný“, koželuh Dukhí se vydá za místním panditem s prosbou o provedení zasnubního rituálu pro svoji dceru. Pandit Ghásírám všemožně otálí a zaměstnává Dukhího mnoha obtížnými úkoly. Od rána hladový a vysílený Dukhí, který se obává zmeškání příznivého okamžiku pro provedení oběti, se na jeho dvoře doslova udře k smrti zběsilou snahou rozštípat sukovitý kmen stromu. Ghásírám se mezitím v pohodlí svého domova dosyta naobědvá a dopřeje si i dostatek odpoledního spánku, aniž by Dukhímu dal cokoli k jídlu či pití. Poté, co nalezne nehybné tělo čamára Dukhího, jediná jeho myšlenka patří možným komplikacím s policií. Bez záchvěvu lítosti nakonec sám odvede mrtvolu do polí, kde ji nechá napospas dravcům.

„Vykoupení“ je jednou z dalších povídek s vnějším neosobním vypravěčem, jehož přítomnost v textu je zatelná. Komentář k tématu povídky se tentokrát objevuje v závěru a je

¹¹⁵ Rozhovor mezi Prémčandem a Džainéndrakumárem. Cit. v M. Gopal, *Munshi Premchand*, s. 303.

¹¹⁶ M. Gopal, *Munshi Premchand*, s. 302.

¹¹⁷ Blíže viz *tamtéž*, s. 266–267.

sarkastický: „Na poli za vesnicí supi, šakali a psi začali rvát maso z Dukhího kostí. To byla odměna za jeho zbožný život.“¹¹⁸ V charakterizaci postav se stýká více hledisek a zdrojů. Vedle vypravěče jsou tu pohledy dalších postav a také jejich dialogy. Jsou vzájemně v souladu a přispívají k jednotnému obrazu: odporný Ghásírám – chudák Dukhí. Psychologický aspekt příběhu se soustřeďuje na způsob myšlení a prožívání těchto dvou naprosto protikladných protagonistů. Ghásírám je vyličen jako člověk vychytralý, licoměrný, nadutý, líný, požívačný a krutý. V jeho ironicky popsané fyzické schránce se zrcadlí stejně nepěkný charakter: „Jak božský zjev to byl! Pomešší, tlustý, podsaditý člověk, lesklá hlava, odulá tvář, svatostí sálající oči.“¹¹⁹ Bez slitování a s pohrůzkou, že zmešká příhodný okamžik pro obřad, uštvě Dukhího k smrti:

Dukhí už nebyl při smyslech. Ani nevěděl, jaká tajná síla poháněla jeho paže. Únava, hlad, slabost, to vše jakoby zmizelo. Sám se divil, kolik má ještě síly. Každá rána dopadala jako hromoklín. Půl hodiny bušil jako smyslů zbavený, dokud se dřevo nerozlomilo vejpl – až Dukhímu vyletěla sekyrka z ruky. Zavrával a padl. Hladové, žíznivé, unavené tělo si vybralo svou daň.¹²⁰

Dukhí je upřímný až naivní, pokorný, skromný, pracovitý a se vším smířený. Jedno mají oba protikladní protagonisté společné – svůj stav a situaci přijímají s naprostou samozřejmostí jako danou věc. To je v souladu s hlavními tradovanými principy společenského uspořádání hinduismu a zároveň předmětem Prémčandovy kritiky.

Povídka je vystavěna s jasnou myšlenkou: poukázat na neetické jednání zmíněného bráhmána, jeho sebestřednost, citovou plochost a celkovou otupělost. Prémčandův kritický tón je nebyvale ostrý a přesně cílený. Ghásírám je zde pojímán jako představitel celé skupiny hinduistických kněží, která je předvedena v ještě horším světle než vrstva statkářů a lichvářů, které Prémčand ve svých dílech rozhodně nešetřil. Jediný, kdo má s Dukhím soucit, je stejně chudý a opovrhovaný Gónd, příslušník kmenového společenství. Tito lidé mají v hinduistické společnosti stejně nízké zařazení jako „nedotýkatelní“:

„Proč se zabíjíš, bratře? Tvoje údery ten suk nerozseknou. Zbytečně se trápíš (...) Dostal jsi něco k jídlu, nebo tě nechává jen pracovat? Proč si nejdeš o něco říct?“

Dukhí: „Co to povídáš? Copak já mohu jíst bráhmánovy placky?“

Gónd: „Ale ano, jestli ti nějaké dá. Sám se do sytosti najedl a spokojeně usnul, tobě přikázal štípat dřevo. To i statkář ti dá něco k jídlu. Když dřeš pro pána, dá ti alespoň vydělat. To tenhle je ještě horší než oni a navíc ze sebe dělá zbožného člověka.“¹²¹

Povídka se odehrává na dvou místech, v okolí čamárova příbytku a na dvoře bráhmána, a to v průběhu jednoho dne. Vyprávěna je v časové posloupnosti.

¹¹⁸ Premcand, „Sadgati“, *Mānsarovar* 4, Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 25.

¹¹⁹ *Tamtéž*, s. 19.

¹²⁰ *Tamtéž*, s. 23–24.

¹²¹ *Tamtéž*, s. 22.

Celkové vyznění povídky je ironické až sarkastické. Zobrazené zlo je dovedeno do absolutních rozměrů, lze se proto oprávněně domnívat, že autor nevystupuje pouze proti pokleslým praktikám hinduismu, ale proti celému systému. U předchozí povídky je možné si představit, že lepší životní podmínky, osvěta, soucit a odvaha kněze, by mohly odvrátit Sukhijin strašný osud. V „Chrámu“ se možná autor ještě snažil naznačit možnost reformy, zatímco ve „Vykoupení“ již ne. Povídka je ve své podstatě protinábožensky zaměřená a patří do skupiny vyhraněně společensko-kritických povídek.

Ještě o krok dále v líčení ubohého života chudých venkovanů zašel Prémčand v povídce **„Rubáš“ (Kafan, 1936)**, jejíž hindská verze spatřila světlo světa v roce autorova skonu.¹²² Dva nedotýkatelní čamárové, otec a syn, žili smíření s osudem za hranicí naprosté bíd, aniž se namáhali cokoli na svém životě měnit. Práci se vyhýbali, jak jen mohli. Až několikadenní hladovění je přimělo k nějaké činnosti. Otec Ghísu se zbůhdarma protloukal životem již šedesát let. Žena mu zemřela dávno a z devíti synů zůstal patrně jen Mádhav. Teprve když se syn oženil, vedlo se jim o maličko lépe. Jeho mladá žena Budhija se oháněla od rána do večera, aby vydělala nějaké peníze a nakrmila oba pobudy. Nyní umírala bez pomoci ve strašných porodních bolestech. Její manžel se celý den potuloval, aniž by se jen pokusil obstarat nějakou pomoc. Večer seděli s otcem před chatrčí a pekli si kradené brambory. Budhiju neutěšil ani jeden z nich jednak ze zbabělosti, jednak ze strachu, že druhý sní více brambor. Ráno byla Budhija mrtvá i s nenarozeným dítětem. Začali shánět dřevo na pohřební hranici a peníze na rubáš. Ve vesnici se vždy našel někdo, kdo se nad nimi slitoval, a tak brzy obstarali obojí. Vyšli se na trh, ale s nákupem látky otáleli, až je nohy navečer dovedly k nálevně. Peníze propili a projedli v přesvědčení, že rubáš stejně koupí sousedé.

Děj povídky se odehrává ve vesnici a na trhu ve vzdálenějším místě, probíhá v časové posloupnosti a je proložen několika retrospektivními pasážemi. Ta nejdelší se týká líčení statkářovy hostiny, kterou Ghísu v mládí zažil. Vyprávěné události zabírají zhruba dva dny.

Struktura „Rubáše“ navazuje na předchozí Prémčandovy povídky, pokud jde o přítomnost a roli vnějšího vypravěče. Ten však už příběh neuvádí ani neuzavírá obecnou promluvou k tématu a do děje vstupuje svými komentáři znatelně méně. Charakterizace postav je obdobná, pouze míra informací poskytnutých vypravěčem a vyplývající z dialogů postav směřuje více k dialogům. Informace z obou zdrojů jsou v souladu:

¹²² *Kafan* byl publikován nejprve v urdském časopise *Jāmiyā* v prosinci 1935, v dubnu 1936 vyšel v hindském měsíčníku *Cāḍ*. Prémčand zemřel v říjnu téhož roku.

Když Ghísu pracoval jeden den, tak pak tři dny odpočíval. Mádhav byl takový zahaleč, že když půl hodiny pracoval, tak pak celou hodinu kouřil.¹²³
Ghísu byl živ ze vzduchu už šedesát let a Mádhav šel v jeho šlépějích jako zdárný syn, ba slávu jeho jména ještě rozmnožoval.¹²⁴

Otec zažil alespoň o něco lepší časy. Měl velkou rodinu, jednou v životě se na statkářově hostině dosyta najedl, v jeho odevzdanosti je i trocha optimismu opravdu chudých lidí: dá-li bůh den, dá i jídlo. Mádhav se obává narození dítěte, aby snad nemusel pracovat, když doma nic není. Otec ho utěšuje: „Všechno bude. Dá bůh! Ti, kteří nám dnes nedají ani pais, nás zítra (až se narodí dítě – R. S.) budou shánět a nabízet rupie. Měl jsem devět synů, doma nikdy nic nebylo a bůh nás vždycky nějak zachoval při životě.“¹²⁵ Vypravěč se nad postavami nepohoršuje, což je výrazná změna, v důsledku které mizí autorova zásada etického poslání povídky. Dokonce ironie, mocný nástroj Prémčandovy kritiky, je mírná a řidká. To obzvlášť vyniká ve srovnání s předchozí povídkou. Nad příčinami a důsledky stavu svých protagonistů se vypravěč zamýšlí takto:

Není divu, že ve společnosti, kde se ani ve dne v noci lopotící se rolníci neměli o mnoho lépe, vznikla taková mentalita. Mnohem úspěšnější byli ti, kteří se naučili, jak využívat slabosti rolníků ve svůj prospěch. Řekli bychom, že Ghísu byl chytřejší, že se nepřipojil k mase nemyslicích rolníků, ale k opovrženímhodné společnosti zahalečů. Nebyl však nadán schopností dodržovat zásady ničemů. Proto příslušníci jeho skupiny vesnici vládli a na něj si celá vesnice ukazovala prstem. Měl alespoň tu výhodu, že i když byl chudý, nemusel se dít do úmoru jako rolníci a ostatní nevyužívali jeho prostoty a bezmoci!¹²⁶

Náboženskými otázkami se povídka zabývá pouze okrajově. I opilecké projevy náboženského povědomí a výčitek svědomí z úst Mádhava jsou relativizovány zmínkami o jídle pocházejícím z peněz na rubáš: „Bože, ty jsi všudypřítomný. Vezmi ji na nebesa. My oba jí ze srdce žehnáme. Takové jídlo jako dnes jsem v životě nejedl.“¹²⁷ Výmluvný v tomtéž duchu je postřeh vypravěče:

Kdyby se ti dva dali cestou světců, vůbec by se nemuseli cvičit ve zklidnění a trpělivosti. Byly jejich přirozenosti. Vedli divný život! Doma nic než pár hliněných hrnců. Svoji nahotu zakrývali roztrhanými hadry. Zbaveni světských starostí! Obtěžkáni dluhy. Z nadávek a bití si nic nedělali. Chudí tak, že o splácení nemohla být ani řeč, přesto jim sem tam lidé něco dali.¹²⁸

Lehká ironie těchto řádek není namířena proti postavám, ale spíše proti tradici a účtě, jíž se v Indii těší potulní asketové. Prémčandův skeptický postoj k náboženství se v této povídce projevuje méně explicitně, ale zřetelně. Jaký má náboženství smysl? Jak mají věřit v boha,

¹²³ Premcand, „Kafan“, *Carcit kahāniyā*, Sāmayik Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 114.

¹²⁴ *Tamtéž*, s. 115.

¹²⁵ *Tamtéž*, s. 115.

¹²⁶ *Tamtéž*, s. 115–116.

¹²⁷ *Tamtéž*, s. 119.

¹²⁸ *Tamtéž*, s. 114.

jeho spravedlivost a soucitnost lidé, kteří se poprvé dosyta najedí až z peněz určených na nákup rubáše? To jsou některé z otázek, které povídka klade.

Protagonisté jsou nejen zbídačeni, ale v důsledku chudoby a extrémních životních podmínek eticky a emocionálně úplně otupělí. Kradou, lžou, nedrží slovo, neplní sliby, využívají soucitu a dobroty jiných lidí, žijí na úkor podobně chudých, jako jsou sami. Nejvíce zarážející je ovšem jejich bezcitnost vůči trpící Budhiji, pro kterou neudělají vůbec nic. Nepřivedou pomoc, neposkytnou útěchu, neotřou čelo, za celý den a noc jí ani nesvlaží rty.

Novým a nezvyklým jevem v této povídce je absence viníka. Vypravěč k chování protagonistů nezaujímá vyhraněné stanovisko. Jednou projevuje údiv nad jejich otrlostí, například tím, že vedle sebe staví informaci o jejich „spánku spravedlivých“ a Budhijině nářku. Jindy se ptá: proč se vlastně mají dřít a nechat darebáky, aby je odírali? Snad proto kritický tón již není tak ostrý a kritika je neadresná, vztahuje se více k celkovému stavu společnosti nežli k jednotlivcům, staví se proti lidské chudobě fyzické, morální a citové na obecné rovině. Povídka nepřináší ponaučení, má otevřený konec a pro Prémčanda zcela nezvykle klade otázky – v tom všem se odlišuje od autorova dřívějšího způsobu psaní. Nicméně i v této povídce je určitá výpověď: s krajní fyzickou bídou přichází i bída morální.

3.1.3. Višnu Prabhákar

Utrpení lidí drcených společnostmi, byť v nových podmínkách, zobrazují i některé povídky autorů tzv. prémčandovské tradice. Višnu Prabhákar (1912) je jedním z nich. Narodil se v Mírápuru v dnešním Uttarpradéši, ale vyrostl v Hissáru v Paňdžábu. Za protibritskou činnost byl v první polovině čtyřicátých let dvakrát vězněn a posléze z Paňdžábu vykázán. Přesídlil do Dillí a začal soustavně psát. Jeho první povídka však vyšla již v roce 1931 v láhaurském časopise *Hindī Milāp*. Příznačným rysem jeho povídek je zájem o místo jednotlivce ve společnosti a soucit s utlačovanými.

Vznik povídky „**A země se točí dál**“ (*Dhartī ab bhī ghūm rahī hai*, 1955) spadá do období, kdy mladší spisovatelé tvořili své nové povídky a představuje menšinový proud pokračující tvorby v duchu prémčandovské tradice. Prabhákar, Agjéjův vrstevník, jí zůstal věrný i v novém období. Povídka s psychologickou citlivostí líčí osud dvou osiřelých dětí Níny a Kamala. Jejich otec, malý poctivý úředník, který chtěl svým dětem dopřát lepší vzdělání, jednoho dne vzal pod tlakem okolností směšně malý úplatek. Ocítl se ve vězení a děti v péči příbuzných. Strýci jsou děti trnem v oku od samého počátku. Jejich otce považuje za hlupáka a břídila. Strýc sám je běžně zvyklý brát úplatky mnohonásobně vyšší a dopadnout se nenechá.

Korupci považuje za normální součást života. Podle jeho názoru by teď otec měl uplatit soudce, aby se dostal na svobodu. Tetě je dětí zpočátku líto a cítí morální závazek vůči své zemřelé sestřenici. Postupně však i u ní převáží lakota a chamtivost. Začne být na děti zlá. Soucit vystřídá pokrytectví. Děti jsou svědky stále častějších rozhovorů o korupci. V situaci, kdy jsou vydány na milost a nemilost sobeckým příbuzným, se domluví, že půjdou a samy uplatí soudce, aby osvobodil jejich otce. Přiměřeně svému věku, chápou z kusých rozhovorů pouze napůl podstatu různých druhů korupce. Soudce právě oslavuje s kolegy a přáteli povýšení své dcery, ke kterému zjevně nedošlo také právě čestným způsobem. V tom přicházejí děti, chlapec nabízí soudci peníze a dívka sama sebe. Konec zůstává otevřený.

Z psychologického hlediska je zajímavá zejména postava předčasně dospělé dívky, která, ač sama dítě, zastupuje matku osmiletému bratrovi. Sotva desetiletá sestra v noci vstává k plačícímu dítěti, stará se o jeho zdraví, konejší ho a uspává. Vnější vypravěč situaci uvádí ze všeobecnujícím postřehem: „Jak tomu často bývá u osiřelých děvčátek, dospěli ji brali jako starší.“¹²⁹ Obě děti sužuje starost o otce a všemožné ústrky, kterým jsou ve dne v noci vystaveny. K tomu přistupuje vnitřní zmatek, který tíživě dopadá především na Nínu. Neustále přemýšlí o různých druzích úplatků a strachuje se, jak ochránit bratra a vysvobodit otce.

Soucitnost a upřímnost Níny je v ostrém kontrastu se sobeckostí a pokrytectvím tety; bezmocnost Kamala s hrubostí strýce, který ho zbije za provinění vlastního syna; poctivost otce se zkorumpovaností strýce a podobně. Charakteristika postav spočívá na protikladech a z kontrastu vychází i popis dvou různých prostředí: tam, kde se žije z ruky do úst, se uplácí v malém; v rodině pana soudce ve velkém. Děti jsou uvedeny k soudci, v jehož kanceláři panuje rozjařená atmosféra a po krátkém váhání spustí:

„Poslal jste do vězení našeho tatínka. Pust'te ho ven...“ Kamal řekl právě tak odhodlaně: „Máme padesát rupií. Za tři tisíce jste pustil zloděje...“ Na to Nína: „Ale náš tatínek není žádný zloděj. Měl spoustu vydání. Vzal jen úplatek dvacet rupií.“ Kamal: „Jestli je to málo..., tak bych u vás mohla pár dní zůstat.“ Kamal: „Moje sestra je krásná a vy si krásné dívky necháváte.“¹³⁰

Prabhákarova povídka má strukturu starších povídek. Je vyprávěna chronologicky s retrospektivními pasážemi. Čas vyprávění zahrnuje noc a den, tedy delší časový úsek. Povídka se odehrává na dvou místech – doma u příbuzných a v kanceláři soudce.

Kritický tón, přítomnost společenské reality, charakterizace postav na základě protikladů, obecné komentáře vypravěče a jeho psychologické postřehy to vše připomíná starší postupy. Jedním rysem se však od předchozích povídek odlišuje, a to otevřeným koncem. Vypravěč se v závěru povídky zviditelní, což je poměrně řídký jev. Čtenář se nedozví, jak příběh dopadne.

¹²⁹ V. Prabhākar, „Dhartī abhī ghūm rahī hai“, *Carcit kahāniyā*, Sāmayik Prakāśan, Nāī Dillī 1993, s. 95.

¹³⁰ *Tamtéž*, s. 100–101.

Namísto toho vstoupí do děje vypravěč: „Tak drmolili nějakou dobu jeden přes druhého jako na divadle. Ale náš vypravěč neví, co bylo dál. Musel odtamtud utéct. Zdálo se mu, že se Země odpoutala od Slunce. Je-li tomu tak, co zbývá dodat? Země se točí dál.“¹³¹ Povídka kritizuje vše prostupující korupci, neupřímné vztahy v rodině a charakterové vady zkorumpovaných postav.

3.2. POVÍDKY NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM

Prémčandovi mladší současníci Džainéndrakumár a Agjėj navázali ve své povídkové tvorbě na Prémčandovu snahu o ztvárnění psychologicky věrné skutečnosti a dále ji rozvinuli do té míry, že jsou považováni za zakladatele tzv. psychologizujícího směru v hindské literatuře. Psychologický vhled do myslí postav je příznačný též pro povídky Jašpála a Amrita Ráje, kteří bývají s Prémčandem spojováni pro svůj zájem o otázky společnosti, pokrokové zaměření i klasický styl vyprávění.

3.2.1. Džainéndrakumár

Džainéndrakumár Džain (1905 – 1988) se narodil do džinistické rodiny z Kaurijágaňdže poblíž severoindického města Aligarhu. Prvního vzdělání se mu dostalo v gurukulu pod vedením vlastního strýce. Později studoval na Hinduistické univerzitě v Banárasu. Žil na různých místech v Indii – například v Nágpuru, Kalkatě, Dillí. Zapojil se do boje za indickou nezávislost a byl několikrát vězněn. Získal mnoho literárních ocenění včetně ceny Literární akademie a indického státního vyznamenání Lotosový řád – Padmabhúšan.¹³²

Po Prémčandově smrti Džainéndrakumár zaujal místo nejvýraznějšího a nejoblíbenějšího hindského povídkáře. Samotný Prémčand ho považoval za svého nástupce. Během třicátých a čtyřicátých let minulého století autor vydal sedm původních sbírek povídek. Souborné vydání jeho povídek vyšlo v deseti svazcích pod názvem *Jainendra kī kahāniyā* a zahrnuje více než sto padesát položek.¹³³

Džainéndrakumár ve své povídkové tvorbě dával přednost vnitřní realitě, ale revoluční a antikoloniální tematika se v jeho povídkách také vyskytuje. Jeho psychologické povídky se zabývají vztahy v rodině, situací žen doma i jejich postavením ve společnosti, myšlením a prožíváním dětí, erotickou láskou a vnitřními konflikty z těchto vztahů vyplývajících. Je

¹³¹ *Tamtéž*, s. 101.

¹³² *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 2, Sahitya Akademi, Delhi 1988, s. 1790–1791.

¹³³ *Tamtéž*, s. 1790.

rovněž autorem filosofických povídek, které se vztahují k obecnějším tématům jako je hledání pravdy a k náboženským otázkám.

Džainéndrakumār údajně označil povídku „**Hra**“ (*Khel*, 1929) za svoji první publikovanou povídku.¹³⁴ Její děj je prostý. Chlapec Manóhar a dívka Surbála si za soumraku hrají na břehu řeky Gangy. Holčičce je sedm let a hoch je o dva roky starší. Surbála staví pec z písku a představuje si svůj nový domov. Přemýšlí, jestli s ní v domku bude bydlet i Manóhar. V duchu se na něj zlobí pro jeho lumpárny a vzápětí ho lituje, trestá ho i chválí. Její pocity jsou rozporuplné a zneklidňující. Manóhar se jí líbí. Chlapec si mezitím hraje s kusem dřeva a šplouchá s ním ve vodě. Po čase si uvědomí, že na něho Surí úplně zapomněla. Chce upoutat její pozornost. Vší silou hodí dřevo do vody, ale ona si ničeho nevšimne. To ho rozzlobí a rozkopne jí pec. Surí je zoufalá. Její smutek však netrvá dlouho. Mezitím si Manóhar začne dělat výčitky a chce, aby mu zlomyslnost oplatila. Dívka však truceje, nemluví a obrací se k chlapci zády. Po nějaké době nechá Manóhara, aby svoji vinu odčinil a postavil vše znovu. Pak jde zase ona a pec zboří. Děti se usmíří a vše obrátí ve smích.

Vnější vypravěč sleduje příběh rodící se dětské lásky. Ani Surbála ani Manóhar se neorientují ve svých zmatených citech. Prožívání a projevy lásky jsou však značně odlišné. Vypravěč jejich mužskou a ženskou podstatu shledává už v tomto raném věku. Děvče upadá do zmatku a pochybností, které vedou k vnitřnímu konfliktu. Manóhar se stává ústředním bodem Surbáliných myšlenek:

A Manóhar? Ne, ten v domku bydlet nebude, bude venku přikládat do pece. Až prohraje a bude hodně prosit, tak ho teprve vezmu k sobě (...)

Dívka přemýšlela – jaký je Manóhar hezký, ale hrozně zlobivý. A provokuje. Hned něco vyvede, do domečku si ho nevezmu. Jestli tam se mnou bude chtít bydlet, musí mi slíbit, že bude hodný. Pak si ho k sobě vezmu.¹³⁵

Dívčí náklonnost je spojena s obavami a ambivalentními pocity vůči chlapci. Přitom Surí na chlapce nepřestává myslet ani při hře. Jeho dětská láska se projevuje jednodušším způsobem. Když si sám hraje, na děvče nepomyslí. Jakmile si však uvědomí, že mu Surbála nevěnuje pozornost, musí ji na sebe upoutat za každou cenu:

Manóhar si vzpomněl na svoji Surí-Suro-Surí, přestal si hrát s vodou na mělčině, vzal klacek do ruky a vší silou jím mrštil do proudu Gangy. Když se otočil, tak velevážená paní Surbála Déví ani nemrkla a zabývala se svou božskou hrou. Manóhar sledoval, Surbálin pohled, ale paní měla oči jen pro svoji pec. Pořádně zařval a pec rozkopnul. Krutý Manóhar jakoby dobyl bůhví jakou pevnost, pyšně zvolal: „Princezno Surí!“¹³⁶

¹³⁴Podle *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 2, s. 1789 povídka vyšla v r. 1929 v časopise *Viśāl Bhārat*. Srv. též s. 1790.

¹³⁵Jainendra Kumār Jain, „Khel“, *Jainendr Kumār kī kahāniyāṅ*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Naī Dillī 2000, s. 10.

¹³⁶*Tamtéž*, s. 11.

Ve chvíli, kdy Manóhar rozšlápnul pec, Súrí propadla beznaději. Natolik se vžila do své hry, že spolu s pecí se jí zbořil celý svět. Manóharovo chování je přímé. Rozzlobí se, že si ho Súrí nevšímá, a tak na sebe upozorní tím nejjednodušším způsobem. Jedná impulzivně, pak svého činu lituje a očekává stejně přímou odplatu:

„Súrí, ale Surijo! To jsem já Manóhar! Proč mi nenabiješ?“ (...)

„Súrí, za tebou stojí Manóhar. Je hrozně zlej. Tak nemluv, ale začni na něj aspoň házet písek. Proč ho nezbiješ? Když mu dáš facku, už nebude dělat schválnosti.“¹³⁷

Ona nejprve trpí a upřímně se trápí nejen pro zničené dílo, ale především proto, že jí ublížil právě Manóhar:

Princezna Súrí tam stála a nevydala ani hlásku. Ve tváři, kde se předtím zračila čirá radost, byla nyní prázdnota. Předtím měla před sebou ráj. Ráj zbudovaný vlastníma rukama, jehož nádheru chtěla ukázat jedinému člověku. Ó, běda! Ten člověk přišel a jediným kopnutím ji sprovodil ze světa. Naši princeznu pohltila bolest.¹³⁸

Až když bolest pomine, pochopí, že chlapci na ní záleží. Z toho má radost, ale nedokáže ji hned projevit. Otázka zůstává, je-li to z důvodu již pochycených vzorců ženského chování či hlubších příčin spočívajících v méně jednoznačném způsobu prožívání. Vypravěč příčinu jednoduše označuje za „ženskost“.

Dívčina bolest a hněv už dávno zmizely. Roztály a odplynuly. Teď to byl jiný pocit. Byla to radost, která na sebe vzala podobu předstíraného hněvu. Jinými slovy byla to ženskost.¹³⁹

Spisovatel, jak sám uvedl v rozhovoru s indologem Lotharem Lutzem¹⁴⁰, chtěl mimo jiné příběhem sdělit, že láska se ne vždy projevuje láskyplným chováním. Vedle tohoto psychologického základu se v povídce objevuje i myšlenka filosofického obsahu. Týká se základních konceptů indické duchovní tradice zřikavosti, neulpívání a pomíjivosti světa. V tomto okamžiku vstupuje výrazněji do děje vnější vypravěč příběhu a s odkazem na čtenáře promlouvá:

Kdyby tam byl někdo z našich učených čtenářů, tak by těm hlupáčkům vysvětlil, že tento svět je pomíjivý. Co v něm znamená zármutek a štěstí: vše se zase rozloží v to, z čeho je stvořeno – tak k čemu smutek nebo trápení? Tento svět je bublinou, jednoho dne praskne a zmizí ve vodě. Smysl bubliny spočívá právě v tom, že praskne. Kdo to nechápe je k politování. Hej, rozumíš, hloupá holčičko? Celý svět je součástí vesmírného ducha a také s ním splyne. Proč se kvůli tomu zbytečně trápíš? Tvoje pec z písku tu byla jen na chvíli, v mžiku bylo po ní, rozplynula se v písku. Netrap se kvůli tomu, pouč se. Ten, kdo ji rozkopnul, je nástrojem prozřetelnosti. Bůh ti jen chtěl dát ponaučení. Děvče, proč děláš hloupou? Jen pochop a snaž se přiblížit bohu. A tak dále a tak dále.¹⁴¹

¹³⁷ *Tamtéž*, s. 13.

¹³⁸ *Tamtéž*, s. 12.

¹³⁹ *Tamtéž*, s. 13.

¹⁴⁰ Lothar Lutz, *Hindi Writing in Post-colonial India. A Study in the Aesthetics of Literary Production*, Manohar, New Delhi 1985, s. 117.

¹⁴¹ *Tamtéž*, s. 12.

Lehce ironický tón pasáže¹⁴² a poslední věta citovaného úryvku prozrazuje, že vypravěč zpochybňuje výše zmíněný odkaz starodávné indické moudrosti. Staví se za myšlenku plně prožívaného života. Na základě pozorování myšlení malých dětí dochází k závěru, že když člověk prožije a protrpí ztrátu, posílí ho to a otevře se novým zážitkům. Právě z takových zkušeností čerpá poučení a moudrost. Ve zmíněném rozhovoru s Lotharem Lutzem spisovatel k tomuto tématu poznamenává, že ulpívání na materiální i osobní rovině se mu opakovaně jeví jako známka života. Mentalitu považovanou za spirituální, tzv. duchovno, nepovažuje za dobrou z toho důvodu, že se nevztahuje k životu a život z ní nečerpá žádnou sílu.¹⁴³

Toto poselství je v povídce sice vyjádřeno implicitně, ale dostatečně zřetelně. Děti pochopí něco nového. Po překonání neshod a zármutku jim usmíření přinese úlevu a radost. Vyznění povídky je o to přesvědčivější, že příběh i myšlenky jsou podány zdánlivě prostou formou. Vypravěč nebere sebe ani své hrdiny úplně vážně, a to také dodává povídce na přirozenosti. Nástrojem vypravěčova lehkého odstupu je jemná ironie a hravost, která jde ruku v ruce se soucitným pochopením a vcítěním se do dětské duše. Na pozadí jednoduchého děje o oblíbené hře indických dětí povídka tedy předkládá obecnější myšlenky týkající se prožívání náklonnosti k druhému pohlaví a zpochybňuje tradiční indický ideál neulpívání.

Džainéndra často a rád píše o dětech. Jejich duše mu zřejmě připadá průzračnější, dosud nepokrytá pozdějšími nánosy.¹⁴⁴ Lze tak usuzovat z autorova přesvědčení, že tam, kde je přítomen cit (dosl. srdce), je vše v pořádku. Tuto zvláštní kvalitu prožívání spatřuje v dětských hrách, v nichž i hádky značí blízkost a blízkost dokonce prohlubují. Věkem tuto schopnost člověk podle Džainéndry ztrácí ruku v ruce s tím, jak ztrácí poddajnost a pružnost. Vyjádřeno slovy autora: „Dospělý ztrácí schopnost hrát hru života, která má nespočet jmen, a já si myslím, že je to velká ztráta. Studujeme různé vědy, získáváme vzdělání, tituly, prestiž a postavení, ale to, co přitom ztrácíme, je pro mne v životě mnohem cennější.“¹⁴⁵

Další charakteristické znaky Džainéndrovy psychologické povídky vystupují do popředí v pozdější povídce nazvané „**Manželka**“ (*Patnī*, 1938).¹⁴⁶ Častým námětem povídek i románů Džainéndrakumára bývá vztah muže a ženy poznamenaný tradičním indickým pojmáním rolí v rodině a s ním neslučitelná touha hrdinek po individuálním rozvoji a vnějším světě. Povídka spojuje tuto problematiku s motivy boje za svobodu Indie. Protagonistka Sunanda čeká doma

¹⁴² Více viz kapitola *Ironie a humor*.

¹⁴³ L. Lutze, *Hindi Writing in Post-colonial India*, s. 116.

¹⁴⁴ Za tento postřeh děkuji D. Markové.

¹⁴⁵ Cit. v: L. Lutze, *Hindi Writing in Post-colonial India*, s. 118.

¹⁴⁶ Meisig uvádí jako rok napsání povídky 1936. Srv. Konrad Meisig, *Erzähltechniken der Nayi Kahānī: Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996, s. 69.

na svého manžela Kálindičarana a chystá se, že mu připraví oběd. Muž však nepřichází a ona se začíná zlobit. Rozladění a smutek v ní vyvolají vzpomínky na smrt dítěte, které ji v dlouhých chvílích čekání pronásledují. Aby je zahнала, pustí se do přípravy jídla. Konečně zaslechne kroky na chodbě, zaraduje se, ale vzápětí následuje zklamání. Manžel domů přivádí přátele a Sunandy si ani nevšimne. Ona čeká v kuchyni a muži diskutují o násilí a nenásilí v boji za svobodu Indie vedle v pokoji. Sunanda slyší jejich rozhovor a touží porozumět všemu, čím se její manžel zabývá. Nakonec manžel přijde, poněkud vyhýbavě a chladným tónem požádá o jídlo. To se Sunandy dotkne. Zlobí se, mlčí a neodpovídá. Muž se před přáteli vymluví na nedostatek jídla. Muži zvažují, mají-li se jít najíst do hotelu, či si nechat něco přinést. V tom se objeví Sunanda s jídlem. Přátelé pochopí, že mezi manželi panuje nesoulad. Manžel se v důsledku toho cítí ponížen. Teď se na ženu začne zlobit on a vyčíní jí. Přesto se všichni až na Sunandu najedí. Ona opět bolestně vzpomíná na své zesnulé nemluvně. Chce umýt nádobí, aby zahнала úzkost, ale nakonec si místo toho stoupne ke dveřím s odhodláním potěšit manžela a rychle posloužit, budou-li hosté něco potřebovat.

Jak je patrné z tohoto shrnutí, povídka není založena na ději, ale na myšlení a pocitech protagonistky. Její postava je zachycena v domácím prostředí v atmosféře každodenního čekání na návrat manžela z jeho nebezpečného působení proti britské koloniální vládě.

V tom domě žijí dva lidé, muž a žena. Muž je od rána pryč a žena sedí v kuchyni. No a Sunanda přemýšlí – kdepak přemýšlí, jen tam tak zahálčivě sedí. Je-li na co myslet, pak snad jediné na to, aby nevyhasla kamna... Kdoví, kdy se vrátí. Už odbila jedna. Když nic jiného, člověk by měl alespoň dbát na své zdraví. A Sunanda pořád sedí. Nic nedělá. Až se muž vrátí, udělá placky. Bůh ví, kde se zdržel a jak dlouho tu budu sedět. Už to nevydržím. I uhlíky se už rozhořely. Rozzlobeně hodila na kamna pánev.¹⁴⁷

Vnější vypravěč líčí rozkolísaný stav Sunandiny mysli. Její pocity se mění, ale převažuje v nich osamělost, skleslost, smutek, rozmrzelost a obavy. Vypravěč zůstává v pozadí. Sunanda jako nevzdělaná žena neví, co si má představit pod pojmy jako Indie, vláda, nezávislost a podobně, ale má upřímnou snahu porozumět. Ve své lásce k manželovi cítí určitou hrdost na jeho počínání, ale její postoje jsou ambivalentní. Má strach a v duchu ho obviňuje z neopatrnosti. Trápí ji jeho lhostejnost vůči ní, nedostatek snahy zapojit ji do svého myšlenkového světa. Cítí se nespravedlivě odsunuta na vedlejší kolej:

Sunanda je tam, co předtím. Už upekla placky. Uhlíky udusala dnem pánve. Sedí s hlavou v dlaních. Sedí a kouká do prázdna. Slyší, jaké řeči vede manžel Kálindičaran s přáteli. Příčinu jejich zaujetí však nechápe. Jakékoli nadšení je jí cizí, je to pro ni vzdálená, ale vytoužená vábivá nová krajina. Chce porozumět oné svobodě matky Indie, ale vlastně nechápe, co je to ta matka Indie a ani svoboda jí nejde na rozum. Právě tak nechápe, oč jde v tom vzrušeném hovoru oněch lidí. Ale i tak prahne po nějakém nadšení. Touha po ži-

¹⁴⁷ Jainendrakumār, „Patnī“, *Gadar ke bād*, Pūrvoday Prakāśan, Nāī Dillī 1996, s. 105.

votě v ní vyhasíná, ale ona chce žít. Moc by chtěla, aby také s ní manžel mluvil o vlasti. (...) Ale manžel s ní nemá trpělivost.¹⁴⁸

Sunandin vnitřní konflikt, který vychází z jejího tichého nesouhlasu s manželovým počínáním, je umocněn skutečností, že tato žena ztratila své právě narozené dítě. O to více se upíná na manžela a bolestně prožívá každodenní nejistotu. Trápí ji vzpomínky, smutek a úzkost.

Manžel Kálindí se o svoji ženu nezajímá. Je plně zaujat politikou a problémy vnějšího světa. Tiché utrpení vlastní ženy je mu lhostejné. V této souvislosti jeho teoretizování o ušlechtilých cílech v politice vyznívá nepřesvědčivě. Vypravěč také příslušné pasáže nenápadně ironizuje. Je pravděpodobné, že i Kálindí prožívá ztrátu dítěte a svůj smutek utápí v hořečnaté činnosti, ale do jeho duše vypravěč nedává příliš nahlédnout. Jeho přátelé jsou svobodní a on se s nimi snaží ztotožnit:

To my nelpíme na svých životech, neblouzníme po dětech, nestojíme o bohatství. Tak proč bychom nemohli zemřít? K odstranění násilí bude trocha násilí třeba. Toho ať se bojí zbabělci. My mladí se bát nemusíme.¹⁴⁹

Členové kroužku byli většinou svobodní, Kálindí teď, když přišli o dítě, taky vlastně není opravdu ženatý.¹⁵⁰

Ze skutečnosti, že se vypravěč od své protagonistky nijak nedistancuje a mnohdy jejich pohled dokonce splývá, je možné vyvodit, že se staví na stranu ženy. Povídka ovšem nepřináší žádné řešení ani náznak změny stávající situace. Namísto toho klade otázku, je-li takové uspořádání vztahu mezi „dvěma dušemi“ žijícími pod jednou střechou v pořádku, i když odpovídá tradičním předpokladům. Oč pokorněji se Sunanda staví ke dveřím v závěru povídky, o to naléhavěji tato otázka vyznívá.

Poetická povídka „**Džáhnaví**“ (*Jāhnavī*) podobně jako povídka „Manželka“ líčí útrapy mladé ženy. Džáhnaví se však trápí pro nešťastnou lásku. Ráno co ráno vychází na střechu domu a svolává vrány z celého okolí. Krmí je chlebem, ale jakoby jim nabízela sebe. Její každodenní rituál sleduje soused a vlastně se domýšlí, že jde o Džáhnaví, kterou mu představila švagrová. Obě dívky spolu studovaly. Sousedova žena si tehdy Džáhnaví vyhlídla jako nevěstu pro synovce Bridžnandana. Dojednávání svatby bylo v plném proudu, když v tom vyšlo najevo, že Džáhnaví byla dříve zamilovaná do někoho jiného. Sama Bridžnandanovi napsala dopis, v němž vyjádřila pochybnosti o své způsobilosti k sňatku, ale rozhodnutí nechala na něm. On se ženit odmítl. Nicméně strýci se svěřil, že kdyby se ženit chtěl, jeho vyvolenou by byla právě Džáhnaví.

¹⁴⁸ *Tamtéž*, s. 106.

¹⁴⁹ *Tamtéž*, s. 106.

¹⁵⁰ *Tamtéž*, s. 108.

Příběh nešťastné dívky vypráví právě onen strýc – tedy jedna z postav povídky.¹⁵¹ O dívčině duševním rozpoložení se nejprve dozvídáme z jeho popisu ranní scény a z dojmu, jakým na vypravěče působí rituál krmení vran. Dívka se k nim chová, jako by byla odhodlaná nechat se uklovat.

Ani nevím, jestli by jí vadilo, kdyby vrány začaly klovat ji. Právě je svolává. „Vrány pojdte, vrány pojdte.“ A zároveň volá, „vrány, berte si“. Je šťastná, když se vrány slétnou a klovou.¹⁵²

Džáhnaví působí dojmem vyšinutého člověka. Při krmení tančí a zpívá, v písni jim nabízí jako potravu své tělo, ale prosí, aby jí nevyklovaly oči. Zpívá, že oči patří jejímu milému a sídlí v nich naděje na shledání. Poté co krmení skončí, dívka procitne a rozhlíží se kolem, ale zdá se, že nevnímá. Vypravěči jsou vrány odporné, celou scénou je však natolik uhranut, že zůstává stát u okna, dokud se Džáhnaví znovu neobjeví s kupou prádla. Pozoruje ji při práci a při sušení vlasů se smíšenými pocity, v nichž převládá smutek, soucit a lítost: „Měla dlouhé černé vlasy, ale nevím, jestli se z jejich nádhery radovala nebo byla smutná.“¹⁵³

Povídka má převrácenou chronologii. Na pozadí popsané symbolické scény, kterou se jako ozvěnou povídka také uzavírá, se postupně vyjevuje příběh o plánovaném sňatku mezi Džáhnaví a Bridžnandanem. Vypravěč měl již od začátku pochybnosti o vhodnosti volby, ale jeho žena byla jiného názoru. Také se v souladu s tradicí považovala v tomto ohledu za povolnější a začala dojednávat svatbu.

Jednou jsem viděl Džáhnaví u nás doma. Žena mi řekla, abych si ji dobře prohlédl, a když odešla, zeptala se: „Tak co, jaká je?“ Řekl jsem: „Zdá se mi moc milá. Také je krásná, ale proč?“ „Jak by se hodila k našemu Birdžuovi?“ Birdžu je můj vzdálený synovec. Letos končí školu. Řekl jsem: „Prosím tě, Bridžnandan! Vždyť je to ve srovnání s ní dítě.“ Žena s údivem odpověděla: „Jak to dítě, bylo mu už dvaadvacet.“ „Ale dvaadvacet, mohlo by mu být i čtyřiačtyřicet. Copak nevidíš, jak se nosí. Podívej se na to děvče. Je skromná, jen v bílém sári. Jakkak by se k ní hodil Birdžu? Nebo se taky dá říct, že tohle chudák děvče není dost dobré pro našeho Birdžua!“

Částečně jsem to myslel vážně a také trochu ironicky. Žena tomu nevěnovala pozornost. Za pár dní jsem se dozvěděl, že z podnětu mé paní proběhla jednání s rodiči Džáhnaví a zašla dost daleko.¹⁵⁴

Upřímný dopis Džáhnaví, v němž se Bridžnandanovi svěřuje se svojí narušenou duševní rovnováhou, zmaří naděje obou stran na brzký sňatek a zároveň započne vnitřní proměnu mladého náfukey ve skromného přemýšlivého muže. Džáhnaví je v souladu s tradicí ochotna podvolit se přání starších a stát se oddanou manželkou, ale zároveň píše: „Jestliže vezmete svoji žádost zpět a nepřijmete-li mne, budu Vám ještě vděčnější. Rozhodnutí je na Vás.“¹⁵⁵ Birdžu

¹⁵¹ Naratologická terminologie tento druh vypravěče, tedy vypravěče v první osobě, označuje jako „vypravěče navázaného na postavu – character-bound narrator“. Srv. M. Bal, *Narratology*, s. 22–24.

¹⁵² Jainendrakumār, „Jāhnavī“, *Jainendr Kumār kī kahāniyā*, Nešanal buk ṭraṣṭ, Naī Dillī 2000, s. 64.

¹⁵³ *Tamtéž*, s. 63.

¹⁵⁴ *Tamtéž*, s. 65.

¹⁵⁵ *Tamtéž*, s. 67.

situaci pochopí a daruje dívce svobodu, přestože ji má rád. Džáhnáví na něj zapůsobí takovým dojmem, že se rozhodne zůstat nadále svobodným.

Obrádkyní starých tradic a pořádků je vypravěčova manželka a Birdžuova teta v jedné osobě. Její zloba se obrací proti Džáhnáví a její rodině, hovoří však také hlasem širšího okolí. Jako skutečnou příčinu této „strašné ostudy“ vidí v nových vymoženostech jako je přístup ke vzdělání, které přeci jenom poskytuje dívkám určitou svobodu a kontakt se světem. Z příběhu je zřejmé, že její postřehy jsou zkreslené, chybně zobecňující, plné jedovatostí, a tudíž nehodnověrné:

„Ty dnešní holky, darmo mluvit. Ještěže se věc provalila včas, nebýt toho...“
„Děvče mělo známost, ty vzdělané jsou dneska všechny stejné.“ (...)
„Jestli chceš znát celou pravdu, běž se zeptat její mámy. Už se nemohla dočkat, aby se stala tchýní. Bože, bože, nevěděla jsem, že uvnitř se skrývá taková ostuda. Ještě, že bůh zachránil naši čest. Kdyby se ta holka dostala do rodiny, sotva bych mohla vystrčit hlavu z domu.“¹⁵⁶

Vypravěč vidí situaci jinak. V první řadě si uvědomuje pokrytectví mnohých společenských zvyklostí a drží se stranou – ve svém vlastním světě. Džáhnáví v něm navíc svojí jemností, skromným vzhledem a melancholií podobně jako v jeho synovci probouzí něžné city. Dokonce si ji představuje jako vlastní dceru: „Když mi ukázali ten dopis, napadlo mě, co kdyby to byla moje dcera? A nemohu říci, že bych považoval za velké štěstí, že mojí dcerou není.“¹⁵⁷

Povídka působí nereálným snovým dojmem. Skutečnost se vyjevuje postupně a v pouhých náznacích. I vypravěč opakovaně o jednotlivých faktech pochybuje. Mozaika se však nakonec poskládá v příběh, na jehož pozadí vyvstává otázka. Vypravěč začíná pochybovat o smysluplnosti tradice smluvních sňatků a o konvencích s nimi spojených. I v této povídce jsou jeho sympatie zjevně na straně protagonistky.

Povídka „**Odměna**“ (*Inām*) líčí trápení matky, kterým trpí její dítě. Desetiletý chlapec Dhanandžaj složí závěrečnou zkoušku a postupuje do další třídy s nejlepšími výsledky. S dobrou zprávou spěchá domů, ale zjistí, že otec už odešel a matka neprojevuje žádnou radost. Dá mu najíst, pošle ho, aby se učil, a zakáže mu jít ven. Sama se věnuje domácím pracím. Zprvu chlapec poslechne, ale později chce jít za otcem. Postupně se vyjevuje, že mezi rodiči panuje velký nesoulad a že otec má milenkou. Každá chlapcova zmínka o otcovi matku provokuje. Nedokáže se ovládnout a Dhanandžaj dostane výprask, protože trvá na tom, že musí jít za otcem. Matka později začne svého chování litovat a chlapce zahrne láskou. Právě ve chvíli, kdy mu jako odměnu za vysvědčení nabízí peníze, přichází otec. Je nadšený z Dhanandžajova úspěchu a vyzývá chlapce, aby si odměnu sám vybral. Vzápětí se objeví otcova

¹⁵⁶ *Tamtéž*, s. 66.

¹⁵⁷ *Tamtéž*, s. 66.

milenka Pramila se sladkostmi a na hocha se opět snáší chvála a nabídky splnění všech přání. On požádá otce, aby se s Pramilou rozešel, a ji, aby k nim domů už nechodila. Chlapcovo přání vyvolá údiv a rozladění. V tom zasáhne matka a všechny pozve, aby společně oslavili Dhanandžajův úspěch.

Povídka je zajímavá tím, že se podstata příběhu vyjevuje pomalu a nenápadně. Zpočátku je matčino chování nepochopitelné. Vnější vypravěč sice naznačuje, že se v rodině děje něco nedobrého, ale explicitní informace o manželském rozvratu přichází až v závěru. Mnohé lze vyčíst také z dialogů mezi matkou a dítětem. Jako první zarazí čtenáře vypravěčův popis matčiny reakce na chlapcův příchod ze školy:

Jeho maminka byla zabraná do práce a duchem nepřítomná! Tak také zůstala. Jakoby nic neslyšela. (...) Řekla „dobře“ a nedokázala odtrhnout ruce od práce. Dhanandžaj se zarazil. Jako by nebylo správné, že byl ze všech nejlepší, anebo bylo špatně, že z toho má radost.¹⁵⁸

Když se chlapec zeptá, jestli otec už odešel, dostane se mu podrážděné odpovědi: „Jak to mám vědět? Asi ano.“ Na další naléhání matka jízlivě dodá: „Jakoby si tě bůhvíjak všímal.“¹⁵⁹ Chlapec ničemu nerozumí, ale podobné reakce zaznamenal už dříve a vlastně jim ani rozumět nechce. Vypravěč to komentuje slovy: „Takové nerozumění bývá velmi rozumné.“¹⁶⁰

Chlapec doma nemůže vydržet a chce jít za otcem: „Když je někdo nejlepší, dostane sladkosti. Tatínek říkal...“ „Jo, tak tatínek říkal. Ten tvůj tatínek odešel! Nakrmí tě sladkostmi! To by nám nejdřív musel dát na chleba!“¹⁶¹ Napětí se stupňuje, i když si žena občas uvědomuje svoji nespravedlnost. Přesto nerozumně trvá na svém požadavku, aby dítě zůstalo sedět doma a učilo se: „Ať se ani nehneš, nebo ti zpřerážím nohy, rozumíš.“ V průběhu podobných výkyvů v matčině chování, na něž dítě reaguje většinou udiveným mlčením, se objevují nárážky na existenci milenky:

Otočila se, že vyjde z místnosti, ušla pár kroků a zastavila se. Jakoby jí projel blesk. Strnula. Vykulila oči a zeptala se: „Řekni pravdu, chtěl jsi jít tam?“ (...) „Už tomu rozumím. Asi ti potají řekl, abys... ten ať si mě nepřeje!“¹⁶² (...) Já tu mám mřít a pro potěšení má jinou... a ten malý nešťastník je stejný.¹⁶³ (...) Doma jsem já, ale peníze jsou pro někoho jiného.¹⁶⁴

Po těchto narážkách roztroušených po větší části textu se až ke konci povídky objeví otcova milenka Pramila. Ukáže se, že chlapec Pramilu zná a chová se k ní mile a naprosto přirozeně.

¹⁵⁸ Jainendrakumār, „Inām“, *Jainendr kī kahāniyā*, 2. sv., Pūrvoday Prakāśan, Naī Dillī 1973, s. 11.

¹⁵⁹ *Tamtéž*, s. 11.

¹⁶⁰ *Tamtéž*.

¹⁶¹ *Tamtéž*, s. 13–14.

¹⁶² *Tamtéž*.

¹⁶³ *Tamtéž*, s. 15.

¹⁶⁴ *Tamtéž*, s. 16.

O to větší je pak překvapení všech, když uslyší jeho přání. Z příběhu vyplývá, že dítě celou situaci chápe mnohem lépe, než by dospělí od desetiletého chlapce očekávali.

Tato psychologická studie dětského prožívání se rozvíjí na pozadí rozvráceného vztahu rodičů. Vypravěč se soustřeďuje na zmatek dítěte a vnitřní konflikt matky, který sice souvisí se vztahem k manželovi, ale projevuje se na vztahu k synovi. Zoufalá matka svoji bolest utápí v domácích pracích a sebelítosti. Její péče se omezuje na nejnutnější stereotypní úkony a její zloba na manžela se přenáší na dítě. Také zpočátku nedokáže ubránit svůj vztah k synovi před žárlivostí. Náhlá změna jejího chování na konci povídky na první pohled připomíná osvědčený prostředek „nápravy srdce“. Náprava srdce je ovšem v tomto případě o poznání odlišná, než v dříve uvedených povídkách. Džainéndrakumár pro ni připravuje půdu v průběhu celého vyprávění, kdy staví do rozporu hrdinčino drsné chování k dítěti a její občasné chvílky prozření, výčitky a rozumnější myšlenky, které není v okamžicích vypjaté bolesti schopna uskutečnit:

Chvilku postála u postele a dívala se na to své nevinné (spící – R. S.) dítě. Vzedmula se v ní lítost. Začala ji zaplavovat láska k chlapci. Vždyť tady doma žije jako sirotek. Věčně mu nadávám.¹⁶⁵

Povídka má otevřený konec, který řeší pouze okamžitou situaci. Jestli se vyslovené přání splní, nevíme. Vypravěč pouze zprostředkovává náhlé uvolnění atmosféry: „Chlapec se na všechny podíval. Jakoby se špína rozpustila. Pravda, jen na okamžik, ale cožpak okamžik nebývá pravdivým?“¹⁶⁶ Proměna matčina chování naznačuje, že dala přednost svému dítěti a nebude mu nadále ubližovat.

3.2.2. Agjéj

Saččidánand Híránand Vátsjáján zvaný Agjéj (1911–1987) se narodil do intelektuální rodiny. Jeho otec Híránand Šástrí působil jako archeolog na vysokém postu; v důsledku toho se rodina často stěhovala z místa na místo. Tak Agjéj již v dětství přicházel do kontaktu s mnoha jazyky a literaturami a po celý život se věnoval jejich studiu i vlastní tvorbě.¹⁶⁷ Za účast v národněosvobozenckém boji byl v letech 1930–1934 vězněn. V šedesátých letech působil jako hostující profesor na Kalifornské univerzitě a po návratu do Indie vyučoval na univerzitě v Džódhpuru.¹⁶⁸ V roce 1964 získal cenu Literární Akademie a v roce 1978 cenu Gjánpíth.

¹⁶⁵ *Tamtéž.*

¹⁶⁶ *Tamtéž*, s. 18.

¹⁶⁷ *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 1, Sahitya Akademi, Delhi 1987, s. 103.

¹⁶⁸ Sukrita Paul Kumar, *The New Story: A Scrutiny of Modernity in Hindi and Urdu Short Fiction*, Allied Publishers, New Delhi 1990.

Agjēj znamená „nepoznatelný“. Tento pseudonym, který Vátsjájanovi přiřkl právě Džai-néndrakumár,¹⁶⁹ symbolizuje obtíže spojené s chápáním jeho díla.¹⁷⁰ Pomineme-li Agjėjovu monumentální roli hindského básníka, svojí prózou výrazně přispěl k posunutí hranic hindské literatury na cestě k modernistické literatuře.

Je autorem sedmašedesáti povídek vydaných v šesti sbírkách, které psal v rozmezí let 1931–1959.¹⁷¹ Nejvíce jeho povídek – čtyřiačtyřicet – vzniklo v průběhu třicátých let. Od roku 1934 jsou to téměř výhradně povídky psychologicky zaměřené. Ve čtyřicátých letech se Agjēj jako autor povídek odmlčel s výjimkou roku 1947, kdy vyšla sbírka povídek *Śaraṇārthī* (Běženci) věnovaná tematice komunálního násilí.¹⁷² Ve své tvorbě se zabýval třemi myšlenkovými okruhy, podle nichž lze povídky zhruba rozdělit na psychologické, filosofické a politické, s tou výhradou, že okruhy se někdy překrývají a filosofující tendence se objevují často i v povídkách jiného zaměření. Psychologické povídky se převážně zabývají Agjėjovi důvěrně známou zkušeností – prožíváním samoty. Pocity osamělosti, nedostatek kontaktu s jinými lidmi nebo neúspěšná komunikace mezi nimi jsou nosnými motivy většiny z nich. Theo Damsteegt takto zaměřených povídek našel dvacet.¹⁷³

Námětem Agjėjovy povídky „**Gangréna**“ (*Gaṅgrīn*, 1934) je změna, která se udála s mladou ženou Máltí dva roky po svatbě. Z veselé, nespoutané a odvážné dívky se stala apatická, unavená a uzavřená žena. Bratranec, kamarád z dětství, ji přijíždí navštívit do nového domova v odlehlém horském prostředí. Nachází někoho úplně jiného, než koho před lety znával. Hrdinové se naposledy viděli, když Máltí byla ještě děvčetem. Teď se mu s ní vůbec nedaří navázat kontakt, protože je zamlklá a skleslá. Jejím nejčastějším hlasitým projevem je mechanické odpočítávání právě odbitých hodin. Má malého chlapce, ale pečuje o něj bez radosti a bez síly, vlastně také mechanickým způsobem. Dům a jeho okolí působí celkově neutešeným dojmem, právě tak jako vztahy v rodině. Manžel ráno časně odchází do práce a vrací se k obědu až odpoledne. Máltí tedy dlouho zůstává sama a v souladu s tradicí, podle níž nejprve jí muž, o hladu. Manžel Mahéšvar pracuje jako lékař ve zdravotním středisku a ponej-

¹⁶⁹ Viz Lucy Rosenstein, *New Poetry in Hindi*, Permanent Black, Delhi 2003, s. 20.

¹⁷⁰ Hindský spisovatel Krišna Baldév Vaid o Agjėjovi hovoří jako o „pohledném muži s maskou“ a Prabhákar Máčve ho nazývá „záhadným Šékharem“. Viz L. Rosenstein, *New Poetry in Hindi*, s. 20.

¹⁷¹ Podle přílohy úplného vydání Agjėjových povídek ve dvou svazcích: *Chorā huā rāstā*, Rājpal, Dillī 1975, s. 435–436 a *Lauṭī pagḍaṇḍiyā*, Rājpal, Dillī 1982, s. 413–414. Publikace též uvádějí data vydání jednotlivých povídek.

¹⁷² Srv. Theo Damsteegt, Ajñeya and Anticolonialism, In: Dirk W. Lönne (ed.), *Tohfa-e-Dil. Festschrift Helmut Nespital*, Dr. Inge Wezler Verlag für Orientalistische Fachpublikationen, Festschriftenreihe, Reinbek 2001, s. 153.

¹⁷³ Viz Th. Damsteegt, Ajñeya and the New Short Story in Hindi, *Journal of South Asian Literature* 21, 1986 / 2, s. 219, 227.

více amputuje lidem končetiny napadené snětí.¹⁷⁴ Zdá se, že se ani nesnaží své pacienty opravdu léčit. Jeho žena mu to má za zlé a jeho práci pohrdá. Nejdříve ze zpráv o amputacích bývala rozrušená, nemohla v noci spát, ale i na to si zvykla. Její rezignace a manželův vztah k pacientům jsou pravděpodobně příčinou vzájemného odcizení. Máltí si sice postupně zvykla na všechny obtíže svého stereotypního života s nedostatkem podnětů, ale je lhostejná a unavená. O dítě, muže i domácnost se odevzdaně stará, život se však pro ni stává nesnesitelným břemenem.

Vypravěčem této povídky je jedna z postav příběhu, a to zmíněný bratranec. Jde tedy o vyprávění v první osobě. Vypravěč intenzivně vnímá ponuru atmosféru místa, která ho zarazí hned po příchodu. Povídka začíná popisem tíživé atmosféry, dále vypravěč pozoruje změny v Máltině povaze, popisuje její duševní rozpoložení i denní rutinu. Na dobu své návštěvy se ovšem nestává pouze svědkem jejího života, ale k běhu života v rodině se i kriticky vyjadřuje: „Manžel se přichází najíst v půl třetí, a proto žena zůstane sedět o hladu do tří.“¹⁷⁵ Také moralizuje, např. když chlapec spadne z postele a Máltí neprojeví dostatek soucitu. Místo očekávaného utěšování hrdinka pronese své letargické povzdechnutí – tak je to den co den:

Máltí natáhla ruce, aby ode mne převzala plačící dítě a řekla: „Každou chvíli se bouchne, padá den co den.“ Na chvíli jsem strnul, ale pak se celá má mysl, celá má duše otřásla odporem. Nevydal jsem ani hlásku, ale a v duchu jsem si řekl: „Matko, mladá matko, upadlo tvoje jediné dítě. Co se to stalo s tvým srdcem? Jak tohle můžeš říct? A už teď máš celý život před sebou!“¹⁷⁶

Komunikace mezi postavami je nefunkční a jsou to především protagonistčiny neradostné reakce a apatie, které skutečnému sblížení mezi bývalými přáteli brání.

„Ale, to pro mne není nic nového. Tak je to den co den...“¹⁷⁷
„Je nějaký mrzutý, tak je to pořád.“¹⁷⁸
„No jo, tak si breč.“¹⁷⁹
„Však já se najím, co na tom záleží.“¹⁸⁰

Občas je dialogům přítomen i muž, ale manželé spolu nekomunikují. Ostatně i on je značně otupělý svojí každodenní rutinou a nejeví velký zájem o život rodiny:

...jeho život také probíhá ve vyjetých kolejkách, pořád ta samá práce, pořád stejně nemocní, stejné rady, stejné recepty, stejné léky.¹⁸¹

¹⁷⁴ Odtud také pochází název povídky „Gangréna“, který autor v dalších vydáních změnil na „Den co den“ (Roz) údajně proto, aby se vyhnul anglicismu v názvu.

¹⁷⁵ Ajñey, „Gaṅgrīn“, *Choṛā huā rāstā*, Rājpal, Dillī 1975, s. 281.

¹⁷⁶ *Tamtéž*, s. 289.

¹⁷⁷ *Tamtéž*, s. 281.

¹⁷⁸ *Tamtéž*.

¹⁷⁹ *Tamtéž*.

¹⁸⁰ *Tamtéž*, s. 282.

¹⁸¹ *Tamtéž*, s. 281.

V Máltině přímé řeči se opakovaně objevuje výraz „den co den“ – *roz*, ale i některé další významově podobné. Den co den je dítě mrzuté, pláče a padá, Máltí hladoví, myje nádoby, poslouchá řeči o operacích, končí s domácími pracemi o půl jedenácté večer, neteče voda, manžel se vrací pozdě z práce, amputuje nohy a tak dále. Slovo *roz* má v textu expresivní funkci podobně jako hrdinčino odpočítávání hodin.¹⁸² Vyjadřuje monotónnost, stereotyp, rutinu a úmornost jejího života. Povzdechem „jedenáct hodin“ také příběh končí. Opakováním těchto dvou motivů povídka získává na působivosti.

Povídka není založena na ději, nemá zápletku, a tedy ani rozuzlení. Vyprávěný čas je relativně krátký – jeden den. Vyskytují se v ní častější retrospektivní pasáže. Tato struktura tvoří dvě linie vyprávění a umožňuje srovnání a charakterizaci protagonistky na dvou časových rovinách – před čtyřmi lety a nyní. Povídka nemá závěr – pokud ovšem nepovažujeme za závěr konec dne a spánek jako vysvobození.

Povídku lze chápat jako příběh dívky, kterou životní okolnosti (manželství, narození dítěte, sociální izolace, stereotyp, nedostatek podnětů) uvrhly do deprese. Tuto interpretaci podporují vzpomínky vyprávěče na její nespoutané mládí a nekonvenčnost, kdy utíkala ze školy, odmítala číst a zcela v rozporu s indickou tradicí raději snesla výprask, než by poslechla otce. Odlesk určité vzdorovitosti a nezávislého myšlení hrdinky se na okamžik objeví i v konverzaci mezi postavami. Tradiční požadavky kladené na indickou manželku jako jsou přizpůsobivost, obětavost, bezvýhradná poslušnost a následování manžela byly zjevně v rozporu s neobvyklou – spíš chlapeckou – povahou hrdinky. Máltin příběh tedy v sobě obsahuje určité vysvětlení, ale nenabízí východisko. Povídka z větší části spočívá na vyličení atmosféry.

Další Agjéjova povídka „**Nedotčené květiny**“ (*Achūte phūl*, 1937) líčí vnitřní konflikt mladé úspěšné ženy, který souvisí s jejím vztahem k mužům. Míra si vyjde na procházku, cítí se sklesle a rozladěně. Není schopna vnímat okolí, protože je zabraná do svých myšlenek. Přemýšlí o mužích a svém místě v „mužském světě“. Má pocit, že ji žádný ze vztahů s muži nijak hlouběji nepoznamenal. Je na to hrdá. Odstup se jí daří držet i od mužů v práci a ve společnosti, přestože je jimi neustále obletována. V důsledku toho si namlouvá, že jako emancipovaná žena obstála. To ji těší a dává pocit hrdosti až pýchy. Přesto jí samolibé myšlenky nepřinášejí žádné uspokojení. Její špatná nálada se stupňuje. Nastává soumrak a lidé se pomalu vracejí domů. Na ulicích se začínají objevovat cyklisté. Je jich stále více a spěchají z práce ke svým rodinám. Míru rozčilují a její nespokojenost přerůstá ve vztek. S každým cyklistou, který kolem ní projede, se stupňuje její zlost. Sotva ji může dál potlačovat, musí něco udělat.

¹⁸² Více viz kapitola *Obrazné vyjadřování*.

Míra sebere ze země větvičku a hodí ji cyklistovi do kola. Ten přelítne přes řídítka, spadne na obličej a hlavou narazí do stromku u cesty. Míra má v první chvíli škodolibou radost, ale pak se vyleká. Konečně však může jednat. Na ulici už nikdo není, musí raněnému pomoci sama. Nakonec se jí podaří obstarat odvoz a dopravit ho do nemocnice. Tam se dozví, že utrpěl otřes mozku. Když ji lékař ujistí, že mladý muž je mimo nebezpečí, odchází Míra domů. Až tam z ní spadne napětí a rozpláče se.

Míra je na svoji dobu výjimečná žena svým vzděláním, způsobem života a emancipací. Příběh vypráví vnější vševědoucí vypravěč, který čtenáře ve vstupním odstavci obeznámuje s životní historií protagonistky:

Už jí bylo šestadvacet. Před deseti lety dospěla, studovala čtyři roky na univerzitě, získala bakalářský titul a poté se zapojila do politiky, byla kvůli tomu i ve vězení. Také mezi kultivovanými lidmi stoupala na společenském žebříčku. Získala zaměstnání v pojišťovně. Dá se říci, že dosáhla úspěchu.¹⁸³

Zápletko sama o sobě je jednoduchá, i když podivná a provokující. Její vyličení zabírá menší část textu. O Mírině nezávislém životě a jejím vnitřním světě, který je zjevně rozpolcený, se dozvídáme výhradně od vnějšího vypravěče.

Míra od šestnácti let rozhoduje o svém životě sama. V povídce není ani zmínka o rodičích či rodině. Je zřejmé, že hrdinčin způsob života je na svoji dobu a prostředí neobvyklý a ovlivněný západním vzděláním. Západním vzorem je ovšem ovlivněn spíš její vnější život než její myšlení, které zůstává ve vztahu k mužům dosti tradiční. Nápadná je v této souvislosti její úzkostlivá snaha uchovat si „nedotčenost“. K hrdinčině rozporuplné charakterizaci patří i skutečnost, že přes důraz, který klade na ženskou ctnost, zneužívá svých ženských půvabů a neobyčejné přitažlivosti:

Míra působila na muže zvláštní silou. Nebude nepatřičné tuto sílu označit za talent. Její vrstevníci říkali: „S muži to umí.“ (...) nikdy nepoznala muže, na kterého by neudělala dojem. Muži přicházeli, někteří jí padali k nohám, jiní se dmuli pýchou, někteří přicházeli s chtivostí, jiní s přezíráním, ale nade všemi jakoby se rozestřelo její kouzlo.¹⁸⁴

Míra si s muži pohrávala a využívala je, ale ráda si samu sebe představovala jako lotos nedotčený bahnem, z něhož vyrůstá. Uchvátila ji představa včely, která volně poletuje z květu na květ, sbírá šťávu na med, ale nedovolí, aby se jí někde přilepila křídla. Na svoji nezávislost je Míra velmi pyšná. Vypravěč chápe, v jak obtížné situaci se hrdinka ocitla, a částečně jí i právo na určitou hrdost přiznává:

Přes to všechno se Míra držela od mužů dál, vytvořila si k nim odstup. I když přišla do styku s tolika muži, přátelila se s nimi, pohybovala se v jejich společnosti, zůstala nedotčenou – nejen nedotčenou, ale nedotknutelnou. Byla na to hrdá. Už to, že se žena ve společnosti mužů uchrání, je velkým úspěchem, natož

¹⁸³ Ajñey, „Achūte phūl“, *Sampūrṇ kahāṇiyyā*, s. 349.

¹⁸⁴ *Tamtéž*, s. 349.

v nově se tvořící indické společnosti, kde stará pravidla chování mizela a nová se ještě nevytvořila, působit mezi muži a uchovat si čest je skutečný úspěch. Míra tento obtížný úkol zvládla znamenitě a její pýcha nebyla neoprávněná.¹⁸⁵

Komentář vypravěče v tomto úryvku je však v rozporu s příběhem samotným, z něhož vyplývá, že Míra není šťastná. Poslední věta by sice mohla být míněna ironicky, ale vzhledem k předcházejícímu vysvětlování to není pravděpodobné. Nicméně jemná ironie a zřetelný odstup vypravěče jsou povídce opakovaně přítomny.

Hlavní myšlenka povídky je založena právě na rozporu mezi vnějším úspěchem a vnitřní nespokojeností hrdinky. Její život se z pohledu vypravěče ubírá špatným směrem. Z původně bezstarostné studentky, nesobecké dívky plné ideálů, která je ochotna se obětovat v boji za nezávislost Indie, se stává sebestředná zahořklá žena podvědomě nespokojená sama se sebou. Za své úspěchy a za udržení tzv. ctnosti platila totiž vnitřní čistotou, které ubývalo a rostoucím napětím, kterého přibývalo. V době vyprávění stojí na životní křižovatce. Napětí je už tak nesnesitelné, že vyústí absurdním činem. Vypravěč ukazuje, že Míra budovala svoji identitu pouze na vnějším úspěchu a moci. Její vnitřní svět zakrněl, osobnost se pokřivila a v duši zůstala nebezpečně prázdná místa. Zlý barbarský skutek je toho projevem.

Implicitním poselstvím povídky je, že takový život, pro který se Míra rozhodla, je jednostranný a nevede ke štěstí či naplnění. Její snaha ovládat ostatní lidi, zejména muže, a zároveň plně kontrolovat svůj život ji dovedla na pokraj odcizení se světu i sobě samotné. Závěr povídky, hrdinčin pláč a některé symboly¹⁸⁶ naznačují, že Míra pochopila, že za vnější úspěch zaplatila příliš velkou cenu. Nyní před ní stojí hledání nového vztahu ke světu a nové integrity. Povídka nepůsobí autenticky. Je to způsobeno vše prostupující řečí a stylem vypravěče.¹⁸⁷ V pojetí protagonistky se odráží autorův intelektuální a pravděpodobně i konfliktní pohled na postavení samostatné ženy ve společnosti.

3.2.3. Jašpál

Jašpál (1903–1976) pocházel z paňdžábského Láhauru, kde strávil dětství a mládí. Zde se také aktivně zapojil do národněosvobozeneckého hnutí. Za svoji teroristickou činnost byl několikrát souzen a vězněn, dokonce byl odsouzen na doživotí. Ve vězení začal psát povídky a postupem času se stal vůdčím představitelem pokrokového směru v hindské literatuře zvaného *pragativád* – *progresivismus*. Po propuštění z vězení ze zdravotních důvodů se do konce života výhradně věnoval literatuře. Všeobecně je považován za angažovaného spisovatele usi-

¹⁸⁵ *Tamtéž*, s. 350.

¹⁸⁶ Srv. kapitola 4. 2. *Obraznost v povídkách na cestě od klasických k moderním*.

¹⁸⁷ Srv. Th. Damsteegt, *Ajñeya and the New Short Story in Hindi*, s. 222.

lujícího svojí tvorbou o změnu a rozvoj společnosti, i když on sám si byl vědom skutečnosti, že účelovost v literatuře nemůže být jediným cílem.¹⁸⁸ Ve svých povídkách se stavěl proti sociální nespravedlivosti, chudobě, proti konvencím a předsudkům panujícím ve společnosti, náboženství i rodinném životě. V centru jeho pozornosti stály také otázky související se sexuálním životem člověka.

K marxistickým názorům se propracoval od reformních myšlenek Árijasamádže přes sympatie s Gándhího hnutím nespolutupce s britskou koloniální vládou a přes pozdější aktivní účast v teroristickém hnutí. S odstupem času došel k názoru, že získáním indické nezávislosti, za niž byla zaplacená příliš vysoká cena, nebylo dosaženo skutečného cíle. Na druhou stranu však upozorňoval, že „říkat, že jsme nedosáhli ničeho, je také špatné.“¹⁸⁹ Zůstal do konce života věrný svému politickému přesvědčení: „Stále jsme na cestě a na této cestě musíme vytrvat. (...) moje dnešní zkušenost mi říká, že jsem měl pravdu. A dokonce i v tomto věku jsem na cestu připraven. Co je třeba, musí se udělat.“¹⁹⁰

K objasnění Jašpálova názoru na vývoj člověka a lidské společnosti, který je charakteristickou součástí jeho fiktivních příběhů, lze použít jeho vlastních slov v rozhovoru s Lotharem Lutzem: „A já si myslím, že revoluce je způsob nazírání, který neustále pokračuje, i když není možné porozumět nejnovějším interpretacím marxismu, a když nahradíme „revoluci evolucí“, můj záměr bude ještě zřetelnější. Je to tak, že evoluce, kterou bych ve svém entusiasmu rád nazýval revolucí, je charakteristickým znakem živoucí lidské bytosti. Dokud je člověk intelektuálně naživu, jeho úsilí o evoluci musí pokračovat. Můžete to nazývat mojí posedlostí, mojí ctižádostí, mým snem, ale je to tak.“¹⁹¹ Jašpálova myšlenka evoluce je zjevně spjata s ideou pokroku ve společnosti. Nazývání procesu osobního růstu člověka a nápravy společnosti revolucí naznačuje, že by tento vývoj rád svým nadšením urychlil. Zmíněné myšlenky se výrazně odrážejí v Jašpálových povídkách, které vycházely přibližně v rovnoměrném tempu od konce třicátých let až po léta sedmdesátá. V tomto časovém rozmezí jich vyšlo sedmnáct sbírek.¹⁹²

Povídka „**Osvícení**“ (*Jñāndān*, 1943) lze považovat za dobrý příklad Jašpálova propojení angažovaného účelového psaní s psychologickými aspekty jeho oblíbeného tématu: vztahu mezi mužem a ženou. Světec Dírgalóma je člověk svým založením lhostejný vůči světským záležitostem. Nicméně má ženu a dceru. Dceru vychovává k vyznávání stejných princí-

¹⁸⁸ L. Lutze, *Hindi Writing in Post-colonial India*, s. 114.

¹⁸⁹ *Tamtéž*, s. 112.

¹⁹⁰ *Tamtéž*.

¹⁹¹ *Tamtéž*, s. 109–110.

¹⁹² Seznam sbírek viz *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 3, Sahitya Akademi, Delhi 1992, s. 4630–4631.

pů a hodnot, a to v odloučení od vnějšího světa v blízkosti ášramu na břehu řeky Narmady. Dírghalóma je tak proslulý svými duchovními zásluhami, že k němu přicházejí pro radu králové i světci z daleka. Mezi nimi je i jeden velmi mladý a již slavný asketa Nírak. Přednese kázání o věčném blahu, jehož se účastní i Dírghalómová nevinná dcera Siddhi. Nírak z ní nemůže spustit oči. Rodící se láska naruší jeho vyhlášené meditační schopnosti. Vytržen ze svého soustředění si začne více všímat života okolo sebe. Zaujmou ho zejména projevy vrozených instinktů v živočišné říši. Směr jeho uvažování se změní. Náhle pochopí, že i fyzická láska je přirozenou součástí života. Přesvědčí o této nově pochopené pravdě Siddhi a odvádí si ji z ášramu na společnou cestu životem.

Vnější vypravěč uvádí čtenáře do duchovního prostředí náboženských učitelů a jejich žáků:

„Ášram světce Dírghalómy na břehu řeky Narmady byl v lesích obklopen horami a jeskyněmi. O jeho duchovních zásluhách a schopnosti neulpívání se mluvilo až v posvátných hájích asketů v odlehlých oblastech řeky Gódávarí, Gangy, Jamuny, dokonce až v Himálajích.“¹⁹³

Postupně se vyjevuje, že duchovnost tohoto prostředí je pouze zdánlivá. Život v ášramu, příbytku duchovních učitelů a jejich žáků, připomíná život v jakémkoli jiném lidském společenství a ani povahové rysy asketů se příliš neliší od ostatních smrtelníků. Světec Dírghalóma je slavný a na svoji proslulost náležitě pyšný. Jeho společnost vyhledávají další vlivní a mocní lidé, které on, pohrdající světskými záležitostmi, přijímá. Svoji pravdu vnucuje ostatním, nedbá na život své ženy a využívá její obětavosti. Vlastní dítě pro něj znamená méně než vlastní spása:

Mahárši Dírghalóma byl od přírody lhostejný. V životním stádiu hospodáře byl schopen setrvat pouze velmi krátký čas. V tu dobu jeho žena porodila krásnou holčičku. Mahárši pouta omylu a lásky sežehl v ohni poznání. Aby duchovním cvičením dosáhl vysvobození, usídlil se v jednom ášramu na břehu řeky Narmady. Světcova žena i s dcerkou žila v chýši poblíž. Také ona oddaně sloužila manželovi – světci, ve světle jeho poznání doufala v dosažení vysvobození od útrap a klamu pozemského života.¹⁹⁴

Vypravěč podává zevrubnou charakteristiku svých postav, přičemž si od nich ponechává značný odstup. Dírghalómu už zpočátku vlastně odsuzuje: „Světec duši své dcerky zatáhl do bahna klamného pozemského života a pak jí ukázal cestu pokání spojenou s askezí a odříkáním, aby ji hned zpočátku nasměroval k vysvobození.“¹⁹⁵ V čase vyprávění šestadvacetiletá Siddhi je pak po duchovní stránce vylíčena jako pravá dcera svého otce: „Štěstím pro ni bylo po štěstí netoužit. Sebeovládání bylo jejím životem.“¹⁹⁶ Mladý asketa Nírak dosáhl svých

¹⁹³ Yaśpāl, *Merī priyā kahāṇiyā*, Rājapāl, Dillī 1974, s. 24.

¹⁹⁴ *Tamtéž*, s. 23.

¹⁹⁵ *Tamtéž*, s. 23.

¹⁹⁶ *Tamtéž*, s. 24.

úžasných duchovních schopností a poznání prakticky ještě jako dítě, doslovně před dosažením mladosti, „nikdy nezabředl do osidel pozemského okouzlení a nastoupil cestu zřeknutí se světa ještě dříve, nežli se stal brahmačárim.“¹⁹⁷ Ve své přednášce o nehynoucím blahu (*avināśī sukh*) mladý asketa kázal:

„Logika je poruchou mysli. Rozum je poznamenán vlivem prostředí. Způsob uvažování člověka je určen touhou a požítkem. Proto se logika často začne ubírat cestou vášně.“ Dále brahmačáři pokračoval: „Pravého poznání lze dosáhnout na základě intuice. Vnitřní vnímání je hlavní. Logika je také závislá na intuici. Vesmírná síla, nereálnost jevového světa a vnitřní vnímání to je základem všeho. Stejně tak jako jsoucnost bubliny vytvořené na vodní hladině závanem větru je neskutečná, prchavá, v podstatě je jen částíčkou obrovské vodní masy; stejným způsobem je lidský život jako bublina nad hladinou bezbřehého oceánu vesmírného ducha vytvořená dotykem prostředí. Tato bublina života nemůže být opravdová. Pravé, nehynoucí, věčné je pouze brahma. Základem nánosů je lidská vášně. Vášně dává vzniknout bublině života skrze závan sanskár. Tato bublina je příčinou jáství a zármutku.“¹⁹⁸

Proslov pokračuje v tomto duchu ještě dlouho: smyslové vnímání, bolest i radost jsou jen iluzorní, lidský život je nestálý. Trvalá a skutečná radost spočívá v odmítání chvilkových radostí, tělo je vězením duše, touhu lze odstranit meditací. Když se bublina rozplyne, duše splyne s vesmírným duchem a to je nehynoucí blaho.

V rozporu s prezentovanými myšlenkami si Nírak uprostřed své zapálené řeči stačí povšimnout, že ve shromáždění je přítomna krasavice Siddhi. Zapůsobí na něj o to více, že sedí mezi postaršími asketkami, jejichž povadlé půvaby vypravěč srovnává s její krásou. Tento protiklad Níranka inspiruje k myšlence, že pravým věkem pro odříkání, meditaci a askezi je mládí. Askeze ve starším věku je podle něho vítězstvím smyslů nad duší, protože „ve stáří se smysly stávají neživými a neschopnými prožívat radost.“¹⁹⁹ Bezprostředně v návaznosti na tyto Nírankovy myšlenky vypravěč zmiňuje, jak asketa hltá pohledem dívčiny ladné křivky. Poněkud přepjatý styl Nírankovy řeči, který je v rozporu s postřehy vypravěče naznačuje, že myšlenky v řeči obsažené jsou vlastně zesměšňovány a chápány jako fráze. Obtížná srozumitelnost a nejasné formulace myšlenek jsou jakousi parodií na základní východiska indické duchovní moudrosti.

Nírak se zatím ve svém životě setkal pouze s „obyčejnými asketkami“, které ho nezajímaly, nebo městskými parádnicemi, které za jejich marnivost odsuzoval. „Divoška“ Siddhi je pro něho vlastně první vhodnou dívkou. V souvislosti s tímto zážitkem se v myšlenkách askety objevují další a další pochybnosti a argumenty ve prospěch života. Lidská přirozenost je projevem vesmírného ducha – brahma. Neprotiví se snad člověk božské podstatě, když se snaží ovládat svoji přirozenost? Živočichové také pociťují bolest a strach, ale nepovažují je za

¹⁹⁷ *Tamtéž*.

¹⁹⁸ *Tamtéž*, s. 25.

¹⁹⁹ *Tamtéž*, s. 27.

podstatu života. Nedomáhají se osvobození od bolesti. Přijímají bolest jako bolest a radost jako radost. Naplňují svůj život a to je „skutečné neulpívání“.²⁰⁰

Uprostřed rozjímání Nírak spatří Siddhi, jak se na druhém břehu řeky koupe. Rozbuší se mu srdce, přeplave řeku a zapře se s ní diskusi:

„Brahmačaríní, co je smyslem života?“

Siddhi odpověděla: „Osvobození z pout života.“

Nírak se jí zahleděl do očí a zeptal se: „Je smyslem života přivodit si sám vlastní zkázu? Brahmačaríní, co je to život?“

Siddhi odpověděla se sklopenýma očima: „Podle moudrých zřeců život je pouto bolesti.“²⁰¹

Nírak se domáhá dívčina vlastního názoru. Siddhi však není zvyklá samostatně přemýšlet a opakuje naučené a odposlouchané fráze. Nírak se ji pak logickými argumenty snaží přesvědčit, že život je láska, že smyslem života je život sám, jeho zachování, ne jeho ničení. Dívka se nechá svést neznámými myšlenkami, Nírakovou přitažlivostí a vlastní touhou. Ráno se oba shodnou, že dosud za všechna ta léta meditací, „nejvyššího blaha usebrání se“ a snahy o zapomenutí na sebe i svět, dosud nezažili zmíněné pocity v takové míře jako uplynulé noci.

Z hlediska tradičních indických duchovních ideálů je povídka rouhačská. V kontextu Jašpálova světového názoru jde v povídce o myšlenku vývoje člověka v jeho přirozenosti. Za základní předpoklady takového vývoje autor považuje nezávislé myšlení a svobodný vztah mezi mužem a ženou. Tento vztah chápáný jako přirozený základ života by spisovatel rád viděl jako oproštěný od zbytečných omezení, a to i v sexuální rovině. V prezentaci tohoto názoru spočívá poselství povídky. Povídka také kritizuje manipulaci s myšlením lidí, falešné duchovní hodnoty a pokrytectví společnosti.

3.2.4. Amrit Ráj

Prémčandův druhorozený syn Amrit Ráj (1921) se narodil v Kánpuru, kde jeho otec krátce předtím přijal učitelské místo. V dějinách hindské literatury je spolu s Jašpálem považován za čelního představitele pokrokového směru zvaného *pragativād* – *progresivismus*. Patří ke skupině spisovatelů, kteří toužili po změnách v tradiční společnosti. Věřil, že nejkratší cestou k tomuto cíli bude rázná změna v uspořádání rodinného života. V hinduistické rodině totiž Ráj spatřoval zárodek zneužívání moci a využívání slabších silnějšími.

V období, kdy *pragativād* v literatuře dominoval, se přikláněl k roli angažovaného spisovatele usilujícího svojí tvorbou o změnu společenských poměrů, čímž zcela přirozeně navázal na odkaz tvorby svého otce. V podmínkách nezávislé Indie byl ovlivněn myšlenkami a tvůrčí-

²⁰⁰ *Tamtéž*, s. 29.

²⁰¹ *Tamtéž*, s. 31.

mi postupy „nové povídky“. Nechť ke konvencím a předsudkům ve společnosti i v rodinném životě však charakterizuje celou jeho tvorbu. V centru spisovatelovy pozornosti stály otázky související s osobním životem člověka a s nimi spjaté psychologické aspekty vztahu mezi mužem a ženou na pozadí, podle jeho názoru, zastaralého systému smluvních sňatků.

Zvolená povídka „**Volání**“ (**Āhvān, 1948**) dokládá výše zmíněné charakteristiky Rájovy tvorby. Na příkladu zamilovaného páru Širíše a Lality, kteří mají v úmyslu uzavřít sňatek v rozporu se zvyklostmi hinduistické společnosti, tedy na základě vzájemných sympatií a vlastního rozhodnutí, se rozehrává soukromé drama, jehož námět později spisovatel rozvinul v úspěšném románu nazvaném „**Sémě**“ (Bídž, 1953).²⁰²

Širíš je synem ovdovělé ženy, do kterého obětující se matka vkládá veškeré naděje na klidné a spokojené stáří. Jejich společnou budoucnost vidí v tradiční rodině se snachou, kterou si sama vybere podle vlastních představ a která jí bude oddaně sloužit. Se zděšením zjišťuje, že syn navštívil rodinu své vyvolené, aby požádal o její ruku. Dívka, sama studentka, pochází z liberálnější rodiny, kde plán mladých lidí nalezl pochopení. Zřejmě ani Širíš nečekal, že po návratu z návštěvy snoubenčiny rodiny doma narazí na tak silný odpor:

Když se Širíšova matka dozvěděla, že se Širíš sám rozhodl pro sňatek, po patnáct dní nashromážděný neklid propukl ve strašné rozhořčení. Širíšově matce se zdálo, že její vlastní syn, její krev a tělo, její vlastní potomek, kterého porodila a po pětadvacet let ve strastech a obavách vychovávala a přivedla k dospělosti, chránila jako poklad, že právě ten ji zradil. Náhle zmizel z domova, patnáct dní ji nechal trápit se v obavách a dnes, když se znovu objevil, jí sdělil, že vykonal návštěvu u nevěsty a sám se rozhodl pro vlastní svatbu!²⁰³

Širíš takové jednání pociťuje jako naprosto správné a kromě toho, že je zamilovaný do Lality, celou záležitost pojímá ideologicky, jako střet staré a nové doby. Ani matka nežije zcela mimo realitu a ví, že takové věci se v „dnešní době“ stávají. Její postoj je však jasný a přesvědčení pevné:

„Ano, ano vím, že v dnešní době se taková manželství často uzavírají, ale kolik jich vydrží, ze sta jedno, z tisíce jedno! Kdepak, většinou probíhají takto: čtyři dny radosti, pak začne škaredění, hádky a po šesti měsících ty zvlášť, já zvlášť. To se děje dnes a denně, cožpak jsem to nezažila, na tomhle světě mi vlasy nezšedivěly? Ty jsi sice vzdělanější, ale ze života jsem toho viděla víc já. (...) Jestli tohle je nová kultura, tak té se zdálky straním.“²⁰⁴

Širíš ovšem nemůže své rozhodnutí realizovat, protože Lalita nesouhlasí se sňatkem proti matčině vůli. Dokáže se vcítit do situace ovdovělé ženy a svoji pozici pojímá jako oběť. Oba protagonisté tedy nadále žijí své životy odděleně, věnují se převážně studiu a práci, nicméně Lalitě je smutno a Širíšův život zůstává nenaplněn. Lalita se stane učitelkou, skládá další

²⁰² Dagmar Marková, *Moderní hindská povídka*, Orientální ústav AVČR, Praha 2003, s. 27.

²⁰³ Amṛt Rāy, Āhvān, *Tirange kafan*, Hindustānī pabliśing haus, Ilāhābād 1947, s. 12-13.

²⁰⁴ *Tamtéž*, s. 13.

zkoušky na univerzitě a nepůsobí tak nešťastným dojmem jako Širíš. Uplyne pár let, dojde k několika setkáním, až se konečně situace dramaticky změní. Širíšova matka onemocní těžkou chudokrevností a nakonec se právě Lalita stane její zachránkyní, totiž jedinou vhodnou dárkyní krve. Až vděk, po těžkém vnitřním boji, přiměje matku k souhlasu se svatbou.

Tím ovšem příběh šťastně nekončí, ale naopak problémy začínají. Lalita je podle matčina úsudku a měřítek tradiční společnosti příliš vzdělaná, samostatná, otevřená a přímá. Chová se zcela jinak, než se očekává od novomanželky. Matka se s ní sice zpočátku může chlubit před příbuznými a přáteli, ale vnitřně ji Lalita vyvádí z rovnováhy:

Jaká je moje snacha krásná, jak vzdělaná, za těmito řečmi se skrývala nespokojená mysl. Ale neuvědomovala si to, a jestli přeci pak jen na chvíličku.

Ani Lalita není svým novým údělem příliš nadšena:

Za pár dní, za pár týdnů byla Lalitě její budoucnost zřejmá. Teď měla trávit život se ženou, jejíž jméno bylo tchýně a věk přibližně dva či tři tisíce let. Ta žena si na ni dělala nároky, vyžadovala úctu a sebeobětování, dříve než byla ochotna dát trochu něhy.²⁰⁵

Širíš se přes ujišťování ze strany vnějšího vypravěče v rodicích se potížích orientuje pramálo. K matčinu zklamání se připojuje žárlivost a nesouhlas s prohřešky mladého páru proti tradičním představám o soužití manželů:

Širíš té věci dobře rozuměl. Snažil se matce vysvětlit, že v novém světě neexistuje přímý vztah mezi bráním a dáváním. Matce se však zdálo, že ta holka přišla bůhví odkud, aby ji krátila v jejích právech. Připadalo jí špatné, že její chlapec (dosl. její malý) a snacha spolu sedávají a povídají si, chodí spolu na procházky, jedí spolu. Podle jejích představ se v Manuově zákoníku o ničem takovém nemluví, podle ní se manžel s manželkou mají setkávat jen v hluboké temnotě noci.²⁰⁶

Během ročního soužití se nesoulad v rodině vystupňuje natolik, že se Lalita rozhodne společnou domácnost opustit s odůvodněním, že nechce kazit vztah mezi synem a matkou. Matka totiž snachu podezírá, že syna štvě proti ní, synovi vyčítá nedostatek pozornosti a zájmu. Širíš nakonec následuje svoji ženu a mladý pár odchází vstříc nové budoucnosti, a to nakonec i s matčíným požehnáním.

Dlouhý příběh vypráví vnější vypravěč, ale zůstává přitom dosti v pozadí. Klíčové části děje, myšlenky, různé názory protagonistů se velmi často v povídce vyjevují přímo formou dopisů či dlouhých dialogů mezi protagonisty. Dopisy, v nichž se řeší problém udržitelnosti či správnosti instituce smluvních sňatků i individuální situace páru, kolují mezi Širíšem, Lalitinou matkou, Širíšovým přítelem, matčinou sestrou, aniž by přinášely jakékoli východisko. Širíš nekompromisně stojí na svém „pokrokovém názoru“ a matka se stejnou vervou obhájuje

²⁰⁵ *Tamtéž*, s. 31.

²⁰⁶ *Tamtéž*, s. 31-32.

„tradiční hledisko“, že děti do výběru svých životních partnerů nemají co mluvit. Vždyť co úsilí stálo jen přesvědčit ji, aby si Lalitu alespoň prohlédla.

Z psychologického hlediska je poněkud zajímavější postoj Lalitiny matky, která v případě své dcery jednoznačně dává přednost sňatku z lásky, než by riskovala, že Lalita zůstane bez manžela. Lalita i Širíš jsou v tomto směru pevní – buď se vezmou, nebo zůstanou bez protějšku.

Příběh zůstává sice otevřený, čtenář se nedozvídá jak experiment – odchod mladého páru z tradiční rodiny – dopadne, ale jeho vyznění je optimistické:

Širíšovi znělo v uších volání budoucnosti jako hřmění mračen, které překrývalo tóny rozhořčení, lásky a soucitu.

Nastal konec rozpolcenosti. Ocitl se tvář v tvář okamžiku odchodu. Oba se znovu vzali za ruce, poklonili se matce a vykročili vpřed.²⁰⁷

V poselství povídky se odráží víra spisovatele, že instituce smluvních sňatků se přežila a v budoucnosti ji vystřídá soužití páru založené na vlastní volbě, rovnoprávných základech a vzájemné spolupráci. Tyto představy nápadně připomínají utopickou vizi, k jejímuž naplnění nedošlo. Netřeba dodávat, že v Indii instituce smluvních sňatků nezanikla a i jejich zobrazování v literatuře se stalo mnohem složitějším a rozporuplnějším.

3.3. NOVÉ POVÍDKY

V padesátých letech minulého století se zformovala skupina mladších spisovatelů, kteří svoji pozornost zaměřili přednostně k povídkové tvorbě. Zároveň se stali jejími teoretiky i kritiky. Svolávali literární konference o této tzv. „nové povídce“ – *navī kahānī* a k žánru povídky upoutali i větší pozornost čtenářské a spisovatelské obce i literárních kritiků. Hlavním tématem a po obsahové stránce sjednocujícím prvkem moderních povídek oné doby se stalo téma odcizení s jeho nejrůznějšími aspekty.²⁰⁸ Mezi časté náměty povídek padesátých a počátku šedesátých let patřily změny v uspořádání rodinného života, kritické postoje protagonistů k tradičním institucím a ztráta iluzí. V šedesátých letech se pak pozornost autorů soustředila na negativní duševní stavy tápajících protagonistů. Často byly zobrazovány pocity bezmocnosti, nechuť k jakékoli činnosti, osamělost, prázdnota, strach a úzkost.²⁰⁹

²⁰⁷ *Tamtéž*, s. 39.

²⁰⁸ Na tuto skutečnost poukázal G. Ch. Roadarmel ve své disertační práci *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*.

²⁰⁹ Více viz D. Ansáří, *Changes in the Hindi New Short Story of the 1960's*. In: *Archív Orientální* 43, 1975, s. 33–52.

3.3.1. Móhan Rákéš

Mezi nejvýznamnější autory nového období patřil Móhan Rákéš (1925–1972). Narodil se v Amritsaru v Paňdžábu, kde také vystudoval a vyučoval na *Hindu College*. Studoval rovněž na *Oriental College* v Láhauru. V Bombaji působil jako redaktor literárního časopisu *Sārikā*. Po rezignaci na toto zaměstnání se věnoval výhradně psaní. Žil v Dillí a Džalandharu. Je autorem původně pěti sbírek povídek, jejichž úplné vydání *Sampūrṇ kahāniyā* z r. 1972 zahrnuje tři svazky.²¹⁰ Po jeho smrti byl v r. 1974 vydán čtvrtý svazek obsahující autorovy rané a dosud nevydané povídky. Rákéšova první povídka se objevila kolem r. 1945 v časopise *Sarasvatí*.²¹¹ Jeho příběhy se vyznačují poněkud chmurným pohledem na svět a vystupují proti ponižování osobnosti člověka.

K Rákéšovým raným povídkám patří „**Vlny života**“ (*Ūrmil jīvan*, 1950). Povídka vyšla ve sbírce *Insān ke khaṇḍahar* z roku 1950, ale napsána byla dříve – v roce 1947. Protagonistkou příběhu je sedmnáctiletá dívka Níra, která byla právě provdána za svého švagra, vdovce po sestře. V době vyprávění, o svatební noci, hrdinka v zoufalství očekává příchod svého manžela, vzpomíná na zesnulou sestru a lituje její děti. Vzpomene si na příhodu, kdy před deseti lety spatřila svého švagra poprvé. Snad pro jeho vtíravé chování k němu pojala již tenkrát odpor. Teď se stal z rozhodnutí rodiny a s ohledem na malé sestřiny děti jejím manželem. Povídka končí příchodem muže o svatební noci a naplněním manželství.

Vnější vypravěč charakterizuje hrdinku na dvou časových rovinách porovnáváním jejího myšlení a chování v okamžiku vyprávění a v době sestřiny svatby před deseti lety. Charakteristika je v první řadě explicitní a zakládá se na zobrazení jejích činů a postojů. Vypravěč stojí po celou dobu vyprávění dost v pozadí. Zkratkovitě naznačuje vývoj mladého odvážného děvčete v pasivně trpící mladou ženu.

Včera bylo Níře sedm let, dnes je jí sedmnáct. Deset let života ji s sebou strhlo jako vlna. Vítr dává směr vodnímu živlu, čas životu. Jak se za těch deset let změnila! Dnes ani nedohlédne hranic, které tehdy její malé nožky běžně přeskakovaly. Dříve byla nerozumnou holčičkou, dnes se z ní stala rozumná mladá žena. Takový je život. To je právě ta ironie. Její hravost se proměnila ve vážnost. Její upovídanost se naučila ztichnout.²¹²

Výchova a společnost Níru změnila z divokého, upřímného děvčete v nešťastnou ženu, jejíž osud je předem určen vnějšími okolnostmi. Protagonistka pod tlakem společenských zvyklostí a rodiny rezignuje. V postoji vypravěče je implicitně patrný protest proti nerovnému sňatku, což nejvíce vynikne v závěru povídky.

²¹⁰ *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 4, Sahitya Akademi, Delhi 1991, s. 3526.

²¹¹ Th. Damsteegt, Mohan Rākeš and Literary Hindi, *Studien zur Indologie und Iranistik*, 1982, 8/9, s. 97.

²¹² Mohan Rākeš, „Ūrmil jīvan“, *Ek ek duniyā*, Rādhākṛṣṇ prakāśan, Dillī 1969, s. 94.

Horký závan dechu otevřel Níře oči. Dva chtivé rty, tak blízko jejích. Níra se lekla a schoulila. Dvě ruce jí sevřely paže. Venku byla tma. Představila si, že i obloha zavřela oči... Dva tlusté rty. Dlouhé chlupy z nosu a divný pach! Blízko, tak blízko! Oči jako dvě propasti! Níra zaváhala. Chtěla se vyprostit a vši silou udeřit tak, aby se celé okolí rozeznělo... Ale nedokázala zvednout ruku. Už není tím nerozumným děvčetem, je rozumnou mladou ženou.²¹³

V dětství, dokud se nestala “rozumnou”, byla hrdinka schopná odporovat švagrovi, který jí nebyl příjemný jednak svými vtíravými pokusy vlichotit se jí do přízně, a jednak fyzicky:

Maminka řekla: „Níro, to je tvůj švagr, džídža, běž k němu.“ Džídža rozpráhl ruce. Řekl: „Pojď Níro, královničko, dám ti hračku, vezmu tě na pouť.“ Níra nešla. Utekla pryč. Sestra seděla v nosítkách a plakala. Maminka jí koupala nohy v lassí. Potom se sestřička vrátila – rty červené jako panenka, oblečená jako legendární Síta. Níra se rozesmála a začala vesele tleskat rukama. A zase ten cizí člověk... džídža. Maminka jí poslala: „Jdi, zeptej se, kdy si dá mléko?“ Níra šla k němu. Celá schoulená a napjatá. Džídža ji chytil oběma rukama a přitáhl k sobě. Dva tlusté rty. Dlouhé chlupy z nosu a divný pach. Níra zaváhala, odtáhla se a pak tomu člověku dala facku...²¹⁴

Povídka se vyznačuje převrácenou chronologií a osciluje mezi oběma zmíněnými časovými rovinami. Tato „vlnitá“ časová struktura dodává povídce na působivosti a originalitě. Dalším zdrojem sugestivity povídky je opakování motivů a obměněných vět, jak je patrné z výše uvedených ukázek. Klíčovými motivy jsou změna protagonistčina charakteru, hranice, které protagonistka jako dítě běžně překračovala a nyní k nim nemůže ani dohlédnout a její averze vůči švagrovi a manželovi v jedné osobě. Zvýšená působivost znovu opakovaného motivu je dána tím, že s postupem vyprávění čtenář získává další informace o postavách. Opakování je též úsporným a účinným nástrojem charakterizace. Dalším nápadným rysem povídky je sled, v němž se vyjevují pro příběh důležitá fakta:

Včera bylo Níře sedm, dnes je jí sedmnáct.
Včera byla provdána.
Dnes nastane její svatební noc.
Její sestra zemřela před měsícem a ona dnes zaujala její místo.
Před deseti lety spatřila neznámého člověka, svého švagra.
Teď ho má poznat jako manžela.
Do včerejška byla Krišninou tetou, ode dneška bude její macechou.²¹⁵

Pořadí poskytnutých informací zvyšuje účinnost vyprávěných událostí a vytváří napětí. Čtenář se nejprve setkává s narážkou a teprve později je tato narážka doložena fakty nebo vysvětlením. Týká se to zejména vzájemných vztahů mezi postavami a jejich role v příběhu.

Povídku lze interpretovat jako nevyhnutelnost vývoje upřímného děvčete v ženu, která se naučila skrývat své city a přijala tradiční postavení manželky i za krajně nepříznivých okolností. Vypravěč tímto způsobem kritizuje jednu ze základních charakteristik stávajícího indického společenského uspořádání, tj. instituci domluvených sňatků. V povídce je rovněž kritizo-

²¹³ *Tamtéž*, s. 98.

²¹⁴ *Tamtéž*, s. 97.

²¹⁵ *Tamtéž*, s. 94-96.

ván jeden z kulturně specifických jevů, a to tradice provdávát mladší sestry za muže zemřelé starší sestry. Významným důvodem přitom je zajištění mužského potomstva v rámci stávající rodiny. Nířina sestra totiž přivedla na svět “pouze” dcery. Povídka sice není bohatá na děj, ale vyznačuje se dramatičností. Prodlevy ve vyprávění totiž vzbuzují čtenářův zájem a zvyšují jeho vnímavost na základě takto vytvořeného napětí.

Z počátku šedesátých let pochází Rákéšova povídka. „**Ještě jeden život**“ (*Ek aur zindagī*, 1961), která je velmi příznačná pro způsob psaní pozdějších nových povídek. Protagonista Prakáš tráví dovolenou v horském letovisku Gulmárg a cítí se velmi sklesle. Jeho pocitům odpovídá ponuré počasí. Z balkónu hotelového pokoje, kde tráví většinu času, náhle v mlze zahlédne postavu své bývalé ženy v doprovodu malého synka Paláše. Typický je velmi náhlý a emotivní začátek příběhu:

...a v tu chvíli, jakoby se Prakášovi zastavilo srdce. Tak zvláštní byl ten okamžik – jako padající hvězda! Na hrud' mlhy nakreslil čáru a pominul.²¹⁶

Z retrospektivních pasáží vyplývá, že bývalí manželé jsou velmi odlišné osobnosti, které spolu nemohly žít. Není jasné, jak k jejich sňatku došlo, ale pravděpodobně šlo o sňatek domluvený. Implicitně je to naznačeno v popisu uspořádání jejich manželského života:

Za pár měsíců po svatbě začali manželé žít odděleně. Co mělo svatební pouto spojit, to spojit nešlo. Pracovali na různých místech a oba začali tkát osnovu vlastního života po svém. Pouze kvůli společenským konvencím se jednou začas setkávali. Z této zvyklosti přišlo na svět dítě... Bína si myslela, že tak byla úmyslně spoutána. Prakáš se domníval, že se nevědomky provinil.²¹⁷

Manželé se spolu nenaučili vycházet ani po narození malého Paláše, přestože k němu oba velmi přilnuli. Nakonec se rozvedli a chlapec zůstal u matky. Po několika neúspěšných pokusech o zachování kontaktu alespoň se synem a po dvou letech samoty se Prakáš rozhodl založit si novou rodinu, aby zapomněl a přestal se trápit:

Znovu mu začala vrtat hlavou stejná otázka. Proč se zcela neosvobodí od minulosti? Cožpak by nezapomněl obklopen dětským dováděním na to trápení, kdyby měl vlastní domov a rodinu? Vždyť se odloučil od svého dítěte, aby mohl dát životu nový směr – proč tedy snáší bolest osamělého života?²¹⁸

Jeho špatná zkušenost se sebevědomou, samostatnou a veskrze emancipovanou Bínou způsobila, že se žen začal obávat. Přál si získat ženu naprosto opačných vlastností. Jeho přítel mu sjednal svatbu s vlastní sestrou. Děvče bylo na první pohled milé a prosté. Tento pokus však dopadl velmi špatně. Přítel ho podvedl a domluvil mu sňatek s duševně nemocnou, které se chtěla nemajetná rodina zbavit. Nová manželka Nirmala Prakáše tyranizuje a on před ní utíká.

²¹⁶ Rákéš, Mohan, „Ek aur zindagī“, in: Rājendra Yādav (ed.) *Ek duniyā samānāntar*, Akṣar prakāśan, Dillī 1970, s. 255.

²¹⁷ *Tamtéž*, s. 258.

²¹⁸ *Tamtéž*, s. 262.

O založení nové rodiny a životě v domě plném dětí, o kterém protagonista snil, nemůže být ani řeč. V tomto zoufalém rozpoložení při jednom ze svých útěků z domova potkává v letovisku náhodou Bínu a Paláše. Prožije s nimi několik pěkných, ale zároveň mučivých dní. Je jasné, že matka se synem brzy odjedou a on zůstane opět sám.

Časové uspořádání povídky je převrácené, o protagonistově minulosti se dozvídáme z dlouhých retrospektivních pasáží. Hlavní časovou rovinu, na níž vyprávění probíhá, představují ony tři dny strávené se synkem. Přestože v povídce vystupuje více postav, v centru pozornosti stojí zcela jasně Prakáš a jeho pohled a vnímání převažují.

„Jiný život“ představuje hrdinu v několika časových rovinách, ale jeho vývoj je značně omezen. Ať už v prvním manželství, v osamělém životě, ve vztahu k synovi a nakonec i v druhém manželství se ocitá v situaci, kterou není schopen řešit. Naopak, každý pokus o prolomení bludného kruhu vede ještě k většímu neštěstí, zoufalství a bezmoci. Pocit osamění a beznaděje se s každou další životní zkušeností u Prakáše zvyšuje. Hrdina se ocitá v bludném kruhu, z něhož nakonec ani nehledá cestu ven.

Příběh vypráví vnější vypravěč, který se od protagonisty nijak nedistancuje a stojí ještě více v pozadí, nežli vypravěč z předchozí Rákěšovy povídky. Mladší povídka „Jiný život“ postrádá jasnou výpověď. Implicitně sice možná klade otázku o smysluplnosti smluvních sňatků, ale bezvýchodnost životní situace hrdiny je přinejmenším částečně důsledkem jeho vlastního tápání a nerozhodnosti. Není tu už nic a nikdo, kdo by byl za zmíněný bludný kruh přímo zodpovědný, žádná kritika společnosti, pouhé zachycení bezmocnosti a beznaděje protagonisty. Tím se právě liší povídka „Ještě jeden život“, která představuje vrcholnou fázi vývoje nové povídky od „Vln života“ stojících na samém počátku vzniku nové povídky.

„Ještě jeden život“ se vyznačuje autentickým charakterem a přesvědčivostí výjevů ze všedního života postav. Týká se to zejména okamžiků, které tráví Prakáš se svým malým synkem a které jsou bohaté na dialogy. Silnou stránkou povídky je vyličení atmosféry, přesvědčivá charakteristika postav a sugestivní podání pocitů protagonisty.

3.3.2. Rádžéndra Jádav

Rádžéndra Jádav (1929) se narodil jako syn lékaře z Ágry. Na *Agra College* také vystudoval. Později působil v Kalkatě a Dillí. Byl redaktorem původně Prémčandova literárního časopisu *Hans*. Překládal Turgeněva, Čechova a Camuse.²¹⁹ Jeho první povídka „Msta“ (*Pratihinsā*) byla publikována v roce 1947. Je autorem dvanácti sbírek povídek. Povídky byly v 90. letech

²¹⁹ S. P. Kumar (ed.), *Breakthrough Modern Hindi and Urdu Short Stories*.

souborně vydány ve dvou svazcích.²²⁰ Ve svých příbězích Jádav líčí s velkou citlivostí vnitřní konflikty a prožitky lidí žijících ve velkých městech, kde bývají vystaveni značným tlakům. Při zprostředkování pocitů svých hrdinů zachází do hloubky lidské psychiky a všímá si vlivu, jaké na ni má prostředí.

Povídka „**Malé Tádžmahaly**“ (*Choṭe-choṭe tājmahal*, 1961) vypráví o nejasném zániku dvou milostných vztahů. Protagonista rámcového příběhu Vidžaj čeká na příchod své bývalé lásky Míry. Jde o setkání po třech letech a zdá se, že oba doufají v obnovení vztahu. Ani jeden z nich se však nedokáže vyslovit.

Nezačala o tom Míra ani on. Před setkáním se zdálo, že jde o velmi naléhavou záležitost, o které si potřebují promluvit, ale ztraceni v obavách ji stále odkládali. V hrdle mu uvízlo, že již jednou se Míry ptal – nebylo by možné dát tomuto vztahu nějakou trvalejší formu? Ale co kdyby si to špatně vyložila jako tehdy? Poté mezi nimi vzniklo velké napětí a odcizení.²²¹

Co se tehdy stalo, se čtenář nedozví. S návrhem na opětovné setkání přichází Vidžaj. Dvojice se má setkat na velmi romantickém a výmluvném místě – u Tádžmahalu v Ágře. Tádžmahal představuje symbol lásky císaře Šáhdžahána k jeho manželce Mumtáz Mahal, ale jakožto mauzoleum také připomíná její konec. Vidžajovi se podle jeho vlastních slov stavba nikdy nelíbila a dosud na něj působí zastrašujícím dojmem. Není tedy divu, že během čekání na Míru se Vidžaj cítí stísněně a nesvůj, což se také promítá do jeho pocitů vůči Míře. Sblížení milenců nepřeje ani místo, ani doba. Vidžaj s Mírou se mají setkat v pravé poledne v červnu, tedy v době největšího horka. Vidžajovy představy během čekání jsou ambivalentní. Na Míru se těší, zároveň jí v duchu vyčítá domnělou nedochvilnost a vlastně se na ni zlobí pro svoji netrpělivost:

Když přišel, bylo dvanáct. Tehdy se musel smát, jak divnou dobu k setkání si vybrali... Jako by tomu už bylo dávno, zopakoval si: dvanáct hodin, červenec a trávník u Tádžmahalu. Přišel dříve a čekal. Jak byl tou dobou neklidný, znepokojený a nedočkavý... proč čas neutíká? Kolik dní hodinky nečís-til, snad se proto opoždují. Ještě nedorazila. Jak jsou s tím ty holky protivné.²²²

Protagonistu nutkavě pronásleduje myšlenka, že setkání bude marné a zbytečné. Na druhou stranu si však představuje bouřlivé a nadšené přivítání. Nakonec ani Vidžaj, ani Míra nejsou schopni spolu otevřeně hovořit, a tak se jejich rozhovor utápí v nepodstatných maličkostech, či mlčení. Vidžaj pozoruje brouka, který leze Míře do výstřihu. Pokusí se Míru obejmout, ale náhle ve sklech jejích slunečních brýlí spatří dva malé Tádžmahaly. To jím otřese natolik, že od pokusu o fyzické sblížení upustí. Odraz stavby ve sklech brýlí mu připomene zážitek z vloženého příběhu. Míra je jeho chováním zaskočena:

²²⁰ *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 5, Sahitya Akademi, Delhi 1992, s. 4616.

²²¹ Rājendra Yādav, „Choṭe-choṭe tājmahal“, *Pratinidhi kahāniyāṅ*, Rājkamal, Dillī, s. 133.

²²² *Tamtéž*, s. 135-136.

Nastalo mezi nimi velmi tíživé mlčení. Vidžajovi se zdálo, že jestli nic neřekne, tíha toho mlčení rozdrtí cosi velmi křehkého mezi nimi.²²³

Navrhne tedy schůzku ukončit s odkazem na pokročilou dobu a nesnesitelné vedro. Dvojice mlčky odchází a Vidžaj v duchu píše omluvný dopis Míře, v němž se snaží vysvětlit své podivné chování. Nicméně sám si uvědomuje, že Míra, které píše, je jen představou. Skutečná Míra, která je dosud po jeho boku, ho vlastně příliš nezajímá:

Ale ano, teď si vzpomněl, proč tak náhle zesmutněl. Málem na to už zapomněl. Napíše: „Ano, pro mne to byla jen taková příhoda.“ Zdálo se mu, že ta, kterou oslovuje, ta, které píše dopis, není ta Míra, která jde vedle něho.²²⁴

Když Vidžaj zahlédl ve sklech brýlí odraz Tádžmahalu, vybavila se mu dávná vzpomínka. Před lety se v Kalkatě seznámil s manželským párem Dévem a Rákou, kteří si vždy přáli spatřit Tádžmahal. Poté s nimi ztratil kontakt, oni se však jednoho dne zničehonic objevili u dveří jeho domu v Ágře spolu s malým synkem. Požádali Vidžaje, aby je na prohlídku doprovodil. Z rozhovoru s Dévem vyrozuměl, že jde o jejich poslední společně strávený den. Tádžmahal se tak stal svědkem konce jejich manželství a Vidžajova společnost měla rozptýlit napětí a zoufalství panující mezi rozcházející se dvojicí. Dnes však obdobné napětí a zoufalství pociťuje protagonista sám:

Už uplynulo asi pět let, ale jak dnes vše vidí jasně... on, Dév, Ráka a Munmun se přesně takhle vraceli – mlčky, smutně a zoufale.²²⁵

Neúspěšný pokus o oživení dávné lásky vypráví vnější vypravěč. Jeho pohled je však přitom téměř totožný s pohledem protagonisty. Vše, o čem je na stránkách povídky řeč, proběhne protagonistovi hlavou během pár minut odchodu z areálu Tádžmahalu. Chronologie vyprávění je velmi narušena. V duchu se protagonista pohybuje neustále na různých časových rovinách a vyprávění se vrací ve vzpomínkách, ať už na události dávné, jako je příjezd Déva a jeho rozpadající se rodiny do Ágry před čtyřmi pěti lety, nebo dokonce na ještě vzdálenější pobyt v Kalkatě, či na události zcela nedávné jako je čekání na Míru v zahradě před třemi hodinami. Protagonista se vrací nejen do minulosti, ale také často předjímá skutečnosti budoucí. Jedna z nich tvoří závěr povídky:

Venku si vezmou tongu... s cuknutím se vozík rozjede, zabočí a Tádžmahal zmizí z dohledu... a pak si řeknou „sbohem“. Na vyschlých rtech se objeví rubáš úsměvu a rozloučí se...²²⁶

²²³ *Tamtéž*, s. 135.

²²⁴ *Tamtéž*, s. 137.

²²⁵ *Tamtéž*, s. 145.

²²⁶ *Tamtéž*, s. 146.

Protagonista se také vrhá vpřed do mnohem vzdálenější budoucnosti a představuje si, že za mnoho let, až se z nich stanou čtyřicátníci, se ještě všemu spolu zasmějí. Je tu tedy naznačena i možnost společné budoucnosti, přinejmenším ve Vidžajových představách.

Povídka má minimální děj. Její téma spočívá ve srovnání protagonistových pocitů ve dvou podobných situacích a ve vyličení jejich atmosféry. V příběhu Dévovy rodiny sehraje Vidžaj pouze svědka událostí, zatímco ve vlastním příběhu se pak jako svědek chová. Povídka představuje sondu do hlubin protagonistova nitra; mapuje, jaké vnitřní pochody ovlivňují a určují jeho jednání či jeho neschopnost rozhodnout se a podle toho jednat. Jde o souhru mezi jeho vnitřními impulzy, vzpomínkami a vlivy okolí.

3.3.3. Kamléšvar

Kamléšvar (1932–2007) se narodil v Mainpurí v Uttarpradéši. Univerzitu vystudoval v Iláhábádu a podobně jako Móhan Rákéš pracoval v časopise *Sārikā* v Bombaji. Později se stal generálním ředitelem televize v Dillí. Byl prvním editorem literárního časopisu *Nayī kahāniyā*, později řídil časopis *Gangā*.²²⁷ Působil též v indickém filmovém průmyslu. Patří mezi nejpopulárnější hindské autory povídek v nezávislé Indii. Ve svých příbězích zobrazuje měnící se indickou společnost, zejména chmurné podoby velkoměsta. Podobně jako ostatní autoři nových povídek věnuje zvýšenou pozornost vnitřnímu světu svých postav.

Mezi Kamléšvarovy povídky výrazně dušezpytného charakteru patří povídka „**Co nelze napsat**“ (**Jo likhā nahī jātā**, 1966). Jde v ní o kulturně specifickou variantu milostného trojúhelníku: v moderní Indii je poměrně obvyklé, že mladí lidé navazují milostné vztahy před manželstvím s vědomím, že životního partnera jim později vyberou rodiče.

V našem příběhu je vypravěč zároveň protagonistou povídky. Na rovině vyprávění vzpomíná hrdina Čandar na svoji první lásku Sudaršanu, kterou provdali za Mahéndru. Sudaršanino manželství bylo zpočátku velmi šťastné. Čandar Sudaršaně její štěstí údajně přál. Sám se neoženil. Stále zůstávali v kontaktu a jejich vztah na platonické rovině přetrvával. Vídali se všichni tři a Čandar zjevně žárlil. V jeho pocitech rovněž hrála roli uražená ješitnost. Například první setkání s Mahéndrou prožíval takto:

Ale v Mahéndrově tváři bylo jen a jen vítězství. A radost... tehdy jsem zakusil pocit porážky. „Někdy o vás doma mluvíme,“ řekl Mahéndra poté, co jsme si podali ruce. „Tedy, když nám zbude čas, jsme totiž oba upovídaní,“ a zasmál se. Spolknul jsem narážku, ale očima jsem se chtěl zeptat Sudaršany:

²²⁷ *Encyclopaedia of Indian Literature*, sv. 3, 1989, s. 1945–1946.

„Proč jsem ještě teď tak urážen? Cožpak nechápeš jízlivost manželových slov?“ Sudaršana jedovatost rozpoznala a nevědomky ještě ránu prohloubila: „Mluvíme o vás v dobrém.“²²⁸

Sudaršanino manželské štěstí vzalo za své, poté co se manželovi svěčila se svým vztahem k Čandarovi a domněnkou, že se kvůli lásce k ní Čandar dosud neoženil. Tehdy začal žárlit i Mahéndra. Mezi manželi došlo k odcizení, které nebyli schopni překonat, a proto se Sudaršana nakonec vrátila do otcovského domu.

Protagonista retrospektivně líčí vzájemně provázaný životní příběh trojice a přitom se zamýšlí nad tím, proč se Sudaršanino manželství rozpadlo. Vystupuje přitom jako nespolehlivý vypravěč, protože se nikdy zcela nevyrovnal se skutečností, že Sudaršanu provdali, a své pocity promítá i do ostatních postav: „Seděli jsme v podivné bezmocnosti. My tři, kteří jsme se tak dobře znali, vnitřně jsme se nesnášeli.“²²⁹

Naposledy se vypravěč sešel se Sudaršanou a jejím manželem na pohřbu hrdinčina otce. Sudaršana byla sice dosud provdaná za Mahéndru, ale již dříve od něj odešla a žila pouze s otcem. Postavy příběhu spolu stráví společně několik dní, ve skutečnosti však nenaváží prakticky žádný smysluplný kontakt. O nějakém společném sdílení zármutku či vzájemné podpoře nemůže být ani řeč. Na pohřbu Mahéndra i Čandar seděli odděleně od Sudaršany:

Lidem se to zdálo divné – v tomto okamžiku smrti měl Mahéndra být u Sudaršany... konec konců je to jeho žena. (...) A já, i když jsem chtěl, nemohl jsem vzít Sudaršanu kolem ramen a říci: „Sudaršano, tatínek už tu není, ale jsem tu ještě já! Neboj se...“²³⁰

Ani opětovné setkání trojice tedy nepřináší žádné rozuzlení. Zdá se, že oba muži mají o Sudaršanu dosud zájem. Sudaršana se cítí vyčerpaná a neschopná jakéhokoli rozhodnutí. Manžela nechá odjet a Čandarovi následně posílá dopis, v němž je vložen prázdný list papíru.

Struktura povídky je založena na převrácené chronologii s tím, že úvod a závěr jsou časově propojeny s momentem vyprávění. Doručení prázdného dopisu přivádí vypravěče k úvaze o existenciální samotě člověka a posléze k vyličení oněch společně strávených dnů. Místo shledání trojice postav – Sudaršanin rodný dům – ho motivuje k vyprávění jejich milostného příběhu.

Vedle převrácené chronologie je dalším nápadným rysem vyprávění časté opakování klíčových motivů, jako je samota, vše prostupující smutek, nemožnost sdílení (nelze povědět, nelze napsat, nikdo nemůže říci všechno, mlčení, skrývání citů), pocit ponížení a urážky, žárlivost, bezmocnost a stálé pochybnosti, neschopnost rozhodnutí a činu. Povídce dominuje

²²⁸ Kamlešvar, „Jo likhā nahī jāṭā“, *Mās kā dariyā*, Akṣar prakāśan, Dillī, 1966, s. 71-72.

²²⁹ *Tamtéž*, s. 68.

²³⁰ *Tamtéž*, s. 69.

motiv samoty. Sudaršanina osamělost je způsobena tím, že uvízla na cestě mezi dvěma muži, z nichž ani jeden není schopen činu a ani ona není schopna rozhodnutí.

Vzhledem k vyprávěcí situaci (nespolehlivý vypravěč, absence Mahédrova pohledu) je obtížné povídku interpretovat. Nabízí se více možností. Na nejobecnější úrovni je povídka zamyšlením o smutném údělu člověka, jeho nemožnosti trvalého sblížení a sdílení života. Dále představuje psychologickou sondu do mužského a ženského prožívání. U ženy vyprávění o první lásce jejího protějšku vyvolává hrdost a spokojenost, že za celoživotní partnerku si manžel vybral právě ji. U muže skutečnost, že jeho žena byla dříve citově vázána někde jinde, vyvolává žárlivost a nedůvěru. A konečně je zde v náznaku patrný kritický tón vůči instituci smluvních sňatků, které vedou ke vzniku tak spleťtých a nezdravých situací, kdy stará láska pro svoji nenaplněnost nemůže odeznít, ale také se nemůže plně rozvinout. Společenskokritickou interpretaci podporuje několik vypravěčových narážek na mínění společnosti a úvahy o nevyužitých možnostech jeho lásky k Sudaršaně. Toto hledisko je v povídce vyjádřeno implicitně.

3.3.4. Nirmal Varma

Nirmal Varma (1929–2005) se narodil v Simle a dětství prožil v himálajském podhůří. Vystudoval v Dillí historii na *St. Stephens College*. Několik let vyučoval a též pracoval jako novinář. V letech 1959–1967 žil v Praze, kde studoval a překládal českou literaturu, poté několik let v Londýně. Po návratu z emigrace působil v Simle v *Indian Institute of Advanced Studies* a v roce 1977 pobýval ve Spojených státech, v Iowě, v rámci programu *International Writing Programme*.²³¹ V roce 1986 získal cenu celoidické Literární akademie. Přinesla mu ji sbírka povídek „Vrány a vyhnanství“. Nirmal Varma je autorem pěti sbírek hindsky psaných povídek. V jeho povídkách se objevuje téma emigrace a prožitků s ní spjatých. Děj povídek se často odehrává mimo Indii, což sám autor chápe jako nepodstatné.²³² Tento postoj je obecně platný pro autory nové povídky, kde pozadí, na němž se příběhy odehrávají, nemá velký význam.

Varmovy povídky se vyznačují specifickým laděním, jehož základem bývá pocit hlubokého smutku. Jednou je to melancholie, jindy nostalgické vzpomínky, lítost, touha po štěstí a jeho neuchopitelnost. Častým námětem Varmových povídek jsou strach, sklíčenost a trápení způsobená propastí stojící mezi jednotlivými lidmi v nejrůznějších životních situacích.

²³¹ S. P. Kumar (ed.), *Breakthrough Modern Hindi and Urdu Short Stories*, s. 281.

²³² Srv. Konrad Meisig, *Erzähltechniken der Nayi Kahānī: Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996, s. 15.

Jednou z povídek, které citovou propast mezi dvěma blízkými lidmi zachycují, je povídka „Rozdíl“ (Antar, 1965). Mladý muž přijíždí do nejmenovaného a jemu neznámého města poblíž Prahy. Pociťuje značnou sklíčenost, která se promítá do jeho vnímání okolí a s kterou koresponduje chladné a nevlídné květnové počasí. Do jeho negativních dojmů vnější vypravěč vkládá retrospektivní pasáže. Protagonistovi se opakovaně vracejí vzpomínky na minulé léto a vypravěč tak vyjevuje skutečnost, že ho mladík strávil se svojí dívkou cestováním a spaním v přírodě. Spouštěcím mechanismem vzpomínek se stává detail - zatím neobjasněná přítomnost spacího pytle. Každá maličkost mladíkovi připomíná společné zážitky, které ho vedou k obecnějším úvahám. První z nich v náznaku poodhaluje účel návštěvy:

Chvilku přemýšlel o loňském létě. Omotal si šálu pořádně kolem krku a uší. Je hrozná zima – pomyslel si, ale ne nesnesitelná.

Nesnesitelné snad není vůbec nic. Ani pro ni. Zpočátku se hrozně bála. Teď bude v pořádku. Už není proč se bát ... pomyslel si. Teď už vůbec není proč se bát – řekl si znovu.²³³

Povídka je vystavěna na obdobných náznacích, které zvyšují její sugestivitu. Zahloubaný a chvílemi duchem poněkud nepřítomný protagonista nakoupí v malé místní samoobsluze kompot, salám, sýr, vrátí se pro cigarety, v hospodě vypije pivo a až zde se zeptá na cestu do nemocnice. Sice už jeho nákup napovídá, že půjde o návštěvu nemocného člověka (v příslušné pasáži je zmíněn i nedostatek čerstvého ovoce), ale explicitní informace o návštěvně v nemocnici přijde až později.

Rychlou chůzí otevřenou krajinou do kopce protagonista trochu pookřeje, ale v nemocnici ho čekají rozpačité hovory se sestrami a lékařem. Výše popsaná metoda náznaků se opakuje: při rozhovoru se sestrou na příjmu se cítí trapně, protože se ukáže, že není ženatý a že jeho dívka neleží v porodnici, nýbrž na chirurgickém oddělení. Z těchto skutečností vyplyne, že přijel navštívit pacientku, která ráno podstoupila interrupci. Svoji milou pak nachází ještě částečně pod vlivem narkózy a zesláblou ztrátou krve.

Dlouhý rozhovor mezi milenci během návštěvy i výmluvné odmlky odkrývají skutečnost, že dívka si zvolené řešení nepřála. Podstoupila ho pod tlakem okolností. Jednou z nich byl, zdá se, i postoj protagonisty. Nyní stojí každý na jiném břehu a přes veškerou snahu nejsou schopni se sblížit. Na straně protagonisty převládají pocity viny, strachu a nepohodlí z nemocničního prostředí. Mysl bezejmenné hrdinky zaplňuje smutek a prázdnota.

„Netrvalo to dlouho?“ – zeptal se.

„Ne, dali mi chloroform. O ničem jsem nevěděla“ – řekla.

„Říkal jsem ti, že nic neucítíš... nevěřila jsi mi“ – pokusil se usmát.

Mlčky se na něj dívala.

„Nechtěla jsem, abys jezdil“ – řekla.

²³³ Varmā, Nirmal, „Antar“, *Merī kahāniyā*, Dīśā prakāśan, Dillī 1985, s. 64.

Já vím...ale teď jsem tu.“

Naklonil se nad postel. Políbil ji do vlasů, potom na ústa. Měla chladnou tvář, i když v pokoji bylo horko. Líbal ji. Ona nehnutě ležela s hlavou na polštáři.

„Jsi teď šťastný?“ – její hlas zněl velmi tiše.

„Už dřív jsme byli šťastní.“

„Ano, ale jsi šťastný teď?“

„Vždyť víš... bylo to tak správné pro nás pro oba... už jsem ti to říkal předtím.“²³⁴

Protagonista nabízí dívce přinesené lahůdky (zejména její oblíbený sýr, který o společně trávených nocích ráda uzobávala), ale ona vše odmítá. Zajímá se pouze o to, zda ji doma nikdo nepostrádal. Zákrok v nemocnici mimo Prahu měl celou záležitost utajit a v tomto směru byl plán úspěšný. Nesoulad v momentálním prožívání dvojice se zvětšuje a s tím souvisí i vzrůstající mimoběžnost rozhovoru. Důležitým prostředkem, který přibližuje atmosféru návštěvy, jsou opakující se motivy (odmítání jídla), věty a slova (lehkost).

„Jsi unavená?“ – vzal ji za ruku.

„Ne.“ Podívala se na něj. Vtáhla jeho ruku pod deku a položila si ji na břicho.

„Cítíš nějaký rozdíl?“ – zeptala se. Jeho ruka ležela na jejím horkém holém břiše.

„Neboli tě něco?“

„Ne“, trochu se zasmála. Teď se cítím velmi lehká. Teď, když tam nic není.“

Pohlédl na ni. Spatřil odlesk zaschlé rtěnky. Pomalu vyndal ruku.

„Neměla bys moc mluvit.“

„Cítím se velmi lehce.“

„Říkal něco doktor?“

„Ne... jen, že kdybych přišla o měsíc dřív, nebyla bych tak slabá.“

„Cítíš se moc slabě?“

„Ne, cítím velkou lehkost.“

„Říkal jsem ti už dřív, že máš jít hned, ale tys otálela.“

„Všechno jsi už dřív říkal správně“, řekla.²³⁵

Nesoulad, pohledy stranou, opravdový i předstíraný zájem o druhého, upřímné i nucené úsměvy, rozumné rady a rozpačité mlčení spolu s vymezeným časem vedou k oboustranně vítanému ukončení návštěvy. V protagonistově prožívání je navíc patrná značná úleva:

Chvilku poté, co vyšel ven, se setmělo a nastala jarní noc. Ve vzduchu byla cítit lehká vůně země. Bezstarostně se nadechl studeného svěžího vzduchu. Po stísněném přetopeném nemocničním pokojíku, byl velmi rád venku na čerstvém vzduchu. Podíval se na hodinky. Zbývalo ještě deset minut. Zaradoval se, že si ještě před cestou do Prahy může dát pivo.²³⁶

Hrdinčina situace je o poznání odlišná, a tak se přirozeně liší i její prožívání. Vnitřní rozpolcenost protagonistky se plně projeví v zoufalém gestu, které učiní po odchodu návštěvy. Vyhodí přinesené jídlo z okna. Je-li to konec jejich lásky, se čtenář nedozví. Příběh zůstává otevřený. Jedno je však jisté – nic už nebude jako dřív. V tom spočívá onen „rozdíl“ z titulu povídky.

²³⁴ *Tamtéž*, s. 69-70.

²³⁵ *Tamtéž*, s. 71.

²³⁶ *Tamtéž*, s. 74.

Povídka nepřináší žádné poselství, vypravěč ustupuje hodně do pozadí a pouze nezaujatě a bez jakéhokoli hodnocení či komentářů popisuje rozporuplné a smíšené pocity hlavních postav. Ani jejich momentální okolí (hostinský, sestra, lékař) se nad protagonisty nijak nepohoršuje, ale ani je nepovzbuzuje. Reaguje buď pobaveně, nebo lhostejně. Povídka je velmi autentická a sugestivní. Značnou roli v dosažení této hodnověrné působivosti hrají detaily ze všedního života jako je přesně popsán nákup (plechovka ananasu, plechovka broskví, půl kila salámu, francouzský sýr, cigarety Lípy) nebo sklenice piva otřená špinavou utěrkou či zapálená cigareta. Mezi další nápadné rysy, jimiž se povídka odlišuje od starších hindských textů, patří rychlý vstup do situace (protagonistův příjezd do cizího města), velmi nejednoznačný otevřený konec (protagonistův odchod s příslibem další návštěvy, tichý souhlas protagonistky a v rozporu s ním vyhozené lahůdky), minimální děj, detailní soustředění se na situaci a prožívání protagonistů. V důsledku toho povídka celkově působí velmi impresivním dojmem a její síla spočívá v dokonalém zobrazení smíšených pocitů mladé dvojice v těžké životní situaci.

3.3.5. Bhíšma Sáhní

Bhíšma Sáhní (1915–2003) se narodil v Rávalpindí v dnešním Pákistánu. Vystudoval na *Government College* v Láhauru angličtinu. Po rozdělení Indie se usídlil v Dillí a začal vyučovat anglickou literaturu na Dillíské Univerzitě. V letech 1958 až 1963 pracoval jako překladatel v Moskvě.²³⁷ Za svůj přínos hindské literatuře získal mnohá ocenění, mezi nimi cenu Literární akademie v roce 1976. Napsal osm sbírek povídek. Po určitou dobu působil také jako redaktor časopisu *Nayī kahāniyā*.

Povídka „**Hostina pro šéfa**“ (*Cīf kī dāvat*, 1956) zobrazuje téma odcizení a rozpad tradičních hodnot indické rodiny na poměrně nezvyklém námětu. Sobecký a ctižádostivý syn se stydí za vlastní matku a kvůli návštěvě nadřízeného ji vykazuje do nedůstojného ústraní. Téma je ojedinělé hned ve dvou směrech. Jednak ani nová povídka zpravidla nezpochybňuje vztah matky a dětí, jednak tradice bývá v nové povídce zobrazována jako utiskující mladší pokolení. Bhíšma Sáhní nepatří ke zcela typickým představitelům nové povídky, i když právě tato jeho povídka byla zařazena do prvního souboru nových povídek časopisu *Nayī kahāniyā*.

Vnější vypravěč podrobně líčí hektickou atmosféru probíhajících příprav na návštěvu amerického nadřízeného a dalších kolegů v domácnosti pana Šámnátha. Pohled vypravěče je zpočátku lehce ironický a využívá humorné detaily:

²³⁷ S. P. Kumar (ed.), *Breakthrough Modern Hindi and Urdu Short Stories*, s. 83.

Šámnáth a jeho manželka neměli čas ani si otřít pot. Žena v županu, neupravené vlasy stažené do drdolu, s rozmazanou rtěnkou a líčidlem a pan Šámnáth věčně s cigaretou v puse a seznamem v ruce běhali z jedné místnosti do druhé.²³⁸

Vypravěčův humorný přístup postupně mizí s dalším vývojem událostí spojených s otázkou, kam se starou matkou protagonisty, aby jako prostá žena z venkova nepokazila dojem z návštěvy. Vypravěčův tón nabírá na ironii. Dokud přípravy nebyly dokončeny, nikdo ani nevzpomněl na Šámnáthovu starou matku. Náhle její přítomnost v domě znamenala největší problém. Podráždění manželé, ne zrovna ve vzájemné shodě, přicházejí s různými nápady: poslat stařenku k přítelkyni, bratrovi, zavřít ji v jejím pokoji, nebo ji nechat sedět na verandě, aby nebylo slyšet její chrápání. Otázka, co s matkou, se v textu vyskytuje opakovaně. Také jídlo představuje problém – je třeba, aby se stařena najedla v ústraní a dříve než přijdou hosté.

Matka přirozeně cítí napětí v domě, krčí se ve své komůrce a přeje si, aby celá záležitost dopadla v synův prospěch. Nejraději by však zmizela. Na její názor ani pocity se ovšem nikdo neptá. Nakonec ji syn zahrne instrukcemi, co má dělat v době návštěvy včetně návodu, jak se obléct, jak sedět a podobných pokynů. Obzvlášť mu dělá starost, aby nechodila před hosty bosa a nemlčela, pokud ji někdo osloví. Stále nespokojen s jejím vzhledem: „Vypadala jen o něco méně ošklivě než předtím“, navrhuje, aby se ozdobila šperky. Nato matka podotkne, že veškeré její šperky padly na synovo vzdělání. Syn se urazí, začne se naparovat a nabízí matce dvakrát tolik, co do něj investovala. Celá scéna skončí matčinými omluvami. Nakonec je usazena na verandě, kde se bude později večerět, s pokynem včas zmizet do svého pokoje.

Návštěva probíhá nanejvýš uspokojivě. Hosté hodně pijí, rozkládají, chovají se uvolněně a přátelsky. Je čas opustit obývací pokoj a zamířit na verandu, kde se podává večeře. K Šámnáthovu zděšení společnost nalezne na verandě jeho zapomenutou matku uprostřed spánku doprovázeného chrápáním. Místní kolegové s manželkami si nenechají ujít příležitost ke škodolibosti, šéf se však snaží navázat přátelský kontakt s právě se probudivší a zmatenou stařenkou. Jeho zájem o matku, indické tradice a život na venkově jen prodlužuje její trápení. Syn matku nakonec přesvědčí, aby společnosti chvějícím se hlasem zazpívala a předvedla tradiční paňdžábskou výšivku *phulkáří*. Celá situace se promění v Šámnáthův triumf:

Celou verandou se rozléhal potlesk. Pan šéf nepřestával tleskat. Šámnáthova zlost se najednou přeměnila ve spokojenost a hrdost. Matka dala večírku nový kolorit. (...) Šámnáth se pohupoval radostí.²³⁹

²³⁸ Šáhnī, Bhīṣm, „Cīf kī dāvat“, *Pratinidhi kahāniyā*, Rājīkamāl, Dillī 1990, s. 16.

²³⁹ *Tamtéž*, s. 20.

Šámnáthovo podlézavé chování vůči šéfovi vyvrcholilo neuváženým slibem, že matka pro něj vyrobí nové phúlkáří. Nic naplat, že stařenka přišla z větší části o zrak a jejím jediným přáním je dožít v ústraní v myšlenkách na boha.

Matka se odmlčela. Pak s obavami pomaloučku řekla: Kampak se poděl můj zrak, chlapče? Co uvidí staré oči?

Šámnáth ji však přerušil uprostřed věty a pravil: „Určitě ho vyšije. Až ho uvidíte, budete nadšen.“²⁴⁰

Matka úpěnlivě a opakovaně prosí syna, aby ji odvezl do Hardváru, poutního místa v podhůří Himálaje rozkládajícího se na březích řeky Gangy, kde by v klidu mohla ukončit svoji pozemskou pout'. Syn však nemá pochopení ani slitování:

Šámnáthovo spokojené pohupování rázem ustalo a na jeho obočí se objevily známky napětí. (...) „Cos to řekla, matko? Zase začínáš s tou obehnanou písničkou?“ Jeho hněv začal narůstat: „Chceš zneuctít moje jméno, matko? Chceš schválně do Hardváru, aby si lidé řekli, že syn u sebe nemůže nechat dožít matku.“

„Kdepak, synku. Teď už žij podle svého s vlastní ženou. Já jsem tě vychovala. Co teď tady budu dělat? Těch pár dní života, co mi zbývá, chci strávit v modlitbách. Pošli mě do Hardváru.“

„Kdo vyšije phúlkáří, když odjedeš? Vždyť jsem šéfovi před tebou slíbil, že mu phúlkáří věnuji.“

„Synu, moje oči už na vyšívání nestačí. Nech ho udělat, nebo kup hotové.“

„Matko, chceš mě nechat na holičkách a odjet? Zničit moji práci? Cožpak nevíš, že bude-li šéf spokojen, budu povýšen!“²⁴¹

Matka nakonec ustoupí synovu naléhání a citovému vydírání a slíbí, že výšivku udělá. Její nekonečná trpělivost a laskavost silně kontrastuje se synovou lhostejností a necitelností vůči ní. Pokud ji nechává ve svém domě, je to pouze z ohledu na mínění okolí. Takové zjevné odcizení ze synovy strany je v hindských povídkách velmi ojedinělým námětem. V indické společnosti je vazba syna na matku tradičně velmi silná. V této povídce je sice v souladu s tradicí věrně vyličeána bezmoc a podřízené postavení ovdovělé matky spolu s její obětavostí, nicméně druhá stránka vztahu (synova lhostejnost) se tradičním zvyklostem silně vymyká. V tomto smyslu je zde zcela netypicky tradice vyličeána jako nástroj, který se obrací proti staršímu pokolení.

Vypravěč v této povídce zastává kritický postoj vůči synovi a jím představované nové společenské vrstvě anglicky vzdělaných Indů pracujících v zahraničních firmách. Přestože nepřekné chování Šámnátha vůči matce povídce dominuje, vypravěč kritizuje a zesměšňuje i jiné aspekty protagonistova jednání, zejména jeho přejímání západních zvyklostí a snahu zalíbit se za všech okolností svému americkému nadřízenému. Povídka je dějově chudá, odehrává se na omezeném prostoru i v omezeném čase. Jde o povídku, která je založena na určité situaci a v jejím rámci na charakterizaci postav.

²⁴⁰ *Tamtéž*, s. 21.

²⁴¹ *Tamtéž*, s. 22.

4. OBRAZNÉ VYJADŘOVÁNÍ

Pro interpretaci literárního textu hraje významnou roli obrazné vyjadřování, někdy také označované jako metaforika.²⁴² Jeho podstatou je přenášení významu. Nejvýznamnější z prostředků obrazného vyjadřování jsou různé druhy metafor a přirovnání, metonymie a symbol. Spolu s využíváním metafor a symbolů se uvádějí do pohybu konotované významy.²⁴³ Ty jsou méně zjevné a také hůře uchopitelné nežli lexikální významy. Konotace jsou vedlejší či druhotné významy, které doprovázejí lexikální význam slova – jeho významové jádro.²⁴⁴ Konotace bývají objektivní a subjektivní, různě intenzivně emocionálně a expresivně zabarveny, jsou rozmanité a často také protichůdné. Z tohoto důvodu je třeba chápat je v daném kontextu a také v kontextu té které literární a kulturní tradice. Druhotný význam se může vyskytnout výlučně v jednom případě, vícekrát v jednom textu, v souboru textů a podobně. Konotace mohou být společné a srozumitelné příslušníkům jedné kultury nebo také univerzální.²⁴⁵

Podle charakteru konotací se odlišuje metafora od metonymie,²⁴⁶ na jejímž základě vznikají symboly, a také metafora od přirovnání. Metafora a přirovnání využívají podobnosti, metonymie věcné souvislosti.²⁴⁷ Metafora staví na implicitní podobnosti dvou jevů, u přirovnání je podobnost vyjádřena explicitně.²⁴⁸ Konotace u metafory se rozbíhají od významového jádra různými směry u přirovnání jedním směrem. Hranice těchto různých jevů nejsou však přesné – vyskytují se také např. metaforická přirovnání. Metafora se více uplatňuje v lyrice, metonymie v epice.²⁴⁹ K metaforám patří i personifikace, při níž se vlastnost živé bytosti přenáší na věc. Existují rovněž ustálené lexikalizované metafory, které se staly součástí idiomatiky. Těchto druhů metaforických výrazů si ve své práci budu také všimát, protože hovorová hindština je na tuto oblast velmi bohatá a zejména starší autoři z této zásobnice hojně čerpali.

Slovem symbol se nejčastěji míní znázornění abstraktního pojmu konkrétním předmětem. V literatuře jde také o přenesené vyjádření. Lodge výstižně charakterizuje podstatu symbolu: „Zjednodušeně řečeno, cokoli, co zastupuje něco jiného, je symbol, ale jeho tvorba probíhá

²⁴² Termín metaforika odpovídá anglickému „imagery“. Je běžně používaný, ale není zcela přesný, protože metafora je jen jedním z druhů tropů. V této práci nicméně budu pojem metaforika používat právě v tomto širším smyslu slova jako synonymum pro obraznost.

²⁴³ Josef Hrabák, *Poetika*, Československý spisovatel, Praha 1977, s. 159.

²⁴⁴ Více srv. *tamtéž*, s. 127.

²⁴⁵ Více o konotacích na příkladech z hindské literatury srv. Theo Damsteegt, *The Erotics of Moonlight and other Connotations in Modern Hindi Literature*, *Modern Asian Studies* 35 (2001) č. 3, s. 727–741.

²⁴⁶ Metafora doslovně znamená přenesení, metonymie přejmenování.

²⁴⁷ Srv. např. Eduard Petřů, *Úvod do studia literární vědy*, Rubico, Olomouc 2000, s. 112. „Od metafory se (metonymie – R. S.) liší tím, že přenesené pojmenování se nerealizuje na základě podobnosti, ale na základě souvislosti dvou jevů.

²⁴⁸ *Tamtéž*, s. 112.

²⁴⁹ Více viz J. Hrabák, *Poetika*, 142–145.

různými způsoby. (...) Zatímco metafora nebo přirovnání spočívají v připodobnění A k B, literární symbol je B, které naznačuje A, nebo více A.²⁵⁰ Symbol vzniká buď na základě metonymie, která spočívá v přenesení názvu podle věcné souvislosti, nebo na základě metaforu či přirovnání, při kterém je jedna věc spojována s druhou, a to skrze podobnost.²⁵¹ Podstatný rozdíl mezi metaforou a metonymií na jedné straně a symbolem na straně druhé spočívá ve vztahu k denotátu. U metaforu a metonymie je jen jeden, u symbolu dochází k jeho rozdělení či zmnožení. Například srdce jako symbol lásky znamená jednak sama sebe a jednak symbolizovaný pojem.²⁵²

Poněkud mimo systém striktně literárních kritérií stojí řeč těla, již při rozboru povídek také věnuji určitou pozornost. Její zobrazení v textu má však někdy rovněž symbolickou funkci. Této oblasti považuji za vhodné si všimnout i z důvodů kulturních odlišností, které se na tomto poli objevují.

Přenášení významu v jazyce literatury je již ze své podstaty poměrně obtížně uchopitelné, proto se také mluví o tropech jako o „nesnadných ozdobách“ literárního díla. Vnímání závisí na čtenáři, jeho literární i životní zkušenosti, vzdělání, plynutí času, kultuře a podobně. Pro interpretaci konotací z oblasti mimoevropské tvorby je nutná znalost mnohých kulturně specifických jevů. Jedním z nejnapadnějších rozdílů mezi indickou a západní tradicí se mi jeví skutečnost, že západní literární tradice usiluje více o původnost, indická literární tradice je v tomto ohledu stálejší a má sklon k opakování zažitých metaforických představ.²⁵³

Ve své práci se budu metaforikou zabývat z hlediska jejího výkladu a funkce v textu. Proto ji také pojímám v širším smyslu. Pojmy obraznost, metaforika a metaforické výrazy budu používat jako synonyma a ze stylistických důvodů střídat. Funkci obraznosti spatřuji na několika rovinách. Chápu ji jako estetický prostředek, který zvyšuje působivost textu, jako prostředek rozvíjení promluvy,²⁵⁴ jako nástroj rozumového i intuitivního poznání, jako pros-

²⁵⁰ David Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London 1992, s. 139.

²⁵¹ *Tamtéž*, s. 141.

²⁵² Srv. R. Wellek, A. Warren, *Teorie literatury*, s. 266, J. Hrabák, *Poetika*, s. 159–160.

²⁵³ Více o symbolice v moderních hindských textech viz např.: Theo Damsteegt, *Girirāj Kiśor's Yātrāem, A Hindi Novel Analysed*, Forsten, Groningen 1997; Dagmar Marková, Motif of Food and Eating in Hindi Literature, in: *Archív Orientální*, 65, 1997, s. 71-83; The motif of the dog as a symbol in the Hindi new short story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 03*, Praha 2003; Repulsive Animals as Symbols in the Hindi Anti-Story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 04*, Praha 2004, s. 95-112; Fog and rain in the Hindi New Short Story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 06*, Praha 2006; K. Meisig, *Erzähltechniken der Nayi Kahānī. Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996.

²⁵⁴ Roman Jakobson, *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 69.

tředeck upoutání pozornosti, pozastavení se, jako pohled na skutečnost z různých úhlů.²⁵⁵ V metafoře vidím též spolu s Hrabákem prostředek k hodnocení a prostředek originálního vidění.²⁵⁶ S funkcí obraznosti ve smyslu originálního vidění souvisí také prostředek nazývaný „ozvláštnění“.²⁵⁷ Princip ozvláštnění spočívá v odklonu od konvenčního, běžného zobrazení skutečnosti.²⁵⁸ Jeho cílem je vyvolat citovou odezvu, přimět čtenáře, aby se na skutečnost nedíval navykou perspektivou. Odtud také pochází doslovný význam pojmu „ostranenie“. Ozvláštnit v tomto kontextu znamená učinit divným, a tudíž nápadným. Je to prostředek, který napomáhá odstranit navyký způsob vnímání vyvoláním určitého šoku, zobrazením obvyklých věcí neobvyklým způsobem.²⁵⁹

V této práci mi nejde o teoretické odlišnosti a definice jednotlivých metaforických prostředků. Různé definice totiž na metaforu, přirovnání, metonymii a symbol nahlíží z odlišných hledisek a to pro tuto práci není podstatné. Z velké části se přidržuji Wellkova a Hrabákova pojetí obraznosti v literárním díle, které sdílí i Petru. Vhled do podstaty metaforiky a symboliky poskytuje rovněž Lodge. Pokud jde o symbolickou stránku hindských textů, příkladem a inspirací pro mne byly zejména práce Dagmar Marková, Theo Damsteegta a Konráda Meisiga.²⁶⁰

4.1. OBRAZNOST VE STARŠÍCH POVÍDKÁCH

4.1.1. Sudaršan

Symbolika paradoxního názvu povídky „**Vítězství porážky**“ vyjadřuje skutečnost, že prohra na sebe může vázat morální vítězství. V kontextu povídky se navíc porážka protagonisty změnila ve skutečné vítězství – zloděj ohromený ušlechtilostí a obětavostí askety nakonec vrátí ukradeného koně. Symbolický charakter názvu povídky tedy odkazuje jednak k obecné moudrosti a jednak k ději povídky. Bábá Bhártí statečně přijme svoji porážku, která spočívá v tom, že se lstí nechal připravit o milovaného koně Sultána. Místo aby truchlil, pomýšlí na obecnější důsledky:

Bábá Bhártí odpověděl: „Kdyby se lidé dozvěděli, co se stalo, už by žádnému chudákovi nevěřili.“ Přitom se odvrátil od Sultána, jakoby ho v životě neviděl. Bábá Bhártí odešel, ale jeho slova zněla Khadgsinhovi

²⁵⁵ Srv. René Wellek, Austin Warren, *Teorie literatury*, Votobia, Olomouc 1996, s. 279: „Metaforicky označujeme také to, co milujeme, u čeho se chceme pozastavit a o čem chceme rozjímat, co chceme vidět ze všech úhlů a z každého pohledu, jak se zrcadlí v konkrétním světle všech podobných věcí.“

²⁵⁶ J. Hrabák, *Poetika*, s. 234.

²⁵⁷ Termín pochází od ruských formalistů „ostranenie“, anglicky „defamiliarization“.

²⁵⁸ D. Lodge, *The Art of Fiction*, s. 55.

²⁵⁹ *Tamtéž*, s. 53.

²⁶⁰ Více viz seznam použité literatury.

v uších ještě dlouho. Pomyslel si, jaká je to moudrá myšlenka, jaká ušlechtilost. Vždyť koně miloval. Když ho spatřil, tvář se mu rozzářila štěstím. Říkal, že bez něho nemůže žít. Hlídal ho, celé noci nespál, ani nevykonával obřady. Ale dnes se v jeho tváři neobjevil ani stín zármutku. Měl jen starost, aby lidé nepřestali důvěřovat chudákům. Obětoval vlastní zájem ve prospěch ostatních. To není člověk, to je bůh.²⁶¹

Celkově v textu převažují přirovnání vztahující se k lásce bába Bhártiho k Sultánovi: „Bába Bhárti se radoval při pohledu na svého koně právě tak, jako se raduje matka při pohledu na svého syna, lichvář na svého dlužníka, anebo rolník při pohledu na zelenající se pole.“ Jeho láska ke zvířeti je dále přirovnávána k lásce milenců: „Takové zalíbení, takovou lásku a něhu nechová ani leckterý muž ke své milé.“ Ladný krok koně je přirovnáván k tanci páva před bouří: „Říkal, kráčí, jako když tančí páv při spatření hustých mračen“ – *aisā cal.tā hai jaise mor ghan ghaṭā ko dekh.kar nāc rahā hai*.²⁶² A po šťastném shledání bába „vzal koníčka kolem krku a začal plakat, jako pláče otec, který se po dlouhém odloučení setká se svým synkem.“²⁶³ Z dalších přirovnání zaujme: „Bába přistoupil ke zloději s pohledem, jakým se dívá koza na řezníka“ – *aise ākhō se dekhā, jaise bak.rā kasāī kī or dekhtā hai*.²⁶⁴ Koza v tomto spojení představuje bezbrannou bezmocnou oběť. Vrata od prázdné stáje jsou personifikována a dívají se „jako doširoka rozevřené oči milence odloučeného od své milé“ – *phāṭak kisī vīyogī kī ākhō kī tarah khulā huā thā*.²⁶⁵ Funkcí výše uvedených obrazných spojení je expresivní a emocionální.

Některé metafory jsou součástí idiomatických spojení. Vyskytuje se v nich často představa srdce, značící emocionální stránku člověka, a to v sanskrtské podobě *hṛdaya* a v urdské *dil*: „kdo jednou spatří Sultána, tomu se jeho krása vryje do srdce“ – *jo ek bār dekh letā hai, us.ke hṛday par us.kī chavi ankit ho jātī hai*.²⁶⁶ Bába obdivoval nejenom Sultánovu krásu, ale také jeho ladnou chůzi, která mu učarovala: *vah us.kī cāl par laṭṭū the* – z jeho chůze byl celý pryč. Tento idiom v sobě obsahuje název hračky – káča (*laṭṭū*). Z toho můžeme vyvozovat jednak konotaci točení se – tedy z té krásy se mu zamotala hlava, byl jí omámen, ale také ovládnutí ve smyslu roztočení káči. V kontextu povídky je bába ovládán Sultánovou krásou.

Asketa je také jenom člověk a „jeho srdce si netrpělivě přálo, slyšet chválu z úst druhého“ – *ap.nī vastu kī praśamsā dūs.re ke mukh se sun.ne ke lie un.kā hṛday bhī adhīr ho*

²⁶¹ Sudarśan, „Hār kī jīt“, *Galp-dhārā*, Renbo buk kampanī, Dehlī, s. 33.

²⁶² *Tamtéž*, s. 29.

²⁶³ *Tamtéž*, s. 34.

²⁶⁴ *Tamtéž*, s. 32.

²⁶⁵ *Tamtéž*, s. 33.

²⁶⁶ *Tamtéž*, s. 30.

gayā.²⁶⁷ Bábá naléhá na zloděje, že jestli nevyslyší jeho prosbu ohledně chudáků, pukne mu srdce – *merā dil tūt jāegā*. Když Khadgsinh uviděl koně na vlastní oči, v srdci se mu uhnízdil had – *hṛday par sāp loṭ gayā*. Had symbolizuje závist, zlý úmysl a proradnost.²⁶⁸ Srdce v této souvislosti představuje spíš morální stránku osobnosti. Zloděj usilovně přemýšlel, tedy si lámal hlavu – *Khaḍgsinh ne bahut socā, bahut sir mārā*.²⁶⁹ Z dalších vazeb jmenujme jen: „jsem vaším otrokem“, což znamená, velmi si vás vážím a výše citované „to je bůh“ – je to dokonalý ušlechtilý člověk.

Pokud jde o spojení, která se týkají mimiky, otevřená pusa značí údiv: *Khaḍgsinh kā mūh āścary se khulā rah gayā*.²⁷⁰ Doširoka rozevřené oči v již zmíněném přirovnání o odloučení milenců vyjadřují smutek.

Z citovaných přirovnání se mi jeví jako originální přirovnání radosti z pohledu na krásného koně k radosti lichváře při spatření dlužníka. Expresivní účinek tohoto z konvence vybočujícího přirovnání je zvýrazněn jeho přiřazením k univerzální představě mateřské lásky a významu zelenajícího se pole pro rolníka. V tom spatřuji prvek ozvláštnění. Podobně neobvyklá je i personifikace otevřených vrat od stáje a s ní související metaforické přirovnání k vytřeštěným očím milého strádajícího v odloučení, což je představa nanejvýš tradiční a literární. Líčení útrap lásky v odloučení je totiž v indické literatuře jedním z klasických motivů.

Celkově obraznost Sudaršanovy povídky je převážně tradiční a z velké míry idiomatická. Metaforické vazby však nejsou mrtvé, naopak ve značné míře si uchovávají svoji emocionální působivost. Obraznost spočívá na obecně srozumitelných přirovnáních a metaforách. V poměru ke kratšímu rozsahu textu, je jeho obraznost značná.

4.1.2. Prémčand

V povídce „**Dcera z dobré rodiny**“ předně velkorodina a soudržnost jejích členů symbolizuje celou indickou civilizaci.²⁷¹ Jde o symbol vzniklý na základě synekdochy, který je specifický pro tento text. Doslovný název povídky zní „Dcera z velkého domu“ a není zcela jednoznačný. Ánandí skutečně pochází z velké rodiny, z rodiny se sedmi dcerami a rovněž z velkého domu, tedy z velkého panství. Nicméně název je obrazný a odkazuje k bohatství a vznešenému původu, na který se váže konotace dobrého vychování a ušlechtilosti. Tomu všemu přibližně odpovídá

²⁶⁷ *Tamtéž*, s. 32.

²⁶⁸ Více ke konotacím spjatým s představou hada viz D. Marková, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus* Praha.

²⁶⁹ Sudaršan, „Hār kī jīt“, s. 33.

²⁷⁰ *Tamtéž*, s. 30.

²⁷¹ Srv. kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

český ekvivalent „dobrá rodina“, který v sobě v přeneseném významu také obsahuje oba významy. Zápletka povídky vychází z protikladu majetkových poměrů původní rodiny Ánandí a rodiny jejího manžela, která zchudla a zároveň stojí níže na společenském žebříčku. Vyskytuje se zde proto několik výrazů, které symbolizují bohatství, či jeho ztrátu. Jako nejnapadnější tradiční symboly bohatství figurují v povídce představa slona a dostatku přepuštěného másla *ghí*. Oproti tomu buvolice, která by tradičně symbolizovala rovněž bohatství, v kontextu této povídky symbolizuje jeho ztrátu, protože je v zuboženém stavu.

Bénimádhav Sinh byl statkářem a starostou ve vesnici Gauripur. Jeho děd se kdysi pyšnil velikým bohatstvím. Rybník a chrám, které by teď bylo těžké být jen opravit, připomínaly jeho slávu. Před domem se prý kdysi procházel slon, dnes na jeho místě stála stará buvolice. Byla kost a kůže, ale snad dávala ještě dost mléka, protože sem přicházeli lidé se džbány na hlavě.²⁷²

Konotace zchudnutí, kterou na sebe váže představa staré vychrtlé buvolice, je tedy příznačná pro tuto povídku. V jiném textu téhož autora, slavném Prémčandově románu „Oběť“, *Godān* (dosl. Dar krávy),²⁷³ je to kráva, která symbolizuje bohatství a blahobyť, ať už je v jakémkoli stavu. Pojmy bohatství a chudoby jsou ovšem relativní a v Prémčandově tvorbě chudoba postupem času stále více znamená naprostou bídu, zchudnutí se mění v ožebračení a zbídačení.

Zchudlá rodina z této povídky jednoduše není dost bohatá na to, aby byl vždy po ruce dostatek přepuštěného másla. Proto Ánandí rozzuří švagra poznámkou: „U nás jedli sluhové (*nāī-kahār*) máslo, i když posel slon za milion.“²⁷⁴ Idiomatické spojení *nāī-kahār* označuje vrstvu sloužících, kterou zastupují její dva představitelé, tj. holič a nosič. Mléko symbolizuje podobně jako u nás (děvče krev a mlíko) zdraví, svěžest a sílu: „Mladší syn Lálbihári Sinh byl silný zdravý mládenec. Pěkná tvář, široká hrud'. Hned po ránu vypil celý litr čerstvého mléka.“²⁷⁵

Hrubé chování mladšího bratra ke švagrové je přirovnáváno ke „zvířecímu chování“ – *paśu-vat vyavhār*,²⁷⁶ Ánandí se hněvem třásla „jako listí ve větru“ – *havā se hil.te patte kī bhāti*.²⁷⁷ Přirovnání se objevují také v obecných komentářích vypravěče: hladem popuzený člověk vzplane kvůli maličkosti jako věchet, dosl. jako suché dřevo – *sūkhī lakṛī*²⁷⁸, „ženské slzy rozněcují hněv mužů, jako když lije olej do ohně – *puruṣ kī krodhāgni bharkāne mē tel kā kām dete hāi*.“²⁷⁹

²⁷² Premcand, „Baṛe ghar kī beṭī“, *Premcand kī sampūrn kahāniyā* 2, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād 1997, s. 475.

²⁷³ Prémčan, *Oběť*, přel. O. Smékal, SNKLHU, Praha 1957.

²⁷⁴ Premcand, „Baṛe ghar kī beṭī“, s. 477.

²⁷⁵ *Tamtéž*, s. 475.

²⁷⁶ *Tamtéž*, s. 478.

²⁷⁷ *Tamtéž*, s. 477.

²⁷⁸ *Tamtéž*, s. 476.

²⁷⁹ *Tamtéž*, s. 478

V povídce se vyskytuje kulturně specifická, ale obecně srozumitelná symbolika související s bohatstvím a jeho ztrátou. Metaforika je zastoupena převážně přirovnáními a idiomy. Metaforické výrazy nejsou nijak zvlášť nápadné ani časté, ale mají zřetelnou expresivní funkci. Styl a v jeho rámci zejména obraznost povídky se velmi blíží barvitému hovorovému jazyku.

V příběhu o napraveném zahradníkovi „**Ze zvířete člověk**“ ono zvíře v názvu symbolizuje líného a nepoctivého zahradníka podobně jako jeho vlastní jméno Durga, v němž je obsažen prefix *dur-* s významem zlý, špatný. Z obsahu povídky vyplývá, že k nepoctivosti zahradníka dohnala hmotná nouze a neschopnost uživit rodinu. Spojení „sůl, olej a ostatní věci“ – *non, tel ādi* – slouží v povídce jako obrazný výraz pro nejnnutnější živobytí, které je Durga schopen obstarat pouze za pomoci nepoctivého vedlejšího výdělku:

Durga tajně kradl květiny ze zahrady pana doktora a prodával je na trhu poutníkům. Byl to jeho vedlejší výdělek. S jeho pomocí pořídil nejnnutnější věci (*is se non, tel ādi kā kām cal jāta thā*). Několikrát žádal váženého pana doktora, aby mu zvýšil plat, ale pan doktor zvyšování platů sloužícím považoval za nakažlivou nemoc (*chūt kī bīmārī*), kterou chytí jeden od druhého.²⁸⁰

V případě sousloví *non, tel ādi* se nejedná o synekdochu v literárním slova smyslu, ale o idiomatické spojení. Metaforicky je dále v textu použito výrazu „nakažlivá nemoc“, který vyjadřuje obavu, že zvýší-li se plat jednomu sluhovi, budou totéž žádat ostatní. Nicméně metafora je v textu vysvětlena vedlejší větou „kterou chytí jeden od druhého“, čímž poněkud ztrácí svůj účinek. Další metaforické výrazy jsou rovněž spíš idiomatické, nežli literární. Zahradníkovi například „uletěl rozum“ – *us.ke hoś ur gaye*, což neznamena, že ztratil rozum, ale že byl strachy bez sebe. Ze ztráty ovoce Méhrovi „pukalo srdce“ – *hṛday ke tukṛe hue jāte haī*.²⁸¹ V přehnaně emotivním vyjádření je patrná jemná ironie, nicméně srdce puká (zde doslova rozpadá se na kousky) zřejmě všude stejně. Pán měl v úmyslu zahradníkovi zpřerážet kosti – *āj us.kī haḍḍiyā toṛ dūgā*.²⁸² Funkce těchto spojení je opět expresivní.

Doktor Méhra míval radost, když se mohl pochlubit přátelům tím, co se na jeho zahradě urodilo. Tuto velikou radost vypravěč trochu zlomyslně přirovnává k radosti zápasníka, kterému se podaří předvést svoji sílu (*paṭṭhō ke kartab* – výkon šlach). Skvělá chuť a krása vzácné odrůdy manga je přirovnávána k jablku, protože jablka jsou v Indii vzácná.²⁸³ Rozzuřeného

²⁸⁰ Premchand, „Pašu se manuṣy“, *Mānsarovar*, 8. sv., Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 106.

²⁸¹ *Tamtéž*, s. 108.

²⁸² *Tamtéž*.

²⁸³ *Tamtéž*.

Méhru s bičem v ruce vypravěč přirovnává ke ztělesnění boha hněvu. Napravený Durga a jeho společníci nakonec „pracují do roztrhání těla, dosl. duše“ – *jī tor.kar mihnāt kar.te haī*.²⁸⁴

Obraznost této povídky je soustředěna povětšinou v její první části, která je živoucí a expresivní. S výjimkou symbolického názvu je obraznost založena na metaforice příznačné pro mluvený jazyk a způsobuje oživení textu.

Titul povídky „**Chrást**“ symbolizuje naději matky nemocného dítěte, že podaří-li se jí proniknout do chrámu a obětovat bohu, její dítě se uzdraví. Zároveň však symbolizuje Sukhijino nerovnoprávné postavení nedotýkatelné čamárky. Konotace naděje a diskriminace jsou tedy rozporuplné a vázané na tento konkrétní text. Sukhijino jméno je též obrazné – znamená šťastná a je míněno ironicky.

V povídce se vyskytuje několik metafor a přirovnání. „Támhle na slamníku ležel a nařikal maminčin droboučkový poklad.“²⁸⁵ Droboučkový poklad – *nanhā-sā lāl* – je metaforou pro Sukhijina malého synka. Při představě, že by ho mohla ztratit, matce vytrysknou z očí vodopády slz – *jhar-jhar āsū*. Hrdinka sleduje, jak se dítě zmítá v horečce a při vzpomínce na společné láskování do matčina srdce jakoby bodala kopí – *mātā ke hṛday ko sūl ke samān bedh rahī thī*). Sukhija dojde k závěru, že její dítě někdo urknul. Kdyby věděla, kdo to byl, šla by a položila mu dítě do náruče. Cožpak by se neslitoval, dosl. „Cožpak by jeho srdce neroztálo slitováním“ – *kyā us.kā hṛday dayā se na pighal jātī*.²⁸⁶ Když se Sukhiji ve snu zjevil zesnulý manžel, usoudila, že na ni vzpomíná a při té představě její srdce zaplavila naděje – *hṛday āsā se pariplāvit ho uthā*. Kněz a věřící jí nedovolili vejít do chrámu a tehdy tam zůstala stát se sevřeným srdcem – *dil mē enṭh kar rah jātī thī*.²⁸⁷ Chlapec při poslední výpravě do chrámu zemře. Sukhija to zjistí, až když jí vypadne z náručí poté, co ji věřící fyzicky napadnou. Jeho mrtvá tvář Sukhiji připadá jako odlesk na hladině – *pānī mē par.chāī*. Zvedla chlapečka, ale nemůže plakat, zrudla hněvem a „z očí jí začaly sršet blesky, dosl. uhlíky – *ākhō se aṅgāre baras.ne lage*.“²⁸⁸

Metaforika je v této povídce soustředěna na dvou emocionálně vypjatých místech. V úvodu povídky, kde chlapec onemocní a v závěru, kde umírá. Vlastní děj je vyprávěn poně-

²⁸⁴ *Tamtéž*, s. 113.

²⁸⁵ Premcand, „Mandir“, *Premcand kī sampūrṇ kahāniyā* 2, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād, 1997, s. 1.

²⁸⁶ *Tamtéž*, s. 1.

²⁸⁷ *Tamtéž*, s. 3.

²⁸⁸ *Tamtéž*, s. 6.

kud věcným stylem. Obraznost využívá běžné idiomatiky. V tomto textu je v souladu s jeho tématem a emocionálním charakterem soustředěna kolem slova srdce – *hṛdaya/dil*.

„**Vykoupení**“ v názvu další Prémčandovy povídky symbolizuje smrt. Pro čamára Dukhího je smrt vysvobozením z úmorné dřiny a bídného života. Slovo *sadgati* v hindštině znamená vykoupení v náboženském slova smyslu – duchovní spásu. V názvu povídky o slušném, pilném a bohabojném člověku, kterého uštvě k smrti bráhman, má ironický význam. Obrazné je rovněž čamárovo jméno. Dukh znamená trápení, utrpení a bolest a Dukhí je skutečně trpící. V povídce se vyskytuje několik metaforických obrátů: bráhmanův ranní rituál skončil a před vraty již stálo několik věřících ochotných platit za jeho služby: „Uctívání hned přinášelo ovoce. Bůh byl jeho polem – *īśopāsan kā tatkāḷ phal mil jātā. yahī us.kī khetī thī*.“²⁸⁹ Provádění rituálu se tedy vyplácelo a bůh byl zdrojem jeho obživy. Když Dukhí spatřil „zářící sochu“ – *tejasvī mūrti*, jeho srdce se naplnilo úctou. Zářící sochou je míněn po ránu upravený, obtloustlý, olejem natřený a santálovými znameními zkrášlený pandit. Září bývá obklopeno božstvo a tento obraz je v povídce opět zjevně ironický.

Panditova žena po hádce s manželem a dlouhém váhání přinese Dukhímu žhnoucí uhlík, aby si mohl zapálit a nabrat sil k práci. Uhlík mu nepodá, ale hodí ho po něm. Dukhímu ovšem připadá, jako by dostal „dar z nebe“ – *māno svarg kā vardān pā gayā*.²⁹⁰ I toto přirovnání má v textu ironickou funkci.

Další obraz souvisí s odlišným způsobem vyjadřování emocí pomocí gest. Panditově ženě ho přeci jen přijde líto a chce mu dát zbylé placky od oběda. Pandit říká, že pár placek nestačí, že čamáři spořádají k obědu tak kilo placek. Nato si žena v údivu zakrývá uši – *paṇḍitāin kānō par hāth rakh.kar bolī* a říká, že už se jí nechce umírat v poledním žáru při pečení placek – *dhūp mē kaun mare*.²⁹¹ Na to pandit začne dělat hrdinu (*lva – śer ban.kar kahā*) a radit, aby k mouce přidala otruby a slámu. V přeneseném významu lev znamená odvahu a ušlechtilost, v kontextu povídky je tedy výraz opět míněn ironicky. Pandit se sám nacpal k prasknutí – až si „zavařil knír“ – *mūchō par tāv de.kar bhojan kiya*,²⁹² zatímco Dukhí zůstal hladový a břicho se mu propadlo až k zádům – *peṭ pīṭh mē dhāsā jātā thā*.²⁹³ V tomto stavu byt' jen se zvednout

²⁸⁹ Premchand, „Sadgati“, *Mānsarovar* 4, Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 18.

²⁹⁰ *Tamtéž*, s. 21.

²⁹¹ *Tamtéž*.

²⁹² *Tamtéž*, s. 22.

²⁹³ *Tamtéž*, s. 23.

mu připadalo jako nezvládnutelný úkol – jako „hora“ – *uṭh.nā bhī pahār mālūm hotā thā* a začal klesat na mysli – *jī dūbā jātā thā*.²⁹⁴

Jak je patrné z tohoto výčtu obrazů, většina z nich má opět idiomatický charakter. V povídce se vyskytují ve zvýšené míře a jejich funkce je expresivní a ironická.

Rubáš ve stejnojmenné povídce symbolizuje smrt. V tomto smyslu jde o symbol společný oběma kulturám. V kontextu povídky však zároveň odkazuje k propitým penězům určeným na nákup rubáše, což jsou konotace vztahující se pouze k této povídce. Jméno protagonisty, lenocha Ghísu (Ghísu – udřený) je zjevně ironické.

Manželka Ghísuova syna Mádhava Budhija se zmítá v porodních bolestech a každou chvíli vydává tak srdcervoucí sten (*dil hilādenevālī āvāz* – srdcem otřásající zvuk), že se oba hrdinové chytají za srdce: *ki donō kalejā thām lete the* – dosl. za játra.²⁹⁵ Játra jsou v hindštině také sídlem emocí. Paralelně s líčením Budhijina utrpení vypravěč staví představu tiché zimní noci, spící přírody a setmělé vesnice. V této souvislosti obraz klidné přírody představuje myšlenku, že svět / bůh je k utrpení člověka lhostejný. Představa boha, který nezúčastněně přihlíží zlu, lidské bídě a utrpení byla jedním z hlavních zdrojů Prémčandových náboženských pochybností.²⁹⁶ Kromě toho má popis prostředí expresivní funkci, velmi úsporným způsobem – prostým přiřazením dvou zcela odlišných představ: trpící ženy a odpočívající přírody – umocňuje emocionální působivost vstupní části povídky a vytváří dramatické napětí.

Vyjádřeno idiomatickou metaforou Ghísu žil ze vzduchu již šedesát let: *Ghīsu ne isī ākāśvṛtti se sāṭh sāl kī umr kāṭ dī* – z živobyetí spadlého z nebe odkrojil již šedesát let.²⁹⁷ Měl devět synů, doma nikdy nebylo žádné jídlo a bůh jeho rodinu přeci zachoval při životě: *magar bhag.vān ne kisī tarah beṛā pār hī lagāyā* – bůh nějak převedl prám na druhý břeh.²⁹⁸ Ghísu nepracoval, dokud doma bylo alespoň něco k snědku (*muṭṭhī-bhar bhī anāj* – špetka zrní) a práci odkládal: *kām kar.ne kī kas.m thī* – byl pouze slib práce.²⁹⁹ Mádhav krácel v otcových šlépějích jako zdárný syn, ba slávu jeho jména ještě rozmnožoval: *mādhav bhī sapūt beṛe kī tarah bāp hī ke padcihnō par cal rahā thā, balki us.kā nām aur bhī ujāgar kar rahā thā* – činil

²⁹⁴ *Tamtéž.*

²⁹⁵ Premchand, „Kafan“, *Carcit kahāniyā*, Sāmayik Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 114.

²⁹⁶ Gopal, *Munshi Premchand*, s. 303.

²⁹⁷ *Tamtéž*, s. 115.

²⁹⁸ *Tamtéž.*

²⁹⁹ *Tamtéž*, s. 114.

jeho jméno ještě zářnějším.³⁰⁰ Kráčení v otcových šlépějích patrně univerzálně symbolizuje napodobování či pokračování v otcově způsobu života.

Pokud jde o původnější přirovnání, v Ghísuově domácnosti peníze mizely, jako maso mizí v hnízdě luňáka: *ghar mẽ to paisā is tarah gāyab thā, jaise cīl ke ghōs.le mẽ mās*.³⁰¹ Mít s Ghísuem soucit bylo marné jako barvit černou deku: *ghīsū par dayā kar.nā kāle kambal par raṅg caṛhānā thā*.³⁰²

V povídce nalezneme též obrazné představy spojené s řečí těla: bít se do hrudi (*chātī pīt.nā*) je gestem zármutku a duševní bolesti. Ghísu se hlavou dotýká země na znamení úcty: *ghīsu ne zamīn par sir rakh.kar kahā*.³⁰³ Dále lze vyjmenovat idiomatická sousloví, která jsou v hindštině běžná: zbědovanost, chudoba (*phaṭe hāl* – rozedraný stav), úmorná práce (*jī-toṛ meh.nat* – život rvoucí námaha), okrádat chudáky oběma rukama (*garībō ko donō hāthō se lūt.nā*), houby (dosl. tvoje hlava – *tum.hārā sir*), řečeno ve smyslu „To víš, zrovna na to se nás bude ptát“ v rozhovoru:

Za chvíli začal Mádhav pochybovat: „Hele tati, my se tam jednou taky dostaneme, vid’?“ Na takovou hloupou otázku Ghísu ani neodpověděl. Nechtěl si kazit radost přemýšlením o onom světě. „Co řekneš, když se nás tam zeptá, proč jste mi nedali rubáš?“ „Houby.“ „Určitě se zeptá.“ „Jak to víš, že nebude mít rubáš? To si myslíš, že jsem takový osel? Že jsem šedesát let na tomhle světě zbůhdarma? To víš, že bude mít rubáš, a pěkně!“³⁰⁴

Jiné obrazy se zase pojí s náboženskými představami a zvyklostmi: „Jestli se ona nedostane do nebe, dostanou se tam snad ti tlust’oši, co okrádají chudáky oběma rukama a svoje hříchy pak smývají v Ganze nebo obětují (rozstříkují vodu) v chrámech?“

Ve vstupním obrazu povídky se objevuje nový rys. Příroda se stává svědkem lidského utrpení. Její popis nemá žádnou funkci z hlediska děje, jak tomu bylo například v povídce Chrám. S výjimkou úvodu, je obraznost povídky převážně idiomatická a vyskytuje se ve zvýšené míře. Dvě z použitých přirovnání jsou však originální: peníze mizí jako maso v luňákově hnízdě a marné úsilí je přirovnáno k barvení černé deky.

4.1.3. Višnu Prabhákar

Název povídky Višnu Prabhákara „**A země se točí dál**“ je poměrně nezvykle tvořen celou větou s přeneseným významem. Odkazuje k myšlence, která je osvětlena v kapitole o ironii. Po-

³⁰⁰ *Tamtéž*, s. 115.

³⁰¹ *Tamtéž*, s. 117.

³⁰² *Tamtéž*.

³⁰³ *Tamtéž*.

³⁰⁴ *Tamtéž*, s. 119.

vídka samotná je vyprávěna poměrně věcně. Vyskytuje se v ní několik tradičních či běžných příměrů: děti ležely se zavřenýma očima, přitisknuté k sobě a chvěly se strachy jak dva holoubci – *bacce ek dūs.re mē sim.ṭe sakpakāye, kabūtar kī tarah ākhē band kiye paṛe the*.³⁰⁵ Teta se ke svěřeným dětem chovala hůř než ke zvířatům – *us.ne unhē paṣu se bhī tiraskṛt banā diyā*.³⁰⁶ Kuchyňka byla celá vymydlená: jako umytá mlékem – *rasoī ghar jaise dūdh mē dhoyā gayā ho*.³⁰⁷ V indickém kontextu originální a vzhledem k reáliím neobvyklé je přirovnání pokažené radosti k mouše ve víně. Když se chudé uplakané děti objevily při oslavě u soudce, přítomným jako by do sklenky s vínem spadla moucha – *sab.ne un.ko dekhā jaisā madirā ke pyāle mē makkhī paṛ gaī ho*.³⁰⁸ V tomto obratu je patrná ozvlášťující a expresivní funkce s následkem vyburcování pozornosti.

S řečí těla souvisí strnulost ohromením, a to když teta spatřila uklizenou kuchyň – *mausi nīce ut.rī to stabdh rah jānā paṛā*.³⁰⁹ Nína mimořádně pečlivě uklidila, protože očekávala, že se po plánované intervenci u soudce otec hned vrátí domů. Kamal se podřekl před tetou, že je tak pěkně uklizeno na počest jeho návratu. Na to se Nína rozzlobila a zbledla (dosl. zežloutla) vzteky – *nīnā kī kāyā ekāek pīlī paṛ gayī*.³¹⁰

Metafora opět tvoří součást idiomů. Teta je okolnostmi přinucena postarat se o osiřelé děti své sestřenice, ale je jí líto peněz i námahy: náš domov není žádný zlatý důl – *hamāre ghar mē kyā sone-cāḍī kī khān hai?*³¹¹ Musí ovšem splnit tradiční očekávání okolí: kdybych si je nevzala, svět by na mě naplival (dosl. naplival by mi do obličeje) – *na lātī to duniyā mūh par thūk.tī*.³¹² Zcela idiomatičtým a zde na kontextu závislým je výraz „byla moje hlava“ použitý ve smyslu „houby!“. Sestra v noci utěšuje malého bratra, špitají si, teta se vzbudí, jde k nim a myslí si, že plánují útěk. Na to se muž zeptá, co se stalo: *kyā huā?*, ona odpoví: *huā merā sar* (houby se stalo).³¹³

V povídce je dále využita symbolika měsíce. Přírodní jevy se stávají svědky dívčina trápení. Níně se svírá srdce bolestí při pohledu na sněhobílé šaty příbuzných zářících jako měsíc

³⁰⁵ Viṣṇu Prabhākar, „Dhartī abbhī ghūm rahī hai“, *Carcit kahāniyā*, Sāmayik Prakāśan, Naī Dillī 1993, s. 96.

³⁰⁶ *Tamtéž*, s. 97.

³⁰⁷ *Tamtéž*, s. 98–99.

³⁰⁸ *Tamtéž*, s. 100.

³⁰⁹ *Tamtéž*, s. 98.

³¹⁰ *Tamtéž*, s. 99.

³¹¹ *Tamtéž*, s. 96.

³¹² *Tamtéž*.

³¹³ *Tamtéž*.

do tmy. V té souvislosti si neustále láme hlavu, jak je to s úplatky.³¹⁴ Chmurné myšlenky na ni obzvlášť tíživě dopadají v noci a vedou k rozhodnutí uplatit soudce: „Nína najednou zvedla hlavu a podívala se k obloze. Svítily hvězdy a záře Mléčné dráhy splývala s bělostným svitem měsíce. Jaká je to krása! Jestlipak tam nahoře se také berou úplatky?“

Pokud jde o obraznost Prabhákarovy povídky, odpovídá přemčandovské tradici. V textu sledujeme větší propojení ironie a obraznosti. Konotace přirovnání a metafor jsou obvyklé, idiomatika hraje značnou roli a plní expresivní a emocionální funkci.

4.2. OBRAZNOST V POVÍDKÁCH NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM

4.2.1. Džainéndrakumár

Džainéndrova povídka „Hra“ začíná poetickým vystižením ganžského soumraku, jehož funkcí je navození atmosféry. Součástí líčení je personifikace písku a vody, které zcela zaujaly dětskou pozornost:

Mírné světlo ještě zkrášlilo tichý půvabný soumrak (*maun-mugdh sandhyā smit prakāś se hās rahī thī*). Tou dobou si na pustém písčitém břehu řeky Gangy hráli chlapec a děvče. Písek a voda jim byly jedinými společníky (*ek mātr ātmīy*), takže zapomněli na sebe i na celý svět.³¹⁵

Líbeznou atmosféru místa, zaujetí dětí hrou a jejich soulad s přírodou dokresluje další personifikace přírodních jevů i dětského výtvoru:

Příroda tiše upřeně hleděla na ty své dva nevinné tvory. Chlapec si odněkud přinesl kus dřeva a vířil jím vodu. Voda na něj na oplátku přívětivě stříkala. Dívka si hrnula písek k jedné noze, uplácávala ho a stavěla pec. Při práci promlouvala k peci: „Podívej, nejsi pěkně postavená, tak tě rozbiju.“ Na to ji začala láskyplně opravovat.³¹⁶

Citovaná ukázka a jí podobné zvyšují emotivní působení textu a zároveň přibližují dětské vnímání světa. Přispívají spolu s jemnou ironií a mírným odstupem vypravěče k celkově hravému tónu, jímž se povídka vyznačuje.³¹⁷

V textu nacházíme původní přirovnání: „Dívka pec párkrát poplácala – a už je hotová. Opatrně jako maminka, která ukládá své novorozeně do postýlky, začala pomaloučku vytahovat nohu zpod pece. Skoro se s ní mazlila.“³¹⁸ Naproti tomu „Krutý Manóhar jakoby dobyl bůhví jakou pevnost, pyšně zvolal – princezno Surí!“³¹⁹ V jiné části povídky vypravěč předstírá, že pochybuje o inteligenci děvčete a používá přitom idiomatického přirovnání: „Také

³¹⁴ Příslušná pasáž je citována v kapitole *Ironie a humor*.

³¹⁵ Jainendrakumār, „Khel“, *Jainendra Kumār kī kahānīyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Nāī Dillī 2000, s. 10.

³¹⁶ *Tamtéž*, s. 10.

³¹⁷ Srv. kapitola *Ironie a humor*.

³¹⁸ Jainendrakumār, „Khel“, s. 11.

³¹⁹ *Tamtéž*, s. 11.

máme pochybnosti, jestli Surí prostě není hloupá jako pařez (*jaṛ-mūrkh* – dosl. jako kořen).³²⁰ V příběhu se objeví klasická indická filosofická metafora pomíjivého světa - bublina na vodě – *jal kā budbudā*: „Tento svět je bublinou, jednoho dne praskne a zmizí ve vodě. Smysl bubliny spočívá právě v tom, že praskne.“³²¹

Poetickým popisem, který obsahuje personifikaci, metaforu i přirovnání se příběh též uzavírá. Surbála oplátila Manóharovi jeho zlomyslnost, oba jsou spokojeni a příroda se raduje spolu s nimi:

Celou opuštěnou krajinu prostoupily vlny smíchu nevinných dětí. Červené slunce se usmívalo svými růžovými paprsky. Ganga jásala. A dva obrovské stromy jako moudří učenci, kteří chápou nicotnost toho všeho veselí, shovívavě pozorovaly rozdováděné hlupáčky!³²²

Projevy dětské emocionality, poetické pasáže, personifikované přírodní jevy, tradiční přirovnání a metaforu představují v povídce jednotu a soulad. Přispívají tak k dojmu jednoduchosti a přirozenosti, jímž povídka působí. Podobný charakter úvodu a závěru povídky připomíná některé Prémčandovy povídky. Funkce úvodních a závěrečných vět je zde však odlišná. Nekomentují, nesdělují myšlenky a názory, nýbrž zachycují okamžik a jeho kouzlo. Povídka „Hra“ je psána hravým a značně poetickým stylem, který je v dokonalém souladu s námětem příběhu.

V povídce „**Manželka**“ se opakovaně objevuje symbolika jídla.³²³ Jídlo a odkazy na ně slouží jako prostředek k vyjádření citů. Ve vstupní části povídky Sunanda čeká manžela k obědu: „Už odbila jedna. Když nic jiného, člověk by měl alespoň dbát na své zdraví. Copak já, ale o své tělo by se měl starat.“³²⁴ Ve skutečnosti se protagonistka zlobí, že manžel nejde domů a zanedbává ji: „Podívejme, už budou dvě. Nestará se o jídlo, nestará se o mě. Copak já, ale o své tělo by se měl starat. Právě kvůli takové nedbalosti odešlo i děcko.“³²⁵ Když muž konečně dorazí společně s přáteli, přípravu i podávání jídla doprovází již dříve popsané napětí a nedorozumění.³²⁶ Tímto způsobem je v povídce naznačen nesoulad v manželství.

Manželé se střídavě cítí zraňováni tím druhým a své pocity opět vyjadřují skrze jídlo. V závěru povídky, když jsou potřeby manžela i jeho přátel uspokojeny, Sunanda prožívá

³²⁰ *Tamtéž*, s. 12.

³²¹ *Tamtéž*.

³²² Jainendrakumār, „Khel“, s. 14.

³²³ Více o symbolice jídla v hindské literatuře viz D. Marková, Motif of Food and Eating in Hindi Literature, in: *Archív Orientální*, 65, 1997, s. 71–83.

³²⁴ Jainendrakumār, „Patnī“, *Gadar ke bād*, Pūrvoday Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 105.

³²⁵ *Tamtéž*, s. 107.

³²⁶ Viz kapitola *Povídky na cestě od starších k „novým“*.

vnitřní konflikt ohledně svého vztahu k manželovi. Je příznačné, že její smíšené pocity se projevují v myšlenkách o jídle.

Ani ji nenapadlo, že by měla také jíst. Teď jí však došlo, že si nic k jídlu neschovala a dostala na sebe vztek. Ne proto, že pro ni nic nezbylo, ale probudila se v ní hrdost. Zlobila se na sebe kvůli těm myšlenkám. Zmocnila se jí trpkost. Najednou ji napadlo, že manžel se ani jednou nezeptal, co bude jíst ona. Copak bych snesla, abych sama jedla a jeho přátelé zůstali hladoví? Ale mohl se aspoň zeptat. Z toho ji bolelo srdce. Jakoby i ta troška úcty, která jí zbyla, byla pošlapána. Hned sama sebe okřikla. Sunando, proč jsi tak malicherná? Měla bys být ráda, že pro něj můžeš jeden den hladovět. Proč se na něj zlobím? Už se nebudu zlobit. Ale on se nestará ani o sebe. To není dobře. Co mám tedy dělat?³²⁷

Jídlo v této povídce představuje kulturně specifický jev, na nějž se vážou různé konotované významy. Ty nejsou vždy obecně srozumitelné. Například je běžné a v souladu s indickou tradicí, že žena jí až jako poslední. Sunanda se také nezlobí proto, že manžel, aniž by ji předem upozornil, žádá o jídlo pro čtyři lidi, ale proto jakým způsobem tak činí. Žádá ji jaksí omluvně, prosebně, což Sunanda vnímá jako chladný odstup. Přála by si, aby jí prostě s úsměvem řekl, ať udělá ještě další jídlo. Takto si připadá jako cizí.³²⁸

V konverzaci zapálených revolucionářů se objeví metafora spjatá s představou tygra. Tygr symbolizuje moc, sílu a nebezpečí. Tygr v povídce představuje britskou koloniální vládu. Aby se Indie mohla osvobodit (vytáhnout hlavu z tlamy tygra – *bāgh ke mūgh se sir nikāl.nā*)³²⁹, je třeba tygra zabít.

Dále nacházíme idiomatickou metaforiku. V domě žijí dva lidé Sunanda a její manžel; dosl. dvě duše – *do prāṇī is ghar mẽ rahte hai*.³³⁰ Sunanda má velkou touhu (dosl. hlad) po životě a po nějakém nadšení – *utsāh kī us. mẽ baṛī bhūkh hai*.³³¹ Její zářící obličej (*vah ābhā us. ke ceh. re par*)³³² na okamžik prozrazuje radost z manželova návratu domů. Později se Sunanda zatvrdila, její srdce (dosl. mysl) bylo tvrdé – *us. kā man kaṭhor huā*³³³ a nesoulad s manželem jí srdce láme: *us. kā man ṭūṭ- sā hai*.³³⁴ Její manžel měl na jazyku (dosl. na srdci a v krku) všelijaká slova: *tarah tarah kī bātẽ us. ke man mẽ aur kaṇṭh mẽ ātī thī*.³³⁵ A konečně

³²⁷ Jainendrakumār, „Patnī“, s. 110.

³²⁸ *Tamtéž*, 107.

³²⁹ *Tamtéž*, s. 105.

³³⁰ *Tamtéž*.

³³¹ *Tamtéž*, s. 106.

³³² *Tamtéž*, s. 105.

³³³ *Tamtéž*, s. 110.

³³⁴ *Tamtéž*.

³³⁵ *Tamtéž*, s. 109.

Sunandina skleslost je vyjádřena řečí těla: Sunanda sedí s hlavou v dlaních, dosl. sedí s čelem opřeným o prsty – *māthe ko ūgliyō par ṭikākar vah baiṭhī hai*.³³⁶

Úvod a závěr si jsou podobné. Na začátku Sunanda sedí v kuchyni a čeká, v závěru stojí u dveří a opět čeká na manželovy pokyny, což v této povídce vystihuje atmosféru domácnosti a má symbolický význam. V povídce zřetelně převažuje symbolika spojená s představami a zvyklostmi doprovázejícími rituál přípravy a podávání jídla. Styl vyprávění je zabarven metaforickou idiomatikou, která navozuje pocit jednoduchosti a přirozenosti.

Povídka „**Džáhnaví**“ je z velké části na obraznosti založena. Rozsáhlý úvod přináší přízračnou scénu úsvitu, kdy protagonistka vychází na střechu domu a sugestivně svolává vrány.³³⁷ Tento obraz navozuje temnou atmosféru vyprávění. Povídka tedy začíná podobně jako povídka „Hra“ navozením atmosféry, ale nastíněná atmosféra je právě opačná. Hejno lačných vran symbolizuje neštěstí, o němž se čtenář dozvídá jen v náznacích. Jedno je zjevné už zpočátku – Džáhnaví trpí a nejraději by se nechala uklovat. Představa odporných útočných vran, jak je vnímá vypravěč, se v textu vyskytuje opakovaně. S dalším užitím obrazu a v souvislosti s postupným odhalováním příběhu tento symbol získává další konotace. S přítomností vran je spjata zlá hodina nad ránem. Odlet vran doprovází popis východu slunce a Džáhnaví se sice pomalu, ale přeci jen vzpomíná ze svého trápení:

„V mžiku byla střecha prázdná. Teď (Džáhnaví – R. S.) stála pod širým nebem sama (...) Vyšlo slunce. Nebe zmodralo. Dívčiny rty zůstaly pootevřené a pohled prázdný. Kdo ví, co v duchu viděla. Po chvilce jakoby procitla.“³³⁸

Informace vypravěče, že dívka před nějakou dobou přestala docházet do školy naznačující cosi neblahého v jejím životě, je doprovázena reminiscencí scény s vránami.³³⁹ Příběh se stejným obrazem také uzavírá, což rovněž není samoučelné. V závěru hejno vran symbolizuje necitelnou pokryteckou společnost. V příběhu ji ztělesňuje vypravěčova žena, která Džáhnaví odsuzuje.³⁴⁰ Svatba s dívkou, jejíž čest utrpěla domnělou avantýrou, by totiž okolí považovalo za její chybu a ostudu: „Kdyby se ta holka dostala do rodiny, sotva bych mohla vystrčit hlavu z domu; dosl. nemohla bych ukázat tvář: *vah laṛkī ghar mē ā jāṭī to merā mūh ab dikhāne lāyak nahī rahtā*.“³⁴¹

³³⁶ *Tamtéž*, s. 106.

³³⁷ Srv. popis výjevu v kapitole *Náměty a jejich interpretace*.

³³⁸ Jainendrakumār, „Jāhnavī“, *Jainendra Kumār kī kahānīyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Naī Dillī 2000, s. 63.

³³⁹ *Tamtéž*, s. 64.

³⁴⁰ Viz kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

³⁴¹ Jainendrakumār, „Jāhnavī“, s. 66.

Kromě symbolického obrazu krmení vran dívčin smutek doprovázejí i další výjevy. Je to například způsob, jakým rozprostírá po střeše prádlo, jak si suší vlasy. I barvy jsou zde symbolické. Její překrásné dlouhé havraní vlasy navozují pocit melancholie.³⁴² Příznačné je také, že Džáhnnaví má na sobě jednoduché bílé sári bez jakýchkoli ozdob. Bílá barva je v Indii barvou zármutku a skutečnost, že žena není zkrášlena ozdobami, značí její vdovský stav.

Vedle symbolů se v textu setkáme s přirovnáním a tradiční metaforikou. Když vrány dívku zcela obklopily, začala jim zpívat jako pozvaným hostům: *kauō ke khūb ā ghirne par larḱī māno un āmantrit atithiyō ke prati gāne lagī*.³⁴³ Džáhnnaví v osudném dopise píše svému nápadníkovi: „Oženíte-li se se mnou, plně se vám odevzdám a budu vás ctít: dosl. budu čelem stírat prach z vašich nohou - *āp.ke caraṇō kī dhūl māthe se lagāūgī*.“³⁴⁴

Mnohé vazby se vyznačují obrazným jazykem, který souvisí s hindskou idiomatikou. Vypravěč vyjadřuje svoje pochybnosti ohledně vhodné volby nápadníka, ale žena na jeho slova nedbala – nedopřála jim sluchu: *patnī ne use kān par bhī na liyā*.³⁴⁵ Vše dojednané přišlo vniveč – vzala to voda: *it.ne mē sab kie-karāe par pānī phir gayā*.³⁴⁶ Když věc dosáhla břehu, tj. svatba byla téměř dojednána, přišel našemu Bridžnandanovi dopis: *jab bāt kūl-kināre par ā gaī thī, tabhī huā kyā ki hamāre Brajnandan ke pās patr ā pahūcā*.³⁴⁷ Tetě se zdálo už předtím, že něco nebylo v pořádku – dosl. něco černého bylo v čočce: *vah to mujhe pahle bhī se dāl mē kālā mālūm hotā thā*.³⁴⁸ A konečně jakou to v dívčině rodině skrývají ostudu – jakou čern drží uvnitř v břiše: *bhītar peṭ mē kaisī kālīkh rakhte hai*.³⁴⁹

Povídka se vyznačuje metaforickou idiomatikou. V mnohém připomíná Prémčandův styl s jeho frazeologií a úslovími připomínajícími hovorovou řeč. Z tohoto rámce vybočuje symbolika soustředěná kolem chmurných výjevů krmení vran, které se vrývají do duše vypravěče.³⁵⁰

V povídce „**Odměna**“ slouží jídlo a s ním spjaté chování jako symbolický prostředek k vyjádření napětí v rodině podobně jako u povídky „Manželka“. Rozladěná matka zabraná

³⁴² *Tamtéž*, s. 63.

³⁴³ *Tamtéž*, s. 62.

³⁴⁴ *Tamtéž*, s. 66.

³⁴⁵ *Tamtéž*, s. 65.

³⁴⁶ *Tamtéž*.

³⁴⁷ *Tamtéž*.

³⁴⁸ *Tamtéž*, s. 66.

³⁴⁹ *Tamtéž*.

³⁵⁰ Povídka „Džáhnnaví“ svojí přízračností v mnohém připomíná pozdější novou povídku Nirmala Varmy „Hořící keř“ (*Jal.tī jhārī*).

do své práce a svých neradostných myšlenek nereaguje na synův úspěch ve škole. Po chvíli se na okamžik vzpamatuje:

Matka najednou jakoby si na něco vzpomněla, řekla: „Pojď, vezmi si něco k jídlu. Vždyť jsi odešel brzy ráno bez snídaně. Copak neslyšíš? Už je devět hodin!“ (...) Po matčině hudrování zmlknul. Začal jíst, co mu předložila.³⁵¹

Chlapec Dhanandžaj sice poslušně a bez řečí jí, ale na jídlo se vůbec nesoustředí. Přemýšlí, co se stalo špatně a proč se na něj matka zlobí. Přešla ho veškerá radost z úspěchu. Napětí a nespokojenost na obou stranách se stupňuje. Chlapec nejen, že si nenechá přidat jídlo, ale k matčině nelibosti dokonce sám po sobě sklídí se stolu:

Chlapec poslechl a zadíval se na matku. Sklopil oči. Sebral nádobí a odnesl ho na místo. Matka zůstala koukat. (...) Najednou řekla: „Copak mám zlámaný ruce, aby pán odnášel nádobí! Poslyš, takhle se ke mně chovat nebudeš! Takový rozmary si schovej pro tatínka.“³⁵²

Jídlo a obsluhování je jediný způsob, jakým je matka schopna projevit chlapci svoji lásku. Skutečnost, že on o to nestojí, se jí velmi dotýká. Jeho tiché, skromné a poslušné chování si vykládá jako vzdor či pohrdání. Vedle citových konotací spojených s jídlem se zde, jak je patrné, projevují i jiné kulturní zvyklosti. Chlapci se nevedou k tomu, aby po sobě uklízeli, takže Dhanandžaj se chová divně a vzdorovitě tím, že sklízí se stolu. V tomto ohledu situace připomíná epizodu z povídky „Manželka“, kde se žena též cítí dotčena, nežádá-li se od ní služba.

Matka je v manželství nešťastná. Tento pocit vyjadřuje opět pomocí odkazu na jídlo. Nebýt dítěte utekla by a nemusela by se tu prosit o jídlo (dosl. o zrní a vodu – *na dānā letī na pānī*).³⁵³

V dialogích se pak objevují obrazné idiomy spjaté s vyjadřováním vzteku a nespokojenosti. Matka se zlobí, že syn i přes její zákaz chce jít za otcem. Snaží se mu v tom zabránit fyzicky, výhružkami i výčitkami.

Ale chlapec jako by byl hluchý, jako by neslyšel. Šel ke dveřím. Matka přiskočila rychlostí blesku (*bij.lī kī tezī se*) a chytila ho za ruku. „Kam jdeš? Pojď sem, dneska ti zlámu všechny kosti i žebra – *terī haḍḍī pas.lī bhī toṛ kar rakh dū*.“³⁵⁴ (...) „Co si o mně myslíš? Že jsem tady doma služka? Jednou jsem řekla, že ven nepůjdeš, tak kde jsi vzal odvahu se pohnout – *mujhe tūne kyā samajh rakhā hai? mai ghar kī kahāran hū. Ek bār jab kah diyā ki bāhar nahī jānā hai tujhe himmat kaise hū uth.ne kī*.“³⁵⁵ „Dej pozor ať se ani nehneš, nebo ti zpřerážím nohy – *khabardār jo hilā, ṭāg toṛ kar rakh dūgī*.“³⁵⁶

³⁵¹ Jainendrakumār, „Inām“, *Jainendra kī kahāniyā*, 2. sv., Pūrvoday Prakāśan, Nāī Dillī 1973, s. 11.

³⁵² *Tamtéž*, s. 12.

³⁵³ *Tamtéž*, s. 15.

³⁵⁴ *Tamtéž*, s. 13.

³⁵⁵ *Tamtéž*, s. 13.

Poměrně významnou roli v této povídce hraje mimika a řeč těla vyjádřená popisně i idiomaticky a ne vždy se stejnými konotacemi, na jaké jsme zvyklí v naší kultuře. Chlapec opakovane reaguje na matčiny zákazy a výbuchy tichým údivem, pozorným pohledem a klopením očí. Například poté, co se nají, mu matka přikáže, aby se učil. Chlapec to vyslechne, chvílku na matku hledí, pak sklopí oči a jde se posadit ke svému stolku – *bālak ne sun liyā aur ek kṣaṇ ko mā kī or dekh.tā rahā. ākhē nīce kī.*³⁵⁷ Upřený pohled je chápán jako drzost a sklopený pohled naznačuje poslušnost. Poté co matka zabráni Dhanandžajovi v odchodu, se na ni opět upřeně dívá: „Chlapec tiše seděl s nohama spuštěnými (z postele – R. S.) a díval se na matku, neříkal nic – *bālak cup.cāp pair laṭ.kāye baiṭhā, mā ko dekh.tā rahā, bolā nahī.*“³⁵⁸ Nezvyklý způsob sedu, naznačuje chlapcovu bezmocnost. I matka zůstává občas v úžasu hledět na chlapce. Jindy při představě, že chce jít navštívit otce k oné ženě, strne a v údivu či zděšení vykulí oči:

Otočila se k odchodu, když v tom se její kroky zastavily. Jakoby jí projel blesk – *ek bijlī-sī bhītar kaundh gaī.* Strnula – *vah ṭhiṭh.kī.* S vytřeštěnými očima (dosl. její oči se rozšířily – *us.kī ākhē phailī*) se zeptala: „Řekni pravdu. Chtěl jsi jít tam?“³⁵⁹

Příchod manžela doprovází viditelné napětí. Matka se okamžitě zvedne od chlapce, s nímž se konečně sblížila, protáhne obličej a sevře rty – *bālak kī mā phauran uṭh gaī, ceh.rā khīc āyā, oṭh band ho gaye.*³⁶⁰

Žena na své trápení zapomíná pouze při práci v domácnosti. Ta ovšem v jednom okamžiku skončila a ji pak dosl. řezala prázdnota – *khālīpan use kāṭ.tā thā.* Odpočinek pro ni byl jako peklo – *viśrām māno use narak ho ātā thā.* V důsledku toho chlapec žije doma jako sirotek – *anāth sā rah.tā hai.*³⁶¹

Z úsloví vyskytujících se v textu jmenujme: peníze nespadnou z nebe – *kaise pāc rupaye, āsmān se ā jāēge*³⁶² a být první ze sta chlapců to není žádná hračka – *sau laṛkō mē avval ānā kyā hāsī khel hai!*³⁶³

³⁵⁶ *Tamtéž*, s. 14.

³⁵⁷ *Tamtéž*, s. 12.

³⁵⁸ *Tamtéž*, s. 14.

³⁵⁹ *Tamtéž*.

³⁶⁰ *Tamtéž*, s. 16.

³⁶¹ *Tamtéž*, s. 15.

³⁶² *Tamtéž*, s. 16.

³⁶³ *Tamtéž*.

V povídce se vyskytuje symbolika spjatá se zvyklostmi kolem jídla, není však dominantní. Nalezneme zde vícero přirovnání, ale celkově výrazně převažuje obraznost idiomatická. Tento jev souvisí se skutečností, že v povídce je více expresivně laděných dialogů.

4.2.2. Agjéj

Agjéjova povídka „**Gangréna**“ neboli odúmrt' je značně symbolická. Titul odkazuje k manželově lékařské praxi s častými případy amputací končetin napadených snětí, symbolizuje však odumírající vztah mezi manželi a hrdinčinu ztrátu zájmu o život. V povídce odumírá prakticky všechno, zejména však život protagonistky. Mrtvolné ovzduší domova, dále symbolizované představou stínu – *chāyā*, má zjevný dopad na všechny postavy – na hrdinku, jejího malého synka, který je neklidný a často pláče, otupělého manžela a nakonec i na vypravěče:

Zdálo se mi, že ten stín, který obklopuje dům, jakoby se nenápadně zmocňoval i mne, také já jako bych ztrácel mízu, živost, jako ten dům, jako Máltí...³⁶⁴

Alternativní název povídky „Den co den“ (*Roz*) symbolizuje úmorný stereotypní život hrdinky. Symbolická funkce výrazu *roz* v textu ve vztahu k Máltí byla objasněna už dříve,³⁶⁵ ale i život jejího manžela je značně jednotvárný. Pokud se vyjádříme společně s vypravěčem, celé místo, kde se povídka odehrává, je zahaleno stínem. Motiv stínu se v povídce stále opakuje.³⁶⁶ Vypravěč zaznamená stín hned při příchodu. Stísněný dojem v něm vyvolává neutěšený stav dvorku a jeho opuštěnost. Již tehdy předjímá duševní rozpoložení jeho obyvatel. Vzápětí ho v pocitu utvrdí vzezření sestřenice, její povadlá tvář, pohublost, únava i její chování – skutečnost, že bez přivítání zase hned zašla do domu, že se ho na nic nezeptala, že s námahou a neradostně odchází k dítěti, které se právě vedle probudilo, nemluví a tak dále. Symbol stínu se vrací a váže na sebe další konotace čehosi temného, nebezpečného, tísnivého a celkově neblahého. Vypravěč stín spatřuje na různých místech – nejprve venku, pak na celém domě, na Máltí, v jejím držení těla a nakonec na všech a na všem.

Mnohovýznamový symbol stínu, přirovnání k nemohoucnosti dlouho nepoužívaného údu (*bahut der se prayog mẽ na lāye hue aṅg*)³⁶⁷ a obraz vláčené mrtvoly (*māno kiṣi jīvit prāṇi ke gale mẽ kiṣi mṛt jantu kā taur ḍāl diyā gayā ho* – jakoby ke krku živého člověka byla přivá-

³⁶⁴ Ajñey, „Gaīgrīn“, *Choṛā huā rāstā*, Rājpal, Dillī 1975, s. 283.

³⁶⁵ Viz kapitola 3. 2. *Povídky na cestě od starších k novým*.

³⁶⁶ *Tamtéž*, s. 278, 279, 283, 289.

³⁶⁷ *Tamtéž*, s. 280.

zána mrtvola)³⁶⁸ metaforicky vystihují, jak na své okolí může působit sklíčený člověk – v kontextu povídky tak Máltí působí na vypravěče. V textu se vyskytují i další přirovnání: Máltí pronáší, kolik je hodin, jako stroj (jako tachometr u auta, který měří cestu do prázdnoty – *jaise moṭar kā spīdomīṭar yantrvat fās.lā nāp.tā hai, aur yantrvat viśrānt svar mē kah.tā hai* – *kis se – ki mai.ne ap.ne amit sūnjpath kā it.nā anś tay kar liyā*)³⁶⁹ či na jiném místě s dlouhým unaveným povzdechem jakoby po veliké dřině byla dokončena nějaká práce – *ek lambī-sī thakī huī sās ke sāth kah rahī hai „tīn baj gaye...” mānō barī tapasyā ke bād koī kāry sampānn ho gayā ho.*³⁷⁰

S příchodem večera se všichni účastníci příběhu přemístí ke spánku ven. Vypravěč pozoruje úplněk, měsíční svit, který symbolizuje tradičně něco velmi libého, zejména chládek, a v tomto textu zároveň i duševní úlevu podobně jako další přírodní úkazy – obloha, hvězdy, vánek, borovice, dokonce i netopýři. Poetické pasáže, které tyto jevy popisují, jsou však přiřazeny k příhodě s necitlivou reakcí matky na dítě tak, aby vystupňovaly účinek posledního obrazu s temným stínem:

„A tehdy jsem náhle pochopil, že mé pocity nebyly liché, uviděl jsem, že nad tou rodinou se opravdu rozprostřel strašný temný stín, že se do jejich života a mládí zavrtal jako červotoč, stal se jeho nedílnou součástí, takže ho ani nepozorují a pohybují se pouze v jeho dosahu. A nejen to, já jsem ten stín zahlédl.“³⁷¹

Pokud jde o charakter obraznosti této povídky, velkou úlohu hraje symbolika. Symboly se opakují, což zvyšuje jejich působivost. Přirovnání, metafory i symboly jsou převážně originální, nebo použité v novém významu. Například stín v klimatických podmínkách Indie má příjemné konotace, v kontextu této povídky se dávají do pohybu ty hrozné.

Další Agjéjova povídka „**Nedotčené květiny**“ hojně využívá symbolů k vyjádření myšlenek. Název je metaforický. Vztahuje se k protagonistce a její snaze uchovat si ženskou čistotu – nedotčenost – přes své plné a na svoji dobu neobvyklé zapojení ve světě mužů: „přesto si Míra vytvořila od mužů zvláštní odstup (...) přestože se s nimi stýkala, zůstala nedotčenou – ne nedotčenou (*achūtī*) – ale nedotknutelnou (*aspr̥sy*).“³⁷² Symbolika se soustřeďuje kolem představy květin. Hrdinka na procházce utrhne bílý květ, který symbolizuje její zdánlivou či domnělou čistotu a má ho u sebe po celý čas vyprávění. V závěru povídky zírání na pomuchlaný květ, jehož bílé okvětní plátky zčernaly. Dále v textu nacházíme klasickou meta-

³⁶⁸ *Tamtéž.*

³⁶⁹ *Tamtéž*, s. 284.

³⁷⁰ *Tamtéž*, s. 282.

³⁷¹ *Tamtéž*, s. 280.

³⁷² Ajñey, „Achūte phūl“, *Sampūrn kahānīyā*, s. 349.

foru – lotos nedotčený bahnem, z něhož vyrůstá (*kīc mē kamal*). A pak je tu představa včely, která volně poletuje z květu na květ (*madhumakkhī, jo bhāti-bhāti ke phūlō kā ras lekar madhu sañcay kar.tī hai*). Oba tyto metaforické výrazy se v textu objeví dvakrát. V úvodu symbolizují Mířinu hrdost na vlastní úspěch a způsob života.

V Mířině společnosti muže obestíralo jakési kouzlo. Vypravěč k jeho vystižení využívá dalších metafor a přirovnání: mužům jakoby plihla křídla a už jimi nemohli mávat – *māno un.ke pañkh bhīg jāte the aur pharpharānā band ho jātā thā*.³⁷³ Muže v Mířině okolí přirovnává k módním rasám chovných psů, kteří za Mírou běhali a vrtěli ocasem – *faīsī nasl ke pāl.tū kutte kī tarah ve mīrā ke pīche-pīche dum hilāte hue cal par.te the*.³⁷⁴ Konotace oddanosti pojící se s představou psa jsou dále rozvinuty: pro svoji psí povahu (Míře – R. S.) také sloužili – *kuttepan ke kārañ ve sevā kar.te the*.³⁷⁵ Míra zpočátku pocítuje velké sebeuspokojení ze svého povrchního, podivného a nečestného vztahu k mužům. Jejich zájem lichotí její ješitnosti, ráda muže využívá, ale nechce si s nikým zadat, k nikomu přilnout. Muži v jejím životě hrají role jako na divadle (*us.ke jīvan kī rañgśālā*):

V duchu počítala muže, kteří se dostali na její oběžnou dráhu, kteří sehráli svoji roli na scéně jejího života, někteří tančili, jiní se vztekali, smáli nebo na ni dělali smutné oči. Zbavovala se jednoho po druhém. Skutečně si mohla gratulovat. Přirovnávat se k lotosu rostoucímu z bahna, by snad bylo zbytečným chvástáním, ale každopádně si mohla představovat, že je včelkou létající z květu na květ, co sbírá šťávu na med, ale křídélka se jí nikde nepřilepí.³⁷⁶

Po nehodě, kterou úmyslně způsobí, prodělá Míra vnitřní přerod. Její prožívání vypravěč přibližuje pomocí symbolů. Po návratu domů z nemocnice si otřesená a zoufalá Míra všimne zmačkaného zvadlého květu, který svírá v dlani. Na základě asociace se jí vybaví samolibá představa lotosu a včely, anglicky zakleje a rozpláče se. Zlom v jejím životě, snad počátek nové cesty, podporují i další obrazy. Míra se vrací do pokoje s otevřeným oknem a povlávající záclonou. Záclona se ocitá tu uvnitř místnosti, tu venku podobně jako zmatené Mířiny myšlenky a pocity. Na jednu stranu zavře venkovní dveře a praskne jimi, jakoby zavírala dveře za svým starým životem. Zároveň se však brání neznámému, bojí se odhodit své ochranné mimikry a pohlédnout pravdě do očí. Vší silou vytěšňuje představu raněného, podobně jako předtím vytěšňovala pocity nespokojenosti ze svého způsobu života. Výraz očí raněného – jeho zastřený pohled – ji však pronásleduje. Oči „ta brána do duše – *ātmā ke ve*

³⁷³ *Tamtéž*, s. 349.

³⁷⁴ *Tamtéž*, s. 349.

³⁷⁵ *Tamtéž*, s. 349.

³⁷⁶ *Tamtéž*, s. 350.

dvār“ nebyly zavřené ale zastřené, jakoby byly zakryty tenkou záclonou (*un.ke āge ek jhīnā pardā-sā chāyā huā thā*). Podobně jako záclona povlávající před oknem pokoje, zastřený pohled raněného symbolizuje možnou cestu do neznáma. Míra sedí u okna a pozoruje v dálce blikající hvězdy, které jsou snad příslibem budoucího štěstí a celistvějšího přístupu k životu. Podobně jako se raněný vrátil do života, vrací se i Míra.

Povídka hojně využívá metafor a symbolů. Tento rys odpovídá snaze zachytit bouřlivá hnutí v psychice hrdinky. Metaforické výrazy jsou nicméně dosti tradiční: lotos, zvadlý květ, včela, otevřené okno, hvězdy. Méně obvyklé a trochu jízlivé jsou ty, které se vztahují k Mířiným obdivovatelům.

4.2.3. Jašpál

V Jašpálově povídce „**Osvícení**“ nacházíme především obraznost spjatou s duchovní tematikou. V přirovnáních a metaforách se opakovaně odrážejí tradiční nábožensko-filosofické příměry. Setkáváme se s přirovnáním pomíjivého lidského života k bublině – *jīvan kā bulbulā* – nad vodní hladinou.³⁷⁷ Bublina lidského života vzniká v důsledku „dotyku větru sanskār“ – *sanskārō ke vāyu ke sparś se*. Božská podstata brahma je přirovnávána ke hladině bezbřehého oceánu – *brahm ke apār sāgar*.³⁷⁸ V textu se dále hovoří o ohni askeze – *tap kī āgni*,³⁷⁹ o duši jemnější než vánek – *vāyu se bhī sūkṣm ātmā* a o síle emocí, které jsou silnější nežli proud vody – *jal ke pravāh se bhī adhik prabal manovikār*.³⁸⁰ Po odchodu zamilované dvojice bývalých asketů z ášramu otec dívky Dīrghalóma pronáší ke shromáždění věřících metaforicky uchopenou myšlenku: „v ohni vášně lidské poznání shoří na popel jako suché dřevo“ – *vās.nā kī āgni mẽ manuṣy kā gyān sūkhī samidhāō kī bhāti bhasm ho jātā hai*.³⁸¹

Některá původní přirovnání jsou poněkud naturalistická. Vypravěč přirovnává těla starých mnišek, která upomínají na bezcennost života, k vycucaným a odhozeným mangům – *un.ke śarīr cūs.kar phēke hue ām ke samān jīvan kī nissārtā kī yād dilā rahe the*.³⁸² Staré ženy pak charakterizuje pomocí dalšího přirovnání: „Lačné oči starých mnišek se pokoušely hltat asketova útěchu poskytující slova dutinami svých sešlých těl“ – *un.ke utsuk netr, jarjar śarīr*

³⁷⁷ Srv. kapitola 5. 2. *Ironie a humor v povídkách na cestě od starších k novým*.

³⁷⁸ Yašpāl, „Jñāndān“, *Merī priy kahāniyā*, Rājpal, Dillí 1974, s. 25.

³⁷⁹ *Tamtéž*, s. 26.

³⁸⁰ *Tamtéž*, s. 27.

³⁸¹ *Tamtéž*, s. 34.

³⁸² *Tamtéž*, s. 26.

*kī guḥāḍ se brahmacārī ke sukh kī santān.nā denevāle śabdō ko nigal.ne kā yatn kar rahe the.*³⁸³ A v zápětí vypravěč přirovnává Siddhi, která sedí v jejich společnosti, ke slunečnici vyrůstající z hnoje – *khād ke bīc mẽ ug āe sūrymukkhī ke phūl ke samān jān paṛ.tī thī.*³⁸⁴ Když Nírak ukazoval Siddhi páření ptáků, „jeho nervy se začaly chvět jako napjaté struny viny“ – *un.ke snāyu vīṇā ke tane hue tārō kī bhāti jhan.jhanāne lage.*³⁸⁵

Přírodní slouží k dokreslení místa děje povídky. Vypravěč popisuje údolí řeky Narmady, kde se skrývá Dírghalómův ášram. Je pokryto lesy a obklopeno horami, skalami a jeskyněmi. Toto líčení zdůrazňuje odloučenost místa od okolního světa. Popisné pasáže z živočišné říše slouží jako inspirace ve změně toku Nírákových myšlenek a mají tedy motivující význam především z hlediska posunu děje. V závěru povídky popisy řeky a jejího okolí, zapadajícího slunce, vzdalujících se stop v písku říčního břehu dokreslují náladu sblížení dvou mladých lidí a symbolicky vyjadřují optimistický výhled do jejich společné budoucnosti.

V metaforice povídky jsou nápadná přirovnání, a to dvojího druhu – tradiční nábožensko-filosofické příměry a původní přirovnání, z nichž některá jsou provokativní. Pozornost si zaslouží různé funkce zobrazení přírodních jevů – ilustrativní, motivující děj a symbolická.

4.2.4. Amrit Ráj

Rájovu povídku „**Volání**“ lze z hlediska obraznosti rozdělit na několik částí: úvodní poetickou pasáž, ideologické diskuse či výklady a zbylý vyprávěcí text. Na metaforiku je bohatá první část, která představuje výjimku ze stylového rámce povídky. Tato obšírná úvodní pasáž představuje zamilované protagonisty během jejich zasnub. V prvním výjevu sledujeme pár spolu s rodinou nevěsty na romantické projížďce loďkou. Vnější vypravěč líčí krásy okolní přírody korespondující se vzedmutými city protagonisty Širíše. Vypravěčův pohled splývá s pohledem Širíšovým. Vlastní popis prostředí a atmosféry využívá klasické metaforické výrazy: jasná obloha, měsíc, vodní hladina, vrcholky vzdálených hor. Měsíční svit (*cāḍ.nī*) se svými milostnými konotacemi hraje v líčení ústřední roli. Takové je poetické pozadí Širíšova okouzlení jeho vyvolenou. Vypravěč využívá tradiční literární přirovnání a metafory. Nápadné jsou tradiční konotace spojující chlad a jeho různé formy s něčím nanejvýš příjemným:

v poklidných vodách se koupaly chladné paprsky měsíce
vanul chladný vánek a na jeho křídlech (*havā ke pan.khō par*) se nesla hluboká melodie flétny, hluboká
jako voda
obloha byla čistá jako voda a voda modrá jako obloha

³⁸³ *Tamtéž*, s. 27.

³⁸⁴ *Tamtéž*, s. 26.

³⁸⁵ *Tamtéž*, s. 32.

hazardní hráč měsíc chtěl právě dnes rozházet veškerou svoji nádheru – *juārī cāḍ āj hī ap.nā sārā vaibhav luṭā denā cāh.tā thā*³⁸⁶

Metaforické zachycení okamžiku ilustruje rozpoložení hlavního hrdiny a je v souladu s jeho pocity zamilovanosti. V podobném duchu Širíš vnímá svoji vyvolenou jako gazelu plaše se rozhlížející po okolí – *cakit mṛgī kī bhāṭī cārō or nihārā*.³⁸⁷ Tento příměr je velmi tradiční a literární.

Říční rameno tvoří samostatné jezero obklopené skalisky, která připomínají širokou mužnou hrud', na níž spočívá měsíční svit.³⁸⁸ „Svět snů dnes sestoupil na zemi – *svapn lok āj dhar.tī par utar āyā thā*“, Širíš přechází z jednoho snu do druhého a když se ho Lalita dotkne malíčkem, ocitají se jako po potopě na světě jen oni dva. V poetických popisech však kromě snové a poklidné atmosféry zazní i razantnější tóny: strašnou rychlostí řítící se vodopád (*bhīṣaṇ veg se gir.nevālā jal-prapāt*).³⁸⁹ Tuto představu lze chápat jako předzvěst budoucího vývoje událostí – matčina hněvu a překaženého zasnoubení. Pokud bychom ji chápali symbolicky, jde o rychle se měnící dobu a hrdinovo okouzlení nadcházejícími změnami.

V textu nalezneme komentář vypravěče: „věk se odvíjí od stavu mysli“, tedy duševního mládí či stárí. Lalita je z pohledu indické tradice stará nevěsta, ale pro Širíše je mladá, a to nejen svým svěžím zevnějškem, ale i duší – jako příslib mladé nové doby. Vzpomeňme naopak na ironicky zmíněný matčin věk – dva či tři tisíce let. V obou případech lze spatřovat symboliku – matčino stárí se týká jejích názorů formovaných tisíciletou tradicí.

Titul povídky je symbolický a jeho symboličnost je odkryta v závěrečné scéně loučení. Je k ní připojena úvaha o volání budoucnosti:

Matka stála ve dveřích a Širíšovy kroky se zastavily. K nohám mu stékaly řetězce slz, pouta lásky a oddanosti...

...ale přeci jen to byla pouta; a ze vzdálených vrcholků budoucnosti ho jako z hustých černých mračen přeplněných vláhou volal hluboký hlas – *pojď, pojď, pojď* - jako svolává za soumraku své stádo v dálce se pasoucích krav pasáček vracějící se z lesa.³⁹⁰

V povídce nalezneme i další přirovnání: například hustá pěna na vodě padající z vodopádu je přirovnávána k mléku, Lalita sedí nehybně jako socha, matka Širíše ochraňovala jako perlu v oku. Okamžik setkání s Lalitou po zmařených zasnubách Širíšovi připadal chladný jako kus ledu.

³⁸⁶ Amṛt Rāy, Āhvān“, *Tirange kafan*, Hindustānī pabliśing haus, Ilāhābād 1947, s. 9.

³⁸⁷ *Tamtéž*, s. 11.

³⁸⁸ *Tamtéž*, s. 10.

³⁸⁹ *Tamtéž*.

³⁹⁰ *Tamtéž*, s. 39.

Idiomatically vyjádřeno, matka zestárla, tedy má velké životní zkušenosti – tyto vlasy jsem si nevybělila na slunci (*maĩne dhūp mẽ yah bāl nahĩ safed kiye haĩ*), a proto má pravdu. Dobře ví ze zkušenosti, že manželství z lásky nebývají pevná.³⁹¹ Metaforická idiomatika pokračuje: nerozumím tomu ani za mák – *merĩ samajh mẽ khāk-patthar kuch nahĩ ā rahā hai* (dosl. prach-kámen mi nejde na rozum).³⁹² Matka nechce mít nic společného s novými pořádky, tedy je z dálky zdraví – *agar yahĩ nayĩ tah.jĩb hai to mẽ ise dūr se salām kar.tĩ hũ!* Matka je přesvědčena, že Lalita potají proti ní navádí manžela (dosl. plní manželovo ucho – *pati kā kān bhartĩ hai*).³⁹³

Rájova dlouhá povídka jako celek je psána střízlivým, možno říci, že místy až dokumentárním stylem vzhledem k množství přímých záznamů ve formě dopisů a dlouhých dialogů. V dialozích se objevuje barvitost hovorové řeči s její idiomatickou metaforikou. Úvodní poetická pasáž se dosti liší od stylu větší části povídky, a to množstvím metaforických výrazů. Symbolika povídky se nijak zvlášť nevymyká tradičním představám. I v této povídce je zastoupena symbolická role jídla, i když jen okrajově: v matčině nespokojenosti s tím, že Širíš a Lalita jedí společně.

4.3. OBRAZNOST V NOVÝCH POVÍDKÁCH

4.3.1. Móhan Rákéš

Symbole a metafory v povídce „**Vlny života**“ jsou časté, nalezneme i přirovnání. Metaforický titul povídky souvisí s časovým uspořádáním příběhu a vysvětluje ho věta: „Včera bylo Níře sedm let, dnes je jí sedmnáct. Deset let života ji s sebou strhlo jako vlna (*ek lahar kī tarah*). Vítr dává směr vodnímu živlu, čas životu.“³⁹⁴

V povídce se vyskytují neobvyklé a původních symboly. Nejnapadnějším z nich je podivný výjev na obraze v ložnici. Hrdinka s hrůzou očekává příchod manžela, se kterým má strávit svatební noc. Pozoruje obraz, na němž řezník zabíjí kozy. Kozy zjevně symbolizují dvě sestry. Jedna už se stala obětí řezníka, teď přichází na řadu druhá:

³⁹¹ *Tamtéž*, s. 13.

³⁹² *Tamtéž*.

³⁹³ *Tamtéž*, s. 32.

³⁹⁴ Mohan Rákéš, „Ūrmil jīvan“, *Ek ek duniyā*, Rādhākṛṣṇ prakāśan, Dillī 1969, s. 94.

Níra se podívala před sebe. Její pohled se zastavil na obrázku na stěně. Řezník připravuje zabité kůzle k pečení. Na zelené trávě leží svázané druhé kůzle a zarývá hlavu do drnu. Řezník se dívá. V trávě leží skrytý nůž potřísněný krví.³⁹⁵

Je těžké vysvětlit přítomnost takového obrazu v hinduistické domácnosti, protože z hlediska hinduistické sensitivity je námět krajně odpuzující. Jeho funkcí v povídce je vyvolání silné citové reakce, a tudíž ho lze chápat jako příklad „ozvláštnění“, které má vyburcovat čtenářův odpor vůči zvyklosti, která v sobě zahrnuje velkou míru krutosti. Níra se nachází v místnosti, kde svoji svatební noc s tímž mužem prožila její sestra a kde sestra také zemřela.

Kromě obrazu hrdinka pozoruje pavoučí síť, která navozuje další asociace a symbolizuje pocit uvíznutí v nechtěném manželství. Emocionálně vyčerpaná vzpomíná na umírající sestru a uléhá:

Mezi trámy byla pavučina. Pomalu rostla. Rozrostla se tak, že v ní Níra uvízla – celá sklíčená a nehybná... Matné obrysy země splynuly s temnou oblohou. Vyšly hvězdy. Přišla noc.³⁹⁶

O zesnulé sestře se mluví jako o spáleném stromě, zatímco protagonistka ji má nahradit jako nový výhonek: „Strom domova shořel a nový výhonek byl zasazen do jeho popela – *ghar kā gāch jalā to uskī rākh mē nayā ankur rop diyā gayā*.“³⁹⁷ Níra se obává, že nebude přijata jako matka, protože děti jsou schopné rozpoznat rozdíl mezi krví a vodou, tedy mezi skutečnou matkou a pouhou tetou: „Pro Křišnu zůstane tetou. Dětství pozná rozdíl mezi krví a vodou – *lahū aur pānī kā vivek*.“³⁹⁸

Zvenčí se ozývá jedoucí povoz, který navodí vzpomínku z dětství. Níra má pocit, že tam spočívá základ jejího neblahého osudu, a to ve smrti otce, která představuje zlomený hřeb kola života. Obdobnou představou jsou korále symbolizující život jako sled jednotlivých událostí.

Po ulici se skřipěním projížděl volský potah. Níra si vzpomněla na něco velmi dávného. Tatínek říkal: „Život je vůz tažený volky. Prkna se otrásají nárazy. Zlomí-li se jeden hřeb, kola odletí.“ Tehdy jen poslouchala. Dnes dobře rozumí. Tatínek zemřel. Hřeb se zlomil, kola odletěla. Vůz se zastavil.³⁹⁹ Zdálo se jí, že život ve svých základech ztrácí smysl. Dnešní noc mu přidá smrtící hořkost. Kdyby jen to bylo možné, vytrhla by ten černý korál (*kālā man.kā*) ze šňůry života (*jīvan mālā*), z korálků dní a noci a vyhodila by ho. Ale ví, že stačí vytrhnout jednu kuličku a celé korále se rozsypou. Takovou odvahu nemá...⁴⁰⁰

Některé tradiční symboly v nových souvislostech dostávají jiný, protichůdný význam. Týká se to symbolu ohně jako svatebního svědka a pak symbolu červené barvy rovněž související-

³⁹⁵ *Tamtéž*, s. 96.

³⁹⁶ *Tamtéž*, s. 98.

³⁹⁷ *Tamtéž*, s. 95.

³⁹⁸ *Tamtéž*, s. 96.

³⁹⁹ *Tamtéž*, s. 95.

⁴⁰⁰ *Tamtéž*.

cího se svatebními obřady. K nim je v povídce přiřazen význam ohně spalujícího sestru na pohřební hranici a červená barva krve na řeznickém noži:

Níra vidí žároviště, kde z pohřební hranice sestry Áši vylétají jiskry. Jak plakala ve skrytu těch jisker! Jak vzlykal on – její švagr! A za měsíc? Švagr a ona obcházeli kolem podobného ohně. Zdálo se jí, že obchází sestřinu pohřební hranici. Praskot jisker, recitování véd a manter – to bylo stejné. Svatba se odbyla. Bez okázalosti i veselí. Provdali ji na pokyn doby. Červené náramky a rumělka... Níra zase vzhledla. Zdálo se, že krev na noži již zaschla. Řezník, oheň, kůzle a tráva – to je tradice. Ona tradici také dodržuje. Pokusila se zavřít oči. Celá vnitřní tíha se jí pomalu rozprostřela po víčkách.⁴⁰¹

Na časové rovině vyprávění Níra tráví celou dobu v ložnici, což má v této povídce symbolický význam, který zvýrazňuje paralely mezi jejími pocity, popisy prostředí a denní doby:

Níra začala chodit po místnosti. Zdálo se jí, že celé prostředí je otrávené. V každé věci výhrůžka. Veškerá výzdoba je jen výsměchem prázdnotě. Byla v pokoji sama a samota pomalu prostupovala vším. Včera večer se vdala. Noc, která patřila k nejsladším představám o životě, se proměnila v děs. Svatební noc bude právě dnes. Zrovna se stmívá. Po soumraku vyjdou hvězdy. Pak nastane noc.⁴⁰²

Pocity osamělosti, strachu a tíživé vzpomínky hrdinky jsou doprovázeny popisem tmavnoucí oblohy i na dalších místech v textu: „Venku nebe. Prázdnota! Prázdnoty se bolest srdce netýká. Kdyby na nebi byly vymalovány obrázky dětství, byla by tam i skvrna od černého štetce.“⁴⁰³ Černá skvrna symbolizuje předčasnou smrt otce, v níž protagonistka spatřuje příčinu své současné situace. Její skleslost, narůstající pocit hořkosti dále doprovází popis soumraku: „Matné obrysy země splynuly s temnou oblohou. Vyšly hvězdy. Přišla noc.“⁴⁰⁴

Poetický způsob vyprávění, zejména pasáže, které přiřazují protagonistčiny pocity k výjevům z přírody, dodávají povídce velmi emotivní charakter. Přírodní jevy vnímané protagonistkou symbolizují její pocity a náladu. Příroda se stává svědkem jejího trápení.

Polekaně otevřela oči. Prázdna obloha! Obrysy země se ztrácejí v dálce. Kde zůstalo dětství? Vzadu, daleko vzadu. Dělí ji od něj zeď deseti let.
Cvrčci začali cvrlikat. Přichází noc. Na temném pozadí soumraku vysvitla hvězda.
Z očí jí skanuly dvě slzy. Hned si je setřela.⁴⁰⁵

Obraznost povídky je bohatá a originální, objeví-li se tradiční symboly, dostávají nové významy. Symbolika se vztahuje k protagonistčiny tragickým pocitům z vnucené svatby. Některé ze symbolických představ jsou velmi neobvyklé.

Povídce „**Ještě jeden život**“ dominují popisy počasí a prostředí, které kromě vystižení atmosféry nesou další významy, a to z velké míry symbolické. Celý příběh se odehrává v pochmurné atmosféře protagonistova smutku a bezvýchodné životní situace. Bolestně se mu

⁴⁰¹ *Tamtéž*, s. 96-97.

⁴⁰² *Tamtéž*, s. 94.

⁴⁰³ *Tamtéž*, s. 95.

⁴⁰⁴ *Tamtéž*, s. 94.

⁴⁰⁵ *Tamtéž*, s. 97.

stýská po synovi a postrádá i svoji bývalou ženu. Po náhodném setkání očekává jejich příchod a doufá ve sblížení. Prakáš sedí na balkoně a vyhlíží je. Jeho pocity a okolní atmosféra splývají, prostupují se a přitom právě nabývají symbolických významů:

Už tři dny a tři noci byla obloha zatažená. Mlha postupně tak zhoustla, že z balkonu nebylo možné rozpoznat žádnou postavu, žádnou barvu. Jakoby průzračnou oblohu natfeli hustou bělobou (*ākāś kī pārdarśitā par jaise gārhā safedā pot diyā gayā thā*). Mlha ještě houstla. (...) Oblaka mlhy nabírala různé podoby a ve větru bloudila sem tam. Tu se temně rozprostírala do dálky, tu zase vtěsňovala do hlubin. Uprostřed se občas jako zelená čára objevily vrcholky cedrů (*devdārō kī phun-giyā ek harī lakīr kī tarah nik.lī huī thī*), jakoby mlžné nebe bylo poseto rozházenými písmenky (*ek ast-vy-ast lipi jaisī*). Nakonec i ta čára zmizela – ruka mlhy (*koh.re kī hāth*) si ji tam nepřála. Pozoroval, jak čára mizí a nervy se mu začaly napínat. Měl pocit, že by chtěl tomu mazání nějak zabránit. Čára zmizela a už se znovu neobjevila. Zvrátil hlavu dozadu a sám se nechal prostoupit mlhou.⁴⁰⁶

Zatažená obloha symbolizuje Prakášovu životní situaci, představa mlhy v sobě nese jeho bezmoc vůči úradkům osudu. Zelená čára špiček stromů představuje naději na setkání se synkem. Linie vršků stromů asociující dětské rozházené písmo tuto představu podtrhuje. Přelévání se mračen je spjato s protagonistovými obavami a duševním zmatkem. Osoby procházející pod balkonem se mu jeví jako ryby plující v mlze (*tair.tī huī machliyō jaisī ākṛtiyā*); oceán mlhy je ve své vážnosti tichý, ale Prakášův klid připomíná bouři (*koh.re kī samudr ap.nī gambhīrtā mē khāmoś thā, magar use us.kī apnī khāmoś ek aise tūfān kī tarah thī*).⁴⁰⁷

Protagonista se rozhodl pro rozvod a tím i ztrátu syna: „Prakáš celou noc nespál. Do mozku jako by mu ryli dlátem (*us.ke dimāg ko jaise koī chainī se chīl.tā rahā*).“⁴⁰⁸ Chtěl na dítě zapomenout a představovat si, že se stalo nějaké neštěstí a o chlapce přišel. Paralelně této myšlence jednání u soudu provází příhoda se zraněným ptáčetem:

Když u soudu podepisovali rozsudek, ptáče narazilo do ventilátoru a spadlo na zem.
Někdo řekl: „Ach a je po ptáčkovi!“
Někdo jiný odpověděl: „Ale neumřel, žije.“
„Je to ještě ptáče,“ řekl další.
„Ne, je to dospělý pták.“
„Ale ne, ptáčátko.“
„Odneseš ho ven na vzduch.“
„Ne, nech ho tady. Venku by ho sežrala kočka.“
„Jak se sem dostalo?“
„Kdoví, asi světlíkem.“
„Chudáček, jak se trápí!“
„Ještě, že ho větrák nezabil.“
„To by bylo lepší. Jak bude chudáček takhle žít?“
Mezitím manželé podepsali rozsudek. Jejich děcko běhalo po dvoře a nadšeně honilo vrány. Zvedal se prach a všude kolem se rozprostřela zešedlá sluneční záře.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Rākeś, Mohan, „Ek aur zindagi“, in: Rājendra Yādav (ed.) *Ek duniyā samānāntar*, Akṣar prakāśan, Dillī 1970, s. 258.

⁴⁰⁷ *Tamtéž*, s. 255.

⁴⁰⁸ *Tamtéž*, s. 259.

⁴⁰⁹ *Tamtéž*, s. 260-261.

Příhoda ze soudní síně symbolizuje Prakášovy obavy, co bude s chlapcem. V poslední větě se odráží smutek a obavy z budoucnosti. Citované názory různých lidí vyjadřují Prakášovy vlastní zmatené představy o tom, co bude nejlepší pro něj i dítě.

V druhém manželství se pak ocitá v ještě bezvýchodnější situaci, metaforicky vyjádřeno v „temné studně“.

At' dělal, co dělal, vystávaly před ním nejrůznější Nirmaliny podoby a jeho mysl začala klesat do temné studny.⁴¹⁰

Atmosféra příběhu je ponurá a tato ponurost prostupuje protagonistovu náladu. Je spjata s počasím a Prakáš se změny počasí děsí: „Tráva, sníh a obloha několikrát denně měnily barvu. Se změnami barev se měnila i Prakášova nálada.“ Počasí symbolizuje Prakášovo mrazivé zoufalství (*nirāśā kī ek sihran*) po odjezdu syna. Lije jako z konve a protagonista se vydá blátem na cestu k hotelu. Všude kolem i v jeho duši je neproniknutelná tma, křehne zimou i osamělostí, oči ho pálí. V tom uslyší dupání malých nožek, ohlédne se a zjistí, že za ním jde schlíplý mokrý pes stejně osamělý a podle indických představ opovrhovaný jako on sám. Tímto symbolickým způsobem povídka končí.⁴¹¹

4.3.2. Rádžéndra Jádav

Povídka „Malé Tádžmahaly“ je na metaforické vyjadřování bohatá. Symboly jsou nejen časté, ale také se v textu v různých obměnách stále vracejí. Dominantním symbolem je Tádžmahal. Protagonista ho vnímá netradičně jako symbol zániku lásky. Účel stavby (mauzoleum) v sobě tento pól obsahuje a pro Vidžaje se Tádžmahal stal připomínkou konce manželství jeho známých. To by mohlo vysvětlovat negativní asociace, které má s touto stavbou spjaté.

V době setkání s Dévem, Rákou a jejich synkem byly emoce, které ve Vidžajovi Tádžmahal vyvolával, mnohem mírnější než při schůzce s Mírou. Šlo vesměs o přirozené pocity melancholie a smutku, které vycházely ze shledání s nešťastnou dvojicí. Tehdy ho stavba inspirovala k zamyšlení, později vzbuzuje iracionální odpor.

Větší význam než stavba sama má v textu její odraz na hladině řeky Jamuny, ve vodní nádrži a ve sklech brýlí. Zoufalý Dév z vložené povídky pozoruje, že: „Odras Tádžmahalu v řece rozbily vlny... aniž by o tom věděl, Dévovi se zalily oči slzami.“⁴¹² V tomto kontextu

⁴¹⁰ *Tamtéž*, s. 263.

⁴¹¹ Více o symbolu psa v „nové povídce“ srv. D. Marková, The motif of the dog as a symbol in the Hindi new short story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 03*, Praha 2003, pp. 155–165.

⁴¹² Rājendra Yādav, „Choṭe-choṭe tājmahal“, *Pratinidhi kahāniyāṅ*, Rājkamal, Dillī, s. 143.

poškozený obraz mauzolea symbolizuje pomíjivost lásky. Tádžmahal v podobě svíjejícího se hada se v povídce vyjevuje jako neblahá předzvěst.

Mezitím oba mlčky došli na terasu. V překrásném jezírku v rohu terasy vzplál oheň... červánky sestoupily z purpurové oblohy. Převrácený Tádžmahal se jím svíjel u nohou jako had. (...) Vpředu přicházela Ráka s chlapcem na rukou, ale Dév jakoby ji neviděl.⁴¹³

Symbol hada je velmi neblahý. Vzápětí se také Vidžaj dozvídá o konci Dévova manželství.

O několik let později vnímá Vidžaj stavbu negativně a nepřátelsky, což je v textu rovněž vyjádřeno symbolicky – sedá si k němu zády. Čeká na Míru a uvažuje, že se mu Tádžmahal nikdy nelíbil, ani neví proč (*patā nahī kyō, tājmahal use kabhī khūbsūrat nahī lagā*).⁴¹⁴ Vadí mu záře, kterou v plném slunci bílý mramor odráží: *phir dhūp mē safed sang.marmar kā caūdhā lag.tā thā, islie vah udhar pīth kiye baiṭhā thā*.⁴¹⁵ Pro Vidžaje Tádž představuje rozpálenou masu mramoru, která mu nahání husí kůži – *us.ke sāre śarīr mē phurah.rī dauṛ gayī*.⁴¹⁶ Po nezdařeném pokusu obejmout Míru, kdy Vidžaje odpudil obraz dvou malých Tádžmahalů – „těch droboučkových hraček jakoby zhotovených z bělostných sloních klů“ (*dūdhiyā hāthī dāt ke bane-se do safed nanhe-nanhe khilaune*) – ve sklech Mířiných slunečních brýlí, si znovu (s drobnou obměnou slova krásný *khūbsūrat* za slovo dobrý *acchā*) opakuje myšlenku, že se mu Tádž nikdy nelíbil. Napadá ho, že za ním stavba stojí a pozoruje ho jako starý hlídač - *dhyān āyā, avānchit būṛhe praharī kī tarah pīche kharā dekh rahā hai*.⁴¹⁷

V hovoru na něj již párkrát zapomněl, ale hned se mu připomenul jako v zubu zapíchnuté stéblo. Uvědomil si, že sedí v jeho stínu. Jak je veliký, obrovský... jak? Taková velká budova!⁴¹⁸

Protagonistova posedlost negativními představami spjatými s budovou vyjadřuje v kontextu povídky jeho strach z lásky. V povídce se dále vyskytuje symbol hmyzu jako něčeho odpudivého.⁴¹⁹ Dvojice sedí na trávníku a její mimoběžná komunikace je provázena protagonistovým pozorováním brouka s velkými tykadly, který Míře leze po krku dolů – *baṛī-baṛī mūchōvālā koī choṭā-sā kīṛā mīrā kī khulī gardan aur blauz ke kināre ā gayā thā*.⁴²⁰ Vidžaj přemýšlí, má-li ho setřást, ale nakonec odvrátí hlavu. Tato představa opět symbolizuje Vidža-

⁴¹³ *Tamtéž*, s. 143.

⁴¹⁴ *Tamtéž*, s. 133.

⁴¹⁵ *Tamtéž*.

⁴¹⁶ *Tamtéž*.

⁴¹⁷ *Tamtéž*, s. 134.

⁴¹⁸ *Tamtéž*.

⁴¹⁹ Více o symbolice hmyzu v hindské pozdní „nové povídce“ D. Marková, *Repulsive Animals as Symbols in the Hindi Anti-Story*, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 04*, Praha 2004, pp. 95–112.

⁴²⁰ *Tamtéž*, s. 134.

jův ambivalentní vztah k Míře, dívka ho přitahuje, ale on se bojí vztahu. Podobně je tomu u symbolu utržené květiny.

Povídka je bohatá na metafory, přirovnání, přívlastky, jejichž poetika je originální a nezvyklá. Uvedme několik příkladů: podivný rozptýlený schoulený měňavý úsměv (*ek ajab bi-khar.tī-sī sim.ṭī dhūp.chāhī mus.karāhaṭ*), hněvivé vrásky (*tīkhī rekhāō kī parchāiyā*) se přeměnily ve vlnky okouzleného úsměvu (*mugdh muskarāhaṭ kī lahrō mē badal gayī*). Stromy jsou přirovnávány k pavím perům připomínajícím fontánu (*hariyāle phavvārō jaise mor.pankhiyō ke do-tīn perō ke pīche*). Deky mlčení a smutku (*phir vahī maun aur ghisat.tī udāsī kā kambal*) halí rozcházející se dvojici a nastává mrtvolný okamžik (*murdā- kṣaṇ*, dosl. okamžik mrtvola), který oba spolu vláčejí, každý ho drží za jeden konec jako vrazi. „Mrtvolu odhodí za keř, navoněným kapesníkem si setrou krev z rukou a rozejdou se... skryjí se v davu... jakoby se báli pohlédnout jeden na druhého... aby jim obviňující pohledy nedodaly sílu doznat se k vraždě...⁴²¹ Mrtvola symbolizuje zánik lásky.

Prostředí hraje velkou roli v obou příbězích. Areál Tádžmahalu se tu vyjevuje ve dvou velmi odlišných podobách. Dév s Rákou přijíždějí na návštěvu ve velmi vhodnou dobu. Spatří památku v plné kráse zapadajícího zářijového slunce. Již před mnoha léty si toužebně přáli spatřit spolu Tádž. Toto přání si splnili v poslední den svého sedmiletého manželství a nádherné prostředí se stává kontrapunktem jejich rozchodu. V druhém příběhu vyprahlá zahrada, spalující slunce, blyštící se mramor jsou pak v souladu s vyprahlostí Vidžajových citů vůči Míře.

Povídka je na symbolickém vnímání skutečnosti do značné míry založena. Velmi důležité pro vykreslení atmosféry je časté opakování symbolů a jejich obměny. Zejména Tádžmahal se vynořuje znovu a znovu jako obsedantní myšlenka.

4.3.3. Kamléšvar

S titulem Kamléšvarovy povídky „**Co nelze napsat**“ souvisí symbol prázdného listu papíru. Odkazuje k nemožnosti smysluplné komunikace mezi lidmi, a tedy k jejich osamělému údělu. Nepřekonatelnou samotu pocítují oba protagonisté – Čandar i Sudaršana, a proto k sobě nemohou nalézt cestu, přestože je mezi nimi zjevné citové pouto. Pocit osamělosti se u

⁴²¹ *Tamtéž*, s. 145.

Čandara promítá do představy, že „každý člověk je se svým životním příběhem sám“⁴²² a Sudaršana si myslí: „... je něco, co nemohu říci nikomu, a proto jsem tak osamělá.“⁴²³

Další symboly přítomné v povídce opět tak či onak souvisejí s pocity smutku a osamění. V první řadě je zde zármutek ze ztráty otce. Jeho tradičním vyjádřením je bílá barva Sudaršana sáří, rozcuchané vlasy, strhaný pohled a matné oči.

Zahalena v bílém sáří seděla Sudaršana na podezdívce ve stínu banijánu, v ústech cíp sáří, hleděla strhaným pohledem (*phaṭī – phaṭī ākhō se*, dosl. puklýma očima), v očích jí došly slzy (*us.kī ākhō mē pānī kī par.tē sūkh gayī thī*, dosl. vyschly vrstvy vody) a černá panenka byla smyta (*putliyō kī kālīkh dhul gayī thī*). Vlasy měla rozcuchané, a i když se dívala před sebe na rozlehlé pohřebiště, hleděla do prázdna.⁴²⁴

Působivost popsané scény umocňuje kontrast mezi představou Sudaršaniných suchých očí a čerstvě obrostlým banijánem, pod kterým sedí.

Na banijánu vypučely nové výhonky a na ni dopadal stín hedvábných zelených lístečků... ze stromu vycházela podivná zelenká záře (*ajīb-sī harī-harī ābhā*) a Sudaršana pod ní seděla sama.⁴²⁵

Originálním symbolem jiného druhu smutku (rozpačitosti z odcizení) jsou v povídce poletující chuchvalce prachu. Po vykonaných pohřebních obřadech se trojice vrací mlčky zpět domů a cestou všichni pozorují poletující chuchvalce prachu – *ur.tī dhūl ke bagūlō ko dekh.te hue ham sabhī laṭ āye the*.⁴²⁶ Později se opakuje podobná situace mezi Čandarem a Sudaršanou. Nastane mlčení a Sudaršana se smutně zahledí z okna, a to opět na vířící chuchvalce prachu.

Opakovaně se objevují představy různých vrstev smutku, které se odrážejí v Sudaršaniných očích jako stín. Stín (*par.chāyī*) rovněž symbolizuje nedůvěru, která se vkradla do Sudaršanina manželství. Mahéndrova žárlivost a podezíravost je ztělesněna v neurčité postavě někoho třetího (*vah tīs.rā ād.mī*):

Potom se mě vyptával na další věci a já mu vše vyprávěla. Po chvíli jsem vycítila, že mezi nás nepozorovaně vstoupil někdo „třetí“. (...)

Od té doby je ten třetí člověk mezi námi neustále... Po pravdě řečeno to ani nejsi ty. Pro mě se někdy ten třetí promění v tvoji podobu a pro něj nese tvé jméno.⁴²⁷

Manželství prochází krizí a Sudaršana ji vnímá jako odliv:

„Co ti mám povídat, Čandare. Zdá se, že nastal odliv, na vlhkých březích zůstaly škeble a pěna. Pomalu ty břehy vyschnou a popraskají.“⁴²⁸

⁴²² Kamlešvar, „Jo likhā nahī jāṭā“, *Mās kā dariyā*, Akṣar prakāśan, Dillī, 1966, s. 68.

⁴²³ *Tamtéž*.

⁴²⁴ *Tamtéž*, s. 69.

⁴²⁵ *Tamtéž*.

⁴²⁶ *Tamtéž*, s. 70.

⁴²⁷ *Tamtéž*, s. 73.

⁴²⁸ *Tamtéž*, s. 74.

Krise na chvíli pominula. Nastalo ještě jedno spokojené období, ale po dalším „odlivu“ už Sudaršana zůstává u otce. Odliv (*javār*) v povídce symbolizuje odcizení, pěna pomíjivost lásky, škeble vyvržené na břeh symbolizují osamělé duše. Vyschlým popraskaným břehem je Sudaršanino manželství. Motiv mlčení, který se objevuje opakovaně, uvádí v pohyb konotace odcizení, bezradnosti a bezmoci:

Sešli jsme se ráno u čaje, Mahéndra mlčel. Kdyby jen Mahéndra, všichni jsme mlčeli. Mlčením bylo možné skrýt city. (...) Seděli jsme spoutáni podivnou bezradností. My tři, kteří jsme se tak dobře znali, jsme se vnitřně odcizili. Zároveň jsme všichni byli tak bezmocní, že jsme si nedokázali otevřeně promluvit.⁴²⁹

V Kamléšvarově povídce se v hojné míře vyskytuje jak tradiční metaforika (bílá barva, rozčuchané vlasy, prázdný pohled, vyplakané oči, matné zorničky, puklé oči), tak originální metafory a symboly (chuchvalce prachu, odliv, vyschlý břeh, pěna, škeble, prázdný list papíru). Některé vcelku obvyklé představy dostávají metaforické významy (stín, mlčení, ten třetí, nové výhonky, hedvábné zelené lístky). Původní a méně obvyklá obraznost v textu převažuje nad tradiční metaforikou.

4.3.4. Nirmal Varma

Název Varmovy povídky „**Rozdíl**“ je symbolický na několika rovinách. Odkazuje ke změně ve vztahu mladých lidí, kteří se rozhodnou řešit nechtěné těhotenství interrupcí. Dále jako bolestný zlom ve svém životě ho vnímá především hrdinka povídky. Její život už navždy bude jiný. Na další rovině „rozdíl“ spočívá v odlišném prožívání protagonistů. Všechny tyto významy jsou v povídce obsaženy. Ještě k nim však přistupuje konkrétní význam explicitně zmíněný v průběhu návštěvy v nemocnici.

Vtáhla jeho ruku pod deku a položila si ji na břicho.

„Cítíš nějaký rozdíl (*kuch pharak lag.tā hai*)?“ – zeptala se. Jeho ruka ležela na jejím horkém holém břiše.⁴³⁰

V této souvislosti je vhodné také poukázat na volbu odlišných slov pro pojem rozdíl: v názvu, který má mnohoznačný význam, je použito etymologicky sanskrtského slova *antar*, zatímco v konkrétním významu nalezneme slovo arabského původu *faraq/pharak*. Mladík je při příjezdu do cizího města neklidný. Jeho pocity umocňuje místní atmosféra, kterou vypravěč popisuje jako prázdnou a ospalou (*khālī-sā unīndāpan*). Budovy působí zanedbaným a hrozivým dojmem. Radnice je charakterizována adjektivem *bhayāvah* – strach nahánějící a

⁴²⁹ *Tamtéž*, s. 68.

⁴³⁰ Varmā, Nirmal, „Antar“, *Merī kahāniyā*, Diśā prakāśan, Dillī 1985, s. 70.

mailā – špinavý. „Vysoká okna v prvním patře byla špinavá a vypadala ještě špinavější v paprscích zapadajícího slunce.“⁴³¹

Symbolický význam má skutečnost, že protagonista vystoupil na křižovatce (*caurāhe par*). Sám se totiž na životní křižovatce ocitá. Jeho situace je ponurá a neradostná právě tak jako atmosféra celého města. Ani chladné větrné počasí uprostřed května není náhodné – dále zvyšuje syrovost prostředí a protagonistovy obavy. Popsanému dojmu z prostředí i protagonistova naladění dávají vyniknout četné detaily: hostinský otře natočenou sklenici piva špinavou utěrkou, pivo je vlažné, hostinský zanedbaný, cesta do nemocnice vede do kopce kolem hřbitova. Všechny tyto popisované maličkosti mají v povídce symbolický význam a nenápadně umocňují dramatickост povídky.

Za povšimnutí dále stojí symbol krve, která protagonistovi nahání hrůzu. Přesvědčuje svoji milou i sám sebe, že teď už je vše v pořádku. Ale není, což vychází najevo právě v souvislosti s hrdinčiným krvácením:

Otočil stoličku a přisunul se k hlavě postele. Ve vzduchu ucítil slabý zápach, který se lišil od pachu chloroformu. Jeho pohled náhle utkvěl na míse pod postelí... bylo v ní odhozeno mnoho zakrvácených obvazů. Nemohl uvěřit, že je to její krev.⁴³²

V povídce se vyskytne již několikrát zmíněná a kulturně specifickou symboliku jídla, skrze něž se řeší mezilidské vztahy. V této povídce jde o vyhození jídla přineseného do nemocnice jako dárek, jímž mladá žena vyjadřuje svůj ambivalentní vztah k muži.

Nemocnice na malém vršku je přirovnávána ke studentské koleji, působící důvěrně (*ātmīy*) a nevinně (*nirdos*). Zde je popis a charakteristika nemocnice v rozporu s její funkcí. Protagonista stojí na chodbě nemocnice a jako dítě drží oběma rukama batoh – *daphal baig ko baccō kī tarah donō hāthō mē lekar kharu rahā*.⁴³³ Přirovnání doplňuje řeč těla vyjadřující hrdinovy rozpaky a obavy před vstupem do nemocničního pokoje.

Mužovo vnímání je komplexní, jeho součástí je nejen myšlení, vzpomínky, pocity, ale zapojuje téměř všechny smysly. Například jeho vnímání cesty do nemocnice doprovázejí pocity zklidnění (*use ab zyādā ghabrāhaṭ nahī thī*) korespondující se ztišením větru, účinky vypitého piva (*biyar ke bād use halkā-sā lag rahā thā*), vykouřené cigarety. Ozývá se vzdálené vrčení traktoru, které mu připomíná bzučení mouchy – *traikṭar kā ghurr-ghurr svar makkhī kī bhinbhināhaṭ-sā sunāī de jātā thā*.⁴³⁴ Podobně je zachycen odchod z nemocnice a úleva, která

⁴³¹ *Tamtéž*, s. 63.

⁴³² *Tamtéž*, s. 72.

⁴³³ *Tamtéž*, s. 68.

⁴³⁴ Srv. *tamtéž*.

jej doprovází. Protagonista vnímá všemi smysly jarní noc, vůni země, chladný svěží vzduch.⁴³⁵ Tyto vjemy kontrastují s těsností a přílišným horkem nemocničního pokoje.

Obraznost Varmovy povídky se vyznačuje zvýšenou symbolikou a z ní vyplývající působivostí. Nápadné je zapojení smyslů a četnost detailů. Velkou roli hraje popis prostředí.

4.3.5. Bhīṣma Sāhnī

Sāhnīho povídka „**Hostina pro šéfa**“ Nedostatek synovy lásky vůči staré matce je zdůrazněn skutečností, že požaduje, aby se najedla před příchodem hostů a dokonce ani nepomyslí na její stravovací návyky:

„Mami, dnes se musíš najíst brzy. Hosté přijdou v půl osmé.“
Matka si pomalu odhrnula šál zakrývajícím obličej, pohlédla na syna a řekla:
„Dnes, synu, jíst nemohu. Dobře víš, že když se podává maso a ryby, nikdy nejím.“
„Jak chceš, ale nachystej se brzy.“⁴³⁶

Symbolickou roli hraje též matčino oblečení a pasáže popisující její gesta, způsob, jak sedí a podobně. Řeč těla je výmluvná. Vypravěč ani tak nepopisuje matčiny pocity, ale předvádí její skleslost a rozpačitost symbolickým způsobem. Je jím například pro Indku nepřirozená poloha sezení s nohama spuštěnými k zemi. Tím je naznačena její skleslost a odevzdanost.

Matka seděla na posteli a opírala se o zeď. Hlavu i tvář měla zakrytu šálou a odpočítávala korálky růžence.⁴³⁷ (...) Jak by však mohla uniknout synovým příkazům? Potichu seděla na židli se svěšenými nohama (*tāgē laṭ.kāje*).⁴³⁸

V situaci, kdy ji syn žádá, aby včas opustila verandu a šla do svého pokoje přes koupelnu namísto obývacího pokoje, na něj jen mlčky hledí, což je chování vyjadřující údiv a rovněž odevzdanost. Popis gest vyjadřuje i zlostné rozpoložení protagonisty. Šāmnāth projevuje svoji zlost rozmáchlými gesty, konkrétně máváním rukou (*hāth jhaṭak.te*). V situaci, kdy je spokojen, se v chůzi či vestoje pohupuje (*sāmnāth khuṣī mē jhūm rahe the*), přemýšlení a soustředění doprovází pohled přivřenými očima.

Obraznost se projevuje v běžné idiomatice: manželé byli zaneprázdněni do té míry, že neměli ani čas otřít si pot (*pasīnā pōch.ne kī fursat na thī*); matce při sledování horečnaté činnosti a příprav celý den bušilo srdce (*dil dhaṛak rahā thā*), když syn zaklepal na dveře, úzkostí se jí srdce zastavilo (dosl. usedlo – *baith gayā*); kdyby matka odjela do Hardváru a nevyšla pro šéfa sárí, nechala by tak syna na holičkách (dosl. oklamala, podvedla by ho); syn

⁴³⁵ Srv. *tamtéž*.

⁴³⁶ Sāhnī, Bhīṣm, „Cīf kī dāvat“, *Pratinidhi kahāniyā*, Rājkamal, Dillí 1990, s. 16.

⁴³⁷ *Tamtéž*, s. 15.

⁴³⁸ *Tamtéž*, s. 18.

se strachuje, co by tomu řekli lidé (dosl. svět – *tāki duniyā kahe*), kdyby u sebe nenechal matku bydlet.

V souvislosti s poznámkou, že matka prodala své šperky kvůli synovu vzdělání, se on dotčeně ohradí a používá přitom expresivní metafory a přirovnání. I vypravěč a matka se uchylují k obraznému vyjádření:

Ta věta přišla Šámnáthovi jako šíp. Vyjel na matku: „Co je to zase za písničku, mamí? Řekni rovnou, šperky nejsou, hotovo! Co s tím má co dělat moje vzdělání? Šperky se prodaly a já jsem se vrátil jako někdo, nevrátil jsem se jako nějaký budižkničemu (dosl. bez ocasu – *nirā lāḍūrā*). Můžeš si vzít dvakrát tolik, cos mi dala.“

„Ať mi shoří jazyk (*merī jībḥ jal jāy*), chlapče, od tebe si budu brát šperky? To mi jen uklouzlo.“⁴³⁹

Dále spatříme proudy slz prýstící z matčiných očí přirovnávané k protržené přehradě (*jaise bādh tor.kar umar āye ho*) či k monzunovým deštům (*bar.sāt ke pānī kī tarah*). Jako originální se mi jeví charakteristika úspěšného večírku: „Šámnáthův večírek začal objímat (dosl. líbat) vrcholek úspěchu – *śām.nāth kī pārṭī saphal.tā ke śikhar cūm.ne lage*.“ Jinými slovy: „Šámnáthova párty se zdárně blížila svému vrcholu.“

Sáhního povídka „Hostina pro šéfa“ je psána střízlivým stylem, i když symbolická rovina v ní hraje sice skrytou, ale v indickém kontextu jasně patrnou roli. Tato charakteristika se týká zejména symboliky jídla a již zmíněné skutečnosti, že jídlo má v hindské literatuře zcela jasné konotace, skrze něž se vyjadřují mezilidské vztahy. Hovorový jazyk v častých dialogích se vyznačuje běžnou idiomatikou a přirovnáními.

⁴³⁹ *Tamtéž*, s. 17.

5. IRONIE A HUMOR

Pojem ironie vychází z významu řeckého slova *eironeia* – úmyslné předstírání, předstíraná neznalost. Ironie v literárním díle bývá často založena na slovech, na práci s jazykem. Jde o vyjádření, jehož význam je opačný k významu použitých slov nebo poněkud posunutý. Vypravěč či postava říká jednu věc a na mysli má jinou. Doslova tedy říká něco jiného, než si myslí, vyjadřuje se protikladem, jehož smyslem bývá vtip, odlehčení, odstup, nesouhlas, odsouzení, rozhořčení, výsměch. Nejčastějším druhem ironie je posměšné vtipné vyjádření – úsměšek. Obsahuje v sobě prvek, který postiženého zraňuje, ale zároveň i prvek humoru a nadsázky. Podle toho, která složka převáží, má ironie blíže k jízlivosti nebo vtipu. Slovní ironie se projeví až na základě interpretace. Ironické vyjádření k sobě totiž neváže žádný slovní ekvivalent a lze ho rozpoznat až na úrovni porozumění ze strany čtenáře.⁴⁴⁰ Protože doslovný význam je pouze zdánlivý, promluva vyžaduje jiný výklad. Tento druh ironie je v podstatě to, co si člověk pod pojmem ironie běžně vybaví a co zmiňuje např. Petruš, který ironii řadí mezi tropy.⁴⁴¹ Jeho chápání ironie se omezuje na slovní ironii.⁴⁴²

Ironie obecně souvisí s rozporem v chápání. Z toho důvodu je každá situace, kde jedna osoba ví nebo vnímá více než osoba druhá, potenciálně ironická.⁴⁴³ Ve vyprávěcí literatuře se tedy vyskytuje i jiný druh ironie, nežli je ironie slovní. Tento druh ironie bývá založen na příběhu a označován jako dramatická ironie. Dramatickou ironii na literárním poli Lodge vysvětluje jako případ, kdy si je čtenář vědom rozporu mezi „skutečnou“ situací, tj. tak, jak ji v úplnosti vnímá na základě poskytnutých informací on, a situací tak, jak se jeví postavě, tj. mylně vzhledem k nedostatečné nebo mylné informovanosti.⁴⁴⁴ Ten, kdo stojí mimo děj, má výhodu většího nadhledu. To se týká i vševědoucího vypravěče. Příběh postupuje od zdání k odhalování skutečnosti. Klasickou ukázkou ironie tohoto typu je příběh Oidipa.⁴⁴⁵ Hovoří se také o „ironii osudu“, jehož přízeň bývá pouze zdánlivá. Ironii chápou také jako rozpor mezi tím co je řečeno a co zamýšleno, nebo v obecnějším smyslu jako rozpor mezi řečeným a významem řečeného. Tímto způsobem se může projevit jak vypravěč, tak postavy.

⁴⁴⁰ Srv. různé teorie recepce literárního díla. Teorie založené na tomto principu ukazují, že až čtenář „vytváří“ význam textu. V případě ironie je to zjevné více než v jiných oblastech.

⁴⁴¹ Eduard Petruš, *Úvod do studia literární vědy*, Rubico, Olomouc 2000, s. 113.

⁴⁴² „Ironie (a její vystupňovaná forma *sarkasmus*) záleží ve formulaci, jejíž skutečný význam je opačný, nežli ten, který by při doslovném chápání textu z formulace vyplýval.“ Viz *tamtéž* s. 113.

⁴⁴³ Josef Hrabák, *Poetika*, Československý spisovatel, Praha 1977, s. 153.

⁴⁴⁴ Srv. D. Lodge, s. 179.

⁴⁴⁵ Srv. Charles T. Dent, *Irony in Hindi Short Story, Translation and Structural Analysis*, nepublikovaná disertace, the University of Chicago 1987, UMI printed 1996.

Ironické může být i přílišné zevšeobecnění založené na chybné logice.⁴⁴⁶ K pochopení ironie v tomto případě je třeba znalosti širšího kontextu. Lze uvažovat také o ironii situační, kdy zakončení příběhu je jiné, než očekávané. Čtenář je v tomto případě vývojem událostí připravován na odlišný závěr, a tudíž překvapen nečekaným rozuzlením zápletky.

Pokud přemýšlíme, co všechny výše zmiňované druhy a odstíny ironie mají společného, zdá se, že je to prvek manipulace tak, jak ho v sobě obsahuje význam slova *eironeia* a rozpor v chápání slova, myšlenky, příběhu.

Ironie je však pouze jedním ze způsobů, jak navodit humorný účinek textu. Mezi další patří například hyperbola – nadsázka, zveličení, jindy to může být litotes – zjemnění, zmírnění, či vyjádření kladu za použití dvou záporů. Vtipné bývají různé narážky, přirovnání, metafora a idiomatické obraty. K humornému i ironickému stylu patří využívání slovní zásoby z různých vrstev jazyka, zejména v nečekaném a neobvyklém kontextu.

Ironii, humor a obrazné vyjadřování lze jen obtížně od sebe přesně oddělit, proto se kapitoly věnované těmto aspektům povídek částečně překrývají a doplňují. Ironie a metaforika se nicméně odlišují v jedné podstatné charakteristice – ironie na rozdíl od obrazného vyjadřování k sobě neváže žádný slovy vyjádřený / vyjádřitelný ekvivalent.

V pojetí ironie metodologicky vycházím z obecných literárně-teoretických prací Hrabákovy *Poetiky* a publikace Davida Lodge *The Art of Fiction*. Inspirativní po teoretické i aplikované stránce byla disertace Charlese T. Denta, *Irony in Hindi Short Story, Translation and Structural Analysis*.

5.1. IRONIE A HUMOR V KLASICKÝCH POVÍDKÁCH

5.1.1. Sudaršan

V povídce „**Vítězství porážky**“ je zloděj Khadgsinh „přízní osudu“ lákán k tomu, aby si bez výčitek svědomí přivlastnil nejkrásnějšího koně v kraji:

Viděl už tisíce koní, ale tak spanilého koně dosud nespatriil. Pomyslel si, že je to osud. Toho koně musí mít. K čemu je takovému světcí? (...) Byl to zloděj a dělal si nárok na vše, co se mu zalíbilo. Také byl velmi silný a mužný. Šel a řekl: „Toho koně vám nenechám.“⁴⁴⁷

Khadgsinh ovšem není přízní osudu lákán do záhuby, nýbrž veden k výčtkám svědomí a nápravě. Dobrota askety zaseje zrnko pochybností do zlodějovy duše a ten v závěru povídky koně vrátí. Čtenář je s touto skutečností obeznámen „vševědoucím“ vypravěčem. Nic netušící bába je v závěru povídky o to více překvapen.

⁴⁴⁶ D. Lodge tento případ nazývá „univerzální generalizací“, s. 179.

⁴⁴⁷ Sudaršan, „Hār kī jīt“, *Galp-dhārā*, Parmānand Bahal (ed.), Renbo buk kampanī, s. 30–31.

Povídka se vyznačuje situační ironií - příběh má jiný závěr, než by čtenář logicky očekával. Nalezneme v ní prvky dramatické ironie a náznaky „ironie osudu“.

5.1.2. Prémčand

V povídce „**Dcera z dobré rodiny**“ převažuje humor proložený ojedinělou ironickou poznámkou na adresu škodolibých vesničanů. Sousedé se totiž radují z náhlého rozkolu v prospívající a spokojené rodině: „Jak se zdá, teď se tajná přání těch šlechtných duší vyplnila.“⁴⁴⁸ Náznak dramatické ironie spočívá v nedostatečné informovanosti staršího bratra o hádce mezi jeho ženou a bratrem. Podání příběhu z druhé ruky je zároveň humorné, a to zejména v porovnání s verzí, kterou „v přímém přenosu“ zaznamenal vypravěč:

Lálbiháří si sedl k jídlu, ale dostal suchou čočku. Zeptal se: „Proč jsi neomastila čočku?“ Ánandí odpověděla: „Všechno máslo jsem použila na maso.“ Lálbiháří křikl: „Vždyť máslo přivezli teprve předevčírem! Jak to, že se tak rychle spotřebovalo?“ Na to Ánandí: „Dnes tam byl už jen zbytek, tak jsem ho dala k masu.“ Hladový člověk vzplane i kvůli maličkosti jak věchet. Smělost švagrové Lálbihářího rozzuřila: „U vás doma ať si teče máslo proudem!“ Žena vydrží nadávky, bití, ale nesnáší pomlouvání rodného domu. Ánandí se zamračila: „U nás jedli sluhové máslo, i když posel slon za milion.“ Lálbiháří se rozzuřil, vzal talíř a hodil ho po ní. „Za to bych ti mohl vyrvat jazyk z pusy.“ Ánandí se také rozzlobila, zrudla a řekla: „Jen to zkus a uvidíš!“ To už bylo na nevzdělaného hrubého sedláka moc. Jeho žena byla z prosté rodiny. Mohl na ni vztáhnout ruku, kdy se mu zachtělo. Vzal dřevák a mrštil jím po Ánandí: „Zapomněla jsi, s kým mluvíš, a já ti ukážu!“⁴⁴⁹

Podle tradiční hierarchie velkorodiny, by si mladší bratr vůči starší švagrové neuctivé, natož hrubé jednání vůbec neměl dovolit. Svým chováním vážně narušil zavedené pořádky, ale vypravěč na příhodu pohlíží z odstupů. Humorný účinek vzbuzují nepřiměřené emocionální reakce zúčastněných, a to zvláště vzhledem k malicherné příčině hádky: „U vás doma ať si teče máslo proudem!“, „U nás jedli sluhové máslo, i když posel slon za milion.“, „Za to bych ti mohl vyrvat jazyk z pusy.“ „Jen to zkus a uvidíš!“ Humorný je pak zkreslený způsob, jakým oba účastníci o příhodě vyprávějí Šríkanthovi:

Lálbiháří požádal bratra: „Domluvte trochu švagrové, ať si dává pozor na jazyk nebo se stane neštěstí.“ Bénímádhav Sinh chlapci přisvědčil: „Ano, není dobře, když snachy odmlouvají mužům.“ Lálbiháří: „Je sice z bohaté rodiny, ale my také nejsme žádní chudáci.“ Šríkanth se s obavami zeptal: „Co se vlastně stalo?“ Lálbiháří na to: „Vlastně nic, pro nic za nic se rozzuřila. Ve srovnání se svou rodinou nás má za ubožáky.“ Šríkanth se najedl, napil a odešel za Ánandí. Seděla tam nazlobeně. I on byl rozladěný. Ánandí se zeptala: „Spokojen?“ Šríkanth řekl: „Ano, ale co ty jsi to natopila v domě?“ Ánandí se zamračila a zlostně vyjela: „Jestli se mi dostane do rukou ten, kdo ti to namluvil, pěkně s ním zatočím.“ „Proč se tak rozčiluješ? Pověz, co se stalo?“ „Co ti mám povídat, štěstí se ke mně obrátilo zády. Jinak by se takový vesnický kluk, který nestačí ani na práci poskoka, neodvážil po mně hodit dřevákem.“⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Premcand, „Baṛe ghar kī beṭī“, *Premcand kī sampūrṇ kahānīyā* 2, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād, 1997, s. 479.

⁴⁴⁹ *Tamtéž*, s. 476–477.

⁴⁵⁰ *Tamtéž*, s. 477–478.

Jak je zřejmé z uvedených ukázek, humor není ozdobou, ale způsobem vyprávění této povídky. Oba účastníci hádky přehánějí, urážejí se a zesměšňují jeden druhého. Humorný účinek je založený na zveličování, zevšeobecňování, bagatelizování a v neposlední řadě na zkreslení události v duchu úsloví „po lidských žlabech kalné vody tečou.“ V povídce se vyskytuje i ironické zjemnění: „tvůj milovaný bratříček“. Směšným dojmem působí také Šríkanthova vážnost, neoblomnost a nedostatek smyslu pro humor: „Otče, už nemohu žít v tomto domě. (...) Ve vašem domě vládne bezpráví a zloba. Místo aby si vážili starších, vyskakují si tu na ně. Doma se zdržuji málo kvůli práci. Sotva vytáhnou paty, lítají tady po ženách boty a dřeváky.“ (...) „Nemohu snášet tak strašné bezpráví a zvířecí chování k ženě, za kterou jsem odpovědný před bohem.“ (...) „Lálbihářího už za bratra nepovažuji.“⁴⁵¹

Humorné a ironické přestřelky se sice vyskytují hlavně v dialozích postav, jemná ironie však prostupuje i jazyk vypravěče. Je patrná v popisu prostředí i charakterizaci postav. Prostředí, v němž Ánandí vyrostla, je ve vtipné zkratce vylíčeno následovně: „Její otec Bhúp Sinh vládl malému panství. Prostorný palác, slon, tři psi, jestřábi a sokoli, lustry, čestný úřad a dluhy. Měl vše, co patří k životu váženého tállukédára.“⁴⁵² Humorná je dále charakterizace poněkud jednoduššího mladšího bratra: „Mladší syn Lálbiháří Sinh byl silný zdravý mládenec. Pěkná tvář, široká hrud'. Hned po ránu vypil celý litr čerstvého mléka.“ Poněkud jízlivější je popis zdánlivě učeného, až přemoudřelého, staršího bratra: „Šríkanth Sinh byl úplně jiný. Příjemný vzhled vyměnil za bakalářský titul. Ta dvě písmena B. A. zbavila jeho tělo síly a tvář lesku. Asi proto si oblíbil lékařské knihy.“⁴⁵³ Humorný účinek charakterizace spočívá též v protikladu mezi oběma postavami.

V povídce „Dcera z dobré rodiny“ převažuje humor nad ironií. Je možné, že ani zevšeobecňující závěrečný komentář není míněn smrtelně vážně, aniž by humorný způsob podání snižoval Ánandiny zásluhy: „Takové bývají dcery z dobrých rodin. Vědí, jak urovnat spor.“ Přemčand totiž Ánandí v průběhu vyprávění vůbec neidealizuje, ukazuje ji s chybami a porozuměním pro lidskou nedokonalost a slabosti.

Právě způsob vyprávění, který se vyznačuje určitým odstupem vypravěče, stojí za humorným laděním povídky. Ponaučení, které povídka v sobě obsahuje, je sice míněno vážně, ale podáno z nadhledu a zábavně.

Povídka „**Ze zvířete člověk**“ líčí humorným způsobem drobné zahradnickovy lumpárny a domnělou důležitost jeho zaměstnavatele advokáta Méhry. Hned úvodní věta zesměšňuje

⁴⁵¹ *Tamtéž*, s. 478.

⁴⁵² Premcand, *Tamtéž*, s. 476.

⁴⁵³ *Tamtéž*, s. 475.

advokátovu vážnost pramenící z jeho postavení anglickým titulem *ḍāktar Mehrā bār-et-lā* (barrister at law). Vypravěč vážně líčí obtížné přežívání Durgovy rodiny a vzápětí humorně jeho šibalské řešení: „Durga potají trhal na zahradě květiny a pak je na trhu prodával obětníkům. Občas také vztáhl ruku na ovoce. To byl jeho vedlejší příjem.“⁴⁵⁴ Ironicky humorný nádech těchto vět je způsoben použitím idiomatických spojení: *ḍāktar sāhab kī nazar bacākar* (potají, za zády pana doktora, skrytě zraku pana doktora) a *phalō par bhī hāth sāf kiya kar.tā* (vztáhl ruku na ovoce, kradl – opakovaně). Přestože bylo jasné, že zahradník ze svého platu nemůže poctivě žít, „ (...) pan doktor považoval zvyšování platu sluhům za nakažlivou nemoc, kterou od jednoho chytanou další.“⁴⁵⁵ Zde jasně zaznívá vypravěčův ironický hlas. Přestože advokát s velkým úsilím sháněl nejlepší odrůdy, sám ovoce neměl rád. Zato se jím nesmírně rád chlubil před přáteli. Jeho ješitnost se také neobešla bez výsměchu ze strany vypravěče. Humorný charakter ironické pasáže popisující protagonistovu vychloubačnost spočívá v přehánění dohnaném k absurdnímu závěru:

Byly to první plody (nové odrůdy manga safědy – R. S.), proto chtěl slyšet, aby přátelé pěli chválu na jejich sladkou chuť. Z jejich (pochvalného – R. S.) názoru míval takovou radost, jako zápasník, když předvádí svoji zdatnost. Od těch překrásných a jemňoučkých saféd sám nemohl odtrhnout oči. Chuť těch plodů byla pro něj tak vzácná, že ho jistě ani nenapadlo, aby některý z nich na zkoušku ochutnal, hlavně proto, že by jeden z přátel byl ochuzen o požitek.⁴⁵⁶

Poslední věta chápána doslovně nedává ani příliš dobrý smysl. Její ironický význam je však zjevný a smysluplný: Méhra ovoce neochutnal, protože ho nejedl, neměl rád a ani nebyl žádným znalcem. Zároveň nechtěl přijít o jeden pochvalný hlas. Na tomto pozadí také dobře vynikne, jeho úlek, zděšení a zlost, když zavede společnost k očesanému stromu. Ukáže se, že přátelé jsou obdobně povrchní, ochutnávání saféd je pro ně víceméně společenskou záležitostí a je jim úplně jedno jestli jedí manga z jednoho či dalších nespočet stromů. Jsou asi takovými znalci jako pan Méhra, který se v „zoufalé bolesti“ sesul na židli a naslouchal jejich utěšování:

„Sluhové jsou všude stejní. Ta kasta úplně zlundračila. Kvůli nám se netrapte. Tyhle safědy sice nejsou, ale jiného ovoce je dost.“ Jeden pán řekl: „Človče, mně připadají všechna manga stejná. (...) Nezdá se mi, že by mezi nimi byl nějaký rozdíl. Nechápu, jak ostatní lidé dokážou rozlišit jejich chuť. Další se přidal: „U mě je to stejné. Nabídněte, co máte. Proč se trápit kvůli těm, která zmizela?“⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Premcand, „Pašu se manuṣy“, *Mānsarovar*, 8. sv., Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 106.

⁴⁵⁵ *Tamtéž*.

⁴⁵⁶ *Tamtéž*, s. 107.

⁴⁵⁷ *Tamtéž*, s. 108.

Důsledné používání slova *mitr* (přítel) sanskrtského původu namísto hovorového *dost* má v povídce také ironický význam. Přátelé ve skutečnosti nejsou přáteli. Jde o známé, kolegy, či „přátele“.

Úsměvné díky hyperbolám je dále líčení Méhrovy zlosti, a to na základě přímé řeči i řeči vypravěče: „Za tu dnešní neplechu bych toho nevděčníka nejradši zastřelil. Kdybych ho měl po ruce, tak ho snad přizabiju.“⁴⁵⁸ Hosté pojedli a odešli. „... ale pan (*mistar*) Méhra stál u domu a vyhlížel zahradníka s bičem v ruce. Vypadal jak ztělesnění boha hněvu.“⁴⁵⁹ Zde použité anglické slovo má výsměšný nádech.

Vypravěč stejnou měrou jako Méhrovu zlost ironizuje Durgovu naivní představu, že nebude-li přichycen při činu, nějak se z celé lumpárny vykrotí. V závěru povídky nacházíme ironické shrnutí, které sice vypravěč vkládá do úst postavě, ale ironický podtext je vypravěčův:

„... není pochyb o tom, že z jednoho zvířete jste učinil člověka. Je to důsledek vaší ušlechtilosti. Ale promiňte, přesto říkám, abyste si na něj dával pozor. Eugenika (věda o zrození) ještě neučinila takový objev, který by vymýtil vrozené vlastnosti člověka.“⁴⁶⁰

Povídka „Ze zvířete člověk“ je vyprávěna humorným a ironizujícím způsobem, avšak pouze ve své první části. Hyperboly, odstup vypravěče, používání anglických titulů to vše má v textu více či méně humornou a ironizující funkci.

V povídce „**Chrám**“ příběh z velké míry zprostředkovává vypravěč a dialogů, které bývají potenciálním místem pro humor či slovní ironii, je minimum. Úsměvná je pouze vzpomínka matky dítěte na společné laškování s Džijávanem.

Chodila s ním žnout travu a prodávala ji na trhu. Chlapečka měla přitom stále při sobě. Dala pro něj udělat maličký srp a nůši. Džijávan s maminkou žnul travu a hrdě říkal: „Mami, nech mi udělat větší nůši, nasečeme hodně trávy, ty můžeš zůstat sedět doma a já ji budu chodit prodávat. Maminka se ptávala: „Copak mi přineseš synku? Džijávan jí sliboval červené sáří a sobě chtěl koupit hodně cukru.“⁴⁶¹

Odporované maličkosti z běžného života dodávají stylu povídky barvitost.

Dále nacházíme jen výsměšně ironický tón částečně spočívající v hyperbolách. Ten je namířen proti bráhmanovi a jeho povrchní zbožnosti, předsudkům, nesamostatnému myšlení a nedostatku odvahy.

Kněz byl velmi soucitný a zbožný tak, že nevzal do úst ani vodu, dokud se nevykoupal, ať byla sebevětší zima nebo foukal studený vítr. Jestli mu pak na nohou zůstala silná vrstva bláta, za to nemohl.⁴⁶² (...)

⁴⁵⁸ *Tamtéž*, s. 208

⁴⁵⁹ *Tamtéž*, s. 208.

⁴⁶⁰ *Tamtéž*, s. 117.

⁴⁶¹ Premcand, „Mandir“, *Premcand kī sampūrṇ kahāṇiyā* 2, Lokbhārati prakāśan, Ilāhābād, 1997, s. 1.

⁴⁶² *Tamtéž*, s. 3.

Knězi jí bylo líto, ale jak by se mohl dopustit něčeho tak neslýchaného, tak strašného hříchu a pustit čamárku do chrámu? Kdo ví, jak by ho bůh potrestal. Konečně, má také děti. Co kdyby se Pán rozhněval a zahubil celou vesnici?⁴⁶³

Ironie je také namířena vůči „zbožným“ vesničanům. Na základě ironického odstupu uvozujících vět, je zjevné, co si vypravěč myslí o smysluplnosti takové zbožnosti, o povaze a chování povýšených příslušníků vyšších kast.

Na to ten zbožný pán, který právě dokončil modlitbu, začal láteřit: „Vyžeňte tu čarodějnici. Přišla otravovat, vyhodte její obětiny. Přichází zkáza, jestli začnou bohu obětovat i čamáři, nastane konec světa.“ Další zbožný pán řekl: „Teď bude muset chudák bůh přijímat potravu i z rukou čamárů. Ať se pak nikdo nediví, že přijde pohroma.“⁴⁶⁴

Další druh ironie v této povídce je založen na rozporu mezi falešně proklamovanou myšlenkou a praktickým chováním bráhmana vůči Sukhiji, kdy se jí chce zároveň zbavit a ještě vydělat na jejím zoufalství a nevědomosti: „Není-li v duši láska k bohu, člověk se může tisíckrát klanět a bůh ho nevyslyší. Mám tady jeden talisman. Je velmi drahý, ale tobě ho dám jen za rupii. Uvaž ho chlapci kolem krku. Tak a zítra si hoch začne hrát.“ Z kontextu této i dalších povídek vyplývá co „jen jedna rupie“ znamená pro „nedotýkatelnou“ vdovu a jak „cenný“ asi bude zmíněný talisman.

Sukhija obětuje doslova vše co má, ale chlapec stejně zemře v důsledku jejích zoufalých nočních výprav do chrámu. V tomto kontextu se závěrečný komentář vypravěče: „Matičko, buď požeňnána. Taková pevnost, taková úcta, taková víra bývá i bohům vzácná!“⁴⁶⁵ jeví jako smutně ironické zvolání.⁴⁶⁶ Ironie namířená proti bráhmanovi i „zbožným“ vesničanům je slovní a její tón výsměšný.

V povídce „**Vykoupení**“ je terčem výsměchu postava bráhmana Ghásíráma, který zastupuje vrstvu zhloupělých, nesoucitných, mravně otupělých a hamižných hinduistických kněží. Vypravěč Ghásíráma vtípně a ironicky charakterizuje líčením jeho každodenního programu:

„Pandit Ghásírám byl navýsost zbožný. Jakmile ráno otevřel oči, začal rozjímat o bohu. Do osmi hodin se stihl umýt. Teprve poté začal skutečný obřad, jehož prvním krokem byla příprava opojného nápoje *bhāngu*. Pak půl hodiny třel santálovou pastu, před zrcadlem si stéblem nanesl na čelo znaménko. Uprostřed dvou pruhů ze santálové pasty se skvěla červená tečka. Na hrud' i paže si namaloval santálové prstence. Pak vynadal sošku božstva, omýval ji, zdobil santálovou pastou a květinami, kroužil před ní lampičkou, rozezníval zvonky. V deset hodin ukončil obřad, vypil bhāng a vyšel ven. Tou dobou stálo přede dveřmi pár prosebníků. Uctívání hned přineslo své plody. Bůh byl jeho polem.“⁴⁶⁷

Jak vyplývá z děje povídky, bráhman nebyl v pravém slova smyslu zbožný ani učený. Choval se povrchně a jeho práce splňovala jediný účel, a tím byla snadná obživa a pohodlí. Ironie je

⁴⁶³ *Tamtéž*, s. 4.

⁴⁶⁴ *Tamtéž*, s. 3.

⁴⁶⁵ Premcand, „Mandir“, s. 6.

⁴⁶⁶ Za tento postřeh děkuji D. Markové.

⁴⁶⁷ Premcand, „Sadgati“, *Mānsarovar* 4. sv., Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 18.

patrná v samotném popisu panditova zjevu, a to v kontrastu s vnímáním protagonisty Dukhího: „Když spatřil zářící majestát, jeho srdce se naplnilo úctou. Jaký božský zjev to byl! Pomeňší, tlustý podsaditý člověk, lesklá hlava, odulé tváře, svatostí sálající oči. Santálové znaménko z něj učinilo téměř boha. Bůh promluvil...“⁴⁶⁸ Vypravěč ironickým způsobem popisuje Dukhího pocity a myšlenky, poté co vstoupil na práh bráhmanova obydlí: „Jak by mohl čamár vstoupit do panditova domu? Jsou to svatí lidé. Právě proto si jich svět váží. Čamár nic neznamená! Zestárnul jsem v této vesnici, ale nepochopil nic.“ Proto, když vyšla panditova žena a hodila mu uhlík, aby si připálil, cítil se v sedmém nebi. V promluvě Dukhího k bráhmanově ženě slyšíme zároveň ironický hlas vypravěče: „Matko, udělal jsem velikou chybu, když jsem vstoupil do domu. To ten můj čamárský mozek. Kdybychom nebyli tak hloupí, proč by do nás všichni kopali?“⁴⁶⁹ Jízlivé jsou místy i další dialogy:

Panditova žena řekla: „Ta mrtvola začíná zapáchat.“ Pandit odpověděl: „Byl to čamár, ne? Těm lidem je všechno jedno.“ Panditova žena na to: „Protože jim nic nevadí.“ Pandit: „Jsou všichni zkažení.“⁴⁷⁰

Ironie se stupňuje v průběhu celé povídky a vrcholí závěrečným obrazem a komentářem vypravěče: „To byla odměna za jeho zbožný život.“ Povídka „Vykoupení“ je převážně sarkastická a útočná. Není divu, že vzbudila polemiku na hindské literární scéně.⁴⁷¹

Prémčandova povídka „**Rubáš**“ je sice tragická, ale některé její pasáže jsou odlehčené a napsané s humornou nadsázkou. Vypravěč v nich například líčí způsob života a lenost dvou zlundačených pobudů – otce a syna:

Byla to rodina čamárů a ostuda celé vesnice. Když Ghísu pracoval jeden den, tak pak tři dny odpočíval. Mádhav byl takový zahaleč, že když půl hodiny pracoval, pak celou hodinu kouřil. Proto nikde nemohli sehnat práci. Dokud byla v domě alespoň špetka mouky, práci odkládali. Když byli pár dní o hladu, vylezl Ghísu na strom, nalámal větve a Mádhav je šel prodat na trh. Dokud měli trochu peněz, oba se jen tak poflakovali. Ve vesnici nebyla o práci nouze. Byla to zemědělská osada. Pro pilného člověka se tu našla spousta práce. Ale dát práci těm dvěma, znamenalo smířit se s tím, že budou pracovat za jednoho. S tím se nedalo nic dělat. Kdyby se dali cestou světců, vůbec by se nemuseli cvičit v upokojení a trpělivosti. Byly jejich přirozenosti. Vedli podivný život! Doma nic než pár hliněných hrnců. Svoji nahotu zakrývali roztrhanými hadry. Zbavení světských starostí! Obtěžkáni dluhy. Z nadávek a bití si nic nedělali. Chudí tak, že o placení dluhů nemohla být ani řeč, přesto jim sem tam lidé něco dali. V době sklizně se živili hrachem a bramborami z cizích polí nebo si nalámali cukrovou třtinu a po nocích ji cucali. Ghísu byl živ ze vzduchu už šedesát let a Mádhav šel v jeho šlépějích jako zdárný syn, ba slávu jeho jména ještě rozmnožoval.⁴⁷²

K humorně laděným patří i některé dialogy. Věčně hladoví chudáci si povídají o zážitku ze svatební hostiny, které se otec kdysi účastnil. Součástí humorného účinku je bájevá nadsázka a vzájemné trumfování se. Kontext ovšem zábavný není vůbec. V chatrči umírá Mádhavova

⁴⁶⁸ *Tamtéž*, s. 19.

⁴⁶⁹ *Tamtéž*, s. 21.

⁴⁷⁰ *Tamtéž*, s. 19.

⁴⁷¹ Více o polemice na stránkách časopisu *Sarasvatí* viz M. Gopal, *Munshi Premchand* s. 352.

⁴⁷² Premchand, „Kafan“, *Carcit kahāniyā*, Sāmayik Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 114.

žena a oba muži polykají horké brambory, protože jsou tak vyhladovělí, že nemohou ani čekat, než brambory vychladnou. Humor se opět týká jen odlehčeného způsobu vyprávění:

Ghísu si vzpomněl na statkářovu svatbu, kde byl před dvaceti lety. Na hostině se najedl tak, že to byl zážitek na celý život, ještě dnes byla vzpomínka čerstvá. Řekl: „Na to jídlo nezapomenu. Těch dobrot, od té doby jsem se tak dosyta nenajed. Rodiče nevěsty rozdali všem spoustu placek púrí, opravdu všem! Malí velcí, všichni se cpali plackami pečenými na pravém másle! Omáčky, jogurt, tři druhy zeleniny, šťavnatá vařená jídla, sladkosti, chuť toho všeho se nedá ani popsat. Všichni mohli jíst, co chtěli a kolik chtěli, stačilo si jen říct. Lidi se cpali tak, že pro plný žaludek nemohli jídlo ani zapít. Ale obsluha dál nakládala teplé voňavé placičky kačaurí. Nikdo už nemohl, zakrývali talíř rukou, a přesto dostávali dál. Po jídle přišel na řadu betel. Ale copak to šlo ještě žvýkat betel? Nemohl jsem se ani postavit. Akorát jsem se svalil na deku. Tak byl štědrý ten statkář!“ (...) „To jsi snědl nějakých dvacet placek?“ „Víc!“ „Já bych sněd padesát.“ „Míň než padesát jsem jich nesněd. Byl jsem silák. Ty nejsi ani poloviční.“⁴⁷³

Způsob podání se mění s postupujícím dějem. Vyprávění sem tam proložené odlehčenými pasážemi přechází do ironičtějšího a místy až cynického tónu. V dialozích dochází k další změně tónu, která je přímo úměrná klesající hladině pálenky v láhvi:

„Bohatí mají peníze, tak ať vyhazují. Ale copak my máme na rozhazování?“ „Ale co řekneme lidem? Budou se ptát, kde máte rubáš, ne?“ Ghísu se zasmál: „No co, řekneme, že nám peníze vypadly z kapsy, hledali jsme je, ale nenašli. Neuvěří nám, ale peníze dají zas.“ Mádhav se také zasmál nečekanému štěstí: „Byla moc hodná, chudinka! Umřela a ještě nás pořádně pohostila!“⁴⁷⁴ (...)

Tragikomické je líčení postupující opilosti a vrtkavých nálad opilců, jejich smíchu i smutku.

Za chvíli začal Mádhav pochybovat: „Hele tati, my se tam jednou taky dostaneme, vid’?“ Na takovou hloupou otázku Ghísu ani neodpověděl. Nechtěl si kazit radost přemýšlením o onom světě. „Co řekneš, když se nás tam zeptá, proč jste mi nedali rubáš?“ „To víš, zrovna na to se nás bude ptát.“ „Určitě se zeptá.“ „Jak to víš, že nebude mít rubáš? To si myslíš, že jsem takový osel? Že jsem šedesát let na tomhle světě zbůhdarma? To víš, že bude mít rubáš, a pěkně!“ Mádhav nevěřil: „Kdo jí ho dá? Peníze jsi utratil a na rubáš se zeptá mně. Já jsem si jí vzal.“ Ghísu se rozzlobil: „Říkám, že rubáš mít bude, proč mě neposloucháš?“ „Tak proč neřekneš, kdo jí ho dá?“ „No přece ty samý lidi, co už jí na něj dali. Jo, jenže tentokrát nám už nedaj peníze do ruky.“ Jak se stmívalo, vycházely hvězdy, v nálevně narůstal ruch. Někdo zpíval, někdo se holdbal, jiný objímal souseda, někdo opijel kamaráda. Ve vzduchu bylo opojení a povznesená nálada. Aby se člověk opil, stačilo málo. Více než alkohol, působila zdejší atmosféra. Starosti mizely, na chvíli se zapomínalo na život i na smrt.⁴⁷⁵

Přestože „Rubáš“ má obdobně tragický obsah jako „Vykoupení“ nebo „Chrám“, povídka není vyprávěna tak vážně a úporně. Zmíněné humorné odlehčení naznačuje, že autor již své záporné postavy nesoudí tak přísně a moralisticky. Má k nim odstup, ale je to odstup chápající a místy i soucitný. Jeho kritika není přesně cílená. Ukazuje sice, jak krajní chudoba poznamenává lidské charaktery a vztahy, ale zesměšňuje více pokrytecké morální soudy než ty dva nešťastníky. V této povídce nenacházíme obvyklé ironické shrnutí či komentář v závěru. Ironie i humor spočívají zejména na jazykových prostředcích.

⁴⁷³ *Tamtéž*, s. 116.

⁴⁷⁴ *Tamtéž*, s. 118.

⁴⁷⁵ Premcand, „Kafan“, s. 119.

5.1.3. Višnu Prabhákar

Višnu Prabhákar pojmenoval svoji povídku větou „**A země se točí dál**“. Význam tohoto konstatování lze shrnout: přes veškeré útrapy a nespravedlnost život jde dál a je třeba se tomu přizpůsobit. V kontextu Prabhákarovy povídky ovšem tato zdánlivě moudrá myšlenka nabývá ironického významu. Klíč k interpretaci názvu nalezneme v samém závěru povídky. Malé děti, které chápou jen částečně řeči dospělých o korupci, přicházejí k soudci s úmyslem vyplácet otce z vězení:

„Poslal jste do vězení našeho tatínka. Pust'te ho ven...“ Kamal řekl právě tak odhodlaně: „Máme padesát rupií. Za tři tisíce jste pustil zloděje...“ Na to: „Ale náš tatínek není žádný zloděj. Měl spoustu vydání. Vzal jen úplatek dvacet rupií.“ Kamal: „Jestli je to málo...“ „... tak bych u vás mohla pár dní zůstat.“ Kamal: „Moje sestra je krásná a vy si krásné dívky necháváte.“ Tak drmolili nějakou dobu jeden přes druhého jako na divadle. Ale náš vypravěč neví, co bylo dál. Musel odtamtud utéct. Zdálo se mu, že se Země odpoutala od Slunce. Je-li tomu tak, co zbývá dodat? Země se točí dál.⁴⁷⁶

Kdybychom název povídky chápali doslovně, museli bychom vypravěče obvinít z cynismu. Vyznění povídky i přímý vstup vypravěče tomu však odporuje. Příběh vypráví vnější vypravěč, který do děje vstoupí – zviditelní se – pouze výše citovaným úryvkem. Jeho svědectví tak potvrzuje, že název povídky je míněn ironicky. Povídka sama je vystavěna na dramatické ironii, na rozporu mezi tím, jak chápe korupci desetiletá dívka pod vlivem útržků z rozhovorů dospělých, a mezi skutečností v povídce zobrazenou:

Na vlastní uši slyšela, jak tatínek říká, že brát úplatky je hřích. Ale pak sám vzal úplatek... Proč? Proč ho vzal? Sousedka říkala: „Měl velká vydání a malý plat. Dětem chtěl dát dobré vzdělání a dobré vzdělání stojí spoustu peněz.“ Spoustu, spoustu peněz, tak vzal úplatek. Ale co je to spousta peněz? Jak se teď dostane ven? Strýc říkal: „Kdyby dal soudci úplatek, tak by ho pustili. Jeden soudce vzal tři tisíce a pustil na svobodu zloděje. Taky osvobodil člověka, který zabil ženu. Za pět tisíc...“ Co to znamená pět tisíc? Sto... tisíc... deset tisíc... sto tisíc, kolik je to? Ale strýc říkal, že jsou také jiné úplatky. Nějaký profesor dal jedné dívce u zkoušek jedničku, protože byla krásná...⁴⁷⁷

Protagonistka se ocitá v ironické situaci. V deseti letech jí zemřela matka a od té doby ji dospělí považují za dospělou. V důsledku toho se pak ona tak i cítí a chová: „Nýně nebylo ještě ani deset let, ale už byla velmi rozumná. Jak tomu často bývá u osiřelých děvčátek, dospělí ji brali jako velkou. Proto, když uslyšela, že její malý bratříček ležící opodál vzlyká, potichoučku vstala. Nejdříve se chvilku polekaně rozhlížela kolem, pak šla a posadila se k němu.“⁴⁷⁸ Teta si myslí, že ji děti pomlouvají, zatímco ony ve své společnosti nacházejí útěchu a plánují vysvobození otce. V osudově ironické situaci se ocitne soudce, když se rozhodne děti vyslechnout:

⁴⁷⁶ Višnu Prabhākar, „Dhartī ab bhī ghūm rahī hai“, *Carcit kahāniyā*, Sāmayik Prakāśan, Nāī Dillī 1993, s. 99.

⁴⁷⁷ *Tamtéž*, s. 98.

⁴⁷⁸ *Tamtéž*, s. 95.

Sluha řekl: „Přišly dvě děti a chtějí s vámi mluvit.“ „Se mnou?“ podivil se soudce. „Čí jsou to děti?“ „To nevím. Bratr se sestrou. Vypadají chudě.“ „Ale hlupáku, měl jsi jim něco dát a poslat je pryč.“ „Snažil jsem se, ale oni si nedají říct, chtějí s vámi mluvit.“ Soudce se rychle zvedl. Zamračil se, ale bůhví proč, zase se posadil. Řekl: „Dnes je šťastný den, tak je přiveď.“⁴⁷⁹

V této povídce se humor ani slovní ironie nevyskytuje, ale ironických situací nacházíme mnoho a uplatňuje se v nich dramatická ironie. Ironie z velké části spočívá v nejednoznačnosti, která provází dětské vnímání reality a výklad výroků dospělých.

5.2. IRONIE A HUMOR V POVÍDKÁCH NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM

5.2.1. Džainéndrakumár

V povídce „Hra“ se projevuje ironie vypravěče vůči protagonistce – sedmileté dívce nadsazeným titulováním dítěte „velectěná paní Surbála“ – *suśrī Surbālā devī*, dále označováním její hry s pískem jako „božská hra“ – *paramātmā līlā*. Takto děvče vidí i kamarád Manóhar, protože je uražený, že si ho Surí nevšímá. Surbála zase o něm s humornou nadsázkou přemýšlí jako o dospělém muži dosl. bratrovi (*bhāī*), pak jako o chudákovi (*becārā*) a nakonec jako o hlupákovi (*mūrkh*). Oslovení „bratře“ používají dospělé ženy jako oslovení pro muže vůbec:

Zamyslela se – řeknu mu, bratře, střecha je rozpálená, upečeš se, nechod tam. Ale co když neposlechne? Když přeci přijde ke mně, řeknu – bratře, zůstaň, já jdu. Ale co když nepřijde? Určitě nebude chtít, je hrozně tvrdohlavý. A já mu to ani nedovolím. Upeče se chudák – ale ať! Jestli mě bude přemlouvat, strčím do něj a řeknu – upeč se hlupáku!⁴⁸⁰

Surí se na chlapce dívá svrchu, protože neobdivuje její výtvar – pec z písku. Podobně jako on se uráží a v duchu ho opět nazývá hlupákem. Vypravěč využívá hyperbol s humorným účinkem:

Dívka se náhle rozhodla přivést hlupáka (*bevaqūf*) Manóhara, aby mu ukázala tu překrásnou pec zhotovenou s nadzemskou šikovností (*is alaukik cātury se paripūrṇ bhāṛ*). Hloupej (*mūrkh*) kluk, hraje si s vodou a tady má něco tak skvělého – no tak se nedívá! Kde jinde uvidí tak pěknou pec?⁴⁸¹

Manóhar mluví o „princezně Surí“ v odplatu za její namyšlenost. Vypravěč se staví tu na stranu jednoho, tu na stranu druhého a hravě používá týchž výrazů, kterými se častují navzájem, aby naznačil, že v jejich hře nejde o nic vážného. Škorpení dětí ve skutečnosti vypovídá o jejich blízkosti.⁴⁸²

Jiná situace nastane, když vypravěč spolu s „našimi učenými čtenáři“ začne pochybovat, není-li Surí „hloupá jako pařez“ a láskyplně odkazuje k dětem jako k „hlupáčkům“. Celkově

⁴⁷⁹ *Tamtéž*, s. 100.

⁴⁸⁰ Jainendra Kumār Jain, „Khel“, *Jainendr Kumār kī kahānīyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Naī Dillī 2000, s. 10.

⁴⁸¹ *Tamtéž*, s. 11.

⁴⁸² Srv. též Lothar Lutze, *Hindi Writing in Post-colonial India*, s. 118.

ironické vyznění se pak už nevztahuje k dětem, ale k „naším učeným čtenářům“ a zpochybňuje tradiční moudré myšlenky o pomíjivosti světa a neulpívání:

Kdyby tam byl někdo z našich učených čtenářů, tak by těm hlupáčkům vysvětlil, že tento svět je pomíjivý. Co v něm znamená zármutek a štěstí: vše se zase rozloží v to, z čeho je stvořeno – tak k čemu smutek nebo trápení? Tento svět je bublinou, jednoho dne praskne a zmizí ve vodě. Smysl bubliny spočívá právě v tom, že praskne. Kdo to nechápe je k politování. Hej, rozumíš, hloupá holčičko? Celý svět je součástí vesmírného ducha a také s ním splyne. Proč se kvůli tomu zbytečně trápíš? Tvoje pec z písku tu byla jen na chvíli, v mžiku bylo po ní, rozplynula se v písku. Netrap se kvůli tomu, pouč se. Ten, kdo ji rozkopnul, je nástrojem prozřetelnosti. Bůh ti jen chtěl dát ponaučení. Děvče, proč děláš hloupou? Jen pochop a snaž se přiblížit bohu. A tak dále a tak dále.

Ale k dívčině neštěstí se žádný učený pandit na břehu řeky neobjevil, aby ji poučil. Také máme pochybnosti, jestli Surí prostě není hloupá jako pařez, že i kdyby z úradku božího přišel nějaký dobrotivý pandit a začal kázat, neposlouchala by ho, anebo by mu nerozuměla. Ale teď tam nebyl nikdo jiný než hloupý zlý Manóhar a ten o podstatě světa neví zhora nic.⁴⁸³

O tom, že pasáž je míněna ironicky, svědčí humorně ironické oslovení dětí spolu s přívlastky jako hloupá holčičko, hloupý zlý Manóhar a podobně. Také zakončení kázání o pomíjivosti světa slovy „a tak dále a tak dále“ jeho obsah znevažuje. Naznačuje odstup vypravěče k myšlenkám v něm obsaženým. A konečně známe i názor autora, který říká, že zřikavá mentalita není dobrá, protože z ní život nečerpá žádnou sílu.⁴⁸⁴ Vypravěč a v tomto případě i autor se přiklání k názoru, že smyslem života je sám život. K tomuto závěru docházím na základě interpretace citované pasáže jako ironické. Povídka se vyznačuje jemnou a citlivou ironií i podobným humorem. Její ironie je nenápadná a ve vztahu k dětem hravá podobně jako vypravěčův odstup.

Další Džainéndrova povídka „**Manželka**“ obsahuje slovní ironii. V pasáži, která popisuje manželčino trápení pramenící z nedostatku smysluplného kontaktu s mužem, se nachází věta, kterou je možné chápat jako sebeironii ze strany protagonistky: „Není sice moc chytrá, ale přesto cožpak nezačne pomaloučku chápat?“⁴⁸⁵ Vzhledem ke splývání perspektivy vypravěče a protagonistky v této povídce, jde zároveň o ironii, kterou vypravěč míří na Sunandina manžela, potažmo na zvyklosti patriarchální společnosti.

Hned sama sebe okřikla. Sunando, proč jsi tak malicherná? Měla bys být ráda, že pro něj můžeš jeden den hladovět.⁴⁸⁶

Sunanda prožívající vnitřní konflikt výtky vůči sobě samé míní vážně. Avšak vzhledem k dvojí perspektivě⁴⁸⁷ pro tuto povídku příznačné, lze chápat pasáž také jako ironii vypravěče,

⁴⁸³ Jainendrakumār, „Khel“, s. 12.

⁴⁸⁴ Lutze, *Hindi Writing in Post-colonial India*, s. 116.

⁴⁸⁵ *Tamtéž*, s. 106.

⁴⁸⁶ *Tamtéž*, s. 110.

⁴⁸⁷ V naratologické terminologii „double focalization“.

kteřá směřuje proti uspořádání rodinného života nespravedlivého vůči ženám.⁴⁸⁸ Vypravěč rovněž ironizuje zapálenou diskuzi manžela a jeho druhů revolucionářů o různých strategiích a hnutích v národněosvobozenckém boji. Káлиндí používá velká slova, hovoří o ušlechtilých cílech a spravedlnosti a přitom hrubě zanedbává ženu v nejtěžším období jejího života.

Revolucionáři jsou důležitost sama. Na to, že ohrožují i Sunandu, ani nepomyslí. Ironie vyplývá také z rozporu mezi ideály a jednáním manžela a jeho přátel. Džainéndrakumār se k teroristickému hnutí stavěl skepticky, a proto ho v povídce nenápadně zesměšňuje.⁴⁸⁹ „Sladké řeči“ v diskusi revolucionářů o metodách boje za svobodu Indie jsou jedním z příkladů jeho ironie vyjadřující nesouhlas:

Matka Indie bude svobodná – a jestli se použijí správné či nesprávné prostředky, násilí či nenásilí, na to teď nelze hledět. Kam vedou sladké řečičky, to už jsme viděli. Sladkými řečmi nelze vytáhnout hlavu z tlamy tygra. Jediným lékem je tygra zabít.⁴⁹⁰

Na závěr lze shrnout, že ironie v této povídce je sice přítomna, ale podána nenápadnou formou, zatímco humor chybí. V postoji vypravěče je patrný ironický odstup od postav revolucionářů, jejich názorů a chování.

„Džáhnví“ je povídkou, v níž dramatická ironie vyplývá z postupného odhalování zápletky a situační ironie z překvapivých zvrátů v ději povídky. Jednotlivé postavy nemají stejný přístup k informacím, což vede k ironickému účinku. Například vypravěčova manželka nesprávně chápe, jaké důvody jejich synovce nakonec vedly k odmítnutí plánované svatby s Džáhnví. S tím se totiž Bradžnandan svěřil pouze strýci:

Přestože mě Bradžnandan překvapil, vlastně jsem se nedivil. Pevně se rozhodl, že se neožení. Ale v soukromí mi řekl: „Strýčku, teď se ženit nebudu, ale jestli se někdy ožením, tak s ní.“⁴⁹¹

Paradoxně, ač zpočátku jakožto iniciátorka domlouvané svatby nejlépe informovaná, si teta synovcovo rozhodnutí vykládá zcela mylně. Její poznámky pak působí na lépe obeznámeného čtenáře směšným dojmem: „Ach, všechny ty věci! Ani se neptej, Birdžu, chlapče! Nechci sice nikoho pomlouvat, ale...“⁴⁹² Podobně nejasně promlouvá i k manželovi – vypravěči povídky:

Žena na mě jednoho dne nečekaně udeřila: „Proč jsi mi to o Džáhnví neřekl dřív?“
„Co jsem ti měl říct o Džáhnví?“
„No že je taková.“
„Jaká taková?“
„Jen se nedělej. Jako bys nic nevěděl.“
„Ale prosím tě to nemůže říct ani soudce: já nic nevím. Konec konců co já vím o Džáhnví, to ví každý.“

⁴⁸⁸ Celá pasáž dokládající tuto myšlenku je citována v kapitole 4. 2. *Obraznost v povídkách na cestě od klasických k moderním*.

⁴⁸⁹ Za tuto informaci děkuji D. Markové.

⁴⁹⁰ Jainendrakumār, „Patnī“, *Gadar ke bād*, Pūrvoday Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 105.

⁴⁹¹ Jainendrakumār, „Jāhnví“, *Jainendr Kumār kī kahānīyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Naī Dillī 2000, s. 67.

⁴⁹² *Tamtéž*.

Paní řekla s nefalšovaným údivem: „Birdžu dostal dopis. Ty jsi o tom nic neslyšel? Ty dnešní holky, darmo mluvit. Ještě, že se to včas provalilo, nebýt toho ...“⁴⁹³

Vypravěč promluvy své ženy ironizuje: „Co jsem na to měl říkat, když jsem nevěděl, jaká věc, kde a jak se provalila, jaké tajemství vyšlo na světlo?“ (...) „Zůstalo úplně nejasné, proč by moje žena nemohla vystrčit hlavu. Z jejích řečí jsem nepochopil nic. Bylo v nich hodně šťávy ale málo věcnosti. Po chvíli jsem se přestal snažit uchopit podstatu toho, co říká a v tichosti si vyslechl přednášku o zkaženosti.“⁴⁹⁴ Humorně laděná slovní ironie se objevuje v rozhovorech mezi manželi i v jiných souvislostech. V jednom případě sám vypravěč vysvětluje, že to, co říká, myslí ironicky:

Řekl jsem: „Prosím tě, Bradžnandan! Vždyť je to ve srovnání s ní dítě.“ Žena s údivem odpověděla: „Jak to dítě, bylo mu už dvaadvacet.“ „Ale dvaadvacet, mohlo by mu být i čtyřiačtyřicet. (...) Nebo se taky dá říct, že tohle chudák děvče není dost dobré pro našeho Birdžua!“ Částečně jsem to myslel vážně a také trochu ironicky.⁴⁹⁵

Žena na mužovy názory a námitky ohledně svatby nedbá a vypravěč to komentuje s humorem a sebeironicky: „V těch věcech jsem přeci jen neužitečný tvor. Takže pak už k mému sluchu nedolehla žádná další zpráva.“⁴⁹⁶ Vypravěčův ironický tón je mírný a humorný. V řeči jeho ženy převažuje jízlivost a neopodstatněné zevšeobecňování:

„Děvče mělo známost, ty vzdělané jsou dneska všechny stejné.“ Řekl jsem: „Kdyby tomu tak bylo, nestáli bychom teď před tímhle problémem. Ale řekni mi, co se vlastně stalo.“ „Jestli chceš znát celou pravdu, běž se zeptat její mámy. Už se nemohla dočkat, až se stane tchýní.“⁴⁹⁷

V textu povídky nalézáme ironii dramatickou a situační. Slovní ironie se vyskytuje v menší míře, a to v dialozích. Ani humoru není mnoho. Bud' spočívá v sebeironii vypravěče, nebo se objevuje ve špičkování se ženou.

V povídce „**Odměna**“ dítě zpočátku nechápe, proč je na něj maminka zlá, proč nemá radost z jeho úspěchu ve škole a hledá vinu u sebe. Čtenář se nachází v podobně ironické situaci jako chlapec džijávan, ale vzhledem k životním zkušenostem začíná náznaky⁴⁹⁸ chápat dříve než dítě. Slovní ironie se objeví v hovoru mezi matkou a synem:

„Když je někdo nejlepší, dostane sladkosti. Tatínek říkal...“ (...) „Tak tatínek říkal. Odešel ten tvůj skvělý (dosl. velký) tatínek!“⁴⁹⁹

⁴⁹³ *Tamtéž*, s. 65–66.

⁴⁹⁴ *Tamtéž*, s. 66.

⁴⁹⁵ *Tamtéž*, s. 65.

⁴⁹⁶ *Tamtéž*.

⁴⁹⁷ Jainendrakumār, „Jāhnavī“, s. 66.

⁴⁹⁸ Podrobně rozvedeny v kapitole *Náměty a jejich interpretace*.

⁴⁹⁹ Jainendrakumār, „Inām“, s. 13.

Jízlivá ironie je patrná v rozhovoru manželů v situaci, kdy matka nabízí Dhanandžajovi jako odměnu pět rupií a otec se nečekaně stane svědkem jejich důvěrné chvílky:

„Tati, jsem první ve třídě.“

Otec promluvil: „Tak to musím říct, že pět rupií není žádná pořádná odměna.“

Matka na to: „Jak to, pět rupií spadne z nebe? Že jsi mi tenhle měsíc dal tisíce.“

Humorná je pouze úvodní situace, kdy chlapci netrpělivě čekají na výsledky zkoušek. Je vylíčena s nadsázkou: „Pro poslíčka bylo obtížné umístit papír s výsledky na tabuli. V tom zmatku a tahanicích nebylo vůbec jasné, jestli si uchrání život. Ale nakonec to přežil a papír také zůstal celý.“⁵⁰⁰

Laškovně laděné je i povídání mezi Pramílou a Dhanandžajem. Pramila mu nabízí sladkosti a říká:

„Na, vezmi si a řekni, jakou by sis přál odměnu.“

„Když požádám, tak mi ji dáš?“

„Ano dám, ale ty rošťáku, ne abys žádal o mě.“⁵⁰¹

V povídce „Odměna“ je tedy slovní ironie a humoru pomálu, zatímco dramatická ironie je výrazná. Spočívá v postupně se vyjevujících skutečnostech o rozpadajícím se vztahu rodičů malého chlapce. Příběh postupuje od chlapcovy neznalosti situace k poznání, že jeho matka je nešťastná a proč. Ironie spočívá v nejednoznačnosti chápání malého chlapce světa dospělých.

5.2.2. Agjéj

V Povídce „Gangréna“ nalezneme pouze jednu ironickou pasáží. Jde o slovní ironii. Mahéšvar pracuje jako lékař v zapadlém horském středisku a jeho manželka Máltí na něho shlíží svrchu kvůli častým amputacím, které provádí. Vypravěč se ptá, má-li Mahéšvar ve své lékařské praxi zajímavé případy a on odpovídá: „Ano vyskytují se takové, například gangréna, každých pár dní se nějaký případ objeví a dole v nemocnici také.“ Máltí zaslechne jejich rozhovor a reaguje:

„No ano, takový případ je tu raz dva. Člověk si vrazí trn a hned se musí uříznout noha, copak to je medicína? Každý druhý den někomu uřízne ruku nebo nohu a tomu se říká dobrá praxe!

Mahéšvar se zasmál: „To nemám řezat, ale nechat je umřít?“

„No jo, dřív na světě nebyly trny? Ještě jsem neslyšela, že by někdo umřel na trn.“⁵⁰²

V ironické situaci se ocitá vypravěč – návštěvník nešťastné rodiny, který se postupně propracovává k chápání podivné atmosféry obklopující protagonistku příběhu.

⁵⁰⁰ *Tamtéž*, s. 10.

⁵⁰¹ *Tamtéž*, s. 17.

⁵⁰² Ajñey, „Gaṅgrīn“, *Choṛā huā rāstā*, Rājpal, Dillī 1975, s. 285.

V další Agjéjově povídce „**Nedotčené květiny**“ ironické zesměšnění nabízí vypravěč svými komentáři, ve kterých se od protagonistky distancuje, vysmívá se jí a reprodukuje názory, které v kontextu vyznění povídky nejsou skutečně jeho:

Míra působila na muže zvláštní silou. Nebude nepatřičné tuto sílu označit za talent. Její vrstevníci říkali jazykem civilizovaných lidí (*sabhyō kī bhāṣā mē*): „S muži to umí.“ (...) nikdy nepoznala muže, na kterého by neudělala dojem. Muži přicházeli, někteří jí padali k nohám, jiní se dmuli pýchou, někteří přicházeli s chtivostí, jiní s přezíráním, ale nade všemi jakoby se rozestřelo její kouzlo.⁵⁰³

V odstavci, kde se líčí, jak Míra využívala muže, se objeví ironický vypravěčův komentář „skutečně si mohla gratulovat.“⁵⁰⁴

Další, kteří si vysloužili vypravěčovo ironické zesměšnění, jsou bezohlední a neopatrní cyklisté: „Zazvonit nebo přibrzdit považují za příliš velký hřích proti své hrdosti a ti ještě uvolněnější mají za zbytečné být jen se rukou dotknout řidítek.“ Jejich riskantní jízda podnítila vypravěče k další ironické úvaze, tentokrát filozofického charakteru: „A tak nastává situace, kdy naše doba předčí zlatý věk. Tehdy lidé hledali onen svět a ten nebyl k dosažení. Dnes onen svět lačně natahuje ruce a chodci musí uskakovat, aby si zachránili život.“⁵⁰⁵

Také některé z metafor (včela létající z květu na květ, lotos vyrůstající z bahna) působí poněkud přepjatě a směšně.⁵⁰⁶ Jejich funkcí zřejmě je opět vyjádření disonantního postoje vypravěče k protagonistce a jeho odsudek vůči ní.

Až na drobnou výjimku nenalezneme v textu žádný skutečný dialog – možný zdroj humorné nebo ironické situace.

5.2.3. Jašpál

Už v názvu Jašpálovy povídky „**Osvícení**“ je přítomen sarkasmus. Protagonista Nírak – přísný asketa – obdrží „dar poznání“, což je doslovný překlad titulu povídky, až když pozná krásnou dívku a zamiluje se do ní. Veškeré do té doby hlásané pravdy jdou stranou a Nírak změní své názory. Ukáže se, že domnělá moudrost byla pouze odposlouchaná, ne získaná na základě zkušenosti a prožitku.

Řazení protikladných myšlenek a skutečností má rovněž ironický účinek. Například otec dívky Siddhi, Dírghalóma, měl vždy odpor ke světskému způsobu života. Přesto založil rodinu a v době kdy „jeho žena porodila krásnou holčičku, mahárši pouta omylu a lásky sežehl v ohni

⁵⁰³ Ajñey, „Achūte phūl“, *Sampūrn kahāniyā*, s. 349.

⁵⁰⁴ Ajñey, „Achūte phūl“, *Sampūrn kahāniyā*, s. 350.

⁵⁰⁵ Ajñey, „Achūte phūl“, s. 351.

⁵⁰⁶ Srv. kapitola *Obrazné vyjadřování*.

poznání.“⁵⁰⁷ V povídce hraje velkou roli vševědoucí vypravěč, který se od vyprávěných skutečností distancuje ironickým odstupem. V uvedeném příkladu poukazuje na paradoxní skutečnost, že otec přivede na svět dítě, které nutí odmala žít asketickým způsobem života, aby jeho duši „hned zpočátku nasměroval k vysvobození.“⁵⁰⁸ Duchovní hodnoty v takto podaném příběhu vlastně pouze zastírají nezodpovědnost, pohodlnost a sobectví světce Dírghalómy.

Asketa Nírak je v textu ironizován různými způsoby, ale ne tak příkře. Už samotná skutečnost, že se téměř v dětství zřekl věcí, o nichž nemohl mít ani ponětí, je ironická. Navíc poučuje postarší obyvatele ášramu, kteří mu naslouchají jako u vytržení. Zvážíme-li tuto skutečnost, ironie míří do obecnější roviny – proti ustrnulým náboženským představám:

Brahmačáří Nírak už v mládí dosáhl plného poznání. Aniž by kdy padl do léčky klamného světského života, nastoupil cestu odříkání. Přestože mu nebylo mnoho let, jeho poznání a spojení s duchovní podstatou světa bylo úplné. (...) Skrze neulpívání a usebrání se stejnou měrou ovládal svět smrtelníků i svět věčný. V nejvyšším stádiu meditace (*samādhi*) setrval deset až patnáct dní. V jednom z těchto stavů si v jeho spletených vlasech udělal hnízdo (*nīṛ*) vrabec. Od té doby se mu říkalo Nírak.⁵⁰⁹

Vypravěč Níraka zesměšňuje jak popisem jeho zevnějšku, tak popisem jeho myšlenek: „do chodu myšlenek (askety – R. S.) vstupovala podoba asketky Siddhi; rovná páteř, vzhled čelo, nos, brada, žlábek mezi prsy, v záhybech skrytý pupík, vše v jedné rovné čáře.“⁵¹⁰ Impozantní zjev askety, který v lotosovém sedu promlouval čtyři hodiny, vypravěč zlehčuje poukazováním na jeho urostlou mužnou postavu a pěkný vzhled:

„Tvář askety Níraka byla lemována stočenými pletenci vlasů a pokryta vousy (*śmaśru*). Na jeho čele se skvěly tři svislé čáry (*tripuṇḍ*) nanesené bahnem z řeky Narmady. Z jeho očí sálalo světlo poznání. Bylo v nich velké sebevědomí. Přes širokou zarostlou hrud' až ke štíhlému pasu mu visela posvátná šňůra spletená z trávy. Břicho se mu přísnou askezí propadalo. Od pasu byl oděn travou.“⁵¹¹

I Nírakovo kázání působí ironickým dojmem. Pokud jeho věty přeložíme pokud možno doslovně, ironie bude zřetelnější, než při překladu zaměřeném na myšlenky samotné:⁵¹²

Logika je poruchou (*vikār*) rozumu. Rozum je obklopen sanskármi.⁵¹³ Touha a vášně člověka určuje cestu jeho logiky. Proto se logika obvykle začne přímo i nepřímo ubírat cestou vášně. (...) Právěho poznání lze dosáhnout na základě citového zážitku (*anubhūti*). Pocit je hlavní. Logika je také závislá na pocitu. Příčinná síla stvoření (*kāraṇ-bhūt śakti*), nereálnost jevového světa (*māyāmay prakṛti*) a lidské vnímání – to vše je jedno a totéž. Stejně tak jako jsoucnost bubliny vytvořené na vodní hladině závanem větru je neskutečná, prchavá, v podstatě je jen částíčkou obrovské vodní masy; stejným způsobem je lidský život jako bublina

⁵⁰⁷ Yaśpāl, „Jñāndān“, *Merī priy kahāṇiyā*, Rājapāl, Dillī 1974, s. 23.

⁵⁰⁸ *Tamtéž*.

⁵⁰⁹ *Tamtéž*, s. 24.

⁵¹⁰ *Tamtéž*, s. 27.

⁵¹¹ *Tamtéž*, s. 25.

⁵¹² Srv. kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

⁵¹³ V moderní hindštině slovo označuje vliv prostředí. Jeho význam v kontextu hinduistického nábožensko-filozofického myšlení se vztahuje ke stopám zkušeností, otiskům a nánosům z minulých existencí.

nad hladinou bezbřehého oceánu světového ducha vytvořená dotykem větru sanskár.⁵¹⁴ Tato bublina života nemůže být opravdová. Právě, nehynoucí, věčné je pouze brahma. Základem sanskár je lidská vášeň. Vášeň dává vzniknout bublině života skrze vítr sanskár. Tato bublina je příčinou jáství a zármutku.⁵¹⁵

V textu se zpočátku vyskytuje jen velmi málo dialogů a hlavní slovo má vypravěč, který se přidržuje sanskrtizujícího stylu a s ním souvisejícího ironizujícího tónu.

Jašpálova povídka „Osvícení“ je celkově velmi ironická. Ironie v povídce obsažená vychází z rozporu mezi pohledem vypravěče a postav. Také názory postav a jejich jednání jsou v rozporu, což samo o sobě vytváří ironickou situaci. Ironickou funkci v textu má i silně sanskrtizovaný jazyk. Smyslem této ironie je zesměšnit a na základě zesměšnění kritizovat pokrytectví a ustrnulé myšlení, které se skrývá za domněle duchovními postoji.

5.2.4. Amrit Ráj

Vnější vypravěč Rájovy povídky „Volání“, jehož perspektiva do značné míry splývá s pohledem protagonistovým, pojímá téma střizlivým způsobem. Ani dialogy se nevyznačují humorovým odlehčením v povídkách staršího a někdy i tohoto období častým.

Pouze v několika humorně-ironických narážkách nalezneme určitou nadsázku. Jde o poznámku o matčině věku: „Teď měla trávit život se ženou, jejíž jméno bylo tchyně a věk přibližně dva či tři tisíce let.“ Jde o perspektivu mladší protagonistky, která není nadšena ze svých budoucích vyhlídek a role hinduistické manželky, ale dokáže se na ni dívat z odstupu.

V povídce se objeví vypravěčův humorný postřeh o Širíšově nedostatečném vhledu do nesouladu domácích poměrů: „Širíš je úplný osel, v ničem se nevyzná.“⁵¹⁶ Podání je sice vypravěčovo, ale perspektiva matčina a týká se neschopnosti jejího syna prohlédnout údajné snašiny nástrahy. Hořký humor odkrývá matčiny slabiny týkající se přílišného upínání se na syna, nesoudný a nespravedlivý pohled na snachu a její vlastní schopnost manipulace s jinými lidmi. Snad jen s ohledem na tisícileté tradice, které předurčují určitý typ vztahu tchyně – snacha, nehodnotí vypravěč chování Širíšovy matky jako reakce nepřející tchyně.

Tóny hořce ironické se ozývají v přepjatých představách matky o tom, jak se její syn změnil po svatbě:

Pomalů Širíšova matka dospěla k přesvědčení, že ji Širíš zanedbává. Dříve velmi dbal na její pohodlí a zajímal se o její potíže. Nyní kvůli své ženě nemá ani čas, aby se zeptal, jak se někomu vede.⁵¹⁷ (...) Širíš: „Mami, ty nechápeš, že to děvče taky potřebuje společnost...“ Matka: „Já jsem snad nebyla ani trochu vdaná!“ Širíš: „Od té doby se svět hodně změnil, mami!“

⁵¹⁴ Yašpāl, „Jñāndān“, s. 25.

⁵¹⁵ *Tamtéž*.

⁵¹⁶ Amṛt Rāj, Āhvān“, *Tirange kafan*, Hindustānī pablišing haus, Ilāhābād 1947, s. 33.

⁵¹⁷ *Tamtéž*, s. 32.

Matka: „Celý svět se změnil v mém domě, nebo snad i jinde?“⁵¹⁸

Téma povídky je celkově pojímáno úporně. Převažuje v něm ne zcela životu odpovídající ideologická stránka. Nicméně hořce či humorně ironická nadsázka, ať už v podání vypravěče či v přímé řeči postav, dodává příběhu alespoň částečně na psychologické věrohodnosti.

5.3. IRONIE A HUMOR V NOVÝCH POVÍDKÁCH

5.3.1. Móhan Rákéš

V povídce „**Vlny života**“ se na několika místech objeví jemná slovní ironie či pokus o laškování. Týká se to vět, které švagr pronáší k malé Níře. Ironického významu podobné pasáže nabývají v souvislosti s postupujícím dějem, opakováním a novým kontextem.

Maminka řekla: „Níro, to je tvůj švagr, džídža, běž k němu.“
Džídža rozpráhl ruce. Řekl: „Pojď Níro, královničko (*rānī*), dám ti hračku, vezmu tě na pout’.“ Níra nešla. Utekla pryč.⁵¹⁹

O deset let později se laškovné oslovení Níro *rání* v hrdinčiných představách mění na trpkou ironii. Představuje si svoji nemocnou sestru a srovnává její bývalé a své nynější postavení v rodině:

Kralovala tady sestra Áša. Před měsícem zavřela oči navždy a na její místo dnes přichází Níra sama. Celá se rozechvěla. Před deseti lety spatřila onoho cizího člověka, švagra. Dnes ho má poznat jako manžela i s tím jeho laskavým: „Níro, královno!“
„Níro, královno!“ dnes změní smysl. Význam i důvody budou jiné. Spolu s tím...⁵²⁰

Na představy týkající se předčasné sestřiny smrti navazují další asociace, v nichž se ironie a trpkost ještě zvětšují:

"Níro, kdybych se tak dočkala tvojí svatby. Jako tatínek... ještě před tvojí svatbou."
Níra v duchu naříkala: "Podívej, sestřičko, podívej! Tvoje Níra se vdala! Dnes je její svatební noc! Podívej..."

Ironii jiného typu obsahují pasáže, které lze interpretovat z dvojího pohledu a týkají se způsobu zprostředkování vnitřního prožívání protagonistky a postoje vypravěče: „Dříve byla nerozumnou holčičkou, dnes se z ní stala rozumná mladá žena. Takový je život. To je právě ta ironie.“⁵²¹ Z kontextu povídky vyplývá, že vypravěč prezentuje názor, který sám nezastává. V tom spočívá ironie ukázky.⁵²² V povídce nalézáme stupňující se ironii, a to velmi

⁵¹⁸ *Tamtéž*, s. 33.

⁵¹⁹ Mohan Rákéš, „Ūrmil jīvan“, *Ek ek duniyā*, Rādhākṛṣṇ prakāśan, Dillī 1969, s. 97.

⁵²⁰ *Tamtéž*, s. 95.

⁵²¹ *Tamtéž*, s. 94.

⁵²² Tyto případy budou blíže osvětleny v kapitole *Zobrazení vnitřního pohledu*.

nenápadný druh ironie, který je více než ve starších textech závislý na způsobu čtení a interpretaci.

V povídce „**Ještě jeden život**“ se do ironické situace dostává protagonista Prakáš. S nadsázkou by se v jeho případě dalo hovořit o ironii osudu, i když svoji roli jistě sehrál i jeho špatný úsudek. Zatímco v případě prvního – pravděpodobně domluveného – manželství byla neslučitelnost povah nepřekonatelnou překážkou společného života, druhou ženu si protagonista mohl vybrat sám. Vybíral si však pouze zdánlivě. Snažil se chovat obezřetně, ale jeho postoje se staly zcela iracionálními. A při rozhodování nepromlouval ani cit, šlo mu jen o to, aby dívka byla úplně jiná než jeho první žena:

Nechtěl opakovat předchozí chybu, obavy ho učinily velmi opatrným. Jakmile si představil nějaké děvče jako svoji manželku, hned v její tváři spatřil stín svého předchozího života. Přestože o tom nebyl schopen jasně přemýšlet, zdálo se mu, že může svůj život spojit jen s takovou dívkou, která bude v každém ohledu Bíniným opakem. Bína byla sebevědomá, stejně vzdělaná a vydělávala více než on. Velmi si cenila své nezávislosti a domnívala se, že je schopná čelit každé situaci sama.⁵²³

Proto se protagonista nechal unášet představou, že se ožení s dívkou jednoduchou, nevzdělanou a poddajnou:

Ted' si přál takovou dívku, která by na něm byla závislá, jejíž slabost by vyžadovala mužskou oporu. A taková byla Nirmala, sestra jeho blízkého přítele Krišny Džunédžího. Párkrát to děvče viděl. Byla velmi prostá a nevinná. Měla obyčejné vzdělání a obyčejně také žila.⁵²⁴

Prakášův sen o šťastné rodině se rozplynul. Brzy se ukázalo, že Nirmala je duševně nemocná. Situační ironie Prakášova příběhu spočívá ve skutečnosti, že se pokouší vymanit z problému, který nemá žádné uspokojivé řešení, a dostává se přitom do situace ještě bezvýhodnější. S nadsázkou můžeme hovořit o ironii osudu. V letovisku získá pověst zábavného vtipálka, ačkoli se cítí jako hluboce nešťastný člověk. Veselý a humorný nádech mají pouze jeho spontánní dialogy s dítětem.

5.3.2. Rádžendra Jádav

V Jádavově povídce „**Malé Tádžmahaly**“ se v ironické situaci ocitne postava Míry, která neví o dávném setkání protagonisty s rozvádějícími se přáteli u Tádžmahalu. Nemá tedy na rozdíl od čtenáře klíč k chápání Vidžajova podivného a pro ni zraňujícího chování. Protagonista sice má v úmyslu celou věc vysvětlit, ale až nazítří v dopise. V okamžiku vyprávění mlčí.

⁵²³ Rākeś, Mohan, „Ek aur zindagi“, in: Rājendra Yādav (ed.) *Ek duniyā samānāntar*, Akṣar prakāśan, Dillī 1970, s. 262.

⁵²⁴ *Tamtéž*.

Ironickou roli hraje také doba zvolená pro dostaveníčko milenců. Žár pravého poledne je v rozporu s účelem setkání a nejde přitom o náhodu. Skutečnost, že Vidžaj tuto dobu vybral, má určitý význam, který souvisí s jeho vnitřním tápáním. Jakoby si přál, aby okolnosti nebyly opětovnému sblížení dvojice nakloněny:

Budou tři – odhadoval, přestože měl na ruce hodinky. Slunce bylo dosud velmi žhavé. Párkrát si setřel pot ze spánků a krku. Když přišel, bylo dvanáct. Musel se tomu smát.⁵²⁵

Ironie se vkrádá do prvních vět setkání protagonistů a jejich uvítání:

„Myslel jsem si, že snad nepřiješ, že jsi zapomněla.“
„Mám to písemně, jak bych mohla zapomenout? Ale doba je to divná.“
„Ano, opravdu není podzimní noc za svitu úplňku.“
Sám si uvědomil zbytečnou zlomyslnost toho vtipu a vážně řekl: „Ano, touto dobou zde, to je skutečně zvláštní.“⁵²⁶

Vidžaj ironizuje klasickou představu spjatou s měsíčním svitem, který má velmi zřetelné erotické konotace.⁵²⁷ Ironizuje sám sebe, jejich vztah a ironizuje také symbol lásky – Tádžmahal.

Ironie je patrná v rozporu mezi očekáváním protagonisty a skutečností. Vidžaj čeká a přemýšlí, jak se Míra za ty tři roky změnila, jak bude vypadat, co bude mít na sobě, ale hlavně, jaké bude uvítání:

Co udělají, až uvidí jeden druhého? Možná se v přívalu citu neschopní slova vášnivě obejmou. To se mu nestává, ale kdoví, v tom vzrušení...
Nakonec přišla. Sledoval, jak se blíží. Co chvíli se snažil odvrátit pohled, aby ji neviděl, aby přišel ten pocit náhlého vzrušení. Ale díval se dál a pak velmi zdrženlivě pozdravil: „Dobrý den, Míro!“ Míra se ostýchavě usmála.

Ironickou situaci nalezneme též ve vloženém příběhu. Vidžaje tehdy po letech překvapil Dév svojí nečekanou návštěvou. Vidžaj se dlouho nemůže rozpomenout, o koho jde, ale předstírá, že si Déva pamatuje. Zdánlivě nenuceně konverzují, dokud nedojdou k autu, ve kterém čeká Réka se synem. A teprve tehdy se Vidžajovi vybaví jejich stará známost.

V povídce se vyskytuje především dramatická ironie, dále nacházíme situační ironii a ironii založenou na rozporu mezi očekáváním a skutečností. V dialozích nacházíme ironii slovní a mírné humorné ladění.

5.3.3. Kamléšvar

V povídce „**Co nelze napsat**“ se vyskytují náznaky ironie nejčastěji v hovorech mezi protagonistou a jeho první láskou Sudaršanou. Například, když Čandar vyslechne Sudaršaniinu

⁵²⁵ Rājendra Yādav, „Choṭe-choṭe tājmahal“, *Pratinidhi kahāniyā*, Rājkamal, Dillī, s. 135

⁵²⁶ *Tamtéž*, s. 136.

⁵²⁷ Více o erotických konotacích měsíčního svitu v hindské literatuře srv. Theo Damsteegt, The Erotics of Moonlight and other Connotations in Modern Hindi Literature, *Modern Asian Studies* 35 (2001) č. 3, s. 727–741.

symbolicky vyjádřenou obavu (odliv, břeh vyschne a popraská), že se její manželství rozpadá, reaguje poněkud ironickým způsobem. Vysloví myšlenku, které sám nevěří a chce, aby ho Sudaršana ubezpečovala o opaku. Je zde tedy patrný rozpor mezi tím, co Čandar říká a co zamýšlí:

„Sudaršano, s tím já nic nenadělám, ale uvnitř se kvůli tobě trápím. Tobě na mně ale ovšem nezáleží.“
„Co to vykládáš! Co mě odtud odvedlo, byl osud, kterému jsem se snažila dát nějaký smysl, snad abych oklamala sama sebe. Teď ten osud klame mě...“⁵²⁸

Situace, kterou povídka zobrazuje, je ironická a ambivalentní sama o sobě. Nejde jen o rozpor v tom, co postavy říkají, ale také v mnohovýznamovosti toho, co říkají a dokonce i toho, o čem mlčí. Manžel Mahendra žije v trvalém klamu od té doby, co se mu žena svěří se svojí mladistvou, nepochybně platonickou, láskou k Čandarovi. Podle vypravěče se Mahendra dokonce domnívá, že Sudaršana od něho odešla kvůli Čandarovi. Čandar si myslí, že ne, ale přeje si, aby tomu tak bylo. Nicméně ani jeden z nich se Sudaršany otevřeně nezeptá. Sudaršana se snaží o sblížení s manželem, ale naráží na nepochopení:

„Je smutné, že jsme asi oba příliš hodní... nestěžujeme si, ale otevřeně spolu mluvit nemůžeme. Někdy, když jsem svých pocitů plná, si s ním začnu povídat, ale v jeho pohledu vidím pochybnosti. Cokoli řeknu, každý můj pocit si vykládá jinak. Vůbec nevím, jak to tak půjde dál...“⁵²⁹

Čandarovy city vůči ostatním postavám jsou ambivalentní i po letech, tedy i na rovině vyprávění. Například vzpomíná na situaci, kdy se v domě Sudaršaniných rodičů začala chystat svatba:

Jednoho dne se objevil Mahendra a od té doby se vše začalo měnit. I rodiče se tvářili jinak. Chodíval jsem tam dál, ale cítil jsem ponížení... Dnes se tomu směji, ale přesto nemohu zapomenout na tu bolest.⁵³⁰ (...) Sice mě to bolelo, ale zároveň mě těšilo, že jsou oba tak šťastní.⁵³¹

Na ironickém ladění povídky se podílí i nespolehlivý vypravěč. Kvůli němu je čtenář stejně málo informován o skutečných vztazích mezi postavami jako ony navzájem. Ironie povídky spočívá v rozporuplném vnímání postav a nejednoznačnosti zobrazené situace.

5.3.4. Nirmal Varma

Nejvýrazněji je v povídce „**Rozdíl**“ ironie patrná v jejím závěru. Protagonista na rozdíl od čtenáře nemá přístup k nejpodstatnější informaci o skutečném prožívání hrdinky. Její pocity se v plné míře projeví, když tajně vyhodí lahůdky, které jí protagonista přinesl do nemocnice

⁵²⁸ Kamlešvar, „Jo likhā nahī jāṭā“, *Māś kā dariyā*, Akṣar prakāśan, Dillī, 1966, s. 74.

⁵²⁹ *Tamtéž*, s. 72.

⁵³⁰ *Tamtéž*, s. 71.

⁵³¹ *Tamtéž*, s. 72.

jako dárek. Rozpor je o to zřetelnější, že těsně před vlastním činem, dívka souhlasí s další návštěvou svého milého. Význam zobrazeného gesta je tedy nejednoznačný.

Jelikož chápeme ironii také jako rozpor mezi tím co je řečeno a co zamýšleno, nebo v obecnějším smyslu jako rozpor mezi řečeným a významem řečeného, nalézáme v povídce nenápadné ironické náznaky i v méně vyhraněných situacích. Jednou z nich je zmíněný popis nemocnice, který je ve střetu s realitou.

Ta budova na malém vršku vypadala jako nějaká kolej – tak důvěrně a nevinně. Vůbec tu nebyla přítomna chladná strohost příznačná pro nemocniční budovy.⁵³²

Nicméně nemocnice zůstává nemocnicí a na účelu návštěvy se také nic nemění. To je reálná situace, s níž je protagonista v zápětí konfrontován:

Sestra zvedla hlavu od novin a podívala se na něj.
„Za kým jdete?“
Řekl jméno. Zdálo se mu, že to není jen zdravotní sestra, je to také žena oblečená ve stejnokroji zdravotní sestry. V této myšlence našel určitou útěchu.
Vyndala seznam ze zásuvky stolu.
„Do porodnice?“ zeptala se.
„Zůstal stát v rozpacích, pak si setřel pot z čela.“
„To nevím. Jsem tu poprvé. Můžete se podívat do seznamu?“
Ale nebylo třeba se ptát, dívala se tam již předtím.
„V porodnici vaše žena není.“ Sestra se k němu obrátila tázavým pohledem.
„Není to moje žena. Tedy zatím jsme se nevzali.“ V zápětí mu došlo, že toto vysvětlení není jen nesmyslné, ale též hloupé.
Sestra se na něj divně podívala a odhodila si vlasy.
„To jste mi měl říct hned.“ V jejím hlase se neozvala rozmrzelost, jen chladná lhostejnost.⁵³³

Rozhovor popisuje rozpor mezi zdáním a skutečností – a v tom právě spočívá jeho ironické zabarvení. Mírná ironie je patrná i v dalších rozhovorech, například s lékařem, který znena-dání začne mluvit anglicky.⁵³⁴ Přejít k angličtině má v textu ironickou funkci:

„Co tam máte?“ podíval se na batoh. (lékař – R. S.)
Mlčky sundal batoh z ramene a postavil ho před něj.
Lékař letmo pohlédl na konzervy a pak se pousmál.
„Takže... vy jste ten muž (*so – yū ār di main*).“ Přesl ze svého jazyka na angličtinu.⁵³⁵

Ironická je rovněž dívčina otázka:

„Jsi teď šťastný?“ – její hlas zněl velmi tiše.
„Už dřív jsme byli šťastní.“
„Ano, ale jsi šťastný teď?“
„Vždyť víš... bylo to tak správné pro nás pro oba... už jsem ti to říkal předtím.“⁵³⁶

⁵³² Varmā, Nirmal, „Antar“, *Merī kahāniyā*, Dīśā prakāśan, Dillī 1985, s. 66.

⁵³³ *Tamtéž*, s. 66-67.

⁵³⁴ Protagonista je cizinec, patrně Ind. Není to vyjádřeno explicitně, ale v textu je narážka, že dívka si kvůli němu obarvila hnědé vlasy načerno. Všechna města v okolí Prahy mu připadají stejná, věnuje zvýšenou pozornost každé maličkosti a také je poněkud zimomřivý.

⁵³⁵ *Tamtéž*, s. 68.

⁵³⁶ *Tamtéž*, s. 69-70.

V povídce převažuje ironie vystavěná na rozporu vnímání protagonisty a protagonistky, pohledu vypravěče a skutečnosti, zdáním a podstatě. Jde o druh ironie, který je značně ambivalentní.

5.3.5. Bhīṣma Sāhni

Povídka „**Hostina pro šéfa**“ začíná v duchu lehké ironie líčením zmatku v domácnosti, který panuje během příprav na návštěvu nadřízeného. Vypravěč vtipně popisuje aranžování verandy jako místa určeného k hodování a obývacího pokoje připraveného k podávání nápojů. Vše zbytečné, co by mohlo kazit estetický dojem, se totiž nahází pod skříně a postele.⁵³⁷ Vypravěčův humorný tón však postupně mizí v souvislosti s neurvalým chováním protagonisty vůči vlastní matce.

„Pojď mami, sem se posad’.“

Matka si vzala růženec, upravila šál, zvedla se, pomaloučku došla k židli a posadila se na ni.

„Tak ne, s nohama nahoře se neseď, to není postel.“

Matka nohy spustila k zemi.

„A proboha nechod’ bosa. Ani v dřevácích se neukazuj. Jednou ty tvoje dřeváky vezmu a vyhodím.“

Matka zůstala zticha.

„Co si vezmeš na sebe, mami?“

„Nechám si to, co mám. Nebo si vezmu, co řekneš.“⁵³⁸

Vypravěčův hlas v souvislosti s protagonistovým neurvalým chováním nabírá na ironii:

Pan Šámnáth s cigaretou v puse se přivřenýma očima zadíval na matku a začal přemýšlet o jejím oblečení. Chtěl mít ve všem pořádek. Chod domácnosti spočíval v jeho rukou. Kam umístit věšáky, kde rozložit lůžka, v jakých barvách se mají rozvěsit závěsy, jaké sáří si má obléci manželka, jak má být velký stůl ... to vše byla Šámnáthova starost. Teď se začal obávat, aby neměl ostudu, uvidí-li šéf jeho matku. Prohlédl si ji od hlavy k patě. „Obleč si bílý šalvár-kamíz a přijď se mi ukázat.“

Matka pomalu vstala a odešla se převléknout do svého pokoje.

„S matkou budou pořád problémy“, řekl své manželce anglicky.⁵³⁹

Anglické poznámky plní v povídce ironickou funkci a rovněž tak skutečnost, že na ně vypravěč poukazuje. Ironická je i charakteristika protagonistů. Vypravěč pohlíží na protagonistu i jeho ženu s odstupem a poznámka o manželčině šikovnosti je rovněž ironicky míněna:

Tehdy před Šámnáthem vyvstal další problém – co bude s matkou? Dosud se tímto směrem neobrátila ani jeho pozornost, ani pozornost jeho šikovné manželky. Pan Šámnáth se otočil k ženě a anglicky se jí zeptal: „Co bude s matkou?“⁵⁴⁰

Ironický pohled vypravěče se dále zaměřuje na líčení večírku a skutečnost, s jakou snadností se protagonista přizpůsobuje anglickým zvyklostem, aby se zalíbil svému nadřízenému:

⁵³⁷ Sāhni, Bhīṣm, „Cīf kī dāvat“, *Pratinidhi kahāniyā*, Rājkamal, Dillī 1990, s. 14-15.

⁵³⁸ *Tamtéž*, s. 16.

⁵³⁹ *Tamtéž*, s. 17.

⁵⁴⁰ *Tamtéž*, s. 15.

Na úspěšném večírku má téct alkohol proudem. Šámnáthova párty se zdárně blížila svému vrcholu. Konverzace plynula takovým tempem, jakým se plnily sklenice. Nenastaly žádné odmlky ani potíže. Sáhibovi chutnala whisky a madam se líbily závěsy, vzorky na přehozích a výzdoba pokoje. Co víc si přát! Sáhib už při druhém drinku začal žertovat a vyprávět příběhy. Ted' byl zrovna tak přátelský, jako býval v kanceláři děsivý.⁵⁴¹

Ironické ladění povídky se projevuje jednak přímo v dialozích, dále v odstupu, jakým se k protagonistovi staví vypravěč. Tato ironie je namířena dvojím směrem: zesměšňuje Šámnáthovo podbízění se americkému nadřízenému, touhu po povýšení a odsuzuje jeho necitelné chování k matce, které je důsledkem Šámnáthových ambicí. Ironie je též prostředkem, na jehož základě je protagonista charakterizován jako člověk nevalného charakteru.

⁵⁴¹ *Tamtéž*, s. 18.

6. ZOBRAZENÍ VNITŘNÍHO POHLEDU

Pro žánr psychologické povídky jsou důležité zejména prostředky, které má literatura k dispozici pro zachycení mentálních a psychických procesů v myslích postav. Zdaleka ne vždy a vše vychází najevo v dialogu, tedy na základě přímé řeči. Prezence vědomí literárních postav probíhá různými způsoby. Jde o postupy, které pomáhají zprostředkovat vnitřní pohled. Přestože literární teoretici nejsou jednotní v terminologii ani definicích vnitřního pohledu, odlišné techniky existují a je účelné se pokusit o jejich přesnější vymezení, i když hranice mezi nimi nejsou vždy exaktně stanovitelné.

Lze vyjmenovat několik termínů, které se vyskytují v obecné i aplikované literární teorii.⁵⁴² „Proud vědomí“⁵⁴³ je velmi vžitý, avšak poněkud vágní pojem. Toto zastřešující označení v sobě zahrnuje více různých postupů. Je tedy poněkud zjednodušující a zároveň matoucí. Dále navozuje asociace s obecně psychologickými procesy na jedné straně a literárními přístupy na straně druhé. Tím naopak celé pojetí komplikuje a činí nepřehledným.⁵⁴⁴ Někteří autoři ho používají jako označení vnitřního monologu. Pro jiné proud vědomí představuje specifickou variantu vnitřního monologu, která napodobuje porušenou syntaktickou stavbu asociativního způsobu myšlení.⁵⁴⁵ Pokud bude termín použit v této práci, pak v tomto posledně zmíněném významu.

David Lodge uvádí dva základní postupy zachycující vědomí postav v literárním textu, a to „vnitřní monolog“ a „volný nepřímý styl“.⁵⁴⁶ Vnitřní monolog je podle Lodge gramaticky vymezen první osobou.⁵⁴⁷ Čtenář jakoby poslouchal, jak postava převádí své myšlenky do řeči: „Pro čtenáře je to jako napojit se sluchátky na něčí mozek a monitorovat nekonečný záznam dojmů, reflexí, otázek, vzpomínek a fantazií, které se spouštějí buď fyzickými vjemy, nebo myšlenkovými asociacemi.“⁵⁴⁸ S postavami se prostřednictvím vnitřního monologu sžíváme tím, že sdílíme jejich nejintimnější myšlenky. Nikdo nám o nich nevypráví, ale prožíváme je přímo spolu s postavou. Vnitřní monolog lze též charakterizovat jako tichý, spontánní, nepřerušovaný tok vědomí. Jako literární technika je velmi pomalý.

⁵⁴² V případě studií o hindské literatuře srv. např. Damsteegt a Meisig, v obecnější rovině Lodge, Cohn, Bal a Rimmon-Kenan.

⁵⁴³ „Stream of consciousness“.

⁵⁴⁴ Dorit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, rev. ed., 1983, s. 10.

⁵⁴⁵ Srv. Theo Damsteegt, *Erzähltechniken der Nayī Kahānī, Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, by Konrad Meisig, review, *Modern Asian Studies* 32, 1998 / 3 s. 763.

⁵⁴⁶ David Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London 1992, s. 43.

⁵⁴⁷ Podle mého názoru se ve vnitřním monologu může uplatnit i druhá osoba (postava klade sama sobě otázky). Jde pak o případ samomluvy, kterou pod vnitřní monolog zahrnuji.

⁵⁴⁸ D. Lodge, *The Art of Fiction*, s. 47.

„Volný nepřímý styl“⁵⁴⁹ zprostředkovává myšlenky jako nepřímou řeč. Gramaticky je vymezen třetí osobou, ale vypravěč se přidržuje stylu a slovníku, který je typický pro postavu. Vynechává uvozující výrazy jako „pomyslel si“ apod. V důsledku toho má čtenář přímější kontakt s myslí postavy a text je méně formální. Technika navozuje iluzi intimity mezi čtenářem a postavou. Při tomto ztotožnění však není zcela opomenuta role vypravěče.

„Psychonarrace“⁵⁵⁰, jak ji označuje Dorit Cohn, je nejméně přímou metodou zprostředkování vědomí postav v literatuře. Vypravěč popisuje s větším či menším psychologickým odstupem, co se děje v mysli postavy. Neexistuje žádný ustálený a všeobecně přijímaný pojem, který by označoval tuto metodu. Lze se setkat s termíny „vševědoucí popis“ a „vnitřní analýza“.⁵⁵¹ Z pozice vševědoucího vypravěče lze však takto popsat nejen psychiku postavy, ale prakticky všechno. Proto je pojem vševědoucí popis příliš obecný. Rovněž vnitřní analýza je zavádějící. Analýza totiž nepokrývá vyprávěcí nebo imaginativní stránku ve zprostředkování psychických procesů, pro kterou se vypravěč může rozhodnout.⁵⁵² Termín psychonarrace naproti tomu zahrnuje jak téma, tak činnost, kterou označuje.

Dorit Cohn dále používá termín „citovaný vnitřní monolog“⁵⁵³ a označuje jím postup, který předkládá myšlenky a pocity postavy formou přímé citace, která může, ale také nemusí mít formální náležitosti, jako jsou uvozující výrazy a citační znaménka. V pojetí Cohnové zahrnuje citovaný vnitřní monolog přímé citování myšlenek a tichou samomluvu. Vnitřní monolog je podle autorky asociativní, nelogický a spontánní. Samomluva je popisována jako rétorická, racionální a úmyslná. Nicméně mnoho citací fiktivních myšlenkových pochodů zahrnuje obě stránky – logickou i asociativní. Vnitřní monolog se především vyznačuje niterností, tichostí a obrácením k sobě samotnému, což se zdá zcela logické, a tudíž nadbytečné jako označení. Cohnová proto navrhuje nahradit přívlastek vnitřní slovem citovaný případně alespoň toto slovo doplnit. Proto varianta citovaný vnitřní monolog se jí jeví jako nejvhodnější vzhledem k přesnosti označení.⁵⁵⁴

„Vyprávěný monolog“⁵⁵⁵ stojí v teorii D. Cohn uprostřed mezi dvěma výše zmíněnými prostředky, které zpřístupňují vnitřní život postav literárních textů. Přitom je však nejméně jednoznačnou formou zpřístupňování myšlenek postav čtenáři. Také terminologický zmatek

⁵⁴⁹ „Free indirect style“ viz Lodge, *The Art of Fiction*.

⁵⁵⁰ „Psycho-narration“ viz Cohn, *Transparent Minds*.

⁵⁵¹ V anglických textech „omniscient description“ a „internal analysis“.

⁵⁵² D. Cohn, *Transparent Minds*, s. 11.

⁵⁵³ „Quoted interior monologue“ viz Cohn, *Transparent Minds*.

⁵⁵⁴ D. Cohn, *Transparent Minds*, s. 13.

⁵⁵⁵ „Narrated monologue“ viz Cohn, *Transparent Minds*.

je zde největší. V obdobném významu se vyskytuje termín „volný nepřímý diskurs“.⁵⁵⁶ Termín vyprávěný monolog v sobě obsahuje dva póly, které tato technika využívá: naraci a citaci. Reprodukuje totiž mentální jazyk postavy v podání vypravěče a odpovídá výše popsanému termínu volný nepřímý styl.

Bez ohledu na nejednotnou a matoucí terminologii je třeba vymezit chápání jednotlivých postupů, protože se od sebe odlišují v jednom velmi podstatném směru. Tím je stupeň vypravěčského zprostředkování, či jeho absence.⁵⁵⁷ Po zvážení těchto skutečností, s přihlédnutím k již zavedeným termínům, a v neposlední řadě s ohledem na všeobecnou srozumitelnost a přijatelnost jednotlivých termínů pro český jazyk se přikláním k tomuto označení tří základních stupňů v zachycení mentálních procesů postav: psychonarace, vnitřní monolog a volný nepřímý styl. Pokud jde o psychonaraci, přebírám tento cizí termín z neschopnosti nalézt přesnější český ekvivalent.

Psychonaraci chápu jako pojednání vypravěče o vědomí postavy: „Svého činu litoval, o tom není pochyb. Už den před tím, než se měl bratr vrátit, mu začalo bušit srdce.“⁵⁵⁸

Vnitřní monolog pojmám jako mentální proslov postavy. Může být uveden vypravěčem, ale také nemusí: „Dívka přemýšlela (řeč vypravěče) – jaký je Manóhar hezký, ale hrozně zlobivý. A provokuje. Hned něco vyvede, do domečku si ho nevezmu (vnitřní monolog dívky).“⁵⁵⁹

Volný nepřímý styl chápu jako mentální proslov postavy zastřený podáním vypravěče: „Není sice moc chytrá, ale proč by i ona nemohla pomaloučku začít chápat.“⁵⁶⁰

Toto jsou termíny, kterých se ve své práci budu přidržovat. Příslušné postupy budu při rozboru jednotlivých povídek označovat zkratkami: PN – psychonarace, VM – vnitřní monolog, VSN – volný nepřímý styl.

Je třeba ještě zmínit, že postupy, které se uplatňují ve snaze zprostředkovat vědomí postavy čtenáři, se do jisté míry překrývají. Vypravěč se může ve svém pojednání o mentálních pochodech postavy s postavou více či méně ztotožnit (konsonantní psychonarace), nebo od ní distancovat (disonantní psychonarace). Velmi častým nástrojem vypravěčova odstupu

⁵⁵⁶ Free indirect discourse (Bal), style indirect libre (Genette), erlebte Rede (Meisig).

⁵⁵⁷ Meisig tuto absenci vypravěče označuje termínem „Unmittelbarkeit“. Cf. Meisig, K., *Erzähltechniken der Nayī Kahānī, Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996, s. 68, 92.

⁵⁵⁸ Premcand, „Baṛe ghar kī beṭī“, *Premcand kī sampūrṇ kahānīyā* 2, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād, 1997, s. 479.

⁵⁵⁹ Jainendra Kumār Jain, „Khel“, *Jainendr Kumār kī kahānīyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Naī Dillī 2000, s.

⁵⁶⁰ Jainendrakumār, „Patnī“, *Gadar ke bād*, Pūrvoday Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 106.

zejména ve starších povídkách bývá komentář, který označuji jako KV – komentář vypravěče.⁵⁶¹

Jak je patrné z předchozího rozboru, vycházím v této části práce z naratologické teorie Mieke Bal, studie o prezentaci vědomí v literatuře Dorit Cohn a literárně teoretických postřehů Davida Lodge. Aplikací literárně teoretických kategorií na hindskou literaturu v oblasti perspektivy a vnitřního pohledu se zabývali Konrád Meisig a především Theo Damsteegt, jejichž práce byly pro mne cennou inspirací.⁵⁶²

6.1. VNITŘNÍ POHLED POSTAV VE STARŠÍCH POVÍDKÁCH

6.1.1. Sudaršan

V Sudaršanově povídce „Vítězství porážky“ pojí protagonistu Bábá Bhártiho i lupiče Khadgsinha okouzlení týmž koněm. Své dojmy si zcela přímo sdělují v dialogu:

„Pověz, proč jsi přišel?“
„Přivedla mne touha spatřit Sultána.“
„Je to obdivuhodné zvíře. Bude se ti líbit.“
„Slyšel jsem o něm samou chválu.“
„Jeho krok tě okouzlí.“
„Říkají, že na pohled je také velmi krásný.“
„A jak! Kdo ho jednou spatří, tomu se jeho krása vryje do srdce.“
„Dávno jsem ho chtěl vidět. A teď jsem tu.“⁵⁶³

Jinak rozpoložení postav askety a zloděje zprostředkovává téměř výhradně vnější vypravěč metodou psychonarace s jistým odstupem, který je vyjádřen zobecňujícím komentářem. Jde většinou o popis jednoduchých, ale intenzívních emocí:

Bábá Bhárti se radoval při pohledu na svého koně (PN) (...) Takové zalíbení, takovou lásku a něhu nechová ani leckterý muž ke své milé. (KV) On sám se vzdal všeho, peněz, majetku, všech věcí i městský život se mu znelíbil. (PN) Žil teď v malé svatynce za vesnicí a sloužil bohu. Ale snášet bolest z odloučení od Sultána nedokázal. Byl tak pošetilý, že bez něho nemohl žít. I jeho krok mu učaroval. (PN)⁵⁶⁴

Na jiném místě vypravěč popisuje stejnou metodou myšlenky a pocity zloděje poté, co spatřil proslulého koně:

⁵⁶¹ Velmi častým nástrojem vypravěčova odstupu zejména ve starších povídkách bývá komentář: KV- komentář vypravěče.

⁵⁶² Viz zejména Th. Damsteegt, *The Present Tense in Modern Hindi Fiction*, Forsten, Groningen 2004; Th. Damsteegt, *Girirāj Kiśor's Yātrāem, A Hindi Novel Analysed*, Forsten, Groningen 1997; K. Meisig, Konrad, *Erzähltechniken der Nayi Kahānī: Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996.

⁵⁶³ Sudaršan, „Hār kī jīt“, *Galp-dhārā*, Renbo buk kampanī, Dehlī, s. 30.

⁵⁶⁴ *Tamtéž*, s. 29.

Pomyslel si, že je to osud. Toho koně musí mít. K čemu je takovému světcí? Chvilku zaraženě stál. Poté pocítil v srdci neklid. (...) Když Khadgsinh uviděl, jak kůň běží, jak cválá, v srdci se mu zahníždil had.⁵⁶⁵

Vypravěč se distancuje od postavy zloděje uvozujícími výrazy „pomyslel si“ a „pocítil“. Do líčení vnitřního pohledu askety vkládá obecnější komentáře: „Bábá byl také jen člověk. I on rád slyšel, jak někdo jiný chválí jeho majetek.“⁵⁶⁶ Řeč vypravěče v povídce převládá, nicméně je zčásti prokládána přímou řečí postav. Perspektiva postav se střídá.

6.1.2. Prémčand

V Prémčandově povídce „**Dcera z dobré rodiny**“ došlo ke střetu protagonistky Ánandí s prchlivým švagrem. Poté co se do sporu zapojil manžel a starší bratr Šríkanth se hádka prohloubila v krizi hrozící rozpadem společného soužití velkorodiny. Klíčová pasáž povídky líčí, jak k hádce došlo:

Jednoho dne přišel v poledne Lálbiháří Sinh se dvěma ptáky a řekl švagrové: „Rychle mi je upeč, mám hlad.“ (...) Lálbiháří si sedl k jídlu, ale dostal suchou čočku. Zeptal se: „Proč jsi neomastila čočku?“

Ánandí odpověděla: „Všechno máslo jsem použila na maso.“

Lálbiháří křikl: „Vždyť máslo přivezli teprve přede včerejškem! Jak to, že se tak rychle spotřebovalo?“

Na to Ánandí: „Dnes tam byl už jen zbytek, tak jsem ho dala k masu.“

Hladový člověk vzplane i kvůli maličkosti jak věchet. (KV) Smělost švagrové Lálbihářího rozzuřila: (PN) „U vás doma ať si teče máslo proudem!“

Žena vydrží nadávky, bití, ale nesnese pomlouvání rodného domu. (KV) Ánandí se zamračila: „U nás jedli sluhové máslo, i když posel slon za milion.“

Lálbiháří se rozzuřil (PN), vzal talíř a hodil ho po ní. „Za to bych ti mohl vyrvat jazyk z pusy.“ Ánandí se také rozzlobila (PN), zrudla a řekla: „Jen to zkus a uvidíš!“

To už bylo na nevzdělaného hrubého sedláka moc. (PN) Jeho žena byla z prosté rodiny. Mohl na ni vztáhnout ruku, kdy se mu zachtělo. Vzal dřevák a mrštil jím po Ánandí: „Zapomněla jsi, s kým mluvíš, a já ti ukážu!“ Ánandí zachytila dřevák rukou, hlavu sice ochránila, ale ošklivě si poranila malíček. Odešla do svého pokoje, stála tam a třásla se hněvem jako list ve větru. (PN) Síla, odvaha, čest a prestiž ženy, to vše pochází od manžela. (KV) Žena bývá hrdá na manželovu moc a mužnost. (KV) Ánandí spolkla urážku a čekala.⁵⁶⁷

Jak je patrné z ukázky, většina emocí postav je vyjádřena přímou řečí, kterou vypravěč prokládá krátkými a jednoduchými popisy jejich pocitů hněvu. Zobecňujícími komentáři, které obvykle vyjadřují jakousi obecnou pravdu, se vypravěč postavám vzdaluje.

V povídce nalezneme dvě souvislejší pasáže, které metodou psychonarace přibližují prožívání postav, jednou Lálbihářího, podruhé Ánandí. Popis pocitů Lálbihářího je proložen vnitřním monologem.

Když teď Lálbiháří slyšel z bratrových úst ta drásavá slova, bylo mu hrozně. Rozvzlykal se. Svého činu litoval, o tom není pochyb. Už den před tím, než se měl bratr vrátit, mu začalo bušit srdce: (PN) „Co tomu řekne? Co já mu řeknu? Jak se mu podívám do očí?“ (VM) Báť se, že mu bratr vyhubuje, ale s takovým nelítostným hněvem nepočítal. (PN) Udělal hloupost, ale stejně si říkal, že je bratr k němu nespravedlivý. Ani by ho tolik nemrzelo,

⁵⁶⁵ *Tamtéž*, s. 32.

⁵⁶⁶ *Tamtéž*, s. 30.

⁵⁶⁷ Premchand, „*Barē ghar kī betī*“, *Premchand kī sampūrṇ kahānīyāṅ* 2, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād, 1997, s. 476.

kdyby si ho Šríkanth zavolal, vynadal mu nebo i nafackoval, ale takhle mluvit! To, že už ho bratr nechce ani vidět, mu lámalo srdce.⁵⁶⁸

Poslední tři věty se blíží jazykem stylu postavy, a proto je možné je chápat je jako styl velmi se blížící konsonantní psychonaraci. Nebýt uvozujícího výrazu „stejně si říkal“ bylo by možné pasáž interpretovat jako volný nepřímý styl.

Způsobu prožívání Ánandí se vypravěč vzdaluje zobecňujícím postřehem o jejím měkkém srdci a obecnou pravdou týkající se účinků pláče.

Ánandí si na Lálbihářího sice stěžovala, ale teď toho začala litovat. Měla měkké srdce. Ani ve snu by ji nenapadlo, že celá věc zajde tak daleko. V duchu se na manžela zlobila, že je tak prchlivý. Také se obávala, aby se nechtěl odstěhovat do Iláhábádu. Kromě toho, když viděla Lálbihářího stát zkormouceně u dveří, přešla ji veškerá zlost. Rozplakala se. (PN) Nic nepřináší duši takovou úlevu jako slzy.⁵⁶⁹ (KV)

Vypravěč s odstupem na několika místech dává nahlédnout do prožívání postav, více je však vyjádřeno přímo v dialozích nebo charakterizací postav na základě jejich jednání.

Povídka „**Ze zvířete člověk**“ pojednává o polepšení zahradníka Durgy. Zahradník se dostal do konfliktu se svým domácím Méhrou kvůli krádežím ovoce. Jeho žádost o vyšší plat advokát Méhra totiž jednoznačně zamítl, a tak Durga řeší problém, jak uživit rodinu po svém. Vypravěč jeho situaci vidí jednoznačně: „Proto ztratil naději, protloukal se životem a žehral na svůj osud.“ (PN) Vypravěč dále informuje o Méhrově pohledu na bídu sloužících: „...pan doktor zvyšování platů sloužícím považoval za nakažlivou nemoc, kterou chytí jeden od druhého.“⁵⁷⁰ (PN)

Méhrova zlost po odhalení krádeže je podána formou přímé řeči. Pronáší ji k přátelům: „Podívejte, jsou tu ještě stopky. To je určitě zahradníková neplecha. Dnes mu zpřerážím kosti. Ten lump se mě už naokrádal.“⁵⁷¹ Vztek střídá lítost: „...jsem tak zarmoucen, že ani slovy nedokážu vyjádřit své zklamání. Tak vybarvená, jemná, překrásná manga jsem v životě neviděl. Z toho, že zmizela, mi puká srdce.“⁵⁷² Přímou řeč záhy přebírá vypravěč: „Tak pravil a v zoufalé bolesti se sesul na židli. (PN) Začal naslouchat utěšování přátel opět v přímé řeči: „Člověče, mně připadají všechna manga stejná. (...) Nezdá se mi, že by mezi nimi byl nějaký rozdíl. Nechápu, jak ostatní lidé dokážou rozlišit jejich chuť.“⁵⁷³ Advokát Méhra se nato

⁵⁶⁸ *Tamtéž*, s. 479-480.

⁵⁶⁹ *Tamtéž*, s. 480.

⁵⁷⁰ Premcand, „Pašu se manuṣy“, *Mānsarovar*, 8. sv., Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 106.

⁵⁷¹ *Tamtéž*, s. 108.

⁵⁷² *Tamtéž*.

⁵⁷³ *Tamtéž*.

znovu začíná zlobit: „Zahradník dnes spáchal takovou nepravost, že bych toho nevďěčníka nejradši zastřelil. Kdybych ho měl po ruce, tak ho snad přizabiju.“⁵⁷⁴

Pokud jde o zahradníkovy emoce, převládá v nich strach. Jeho pocity a myšlenky jsou zprostředkovány vypravěčem metodou psychonarace, nebo vyjádřeny vnitřním monologem:

Durga se z trhu vrátil pozdě večer. Vyděšeným pohledem se rozhlížel na všechny strany. Jakmile spatřil pana doktora sedět před domem s bičem v ruce, k smrti se vyděsil. Pochopil, že se krádež provalila. Toho se bál, a proto tak dlouho otálel na trhu. (PN) Myslel si, pan doktor půjde někam ven, já se potichoučku vplížím kolem chlebovníku do chatrče. A kdyby se mě ráno vyptával, budu mít příležitost nějak se vymluvit. Řeknu: „Pane, prohledejte moji chatrč.“ A tím vše skončí.⁵⁷⁵ (VM)

Tu vstoupí do monologu vypravěč svým obecným postřehem: „Čas je nejlepším přítelem úspěšného zloděje.“⁵⁷⁶ Příběh je podán viditelným vnějším vypravěčem, velkou část textu tvoří přímá řeč. Perspektiva postav se střídá. Psychonarace je hlavní metodou zprostředkování pocitů a myšlenek několika postav.

Povídka „**Chrá**m“ přináší příběh ovdovělé matky Sukhiji, jejíž poslední žijící dítě vážně onemocní. Vnější vypravěč informuje o protagonistčině prožívání chlapcovy nemoci. Na jednom místě v následující ukázce se vypravěč zviditelní řečnickou otázkou.

Už tři dny nezamhouřila oči. Tu ho vzala do náručí, tu položila zpátky a uspávala ho. (PN) Kdo ví, co se to najednou stalo s veselým a čilým chlapečkem?(VNS/PN) Co v takové situaci znamená hlad nebo žízeň? (KV) Jednou usrkla vody, ale pro stažené hrdlo nemohla polknout. Její zoufalství bylo bezmezné. Během jednoho roku pochovala dva chlapce. Manžel zemřel už předtím. A chlapeček zůstal jediným smyslem života té nešťastnice. (PN) Cožpak jí bůh chce i jeho vyrvat z náručí?⁵⁷⁷ (VNS/PN)

V otázkách „Kdo ví, co se to najednou stalo s veselým a čilým chlapečkem?“ a „Cožpak jí bůh chce i jeho vyrvat z náručí?“ lze spatřovat Sukhijin pohled i pohled vypravěče a podle toho je interpretovat dvojím způsobem. Stal i jazyk jsou příznačné pro protagonistku. Vypravěč s ní její trápení prožívá – jde tedy o konsonantní postoj vypravěče.

Vypravěč dává nejčastěji nahlédnout do hrdinčiných emocí strachu a zoufalství krátkými jednoduchými výpověďmi (PN), které se poměrně rovnoměrně vyskytují po celém textu:

Při té představě jí z očí vytryskly potoky slz.
Její zoufalství bylo bezmezné.
Teď, když si vzpomněla na to povídání, srdce jakoby probodl nůž.
Srdce jí zaplavila vlna naděje.
Náhle dostala strach.
Začala si zoufat.
Ale měla strach.
Začala plakat.
Tehdy Sukhija zneklidněla a začala přemýšlet.
Sukhija byla stále zoufalejší.

⁵⁷⁴ *Tamtéž*.

⁵⁷⁵ *Tamtéž*, s. 108-109.

⁵⁷⁶ *Tamtéž*, s. 109.

⁵⁷⁷ Premcand, „Mandir“, *Premcand kī sampūrṇ kahāṇiyā* 2, Lokbhārati prakāśan, Ilāhābād 1997, s. 1.

Kdyby jí dávali tisíce rupií, v tu dobu by tudy nikdy nešla, ale láska k chlapci zahнала všechnen strach.

Na jednom místě jsou Sukhijiny myšlenky zachyceny formou vnitřního monologu:

Zbytečně jsem se nechala uchlácholit a odešla, aniž bych vešla do chrámu. Kdybych tam šla a padla bohu k nohám, co by mi mohli udělat? Kdyby mě nevyhnali, snad by se chlapec uzdravil. Když smáčím slzami Jeho nohy a chlapce na nich uspím, snad se slituje. Je to přece milosrdný bůh, ochraňuje nevinné. Cožpak by se neslitoval i nade mnou?⁵⁷⁸

Dialogů je v povídce málo, jsou věcné a jednoduché. Ze Sukhijina monologu v závěru povídky výrazně zní hlas vypravěče poměrně výrazně. Sukhija poté co zjistí, že chlapec je mrtvý, promlouvá ke shromážděným vesničanům a vyjevuje své emoce a myšlenky přímou řečí:

„Hříšníci, zabili jste mi dítě, proč teď stojíte opodál? Proč mě nezabijete také? Mým dotykem se bůh pošpinil. Kámen mudrců přemění železo na zlato, nemůže se stát železem. Mým dotykem se bůh znesvětil? Že mě stvořil, ho nepošpinilo. Podívejte, už se ho nikdy nedotknu. Zavřete si ho na zámek, postavte k němu hlídače. Ach, není ve vás ani špetka soucitu! Jak jste krutí! Vždyť máte také děti, to vám není líto nešťastné matky! A ještě ze sebe děláte ochránce víry! Jste všichni vrazi, dočista vrazi. Nebojte se, na policii nepůjdu. Spravedlnost najdu u boha, v jeho království budu volat po právu.“⁵⁷⁹

Části tohoto monologu apelující na cit venkovanů jsou Sukhijiny, ale argumentace patří zřejmě vypravěči. Sukhija totiž argumentuje vypravěčovým jazykem. Pasáž: „Hříšníci, zabili jste mi dítě, proč teď stojíte opodál? Proč mě nezabijete také? Ach, není ve vás ani špetka soucitu! Jak jste krutí! Vždyť máte také děti, to vám není líto nešťastné matky!“ říká skutečně postava Sukhiji, podobně by mohla cítit a mluvit každá žena v její situaci. Je ovšem poměrně těžké představit si matku, které právě zemřelo dítě, zabývat se těmito myšlenkami: „Mým dotykem se bůh pošpinil. Kámen mudrců přemění železo na zlato, nemůže se stát železem. Mým dotykem se bůh znesvětil? Že mě stvořil, ho nepošpinilo. Podívejte, už se ho nikdy nedotknu. Zavřete si ho na zámek, postavte k němu hlídače.“ Takto uvažuje vypravěč, který chce racionálním způsobem vysvětlit nesmyslnost zákazu vstupu do chrámu, který platí pro „nedotýkatelné“. Dalším příkladem, kde jazyk a styl, kterým promlouvá postava matky, připomínají vypravěče, je dialog, který se váže k témuž tématu:

Kněz: „Co to vykládáš za nesmysly, nepřeskočilo ti? Jak ty by ses mohla dotknout boha?“ Sukhija dosud neměla příležitost vstoupit do chrámu. S údivem řekla: „On je přece pánem světa. Jeho spatřením i hříšník dojde spásy, jak ho můj dotyk pošpiní?“ Kněz: „Ale ty jsi přece čamárka, nebo ne?“ Sukhija: „Copak bůh nestvořil čamáry? Mají čamáři jiného boha?“⁵⁸⁰

V povídce převažuje vnitřní pohled protagonistky, se kterým se vypravěč do značné míry ztotožňuje. Na několika málo místech dává nahlédnout i do myšlení kněze a ostatních vesničanů; tyto pasáže jsou však v textu výjimkou a jsou předkládány na základě přímé řeči. Zá-

⁵⁷⁸ *Tamtéž*, s. 4-5.

⁵⁷⁹ *Tamtéž*, s. 6.

⁵⁸⁰ *Tamtéž*, s. 2.

kladní metodou zprostředkování vnitřního pohledu v této povídce je psychonarace. Z celkového rámce vybočuje několik vět, které se blíží volnému nepřímému jediný vnitřní monolog.

Povídka „**Vykoupení**“ přináší příběh nedotýkatelného čamára Dukhího, kterého bráhman Ghásírám uštvě k smrti. V povídce se střídá perspektiva obou protagonistů, jejich manželek a náhodného svědka události – stejně opovrhovaného Góna. Jeho soucit s Dukhím je podobně, jako je tomu u ostatních postav, vyjádřen přímou řečí: „Proč se zabíjíš, bratře? Tvoje údery ten suk nerozseknou. Zbytečně se trápíš.“⁵⁸¹

Z rozhovoru „nedotýkatelných“ manželů se na základě přímé řeči čtenář dozvídá první informace o Ghásírámově prchlivé povaze a strachu, který nahání Dukhímu. Dukhí varuje ženu, aby nevkládala obětiny na ták pocházející z jejich domácnosti. Kdyby totiž bráhman musel přijmout dary z předmětu používaného v domácnosti čamárů, rozvzteklil by se:

„To by byla pohroma. Mohli bychom vše vyhodit. Bábá by vzal ták a mrštil jím k zemi. Snadno se rozzuří. Když se zlobí, nepustí ani ženu ven, chlapce zbil tak, že dodnes chodí s pochroumanou rukou.“⁵⁸²

Čamár Dukhí dorazí k bráhmanovu domu a vypravěč zprostředkuje jeho pocit ze setkání: „Když Dukhí spatřil jeho majestát, srdce se mu naplnilo úctou.“⁵⁸³(PN) Z věty je patrný dvojitý pohled – Dukhí patrně pro jeho moc k bráhmanovi vzhlíží, ale vypravěč se mu vysmívá. Podobně vyznívá vnitřní monolog protagonisty: „Jak by mohl čamár vstoupit do panditova domu? Jsou to svatí lidé. Právě proto si jich svět váží. Čamár nic neznamena! Zestárnul jsem v této vesnici, ale nepochopil nic.“⁵⁸⁴ (VM)

Dvojitý pohled je zřejmý i v popisu Dukhího pocitů z bráhmanovy manželky zprostředkovaných vypravěčem: „Když panditova žena vyšla ven s ohněm, bylo mu, jakoby dostal dar z nebe.“⁵⁸⁵(PN)

Dále vypravěč líčí Dukhího stupňující se pocity hladu a vyčerpání, které ovlivňují jeho psychiku:

Břicho se mu propadlo až k zádům, dnes se ani nenasnídal. Neměl čas. V tomto stavu byt' se jen zvednout mu připadalo jako nezvládnutelný úkol a začal klesat na mysli.⁵⁸⁶(PN)

Přesto se znovu pustil do práce: „Dukhí už nebyl při smyslech. Ani nevěděl, jaká tajná síla poháněla jeho paže. Únava, hlad, slabost, to vše jakoby zmizelo.“ (PN)

⁵⁸¹ Premcand, „Sadgati“, *Mānsarovar 4*, Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 22.

⁵⁸² *Tamtéž*, s. 18.

⁵⁸³ *Tamtéž*, s. 18-19.

⁵⁸⁴ *Tamtéž*, s. 21.

⁵⁸⁵ *Tamtéž*, s. 21.

⁵⁸⁶ *Tamtéž*, s. 23.

Povídka nevěnuje velký prostor prezentaci vnitřního pohledu postav. Zaměřuje se především na jejich psychologickou charakterizaci, a to jak přímo, tak nepřímo na základě jejich jednání. Převažuje psychonarace, vnitřní monolog je ojedinělý. Velkou roli hraje přímá řeč.

V povídce „**Rubáš**“ vystupují dva zbídačení protagonisté otec a syn. Synova žena Budhija bez pomoci umírá při porodu. Vnější vypravěč po úvodu shrnujícím situaci nechává přímo promluvit hlavní postavy. Z krátkého rozhovoru je hned zpočátku patrná citová plochost manžela Mádhava:

Ghísu řekl: „Zdá se, že to nepřežije. Trvá to už celý den, běž se za ní podívat.“
Mádhav zlostně odpověděl: „Když má umřít, proč neumře rychle? Co bych tam dělal?
„Jsi hrozně bezcitný. Takový nevděk vůči té, se kterou jsi celý rok spokojeně žil!“
„Nemůžu se na to dívat, jak trpí, jak sebou škube.“⁵⁸⁷

Uprostřed ženiných nářků Ghísu a Mádhav spolykají kradené brambory a do jejich dalších výmluv, proč ji nemohou navštívit, vstoupí vypravěč: „Ta žena teď umírala v porodních bolestech a oni snad čekali, až zemře, aby se mohli v klidu vyspat.“⁵⁸⁸(PN)

Druhý den ráno je Budhija mrtvá. Vypravěč přibližuje projevy jejich předstíraného zármutku a reakce okolí jak přímou řečí, tak popisnou narativní metodou:

Začali naříkat a bít se v prsa. (PN) Když sousedé zaslechli pláč, přiběhli a podle prastaré tradice začali nešťastníky utěšovat. (...) Otec a syn se s bédováním vydali za místním statkářem. Ten je už od pohledu nesnášel. (PN) Párkrát je také zbil vlastní rukou, kvůli krádežím a proto, že nepřišli na smlouvenou práci. „No, co je Ghísáku, proč brečíš? Není tě moc vidět. Asi už v naší vesnici nechceš bydlet.“ Ghísu padl na kolena a se slzami v očích začal bédovat: „Pane, postihlo nás neštěstí! Mádhavova žena v noci zemřela. Celou noc protrpěla! My jsme se od ní nehnuli na krok. Udělali jsme, co jsme mohli, ale ona nás opustila. Kdo nás teď nakrmí! Jsme úplně zničení, domov je pryč. Jen vy ji můžete pohřbít. Všechny peníze jsme obětovali za léky. Jen s vaším soucitem jí bude země lehká. Na koho se mám obrátit, když ne na vás.“ Statkář měl měkké srdce, ale slítovat se nad Ghísuem bylo jako barvit černou deku. Měl sto chutí ho vyrazit. (PN) Když je potřeba, nepříjde, a teď když je v nouzi, mi maže med kolem huby. Darmožrout jeden! (VM) Jenže teď nebyla vhodná doba na zlost a tresty.(KV) S těžkým srdcem mu hodil dvě rupie, ale slovo útěchy mu nešlo přes rty. Ani se na něj nepodíval. Jakoby shodil břemeno z hlavy.⁵⁸⁹ (PN)

Citovaný text obsahuje přímou řeč i psychonaraci. Je proložen vnitřním monologem a komentářem vypravěče, který by s malou změnou bylo možné rovněž číst jako myšlenku statkáře: „Jenže teď není doba na zlost a tresty.“ Další narativní pasáž líčí pokus pobudů obstarat rubáš:

Snažili se uhodnout, co se druhému děje v hlavě. Chodili po tržišti sem a tam. Tu zašli do jednoho obchodu, tu do jiného. Prohlíželi si různé látky, hedvábné, bavlněné, ale nezamlouvala se jim žádná. Tak to pokračovalo do večera. Snad úradkem prozřetelnosti se ocitli před nálevnou. Jakoby se předem domluvili,

⁵⁸⁷ Premcand, „Kafan“, *Carcit kahāniyā*, Sāmayik Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 114.

⁵⁸⁸ *Tamtéž*, s. 116–117.

⁵⁸⁹ *Tamtéž*, s. 117.

vešli dovnitř. Na chvíli přece jen zaváhali.(PN) Pak zašel Ghisu k pultu a řekl: „Dejte nám taky jednu láhev.“⁵⁹⁰

Povídka se na vnitřní pohled protagonistů zaměřuje jen málo. Vypravěč na několika místech zprostředkuje letmý kontakt s prožíváním a myšlením několika postav. Tyto věty nacházející se na různých místech v textu slouží zároveň k jejich charakterizaci: „Nedbali na zodpovědnost, nedělali si starosti s pověstí. Takových pocitů se už dávno zbavili.“⁵⁹¹ nebo „Najedli se dosyta a zbylé placky dal Mádhav žebrákovi, který tam stál a vrhal na ně hladové pohledy. A poprvé v životě pocítil hrdost, radost a potěšení z rozdávání.“⁵⁹² (PN)

Vypravěč se zviditelňuje postřehy jako např.: „Zbožná nálada rychle pominula. V opilosti se nálady střídají. (KV) Teď přišel na řadu smutek a beznaděj.“⁵⁹³ (PN) V textu převažuje metoda psychonarace a přímá řeč. Vypravěč se zviditelňuje komentáři.

6.1.3. Višnu Prabhákar

Prabhákarova povídka „**A země se točí dál**“ je zaměřena na pohled malé osiřelé dívky Níny strádající spolu s mladším bratrem u nescitných příbuzných. Její prožívání líčí vnější vypravěč: sněhobílé šaty příbuzných, kteří spali opodál, zářily do tmy. Při tom pohledu se Níně bolestí sevřelo srdce.(PN) Jakžtakž zadržela pláč a opatrně zašeptala: "Kamale, hej Kamale!"⁵⁹⁴ Pocity hrdinky a její vnitřní zmatek jsou převážně zachyceny metodou konsonantní psychonarace:

„Jak tak se zavřenýma očima přemýšlela, začala si tatínka ještě víc idealizovat... obraz člověka, v jehož pohledu byla láska, v hlase něha, který je posílal do nové školy, kde je nikdo nebil, kde si vystříhovali obrázky, vyráběli hračky. Doma jim tatínek vařil jídlo, nosil hezké knížky a ovoce. Kvůli nim se po mamčině smrti znovu neoženil... Na vlastní uši slyšela, jak tatínek říká, že brát úplatky je hřích. Ale pak sám vzal úplatek...(PN) Proč? Proč ho vzal?“⁵⁹⁵ (VM)

Vypravěč se zviditelňuje výrazy „přemýšlela, začala si tatínka idealizovat, na vlastní uši slyšela“. Ještě více vystupuje do popředí komentáři: „Níně nebylo ještě ani deset let, ale už byla velmi rozumná. Jak tomu často bývá u osiřelých děvčátek, dospělí ji brali jako větší.“⁵⁹⁶ (KV) V závěru povídky se vypravěč zviditelní úplně a vstoupí do děje:

⁵⁹⁰ *Tamtéž*, s. 118.

⁵⁹¹ *Tamtéž*, s. 119.

⁵⁹² *Tamtéž*, s. 120.

⁵⁹³ *Tamtéž*.

⁵⁹⁴ V. Prabhákar, „Dhartī abbhī ghūm rahī hai“, *Carcit kahāniyā*, Sāmayik Prakāśan, Naī Dillī 1993, s. 95.

⁵⁹⁵ *Tamtéž*, s. 97.

⁵⁹⁶ *Tamtéž*, s. 95.

Tak drmolili nějakou dobu jeden přes druhého jako na divadle. Ale náš vypravěč neví, co bylo dál. Musel odtamtud utéct. Zdálo se mu, že se Země odpoutala od Slunce. Je-li tomu tak, co zbývá dodat? Země se točí dál.⁵⁹⁷

Kromě odloučení od otce a nepěkného zacházení ze strany tety a strýce Nínu trápí zaslechnuté útržky hovorů a souvislosti, kterým nerozumí. Jde o korupci a skutečnost, že otec vzal úplatek. Nína přemýšlí o významu informací odhalených v dialogích postav dospělých. Její myšlenky se vyjevují formou vnitřního monologu:

Sousedka říkala: "Měl velká vydání a malý plat. Dětem chtěl dát dobré vzdělání a dobré vzdělání stojí spoustu peněz." Spoustu, spoustu peněz, tak vzal úplatek. Ale co je to spousta peněz? Jak se teď dostane ven?(VM) Strýc říkal: „Kdyby dal soudci úplatek, tak by ho pustili. Jeden soudce vzal tři tisíce a pustil na svobodu zloděje. Taky osvobodil člověka, který zabil ženu. Za pět tisíc...“ Co to znamená pět tisíc? Sto ...tisíc ... deset tisíc... sto tisíc, kolik je to? Ale strýc říkal, že jsou také jiné úplatky. Někajý profesor dal jedné dívce u státnic jedničku, protože byla krásná.⁵⁹⁸(VM)

Podobné schéma kombinující přímou řeč postav s vnitřním monologem nacházíme i na dalším místě. Nínin vnitřní monolog je navíc uveden i ukončen psychonarací.

Už se utišila a dál usilovně vzpomínala na slova, která zaslechla, stále jim však nerozuměla... (PN) co je to za úplatek být krásná? (VM) Strýc říkal: „Pošlete novému soudci pěkné děvče a on už něco udělá.“ Pěkné děvče a peníze, peníze a pěkné děvče! Co s ní bude dělat, když ji přijme? Nechá ji u sebe pracovat. Ale vždyť všichni pracují... tak k čemu pěkné děvče? A strýc nosí hodně peněz, ale děvče žádné nepřivedl. (VM) Vůbec tomu nerozuměla. Noc strávila ve zmatku.⁵⁹⁹(PN)

V povídce převládají dialogy, které tvoří větší část textu. Perspektiva postav je zřejmá z jejich přímé řeči. Vypravěč se zaměřuje téměř výhradně na Nínu a její vnitřní prožívání, které přibližuje metodou psychonarace. Častější jsou také vnitřní monology protagonistky.

6.2. VNITŘNÍ POHLED POSTAV V POVÍDKÁCH NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM

6.2.1. Džainéndrakumār

Povídka „**Hra**“ vypráví o dvou malých dětech – Surbále a Manóharovi. Děti si během hraní u vody zkoušejí své budoucí ženské a mužské vzory chování. Vnější vypravěč uvádí výrazem „dívka přemýšlela“ dívčin vnitřní monolog, z něhož se čtenář dozvídá, že se jí hoch líbí, ale má k němu výhrady:

Dívka přemýšlela – jaký je Manóhar hezký, ale hrozně zlobivý. A provokuje. Hned něco vyvede, do domečku si ho nevezmu. Jestli tam se mnou bude chtít bydlet, musí mi slíbit, že bude hodný. Pak si ho k sobě vezmu.⁶⁰⁰(VM)

⁵⁹⁷ *Tamtéž*, s. 101

⁵⁹⁸ *Tamtéž*, s. 98.

⁵⁹⁹ *Tamtéž*.

⁶⁰⁰ Jainendra Kumār Jain, „Khel“, *Jainendr Kumār kī kahāniyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Nāī Dillī 2000, s. 10.

Z dalšího textu vyplývá, že výhrady vůči Manóharovi v dívčiných představách přerůstají ve vnitřní konflikt. Její pocity jsou vyjádřeny vnitřním monologem opět uváděným vypravěčem. Tento vnitřní monolog má povahu samomluvy:

Děvče zničehonic napadlo – pec bude rozpálená. Jak tam bude Manóhar spát? Tak tam budu já. Ale Manóhar bude závidět. Zamyslela se – řeknu mu, bratře, pec je rozpálená, upečeš se, nechod tam. Ale co když neposlechne?⁶⁰¹

Zabraná do těchto myšlenek Surbála staví pec z písku. Když je hotová, chce se jí pochlubit Manóharovi a opět o něm v duchu přemýšlí:

Hloupej kluk, hraje si s vodou a tady má něco tak skvělého – no tak se nedívá! Kde jinde uvidí tak pěknou pec?“ (VM) (...) Tak a byla hotová nejdokonalejší pec a nejkrásnější věc na světě. Ukáže ji tomu nekulturnímu Manóharovi, ale nejdřív si ji ještě pořádně prohlídne.⁶⁰² (PN)

Manóhar si náhle uvědomí, že si ho Surbála nevšímá a cítí se dotčeně. Pocity chlapce zprostředkuje vypravěč technikou psychonarace a popisem jeho reakcí:

Manóhar si vzpomněl na svoji Surí-Suro-Surří, přestal si hrát s vodou na mělčině, vzal klacek do ruky a vši silou jím mrštil do proudu Gangy. (...) Manóhar sledoval Surbálin pohled, ale paní měla oči jen pro svoji pec.⁶⁰³

Podobným způsobem pak vypravěč předvádí citění dívky a úmyslně přehání dramatickost jejího prožívání. V první části, která se blíží konsonantní psychonaraci, přebírá sice styl jejího vyjadřování, ale posléze se nadneseným tónem od jejího myšlení vzdaluje větou: „Naši princeznu pohltila bolest.“

Předtím měla před sebou ráj. Ráj zbudovaný vlastníma rukama, jehož nádheru chtěla ukázat jedinému člověku. Ó, běda! Ten člověk přišel a jediným kopnutím ji sprovodil ze světa. Naši princeznu pohltila bolest.⁶⁰⁴ (PN)

Vypravěč se v povídce zviditelňuje a obrací se ke čtenářům:

Kdyby tam byl někdo z našich učených čtenářů, tak by těm hlupáčkům vysvětlil, že tento svět je pomíjivý (...) Také máme pochybnosti, jestli Surí prostě není hloupá jako pařez, že i kdyby z úradku božího přišel nějaký dobrotivý pandita a začal kázat, neposlouchala by ho, anebo by mu nerozuměla.⁶⁰⁵ Ale teď tam nebyl nikdo jiný než hloupý zlý Manóhar a ten o podstatě světa neví zhola nic. Kdoví co se děje v jeho hlavě. Jakoby ho vnitru trápil někdo jiný.(PN) Ale vzchopil se a zvolal: „Surří, klid se, ty bláznivko! Jsi smutná?“⁶⁰⁶

Vypravěč pouze předstírá, že přijímá Surbálinu perspektivu a odkazuje k Manóharovi jako ke hloupému a zlému. Lehce ironickým způsobem se od postavy chlapce distancuje pouze „na

⁶⁰¹ *Tamtéž.*

⁶⁰² *Tamtéž*, s. 11.

⁶⁰³ *Tamtéž.*

⁶⁰⁴ *Tamtéž*, s. 12.

⁶⁰⁵ *Tamtéž.*

⁶⁰⁶ *Tamtéž.*

oko“. Ví, že chlapce trápí výčitky svědomí a chová se opačně k tomu, co ve skutečnosti cítí. Řešení konfliktu mezi dětmi je pak prezentováno přímou řečí.⁶⁰⁷

V povídce se střídá přímá řeč, vnitřní monology protagonistky a psychonarace, která má formálně disonantní charakter, ale ve skutečnosti se vypravěč od prožívání dětí distancuje v zájmu přiblížení se jejich dětskému myšlení. Vypravěč zprostředkovává pohled obou dětí a je v příběhu značně přítomen. Jeho odstup je vlastně také formou hry.

V povídce **“Manželka”** vystupuje mladá žena zanedbávaná manželem. Vnější vypravěč příběh prezentuje z její perspektivy. Zaměřuje se na zprostředkování jejích pocitů. Protagonistka Sunanda se velmi upíná na manžela a bolestně prožívá jeho každodenní nepřítomnost. Její myšlenky v době čekání jsou líčeny vypravěčem:

Sunanda sedí v kuchyni a přemýšlí. Kdepak přemýšlí, jen tam tak zahálčivě sedí. (PN) Je-li na co myslet, pak snad jediné na to, aby nevyhasla kamna. (VNS) Kdoví, kdy se muž vrátí. Už odbila jedna. Když nic jiného, měl by alespoň dbát na své zdraví. (VM) (...) Až se muž vrátí, udělá placky. Kdo ví, kde se zdržel. (VNS) „Jak dlouho tu ještě budu sedět? Už to nevydržím.“⁶⁰⁸ (VM)

Konsonantní forma psychonarace v ukázce je prokládána vnitřním monologem s přímou citací i bez ní a vyprávění přechází ve volný nepřímý styl. Sunanda poslouchá hovor mužů ve vedlejším pokoji a jejich řeči v ní vyvolávají zmatek. Její myšlenky opět předkládá vypravěč:

Jakékoli nadšení je jí cizí, je to pro ni vzdálená, ale vytoužená vábivá nová krajina. (PN) Chce porozumět oné svobodě matky Indie, ale vlastně nechápe, co je to ta matka Indie a ani svoboda jí nejde na rozum. (VNS) (...) Ale i tak prahne po nějakém nadšení. Touha po životě v ní vyhasíná, ale ona chce žít.⁶⁰⁹ (PN)

Sunanda přemýšlí o možnosti sdílet manželovo zaujetí. Její myšlenky podané formou volného nepřímého stylu přecházejí ve vnitřní monolog:

Není sice moc chytrá, ale proč by i ona nemohla pomaloučku začít chápat. (VNS) Jsem sice málo vzdělaná, myslí si, ale copak je to moje vina? Teď se chci učit. (VM) Ale manžel s manželkou nemá trpělivost. Pak si uvědomí, že jejím údělem je sloužit, a tak nechá touhu po poznání být.⁶¹⁰ (PN)

Hrdinčiny pocity se často střídají. Rozzlobí ji, že muži mluví příliš nahlas a vydávají se tak v nebezpečí. Svůj nesouhlas s jejich počínáním pak vyjadřuje vnitřním monologem. Je příznačné, že se její myšlenky obracejí k jídlu: „Už budou dvě a oni se nestarají ani o jídlo ani o mne. Copak já, ale o své zdraví by se měli starat. Kvůli takové nedbalosti zemřelo dítě.“⁶¹¹ Volná asociace přivede Sunandu ke vzpomínkám na miminko a poté k myšlenkám na jeho smrt:

⁶⁰⁷ Viz kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

⁶⁰⁸ Jainendrakumār, „Patnī“, *Gadar ke bād*, Pūrvoday Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 106.

⁶⁰⁹ *Tamtéž*, s. 107.

⁶¹⁰ *Tamtéž*, s. 106.

⁶¹¹ *Tamtéž*, s. 107.

Vzpomíná na ta milá očička, malinké prstíky, jemňoučkou pusinku. Vzpomíná na ty milé chvílky, ale nejvíc ze všeho na jeho smrt.(PN) Co je to smrt? (VM) Pomyšlení na jeho smrt nemohla snést. I když ví, že zemřít musí všichni, ona i její manžel, pocítila strašnou úzkost, vždycky když jí myšlenky, byť omylem a jen na okamžik, zalétly tímto směrem. (PN) Je to k nevydržení. (VNS) Vzpomínka na děťátko ji drásá. Celá zmatená si protírá oči a chce se pustit do nějaké práce. (PN) Ale co má sama dělat? Každou chvíli si na to vzpomene, vidí to umírání a je bezmocná.⁶¹² (VNS)

Vypravěčův pohled splývá s pohledem protagonistky. Vypravěč se od postavy nedistancuje komentáři ani obecnými úvahami. Tento styl konsonantní psychonarace, kdy vypravěč stojí v pozadí, místy přechází k volnému nepřímému stylu. Důležitou roli při tom hraje používání přítomného času namísto minulého. Všimněme si věty z výše uvedené ukázky: „Je to k nevydržení.“ (VNS) „Bylo to k nevydržení.“ (PN). Stejný případ představuje poslední věta v citované pasáži. Psychonarace je často prokládána vnitřním monologem. Některé pasáže lze chápat jako řeč protagonistky i vypravěče.

V povídce „Džáhnavi“ vystupuje mladá nešťastně zamilovaná dívka. Její příběh vypráví jedna z postav, jde tedy o vyprávění v první osobě. Vypravěč je strýcem muže, kterému rodina domlouvala sňatek s Džáhnavi. Vnitřní pohled se v povídce převážně týká samotného vypravěče, který nešťastnou dívku několik dní pozoruje. Jde převážně o jeho dojmy a myšlenky, které se vztahují ke dvěma hlavním skutečnostem. Jednou z nich je dívčin rituál krmení vran, který je fokalizován vypravěčem. Druhou popisovanou skutečností jsou vypravěčovy vlastní pocity. Vypravěč k prožívání protagonistky nemá přímý přístup – setkal se s ní pouze jednou před jistou dobou a dokonce si ani není jistý, jde-li o tutéž osobu. Své pochybnosti o její totožnosti vyjadřuje metodou psychonarace a vnitřního monologu.

Nyní, když den co den, v neděli, v pondělí, v úterý i dnes ve středu stojím u okna a pozoruji tu dívku, která na střeše svolává vrány a krmí je kousky placek, ptám se, je-li to Džáhnavi. (VM) Protože jsem se s ní setkal jen jednou, nemohu s jistotou říci, je-li to Džáhnavi. Postavu měla stejnou; snad byla krásnější. (PN) Ale ani trochu se nemohu přimět k pomyšlení, že to není ona, Džáhnavi.⁶¹³ (VNS)

V době vyprávění jsou vypravěčovy vjemy pouze zrakové a sluchové, myšlení je asociativní. Na jejich základě se domýšlí, jak se dívka asi cítí, ale opět vyjadřuje i svoji vnitřní nejistotu.

Ani nevím, jestli by jí vadilo, kdyby vrány začaly klovat ji.⁶¹⁴
Je šťastná, když se vrány slétnou a klovou.⁶¹⁵
Měla dlouhé černé vlasy, ale nevím, jestli se z jejich nádhery radovala nebo byla smutná.⁶¹⁶

Navzdory nedostatku přímého kontaktu dívka ve vypravěči vyvolává silné emoce:

⁶¹² *Tamtéž*, s. 107.

⁶¹³ Jainendrakumār, „Jāhnavi“, *Jainendr Kumār kī kahāniyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Nāi Dillī 2000, s. 67.

⁶¹⁴ *Tamtéž*, s. 64.

⁶¹⁵ *Tamtéž*.

⁶¹⁶ *Tamtéž*, s. 63.

Když mi ukázali ten dopis, napadlo mě, co kdyby to byla moje dcera? (PN) A nemohu říci, že bych považoval za velké štěstí, že mojí dcerou není.⁶¹⁷

V citovaných pasážích jde o konsonantní psychonaraci. Situace vypravěče navázaného na postavu je poněkud odlišná od předchozích textů. Pokud vypravěč předkládá své myšlenky a pocity v okamžiku vyprávění, nemá od nich odstup. Příznačné je užití přítomného času. Pokud vypráví o svém prožívání v minulosti, má od něj odstup psychologický i časový, čímž se otvírá prostor pro disonanci.

Vypravěčovy emoce nevycházejí jen z jeho smyslových vjemů a asociací, ale také z informací o dívčině životním příběhu, o kterém se dozvídá od příbuzných.

Rovněž ve vypravěčově ženě příhoda týkající se Džáhnavi a jejich synovce vyvolává silnou emocionální reakci, ale právě opačnou. Žena dívku odsuzuje – tyto skutečnosti jsou vyjádřeny přímou řečí.⁶¹⁸

Povídka není založena na zprostředkování vnitřního pohledu Džáhnavi. Vypravěčovy pocity v ní zaujímají důležitou roli, ale jsou prezentovány úspornou formou. U ostatních postav je jejich vnitřní prožívání zprostředkováno v ještě menší míře. Nicméně prakticky cokoliv bychom mohli v povídce označit za vnitřní pohled, vyvolává v ostatních postavách protagonistka.

Povídka „**Odměna**“ se zaměřuje na vnitřní prožívání dvou postav – podváděné manželky a jejího syna. Nešťastná matka svoji zlobu na manžela přenáší na dítě. Její pocity se zprvu projevují v chování k chlapci a zprostředkovává je vnější vypravěč formou psychonarace. Chlapec běží domů pochlubit se s úspěchem ve škole, ale matka ho prakticky ani nevnímá:

Jeho maminka byla zabraná do práce a duchem nepřítomná! Taková teď bývá. Jakoby ani neslyšela. (...) Ale matka neprojevila žádné nadšení.⁶¹⁹ (PN)

Vnější vypravěč též zachycuje chlapcovo zmatené prožívání pro něj nepochopitelné situace a jeho zklamání. Také sám zaujímá stanovisko k vyprávěnému příběhu:

Dhanandžaj se zarazil. Jako by nebylo správné, že byl ze všech nejlepší, anebo bylo špatné, že z toho má radost. (...) Dhanandžaj tomu nerozuměl. Už v předchozích dnech si všiml něčeho divného a ani tomu nechtěl porozumět. (PN) Takové nerozumění bývá rozumné.⁶²⁰ (KV)
Jedl, ale na jídlo se nesoustředil. Veškerá radost z toho, že byl nejlepší a hrdost na to, že už v deseti letech postoupil do osmé třídy, ho opustila. Bylo mu divně. Začal sympatizovat s otcem.⁶²¹

⁶¹⁷ *Tamtéž*, s. 66.

⁶¹⁸ Příklady viz kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

⁶¹⁹ Jainendrakumār, „Inām“, *Jainendr kī kahāniyā*, 2. sv., Pūrvoday Prakāśan, Naī Dillī 1973, s. 11.

⁶²⁰ *Tamtéž*.

⁶²¹ *Tamtéž*, s. 11-12.

Chlapcovo chování matku dráždí. Vykládá si je jako odstup. Rovněž ho podezírá, že chce odejít za otcem. Proto jsou její pocity vůči němu smíšené; kolísají mezi láskou a zlostí:

Matka zůstala koukat. Tomu chlapci přestává rozumět. Někdy se vůbec nechová jako dítě. Jakoby prostě už byl velký. V takových okamžicích se začíná bát, jakoby si vyčítala. (...) V tom začne překypovat mateřskými pocity. Nenaskytne se jí však příležitost, jak je vyjevit. V důsledku toho se cit změnil ve zlost.⁶²² (PN)

Nerozuměla sama sobě. Zlobila se na dítě. (PN) Na své jediné dítě. Vždyť je to její vlastní syn. Je ze všech nejlepší.⁶²³ (VNS)

Ženino zoufalství a zklamání životem se odráží též ve vnitřních monolozích:

Kdybych už radši umřela! Ten ráno sebere deštník a odejde, vrátí se večer a jen aby bylo hotovo. Všechno je na mně, já se tu mořím. Pro potěšení má druhou... a ten malej nešťastník! Já pro něj nic neznamenu, vždycky jen co řekne on. Copak je domov vězením? Jsem tu kvůli němu uvázaná. Nebýt toho, šla bych kamkoli, jen bych netrčela tady, neprosila bych se o jídlo.⁶²⁴

Prožívání protagonistů se vyjevuje především na základě psychonarace a přímé řeči.⁶²⁵ U chlapce je tomu tak výhradně. V případě matky se vyskytne i pasáž blížící se volnému nepřímému stylu a vnitřní monolog. Povídka odráží perspektivu zmíněných dvou postav, k vnitřnímu prožívání otce a jeho milenky kromě krátkého dialogu čtenář nemá přístup. Vypravěč se jeví jako nestranný a až na výše zmíněný komentář se v textu nijak nezviditelňuje.

6.2.2. Agjéj

Vypravěč povídky „**Gangréna**“ v příběhu vystupuje jako postava. Vypráví o své sestřenici, se kterou se po letech setkává. Vnitřní pohled se týká především jeho pocitů ze setkání a z proměny, která se s mladou ženou udála. Důležitou úlohu hraje prožívání ženy, které jednak zprostředkovává vypravěč, a jednak se vyjevuje přímo v dialozích.

Největší pozornost je v povídce věnována působení atmosféry hrdinčina domova na vypravěče:

Hned jak jsem v poledne vešel na ten prázdný dvorek, přišlo mi, jakoby se tam vznášel stín nějaké kletby, ve vzduchu bylo cítit cosi nepopsatelného a nehmatatelného, ale přesto tíživého a zneklidňujícího.⁶²⁶ (PN)

Vypravěč se domnívá, že v domě žijící postavy Máltí a její manžel už atmosféru stravující jejich životy ani nevnímají:

⁶²² *Tamtéž*, s. 12.

⁶²³ *Tamtéž*, s. 14.

⁶²⁴ *Tamtéž*, s. 15.

⁶²⁵ Další příklady viz kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

⁶²⁶ Ajñey, „Gaṅgrīn“, *Choṛā huā rāstā*, Rājpal, Dillí 1975, s. 278.

A pak jsem najednou pochopil, že ten pocit není mylný. Spatřil jsem, že tu rodinu obklopil nějaký strašně temný stín, že napadl jejich životy, jejich mládí jako sněť. Stal se trvalou součástí jejich života, takže už ho ani nevnímají a pohybují se jen v jeho rámci. A nejen to, já jsem ten stín spatřil...⁶²⁷

Příběh je vyprávěn z perspektivy vypravěče, on především neradostnou atmosféru domova vnímá a explicitně na ni poukazuje. Dokonce začíná pociťovat, že stín se vkrádá i do jeho duše:

Zdálo se mi, že ten stín, který obklopuje dům, jakoby se nenápadně zmocňoval i mne, také já už ztrácím mízu, živost, jako ten dům, jako Máltí...⁶²⁸

Mnohé o skleslosti, depresivním prožívání a apatii Máltí se čtenář ovšem dozvídá také z promluv a reakcí protagonistky - v tomto případě na základě přímé řeči. Jsou to především různé povzdechy a sdělení vyjadřující únavu, mrzutost a nespokojenost.

„Ale, to pro mne není nic nového. Tak je to den co den...“⁶²⁹
„Je nějaký mrzutý, tak je to pořád.“⁶³⁰

Na jiném místě o svých pocitech, které v něm vyvolává chování protagonistky, pojednává formou psychonarace propojenou s citovaným vnitřním monologem:

Na chvíli jsem strnul, ale pak se celá má mysl, celá má duše otrásla odporem. (PN) Nevydal jsem ani hlásku, ale a v duchu jsem si řekl: „Matko, mladá matko, upadlo tvoje jediné dítě. Co se to stalo s tvým srdcem? Jak tohle můžeš říct? A už teď, vždyť máš celý život před sebou!“⁶³¹ (VM)

V této ukázce se vypravěč od postavy distancuje nesouhlasem a kritickými myšlenkami.

Skutečnost, kterou vypravěč zprostředkovává – mrtvolná atmosféra domova není smysly ani slovy uchopitelná – a proto se vypravěč uchyluje k obrazům a symbolům.⁶³²

V povídce převažuje metoda psychonarace a přímá řeč. Vypravěč je v povídce zřetelně přítomen a jeho postoj k vyprávěným skutečnostem je ambivalentní. Na jedné straně je mu protagonistky líto, na druhé straně se pohoršuje.

Agjéjova povídka „**Nedotčené květiny**“ se soustřeďuje výhradně na vnitřní pohled protagonistky Míry, která rozporuplně prožívá svůj vztah k mužům. V době vyprávění jde na procházku ve velmi špatné náladě. Její pocity popisuje vnější vypravěč, a to metodou psychonarace:

Míra si vyšla na procházku, ale šla s hlavou sklopenou, očima přivřenýma. Nic kolem sebe nevnímala, ani pěkně upravené záhonky podél cesty.⁶³³

⁶²⁷ *Tamtéž*, s. 289

⁶²⁸ *Tamtéž*, s. 283.

⁶²⁹ Ajñey, „Gaigrin“, s. 281.

⁶³⁰ *Tamtéž*.

⁶³¹ *Tamtéž*, s. 289.

⁶³² Srv. kapitola *Obrazné vyjadřování*.

Během procházky protagonistky vzpomíná na muže, kteří kdy vstoupili do jejího života. Vybavuje si jejich povahy a chování, a to s velkým odstupem, a v duchu se jim vysmívá. Je ráda, že s nikým z nich nenavázala skutečný vztah. Vypravěč líčí pocity, které tyto myšlenky v protagonistce vyvolávají:

Spokojená však nebyla. Na jednu stranu se chválila, ale v duchu se mračila. Slova chvály jakoby ztrácela smysl. I když si je opakovala, žádné uspokojení nebo radost v nich nenacházela. Mechanicky kladla nohu před nohu, to byla její procházka.⁶³⁴ (PN)

Míru navíc začínají dráždit cyklisté, kteří za soumraku rychle a bez světél projíždějí kolem ní. Narůstá v ní agresivita a vztek:

Už předtím se zlobila bez příčiny. Uvnitř se šířila. Měla sto chutí někomu ublížit, s někým se pohádat, hnusně se zachovat, někoho zranit, něco roztřískat. Proč, koho, jak, to nevěděla. Až po okraj překypovala odporem k celému lidstvu. (...) Nakonec doutnala hněvem tak, že už nešel potlačit, a musela ho proměnit v čin.⁶³⁵ (PN)

Poté, co protagonistka způsobí nehodu, vypravěč opět popisuje její pocity metodou psychonarace:

Mířinou první reakcí na nehodu, která se udála ve vteřině, byla silná radost – radost, kterou člověk zažívá při vítězství, kterému předcházelo mnoho neúspěšných dní.⁶³⁶

Veškeré prožívání protagonistky je vyprávěno tímto velmi zprostředkovaným způsobem, a to výhradně metodou disonantní psychonarace. Vnější vševědoucí vypravěč se od protagonistky značně distancuje. Prostředkem odstupu je opakovaná ironie a zesměšňování.⁶³⁷ V povídce se prakticky nevyskytuje přímá řeč. Jedinou výjimku tvoří věcný a krátký rozhovor v nemocnici a anglické zakletí „Damn!“, které Míra pronese v závěru povídky a nato se rozpláče.

6.2.3. Jašpál

Povídka „**Osvícení**“ vypráví o mladém asketovi Nírákovi, který prodělá vnitřní přerod a zcela změní svůj názor na život a svět. Jeho vnitřní prožívání tvoří základ té části povídky, která se prezentací vědomí zabývá, tedy druhé poloviny textu. První části zcela dominuje hlas vševědoucího vypravěče, který se z větší části zaměřuje na děj příběhu a charakterizaci postav. Podnětem, který proměnu způsobí, je setkání s mladou krásnou asketkou Siddhi.

Když se Nírák pokouší meditovat o vášni jako o příčině bolesti, do jeho myšlenek opakovaně vstupuje Siddhi. Proti vlastní vůli se mu vybavuje její krása. Neustále ho rozptylují

⁶³³ Ajñey, „Achūte phūl“, *Sampūrṇ kahāṇiyā*, s. 349.

⁶³⁴ *Tamtéž*, s. 350.

⁶³⁵ *Tamtéž*, s. 351.

⁶³⁶ *Tamtéž*.

⁶³⁷ Srv. kapitola *Ironie a humor*.

obrazy, na nichž vidí její vzpřímené držení těla, rysy obličeje, poprsí, břišní partie a podobně. Ruší ho i prostředí - všímá si tření ryb ve vodě a milostných hrátek ptáků na nebi. Tyto vjemy začínají v asketovi vyvolávat pochybnosti o jeho dosavadním pojmání života a spouštějí vnitřní monolog přerušovaný vstupy vypravěče:

Cožpak to nejsou také boží stvoření? (VM) Na tuto pochybnost si sám odpověděl. Ti živočichové nechápou bolest jako bolest pro svoji nevědomost a omyl. (VM) Ale odpověď rozpoutala zmatek v jeho myšlenkách. (PN) Vystala otázka – je to nevědomost a omyl nevidět bolest jako bolest nebo je nevědomostí neustále se bolesti bát, snažit se jí uchránit a žít v obavách. (VM) Znepokojila ho další otázka – jaká je příčina nevědění a omylu těchto živočichů? Jsou otroky vášně? Jestliže jsou otroky vášně, je vašeň součástí jejich těla a duše, je jejich přirozeností! Závisí snad tělo a existence zvířat na jejich vlastní touze a vášni? Ne, je to božská hra. Jak se mohou protivit božské vůli? Jak může jít člověk proti přání vševědoucího?⁶³⁸ (VM)

Vstupy vypravěče jsou dvojího druhu – jednak uvádějí vnitřní monolog („na tuto pochybnost si sám odpověděl, vystala otázka, znepokojila ho další otázka“), jednak zprostředkovávají Nírákovy myšlenky, v druhém případě mají charakter psychonarace. Tento model se v povídce opakuje.

Jiná situace nastává, pokud jde o Siddhi a její prožívání, které je velmi upozaděno, ale přeci se objeví. Na rozdíl od Níraaka se netýká myšlenkové oblasti, ale emocí, které jsou zprostředkovány krátkými výpověďmi vypravěče, tedy formou psychonarace.

...z asketova chvějícího se hlasu měla brahmačaríní jiný pocit. Setkala se s ním v osamění a namísto rozpaků se v její duši rozprostřelo sladké pobláznění.⁶³⁹
Brahmačaríní pocítila slabost a hledajíc oporu položila obě paže na asketova ramena.⁶⁴⁰
Siddhi znovu pocítila štěstí, v sebezapomnění vzala Níraaka kolem krku a s otevřenými očima odpověděla: „Máš pravdu.“⁶⁴¹

Podobně jako v poslední větě, se prožívání protagonistů ke konci povídky vyjevuje přímou řečí. I v tomto případě je veliký nepoměr mezi oběma postavami ve prospěch Nírákovy perspektivy.

Vnitřní pohled v povídce „Osvícení“ se tedy převážně týká Níraaka. Vedle přímé řeči, je zprostředkován vypravěčem či v duchu vysloven v podobě vnitřního monologu. Vnitřní monology jsou uváděny vypravěčem a ve vnitřním pohledu převažují. Vnější vypravěč se od postav distancuje, a to zejména prostřednictvím přehánění a lehce ironického odstupu.⁶⁴² Odstup vypravěče spočívá také v tom, že předkládá myšlenky, které mu nejsou vlastní.⁶⁴³

⁶³⁸ Yaśpāl, „Jñāndān“, *Merī priy kahāṇiyā*, Rājapāl, Dillī 1974, s. 29.

⁶³⁹ *Tamtéž*, s. 32.

⁶⁴⁰ *Tamtéž*, s. 34.

⁶⁴¹ *Tamtéž*, s. 35.

⁶⁴² Srv. kapitola *Ironie a humor*.

⁶⁴³ Srv. kapitola *Náměty a jejich interpretace*.

6.3. VNITŘNÍ POHLED POSTAV V MODERNÍCH POVÍDKÁCH

6.3.1. Móhan Rákéš

V povídce „**Vlny života**“ převažuje perspektiva jedné postavy, a to protagonistky Níry. Její pocity přináší vnější neosobní vypravěč často metodou volného nepřímého stylu, při němž se pohled postavy překrývá nebo částečně splývá s pohledem vypravěče. Vypravěč promlouvá Nířiným mentálním jazykem. Některé pasáže lze vnímat z dvojího hlediska a podle toho je také interpretovat. Nejprve je to pohled hrdinky samotné, která si uvědomuje, že na své situaci nemůže nic změnit a musí se smířit s novou rolí manželky:

Včera večer se vdala. Noc, která patřila k nejsladším představám o životě, se proměnila v děs. Svatební noc bude právě dnes. Zrovna se stmívá. Po soumraku vyjdou hvězdy. Pak nastane noc. Zdálo se jí, že život ve svých základech ztrácí smysl. Dnešní noc mu přidá smrtící hořkost.⁶⁴⁴ (VNS)

Pokud výše citovanou pasáž chápeme jako myšlenky hrdinky, vyjadřuje její rezignaci, smutek a hořkost. Zároveň ji můžeme vykládat jako výpověď vypravěče o hrdince, která se pod tlakem rodiny, okolí a okolností vdala proti své vůli za člověka, k němuž má averzi a ve vypravěčově hlase pak cítíme odsuzující ironii.

Podobným způsobem je napsána klíčová úvodní pasáž o hrdinčině dřívější schopnosti s lehkostí překračovat jí vymezené hranice a jejím nynějším mentálním stavem:

Dnes ani nedohlédne hranic, které tehdy její malé nožky běžně přeskakovaly. Dříve byla nerozumnou holčičkou, dnes se z ní stala rozumná mladá žena. Takový je život.⁶⁴⁵

V těchto a dalších jim podobných pasážích je poměrně obtížné dvojí perspektivu odlišit, protože vypravěč se od postavy nedistancuje ani komentáři ani jiným stylem či slovníkem. Zdá se, že sdílí protagonistčino stanovisko. Pouze nenápadné spodní tóny prozrazují vypravěčovu ironii namířenou proti tradiční společnosti, která umožňuje, aby k situacím, jako je tato, docházelo. Níra směřuje svůj odpor a nesouhlas směrem k manželovi, případně vlastní rodině, zatímco vypravěč se staví proti celému systému smluvních sňatků a společenské nespravedlivosti vůči ženám. Proto, chápeme-li daný odstavec⁶⁴⁶ jako Nířiny myšlenky o sobě samotné, jde o volný nepřímý styl. Pojímáme-li ho jako vypravěčův postřeh o vývoji protagonistky ze svobodného dítěte v konvenční ženu s potlačenou osobností, jedná se o řeč vypravěče, která je

⁶⁴⁴ Mohan Rákéš, „Ūrmil jīvan“, *Ek ek duniyā*, Rādhākṛṣṇ prakāśan, Dillī 1969, s. 94–95.

⁶⁴⁵ *Tamtéž*, s. 94.

⁶⁴⁶ Celý odstavec je citován v kapitole *Náměty a jejich interpretace*.

ovšem v souladu s protagonistčíným cítěním. V pojetí Cohnové je tato technika označována jako konsonantní psychonarace.⁶⁴⁷

Životní příběh protagonisty v povídce „**Ještě jeden život**“ je převážně vyprávěn na základě jeho perspektivy. Vnitřní pohled ostatních postav (Bína, Nirmala, Paláš) se vyjevuje pouze v dialogích. Vypravěč jednotlivé situace nepopisuje s odstupem, ale jakoby prožívá spolu s postavou. To umožňuje metoda volného nepřímého stylu. Vypravěč se ztotožňuje s pocity hrdiny například ve chvíli, kdy v horském letovisku nečekaně zahlédne svoji bývalou ženu s chlapcem.

... cožpak byl tak bezmocný, že ze sebe nevypravil ani slovo?... Zamrazilo ho z beznaděje. Je toto život, pro který,...? V duchu se strachoval, že je nedohoní... Ale jak se vzdálenost zmenšovala, začalo mu to vadit. Nežene se vědomě do situace, před kterou by se měl raději uchránit?⁶⁴⁸ (VNS)

Autentický charakter povídky je posílen tím, že perspektiva vypravěče a protagonisty prakticky splývá a těžko bychom hledali dvojí pohled na příběh hlavního hrdiny nebo odlišnou interpretaci.

Duše se mu chvěla strachem, že až k nim dorazí, nasednou na koníka a odjedou. Báł se, že vzdálenost, kterou chtěl překonat, nezvládne. Jakmile se však začala krátit, vyděsil se. Nehnal se vědomě do situace, ze které se chtěl vymanit? Koně si nevzali. Byl od nich pár metrů a v tom se jeho kroky zastavily. Musel se opravdu vystavit takové situaci? (VNS)

Na některých místech je vyprávění o duševním zmatku protagonisty prokládáno jeho vnitřním monologem:

Dítě potřebuje víc matku než otce – bojoval tak sám se sebou mnoho dní, mnoho týdnů – když je nemůže mít oba dva, ať má raději matku. Tak, ty na dítě zapomeň a pokus se začít nový život. Ale... Hádky k ničemu nevedou. Na svět pořád přichází spousta dětí. Rozved' se a znovu ožeň, budeš pak mít děti plný dům. Představuj si, že tomuhle dítěti se stalo nějaké neštěstí...⁶⁴⁹

Přestože povídka obsahuje častější pasáže přímé řeči, v centru pozornosti vypravěče stojí pouze protagonistovo myšlení a cítění podané formou volného nepřímého stylu. Vypravěč je v pozadí, jeho styl se překrývá mentálním jazykem hlavní postavy a od protagonisty se ničím nedistancuje.

6.3.2. Rádžéndra Jádav

Povídka „**Malé Tádžmahaly**“ sestává ze dvou příběhů. Větší část rámcové povídky se vztahuje k prožívání protagonisty Vidžaje. Jeho pocity jsou velmi nevyrovnané. Tlumočí je vnější

⁶⁴⁷ D. Cohn, *Transparent Minds* s. 30-33. „Consonant psycho-narration“ v jejím pojetí má blízko k termínu „free indirect discourse“ v naratologické teorii M. Bal.

⁶⁴⁸ Rākeś, Mohan, „Ek aur zindagi“, in: Rājendra Yādav (ed.) *Ek duniyā samānāntar*, Akṣar prakāśan, Dillī 1970, s. 252–253.

⁶⁴⁹ *Tamtéž*, s. 260.

neosobní vypravěč, který má od protagonisty jen velmi malý odstup. Nápadným rysem této části povídky je absence citovaného dialogu mezi Vidžajem a Mírou, přestože námětem povídky je jejich setkání. Dvojice se pozdraví, prohodí pár vět a po třech hodinách cestou k východu Vidžaj přeruší tíživé mlčení otázkou: „Říkala jsi něco?“ Míra odpoví: „Já?...ne.“⁶⁵⁰ Vnitřní monolog protagonisty uvedený vypravěčem (zase si pomyslel) nenápadně splývá s volným nepřímým stylem. Tento model je v povídce častý:

Byla to opravdu divná doba (VNS) – popošli s Mírou pár kroků a zase si pomyslel: „Polední žár a ...dva zamilovaní! Zamilovaní, zopakoval si. Copak tohle je láska? Jako dva přátelé, kteří se scházejí celé roky, a došel jim námět k hovoru.“ (VM) Na bílý mramor pražilo slunce, oslňovalo ho, a proto se obrátil zády. Chvillemi ho popadal vztek. Jaká kletba jim to ochlazuje krev? (VNS) Co se to s námi stalo? Není mezi námi žádná vřelost, vzrušení, nepokoj...Co se to změnilo? Ano, Míra zkrásněla, její plet' se rozjasnila...⁶⁵¹ (VM)

Mnoho pasáží vztahujících se k Vidžajovu vnímání je psáno volným nepřímým stylem. Vypravěčova třetí osoba je v nich patrná sice gramaticky, ale vesměs jde o jazyk a způsob myšlení postavy. Nechybí však úvod vypravěče:

Setkali se po třech letech a povzbudivě se na sebe usmáli: ano, jsou tu oba dva stejní jako dřív. Míra zkrásněla a on ... neví, jak se změnil a snad na tom ani nezáleží! Seděl před ní a v duchu spřádal celé věty, otázky a odpovědi, představoval si její reakce a najednou nic. Přivítal ji s rozpačitým úsměvem. Od té chvíle měl pocit, že setkání bude marné a zbytečné. Budou zase vést ty nekonečné řeči? Celé věky se baví o nepodstatných hloupostech.⁶⁵² (VNS)

O některých situacích povídka pojednává vícekrát. Jednou z nich je právě popsany okamžik setkání protagonistů.

Nakonec přišla. Sledoval, jak se blíží. Co chvíli se snažil odvrátit pohled, aby ji neviděl, aby přišel ten pocit náhlého vzrušení. Ale díval se dál a pak velmi zdrženlivě pozdravil: „Dobrý den, Míro!“ Míra se ostýchavě usmála.
„Myslel jsem si, že snad nepřijdeš, že jsi zapomněla.“⁶⁵³

O pocitech Vidžajovy milé se čtenář dozví velmi málo, a i to pouze v náznacích. Je zjevné, že na její straně panuje nervozita, což prozrazují některá gesta. Tlumočí je vypravěč, ale dívá se přitom na Míru Vidžajovými očima:

Mířina ruka spočívala pokojně na trávníku vedle zvednutých kolen. Jen prsty poklepávala, jakoby do rytmu vytukávala tichou melodií.⁶⁵⁴

O rozpacích a nesouladu svědčí i Mířina reakce na Vidžajovo objetí. Když ji přivinul k sobě, Míra reagovala nejednoznačně:

⁶⁵⁰ Rājendra Yādav, „Choṭe-choṭe tājmahal“, *Pratinidhi kahāṇiyāṅ*, Rājkamal, Dillī, s. 145.

⁶⁵¹ *Tamtéž*, s. 136.

⁶⁵² *Tamtéž*, s. 133.

⁶⁵³ *Tamtéž*, s. 136.

⁶⁵⁴ *Tamtéž*, s. 133.

Ne, Míra neodporovala. Jakoby očekávala, že ten okamžik jistě přijde. Nejprve se jí však na čele vynořily hněvivé vrásky, teprve později se přeměnily ve vlnky okouzleného úsměvu.⁶⁵⁵ (PN)

V povídce výrazně převažuje perspektiva protagonisty; jeho pocity, myšlenky a tápání zprostředkovává neosobní vypravěč, který se od postavy nedistancuje. Nejčastější metodou zobrazení protagonistova vnitřního zmatku je volný nepřímý styl.

6.3.3. Kamléšvar

V povídce „**Co nelze napsat**“ vypravěč mluví o událostech, jichž se sám účastnil jako postava. O jeho nespolehlivosti byla řeč již dříve.⁶⁵⁶ Je třeba připomenout časovou vzdálenost mezi momentem vyprávění a událostmi, o nichž se vypráví. Vypravěč vydává své pocity za pocity všech zúčastněných, což je patrné v jeho vnitřních monologích:

Mlčením bylo možné skrýt city. (...) Seděli jsme spoutáni podivnou bezradností. My tři, kteří jsme se tak dobře znali, jsme se vnitřně nesnesli. Zároveň jsme všichni byli tak bezmocní, že jsme si nedokázali otevřeně promluvit.⁶⁵⁷

Sudaršana sice poměrně často mluví sama za sebe, a to přímou řečí, ale i zde je časová prodleva a vypravěčovo zprostředkování:

Jak je každý člověk se svým životním příběhem sám... ta myšlenka se mi stále vrací a s ní i vzpomínky na Sudaršanu. (VM vypravěče) Tenkrát řekla: „Čandare, ty vzpomínky nás nikam nedovedou... je něco, co nemohu říci nikomu, a proto jsem tak osamělá.“⁶⁵⁸

Jiná situace nastává, je-li řeč o Mahéndrovi. Mahéndra sám v povídce téměř vůbec nepromlouvá. Jedinou výjimkou je jeho poznámka: „Někdy o vás doma mluvíme, tedy, když nám zbude čas, jsme totiž oba upovídání.“ O jeho citech a pocitech je vyprávěno metodou psychonarace s jistou odtážitostí:

V Mahéndrovi stále hlodala pochybnost, zda Sudaršana neodešla kvůli mně...(PN). A když přemýšlím o sobě, přeji si, kéž by tomu tak bylo. (VM) Pár dní by nás pomlouvali, ale ze Sudaršaniných očí by zmizel ten neodstranitelný smutek.⁶⁵⁹

Po pohřbu Sudaršana zrazuje své návštěvníky od odjezdu. Prvním je Mahéndra. Vypravěč to nese nelibě a uchyluje se k vnitřnímu monologu, který přes psychonaraci přechází k volnému nepřímému stylu:

To mnou otřásl. Tak Sudaršana chce zdržet Mahéndru... možná se teď nějak domluví. Snad se stane to, co se mělo stát. Pronajme nebo zamkne dům, odjede s Mahéndrou... a začnou spolu znovu žít. Chvilku se mi zdálo, že by to tak bylo dobře. Co má teď před sebou? Měla jen tatínka, s jehož pomocí, učinila tak velký krok... teď je úplně sama... a co může dělat?

⁶⁵⁵ *Tamtéž*, s. 134.

⁶⁵⁶ Srv. kapitola 3. *Náměty a jejich interpretace*.

⁶⁵⁷ Kamléšvar, „Jo likhā nahī jāṭā“, *Māṣ kā dariyā*, Akṣar prakāśan, Dillī, 1966, s. 68.

⁶⁵⁸ *Tamtéž*.

⁶⁵⁹ *Tamtéž*, s. 69.

Povídka je psána převážně z pohledu vypravěče – protagonisty. Jeho nespolehlivost je nejnapadnějším rysem povídky, pokud jde o zprostředkování vlastního prožívání, či prožívání ostatních postav.

6.3.4. Nirmal Varma

Vnitřní prožívání protagonisty v první části povídky Nirmala Varmy „**Rozdíl**“ je zprostředkováno vnějším vypravěčem, který se k pocitům hrdiny nevyjadřuje, ale jeho pohled s hrdinovým splývá. Převažuje tedy konsonantní psychonarace, jež se blíží volnému nepřímému stylu. Hrdina se cítí neklidně a sklesle, jak bylo popsáno výše.⁶⁶⁰ Cestou k nemocnici se mu vlivem rychlé chůze, účinkům alkoholu a nikotinu uleví:

Cesta trvala deset minut a on šel rychle. Teď už nebyl tak znepokojený. Už si nedělal takové starosti jako v autobuse. Po pivu se uvolnil.⁶⁶¹ (PN)

Mnohé z hrdinových pocitů je též možno vyčíst z jeho chování a gest, jsou tedy spíše ukazovány, než že by se o nich vyprávělo. V této části povídky nalézáme vnitřní monolog, kde situaci dvojice nazírá protagonista ze svého zorného úhlu, který přechází do volného nepřímého stylu:

Nesnesitelné snad není vůbec nic. Ani pro ni. (VM) Zpočátku se hrozně bála. Teď bude v pořádku. Už není proč se bát... pomyslel si. Teď už vůbec není proč se bát – řekl si znovu.⁶⁶² (VNS)

Po příchodu do nemocnice zažívá bezejmenný hrdina pocity trapnosti a studu, o nichž se čtenář dozvídá přímou cestou, a to v dialogu citovaném v kapitole o ironii.

V celé povídce převažuje perspektiva protagonisty. Ke změně pohledu dochází až v závěrečné scéně povídky, po mladíkově odchodu z nemocnice. Nyní vystupuje do popředí perspektiva hrdinky, jež čtenářům zprostředkuje vnější vypravěč metodou psychonarace:

Venku ve tmě svítila světla toho malého města. Vzpomněla si na svůj pokoj na koleji v Praze. Opustila ho teprve přede dvěma dny, ale zdálo se jí, že uplynuly věky. Chvilí tam nehnutě stála. Z porodnice se ozval pláč dítěte, pak vše ztichlo.
Potichu odešla k posteli, vyndala z kufru starý ručník, pečlivě do něj zabalila všechny ty věci, které jí tu nechal. Šla k oknu a všechno vyhodila ven do tmy.
Cestou zpět k posteli, se jí začala motat hlava. Na stoličce ležel balíček lip. Zapálila si jednu, ale nechutnala jí. Zamáčkla ji a lehla si na postel. Z koutku oka jí stekla malá horká slza a zmizela ve vlasech, ale nevěděla o tom. Už pokojně spala.

V povídce je patrná velká míra vcítění vypravěče do vnímání protagonisty i protagonistky, minimální odstup od postav i vyprávěného příběhu. Prožívání postav je zprostředkováno vněj-

⁶⁶⁰ Srv. kapitola 3. *Náměty a jejich interpretace* a kapitola 4. *Obrazné vyjadřování*.

⁶⁶¹ Varmā, Nirmal, „Antar“, *Merī kahāniyā*, Dīśā prakāśan, Dillī 1985, s. 65.

⁶⁶² *Tamtéž*, s. 64.

ším vypravěčem, který se k pocitům postav nevyjadřuje. Převažuje tedy konsonantní psychonarace, jež se blíží volnému nepřímému stylu.

6.3.5. Bhīṣma Sāhni

Sāhniho povídka se soustřeďuje především na prožívání matky, která se ocitá doma na obtíž synovi a jeho ženě. Autor zvolil jako ilustraci této skutečnosti jednu konkrétní situaci, a to návštěvu nadřazeného v Šámnáthově domácnosti. Na pozadí této události vnější vypravěč zprostředkovává city protagonistovy matky, její lásku a obětavost, která jde až za mez reálných možností – přestože její zrak slábne, slíbí, že vyšije přehoz.

Některé skutečnosti tohoto nevyváženého vztahu, kde na jedné straně stojí mateřská láska a na straně druhé vypočítavost a citová prázdnota syna, jsou v povídce odhalovány přímo, a to v dialogích.⁶⁶³

V situacích, kde vypravěč popisuje matčiny obavy metodou psychonarace, tedy vypráví o nich, tato metoda postupně přechází ve volný nepřímý styl, či dokonce ve vnitřní monolog. V následující ukázce každá věta představuje jednu ze zmíněných metod a postupuje od té nejméně přímé k té nejpřímější.

Jak od rána matka sledovala přípravy, její srdce nepřestávalo bušit. (PN) Velký šéf ze synovy kanceláře přijde na návštěvu. (VNS) Kéž by vše proběhlo hladce.⁶⁶⁴ (VM)

Podobně je tomu v následující ukázce:

Jakmile odbila sedmá, matčino srdce se rozbušilo. (PN) Jestli k ní šéf přijde a na něco se zeptá, co mu odpoví? Strachovala se, jen když zdálky viděla Angličana a tenhle je Američan. (VNS) Bůhví na co se zeptá. Co odpovím? (VM)
Přála si, aby mohla v tichosti odejít do domu své ovdovělé přítelkyně. (PN)
Jak by se ale mohla vzepřít synovu příkazu!⁶⁶⁵ (VNS)

Poté, co Šámnáth v rozjaření slíbí, že matka vyšije phulkáří, i když už téměř nevidí, a matka se může nepozorovaně vytrazit do svého pokoje, vypravěč sleduje její smutek a trápení:

Ale ještě než došla do světničky, z očí jí vytryskly potoky slz. Otírala si je šálou, ale slzy tekly dál, jako když se protrhne stará přehrada. Nadarmo domlouvala srdci, spínala ruce, vzývala boha, modlila se za synův dlouhý život, zavírala oči, ale slzy neustávaly jako déšť za monzunů.⁶⁶⁶

Návštěva pozdě v noci odejde a syn zabuší na matčiny dveře. Vypravěč začne líčit matčino zděšení, její pocity viny a opět se mísí tři sledované způsoby prezentace vědomí:

Matce se zastavilo srdce. Zděšeně se posadila. (PN) Co, stala se zase nějaká chyba z mé strany? (VM) Jak se proklínala, že usnula, proč si jen zdřímla? Cožpak jí syn ještě neodpustil? (VNS).⁶⁶⁷

⁶⁶³ Srv. citace v kapitole *Ironie a humor*.

⁶⁶⁴ Sāhni, Bhīṣm, „Cīf kī dāvat“, *Pratinidhi kahāniyā*, Rājkamal, Dillí 1990, s. 16.

⁶⁶⁵ *Tamtéž*, s. 18.

⁶⁶⁶ *Tamtéž*, s. 21.

Ukáže se, že syn přišel přiopilý, aby matku přesvědčil, že musí vyšít phúlkáří. Šámnáth neustále argumentuje svým vysněným povýšením a domnělou skvělou kariérou, která ho údajně čeká. Vypravěč čtenáři následně zprostředkuje změnu matčiny nálady při pomyšlení na synův budoucí úspěch:

Barva matčina obličeje se začala měnit. Její vrásčitá tvář pomalu rozkvétala. V očích se jí objevila jiskřička. A matka ve svém srdci začala opět spřádat přání skvělé budoucnosti pro svého syna. (PN)

V povídce se vyskytují všechny tři základní metody zprostředkování cítění, myšlení a prožívání postav. Převažuje metoda volného nepřímého stylu a často dochází k postupnému přecházení od psychonarace, přes volný nepřímý styl k vnitřnímu monologu. Velká část duševního rozpoložení postav se vyjevuje v dialogích. Perspektiva se v povídce střídá a přechází ze syna na matku a zpět.

⁶⁶⁷ *Tamtéž*, s. 22.

7. SROVNÁNÍ POVÍDEK

7. 1. STARŠÍ POVÍDKY

Starší povídka zastoupená hlavně Prémčandem, ale i Sudaršanem a Prabhákarem se jako celek vyznačuje značnou tematickou rozmanitostí. Po této stránce lze povídky zde analyzované rozdělit do dvou skupin. V první převažuje určitý idealismus spočívající v autorově přesvědčení, že člověk je ve své podstatě dobrý a šlechetný. Tento prvek se projeví napravením záporné postavy (*Vítězství porážky*, *Dcera z dobré rodiny*). Ušlechtilost je vlastností, kterou by podle autorů literární tvorba měla v člověku posilovat, a proto povídky přinášejí částečně didaktické poselství. Druhou skupinu tvoří povídky, jejichž tématem je kritika určitého společenského jevu a jejichž téma je tomuto účelu podřízeno (*Chrást*, *Vykoupení*, *Ze zvířete člověk*, *A země se točí dál*). V zájmu poselství povídky, autor někdy manipuluje s příběhy a jejich postavami (*Ze zvířete člověk*). Tímto způsobem autor čtenářům předkládá své názory a ideály. Ze souboru starších povídek se po tematické stránce vymyká povídka *Rubáš*, která nepředkládá explicitní poselství, ale spíše klade otázky.

Pokud jde o výstavbu děje, povídka staršího období je založena převážně na zápletky a chronologicky posloupně plynoucím ději, který má své vyvrcholení. Událost bývá v tomto druhu povídek nejen popsána, ale též komentována. S tím také souvisí zvýšená role vypravěče a jeho častější vstupy. Součástí snahy „poučit čtenáře“ jsou i obsáhlejší úvodní pasáže a text prostupující obecné komentáře vyjevující tzv. psychologické pravdy. Tradiční vypravěčské postupy založené především na ději jsou hlavní zásadou kompozice tohoto druhu povídek.

Obraznost starších povídek a povídek starších autorů využívá více lexikalizované metafory. Metaforická idiomatika, která z nich vychází, však není mrtvá.⁶⁶⁸ Její funkcí bývá expresivnější vyjádření a dodává textu autentičnost hovorového jazyka. Ve starších povídkách jsou častější přirovnání nežli metafory či symboly. Při zkoumání starších povídek nacházíme poměrně jednoduchou obraznost, většinou tradiční. Originálních metaforických výrazů bývá méně, ale vyskytují se. Symbolika zatím není výrazná, prakticky se vyskytuje pouze v názvech povídek a jménech protagonistů. Symbolické názvy přímo a jasně související s náměty povídek (*Chrást*, *Rubáš*). Jiné názvy jsou spíše metaforické (*Vítězství porážky*, *Ze zvířete člověk*). Jejich konotace jsou jednak obecné, jednak vázané na konkrétní příběh, a tedy více srozumitelné až po přečtení textu. Líčené přírodní jevy mají význam buď pro děj (*Mandir*), nebo se stávají svědky trápení postav (*A země se točí dál*).

⁶⁶⁸ Srv. Wellek, Warren, *Teorie literatury*, Votobia, Olomouc 1996, s. 164.

Zvláštní pozornost si zaslouží některé z metaforických představ jako had vyskytující se v souvislosti se zlým úmyslem, koza a řezník – spojení, v němž koza představuje bezmocnou bezbrannou oběť, odlesk na vodní hladině – výraz, který přináší konotace smrti, nepřítomnosti duše či citu, měsíc a hvězdy – personifikované přírodní jevy. Ve starších povídkách se objevují častěji jako součást přirovnání, v novějších se pak z nich stávají symboly.

Ironie je nejčastěji slovní a vyskytuje se zejména v dialogích. Starší povídky využívají i ironie situační, kdy čtenáře překvapí nečekaný závěr (*Vítězství porážky*, *A země se točí dál*) Ironicky míněny jsou v některých případech názvy povídek (*Vykoupení*, *Ze zvířete člověk*, *A země se točí dál*) a jména protagonistů. Na konci povídek se často objeví ironické shrnutí (*Ze zvířete člověk*) nebo sarkastický komentář či ironický vstup vypravěče (*Vykoupení*, *A země se točí dál*). Způsob vyprávění některých pasáží starších, zejména Prémčandových, povídek je zároveň humorný. Humorný tón se objevuje v dialogích a také vychází z postoje vypravěče. Spočívá hlavně v přehánění a zesměšňování. Celkový trend vývoje Prémčandových povídek směřuje od jemnějších forem ironie a humoru (*Dcera z dobré rodiny*, *Ze zvířete člověk*) k výsměšnějšímu (*Chrám*) až sarkastickému stylu, který se pak výjimečně vyznačuje útočností (*Vykoupení*). V povídkách staršího období celkově převažuje odlehčený způsob vyprávění, který lze nakonec spatřit i v poslední Prémčandově povídce *Rubáš*. Odstup vypravěče od protagonistů je v ní mírnější a soucitnější, jeho postoj směřuje dokonce až k chápajícímu. Celkově humor a ironie bývají u Prémčanda provázané a soustředěné kolem metaforické idiomatiky. Časté jsou hyperboly. K dosažení ironického účinku slouží i využívání slovní zásoby z různých vrstev jazyka. V Sudaršanově povídce nacházíme situační ironii zakládající se na nečekaném závěru a v Prabhákarově povídce dramatickou ironii.

Vnitřní pohled protagonistů se v povídkách staršího období projevuje převážně na základě přímé řeči a zprostředkovaně v podání vypravěče metodou psychonarace. Vypravěč je v textech znatelně přítomen, zpravidla se jedná o vševědoucího vypravěče, který podává základní informace o prožívání postav. Zviditelňuje se komentáři, které vyjadřují obecné psychologické pravdy (*Vítězství porážky*, *Dcera z dobré rodiny*, *Ze zvířete člověk*, *Rubáš*). Někdy kladé řečnické otázky, které slouží témuž účelu. Tímto způsobem se také od prožívání protagonistů distancuje, vzdaluje se jim a někdy zaujímá disonantní postoj vůči některým postavám. Vnitřní monology se ve starších povídkách vyskytují, ale není jich mnoho. Volný nepřímý styl se prakticky neuplatňuje, ale výjimečně nalezneme pasáže, v nichž se vypravěčův postoj blíží prožívání postavy a lze ho charakterizovat jako konsonantní psychonaraci, která se volnému nepřímému stylu blíží (*Chrám*, *A země se točí dál*). Psychologická stránka

těchto povídek se zaměřuje zejména na psychologickou charakterizaci postav. Ta je někdy u Prémčanda poplatná jeho koncepci obecné psychologické pravdy, často projevované ve zmíněných obecných komentářích vypravěče.

7. 2. POVÍDKY NA CESTĚ OD STARŠÍCH K NOVÝM

Ve druhé skupině stojící mezi starší a novou povídkou jsou zastoupeni tito autoři: Džainéndrakumár, Agjéj, Jašpál a Amrit Ráj. V povídkách nalézáme nové prvky jak po obsahové, tak po formální stránce. Zde analyzované texty se liší od těch starších vždy alespoň v jedné ze sledovaných oblastí, ale obvykle v několika z nich.

Po stránce tematické jsou tyto povídky výrazně zaměřeny na psychologii postav. Jejich cílem je zachycení obsahů, záhad či prchavých záchvěvů lidské mysli. S tím souvisí také individuálnější přístup k postavám. Protagonisté některých povídek jsou velmi výrazné individuality (*Nedotčené květiny*, *Osvícení*, *Volání*). Příběh a vnější prostředí hrají stále důležitou roli, ale hlavní důraz spočívá v analýze duševních a emocionálních stavů postav. Povídky se vyznačují odklonem od účelovosti, dějovosti a přechodem ke zvnitřnění zobrazované skutečnosti. Některé z povídek zde zahrnutých, zejména introspektivní povídky Džainéndrakumára a i povídky Agjéjovy, kladou otázky, nenacházejí a pravděpodobně ani nehledají žádná jednoznačná řešení (*Manželka*, *Gangréna*). Psychologické prvky nabývají na přesvědčivosti a objevuje se větší zaujetí analýzou psychických stavů, nevědomou motivací (*Nedotčené květiny*) a potlačenými touhami (*Osvícení*) protagonistů. V důsledku toho povídky mají větší vnitřní napětí.

Povídky Jašpála a Amrita Ráje (*Osvícení*, *Volání*) se rovněž soustřeďují na psychologii postav, ale po tematické stránce k ní navíc přistupuje protitradiční zaměření. Povídky *Hra* Džainéndrakumára a Jašpálovo *Osvícení* vystupují proti tradičnímu náboženskému způsobu myšlení. Džainéndrakumár odkaz indické moudrosti v podobě ideálu neulpívání zpochybňuje, zatímco Jašpál explicitně poukazuje na pokrytectví spojené s vnucováním tohoto i jiných „duchovních“ ideálů ostatním lidem. Oba spisovatelé podporují představu plně prožívaného života.

Děj povídek na cestě od starších k novým obvykle plyne spontánně a rovnoměrně bez dramatických zvrátů, někdy ovšem s převrácenou chronologií nebo nápadnějšími retrospektivními pasážemi. Retrospektivní pasáže bývají častěji objektivní – podané z hlediska vypravěče (*Gangréna*, *Nedotčené květiny*), výjimečně i subjektivní (*Manželka*). Další povídky zůstávají věrné lineárnímu způsobu vyprávění. S výjimkou povídky *Áhván* se zkracuje vyprávěcí čas a roste význam zachycení okamžiku (*Gangréna*, *Nedotčené květiny*, *Manželka*).

Po stránce obraznosti v povídkách nacházíme nový způsob využívání symbolů. Jsou častější nežli ve starších povídkách a také složitější. Opakovaně se objevuje motiv jídla se symbolickým významem, který odkazuje k citovým problémům mezi blízkými lidmi (*Manželka, Gangréna, Volání*). V povídkách dosud převažuje tradiční metaforika a symbolika (*Nedotčené květiny, Manželka, Volání, Osvícení*), ale místy se objeví symbolika původnější či s posunutým významem oproti tomu tradičnímu (*Gangréna*). Větší důraz se začíná klást na líčení přírodních jevů, prostředí a atmosféry, které korespondují s city protagonistů. Někdy mají symbolický význam (*Osvícení, Gangréna*). Objevuje se personifikace přírodních objektů – slunce, stromů, písku, vody (*Hra*). Spisovatelé také více využívají metaforických prostředků kvůli jejich méně obvyklým konotovaným významům, i když vlastní obraznost zůstává tradiční (*Gangréna, Volání*). Z tradičních metafor se objevují, mnohdy opakovaně, bublina na vodě – symbolizující pomíjivost, slunce, měsíc, hvězdy – v podobě společníků člověka, smuteční bílá barva, ze zvířat tygr jako symbol moci a nebezpečí, pes jako opovrhované zvíře, gazela jako krasavice, vrána jako předzvěst neštěstí; z rostlinné říše stromy symbolizující stáří a k němu se pojící moudrost, květ obecně a zejména lotos představující čistotu. Mezi symboly s posunutým významem patří červená barva jako barva radosti, barva svatební, ale také jako barva krve, stín symbolizující temnotu či smrt, sněh ve významu odumírání, mrtvola a další.

V povídkách této skupiny se začíná objevovat dramatická ironie ve zvýšené míře. Ta souvisí s nenápadným a postupným vyjevováním skutečností důležitých pro pochopení příběhu (*Džáhnnaví, Odměna*). Slovní ironie však nadále zůstává důležitou součástí stylu povídek, i když v menší míře nežli v předchozím období. Příznačné jsou ironizující a někdy výsměšné postoje vypravěče, jimiž se distancuje od svých protagonistů. Už nejde pouze o komentáře, ale o nápadnější odstup ze strany vypravěče. Setkáváme se rovněž s novým ironickým schématem, jehož podstatou je, že vypravěč tlumočí názor, který sám nezastává (*Nedotčené květiny*). Džainédrova ironie je jemná, humor citlivý a odstup od postav mírnější, u Agjéje (*Nedotčené květiny*) a Jašpála (*Osvícení*) se projevuje ironie širavější a více kritická či odsuzující. I v této skupině nalezneme ironické tituly (*Nedotčené květiny, Osvícení*). Objevuje se ironie situační, ironie založená na mylném zevšeobecnění a ironie založená na ambivalenci.

Mentálním pochodům postav je věnován větší prostor a bývají většinou zachyceny a prezentovány jak popisem myšlení a prožívání jednotlivých postav, čili psychonarací, tak přímo v dialogích. Proporce těchto dvou modů vyprávění se mění ve prospěch psychonarace. Příslušné pasáže bývají oproti starším povídkám delší a souvislejší. Postroj vypravěče k protagonistům se rovněž mění. Vypravěč se v některých povídkách stává méně nápadným, ustupuje do pozadí a jeho komentářů či přímých vstupů oproti předchozímu období ubývá.

Častěji se objevuje vnitřní monolog a někdy i volný nepřímý styl. Nejdále v tomto procesu došla povídka *Manželka*, ve které se těsněji prolínají všechny tři sledované metody prezentace vědomí. Způsob zobrazení vědomí v této povídce lze charakterizovat jako konsonantní psychonaraci, při níž pohled vypravěče a protagonistky splývá, což ve starších povídkách nebývá časté. Jak již bylo zmíněno v souvislosti s ironií, v některých povídkách nacházíme situace, kde se vypravěč od postav mírně distancuje humornou či ironickou nadsázkou (*Hra, Osvícení*), výsměchem (*Nedotčené květiny*), moralizováním (*Gangréna*). Největší míra zprostředkování ze strany vypravěče je patrná v povídce *Nedotčené květiny*, kde vypravěč dosud funguje jako vševědoucí a prožívání protagonistky zprostředkuje výhradně disonantní formou psychonarace. Za zmínku také stojí posun k perspektivě menšího množství postav.

7. 3. NOVÉ POVÍDKY

Novou povídku v této práci zastupují texty jejích nejvýznamnějších představitelů: Móhana Rákéše, Rádžéndry Jádava, Kamléšvara a Nirmala Varmy. K těmto spisovatelům je přiřazen Bhíšma Sáhni, který se k nové povídce hlásil zejména v jejích počátcích.

Novým rysem, který je příznačný pro zde analyzované texty i novou povídku obecně, je individualismus. Povídky se převážně zabývají líčením příběhů jednotlivců. Na rozdíl od protagonistů starších povídek postavy nepředstavují literární typy. S tím souvisí posun k perspektivě vnímání jedné postavy. Povídky se zaměřují na vnitřní život této postavy a odhalují tak její intimní myšlenky a pocity. Spisovatelé se programově snažili psát pouze o těch oblastech života, s nimiž měli osobní zkušenost a opírali se o osobní prožitek. S tímto předpokladem pravděpodobně souvisí převažující duševpytný charakter nových textů.

Po tematické stránce v textech vybraných pro tuto práci dominují motivy odcizení, osamělosti, neschopnosti navázat kontakt s druhými lidmi, nemožnosti řešit dilemata osobního života. Implicitně se vyskytuje protitradiční zaměření povídek. Nepřímo se v nich odráží rozpad tradičního uspořádání rodinného života, už jen tím, že postavy žijí mimo jeho rámec. V ladění povídek se promítá deziluze (*Malé Tádžmahaly, Ještě jeden život, Co nelze napsat*). Postavy jsou relativně často zobrazovány jako neurotické osobnosti. Někteří z protagonistů nevidí žádnou perspektivu, žijí v neustálých pochybnostech a ztrácejí sebedůvěru (Prakáš z povídky *Ještě jeden život*, Čandar z povídky *Co nelze napsat*, Vidžaj z povídky *Malé Tádžmahaly*). Děj povídek je velmi potlačený, nebo pro výpověď nepodstatný. Mnohem více pozornosti je věnováno atmosféře vyprávění a psychologickému prožívání postav. Čas vyprávění se výrazně krátí a i prostor, kde se povídky odehrávají, se zužuje. Převažuje otevřený konec příběhu a nejednoznačnost, či absence jeho poselství. Povídky však mají

určitý hlubší význam, který čtenář odhalí na základě emocionální zkušenosti vyvolané četbou – v tomto smyslu jsou sugestivní a působí autentickým dojmem.

Odlišnost nových povídek se projevuje též v charakteru jejich obraznosti. Ta je ve zde sledovaných povídkách zpravidla bohatá, originální a většinou slouží navození smutné temné beznadějně atmosféry. Jestliže jsou použity tradiční metaforické výrazy, dostávají většinou nový neotřelý význam – někdy provokující, jehož funkcí je ozvláštnění a vyburcování čtenářovy pozornosti (*Vlny života, Malé Tádžmahaly*). Nápadné je používání symbolů v mnohem větší míře, než tomu bylo u starších povídek. Větší míra metaforiky rovněž souvisí s větším důrazem kladeným na přiblížení atmosféry, prostředí a pocitů protagonistů. Metafora a symbol v této souvislosti představují určitou zkratku v přenosu žádoucího pocitu na čtenáře. Jednotlivé motivy se v povídkách opakují a tím získávají symbolický charakter. Zachována zůstává symbolika jídla (*Rozdíl, Hostina pro šéfa*), barev, stínů a odlesků, zastřených pohledů, přírodních jevů. V posledně jmenované oblasti však roste temnota a prázdnota: stmívání, šero, noc, prázdna či zatažená obloha, mlha, neproniknutelná tma. Jako příklad originality metaforických výrazů uveďme: deka mlčení a smutku, okamžik mrtvola, prázdný list papíru, stéblo zapíchnuté v zubu, strach nahánějící budovy, chuchvalce prachu. V nové souvislosti je podána představa kozy a řezníka, krve (*Vlny života, Malé Tádžmahaly, Rozdíl*), objevuje se hmyz, raněné ptáče, mořem vyvržené škeble, vlny a vodní pěna a podobně.

Dalším rysem nových povídek je větší míra dramatické a situační ironie. Ta mimo jiné souvisí se strukturou povídek, které ještě více pracují s postupným vyjevováním skutečností. Ve velké míře se v povídkách vyskytuje ironie založená na rozporu, postavy něco jiného říkají a něco jiného zamýšlejí (*Co nelze napsat, Malé Tádžmahaly, Rozdíl*). V dialogích nacházíme ironii slovní a někdy i humorné ladění, ovšem v mnohem menší míře než ve starších povídkách. V souvislosti s životními příběhy některých postav lze hovořit o „ironii osudu“ či ony svůj životní příběh tak vnímají (*Co nelze napsat, Ještě jeden život*). Na ironickém ladění se podílí i nespolehlivý vypravěč, který splývá s protagonistou nebo sám jako postava v povídce vystupuje. Kvůli němu je čtenář málo či mylně informován o skutečných vztazích mezi postavami (*Co nelze napsat*). Ironie rovněž spočívá v rozporuplném vnímání postav a nejednoznačnosti zobrazené situace (*Rozdíl*). Výjimečně se objeví ironický odstup vypravěče vůči postavě (*Hostina pro šéfa*). Přibývá ambivalentních situací a postav i vypravěče. Jedním z prostředků ironického zesměšnění bývají promluvy postav v angličtině.

V nových povídkách se nápadně zvětšuje prostor, který je věnován vnitřnímu pohledu postav. Vyskytují se všechny tři sledované metody prezentace citění, myšlení a prožívání postav, přičemž volný nepřímý styl se uplatňuje jako nová a častá metoda vnitřního pohledu.

Typické je postupné přecházení a prolínání se jednotlivých způsobů zobrazení stavů mysli. Často sledujeme postup od psychonarace, přes volný nepřímý styl k vnitřnímu monologu (*Hostina pro šéfa*), či cestu od vnitřního monologu, který přes psychonaraci přechází k volnému nepřímému stylu (*Co nelze napsat*) a podobné varianty.

Vypravěč se od svých postav zpravidla nedistancuje, do podání příběhu nevstupuje hodnotícími ani vysvětlujícími komentáři. Pokud jde o psychonaraci převládá její konsonantní podoba, která se velmi blíží volnému nepřímému stylu. Kombinace těchto metod vytváří dojem, že postavy stále více hovoří samy za sebe. Pozornost je obvykle soustředěna na perspektivu vnímání jedné postavy, někdy dvou (*Hostina pro šéfa*, *Rozdíl*), ale i v těchto povídkách je však pohled protagonisty dominantní. Ve způsobu podání je patrná velká míra vcítění vypravěče do vnímání postav.

ZÁVĚR

Cílem této disertační práce bylo porovnání charakteristických rysů „starší“ hindské psychologicky laděné povídky a „nové povídky“. Jako předěl mezi nimi jsem ve shodě s obvyklou periodizací hindské literatury chápala získání indické nezávislosti. V té době totiž na literární scénu nastoupila mladá generace autorů s novými představami o podobě a způsobu psaní povídek, jejíž tvůrčí i teoretické úsilí vyústilo v literární hnutí nové povídky. Generace těchto autorů se ocitla pod tlakem velkých historických a společenských změn a před problémem hledání nové identity, což se nutně promítalo do jejich tvorby. Proto je právě získání nezávislosti přirozeným mezníkem ve vývoji hindské povídky.

Odlišnosti mezi staršími a novými texty jsem sledovala na rovině obsahové i formální. Konkrétně jsem se zabývala hledáním tématu jednotlivých povídek, sledováním obrazné stránky textů, zkoumala jsem různé podoby ironie a zejména způsobu prezentace vědomí literárních postav. Poslední zmíněný okruh zkoumání je podle mého názoru významný pro psychologicky laděné texty obecně a pro novou povídku zvlášť.

Za cíl práce jsem si stanovila vyhledání, zdokumentování a vyhodnocení odlišností mezi výše zmíněnými skupinami hindských povídek.⁶⁶⁹ Pokud je mi známo, žádná práce nebyla dosud takto explicitně zaměřena na porovnání textů starších a nových povídek, i když existují cenné studie o charakteru starších a zvláště pak nových povídek, které mi velmi pomohly při orientaci v tématu a při výběru textů. V průběhu práce jsem došla k závěru, že přechod od starší k nové povídce byl patrně plynulejší, než jak se jeví na základně četby sekundární literatury a programových představ samotných autorů nové povídky. Proto jsem nakonec povídky rozčlenila do tří skupin s tím, že prostřední skupina předznamenává směr budoucího vývoje.

V případě psychologicky laděné povídky vystupuje do popředí zakladatelský význam Prémčanda, specifická introspektivní psychologizující próza Džainéndrakumára, Agjéjovo intelektuálně-filosofické zaměření, Jašpálův a Rájův progresivismus na jedné straně a literární novátorství autorů sdružených v hnutí nové povídky na straně druhé. Novou povídku v této práci zastupují Rákéš, Jádav, Kamléšvar, Varma a Sáhni.

Na základě analýzy vybraného souboru povídek jsem došla k těmto závěrům ohledně vývojových tendencí hindských psychologicky laděných povídek na jejich cestě od starších k novým:

⁶⁶⁹ Viz kapitola *Srovnání povídek*.

1. Tematická rovina

Na tematické rovině je patrný odklon od společenského k psychologickému realismu. Tím je dána tendence k omezování dějovosti příběhů a ty pak směřují k introspektivnímu ladění. Postupně ubývá ideálů a spoléhání se na tradiční hodnoty. Kritické výpovědi se ve starších textech zaměřují proti společenským či nábožensko-společenským jevům, jmenovitě proti chudobě, nevzdělanosti, kastovníctví, kvůli bráhmanských kněží a korupci. V další fázi dochází v různé míře ke zpochybňování tradičních hodnot, jako jsou hinduistické duchovní ideály neulpívání, odpoutanosti od pozemského života, tradiční rodinné uspořádání a smluvní sňatky. V nových povídkách z padesátých let jsou tradiční hodnoty povětšinou líčeny jako zhoubné pro příslušníky mladší generace, v další fázi jsou ignorovány, či chybí. Celkově se tematické změny vyznačují odklonem od účelovosti a přechodem ke zvnitřnění zobrazované skutečnosti.

Psychologické prvky, zpočátku omezené na charakterizaci postav, postupně nabývají na přesvědčivosti a motivují zápletku. Ve třicátých a čtyřicátých letech se objevuje větší zaujetí analýzou psychických stavů a momentálního rozpoložení postav. V nové povídce tato stránka tvoří téměř výhradně téma a výpověď vyprávění. Povídka ztrácí poselství, klade otázky a mívá otevřený konec. Zaměřuje se na vystižení atmosféry a pocitů postav. Místo explicitní výpovědi někdy nabízí implicitní poselství či emocionální zkušenost.

2. Rovina obraznosti

Po stránce obraznosti se povídky vyvíjely od jednoduššího a tradičního způsobu metaforického vyjadřování k originálnějšímu a symbolickému charakteru obraznosti. Ve starších povídkách dominuje metaforická idiomatika, která je velmi barvitá a propůjčuje jazyku povídek živost hovorové řeči. Ve starších povídkách se vyskytují více přirovnání než metafory a symboly. Některé názvy povídek jsou však symbolické či metaforické. Symbolická bývají i jména protagonistů. Funkce obraznosti starších povídek je estetická, expresivní a emocionální. Metaforické výrazy účinně zvyšují působivost vyprávění, zejména jeho vypjaté momenty. Metaforická idiomatika svojí blízkostí hovorovému jazyku přispívá k realismu povídek.

Další vývoj směřuje k větší míře symboličnosti, která prozatím zůstává až na výjimky převážně tradiční. Vzrůstá ovšem význam líčení přírodních motivů, které slouží k vystižení a rozvedení pocitů protagonistů či k vyvolání atmosféry příběhu. Výjimečně se objeví opakující se motivy, které přerůstají v symboly.

Nové povídky používají převážně originální obraznost. Stoupá míra používání metaforických výrazů, které se vyznačují tendencí k častějšímu opakování v rámci jednoho textu. Tímto způsobem se z některých metafor stávají symboly. Literární technika opakování klíčových motivů výrazně zvyšuje expresivitu vyprávění. Symbolického charakteru nabývají i pasáže líčící přírodní jevy, vnitřní a vnější prostředí. Atmosféra, prostředí a rozpoložení protagonistů se ve většině analyzovaných textů prolínají. Symboly a metafora slouží především k přenosu emocionálního zážitku na čtenáře.

3. Rovina ironie a humoru

U ironie spatřuji jako základní vývojovou tendenci postupný přechod od nápadnějších forem, jako je slovní ironie, k těm skrytějším – situační a dramatické ironii. Ironie a humor se ve starších povídkách nejčastěji vyskytují v dialozích. Některé názvy starších povídek a jména protagonistů mají ironické zabarvení. Již v několika starších textech však nalezneme situační ironii spočívající v nečekaném závěru. Povídky staršího období jsou vyprávěny zpravidla humorně odlehčenou formou, nebo se v nich alespoň takové pasáže vyskytují. Ironie je zpočátku humorně zabarvená, tón se však postupně mění a směřuje až k jízlivosti.

Vedle slovní ironie se v následujícím období začíná ve zvýšené míře uplatňovat dramatická ironie spočívající v tom, že postavy nemají stejný přístup k informacím jako čtenář. Ke zvyšování dramatičnosti přispívá též skutečnost, že podstatná fakta jsou vyjevována se zpožděním a to způsobuje nejednoznačnost. Další druh ironie spočívá v tom, že vypravěč reprodukuje názor na postavu, s nímž zjevně nesouhlasí. Vypravěč vůči postavám zaujímá ironický odstup. Míra ironie se pohybuje od humorné a jemné až po ironii sarkastickou.

V nových povídkách dramatická a situační ironie výrazně převažuje nad ironií slovní. Ve větší míře se objevuje ironie založená na různých druzích rozporu a na nejednoznačnosti. Slovní ironie a humorného ladění ztlačuje. Životní příběhy některých postav se vyznačují téměř „osudovou ironií“. Ironický odstup vypravěče od postavy je ojedinělý. Ironie nových povídek je z velké části skrytá.

4. Rovina zobrazení vnitřního pohledu

Ve starších povídkách se prožívání protagonistů vyjevuje zcela přímo, a to na základě přímé řeči v dialozích. Vnitřní monolog, tichá obdoba přímé řeči, se v těchto povídkách vyskytuje málo. Způsob vyjádření citů a prožívání postav je velmi polarizován. Častým prostředkem je totiž nejméně přímá metoda reprezentace vědomí postav, a to psychonarace, při níž se vypravěč od svých postav různými prostředky distancuje. V tomto případě je používána

metoda disonantní psychonarace. Pasáže věnované vnitřnímu pohledu nejsou časté a bývají krátké. Pokud jde o vnitřní svět protagonistů, je větší pozornost věnována myšlenkám než emocím.

V souvislosti s vyhraňováním tématu směrem k psychologizujícím námětům se přirozeně zvětšuje prostor věnovaný vnitřnímu pohledu. Přímá řeč v dialogích zůstává důležitým zdrojem informací o vnitřním světě postav, znatelně však přibývá psychonarativních pasáží. Vypravěč přitom pozvolna ustupuje do pozadí a v některých povídkách se psychonarace blíží své konsonantní formě. Nicméně stále se setkáváme s mírným odstupem vyjádřeným humorou či jemně ironickou nadsázkou, výjimečně i morálním odsudkem.

V nových povídkách je spektrum metod využívaných k prezentaci vědomí postav nejširší. Dříve zmíněné metody zůstávají zachovány a ve velké míře se nově uplatňuje volný nepřímý styl či jemu blízká konsonantní psychonarace. Vypravěč se od postav nedistancuje obecnými, informativními a hodnotícími komentáři; stává se méně viditelným či téměř neviditelným. Vyprávění se zpravidla soustřeďuje na vnímání jedné postavy. Také prostor věnovaný vnitřnímu světu postav se zvětšuje. Pomocí těchto postupů vzrůstá sugestivita a autentičnost vyprávění.

Přínos práce:

Přínos své práce spatřuji na několika rovinách. První z nich je obohacení bádání v oboru moderní hindské literatury o analýzu metod zprostředkujících vnitřní pohled postav a využití závěrů z této oblasti k rozšíření poznatků o odlišném charakteru „starší“ a „nové“ hindské povídky.

Dále se domnívám, že se mi podařilo identifikovat hlavní rozdíly ve způsobu vyprávění starších a nových povídek i v ostatních sledovaných oblastech (metaforika, ironie) a doložit tyto skutečnosti analýzou příslušných textů. Sledování metaforiky a ironie přináší některé nové poznatky a fakta relevantní pro srovnání starších a nových povídek.

Závěry, ke kterým jsem došla v oblasti tematické, popsalo přede mnou více odborníků a analýza mého souboru povídek jen dále potvrzuje jejich předpoklady.

Na základě interpretace zvoleného souboru textů jsem došla k závěru, že rozdílem mezi staršími a novými povídkami je také odlišný prožitek z vyprávěného obsahu. Při četbě starších povídek převažuje u čtenáře pocit, že se mu příběh vypráví, zatímco u nových povídek ho čtenář spoluprožívá s postavami. Je to způsobeno v první řadě odlišnou rolí vypravěče, různou měrou jeho zprostředkování, a způsobem prezentace vnitřního pohledu postav. Ke

zmíněnému účinku přispívá i zvolený druh obraznosti a ironie. Nové povídky se podařilo dosáhnout velké míry sugestivity a autentičnosti.

Analýza všech zkoumaných stránek – tematické, metaforické, ironické i vnitřního pohledu – naznačuje, že přechod od starší k nové povídce nebyl tak náhlý a převratný, jak si sami autoři vymezující se zejména proti spisovatelům třicátých a čtyřicátých let představovali a jak vyplývá z některých děl sekundární literatury. Již v povídkách třicátých a čtyřicátých let nacházím totiž témata i prostředky, které spisovatelé nové povídky později rozvinuli a využili v mnohem větší míře. Za nový rys nové povídky bych označila volný nepřímý styl jako převažující metodu prezentace vědomí postav.

Bibliografie:

1. Prameny

Ajñey, „Gaīgrīn“, *Choṛā huā rāstā*, Rājpal, Dillī 1975, s. 278–289.

Ajñey, „Achūte phūl“, *Sampūrn kahāniyā*, s. 349–353.

Jainendrakumār, „Patnī“, *Gadar ke bād*, Pūrvoday Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 105–110.

Jainendrakumār, „Khel“, *Jainendra Kumār kī kahāniyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Naī Dillī 2000, s. 10–14.

Jainendrakumār, „Jāhnavī“, *Jainendra Kumār kī kahāniyā*, Neśanal buk ṭraṣṭ, Naī Dillī 2000, s. 62–68.

Jainendrakumār, „Inām“, *Jainendra kī kahāniyā*, 2. sv., Pūrvoday Prakāśan, Naī Dillī 1973, s. 10–28.

Kamleśvar, „Jo likhā nahī jātā“, *Mās kā dariyā*, Akṣar prakāśan, Dillī, 1966, s. 68–78.

Prabhākar, Viṣṇu, „Dhartī abbhī ghūm rahī hai“, *Carcit kahāniyā*, Sāmāyik Prakāśan, Naī Dillī 1993, s. 95–101.

Premcand, „Baṛe ghar kī beṭī“, *Premcand kī sampūrn kahāniyā* 2, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād, 1997, s. 475–481.

Premcand, „Kafan“, *Carcit kahāniyā*, Sāmāyik Prakāśan, Naī Dillī 1996, s. 114–120.

Premcand, „Mandir“, *Premcand kī sampūrn kahāniyā* 2, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād, 1997, s. 1–6.

Premcand, „Paśu se manuṣy“, *Mānsarovar*, 8. sv., Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 106–117.

Premcand, „Sadgati“, *Mānsarovar* 4. sv., Sarasvatī pres, Banāras 1958, s. 17–25.

Rāy, Amṛt, „Āhvān“, *Tirange kafan*, Hindustānī pabliṣing haus, Ilāhābād 1947, s. 9–39.

Rākeś, Móhan, „Ūrmil jīvan“, *Ek ek duniyā*, Rādhākṛṣṇ prakāśan, Dillī 1969, s. 94–98.

Rākeś, Móhan, „Ek aur zindagī“, in: Rājendra Yādav (ed.) *Ek duniyā samānāntar*, Akṣar prakāśan, Dillī 1970, s. 255–283.

Sāhnī, Bhīṣm, „Cīf kī dāvat“, *Pratinidhi kahāniyā*, Rājkamal, Dillī 1990, s. 14–23.

Sudarśan, „Hār kī jīt“, *Galp-dhārā*, Renbo buk kampanī, Dehlī, s. 29–34.

Yaśpāl, „Jñāndān“, *Merī priy kahāniyā*, Rājpal, Dillī 1974, s. 23–35.

Yādav, Rājendra, „Choṭe-choṭe tājmahal“, *Pratinidhi kahāniyā*, Rājkamal, Dillī, s. 133–146.

Varmā, Nirmal, „Antar“, *Merī kahāniyā*, Diśā prakāśan, Dillī 1985, s. 63–75.

2. Sekundární literatura

Ansáří, Dagmar, Changes in the Hindi New Short Story of the 1960's, *Archív orientální* 43, 1975, pp. 33–52.

Ansáří, Dagmar, Indian Social Reality of the Early 1960's as Reflected in Hindi New Short Story, *Archív orientální* 42, 1974, pp. 289–299.

Ansáří, Dagmar, Indian social reality of the late 1960's and Hindi Anti-Story, *Archív orientální* 44, 1976, pp. 240–252.

Ansáří, Dagmar, The “Sacetan” Hindi Literary Trend and Contemporary Social Reality, *Archív orientální* 43/1978, s. 320–333.

Ansari, Dagmar, Zur sozial-psychologischen Thematik der Neuen Hindi-Erzählung der 50er Jahre, *Mitteilungen des Instituts für Orientalforschung* 17, 1971, s. 263–282.

Ašk, *Hindī kahānī: ek antarang paricay*, Nilabh, Allāhābād 1967.

Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997 (2nd edition).

Bock-Raming, Andreas, On the Conception of Dharma in Jaysankar Prasad's Novel „Kankal“, in: Joachim Heidrich, Hiltrud Rüstau, Diethelm Weidemann (eds.), *Indian Culture: Continuity and Discontinuity*, Trafo Verlag, Berlin 2002, pp. 209–217.

Černá, Z. et. al., *Setkání a proměny: Vznik moderní literatury v Asii*, Odeon, Praha 1976.

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1983.

Dalmia, Vasudha, A Novel Moment in Hindi, Pariksha Guru, in: Vasudha Dalmia and Theo Damsteegt (eds.), *Narrative Strategies. Essays on South Asian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 1998.

Dalmia, Vasudha, Damsteegt, Theo (eds.), *Narrative Strategies. Essays on South Asian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 1998.

Damsteegt, Theo (ed.), *Heroes and Heritage: The Protagonist in Indian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 2003.

Damsteegt, Theo, A Man and a Woman: An Analysis of a Modern Hindi Short Story, in: Dick van der Meij (ed.), *India and beyond: Aspects of Literature, Meaning, Ritual and Thought*, Kegan Paul International, London / New York 1997, pp. 55–70.

Damsteegt, Theo, Ajñeya and Anticolonialism, In: Dirk W. Lönne (ed.), *Tohfa-e-Dil. Festschrift Helmut Nespital*, Dr. Inge Wezler Verlag für Orientalistische Fachpublikationen, Festschriftenreihe, Reinbek 2001, s. 153–166.

Damsteegt, Theo, Ajñeya and the New Short Story in Hindi, *Journal of South Asian Literature* 21, 2, (1986), pp. 217–229.

Damsteegt, Theo, *Girirāj Kiśor's Yātrāem: A Hindi Novel Analysed*, Forsten, Groningen 1997.

Damsteegt, Theo, The Early Short Stories of Mohan Rakesh: The subtle art of revision, *Journal of South Asian Literature* 19, 1984, pp. 141–155.

Damsteegt, Theo, The Erotics of Moonlight and other Connotations in Modern Hindi Literature, *Modern Asian Studies* 35, 2001/3, pp. 727–741.

- Damsteegt, Theo, The role of the Bhagavadgita in the Works of the Hindi author Giriraj Kishore, a paper read at the Seminar *Social norms and traditional religion*, Leiden 17. 10. 1998.
- Damsteegt, Theo, *The Present Tense in Modern Hindi Fiction*, Forsten, Groningen 2004.
- Dayal, H., The element of protest, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Dent, Charles Tilghman, *Irony in Hindi Short Story: Translation and Structural Analysis*, Unpublished dissertation, The University of Chicago 1987, UMI printed 1996.
- Gaeffke, Peter, *Grundbegriffe moderner indischer Erzählkunst am Werke Jayaśankara Prasādas (1889–1937)*, E. J. Brill, Leiden 1970.
- Gaeffke, Peter, *Hindi Literature in the Twentieth Century*, Harrassowitz, Wiesbaden 1978.
- Gaeffke, Peter, On the conception of the dialogue in Hindi narratives, *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens* 14, 1970, pp. 33–38.
- Gaeffke, Peter, Strömungen der Hindiliteratur im Lichte der einheimischen Literaturkritik, *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens* 11, 1967, s. 86–108.
- Gopal, Madan (ed.), *Premchand: The Shroud and Twenty Other Short Stories*, Sagar Publications, New Delhi 1972.
- Gopal, Madan, *Munshi Premchand: A Literary Biography*, Asia Publishing House, New York 1964.
- Goyankā, Kamal Kīśor, *Premchand kī hindī-urdū kahāniyā*, Gyānpīṭh, 1990.
- Hrabák, Josef, *Poetika*, Československý spisovatel, Praha 1977.
- Issar, Devendra, Alienation and the search for identity, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Jakobson, Roman, *Poetická funkce*, Praha 1995.
- Jaidev, *The Culture of Pastiche: Existential Aestheticism in the Contemporary Hindi Novel*, Indian Institute of Advanced Study, Shimla 1993.
- Jainendrakumār, *23 Hindī Kahāniyā*, Bhūmikā, Lok Bhāratī, Allāhābād, 1966.
- Jossan, C. S., Hindi Short Story and the Nayi Kahani Writing, in: Crane, R., Spangenberg, B. (eds.), *Language and Society in Modern India*, Heritage Publishers, New Delhi 1981, pp. 76–118.
- Kakar, Sudhir, *The Indian Psyche*, Oxford University Press, Delhi 2002.
- Kalsi, A. S., Pariksaguru: The first Hindi novel and the Hindu elite, *Modern Asian Studies* 26, 1992/4, pp. 763–790.
- Khetān, Jvālāprasād, *Ajñey, ek manovaijñānik adhyayan*, Viśvavidyālay prakāśan, Vārāṇasī 1990.
- Kimmig, R., In Quest of the Elusive: Some Reflections on Nirmal Verma, in: Chitre, Dilip (ed.), *Tender Ironies: A Tribute to Lothar Lutze*, Manohar, New Delhi, 1994, pp. 264–277.
- Kulasrestha, Mahendra et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Kumar, Sukrita Paul, *The New Story: A Scrutiny of Modernity in Hindi and Urdu Short Fiction*, Allied Publishers, New Delhi 1990.

- Lodge, David, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London 1992.
- Lutze, Lothar, *Hindi Writing in Post-colonial India: A Study in the Aesthetics of Literary Production*, Manohar, New Delhi 1985.
- Lutze, Lothar, Premchand: Literary Theory and Practice, in: Nagendra (ed.), *Premchand, an Anthology*, Bansal, Delhi 1981, pp. 147–162.
- Marková, Dagmar, Fog and rain in the Hindi New Short Story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 06*, Praha 2006, pp. 257–269.
- Marková, Dagmar, *Moderní hindská povídka*, Orientální ústav AVČR, Praha 2003.
- Marková, Dagmar, *Moderní hindské povídky*, Dar Ibn Rushd, Praha 2000.
- Marková, Dagmar, Motif of Food and Eating in Hindi Literature, in: *Archív orientální*, 65, 1997, pp. 71–83.
- Marková, Dagmar, Repulsive Animals as Symbols in the Hindi Anti-Story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 04*, Praha 2004, pp. 95–112.
- Marková, Dagmar, The motif of the dog as a symbol in the Hindi new short story, in: Vacek, Jaroslav (ed.), *Pandanus 03*, Praha 2003, pp. 155–165.
- McGregor, Ronald Stuart (ed.), *The Oxford Hindi – English Dictionary*, Oxford University Press, Delhi 1997.
- McGregor, Ronald Stuart, *Hindi Literature of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Harrassowitz, Wiesbaden 1974.
- Meisig, Konrad, *Erzähltechniken der Nayi Kahānī: Die Neue Erzählung der Hindi-Literatur*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996.
- Mishra, Ram Darash, The New Hindi Story, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Mishra, Ram Darash, *Modern Hindi Fiction*, Bansal, Delhi 1983.
- Móhan, N., *The Short Story of the Seventh Decade*, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Montaut, Annie, A story of tyāg: coping with liminality, in: Vasudha Dalmia and Theo Damsteegt (eds.), *Narrative Strategies: Essays on South Asian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 1998.
- Montaut, Annie, The Protagonist in three novels from the fifties to the nineties: a common quest for *atman* beyond various Western influences, in: Theo Damsteegt (ed.), *Heroes and Heritage, The Protagonist in Indian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 2003, pp. 32–50.
- Montaut, Annie, Western influence on Hindi literature: A Dialogical Process. (Agyeya's Apne-apne ajnabi), in: Mariola Offredi (ed.), *Literature, Language and the Media in India*, New Delhi 1992, pp. 117–137.
- Narain, Govind, *Munshi Prem Chand*, Twayne Publishers, Boston 1978.
- Naravane, Vishwanath S., *Premchand, His Life and Work*, Vikas, New Delhi 1980.
- Nilsson, Usha Saksena (ed.), *A Dual Reader for Area and Advanced Language Students*, Madison 1975.

- Offredi, Mariola, Development of the protagonist in modern Hindi literature, in: Theo Damsteegt (ed.), *Heroes and Heritage: The Protagonist in Indian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 2003, pp. 4–31.
- Pandey, Indu Prakash, *Romantic Feminism in Hindi Novels Written by Women*, House of Letters, New Delhi 1989.
- Pechar, Jiří, *Interpretace a analýza literárního díla*, Filosofia, Praha 2000.
- Petrů, Eduard, *Úvod do studia literární vědy*, Rubico, Olomouc 2000.
- Poulos, Steven M., *Feminine Sense and Sensibility: A Comparative Study of Six Modern Women Short Story Fiction Writers in Hindi and Urdu: Rashid Jahan, Ismat Chughtai, Qurratul-Ain Hyder, Mannu Bhandari, Usha Priyamvada, Vijay Chauhan*, Unpublished dissertation, The University of Chicago, 1975. UMI printed 1995.
- Prakash, A., The treatment of love and sex, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Premchand, Maĩ kahānī kaise likhtā hū, in: Rahbar H., *Premchand, jīvan, kalā aur kṛtitv*, Ātmārām, Dillī 1962, s. 323–324.
- Rahbar, H., *Premchand, jīvan, kalā aur kṛtitv*, Ātmārām, Dillī 1962.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Routledge, London / New York 1983.
- Roadarmel, Gordon Charles, Alienation in the Modern Hindi Short Story, in: Edwin Gerow, Margery D. Lang (eds.), *Studies in the Language and Culture of South Asia*, University of Washington Press, Seattle / London 1973, pp. 48–62.
- Roadarmel, Gordon Charles, The modern Hindi short story and modern Hindi criticism, in: Dimock, Edward C. et al (eds.), *The Literatures of India, An Introduction*, University of Chicago Press, Chicago 1974, pp. 239–248.
- Roadarmel, Gordon Charles, *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*, Ph.D Dissertation, University of California, Berkeley 1969.
- Rosenstein, Lucy, Sacetan Kahani and Samantar Kahani – Principal Movements in the Hindi Short Story of the 1960s and 1970s, *South Asia Research* 13, 1993/2, pp. 117–131.
- Röttger-Hogan, E., Rasa, Idealism, and Realism: Premchand's Literary Essays, *Journal of South Asian Literature* 21, 1986/2, pp. 79–85.
- Rubin, David (ed. and translation), *Premchand: Deliverance and Other Stories*, Penguin Books, New Delhi 1988.
- Sahni, Bhisham, As short story writer, in: Nagendra (ed.), *Premchand, Contours and Landmarks of Hindi Literature*, Bansal, Delhi 1981.
- Sahni, Bhisham, The Progressive element, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Saxena, V., The changing attitude towards sex, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Schmitt, W., *Vierzig Ich-Erzählungen Premchands, Beiträge zur Form- und Inhaltsanalyse*, Reinbek 1986.
- Schreiner, P., Literarischer Neohinduismus – Premchand, *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasasiens* 18 (1974), s. 89–110.

- Shapiro, Michael, The language of humor in Premchand's short stories. *Journal of South Asian Literature* 21, 1986/2, s. 99–111.
- Singh, H., Art of Premchand, in: Nagendra (ed.), *Premchand: An Anthology*, Delhi 1981, pp. 121–128.
- Singh, J. B., The image of hero, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Singh, Jagan K., Trends in Hindi Short Story, In: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Sinh, Namvar, *Kahānī – nayī kahānī*, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād, 1966.
- Singh, R. P., The crisis in values, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Śītāmśu, *Nayī kahānī vividh ke prayog*, Lokbhāratī prakāśan, Ilāhābād 1974.
- Snell, Rupert, Uncivil lines: themes of discord in the Hindi short stories of Gyanranjan, *International Journal of Indian Studies* 2, 1992/1, pp. 46–64.
- Stasik, Danuta, *Out of India*. Manohar, Delhi 1994.
- Svobodová, Renata, The protagonist in early Nayi Kahani: Móhan Rakesh's Urmil Jivan, in: Theo Damsteegt (ed.), *Heroes and Heritage: The Protagonist in Indian Literature and Film*, Research School CNWS, Leiden 2003, pp. 112–125.
- Svobodová, Renata, Tradiční myšlenkové motivy v moderní hindské próze, *Nový Orient* 60, 2005/1, s. 38–41.
- Swan, R. O., Pattern in Premchand's Stories, *Journal of South Asian Literature* 21, 1986/2, pp. 123–132.
- Wellek, René – Warren, Austin, *Teorie literatury*, Votobia, Olomouc 1996
- Verma, K. G., A study in context. The short story of the sixth decade, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Verma, N., Short story today, in: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Vinay, The various movements, In: Mahendra Kulasrestha et al (eds.), *Contemporary Hindi Short Stories*, Amrit Publishing House, New Delhi 1984.
- Viswanathan, Gauri, *Masks of Conquest: Literary Study and British rule in India*, Faber and Faber, London 1990.
- Vlašín, Štěpán a kol., *Slovník literární teorie*, Československý spisovatel, Praha, 1984.
- Yādav, Rājendra (ed.), *Ek duniyā samānāntar*, Akṣar prakāśan, Dillī 1970.