

Šárka Havlíčková Kysová / Divadlo nezávislé Indie: Anglicky psaná indická dramatika¹

Během několika posledních desetiletí, zejména pak od osmdesátých let minulého století, si v Indii i za jejími hranicemi začala dobývat pozornost dramatika psaná v angličtině, jejímiž autory jsou Indové. Čím dál častěji mladí indiští dramatici sahají po angličtině jako po svém vyjadřovacím jazyce. Děje se tak z několika důvodů. Mezi ty nejzávažnější lze zařadit platnost angličtiny jako jazyka vzdělanců (vedle jejího významu postavení úředního jazyka), jazyka majícího svébytné postavení na celém území Indie, jazyka, jež užívají Indové z odlišných oblastí, aby jim zprostředkoval komunikaci, kterou jim vzájemná nesrozumitelnost jednotlivých indických jazyků často nedovoluje. Dalším nezanedbatelným faktorem je bezpochyby tendence dramatiků pronikat se svojí tvorbou i na mimoindická jeviště – zejména na evropská a americká.²

Indická anglicky psaná dramatika má své kořeny již v období koloniální nadvlády Británie nad Indií. Za první dílo tohoto typu dramatiky, jež vzniklo i přes překážky plynoucí z užívání angličtiny, považujeme hru Krishny Mohana Banerji s názvem *The Persecuted*, pocházející z roku 1831. Patrnější roz-

1 Jde o zkrácenou verzi studie, která vznikla za finanční podpory Grantového fondu děkana FF MU pro rok 2008.

2 Ačkoliv ani českým čtenářům není neznáma tvorba Rabindranátha Thákura a úzké skupině odborníků i díla dalších novodobých indických dramatiků, povědomí o této problematice je u nás velmi slabé. První překážkou výzkumu v této oblasti představuje nedostatek primární literatury v českém prostředí. Naštěstí zahraniční knihovny, internetové obchody či přímo indická knihkupectví mohou poskytnout poměrně značné množství materiálu. Podobně je tomu i se sekundární literaturou. Tato studie by nevznikla bez zahraniční literatury, vycházející především v Indii a ve Velké Británii. Není však naším cílem podat ucelený přehled či charakteristiku současné anglicky psané indické literatury, ale pokusíme se představit alespoň část této pro českou teatrologii velmi málo známé oblasti, která si však v zahraničí – soudíme, že právem – již vydobyla značnou pozornost.

voj anglické dramatiky v Indii však započal až čtyřicet let později text Michaela Mudhusudana Dutta *Is this Called Civilization?* (1871) (Yadav, 2003:4). Avšak prvními indickými dramatiky, kteří vstoupili do povědomí prostřednictvím angličtiny, se stali až Rabíndranáth Thákura a Šrí Aurobindo.

V kontextu stručného přehledu se zaměříme na dvě hry dvou indických dramatiků, které od sebe vzájemně dělí jedna generace, geografická vzdálenost, odlišný přístup k nahlížení témat moderní společnosti i jiná cesta k anglicky psané tvorbě. V devadesátých letech minulého století Girish Karnad³ i Mahesh Dattani vytvořili dramatická díla, jež podobně jako některé jejich další hry, zaznamenala značný ohlas v Indii i za jejími hranicemi.

Dnes existují téměř všechna Thákurova dramata napsaná původně bengálsky i v anglickém překladu (Yadav, 2003:4). Oproti Thákurovým hrám v bengálštině zahrnuje Aurobindova tvorba i anglicky psané hry (*Perseus the Deliverer*, *The Viziers of Bassora*, či nedokončená dramata jako *The Maid and the Mill*, *The House of Brut*, *The Birth of Sin* atd.; Yadav, 2003:5). Široká tematika Aurobindových her – romanci, hrdinských her, tragédií, komedií či frašek – se obecně zaměřuje na varietu kultur, zemí a odlišných historických epoch, od námětů ze starověké Indie, přes řecký mýtus o Perseovi, až například po romanci zasaženou do Skandinávie (*Eric*). Za pozornost také stojí skutečnost, že se v Aurobindově dramate, především ve formální stránce, setkáme nejen se značným vlivem sanskrtského, ale i alžbětinského dramatu, což dokládá například pět blankversem napsaných her (Yadav, 2003:5).

Mohli bychom jmenovat ještě řadu autorů, jež alespoň částí své tvorby přispěli k vývoji indické, anglické dramatiky v období před získáním nezávislosti, to by však značně přesáhlo rámec této studie. Je však důležité, že do vývoje zasáhly i ženy dramatičky, mezi nimiž zřejmě největšího významu dosahuje Bharati Sarabhai (Yadav, 2003:6), píšící v první polovině 20. století. Obecně platí, že anglická dramatika nezávislé Indie je psána více prózou než veršem (Yadav, 2003:8), což představuje do jisté míry protikladnou tendenci k tradiční

3 Jména autorů i níže uváděná jména postav rozebíraných her uvádíme (především pro jednotnost) v anglické podobě. Až na výjimky – například Rabíndranáth Thákura či Giriši Karnáda – se totiž s nimi český čtenář může setkat většinou právě v anglické podobě. V této podobě je zpravidla zná i odborná (mezinárodní) veřejnost. Český přepis proto necháváme jen u u nás již etablovaného Rabíndranáth Thákura (v anglickém znění Rabindranath Tagore). Jméno Giriši Karnáda (s nímž se setkáme v překladu Dany Kalvodové – jak uvidíme níže) naopak zachováváme v anglickém znění (Girish Karnad), protože se v kontextu moderní indické dramatiky s touto podobou setkáme častěji pravděpodobně už i v českém prostředí. Kombinací obou přepisů v podstatě zůstává Šrí Aurobindo, kde „Šrí“ představuje u nás již zavedené honorifikativum.

indické dramate. Co do počtu napsaných her, nejbohatší tvorbu tohoto typu dramatiky představuje dílo Asifa Currimbhoye, jenž je autorem více než třiceti her (Yadav, 2003:8).

Vývojové tendence anglicky psané dramatiky

Indické anglicky psané drama se vyvíjelo odlišně od prózy a poezie. Zatímco anglicky psaná próza a poezie se poměrně rychle včlenily do indické literatury a zaznamenaly vzestup ve svém vývoji, drama za nimi zaostávalo. Lze to vysvětlit několika příčinami. Jednou z těch nejpodstatnějších je zřejmě fakt, že angličtina, ačkoliv stále platí za jeden z oficiálních jazyků Indie, nepředstavuje pro drtivou většinu Indů mateřský jazyk. Mnoho Indů běžně angličtinu používá – především vyšší společenské vrstvy a vzdělanci obecně, ale přesto pro ně zpravidla zůstává „druhým“ jazykem, jemuž se naučili později než v útlém dětství – později než svému jazyku mateřskému. To s sebou přirozeně nese všechny problémy, s nimiž se například setkáme, když herec na jevišti mluví pro něho cizím jazykem. S překážkou, již představuje používání nemateřského jazyka,⁴ se pochopitelně potýkala většina autorů literárních textů. Próza a poezie pro ně představovala se svým účelem být především čtena mnohem schůdnější či jakoby vděčnější půdu. Naproti tomu divadelní kultura v Indii, velmi živá ve všech svých rozličných podobách, si žádá dramatu, které bude inscenováno.⁵ Klade v rámci celkové jevištní podoby nárok živého dialogu, jehož se jí v anglicky psané indické dramate ne vždy dostává. Přesto se situace stále vyvíjí k lepšímu. I když tento stav doznal výraznější změny k lepšímu až s tvorbou takových osobností, jako byl Rabíndranáth Thákur, Šrí Aurobindo, T. P. Kailasam, A. S. P. Ayyar, Bharatí Sarabhai a Harindrana-th Chattopadhyaya. I přes jejich znatelný přínos však anglicky psaná dramatika stále ještě nemohla konkurovat dramate v regionálních jazycích (Tandon, 2006:v). Současní indiští dramatici, kteří píšou anglicky, sice dosahují většího ohlasu ve své zemi, ale stále čelí konkurenci her psaných regionálními jazyky, což dokládá i pohled na repertoár takřka kteréhokoliv indického divadla. Není dokonce výjimkou, že se anglicky napsané drama indického autora setká s větším či dřívějším ohlasem v zahraničí (obzvláště na evropských, případně amerických jevištích).

I v českém překladu koneckonců najdeme ojedinělé zástupce současné indické dramatiky. Připomeňme například překlad Dany Kalvodové, jenž českým čtenářům zprostředkoval Karnadovu hru, napsanou roku 1971, *Hajavadana* (Muž

4 Angličtina zpravidla používá výstižnější slovo „learned“.

5 Možnosti knižního dramatu zde záměrně necháváme stranou.

s koňskou hlavou; Karnád, 1985). Kalvodová tuto pozoruhodnou hru přeložila z anglického originálu z roku 1971. *Hajavadana* se dočkal i několika překladů do řady indických jazyků (Karnád, 1985:97).

Za jednoho z předních anglicky píšících dramatiků dnešní Indie, jenž se etabloval i na zahraničních scénách, je považován Mahesh Dattani. Patří k těm autorům, jež odbornice na současnou anglickou dramatiku v Indii Neeru Tandon řadí k dramatikům, kteří významně přispívají k současné anglické dramatice v Indii. Ačkoliv se s jejich tvorbou v našem prostředí téměř nesetkáme, jména jako například Girish Karnad, Badal Sircar, Vijay Tendulkar či několik dalších již vstoupila do „západního“ povědomí.

Pozornost si zaslouží stručná charakteristika, která doprovází český překlad vydaný před více než dvaceti lety v Dillii. Na předposlední straně se totiž dočteme, že „*Hajavadana* je příkladem nejnovějšího trendu indického dramatu – návratu ke kořenům národní divadelní tradice.“⁶ Dnes už lze spatřovat ve vývoji současné indické dramatiky do jisté míry protichůdnou tendenci, která se spíše – než aby ho vytlačovala – staví vedle trendu návratu ke kořenům národní divadelní tradice jako svébytný proud. Lze to spatřovat v příkladu tvorby již zmíněného Maheshe Dattaniho či méně známých autorů, mezi něž mimo jiné patří kmenový dramatik divadla Bangalore Little Theatre, Vijay Padaki. Padaki je pro českou teatrologii navíc pozoruhodný tím, že kromě čtenářského obdivu nachází rovněž inspiraci pro své dramatické dílo ve hrách Václava Havla.⁷ Obecně pak lze vystopovat v Padakiho díle především vlivy absurdní dramatiky – například ve hře *Crosswords*, případně *Footprints*, v níž rovněž za pozornost stojí mimo jiné především na západě velmi aktuální ekologická tematika.⁸ Oba zmínění autoři se ve své tvorbě velmi zásadně odvracejí formálně i obsahově od tradiční podoby indické dramatiky.

Tradiční indická dramatika představuje velmi komplikovaný fenomén. Spadá pod něj řada obligatorních – formálních a často i obsahových – rysů. Kdybychom se nyní chtěli vydat po stopách tradiční indické dramatiky až k její do značné míry kodifikované podobě charakterizované ve staroindické učebnici divadelního umění, *Nátjaśástrje*, došli bychom k pokusu o vytyčení tendencí současné indické dramatiky velmi dlouhou cestou. Proto se zaměříme jen na ty nejvýraznější a obecně nejvíce konvencionalizované rysy tradiční indické dramatiky, jež – ač přetrvávaly v indické dramatické tvorbě po staletí – v součas-

6 Autorkou komentáře, který stručně představuje autora a tematiku hry, uvedeného za překladem hry na straně 97, je pravděpodobně – i když to zde není přímo uvedeno – rovněž Dana Kalvodová.

7 O svém čtenářském obdivu V. Padaki informoval autorku této studie v e-mailové korespondenci.

8 Oba texty se nachází v soukromém archivu autorky.

né dramatičce mizí. Využijeme k tomu hru Girishe Karnada *The Fire and the Rain* z roku 1994 (Karnad, 2001:23–81) a hru Maheshe Dattaniho *Tara* (Dattani, 2001:229–282). *The Fire and the Rain* patří k těm hrám, které vznikly nejdříve v regionálním jazyce (původně kannadsky) a byly následně samotným autorem přeloženy (či „přepsány“) do angličtiny. Naproti tomu Dattaniho *Tara* z roku 1990 představuje původní anglicky napsané dílo.

Tyto dva dramatické texty lze pokládat za představitele dvou ze tří skupin děl anglicky psané indické dramatiky, jež lze pro přehlednost vymezit. Indické kulturní zázemí totiž představuje na rozdíl od většiny ostatních zemí světa prostředí, jež vytváří anglicky psané dramatičce specifické podmínky. Pod pojem moderní indická dramatika spadají předně hry psané v regionálních jazycích, jež jsou často překládány do jiných regionálních jazyků či právě do angličtiny, která zaujímá rovněž specifické postavení. Dále můžeme ze současné indické dramatiky vydělit zvláštní skupinu her, které jsou sice původně napsány jedním z novindických jazyků, ale sám jejich autor je přeloží do angličtiny, již zpravidla ovládá na velmi dobré úrovni. Typickým příkladem tohoto druhu je *The Fire and the Rain* od Girishe Karnada napsaná původně kannadsky. Třetí skupinu pak může tvořit původní anglicky psaná indická dramatika, jejímž příkladem je právě Dattaniho *Tara*.

Poslední dva typy dramatických děl lze vnímat jako dvě specifické skupiny, které tvoří současnou indickou anglicky psanou dramatu. Postavení angličtiny na území Indie v období začínajícím ziskem nezávislosti je dodnes poměrně neochvějné. Když se Indie stávala republikou, byla jazyková otázka předmětem bouřlivých diskuzí na půdě Ústavodárného shromáždění: „V hlasování [Ústavodárného shromáždění] ale těsnou většinou zvítězili zastánci hindštiny psané písmem *dévanágarí*. Hindština se pak stala celoindickým ‚úředním‘ (nikoli tedy ‚národním‘) jazykem. Druhým úředním jazykem zůstala angličtina [...] a angličtina je [...] dodnes druhým celoindickým úředním jazykem. Pro úřední styk v nehindských státech byla přijata ‚trojjazyčná formule‘: hindština, angličtina plus regionální jazyk. Skoro všechny regionální úřední jazyky (a navíc i sanskrit a sindhština) jsou vyjmenovány na zvláštním ústavním seznamu, který dnes čítá osmnáct položek“ (Strnad, 2003:833).

Postavení angličtiny mezi ostatními indickými jazyky obecně představuje paradox – vzhledem k dlouhým bojům o vymanění se z britské nadvlády. Ten se přirozeně odráží i v dramatické tvorbě, jak lze pozorovat i z uvedených skupin, do nichž jsme rozdělili anglicky psané dramatické texty. Angličtina je v Indii stále úředním jazykem, jazykem obchodníků, vzdělavců a mnoha dalších odvětví lidské činnosti. Paradoxně tedy právě na poli divadelních aktivit může představovat významné pojitko. Vždyť je obecně známo, že Indové hovořící odlišný-

mi národními jazyky si mnohdy vzájemně nerozumí. Angličtina v sobě nese potenciál být dorozumivacím jazykem. Navíc, přihlédneme-li k postavení angličtiny v západní části světa, můžeme spatřovat další motivaci ke vzniku anglických textů, tedy snahu prosadit se i daleko mimo území Indie. Dramatika nezůstává výjimkou.

The Fire and the Rain⁹

*Oheň a déšť*¹⁰ je drama, kterému se v odborné literatuře velmi často dostává reflexe.¹¹ Jeho hlavní kvality lze spatřovat především ve způsobu, jakým jeho autor vystavuje dramatický děj. Girish Karnad v tříaktové hře *Oheň a déšť* využívá několika mýtů, jež částečně přetváří, aby jejich pointy, obsahující zpravidla morální sdělení, vytvořily konzistentní dramatický děj.

Staroindické divadlo proslulo mimo jiné tím, že neinklinovalo k ničemu takovému, co lze v západním světě označit za tragédii. Naopak v souladu s teorií rasy¹² směřovalo k výslednému citově-estetickému účinku na diváka, který měl vyznívat pozitivně. Kdybychom se drželi právě teorie rasy, zřejmě bychom v Karnadově hře jako výslednou identifikovali tzv. šánti rasu, to jest výslednou náladu vyvolávající v divákovi pocit harmonie či smíření.

Srovnáme-li však *Oheň a déšť* na jedné straně s většinou děl staroindické dramatiky a se „západní“ tragédií na straně druhé, zřejmě se neubráníme dojmu, že relativně harmonický konec se v ní dostavuje velmi záhy po silně tragickém vyvrcholení děje. Takový názor se jistě zakládá na do značné míry subjektivním hodnocení, nicméně může vést k identifikaci některých „moderních“ či západem ovlivněných rysů současné indické dramatiky.

Oheň a déšť patří k velmi úspěšným hrám současné indické dramatiky. Jedním z důvodů je jistě právě Karnadovo umění zacházení s mýtem. Lze najít řadu argumentů pro i proti tezi, že se Karnadova hra blíží spíše tragédii než klasické indické hře. Taková argumentace má jistě smysl, ale mnohem komplikovanější problémy se nám vyjeví, snažíme-li se určit, co je právě ve sdělení hry indické a co již směřuje spíše k západnímu světu. V Karnadově hře je totiž několik velmi silně vyznívajících posláních, která nese hlavní téma i dílčí dějové motivy hry.

9 Kannadský originál zní *Agni Mattu Male*.

10 Autorkou překladů úryvků textů do češtiny, uvedených v této studii, je Š. Havlíčková Kysová.

11 Byla mu věnována celá řada odborných statí. Právě *Oheň a déšť* se dokonce dočkal filmového zpracování, jež zaujalo i „západní“ diváky.

12 Více o teorii rasy se lze dočíst například ve studiích „Estetika staroindického divadelního umění. Teorie rasy“ (Kysová, 2008a: 145–160) a „Směřování k rase v dramatickém textu: Kálidásův *Ztracený prsten*“ (Kysová, 2008b: 113–132).

Odborníci na současnou indickou dramatikou se zpravidla shodnou na tom, že *Oheň a dešť* se v symbolickém zarámování, jež je de facto uvedeno již v názvu, zabývá potřebou naplnění lásky, lidskou osamělostí, žárlivostí a nutností zaratit nekonečnou touhu po pomstě. Právě mytologická látka umožňuje Karnadovi velmi nadčasově obnažit podstatu těchto silných emocionálních stavů.

Výchozím mýtem se Karnadovi stal příběh z Mahábháraty, jež vypráví o Javakřítovi (Yavakri).¹³ Karnad si ale vypůjčuje ještě další náměty z indické mytologie, zejména tzv. Jadžanu (Yajana), sebeobětování ohni, či legendu o boji boha Indry s Vrtrou (Shukla–Saxena, 2006:42). Boj Vrtry¹⁴ s Indrou¹⁵ Karnad využívá právě k zarámování děje, které tvoří Prolog a Epilog. Tyto dvě části, do jisté míry odkazující k tradičnímu staroindickému dramatu,¹⁶ využívají principu divadla na divadle, zatímco retrospektivně podaný děj naplňuje tři dějství. Sehrání mytologického boje v Epilogu završuje děj, čímž je dovršena i Karnadova tragédie či rasa harmonie.

V Prologu je nastolena situace, v níž hlavní kněz tzv. ohňové oběti, Paravasu, vykonává obřady věnované bohu Indrovi. Oběť má přimět krále bohů (Indru)

13 Javakřita (Yavakri) – „(,koupenny za ječmen‘), syn mytického mudrce Bharadvádži; konal nadlidské pokání ve snaze osvojit si veškeré vědění, aniž musel cokoli studovat. Jakmile toho z Indrový milosti dosáhl, nesmírně zpychl, počal se chovat povýšeně a přestal dbát na zásady mravnosti. Když svedl snachu mudrce Raibhji, rozezlený kajcínik přivedl na svět strašlivého démona, který Javakřitu zahubil. Zarmoucený Bharadvádža skončil život na pohřební hranici, avšak před smrtí prorokoval, že Raibhja zahyne rukou vlastního syna. Krátce nato si kajcínika oděného do antilopí kůže za soumraku jeho syn skutečně zmýlil s antilopou a vystřelil na něj smrtící šíp“ (Filipský, 2007:76).

14 Vrtra – „(,zadržovatel‘), ve védské mytologii ztělesnění sil chaosu, zlovolný démon temnoty a sucha, jež vězní nebeské vody ve svém skrytém příbytku a brání jim zavlažovat vyprahlou zemi. [...] Nicméně s příchodem védských Ářjů do severozápadní Indie prodělala postava Vrtry modifikaci odpovídající změnám klimatickým podmínkám. Démon má podobu mocného hada, který doširoka rozevirá čelisti, syčí a supí, halí se mlhou a vládne hromy, blesky a krupobitím. Jeho matkou je Dánu („kapka“), od níž Vrtra odvozuje své přízvisko Dánava. Úkol zahubit nebezpečného plaza a uvolnit přívál dešťových vod tvoří životní poslání rekovného Indry, který posílen štědrými doušky opojně sómy podstupuje s Vrtrou nelitostný boj, ničí jeho devadesát devět tvrzí, maří jeho úklady a nakonec mu zasazuje hromoklínem smrtící úder do týla“ (Filipský, 2007:211).

15 Indra – „původně velmi prominentní védský bůh, který hrál ústřední roli v několika mýtech o počátku světa. Z nich nejdůležitější sahá až do indoevropského dávnověku a popisuje stvoření světa jako výsledek Indrova souboje s hadím démonem či drakem jménem Vrtra, který představuje pasivní princip neboli vesmírný ‚chaos‘ před manifestací. Podle védského mýtu Vrtra věznil vesmírné plodivé síly, symbolizované vodami (a dívkami), a Indra, který představuje aktivní, tvořivý princip, jej propíchl svým kopím, vody (dívký) vysvobodil a oplodnil, a tím zahájil proces manifestace světa“ (Werner, 1996:93).

16 Ve staroindické dramatice se často setkáváme především s předehrou (řidčeji s epilogem). Prolog *Oheň a dešť* se s řadou obecných rysů sanskrtské předehry (jako je například představení některých postav, přítomnost vedoucího herecké skupiny, komentování příprav na hru, lokalizování děje, spojitost divadelní performance s boží přízní apod.) shoduje, ačkoliv trvá déle.

seslat zemi blahodárný déšť, provádí se sedm let a v příběhu se ocitáme v době, kdy vrcholí. Parvasu za napjaté, ale prozatím pro diváka ještě neozřejmené situace, dovoluje svému bratru Arvasuovi, aby spolu s herci vystoupil v divadelní hře inscenované jako jakýsi doprovodný program při vyvrcholení obětních obřadů. Všemi ctěný Parvasu svolení svému bratrovi uděluje – z prozatím neznámých důvodů jsou tímto činem všichni ohromeni – zprostředkovaně přes vedoucího kočovné skupiny herců.

Mýtus o Javakritovi představuje stěžejní část fabule a setkáme se s ním především v prvním dějství. Yavakri (Javkríta) se po desetileté askezi, jíž chtěl dosáhnout veškerého vědění, vrací pln pýchy, nenávisti a touhy po pomstě za (domnělou) křivdu. Jeho plán pomsty zahrnuje svedení Vishaky, manželky Yavakriho bratrance Paravasua, jemuž závidí post hlavního kněze ohňové oběti. Kromě toho, že ve svedení Vishaky současně pokoří jejich dávnou lásku, čímž ji obětuje své pomstě, vyprovokuje k odplatě také Parvasuova otce Raibhyu. Jeho pýcha však zavíní neobezřetnost, za niž (při Raibhyově pomstném činu) sám zaplatí životem.

Zisk postu hlavního kněze je však pramenem nevraživosti i u Raibhyi. Parvasu rychle pochopí, že jeho otec schválně pomstil zneuctění své snachy Yavakriho smrtí, aby rozhněval svého syna (Paravasua). Parvasu tedy svého otce rovněž potrestá – dopouští se na něm otcovraždy. Další křivda je spáchána, když Parvasu svůj skutek nechá padnout na hlavu svého mladšího bratra Arvasua. Právě v těchto činech se odvíjí nekonečný řetězec činů pomsty. Řetězec, který je provázen obětmi lásky a samoty i staven do kontrastu s morální čistotou těch, jež se nacházejí takzvaně na kastovně nižší úrovni.

Jak uvádí Neeru Tandon, mýtus není v *Ohni a dešti* slepě následován, ale mnohdy pozměněn a přizpůsoben potřebám příběhu. Velmi zásadní změnou je například situace, v níž Parvasu, hlavní kněz pověřený vykonáním oběti ohně, zabije svého otce. Mýtus praví, že se tak stalo, protože Parvasu za setmění považoval otce za divoké zvíře. V Karnadově pojetí však Parvasu zabíjí svého otce úmyslně (Tandon, 2006:38). Do svého činu poté dokonce zaplétá i vlastního bratra – tím, že na něj nechá padnout vinu za otcovu smrt. Navíc se Arvasuovi, jenž nebyl očitým svědkem bratrova činu, z Parvasuových úst dostává vysvětlení, které odpovídá mytické verzi příběhu (Karnad, 2001:56).¹⁷

Parvasuova lež mimo jiné ukazuje, že Karnad mýtus interpretuje, domýšlí jeho možné reálné pozadí. S podobným zacházením s mytologickou látkou se setkáme i v jiných částech hry. Například Yavakriho líčení průběhu vlastní askeze Vishace zdaleka nenese „punc“ vznešenosti, již lidé Yavakriho desetile-

17 Parvasu: „In the dark, I... mistook him for a wild animal...“.

tému pobytu v džungli s až posvátnou úctou přisuzují. Yavakri se Vishace naopak vyznává ze žárlivosti, touhy po pomstě a pohrdání morální ctností. Jeho slova vrcholí zaujetím postoje, který se zdaleka neslučuje s cílem askeze:

„Jedné noci v džungli ke mně přišel Indra a pravil: 'Nyní jsi připraven získat vědění. Ale vědění vyžaduje ovládnutí (svých) vášní, vyrovnanost, nezaujatost. A já jsem na něj křičel: 'Ne, to není vědění, jaké chci. To není vědění. To je sebevražda! Tahle posedlost. Tahle nenávisť. Tahle zášť. Tohle vše jsem já. Nezapřu nic ze sebe samého. Chci vědění, abych mohl být krutý, abych mohl ničit!'“ (Karnad, 2001:46).¹⁸

Yavakri svádí Vishaku, která se mu dobrovolně poddává. Jak však upozorňuje studie Shukly a Saxeny, v *Mahábháratě* se Javakrí zmocňuje Vishaky násilím (Shukla–Saxena, 2006:44). Karnad tak opět pozměňuje původní mýtus, aby více vystupňoval dramatickosti děje. Nevyužívá motivu násilného činu, nýbrž přetváří tento akt v rafinovanější součást Yavakriho plánu. Z trestuhodného činu se tak stává zločin mnohem horší, protože Yavakri k tomuto dílčímu cíli své pomsty využívá své a Vishakiny někdejší vzájemné náklonnosti.

V Karnadově hře lze navíc vystopovat něco jako „meta-úroveň“ v nahlížení mýtu. Tandon upozorňuje na propojení tématu se samotným původem divadla, jehož kořeny tkví v Indii rovněž v mytologii. Bůh Brahma, otec boha Indry (kterému je určena oběť ohně), je považován za původce dramatického umění (Tandon, 2006:39). Je tedy třeba naklonit si boha Indru, jenž na Brahmův popud předal toto umění smrtelníkovi jménem Bharata, údajnému (mytologickému) autorovi Nátjašástry. Herci se (i v Karnadově hře) považují za Bharatovy následovníky. Proto se zde setkáváme s propojením tématu hry s obecným přístupem ke konkrétnímu aktu divadelního umění v indické společnosti.

Způsob, jímž Karnad nakládá s mýtem, vede k vytvoření hry v duchu moderního dramatu, jež tenduje k přetváření klasických látek. Bohové a bráhmani ve hře *Oheň a déšť* jsou postavami vesměs zápornými (Tandon, 2006:39). Naopak lidé na společensky nižší úrovni, představují ztělesnění dobroty a ctnosti (například Nittilai). Lze proto říci, že Karnad přizpůsobuje tradiční látku současné realitě. Prostřednictvím řady velmi sugestivních symbolů směřuje nejrozličnější mýty, jež mu umožňují nahlížet na současnou realitu (Shukla–Saxena, 2006:48). Ve zvrácení či pokřivení jakéhosi mytologického pořádku tak můžeme spatřovat podstatu vyjádření vztahu příběhu hry k realitě.

18 „One night in the jungle, Indra came to me and said: 'You are ready now to receive knowledge. But knowledge involves control of passions, serenity, objectivity.' And I shouted back: 'No, that's not the knowledge I want. That's not knowledge. That's suicide! This obsession. This hatred. This venom. All this is me. I'll not deny anything of myself. I want knowledge so I can be vicious, destructive!'“

Parvasu jako nejvyšší kněz posvátné oběti, velevážený muž bráhmanské kasty, zásadně porušuje pravidla a dopouští se zločinů. Yavakriho desetiletá askeze nepřivádí k ničemu pozitivnímu, nýbrž k pýše, ješitnosti a pomstychtivosti (Tandon, 2006:40).

Klíčovým momentem Epilogu, v němž už jsou po třech dějstvích ozřejměny nejasné okolnosti z Prologu, se stává naplnění tragického osudu lásky Arvasua a dívky z kasty lovců zvěře, Nittilai. Arvasu, ctnostný mladší bratr Paravasua, během děje utrpí řadu velmi závažných křivd. Nittilai, která Arvasua uchrání před jeho vlastní touhou po pomstě, umírá na obětním oltáři podřezána jako obětní zvíře rukou svého novomanžela,¹⁹ od něhož kvůli záchraně Arvasua utekla. Když se Indra, jenž je již tolik let vzýván, v Epilogu na scéně objeví, chce svoje dobrodiní paradoxně prokázat Arvasuovi, který o Indrovu pomoc nikdy nežádal.

V tomto okamžiku se setkáváme také s existenciálním tónem, na nějž upozorňuje i například Neeru Tandon ve své studii (Tandon, 2006:40). Arvasu se přece jen rozhodne Indru požádat o splnění jednoho přání – žádá zpět svoji milovanou Nittilai. Indra mu však vysvětlí, že by to znamenalo vrátit čas, což by způsobilo znovuprožití všech křivd a utrpení. Proto promlouvá k Arvasuovi těmito slovy: „Ale neodehraje se pak celá tragédie znovu, Arvasu? K čemu to všem bude, když si tím vším utrpením zase projdou?“ (Karnad, 2001:79).²⁰

Chvilé v Epilogu, v níž se Arvasu rozhoduje, zda má nechat Indru vrátit čas a oživit Nittilai, je zcela zásadní pro celkové vyznění hry. Být *Oheň a déšť* klasickým indickým dramatem, je pravděpodobné, že by se kladní hrdinové (zde především Arvasu a Nittilai) nakonec shledali pod ochranou některého z bohů. Bůh Indra v Karnadově hře nenabízí záchranu, ale volbu – rozhodnutí, které dovršuje tragédii. Arvasu nakonec tedy odmítá možnost vrátit čas – možnost, která snad lépe odpovídá požadavku „západního“ hrdiny. Lze zřejmě jen stěžít říci, že Arvasu i celé drama dosahuje smíření či přímo šanti rasy. Možná se spíše stáváme svědky setkání západní a východní dramatiky.

Karnadova hra nese velmi sugestivní symbolický rámeček. Sedm let trvající obětí ohni, jež má přinést déšť vyprahlé zemi, jako by rovněž měla přinést vláhu pro osamocené, naplnit lásku či uhasit závist. Karnad ale ve své hře nechává starobylé obětní rituály znehodnocovat tzv. ctihodnými osobami, v čemž lze spatřovat i dramatikovo vyjádření postoje k současným pokrouceným pravidlům ve společnosti. Tato interpretace je zcela přípustná, protože Karnadova tvorba

19 Ke sňatku s ním byla donucena poté, co její příbuzní zavrhlí jako jejího ženicha právě Arvasua.

20 „But then won't the entire tragedy repeat itself, Arvasu? How will it help anyone to go through all that suffering again?“

obecně reaguje na současný svět a palčivá společenská témata. K jeho tvorbě se velmi výstižně vyjádřil právě Karnadův mladší kolega, dramatik Mahesh Dattani, když hovoří o univerzálnosti Karnadových her, k níž podle něj vede „historické zření, ale současný názor“ (Shukla–Saxena, 2006:48).²¹

Devadesátá léta minulého století poskytla prostor pro další tvůrčí vývoj Maheshe Dattaniho, indického autora, který se původní anglicky psané dramatece, tj. nepřekládané z některého z indických národních jazyků, věnuje již od osmdesátých let minulého století.

Tara

Dattaniho cesta k vlastní dramatické tvorbě v angličtině, již líčí v jednom z rozhovorů,²² může sloužit jako výstižný příklad přístupu mladého dramatika k jazykové situaci v Indii. Dattani totiž v osmdesátých letech minulého století založil vlastní divadelní společnost Playpen (1984), v rámci jejíhož působení se zaměřoval na anglicky psanou indickou dramaturgii. Jak ale sám uvádí, hledání anglicky napsaných indických her bylo mnohem složitější, než původně očekával (Mee, 2001:13). Již v roce 1986 vznikla jeho první celovečerní hra, tematicky zaměřená na rodinné dědictví, s názvem *Where There's a Will* (uvezená o dva roky později v Playpenu; Lal, 2004a:102).

„Podobně jako spousta lidí žijících v indických městech se nacházíte v situaci, kdy vaše okolí mluví jiným jazykem, než jste zvyklí mluvit doma, zvláště když se přestěhujete ze svého rodného města. Takže se domlouváte anglicky a čím dál více zjišťujete, že se vám lépe vyjadřuje v angličtině. Zjistil jsem, že mohu dělat divadlo jen v angličtině [... ale] chtěl jsem uvádět více indických her, což se mi vlastně stalo výzvou, protože neexistoval dostatek dobrých překladů – nebo byly k dispozici dobré překlady, které se mi však nehodily“ (Mee, 2001:13).²³

Dattani patří za předního současného indického dramatika, jenž píše anglicky. Jeho tvorba se často stává terčem kritiky, zejména kvůli moderním tématům a celkové formální odlišnosti jeho her od tradičních indických divadelních forem. V roce 2001 Erin Mee v úvodu k výboru ze současné indické

21 „historic vision but a contemporary voice“.

22 27. srpna 1996 (Mee, 2001:19).

23 „Like many urban people in India, you're in this situation where the language you speak at home is not the language of your environment, especially if you move from your hometown. And you use English to communicate, so you find that you're more and more comfortable expressing yourself in English. I found I could only do theatre in English [... but] I wanted to do more Indian plays (and that) became a kind of challenge, because there weren't many good translations – or, there may have been good translations, but they didn't do anything for me.“

dramatiky dokonce poznamenala, že Dattaniho (tehdy) nejnovější hra (*On a Muggy Night in Mumbai*), zabývající se problematikou homosexuálního „coming-outu“ v indické společnosti, je jediným zpracováním tematiky dotýkající se komunity gayů, které mezi moderními indickými dramaty našla (Mee, 2001:14). Svě hry, i jejich formální stránku, Dattani hájí tím, že poukazuje na neschopnost tradiční dramatiky reflektovat současný život. Otevírá tak otázku, zda je tradiční dramatika i ve vší své nepopíratelné hodnotě schopna promlouvat k současné realitě: „Myslí se [indickým divadlem] tradiční divadelní formy? Jsou velmi působivé, ale jsou skutečně Indií? Odrážejí opravdu současný život?“ (Mee, 2001:14).²⁴

Dattaniho hra *Tara* z roku 1990 se zabývá životy siamských dvojčat, jež byla po narození od sebe operativně oddělena. Taru a Chandana spojuje silné psychické pouto, jehož vyjádření věnuje Dattani ve své hře hlavní pozornost. Osudy obou dvojčat se však vyvíjí velmi odlišně, což je ve hře kladeno do úzké

24 „Does [Indian theatre] mean traditional theatre forms? Yes, they're very impressive, but are they really India? [...] Are they really reflecting life as it is now?“



Girish Karnad (*1938)²⁶

Girish Karnad je autorem osmi her napsaných původně v kannadštině a následně přeložených do několi-

ka dalších indických jazyků. Pět jeho her bylo rovněž přeloženo do angličtiny. Jeho dramata byla několikrát uvedena v Evropě a v Americe. Hra *Tughlaq* byla kromě toho přeložena také do němčiny a maďarštiny (Tandon, 2006:34).

Dramatická tvorba Girish Karnada:

- *Yayati* (1961)
- *Tughlaq* (1964)
- *Hayavadana* (1971)
- *Anjumallige (Fearing Jasmine, 1977)*
- *Hittina hunja (Dough-Cock, 1982)*
- *Nagamandala* (1988)
- *Tale-danda* (1990)
- *Agni mattu male (The Fire and the Rain, 1994)*

26 Fotografie dostupná na World Wide Web [2. 12. 2008]: <<http://images.google.cz/image?um=1&hl=cs&lr=&q=Girish+Karnad&&sa=N&start=18&ndsp=18>>.

souvislosti s problematikou džendru. Bystré (ač svérázné) Taře je přisuzována indická tradiční role ženy ve společnosti,²⁵ ačkoliv by svými schopnostmi pravděpodobně lépe vyhovovala nárokům práce, již otec chystá pro Chandana. V *Taře* lze dobře vystopovat Dattaniho spíše odmítavý názor na tradiční postoje indické společnosti. Zobrazuje tedy například zřetelně upřednostňování mužského pohlaví.

V Dattaniho *Taře* – kromě stránky obsahové – lze najít řadu prvků, jež zdaleka nekorespondují s území tradiční indické dramatiky. Například po formální stránce je hra rozdělena jen do dvou aktů a zůstává bez prologu (či případně epilogu), tradiční části klasické indické dramatiky. Dattani klade v úvodní scé-

25 Konkrétně v Dattaniho hře tato role představuje pro ženu úlohu vzorné manželky a matky pečující o domov, zatímco mužští členové zajišťují obživu prostřednictvím dobrého vzdělání a následně vykonáváním jejich stavu odpovídajícího zaměstnání (např. v obchodní firmě apod.).



Mahesh Dattani (*1958)²⁷

Mahesh Dattani se narodil a řadu let strávil v Bangalore. Kromě své dramatické tvorby se rovněž věnuje divadelní režii a herectví. Dattani je považován za předního indického dramatika a vůbec prvního anglicky

písičího dramatika, jenž získal prestižní národní ocenění Sahitya Akademi award (za *Final Solutions and Other Plays*, 1994; Lal, 2004:102).

Dramatická tvorba Maheshe Dattaniho:

- *Where There's a Will* (1986)
- *Dance like a Man* (1989)
- *Tara* (1990)
- *Bravely Fought The Queen* (1991)
- *Final Solutions and Other Plays* (1993)
- *On a Muggy Night in Mumbai* (1998)
- *Seven Circles Round The Fire* (1998)
- *Night Queen* (1996)
- *Do The Needful* (1997)
- *Thirty days in September* (2001)²⁸

27 Fotografie dostupná na World Wide Web [2. 12. 2008]: <<http://images.google.cz/image?um=1&hl=cs&lr=&q=Mahesh+Dattani+plays&&sa=N&start=18&ndsp=18>>.

28 ODDY, J. Mahesh Dattani [online]. [citováno dne 2. 12. 2008] Dostupné na: World Wide Web: <<http://www.doollee.com/PlaywrightsD/dattani-mahesh.html>>.

nické poznámce na inscenátory požadavek víceúrovňové scény, jež během hry umožňuje střídání paralelních dějů na různých místech. Zřejmě nejdůležitější z nich představuje pokoj v bytě na londýnském předměstí, v němž se (pravděpodobně po dobu celého představení) nachází Dan, tedy „o několik let starší Chandan“ (Dattani, 2001:232). Jeho promluvy se střídají s ostatním děním v dalších částech jeviště, rámcují příběh a činí z něj retrospektivně nahlížený děj. Čím dál více se právě z Danovy perspektivy dozvídáme o Taře, jeho již zemřelé sestře, a o povaze velmi silné emocionální vazby mezi oběma sourozenci. Jedna z dalších částí jeviště tu a tam zaměřuje naši pozornost k lékaři, jenž ošetřoval siamská dvojčata od narození. Z jeho promluv se dozvídáme především odborný komentář k tomuto poměrně složitému případu, z něhož lze (trochu neurčitě) vyrozumět podstatu medicínských rizik, která zřejmě nakonec vedou k Tařině úmrtí. Děj, který můžeme označit za hlavní, se odehrává v době, kdy je oběma sourozencům patnáct let. Text hry nám však nedává přesnější představu o tom, jak dlouho po vylíčených událostech Tara umírá a jak starý je Dan, když se ve svém pokoji na londýnském předměstí vypořádává se vzpomínkami na ni.

Karnadův *Oheň a déšť* i Dattaniho *Tara* představují díla moderní indické dramatiky. Obě hry pocházejí z devadesátých let 20. století. Podobně jako indické divadelní formy má současná indická dramatika spoustu podob. V této studii jsme zúžili náš pohled na anglicky psanou dramatiku v Indii. Překlady her do angličtiny jsme se dotkli jen okrajově, aby nám zbylo více prostoru pro pojednání o těch hrách, jež vznikly v anglickém originále či v autorském překladu do angličtiny.

Karnad i Dattani reprezentují dvě velmi silné tendence současné indické dramatiky psané v angličtině. První z nich představuje moderní přístup k tradici a druhý se jakoby snaží od ní zcela odpoutat. Příčiny větší provázanosti Karnadova díla s tradiční indickou dramatikou bychom pravděpodobně mohli spojit s generačním rozdílem mezi oběma autory. Oba však patří k předním osobnostem současné anglicky psané indické dramatiky a bezpochyby dokládají skutečnost, že angličtina má schopnost poskytnout indickým dramatikům prostor, v němž mohou rozvíjet moderní – i trochu „západní“ – drama.

Vybraná literatura

- DATTANI, Mahesh. 2001. „Tara“. *Drama Contemporary: India*. The Johns Hopkins University Press, 2001, s. 229–282.
- DHARWADKER, Aparna Bhargava. 2005. *Theatres of Independence. Drama, Theory, and Urban Performance in India since 1947*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005.
- FILIPSKÝ, Jan. 2007. *Encyklopedie indické mytologie. Postavy indických bájí a leto-pisů*. Praha: Nakladatelství Libri, 2007.
- KARNAD, Girish. 2001. „The Fire and the Rain“ *Drama Contemporary: India*. The Johns Hopkins UP, 2001, s. 23–81.
- KARNÁD, Giriša. 1985. *Hajavadana. Muž s koňskou hlavou*. Přel. Dana Kalvodová. Praha: Dilia: 1985.
- KYSOVÁ, Šárka. 2006. *Eстетika staroindického divadelního umění. Teorie rasy*. Diplomová práce, FF MU Brno, 2006.
- KYSOVÁ, Šárka. 2008a. „Eстетika staroindického divadelního umění. Teorie rasy.“ *SPFF Brněnské univerzity, Q 10*. Brno: MU, 2008, s. 145–160.
- KYSOVÁ, Šárka. 2008b. „Směřování k rase v dramatickém textu: Kálidásův Ztracený prsten.“ *SPFF Brněnské univerzity, Q 11*. Brno: MU, 2008, s. 113–132.
- LAL, Ananda (ed). 2004a. *Indian Theatre*. New Delhi: Oxford UP, 2004.
- LAL, Ananda (ed). 2004b. *The Oxford Companion to Indian Theatre*. New Delhi: Oxford University Press, 2004.
- MEE, Erin B. 2001. *Drama Contemporary: India*. The Johns Hopkins UP, 2001.
- RAI, R. N. 2006. „Perspectives and Challenges in Indian-English Drama.“ *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*. New Delhi: Atlantic, 2006.
- SHUKLA, Anupam – SAXENA, Alka. 2006. „The Symbol of Agni in Karnad’s ‘The Fire and the Rain’.“ *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*. New Delhi: Atlantic, 2006, s. 42–50.
- SINHA, Biswajit. 2003. *Encyclopaedia of Indian Theatre* (vol. 5). *Rabindranath Tagore*. Delhi: Raj Publication, 2003.
- SINHA, Biswajit. 2004. *Encyclopaedia of Indian Theatre* (vol. 6). *Folk Theatre*. Delhi: Raj Publication, 2004.
- SINHA, Biswajit. 2005. *Encyclopaedia of Indian Theatre* (vol. 7). *Sanskrit Theatre*. Delhi: Raj Publication, 2005.
- SINHA, Biswajit. 2008. *Encyclopaedia of Indian Theatre* (vol. 9). *Contemporary Theatre (East and North East)*. Delhi: Raj Publication, 2008.
- STRNAD, Jaroslav a kol. 2003. *Dějiny Indie*. Praha: Lidové noviny, 2003.
- TANDON, Neeru (ed). 2006. *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*. New Delhi: Atlantic, 2006.
- YADAV, Saryug. 2003. „Indian English Drama: Tradition and Achievement“. *Studies in Indian Drama in English*. Bareilly: Prakash Book Depot, 2003.
- YADAV, Saryug – PRASAD, Amar Nath (eds). 2003. *Studies in Indian Drama in English*. Bareilly: Prakash Book Depot, 2003.
- WERNER, Karel. 1996. *Malá encyklopedie hinduismu*. Brno: Atlantis, 1996.
- ZBAVITEL, Dušan. 1997. *Otazníky starověké Indie*. Praha: Lidové noviny, 1997.
- ODDY, J. Mahesh Dattani [online]. [citováno dne 2. 12. 2008] Dostupné na: World Wide Web: < <http://www.doollee.com/PlaywrightsD/dattani-mahesh.html> >.
- ODDY, J. Mahesh Dattani [online]. [citováno dne 2. 12. 2008] Dostupné na: World Wide Web: <<http://images.google.cz/ima-ges?um=1&hl=cs&lr=&q=Mahesh+Dattani+plays&&sa=N&start=18&ndsp=18>>.
- ODDY, J. Girish Karnad [online]. [citováno dne 2. 12. 2008] Dostupné na: World Wide Web: <<http://images.google.cz/ima-ges?um=1&hl=cs&lr=&q=Girish+Karna-d&&sa=N&start=18&ndsp=18>>.

Mgr. Šárka Havlíčková Kysová (1982)

V roce 2006 absolvovala studium oboru teorie a dějiny divadla na FF MU diplomovou prací s názvem *Estetika staroindického divadelního umění. Teorie Rasy* a v roce 2007 dokončila studium oboru český jazyk a literatura lingvisticky orientovanou diplomovou prací *Česká slovesa se dvěma interními argumenty*. V akademickém roce 2006/2007 studovala generativní lingvistiku na Univerzitě in Potsdam v Německu, kde také pokračovala ve výzkumu staroindického divadla. Od roku 2007 je studentkou prezenčního doktorského studia Kabinetu divadelních studií při Semináři estetiky. V současné době se věnuje výzkumu indického (i obecně asijského) divadla, české i světové scénografie a současné operní režie. Pracuje rovněž jako kurátorka scénografie na Oddělení dějin divadla MZM, přednáší na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Univerzity Palackého v Olomouci a příležitostně se věnuje dramatickému překladu.

Summary**Šárka Havlíčková Kysová: Theatre of Independent India: Indian Drama Written in English**

The study focuses on the situation of drama written in the English language whose authors are Indians. Particular attention is paid to the development of drama in the English language in India after 1947, e.g. in the period after gaining the independence, up to the present. Having outlined the main trends, the author deals with work of two dramatists, whose pieces enjoy a considerable public reception on stages in India as well as internationally. They are Girish Karnad and Mahesh Dattani. Both of them create in the spirit of mutually different streams of modern Indian drama. In Karnad's play *The Fire and the Rain* and in Dattani's *Tara*, the author particularly observes those aspects that depose of the playwright's approach to psychological, social and mythological themes. The aim of the study is, above all, to offer a basic survey of the issue that has been recently attracting attention of Western theatre studies.