

PŘEKRAČOVÁNÍ HRANIC VE FILMOVÉ TRILOGII DEEPLY MEHTY / BLANKA KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ

Border Identities in Deepa Mehta's Film Trilogy

Abstract: The paper presents an analysis of Deepa Mehta's film trilogy (Water, Fire, Earth) through the concept of a border identity. The Protagonists of Deepa Mehta's Film Trilogy may serve as examples of border identities or identities "in-between" (cf. Homi Bhabha). The "in-betweenness" is illustrated through the lens of various categories and their intersections – especially those of gender, sexuality, social status, religion (religious community) and tradition/individual freedom in general. For all the films, overstepping traditional taboos is typical, be it the mythological taboos, those of collective communal identities, traditional gender roles and stereotypes or compulsory heteronormativity. Within these frameworks, the dominance of the power discourses and the (in)visibility of the marginalized ones is thematized. While the main characters of the three film stories are female, they (in some cases) only seemingly play a leading role and the real acting heroes are the men. The most obvious example is the story of the Earth where the moral conflict takes place between the two male heroes. The author also notices the figuring of the females as mostly victims of the social order and male violence. However, this critical remark is not articulated to question the real aspect of the discrimination, but rather to point to the risks of a simplified picture of victimization of women which have been, in the context of Asian studies, analyzed by Chandra Talpade Mohanty and other postcolonial theorists.

Keywords: Deepa Mehta, film trilogy, border, identity, gender

Oslavovanou i odmítanou trilogii kanadské režisérky indického původu Deepy Mehty by bylo možné zkoumat z několika perspektiv. Nabízí se hledisko archetypální symboliky, kterou přímo reflektují názvy trilogie – *Oheň*, *Země* a *Voda*; z tohoto hlediska bychom mohli například rozebírat, jakou roli zde hrají tři konkrétní živly jako symbolické obrazy mytologických archetypů, ať už v kontextu obecně religionistickém (srov. např. Eliade 1993) nebo konkrétně zaměřeném na hinduistickou mytologii¹ (srov. např. Kingsley 1986). V tomto případě by genderová analýza mohla zkoumat, zda je genderovanost těchto archetypů v souladu s tradiční konceptualizací, nebo je nějak subvertována, a zda je nějak narušen diskurs esencionalizující maskulinitu a femininitu v souvislosti s těmito archetypy. I když se tohoto úhlu pohledu dotkne i tento článek, zaměří ohnisko své pozornosti jiným směrem: na koncept hranic jako ústředních leitmotivů všech tří příběhů. Půjde zde o zkoumání, nakolik je tu koncept hranic vnímán jako fixní, či fluidní, diskriminační, nebo nikoliv; a dále, zda a jakým způsobem jsou tradiční podoby hranic jako bariér, které lidi rozdělují, překračovány a zpochybňovány.²

Odbornými texty, k nimž především bude tento článek průběžně odkazovat, zejména pokud jde o teoretizaci genderových aspektů v postkoloniálních kontextech, budou texty Chandry Talpade Mohanty (zejm. Mohanty 1991, 2003) a Gaytri Chakravorty Spivak (zejm. Spivak 1994; Gunew 1986). Pokud jde o samotný koncept hranice, opírá se tato analýza především o teoretické pojetí Homiho Bhabhy (Bhabha 2009 [1994]). Bhabha vychází z konstruktivismu a koncept hranice propojuje s konceptem identit, a to v tom smyslu, že identity – a jejich hranice – považuje za dynamické, v neustálé proměně, stále se tvořící, performativ-

ní, fluidní, nefixní a neesencialistické. Bhabha se zaměřuje na identity v kulturních kontextech, identity migrantské, minoritní a disidentské. Jeho ústředním pojmem je hraniční, hybridní identita „mezi“ (*in-between*). Bhabha, podobně jako Mohanty, Spivak i např. Rosi Braidotti (2006), kritizuje etnocentrismus. Poukazuje na časově omezenou podstatu jednotlivých tradic, s nimiž se lidé identifikují; o tradici samotné hovoří jako o „vynálezu“, který je opakovaně reprodukován a jehož podoba se vyvíjí v prostoru a v čase. V tomto smyslu pak tření, k němuž dochází podél linií tradičních kulturních odlišností a které může být konsenzuální i konfliktní, může zpochybnit naše dosavadní chápání a normativní očekávání vývoje a pokroku, včetně definování pojmů, jako je právě tradice – a v souvislosti s ní také modernita (Bhabha 2009: 3).³ Bhabha dále poukazuje na přihlídnutí k disonantním a disidentským historiím diskriminovaných skupin a hlasů – žen, kolonizovaných, menšinových skupin i nositelů/nositelek kontrolovaných sexualit. Demografie nového internacionalismu, jak to Bhabha nazývá, je „historií postkoloniální migrace, narativů kulturní a politické diaspory, [...]“. V tomto smyslu se hranice stávají místem, z něhož se *něco začíná zpřítomňovat* [kurziva původní] v hnutí, které není nepodobné onomu pohyblivému, ambivalentnímu označení „za“ (*beyond*)...“ (Bhabha 2009: 8).⁴

Biografický kontext autorky trilogie a recepce filmů

Deepa⁵ Mehta se narodila v paňdžábském Amritsaru.⁶ Vystudovala Dillískou univerzitu (Delhi University) a v roce 1973 přesídlila do Kanady. I její osobní příběh tedy můžeme interpretovat jako určitou formu hybridní – migrantské – identity (viz Bhabha 2009). Sama je do jisté míry jak „insiderkou“, tak „outsiderkou“⁷ svých příběhů, pokud jde

o kontext (v širším smyslu indická společnost), v němž se odehrávají. U dvou z příběhů trilogie je přímá osobní zkušenost vyloučena, poněvadž se odehrávají v letech 1938 (*Voda*) a 1947 (*Země*) – Mehta se narodila v roce 1950, nicméně lze tu předpokládat zkušenost zprostředkovanou různými historickými narativy, které jsou v indickém prostředí stále tematizovány. Děj filmu *Oheň* je jako jediný z trilogie zasazen do současnosti, mohl by se odehrávat jak v době, kdy byl natočen, tak např. o deset let dříve, zobrazené reálné přesný rok nijak nespecifikují.

Mehta profesionálně začínala jako dokumentaristka, první celovečerní hraný film natočila v roce 1991. Jejím nejslavnějšími filmy je právě trilogie *Oheň* (1996), *Země* (1998) a *Voda* (2005).⁸ Režisérka je i autorkou scénářů, z nichž scénář filmu *Země* byl sepsán podle předlohy spisovatelky pákistánského původu (nyní žijící v USA) Bapsi Sidhwy (Sidhwa 1991).⁹ Všechny tři filmy se setkaly v Indii i v Kanadě jak s nadšením, tak s ostrou kritikou. Dočkaly se v různých zemích jak cen a nominací,¹⁰ tak protestních demonstrací a zákazu promítání v některých částech Indie, což se týkalo zejména filmu *Oheň*, v němž se poprvé objevila lesbická láska jako filmové téma v indickém prostředí. Hlavní vlna kritiky zazněla od hinduistických integristů ústy představitelů a stoupenců fundamentalistické politické strany Šiv séna (vojsko Šivovo). Tato organizace, prosazující rovnítko mezi identitou indickou a identitou hinduistickou (k indickým muslimům/muslimkám se staví exkluzivisticky), má výraznou podporu v západoindickém svazovém státě Maháráštra a jeho hlavním městě, bollywoodském centru Mumbai; zde i na jiných místech také organizovala masové protesty proti promítání filmu.¹¹ Problémy se objevily i u filmu *Voda* – trvalo dva roky, než jej cenzura schválila pro promítání v indických kinech.

Kritika byla rozpolcená v Indii i mimo ni, a to nejen z tradicionalistických, ale i z feministických pozic. Zatímco např. článek Jeannette Catsoulis v *New York Times* (2006) hodnotí film *Voda* velmi kladně a oceňuje propojení kritiky hinduistického fundamentalismu s koloniálním kontextem, autorky recenze časopisu *Seven Oaks* Kamal Arora, Saydia Kamal a Usamah Ahmad (2005) jej vidí kriticky a mají výhrady právě k nedostatečnému kritickému zahrnutí (post)koloniálního kontextu. Zdůrazňují, že Mehta reprodukuje reprezentace indických žen jako obětí, které podle jejich hodnocení postrádají agentnost a nedisponují žádnými prostředky odporu v rámci kontextu imperialismu minulosti i současnosti. Autorky se v citované recenzi zaměřují především na film *Voda*, kritické připomínky tohoto typu ale formulují i obecně vůči celé trilogii.

Podle Arory, Kamal a Ahmed je ve filmech *Oheň* a *Voda* také poněkud zjednodušen obraz hinduistické společnosti; na její vnitřní heterogenost upozorňují i jiné autorky, např. Chandrakala Padia.¹² Arora, Kamal a Ahmed uvádějí: „I když okolnosti mohou vést [indické ženy] k profesím, které si nezvolí, zdůrazňuje Mehta příliš jednostranně „tradiční“ a „kulturu“ jako kořeny, z nichž tyto situace vychá-

zejí a dekontextualizuje je od koloniální dynamiky. To je od ní nezodpovědné, uvážíme-li, jak byl obraz viktimizovaných východních žen využíván, aby ospravedlňoval imperialismus“ (Arora, Kamal, Ahmed 2005). Tato výhrada míří především ke zpodobnění hlavního tématu filmu *Voda*, jehož příběh se odehrává ve vdovském útulku a postavy vdov jsou zde reprezentovány jako oběti bez šance na agentnost – v pravém smyslu podrobené, které nemají hlas (viz konceptualizaci „podrobených“ jako těch, kteří nemají hlas, u Spivak 1994¹³). Autorky Mehtu dále kritizují, že „přijala roli ‚rodilé informantky‘, která kanadskému publiku rozkrývá realitu naší zaostalé, statické, tradiční a bezčasé kultury“. Autorky konstatují, že si v kanadském promítacím sále připadaly trapně – „... i když jsme v tomto filmu byly reprezentovány, mnozí kolem reagovali, jako by nás chtěli zachránit od nás samých. V této atmosféře se z nás staly, podobně jako z hrdinek filmu Mehty, objekty koloniální benevolence.“ (c.d.)

Tato výpověď přímo nabízí teoretizaci podle G. C. Spivak, která kriticky poukazuje na fenomén imperiální benevolence; tato benevolence může být nejen záměrnou orientací „Východu“, na což upozornil už Said (2008/orig. 1978), může plynout i z alibismu a nedostatečné znalosti prostředí, o němž se hovoří, což pak vede k povrchním a zjednodušeným soudům (srov. Spivak v Gunew 1986). Z podobných pozic tento přístup kritizuje i C. T. Mohanty, která (podobně jako Bhabha) formuluje zejména metodologické výhrady vůči jeho etnocentrickému, generalizujícímu a homogenizujícímu diskursu (srov. Mohanty 1991).

Polemickou výhradu vůči obrazu hinduistického společenství ve filmu *Oheň* formulovala také ve své recenzi Dagmar Marková, podle níž je příběh příliš komorně soustředěn na nejužší rodinu (i když zahrnuje společné bydlení dvou bratrů s matkou a manželkami) a jsou z ní zcela vypuštěny byt jen náznaky dalších příbuzenských a sousedských vazeb, které jsou nicméně od fungování tradiční hinduistické rodiny neoddělitelné (srov. Marková 2003).

Deepa Mehta reagovala na kritiku z diskursivního hlediska částečně defenzivně – v reakci na osočování ze strany hinduistických integristů zdůrazňovala, že *Oheň* přece není o lesbismu. „Chcete-li se zaměřit na nějakou senzaci, pak z toho uděláte ve filmu to hlavní,“ konstatovala Mehta (Mehta 1998); je to ovšem formulováno poněkud kontroverzně, lze to chápat i implicitně tak, že vnímání lesbismu jako „senzace“ autorka akceptuje. Na druhé straně však Mehta nabídla i kritický pohled na vlastní film, když dodala, že je vlastně k lesbám nespravedlivý, poněvadž ukazuje, jako by se ženy obracely jedna k druhé, jen pokud jejich manželství nefunguje (c.d.); tím skutečně jako by předjímala kritiku, která se z pohledu pojetí lesbické identity a její reprezentace ve filmu nabízí.

V následující části se soustředím na otázky, jak jsou hranice ve zkoumaných filmech vytyčeny, v čem jejich vymezování spočívá a jakým způsobem jsou narušovány.

Hranice mezi tradicí a modernitou

Obecně lze ke všem třem filmům uvést, že jednou z vymezených hranic je hranice mezi tradicí a modernitou – čímž se vracíme ke konceptu modernity jako pluralitního fenoménu, jak jej koncipuje Partha Chatterjee (Chatterjee 1997). Tradicí je ve filmech *Oheň* a *Voda* míněna tradiční podoba hinduistické společnosti a předepsané podoby vztahů a identit, které zahrnovala.¹⁴ Mehta ke konceptualizaci svých filmů uvedla, že považovala za zásadní moment zobrazení životů žen z jejich perspektivy a že ji většina filmů, které sleduje, často příliš nezaujme, poněvadž v nich ženy „zpravidla hrají jen druhořadé postavy“.¹⁵ Hlavními postavami jejich tří filmů jsou ženy, i když i mužské postavy v nich hrají významné role; nezřídka jsou i hlavními hybateli děje, což platí o filmech *Voda*, a zejména *Země*.

Modernita je koncipována v poměrně jednosměrně načrtnutém pojetí jako opak tradice – což odpovídá spíše figuraci diskursu indického národního obrození než diskursu postkoloniálnímu. Výrazně se toto dichotomní rozdělení projevuje zejména ve filmu *Voda*. Modernitu zde reprezentují dvě mužské postavy: vzdělaný, nedogmatický, myšlenkově otevřený Nárájan (schematicky kladný hrdina) a s ním jeho vzor – Mahátmá Gándhí. Tradici v příběhu vlastně nerepresentuje postava žádná, ale sám systém: ovdovělé ženy žijí ve vdovském útulku, tedy v marginalizovaném společenství, kam se dostávají, i když ovdoví velmi mladé. To je případ snad 10–11leté Čhuji, kterou provdali už jako dítě za starého a nemocného muže, a tak přichází přímo z náruče rodičů mezi vdovy, pro něž světský život skončil. Případ „dětského sňatku“ jako počátku nevyhnutelně tragického osudu nabízí zřejmou interpretaci v duchu emancipačního diskursu, kritického vůči sociálním hierarchiím a zvyklostem tradičního uspořádání hinduistické společnosti. Zvyk dětských sňatků je od roku 1860 sice nezákonný, nicméně v některých venkovských oblastech k němu stále (ilegálně) dochází.¹⁶ Spolu se zvykem satí (sebe/upalování vdov na hranici s mrtvým tělem manžela) a zákazem znovuprovádění vdov byl zákaz dětských sňatků jedním z hlavních témat emancipačních snah indických reformátorů 19. století; argumentace proti nim se kromě liberálních východisek opírala i o fakt, že se jedná o zvyky „nepůvodní“, jež do hinduismu vstoupily až v průběhu 1. tisíciletí n. l. Aluzi na satí jako na tradicionalistický nástroj ujařmování žen zase představuje závěrečná scéna filmu *Oheň* (viz níže), kdy manželka Rádha, jež se chce vymanit z neuspokojivého manželství a odejít (motiv svobodné volby) za nově nalezenou láskou k jiné ženě, málem uhoří při nehodě v kuchyni; oheň se ovšem vznítí při hádce s manželem, kdy manžel verbálně i fyzicky trvá na tom, aby Rádha plnila nadále své tradiční povinnosti v rámci rodiny. Rádha se vzpírá a oheň, který se rozšíří z vařiče, ji částečně zachvátí. V symbolické rovině zde ovšem nejde o prostou nehodu, ale o symbolický trest v duchu tradice, vůči níž se žena vzbouřila. Hranice mezi tradicí a modernitou tedy v obou filmových příbězích prakticky souzní s hranicí mezi nesvobodou a svobodou.

V tomto smyslu se jedná o hranici fluidní pouze ve smyslu časovém, ale nikoli ve smyslu významovém, což je daleko zjednodušenější pojetí, než jak koncept hranice pojímá například již citovaný Homi Bhabha. Tradice je v obou filmech reprezentována jako diskursivní i reálná moc, ujařmující vlastně všechny zúčastněné. Ve filmu *Oheň* končí vzpoura nadějí – dvě hlavní hrdinky odcházejí nejen od svých manželů, ale rozcházejí se i s tradičním diktátem heteronormativních vztahů.

Tragickou hrdinkou, jíž se pouta tradice – a hranici mezi svobodou a nesvobodou – překonat nepodaří, je mladá vdova Kaljání (*Voda*). Kaljání reprezentuje typický obraz ženy jako oběti, lze ji interpretovat i jako podrobenou (*subalterní*) hrdinku, která nemá hlas. Je postavou pasivní, což uvádějí jako jednu z výhrad vůči filmu i výše citované kritičky Arora, Kamal a Ahmed (2005), které ve vyústění příběhu vidí nejen obraz pasivity, ale i potvrzení stereotypního obrazu indických žen jako obětí. Zjednodušený a metodologicky zploštěný stereotyp viktimizace žen tzv. třetího světa je ostatně častým terčem kritiky mnohých postkoloniálních teoretiček, zejména Chandry Talpade Mohanty (1991 a 2003).¹⁷ Kaljání je navíc postavou, která není sama hybatelkou děje – těmi jsou mužské postavy kolem ní: mladý modernista Nárájan, schematicky kladný hrdina, který ji chce z jejího osudu, jež vdově diktuje tradice, „vysvobodit“ (obraz prince z pohádky), a jeho otec, který bez výčitek využívá svého postavení muže vysoké kasty a participuje v roli „klienta“ na tom, že Kaljání je donucena sloužit vdovskému útulku jako zdroj peněz – jako sexuální otrokyně.¹⁸ Postava otce zde ovšem nerepresentuje tradici v její ideální podobě, ale její perversi: otec se rozhodně nechová jako tradiční patriarchální hrdina, který jako archetyp v indickém kontextu oplývá vlastnostmi, jako je čestnost, statečnost a ochrannostelství,¹⁹ svého mocenského postavení zneužívá. Toto je ovšem hodnocení z hlediska modernity (jako symbolu svobody, k čemuž se film hlásí), nikoli z hlediska tradice.

Kaljání po zjištění, kdo je otcem Nárájana, život ukončí sebevraždou utopením (klasický archetypální obraz splynutí ženy a vody).²⁰ Interpretovat tento závěr jako jednoznačně pasivní jednání bych však považovala za sporné. Vydeme-li z textu G. C. Spivak „Can the Subaltern Speak“ (1994 [1988]), můžeme spolu s autorkou spatřovat výraz odporu i v diskurzech, které jsou na první pohled pasivní, ba němé, ale schopnost jednat nepostrádají, byť se jedná o jednání končící jejich smrtí. Spivak ve svém slavném eseji rozebírá případ satí (sebe/upalování vdov) jako v konkrétním kontextu jediný možný výraz protestu, kterým mohla umlčená žena dát najevo svůj postoj. Podrobení (*subaltern*) sice nemohou mluvit, resp. artikulovat své potřeby a přání, ale mohou jednat způsobem, kdy se pasivita může paradoxně stát projevem agentnosti (*agency*). Je tedy otázkou, zda sebevraždu Kaljání interpretovat tímto způsobem, anebo jako výraz naprostého zoufalství a beznaděje, kdy už neměla sílu dále bojovat o své štěstí. Obě interpretace mají opodstatnění a podle mého názoru se doplňují. Kaljání dis-

kriminální hranice své tradici dané marginalizace, ani své ho neprávem daného stigmatu nepřekračuje, svým posledním činem dává nicméně najevo její odmítnutí.

Příběh však nekončí v pesimistickém duchu. Naději představuje jednak postava jiné z vdov, Šakuntaly, která dospěje k aktivnímu jednání (i když nikoliv za účelem vlastního osvobození), a mladičké Čhuji, která se po smrti Kaljáni má stát její nástupkyní v roli sexuální otrokyně. Poté, co je Čhuj poslána k prvnímu „klientovi“, ji Šakuntala odnáší na nádraží, kam právě přijel vlak s Gándhím a jeho stoupenci; ve vlaku odjíždí i Nárájan. V posledním okamžiku se Šakuntale podaří podat Čhuj Nárájanovi do rozjíždějícího se vlaku, který míří s jistým patosem vstříc nové naději v podobě gándhismu. Šakuntala sama však zůstává stát na peróně, dívá se za vlakem a do vlaku budoucnosti nenastupuje. Režie této scény přímo napovídá, že Šakuntala zůstává stát „in-between“ (řeceno slovy Bhabhy), v tomto případě mezi tradicí a modernitou.²¹ Je ovšem otázkou, zda je Bhabhův koncept na situaci Šakuntaly aplikovatelný ve smyslu něčeho nového, nové identity, či zda je Šakuntala na této hranici naopak uvězněna a nemůže už ani zpět, ani ji nedokáže posunout ještě dál. Anebo dokáže?

Hranice mainstreamových (historiografických) diskursů

V případě filmu *Země* se jedná spíše o vymezení se proti tradici národněosvobozenického diskursu, který sleduje především rovinu vysoké politiky, jednání politických reprezentací o podobě dekolonizace a převažuje v něm zpravidla (ať už z muslimské nebo hinduistické strany) optimistický tón – vznikl samostatný a suverénní stát, Indie, respektive Pákistán. Dále film sleduje, jak se v kontextu eskalace politického napětí, které přerůstá v místní občanskou válku, hranice mezi lidmi – a skupinami lidí – naopak konstruují v prostorech, kde dříve jako delimitační pocíťovány nebyly a kde byly odlišnosti náboženské a etnické prostě součástí mnohotvárnosti lokální komunity.

Film *Země* ukazuje jednak odvrácenou tvář získání nezávislosti,²² jednak rozšiřuje dva dominantní diskursy (hinduistický a muslimský) i o pohled z pozice dalších náboženských komunit – sikhské, párské a okrajově křesťanské;²³ tento přístup souzní s Bhabhovým důrazem na tzv. nový internacionalismus, který by nejen překračoval hranice fixně vymezených národních identit, ale zahrnoval do nich i v globálním měřítku marginalizované a disidentské historie (Bhabha 2009: 8).

Příběh je otevřen idylickými obrazy mírového multikulturního soužití mezi několika náboženskými komunitami v dnes pohraničním městě Láhaur, které nakonec připadlo Pákistánu. Hinduistickou komunitu reprezentuje mladá krásná chůva Šánta, muslimskou její dva ctitelé – Hasan a Dílnaváz, párskou komunitu rodina, u níž Šánta pracuje, a především malá dívka Lenny, o níž pečuje. Mezi přáteli těchto protagonistů/ek patří i sikhská rodina. Všichni se scházejí v parku, navštěvují se, žertují, pomáhají si. Brzy se

však ukazuje, že „nový internacionalismus“ by jako označení soužití v této komunitě byl jen velmi krátkodobou iluzí. Komunitu postihuje zásah vnější moci v podobě politického rozhodnutí o rozdělení Britské Indie na náboženském základě. Do prostoru, v němž hranice ve smyslu exkluzivnosti, tj. vydělování a odmítání, nefungovaly, náhle vstupuje jejich konstruování ve smyslu sociálně-politické reality (hranice budou brzy reálně vytyčeny a země rozdělena na dva státy) i ve smyslu diskursivním: náboženská příslušnost se stává předmětem fanatizace a náhle nabírá zásadní význam, stává se klíčovou charakteristikou skupinové identity a přijímá i aspekt morální ve smyslu vynucené volby – „kdo není s námi, je proti nám“. V obou hlavních komunitách, mezi nimiž se militantní antagonismus při procesu dělení Britské Indie vyvinul, dochází – k vědomé i nevědomé – internalizaci přístupu rozdělování na „my a oni“, přičemž „oni“ jsou konstruováni do role nepřátel, „těch druhých“, proti nimž je třeba se vymezit. V tomto smyslu se přímo nabízí interpretace ve smyslu konstruované dichotomie „subjekt – objekt“, která hraje významnou konceptuální úlohu jak v postkoloniálních studiích (srov. Said 2008, orig. 1978), tak ve feministických studiích (srov. de Beauvoir 1967).

Bezprostřední příčinou pro vypuknutí pogromů na hinduisty v oblasti s muslimskou většinou,²⁴ jak je film *Země* zachycuje, je příjezd vlaku s muslimskými uprchlíky z hinduistické oblasti; jedná se o historickou událost – vlak přivezl do Láhauru pouze kupu zohavených mrtvých těl. Mezi zavražděnými je i sestra jednoho z hlavních protagonistů příběhu, Dílnaváze.

Ke kritickým poznámkám vůči filmu *Země*, vedených z feministických pozic, by bezpochyby patřilo, že hlavními dynamickými postavami a hybateli děje jsou i zde výhradně postavy mužské (Dílnaváz a Hasan). Do jisté míry naplňují i klasické schéma kladný hrdina a antihrdina; neříkám záporný hrdina, poněvadž Dílnaváz není z principu typ filmového „zloducha“, spíše představuje figuraci vývoje od dobra ke zlu (ve smyslu absolutních morálních hodnot). Dílnaváz překračuje hranici mezi dobrem a zlem, nevinou a vinou, obětí a násilníkem, a to v kulisách existenciálního dramatu člověka, jenž se bez varování ocitl v mezní situaci, na niž nebyl a nemohl být připraven. Příběh *Země* se tak jakoby z druhé strany vrací k tématu svobody volby, ovšem v tomto případě nejde o svobodu z ujařmení k volnosti, o svobodu práva na sebeurčení. Společným jmenovatelem svobody/nesvobody volby jako by však byl existencialistický moment jednání determinovaného okolnostmi. Stejně jako je Kaljáni ve *Vodě* tragickou hrdinkou, která nad okolnostmi nezvítězí, je svým způsobem podobně tragickým hrdinou i Dílnaváz. Je obětí jako pozůstalý umučené sestry, z této role ovšem vystupuje jako mstitel, jehož nenávist se obrací nejen proti konkrétním pachatelům hrůzného činu, ale proti všem, které si na základě kolektivního pojetí identity zařadí do stejné (homogenizované) skupiny – vinni jsou „oni“, hinduističtí nepřátelé. Z kamarádského, vtipného, charismatického mladíka se stává nenávistný násilník, který sto-

jí v čele nových masakrů. Překračuje tak hranici nejen mezi ekumenismem a komunalismem, ale i mezi sounáležitostí a exkluzivismem, mírumilovností a násilností, podporou života a vraždou. Dílnaváz je postavou vnitřně rozpornou, která vyvolává nejen morální odsouzení, ale i lítost. Oběti jeho násilí se nakonec stává i Šánta, do níž je zamilován. I ona pro něho tedy posléze reprezentuje pouze objekt, patříci k „těm druhým“, nikoli živou bytost.

Na opačných stranách hranice lidskosti a nelidskosti, sounáležitosti a ubližujícího násilí tak v příběhu stojí Dílnaváz a Hasan. Zatímco Hasan svou nábožensko-sociální identitu jako muslim dobrovolně „hybridizuje“ (chce dokonce kvůli Šántě přestoupit na hinduismus, což ovšem z ortodoxního hlediska není možné), Dílnaváz ji naopak ohraničuje a fixuje na základě vymezení se proti hinduistům. Dílnavázův morální pád vrcholí v okamžiku, kdy se chce Šánty, která se rozhodla pro Hasana, v čele násilnické hordy zmocnit násilím. Zatímco párská rodina Šántu zapírá, ba i místní imám raději zalže, než aby Šántu prozradil, Dílnaváz zneužije přátelství a přichylnosti malé Lenny a podvodem z ní vyláká přiznání, že se Šánta skrývá u nich. Šánta je odvečena, Hasan je na ulici nalezen mrtvý. V metonymickém střihu se příběh přenáší o několik desítek let, kdy stárnoucí a osamělá Lenny na vše vzpomíná. Se Šántou se už nikdy nesetkala.

Lenny v příběhu symbolizuje nevinnost. Je vlastně také zobrazena jako oběť, která ač stojí zcela stranou násilností (jednak je z neutrální párské komunity, jednak se jako dítě na násilí ani podílet nemůže, ba ani jí není přímo fyzicky ublíženo), nemůže se vyhnout jejich důsledkům – ba bez své viny na nich participuje. Je obrazem bezmoci a do značné míry velmi tradičním archetypem naivní čistoty, která byla zneužita. Lenny, ač za prozrazení své chůvy jistě morální odpovědnost nenese, se – soudě podle závěrečné scény – těžko někdy zbaví pocitu viny, která přitom její vinou není.

Třebaže je tedy narativ příběhu rozvíjen z pohledu Lenny a třebaže Šánta vystupuje ve většině záběrů,²⁵ mají zde postavy žen de facto sekundární role (navzdory výše uvedenému prohlášení režisérky); hlavní dynamickou postavou je Dílnaváz. Postava Šánty v podstatě nijak výrazně nevybočuje ani z hranic genderových stereotypů, ani rolí²⁶ – až na dvě výjimky, a těmi jsou jednak její vlastní, aktivní a samostatné rozhodnutí se pro Hasana, jednak skutečnost, že se milují ještě před plánovanou svatbou; je ovšem otázkou, zda to interpretovat především jako výraz jejich nekonformnosti, nebo jako reakci na fakticky válečnou situaci, kdy běžné bariéry padají, dříve platící hranice se boří, a nové naopak vznikají. Tato proměna společenství sice souzní s Bhabhovým konceptem národa jako neustále se tvořícího narativu (srov. Bhabha 2004: 199–244), narativ však v této konkrétní historické situaci nevede od výlučnosti k hybridní, kosmopolitní identitě, nýbrž opačným směrem. Postava Šánty z příběhu mizí v situaci, kdy je bezmocnou obětí válečného, genderovaného násilí. I když není pochyb, že podobné příběhy mají reálný základ, konkrétní umělecké ztvárnění vyznívá (což by dávalo za pravdu výše uvedené kritice Arory,

Kamal a Ahmed) v duchu zdůrazněného, ba do jisté míry generalizovaného obrazu viktimizace indických žen.

Hranice genderu: genderové role a genderové identity

Genderové identity jsou ve filmu *Země* konstruovány bez výjimky heteronormativně. Ve filmu *Voda* reprezentuje jiný typ genderové identity epizodní postava *hidžry*.²⁷ Zde je ovšem konstruován/a jako výhradně negativní postava, hrající roli kuplíře. Pomáhá představené vdovského útulku Madhumatí zprostředkovávat klienty pro Kaljání, kterou vozí na místo určení. Tato performance není nijak v rozporu s tradičními pohledy na hidžrovství ze strany mainstreamové společnosti, reprezentuje morální úpadek a nízký sociální status. O jakémkoli překračování hranic povinné heteronormativity a heterosexuality, ba ani diskursivních stereotypů, se zde v tomto případě tedy nejedná.

Ve filmu *Oheň* je heteronormativní diskurs narušen vývojem identity obou hlavních hrdinek, které dospějí k lesbickému – citovému i sexuálnímu – vztahu. S komentářem režisérky, že film není o lesbismu a že je vlastně k lesbám nefér (viz výše), lze jedinečně souhlasit. Hlavním tématem zde není otázka sexuální orientace (té se ve filmu nevěnuje ani jediná scéna), ale hledání citové i eroticky intimního vztahu. Potřeba tohoto hledání navíc vznikne u obou hrdinek teprve ve chvíli, kdy není naplňována v jejich manželstvích.

Hrdinky mají hinduistická mytologická jména Rádha a Síta,²⁸ což bylo i jedním z důvodů ostrých výhrad vůči filmu z pozic hinduistického tradicionalismu (viz výše). Volba jména Rádha se nejeví jako subverzivně motivovaná ve vztahu k archetypu mytologické hrdinky, filmová Rádha s touto postavou příliš společného nemá. V případě Sity je to jiné – zde film v několika scénách opakovaně přináší explicitní i implicitní aluze na příběh eposu *Rámájana*.

Model žen jako zneužívaných obětí reprodukuje i tento příběh, i když zde se jedná o sofistikovanější podobu než v příbězích druhých dvou částí trilogie. Manžel Rádhy, Ašók, není násilník ve fyzickém smyslu či ve smyslu zjevně hrubého jednání. Jedná nicméně zcela sebestředně. Na základě jednostranného rozhodnutí se rozhodl pro smyslové odříkání, pro duchovní životní cestu. Rádze vysvětluje, že je její povinností ho v tomto úsilí podporovat a že to přinese karmické zásluhy i jí samotné. Její poslušnost považuje za samozřejmou. Projevem zjevného (byť nikoli fyzického) násilí vůči Rádze pak je, že ji občas „používá“, aby si ověřil, zda se již tělesné touhy zbavil, nebo nikoli. V takovém případě ji zavolá jednoduchým příkazem: „Rádho, potřebuji Tě.“ Redukuje ji v tomto ohledu na pouhý objekt svých potřeb. Manželčiny pocity, (ne)souhlas či (ne)uspokojení nejsou vůbec předmětem k zamyšlení. Tady ovšem Ašók s mainstreamovou hinduistickou tradicí souzní i nesouzní. I když má podle Manuova zákoníku žena povinnost poslouchat svého manžela (*Mánavadharmašástra*, 154–155), zároveň se zde doporučuje, aby byl uspokojován nejen manžel manželkou, ale i manželka manželem (3/60). Je ovšem třeba dodat, že

Manuův zákoník de facto nepočítá s askezí jako s běžným jevem, naopak klade důraz na kontinuitu rodu a prokreaci. Ašók tedy z tohoto hlediska připravuje svou manželku i o možnost být matkou, po čemž ona (docela tradičně) velmi touží.

Sítin manžel Džatin byl do svatby de facto vmanipulován proti své vůli. Má velmi svobodnomyslnou čínskou přítelkyni Julii (stereotypní obraz „nemorální“ cizinky), která se do indické velkorodiny ale vdát nechce. Poněvadž se Ašók obrátil k askezi, očekává se od Džatina, že rodině poskytne kýženého mužského potomka. Síta je tedy konfrontována se situací, kdy Džatin vykonává „manželské povinnosti“ skutečně jen jako povinnosti a dále se stýká s Julií. Síta je mu zcela lhostejná, vnímá ji jako objekt, který nyní do domácnosti nezbytně patří. Džatin je tedy svým způsobem také obětí genderového řádu, který zde platí. Jak ovšem shrnuje feministické charakteristiky působení patriarchálních struktur na muže a ženy Hana Havelková (Havelková 2004: 178–179), mají muži zpravidla více možností na mocenském diskursu participovat, a to i když sami nevyhovují jeho požadavkům.²⁹ To platí i pro Džatina: mimomanželský vztah mu rodina tiše toleruje.

Je to však právě původně nezkušená a naivní Síta, která projde radikální proměnou k agentnosti. V tomto ohledu je protikladem své literárně-mytologické jmenovkyně – nezasvěcuje se ani doživotní oddanosti manželovi, ani jiné nadosobní myšlenky,³⁰ rozhoduje se pro boj o vlastní štěstí. Je to ona, kdo překračuje hranice tradiční genderové role manželky i tradičního genderového stereotypu dobré ženy, která má být matkou, nikoli „svůdnicí“.³¹ Překračuje i hranice pasivity a stává se aktérkou příběhu nejen svého, inspiruje k podobnému přístupu i Rádhu.

Vztah obou žen je nakonec objeven. Síta reaguje okamžitým odchodem z domu, Rádha si však chce vše s manželem vysvětlit, snad doufá v jeho pochopení. V závěrečné konfrontační scéně mezi manželami na Rádze při prudkém pohybu chytne od kuchyňského vaříče sáří a vše nasvědčuje tomu, že bude podrobena zkoušce ohněm, kterým mytologická Síta prošla neporušena a prokázala tak svou „čistotu“.³² Ašók bez pohnutí přísně přihlíží. Tuto scénu bychom mohli interpretovat i tak, že Ašók z pozice „spravedlivého“ (tj. toho, který jedná v intencích tradičního řádu) vlastně považuje případné dokonání trestu za správné. Nebo čeká, jak zkouška ohněm dopadne a zda z ní Rádha vyjde „čistá“?

Následuje střih na závěrečnou scénu, v níž Síta na Rádhu opouštěném místě čeká. Rádha nakonec přece jen přichází, i když je poraněna ohněm. Je noc a prší. Oheň (v hinduistické mytologii mužský božský živel) zde ztrácí svou symboliku prostředníka čistoty, je pouze zraňující. Naději symbolizuje naopak voda, která rámuje film na začátku i na konci. V úvodní scéně Rádha jako dítě hovoří se svými rodiči o své touze vidět jednou oceán; tato vzpomínka se jí v průběhu příběhu několikrát vrací právě v souvislosti s dilematem mezi svobodou touhy, kterou symbolizuje voda, a vázaností konkrétním rodinným systémem, který spaluje

je fyzicky i duševně. Obě ženy volí symbol vody jako naděje, i když znamená krok do neznáma. Svým odchodem z rodiny překračují nejen pomyslnou hranici genderového řádu, ale i reálnou hranici své lokace v soukromé sféře.

Otázka touhy, svobody a volby je ve filmu tematizována opakovaně, zpravidla v rozhovorech obou hrdinek. Ani Rádha, ani Síta neberou na lehkou váhu společenství jako hodnotu, stejně jako odpovědnost vůči tomuto společenství. Z tohoto hlediska je v jejich rozhodování neustále přítomen i silný etický rozměr nejen vůči sobě samým a vůči vzájemnému vztahu, ale i vůči vztahům k ostatním (zejména Rádhy k manželovi). Pokud tento postoj teoretizujeme, souzněl by daleko výrazněji než např. s liberálním feminismem, pro nějž je svobodná volba všech (tedy i žen) jedním z hlavních cílů, s konceptem „rizomatickosti“ u Rosi Braidotti (Braidotti 2006). *Rhizome* (doslova oddenek) zde má přenesený význam nehierarchické propojenosti mezilidských vztahů. Na jejím pozadí Braidotti artikuluje tzv. nomádskou identitu, která je identitou fluidní (zde Braidotti souzní např. s Bhabhou), pohybující se mezi různými kategoriemi (genderu, třídy, lidského prostoru a kyberprostoru, lidské a živočišné říše atd.). Zásadním aspektem nomádství je však právě etika odpovědnosti. Rádha i Síta se až do konečného rozhodnutí a činu pohybují mezi vnucenými hranicemi vztahové spoutanosti na straně jedné (tato vztahovost však hierarchická je, a ony stojí na spodní příčce této hierarchie), a svobodou touhy, jejíž vnímání jim ale normativní tradice vnucuje jako sobectví a nezodpovědnost. Tuto interpretaci nakonec odmítají a odcházejí; rodinný řád jim svobodné bytí jako *cíle o sobě, nikoli prostředku pro jiné*,³³ neumožňuje. Stávají se tak (dobrovolně-nedobrovolnými) nomádkami.

Hranice pojmání Rámájany jako sakrálního textu překračuje ještě jedna scéna, kdy sluha, kterému přikázou postarat se na chvíli o ochrnutou babičku a pustit jí Rámájanu, což je její oblíbené video, si místo toho pouští pornografii a masturbuje u ní. Rádha ho u pornografického videa přistihne, ale Ašók mu odpouští. Sluha následně jako odvetu (a možná i proto, že mu Rádha zboří obraz ideální ženy, který si o ní konstruuje) obě ženy prozradí; okamžik, kdy je Ašók přistihne, je ve filmu jedinou (a velmi náznakovou) erotickou scénou. Teprve nyní Ašók sluhu propouští: osobní slabost mu prominul, ale skutečnost, že byl svědkem rodinné „hanby“, je nepřijatelná. Ašók navíc při pohledu na obě ženy zjišťuje, že je od umrtvení tělesné touhy ještě velmi daleko.

Jedinou z postav, o níž by se dalo bez výhrad říci, že ve filmu reprezentuje tradici, je ochrnutá němá babička, matka Ašóka a Džatina, o níž se zejména Rádha do té doby velmi laskavě stará. Babička jí ve chvíli, kdy se dozví o vztahu mezi švagrovými, plivne do tváře. Naposledy se ve filmu objeví při závěrečné scéně hádky manželů v kuchyni (možná ji chce jen slyšet, možná chce být také nějak účastna potrestání odbojných snachy) a spadne ze schodů. Záběr na ležící, ale stále se dívající starou ženu, která nemůže promluvit ani se pohnout, bezprostředně předchází nehodě, kdy na

Rádze chytne sáří; Rádha i Ašók se vylekají a Rádha se nešťastně pohne směrem k ohni. Metaforický záměr, kdy jediná postava personifikující tradici je zcela nemohoucí, je nepochybný. Je to nicméně právě ona, která se – byť bezděčně – stane příčinou „zkoušky ohněm“ a „očistění“ své snachy. Tradice ve své figurativní personifikaci tedy stále trestá, i když je sama už bezmocná.

Hranice, které jsou v *Ohni* překračovány, nejsou hranicemi ve smyslu konstruování sexualit, ale hranicemi genderových rolí v rodině. Jsou to hranice poslušnosti *dharma* (normativního kodexu práv a povinností, odvozeného z náboženství) a hranice mytologických tabu. Jsou to však i hranice mezi pasivitou a aktivitou, které Rádha a Síta překračují jako jediné ženské postavy filmové trilogie.

Závěrečné shrnutí

Transformace identit ve filmové trilogii v zásadě nevyznívá ve smyslu vnímání hranice jako fluidního konceptu. Spíše se jedná o transformaci „staré“ identity, fixované v rámci ujařmujícího řádu, do identity „nové“; toto je nejpatrnější ve filmu *Voda*, kde tuto novou identitu nabízí gándhismus. Celkové diskursivní směřování příběhů z hlediska časového je tedy spíše lineární, na obzoru je patrná (modernistická) naděje v pokrok a vývojově pojatou pozitivní změnu.

Etické vyznění je zřetelné ohledně volby mezi skupinovou nábožensko-etnickou identitou jako performancí násilí (*Země*), a neubližující, internacionální bhabhovskou identitou *in-between*; mezi odpovědností vůči normativnímu řádu skupiny a odpovědností ke konkrétnímu druhému člověku (*Voda*) i odpovědností k sobě jako svébytné lidské bytosti (*Oheň*).

Hranice ve smyslu fixně stanovených bariér jsou zde narušovány a překračovány ve více ohledech. Ve všech třech příbězích jsou to hranice genderových rolí v rodině i ve společnosti, zejména rolí připisovaných ženám – ať už se jedná o roli žen jako manželek, vdov, sexuálních bytostí nebo nejobecněji svébytných lidských bytostí; hranice vnucené skupinové identity, která může být konstruována genderově (*Voda*) nebo nábožensko-etnicky (*Země*); hranice mainstreamových diskursů – sociálních, náboženských i politicko-historiografických (celá trilogie); hranice blasfemie vůči mytologickým vzorům (především *Oheň*, také *Voda*); a nejobecněji hranice individuální svobody a volby, což je tematizováno napříč trilogií. Svoboda volby je zde ovšem vázána na konkrétní lokace a v některých případech podléhá tlaku vnějších okolností (*Země*) nebo souhře těchto okolností s vlastními determinacemi (*Voda*), které překonat nedokáže.

Film *Oheň*, *Voda* a *Země* podle mého názoru však subverzivní potenciál mají, i když v některých (výše uvedených) případech genderové i kulturní stereotypy reprodukuje. V podstatě je otázkou, zda bylo pro Deepu Mehtu hlavní diváčkou cílovou skupinou publikum indické, nebo kanadské (tedy neindické). Všechny tři příběhy totiž nesou narativní charakteristiky nikoli indické filmové tradice, ale americko-

-evropské (čímž nemám na mysli postmoderní filmografii). Připomínám především, že mají jeden hlavní, silný příběh, zatímco pro indické filmy je často typická velmi rozbujele epizodičnost; scéna je poměrně komorní, tj. zaměřená na jednotlivé postavy jako na jedince – jedinec zde hraje daleko výraznější roli než komunita a prostředí, což také není pro indické filmy příznačné (to je výrazné především v *Ohni*, kde kromě dvou bratrů, jejich manželek a matky nevystupují vůbec další lidé z příbuzenské a sousedské komunity, což by se ve filmu pro indické publikum velmi pravděpodobně objevilo); herecké ztvárnění je velmi civilní, kdežto v indických filmech je patos stále zcela běžný; všechny tři filmy mají velmi silnou pointu, což je prvek, který v indických filmech z pohledu evropského či amerického publika mnohdy chybí. Všechny tyto charakteristiky by tedy napovídaly, že trilogie byla natočena spíše pro neindické publikum, ovšem se zřetelným cílem zprostředkovaně ovlivnit zamýšleným emancipačním nábojem i publikum indické. Subverzivní náboj spatřuji tedy právě ve směru očekávané recepce indického publika. Bezpochyby se podařilo, že filmy v Indii zapůsobily jako protest a provokace. Je však třeba i uvést, že obraz o Indii, který konstruují pro neindické diváctvo, je – jak už bylo výše řečeno – v mnohých ohledech zjednodušující, ba pro diváky a diváčky zcela neznalé indických reálií může vytvořit i generalizovanou představu o Indii jako o zemi „zaostalých“, ba krutých zvyklostí. Takový obraz by velmi nešťastně souzněl s orientalistickým diskursem a konstruováním jinakosti, jak jej kritizují Said či Mohanty, a jako nijak subverzivní by nepůsobil. A to autorčiným záměrem jistě nebylo.

Na závěr můžeme vznést otázku, co mohou tyto filmy přinést českému publiku? Základní (byť obecnou) odpovědí by bylo – totéž jako jakékoli kvalitní filmy z prostředí jiné kultury. Poznání jednoho úhlu pohledu na výsek způsobu života v indické společnosti. Jeden z možných interpretativních přístupů, jak přiblížit některé historické fenomény, jako je postavení vdov v tradiční hinduistické společnosti nebo dekolonizace a rozdělení Indie. Obecnou otázku k zamyšlení, jakou roli hraje náboženství ve smyslu sociálně-kulturního řádu v různých prostředích, a z tohoto pohledu nabízející se srovnání mezi kulturami stále silně náboženskými, a těmi sekularizovaně-konzumními. Otázky proměn indické společnosti i proměny jako obecného charakteristického jevu lidských společností vůbec. Otázky genderových performancí a jejich kulturní podmíněnosti, i jednoho konkrétního zobrazení, zaměřujícího se především na problematiku diskriminace žen. Otázky etické, jako je možnost svobodné volby a zodpovědnosti a jejích morálních důsledků v různých situacích. Otázky pojetí hranic jako bariér, které nás rozdělují, anebo jako mostů, které nabízejí nové horizonty. A snad i inspiraci dozvědět se o indické kultuře něco nového, něco si o ní přečíst, aby si divák či diváčka mohl/a utvořit na témata příběhů a pro jejich uchopení vlastní názor, opřený o hlubší znalosti a širší kulturní rozhled.

Literatura

- Arora, K., Kamal, S., Ahmad, U. 2005. „Water: Drenched in Colonial Benevolence.“ [online]. *Seven Oaks. A Magazine of politics, culture & resistance*, October 5. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <http://www.sevenoaksmag.com/commentary/81_comm4.html>.
- Beauvoirová, S. 1967 [1949]. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.
- Bečka, J., Holman, J., Marková, D., Vavroušková, S. 2005. *Náboženství a společnost v jižní a jihovýchodní Asii*. Praha: Orientální ústav AV ČR.
- Bhabha, H. 2009 [1994]. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Biography for Deepa Mehta*. [online]. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/name/nm0576548/bio>>.
- Bourdieu, P. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.
- Braidotti, R. 2006. „Affirming the Affirmative: On Nomadic Affectivity.“ [online]. *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, č. 11. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://www.rhizomes.net/issue11/braidotti.html>>.
- Catsoulis, J. 2006. „Under the Heel of Britain and the Thumb of Hindu Lawin, Water. Movie Review.“ [online]. *New York Times*, 28 April. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://movies.nytimes.com/2006/04/28/movies/28wate.html>>.
- Chatterjee, P. 1997. *Our Modernity*. [online]. Rotterdam/Dakar: South-South Exchange Programme for Research on the History of Development (SEPHIS) and the Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA). [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://www.sephis.org/pdf/partha1.pdf>>.
- Choudhri, M. N. 1999. „A Dissent on ‚Fire‘.“ *The Toronto Review*, Vol. 18, No. 1: 11–19.
- Deepa Mehta Bio*. [online]. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://www.tribute.ca/people/deepa-mehta/9655/>>.
- Dumont, L. 1980 [1966]. *Homo Hierarchicus. The Caste System and Implications*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Eliade, M. 1993. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoy-menih.
- Encyclopedia of World Biography. Deepa Mehta*. [online]. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Ka-M/Mehta-Deepa.html>>.
- Griffith, A. I. 1998. „Insider/Outsider: Epistemological Privilege and Mothering Work.“ *Human Studies*, Vol. 21, No. 4: 361–376.
- Gunew, S. 1986. „Questions of Multi-Culturalism – Sneja Gunew & Gayatri Chakravorty Spivak.“ *Hekate*, Vol. 12, No. 1–2: 136.
- Havelková, H. 2004. „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly.“ Pp. 169–182 in Formánková, L., Rytířová, K. (eds.). *ABC feminismu*. Brno: NESEHNUTÍ.
- Irigaray, L. 1991 [1977]. „This Sex Which Is Not One.“ Pp. 350–357 in Warhol, R. R., Herndl, D. P. *Feminisms. Anthropology of Feminist Literary Theories*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kalnická, Z. 2002. *Obrazy vody a ženy*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity.
- Kapur, M. 1998. *Difficult Daughters*. London: Faber and Faber.
- Kingsley, D. 1986. *Hindu Goddesses*. Berkeley: University of California Press.
- Knotková-Čapková, B. et al. 2008. *Obrazy ženství v náboženských kulturách*. Praha: Paseka.
- Kock, L. de. 1992. „Interview with Gayatri Chakravorty Spivak: New Nation Writers Conference in South Africa.“ [online]. *Ariel: A Review of International English Literature*, Vol. 23, No. 3: 29–47. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://ariel.synergiesprairies.ca/ariel/index.php/ariel/article/viewFile/2505/2458>>.
- Lal, M., Gokhale, N. 2009. *In Search of Sita. Revisiting Mythology*. New Delhi: Penguin Books.
- Mánavadharmaśāstra aneb Mauovo poučení o dharmě*. 2009. Ze sanskrtu přeložil a poznámkami opatřil D. Zbavitel. Praha: Ex Oriente.
- Marková, D. 1998. *Hrdinky Kámasútry. Historie indické ženy*. Praha: Dar ibn Rushd.
- Marková, D. 2001. „Hidžra – třetí pohlaví v Indii. Lidé mimo normy, kteří našli své místo.“ [online]. *Vesmír*, roč. 80, č. 12: 691–695. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://www.vesmír.cz/clanek/hidzra-treti-pohlavi-v-indii>>.
- Marková, D. 2003. „Lesbická láska v indickém filmu.“ *Nový Orient*, roč. 58, č. 3: 141–144.
- Mehta, D. 1998. „What’s wrong with my film? Why are people making such a big fuss? *Deepa Mehta defends her film, Fire*.“ [online]. *Rediff On The Net*. [cit. 29. 6. 2012]. Dostupné z: <<http://www.rediff.com/entertai/1998/dec/10fire.htm>>.
- Mohanty, C. T. 1991. „Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses.“ Pp. 51–80 in Mohanty, C. T., Russo, A., Torres, L. (eds.). *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press (česky: 2007. „Očima Západu: Feministický výzkum a koloniální diskursy.“ Pp. 312–339 in Oates-Indruchová, L. (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha: SLON).
- Mohanty, C. T. 2003. *Feminism Without Borders*. New Delhi: Zubaan, an associate of Kali for Women.
- Mohanty, M. (ed.). 2004. *Class, Caste and Gender*. New Delhi: Sage Publications.
- Morrisová, P. 2001. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.
- Mukherjee, P. 1999 [1978]. *Hindu Women Normative Models*. Orient Longman: Calcutta.
- Nanda, S. 1990. *Neither Man nor Woman: The Hijras of India*. Belmont, California: Wadsworth Publishers.
- Nussbaum, M. C. 2000. *Women and Human Development. The Capabilities Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Oates-Indruchová, L. (ed.). 2007. *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha: SLON.
- Padia, C. (ed.). 2002. *Feminism, Tradition and Modernity*. Shimla: Indian Institute of Advanced Study.
- Pratt, A., White, B., Loewenstein, A., Wyer, M. 1981. *Archetypal Patterns of Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Preinhaelterová, H. 1997. *Hinduista od zrození do zrození*. Praha: Vyšehrad.
- Rámájana*. 2000. (Podle Válmíkiho sanskrtského textu převyprávěl a přeložil D. Zbavitel). Praha: Argo.
- Rushdie, S. 2009. *Děti půlnoci*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- Sen, A. 2005. *The Argumentative Indian. Writings on Indian History, Culture and Identity*. London, New Delhi: Penguin Books.
- Said, E. W. 2008 (orig. 1978). *Orientalismus*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- Sidhwa, B. 1991. *Cracking India*. Minneapolis: Milkweed.
- Spivak, G. C. 1994 [1988]. „Can the Subaltern Speak?“ Pp. 66–111 in Williams, P., Chrisman, L. (eds). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press.
- Válmíki. 1957. *Rámájanam*. (Ze sanskrtu přebásnil O. Friš). Praha: SNKLHU.
- Zbavitel, D. 1993. *Hinduismus a jeho cesty k dokonalosti*. Praha: DharmaGaia.

Poznámky

- 1** V hinduistické mytologii jsou čtyři živly (Země, Vzduch, Voda a Oheň) výrazně genderovány: Země a Voda jsou ženskými božstvy (Voda v podobě řek), Vzduch a Oheň mužskými božstvy (Vzduch v podobě Větru). O živlech spojených s femininitou viz podrobněji Knotková-Čapková, Marková, Pospíšilová (2008: 146–147).
- 2** Moje vlastní lokace a pozicionalita jako autorky tohoto článku vychází z následujících charakteristik: z hlediska odborného zaměření jsou to studia indologie v České republice a během výzkumných pobytů v Indické republice se zaměřením na literární a kulturní studia, a působení na katedře genderových studií (FHS UK); z hlediska ideových východisek se hlásím k feministickému paradigmatu ve smyslu jeho konstruktivistického pojetí. V úvodní části objasňuji své konkrétní teoretické inspirace, jichž budu využívat pro tuto analýzu.
- 3** V tematizaci tradice a modernity v nenormativním smyslu těchto pojmů se Bhabha prolíná s Parthou Chatterjeem (Chatterjee 1997). Chatterjee ovšem spíše než samotnou hranici mezi těmito pojmy zpochybňuje pojem modernity jako pojem univerzální a zdůrazňuje pluralitu modernity v různých kulturních kontextech, jejichž jednotlivé modely by neměly být pojímány hierarchickým způsobem.
- 4** Není-li uvedeno jinak, jsou překlady citací autorské.
- 5** Přepis prvního (v naší kultuře křestního) jména režiséry z hindštiny by bylo Dípa (význam jména je světlo nebo svítlna).

6 Amritsar byl při dělení Britské Indie na Indii a Pákistán jedním z měst v pohraniční oblasti, podobně jako Láhaur, v němž se odehrává děj filmu *Země*. Amritsar připadl Indii, Láhaur Pákistánu. V obou městech probíhaly krvavé komunalistické srážky. Obě města jsou ve filmu tematizována: v okamžiku, kdy politická jednání rozhodnou, kudy nová státní hranice povede, prchají v příběhu hinduistické a sikhské rodiny i jednotlivci z Láhauru do Amritsaru. Opačné, muslimské uprchlické vlny jsou tematizovány též – jednak ve scéně vlaku s mrtvými uprchlíky (viz níže), jednak ve scéně, kdy malá dívka Lenny s kamarádem nahlíží přes zeď na dvorek, v němž byli uprchlíci shromážděni, a povídají si s muslimským chlapcem.

7 K pojmům „insider“ a „outsider“ v rámci sociologického výzkumu srov. např. Griffith (1998).

8 Viz např. *Deepa Mehta Bio*. Dostupné z: <<http://www.tribute.ca/people/deepa-mehta/9655/>>. (Naposledy navštíveno 29. 6. 2012); *Biography for Deepa Mehta*. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/name/nm0576548/bio>>. (Naposledy navštíveno 29. 6. 2012); *Encyclopedia of World Biography. Deepa Mehta*. Dostupné z: <<http://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Ka-M/Mehta-Deepa.html>> (Naposledy navštíveno 29. 6. 2012).

9 Kniha vyšla původně v roce 1988 ve Velké Británii pod názvem *Ice Candy Man* (Cukrář nebo Zmrzlinář); jedná se o profesi jednoho z protagonistů příběhu, která zde hraje významnou funkci: dětská hrdinka příběhu má velmi ráda vtipného Dílnaváze, který se k ní chová kamarádsky a dává jí pamlsky, které prodává. Nakonec však zneužije její dětské důvěry a zmanipuluje ji, aby mu prozradila úkryt své chůvy, která se ve dnech vzájemných hinduisticko-muslimských pogromů v době dělení Britské Indie chystá k útěku do hinduistické části země.

10 Např. *Voda* získala v roce 2006 cenu Golden Kinnaree Award na mezinárodním filmovém festivalu v Bangkoku za nejlepší film.

11 Předseda Šiv sény Bál Thakré je mj. i vlivným filmovým magnátem. Prohlásil, že tímto filmem Mehta „urazila indické ženy“ – a že pokud chtěla zobrazit lesbický vztah, neměla dávat hrdinkám jména hinduistických mytologických postav, ale jména muslimská (viz Choudhri 1999).

12 Pojímání hinduistické společnosti jako statické kritizuje (nikoli ve vztahu k této filmové trilogii, ale obecně v mnohých moderních dílech) i Chandrakala Padia, která píše z pozic hinduistického feminismu. Padia zdůrazňuje dynamické proměny hinduistické společnosti v čase a její vnitřní heterogenost (srov. Padia 2002: 6).

13 Spivak se však brání obvinění, že podrobeným upírá agentnost, viz např. její rozhovor s jihoafrickým autorem Leonem de Kockem (1992).

14 Mainstreamový diskurs konstruoval hierarchické vztahy v hinduistické společnosti podle tzv. *dharmašáster*, volně vyloženo normotvorných etických kodexů, které předepisovaly normy správného chování, práva i povinnosti každého hinduisty a každé hinduistky v závislosti na jeho/její varně (spo-

lečenský stav, který měl statusový význam), kastě (původně rodová, příbuzensko-profesní jednotka), v závislosti na polaví (vymezeném dichotomně, esenciálně a heteronormativně), na věku a na pozici v rodinné hierarchii (která platila i uvnitř mezi muži – např. starší a mladší bratr, a uvnitř mezi ženami – např. vztahy tchyně a snachy/snach nebo vztahy mezi manželkami starších a mladších bratrů). Dharmašástrou, která měla a v ortodoxních rodinách dosud má nejsilnější vliv, je Manuův zákoník (Mánavadharmašástra). Pro hlubší charakteristiku hinduistické společnosti viz následující vybrané texty: Sen (2005); Mukherjee (1999 [1978]); Dumont (1980 [1966]); Mohanty (2004); Padia (2002) ad.; v češtině zejména *Mánavadharmašástra aneb Manuovo poučení o dharmě* (2009), dále např. Zbavitel (1993); Marková (1998); Bečka, Holman, Marková, Vavroušková (2005); Preinhaelterová (1997); Knotková-Čapková et al. (2008) ad. **15** *Biography for Deepa Mehta*. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/name/nm0576548/bio>>. (Naposledy navštíveno 29. 6. 2012).

16 Satí bylo zákonem zrušeno v roce 1829, zákon umožňující znovuprovádění vdov byl přijat v roce 1856. V češtině o tom více viz Marková (1998, zejm. 8. a 12. kapitola) a Knotková-Čapková, Marková, Pospíšilová (in Knotková-Čapková et al. 2008, zejm. s. 166–170).

17 Často citovaný esej Mohanty byl přeložen do češtiny v antologii *Ženská literární tradice a hledání identit* (Očima Západu: Feministický výzkum a koloniální diskursy. Oates-Indruchová (ed.) 2007: 312–339).

18 K sexuálnímu otroctví ji nutí představená útulku Madhumatí, jejíž postava zde nabízí interpretaci jako „kolaborantky patriarchátu“ – ženy, která se nesolidarizuje s jinými diskriminovanými ženami (k solidaritě mezi ženami vybízely zejména teoreticky druhé vlny feminismu jako Luce Irigaray 1977), ale snaží se přizpůsobit mocenskému řádu a získat z něj v rámci možných hierarchií maximum pro sebe; Madhumatí tak reflektuje situaci, kdy jsou ženy patriarchálním diskursem manipulovány stavět se jedna proti druhé. Postkoloniální feministky třetí vlny jako C. T. Mohanty ovšem upozorňují, že neexistuje žádný univerzální patriarchát, ale pouze jeho kulturně a historicky podmíněné konkrétní podoby (Mohanty 1991). Přinucení Kaljání k prostituci má v kontextu význam nejen mocenský (zneužití závislé bytosti k vlastní výhodě), ale i náboženský: vdova má být „čistá“ a oprostit se od světských žádostí, poněvadž její vdovství je vnímáno jako karmický trest z minulých životů, který lze napravit pouze dodržováním předepsaných norem.

19 Za ideální maskulinní archetyp se v mainstreamové hinduistické ortodoxní tradici považuje rek Ráma, hlavní postava eposu *Rámájana*, v mytologické interpretaci inkarnace boha Višnu (srov. *Rámájana*, nejnovější český překlad pořídil Dušan Zbavitel v roce 2000; též např. M. Lal, Gokhale 2009: 62).

20 O archetypálních obrazech ženy a vody viz Kalnická (2002).

21 Při sledování konce filmu mě napadla představa alternativního, z feministického hlediska kritičtějšího závěru.

Vlak plný stoupenců Gándhího, kteří mávají rukama a volají „Gándhídží, Gándhídží“, se rozjíždí rychleji a rychleji. Šakuntala se snaží podat Čuju komukoli ve spásném vlaku, ale ruce pasažérů se nenatahují k ní, mávají do vzduchu v agitačních gestech. Nikdo Čuju nevidí, oči všech jsou upřeny k zářným zítřkům. Vlak vezoucí národněosvobozenecký diskurs odjíždí, obě ženy zůstávají stát a hledí za ním. Uznávám však, že kdyby film skutečně takto ironizoval i posvátný archetyp mahátmy Gándhího jako symbolu naděje, patrně by jej cenzura do indických kin nepustila vůbec a měl by ještě více odpůrců a odpůrkyn, než má dosud – a to i mezi kritiky a kritičkami ortodoxní hinduistické tradice.

22 Toto tematizují stále častěji i mnohé postkoloniální romány, např. Rushdieho *Midnight's Children* (česky *Děti půlnoci*, 2009) nebo Manju Kapur *Difficult Daughters* (1999).

23 Zatímco sikhové v podstatě stáli na hinduistické straně (či na ni byli muslimy zařazováni), zcela minoritní komunity pársů a křesťanů si udržovaly neutrální postoj, což obě strany konfliktu v zásadě respektovaly. Křesťanská komunita je ve filmu tematizována právě v této souvislosti – jeden z hinduistů přestoupí na křesťanství, aby se vyhnul útoku muslimů. Jiní zase přestupují na islám; v obou případech se jedná o konverze de facto vynucené okolnostmi.

24 Brutální násilnosti tohoto typu se děly na obou stranách.

25 Silný divácký dojem, jímž postava působí, je jistě umocněn i tím, že její roli hraje velmi populární a charismatická Nandita Dás (hraje i roli Sity ve filmu *Oheň*).

26 K genderovým stereotypům ženských hrdinek viz např. Morris (Morrisová 2001) nebo Pratt (1981).

27 Hidžrové/hidžry jsou lidé s transgenderovou identitou, výhradně ale M-to-F. Do této skupiny jsou zahrnováni/se zahrnují lidé s různými výchozími pozicemi: transgender lidé (v tomto případě muži, kteří se cítí být ženami), transsexuálové, lidé s vrozeným hermafroditismem, sexuálně neaktivní muži. Hidžrové/hidžry byli jako jednotlivci a členové/členky rodin běžného typu diskriminováni a šikanoováni. V pozdním středověku se začali sdružovat do vlastních rodin (založených na sociální volbě, nikoli příbuzenských vztazích) a takto institucionalizovaná skupinová identita jim přinesla jistou ochranu i toleranci majoritní společnosti. Hidžrové mají své vlastní kultury a uctívají ženská božstva. Nazývají se ženskými jmény a nosí ženský oděv. Někteří provozují prostituci, není to jev řídký, ale ani převládající. I když je přítomnost hidžry v tradiční rodině vnímána jako společenská hanba, jsou paradoxně zvaní na rodinné slavnosti (např. svatby), kde zpravidla zpívají a tančí, a jejich přítomnosti v těchto případech se naopak připisuje požehnání. K hidžrovství se však pojí i mnoho negativních fám, jejichž pravdivost je sporná (nebo je historickou záležitostí?) – např. že unášejí malé chlapce a násilně je kastrují. O hidžrovství viz Nanda (1990), v češtině Marková (2001).

28 Rádha je mytologickou milenkou boha Kršny, Sita je manželkou Rámy a hlavní ženskou postavou eposu *Rámájana* (oba jsou přitom lidskými vtěleními božského páru Višnu – Lakšmí).

29 Tuto tezi můžeme podepřít i konceptem symbolického násilí (viz Bourdieu 2000), podle něhož nejde jen o to, že by byli lidé vždy konkrétně nuceni k určitému způsobu jednání, ale že symbolickou hierarchii mocenského řádu internalizují (často bez ohledu na to, s jakou genderovou skupinou se identifikují nebo jsou identifikováni).

30 Gándhí Sítu interpretoval sice jako aktérku – nicméně v kontextu, kdy aktivně doprovází svého manžela do vyhnanství. Tato interpretace však byla v období národně-osvobozenického hnutí výzvou k agentnosti indických žen jako aktérek tohoto boje, reprezentujících ideál pasivní resistance, což mohlo ženu vyvázat i z povinnosti být matkou; nejednalo se ovšem o výzvu k plné emancipaci žen (podrobněji viz Knotková-Čapková, Marková, Pospíšilová 2008: 176–177). V posledních letech vzniká stále více nových, kritických interpretací Sítu a ráámájanského příběhu (srov. např. Lal, Gokhale 2009).

31 Manuův zákoník ovšem považuje svádění u ženy za její esenciální přirozenost, proto se mají mít muži vždy na pozoru (2/213–214).

32 Tato široce známá ráámájanská scéna je ve filmu představena, když ji rodina sleduje jako představení v divadle.

33 Toto je základní myšlenka, z níž Martha C. Nussbaum odvíjí svou koncepci politické etiky: každá lidská bytost by měla být pojmána jako cíl o sobě, nikoli jako prostředek pro jiné (Nussbaum 2000: 5).

© Sociologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha 2012

Doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D., původně indoložka, vyučuje na FHS UK v Praze na oboru genderová studia a na Metropolitní univerzitě Praha na oboru asijská studia. Výzkumně se soustředí na genderové a postkoloniální analýzy moderní bengálské literatury a na kulturní komparatistiku z genderového pohledu. Dosud publikovala knižně a v odborných časopisech v ČR (dvě odborné monografie a jedna populárně naučná), v Indii, Polsku, na Slovensku, v Nizozemsku a USA. Korespondenci zasílejte na adresu: knotkovb@yahoo.com.



Zveme Vás na **první český Kongres žen – platformu pro síťování, inspiraci a mobilizaci českých žen.**

Kongres žen je iniciativou organizací, institucí a osobností z neziskového, akademického, uměleckého, veřejného i soukromého sektoru. Jeho cílem je vytvořit stálou nadstranickou platformu, která osloví ženy napříč profesemi, regiony, věkovými skupinami a politickou orientací. Vytvoří zázemí pro vystoupení žen jako silné společenské skupiny se sdílenými zájmy, neopomenutelnou zkušeností a schopnostmi, které česká společnost doposud plně nevyužívá.

Tématem prvního Kongresu žen bude **postavení žen na trhu práce** – téma, které se dotýká všech žen bez ohledu na představy o jejich sebeuplatnění. Není totiž důležité, zda chce žena pracovat nebo se věnovat výchově dětí, rodině, případně obojí současně. Důležité je, aby jí stát vytvořil podmínky pro skutečně svobodnou volbu.

Rozmanitý program Kongresu žen bude rozložen do **seminářů a panelových diskusí, workshopů zaměřených na rozvoj dovedností a schopností žen.** Součástí Kongresu bude i **veletrh organizací, institucí a firem**, které se zabývají postavením žen na trhu práce.

Výstupy prvního českého Kongresu žen, který se uskuteční **v červnu 2013**, budou předány premiérovi či premiérce ČR při příležitosti **Mezinárodního dne rovnosti žen a mužů 19. června 2013.** Doprovodné akce Kongresu žen se budou konat také v dalších městech České republiky.

Máte nápad na doprovodný program k tématu Kongresu (workshop, seminář apod.)? Máte chuť se zapojit do přípravy Kongresu? Pak se ozvěte Monice Klimentové z organizačního týmu na níže uvedený kontakt. Budeme se na Vás těšit!

Monika Klimentová, klimentova@padesatprocent.cz
www.kongreszen.cz