

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra divadelní vědy

NÁSILÍ V MODERNÍM INDICKÉM DRAMATU

VIOLENCE IN MODERN INDIAN DRAMA

Diplomová práce

doc. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Šárka Matějková

Divadelní věda

2009/2010

Poděkování

Děkuji za cenné rady, odborné konzultace a podporu

doc. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc.,

PhDr. Dagmar Markové, CSc.

a své rodině.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 26.7.2010

Diplomová práce analyzuje vybrané divadelní hry významných moderních indických dramatiků (mimo jiné Vijaye Tendulkara, Girishe Karnada a Badala Sircara) z hlediska sjednocujícího motivu násilí. Porovnává jednotlivé autorské přístupy k diskutované problematice a sleduje proměny tohoto tématu uvnitř různých dramatických žánrů - sociálního, historického, existenciálně - absurdního, politického a mytologického.

Diploma thesis analyses selected theatrical plays of distinguished modern Indian dramatists (Vijay Tendulkar, Girish Karnad and Badal Sircar among others) in light of the unifying motive of violence. It compares different literary approaches towards the issue under discussion and observes transformation of this theme within various dramatic genres / social, historical, existential – absurd, political and mythological.

OBSAH

1. ÚVOD	8
2. SOCIÁLNÍ DRAMA	11
2.1. Jednotlivec versus společnost – Vijay Tendulkar	11
2.2. Genderové násilí	12
2.3. Rodinné násilí	17
2.4. Psychologické příčiny násilí	19
2.5. Společenská legitimizace násilí	20
2.6. Kulturní diktát	22
3. HISTORICKÉ DRAMA	26
3.1. Vláda utopie – Girish Kanad	27
3.2. Sekularismus versus náboženský fundamentalismus	29
3.3. Tyranie	31
3.4. Macchiavelistický politik a jeho lid	34
4. EXISTENCIÁLNĚ-ABSURDNÍ DRAMA	37
4.1. Kolektivní vina – Badal Sircar	37
4.2. Západní vlivy	38
4.3. Indická specifika	40
5. POLITICKÉ DRAMA	44
5.1. Bengálské politické drama	44
5.1.a. Revoluce	46
5.1.b. Ideologický konflikt	48
5.1.c. Vztahy na pozadí mocenských bojů	50
5.2. Dalitské divadlo	52
5.3. Pouliční divadlo	53
5.3.a. Každodenní politikum – Badal Sircar	54
6. MYTOLOGICKÉ DRAMA	57
6.1. Inspirační zdroje	58
6.1.a. Milosrdní a zkázonosní bohové hinduismu	58
6.1.b. Vznešení a nečestní hrdinové eposů	59

6.1.c. Indická divadelní tradice	61
6.1.d. Návrat ke kořenům	63
6.2. Rituální oběť – Girish Kanad	64
6.3. Obětní beránek	67
6.4. Dharma	69
6.5. Násilí jako deviza hrdinství	71
6.6. Násilí jako prostředek udržení řádu	73
6.7. Násilí od bohů vs. násilí na bozích	75
6.8. Marginalizovaný jedinec	77
6.9. Násilí a ženy	79
6.10. Dualita	80
6.11. Násilí ega	83
6.12. Askeze	84
6.13. Legenda dnes	86
7. ZÁVĚR	88
8. SUMMARY	90
9. SEZNAM LITERATURY	92
10. PŘÍLOHY	96
10.1. Příloha č. 1 - Mapa Indie	96
10.2. Příloha č. 2 - Přehled divadelních her	97

Seznam zkratek

IPTA	Indian's People Theatre Association
Janam	Jana Natya Manch

1. ÚVOD

„Celá historie indické civilizace se zabývala diskuzemi o násilí.“

(Girish Karnad)¹

Tématem této diplomové práce je role násilí v moderním indickém dramatu. Na příkladech jednotlivých žánrů – sociálním, historickém, existenciálně - absurdním, politickém a mytologickém – budeme přibližovat jeho funkci v dramatech současných autorů. Každá kapitola je členěna do podkapitol, které sdružují momenty násilí ve vybraných dramatech a navzájem je porovnávají. Zvolený přístup je spíše analytický než chronologický. Jelikož je většina historických spisů o moderním indickém divadle strukturována podle jednotlivých jazykových oblastí či právě podle chronologického klíče, chce být toto žánrově-tématické uchopení přínosem diplomové práce. Zařazení některých dramatických kusů pod daný žánr může být diskutabilní a jako takové je výsledkem výhradně autorčina uvážení. Na příkladu pětatřiceti her analyzujeme tendence moderního indického dramatu s ohledem k fenoménu násilí. Při výběru dramát jsme nekladli důraz na četnost násilných scén v nich obsažených, kritériem byla kvalita her či věhlas jejich autorů. Vzorek se tedy snaží předložit co nejreprezentativnější současné dramatické počiny, ačkoli samozřejmě podléhá subjektivní selekci a mnoho her být zařazeno nemohlo jak z důvodu rozsahu diplomové práce, tak v zájmu zachování její přehlednosti a srozumitelnosti. Naším úkolem není rekonstruovat dramatické kusy, nýbrž zachytit funkci násilí v indické dramatické tvorbě obecně. Výsledkem by měla být mozaika pohledů na zpracování různých aspektů násilí, zasazených do sociálně-politického kontextu země, která se nově vymezuje k vlastní historii a tradici. Přednostní zájem bude věnován třem současným prominentním autorům – Vijayi Tendulkarovi, Girishi Karnadovi a Badalu Sircarovi. Z hlediska oblasti původu her se zaměříme v první řadě na státy Západní Bengálsko a Maháráštra s hojnější divadelní aktivitou a bohatší variabilitou dramatické produkce, která má také nejdelší tradici.

Pod termínem moderní drama budeme rozumět tvorbu autorů, datující se od vyhlášení nezávislosti Indie v roce 1947. Sice i hry 19. století bývají označovány pojmem "moderní" (britský kolonialismus sem v tu dobu importuje západní dramatický model a po zániku klasického sanskrtského divadla v 10. století se zde konečně začíná znovu rozvíjet drama, byť

¹ Karnad, Girish: *Two Plays by Girish Karnad*, Oxford University Press, New Delhi 2004, str. 69.

oproštěné od vlastní tradice), realita osamostatnění země nicméně tvoří natolik významný předěl v historii Indie, proměňuje strukturu sociálně-ekonomických vztahů i nazírání vlastní identity v podmínkách nově ustaveného národa, že se i drama, počínaje tímto obdobím, radikálně liší od předchozího vývoje. Místo protikoloniálního, vlasteneckého zaměření nyní reaguje na získání politické nezávislosti a kulturní autonomie. Nicméně nutnost objasnit návaznost na koloniální období práce respektuje.

Literární kritici problematizují existenci indického dramatu, ježto v moderní Indii nenajdeme jednotný divadelní koncept ani jazyk. Indickou kulturu (včetně dramatu) nelze homogenizovat, různé státy a rozmanité jazyky si v ní zachovávají svou jedinečnost. Pojem indické drama bývá tedy aplikován na dramatickou literaturu, vymezenou geografickými měřítky státních hranic. Právě jazyková bohatost země nám zabránila prostudovat materiály v originále, a proto jsme byli odkázáni převážně na anglickou literaturu (ať už původní nebo přeloženou z regionálních jazyků).² Fakta, že angličtina je vedle hindštiny úředním jazykem Indie, že jednotlivé státy navzájem mohou komunikovat jen s její pomocí (event. hindštiny), že mnoho prací je psáno primárně v angličtině a že jsou to právě tyto překlady, které umožňují cirkulaci textů napříč subkontinentem, pomáhají ospravedlnit zvolený přístup. Dramatik a literární kritik Adya Rangacharya ve své knize *Indian theatre* dokládá, že indická divadelní kritika je v zemi povětšinou psána v angličtině.³ Musíme tedy upozornit, že téměř všechny citované pasáže v diplomové práci jsou vlastními překlady z tohoto jazyka. Zároveň je na tomto místě třeba podotknout, že jména autorů a názvy her ponecháváme v jejich anglickém přepisu, jelikož u nás neexistuje zavedená praxe pro jejich český přepis. V případě ustálených pojmenování (např. geografických názvů) se již držíme tradiční české transkripce. Tituly dramát nepřekládáme, poněvadž ani naše odborná veřejnost nedisponuje znalostí celého spektra zmiňovaných jazyků a výsledek by pak byl nesjednocený.

Většina zahraničních badatelů, chce-li analyzovat indické divadlo, zabývá se studiem sanskrtského dramatu a opomíjí moderní fázi vývoje, která, ač ovlivněna evropskými vlivy, vykazuje snahy po syntéze vlastních tradičních konvencí s moderními evropskými postupy. Prostřednictvím specifického motivu násilí v *moderním* indickém dramatu se pokouší tato diplomová práce přispět k novému náhledu na indickou dramatickou literaturu, tradicí západní recepce indického divadla opomíjenou.

² Indická kultura zahrnuje osmnáct oficiálně uznávaných jazyků (výjma stovek dialektů).

Po vyhlášení nezávislosti se situace v dramatu, jak jsme poznamenali, mění. Ve svém hledání autenticity nyní zostřeně reflektuje sociální realitu a podmínky existence s kritickým odstupem. Témata, kterým se začíná věnovat, reprezentují také formy násilí, jimiž se v práci budeme zabývat. Mezi ně patří válka a boj o politickou moc, agrese v mezilidských vztazích a rozpad rodiny, deformace hodnot a dezintegrace feudálního systému, konflikty mezi sociálními vrstvami, vykořisťování, korupce atd. Moderní Indii provázejí propastné rozdíly sociální a ekonomické, života ve městě a na vesnici, i přístupu ke vzdělání a jiným zdrojům. Drama řeší některá témata typická pro fenomén postkolonialismu, jako je problém národní identity, kulturní hybridity a genderových, kastovních a třídních otázek. Naopak se vyhýbá problematice vztahu se svým bývalým kolonizátorem a tématu kolonialismu obecně. V našem pojednání bude mít speciální prostor téma genderové nerovnosti, v němž se motiv násilí stále znovu, v různé podobě opakuje.

Otázky, které si práce mimo jiné klade, znějí: jaké jsou příčiny a formy násilí v moderní indické dramatice? Jak zrcadlí zobrazované násilí současnou situaci na subkontinentu? Zabývají se hry ryze indickými tématy, nebo reflektují globální problematiku, respektive, zachycují některé specifické podoby násilí v Indii, nebo se zabývají spíše obecnější rovinnou tohoto fenoménu? Bude nás také zajímat vztah gándhiovského ideálu nenásilí a faktického násilí v indické kultuře, zaznamenaný v rukopisech moderních dramatiků. Pokusíme se hledat odpovědi nejen na tyto otázky a rozkrýt pomocí nich hlubší provázanost dramatické literatury a jejího kulturního pozadí. Přehlednějším uchopení tématu slouží i přílohy. Mapa Indie přibližuje rozmístění jednotlivých států, jichž se diplomová práce dotýká, včetně tradičně divadelně aktivních oblastí, které jsou graficky zvýrazněny. Přehled divadelních her seznamuje čtenáře s některými důležitými faktickými informacemi o dramatech, které analyzujeme. Chronologické řazení podle data vydání dává možnost nahlédnout problematiku ještě z jiné perspektivy.

³ Rangacharya, Adya: *The Indian Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1971.

2. SOCIÁLNÍ DRAMA

Sociální zvyky, posvácené v Indii náboženskou tradicí, byly kolonizátory chápány jako barbarské a pomáhaly ideologicky zdůvodňovat britskou nadvládu coby „civilizační misi“. V 19. století byly odstartovány reformy, zaměřené proti těmto obyčejům (patriarchální forma autority v rodině, mnohoženství, předpubertální sňatek, postavení vdov, kastovní systém, nezpochybnitelnost posvátných textů atp.), bránícím společenskému pokroku a tedy modernizaci země. I drama začalo odrážet nový trend doby, zabývalo se například otázkou vzdělávání žen atp. Další inspirační zdroje nacházelo ve 30. letech 20. století v Gándhiově politické kampani, která se v rámci národního hnutí zasazovala o zlepšení znevýhodněného postavení nízkých kast, věnovala se otázce mezikastovního sňatku, pověr nebo třeba prostituce. Ačkoli však tato společenská témata byla v kontextu existujícího tradičního indického divadla novinkou, hry neměly vyšší ambice než plnit své didaktické, reformní nebo zábavní cíle.⁴

Po získání samostatnosti v roce 1947 se sociální drama kriticky vymezuje vůči negativním dopadům modernismu a společensko-politické situaci na subkontinentu v nově ustavených podmínkách nezávislosti. Námětově se orientuje na fenomén rozpadu domova a rodiny, erozi tradičních hodnot, napětí mezi individuem a společností. Reflektuje nelichotivé stránky současného života, ekonomickou nouzi, sociální bezpráví a frustraci z nich pramenící.

2.1. Jednotlivec versus společnost – Vijay Tendulkar

Hry Vijaye Tendulkara (1928 - 2008), jenž v polovině 50. let 20. století odstartoval svou kariéru dramatika ve státě Maháráštra, si získaly světový ohlas. Postavy jeho dramát čelí teroru (nebo ho samy iniciují) a nenacházejí ze situace východiska. Motiv násilí zaujímá ústřední postavení v jeho hrách, zobrazujících dominanci mužů nad ženami i kritiku moderní společnosti a její morálky. Kontroverzní dramatik demaskuje ve svých naturalistických zpodobeních odvrácené tváře reality pokrytectví a nehumánnost indické střední vrstvy. Většina jeho her se musela potýkat s protesty veřejnosti a cenzurou, aby si vybojovala právo na svou existenci, neboť jejich četné odkazy k násilí a sexu byly pro puritánské publikum nestravitelné. Jeho tvorba tak od svého

⁴ Chatterjee, Partha: *The Omnibus*, Oxford University Press, New Delhi 1999.
Rangacharya, Adya: *The Indian Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1971.

počátku představovala předěl na marathské divadelní scéně⁵, dosud oddané toliko melodramatické produkci.

V Tendulkarově hře inspirované skutečnou událostí, **Shantata! Court Chalu Ahe** (1967, marathština)⁶, si skupina amatérských divadelníků krátí čekání na své vystoupení společnou hrou na proces. Obžalovanou se stává nekonvenční učitelka Benare.⁷ Princip hry ve hře propůjčuje kusu dramatický náboj - pomyslná realita, v níž vznesená obvinění, svědectví a spekulace probíhají jen „jako“ a v odlehčeném tónu, se postupně přelévá v tvrdou realitu faktického mravního soudu. Co začalo jako nevinná zábava, se proměňuje v dravý lov na kořist: členové divadelního spolku splývají se svými rolmi perzekutorů a poháněni skutečnými motivy zášti proti příliš svobodomyšlné ženě, odkrývají pikanterie jejího intimního života. Odhalené těhotenství s ženatým mužem je vážným prohřeškem proti náboženství i instituci manželství a jako takové útočí na samé základy státu - sociální zvyklosti, stabilizátory společnosti. Verdikt, podle něž musí být dítě v jejím lůně usmrceno, je agresivní obranou těchto ohrožených standardů, bezpečných jistot úzkoprsých mravokárců, jejichž dvojí morálka potlačuje právo na život těch, kteří přestupují zavedené normy. Po klimaxu a spěšném vystoupení z rolí glosuje nadšeně žalobce Sukhatme zážitek slovy: „*To byla ale zábava! Úplně se mi zdálo, jako bych se potýkal se skutečným případem!*“⁸ Otupená empatie charakterů, odlidštěné, sebestředné vztahy, budou významným rysem všech Tendulkarových dramát.⁹

2.2. Genderové násilí

Benařin příběh (**Shantata!...**) zpředměťuje sice konflikt jedince se společenskými tlaky, ale především vypovídá o postavení ženy v indické společnosti, její individuální svobodě sebeurčení na pozadí upjatých společenských diktátů.¹⁰ Navzdory indické ústavě, zakazující diskriminaci, je genderová nerovnost stejně jako nerovnost sociálního zařazení na základě kasty

⁵ Divadelní scéna státu Maháráštra.

⁶ viz Příloha č. 2

⁷ Shantata!... je inspirovaná povídkou Friedricha Dürrenmatta z roku 1956, „Die Panne“. Touto hrou, která se stala milníkem v historii marathského divadla, získává Tendulkar pověst rebela, útočícího na ustavené hodnoty tradiční společnosti, jakými jsou manželství a mateřství. Drama bylo roku 1971 zfilmováno.

⁸ Tendulkar, Vijay: *Five Plays*, Oxford University Press, New Delhi 1992, str.120.

⁹ Hrdinka zde není sice fyzicky napadena, ale způsob, jakým ji útoky jejích kolegů emocionálně i sociálně ničí, je v indickém dramatu nevídaný. (Jain, Nemichandra: *Asides – Themes in Contemporary Indian Theatre*, National School of Drama, New Delhi 2003.)

¹⁰ Knotková-Čapková, Blanka a kol.: *Obrazy ženství v náboženských kulturách*, Paseka, Praha – Litomyšl 2008.

v indické společnosti stále živá.¹¹ Ženě je podle jejích mytologických předobrazů přisuzována zejména role matky a oddané manželky (resp. erotického symbolu v očích muže). Benare však odpovídá naopak negativní archetyp - role rebelky, vzývající chaos a ohrožující patriarchální řád nezávaznou sexualitou. Tendulkarova hrdinka obviňuje muže za to, že ji zneužívají pro její tělo. Je jimi nazírána primárně jako sexuální objekt, ačkoli tradice přikazuje, aby její sexualita byla potlačena, pokud neslouží plození potomků. Indická filozofie klade důraz na pohlavní zdrženlivost a staví tak ženy jakožto pokušitelky z principu do nedůvěryhodného postavení. Podle tzv. Manuova zákoníku nemají být právě proto nikdy svobodné, jejich podřadné postavení ve společnosti musí být umocňováno nejprve závislostí na vládě otce, pak manžela a nakonec synů.¹² „Žena není způsobilá pro samostatnost“, zdůrazňuje nutnost sociálního dohledu žalobce Sukhatme.¹³ Obhajoba Benare je samomluvou, v níž se hrdinka hlásí o právo na osobní svobodu, zdůvodňuje svou cynickou povahu (pro níž samotnou je již odsuzována) nedostatkem prostoru pro sebevyjádření, restrikcemi konvencí a předsudků.¹⁴ Její emancipovaný protest proti společenskému útlaku se však protentokrát pohybuje jen ve snové rovině zpovědi.

Tendulkar se ve svých hrách opakovaně vyjadřuje k problematice násilí na ženách. Jeho hrdinky mohou být inteligentní, samostatné, asertivní, vzpurné, dominantní i poddajné, poslušné a obětující se, všechny však narážejí na neprostupnost muži formovaného diktátu, jemuž kladou na oltář svou svobodu a někdy i samotný život, jak uvidíme na příkladu následující hry. V dramatu **Sakharam Binder** (1972, marathština) proti sobě Tendulkar staví dva protichůdné typy feminity: tichá a pokorná Lakshmi je konfrontována s nespoutanou, zhýralou Champi.¹⁵ Obě si našly cestu do příbytku Sakharama, muže, jenž nabízí útočiště opuštěným ženám výměnou za jejich péči o domácnost a sexuální povolnost. Jestliže Lakshmi její muž vyhodil na ulici, ač pro ni jako pro správnou hinduistku nepřestal ztělesňovat božstvo, Champi svého manžela sama opustila.¹⁶ Jestliže Lakshmi nalezne v novém partnerovi dalšího boha, kterému ochotně slouží,

¹¹ A to i přesto, že si postkoloniální politika, oddaná ekonomickému pokroku a progresivním sociálním změnám, kladla za cíl v první řadě genderové zrovnoprávnění.

¹² Autorství této posvátné hinduistické knihy, dotvořené kolem 2. století, je neznámé. Přes veškeré snahy o reformu hinduismu, k nimž docházelo od 19. století, zůstává dodnes přijímaným kodexem chování.

¹³ Tendulkar, Vijay: *Five Plays*, Oxford University Press, New Delhi 1992, str.115.

¹⁴ Tato samomluva je jedním z nejpůsobivějších útoků proti útlaku patriarchální společnosti, které indické divadlo zažilo. (Banerjee, Paramita: *Male Understanding of Female Sexuality in: Nath, Rajinder [ed.]: Theatre India – NSD's Theatre Journal*, New Delhi 2000, č.2.)

¹⁵ Výsostně naturalistická hra *Sakharam Binder*, atakující posvátnou instituci manželství, způsobila svou syrovou vulgárností šok pruděrnímu obecnstvu. Drama nevídaně rozbouřilo vlny marathského divadla, bylo nařčeno z laciné senzacechtivosti a po své premiéře v roce 1974 dočasně zakázáno.

¹⁶ Žena má podle Manuova zákoníku manželovi, i když se k ní nechová vlídně, sloužit jako bohu.

Champi se nenechá nikým spoutat a navzdory soužití se Sakharamem vyhledává sexuální rozptýlení u jeho muslimského přítele. Největšími ctnostmi ženy jsou podle indické tradice počestnost, sebeobětování, podřízenost, oddanost a mírnost (nesmí dělat nic čistě pro své potěšení). Lakshmi je představitelkou takovéto pokory, zatímco Champi má k tradičnímu obrazu feminity daleko - sama je agresorkou. Její muž, zatímco opětovně vyhrožuje, že se zabije, Champino nové útočiště navštěvuje s masochistickou touhou nechat se svou manželkou ponižovat a fyzicky týrat. Transpozice jejich partnerských rolí by byla úplná, kdyby slabošský manžel svou ženu před jejím vzdorovitým odchodem nevystavoval sexuálnímu zneužívání.

Sakharam zpochybňuje legitimitu ženské subordinace, vymezuje se proti násilnickým sklonům mužů, aniž by si připouštěl, že se ve svém jednání (s majetnickou žárlivostí manžela nakonec dokonce zaškrtní nevěrou Champi) zpronevřuje sám sobě. Vztah obou pohlaví je v Tendulkarově dramatickém zpracování vyličen jako nekončící boj nerovně rozložených sil. Sakharam očekává na oplátku za poskytnuté přístřeší poslušnost a loajalitu: „*Nikdy jsem tu nezaslechla laskavé slovo. Pořád jen štěkání rozkazů. Klení. Nadávky. Výhrůžky, že mě vyhodí na ulici. Rány a kopance... Jsem tu na pokraji smrti a mám se smát. Peklo musí být přívětivějším místem.*“¹⁷ Takto popisuje Sakharamovu dobročinnost plachá, submisivní Lakshmi, která po jeho boku zakouší fyzické tresty i psychické týrání a je opakovaně vyhazována z domu. Tendulkarova další hrdinka, Rama ze hry **Gidhade** (1971, marathština), přirovnává soužití se svým manželem ke každodennímu podstupování satí¹⁸ - přes touhu být svobodná je pro svou slabost, jež ženě zapovídá vzepřít se svému muži, odsouzena k životu pokorné družky.¹⁹ Jedinou spřízněnou duší je jí manželův nevlastní bratr Rajaninath. V jeho náruči hledá únik z disharmonického svazku, jehož nefunkčnost podtrhuje i bezdětnost, za níž bývá tradičně viněna a ponižována žena, protože neplní svou základní funkci. Jestliže Sakharam (**Sakharam Binder**) nevěru Champi řeší její vraždou a Benare (**Shantata!...**) má za nelegitimní těhotenství zaplatit životem dítěte, muž plaché Ramy (**Gidhade**) se za mimomanželské početí své choti analogicky mstí na nenarozeném dítěti. V indické společnosti je ženinou hlavní povinností starat se o rodinu, udržovat rodinný krb. Neplní-li dostatečně tuto svou funkci, může být partnerovo násilí na ní společností leckdy

¹⁷ Tendulkar, Vijay: *Five Plays*, Oxford University Press, New Delhi 1992, str.115, str. 148.

¹⁸ Nechvalně známé upalování vdov na pohřební hranici s jejich muži.

¹⁹ Žádný producent si netroufl po dobu deseti let od napsání tohoto dramatu uvést jej na scénu. Hra vzbudila u publika pohoršení svým nebývale drsným jazykem i vyobrazením nelegitimních sexuálních vztahů a násilných výjevů – jakkoli se na scéně odehrávají jen v náznacích, prolamují největší společenská tabu. Protesty vyvolaly zásah cenzury, hra byla dočasně zakázána.

schvalováno. Místo aby jí poskytovalo ochranu, stává se tak manželství nástrojem institucionalizovaného dozoru a útlaku. Alternativu nenabízí ani Sakharamovo nezávazné soužití, protože reprodukuje stejné mechanismy. A volí-li moderní indická žena - samoživitelka raději vzdělání a samostatnost před sňatkem jako Benare, zastává ve společnosti jednu z nejméně respektovaných pozic.

Tendulkarovy hrdinky, ať už zaujmají jakékoli místo na sociálním žebříčku, jsou ovládnuty svými mužskými protějšky. I žena z vyšší společnosti zakouší tuto realitu, jak dokládá další drama podle skutečné události, **Kamala** (1982, marathština).²⁰ Vzdělaná a zodpovědná Sarita, provdaná do dobře situované rodiny, ztratila v manželství nárok na osobní růst a samostatnost. Je nucena odvíjet svou svěbytnost pouze od existence svého muže (její jediné zaměstnání obnáší příznačně vyřizování jeho telefonátů), kterému je k dispozici jako oddaná, podporující choť, zastávající funkci reprezentativního přívěšku. Přitom si není vědoma svého zneužívání. Její pozice jí připadá přirozená, předepsané normy chování platí přece odnepaměti! Teprve když je konfrontována s Kamalou, ženou obchodovanou na trhu s bílým masem, tedy s extrémní formou vykořisťování, rozpozná přes propast sociálních rozporů míru vlastní podřízenosti v domě svého muže, uvědomí si, že také ona plní roli (třebas luxusního) zboží. Její závěrečné odhodlání vzepřít se tradičnímu rodinnému vyměření rolí a osvobodit se, je vágně zacíleno do budoucnosti. Jestliže je tento protest stejně nepřímý a introspektivní jako Benařina zpověď (**Shantata!...**), hru již neuzavírá obraz zdrcené, podupané důstojnosti, ale vzdorného sebeuvědomění - namísto neúprosné pasti, v níž je Benare chycena, doufá již Sarita v naplnění svých tužeb. V tom se protíná se Sanichari, hrdinkou hry **Rudali** (1997, hindština), autorky Ushy Ganguli (1945).²¹ Právě nezdolnost bojovného postoje proti usurpaci vlastního životního prostoru činí jak z Tendulkarovy Sarity (**Kamala**), tak ze Sanichari vznešené oběti. Drama **Rudali** odráží boj staré ženy o přežití v podmínkách patriarchální společnosti.²² Na rozdíl od Tendulkarovy hrdinky je tato zástupkyně žen z nízké vrstvy, které jsou pochopitelně nejvíce znevýhodněnou sociální skupinou – bývají terčem fyzického násilí, vystaveny nejisté budoucnosti. I Sanichari pravděpodobně akceptuje násilí na ní vykonávané jako normu. Pokud si Sarita až působením

²⁰ Kamala má také filmovou verzi z roku 1984.

²¹ Kolkatská inscenace Rudali v režii Ushy Ganguli se stala jednou z nejvýznamnějších produkcí své doby. Hra je adaptací bengálské povídky Mahaswety Devi, o jejíž dramatické tvorbě také pojednáme. V roce 1993 vznikl film Rudali.

²² Oproti povídkové verzi, jež akcentuje ekonomické vykořisťování chudých vesničanů, získává v pojetí feministické dramatičky navrch téma emocionálního a finančního útlaku žen.

Kamaly uvědomí svůj útlak, Sanichari naopak přiměje teprve přátelství s obdobně opuštěnou a životem poznamenanou ženou jako je ona pochopit, že sebezapření nemusí být jedinou formou existence: „*Povídám ti, Bikhni, nikdo toho pro mě za celý život tolik neudělal. Nikdo o mě dokonce ani neuvažoval jako o lidské bytosti!*“²³ Sanichari nepláče za své zesnulé příbuzné, protože je vždy plně zaneprázdněna každodenními povinnostmi existenčního zaopatření, které jí nedovolují prodlevy. Emoční život ženy podtrhuje výstižně replika z dramatu **Wada chirebandi** (1987, marathština) Maheshe Elkunchwara (1939): „*Prabho, je snad žal něco, co dáváš na odiv ostatním? Schováváš si ho pro sebe. Když se stane nesnesitelným, je v tomto domě pořád dost temných místností. Tam jdeš a tiše proléváš slzy. To dělaly všechny ženy našeho rodu.*“²⁴ Takto promluví ve shora zmíněné hře Aai, další představitelka sebeobětujícího se "něžného pohlaví". Její dcera Prabha touží vymanit se ze struktury restriktivních rodinných vztahů, studovat a osamostatnit se. Vzdělání (nikoli manželství) nabízí totiž podle mnohých indické ženě šanci na kvalitnější život. Aai se však vzdává své části rodinného sídla, aby odvrátila ekonomický úpadek celého panství, a nemůže tedy poskytnout své dceři finanční podporu, nezbytnou k její emancipaci. Je-li vdovství považováno za nejstrastnější období života ženy z vysoké kasty, na příkladě Aai se rýsuje model indické vdovy, ožebračené o veškerá práva, ekonomicky závislé a nazírané s despektem.²⁵ „*Copak nechápeš, Aai? Pohltí tě kousek po kousku a když budou hotovi, odkopnou tě jako veteš. Ted' s tebou vycházejí jen proto, že pracuješ. Co si počneš, až budeš utahaná?*“, varuje matku Prabha před ziskuchtivými příbuznými.²⁶ Aai se prodejem svého podílu na majetku stává zcela podřízenou libovůli svých potomků, s nimiž se dělí o střechu nad hlavou.

Dalším úskalím, které neblaze poznamenává postavení žen, je praxe věna, dnes často v přemrštěné míře vymáhaná ženichovou rodinou.²⁷ Mnoho moderních indických her pojednává tuto sociální problematiku s kritickým odstupem, neboť Indii právě kvůli vidině břemene věna provází smutná statistika přivozených potratů a úmrtí potomků ženského pohlaví, které neblaze poznamenávají nerovný poměr chlapců a děvčátek v indické společnosti. Na posledním dramatu **Tara** (1990, angličtina) Maheshe Dattaniho (1958) nahlédneme, jak indická rodina upřednostňuje

²³ Mee, Erin B. [ed.]: *Drama Contemporary India, A Paj Book*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2001, str. 140.

²⁴ Elkunchwar, Mahesh: *The Wada Trilogy*, Seagull Books, Calcutta 2004, str. 124.

²⁵ Smrt manžela je v hinduismu považována za známku špatné karmy vdovy. Ta byla opovrhována jak v očích rodiny, tak veřejnosti. Neměla se znovu provdat, nýbrž vykonat satí, aby se očistila a zajistila sobě i svému muži dobrou reinkarnaci (ve skutečnosti však šlo spíše o ekonomické důvody vypočítavých příbuzných). Ačkoli satí bylo oficiálně zrušeno, výjimečně k němu dochází ještě dnes.

²⁶ Elkunchwar, Mahesh: *The Wada Trilogy*, Seagull Books, Calcutta 2004, str. 125.

mužské potomky na úkor ženských. Hra vypráví příběh siamských dvojčat Tary a Chandana z mumbajské rodiny střední vrstvy, propojených při narození společnou nohou.²⁸ Matka Bharati se rozhodla přebývající končetinu přiooperovat synovi navzdory radám doktorů i etické přípustnosti (noha měla daleko vyšší šanci ujmout se na těle dívky). Na obhajobu své volby argumentuje, že Chandan jako muž má ve společnosti perspektivu, zatímco Taru tato společnost diskvalifikuje už pro její pohlaví. Fyzický handicap je zde metaforou ženské diskriminace. Tělo dívky zdeformované intervencí vlastní rodiny je ukázkou společenské praxe, která zvýhodňuje muže i za cenu násilí.

2.3. Rodinné násilí

V moderním indickém dramatu je láskyplné rodinné prostředí nahrazeno rodinným „kolbištěm“, místem pokřivených vztahů a konfliktních aspirací, kde nelze uniknout násilí. Oslabování pout uvnitř tradiční pospolitosti je obecným modernistickým trendem. Vzmáhající se ženská emancipace (která dává přednost vzdělání a kariéře před rodinou), nové pracovní příležitosti, urbanizace, individualismus a s nimi spojená rivalita přivozují rozpad klasické vícegenerační rodiny. Majetkové spory jsou pak nezřídka motorem agrese mezi jejími příslušníky.

Jak v **Rudali** Ushy Ganguli, tak v Elkunchwarově **Wadě...** se ziskuchtivé tenze mezi rodinnými členy začnou projevovat po smrti tradiční mužské autority v domě. Sanichari je na stará kolena ožebračena svou snachou a ponechána vlastnímu osudu. Stejný úděl prorokuje i Prabha své matce v Elkunchwarově hře. Zatímco však **Rudali** pojednává krizi vazeb mezi nejbližšími na úrovni nuzných podmínek vesnického obyvatelstva z nízké kasty, **Wada...** zachycuje ekonomický a s ním spjatý morální úpadek venkovské bráhmanské rodiny, která v postkoloniálním období ztrácí své někdejší výsady, místo na společenském výsluní.²⁹ Smrt otce je zde nejen příležitostí k setkání rodinných příslušníků, ale hlavně impulzem k boji o mocenskou nadvládu, usurpaci majetku spolu s právy a nároky zbylých obyvatel panství. Metaforou domova, jenž v proměněných společenských podmínkách vstupuje do nové etapy vývoje, je disfunkční, zrezivělý traktor, pokaždé o něco hlouběji vnořený do půdy, který místo svému účelu slouží jako

²⁷ Praxe věna je opět oficiálně zakázána, přesto však často způsobuje nemalou finanční zátěž pro rodinu nevěsty.

²⁸ Dattaniho dramata zobrazují život zástupců střední vrstvy a jim jsou také výhradně určena.

²⁹ Elkunchwar pro své útoky na etiku indické střední vrstvy také vzbuzuje jistou kontroverzi.

každodenní hrozba pokojnému životu, o níž si jednou aktérka roztrhne sárí, jindy aktér zraní nohu.

Ekonomická nouze koreluje s mravní zpusťostí nejvyhroceněji v dramatu Vijaye Tendulkara, **Gidhade**. Zde vrcholí obraz kořistnického rodinného prostředí ve výjevech abnormálních forem násilí. Již v druhém obraze, když se Rama, představitelka obětavého ženského principu bilancující neutěšenou atmosféru domova, chystá k bohoslužbě, opanuje scénu invaze zvuků klení, výhružek a bití, rutinní surové interakce mezi rodinnými příslušníky. Podhoubí konfliktů se rozplétá kolem tří sourozenců a jejich otce, kteří vytvářejí spiklenecké klaky a agresivními výpady se postupně vzájemně eliminují z majetkového podílnictví.³⁰ Pokrevní zášť jednoho po druhém požívá. Exkomunikace z domu je známkou konečné usurpace majetku i zpretrhání rodinných pout, které nemá vítězů: poslední "přeživší" si příznačně vybojuje Pyrrhovo vítězství, když opanuje dům zatížený dluhy, „vybavený“ toliko manželkou, která, umořená bratrovražednými piklemi, čeká nelegitimní dítě.

Rodinné tenze, které jsou do určité míry negativním dopadem novodobého vývoje, dále prohlubují tlaky tradice, jež neumožňuje jednotlivci oprostít se od struktury příbuzeneckých vazeb, vyvázat se z těchto devastujících poměrů. Například rozvod je sice uzákoněný, ale v praxi pro většinu párů nemyslitelný s ohledem na sílu společenských předsudků. Zejména pro ženy se tak domov proměňuje v past, z níž není úniku. Tendulkarova Rama (**Gidhade**) bezúspěšně prosí svého manžela, aby spolu dům opustili, a odpoutali se tak od nevlídných rodinných vztahů, které budova zastřešuje. Navštěvuje-li manželova bratra Rajaninatha v azylu garáže, kam byl pro svůj nelegitimní původ vyhoštěn, a dochází-li zde k intimnímu sblížení mezi dvěma ztracenými dušemi, zastupuje tento skromný příbytek oddechové útočiště v příkrém protikladu k monstróznímu vězení domova, zabydlenému zločinci. Podobně i v Elkunchwarově **Wadě...** touží jak Prabha (kterou dům podle jejích slov požívá), tak i zástupci nejmladší generace (hoch závislý na alkoholu a dívka fantazírující o budoucnosti u filmu) odejít za lepším životem. Jejich osud je však nezvratně uzamčen v chátrajícím rodinném sídle, které jim ruine budoucnost. Domov v indickém dramatu tedy drtí svobodu individua.

³⁰ Násilím přivolený potrat u sestry obou bratrů představuje jednu z nejbrutálnějších scén, kterého bylo marathské jeviště svědkem. Ač je výjev vykázán za scénu, dostatečně odpudivý je samotný řev a zkrvavená postava, přehající z domu ve strachu o vlastní život, pronásledovaná sarkastickým posměchem vlastního otce. (Gokhale, Shanta: Tendulkar on His Own Terms in: Nath, Rajinder [ed.]: Theatre India – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.1, str. 90.)

2.4. Psychologické příčiny násilí

Tendulkar ve svých hrách vyobrazuje násilí, latentně přítomné v každém člověku.³¹ Podle dramatika jsou agresivní sklony přirozenou součástí lidské povahy, probouzejí se v kritických momentech, kdy si jednotlivec osvojuje zvířecí instinkty. Ač zůstává v morálním hodnocení tohoto fenoménu neutrální, připouští Tendulkar, že v určitých situacích je násilí ospravedlnitelné. Vysvětluje, že za ním obvykle stojí pocity beznaděje a strachu. Vyzdvihuje provázanost obranných mechanismů se spontánní agresivitou i váhu frustrace a vzteku. Vyjadřuje tak určité sympatie se svými hrdiny, snaží se rozkrýt polehčující okolnosti jejich neurvalého jednání. K motivu násilí ve svých hrách dále podotýká: „*Násilí vyrůstá ze způsobu života, uvážíte-li sociální zázemí postav. Vystupuje zde jako součást fungování charakteru.*“³² Agrese je psychologickým komponentem postavy, zasazené do určitých sociálních podmínek, a jako taková je jen jedním, jakkoli určujícím, projevem komplexního charakteru.

Jestliže většina postav dramatu **Gidhade** uplatňuje ve své pudové nahotě jen svou živočišnost, je na vině dekadentní ovzduší vše prostupujícího amorálního prospěchářství otce rodiny, které dědí i jeho potomci. Extrémní formy násilí tu zaštiťuje jakási libidózní obsese nehumánností, která nachází vyjádření v kořistnickém pudu, destruktivních sklonech i nestřídmé konzumaci alkoholu. Postavy hry **Sakharam Binder** také reprodukují odpozorované vzorce chování - řídí se premisou, podle níž oběť násilí dospívá v agresora (Sakharam – týraný v dětství otcem, Champi – sexuálně zneužívaná manželkou). Alkoholismus a mechanický sex, jímž se hlavní hrdina s Champi oddávají, mohou zde tedy být projevy pudových tenzí neuspokojeného ega. Zavraždí-li Sakharam v závěru svou milenku za její nevěru, je zaslepen amokem, který se analogicky napájí zoufalým pocitem mužského selhání. Ve hře **Shantata!...** čelí Benare násilí, které rovněž pramení z frustrace, ale je navíc vyústěním potlačované agresivity, kterou uvolňuje teprve identifikace jednotlivce s davem. Zpočátku hrdinka pro vlastní pobavení provokuje komunitu svými ofenzivními výpady proti slabším jednotlivých účastníků. Jejich následně mstivé „odreagování“ pocitů ponížení a méněcennosti odhaluje násilnické sklony outsiderů,

³¹ Upadhyay, Madhu: Profiles in Creativity, Namaste Exports Ltd., Bangalore.

Tendulkar and Violence Then and Now, Produced by: California Arts Association, Directed by: Atul Pethe, Conceptualized by: Atul Pethe, Makarand Sathe – filmový dokument.

³² Babu, Manchi Sarat: Indian Drama Today – A Study in the Themes of Cultural Deformity, Prestige Books, New Delhi 1997, str. 93.

hladovějících po vybití emočního přetlaku v sadistickém týráni své oběti. Benare převyšuje své „katy“ odvahou a důvtipem. Za jejich agresí mohou tedy stát komplexy, pociťované při konfrontaci s úspěšnějším ženským protějškem.

2.5. Společenská legitimizace násilí

Násilí bývá v Indii drženo „pod pokličkou“, za zavřenými dveřmi domova, a tím se zásadně liší od podobných projevů na západě. Indičtí dramatici se občas inspiřují skutečnou událostí skandálního násilí, jež je ovšem jen vedlejším motivem, na němž je vystavena hlubší analýza dynamiky vztahu agresor-oběť. Pod povrchem určité markantní formy agrese se rozplétají kořeny jejího formování, bublají zde každodenní, drobné projevy zneužívání. Postavení nevšedního, výjimečného případu, jež je společností kriminalizován, do protikladu k běžnému, nenápadnému způsobu jednání, je klíčem k dešifrování násilí, nad nímž společnost přivírá oči a stává se tak za něj spoluodpovědná. Tendulkarova dramata, jak již bylo řečeno, hojně vykreslují lhostejnost k cizímu utrpení a tato krize lidskosti se, jak ještě uvidíme, nezdřídka paradoxně odvolává k mravům spořádané společnosti.

Vyvrcholením dennodeních plíživých psychologických tlaků, jež se snaží zasahovat do rozhodování a jednání ženy i v těch nejvlastnějších sférách existence, je soud nad Benare v Tendulkarově hře **Shantata!...** Násilí zde zapírá svou zjevnou surovost, schovává se do hábitu hry, zatímco samo sebe ospravedlňuje vírou, že padlá žena si jiné zacházení nezaslouží. Kamala ze stejnojmenné Tendulkarovy hry je prodávána na trhu s bílým masem a na tomto extrémním případě je opět rozkrývá vřední útlak ženy v indické společnosti. Ambiciózní žurnalista Jaisingh zasáhne proti nelegálnímu obchodu v zájmu obrany lidských práv a zveřejní Kamalinu aféru. Jeho ctižádost se však neohlíží na pocity hanby a ponížení oběti, když ji vystaví posměchu novinářů na exkluzivní tiskové konferenci a zbaví se jí poté, co mu více není k užítku. Žena je pro něj berličkou profesního růstu (ať už Kamala, která u něj nachází útočiště, nebo jeho manželka Sarita, jež plní pouze funkci sociálního zázemí pro jeho kariéru), a tak se sám stává spolupachatelem sociálního bezpráví. Opět tu tedy bezcitnost k exponované intimitě vystupuje jako projev neuvědomělého násilí, jež se zaštiťuje obranou humanity a nepřiznává si, že je poháněno touhou po senzaci a pocitu vlastní nadřazenosti. Tento postoj v dramatu **Sakharam Binder** dokonce ospravedlňuje vraždu. Zbožná Lakshmi vyradí Sakharamovi nevěru Champi, a

tak podnítí její uškrcení. Pro Lakshmi je tato žena prototypem hříšné, prostopášné zvrhlosti, jež si smrt zaslouží, zatímco o vlastní bezúhonnosti je skálopevně přesvědčena. Fanaticky věří, že i bůh, jímž zdůvodňuje svůj nesnášenlivý postoj vůči odlišným módům lidské existence (viz nespoutaný životní styl sokyně Champi, ale i náboženské vyznání Sakharamova muslimského přítele), posvětil legitimitu činu. Výsostným projevem deformace humanity je pak děj Tendulkarovy hry **Gidhade**, který ovšem traktují kromě supích skřeků, čitelných metonymií rodinných vztahů, také poetické výpovědi Rajaninatha, nevlastního sourozence amorálních bratrů. V kontrastu s vulgárním, obhroublým jazykem ostatních hodnotí události v domě metaforickými obrazy. Zapuzen kdysi svým otcem, není nyní Rajaninath ochoten převzít svůj podíl na majetku, odmítá se začlenit do rodinné struktury a jejího nekalého kořistnického zápolení. Jeho pasivní spoluúčast na bezpráví v domě, k němuž se vztahuje ve svých komentářích, je nicméně známkou „voyerské“ neangažovanosti, neschopnosti soucitného činu, která ho pojí s jeho krví a která dává volný průchod násilí i na nevinných obětech (viz švagrová Rama, s níž čeká dítě).

Podobně jako Tendulkarova dramata **Shantata!...** a **Kamala**, přibližuje i problémová hra Manjuly Padmanabhany (1953) **Lights out** (1984, angličtina) skutečnou událost, jež je jen záminkou k načrtnutí každodenního násilí tzv. počestných občanů. Skupinka příslušníků vyšší střední vrstvy z Mumbaje zde přihlíží brutálnímu znásilňování ženy gangem čtyř mužů z protějšího bytu, aniž by jakkoli zasáhla. Veškerý děj je rozehrán v diskuzi mezi manželským párem a jejich přáteli, přerušovaný výkřiky oběti. Sexuální mučení je tedy zprostředkováno pouze v náznacích (odkazují k němu křik „za scénou“ a reference užaslých pozorovatelů), předmětem dramatičtina zájmu zůstává výhradně společenská odezva na páchané násilí. Přihlízející jsou pohoršeni, řev je obtěžuje, omezuje, přemítají, jak se k incidentu postavit. Reakce svědků, jejich cynismus, sebestřednost, povýšenost, alibismus a emoční plochost, zastupuje hlavní téma hry - neviditelné násilí. Protipólem k nezastřenému, exponovanému násilí sexuálních agresorů (které nicméně dramatik nechává na naší fantazii) je skryté násilí – netečnost, s níž většinová společnost umožňuje zneužívání (která je ve hře naopak exponována).

Hrdinové hry Manjuly Padmanabhany jsou "pouhými" svědky brutality, pobouřenými nad incidentem, který uráží jejich jemnocit. Alespoň u mužského osazenstva je však patrné potěšení z možnosti "být při tom". Vrchol chladnokrevného sadismu představuje přístup rodinného přítele Mohana, který prodlévá na návštěvě jen ze zvědavosti, neboť příležitost přihlížet zločinu se mu

nenaskytne každý den. Násilí přitahuje pozornost, otupuje sensibilitu a atakuje pudové složky člověka. Z dialogu s přítelem Bhaskarem prosvítá fascinace, kterou podívaná (zahrnující všechny své náležitosti - boj, krev i křik) poskytuje:

„Bhaskar: *Koukej, jak zápasí!*

Mohan: *Jako úplný ďábel!*

Bhaskar: *A je tam tolik krve!*

Mohan: *Ach ano! Zřejmě z toho, jak je vláčená po tom betonu. Kolem úst také krev – což vysvětluje ten klokotající zvuk křiku.*

Bhaskar: *Není to ohromné, že někdo v takovém stavu má stále energii křičet?*

Naina (konečně): *Je to znásilnění, že jo?*³³

Muže alarmuje na předváděném aktu výkonnost oběti, analyzují její mučení jako detektivní zápletku. Zůstává-li po celou dobu zločin předmětem polemiky, vyhýbají se aktéři jeho přímému pojmenování, aby se mohli bezúhonně oddávat zvrhlé zábavě. Jestliže je rodinný přítel Surinder zastáncem tvrdé represe viníků, chce pravděpodobně pouze uplatnit své agresivní sklony, jež byly zalarmovány bestiální podívanou i jakousi touhou vyrovnat se jí. Despotismus, s nímž pacifikuje svou ženu, opět replikuje extrémní násilí v běžné, nenápadné podobě. Jsou-li tyto všední projevy chování přehlíženy, akceptovány jako norma, zvyšuje se míra tolerance k násilí vůbec, jak implikuje drama Manjuly Padmanabhany. Sexuální zneužívání je podobně jako rozsudek nad Benare ve hře **Shantata!...** nebo vražda Champi v **Sakharamovi Binderovi** i zde ospravedlněno pravděpodobnou nechvalnou pověstí ženy, v jejíž prospěch není záhodno zasahovat.

2.6. Kulturní diktát

Přes snahy indické legislativy, aby země dostála standardům moderní demokracie, je váha tradice, platný zákon, formující myšlenkový svět společnosti po tisíciletí, v Indii stále silnější. Následující pojednání se bude zabývat dopadem restriktivních kulturních zvyků, jež v podobě sítě stereotypů, předsudků a pověr, kterými život v Indii oplývá, ale také sociální a ekonomické nerovnosti, pomáhají oklešťovat svobodu a útočit na integritu jednotlivce.

Dusnou atmosféru "soudní" síně v Tendulkarově dramatu **Shantata!...** podtrhuje

³³ Padmanabhan, Manjula: Lights out in: Body Blows, Seagull Books, Calcutta 2000, str. 38.

symbolika zadrhnutých dveří, neskýtajících obžalované Benare vysvobození z vězení čtyř stěn a nelítostných ataků herců. Tato past konkretizuje obraz neprostupného normativního systému, příznačného rysu tradicionalistické indické společnosti. Benare přestupuje svým volnomyšlenkářstvím příkazy sociálního diktátu, přesto se i ona pokouší zamaskovat svůj poklesk nelegitimního těhotenství a přimět některé členy divadelního spolku k sňatku. Internalizace odsudku tak představuje vrchol donucovací moci společenských tlaků. Hrdinka dramatu **Bayen** (1971, bengálština) Mahaswety Devi (1926), Chandidari, nařčená z čarodějnictví, od sebe ze stejného důvodu odhání syna v přesvědčení, že mu může ublížit.³⁴ Žena je vlivem nehumánních pověr, které přežívají na indickém venkově, zapuzena vlastním manželem, separována od syna, vypovězena za hranice vlastní rodiny i lidské říše. Téma ostrakizování jedinců, ohrožujících stabilitu společnosti, se v indickém dramatu opakuje. Běžným projevem násilí patriarchální moci je tak literární obraz žen, vyhnaných z domova. Hra Tripurari Sharmy (1956) **Kaath Ki Gaadi** (?³⁵, hindština) pojednává formou osvěty o sociálním stigmatu, jímž jsou poznamenáni lidé s leprou.³⁶ I zde jsou postižení exkomunikováni ze společnosti, neboť podobně jako zločinci pošpiňují pověst svých rodin, i zde je předsudečné chování generováno strachem. Přestože ve hře zazní hlavně sociální protest, je tu zmíněna opět také síla sociální indoktrinace, která se nesnaží revidovat konvenční postoj společnosti, ale odvolává se k nezměnitelnému nadpozemskému řádu a boží vůli. Tripurari Sharma zasazuje své téma do širšího rámce sociální diskriminace - nemocný člověk je v tomto směru příbuzný příslušníku nedotýkatelné kasty, na společenském žebříčku nejnižší postavené skupině (oba jsou perzekuováni policií, je jim zapovězen vstup na určitá místa stejně jako fyzický kontakt, neseženou práci, atd.)

Sociální nerovnost je námětem i některých dalších titulů, jimiž jsme se již zaobírali, kde společenský status determinuje pozici aktéra v konfliktu. Oběť znásilnění ve hře **Lights out** Manjuly Padmanabhany je ponechána svému osudu, protože očití svědci mají dojem, že jim

³⁴ Hra je autorčinou dramatisací vlastní povídky. Mahasweta Devi je dlouholetou aktivistkou na podporu životních podmínek kmenových komunit v rurálních oblastech, žen a nejnižších kast nejen v Západním Bengálsku. Ve své tvorbě zachycuje pak útlak, jakému jsou tyto vrstvy vystaveny ve společnosti svobodného státu, podle jejích slov zaměřeného na pokrok a opomíjeného základní potřeby marginalizovaných skupin, jejich gramotnost, pracovní příležitosti, ekonomickou nezávislost atp. (The Rediff Interview/Mahasweta Devi: Independence has failed in: <http://www.rediff.com/news/dec/24devi.htm>, online 21.5.2010.)

³⁵ Datum nebylo zjištěno. Otazník označuje i na některých dalších místech (viz Příloha č. 2) nedohledanou informaci.

³⁶ Drama vzniklo z pouličních představení, inscenovaných autorčinou skupinou Alarippu. Její texty jsou produktem kolektivní tvorby v rámci komunitních workshopů.

nepřísluší zasahovat do sporu společenské spodiny (soudě alespoň podle oděvu).³⁷ Jestliže zneužívané ženě je prostředkem sebevyjádření jen křik, další zástupkyně nízké kasty - Kamala ze stejnojmenného Tendulkarova dramatu, je po většinu děje redukována na pouhý mlčící nástroj v rukou podnikavců, kteří s ní obchodují. Hrdince Tendulkarova dramatu odpovídá dvojitá podřízená, subalterní pozice, kterou vyměřuje indická filozofka Gayatri Chakravorty Spivak ženám v postkoloniální doméně. Jejich potřeby a názory místo nich artikuluje jednak hegemonická kultura západu, jednak patriarchální tradice. Oba tyto zdroje autority totiž disponují „racionální“ argumentací, nezbytným předpokladem dorozumění – proto může novinář Jaisingh komunikovat světu „případ“ negramotné Kamaly.³⁸ Podobně je u Sanichari ze hry **Rudali** Ushy Ganguli sociálně slabé postavení hrdinky umocněno její submisivní ženskou rolí. Zde je však společenská nerovnost zkoumána z hlediska ekonomické podřízenosti. Zabezpečení pohřbu je kulturním zvykem, který představuje zejména pro chudé obyvatele vesnice celoživotní zátěž. Sanichari je zkoušená touto náboženskou doktrínou i prospěchářstvím příživníků, poté co jí zemře syn. Doktor, necitlivý k rodinnému truchlení, trvá na okamžitém vyplacení poplatku za pouhé konstatování jeho smrti. Vesničan Dulan zase zprostředkuje Sanichari práci plačky a nárokuje si z výdělku podíl slovy: „*Každý od předsedy vlády po nejnižšího nedotknutelného si bere provize.*“³⁹ Jako profesionální plačka je hrdinka donucena plakat doslova na cizím hrobě svých movitých sousedů a být tak závislá na jejich dobrozdání, jakkoli jí samotné nikdy kvůli finanční nouzi nezbyval čas truchlit pro své příbuzné. Tato fakta symbolizují emocionální deprivaci na pozadí ekonomického útlaku. I v Elkunchwarově hře **Wada...** je výchozí situací starost o výbavu pohřbu. Zde však krystalizuje nový případ represivní moci společenských předpisů, a to destruktivního lpění na rodinné prestiži. Bráhmanská feudální rodina se tradičně vyhřívala na společenském a ekonomickém výsluní, postkoloniální období přineslo ale pokles jejího sociálního statutu a tento trend se nejvíce projevil právě na vesnici. Vícegenerační rodina, poznamenaná dluhy a spory o majetek, úpí tedy navíc v kleštích zákonů bráhmanské kasty, které jí diktují nákladně financovat pohřební rituály, skrýt ekonomickou nouzi za noblesní fasádou zdání prosperity. Zvuk buldozeru nového majitele pozemku, který matka pro záchranu panství prodává, se v závěru začíná prolínat se zpěvem obřadních manter. Vzniklá kakofonie evokuje erozi tradice i úsvit podnikavé amorálnosti, kořistníci na existenční tísní, jež se neohlíží na

³⁷ V Indii obvykle ani policie nezasáhne ve prospěch oběti, která pochází z nejnižší vrstvy.

³⁸ Spivak, Gayatri Chakravorty: "Can the Subaltern Speak?" in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg [ed.], Urbana, IL: University of Illinois Press 1988: 271-313.

smutek, který rodina drží (ekonomické strádání zde tedy opět spadá v jedno se strádáním emocionálním). V tomto obraze kolidují nové, západní podnikatelské trendy s indickou tradicí, která je sice v některých aspektech již reliktem minulosti, rodina (potažmo národ) od ní však stále odvíjí svou identitu, a tak se jí také stále musí podrobovat.

³⁹ Mee, Erin B. [ed.]: Drama Contemporary India, A Paj Book, The Johns Hopkins University, str. 146.

3. HISTORICKÉ DRAMA

Indičtí dramatici se po získání nezávislosti snaží ustavit vztah nově vzniklého národa k jeho minulosti.⁴⁰ Prostřednictvím historických her se obracejí zejména ke vzdálené, předkoloniální, starověké minulosti národa jako hlavnímu inspiračnímu zdroji. Po naplnění osvobozeneckých snah, které v dramatech akcentovaly zejména heroickou rovinu konfliktu, se začínají uplatňovat ambice vyjadřovat v historických hrách paralelu s žitou přítomností. Minulost měla být znovu uchopena a deidealizována v poměru k předchozí koloniální éře, nahrazena skeptickou reflexí historie zmítané násilím.⁴¹

Přestože vedle sebe v Indii koexistují všechna významná světová náboženství, soužití, hlavně po vyhlášení nezávislosti, provázejí četné konflikty.⁴² Ustavení indického národa předcházela idea jednotné identity, rozdělení země na náboženském základě v roce 1947 (spolu s hinduistickou Indií vzniká samostatný, muslimský Východní a Západní Pákistán) pak zasadilo této myšlence první zásadní ránu.⁴³ Jestliže komunální násilí zasahuje téměř všechny nové suverénní státy, začíná postkoloniální náboženský fundamentalismus ohrožovat národní jednotu i indického sekulárního státu.⁴⁴ Především pod vztah hinduismu a islámu se v moderních dějinách podepisují četné násilné střety.⁴⁵ Hinduistický fanatismus se projevuje již v atentátu na Gándhího, symbol náboženské tolerance, roku 1948. Hindutva (militantní náboženské hnutí hlásající

⁴⁰ Jestliže koloniální Indie nachází dramatický model v hrách Shakespeara a dalších evropských vzorů, v období probouzení vlasteneckého citění v druhé polovině 19. století propaguje myšlenky nacionalismu v boji za suverenitu státu prostřednictvím dramatu, které vyzdvihují národní historii. Hry, vyrůstající z tohoto období vzrůstajícího se politického uvědomění a zároveň represí vládní moci (Britové například roku 1905 rozdělují Bengálsko na Východní a Západní podle hesla rozděl a panuj), se halí do alegorických významů, aby se bránily před zásahy cenzury.

⁴¹ Dharwadker, Aparna Bhargava: *Theatres of Independence*, Oxford University Press, New Delhi 2006. Rangacharya, Adya: *The Indian Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1971.

⁴² Nejrozšířenějším indickým náboženstvím je polyteistický, panteistický hinduismus. Respektuje posvátnost védských textů, sepsaných po vpádu Árijů (1500 až 700 př.n.l.) na indický subkontinent a podmanění původního drávidského obyvatelstva.

⁴³ Muslimská komunita artikuluje teorii dvou národů již v počátcích osvobozeneckého boje. Komunální nepokoje doprovázejí poslední fázi boje za nezávislost v roce 1946, na něž Gándhí, rozhodnut zachránit jednotu národa za každou cenu, reaguje hladovkou. Následné davové migrace z Indie do Pákistánu a naopak jsou poznamenány nejlítějšími masakry v historii země. Mnozí pak viní Gándhíovu politiku nenásilí ze selhání.

⁴⁴ Známým příkladem náboženského fundamentalismu je separatismus státu Paňdžáb - v době nabytí nezávislosti rozdělený mezi Indii a Pákistán - v němž dominuje náboženská sekta sikhů. Nevyslyšený požadavek na vlastní stát vyprovokuje počátkem 80. let minulého století teroristické aktivity, jež eskalují v útocích na hinduistický Zlatý chrám v Amritsaru a v atentátu na indickou premiérku, Indiru Gándhíovou, i v odvetných pogromech na sikhy v Dillí.

⁴⁵ Islám byl přivezen do jižní Indie arabskými obchodníky v 7. století, do severní Indie doputoval spolu se smíšenými armádami ze severozápadu (Afgánec, Peršané, Turci). Turci posléze založili dillský sultanát a právě tehdy se zde islám nejvíce rozmáhal. Sufiští mystikové přispívali k mírumilovnému šíření tohoto náboženství.

hindský nacionalismus, odvozený od úzké definice hinduismu jako jednotícího náboženství Indů⁴⁶ si již koncem 80. let minulého století získala významné místo ve společnosti. S její tichou podporou došlo například k masakru muslimů ve státě Gudžarát roku 2002. (V pozadí tohoto prvního organizovaného pogromu v postkoloniálním období na území subkontinentu, spáchaného hinduisty, mstícími se za násilnosti muslimů, stojí konflikt kolem stavby hinduistického chrámu na místě původní mešity Babri (Masdžid) v severoindickém městě Ajódhja.) Speciálně Gudžarát a Maharáštra jsou státy s velkým výskytem komunálního násilí a zároveň absencí politické vůle tyto formy masového násilí řešit, zabránit jejich opakování, potrestat viníky a chránit oběti z minoritních skupin. Vládne zde mýtus, že za násilí při nepokojích nemůže být nikdo trestán, protože se jedná o politické jednání.⁴⁷ Indické drama tuto vzrůstající hrozbu náboženského fundamentalismu hojně reflektuje.

3.1. Vláda utopie – Girish Karnad

Girish Karnad (1938), považovaný za jednoho z nejvýznamnějších žijících indických dramatiků, se proslavil svou historickou hrou o muslimském sultánovi Muhammadu bin Tughlaqovi ze 14. století, panovníkovi s ušlechtilými ideály, který se promění v krutovládcem.⁴⁸ Drama **Tughlaq** (1964, kannada)⁴⁹ nabízí historickou analogii k politickému klimatu postkoloniální Indie, aplikovatelnou na různá období novodobého vývoje.

V Karnadově Tughlaqovi se protínají dva neslučitelné, kontradiktivní způsoby vlády. Osvícený panovník, který hlásá náboženskou toleranci a rovnost před zákonem i krutý tyran, který utápí životy svých poddaných v krvi: to je obraz sultána Muhammada bin Tughlaqa, prezdívaného "šílený", a jeho utopické vlády znehodnocených ideálů.

Tughlaq hodlá proměnit království ve výspu prosperity, na místo toho končí jeho vláda

⁴⁶ Slovo Hind značí v perštině Indii.

⁴⁷ Basu, Amrita; Roy, Srirupa [ed.]: Violence and Democracy in India, Seagull Books, Calcutta 2007.

⁴⁸ Počátek muslimské nadvlády nad Indií se datuje od konce 12. století, ačkoli válečné výpravy Arabů na toto území sahají již do 8. století. Panovníci zavádějí daň z hlavy, jíž musel platit každý nemuslim, pokoušejí se o islamizaci obyvatel, kteří jsou ovšem proti vlivu islámu značně rezistentní. Komplex nadřazenosti vládnoucí elitě zbraňuje asimilovat se s kulturou indického obyvatelstva, které na ni za to nahlíží s nelibostí. (Strnad, Jaroslav; Filipický, Jan; Holman, Jaroslav; Vavroušková, Stanislava: Dějiny Indie, nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003.)

⁴⁹ Kannada je dorozumívací jazyk ve státě Karnataka. Karnad píše své hry v tomto jazyce, a pak je obvykle sám překládá do angličtiny. Tughlaq se dříve objevil ve své anglické verzi na mumbajském jevišti než na kannadské divadelní scéně v originále. Toto drama z Karnada učinilo jednoho z nejslibnějších indických autorů.

všeobecnou anarchií. Chce být příkladným panovníkem, který s utlačovanou většinou hinduistů nakládá spravedlivě,⁵⁰ tím se však v očích náboženských vůdců zpronevěruje Koránu, zatímco pro hinduisty nepřestává představovat cizí, nepřátelskou vládu. Čelí vzpourám a spiknutím - tu použije úskočné lsti k jejich potlačení, tu provinilci velkoryse promine trest. Ač nařizuje vykonávat modlitbu pětkrát denně pod hrozbou trestu, v reakci na pokus šlechty o atentát na jeho osobu v čase duchovního rozjímání ji vypovídá z říše. Vylidnění Dillí a přesídlení do Daulatabadu, tradičního hinduistického města, má sloužit jako symbolické pouto mezi hinduisty a muslimy. Hromadná evakuace hlavního města, provázená utrpením a bídou lidu na dalekém pochodu, se však ukáže být jen prvním krokem na cestě k tyranii. V Daulatabadu už prolije krev každého, kdo mu odporuje, i poslední pokusy legitimizovat vládu pozváním baghdádského kalifa, jenž má spolu s posvěcením nového sídla znovuobnovit modlitbu, se ukážou být neplodné. Jestliže nové sídelní město představuje vrcholně pokřivené završení idealistické vlády, neslučitelné s realitou, v komické rovině jsou Tughlaqovy vznešené záměry, zmrzačené v procesu své realizace, zosobněny fiktivní postavou sultánova alter ega Azize, muže z lidu, který po celou dobu profituje z panovníkových dobře míněných státnických počinů. Povýšení Azize do důstojnického úřadu na pozadí rozvratu říše vypovídá o údělu idealistického myšlení ve formování státu.

Tughlaqova ambivalence záměrů a reálné vlády se dá číst jako kondenzovaná historie moderního národního vývoje Indie - jejího politického vedení od dob boje za nezávislost:

Od a) přísné, dušezpytné spirituality Gándhího (gándhiovský důraz na pokoru a schopnost veřejného doznání chyb humanistického vůdce Tughlaq v úvodu replikuje - touží, aby jej poddaní následovali, ale jen v případě, že v něj budou mít plnou důvěru),

b) Nehruova úsilí o modernizaci země (Nehruova vize pokroku vypovídala podobně jako Tughlaqovy reformy náboženskou ortodoxii z politické sféry),

c) vystřízlivění z idealistických očekávání (konec Nehruovy éry je poznamenán selháním jeho optimistických nadějí, všeobecným rozčarováním z rozpadu etických principů, které hlásalo hnutí za nezávislost, deziluzí z nepřekonané ekonomické a sociální nerovnosti i masové negramotnosti),

až po d) vedení Nehruovy dcery a nástupkyně, Indiry Gándhíové (politická, jež byla

⁵⁰ Ač muslimský panovník, ruší Tughlaq diskriminační daň z hlavy (jiziya) pro "nevěřící", předeepsanou Koránem, a ignoruje muslimský zákon shari'a, který usiluje o násilné šíření islámu.

pojímána zároveň jako bohyně i démon v jedné osobě v sobě zahrnuje Tughlaqovy kontradikce - snahy řešit hospodářskou krizi a hrozící hladomor i úspěch, s nímž pomáhá osvobodit Bangladéš z pákistánského područí v roce 1971, odpovídají Tughlaqovým ušlechtilým ambicím, její autoritářský režim výjimečného stavu z let 1975-7, kdy jsou potlačována základní lidská práva, pak nachází analogii v sultánově krutém politikářství).⁵¹

3.2. Sekularismus versus náboženský fundamentalismus

Indie byla konstruována národnostními vůdci na principech sekularismu. Pokud rozdělení země na náboženských základech v roce 1947 zpochybnilo tuto formu demokracie, vzrůstající komunální nepokoje v posledních letech (sikhská a muslimská separatistická hnutí v Paňdžábu a Kašmíru, militantní hinduistický nacionalismus, pogrom proti muslimské minoritě ve státě Gudžarát) jen přispívají k popírání adekvátnosti tohoto konstitučního principu. Girish Karnad veřejně vystupuje proti vzrůstajícímu se náboženskému fundamentalismu v Indii, varuje před vzrůstajícím vlivem extrémistické Hindutvy jako hrozby sekularismu a multikulturalismu. V následujícím pojednání budeme sledovat, jak se nejen v jeho hrách prosazuje náboženský fundamentalismus na úkor sekularismu.

V Tughlaqově impériu má být politika od náboženství separována. V pověstném smrtonosném pochodu z Dillí do nového sídla v Daulatabadu lze spatřovat analogii k občanským masovým migracím, k nimž dochází bezprostředně po rozdělení Indie a Pákistánu - pouť do nové vlasti je zde také nábožensky motivována, také ji provází namísto nadějí bezpráví a smrt. Karnadův hrdina v jedné ze svých utopických snah o harmonické soužití skupin s různým kulturním pozadím reflektuje tedy též novodobý krach sekularismu.

Zůstaňme u období sultanátu. Další drama **Aurangzeb** (1976, tamil) Indiry Parthasarathy (1930) líčí střet sekularismu s náboženským fundamentalismem na pozadí muslimské vlády. Konflikt opozičních ideových východisek je vtělen do osobní konfrontace mezi dvěma protikladnými charaktery - tyranským mughalským vládcem z přelomu 17. a 18. století, Aurangzebem, krutě potírajícím všechny projevy náboženské svobody, a jeho bratrem Darou,

⁵¹ srov. Dharwadker, Aparna Bhargava: *Theatres of Independence*, Oxford University Press, New Delhi 2006. Strnad, Jaroslav; Filipický, Jan; Holman, Jaroslav; Vavroušková, Stanislava: *Dějiny Indie*, nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003.

překladačem a komentátorem hinduistické náboženské filozofie.⁵² Jestliže je pro Daru následování jediného náboženství známkou slepoty, jeho touha stát se králem je živena snem o sekulárním státě, vybudovaném na principech Akbarovy vlády.⁵³ Aurangzebovou ambicí je naopak Hindustán v podobě jediné země, jediného jazyka a jediného náboženství. V jeho konceptu spadá islám v jedno s vlastní osobou - urážka majestátu je hrozbou muslimské víry, nejsemknutější to představitelné sepjetí politiky a náboženství. Liberální náboženská politika idealistického Dary, stejně jako Karnadova Tughlaqa, uráží islám - i zde je zastánce sekulární politiky poražen. Nevítězí ale ani idea sjednoceného impéria, která se rovněž ukazuje být než neplodnou utopií. Náboženský fundamentalismus se tedy prosazuje násilím, ale nenabízí východisko.

Spektakulární historická hra bengálského marxistického dramatika Utpala Dutta (1929-1993), **Suryashikar** (1978, bengálština)⁵⁴, líčí triumf náboženského fundamentalismu, pramenící z ideologického sporu hinduistického císaře Samudragupty (4. století) a buddhistického učence Kalhana.⁵⁵ Buddhismus zde zastupuje revoluční sílu: mnichovy vědecké objevy zpochybňují posvátné hinduistické texty - Země je kulatá a Měsíc s hvězdami jsou pouhá hmota, nikoli bohové, jak deklarují Vědy. Hra pojednává o císařovu úsilí potlačit takové svobodné myšlení, které spolu s popíráním hierarchického uspořádání vesmíru narušuje i uspořádání společnosti a podněcuje vzpouru otroků, jednoduše podrývá stát, založený na hinduistických premisách. Závěrečný proces s Kalhanem, nařčeným s atheismu, posiluje mocenské pozice hinduismu, před nímž se přemožený buddhismus zdánlivě dobrovolně sklání, neboť učenci je vyříznut jazyk, aby se nemohl bránit. Náboženský fundamentalismus zde nabírá podoby nedílného sepjetí panovníka, státu a náboženství, z nichž čerpá moc svou autoritu. Represivní politika ve svůj prospěch zneužívá náboženství a přitom si dokáže navenek podržet zdání spravedlivé vlády.

⁵² Vláda mughalské dynastie, původem z Mongolska, se datuje od 16. století. K úpadku mughalského impéria dochází právě po Aurangzebově smrti počátkem 18. století.

⁵³ Akbar žil na přelomu 16. a 17. století a je považován za největšího mughalského císaře. Kladl důraz na mírumilovné soužití náboženských skupin uvnitř multikulturní Indie.

⁵⁴ Duttova historická dramata vycházejí z tradice idealizovaných dějinných procesů patriotických her 19. století. Kritika mu však vytýká, že glorifikuje své hrdiny zjednodušujícím způsobem, a trivializuje tak dějinné revoluční procesy. Emoce a melodrama překrývají komentář a fungují spíše jako zábava než kýžená seriózní výpověď o společenském útlaku. Ve své hře *Suryashikar* ožívuje Dutt tradiční lidovou divadelní formu jatra. V jeho pojetí se tyto hry nezabývají mytologickou tematikou, ale vzpourami. Mizí náboženský kontext, namísto bohů zde vystupují patrioti, národní hrdinové a bojovníci za svobodu. Démony nahrazují členové vládnoucí třídy. (Bharucha, Rustom: *Rehearsals of Revolution – The Political Theatre of Bengal*, Seagull Books, Calcutta 1983.)

⁵⁵ Buddhismus vzniká v 6. století př.n.l., kdy se kriticky vymezuje k hierarchickému uspořádání kastovního systému, představě reinkarnace i autoritě Véd a jejich ritualismu.

3.3. Tyranie

Jak jsme již uvedli, indické patriotické hry 19. století oslavují národní hrdiny. Po vyhlášení nezávislosti dochází ke skeptické deidealizaci historie a ústředními charaktery se stávají tyranštití panovníci. Na rozdíl od orientalistické představy východní despotie nemají však tito vladaři neomezenou moc a vždy se pokoušejí ospravedlnit své jednání.⁵⁶ Mohou tedy ztělesňovat pouze jisté autokratické projevy, deformující politickou kulturu mladé, slabé demokracie, jež potřebuje čelit chaosu anarchie vládou silné ruky.

Marxistický dramatik Utpal Dutt předestírá ve své historické paralele, jak se moc zbavuje svých oponentů intrikou, a tak potlačuje revoluci (povstání otroků iniciované buddhistickými novátorskými ideami), zachovává si zdání legitimacy. V dramatu **Suryashikar** není pravda předmětem diskuze, ale majetkem mocných. Je přizpůsobována zájmům státu a občanského pořádku. Mnich Kalhan musí pykat za to, že se odvážil polemizovat s posvěcenou pravdou a intervenovat do sfér, na které si nárokuje monopol toliko císař. Samudraguptovo násilí je násilím mocenské ideologie, která uplatňuje pokřivenou pravdu jako zbraň. Jeho protipólem je v tomto smyslu generál jeho armády Hayagreeva, jehož vojenské násilí, aplikované proti světu, představuje nepřemýšlivou aroganci a hrubou agresi, které proměňují lži v pravdu mocí meče a snaží se vynutit si dokonce lásku argumentem síly. Jak generál, tak císař autokraticky prosazují vlastní zákon, byť jinou formou násilí, a přímá agrese Hayagreevova je podle dramatika alespoň otevřena možnosti vývoje – generál nakonec upouští od svého fanatismu a zušlechtěn citem, dobrovolně zemře pro lásku. Zbraně demagogie jsou záludnější právě proto, že jejich mechanismy zůstávají veřejnosti skryté.

Jak uvidíme i dále, hrdinové historických dramát se obvykle zbavují své opozice úskokem, aby si zdánlivě právoplatně osvojili či podrželi moc. Tughlaq ani Aurangzeb nejsou

⁵⁶ Od pozdního 18. století se začala formovat disciplína orientalismu jako západního způsobu uchopení orientu (který v té době představoval pouze Indii a biblické země). Západ a východ se podle něj vyznačovaly navzájem protikladnými identitami, při němž evropská kultura byla chápána jako nadřazená. Orientalismus pojímal orient z evropských mocenských pozic jako zjednodušenou homogenní entitu, která zasluhovala být ovládána. Byl tak původcem řady stereotypů v nazírání východní jinakosti, jež zahrnovaly obrazy orientálního despotismu, orientálního přepychu, orientální krutosti, senzuality a iracionality neměnné a záhadné kultury. Současně se mezi některými evropskými filozofy 19. století zakotvila představa o spirituální nadvládě východu nad západem. Idealizace jeho vytříbené humanity však později v mnoha případech vedla k stejné nekritickému zavržení indické kultury. (Sen, Amartya: *The Argumentative Indian*, Penguin Books, London 2005. Said, Edward W.: *Orientalism*, Penguin Books, New Delhi 2001.)

legitimními nástupci. Karnadův hrdina (**Tughlaq**) musí vyvolat zdání nehody, když chce zavraždit otce a bratra, a uchýlit se k zákeřné lsti při eliminaci nepřátel, kteří poukazují na jeho usurpaci trůnu. Vraždy obou příbuzných zdůvodňuje touhou po pravdě - jedná údajně ve jménu dobra pro druhé, ideálů, které ospravedlňují i násilí. Aurangzeb rovněž odstraňuje nepohodlného nástupce, který se jako opilec a smilník zpronevřuje islámu. Inscenovaný proces s druhým bratrem, Darou, je pak jen další snahou legitimizovat popravu protivníka jakožto rozvraceče islámu a nebezpečného nepřítele státu.

Pokud obětují Tughlaq i Aurangzeb svou rodinu na oltář ctižádosti (Tughlaq ukamenuje i nevlastní matku, která se pokouší udržet si nad ním vliv, Aurangzeb uvězní otce Šáhdžahána, který proti němu údajně strojí úklady), pak Tendulkarův **Ghasiram Kotwal** (1973, marathština) je analogickým příkladem překračování mrtvol svých příbuzných v honbě za politickou mocí v regionálním měřítku.⁵⁷ Ghasiram nejprve zneužívá otcovské povinnosti, když si sexuálním prodejem své dcery koupí u ministerského předsedy města Puny, Nany Phadnavise, pozici konštábla, a posléze poruší i všechny "paragrafy" morálního zákona při svém represivním jednání ve státní funkci, které má být občanům odvetou za někdejší křivé nařčení z krádeže. Jestliže postava vychytralého Azize v **Tughlaqovi** je poháněna touhou po moci, která legitimizuje veškeré jednání a dovoluje přestupovat zákony, aniž by se na ni samotnou zákony vztahovaly, Ghasiram se analogicky snaží proniknout do státního aparátu, aby získal potřebnou autoritu pro svou krutovládu. V obou případech je moc metou, protože dovoluje uplatňovat násilí nad bezmocnými. Jestliže Ghasiram své nově nabyté pozice zneužívá k osobnímu prospěchu, Nana podobným způsobem zneuctívá svou hodnost sexuálními zhýralostmi. I jemu hraje do ruky konštáblova tyranie: využívá fasády zmocněnce pro výkon nepopulárních kroků, eliminaci

⁵⁷ Ghasiram Kotwal reaguje jako většina Tendulkarových dramatických počinů na reálné současné události v Maharáštre, zde konkrétně na vzmach jisté politické strany. Krátce po svém uvedení v roce 1972 byla produkce pozastavena pro údajné antibrahmanské zaměření kusu (bráhmani, kteří se považují za duchovně nadřazenou vrstvu, tu nejen baží po moci, také se pokrytecky oddávají sexuálním hrátkám s kurtizánami, a tak zpředmětňují morální úpadek své kasty) a negativní vyobrazení opěvovaného ministerského předsedy Nany Phadnavise. Soud nařídil před každým představením zdůraznit vyjimečné zásluhy této historické osobnosti při vzdorování britské invazi. Toto drama patří po boku Tughlaqa k nejvýznamnějším moderním indickým hrám. Ve svých různých nastudováních se řadí mezi nejdéle uváděné kusy v historii indického divadla. V roce 1976 byl Ghasiram Kotwal zfilmován. Hra si vypůjčuje prvky tradiční formy marathského divadla tamaša. Sám Tendulkar se ohrazuje proti jejímu žánrovému zařazení mezi historická dramata: "Toto není historická hra. Je to příběh v próze, verši, hudbě a tanci, zasazený do historického období." (Tendulkar, Vijay: Ghashiram Kotwal, Seagull Books, Calcutta 2006, str. viii.) To autorovi umožňuje distancovat se od kritiky, která mu vytýká historickou nepřesnost. Historie zde nicméně představuje významotvornou kulisu, prostřednictvím níž Tendulkar komentuje současné i univerzální společensko-politické dění, a jako taková tvoří rozhodující výpovědní platformu i přes hudební lidovou formu vyprávění, kterou rovněž reprodukuje. Zaslouží si proto být mezi historické hry řazena.

politických protivníků, zatímco se sám distancuje od odpovědnosti – specifický to postup na současné indické politické scéně.⁵⁸ Nana opět není nenapadnutelným despotou, má zábrany počínat si otevřeně a alespoň navenek zohledňuje vůli lidu.

Na následujících příkladech si ukážeme, co vede jednotlivce k obratu k tyranii a jaké vyústění jí dramatici přisuzují. Podobně jako Ghasirama, prostého bráhmána, dožene k tyranii pomsty urážka na cti, Karnadův šílený Muhammad volí cestu hrůzovlády, jakmile je konfrontován s nedostatkem loajality, vděčnosti a poslušnosti u svých poddaných a jeho rozhodnutí je tedy trestem za neopětovanou lásku, pro níž probděl noci, obětoval i osobní pohodlí. Teprve když prohlédne kontradikce svých ideálů a reality, poté co odvrátí atentát šlechty, zvolá: *“Byl jsem příliš mírný, teď je mi to jasné. Oni pochopí jenom bič.”*⁵⁹ Aurangzebova představa jednotného impéria je naopak osobní ambicí, která sultánovi nebrání hned od počátku potlačovat svobodu ve své říši – přitom se ani na okamžik nepřestává pokládat za věrného Allahova služebníka. V jeho případě to tedy není Tughlaqova tyranie navzdory ideálům, ale tyranie jako jediný možný prostředek, jak tyto ideály uskutečnit.

Parthasarathyho Aurangzeb si v posledním obraze hry přiznává své krvavé zločiny a lituje vražd, které přikázal, vědom si faktu, že své záměry vybudovat jednotnou říši stejně nenaplnil. Tvrdý perzekutor všech antiislámských projevů, který ze státu vypověděl umění, se poprvé v životě oddává kouzlu hudby, symbolu otevřené mysli, a tak neúspěch jeho vlády přispívá alespoň k polidštění mocného mughalského tyrana. Spíše než zdání úskočného náboženského fanatika, který se nezastaví před ničím, budí nyní dojem zlomeného, podezíravého muže, zestárlého, znaveného panovníka, osamělého ve své bolesti prostého člověka, který nikdy nepoznal lásku a kterému nezbyvá žádná spřízněná duše, proto ji hledá v militantně oddaném Ipění na Bohu. Také Karnadův Tughlaq zůstává v závěru všemi opuštěn, na pokraji zhroucení uprostřed trosk svého impéria, zmítaného hladem a rebelií, i zmrzačených velkolepých vizí. Jestliže v případě Aurangzeba tento obraz zachycuje člověka, jehož přivedla nenaplněná touha po otcově lásce k popření lidskosti, Tughlaqova krutovláda pramení z neuskutečněné ambice být milovaným vladařem. Také tento vyčerpaný panovník si neblahý zvrát ve své vládě uvědomuje (sarkasticky prohlašuje vypočítavého Azize za svého jediného pravého následovníka), aniž by mohl upustit od započatého kurzu, protože by tím popřel celou svou vizi, k níž se stále bolestně upíná. V tom se

⁵⁸ Babu, Manchi Sarat: *Indian Drama Today – A Study in the Themes of Cultural Deformity*, Prestige Books, New Delhi 1997, str. 74.

⁵⁹ Karnad, Girish: *Tughlaq in: Three Modern Indian Plays*, Oxford University Press, New Delhi 1989, str. 44.

podobá Tendulkarovu Ghasiramovi, jenž ve výkonu svého postu, neoblomně oddán pomstě, ztrácí dceru, svůj teror však jen utužuje, aby si podržel tvrdě vybojovaný sociální status, a později přijde v důsledku zákona odplaty i o vlastní život, zlynčován rozvášněným davem. Všichni tito hrdinové si v průběhu času uvědomují vlastní pomýlení, cítí lítost nad svým proviněním, ale zákon setrvačnosti jim nedovoluje vystoupit z rozjetého vlaku.

3.4. Macchiavelistický politik a jeho lid

Obraz minulosti se tedy v postkoloniálním dramatu drasticky mění. Historie už není glorifikována, názírána černobíle, nýbrž začíná být problematizována, postavy hlouběji psychologizovány a - jak jsme měli možnost nahlédnout - zlidšťovány. Větší plasticitu charakterů dokazují i četné kontradikce. Hry se však zaměřují převážně na negativní rysy skutečnosti, ušlechtilé hodnoty nechávají v procesu vývoje zaniknout.

Vytýkaná historická nepřesnost Tendulkarova **Ghasirama Kotwala** objímá postavu Nany Phadnavise, který ve hře vystupuje jako ztělesněný macchiavelistický politik, prototyp, jenž se bude vracet i v dramatických počinech dalších autorů. Nejen Ghasiram zde využívá jeho přízně, i Nana profituje z Ghasirama jako zprostředkovatele sexuálních dobrodružství i jako beranidla proti spikleneckým tendencím punských bráhmánů. Přitom se svého konstábla utilitárně zbavuje, jakmile splní tento účel - souhlasí s jeho popravou podobně jako předtím nechává zabít jeho těhotnou dceru, když se již nabaží jejího půvabu. Jestliže Nana nazývá Ghasirama po jeho smrti všeobecnou hrozbou, tyranem, který si usurpoval i jeho moc, sám je z obliga, neboť se alibisticky vymezuje vůči krutovládě, jíž údajně padl za oběť i jeho režim: „...*Všeobecně vzato jsem měl v úmyslu zobrazit vyšvihnutí, růst a nevyhnutelný pád Ghasirama; a ironii kamenování člověka pod zástěrkou, že to je konec všech Ghasiramů.*“⁶⁰ Nanovým populismem, který se chce zalíbit lidu vyhlášením oslav po konstáblově smrti, se tedy uzavírá kruh msty, nikoli tradice “prostituování” moci.

I Parthasarathyho Aurangzeb sleduje svou vizi jednotné víry dle rčení „účel světí prostředky“: „...*Zrealizuji to. Neptejte se mě jak. Záleží jen na konci. Je pošetilé znepokojovat se prostředky...*“⁶¹ Pro Karnadova Tughlaqa je odstraňování nepohodlných politických rivalů stejně

⁶⁰ Tendulkar, Vijay: Ghashiram Kotwal, Seagull Books, Calcutta 2006, str. ix.

⁶¹ Deshpande, G. P. [ed.]: Modern Indian Drama, Sahitya Akademi, New Delhi 2000, 457.

pragmatická aktivita jako hra v šachy. O výsostné nekonzistenci šíleného Muhammada jsme již pojednali. I Duttův Samudragupta (**Suryashikar**) zaznamenává mírné kontradike v osobním přesvědčení člověka a státníka: chápe sice vzpouru otroků jako přirozenou reakci na nelidský útlak, jemuž jsou vystaveni, jedním dechem však dodává, že mnich Kalhan, který ji iniciuje, musí být zatčen; na práci otroků stojí impérium, a proto je zapotřebí držet je v poslušnosti pomocí neoddiskutovatelných lží. Jestliže zde vystupuje císařův emočně nezaujatý rozmysl, macchiavelistický kalkul jako zdroj v zásadě neochotně uplatňovaného násilí, když drama nabírá na obrátkách, Samudragupta v sobě odhalí sklon k opačnému typu násilí – alogickému a rozkošnickému: ukájí se na mrzačení těla Kalhanovy žačky, doufaje, že z něj vytěží uměleckou inspiraci. Sadistický přístup ilustruje znučenost panovníka, před nímž se všichni nepřátelé sklonili a jenž, hladový po kratochvíli, nemá co dobývat. Jeho zvrácená vášeň, jež nebude uspokojena, dokud nedojde k tělesné likvidaci protivníka, jen opepřuje delikátnější podobu násilí uvnitř ideologického sporu, který může mít také pouze jediného vítěze. Duttovy hry se však vyznačují jednoznačně polarizovanými charaktery s nekriticky pozitivními hrdiny na jedné straně a zavrženými charaktery na straně opačné, protože jejich primárním cílem je burcovat třídní uvědomění.⁶²

Na příkladech Parthasarathyho **Aurangzeba** a Karnadova **Tughlaqa** ještě načrtne vztah panovníka a lidu. Obě hry zasazují ránu indickým demokratickým snahám. *“Být lidem oblíben je pouhou iluzí. Je to stejné jako říct, že je prostitutka zamilována do svého zákazníka. Lid této země je stádem ovcí. Přijímá pouhé slogany za ideály a neustále vzhlíží k iluzornímu zlatému věku. Myslel jsem, že jsou tyto falešné koně mou podporou, takový jsem byl blázen...”*, stěžuje si Aurangzebův bratr, lidem milovaný i zrazený Dara.⁶³ Alternativu nabízí Aurangzebův diktátorský režim duchovního vedení: *“Copak stádo ovcí ví, co je pro něj dobré? Jenom vláda založená na náboženství, stanovující, co je správné a co špatné, je může vést jako vede pastýř své*

⁶² Antagonismus je patrný i na příkladu dvou ženských postav. Lascivní císařovna zosobňuje vášnivou krutost, pramenící z emocionální frustrace. Žárlí na již zmiňovaného generála Hayagreevu, který miluje buddhistickou mnišku Indrani. Ta je protipólem zkažené císařovně. Jí dramatik připisuje největší odvahu a zásadovost, navzdory tradičnímu obrazu ženy jako slabé, nedůvěryhodné bytosti. Indrani na mučidlech odmítá popřít svou víru a zradit svého učitele Kalhana i za cenu vlastní smrti. Ve všech ohledech převyšuje svůj mužský protějšek, Hayagreevu, a přetváří ho k obrazu svému. Dokáže probudit jeho velkorysejší já, bojující za právo a ne jen za příkazy. Pro generála jsou ženy pouhý sexuální objekt a předmět opovržení bez vlastní existence. Indrani tento stereotyp popírá - je nezávislá, inteligentní a nepoddajná, a právě proto si získá jeho lásku. Heroická podoba bojovníků za svobodu získává tedy v dramatikově koncepci dokonce tvář ženy.

⁶³ Deshpande, G. P. [ed.]: *Modern Indian Drama*, Sahitya Akademi, New Delhi 2000, str. 459.

stádo.”⁶⁴ Aurangzebův otec Šáhdžahán kontruje synově vizi náboženské indoktrinace lidu slovy: “*To bude možné, jen budou-li poddaní stádem ovcí, vystaveným ustavičnému teroru jejich vládců.*”⁶⁵ (Přitom paradoxně právě Šáhdžahán v sobě živí umanutou touhu vybudovat další monstrózní Taj Mahal na hrobech hladovějícího lidu, který jej bude financovat.) Analogie lidu se stádem ovcí je v dramatu, jak vidíme, opakovaně naznačena. Jeho veřejným preferencím je postulována role hybné síly dějin - strůjcem Darova pádu není Aurangzebův bezzásadový despotismus, který by narážel v honbě za uchvácením moci na tvrdý odpor, ale prodejná masa, připravena se kdykoli nechat zmanipulovat propagandou a vidinou osobního prospěchu. Právě takový lid umožňuje vládu tyranie, říká dramatik.

Oproti Parthasarathyho hře (**Aurangzeb**) je Tughlaqova tragédie postavena na osobnostních rysech výjimečného individua. Na sultánově osudu se podle historiků podepsaly takové vlastnosti jako netrpělivost, impulzivnost, šílenství, krutost a přehnané sebevědomí.⁶⁶ Panovník v úvodu vyjadřuje svou intenzivní lásku k lidu, očekává, stejně jako Parthasarathyho Dara, že jím bude nazpět milován: “*Pojď, můj lide, čekám na tebe. Svěř mi svá trápení. Nech mě dělit se o tvé radosti. Smějme se a plačme společně, a pak se modleme... Budme temnotou a pokryjme hranice národů. Pojď! Čekám, abych tě celý objal!*”⁶⁷ Dodejme, že podobnou touhu po sjednocení s lidem sdílel i „architekt nezávislé Indie“, Jawaharlal Nehru. Je-li později Tughlaq stejně jako Dara šlechtou zrazen, ztělesňuje lid sultánova nenaplněná idealistická očekávání, nacházející opět významotvornou paralelu v novodobém vývoji země.

⁶⁴ Deshpande, G. P. [ed.]: Modern Indian Drama, Sahitya Akademi, New Delhi 2000, str. 453.

⁶⁵ Deshpande, G. P. [ed.]: Modern Indian Drama, Sahitya Akademi, New Delhi 2000, 445.

⁶⁶ Khatri, C. L., Chandradeep, Kumar: Indian Drama in English, Book Enclave, Jaipur 2006.

⁶⁷ Karnad, Girish: Tughlaq in: Three Modern Indian Plays, Oxford University Press, New Delhi 1989, str. 10.

4. EXISTENCIÁLNĚ - ABSURDNÍ DRAMA

K formování literárního nonsensu v indické kultuře, věnujícího se nejrozmanitějším oblastem lidské působnosti, od spirituality po politiku a genderové otázky, přispěla zejména lidová tradice. Dále na půdu koloniální Indie pronikla tradice anglické absurdní komiky (nonsensové verše a říkanky, tzv. nursery rhymes Edwarda Leara a Lewise Carrolla). Fenomén absurdity ovšem získal výsadní postavení v existenciální filozofii, která se zrodila z metafyzického vakua, jež objalo Evropu v první polovině 20. století, poté co F. Nietzsche ohlásil smrt Boha. V Indii, zemi mnoha náboženství a filozofií, se ale takové vakuum nemohlo prosadit, proto její existenciální dilemata mají ráz spíše sociální, ekonomické a morální úzkosti než metafyzické. Absurdno v indickém kontextu již tedy není sartrůvský “hřích bez Boha”, podrží si však mimo jiné tragikomické prvky a typické techniky výstavby děje, jako je porušená kauzalita, coby nástroje satiry.⁶⁸

Literární kritik N. Eakambaram namítá, že absurdní drama nemá místo v indické kultuře, neboť Indové netrpí odcizením: “*Můžeme být chudí a utiskovaní, ale ctnosti trpělivosti, vytrvalosti, naděje a klidu, které hinduismus i další náboženství ztělesňují, nám umožňují přežít.*“⁶⁹ Jiné názory však přisuzují původ odcizení člověka, pocitů nesmyslnosti světa a alogičnosti života civilizačnímu procesu, kterému čelí i Indie.⁷⁰ Jakou podobu tedy bude absurdní drama se svým motivem násilí nabývat v indických podmínkách, budeme sledovat v následujících analýzách.

4.1. Kolektivní vina – Badal Sircar

Po humoristických hrách z pozdních 50. let minulého století se bengálský dramatik Badal Sircar (1925) obrátil k existencialismu v 60. letech, a nakonec zakotvil u konceptu tzv. třetího divadla, v němž již zcela opustil zápletku a charakterizaci.⁷¹ Nás bude nyní zajímat druhá fáze jeho tvůrčí dráhy. Autor v ní představil prvního úzkostlivého hrdinu v moderním indickém

⁶⁸ Heyman, Michael [ed.]: *The Tenth Rasa – An Anthology of Indian Nonsense*, Penguin Books, New Delhi 2007. Khatri, C. L., Chandradeep, Kumar: *Indian Drama in English*, Book Enclave, Jaipur 2006.

⁶⁹ Subramanyam, Lakshmi [ed.]: *Muffled Voices - Women in Modern Indian Theatre*, Shakti Books, Har – Anand Publications Pvt Ltd, New Delhi 2002, str. 96.

⁷⁰ tamtéž

⁷¹ srov. Raha, Kironmoy: *Bengali Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1978.

divadle, přemoženého břemenem historie. Předvedl citově zjitřeného, frustrovaného člověka z indické střední vrstvy, trpícího pocitem viny i vědomím marnosti lidské existence, neschopného vyřešit svá dilemata a odcizeného amorální, bezduché společnosti, která vede monotónní a rutinní život. Upozornil na problémy a aspirace vykořeněné velkoměstské generace.

Sircarovo drama **Shesh Nei** (1969, bengálština) ilustruje intelektuálův pocit viny za násilí ve světě. Básník Sumanta je vržen do mysteriózního kafkovského procesu, v němž musí obhajovat svou bezúhonnost proti osobním i nadosobním útokům. Znáší z jeho minulosti, s nimiž zpřetrhal pouta, představují reálné svědky jeho poklesků, zatímco výpovědi imaginárních postav z jeho podvědomí, které zastupují rejstřík společenských katastrof, mají téma viny generalizovat, rozšířit škálu lidské odpovědnosti za násilí vůbec. Po invazi těchto žalujících vjemů, jež se spisovatel dosud snažil potlačit, není již schopen na ně zapomenout, aniž by je byl ochoten plně přijmout. Když se v závěru konečně hlásí k odpovědnosti, zároveň obviňuje i všechny ostatní z přivolené krize a utrpení - rozsudkem je nikdy nekončící sebezpytování.

Sircarův humanistický kosmopolitanismus vyrůstá pravděpodobně z regionálních podmínek jeho působiště. Základní dilema, rozpolcenost citlivého intelektuála tváří v tvář neutěšeným podmínkám, jaké vykazuje takové město jako je Kolkata (hlavní město Západního Bengálska, odkud autor pochází), odráží specifika sociálně slabé lokality, která determinuje autorovu poetiku. Odtazitost, jež vytěsňuje nepříjemné rysy vnější reality, jako jsou bída, násilí a války, upomíná zároveň na již diskutovanou problematiku neangažovanosti v rámci pojednání o sociálním dramatu. Variace tématu a děje u Sircara vždy vyúsťuje ve stejné otázky po odpovědnosti příslušníka střední vrstvy za sociální bezpráví a neutuchající teror ve světě, z níž nemůže být nikdo vyňat. Jak uvidíme v následující kapitole, půjde o jeho permanentní zájem i v dílech s proměněnou dramatickou strukturou.

4.2. Západní vlivy

Prostřednictvím témat jako jsou odpovědnost, svoboda, volba, krize identity, samota, úzkost a odcizení se indické existenciálně-absurdní drama protíná se svými západními zdroji. Vykořenění hrdinové se zde chápou revolty v „camusovském“ duchu - jako nástroje potvrzení vlastní existence.⁷² Někdo volí před násilím v alogickém světě útěk (jak jsme si ukázali na hře

⁷² Camus, Albert: Člověk revoltující, Garamond, 2007.

Badala Sircara), jiný volí násilí jako prostředek seberealizace (jak si ukážeme na hře Satishe Alekara).

Sircarova dramata vyrůstají z kontradikcí života v Kolkatě, způsob jejich uchopení však zůstává ryze západní. Sumantova revolta (**Shesh Nei**) je zacílena do jeho nitra - nadřazuje svobodu, sebepoznání, duševní emancipaci všemu ostatnímu a domnívá se, že je nalézá v osvojené roli spisovatele. Jeho úspěch v kariéře je však kontrapolován k selhání v interpersonálních vztazích. Distance od uplynulého života i odtažitost od palčivých sociálních témat tedy podmiňují jeho reálnou vykořeněnost. Sircarův hrdina je odcizený i sám sobě: jestliže slovo „ananda“ značí v bengálštině radost, potěšení, pak smrt imaginárního charakteru, nazvaného Ananda, upomíná na zánik pocitu vnitřního požitku v Sumantově vědomí. Hrdina tuto symbolickou postavu potkává teprve v konfrontaci s globálními problémy lidstva, v bolestném, ale ozdravném procitnutí myslí, ukolébané úzkoprofilovým profesním úspěchem, v pochybách nad vlastní bezúhonností i integritou, které mají očištný charakter, neboť probouzejí hlas duše. Je-li totiž pasivita zdrojem traumat necelistvé identity (povýšených vypjatou senzitivitou Sircarových charakterů na zvrácené zločiny), pak aktivní převzetí odpovědnosti, rozšíření omezeného vnímání sebe sama jako izolované jednotky, nabízí východisko, reálné osvobození z vězení nitra. Metafyzická rovina soudu je umocněna přítomností ďábelského žalobce a naopak absencí soudce, ke kterému se postavy vztahují jako k Bohu. Existenciální smrt křesťanského Boha proměňuje v soudce každé individuum a je jen potvrzením prozápadní orientace Sircarovy dramatiky.

Hra Satishe Alekara (1949) **Mahapur** (1975, marathština) zobrazuje podvědomé agresivní pochody mladého vykořeněného člověka současnosti. Dramatik zde také volí formu jakéhosi snového soudního přelíčení jako prostředku surreálné obžaloby, odehrávající se v hrdinově vlastním bytě, respektive v jeho rozbouřeném nitru. I zde je násilí uhnížděno uvnitř potlačovaných, vědomím vytěšňovaných vjemů, protože si s ním hrdina neumí poradit - je to iracionální násilí, které nahlodává humanistické ideály konce 20. století (v Alekarově dramatu to jsou konkrétně gándhiovské ideály). Mladík jménem Govinda, obžalovaný z vraždy své milé, Sulabhy (jíž vyřízl vnitřnosti), i svých rodičů (které měl ukrýt do nádrže s vodou na terase svého domu), je vyšetřovatelem podněcován k přehrávání svých psychedelických fantazií. Jeho vyprávění odkrývá bolest (jeho dívka se zasnoubila s jiným mužem) a zmatek (Govinda nervově zkolaboval) za projevy výsostné krutosti. Zažívá absurditu existence, proti níž obhajuje násilí

(nikoli humanistickou lásku!) jako nástroj sebepoznání, který dává životu význam: "... *Nic nechápu... Ale stále ve své mysli cítím, že by měla voda v cisterně zrudnout... A děloha pod střevy by měla být vyjmuta a uskladněna ve sklenici. Abych dříve či později našel smysl...*"⁷³ Zločin Alekarova hrdiny, byť iluzorní, je formou zvrácené vzpoury, jíž se chlapec snaží integrovat a emancipovat (na svých rodičích, pod jejichž střechou žije a s nimiž se ve všem rozchází, i na zhrzené lásce). Jak vyžadují zákonitosti absurdního dramatu, Govindova revolta je však cyklicky uzamčená, dočasná, nechává nahlédnout do hrdinova podvědomí, ale nenechává toto podvědomí hrdinu ovládnout.⁷⁴

Akt vyhřezlých vnitřností, který Govinda cynicky přirovnává k předmanželskému porodu a který zároveň vzdáleně evokuje sexuální násilí, odlehčuje absurdně komický sled událostí.⁷⁵ Hororová zápleтка Alekarova dramatu je proložena groteskními prvky, které jsou ovšem sociálně signifikantní. Poukazují k postavení ženy v tradiční společnosti – Sulabhu společnost očerňuje z vyprovokování napadení, stigmatizuje ji za újmu nepřivolenou vlastní vinou.⁷⁶ Zde se obloukem vracíme k genderové otázce, diskutované v rámci sociálního dramatu. Autor dále naráží na senzacechtivost klevetnictví, které nachází v komunitním životě úrodnou půdu a dokáže odsoudit ženu k nedůstojnému ponižování. To už jsme ale dospěli k rysům černého humoru ve službách specifických potřeb moderního indického dramatu.

4.3. Indická specifika

Indické existenciálně - absurdní drama se přes přejatou formu obvykle vyjadřuje k sobě vlastnímu tématu postkolonialismu a výdobytkům demokracie. Hojně využívá satiry, která

⁷³ Alekar, Satish: Mahapoor in: Deshpande, G. P. [ed.]: *Modern Indian Drama*, Sahitya Akademi, New Delhi 2000, str. 528,9.

⁷⁴ Když chlapci v závěru doktor (totožný s postavou vyšetřovatele) píchne injekci na uklidnění, jeho vášnivá revolta ustoupí. Z krabičky se vysypou kuličky a Govinda je znaveně navrací zpět. Minimalistický jinotaj poukazuje k procesu vrácení vnitřností zpět do těla, návratu rodičů domů, znovunabytí smyslu a překonání krize ze ztráty blízké bytosti i touhy po pomstě scelením identity. Sbírání a počítání kuliček značí vítězství racionality nad rozbouřenými emocemi.

⁷⁵ Zákon alogičnosti nedovoluje Sulabze zemřít, místo toho se dívka snaží skrýt hanbu vyhřezlých vnitřností před snoubencovou rodinou. "Říkal jsem ti, aby ses s ním nestýkala. Když se přátelíš s dospělými chlapci... Toto se dá jen očekávat.", lamentuje zdrcený otec. (Alekar, Satish: Mahapoor in: Deshpande, G. P. [ed.]: *Modern Indian Drama*, Sahitya Akademi, New Delhi 2000, str. 498) Ženich nicméně ruší zasnoubení, pokud do úsvitu následujícího dne nebudou vnitřnosti na svém místě. Mezitím se o dívčině "poklesku" dozvědí fascinovaní sousedé a Sulabha plánuje, jak s nově nabytou fyzickou anomálií bude vystupovat na veřejnosti a vytěží zisky.

⁷⁶ V Indii panuje přesvědčení, že žena je za sexuální napadení zodpovědná, provokuje-li vyzývavějším oděvem či chováním.

vyobrazuje současnost se svými kulturními, sociálními a politickými konotacemi jako krajně neuspokojivou. Gándhiovský humanismus je konfrontován s novodobým kolapsem tohoto jednotícího principu, zapříčiněným snad globálním civilizačním procesem, snad sblížením Indie se západním způsobem života. A morální dopady této krize zrcadlí úzkostlivý, chlapecky přecitlivělý hrdina či společnost odcizená sama sobě.

Emocionálně zmatený Govinda (**Mahapur**) není s to uchopit morální ambivalenci nenásilného odporu svých rodičů, gándhiovských bojovníků za nezávislost, a na druhé straně extremistické agrese. Symbolem jejich protichůdných postojů k násilí je náboženská pout' rodičů na pozadí synova snového zločinu. Když Govinda připravuje Sulabhu na svůj obskurní chirurgický zákrok, vysvětluje: „... *V boji za nezávislost psali roku 1942 mí rodiče slogany vlastní krví. A získali nezávislost. Já nyní započnu krvavou revoluci roku 1975, Sulu. Musíme také dobýt nezávislosti. Cizorodá vláda našeho přátelství musí být svržena...*“⁷⁷ Tělesný kontakt, při němž Govinda vyoperuje dívčiny vnitřnosti, ve své zvrácenosti pravý opak intimního sblížení, má zpřetrhat vzájemné pouto, replikující v přeneseném smyslu britský koloniální svazek s Indií. Jestliže starší generaci ještě oslovují ideály pacifismu, ta nová si osvojuje cestu radikálního řezu (zpředmětněného doslova v zohyzdění dívčina těla). Tento generační posun, konflikt dvou nesourodých ideologií, budeme nacházet i v žánru politického dramatu.

Ryze indické téma přibližuje satirické drama **Trishanku** (1967, hindština) B. M. Shaha (1933-1998), které využívá metody hry ve hře a svou antiiluzivní formou vystavuje společnost kritice.⁷⁸ Trishanku je mýtická postava, klátící se mezi nebem a zemí, v meziprostoru svých tužeb a reálným stavem věcí, je prototypem nezakotveného, nepraktického snílka. Toto přízvisko sluší stejně dobře Alekarovu Govindovi, jako hrdinovi Shahova dramatu. Obraz Trishanka ztělesňuje rozbouřené nitro aspirujícího mládí, které se vzpírá okovům bezútešné reality sny o pomstě (viz **Mahapur**) nebo o revoluci (viz **Trishanku**). V Shahově hře je revolta tohoto dalšího zoufale zmateného snílka vágně namířena proti změně utiskujícího systému, který zbraňuje mládí naplnit své ambice, sehnat práci a prosadit se. Na cestě dramatem se postava čerstvě diplomovaného hochy setkává s pestrým rejstříkem dekadentní sorty společnosti⁷⁹, která s ním manipuluje jako

⁷⁷ Alekar, Satish: Mahapoor in: Deshpande, G. P. [ed.]: Modern Indian Drama, Sahitya Akademi, New Delhi, str. 494.

⁷⁸ Hra, pojednávající radikálně neformálním stylem téma nezaměstnanosti, vyvolala hned po svém uvedení senzaci.

⁷⁹ Mezi ni patří typ prospěchářského politika - stranického přeběhlíka, zkorumpovaného úředníka, milionáře podezřelého z praní špinavých peněz, úplatného policisty, šarlatánského astrologa i chudáka z okraje společnosti, jehož traumata nikoho nezajímají.

s bezbrannou loutkou – chlapec je nakonec dohnán na pokraji zhroucení zahanbeně prchnout ze scény, doprovázen nelítostným výsměchem ostatních. Dramatik zde opět načrtá obraz bezcitné, lhostejné společnosti, jak jsme jej poznali již dříve.

Tatam je, zdá se, doba Mahatmy Gándhího, jenž nenásilným odporem čelil nespravedlnosti a porušování lidských práv. Nyní se požadavky vymáhají pěstí terorismu a na opačné, legitimní straně spektra nástrojů sebe-ne-uplatnění se krčí plachý útěk ze scény jako alternativa k sebevraždě. **Trishanku** ilustruje disfunkční demokracii: rigidní sociální mobilita a zkorumpovaná byrokracie vyvíjejí nátlak proti instituci vzdělání, vykořeňují mladistvé ideály a cíle. Euforii nezávislosti, glosuje novodobý Trishanku, zaplatila země deprivací ekonomické a politické svobody. Chlapci nezbyvá naděje na profesní růst, protože přístup ke zdrojům je vyhrazen moci peněz a známostí - v tomto případě stojí tedy za nepřímo uplatňovaným násilím establišment.

Hra někdejšího bojovníka za svobodu proti britské hegemonii Adyi Rangacharyi (Srirangy) (1904-1984), **Kelu Janmejaya** (1960, kannada), reflektuje stav společnosti, vykořeněné dehumanizačními vlivy civilizace v obecné rovině a dopad kapitalistické formy vykořisťování na indickou společnost v rovině konkrétní.⁸⁰ Na Rangacharyu hluboce zapůsobily myšlenky Mahátmy Gándhího. Z jeho násilné smrti a vlády Národního kongresu po vyhlášení nezávislosti čerpá hořkost pro svou tvorbu.⁸¹ Metoda hry ve hře je opět nástrojem sociální kritiky, opět odhaluje nefunkčnost systému. Čtyři zaměnitelné, odpsychologizované charaktery (starce, mladíka, ženy a člověka z lidu) personifikují hnací síly pokroku, s jehož erbem na štítě vzrůstá jejich existenciální odcizení. Strnulost, loutkovitost jejich těl a vyčerpané, neartikulované mumlání, do kterého přecházejí z racionální argumentace, zpředměťují totální absenci vůle a jsou vnějšími příznaky niterného zemdlení, v němž není prostor ani pro individualizaci emocí. Postavy vymezují samy sebe příznačně jen ve vztahu k projektům lidstva, dokonce i láska je pro ně pouhým mechanickým kalkulem vlastní perspektivy.

Čtyři anonymní charaktery zastupují postkoloniální společnost, která se buduje na pomyslné půdě státního podniku. Firma je nejprve řízena tradicionalistickým přístupem starce, jenž ji zruinuje, a poté připadne do rukou vychytralému muži z lidu, který z rafinovaného kalkulu vytěží jmění. Na tomto modelu dramatik předvádí sociální transformaci nově ustaveného národa,

⁸⁰ Drama kombinuje konvence kannadské lidové hry a sanskrtského dramatu – vystupuje tu například tradiční postava koordinátora hry, šutradhara.

⁸¹ Paul, Rajinder [ed.]: *Contemporary Indian Theatre*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi 2006.

v rámci jehož přerodu dochází k přerozdělování společenských rolí, ale zkorumpované jednání je zachováno. Iniciátorem nových pořádků je osoba politického lídra, který hře charakterů přihlíží. Tyčí se nad nimi a svým mocenským dohledem deformuje integritu a svébytnost jejich individualit. Potud, co lid zmírá, lídr sám prospívá na jeho úkor. Pesimismus a krize důvěry v politické vedení nezávislého státu, které zaštiťuje pokrok ve vývoji válečných technologií a mocenských strategií, se projevuje degenerací společnosti, umrtvuje bezjmenné postavy. Stylizované znázornění smrti má však pouze symbolický význam duševního ztroskotání stejně jako naděje na spirituální obrodu - v závěru mohou tyto obecné typy znovu povstat jako proměněný sebevědomý lid, který se již nenechá zotročovat. Odvádějí ze scény jediný důsledně mrtvý přežitek doby - slepý kult vůdcovství, zastoupený postavou politického lídra. Této scéně propůjčuje život autorova vize obrozeného národa, kterému vládne demokracie v pravém slova smyslu, sama si určující svůj směr a nepodléhající kultu osobnosti, vize politického vedení, jež se samo nechá vést svobodnou vůlí vyspělé společnosti. Pocit nesvobody je společným jmenovatelem všech hrdinů popisovaných absurdních dramát. Když k němu připočteme Srirangova (**Kelu Janmejaya**) nebo Shahova (**Trishanku**) manipulovaného člověka, redukováného na pouhou mechanickou součást systému, dospějeme k atributům absurdní dramatiky Václava Havla nebo Sławomira Mrożka, zasazeným do specifických společenských podmínek kapitalistické Indie. Dalším typickým rysem popsanych her je pak transparentní sociální apel.

5. POLITICKÉ DRAMA

Vyhlášení nezávislosti předchází zformování prvního národního divadelního hnutí v roce 1942, zpočátku provázaného s Komunistickou stranou Indie - IPTA (Indian's People Theatre Association).⁸² V době 2. světové války má za cíl mobilizovat lid pro svou ideologii patriotismu a útočit nejen proti kolonialismu, ale i fašismu a kapitalismu.⁸³ Jeho marxistická hesla burcují mimo jiné k boji „za svobodu proti ekonomickému a sociálnímu útlaku“. Po vyhlášení nezávislosti si toto hnutí bere na mušku vládní politiku Národního Kongresu, který začíná napadat jeho programy, zvláště zavedením cenzury a daně ze zábavy na neziskové organizace. V polovině 50. let se již začíná oslabovat politická angažovanost IPTy. Její zlatá éra, v níž se profilovaly všechny významné osobnosti nejen divadelního umění své doby, však představuje významný předěl mezi koloniálním a postkoloniálním obdobím. Přispívá k radikalizaci politického myšlení v indickém dramatu a dodnes inspiruje levicové pouliční divadlo, jímž se v této kapitole také budeme zabývat.

5.1. Bengálské politické drama

Mahatma Gándhí (vlastním jménem Móhandás Karamčand Gándhí) zdůrazňoval důležitost aspektu nenásilí pro politický život Indie.⁸⁴ Po Buddhovi je chápán jako největší zastánce tohoto principu. Bojoval za náboženskou snášenlivost a věřil, že zlu se má odplácet dobrem, agresí láskou, neboť násilí plodí zase jen násilí. Spolu s ideálem nenásilí stojí v záhlaví jeho konceptu satjágrahy (hnutí občanské neposlušnosti) v boji za národní osvobození, dodržování pravdy a princip sebeobětování. S těmi se má člověk obrátit proti útočníkovi, aby v jeho nitru probudil cit pro spravedlnost a touhu po nápravě bezpráví.⁸⁵

⁸² srov. Rangacharya, Adya: *The Indian Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1971.

Dharwadker, Aparna Bhargava: *Theatres of Independence*, Oxford University Press, New Delhi 2006.

Chaturvedi, Ravi [ed.]: *Theatre and Democracy*, Rawat Publications, Jaipur 2008.

⁸³ Významnou inscenací IPTy je Nabanna (1944, bengálština) Bijona Bhattacharyi, antiimperialistická hra, zobrazující život rolníků v období hladomoru v Bengálsku (1942-3), který zde byl uměle vyvolán britskou administrativou, zasílající výtěžek ze žní jednotkám bojujícím v Evropě a Japonsku.

⁸⁴ McGreal, Ian P. [ed.]: *Velké postavy východního myšlení*, Prostor, Praha 1998.

⁸⁵ Gándhíův spolupojovník z Národního kongresu, Džaváharlál Néhrú, se s jeho ideálem nenásilné nespolupráce plně neztotožňoval. Věřil, že za určitých okolností nelze zůstat zapřísažným pacifistou. Byl také přesvědčen, že by nově vzniklý stát měl vyvíjet donucovací sílu založenou na násilí ve prospěch ochrany práv menšin, například nejnižších kast a muslimů.

Indie, budovaná svým prvním ministerským předsedou, Néhrúem, na socialistických principech, se ráda označuje za největší demokracii světa, pyšní se, že dala světu poselství gándhíovského nenásilí. Přesto je obecně známým faktem, že demokratické komponenty Indie, např. volby, soudnictví a policii devalvuje vysoká míra korupce, jež je sama o sobě specifickou formou násilí na demokracii jako takové. Ve všech rozvojových zemích navíc komplikují demokratický vývoj problémy negramotnosti a chudoby. Jelikož indické politické drama zastává převážně levicové pozice, útočí zejména na mocenské struktury vládnoucí vrstvy, jež obviňuje ze vzrůstající nerovnosti a vykořisťování. Roku 1975 shledává vrchní soud v Iláhábádu Indiru Gándhíovou vinnou z porušení zákonů při vedení předvolební kampaně. Namísto požadovaného odstoupení z funkce, vyhláší Gándhíová výjimečný stav, v němž jsou demokratické procesy dočasně pozastaveny a začíná vláda teroru, zcela potlačující svobodný politický a tvůrčí projev.⁸⁶ Přestože tento stav trvá jen dva roky, drama od té doby ztrácí ostří politického protestu.⁸⁷ Bohatou tradici vykazuje tento žánr v komunistickém státě Západní Bengálsko, na který upřeme v této kapitole přednostně pozornost.

Bengálsko bylo jakožto sídlo koloniální vlády rodištěm všech politických hnutí, vždy výsostně politicky aktivní.⁸⁸ Politické drama v pravém slova smyslu zde zahajuje činnost IPTY svým požadavkem divadla lidu, které by zpodobovalo životy rolníků a dělníků a jejich revoluční boj.⁸⁹ Přestože zůstává dominantní proud politického divadla v Západním Bengálsku věrný marxistickému světónázoru, jinou tendenci vykazují například experimenty s formou pouličního divadla Badala Sircara. Politikum jeho absurdní poetiky není totiž, jak si později ukážeme, zatíženo dogmatickou ideologií. V 60. letech 20. století se řada politických her začíná zabírat nejen světovým děním, jako je konflikt na Kubě a ve Vietnamu, ale i životem chudiny v Kolkatě a politickými nepokoji ve státě. Proti Národnímu kongresu, jenž v Indii vládne od roku 1947, se začíná vzmáhat opozice. Štěpí se Komunistická strana a její marxistická sekce získává vliv

⁸⁶ Jsou zatýkáni opoziční politici, parlament nezasedá, protivládní akce jsou zakázané, několik členů Indiriny vlastní strany se ocitá ve vězení, jiní se uchylují do ilegality. Je zavedena cenzura, soudnictví a tisk jsou pod drobnohledem, Indirín syn Saňdžaj se podepisuje pod program tzv. rodinného plánování, jenž perzekuuje nejnižší vrstvy hrozbou násilných kastrací, jsou bourány slumy, aniž by bylo postiženým nabídnuto alternativní ubytování.

⁸⁷ Dalmia, Vasudha: *Poetics, Plays and Performances – The Politics of Modern Indian Theatre*, Oxford University Press, New Delhi 2006.

Chaturvedi, Ravi [ed.]: *Theatre and Democracy*, Rawat Publications, Jaipur 2008.

⁸⁸ Politická angažovanost státu se projevila mimo jiné v dramatice Dinabandha Mitry, který ve své známé hře Nil-darpan (1860, bengálština) vykresluje útlak indických dělníků anglickými pěstiteli indiga. Jde o jedno z prvních indických dramát, probouzejících národní cítění.

⁸⁹ Na tuto dramatickou linii navazuje i tvorba revolučního dramatika Utpala Dutta, který si, jak jsme již popsali dříve, nezřídká vypůjčuje témata z historie.

v Západním Bengálsku, kde na přelomu 60. a 70. let rozpoutá v oblasti Nakšalbári (odtud název hnutí naxalitů) krvavé rolnické povstání. S vizí celonárodní revoluce se hlásí k ozbrojenému boji za uchvácení půdy, svržení systému a převzetí moci. Získává přitom podporu hlavně v řadách městské inteligence. K násilnostem dochází ve velkém měřítku ze strany vzbouřenců i státu. V roce 1977 marxisté vyhrávají v Západním Bengálsku volby. Dnes zde a v Kerale jako v jediných dvou indických státech vládne komunistická strana. Jestliže marxistická ideologie pozdních 60. až raných 80. let minulého století podněcovala protest bengálského divadla proti establishmentu, situace se změnila poté, co se tato ideologie dostala k moci. Hry začaly zrcadlit nešvary korupce a byrokracie, ale vesměs se vyhýbaly příkřejší kritice vlády, jejích nenaplněných slibů ap.⁹⁰ V ohnisku našeho zájmu bude tedy stát turbulentní období naxalitské revolty začátku 70. let, resp. jeho reflexe bengálskými autory. Pro úplnost srovnáme jejich přístup k revoluční ideologii s postojem autora z marathské jazykové oblasti, tedy dramatika, žijícího v jiných společensko-politických reáliích.

5.1.a. Revoluce

Marxismus obhajuje ozbrojený boj jako legitimní formu protestu. Tento postup je neslučitelný s gándhíovskou doktrínou, podle níž je třeba protivníka nenásilným způsobem přesvědčit, že obě strany usilují o tutéž spravedlnost. Třídní nepřítel měl být v jeho pojetí „poražen“ láskou. Bengálské politické drama, jak jsme uvedli, obvykle zastává marxistické pozice a v rozporu s gándhíovskou premisou tedy proklamuje revoluční boj. Všechny tři hry bengálských autorů, o nichž pohovoříme v této podkapitole, reflektují naxalitské hnutí, ovšem z různých perspektiv.

V záhlaví dramatu Asifa Currimbhoye (1928-1994) **Inquilab** (1971, angličtina) stojí heslo marxismu-leninismu: „*násilí je porodní bába každé staré společnosti, těhotné společnosti novou.*“⁹¹ Hra předvádí paralelní proces radikalizace naxalitského hnutí i vzrchu opozice proti

⁹⁰ srov. Raha, Kironmoy: Bengali Theatre, National Book Trust, New Delhi 1978.

Chakrabarti, Dipendu: Protest and Prostration in Bengali Theatre in: Nath, Rajinder [ed.]: Theatre India – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.1.

Mitra, Manoj: The Theatre of Conscience, Seagull Books, Calcutta 2007.

⁹¹ Currimbhoy, Asif: Inquilab in: Asif Currimbhoy's Plays, Oxford & IBH Publishing co., New Delhi – Bombay – Calcutta, 1970, str. 84.

Currimbhoyovy hry byly indickými režiséry opomíjeny, pravděpodobně proto že jsou psány v angličtině, která jejich produkci znesnadňuje. Větší úspěch slavily v USA.

uplatňovanému násilí. Reakce studentů na bombový atentát na policejní vůz, zachycená v rychlém sledu replik, konfrontuje extremistická stanoviska, jež považují agresi za jedinou cestu k vybudování nového světa, s umírněnými, které artikulují šok z krveprolití, jemuž padají za oběť i nevinní lidé. Drama znázorňuje, jak revoluční násilí graduje od tiše se vzdouvajícího vzteku a zlověstného napětí, potlačované nespokojenosti a přidušených protestů naxalitských studentů ve školních lavicích (komunistické slogany promítané na stěnu scény), přes otevřenou agresi (hesla sborově deklamovaná), až k útokům proti soukromému vlastnictví i životům. Naxalité si kladou za cíl vymýtit chudobu, nezaměstnanost a korupci, vypořádat se s problémem uprchlictví atp. Fanatický hon „na čarodějnice“ proměňuje však původní účel vzpoury v bezpředmětný teror, v němž se stírá distinkce viny a nevinu – každý stoupenec revoluce se stává jejím protivníkem, neprokáže-li svou naprostou loajalitu, každý vlastník půdy je paušálně krutě trestán coby třídní nepřítel – a tak se někteří raději navracejí k legitimní, byť neúčinné formě protestu.

Bengálská dramatička Mahasweta Devi (1926) se ve své hře **Hajar Churashir Ma** (1973, bengálština) zabývá naxalitským hnutím z hlediska reakce státní moci a společnosti, včetně nejužšího okruhu rodiny revolucionářů.⁹² Vražda naxalitského vzbouřence rozvášněným davem nutí jeho matku Sujatu proniknout do motivací synovy vzpoury i okolností jeho smrti. Ve hře je revoluční aktivismus obhajován už proto, že je nahlížen z perspektivy výsostně zaujatého utrpení rodiče nad ztrátou syna.⁹³ O bezpráví naxalitů bezvýhradně mlčí. Currimbhoyův **Inquilab** je zase naopak jednostranně zaměřen na aktivity vzbouřenců. Postava chamtivého politika, který má strach o své teplé místo, tu pouze ztělesňuje bezradnost státního aparátu, který se marně snaží předejít násilí. Ozbrojený střet vládních složek s rebely je minimalizován na (férově rovnocennou!) pěstní konfrontaci na policejní stanici. Jestliže sám policejní inspektor ideály revolucionářů kvituje, ve hře **Hajar Churashir Ma** je obraz policie o poznání konfrontačnější. Její zástupci mučí politické oponenty při výsleších, mlčky přihlížejí jejich vraždám a odepírají pozůstalým jedinou útěchu, právo odvézt mrtvá těla domů. Přesto tyto domovy rodin obětí přátelsky navštěvují, a odkazují tak k všudypřítomnému kontrarevolučnímu násilí bezskrupulózního státního teroru. Mahasweta Devi nahlíží tedy naxalitskou revoltu z opačné

⁹² Drama je založeno na autorčině vlastní románové verzi, která byla v roce 1998 zfilmována.

⁹³ Jak už jsme viděli v autorčině dramatu Bayen (tuto hru jsme zařadili do žánru sociálního dramatu), o ženě obviněné z čarodějnictví, v obou případech se Mahasweta Devi zabývá bolestí matky, utlačované ať už sociálním (separace od syna vlivem její stigmatizace) nebo politickým diktátem (smrt syna, angažovaného v revoluci).

perspektivy než **Inquilab** a umocňuje marginalizované postavení politických aktivistů coby obětí – v dramatu jsou příznačně buď mrtví, nebo zmrzačení.

Pro Manoj Mitra (1938) a jeho hru **Chakbhanga Madhu** (1972, bengálština) je období naxalitského hnutí jen významotvornou kulisou pro zobrazení katastrofálních životních podmínek na vesnici, zubožené bídou a hladem, tyraní feudální moci. Konflikt nemajetných vesničanů s velkostatkářem vykresluje převrácené mocenské pozice podle principu dramatické inverze: utlačovaní vládnou mocí nad životem a smrtí a vykořisťovatelé se stávají závislými na jejich libovůli. Tuto nenadále nabytou moc čerpají vesničané z nehody, při níž byl statkář Aghor Ghosh uštknut hadem a léčíitel Matla je jediný, kdo ho může zachránit před smrtí. Latentní násilí je zde zasazeno do širšího kontextu etické volby, vyvěrá z dilematu, zda přispět pomocí, dostát profesní povinnosti, nebo nechat umírajícího svému osudu, zbavit se jařma područí a podržet si život vlastní. Rozhodnutí, zda zneužít svého vědění uzdravovat a de facto zabít, má politické pozadí. Rýsují se na něm antagonistické vztahy třídního boje, kterému revoluční ideologie přiznává právo užít násilí. Ideály naxalitského hnutí jsou ve hře testovány na problematice morální volby, jež se zde nachýlí ve prospěch humanistického příkazu zachování života, který je kladen nad zájmy politické. Na rozdíl od dvou dříve popsanych her se tedy Mitrovo drama zřiká pozitivního hodnocení revoluce i ideologického ostření děje obecně.

5.1.b. Ideologický konflikt

V této podkapitole se budeme zabývat méně agresivní podobou konfliktu - nenásilnou formou boje, jakou je diskuse zástupců konkurenčních ideologií. Nastíníme osud gándhiovského principu nenásilí na pozadí revolučního masakru a podchytíme některé regionální odlišnosti v indickém politickém dramatu na podkladě srovnání již zmiňovaných bengálských autorů se zástupcem další významné divadelní oblasti – státu Maháráštra.

Zločiny jsou morálně zavrhané, jen pokud nenásledují žádnou ideologii. V opačném případě jim není morální vina prisuzována.⁹⁴ S touto devizou, jež je také vlastní politickému terorismu, polemizuje Currimbhoyův **Inquilab**. V této hře idejí je násilí naxalitského hnutí ideologicky motivováno a jako takové ospravedlňováno. Zastánce proletářského internacionalismu, mladý Amar, vede ideologický spor se svým otcem, profesorem Duttou, o

⁹⁴ Sinha, Niroj: Women and Violence, Vikas Publishing House Pvt Ltd, New Delhi 1989.

správných nástrojích boje proti za spravedlnost. Konzervativní profesor, který se ztotožnil s mírovými prostředky při osvobození země od koloniální nadvlády, potírá cestu násilí a terorismu, v řešení sociálních nepokojů obhajuje legislativu, ustavené instituce a základní lidská práva, včetně práva na soukromé vlastnictví, jako výsady demokratické vlády. Konfrontován s názory svého syna i svých studentů, medituje nad moderní historií, jež si osvojila nové metody boje za své ideály: „... *Otče Gándhí... jak je přimět porozumět? Že když jsi překročil zákon, ten starý britský zákon, který jsi tolik respektoval, bylo to proto, že byl v rozporu s tvým přirozeným smyslem pro spravedlnost... jak je přimět porozumět, že nenásilí je aktivní filozofií. Žes' ho použil, abys bojoval proti násilí.*“⁹⁵ V očích mladé generace však postoj bojovníků za svobodu národa selhal, protože podle ní umožnil deformaci nového systému jen jinými způsoby usurpace práva.

Politický aktivismus profesora staršího syna Ahmeda potvrzuje sílu bojovné ideologie, která strhává masy k fanatismu: mladík úspěšně burcuje studenty na tajných nočních schůzích na univerzitní půdě a iniciuje militantní mobilizaci nerozhodných rolníků. V závěrečné scéně je legitimita naxalitského hnutí reflektována oběma bratry. Jestliže Ahmed vystupuje jako vůdce extremistického křídla revolučního odporu, jeho mladší, umírněnější bratr Amar, který lavíruje mezi svou buržoazní příslušností a rebelií, prochází v eskalaci teroru deziluzí a dospívá k otcově přístupu, sledujícímu zákonné normy. Po zkušenosti revolučního teroru se tento zástupce nové generace vrací ke gándhiovskému ideálu nenásilí a k podpoře parlamentní demokracie, která se řídí svobodnou vůlí většiny.⁹⁶

Kolkata je městem hladovějících mas i privilegované elity, které zmírá uprostřed nezměrných sociálních rozdílů. Bengálské drama vyrůstá z těchto základních rozporů a profiluje se tedy převážně v odstínech sociálního a ekonomického protestu, jak jsme již uvedli na příkladu tvorby Badala Sircara. Maháráštra nezažila běsnění naxalitské revoluce, a tak v její dramatice získává i obraz politické turbulence jinou podobu. G. P. Deshpande (1938) ve své hře idejí **Uddhwasta Dharmashala** (1974, marathština) sice také ilustruje ideologický spor vládní, tzv. pravicové a opoziční, tzv. levicové politiky, tentokrát ovšem ve státě Maháráštra, v němž bylo

⁹⁵ Currimbhoy, Asif: *Inquilab in: Asif Currimbhoy's Plays*, Oxford & IBH Publishing co., New Delhi – Bombay – Calcutta, 1970, str. 73.

⁹⁶ Jak upozorňuje konzultantka této diplomové práce, dr. Dagmar Marková, dramatik je podle jména pravděpodobně muslim, stejně jako starší bratr Ahmed v jeho hře. Jméno mladšího bratra Amara je ale oproti tomu hinduistické. Tento rozpor je každopádně nezvyklý. Může ozřejmovat pozici autora uvnitř rodinného ideologického sporu - prostřednictvím náboženské identifikace se ztotožňuje s militantnějším přístupem a problematizuje tak smířlivé vyznění kusu. Z této perspektivy by se Currimbhoy stával apologetou násilí coby příslibu nového začátku.

revoluční myšlení poraženo.⁹⁷ Třebaže autorův hrdina o revoluci pouze teoretizuje, od násilí se distancuje, bojuje jen slogany a neupisuje se dogmatismu, podléhá tlaku politické moci, jíž hysterie z naxalitské hrozby nutí likvidovat opozici. Pokroucení základních demokratických premis jako hlavní téma Deshpandova dramatu je exponováno faktem výsledku profesora Kulkarniho eminentními členy univerzitního sboru kvůli rozšiřování tzv. podvratných myšlenek na škole. Státem posvěcené násilí má invazivní charakter – nevměšuje se jen do individuálního politického aktivismu, ale nahlíží i do myslí nepřizpůsobivých. Tato maximální forma kontroly, kterou může státní aparát vykonávat, se hájí zájmy zachování demokracie natolik, že je v procesu jejich úzkostlivé ochrany popírá. Namísto bengálské tragédie revoluční či kontrarevoluční tyranie, zrcadlí tedy marathská hra G. P. Deshpandeho nepochopený, osamocený boj intelektuála za vlastní přesvědčení proti tzv. politice účelnosti v nesvobodném systému. Výpověď o politickém klimatu v Maháráštre tak autor povyšuje do obecné roviny střetu idealismu s pragmatismem.

5.1.c. Vztahy na pozadí mocenských bojů

Nyní nás bude na rozebíraných dramatech zajímat provázanost politiky a sociálních vztahů. Profesor Kulkarni z Deshpandovy hry **Uddhwasta Dharmashala** není schopen ustoupit od svého politického přesvědčení, veřejně vystupuje proti provládní angažovanosti svého otce, a ideologické rozbroje nabourávají i soužití s ambiciózní manželkou, jíž jeho nekompromisní postoje brání v politickém vzestupu.⁹⁸ Profesor zastupuje poraženou elitu, která ztroskotala jak v boji za politické ideály, tak na půdě rodinného zázemí. Realitu indického politického dramatu dokresluje tedy koroze rodinných vazeb, jejíž příčiny budeme nacházet právě v mocenských sporech.

Ve hře Manoje Mitry **Chakbhanga Madhu** rámuje interakce léčitele Matly a jeho dcery Badami příběh uštknutého statkáře a povyšuje násilí třídního boje na psychologickou rovinu individuálního násilí uvnitř hladovějící komunity, jejímž obětním beránkem se jako obvykle

⁹⁷ Před Deshpandem chybí v Maháráštre žánr politického dramatu a je zaveden teprve spolu s novou formou tzv. diskuzní hry, kterou **Uddhwasta Dharmashala** reprezentuje. (Subramanyam, Lakshmi [ed.]: *Muffled Voices - Women in Modern Indian Theatre*, Shakti Books, Har – Anand Publications Pvt Ltd, New Delhi 2002.) Deshpandova prvotina ozřejmuje autorovo nadšení pro marxistickou ideologii a také značí určitý mezník v historii marathského divadla.

⁹⁸ Kulkarniho žena je modelem nové, ctižádostivé hrdinky, která se zapojuje do politiky a opouští muže, pokud jí v kariéře překáží.

stává žena, navíc „pokleslého“ statutu - manžel ji opustil, což je dle tradičních kritérií její hanba. Těhotná Badami je rodině, která ji častuje urážkami a výhrůžkami, přítěží. Děd dokonce navrhuje násilné přerušování těhotenství při vidině finančně nákladného porodu. Generační konflikt, který Mitrova hra zachycuje, je vedlejším projevem zbídačených podmínek rodiny, z níž tyje nenasytný velkostatkář. Jed v jeho těle je obrazem jedu nenávisti, jenž zachvátil vztah obou zneprátených stran. Odstranění jedu pak sice pročišťuje zhoubné emoce, ale jen dokud se uzdravený opět nepostaví proti svým zachráncům, rozhodnut obrátit se o vše. Zde tedy gándhiovský přístup, léčící agresi láskou, selhává. Zosobněnému útlaku nakonec zasadí smrtelnou ránu mačetou těhotná dívka, která zprvu bojovala proti všem za jeho život, hýčkájíc sama ve svém lůně příslibu daru života. Marxistický dramatik Utpal Dutt rekapituluje závěrečné zavraždění statkáře odkazem k „proletářskému humanismu“.⁹⁹ Léčitelova dcera Badami útočí na svůj někdejší ideál – právo na život. Není ani tolik mluvčí své vykořisťované třídy, jako zrazených hodnot. Ve své osobní vzpourě, jež je zároveň vzpourou proti původci neutěšených rodinných poměrů, které coby žena zakouší především ona, své ideály mstí. Vražedný akt je tedy motivován soukromou situací daleko spíše než revoluční obhajobou zájmů své sociální skupiny, jak naznačuje Dutt.

Jestliže u Manoj Mitry splývá oběť s agresorem, ať už se jedná o představitele feudální moci či rolníka, **Hajar Churashir Ma** pojednává politický konflikt o poznání schématictější. Drama Mahaswety Devi upozorňuje na fakt, že praktiky policejního státu přispívají mimo jiné i k odcizení mezi nejbližšími. Sujata se snaží nalézt svého mrtvého syna v jeho revolučních ideálech natolik usilovně, že v závěru dospěje nejen k protestu proti systému, jenž jí syna vzal, ale i proti vlastní, vysoce postavené rodině, jež stav věcí bojácně akceptuje.¹⁰⁰ Idealismus vzbouřenců čelí tedy ve hře dvěma nepřátelům – represivnímu státnímu aparátu i konformismu přizpůsobivých zástupců střední vrstvy, kteří nejsou ochotni vystoupit z útulného a bezstarostného bezpečí svých spořádaných životů. Jak vidíme, v moderní indické dramatice se znovu a znovu opakuje téma lhostejné neangažovanosti, která dává násilí volný průchod.

I Currimbhoyův **Inquilab** nahlíží naxalitské hnutí prizmatem rodinných vztahů. Do jisté míry replikuje téma Mahaswety Devi, jímž je podle vlastních slov autorky „probouzení apolitické matky“.¹⁰¹ I zde se snoubí bolest ze ztráty blízké bytosti s identifikací s její revoltou. Profesorova

⁹⁹ Mitra, Manoj: *The Theatre of Conscience*, Seagull Books, Calcutta 2007, str.27.

¹⁰⁰ srov. Maxim Gorkij - *Matka*

¹⁰¹ Devi, Mahasweta: *Five Plays*, Seagull Books, Calcutta 1999, str. ix.

žena je těžce zasažena domnělou smrtí syna Ahmeda při policejním zásahu, aniž by byla schopna svému manželovi, který se s jeho smrtí konformně smířil, odpustit vinu za jeho zmizení. Socha ozbrojené, krvelačné bohyně Durgy, jíž žena konejšivě dekoruje, je symbolem revoluční vzpoury, která v jejím případě zastupuje touhu po odplatě na vlastním muži. Při svém osobitém vzývání lítého masakru si počíná jako šaman, vyvolávající k pomstě duchy zesnulých, konkrétně svého pohřešovaného syna. Když se Ahmed skutečně vrátí a zavraždí profesora, protíná se i v jeho příběhu téma politického vzdoru s motivem osobní revolty, která se uzavírá teprve v kruhu rodinné vendety. Jeho vzpoura je vázaná na rodinnou příslušnost, lásku k obětavé matce a nenávisť k otci, který je sebestředně připoután ke svým pravdám. Z toho pak čerpá revoltující myšlení proti systému. Protentokrát tedy nejsou disfunkční vztahy v rodině důsledkem, nýbrž impulzem k politickému násilí.

5.2. Dalitské divadlo

Dalitské divadlo reprezentuje významnou část politického divadla ve státě Maháráštra.¹⁰² Dalitští dramatici, jak si ukážeme, usilují formou protestu o transformaci společnosti, o zrovnoprávnění postavení znevýhodněných sociálních skupin. Specifickým rysem hinduismu byl od prvopočátku hierarchicky propracovaný kastovní systém, který členil obyvatelstvo podle jeho původu do čtyř základních kast - od nejvýše postavených bráhmanů (kněží), přes kšatrije (válečníci) a vaišje (zemědělci a obchodníci), po nejnižší postavené šúdry (služebníci). Zcela mimo tento systém stojí tzv. nedotýkatelní, lidé, jejichž dotek měl rituálně poskvřňovat.¹⁰³ Mezi jednotlivými kastami neexistovala sociální mobilita, příslušnost k některé z nich definovala pravidla chování a povinnosti, jimiž se její člen musel řídit.¹⁰⁴ Emancipace diskriminovaných skupin byla součástí Gándhího a Ambedkarova politického programu boje za nezávislost.¹⁰⁵ Ke

¹⁰² Subramanyam, Lakshmi [ed.]: *Modern Indian Drama: Issues and Interventions*, Srishti Publishers & Distributors, New Delhi 2008.

Dharwadker, Aparna Bhargava: *Theatres of Independence*, Oxford University Press, New Delhi 2006.

¹⁰³ Nedotýkatelní byli složeni z nepřizpůsobivé skupiny původního drávidského obyvatelstva.

¹⁰⁴ Ospravedlňována byla učením o karmě, pozitivních či negativních skutcích, které člověk v životě hromadí a za něž jej čeká odplata. Reinkarnace a spolu s ní sociální postavení jednotlivce je výsledkem působení jeho karmy.

¹⁰⁵ Sociální reformátor B. R. Ambedkar byl od 20. let minulého století vůdčí osobností tzv. dalitského hnutí mezi Mahary, kastou nedotýkatelných ve státě Maháráštra. Vzdělával Mahary a bojoval za jejich práva. V roce 1956 je vedl k masové konverzi od hinduismu k buddhismu, která jim umožnila vyvázat se z restriktivního hierarchického kastovního systému. Ambedkarovi následovníci šířili jeho učení, jímž mezi sebou posilovali politické uvědomění. K tomu užívali marathské lidové divadelní formy tamaši (která tradičně čelila společenskému útlaku pomocí podvratného humoru). Adaptovali ji na život svého duchovního otce a buddhistických konvertitů pod novým žánrem

konstitučnímu zrušení nedotýkatelnosti došlo roku 1950. Toto původně pejorativní označení měl nahradit nový termín „dalit“, přijatý národní konferencí roku 1958. Přes deklarované vymýcení kastovníctví však tento koncept nadále přežívá v myslích lidí, pro něž dalité nepřestávají představovat znečištění. Jejich divadlo tedy vyjadřuje odpor proti přetrvávajícím nerovným mocenským vztahům v indické společnosti.

Ve hře dalitského dramatika Datty Bhagata (1945), **Aavart** (1978, marathština) je diskutované bezpráví zobrazeno na osudu tří generací příslušníků skupiny nedotýkatelných.¹⁰⁶ Prohřešují se proti předepsaným zvykům, jež jim například zapovídají fyzický kontakt se zástupci vyšší kasty nebo vstup do chrámu, a stávají se oběťmi vykonstruovaných obvinění a následné perzekuce, která je nakonec stojí život. Stereotypy indického politického dramatu ztotožňují policii s represivním systémem státní moci – i zde je policejní inspektor zobrazen coby zkorumpovaný manipulátor, který si vymáhá poslušnost násilím. Útlaku autority, vykonávající kontrolu nad společností, dále sekunduje náboženství, jež své následovníky udržuje v předsudečné pověrčivosti. Bhagattova hra nicméně zaznamenává alespoň vývoj v procesu dalitského sebeuvědomění: zatímco starší generace své druhořadé postavení nečinně přijímá, ta nejmladší se již bouří. V postavě Manohara je představen bojovník za dalitská práva, následovník Ambedkarova učení, apelující na změnu společenského povědomí, které jeho komunitu dosud odsuzovalo k chudobě a izolaci. Bezmocnost utiskovaných, vyobcovaných jednotlivců, je na jevišti aktéry evokována bezradným pohybem v kruhu, nemožností postoupit vpřed, nazpět, ani zůstat na jednom místě. Manoharova touha vystoupit z kruhu zůstává prozatím nevyslyšena, neboť kořeny zla jsou stále připisovány nejnižší vrstvě, předsudky stále paralyzují jakoukoli progresi. Na tomto místě je příhodné vzpomenout na kulturní diktát, s nímž jsme se setkali v rámci sociálního dramatu a který podřídil platnou indickou legislativu přežívajícím zákonům tradice.

5.3. Pouliční divadlo

Militantní politické pouliční divadlo se v Indii vymezuje proti kapitalistickému systému.

tzv. jalsy s hudbou a zpěvy.

¹⁰⁶ Bhagatova hra se dočkala pozitivních ohlasů hlavně na městském proscéniovém jevišti. Přes uplatnění konvencí lidového divadla byla obyvatelům rurálních oblastí podle vlastních slov autora méně srozumitelná. (Joya, John: Plays of Datta Bhagat in: <http://www.museindia.com/showfocus10.asp?id=1030>, online 21.5.2010.)

Formuje se ve 40. a 50. let minulého století jako součást agendy IPTy, aby agitovalo ve prospěch dělníků. Coby divadlo protestu, anti-establišmentu krystalizuje aktivitami politické divadelní skupiny Jana Natya Manch, zkráceně Janam, přidružené ke Komunistické straně Indie. Soubor se zformoval v roce 1973 v Dillí v čele s osobností Safdara Hashmiho¹⁰⁷, aby uváděl krátké pouliční propagandistické hry marxistické orientace, které se vyznačují stereotypními charaktery sbratřených zástupců vládnoucí třídy (agresivní policista, zkorumpovaný politik, vlastník továrny) a ideálními typy (vůdce odborů, dělník, bojující žena). Autorství těchto her připadá celému souboru Janam. Nejúspěšnější jeho počín nese název „Machine“ (1978). Zachycuje schématický obraz kapitalistické mašinerie, vykořisťující dělníky, kteří v závěru zpečetí zpěvem Internacionály své odhodlání povstat.¹⁰⁸ Soubor poukazuje nejen na násilí třídního antagonismu, ale i hierarchického kastovního systému, extremismu náboženských fundamentalistů a konzumu. Kritizuje ve svých hrách politiku Indiry Gandhiové i podřadné postavení žen v indické společnosti.¹⁰⁹

5.3.a. Každodenní politikum – Badal Sircar

O Badalu Sircarovi jsme již pojednávali v kapitole, zabývající se žánrem absurdně - existenciálního dramatu, který představuje jeho druhou tvůrčí fázi. Ve třetí fázi, již sám autor označuje termínem „třetí divadlo“, zůstává Sircar věrný své absurdní poetice (fragmentovaný text opouští tradiční konvence charakterizace postav i lineární výstavby příběhu), avšak akcentuje politickou rovinu výpovědi. Tuto etapu odstartuje ustavení divadelního seskupení Satabdi (vznik 1967), s nímž se Sircar od roku 1973 věnuje výhradně nekomerčním produkcím, zasazeným buď do intimních uzavřených prostor, nebo do venkovních městských a rurálních oblastí. Jeho hry z tohoto období získávají na apelativnosti především ve svých produkcích.¹¹⁰

Sircarovo pouliční drama se liší od většinové produkce indického pouličního divadla především neideologickým ostřením her a akcentem na humanistické principy, apelem na mezilidskou solidaritu a všeobecnou odpovědnost za násilí ve společnosti. Zachycuje politický

¹⁰⁷ Hashmi byl v roce 1989 zavražděn v průběhu svého vystoupení ozbrojenou skupinou vládních sympatizantů.

¹⁰⁸ Hra se odvolává k incidentu stávký v továrně, která vyprovokovala ozbrojený zásah policie.

¹⁰⁹ Deshpande, Sudhanva [ed.]: Theatre of the Streets – The Jana Natya Manch Experience, Janam, Delhi 2007.

¹¹⁰ Sircar v souboru působí zároveň jako režisér i protagonista rolí a rozvíjí zde fyzické herectví stylizovaného, rytmizovaného pohybu a mimické hry, doprovázené zpěvem a neverbálními zvuky chóru hlasů v prostoru opatřeném minimem výpravy. Inscenace usilují o diváckou spoluúčasť a podněcení vědomí spoluodpovědnosti. viz Sircar, Badal: Three Plays, Seagull Books, Calcutta 1985.

kolorit života v Kolkatě a dopad jeho každodenních tlaků na jednotlivce. Tok událostí ožívují v Sircarových hrách juxtapozice, jež proti sobě ironicky staví faktickou mizérii utlačovaných a politickou propagandu elity i utrpení určité skupiny a nezájem zbytkové společnosti. Tyto výrazové prostředky odrážejí četné kontrasty, pro Indii tak charakteristické. Vykořisťování a nerovnost, korupce a chaos, to je obraz všedního dne v Západním Bengálsku podle Badala Sircara.

Kolkata, jedna z nejlidnatějších metropolí světa, často označovaná za město procesí, je dějištěm Sircarovy hry **Michhil** (1974, bengálština). Slavnostní, pohřební, náboženské nebo vojenské průvody, stávky, protestní, revoluční demonstrace i shromáždění malých zájmových skupin, to jsou projevy masového chování, kterým se život v Kolkatě podřizuje. Na politicky motivované činnosti průvodů Sircar zaznamenává novodobé dějiny národa, odvíjející se od boje za nezávislost (který proti sobě staví taktiku násilné konfrontace s pacifistickou gándhíovskou filozofií nespolupráce), přes náboženské srážky, vyprovokované hnutím za samostatný Pákistán, a migraci uprchlíků, po proměnu vlasteneckého nadšení v deziluzi získané svobody, která si neumí poradit s chudobou. Nacionální či reformní hnutí jsou v historických kulisách zaměnitelná, jejich obsah obměňují jen nové slogany, proto se u Sircara nakonec slévají v absurdní snůšku nesmyslných a banálních provolání slávy. Mnohohlasá hesla zplošťují výpověď průvodů, ohlupují a „umrtvují“ lid. Jedinou nabízenou alternativou je procesí humanismu, hlásající bratrství, neokrášlené ideologickými nálepkami, nepodporující militantní diktaturu ani revoluční násilí.

Dramatická koláž hry **Michhil** je poskládána z opakujících se variací výstupů chlapce Khoky, který na scéně opětovně zažívá svou smrt, neboť se odmítá nechat pohltit homogenní, beztvarou masou procesí, tmelu iluzorní jednoty, metaforou uniformovaného jednání, v němž zaniká individualita. Sircar ústy svého hrdiny tradičně vyzývá k převzetí odpovědnosti všechny, kdo násilí neodporují, ve své oblíbené formulaci, že sami jsou viníky i oběťmi. Jeho další drama **Bhoma** (1980, bengálština), sestávající stejně jako **Michhil** z chóru šesti bezejmenných postav v roli nediferencovaného davu, a opakujících se replik, vykresluje individualistickou řevnivost a materialismus kolkatské společnosti, její bezcitnost k nerovným životním podmínkám v Indii. Zde je to Bhoma, blíže nespecifikovaný zástupce vykořisťovaného venkova, jehož bída a utrpení má zburcovat její otupělou pozornost.¹¹¹ Utlačovaný rolník je, jak jsme mohli vidět i v dramatu

¹¹¹ Herci v Sircarových inscenacích často adresně hledí divákům do tváře, aby je přinutili přiznat svou participaci na

Manoje Mítry (**Chakbhanga Madhu**), podobně jako zkorumpovaný policista, běžným stereotypem v bengálském divadle. Kontradikce života ve velkoměstě a v rurálních oblastech je však Sircarovo novum.¹¹² Nezvěstný Khoka i společností opomíjený Bhoma jsou představiteli vykořeněných outsiderů, na něž dopadají negativní vlivy politického vývoje - válečným útrapám civilistů a řadových pěšáků je věnována scéna, v níž je Khoka popraven vojenským průvodem na šest různých způsobů, zobrazených vždy mimickou hrou. Násilí je v těchto pouličních kusech zpodobeno symbolickou zkratkou: globální násilí ve hře **Michhil** prosakuje skrz artikulované nadpisy novinových zpráv, sbor rozštěpený vedví, coby zneprátelené strany Britů a povstaleckých hord, proklamuje nevraživost bojovými hesly a konfrontaci minimalisticky omezí na zvuk výbuchu či výstřelu, Khokovu vraždu znázorňují pouze jeho smrtelné výkřiky. K znásobení efektu užívá autor juxtapozice, která ozřejmuje pozici násilí v paradoxech indické společnosti. Představu nepřekonané chudoby v zemi hrdých vlasteneckých ideálů evokuje scéna politikovy volební kampaně, zdůrazňující zřetel k blahobytu, vyvážená úpěním žebračky. Tento příznačný kontrast se vyskytuje i v **Bhomovi**, v němž jsou zájmy kolkatské populace, jako je prosperita, rozvoj cestovního ruchu, pohodlí a zábava, deklarovány v protikladu k volání po základních životních potřebách (voda, půda, elektřina,...) obyvatel venkova.

Politikovy proslovy ve hře **Michhil** jsou poskládány z populistických hesel a rétoriky prázdných frází, odvíjejících svou autoritu ze síly prověřených hodnot – dovolávají se patriotismu, zákona, pokroku, náboženství atd. Demagogické slogany manipulují lid, jenž ke svému politickému vedení zbožně vzhlíží, spoléhaje na jeho sliby. Zájmy elity pomáhá pochopitelně hájit represivní moc policie, jež podněcuje informační embargo, umlčuje znepokojivé zvěsti (o Khokově smrti), aby podpořila zdání, že se život v Kolkatě ubírá spořádanou cestou. Sircarovy pouliční hry se kriticky vymezují nejen k lokálnímu politickému klimatu, ale potažmo k negativním rysům rutinního politického života obecně.

problému.

¹¹² Bharucha, Rustom: *Rehearsals of Revolution – The Political Theatre of Bengal*, Seagull Books, Calcutta 1983.

6. MYTOLOGICKÉ DRAMA

Aparna Dharwadker ve své knize *Theatres of Independence* definuje indické mýty jako *"smyšlené příběhy, pojednávající o bozích a hrdinech, kteří patří do formativních stádií indické kultury v období starověku, ztělesňují významné ctnosti, s nimiž se kultura v průběhu svého vývoje ztotožňuje a zachovávají si více méně nepřetržitou přítomnost v rejstříku různých kulturních forem."*¹¹³ Mytologické příběhy podobně jako historická témata slouží v koloniálním období mimo jiné k zamaskování antikoloniálního poselství. Na půdě komerčního divadla vznikají převážně anonymní kusy, jejichž dramatická přepracování epizod z Mahábháraty obsahují mnoho bojových a krvelačných scén, zobrazujících souboje záporných charakterů - démonů, kteří zastupují kolonizátory, s kladnými - bohy, přejímajícími rysy národní identity a podněcujícími tak pocit národní hrdosti a sounáležitosti. Významné politické drama s námětem z Mahábháraty pod názvem „Kichaka Vadha“ (1907) píše Krishnaji Prabhakar Khadilkar (stát Maháráštra). Přestrojenou Draupadí, krásnou manželku pěti Panduovců, jež zde reprezentuje Indii, se ve vyhnanství pokouší zneuctít antihrdina Kichaka, který tu zosobňuje britského místokrále lorda Curzona.¹¹⁴ Bhíma, jeden z Panduovců, provinilce krutě ztrestá. Hra jasně indikuje směr, jakým se má národní hnutí ubírat: oslavujíc Bhímův vášnivý čin, jakým zavraždí tyrana, povzbuzuje extremistické křídlo nacionalistů v jejich násilných metodách boje za osvobození. Hra byla samozřejmě zakázána.

Postkoloniální drama, jak jsme již naznačili v kapitole o historickém dramatu, prodělává však radikální proměnu ve vymezení se k vlastní národní kultuře. Moderní mytologické hry odmítají glorifikaci vlastní mytologie coby ideálního předobrazu národních ctností a spravedlivé vlády. Jestliže epická díla sloužila v 19. století jako duchovní útěcha a oslava heroismu národního dědictví, po nezávislosti začíná etapa cíleného zpochybňování obrazu morálky a hodnot v nich načrtnutých.¹¹⁵

¹¹³ Dharwadker, Aparna Bhargava: *Theatres of Independence*, Oxford University Press, New Delhi 2006, str. 165.

¹¹⁴ Ženské charaktery se v mytologických hrách tohoto období stávají symboly národa, jejich znásilnění pak analogicky zhanobením vlasti.

¹¹⁵ Varadpande, M. L.: *Mahabharata in Performance*, Clarion Books, New Delhi 1990.

Rangacharya, Adya: *The Indian Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1971.

Dharwadker, Aparna Bhargava: *Theatres of Independence*, Oxford University Press, New Delhi 2006.

6.1. Inspirační zdroje

6.1.a. Milosrdní a zákázonosní bohové hinduismu

Přibližme si nyní stručně hlavní zástupce hinduistického panteonu bohů, jak je náboženská tradice představuje ve vztahu k násilí, zástupce, kteří zosobňují předobrazy bohů moderního mytologického dramatu.¹¹⁶ Hinduističtí bohové podléhají smrti stejně jako lidé. Objímají je četné kontradikce stejně jako pozemské mýtické hrdiny. Spájí se v nich ochranné principy s destruktivními. Existuje nespočet příkladů, v nichž se bohové projevují milosrdně, ale také násilně. Protivníkem jim jsou démoni, ale i lidé nebo konkurenční bohové. Často se v mýtických příbězích opakuje motiv asketického démona nebo bráhmana, kteří si nashromážděnými dobrými skutky získají přízeň bohů a obdrží od nich magickou moc, kterou posléze obrátí proti nim za účelem ovládnutí nebes.

Kromě boha Brahmy, hlavního stvořitele, jsou důležitými božskými bytostmi Šiva, Višnu a Kálí. Šiva, velký asketa, je zároveň ploditel i ničitel. Tyto jeho funkce se protínají v postavě „Pána tance“ (Natarádž), tančícího kosmický tanec blaženosti, v němž vznikají a zanikají světy. Bohové se mstí a jsou žárliví stejně jako lidé. Když Šivova žena Satí spáchá sebevraždu (upálí se na obětním ohni) z důvodu urážky, které se její otec dopustil na ní a na manželovi, rozhněvaný Šiva se na svém tchánovi krvavě mstí. V jiné verzi zase odnáší Satino spálené tělo na své hlavě a Višnu toto tělo rozseká na kusy svým diskem, aby zabránil posílení Šivovy moci díky síle jeho askeze. Ač Šivův protipól, ztělesňující řád a stabilitu, i Višnu se chopí násilí, vyžaduje-li to situace. Je udržovatelem vesmíru, jenž vystupuje na ochranu světa v podobě svých devíti pozemských vtělení (avatár), které mají napravit rovnováhu mezi dobrem a zlem (nejznámějšími inkarnacemi jsou Kršna a Ráma). Mateřský a ženský princip bohyně Déví, milostivá a ochranná i nenávistná a destruktivní zároveň, nabývá podoby Durgy, mocné válečnice, chce-li bránit svět před náporom démonických sil. Rozhněvaná, pojímá další podobu, děsivá bohyně Kálí. Tento ženský protějšek Šivy zosobňuje úpadek, chaos a destrukci. Už tradiční vyobrazení zlověstné desetiruké bohyně budí hrůzu (vyzáblé postavě s děsivými zbraněmi v rukou a rozčuchanými vlasy zdobí krk náhrdelník z lebek a její vyplazený jazyk žízni po krvi). Kálí je hlavní ženskou

¹¹⁶ srov. Dallapiccolová, Anna L.: *Hindské mýty*, Levné knihy KMa, Praha 2006.

Knotková-Čapková, Blanka a kol.: *Obrazy ženství v náboženských kulturách*, Paseka, Praha – Litomyšl 2008.

bohyní, která plodí extrémní násilí. Překračuje dokonce autoritu Šivy, aby šířila zmar. Poněkud příznačně jako jediná dodnes přijímá krvavé zvířecí oběti.

Bohové jsou však obecně původci násilí převážně z nutnosti, ve snaze ubránit se invazi démonů, zachovat rovnováhu sil v kosmu atp. Budeme-li moci v moderních mytologických zpracováních vesměs nahlížet jejich lhostejnost k osudu světa, bude to pramenit z božského vědomí, že tento svět je jen výplodem klamu.

6.1.b. Vznešení a nečestní hrdinové eposů

Filozofické myšlenky hinduismu nacházejí umělecké vyjádření v eposech Mahábhárata a Rámájana (4. stol.př.n.l. – 4. stol.n.l.).¹¹⁷ Ani jeden se nevyhýbá zobrazování násilí, oba vyobrazují bitvy, vedené ve jménu práva a spravedlnosti. Zůstává však jejich ideologické zdůvodnění platné i v moderním dramatu, které líčené konflikty přejímá pro vytyčení vlastních uměleckých cílů? To bude mimo jiné předmětem našeho zkoumání.

Načrtněme nyní ve stručnosti hlavní momenty násilí, v nichž se epické předlohy protínají a které nabízejí vděčný materiál pro dramatická zpracování: Ústředním tématem Mahábháraty (tradice připisuje autorství mudrci Vjásovi) je krvavý boj mezi dvěma zneprátelenými větvemi Bharatova rodu, panduovci a kuruovci. Předchází mu zášť kuruovců, především nejstaršího Durjódhany, který své bratry štví proti panduovcům. Cítí se ponížen, neboť bratrance dokázali jeho klan již od dětství ve všem předčít. Osvobozující plány, jak je zničit, vedou k ukořistění království a třináctiletému vyhnanství panduovců z říše. Usurpace moci a vyhnanství značí základní situaci i v Rámájane, která dále pokračuje únosem Rámovy manželky Sítý démonem Ravanou a bojem obou protivníků. Genderové násilí, které budeme v moderních mytologických hrách opět sledovat, zachycuje v Mahábháratě například pokus o násilné obnažení, resp. ponížení Draupadí, manželky pěti panduovců, na kuruovském dvoře, poté, co nejstarší bratr panduovců, Judhištira, prohraje ve hře v kostky jejich podíl na království i osobní svobodu. Z dnešní perspektivy se jeví i Sítina zkouška ohněm (musí vstoupit do plamenů a vystoupit žarem nedotčena, aby dokázala manželku Rámovi, že nebyla pošpiněna její počestnost při nedobrovolném pobytu v Ravanově paláci) jako akt násilí. Šílenství osmnáctidenní války v Mahábháratě, která je příčinou destrukce celé dynastie i konce jedné epochy, se zpočátku snaží

¹¹⁷ Miltner, Vladimír: Mahábhárata aneb Velký boj, Albatros, Praha 1988.

zabránit svou mírovou misí na kuruovském dvoře bůh Kršna. Jako Višnuovo božské vtělení sestupuje na zem, aby znovunastolil řád (dharmu) v době, kdy je zákon podupán.¹¹⁸ Jelikož však kuruovci odmítnou navrátit panduovcům trůn v Hastinapuře, je válka nevyhnutelná. Podobně Ráma, také Višnuova inkarnace, bojuje po boku opičfho krále Hanumana proti Ravanovi za navrácení unesené Sítý.

V Bhagavadgítě, Zpěvu Vznešeného (dochoval se jako součást Mahábháraty), ospravedlňuje Kršna použití násilí proti vlastním pokrevním příbuzným přirovnáním válečného střetu k nemoci, jejíž opanování spočívá v odstranění zákeřných výhonků, aby dobro mohlo prospívat.¹¹⁹ Bhagavadgíta je rozsáhlý dialog mezi pánduovcem Ardžunou, který má potřít bezpráví kuruovců, a jeho vozatajem, Kršnou, jenž bojuje po boku práva, tedy panduovců. Ardžuna nechce bojovat, raději by se dal sám zabít, než aby zahubil své pokrevní příbuzné. Bůh spatřuje v jeho soucitu zaslepenost a klade mu na srdce, aby upřednostnil svou kšatrijskou, válečnickou povinnost. Citové ohledy jsou nepodstatné. Dharma volá po spravedlivém boji ve jménu morálních zákonů, nemotivovaných prospěchem či ztrátou, které z takového jednání plynou. Plnění povinností bez ulpívání na plodech jednání jsou cestou k duchovnímu osvobození (mókša). Takové činy nezpůsobují karmické zatížení. Destrukce navíc zasahuje pouze tělo, které jedná, duše je nesmrtelná, a proto samotná představa zkázonosného vraždění je pomýlená. Smrt (těla) je ostatně tak jako tak nevyhnutelná. Tímto způsobem argumentuje v Bhagavadgítě bůh Kršna ve prospěch násilí, které je posvěceno povinností jednat ve jménu práva a neohlíží se na způsobené utrpení.

Ve velkém boji na bitevním poli Kurukšétře se stírá distinkce dobra a zla, práva a bezpráví. Panduovci získávají zpět svá dědičná práva, v bitvě vymytí všech sto kuruovských bratrů, ale vítězí zákeřnými intrikami. A tak je válka ve jménu dharmy vydobyta v krvavé řeži. Podněcovatelem je Kršna, který v Mahábháratě získává kontroverzní povahu božského vtělení. Ráma se sice neproviní na dharmě ve svém boji za znovuzískání Sítý, ale následky jejího únosu devastují jejich pokojné soužití i po návratu na královský dvůr. Pomluvy, jimiž lid hanobí Sítu z nevěry, přimějí panovníka, aby svou těhotnou ženu zapudil, ačkoli je sám přesvědčen o její nevině. Povinnost panovníka jednat pro blaho svých poddaných je stejně jako Kršnou podněcovaný boj ve jménu dharmy nejvyšší příkaz, který je zároveň příčinou násilí. Ráma

Zbavitel, Dušan: Rámájana, Argo, Praha 2000.

¹¹⁸ Bhagavadgíta, Odeon, Praha 1976, IV. 7-8.

¹¹⁹ Bhagavadgíta, Odeon, Praha 1976.

zůstává tradicí opěvován jako dokonalé vtělení dharmy v královské podstatě. Judhištira, zosobněná ctnost nejstaršího z panduovských bratří, po velkém boji usedá na trůn a podle Mahábháraty vládne spravedlivě plných šestatřicet let. Oba hrdinové se však proviňují proti etice – Ráma zapuzením své nevinné ženy Sítý a Judhištira nečestnými praktikami boje s příbuznými kuruovci. Válka mezi dvěma větvemi příbuzných, poznamenaná na obou stranách morální dvojznačností jednání, rozvrací dynastii a ohlašuje konec jedné epochy. Počínaje smrtí boha Kršny, dochází k přerodu v kaliyug, v němž vládne dezintegrovaný řád, chaos a náboženský skepticismus.¹²⁰

Indické mýty ve vztahu k násilí předestírají komplikovanou strukturu osobnostních rozporů, vztahů a situací, plných kontradikcí, a jako takové nabízejí bohatý zdroj inspirace pro moderní dramatická převyprávění, která se budou snažit, jak už jsme zmínili, deidealizovat vlastní kulturu. Podle Petera Brooka je Mahábhárata eposem o válce, násilí, utrpení a destrukci, a právě proto je nadčasová.¹²¹

6.1.c. Indická divadelní tradice

Nyní bude žádoucí naznačit, co tvorbě moderního mytologického dramatu předcházelo.¹²² Indické dramatické žánry se převážně formují v 19. století pod vlivem britského kolonialismu, zdroje mytologického dramatu sahají ale nepoměrně dále: Epos Mahábháraty podněcuje zrod klasického sanskrtského dramatu, který ukazuje heroické skutky vznešených postav, dokonalých králů (závazný je i milostný příběh a happy-end).¹²³ Jak přikazuje klasické starověké pojednání o

¹²⁰ V hindské koncepci času se historie kosmu skládá ze čtyř epoch (juga), které se cyklicky opakují, zatímco morální principy s každou následující epochou upadají; kaliyug je nejnižší formou existence, která trvá až do dnešních dnů a mimo jiné zračí rozpad rodinných struktur, stejně jak o tom pojednává Mahábhárata. (Dallapiccolová, Anna L.: *Hindské mýty*, Levné knihy KMa, Praha 2006.)

¹²¹ Dalmia, Vasudha: *Poetics, Plays and Performances – The Politics of Modern Indian Theatre*, Oxford University Press, New Delhi 2006, str. 299-300.

Světově známá divadelní produkce Mahábháraty Petera Brooka a Jean-Claude Carrieria uvedla rozsáhlý epos za hranice indického subkontinentu ve formě velkolepé podívané. Seriálová verze Mahábháraty, iniciovaná B. R. Choprou na indických televizních obrazovkách, je pak umělecky pokleslejší ambicí převyprávět mýtus masovému indickému publiku.

¹²² Rangacharya, Adya: *The Indian Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1971.

Dharwadker, Aparna Bhargava: *Theatres of Independence*, Oxford University Press, New Delhi 2006.

Dalmia, Vasudha: *Poetics, Plays and Performances – The Politics of Modern Indian Theatre*, Oxford University Press, New Delhi 2006.

¹²³ Mezi dramatiky zlaté éry sanskrtského dramatu, čerpajícího z mytologie, patří Bhasa, Kalidasa, Bhavabhuti, Viśakhadatta, Śūdraka a Harša.

indickém dramatu a divadle Nátjašástra¹²⁴, násilí, krutost a smrt nesměly být na jevišti zpodobovány¹²⁵, a tak jsou souboje evokovány pomocí živého, metaforicky popisného jazyka. Sanskrit však postupně přestává být široce rozšířeným jazykem a i vinou muslimské invaze klasické drama v 10. století mizí.

Drama jako psaný text až do příchodu Britů zaniká, divadlo však není zcela vyhlazeno. Epické příběhy infiltrují do lidových divadelních žánrů, které se vyvíjejí jako stylizované, antirealistické produkce. Z klasického dramatu si propůjčují i řadu konvencí.¹²⁶ Každá oblast má své vlastní lidové hry. Uvedme však alespoň některé stěžejní. Boje mezi bohy (reprezentujícími dobro) a démony (zastupujícími zlo) často ztvárňuje taneční drama kathakali, odvozené ze starší, klasické formy kutiyattam (stát Kerala), nebo lidová forma yakshagana (stát Karnataka).¹²⁷ Zobrazování bitev, válečných tanců a heroických činů je oběma formám společné, tradiční divadlo však také přibližuje dobovou sociální tematiku a káže morálku. Například dialogy v divadelní formě tamaša satirizují chyby člověka a jeho mravy (stát Maháráštra).¹²⁸ Jatra zase sloužila k antikoloniálnímu odboji (stát Bengálsko). Od 30. let minulého století pro ni psal nové hry bengálský dramatik Utpal Dutt (o němž jsme psali v kapitole o historickém dramatu), aby aktivizoval obecnost v boji proti kolonizátorům. Později měly jeho politické kusy, vypůjčující si tento tradiční žánr, zobrazit útlak kapitalistické společnosti a naznačit změnu revoluční cestou.¹²⁹ Podobně jako Utpal Dutt si i mnoho jiných současných dramatiků ve své tvorbě vypůjčuje různé lidové formy, aby navázali na zdroje své bohaté kultury.

¹²⁴ Bharatova Nátjašástra (1-2. století), ustavuje estetiku indického divadla. Předepisuje, jaké hrdiny vyobrazovat, jak mají být hry komponovány, co v nich má a naopak nemá být předváděno aj. Tato teorie dramatu není mimetická - zavádí devět typů tzv. ras, emocionálních efektů (mimo jiné hněv, hrdinství, strach, láska, soucit, ...), které má drama za cíl vyvolávat, a instruovat tak lidské chování v reálném životě.

¹²⁵ Ačkoli známá Bhasova hra Urubhangam se této konvenci vymyká, když v druhém dějství nechá postavu Durjódhany zemřít na scéně.

¹²⁶ Postava šutradhary/bhagavaty – vypravěč a komentátor; vidušaka – šašek, blázen; úvodní modlitba – púrvaranga neboli prolog uctívající božstva; závěrečné požehnání; idealizovaní hrdinové; jednoduchost produkce - výrazivo je ponecháno toliko stylizované herecké akci; užití malého závěsu místo opony - je držení dvěma osobami na koncích a za ním se objevují nově představené postavy; hudba a tanec; veršovaný dialog; zvýrazněné líčení; masky aj.

¹²⁷ Vidušaka v klasické formě kutiyattam, která dodnes uvádí sanskrtské hry, doplňuje akci současnými komentáři; kathakali předvádí pomocí pantomimy, gest-muder a tance za narativního a instrumentálního doprovodu vášně a běsnění bohů a démonů, chce v první řadě vyjádřit jejich bojový elán; v yakshaganě může být smrt oproti konvenci Nátjašástry předvedena na scéně.

¹²⁸ Jak jsme již uvedli v kapitole o politickém dramatu, tento žánr byl užíván dalitskou komunitou v Maháráštre, a tedy adaptován na současná témata.

¹²⁹ Jatra 19. století obsahovala sociální satiru a politickou kritiku, dnes však svůj satirický osten ztratila a stala se

6.1.4. Návrat ke kořenům

Na tomto místě představíme tvorbu moderních dramatiků, navazující na své kulturní kořeny.¹³⁰ Britský kolonialismus nahlíží na tradiční, lidové divadelní formy jako na amorální, umělecky pokleslou zábavu nevzdělaných mas na venkově v protikladu k sofistikované městské zábavě a vrhá je do podřadného postavení. S rostoucím národnostním cítěním v druhé polovině 19. století je však znovu oživován respekt k vlastní tradici. Lidové divadelní formy jako autentické, ryze indické divadelní projevy začínají sloužit politickým cílům v národním boji proti koloniální kultuře. Díky Gándhího učení, propagujícímu tradiční aspekty indické kultury jako nástroje boje proti britské nadvládě, začínají Indové znovu pociťovat hrdost na svou lidovou tradici. Na půdě moderního divadla, jež je importovaným produktem, se rodí touha hledat vlastní identitu návratem ke svým kořenům, k tradici, která byla násilně přerušena.

IPTA, jejíž cíle jsme již vytyčili v předešlé kapitole, se pokouší šířit svá sociální a politická poselství mezi masovým publikem pomocí experimentů s lidovými formami, které měly revitalizovat indické divadlo. Tyto pokusy se zesilují v 60. letech, kdy se formuje celoindické hnutí "návratu ke kořenům", nabízející ve své divadelní koncepci osobitou alternativu k modernímu divadlu přejatému ze západu. Pomocí snahy oživit tradiční lidové divadelní formy specifických regionů s jejich rejstříkem námětů (mýty, folklor, rituál) a postupů¹³¹ má tento nový postkoloniální žánr za cíl vytvořit svébytnou moderní národní divadelní kulturu. Kombinuje přitom nástroje tradičních divadelních projevů se západními dramatickými konvencemi, aby vzniklá syntéza oslovovala současné městské publikum. Z toho důvodu však toto hnutí také čelí kritice, která mu vytýká, že umělecky vykořisťuje lidové formy a vytváří pouze jakýsi komerčně atraktivní hybrid. 60. a 70. léta jsou nicméně pro indickou dramatickou tvorbu nejproduktivnějším obdobím a hnutí „návratu ke kořenům“ se stává nejvýraznějším trendem moderního indického divadla. Mezi jeho autory, jejichž dramatické počiny budeme v této kapitole rozebírat, patří například Girish Karnad, Chandrasekhar Kambar, K. N. Panikkar a Ratan

komerční zábavou bengálské elity.

¹³⁰ Mee, Erin B.: *Theatre of Roots*, Seagull Books, Calcutta 2008.

Jain, Nemichandra: *Indian Theatre, Tradition, Continuity and Change*, National School of Drama, New Delhi 1992.

Rangacharya, Adya: *The Indian Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1971.

Dalmia, Vasudha: *Poetics, Plays and Performances – The Politics of Modern Indian Theatre*, Oxford University Press, New Delhi 2006.

¹³¹ Antirealistický způsob prezentace - charaktery oslovují publikum, je zapojena hudba, tanec, stylizovaný pohyb, konvenční postavy jako klaun viduřaka či štradhara zpívají spolu s chórem devocionální písně na počest některého

Thiyam.

Na vývoj vpravdě indického divadla má nezanedbatelný vliv také teoretická koncepce epického divadla a zcizujícího efektu Bertolta Brechta, k jejímuž formulování německý dramatik dospěl mimo jiné prostřednictvím studia východní divadelní tradice. Antirealismus, nelineární způsob odvíjení děje, odmítání aristotelské poetiky mimetismu, psychologismu a emocionální katarze mají blízko k postupům klasického a tradičního indického divadla. Pomocí jeho teoretických postulátů, zapojení vypravěče a písně, které přerušují děj, aby jej analyzovali a komentovali, tedy indiští dramatici znovu navazují přetáťé pouto s vlastní tradicí.¹³² Brechtovy postupy, kladoucí důraz na přímočarost a jednoduchost, se protínají s technikami sanskrtského dramatu a inspirují například dramatickou práci Habiba Tanvira, o němž se ještě zmíníme.

6.2. Rituální oběť – Girish Karnad

Hinduistické náboženství provozuje od védského období obětní rituály pro své bohy. Tyto rituály, jež byly cestou k vysvobození, ke splynutí duše s absolutním principem, mohly provádět výhradně bráhmanští kněží. Zdárný výsledek byl podmíněn dodržáním zákonitostí obřadu - uspokojení bohové pak měli na oplátku lidem splnit, oč požádali.¹³³ Ve středověku se proti bráhmskému ritualismu staví tzv. hnutí bhakti, jehož cestou k osvětlení se místo obětního rituálu stává citová oddanost bohu. Akcentuje toleranci a hodnotu nenásilí. V následujícím pojednání si předvedeme, jak na obě tradice navazují dramata Girishe Karnada.¹³⁴

Výchozím námětem jeho dramatu **Agni mattu male** (1994, kannada), čerpajícího z Mahábháraty, je sedm let trvající obětní rituál věnovaný bohu Indrovi, který má zemi, soužené po desátý rok suchem, přivodit vytoužený déšť. Během výkonu kněžské funkce při náboženském obřadu zavraždí Parvasu svého otce za to, že vyprovokoval skandál, jenž ho odvedl od posvátných povinností (nadřazuje úřad rodině). Ze zločinu pak očerní mladšího bratra Arvasa, který v závěru hry zaútočí na obětní pavilon. Touto vzpourou proti autoritě bratra zároveň

z bohů atd.

¹³² J. Grotowski, E. Barba, R. Schechner a P. Brook také studovali indickou divadelní tradici a zpětně tím podnítili zájem indických umělců a badatelů o dědictví vlastní kultury.

¹³³ srov. Filipský, Jan; Vacek, Jaroslav: Bhagavadgíta a její význam v indickém myšlení in: Bhagavadgíta, Odeon, Praha 1976, str. 14.

¹³⁴ Karnad neaspiruje ve svých „výpůjčkách“ z fondu lidové tradice na kulturní autenticitu. Mísí tradiční indické postupy se západními. Lidových námětů a konvencí tradičního divadla přitom nepoužívá vždy, jak jsme mohli vidět v případě historické hry Tughlaq.

protestuje proti poskvrněnému rituálu. Hrdina ve hře odkrývá falešnou, vyprázdňenou zbožnost ortodoxního bráhmanismu, skrytou za vnějšími projevy oddanosti bohu. Je-li nízkým kastám tradičně zapovězena účast na obřadu, zde jej znesvěcuje amorální jednání kněžů, nikoli dav hladovějících vesničanů, který se zde nakonec vrhne na obětní potraviny. Karnadovo drama zaznamenává tedy signifikantní posun od klasického rituálního chápání oběti, zaneseného v posvátných védských textech a přesně vymezujícího pravidla jejího výkonu, k akcentu na etické principy věřících. Autor přikládá váhu oběti, kterou přináší srdce. Tu ve hře představuje mladá, nevinná dívka Nittilai, která opustí svého muže, aby mohla pomáhat Arvasovi, obžalovanému z otcovraždy, ve svízelné situaci. Podřízne-li jí za to manžel hrdlo jako obětnímu zvířeti, obětuje Nittilai život pro lásku. A přimlouvá-li se Arvasu u boha, místo za život své dívky, za vykoupení rákšasovy duše (démon, jenž za viny minulého života musí trpět muka ve věčném bezčasu a který byl také zapleten do konfliktu), obětuje i on život své milované za vysvobození hříšníka z utrpení. Právě soucit, upřednostnění štěstí druhého nad svým vlastním, ustavuje hodnotu pravé oběti, která je zároveň formou očisty obřadu, východiskem ze začarovaného kruhu násilí. Konečně se tak dovolává božské přízně, potvrzené příslibem deště na vyprahlou půdu, symbolu katarze a odpuštění provinění, jež velkou obětí provázela. Sebeodevzdání se zdá být nejvyšší ctností, kterou lze uspokojit bohy. Také Gándhí kritizoval pokrytectví a dogmatismus v náboženství a naopak vyzdvihoval hodnotu dobrovolného přijetí utrpení ve formě sebeoběti (která bývá v jeho pojetí nazývána pasivní rezistencí) pro obecné dobro, jakým může být nastolení míru. Právě ke gándhíovskému typu oběti se hrdinové dramatu **Agni mattu male** utíkají.

V Karnadově hře **Hayavadana** (1972, kannada), založené na indickém lidovém příběhu z 12. století, později přepracovaném v novelu Thomasem Mannem, hlavní hrdinové rituálně obětují sebe sama na oltář bohyně Kálí.¹³⁵ Tentokrát má ovšem náboženské sebeodevzdání, odvolávající se k vznešeným ideálům (láska k ženě/k příteli) a tradičně vyžadující oprostění od egoismu, zakrýt právě egoistické motivace dvou konkurentů v lásce, kterým touha po ženě zničila přátelství (Devadatta se zabije ze žárlivosti, Kapila hned po něm ze strachu, aby nebyl obviněn z jeho vraždy). Tento pokřivený devocionální akt není ničím jiným než sebevraždou, jež za úctyhodným projevem zbožnosti maskuje osobní selhání. Drama karikuje pokrytecké náboženské

¹³⁵ Karnad ve svém Hayavadanu aplikuje konvence karnatacké lidové formy yakshagany. Jako jedno z nejvýznamnějších dramát postkoloniálního období je Hayavadana zároveň jednou z prvních her, která aplikuje tradiční, antirealistické divadelní postupy.

praktiky, komické dvojnásobné sebeobětování ironizuje smysl oběti, která již není výrazem vděčnosti bohu, nýbrž pouze zástěrkou psychologickému ventilu tzv. věřících.¹³⁶

I v posledním Karnadově dramatu, které budeme z hlediska rituální oběti sledovat, **Bali** (2002, kannada), podle kannadského eposu ze 13. století, je proti sobě stavěna náboženská tradice a etika. Jejich pozice se rýsují na půdorysu konfliktu dvou neslučitelných postojů - královny matky, oddané hinduistickým rituálům a kultu zvířecí oběti, a královny ženy, hlásící se k džinistickému náboženství, jež zcela zapovídá jakoukoli formu násilí.¹³⁷ Ač si je i král vědom, že prolévání krve zvířat je zaostalý a nehumánní způsob uctívání božstva, zároveň je neschopen vyřešit ponižující situaci, jakou je královnina nevěra, jinak než mentálním obratem k zavedené tradici, letitému zvyku, který slibuje očistu. Hodnoty neubližování však nedovolují proviněné královně na krvavém rituálu participovat a dále tak psychicky trýzní *svou* oběť - manžela. Karnad motiv dvojí morálky i dvojí oběti doplňuje o filozofickou otázku o podstatě etiky: je zamýšlené a uskutečněné násilí stejně zavrženíhodné? Substituce sošky kohouta z těsta za živé zvíře pro obřad zůstává pro královnu stále nepřijatelná, neboť i ta evokuje násilný záměr.¹³⁸ Když v závěru fundamentalistická královna v záchvatu vzteku z manželova destruktivního počínání na napodobeninu zvířete použije králův meč k agresivnímu výpadu (v jedné verzi proti manželovi, v jiné proti sobě sama), znovu se vrací dilema „neživého obětního kohouta“, jak jsme nazvali etický problém neprovedeného násilí. Přestože totiž v jedné z variant královna ustrne před svým vražedným aktem a krveprolití je zabráněno, nedotažená agrese v sobě již zahrnuje realitu násilí, stejně jako je rituální oběť pouhé napodobeniny zvířete již *de facto* vraždou.¹³⁹

Pro Karnada jsou náboženské obřady a dogmata strnulé, vyčpělé a prázdné (jako obětina z těsta) projevy zbožnosti, dodržované jen pro vnější zdání bez citové angažovanosti. Na jejich

¹³⁶ Hra používá k zobrazení násilí postupů lidového divadla. Když si Devadatta s Kapilou v chrámu bohyně Kálí useknou hlavy, je akt vlastní popravy naznačen odpadlou maskou. Kousek vyžadující notnou dávku zručnosti je perziflován Devadattovým komicky krkolomným zápasem, který svádí se smrtí.

¹³⁷ V 6. století př.n.l. zakládá Mahavíra džinistické náboženství, které se vyznačuje vzýváním ahinsy (nenásilí) spolu s požadavky askeze a chudoby. Hinduismus se později džinistickým ideálem nenásilí pokusil do jisté míry inspirovat. (Osborne, Richard; Van Loon, Borin: Východní filozofie, Portál, Praha 2009.)

¹³⁸ Náhrada živého zvířete za miniaturní sošku z těsta je v hinduismu dodnes běžnou praxí. Pro džinisty není toto řešení dostatečné, protože násilný akt je zde stále přítomný, třebaže uskutečněný na neživém předmětu. Člověk je morálně zodpovědný i za pouhý nevykonaný úmysl, a proto je i tato oběť podle nich nehumánní. (Karnad, Girish: Two Plays by Girish Karnad, Oxford University Press, New Delhi 2004.)

¹³⁹ Proti zvířecím obětinám bohyni Kálí vystupuje již slavné drama Visarjan (1890, bengálština) Rabíndranátha Thákura, prvního Asijce, který se stal držitelem Nobelovy ceny za literaturu (1913). Ve hře se nakonec namísto zvířete položí na oltář Kálí člověk, aby svou sebeobětí smířil bohyni i zneprátené tábory fanatického kněze Raghupatiho (zástupce tradičních náboženských praktik) a progresivního krále Govindy (odpůrce krveprolití na půdě chrámu). Thákur v této hře, podobně jako Karnad, napadá posvátné texty z neetičnosti. (Tagore, Rabindranath: Sacrifice, Macmillan India Limited, Madras 1966.)

místo staví niternou zbožnost, vyznávající kvality vnitřně bezrozporného nenásilí a nesobecké lásky nejen k bohu, ale i k druhému člověku. Moderní dramatici zachycují tak stále více akt oběti v přeneseném slova smyslu - dobrovolné, či vynucené sebeobětování se pro něco/někoho.

6.3. Obětní beránek

Sebeobětující se hrdina prochází poměrně často moderními mytologickými dramaty. Jeho oběť je nahlížena z nové perspektivy - místo oslavy, které se dostávalo jeho autentickému epickému předobrazu za to, že dostal svých ctnostných povinností, je zde vyzdvihována nesmyslnost této oběti i abnormalita mocenských tlaků, které ji vyžadují. Načrtněme tento interpretační posun na následujících hrách.

V Karnadově dramatické prvotině převzaté z Mahábháraty, **Yayati** (1962, kannada), získává král výhodným sňatkem dar nesmrtelnosti.¹⁴⁰ Za svá nespoutaná sexuální dobrodružství je však stížen kletbou, podle níž se má přes noc proměnit ve věčného starce. Ve snaze vyrovnat se odvážným činem velikosti svých předků, bere na sebe kletbu králův syn Pooru. Oproti předloze, jež podtrhává význam synovské povinnosti vůči otci, ilustruje Karnadova verze tragičnost (princeva ambice zařadit se do slavné rodinné linie ho nutí zavrhnout v den sňatku i blaho manželského pouta a dohnat zoufalou novomanželku, princeznu Chitralkhu, k sebevraždě) a zbytečnost této volby (synova oběť se mívá účelu kletby, nedozrává v ní totiž králova pokora a moudrost). Sebeoběť je zde ovšem deidealizována nejen z hlediska svých důsledků, ale i motivací, které jsou podle autora perverzní. Pooru není líčen jako hrdina, který ctnostně a nesobecky plní své synovské závazky, ale jako nezakotvený muž se ztýranou myslí. Odvržené mládí jen umocňuje jeho vnitřní ochablost, která se vyhýbá plnění vladařských povinností. Jeho oběť je tedy nástrojem, jak obejít své závazky, nikoli je naplnit.

Shodnou kritickou distancí autora od aktu sebeoběti, k níž je jeho hrdina dohnán, nalezneme i v následujících dvou dramatech, v nichž bude opět obětováno mládí. **Chakravyuha** (1984, manipuri) Ratana Thiyama (1946) se soustřeďuje na jeden z rozhodujících momentů válečného střetu mezi tábory panduovců a kuruovců.¹⁴¹ Panduovští bratři (Judhištira a Bíma)

¹⁴⁰ Karnad se zde nechal inspirovat tvorbou evropských existenciálních dramatiků. Hra hledala obtížně cestu na jeviště.

¹⁴¹ Thiyam získal věhlas i v zahraničí. Jeho hry se vyznačují vysoce estetizovaným přístupem. Autor je inspirován kmenovou kulturou Manipuru. Rozvíjí tradici lidových, rituálních a bojových forem svého regionu a jeho dramata,

přesvědčí Ardžunova mladičského, nezkušeného syna Abhimanya, aby se pokusil narušit protivníkovu nebezpečnou válečnou formaci ve tvaru ozubeného kola (chakravyuhu), záměrně přitom opomíjejí fakt, že chlapec zná tajemství proniknutí, ne již úniku z vojenského seskupení. Jestliže koloniální drama glorifikuje minulost a s ní i obrazy sebeoběti, odvahy a vytrvalého vzdoru takových charakterů, jako je právě Abhimanyu, aby národu dávalo pozitivní příklad v boji proti útlaku, Thiyam podobně jako Karnad deidealizuje hodnotu této sebeoběti. V domnění, že klade svůj život na oltář obecného blaha - vojenského vítězství, ovlivněn vypočítavými mocenskými tlaky a vidinou mučednické smrti, nechává se jeho hrdina zmasakrovat nepřitelem, nastrčen coby obětní beránek. Je-li před svou smrtí, jak napovídají scénické poznámky, vizuálně působivě obklíčen kuruovskými nepřáteli, zesiluje se tu motiv člověka chyceného do pastí, ať už na bitevním poli nebo v okruhu rodiny (vzpomeňme na sociální drama, v němž bývá prostředí domova prodchnuto násilím a disharmonií - není z něj úniku).¹⁴²

Bhisham Sahni (1915-2003) vtěluje svou koncepci oběti mládí do mýtické postavy Madhavi ve stejnojmenné hře (1982, hindština), čerpající svůj námět rovněž z Mahábháraty. Někdejší mocný král Yayati zde daruje svou jedinou dceru Madhavi mladíkovi Galavovi, aby za ni tento hoch vyobchodoval osm set vzácných koní a splatil tak svému guruovi zbrklý slib. Madhavi, nadaná schopností vždy znovu nabýt panenství, krásu a počít budoucí mocné panovníky, je postupně nabízena třem různým králům, jimž porodí slovné syny výměnou za koně. Namísto gándhíovské sebeoběti, kterou jednotlivec podstupuje v zájmu „vyšších cílů“, je sebeobět' Sahniho Madhavi i dalších moderních dramatických hrdinů vynucena tzv. vyššími cíli privilegované elity, zde konkrétně mužů. V jejím záhlaví stojí povinnost, jíž člověk dluží například autoritě starších svého rodu (zde je dívka vázána pokorou k otci), jíž tedy vymáhá hierarchická struktura společnosti. V zápětí si doložíme, jakých forem tato posvátná povinnost v moderním dramatu nabývá.

mající podobu jevištních textů, nacházejí těžiště ve svém scénickém provedení. Stejně jako Panikkar, o němž se zmíníme později, je Thiyam zároveň režisérem. Oba dramatici ožívují ve svých hrách klasickou estetiku zakódovanou v sanskrtském pojednání o divadle, Nátjašástre.

¹⁴² Výjevy zápasů jsou stylizované, naznačené tanečními prvky v hudebním doprovodu. Zvuky cimbálu mají být dešifrovány jako vystřelené šípy, specifická gesta-mudry poeticky dokreslují význam vyřčeného. „Jayadratha a Abhimanyu bojují ve strukturované taneční kompozici, zatímco střet doprovází hlasitá hudba úderů cimbálů a bubnů s výkřiky. Sbor v pozadí zpívá během zápasu píseň,“ praví například scénická poznámka. (Thiyam, Ratan: Chakravyuha, Seagull Books, Calcutta 1998, str. 42.)

6.4. Dharma

Důležitým etickým principem hinduismu je dharma (pravda, právo, zákon) - morální řád, jenž řídí celý vesmír a káže jednotlivci nesobecky následovat normy správného jednání, náboženské povinnosti, připsané jeho kastě.¹⁴³

Na absolutní hodnotu dharmy se odvolávají všechny postavy Sahnioho příběhu o Madhavi. Výchozí situací je slib, jehož se musí dostát i za cenu zotročení člověka.¹⁴⁴ Autor poukazuje na represivní rozměr posvátného zákona. I on zpochybňuje ideologii mýtu. Vyprávění z Mahábháraty oslavuje sebezapření dívčina otce, s nímž se vzdává dcery, i vytrvalost mladíka při výkonu povinnosti, jíž je vázán ke svému učiteli. Příběh v předloze končí šťastně, protože všichni dostali svých závazků – někdejší král Yayati se projevil jako štědrý muž, jemuž není ve světě rovno, Galav dodržel dané slovo a stal se věhlasným mudrcem a dívka prokázala, že je dokonalou ženou, jež naplnila svou dharmu v podřízenosti. Madhavi z Mahábháraty se podobá apsarase, nebeské bytosti, jíž bohové sešlou na zem, aby svedla muže, porodila mu syna, zanechala ho otci a oba s lehkým srdcem opustila, protože dostala svého posláni. Sahnio se od této koncepce odchyluje: dívka jako jediná za následování povinnosti trpí jako matka (ztrácí v průběhu času všechny syny, aby mohla vysloužit svému patronovi vzácné koně na dalším dvoře) i jako žena (prodělanými útrapami vnitřně zestárne) a jako jediná se nedočká poct.

Zhoubné následky povinnosti dodržet dané slovo se vracejí v tragikomické hře **Charandas Chor** (1975, hindština) od Habiba Tanvira (1925-2009), rekonstruuující radžastánský lidový příběh o počestném zloději.¹⁴⁵ Lupič Charandas najde na útěku před strážníkem útočiště u guru, jemuž spěšně odpřísáhne tři absurdní sliby s návdavkem přísahy pravdomluvnosti. Tentokrát v sobě příkazy dharmy slučují ctnostné zásady i jejich znevažující protipól - tedy zlodějskou etiku, a tím se adaptují na novodobé životní podmínky morálních kompromisů. Pro své závazky je nakonec zloděj zavražděn a stává se paradoxním mučedníkem dharmy. Pravdomluvnost, počestnost, povinnost dostát slibu jsou také typickými gándhiovskými ideály.¹⁴⁶ Tanvir tedy demonstruje pozici jeho učení v hodnotovém systému společnosti.

¹⁴³ Osborne, Richard; Van Loon, Borin: Východní filozofie, Portál, Praha 2009.

¹⁴⁴ Obdobné téma nalézáme například v mýtickém příběhu krále Hariščandry, který zaprodává svobodu své ženy, syna i sebe sama, aby splatil dluh mudrci.

¹⁴⁵ Jako režisér používá Tanvir ve svých inscenacích herců lidového žánru náča z čhattísgarhského regionu.

¹⁴⁶ Můžeme si opět připomenout mýtického krále Hariščandru, který se přes veškeré útrapy, jež musí zakusit, neodvrací od své dharmy.

Bitva na tzv. poli spravedlnosti, Kurukšetře, symbolizuje válku o pravdu. Také v Thiyamově **Chakravyuze** posvěcuje dharma mocenskou agresi. Zástupci vojenského vedení kuruovců i panduovců se jí zaklínají. Jedni lstivým úskokem donutí svého učitele Dronu, jenž povyšuje dharmu na své náboženství (vlastní drama se otevírá jeho úlitbou bohu), vytvořit zhoubnou válečnou formaci proti nepříteli. Druzí přimějí idealistického Abhimanya obětovat svůj život ve prospěch vítězství dharmy. Posvátný zákon je tedy mocnou zbraní mocných (racionalizuje konflikt i použitou válečnou strategii) i útočištěm bezmocných (poskytuje útěchu i smysl v boji).

Stejnou výpověď podává i modernistické drama **Andha Yug** (1953, hindština) Dharamvira Bharatiho (1926-1997).¹⁴⁷ Téma, vypůjčené rovněž z Mahábháraty, pojednává o následcích války, fyzické i morální devastaci, jež ničí jak poražené, tak vítěze. Odvíjí se od osmnáctého, posledního dne boje, který má rozhodnout válku mezi panduovci a kuruovci, až do Kršnovy smrti. Poválečné období nazývá autor slepým věkem, neboť v něm vládne chaos a anarchie. Zdeformovaný věk se započal na bitevním poli, potřísněném lží, krveprolitím a násilím, oťrásl řádem a rozptýlil zákony. V tomto kondenzovaném dramatickém převyprávění Mahábháraty se královna Gandhari rozhorluje, že nikde nenachází ctnost, ač podle Kršny měla spolu s právem dláždit cestu vítězství. Je zde nabourán předobraz nejstaršího panduovce Judhišthiry, jehož vítězná vláda je v eposu líčena jako spravedlivá a spořádaná. Ve hře dědí hrdina spolu s trůnem i tradici mocenské slepoty, marnosti, v níž principy degenerují (stejně jako vítězní panduovští bratři), bezvýznamnosti, v níž skepse a barbarství kvetou, neboť i on, všemi považovaný za příbytek ctnosti, užívá podvodu, aby na bitevním poli triumfoval. Jujutsu, jeden z kuruovských bratrů, který při něm stál, protože věřil, že je oddán pravdě, je po válce všemi nahlížen jako vyvrhel, hodný pohrdání, protože se zaprodal. Slepý věk, epocha nenávisti a sváru, váže tedy i dharmě šátek kolem očí a nechává ji zemřít na bitevním poli.

Moderní autoři, jak jsme viděli, problematizují tradiční koncept dharmy. Podobně jako rituální oběť je i tato nejvyšší ctnost pošetilým přežitkem doby, který zaštiťuje amorální pokrytectví. Jen hrstka snů se jí stále bláhově obětuje a končí špatně...

¹⁴⁷ Autor je jedním z průkopníků hindské literatury a jeho veršované, poetické drama je milníkem v literatuře této jazykové oblasti. Třebaže bývá označován za první postkoloniální klasiku, čekal *Andha Yug* na své uvedení osm let. Od roku 1962 začal být naopak inscenován v různých částech Indie více než jakákoli jiná současná hra.

6.5. Násilí jako deviza hrdinství

Hinduismus vyžaduje, aby byly povinnosti připisné jednotlivým kastám rigidně dodržovány – kšatrijovi (válečníkovi) je uloženo zvítězit nad nepřítelem, nebo zemřít na bitevním poli. Přesně tak vnímá svou roli Thiyamův ušlechtilý Abhimanyu (**Chakravyuha**), jehož otec, Ardžunu, Mahábhárata oslavuje coby nedostižného lukostřelce. Chlapec ještě věří ve staré ideály a ve svém osamoceném boji proti kuruovské přesile prokáže všechny hrdinské ctnosti. I jeho protivníci mu přiznávají výjimečnou vojenskou zdatnost: „*Přestože je tak mladý, je Abhimanyu stejně všestranný v umění boje jako jeho otec. Kuruovští vojáci prchají hlava nehlava, v chakravyuze se vzmáhá chaos.*“¹⁴⁸ Navzdory těmto obrazům heroismu, nelíbí autor jeho smrt jako hrdinskou, ale zbytečnou, protože ve válečné mašinerii není místo pro vznešené ideály. Příčinou hlavního dramatického konfliktu hry je dvojitý důkaz loajality. Kromě Abhimanya je k němu podněcován i Drona, který tiše straní panduovcům (věří, že jsou v právu), a proto jej přední kuruovští vojáci obviňují ze zrady, aby touto útočnou taktikou uraženého dítěte vyprovokovali pasivního spojence k činu. Považujeme-li také loajalitu za jednu z hlavních kvalit, kterou si hrdinství osvojuje, oba tábory tuto hodnotu vrcholně akcentují, aby ji zároveň mohly vychytrale zneužít.

Neméně nevděčnou roli věrného spojence přisuzuje svým hrdinům Dharamvir Bharati (**Andha Yug**). Pro Jujutsa je následování boha Kršny morálním imperativem. Věří, že mu stačí svěřit se jeho milosti a té sloužit. Volí cestu bhakti (oddanost), neboli vztah mezi člověkem a bohem, založený na vzájemné lásce. Za svou nebojácnou zbožnost, další atribut hrdinství, je však trestán, dohnán až k sebevraždě: „*Kde bude Kršna – tam také bude vítězství. Takový je Kršnův triumf, v němž já jsem vrah – zločinec, zbaven své matky, přezíraný, zneuznaný, pro každého jen terč opovržení,*“ zoufá si zavržený hrdina.¹⁴⁹ Ač spatřuje v bohu ultimátní cíl, pro nějž bojuje, nedosáhne jeho milosti, protože válka drtí náboženské zákony, popírá potenci boha a je obecně neslučitelná s vznešenými ideály. Proto **Andha Yug** zcela mlčí o hrdinských skutcích během velké bitvy. Ojedinelé zmínky o boji načrtávají šílenství násilí, jež přináší pouze utrpení a beznaděj a v němž je vojenská etika důsledně popírána. Bhímova tradicí vynášená síla se zde projevuje pouze v barbarských činech, kterých se panduovec dopouští - když se napájí krví

¹⁴⁸ Thiyam, Ratan: Chakravyuha, Seagull Books, Calcutta 1998, str. 43.

¹⁴⁹ Bharati, Dharamvir: The Blind Age, National School of Drama, New Delhi, str. 41.

poraženého protivníka Duhšasany nebo úskočně skolí Durjódhanu nepovolenou ranou do steh. Klasické pojetí heroismu se posouvá ve zneužívaný a znevažovaný koncept. Jeho individuální vnímání však také proměňují okolnosti. Kuruovský voják Ašwathama v noci přepadne panduovský tábor, aniž by ušetřil starce, děti, sluhy či ženy. Vizionář Sandžaj popisuje kuruovskému královskému páru výjev takto: „*Dým, plameny, vypleněné vozy, poházené maso a zranění koně zmírají kolem. Uprostřed krve, kostí, lebek a rozčtvrcených těl se prochází chorobný Ašwathama a řve jako leopard.*“¹⁵⁰ Co není objektivně vzato ničím jiným než masovou vraždou, věncí královna Gandhari, která přišla ve válce o všech sto synů, slovy nebeského obdivu. Bharati tedy ve své hře předestírá, jak se zuřivý masakr nepřátel může stát známkou hrdinství a vojenské etiky, tiší-li bolest matky nad ztrátou dětí.¹⁵¹

Následující dvě dramata nenahlízejí diskutovaný motiv z válečné perspektivy. Ve svých výpovědích si vzájemně odporují, nicméně i tento rozpor bude zajímavé sledovat. V Karnadově hře **Bali** rezignuje král na použití násilí jako nástroje pomsty za manželčinu nevěru. Nehledá odplatu, ale usmíření. Jeho zbožnost a milosrdenství mu nicméně neslouží ku cti, právě naopak. Vlastní žena k němu nemá úctu, to ona dominuje situaci, stupňujíc proti němu psychický nátlak. I matka jím pohrdá, protože se nedokáže řádně zhostit odplaty za urážku, jak přísluší jeho mužské a navíc vladařské roli. A šúdra, s nímž ho královna podvedla, je sice zpočátku vyděšen k smrti, když je přistižen se svou vznešenou milenkou, ale jakmile zjistí, že mu od mírumilovného panovníka nehrozí nebezpečí, i on ho začne tupit, ponižovat a dokonce vyhazovat z chrámu. Vysmívá se jeho nanicovatosti s dekorativním mečem u pasu a impertinentně komentuje intimitu s jeho manželkou. Králova oddanost ideálu nenásilí, s níž nechává provinilce beztrestně vyváznout, je všemi nahlížena jako slabošství. Zdá se tedy, že jedině násilí drží pohromadě panovníkovu autoritu, jedině násilí je devizou hrdinství. Bez něj se vytrácí veškerý respekt i poslušnost.

Opačnou zkušenost udělá Tanvirův hrdina z druhého konce sociálního spektra, člověk z lidu, plebejec, Charandas. Zpočátku amorální zloděj a lhář, je ctěn a držen ve vážnosti, neboť je soucitný ke svým obětem - odmítá okrást plačící ženu nebo chudého rolníka. Zcizí-li pytle s rýží

¹⁵⁰ Bharati, Dharamvir: *The Blind Age*, National School of Drama, New Delhi, str. 59.

¹⁵¹ Znepokojivou analogií je současný trend, projevující se v Indii mezi některými mladými lidmi, kteří vzhlížejí k osobě Adolfa Hitlera a jeho dílu *Mein Kampf*. Akademik Govind Kulkarni vysvětluje toto poblouznění slovy: „Mladí hledají hrdinu a patriota. A Hitler byl oddaný patriot. Je nahlížen jako někdo, kdo umí vyřešit problémy. Mladí lidé zde řeší řadu problémů.“ (Janoušek, Petr: *Hitler? V Indii záruka obchodního úspěchu: Lidové noviny*, 21.6.2010, str. 9.)

bohatému statkáři, rozdává lup mezi potřebnými. Popularita antisociálního živlu, proměněného mávnutím kouzelného proutku v symbol spravedlnosti, dosahuje rozměrů téměř národního hrdiny, třebaže zahrnuje i řadu rozporů a kontroverzí.¹⁵² Charandas není agresivní raubíř, leč rabuje i v kostele. Svatokrádež, při níž komicky uloupí i donaci, kterou původně chrámu daroval, a sochu božstva (její odcizení hraničí s kleptomanií), je zde úsměvně zlehčována. Takové jednání je ve společnosti normou, vyváží jej hrdost, s níž se zloděj k činu hlásí a která již pravidlem není. Je považován za čestného člověka, protože krade za bílého dne, v kontrastu s reprezentanty moci, kteří se obohacují tajně, pochybným způsobem, zatímco navenek hájí zákon. Prominenti královského dvora neváhají použít represí proti těm, kteří se protíví jejich vůli: Charandase nejprve uvrhnou do vězení a posléze popraví, nikoli však proto, že je hrozbou soukromému vlastnictví, ale protože odmítá porušit své zásady a oddávat se královským počtám. Čest a pověst člověka je zde odvozena od morálních zásad pravdomluvnosti a neubližování, které staví i profesi zloděje na piedestal poctivosti ve světě násilí, úplatného práva, chamtivosti a přetvářky. I Charandasův heroismus je ale takřkajíc po zásluze potrestán.

6.6. Násilí jako prostředek udržení řádu

Sociální řád, jak jsme jej mohli nahlédnout v moderních indických hrách, je současnými dramatiky vesměs zobrazovaný jako nespravedlivý a utiskující. Používá násilí jako instrumentu, s jehož pomocí si autorita zachovává své výsady. V případě Tanvirova **Charandase...** tuto funkci plní královna Rani, která nechává zloděje zavraždit, protože odmítl její lásku (kvůli svým přísahám). Vázán navíc slibem pravdomluvnosti, byl by muž schopen vyzradit její vyznání na veřejnosti a vydat ji tak napospas znevažujícímu posměchu svých poddaných. Charandas tedy hrozí rozleptat autoritu královny. Násilí, které je na něm spácháno, se pak jeví jako nevyhnutelná obrana majestátu, jeho statutu i reputace.

V Karnadově hře **Bali** se opět snaží krveprolití očistit poskvřněnou pověst královny. Násilí na zvířecí obětině má privátní účel - vykoupit manželskou krizi a znovu nastolit porušenou harmonii v partnerském soužití. Smysl oběti na zvířeti nahrazeném maketou je diskutabilní, a

¹⁵² Sbor, zastupující veřejné mínění, prozpěvuje chválu zloději, projevuje mu sympatie a staví ho na podstavec světce. Habib Tanvir, inspirovaný Brechtem, používá písní jako komentářů k akci a podtrhuje jimi morální význam jednání.

proto má pro královskou dvojici spíše než náboženský význam psychologickou hodnotu společně vykonaného, odosobněného trestu, který neutralizuje provinění. Karnadovo drama poukazuje k hinduistické tradici, jež posvěcuje uplatnění násilí, má-li sloužit posílení řádu, a zároveň tuto tradici problematizuje.

Višnu od dob Mahábháraty sestupuje ve svých inkarnacích na zem, kdykoliv je narušen zákon spravedlnosti a hlásí se o slovo bezpráví, aby ztrestal původce zla a opětovně nastolil pořádek.¹⁵³ V úvodu k Sahniho **Madhavi** navštěvuje Višnuův posel Garud mladíka Galava, pohrouženého v zoufalství, neboť není s to splnit svůj ukvapený slib. Poslova rada, aby požádal o pomoc štedrostí proslulého asketu Yayatiho, ho přiměje upustit od úmyslu spáchat sebevraždu. Ač tedy bůh odvrací první hrozbu kalamity a posvěcuje chlapcovu snahu dodržet slovo coby nejvyšší ctnost, více do děje nevstupuje, neintervenuje ve prospěch zneužívané dívky. Násilí, jemuž je Madhavi jako žena vystavena, stvrzuje patriarchální řád – a ten se odvozuje od boží vůle.

Dramata K. N. Panikkara (1928) jsou uchopena tradicionalistickým způsobem, jak demonstruje i hra **Suryasthanam** (1979, malayalam)¹⁵⁴, načrtnutá na motivy Rámájany. Ráma, jedna z inkarnací Višnu, smrtelný nepřítel démona Ravany, jenž mu unesl jeho ženu Sítu, je zde nahrazen bohem Slunce, Súrjou, aby vynikla ve hře akcentovaná polarita dvou principů - světla moudrosti (bůh Slunce) a temnoty nevědomosti, teroru noci (démon Ravana), které vedou nikdy nekončící boj a jejichž vláda se cyklicky střídá.¹⁵⁵ Perzekuce Sítu vychýlí kosmickou rovnováhu. Súrja tehdy vystupuje proti agresorovi a zahání jej pouhým žářem svých paprsků, aby ztrestal podmanitelovu hegemonii a opětovně nastolil vládu světla.¹⁵⁶ Zde tedy bůh zastává tradiční roli mocného pronásledovatele bezpráví. Višnuovo další pozemské vtělení, Kršna, hraje stěžejní roli při rozplétání konfliktu mezi panduovci a kuruovci v Mahábháratě. Válka je také podle všeho nevyhnutelná v zájmu znovunastolení pořádku. V protikladu k záměru však přispěje k navršení

¹⁵³ Encyclopedia of World Religions, Octopus Books Limited, London 1975.

¹⁵⁴ Malayalam je dorozumivací jazyk ve státě Kerala. Panikkar užívá ve své tvorbě lidové a klasické divadelní, taneční i bojové tradice tohoto regionu. Zpochybňuje koloniální koncept divadla založený na textu, který je pro něj jen výchozím materiálem. Důkladně ho svou propracovanou hrou rozvíjí teprve interpret. Kutiyattam, klasický žánr, z nějž si Panikkar vypůjčuje dramatickou strukturu, přebírá dobře známé příběhy z eposů. Dramatik proto neklade důraz na vyprávění samotné, ale na způsob hercovy interpretace textu - v každé scéně, ke každému výroku rozvíjí analogie, připojuje příbuzné příběhy atd. (Mee, Erin B.: Theatre of Roots, Seagull Books, Calcutta 2008.)

¹⁵⁵ Panikkar, Kavalam Narayana: The Playwright on the Play in Panikkar, Kavalam Narayana: The Right to Rule (Koyma) and The Domain of the Sun (Suryasthanam), Seagull Books, Calcutta 1989.

¹⁵⁶ Suryasthanam je proložen zpěvy a tanci. Léčka a únos Sítu démonem Ravanou je zatančen. Podobně Ravana tančí, chce-li vyjádřit potenci své síly nebo míru svého vzteku.

nezměrného utrpení, zacyklenému násilí a důsledkem toho degeneraci hodnot. Násilí, které slouží ve prospěch znovuzavedení řádu tento řád naopak definitivně pohřbívá... alespoň tak to vidí v souladu s gándhiovským učením moderní dramatická zpracování, jak si ukážeme v následující podkapitole.

6.7. Násilí od bohů versus násilí na bozích

V Bharatiho hře **Andha Yug** je za krveprolití ve velké bitvě viněn Kršna. V dramatu sice není fyzicky přítomen, ale vztahují se k němu četné odkazy. V rozhovoru za scénou mezi ním a jeho bratrem Balramou, pobouřeným Bhímovým nečestným duelem, Kršnova obhajoba neslyšně zaniká v Balramově obžalobě. Podle ní zastupuje bůh ztělesněnou intriku, dopouštějící se neetických manévru již od dětství. Kršna je ovšem rovnocennou měrou agresorem, trestajícím bohem, který ve jménu práva cupuje toto právo na kusy, i obětí násilí. Zlomená Gandhari ho prokleje za rozpoutání válečného pekla, obviňujíc ho ze zneužití svého božství (má přivodit zkázu vlastního klanu jádavu a nakonec sám zahynout rukou obyčejného lovce jako zvíře). Kršna kletbu akceptuje jako spravedlivou odvetu za překročení mravního zákona. Podle panteistické premisy však ve válečném konfliktu právě on podstoupil miliony smrtí - přítomen ve všech lidských bytostech, bojoval de facto sám proti sobě. Tuto tragickou podvojnost si bolestně uvědomuje. Není odtazitým bohem, jenž se od utrpení svých protivníků distancuje, nýbrž přijímá svůj díl bolesti jako nevyhnutelnou součást boje za pravdu, která je přese všechno jeho nejvyšší metou. Nařkne-li ho Gandhari, že krveprolití mohl, leč nechtěl zabránit, komunikuje zásadu, podle níž je právo nadřazeno všemu ostatnímu a bůh musí v jeho jménu intervenovat, i kdyby to mělo znamenat záhubu všeho a všech, včetně jeho samotného. Drama však připojuje nadčasový komentář, podle nějž za smrt boha dopadá odpovědnost na člověka, jenž ho může buď nechat zahynout, nebo přežít. Kršna, který během celé hry představuje boží inkarnaci se zřejmými lidskými rysy, zastupuje v závěru obecný božský princip přítomný v každém člověku. Přes svou pesimistickou notu tak Bharatiho drama vyjadřuje naději v budoucnost.

Ani v Panikkarově hře **Suryasthanam** (zopakujme, že se jedná o tradicionalisticky pojatý text, jak po stránce formální, tak obsahové) netrestá bůh nerozvážně. Zdrženlivý Súrja je ochoten nabubřelou aroganci pyšného démona, usurpujícího jeho moc, s úsměvem tolerovat. Teprve když si Ravana pokouší podmanit slabou Sítu, bůh konečně koná, jak se od něj tradičně očekává.

Uplatňuje násilí pouze v sebeobraně, resp. v obraně bezbranných. Panikkar nabádá k následování takovýchto vzorců chování, jež shledává spravedlivým. Chápe totiž divadlo jako vzdělávací instituci, která nemá zrcadlit realitu, ale vyzdvihovat ideály.¹⁵⁷

Drama **Agni mattu male** Girishe Karnada prostřednictvím techniky hry ve hře naopak demonstruje, že se ani Bůh nemusí mstít jen ve jménu práva. Arvasu, svým bratrem, knězem Parvasem, křivě obviněný z vraždy otce, se stává vyděděncem a nalézá útočiště mezi herci. Jejich dramatická alegorie o boji boha Indry s démonem Vritrou, předvedená u příležitosti obětního rituálu, představuje pak pro chlapce určitou formu psychodramatu: má smýt jeho hněv z nespravedlivého nařčení a přimět skutečného viníka k doznání. Indra zde vystupuje jako zákeřný vrah, který poruší dané slovo a úskočně zabije vlastního bratra - mocenského konkurenta, při zinscenované oběti na počest jejich společného otce. Démon Vritra, též s oběma sbratřený, je tu naopak ochráncem práva a v podání Arvasa intrikujícího boha pronásleduje. Křesťanská tradice praví, že Bůh stvořil člověka ku obrazu svému. Pojímáme-li však náboženství jako fenomén lidské tvořivosti, lze formuli obrátit a říci, že člověk stvořil Boha ku obrazu svému. Parvasův bůh se oddává stejným nectnostem jako jeho stoupenci: je to žárlivý, ambiciózní, intrikující násilník. Zastoupen duchovní elitou, jež ve společnosti pojímá největší vážnost, aniž by byla vázána etickým kódem, reprodukuje jen její vlastní ctižádost.

Ukázali jsme si, že bůh může být záluďným agresorem zrovna tak jako obětí násilí, proti němuž neprotestuje. Druhý případ je nastíněn také v Karnadově hře **Bali**, v níž je cizoložství spácháno v polorozbořeném chrámu. Scénické poznámky popisují, že oltář je nedotčený, ale ze sochy božstva zbývají již jen nohy. Chrám bez boha je metaforou dekadentní etiky, zostuzené ctnosti, která se peleší v rouše královny na posvátné půdě. Desakralizaci svatostánku lze chápat jako nepřímý útok na boha, jehož zákon je i ve vlastním hájemství vystrčen na periferii.

Moderní mytologické hry často přisuzují bohům pasivní pozice v konfliktu, v němž je nositelem násilí člověk. I Panikkar občas „modernizuje“ své bohy, kteří se tak stávají jen trpnými pozorovateli násilí mezi lidmi, neschopni zasáhnout ve prospěch práva.¹⁵⁸ Takovou formu distance od násilí najdeme mimo jiné v Karnadově **Hayavadanu**. Poté, co Devadatta s Kapilou spáchají sebevraždu před chrámovou sochou Kálí, oživí bohyně na prosbu Padmini (Devadattova choť) opět jejich těla. Záměrné záměně hlav, které se žena dopustí, aby získala s hlavou manžela

¹⁵⁷ Upadhyay, Madhu: Profiles in Creativity, Namaste Exports Ltd., Bangalore.

¹⁵⁸ Například ve hře Koyma (1986, malayalam) bohové na scéně bezradně přihlížejí prznění panenské nevinosti. (Panikkar, Kavalam Narayana: The Right to Rule (Koyma) and The Domain of the Sun (Suryasthana), Seagull

maskulinní tělo jeho druha, však již nezabrání. Umožní tedy rozvrat jejich identit, který vyústí v souboj o Padmini, v němž oba muži zahynou. Kálí v Karnadově dramatu není hrůzostrašnou bohyní s vyplazeným jazykem, žíznícím po krvi, jak je tradičně vyobrazována. Otevřená ústa mají pouze evokovat její ospalou znuďenost. Karnad satirizuje náboženství – bohové jsou v jeho pojetí již nepotřební, příliš lhostejní a pohodlní, než aby se násilí postavili.

6.8. Marginalizovaný jedinec

Nastínili jsme, jak se k násilí v moderních mytologických hrách staví bohové, nyní se zaměříme naopak na odpadlíky společnosti. Bharatiho drama **Andha Yug** je líčeno převážně z pozic poražených kuruovců. Zejména bedlivě sleduje počínání vnitřně rozpolceného Ašwathamy. Pobouřen panduovskými technikami boje - lstivou vraždou svého neozbrojeného otce i hanebným zabitím velitele své armády, proměňuje se v krvelačnou bestii. Tato transformace značí vzpouru idealistického hrdiny proti etice, která je obcházena. Pramení ze zklamání a beznaděje z nehumánního jednání a ve své revoltě se stává obrazem totálního popření řádu i veškerých jeho hodnot, v něž již nevěří. Podle autora válka zmatňuje protiklady pravdy a lži a toto dilema činí ze světa místo plné chaosu.¹⁵⁹ Právě válečný svět, který favorizuje bezpráví, se Ašwathamovi jeví bezvýznamným, a proto se ho snaží zničit. První jeho obětí je bezmocný stařec, kterého potkává na cestě z bitevního pole.¹⁶⁰ Tato vražda v sobě popírá jakékoli vojenské ctnosti - Ašwathama zde přestává být vojákem a začíná uplatňovat násilí na každodenní způsob existence. Stává se psychotickým vrahem a jeho mentální defekt je jen výsledkem prožitého šoku z války, jeho šílenství je přirozeným důsledkem šílenství doby. Za napadení panduovského tábora je Kršnou odsouzen k věčnému utrpení v hnijícím, páchnoucím těle. I Mahábhárata popisuje tuto kletbu, ale Bharatiho drama jde dále: zatímco zbožní vyznavači Kršny (např. Jujutsu) dospějí vývojem událostí ke zpochybňování boha coby nefunkční osy, prokletý hříšník Ašwathama si naopak uvědomí zběsilost svého vraždění a kaje se. Uvědomuje si, že bůh, proti němuž se ve své nenávisti bouřil, je manifestován i v jeho ranách, a tak se s ním konečně smiřuje. Věk slepoty se

Books, Calcutta 1989.)

¹⁵⁹ Paul, Rajinder [ed.]: *Contemporary Indian Theatre*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi 2006.

¹⁶⁰ *Andha Yug* má epizodickou strukturu, protkanou sborovými komentáři jednání. Vykazuje násilné výjevy za scénou, odkud doléhají jen příznačné zvuky zápasu (Ašwathama škrtí starce). Jindy je násilí zprostředkováno barvitým líčením očitých svědků. Jejich verše jej vykreslují do poeticky děsivého obrazu brutálních fyzických soubojů (porážka Durjódhany v nečestném souboji s Bhímou, Ašwathamův útok proti panduovskému táboru).

vyznačuje obecnou absencí víry, smrt boha všepohlcující bezbožností. Ašwathama je jediný, kdo dojde víry skrz pochopení božího utrpení.

Současná mytologická dramata sympatizují s vykořeněnými hrdiny: ti mohou být původci násilí, přesto zůstávají v první řadě oběťmi. Tato slabost pro marginalizované charaktery je moderním literárním trendem, akcentujícím přetrvávající nerovné podmínky uvnitř indické společnosti. Na dvou následujících příkladech si ukážeme postavení démonů v mytologickém dramatu.

Spolu s dalšími nadpřirozenými bytostmi hinduismu nejsou démoni ze své podstaty zlí, vyžadují však od lidí projevy respektu, bez nichž se mohou stát vskutku zákeřnými.¹⁶¹ Exemplární případ vyprovokování jejich zloby předsudečným chováním lidí přibližuje Karnadova hra **Yayati**. Otrokyně Sharmishtha, jejíž poměr s králem přivodí panovníkovi kletbu, je někdejší princeznou rákšasů - napůl ženou, napůl démonem.¹⁶² Lidé jsou považováni za vyšší, čistou rasu a z této povýšené pozice ospravedlňují projevy násilí vůči rákšasům, jejichž společenství se snaží rozvracet. Sharmishtha svými urážkami proměňuje životy lidí v královském paláci v peklo. Její rebelie je odezvou na nerovné zacházení, které ji ve světě lidí degradovalo do pozice otrokyně. Podřadné postavení, které jí společnost přisuzuje, ji tedy nutí reagovat agresivně. Takové násilné sklony lidé dešifrují jako známky nepřizpůsobivého divošství, aniž by pátrali po hlubších příčinách. Mentalita rákšasů, praví se ve hře, podněcuje chaos a anarchii - je zkrátka zdůvodněním všech nepravostí (jak jsme mohli vidět v rámci politického dramatu, podobně vykresluje sociální podmínky nedotýkatelných dalitské divadlo). Králova nevěra a následná touha připoutat si nehodnou milenku titulem královny je pro jeho první manželku ostudně ponižující situace. U kolébky vyřčené kletby nestojí tedy lečjaké cizoložství, ale rasový konflikt.

V Karnadově hře **Agni mattu male** postava rákšasy též způsobuje násilí a též je k němu přinucena. Rákšasa je zde evokován meditací Parvasova otce, aby zabil muže, jenž svedl jeho snachu. Páchá násilí, protože je k němu povolán, ale je to násilí smrtelníků, jehož je on pouhým nástrojem. Sám, dlící v nicotě bezčasí, touží jen po spáse smrti. Jestliže v epilogu prosí o smilování, které mu umožní rozplynout se, žádá oduštění vin ve jménu své bolesti, jíž na zemi

Narativní píseň, která traktuje děj, naopak popisuje události relativně neemotivně (oznámení o Kršnově smrti).

¹⁶¹ Dallapiccolová, Anna L.: *Hindské mýty*, Levné knihy KMa, Praha 2006, str. 24.

¹⁶² Předobrazem rákšasů byl pravděpodobně kmen drávidských obyvatel, jež Árijové po svém příchodu do Indie takto nazývali, nenáviděli ho a chtěli ho vyhubit. (Knotková-Čapková, Blanka a kol.: *Obrazy ženství v náboženských kulturách*, Paseka, Praha – Litomyšl 2008.)

zakouší. Je tedy podobně jako Bharatiho Ašwathama (**Andha Yug**) prototypem kajícího se hříšníka. Pokud tedy Ašwathama najde nakonec mír v duši a smíří se s bohem, Karnadova Sharmishtha (**Yayati**) nalezne lásku a jeho rákšasa z poslední zmíněné hry dojde vykoupení. Takový úděl přejí dramatici svým „vyloučeným“ hrdinům.

6.9. Násilí a ženy

Představitelkou marginalizované skupiny je i hrdinka hry **Madhavi**. Genderové násilí je opakujícím se motivem většiny moderních indických dramát. Bhisham Sahni analyzuje postavení ženy v indické společnosti na podkladě mýtu. Užívá postavy vypravěče, aby satirizoval posvátné texty, pro něž je žena mužovým majetkem, nástrojem, jehož úkolem je podřizovat se a bez reptání se obětovat pro svou rodinu. Sahniho drama rekapituluje formy genderového útlaku, které jsme již rozebírali v kapitole o sociálním dramatu: hodnota ženy tkví v její reprodukční roli (Madhavi je na jednom z královských dvorů vystavena ponižující prohlídce, během níž astrolog posuzuje její předpoklady porodit skvělého následovníka trůnu, zkoumaje jednotlivé části jejího těla); nejvyšší úcty je žena hodna, porodí-li mužského potomka (Madhavi nemá právo na vlastní existenci, na zřeteli musí mít jedině svůj závazek - dát panovníkovi syna); vášně ženy musejí být kontrolovány (Madhavin žal nad ztrátou dítěte je pro Galava jen příznačným rysem nespolehlivého, „slabého pohlaví“, nedůvěryhodné a nepředvídatelné bytosti); žena je muži nahlížena primárně jako sexuální objekt (Galav, kvůli němuž Madhavi celou anabázi podstupovala, si ji nakonec odmítne vzít za manželku, protože jako žena ztratila fyzickou atraktivitu). Drama polemizuje s dodnes platným indickým ideálem feminity, jímž je mýtická postava poslušné a ctné Síty, hrdinky Rámájany, která z vlastního rozhodnutí pokorně doprovází manžela Rámu do vyhnanství. Sahniho Madhavi se podřizuje tomuto schématu jen do jisté míry. Oproti dívce z eposu, která je zbavena jakéhokoli psychologického rozměru a vnitřního konfliktu, verbalizuje svou nechuť odejít z domova s cizím mužem, rodit syny cizím králům a zejména útlocitně prožívá svou separaci od potomků, jimž dala život. Tradiční koncept ženské sexuální zdrženlivosti je přitom již v epické předloze nahrazen ideálem polyandrie (vzpomeňme také na Draupadí, manželku pěti panduovců z Mahábháraty). Sítin důkaz počestnosti, kterým si znovu nakloní Rámu, je potom v Sahniho příběhu posunut v prověrku tělesné přitažlivosti, která má Madhavi získat Galavovu lásku. Hrdinka na tuto zkoušku však nepřistupuje (pocit vnitřní únavy

jí zapovídá využít svého daru a znovu nabýt krásu a mládí), bouříc se tak proti požadavkům, které na ni společnost klade. Odmítne se jí nadále přizpůsobovat - zavrhne všechna pozemská pouta, včetně manželství a mateřství coby dalších forem ovládnutí jejího života, a prchne z domova. V tomto smyslu se Madhavi neliší od hrdinek současných sociálních dramát: nevzdává se nutně naděje na osamostatnění, její vzpoura se však odvíjí pouze v rovině negace patriarchálních hodnot, která zavrhuje svět, ale nemění ho.

Podobně v sobě snoubí vzdor i rezignaci ženské hrdinky Karnadovy hry **Yayati**. Jestliže Madhavin únik ze světa je stále ještě polovičatý, v **Yayati** je již totální. Téměř všechny hrdinky tu koketují s lahvičkou jedu jako s řešením, které volí (na rozdíl od mužů), nenacházejí-li jiného východiska. Jediná královna dokáže čelit ponížení, aniž by se vrhla do útrob smrti. Jediná ona raději přihlíží, jak se jed kletby obrací proti jejímu muži, než aby vztáhla ruku sama na sebe. Emancipovaně nevěrného manžela opouští, aby s pomocí otce, který králi odnímá svůj někdejší dar věčného mládí, anulovala celý sňatek. Tímto způsobem poněkud vystupuje z řady submisivních hrdinek coby představitelka nové feminity, hlásící se o svá práva.

Model ženy-agresorky nacházíme i v dalších mytologických hrách, kde již má volnost projevat svou sexualitu i v mimomanželských, tradičně sociálně zavrhaných vztazích - kurtizána Madhavi (**Madhavi**), rákšaska Sharmishtha (**Yayati**), královna Rani (**Charandas Chor**), žena dvou mužů Padminy (**Hayavadana**) ad. Stále ještě může být pouhým předmětem chůt, ale zároveň se projevuje i jako svébytný toužící subjekt.¹⁶³ Ostatně již v Mahábháratě nalezneme epizody, které připisují ženám sexuálně aktivnější roli (rákšaska Hidimba nadbíhá panduovci Bhímovi, princezna Urvaši dalšímu panduovci - Ardžunovi, Ravanova sestra Šúrpanakhá svádí Rámu atp.). Hrdinky moderního mytologického dramatu se tedy často vymykají tradičnímu obrazu feminity: jsou emancipované, dominantní, bojovné a mstivé. Jak už bylo řečeno, matka pobitých kuruovců, Gandhari, v Bharatiho hře **Andha Yug** dokonce přivodí svou kletbou destrukci samotného boha...

6.10. Dualita

Život člověka i vesmíru je v hinduismu pojímán cyklicky a jako takový je považován za

¹⁶³ Je-li konvenční postava bhagavaty v Hayavadanu nestranným vypravěčem, ženský sbor zde jednoznačně podporuje Padmini v její milostné nezakotvenosti, zpochybňuje monogamii, princip patriarchální kontroly manželství.

bytostně strastný. Z tohoto tradičního indického konceptu samsáry (koloběh smrti a znovuzrození) vyvazuje jedince mókša (duchovní probuzení, osvícení). Jako ultimátního cíle lidské existence jí může být dosaženo pomocí poznání pravé identity - skutečného já, duchovní podstaty člověka (átma), skrytého za egem (džíva) – tedy pomocí odhalení nejvyšší reality, skryté za viditelným světem, neboli božským klamem (májá). Pouze džíva trpí a převtěluje se. Átma je nesmrtelné, transcendentní. Hinduistická větev advaita védanta ho ztotožňuje s božskou realitou brahmanu (kosmický duchovní princip, neosobní absolutno) a podvojnost věcí označuje za pouhou iluzi. Podle ní neexistuje lidská individualita, jen nevědomost vede člověka ke ztotožňování sebe sama s ohraničenou hmotnou schránkou, vše je však v důsledku jedno, jak káže náboženský monismus.¹⁶⁴ Ardžuna z Bhagavadgíty se identifikuje se svým egem. Na následujících příkladech si budeme ukazovat, jak toto (z hinduistického hlediska) mylné chápaní sebe sama ústí v násilí a utrpení.

Karnadův **Hayavadana** i hra **Siri Sampige** (1992, kannada) Chandrasekhara Kambara (1938) pojednávají opět téma vykořeněnosti, ovšem z nové perspektivy. Jejich hrdinové představují moderního, osamělého člověka, deformovaného civilizací. Devadatta a Kapila z Karnadova dramatu (**Hayavadana**) se stávají po neúspěšné sebevraždě a záměně hlav handicapovanými torzy. Neúplnost charakterů může symbolizovat nenaplněnou touhu átmanu po splynutí s brahmanem v mókše. Devadatta a Kapila jsou ve hře doslovně popsáni jako jedna mysl, jedno srdce, dalo by se říct, že jsou jeden druhému bohem, v němž se jejich duše rozplývá. Jejich přátelství představuje ideální jednotu a konflikt, následující po invazi Padmini do jejich životů, tuto jednotu nenávratně poruší. Žena je v tomto kontextu agresorkou v podobě máji, která zastírá duši její božskou podstatu, šálí mysl a odvádí osobnost od koncentrace na vlastní já směrem ke smyslovým vjemům. Pasivní duše se začne ztotožňovat s jednajícím egem a ztrácí tím svůj božský přesah. Duši sjednocenou s vesmírným principem lze chápat jako nerozlučné bratrství obou mužů, které je spojuje jen do té doby, než se v nich probudí touha, pak se rozpojí ve dvě soupeřící ega. Extrémní podobu falešného pocitu identity, podníceného májou, názorně zobrazuje absurdní akt záměny hlav. Hlava si postupně přizpůsobí tělo, mysl hmotnou schránku, avšak aktivita, jak jsme již podotkli, nepřínáleží duši, ale egu, a tak dojde jen k integraci ega u obou mužů. Souboj mezi nimi je tedy formou destruktivního násilí tohoto povzbuzeného ega. Ne náhodou pravděpodobně oba muži před svou sebevraždou oslovují bohyni Kálí, která už svým

¹⁶⁴ Na rozdíl od větve dvaita védanta, která považuje oba principy za odlišné. (Osborne, Richard; Van Loon, Borin:

zlověstným, neupraveným zevnějškem představuje „*pomíjivost a přechodnost lidského života a nezbytnost proměny skrze osvobození se od zapletení do jevového světa klamů (mája)*.“¹⁶⁵

Podobné téma rozebírá Kambarova **Siri Sampige**.¹⁶⁶ Princ se zamiluje do smyslné vidiny, která se rozplyne v jeho těle. Se záměrem vydolovat krásnou, tajemnou bytost ze svého nitra, nechává se dobrovolně přetnout mečem. Po rozdvojení opět magicky ožívá (jako konkurenti v lásce v **Hayavadanu**), ale jeho druhá polovina nabývá místo vysněné panny podoby hada, který mizí v lesích. Když se princ pohroužil do svého nitra, našel smysl, božský odlesk. Distance sebe sama od tohoto božského zdroje ho přiměla vykonat násilí na vlastním těle a učinila ho neúplným, osamoceným, neschopným dosáhnout míru (princ nepřestává hledat svou druhou polovinu ve vlastním odlesku v hladině jezera, v němž se mu ale už nabízí jen pohled na mrtvé tělo, resp. vlastní mrtvou duši). Princův akt rozpůlení započíná jeho odcizení od sebe sama a od boha. Závěrečný souboj s hadem (Kalinga) je vyhoceným důsledkem této polarizace dvou částí celku. Kalinga může nabýt podoby hada i samotného prince (tak svedl jeho ženu, princeznu Siri Sampige, a počal s ní nelegitimní dítě), je tedy nepřítelem i vlastním já současně. Může být jakýmkoli objektem, který subjekt nazírá. Vražda jednoho značí zároveň smrt druhého. Subjekt a objekt jsou jedno a totéž, jako princova tvář a odlesk v hladině jezera, jako princ a záhadná panna, jako átma a brahman. Zdrojem násilí a tragédie (princ i Kalinga padnou v souboji) je zde tedy princip duality.¹⁶⁷

Nekompletní lidství, odloučené od božského principu, činí protivníka ze sebe sama a ústí v zaslepenou agresi proti zdánlivě konkurenční identitě, jak jsme viděli také v **Hayavadanu**. V obou příbězích jsou obě polovice celku spřízněny láskou ke stejné ženě. V obou variantách je to nevěrná žena, kdo je příčinou násilí mezi oběma rozpolcenými částmi tohoto celku (v obou případech oba muži zahynou v souboji). Tím se vracíme k našemu tvrzení, že žena mívá v moderním mytologickém dramatu často nad mužem převahu. I ona se však cítí neúplnou po boku polovičního muže a ve své nevěře hledá konečnou celistvost. Nahlédneme-li do hindských mýtů, dozvíme se, že jednou z mnoha podob Višnuovy moci klamu (mája) je i manželství -

Východní filozofie, Portál, Praha 2009.)

¹⁶⁵ Dallapicolová, Anna L.: *Hindské mýty*, Levné knihy KMa, Praha 2006, str. 13.

¹⁶⁶ Kambar využívá konvencí lidové formy yakshagany. Téma kannadského lidového příběhu, na němž je Siri Sampige založena, si rovněž vypůjčuje Girish Karnad ve svém dramatu *Naga-mandala* (1988, kannada).

¹⁶⁷ Násilné scény jsou v Kambarově dramatu bezvýhradně zprostředkovány bhagavatovým vyprávěním (ať už se jedná o rozpůlení princova těla, nebo například princův souboj s Kalingou), čímž vyhovují požadavkům klasického dramatu.

milostné sjednocení stejně jako rozdělení způsobuje trápení.¹⁶⁸ Proto princ, ale ani jeho žena (**Siri Sampige**) nenacházejí v manželství klid a stále se cítí polovičními bytostmi.

6.11. Násilí ega

Příčinou utrpení, které podle hinduismu provází život, je touha (po pomíjivých věcech), kterou je zapotřebí vykořenit, aby byl člověk schopen jednat soucitně a nenásilně.¹⁶⁹ Žádost je atributem ega v podobě žárlivosti, zášti, ambice, touhy po pomstě aj. Na nadcházejících příkladech předvedeme, jak připoutanost k egu a jeho vášním plodí zoufalství, nenávist a násilí.

V Kambarově hře **Siri Sampige** jsou princova majetnická potřeba vlastnit záhadnou pannu i žárlivost a touha po pomstě na Kalingovi emocemi ega, nemocemi duše oddělené od zdroje, který ji přesahuje, v němž se protínají protiklady, kde princ a jeho nepřítel jsou jedinou bytostí. Komplementární charaktery v Karnadově **Hayavadanu**, Devadatta (intelekt) a Kapila (síla), jsou nekompetentními jako jednotlivci pro jedinou ženu, v jejichž očích jsou oba jen polovičně žádoucí, jen poloviční muži, stejně jako princ a Kalinga pro princeznu Siri Sampige. Obdobně jako v Kambarově příběhu proti sobě pak hrdinové zvednou zbraně také v důsledku nesmiřitelné agrese, pramenící z vědomí vlastní nedostatečnosti.

Podobně může násilí ega pramenit ze zhrzené pýchy, uraženého pocitu nadřazenosti, jako v Tanvirově hře **Charandas Chor** (královna se mstí na zloději za jeho odmítnutí) nebo v **Yayati** Girishe Karnada (královna se mstí na vlastním muži za jeho nevěru). Arogance neporazitelného ega krále Yayatiho, který se dotkl věčnosti, a tím se vyšvihl nad samotnou moc bohů, je dalším příkladem agresivního velikášství člověka. Jeho ego je činitelem lehkovážných rozhodnutí, s nimiž se oddává nejružnějším formám rozptýlení, ubližuje svým blízkým, ale odmítá si následky svých činů připouštět a pykat za ně.

Ješitnost ega je zdrojem násilí a utrpení ovšem také na úrovni mocenských vztahů. Ravana v Panikkarově hře **Suryasthanam** je prototypem tyranského vládce, oddávajícího se radovánkám, chvástajícího se a nevěnujícího pozornost strastem svých utlačovaných poddaných.¹⁷⁰ Když vyjadřuje ambici vlastnit Sítu, resp. všechny Síty světa, je na jeho chťiči po

¹⁶⁸ Dallapiccolová, Anna L.: *Hindské mýty*, Levné knihy KMa, Praha 2006.

¹⁶⁹ McGreal, Ian P. [ed.]: *Velké postavy východního myšlení*, Prostor, Praha 1998.

¹⁷⁰ Zpěváci v Panikkarově hře zastupují Ravanův porobený lid a provolávají svému králi slávu. I konvenční postava blázna (viduška) se před ním úlisně hrbí. Jejich loajalita je však ustrašená, vynucená.

ženě znázorněna touha po světovládě - mocenská ctižádost je načrtnuta na pozadí sexuální touhy po dominanci. Následky ctižádosti zachycuje také osmnáctidenní válka mezi panduovci a kuruovci, jak je shrnuje konvenční postava šutradhary v úvodu Thiyamvy **Chakravyuhy**: „*Na tomto moderním bitevním poli na posvátných pláních Kurukšetry se již hra o moc započala. Toto je válka vlajek... toto je válka těch, co baží po moci.*“¹⁷¹ Na egocentrických tlacích, toužících ovládat své podřízené (Abhimanyu, Drona), je vystaven dramatický konflikt, vrcholící pak ve válečném střetu. Zákeřnost bratrovražedného boje, podněcovaného rozbouřenými emocemi, prohlubuje v Bharatiho hře **Andha Yug** zase koncept msty. Cyklus odplaty je završen smrtí boha, i v míru však přetrvává krveprolití, protože začarovaný kruh násilí neumí tišit vášně. Není-li, na kom se mstít, zbývá bezbožnost, nenávist k sobě samotnému a nevyhnutelná tíseň, volající po sebevraždě. Obloukem se tedy vracíme k agresi proti sobě sama, vlastní nedostatečnosti, odloučené od božského impulsu, která je přitom, jak se v Bharatiho hře praví, pojímána jako nejtěžší zločin – sebevrah nemá být nikdy spasen.

Násilí těchto hrdinů je protikladné k sebekázni jogína, která člověka vede k duchovnímu osvobození. Duševní vyrovnanost vyžaduje obrácení smyslů dovnitř sebe sama, aby byla schopná neulpívat na nenávisti, žádosti, strachu ani zlobě a být lhostejná k zdaru i nezdaru. Hrdinové moderního mytologického dramatu nejsou obvykle schopni tohoto prastarého indického ideálu dosáhnout, a proto musejí zároveň prožívat i šířit bolest.

6.12. Askeze

Odříkání je podle hinduistické tradice nejvyšším ze čtyř stádií života, které vedou k odstranění sobectví. Následuje po údobích, v nichž člověk prochází ulpíváním na materiálním světě. Jako kající (sannjásin) se postupně této máji zříká, aby se plně oddal ctnostem cudnosti, chudoby, pravdivosti a soucitu a nakonec překonal samsáru.¹⁷² Gándhí sám žil podle zásad asketismu, snažil se odvrhovat touhu, zlobu, lakotu a lenost. Usiloval, aby všichni Indové tyto projevy „padlého“ lidství odvrhli a osvobodili se tak nejen od britského područí, ale i od tenat egoismu, které člověku zbraňují sjednotit se s všeprostupujícím božím principem. Obraz askety v moderním mytologickém dramatu se však od jeho archetypu - příbytku pravé ahinsy (nenásilí) -

¹⁷¹ Thiyam, Ratan: Chakravyuha, Seagull Books, Calcutta 1998, str.11.

¹⁷² McGreal, Ian P. [ed.]: Velké postavy východního myšlení, Prostor, Praha 1998.

povážlivě liší. Všechny hry, o nichž pojednáme, se protínají v jednotném zpodobení falešné morálky duchovního učení, kterému se dostává vážnosti, zatímco skutečné odříkání je trestáno.

Guru v Tanvirově hře **Charandas Chor** vystupuje jako potulný kající, který má požívat naprosté chudoby a odpoutanosti od pomíjivých světských statků, místo toho však hlásá pokání, aby si přivydělal. Jako duchovní učitel nemá valný úspěch (přívrženci jsou vesměs smečka nenapravitelných opilců, narkomanů a hazardních hráčů), ale živnost mu značně vynáší (každý jeho následovník musí nejprve zaplatit vstupní poplatek). Guru dokládá, že zkorumpovanost požívá plné úcty, pokud je uplatňována pod hlavičkou počestné profese.¹⁷³ Vyobchodovaný asketismus je ovšem také známkou prestiže v Sahniho příběhu o Madhavi. Galav i Yayati sledují svým „odříkáním“ osobní prospěch, uspokojení vlastního ega. Galavova ješitnost by byla ponížena nenaplněnou přísahou. Světská sláva a pocit duchovní velikosti motivují zase jednání dívčina otce.

Pod roušku duchovní odpoutanosti se tedy dá skrýt násilí, zvláště pokud je chvástavě pokrytectví v alianci s ctižádostí. Dalšími představiteli tohoto morálně pokřiveného asketismu jsou hrdinové Karnadova dramatu **Agni mattu male**. Postavu Yavakriho svede touha po moci z duchovního scestí. Pocit křivdy, že prestižní kněžský úřad připadl Parvasovi, ho přiměje k pomstě - svede jeho manželku. Yavakri se vzpírá tradičnímu obrazu askety, odpoutaného od pozemských zájmů, zášti, hněvu a chtíče. Po dobu deseti let praktikuje přísná pokání, umrtvuje své tělo, hladoví, medituje, modlí se, a dokonce se chystá obětovat své údy ohni, aby získal od Indry dar poznání. Jestliže však bohové přisuzují poznání kvality vyrovnanosti a kontroly vášní, které slouží k dosažení vyššího duchovního stupně, Yavakri odmítá zapřít svou přirozenost. Jeho odříkání mu má naopak pomoci posílit ego, aby byla jeho zloba a nenávist neporazitelná, krutá a ničivá. Ne náhodou bez známky pokory prohlašuje, že zvítězil nad Indrou, a má tak četné předobrazy v mýtech, které vyprávějí o moci, jíž si bráhman či démon nashromáždí svými duchovními zásluhami, aby posléze plody přízně bohů zneužil k destruktivním účelům. Buřič je nakonec poražen a jeho odříkání stojí tedy na počátku jeho zhouby. Model takové podvrtné askeze a jejího ztrestání, jak vidíme, sledují i některé moderní mytologické hry.

V uvedených dramatech je to paradoxně vždy společenská spodina, která představuje pravou tvář odříkání. Arvasova dívka (**Agni mattu male**) nízkého společenského statutu

¹⁷³ Během dvou měsíců po Tanvirově smrti (2009) byla tato klasická hra – a to jak její tištěná, tak jevištní podoba – čhattísgarhskou vládou dočasně zakázána kvůli nelichotivému zobrazení tradiční autority duchovního učitele.

personifikuje odpuštění - odrazuje svého chlapce od pomsty a dalšího krveprolití v kruhu nenávisti. Arvasu je sice členem bráhmanské kasty, ale vyobcovaným na okraj společnosti mezi herce. Jeho dar milosti rákšasovi, instrumentu zla, je dalším vrcholným projevem soucitu a sebezapření. Společenské dno zastupuje i Madhavi coby žena. Její útěk do lesa v závěru hry se nezvratně vzdává všech světských pout i výsad a naznačuje, že život ve společnosti je nutně spjat s připoutaností a svobody lze dosáhnout jen v ústranní samoty. V hinduismu je příznačně právě role poustevníka nejvyšším stupněm na cestě k duchovnímu probuzení. Činí-li pak vyvrhel společnosti, jakým je zloděj, slibem pravdomluvnosti pokání, opět i on eticky převyšuje duchovní elitu. Charandasova vražda poukazuje k údělu asketismu ve společnosti, která jeho hodnoty sice velebí, ale v běžné praxi jsou jí její zásady jen na překážku.

6.13. Legenda dnes

V řadě prací moderních dramatiků rezonuje mýtus se společenskými podmínkami současnosti. Hry Habiba Tanvira se vyznačují sociálně-politickou angažovaností. Autor zakomponoval do tradičního příběhu Charandase Chora satiru na realie indické současnosti i hierarchii společnosti. Jeho drama se vysmívá hloupé autoritě zákona (zloděj je v první půli pronásledován bláhovým strážníkem a vždy ho groteskně obelstí), zkorumpované policii (v druhé půli projevuje již strážník přichylnost k populárnímu zloději), prodejnému náboženství (Charandasův guru je při své práci duchovního vůdce především motivován ziskem) a pranýřuje ekonomický útlak (bohatý sedlák prosperuje, zatímco chudí venkované hladoví). Charandas je postavou z lidu, která se svou profesí bouří proti sociální nerovnosti, jež utiskuje chudé. Je bojovníkem za jejich právo na lepší život, ale stává se obětí diktátu systému, který se řídí jinými morálními principy.

Andha Yug a **Chakravyuha** jsou příklady novodobých dramát, které na půdorysu eposu načrtávají alegorii s nově vzniklým indickým státem. Dramata mají ambici vypovídat i o úskalích globálního historického vývoje, v němž tradičně válka ve jménu práva posvěcuje použité násilí i metody jeho uplatnění, a tím bezděčně problematizuje způsob života, hodnoty a vztahy i v poválečných podmínkách. Bharatiho **Andha Yug** je v tomto kontextu podobenstvím o novodobé hrozbě nukleární katastrofy, jež nemá vítěze. Zbraně hromadného ničení, vyslané jak Ašwathamou, tak Kršnou, deformují život na Zemi i v následujících pokoleních a jsou krajním

vyústěním konfliktu, který se neumí zastavit ani před maximální destrukcí, ničí i za cenu sebezničení. Rozdělení Indie má v dramatu alegorické zpodobení v bratrovražedném boji o trůn, nabytá samostatnost zase v poválečném marasmu ze stavu morálky.¹⁷⁴ Autor tohoto protiválečného poselství přitom neúprosně vykazuje násilí za hranice demokratického zřízení, jak vyjadřuje v eseji, reagující na atentát na ministerskou předsedkyni Indiru Gandhiovou v roce 1984.¹⁷⁵

Problematika novodobého politického vývoje v Indii, konkrétně v severovýchodním státě Manipur (odkud dramatik pochází), nachází umělecké ztvárnění v Thiyamově **Chakravyuze**. V případě státu na hranici Indie a Myanmaru je dodnes zpochybňována legitimita připojení k Indii. Oblast je zasažena každodenními ozbrojenými střety mezi vládními složkami a povstalci, občanské válce sekunduje porušování lidských práv a terorismus. Thiyam kritizuje agresi, jejíž obětí je hlavně mladá generace, dědicí konflikt generací předchozích, a pěšáci, zmanipulovaní politickým vedením. Aby se vyhnul cenzuře, zahaluje svůj politický protest do symbolického hávu mýtu.¹⁷⁶ Jak v eposu, tak v reálných podmínkách Manipuru si zneprátelené strany nárokují území násilím. Thiyamova verze se však vyhýbá propagaci práv toho či onoho tábora, podobně jako v Bharatiho hře (**Andha Yug**) nesou vinu za masakr obě strany. Oba dramatici zdůrazňují morální ambivalenci předlohy a obraz neohrožených hrdinů nahrazují obrazem marginalizovaných obětí, jako jsou Ašwathama, Jujutsu nebo Abhimanyu. Nejsou tedy již ideologií konfliktu, ale rozhněvanými pacifisty.

¹⁷⁴ Hra z roku 1954 jako by anticipovala i invazi Číny do Indie v 60. letech v důsledku teritoriálních sporů a následnou válku s Pákistánem z obdobných důvodů.

¹⁷⁵ Sawhney, Simona: *The Modernity of Sanskrit*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.

¹⁷⁶ Pod britskou vládou požívalo království Manipur relativní nezávislosti. V roce 1947 se stalo součástí indické federace, avšak status státu získalo teprve roku 1972. Manipuřané se problematicky integrovali do vzniklé republiky. Připojení k ní nahlíželi jako anexi vlastního území. Indická vláda tak od 60. let vyvíjí tlak na povstalecká hnutí a represáliemi se snaží potlačit požadavky občanů na sebeurčení. Ozbrojené složky státu i povstalci přispívají k vládě teroru. (Mee, Erin B.: *Theatre of Roots*, Seagull Books, Calcutta 2008.)

7. ZÁVĚR

Moderní indické drama reflektuje postkoloniální vývoj na subkontinentu. Motiv násilí se v něm neustále opakuje, aby podtrhl úskalí demokratizačních procesů v tzv. zemi třetího světa. Girish Karnad načrtá ve svém dramatickém pojednání o šíleném sultánovi Tughlaqovi historickou paralelu k nenaplněným ideálům osvobozenického hnutí, vzývajícího mimo jiné náboženskou toleranci a sociální rovnost. Ve hře se sen o sekulárním státě rozpadá, stejně jako vize spravedlivé vlády pro blaho lidu. Říše odkázaná na život v bídě, chaosu a rebelii je obrazem selhání politického vedení. Tato krize důvěry v představitele vládnoucí vrstvy, akcentující nesvobodu systému, se vrací například v díle Adyi Rangacharyi (**Kelu Janmejaya**), G. P. Deshpandeho (**Uddhwasta Dharmashala**) nebo bengálských marxistických dramatiků, kteří v odpověď na ekonomický útlak sociálně slabých skupin volají po ozbrojeném boji. Tvorba Badala Sircara pro pouliční divadlo není oproti tomu ideologicky motivována, místo revolučního násilí vyzdvihuje humanismus jako východisko z nouze. Také však zrcadlí společenské klima v Západním Bengálsku, které se všemi svými kontradikcemi znásilňuje právo na život vykořeněných jednotlivců, ať už obyvatel venkova, pouličních žebráků nebo nepřizpůsobivých individualit. V Sircarově hře **Michhil** představuje aliance zkorumpovaného policisty a demagogického politika, manipulujícího lid mimo jiné apelem na váhu tradice, stereotypní symbol represivního státního aparátu. Náboženská tradice slouží v moderním dramatu elitě k zotročení mas. Její ideály mohou být přežití, ale autorita je pokrytecky vyzdvihuje, protože prostý lid v ně věří a je ochoten se jim i jejich zástupcům podrobovat.

V indické společnosti je dědictví tradice, která se v mnohém rozchází s liberálními zásadami modernismu, hluboce zakořeněna. Výsledkem je kolize relativně mladých demokratických principů a dávných kulturních zvyků. Moderní drama se vůči nim nově vymezuje. Ostří kritiky míří zejména proti hierarchickému uspořádání společnosti, kastovní stratifikaci a druhořadému postavení žen, jež jsou navzdory platné legislativě stále živé. Restriktivní normy ovládají myšlenkový svět společnosti a oklešťují svobodu jednotlivce, jak demonstruje mimo jiné hra **Shantata! Court Chalu Ahe** kontroverzního marathského dramatika Vijaye Tendulkara, jehož hry zachycují sociálně podmíněnou agresi, zejména proti ženám. Hrdinka svým volnomyšlenkářstvím přestupuje příkazy tradičního hodnotového systému, a za to je svou komunitou perzekuována. Instrukce manželství, mateřství či rodiny se v těchto

podmínkách proměňují v nástroje patriarchálního dohledu nad ženou, vyměřují jí roli poslušné a obětavé pečovatelky o štěstí domova (ten se v Tendulkarových pracích stává synonymem vězení). Agresory nejsou antisociální živly, ale „spořádaní“ příslušníci střední vrstvy - i tím autor provokuje diváckou obec.

Moderní dramata pranýřují lhostejnost indické společnosti, jež nad násilím přivírá oči či jej zcela vytěsňuje ze svého obzoru. Upozorňují, že vinu za něj nelze jednoznačně lokalizovat, nelze se uzamknout v alibistické pasivitě. Badal Sircar dokonce zdůrazňuje, že je za něj odpovědné každé individuum, které proti němu aktivně neprotestuje. Tento průkopník absurdní poetiky v Indii ve své tvorbě připomíná i globální násilí jako důsledek civilizačního procesu. Podobně dramatická přepracování Mahábháraty Dharamvira Bharatiho (**Andha Yug**) a Ratana Thiyama (**Chakravyuha**) podávají obecnou výpověď o válečných peripetiích, ačkoli primárně vycházejí ze sobě vlastních lokálních zkušeností, aby vyjádřili svůj odpor k násilí ve světě vůbec. Jestliže Bhagavadgíta posvěcuje násilí ve jménu práva, tito autoři samotné nárokování si takového práva problematizují. Hrdinové a bohové velkých eposů uplatňovali násilí v zájmu znovunastolení řádu. V moderních mytologických hrách použité násilí tento řád naopak podupává. Dramatici tím navazují na gándhíovské učení, jež zapovídá splácet agresí agresí a kloní se k aktu sebeoběti jako k řešení. Pokud Karnadovo drama **Agni mattu male** zobrazuje tuto formu smírného rozuzlení konfliktu, ve hře Bhishama Sahniho (**Madhavi**) či Habiba Tanvira (**Charandas Chor**) věrní stoupenci Gándhíových ideálů pasivní rezistence nebo askeze coby zbraní nesobecké lásky proti útlaku v konfrontaci s vypočítavým pragmatismem autorit podléhají.

Moderní indické drama sleduje posun od gándhíovského humanismu bojovníků za nezávislost k novodobému terorismu či ideologii revolučního odporu, k níž inklinuje nová generace, slibující si od ní efektivnější alternativu k filozofii nenásilí. Jak dokládá tzv. dalitské divadlo, revoltující tendence vykazuje i mladá generace zástupců někdejší nedotýkatelné komunity, volající po zrovnoprávnění svých podmínek. Ať už oběti sociálního bezpráví protestují, nebo se mu jen nečinně podřizují, nedaří se jim nad rigidním společenským systémem zvítězit. Právě ony se však stávají hlavními hrdiny moderních indických her, jež oproti koloniálnímu období již nechtějí oslavovat národní historii, tradici a hodnoty, nýbrž demaskovat jejich rozpory a s jejich pomocí konstituovat dramatickou obžalobu současnosti.

8. SUMMARY

This diploma thesis deals with the motive of violence in modern Indian drama. It has been structured according to a genre and thematic criteria in contrast to majority of literature sources based on a chronological approach. Diverse styles of elaboration of the issue have been compared with each other and fixed into a broader framework of socio-cultural conditions of the country. We also tried to make conclusions about different attitudes in drama towards the motive of violence (particularly in the work of Vijay Tendulkar, Badal Sircar and Girish Karnad).

We made an attempt to outline trends that have formed Indian drama since Independence in 1947, its transformation from the colonial past and its relationship with the age-old original tradition at the same time. Although India itself never expanded throughout history, it was invaded many times. Its culture is renowned for immense capacity to adapt to foreign influences. That is why Indian theatre follows western theatrical conventions as shown in the first part of this work discussing social, historical, existential - absurd and political drama. The second part dealing with mythological drama is dedicated to a reversal to authentic tradition of the Theatre of Roots movement, which aims at the foundation of national theatre.

Modern Indian theatre occurs in big urban centres (Mumbai, Kolkata, Delhi etc.) but its productions still remain largely non-professional. Even though it has been visited basically by educated upper middle class, in its testimony it expresses sympathies towards disadvantaged social groups and individuals describing mechanisms of their discrimination. India is aware of huge social contrasts which prevent it to become modern progressive democracy. These dilemmas have been largely inscribed in social drama which is probably the most typical contemporary genre. Social system based on inequality tends to be exposed to an everyday violence manifested in gender and caste discrimination as well as economic oppression. Since private sector derives from public sphere, increasing communal aggression and terrorism is another vital part of dramatic reality of the Indian subcontinent.

Modern Indian drama denigrates its own culture, history and values. It mirrors contemporary life in India, depicts misdeeds of postcolonial democratic development, crisis of its political leadership and difficulty of social transformation, which plentifully brings along the motive of violence. The confrontation of displays of violence with the heritage of a Gandhian ethical imperative as displayed in the contemporary drama was one of the main objectives of the

thesis, too. Notwithstanding, Indian drama is rather based on dialogues than on an action. Therefore the portrayal of violence lies largely in the domain of words.

9. SEZNAM LITERATURY

- Awasthi, Suresh: Performance Tradition in India, National Book Trust, India 2001.
- Babu, Manchi Sarat: Indian Drama Today – A Study in the Themes of Cultural Deformity, Prestige Books, New Delhi 1997.
- Banerjee, Paramita: Male Understanding of Female Sexuality: *Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.2, str. 49-55.
- Basu, Amrita; Roy, Srirupa [ed.]: Violence and Democracy in India, Seagull Books, Calcutta 2007.
- Bhagavadgíta, Odeon, Praha 1976.
- Bharucha, Rustom: Rehearsals of Revolution – The Political Theatre of Bengal, Seagull Books, Calcutta 1983.
- Camus, Albert: Člověk revoltující, Garamond, 2007.
- Chakrabarti, Dipendu: Protest and Prostration in Bengali Theatre: *Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.1, str. 7-11.
- Chatterjee, Partha: The Omnibus, Oxford University Press, New Delhi 1999.
- Chaturvedi, Ravi [ed.]: Theatre and Democracy, Rawat Publications, Jaipur 2008.
- Delhi – Bombay – Calcutta, 1970.
- Dallapiccolová, Anna L.: Hindské mýty, Levné knihy KMa, Praha 2006.
- Dalmia, Vasudha: Poetics, Plays and Performances – The Politics of Modern Indian Theatre, Oxford University Press, New Delhi 2006.
- Desai, Neera; Krishnaraj, Maithreyi: Women and Society in India, Ajanta Publications, Delhi 1987.
- Deshpande, Sudhanva [ed.]: Theatre of the Streets – The Jana Natya Manch Experience, Janam, Delhi 2007.
- Dharwadker, Aparna: Playwriting and Criticism - Another Look at Girish Karnad: *Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 1999, č.1, str. 83-90.
- Dharwadker, Aparna Bhargava: Theatres of Independence, Oxford University Press, New Delhi 2006.
- Encyclopedia of World Religions, Octopus Books Limited, London 1975.
- Esslin, M.: The Theatre of the Absurd, London 1961.

- Gokhale, Shanta: Playwright at the Centre, Seagull Books, Calcutta 2000.
- Gokhake, Shanta: Tendulkar On His Own Terms: *Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.1, 86-112.
- Iyengar, K. R. Srinivasa [ed.]: Drama in Modern India, The P. E. N. All – India Centre, Bombay 1961.
- Jain, Nemichandra: Asides – Themes in Contemporary Indian Theatre, National School of Drama, New Delhi 2003.
- Jain, Nemichandra: Indian Theatre, Tradition, Continuity and Change, National School of Drama, New Delhi 1992.
- Kalvodová, Dana: Asijské divadlo, Academia, Praha 2003.
- McGreal, Ian P. [ed.]: Velké postavy východního myšlení, Prostor, Praha 1998.
- Mee, Erin B.: Theatre of Roots, Seagull Books, Calcutta 2008.
- Miltner, Vladimír: Mahábhárata aneb Velký boj, Albatros, Praha 1988.
- Osborne, Richard; Van Loon, Borin: Východní filozofie, Portál, Praha 2009.
- Pandit, Maya: Representation of Family in Modern Marathi Plays: *Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.2, str. 5-19.
- Paul, Rajinder [ed.]: Contemporary Indian Theatre, Sangeet Natak Akademi, New Delhi 2006.
- Raha, Kironmoy: Bengali Theatre, National Book Trust, New Delhi 1978.
- Ramesh, S. R.: The Sociology of Content in Modern Kannada Plays: *Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.1, str. 12-19.
- Rangacharya, Adya: The Indian Theatre, National Book Trust, New Delhi 1971.
- Said, Edward W.: Orientalism, Penguin Books, New Delhi 2001.
- Sawhney, Simona: The Modernity of Sanskrit, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
- Sen, Amartya: The Argumentative Indian, Penguin Books, London 2005.
- Singh, Pankaj K.: Interrogating Tradition - Reconstruction of Mythical Women: *Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2001, č.4, str. 22-29.
- Sinha, Niroj: Women and Violence, Vikas Publishing House Pvt Ltd, New Delhi 1989.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: " Can the Subaltern Speak?" in: Marxism and the Interpretation of Culture, Cary Nelson and Lawrence Grossberg [ed.], Urbana, IL: University of Illinois Press 1988: 271-313.
- Strnad, Jaroslav; Filipický, Jan; Holman, Jaroslav; Vavroušková, Stanislava: Dějiny Indie,

nakladatelství Lidové noviny, Praha 2003.

Subramanyam, Lakshmi [ed.]: *Muffled Voices - Women in Modern Indian Theatre*, Shakti Books, Har – Anand Publications Pvt Ltd, New Delhi 2002.

Thankamma, Catherine: *The Women Patriarch Created: Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.2, str. 42-48.

Upadhyay, Madhu: *Profiles in Creativity*, Namaste Exports Ltd., Bangalore.

Varadpande, M. L.: *Invitation to Indian Theatre*, Lucas Books, Delhi 1989.

Varadpande, M. L.: *Mahabharata in Performance*, Clarion Books, New Delhi 1990.

Vaze, Madhav: *The Maharashtra Experience: Theatre India* – NSD's Theatre Journal, New Delhi 2000, č.1, str. 20-25.

Zbavitel, Dušan: *Rámájana*, Argo, Praha 2000.

PRAMENY

Bharati, Dharamvir: *The Blind Age*, National School of Drama, New Delhi.

Bhattacharya, Malini: *Giving Away the Girl and Other Plays*, Seagull Books, Calcutta 2003.

Currimbhoy, Asif: *Inquilab in: Asif Currimbhoy's Plays*, Oxford & IBH Publishing co., New

Deshpande, G. P. [ed.]: *Modern Indian Drama*, Sahitya Akademi, New Delhi 2000.

Deshpande, G. P.: *Political Plays*, Seagull Books, Calcutta 1998.

Devi, Mahasweta: *Five Plays*, Seagull Books, Calcutta 1999.

Elkunchwar, Mahesh: *The Wada Trilogy*, Seagull Books, Calcutta 2004.

Janoušek, Petr: *Hitler? V Indii záruka obchodního úspěchu: Lidové noviny*, 21.6.2010, str. 9.

Joya, John: *Plays of Datta Bhagat* in: <http://www.museindia.com/showfocus10.asp?id=1030>, online 21.5.2010.

Karnad, Girish: *Tughlaq* in: *Three Modern Indian Plays*, Oxford University Press, New Delhi 1989.

Karnad, Girish: *Two Plays by Girish Karnad*, Oxford University Press, New Delhi 2004.

Karnad, Girish: *Yayati*, Oxford University Press, New Delhi 2008.

Kaushal, J. N. [ed.]: *Modern Indian Plays - Volume III*, National School of Drama, New Delhi 2007.

Mee, Erin B. [ed.]: *Drama Contemporary India*, A Paj Book, The Johns Hopkins University

Mitra, Manoj: *The Theatre of Conscience*, Seagull Books, Calcutta 2007.

Press, Baltimore and London 2001.

Padmanabhan, Manjula: Lights out in: Body Blows, Seagull Books, Calcutta 2000.

Panikkar, Kavalam Narayana: The Right to Rule (Koyma) and The Domain of the Sun (Suryasthana), Seagull Books, Calcutta 1989.

Sahni, Bhisham: Madhavi, Seagull Books, Calcutta 2002.

Sircar, Badal: Three Plays, Seagull Books, Calcutta 1985.

Tagore, Rabindranath: Sacrifice, Macmillan India Limited, Madras 1966.

Tanvir, Habib: Charandas Chor in: Twist in the Folktale, Seagull Books, Calcutta 2004.

Tendulkar and Violence Then and Now, Produced by: California Arts Association, Directed by: Atul Pethe, Conceptualized by: Atul Pethe, Makarand Sathe – filmový dokument.

Tendulkar, Vijay: Five Plays, Oxford University Press, New Delhi 1992.

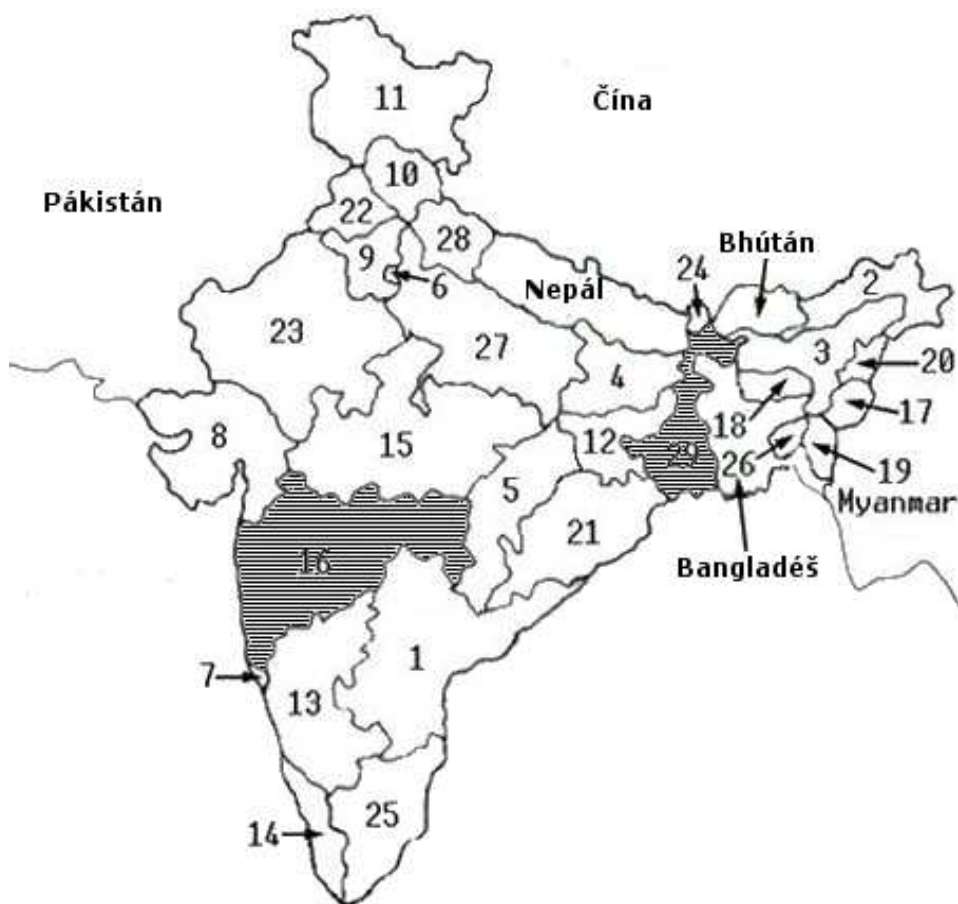
Tendulkar, Vijay: Ghashiram Kotwal, Seagull Books, Calcutta 2006.

The Rediff Interview/Mahasweta Devi: Independence has failed in:
<http://www.rediff.com/news/dec/24devi.htm>, online 21.5.2010.

Thiyam, Ratan: Chakravayuha, Seagull Books, Calcutta 1998.

10. PŘÍLOHY

10.1. Příloha č. 1: Mapa Indie¹⁷⁷



1. Ándhrapraděš, 2. Arunáčalpraděš, 3. Ásám, 4. Bihár, 5. Čhattísgarh, 6. Dillí, 7. Goa, 8. Gudžarát, 9. Haryana, 10. Himáčalpraděš, 11. Džamu a Kašmír, 12. Džárkhand, 13. Karnataka, 14. Kerala, 15. Madhjapraděš, 16. Maháráštra, 17. Manipur, 18. Meghálaja, 19. Mizoram, 20. Nagaland, 21. Orisa, 22. Paňdžáb, 23. Radžastán, 24. Sikim, 25. Tamil Nadu, 26. Tripura, 27. Utarpraděš, 28. Utarančal, 29. Západní Bengálsko

¹⁷⁷ Vyšrafované oblasti označují státy s nejbohatší tradicí moderního divadelnictví – Západní Bengálsko a Maháráštra, na něž se i naše diplomová práce primárně soustředila.

10.2. Příloha č. 2: Přehled divadelních her¹⁷⁸

DATUM VYDÁNÍ	NÁZEV HRY	AUTOR HRY	JAZYK	ANGLICKÝ PŘEKLAD	PREMIÉRA
1953	Andha Yug	Dharamvir Bharati	hindština	Paul Jacob, 1972	1962, Mumbaj (Maháráštra)
1960	Kelu Janmejaya	Adya Rangacharya	kannada	Laxmí Chandrashekar	?
1962	Yayati	Girish Karnad	kannada	autor	1967, Mumbaj
1964	Tughlaq	Girish Karnad	kannada	autor, 1976	1965
1967	Trishanku	Brij Mohan Shah	hindština	J. N. Kaushal	1969
1967	Shantata! Court Chalu Ahe	Vijay Tendulkar	marathština	Priya Adarkar	1967, Chennai (Tamil Nadu)
1969	Shesh Nei	Badal Sircar	bengálština	Kironmoy Raha, Vinod Doshi, 1971	?
1971	Inquilab	Asif Currimbhoy	angličtina		1973, Kolkata (Západní Bengálsko)
1971	Bayen	Mahasweta Devi	bengálština	Samik Banerjee, 1997	?
1971	Gidhade	Vijay Tendulkar	marathština	Priya Adarkar	1970
1972	Chakbhanga Madhu	Manoj Mitra	bengálština	Mousumi Roy Chowdhury	?
1972	Hayavadana	Girish Karnad	kannada	autor, 1975	1972, Chennai
1972	Sakharam Binder	Vijay Tendulkar	marathština	Kumud Mehta, Shanta Gokhale	1972, Mumbaj
1973	Ghasiram Kotwal	Vijay Tendulkar	marathština	Jayant Karve, Eleanor Zelliott, 1984	1972, Pune (Maháráštra)
1973	Hajar Churashir Ma	Mahasweta Devi	bengálština	Samik Banerjee, 1997	?
1974	Uddhwasta Dharmashala	G. P. Deshpande	marathština	Shanta Gokhale, 1989	1974, Mumbaj
1974	Michhil	Badal Sircar	bengálština	Samik Bandyopadhyay, 1983	1974, vesnice Ramchandrapur (Západní Bengálsko)

¹⁷⁸ Uvedená data nejsou stoprocentně spolehlivá, jelikož se informace často liší v závislosti na zdroji.

DATUM VYDÁNÍ	NÁZEV HRV	AUTOR HRV	JAZYK	ANGLICKÝ PŘEKLAD	PREMIÉRA
1975	Charandas Chor	Habib Tanvir	hindština	Anjum Katyal, 1996	1975, Nové Dillí
1975	Mahapur	Satish Alekar	marathština	Urmila Bhirdikar	?
1976	Aurangzeb	Indira Parthasarathy	tamil	T. Sriraman, 2004	1975, Nové Dillí
1978	Suryashikar	Utpal Dutt	bengálština	autor, 2009	1971, Kolkata
1978	Aavart	Datta Bhagat	marathština	Georg Nagies, Vimal Thorat, Eleanor Zelliott	?
1979	Suryasthanam	K. N. Panikkar	malayalam	Gopala Krishnan, 1989	1984, Trivandrum (Kerala)
1980	Bhoma	Badal Sircar	bengálština	autor, Kalyani Ghose, 1983	1976, vesnice Rangabelia (Západní Bengálsko)
1982	Madhavi	Bhisham Sahni	hindština	Alok Bhalla, 2002	1984, Dillí
1982	Kamala	Vijay Tendulkar	marathština	Priya Adarkar	1981
1984	Lights out	Manjula Padmanabhan	angličtina		1986, Mumbaj
1984	Chakravyuha	Ratan Thiyam	manipuri	Kavita Nagpal, 1998	1984, Dillí
1987	Wada chirebandi	Mahesh Elkunchwar	marathština	Kamal Sanyal, 1989	1985, Mumbaj
1990	Tara	Mahesh Dattani	angličtina		1990, Bangalore (Karnataka)
1992	Siri Sampige	Chandrasekhar Kambar	kannada	Bowena Hill, K. P. Vasudevan, N. S. Ramaswamy	1986
1994	Agni Mattu Male	Girish Karnad	kannada	autor	1996, Dillí
1997	Rudali	Usha Ganguli	hindština	Anjum Katyal	1992, Kolkata
2002	Bali	Girish Karnad	kannada	autor	2002, Leicester (Velká Británie)
?	Kaath Ki Gaadi	Tripurari Sharma	hindština	Mohit Satyanand	?

Zdroj: Seagull Books (Kolkata), knižní publikace, internetové stránky

