

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLMOUCI

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

OLMOUC 2012

Bc. Miroslava Mireková

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Současná indická dramatika psaná v angličtině

Contemporary Indian Drama Written in English

Magisterská diplomová práce

Autor práce: Bc. Miroslava Mireková

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, PhD.

Olomouc 2012

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně výhradně s použitím pramenů a literatury uvedených v práci.

Bc. Miroslava Mireková

PODĚKOVÁNÍ

Velmi ráda bych poděkovala vedoucí své práce Mgr. Šárce Kysové Havlíčkové, PhD. za její nesmírnou trpělivost a čas, který mi při vedení této práce poskytovala. Také za její motivaci a důvěru, bez které by tato práce nevznikla.

Ráda bych také poděkovala PhDr. Doc. Světlavovi Kostičovi, Dr. za jeho ochotu a pomoc při prepisech indických jmen.

Dále bych velmi ráda poděkovala panu Mahéši Dattánimu, který byl ochotný mi odpovídat na mé dotazy a poskytovat informace, které mi pomohly pochopit blíže jeho tvorbu.

Velmi děkuji své rodině za podporu, trpělivost a lásku, kterou mi poskytli během celého studia. Bez jejich důvěry, motivace a pozitivního naladění by má práce vznikala mnohem obtížněji.

V neposlední řadě bych chtěla poděkovat svým blízkým a přátelům za pomoc a motivaci – Evě Novákové, Petře Horáčkové, Monice Telekyové, Ireně Kajerové a Luce Kalferstové.

OBSAH

ÚVOD	7
1. SOUČASNÁ INDICKÁ DRAMATIKA PSANÁ V ANGLIČTINĚ	10
1.1. Historický kontext indické dramatiky psané v angličtině	10
1.2. Problémy spojované s indickou dramatikou psanou v angličtině.....	27
2. MAHÉŠ DATTÁNÍ	41
3. DRAMATICKÉ DÍLO MAHÉŠE DATTÁNÍHO	56
3.1. Analýza divadelní hry <i>Where There's a Will</i>	63
3.2. Analýza divadelní hry <i>Dance Like a Man</i>	78
3.3. Analýza divadelní hry <i>Tara</i>	93
3.4. Analýza divadelní hry <i>Thirty Days in September</i>	106
ZÁVĚR	121
ANOTACE	124
ABSTRACT	125
PŘÍLOHY	126
PRAMENY	134
LITERATURA	135
ELEKTRONICKÉ ZDROJE	138

„Zdravím. V Indii toho víme tak málo o české kultuře a domnívám se, že to může být stejné s vaším povědomím o indické kultuře. Proto zde nabízím úvod k tomu, kým si myslím, že jsme.

Indie má jednu z nejrychleji rostoucích ekonomik na světě, a i přesto má nejvyšší počet chudých lidí. Udržuje kulturní tradice, které se datují tisíce let zpět, a i přesto je ambiciózní moderní zemí s jadernou energií. Jádrem indické identity je rodina. Rodinné závazky jsou důležitější než osobní touhy. A tak zde panuje rozpor mezi starým a novým, mezi osobním a rodinným.

Moje práce dramatika a režiséra se pokouší zachycovat rozdíly v indickém životě, zejména uvnitř rodiny. Vnímám rodinu jako metaforu pro indickou kulturu, a proto většina konfliktů v mé práci se točí okolo boje jednotlivce proti rodinnému tlaku.

Nikdy jsem neměl tu čest, aby se někdo z České republiky zabýval mou prací. Vědomí, že má práce dokáže oslovit kulturu, o které vím tak málo, je pro mě velmi vzrušující. Z tohoto důvodu jsem vděčný Mirce Mirekové, která mě oslovila s nabídkou studovat mé práce pro akademické účely. Také jsem nadšený, že mi nabídla překlad mých her do českého jazyka. Přeji jí mnoho štěstí v jejím akademickém snažení a doufám, že jednoho dne budu moci navštívit vaši zemi.

Srdečné pozdravy,

Mahéš Dattání¹

¹ Úvod k této magisterské diplomové práci, který napsal Mahéš Dattání. Tento úvod byl součástí e-mailové korespondence s autorkou práce. V originálním znění se tento úvod nachází v přílohách této práce.

Intorduction - e-mail ze dne 4. 6. 2012 [citováno 24. 11. 2012]. Dostupný v soukromém archivu autorky práce.

ÚVOD

Zaměřila jsem se na problematiku indické dramatiky psané v anglickém jazyce a na hlavního představitele moderního indického dramatu píšícího anglicky Mahéše Dattáního, jehož tvorbu se v této diplomové práci snažím představit a popsat.

Důvodem pro výběr tématu se stal fakt, že v českém prostředí dosud nebyla této problematice věnována hlubší pozornost. Práce si tedy klade za cíl na tento fenomén upozornit a rozšířit o něm poznatky, které o něm byly doposud shromážděny. Středem mého zájmu je především postava indického dramatika Mahéše Dattáního, protože reprezentuje moderní indické drama psané v angličtině a věnuje se současným tématům, která jsou převážně univerzální. Schopnost indického dramatu vstřebávat angličtinu a používat ji, ilustruje rozmanitost a flexibilitu, která je indické kultuře vlastní. Zároveň má drama psané v angličtině v indické dramatice své vlastní postavení, což je důležitá okolnost, kterou při jeho hodnocení nelze opomíjet. Nejedná se tudíž o práci, která by pouze shrnovala základní rysy indického dramatu psaného v angličtině, ale aby poukázala na rozporuplné názory, které v Indii ohledně tohoto tématu panují.

V první kapitole se stručně zabývám historií indické dramatiky od nejstarších dob přes koloniální období až po současnost. Důvodem pro zařazení tohoto úseku bylo zasadit vznik a vývoj indického dramatu psaného v angličtině do širšího historicko-kulturního kontextu. Součástí této kapitoly je také část, která je věnovaná historickému přehledu hlavních představitelů této dramatiky od počátku dvacátého století. Posléze je kapitola zaměřena na problematiku indické dramatiky psané v angličtině, která má mnoho příznivců, ale také mnoho kritiků. Tato podoba indické dramatiky je již od svého počátku velmi často kritizována z několika důvodů, jimiž se příslušná kapitola podrobněji věnuje.

Shrnutí problémů, jimž indické drama v anglickém jazyce čelí, nám pomůže pochopit postavení a práci Mahéše Dattáního, o kterém pojednává následující kapitola. Následuje zde stručný životopis zaměřený na divadelní působení tohoto dramatika. Hlavním tématem této kapitoly však bude přiblížit

Dattáního názory na postavení indického dramatu psaného v angličtině v rámci indické dramatiky a jeho postupy při práci (z jakých zdrojů vychází, čím je inspirován a v neposlední řadě jak je přijímán).

Poslední kapitola se věnuje Dattáního divadelním hrám, které Mahéš Dattání napsal. V úvodu této kapitoly bude analyzován Dattáního výběr témat s odkazy na dané hry, jeho zacházení s prostorem a časem, popsání společných a rozdílných rysů jednotlivých her. S pomocí rozborů Dattáního her poukážu na rozmanitost jeho témat a také na jejich univerzalitu, díky níž je možno Dattáního díla uvádět i mimo indický subkontinent. Dále budou podrobně analyzovány čtyři Dattáního hry *Where There's a Will*, *Dance Like a Man*, *Tara* a *Thirty Days in September*. Jelikož k analýzám Dattáního divadelních her neexistuje systematický kritický aparát, zde předkládaný rozbor děl, vychází z mé vlastní interpretace daných divadelních her.

Vzhledem k tomu, že předkládané téma nebylo doposud podrobně zpracováno v českém prostředí, jako hlavní zdroje pro tuto diplomovou práci sloužila anglicky psaná literatura. Důležitým zdrojem pro první kapitolu byly publikace shrnující historii a problematiku indické dramatiky psané v angličtině *Modern Indian Theatre: A Reader, Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*, *Indian English Drama: A Study in Myths* a *Modern Indian Drama: An Anthology*. Pro kapitoly pojednávající o Mahéši Dattáním a jeho díle jsem čerpala informace z knih *Collected Plays*, *Mahesh Dattani* a *Brief Candle*. Velkou pomocí při psaní těchto dvou stěžejních kapitol této práce byla e-mailová komunikace se samotným autorem, který s laskavostí odpovídal na mé dotazy a připomínky. Díky této spolupráci bylo také možno zahrnout do poslední kapitoly jeho nejnovější divadelní hru *Where Did I Leave My Purdah*, která nebyla v roce psaní této diplomové práce publikována.

Rozhodla jsme se zpracovat téma, které je výhradně postaveno na anglicky psané literatuře. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla ponechat anglické termíny (jako názvy míst, měst, škol atd.) v originální podobě. V případě názvů divadelních her to bylo problematičtější. Názvy, které nebyly přeloženy do českého jazyka a se kterými se v této práci nepracovalo, byly zachovány v originále, aby se předešlo případnému nedorozumění, o čem daná divadelní hra

pojednává. Názvy her Mahéše Dattáního jsou přeloženy, protože jsme seznámeni s kontextem a obsahem her, avšak nadále se v práci pracuje především s originálními názvy. Veškeré překlady z anglického jazyka, které se v této diplomové práci nacházejí, vypracovala autorka této práce. Dalším jazykovým problémem byly přepisy indických termínů, jelikož jsem vycházela z anglicky psané literatury, kde přepis jednotlivých výrazů byl již přepsán do anglického jazyka. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla pro český přepis indických slov a jmen, se kterým mi laskavě pomohl indolog PhDr. Doc. Světlav Kostič, Dr.

„...jednoty indických kulturních projevů se dosahuje skrze rozmanitost jazykových (a v tomto případě divadelních) výrazů.“²

1. SOUČASNÁ INDICKÁ DRAMATIKA PSANÁ V ANGLIČTINĚ

Anglicky psaná dramata zaujímají specifické postavení v indické divadelní kultuře. Od svého vzniku až po současnost anglicky psaná dramatika vyvolává v Indii rozporuplné reakce a názory. Někteří kritici ji vnímají jako plnohodnotnou divadelní formu v rámci indické dramatiky, jiní zastávají názor, že je to pouze pozůstatek koloniální kultury a nezapadá do tradice indické divadelní kultury. Jedná se nejspíše o jedno z nejkontroverznějších témat v rámci indického divadelnictví, které za celou dobu své existence vznáší různé otázky o tom, co je a co může být vnímáno jako indická dramatika. Zároveň se jedná o nejdelší tradici postimperální dramatiky, která i přes rozporuplné postavení ovlivnila vývoj koloniálního a postkoloniálního divadelnictví na území Indie.³

1.1. Historický kontext indické dramatiky psané v angličtině

Divadlo zastávalo v každé kultuře velmi důležitou společenskou funkci, která reflektovala její sociální strukturu, náboženské přesvědčení, ekonomickou a politickou situaci a v neposlední řadě i mravní hodnoty dané společností. Podle Martina Esslina⁴ je divadlo mimetické ztvárnění života, které odkrývá přítomnost a zároveň i minulost, skutečnost i fikci před zraky publika a kombinuje prvky

² „...the unity of Indian cultural expression is achieved through the plurality of linguistic (in this case theatrical) expressions.“

BHATIA, Nandi (ed.). *Modern Indian Theatre: An Introduction*. In *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi : Oxford University Press, 2009, s. 11. ISBN 978-0-19-568595-4.

³ BALME, Christopher. *Indian Drama in English. Transcreation and the Indigenous Performance Tradition*. In BHATIA, Nandi (ed.). *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi : Oxford University Press, 2009, s. 344. ISBN 978-0-19-568595-4.

⁴ Martin Esslin byl anglický kritik a teoretik maďarského původu, známý jako autor výrazu ‚absurní divadlo‘.

vyprávění s vizuálním obrazem. Vzniká tím mimetické ztvárnění vyprávění.⁵ Evropská divadelní tradice vychází především z řeckého a římského vnímání tohoto mimetického ztvárnění. Často se za nejstarší teoretické spisy týkající se divadla a dramatu považují spisy vzniklé v antickém Řecku. Avšak nyní se má za to, že se dramatická tradice starověkých Indů vyvinula ještě před tím, než byly položeny základy divadelní kultury ve starověkém Řecku.⁶ Tradiční indické divadlo je spojeno s *Nátjašástrou* (neboli *Nátjavédou*), což je nejstarší dochované dílo obsahující teoretické texty o staroindickém divadelnictví.⁷ Podle první kapitoly v *Nátjašástre* má divadlo božský původ - bylo vytvořeno Brahmou⁸. Stalo se tak v období, kdy lidé morálně upadali a začali následovat své nejzákladnější instinkty. Bohové v čele s Indrou⁹ požádali Brahma, aby vytvořil prostředek, který by měl zábavnou funkci a mohl nastolit opětovný pořádek, jelikož znalost véd (které mohly situaci zachránit) byla určena pouze pro vyšší kasty.¹⁰ Proto vytvořil Brahma pátou védou¹¹, zvanou *Nátjavéda*.¹² Indra, který si uvědomoval neschopnost bohů vypořádat se s novou védou, ji předal Bharatovi, který se stal oficiálním autorem tohoto stejnojmenného spisu. Bharata za pomoci svých sta synů¹³ a nymf, které byly vytvořeny pro tento účel Brahmou, zrealizoval první hru. Ve starověké Indii bylo divadlo vnímáno jako prostředek, který nemá

⁵ ESSLIN, Martin. *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen (Plays and Playwrights)*. London : Methuen Drama, 1991, s. 36. ISBN 0-413-19260-1.

⁶ SHUKLA, Supriya. Indian-English Drama: An Introduction. In TANDON, Neeru (ed.). *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*. New Dehli : Atlantic, 2006, s. 3. ISBN 81-269-0655-3.

⁷ *Nátjašástra (Nátjavéda)* obsahuje praktické informace o divadle, jako jsou herectví a tanec, hudba a prozódie, tvary a velikosti divadelních budov, organizace a management divadelních společností, kostýmy a líčení, rekvizity a vybavení scény, teorie o emocích a náladách, typy a pravidla dramatické kompozice, a dokonce i požadavky na kritiky a obecnostvo.

⁸ Stvořitel vesmíru.

⁹ Bůh války, blesku a bouře.

¹⁰ KUMAR, Nand (ed.). *Indian English Drama: A Study in Myths*. New Dehli : Sarup & Sons, 2003, s. 8. ISBN 81-7625-353-7.

¹¹ *Védy* jsou rozsáhlé sbírky textů psané sanskrtem (starý jazyk Indie). Především se jedná o náboženské a filozofické texty. Původně byly šířeny ústní tradicí a až později byly zapsány a jejich forma se ustálila v sanskrtu.

¹² Giríš Karnád v poznámkách své divadelní hry popisuje vznik divadla na území Indie včetně vzniku samotné *Nátjavédy*: „[...] Brahma, otec vesmíru, vzal text z Rigvédy, umění předvádění z Jadžurvédy, píseň ze Sámvédy a rasu (citový prožitek) z Atharvavédy a vytvořil pátou védou, kterou nazval *Nátjavéda*.“

¹³ Zajímavé je, že *Nátjašástra* obsahuje mnoho informací ohledně jevištního umění a činnosti s ním spojenými, ale neposkytuje žádné časové údaje, žádný vývoj divadelního umění, ani prokazatelná jména autorů, principálů společností, režisérů nebo herců. V tomto případě sto jmen, kterými označil Bharata své syny, jsou často chápána jako možná jména důležitých divadelních umělců. Někteří akademici zastávají názor, že *Nátjašástra* vznikla jako kompilace několika různých textů od různých autorů v delším časovém období. Uvedených sto synů je v některých případech tedy spíše chápáno jako sto členů umělecké rodiny nežli biologické rodiny.

pouze jednu jedinou funkci, ale spojuje se v něm vše se vším a to také předává publiku. Giríš Karnád se o tom vyjadřuje v poznámkách ke své hře *The Fire and the Rain*:

Divadelní umění zahrnuje několik funkcí – poskytuje pokyny, zábavu, poučení, štěstí, mír a morálně povznáší. Učí člověka povinností a zmírňuje lidské smutky. Neexistují žádná mravní pravidla, žádné učení, žádné umění nebo řemeslo, které by se nenacházelo v divadelním umění. Jsou to radosti a smutky, které jsou člověku vlastní, vyjádřené skrze gesta a jiné dovednosti.¹⁴

V tomto období klasického indického divadla se hlavní témata her pojila k božstvům a indickým mýtům. Nejvýznamnějšími autory klasického indického dramatu byli Bhása, Kálidása, Bhavabhúti, Šúdraka, Višákhadatta a Harša. Divadlo bylo v té době pod záštitou královských rodin a společnosti pořádaly představení především pro krále a tehdejší indické aristokraty. Přestože klasické indické divadlo bylo provozováno až do prvního století našeho letopočtu, nezanechalo za sebou téměř žádné následovníky.¹⁵ Během desátého století umělecký vliv klasického indického divadelnictví končí. Klasickému indickému divadlu se přestalo dařit už v začátcích muslimské nadvlády, a jak uvádí Barrangerová, během patnáctého století se uvádí, že umělecké počiny napodobování nebyly z náboženských důvodů povoleny.¹⁶ Toto tvrzení není zcela pravdivé. Klasická indická dramatika již v této epoše nebyla tvořena, prosperovalo však světské divadlo. Začaly vznikat a ustalovat se lidové formy indického divadla, které jsou specifické pro každý region v Indii.¹⁷ Také se již neužíval sanskrt, ale lidové formy byly ztvárňovány v regionálním jazyce daného území. Témata autoři čerpali ze všeobecně známých indických mýtů. Lidové

¹⁴ „Drama serves varied functions – providing for instruction, entertainment, enlightenment, happiness, peace and moral upliftment. It teaches one one’s duty and relieves one’s sorrow. There is no maxim, no learning, no art or craft that is not found in drama. For it is the joys and sorrows of human nature expressed through gestures and other techniques.“

KUMAR, cit. 10, s. 9.

¹⁵ Tamtéž, s. 10.

¹⁶ BARRANGER, Milly S. *Theatre: A Way of Seeing*. Belmont : Wadsworth Publishing, 2006, s. 51. ISBN 0-495-00472-3.

¹⁷ Mezi tyto lidové formy patří: džátra a navtanka v Bengálu, bhang džasn v Kašmíru, hry rásdhári v severní Indii, bhavái v Gudžarátu, lalita khélé, džávatár a tamáša v Maháráštrě, jakšagana, bajalata, attadata, doddata a sonnata v Karnátáče, vídhi nátakam v Ándhrapradéši, kutijáttam, móhinijattam a taneční dramata kathákali v Kérale.

divadelní formy byly provozovány kočovnými společnostmi, mezi jejichž členy patřili i muslimové, a proto ženské role ztvárňovali muži. V představeních se spojoval zpěv, tanec a často i hrubý humor, jak je pro indické divadlo typické. Vedle lidových divadelních forem vzkvétalo na území Indie i islámské umění, jako kresby, sochy a stavby (nejznámější stavbou z tohoto období je Tádž Mahal), které silně ovlivnily tvář indické kultury.

Během patnáctého století patřil monopol na obchodování s asijským světem arabským a osmanským zemím. Na konci patnáctého století se vydal na svou plavbu Vasco de Gama¹⁸, který jako první doplul z Evropy přímo do Indie. Zajistil tím pro Portugalsko status nadřazené mocnosti v Indii a započal obchod s asijským světem. Během šestnáctého století začaly v ostatních evropských zemích sílit snahy o prohloubení styku se zeměmi v Asii. Důvody byly různé: jiné evropské mocnosti chtěly ukončit portugalský monopol na zámořské plavby do Indie. Dalším důvodem bylo rozšíření křesťanského náboženství, čímž se mohl oslabit islámský vliv na tomto území. Mezi další důvody pro dosažení těchto břehů patřila touha po rychlém zbohatnutí prostřednictvím pirátství a také touha po dobrodružství z exotických a neprozkoumaných zemí. S prvními cestovateli, kteří se do Indie vydali, začala evropská aristokracie vyžadovat exotické zboží, mezi které patřila např. keramika, hedvábí, koření a drahé kameny. Z tohoto důvodu začalo po roce 1600 mnoho zemí zakládat autorizované společnosti, které se snažily získat výsadní právo na obchodování s Indií.¹⁹ Mezi velké rivaly ve snaze dobýt si privilegované místo v rámci obchodování s Indií patřily Francie a Velká Británie. Velká Británie proto roku 1600 založila Východoindickou společnost, která začala obchodovat se smlouvou posvěcenou králem, která zaručovala výsadní postavení ve světě obchodu s Indií. V průběhu sedmnáctého století začala Velká Británie se stavbou továren na území Indie a Východoindická společnost postupně získala výhradní zastoupení ve světě obchodu. Během osmnáctého století proběhlo mnoho válečných konfliktů mezi Velkou Británií a Francií, kdy Velká Británie porazila Francii. A svou moc na indickém území

¹⁸ Vasco de Gama byl portugalský mořeplavec.

¹⁹ NARAVANE, M. S. *Battles of the Honourable East India Company: Making of the Raj*. New Dehli : APH Publishing Corporation, 2006, s. 14. ISBN 81-313-0034-X.

potvrdila porážkou bengálského naboba²⁰, který zaútočil na britské sídlo v Kalkatě.²¹

V souvislosti s pronikáním Východoindické společnosti na území Indie a posléze vytvořením Britského Rádže neboli Britské Indie²² se stal anglický jazyk důležitým prostředkem, jak utužit výsadní postavení Velké Británie na tomto území. V institucích a pro obchod potřebovali domorodí obyvatelé znalost anglického jazyka a z toho důvodu byla výuka anglického jazyka zavedena do škol. V období konce osmnáctého století až do poloviny devatenáctého století začali Angličané objevovat staroindickou kulturu a indická vyšší společenská vrstva začala zároveň objevovat tehdejší moderní evropskou kulturu. To způsobilo, že začala vznikat mimo jiné i literární díla psaná v angličtině. Anglické vzdělání inspirovalo Indý ke kritickým úvahám o západní i klasické dramatičce a posléze podnítilo zrod indického divadelnictví v anglickém jazyce.²³ Hlavním důvodem jeho vzniku byla potřeba pobavit anglické hodnostáře, kteří pobývali na území Indie. Od osmnáctého století začaly vznikat různé divadelní spolky a divadelní budovy v Bombaji, Kalkatě, Bengálu apod., které se soustřeďovaly na produkce západních autorů. Tyto společnosti ovlivnily regionální divadlo v Indii a především představily publiku západní dramatiky. Jejich repertoár tvořily ve velké míře také anglické komedie a frašky. Podle Faubiona Bowerse²⁴ „je [divadlo] zaručeně jedním z nejlepších dědictví, jaké zanechal západ ve svých koloniích na východě.“²⁵

Navzdory velké aktivitě těchto divadelních společností indická dramata psaná v anglickém jazyce zatím nevznikala v hojném počtu. Tyto divadelní společnosti tedy neměly na tvorbu indického dramatu v anglickém jazyce zásadní vliv, ale přispěly spíše k rozvoji moderního indického dramatu v maráthštině a gudžarátštině.²⁶ Důležitým místem pro vznik indické dramatiky psané v angličtině

²⁰ Titul bohatého správce provincie v Indii v Mughalské říši (1526 – 1858).

²¹ LAPIDUS, Ira M. *A History of Islamic Societies*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, s. 380. ISBN 0-521-77933-2.

²² Období Britského rádže bylo období mezi lety 1858 až 1947, kdy měla Velké Británie nespornou nadvládu nad tehdejšími územími Indie.

²³ KUMAR, cit. 10, s. 10.

²⁴ Faubion Bowers byl významný americký akademik a spisovatel, jenž se zaměřoval na asijská studia.

²⁵ „it [theatre] is certainly one of the best legacies the west left in its colonies in the east.“

KUMAR, cit. 10, s. 9-10.

²⁶ Tamtéž, s. 11.

byl Bengál. První indické drama psané v angličtině od Krišny Móhana Banerdžia bylo uveřejněno roku 1831 a jmenovalo se *The Persecuted or Dramatic Scenes Illustrative of the Present State of Hindoo Society in Calcutta*. Spíše než hrou bylo toto dílo zdramatizovanou debatou o problému mezi ortodoxním hindským zvyky a novými ideami představenými díky západnímu vzdělávání. Z tohoto důvodu zůstala však bez většího povšimnutí. Skutečné počátky indického dramatu v anglickém jazyce se pojí ke hře *Is This Called Civilization* od Michaela Madhusúdana Dutta, kterou napsal roku 1871. Dalším autorem, který v devatenáctém století přispěl svým dílem *Manipura Tragedy (1893)* do této dramatiky, byl Rámkinú Dutt.²⁷ Ani tato dramata však neznamena zrod kontinuální tvorby indických divadelních her v angličtině. V Bengálu, kolébce většiny literárních děl psaných v anglickém jazyce²⁸, se dramatu v anglickém jazyce nepodařilo vytvořit hlubší tradici. Hlavním důvodem byl nedostatek dramatické tradice anglické dramatiky a skoro žádné jevištní ztvárnění. V Bengálu, stejně jako na jiných místech v Indii, byla indická dramatika v angličtině vnímána spíše jako tvorba k četbě, nežli pro divadelní inscenování. Až s počátkem dvacátého století nabyla produkce této dramatiky pod vlivem britského dramatu na intenzitě a zvýšil se také počet autorů divadelních her, kteří zapojili anglický jazyk do své tvorby.

Chronologicky spadá indická dramatika v anglickém jazyce do dvou období. Přelomovým datem byl rok 1947, kdy Indie získala nezávislost. Do první skupiny autorů, kteří psali v období před získáním nezávislosti a velmi přispěli k rozvoji indického dramatu v angličtině, patří Rabíndranáth Thákur, Šrí Aurobindo, Haríndranáth Čattópádhjáj, T. P. Kailásam, Bháratí Sarabhái, A. S. P. Ajjar, Šrínivás Ajjengar a J. M. Lobo Prabhu. Tyto autory silně ovlivňovala západní dramata, a především dramatika britská. Nejvýznamnějším přínosem pro anglicky psanou dramatiku v Indii byla díla od Thákura, Aurobinda a Čattópádhjáje.

Rabíndranáth Thákur, nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku 1913, velmi silně přispěl k vývoji indické dramatiky psané v angličtině. Thákur tvořil

²⁷ IYER, N. Sharda. *Musings on Indian Writing in English, Vol. 3: Drama*. New Dehli : Sarup&Son, 2007, s. 12. ISBN 81-7625-801-6.

²⁸ Máme na mysli prózu a poezii.

především v bengálštině, ale mnoho jeho stěžejních děl bylo přeloženo do angličtiny; jednalo se celkem o sedmáct dramát z celkového počtu padesátitří her. Některé hry přeložil autor sám a ostatní byly přeloženy uznávanými indickými překladateli.²⁹ Ve svých hrách Tháur využíval různých divadelních kategorií od pětiaktových her, přes dojmavé tragédie, zábavné komedie, šarády, frašky a satiry po lyrické, filozofické a politické hry.³⁰ Je vnímán jako autor, který svými díly spojil tradice obou kultur západu a východu. Docílil toho několika kroky, které používal při psaní svých her. Spojil ve svých dílech bengálské lidové divadlo se sanskrtským dramatem a obohatil je západními divadelními prostředky. Byl prvním dramatikem, který zapojil do indického dramatu psaného v anglickém jazyce symboliku, zdůraznil roli alegorie a v neposlední řadě vložil tragický konflikt, čímž se odpoutal od tradice klasického indického dramatu a posunul svá díla k západním vzorům.³¹ Diana Devlinová³² o Thákurovi napsala:

[...] filozof, spisovatel a učitel, Rabíndranáth Thákur se vydal na cestu, na které sjednotil indické a evropské tradice a vytvořil hry, které byly popsány jako spojení bengálského lidového dramatu a západních středověkých mystérií.³³

Mezi Thákurovy nejznámější hry patří *Chitra*, *The Post Office*, *Sacrifice*, *The Cycle of Spring*, *The King of the Dark Chamber* a *Red Oleanders*. Tyto hry se již silně zapsaly do indické dramatiky a představují jedinečné spojení tradičního a moderního přístupu tehdejší doby při psaní divadelních her.

Šrí Aurobindo byl autorem, který měl rozsáhlé znalosti v oblasti řeckých, římských, německých, španělských a italských klasiků, stejně jako v oblasti sanskrtských děl, indické kultury, společnosti a metafyziky.³⁴ Aurobindo tvořil

²⁹ Mezi tyto překladatele patřil např. K. C SÉN, Dr. Mukhópádhjáj, Marjorie Sykes.

³⁰ RAI, R. N. Perspectives and Challenges in Indian-English Drama. In TANDON, Neeru (ed.). *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*. New Dehli : Atlantic, 2006, s. 14. ISBN 81-269-0655-3.

³¹ Tamtéž, s. 14.

³² Diana Devlinová získala titul PhD. na University of Minnesota v oboru divadelního umění. Učila na mnoha středních školách a univerzitách ve Velké Británii a Spojených státech amerických. Je autorkou několika knih, mnoha článků a recenzí na divadelní témata.

³³ „... the philosopher, writer and teacher Rabindranath Tagore set out to unify Indian and European traditions creating plays which have been described as a mixture of Bengali folk drama and Western medieval mystery plays.“

SHUKLA, cit. 6, s. 4.

³⁴ RAI, cit. 30, s. 15.

díla v oblastech literární kritiky, poezie, divadelních her a filozofie.³⁵ Ve svých dílech reflektoval své politické, filozofické a náboženské názory. David Leslie Murray³⁶ se o něm ve svém článku *Šrí Aurobindo* vyjádřil takto:

[...] [je to] nový druh myslitele, který ve své vizi propojil živost západu s osvícenstvím východu.³⁷

Aurobindovy divadelní hry mají vysokou uměleckou hodnotu. Při jejich psaní využíval formy blankversů. Ve tvorbě jednotlivých postav byl silně ovlivněn viktoriánským zpracováním Shakespearových her, a proto působí jako postavy z alžbětinské Anglie v indickém prostředí. Každá z jeho pěti dokončených her se zabývá odlišným tématem a vyznívá jinak: *The Biziers of Bassora* je romantické drama, zatímco *Rodogune* je tragédií, třetí hra *Perseus the Deliverer* je mytologická a *Eric and Vasavadutta* v sobě spojuje hrdinské prvky s legendami.³⁸ Jako v celém jeho díle se i v dramatech odráží aurobindovská filozofie, kterou chtěl prostřednictvím divadelní formy³⁹ předat divákům. Tento prvek můžeme vidět ve hře *Perseus the Deliverer*, která se zabývá myšlenkou o vývoji lidstva. A v dramatech *The Biziers of Bassora* a *Eric and Vasavadutta* je láska vnímána jako pozitivní síla, která je důležitá pro navrácení míru a harmonie. Aurobindo ve svých hrách rozličně zachytil neustálý boj mezi dobrem a zlem, kdy hrdiny představil jako opravdové zachránce.⁴⁰ I přestože Aurobindovy hry mají velkou uměleckou hodnotu, ani jedna z jeho anglických her nebyla inscenována.

Do indického dramatu psaného v anglickém jazyce přispěl i Haríndranáth Čattópádhjáj. Díky svému levicovému postoji a revolucionářskému nadšení vnesl do této dramatiky nový rozměr.⁴¹ V jeho hrách byla témata historická, náboženská a především sociální. Jako typický motiv se v jeho hrách se sociální tematikou objevuje zájem o člověka, který je nějakým způsobem využíván (např. ve hře *The*

³⁵ Ve svých filozofických otázkách se zabýval např. ustavičným lidským usilováním o dosažení božství, moderním světem a procesem duchovního růstu člověka.

³⁶ D. L. Murray byl britský spisovatel a editor novin.

³⁷ „[...] a new type of thinker, one who combined in his vision the alacrity of the West with the illumination of the East.“

RAI, cit. 30, s. 15.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ V této práci pojem forma v některých případech koresponduje s výrazem žánr. Důvodem k tomu byl vliv anglicko-jazyčné literatury, která byla hlavním zdrojem informací pro tuto práci.

⁴⁰ RAI, cit. 30, s. 15.

⁴¹ Tamtéž.

Window se zabýval tématem o vykořisťování pracovníků, v *The Parrot* poukázal na touhu ženy, která se chce vymanit z nešťastného manželského svazku). I přestože témata Čattópádhjáje byla blízká divákům, nebyly jeho hry úspěšné. M. K. Naik⁴² se k neúspěchu Čattópádhjájevých dramát vyjádřil takto:

Čattópádhjájevy hry nemají úspěch kvůli jeho neschopnosti vytvořit [...] skutečné postavy, které by hovořily jako samostatní jedinci, a vystavět témata v dramatickém rytmu. Jejich nejvíce zapamatovatelným prvkem je několik úryvků bohatých romantických veršů.⁴³

Zajímavá témata tedy nebyla dostačující na to, aby dramata měla na jevišti úspěch, kvůli Čattópádhjájevy neschopnosti vytvořit živé postavy a pohyblivé děje.

Následujících pět jmen patří dramatikům, jejichž tvorba byla také velice důležitá v oblasti indického dramatu psaného v anglickém jazyce v období před nezávislostí Indie. Dalším dramatikem, který tvořil anglicky psaná dramata, byl A. S. P. Ajjar. Ajjar napsal šest dramát v anglickém jazyce, kdy první hrou byla *In the Clutch of Devil* a poslední *The Trial of Science for the Murder of Humanity*. Ajjar se ve svých dramatech nezaměřoval na děj ani vykreslení postav, ale na to, aby divák porozuměl sdělení, které bylo v jeho dramatech přítomné. Dramata používal jako prostředek, skrze který poukazoval na vnímání reality tehdejšího života a jejich „nemocí“.⁴⁴ Následující dramatik Kailásam je dalším autorem z řady autorů, kteří propojili západní a východní tradice ve svých dílech. Velmi přispěl k vývoji kannadského a anglického dramatu v Indii. Zatímco hry psané v kannadštině jsou realistické, pro anglicky psané drama využíval klasických indických mýtů *Rámájany* a *Mahábháraty*.⁴⁵ Mezi jeho anglické hry patří např. *The Burden*, *Fulfilment*, *A Monologue: Don't Cry*, *The Purpose* a *Keechaka*. Ve své tvorbě Kailásam využíval hlubokých divadelních znalostí, a proto je každé

⁴² M. K. Naik je bývalý profesor a vedoucí katedry angličtiny na Karnatak University.

⁴³ „Chattophadyaya's plays fail owing to both his inability to create [...] living characters speaking in an individual voice and to work out his themes in viable dramatic term. Their best claim to remembrance in a few passages of rich romantic verse.“

DAS, Sisir Kumar. *Indian Literature 1911-1956. Struggle for Freedom: Triumph and Tragedy*. New Dehli : Sahitya Akademi, 2006, s. 151-152. ISBN: 81-7201-798-7.

⁴⁴ SHUKLA, cit. 6, s. 4-5.

⁴⁵ IYER, cit. 27, s. 46.

jeho dílo po technické stránce výborně napsané. Témata, která pro své hry vybíral, byla silně spjata se společenským citěním, a proto může být přirovnán k dramatikům jako je G.B.Shaw nebo H. Ibsen.⁴⁶ Ženskou zástupkyní anglicky psané dramatiky v Indii, která se řadí do období před indickou nezávislostí, byla Bháratí Sarabhái. Její dvě dramata *The Well of the People* a *Two Women* jsou jedinými dvěma hrami, které vycházejí z myšlenek Gándího. Pro každé z těchto dvou divadelních her Sarabhái zvolila jinou formu psaní a i jiné téma. Zatímco *The Well of the People* je psáno ve verších a je silně symbolické – postava staré ženy znázorňuje starou Indii –, druhé drama *Two Women* je psáno v próze a realisticky se zabývá soukromým životem dvou přítelkyň a jejich cestami k naplnění života.⁴⁷ V. V. Šrínivás Ajjengar byl autor frašek a sociálních komedií, ve kterých se zabýval komickými a absurdními rysy sofistikované střední třídy žijící převážně ve velkoměstech. Jeho dramata reflektovala společenský život první třetiny dvacátého století v Mardásu.⁴⁸ Posledním významným autorem, jehož dvě dramata *Mother of New India* a *Death Abdicates* byla vydaná před rokem 1947, byl J. M. Lobo Prabhu. Dialogy a situace vytvořené v Prabhuových hrách byly velmi zdařilé a silné, ale jeho postavy nepůsobily přesvědčivě a skutečně.⁴⁹

Po roce 1947, kdy se Indie stala nezávislou zemí, se začal projevovat větší zájem o indicky psanou literaturu v zahraničí a divadelní hry Asifa Currimbhoye, Pratápa Šarmy a Gurčarana Dáse byly inscenovány v Evropě a Americe. V tomto období začali talentovaní dramatici využívat nové metody a techniky při psaní divadelních her. Avšak tradice, jejíž základy položili Thákur, Aurobindo a Kailasám, nezanikla a pokračovala i po získání nezávislosti, jmenovitě zásluhou G. V. Désáního, Lakhana Déva, Pritíše Nandího, V. K. Gókaka, M. V. Ráma Šarmy, Díny Méhtové, Kamala Dáse, Manóhara Malgónkara. Désáního krátká poetická divadelní hra *Hali* byla poprvé nastudována v Londýně roku 1950 a o rok později v Indii. *Hali* v sobě spojuje apokalyptické a symbolické prvky, což ji činí velmi originální. Hlavním tématem je symbolické pátrání lidstva po věčnosti a nekonečnu. Drama *Hali* bylo velmi pozitivně přijato britskými kritiky, kteří

⁴⁶ RAI, cit. 30, s. 16.

⁴⁷ Tamtéž, s. 16-17.

⁴⁸ IYER, cit. 27, s. 8.

⁴⁹ SHUKLA, cit. 6, s. 5.

vyzdvíhali především jeho tematickou bohatost a styl.⁵⁰ Lakhan Dév je dalším pokračovatelem tradice poetického dramatu psaného v angličtině. Mezi jeho díla patří veršované drama *Tiger Claw* a dvě divadelní hry psané blankversem *Vivekananda* a *Murder at the Prayer Meeting*. Třetí ze zmíněných her je inspirována názvem poetického dramatu T.S.Eliota *Murder in the Cathedral*⁵¹. Tématem této hry je Gándhího život, jeho politická role, rozdělení Indie a Pákistánu a následovný odchod uprchlíků, společenské nepokoje, krveprolití a Gándhího smrt.⁵² K dalším autorům se řadí Pritíš Nandí se svým dramatem *Rites for a Plebeian Statute*, V. K. Gókak s divadelní hrou *The Goddess Speaks*, dramatik M. V. Rám Šarma, který napsal *Towards Marriage*, *The Carnival*, *Sakuntala* a *The Mahmata* a v neposlední řadě také drama *The Myth Makers* od Díny Méhtové, *A Mini-Trilogy* od Kamala Dáse a *Line of Mars* Manóhara Malgónkara.⁵³ Mnoho dalších dramatiků zvolilo tuto formu psaní divadelních her a tento výčet autorů pouze demonstruje, jak je forma poetického dramatu v Indii oblíbená.

Asif Currimbhoy se řadí mezi nejproduktivnější autory doby po získání nezávislosti, kteří píší anglicky. Byl označen jako „nejautentičtější hlas indického divadla“.⁵⁴ Currimbhoy napsal více než třicet her na různá témata, která zahrnují historii, současnou politiku, náboženství, společenské otázky, ekonomické problémy, střet západu a východu, umění a metafyziku. Díky rozmanitému výběru témat a schopnosti využívat různých divadelních forem od frašek, komedií, přes melodramata, tragédie až po historické hry je Currimbhoy vnímán jako jeden z nejvýznamnějších indických autorů píšících anglicky. Přesto se však názory kritiků na tohoto dramatika různí. Faubian Bowers v úvodu své práce *The Complete Works of Asif Currimbhoy* o něm napsal, že je to „dramatik mezinárodního významu,“⁵⁵ zatímco M. K. Naik ho nepovažuje za významného autora, protože podle něho pouhá kvantita her nemůže nahradit kvalitu pohledu.⁵⁶ I přes rozporuplné názory kritiků je Currimbhoyovo dílo pozoruhodné. Ve svých

⁵⁰ IYER, cit. 27, s. 10.

⁵¹ V českém překladu byla vydána pod názvem *Vražda v katedrále*.

⁵² IYER, cit. 27, s. 12.

⁵³ RAI, cit. 30, s. 17.

⁵⁴ „India's most authentic voice in the theatre“

IYER, cit. 27, s. 13.

⁵⁵ „a playwright of international stature.“

RAI, cit. 30, s. 17.

⁵⁶ Tamtéž, s. 17.

divadelních hrách zdramatizoval lidské osudy na různých úrovních od letu Dalajlámy, osvobození Goa, útrap lidí v Bengálu po problémy židovské rodiny, anglických pěstitelů čaje a indické muslimy.⁵⁷ Mezi nejznámější Currimbhoyovy díla se řadí *The Doldrums*, *The Dumb Dancer*, *Thorns on Canvas*, *The Hungry Ones*, *The Dissident MLA*. Skrze ně poukazuje na to, že lidé jsou zajatci svých vlastních náboženství, národů, politiky, pohlaví a rodin. Currimbhoy je vnímán jako mezinárodní dramatik, jelikož jeho divadelní hry se dočkaly uvedení ve Spojených státech amerických a ve Velké Británii.

Dalším autorem, jehož dvě dramata byla inscenovaná v zahraničí, je Pratáp Šarma. I přestože měly jeho divadelní hry úspěch, nesměly být v Indii hrány. Důvodem zákazu byl výběr témat. Ve hře *A Touch of Brightness* poukázal Šarma na oblast červených luceren v Bombeji a vyzdvihl temnou stránku tohoto sofistikovaného města, což mu vysloužilo zákaz inscenování v Bombeji. Ve druhém dramatu *The Professor has a War Cry* vyzdvihl psychologický konflikt člověka, který zjistí, že jeho matka byla znásilněná muslimem a Angličanem a její indický milenec ji následně opustil.⁵⁸ Hlavní téma, které spojuje obě dvě dramata, je sex, na nějž nahlíží z různých úhlů. Šarma ve svých divadelních hrách vytvořil věrohodné situace a působivé dialogy.

Gurčaran Das svým historickým dramatem *Larins Sahib* posunul indické drama psané v angličtině na jinou úroveň. Novátorským způsobem využil anglického jazyka, s kterým propojil indické výrazy, a tím vznikly dialogy, které jsou živé a autentické. Použil indické výrazy jako ‚Larins‘ pro anglické jméno Lawrence a jiné naopak přeložil do angličtiny – např. ‚Syn sovy‘, ‚Jednooký lev‘.⁵⁹ Toto propojení jazykových forem dopomohlo k tomu, že dialogy v *Larins Sahib* působí přirozeně, jemně, a odráží se v nich typické indické používání anglického jazyka.

Nissim Ezekiel se ve svých dílech zaměřil na zvláštnosti lidského života a chování, čímž vytvořil, a představil tak divákovi průřez tehdejší společností. Ve

⁵⁷ „[...] he has dramatized human conflict at different levels starting from the flight of Dalai Lama, libteration of Goa agonies of the people of Bengal to the problems of a Jewish family, English tea planters and Indian Muslim.“

Tamtéž, s. 17-18.

⁵⁸ IYER, cit. 27, s. 14.

⁵⁹ ‚Son of Owl‘, ‚One eyed lion‘

svých šesti hrách – *Three Plays* (které jsou tvořeny hrami *Nalini*, *Marriage Poem* a *The Sleepwalkers*), *Songs of Deprivation* a *Don't Call It Suicide* – se zaměřil především na témata zbytečnosti společenských mravů, vyzdvihování měšťské střední vrstvy a instituci manželství. Jeho pohled na soudobou společnost v sobě spojoval kritiku i parodii a v tomto duchu poukazoval na tehdejší módu, na přehnané postoje a neskrývanou přetvářku. I přestože je Ezekiél vnímán především jako básník, jeho náhled na společnost v dramatech má velmi blízko k anglickým společenským satirikům.⁶⁰

Jedním z nejvýznamnějších indických autorů a provozovatelem divadelního umění je Giriš Karnád. Karnád je nejen dramatik, ale také kritik, herec, režisér. I přes jeho široký záběr v oblasti divadlnictví je vnímán zejména jako dramatik a i on sám se jím nejvíce cítí.⁶¹ Karnád si uvědomoval, že indická dramatika se po získání nezávislosti ocitla v rozporuplné situaci, ve které se musí vypořádat s kulturní a zároveň koloniální minulostí země a musí najít způsob, jak propojit západní uvažování s indickými tradicemi.⁶² Pochopil, že pokud má indické drama psané v anglickém jazyce pokračovat, musí se navrátit také zpět k indickým tradicím a zaměřit se znovu na diváka a jeho očekávání.

Stovky našlapaných let měšťského divadla působily, jako by nezanechaly nic mé generaci, čeho by se mohla chytnout a od čeho by se mohla odrazit. A kde měl člověk znovu začít? Nejspíše návratem k našemu publiku, snahou pochopit jakou zkušenost obecenstvo od divadla očekává.⁶³

Karnád ve svých pěti hrách (*Tughlaq*, *Hayavadana*, *Nagamandala*, *Tale-Danda* a *The Fire and the Rain*), které byly přeloženy do anglického jazyka⁶⁴, propojil indické náměty s moderním přístupem. Tematicky vycházel z indických mýtů,

⁶⁰ IYER, cit. 27, s. 64.

⁶¹ „Měl jsem docela štěstí, že má kariéra byla rozmanitá.[...] Byl jsem herec, nakladatel, filmař. Ale v žádné z nich jsem se necítil tak doma jako v psaní divadelních her.“

SHUKLA, cit. 6, s. 6.

⁶² RAI, cit. 30, s. 19.

⁶³ „To my generation a hundred crowded years of urban theatre seemed to have left almost nothing to hang on to, take of from. And where was one to begin again? Perhaps by looking at our audience again, by trying to understand what experience the audience expected to receive from the theatre.“

RAI, cit. 30, s. 19.

⁶⁴ Z nichž první dvě byly přeloženy autorem samotným.

legend, lidových příběhů a historie. Jeho přístup ke psaní dramát byl silně ovlivněn brechtovskou teorií,⁶⁵ kdy využil např. zcizovacího efektu, vnějších technických prostředků a odmítnutí katarze. Tyto brechtovské postupy však začlenil do indické tradice využívání divadelního prostoru a divadelních technik. Skrze využití tradičních indických dramatických prvků, jakými jsou prolog a epilog, chór, masky atd., docílil zcizovacího efektu, který vyznívá v indickém prostředí přirozeně.⁶⁶ Propojením indických tradičních přístupů s brechtovskými přístupy vytvořil Karnád něco zcela nového a velmi tím přispěl k modernímu vyznění indického moderního dramatu psaného v angličtině. Objevování pout mezi historií a současností se odráží i v tematické rovině Karnádových her, která zkoumá především vztah moderního člověka k minulosti a přítomnosti.

Dalším významným autorem, který je často vnímán jako pokračovatel karnádovské tradice, je Mahéš Dattání.⁶⁷ Dattáního divadelní hry jakoby doplňovaly Karnádovy, ale zatímco Karnád hledá náměty svých děl v indických mýtech, legendách a historii, Dattání se inspiruje současným životem indických rodin žijících ve městech. Tematicky se věnuje otázkám rozporu mezi minulostí a současností, a tomu, jakým způsobem ovlivnily soudobou generaci činy jejich rodičů. Dattání neprezentuje indickou moderní rodinu bez chyb, ale zobrazuje ve svých dílech skutečnost i s negativními stránkami. Mezi jeho hry patří např. *Where There's a Will*, *On a Muggy Night in Mumbai*, *Dance Like a Man*. Profesor John McRac⁶⁸ se k Dattáního práci vyjádřil takto:

Mahéš Dattání pro nás zhotovil obrazy, které mohly být vytvořeny pouze na divadle, obrazy, které si zaslouží, aby je vidělo obecnostvo na celém světě, obrazy, které zajistí indickému dramatu nové důležité místo v moderním světovém divadle.⁶⁹

Mahéš Dattání se často ve svých dílech zaměřuje na tabu, která jsou ve společnosti všudypřítomná, jako je např. homosexualita, postavení ženy. Zabývá

⁶⁵ RAI, cit. 30, s. 19.

⁶⁶ Tamtéž, s. 20.

⁶⁷ IYER, cit. 27, s. 16.

⁶⁸ Profesor na katedře anglických studií na univerzitě v Nottinghamu.

⁶⁹ „Mahesh Dattani has given us images which could only be created in the theatre, images which deserve to be seen by audiences worldwide, images which give Indian drama a vital new place in modern world theatre.“

RAI, cit. 30, s. 21.

se tím, jak jedinec unáší tíhu vlastních myšlenek v rozporu s morálními zásadami společnosti.⁷⁰ Často je Dattání díky dramatickým technikám, jaké používá, přirovnáván k Ibsenovi.⁷¹ Dattáního dílo má mezinárodní rozměr díky výběru témat a jeho přínos modernímu indickému dramatu psanému v anglickém jazyce je nesporný.

Maňdžula Padmanábhanová, Dína Mehtová a Poile Sénguptová jsou autorky, jejichž divadelní hry byly oceněny několika, často i mezinárodními, cenami. Častým společným tématem těchto autorek je postavení žen ve společnosti a jejich zneužívání. Nezabývají se pouze fyzickým zneužíváním, ale zaměřují se také na psychické týraní, které není viditelné, ale přesto přítomné. Maňdžula Padmanábhanová ve své hře *Lights Out* zobrazila volání o pomoc dvou zneužívaných žen, kterým nikdo nepomůže i přesto, že sousedé o jejich situaci vědí.⁷² V dramatu *Getting Away with Murder* se Dína Mehtová zabývá dětstvím, sexuálním zneužíváním a cizoložstvím.⁷³ Vypráví příběh tří žen, které jsou přítelkyně, ale odcizí je okolnost, že každá z nich prochází vlastním soukromým peklem. Poile Sénguptová si vybrala téma zneužívání pro svou hru *Mangalam*, ve které poukazuje na skutečnost, že ženy musely čelit různým druhům zneužívání po generace.⁷⁴ Volba tohoto tématu je v moderní indické dramatice velmi důležitá, protože poukazuje na ženské problémy, které veřejnost po dlouhou dobu ignorovala a nevěnovala jim dostatečnou pozornost.

Období po získání nezávislosti v Indii znamenalo pro moderní indickou dramatiku psané v angličtině velký posun ve výběru témat a užívání nových dramatických postupů. Autoři při psaní dramát se v této době zaměřili především na sociálně slabší a nějakým způsobem okrajovou část populace. Zároveň se autoři velmi často odpoutávají od potřeby pokračovat v ryze indickém tradičním divadelnictví a posouvají se k potřebám moderního diváka tím, že zobrazují soudobé problémy společnosti. Tato linie indické dramatiky není potomkem žádné jednotné specifické tradice, ale v rámci světového divadelnictví položila základy pro osobitou tradici do budoucna. Hlavním výchozím bodem této

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž, s. 22.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž, s. 23.

dramatiky je znovuobjevování dějin, legend, mýtů, náboženství a lidové kultury propojené se soudobými společenskými a politickými otázkami.

I přestože má indická dramatika psaná v anglickém jazyce poměrně mnoho zástupců a od svého vzniku až do současnosti prošla velkým vývojem, nelze říci, že by její inscenační historie byla bohatá. Zatímco dramata psaná v regionálních jazycích byla hojně inscenována již na počátku dvacátého století, indické divadelní hry v anglickém jazyce neměly vysoký počet jevištních ztvárnění. Od čtyřicátých let dvacátého století vzniklo několik divadelních spolků a organizací, které uváděly dramata především v některém z indických dialektů, ale indická dramata psaná v angličtině byla inscenována spíše sporadicky. Mezi tyto organizace patřily především Indian People's Theatre, Indian National Theatre, které bylo založeno během Druhé světové války, Theatre Unit a Bháratíja nána sangh, která vznikla jako pobočka Mezinárodního divadelního ústavu UNESCO.⁷⁵ Tyto divadelní společnosti spíše podporovaly uvádění regionálních a tradičních indických divadelních forem. Jedinou divadelní společností, která vznikla roku 1947 ryze pro anglicky psaná díla, byla Little Theatre Group, která se však o šest let později zaměřila na bengálskou dramaturgii.⁷⁶

První pětiletka⁷⁷ v nezávislé Indii „podpořila múzická umění jako účinný prostředek pro společenskou osvětu.“⁷⁸ V této době vznikly divadelní školy v různých městech jako např. Sangít náatak akadémí⁷⁹ a National School of Drama⁸⁰ v Novém Dillí, Kalákšétra⁸¹ v Adjáru Rukminídeví Arundaléové, Darpana⁸² Academy of Performing Arts Mrinaliní Sárábháiové v Ahmadábádu a ve snaze podpořit divadelní a dramatickou činnost byly otevírány nové divadelní katedry na univerzitách v Baródě, Kalkatě, Paňdžábu, Annámalaí, Maisúru atd.

⁷⁵ KUMAR, cit. 10, s. 16.

⁷⁶ RAI, cit. 30, s. 12.

⁷⁷ Ekonomie v Indii je založená na tzv. pětiletkách, které vymýšlí a dále realizuje Planning Commission (plánovací komise). První pětiletka nezávislé Indie byla zavedena v roce 1951.

⁷⁸ „encouraged the performing arts as an effective means of public enlightenment.“

BHATIA, cit. 2, s. 28.

⁷⁹ Sangít náatak akadémí je indická národní akademie pro hudbu, tanec a drama. Byla založena roku 1952. Jako nejvyšší organizace specializující se v oblasti múzických umění poskytuje své rady a podporu indické vládě v otázkách umění.

⁸⁰ National School of Drama byla založena roku 1959.

⁸¹ Kalákšétra byla založena roku 1936 v Adjáru (což je předměstí města Madrás). Roku 1962 byla však přestěhována do většího kampusu a rozšířila i svou nabídku studijních programů.

⁸² Darpana vznikla roku 1949 zásluhou Mrinaliní Sárábháiové, která chtěla předat své znalosti v oblasti klasického indického tance. Tím vznikla Darpana Academy, která se zpočátku zaměřovala především na tance bháratánátjam a taneční drama kathákali.

Divadelní aktivita byla silně podporována v rozmanitých formách. Roku 1954 vznikl pod záštitou Sangít nátač akademí každoroční národní divadelní festival a British Council a americký Information Service zvaly do Indie zahraniční divadelní společnosti.⁸³ I přes tento rozvoj divadelních organizací a aktivit stále nebyla indická dramatika v anglickém jazyce inscenována více. Organizace tohoto typu dopomohly k rozvoji a ke zviditelnění dramatu v regionálních jazycích. To je patrné např. u National School of Drama, jejíž hlavním cílem bylo prosazovat ‚národní divadlo‘ skrze překlady her z jiných regionálních jazyků do hindštiny, zatímco indická dramata v angličtině se ocitla na okraji zájmu.⁸⁴ Pokud byla indická dramatika v anglickém jazyce inscenována, pak se tomu tak dělo především ve velkých městech. Nelze však říci, že by šlo o kontinuální inscenační aktivitu, spíše naopak se odehrálo jedno nebo dvě představení. Mezi organizace, které inscenovaly indická dramata v angličtině, patřila např. Theatre Group v Bombeji.⁸⁵ Z divadelních her, které Theatre Group uvedlo, můžeme zmínit *A Touch of Brightness* Pratápa Šarmy, *The Doldrummers* od Asifa Currimbhoye, *Larins Sahib* od Gurčara Dáse atd. Jednotlivá představení indického dramatu v angličtině však nijak zásadně nepřispěla k jeho rozvoji a u publika se tedy nezapsala výrazněji do podvědomí. Po získání nezávislosti vzrostl zájem o indickou dramaturgii v anglickém jazyce v západních zemích, kdy byly hry Asifa Currimbhoye, Pratápa Šarmy a Gurčara Dáse uvedeny ve Velké Británii a Spojených státech amerických, což však nemělo žádný dopad na její postavení v Indii. Zatímco se zřizovaly různé divadelní školy zaměřené na tradiční indické divadlo, organizace, ve které by se pozornost upírala výlučně na indické drama a divadelnictví v angličtině, založena nebyla. Historie indických dramaturgií psaných v anglickém jazyce není zanedbatelná, ale minimum inscenačních ztvárnění se odrazilo v tom, že jsou v rámci indické dramaturgie často opomíjena.

⁸³ KUMAR, cit. 10, s. 14.

⁸⁴ BHATIA, cit. 2, s. 28.

⁸⁵ IYER, cit. 27, s. 9.

1.2. Problémy spojované s indickou dramatikou psanou v angličtině

Indická dramatika psaná v anglickém jazyce zaznamenala za několik posledních desetiletí rozkvět, co se týče počtu autorů, kteří této formy využili ke tvoření svých děl. Avšak stále naráží na několik problému u publika i odborné veřejnosti, které mu neumožňují plně se rozvinout a umocňují zdrženlivost indické společnosti k indickým divadelním hrám v anglickém jazyce. Z tohoto důvodu nedosáhla dramatika takového úspěchu jako próza a poezie psaná v angličtině, která vzniká na území Indie. Důvody nedostatečné popularity a skepticismu vůči této dramatice lze shrnout do čtyř bodů, přičemž o každém jednotlivě panuje několik protichůdných názorů. Prvním důvodem je nedostatek inscenačních ztvárnění v minulosti, jak jsme pojednali výše v textu této kapitoly. Dalším důvodem, jak ho vnímá odborná veřejnost, je neschopnost dramatiků využívat bohaté kulturní zdroje, které Indie nabízí. Třetí z důvodů je nerozvážnost dramatiků v používání západních forem a stylů při psaní divadelních her. A poslední důvod, který je často diskutovaným tématem v této oblasti, je samotný anglický jazyk, který indická společnost nevnímá jako přirozený prostředek komunikace.⁸⁶ Všechny zmíněné důvody vycházejí především ze střetu indické a západní kultury, kdy snaha znovu nalézt indické tradiční divadelní formy a indické klasické mýty, legendy atd. vedla u veřejnosti k převážnému odmítání anglických a evropských vlivů, neboť je vnímala jako prostředky koloniálního vlivu.

Divadelní umění, na rozdíl od prózy nebo poezie, je v Indii chápáno jako umění, kde dramatikova slova mohou nabýt svého daného významu, pouze když jsou ztvárněna na jevišti. Právě toto je jeden z problémů indických dramát v anglickém jazyce, která vzhledem ke svému počtu nemají bohatou historii jevištních ztvárnění. Hlavním cílem, se kterým dramát už vznikají, je tedy jejich následné ztvárnění na jevišti. Ztvárnění divadelního textu na jevišti působí na obecnost, které je důležitým prvkem divadelního umění. Divadlo v sobě zahrnuje jak literární, tak i sociologický prvek, kdy může promlouvat k širokým masám, ať gramotným či negramotným. Významný indický kritik M. K. Naik toto

⁸⁶ IYER, cit. 27, s. 8.

specifikum divadelního umění popsal ve svém článku *The Achievement of Indian Drama in English*:

Drama je sdružené umění, ve kterém dramatikovo psané slovo dosáhne ucelené umělecké realizace, pouze pokud se stane mluveným slovem hercovým na jevišti a skrze tento prostředek působí na mysl diváků. Aby divadelní hra mohla plně promlouvat a stát se skutečnou dramatickou zkušeností, potřebuje skutečné divadlo a živé obecenstvo.⁸⁷

Nedostatek inscenací her v anglickém jazyce poškodil postavení této dramatiky v rámci indického divadla. Tento fenomén ovlivnil i samotné autory, a proto často tvořili dramata, která neměla inscenační hodnotu, ale byla spíše určena čtenáři nežli divákovi.⁸⁸ Pokud se tedy nenaskytla možnost inscenování, dramatici neměli důvod k tomu, aby vytvářeli divadelní hry určené k uvádění na jevišti. Kvůli absenci kvalitní indické dramatiky pak nebylo co inscenovat, protože obecenstvo by nekvalitní repertoár nepřijalo. Tento začarovaný kruh vedl k tomu, že na indické drama v anglickém jazyce se nahlíželo spíše negativně a vedl k úvahám o tom, že v rámci této dramatiky nevznikají kvalitní díla. Podobný názor zastával i K. R. Šrínivás Ájanganar⁸⁹, který napsal:

Moderní indická dramatika v angličtině není bohatá co do kvantity a celkem vzato ani nemá velkou kvalitu. Aktivní Indové skoro století občasně pokoušeli dramata v anglickém jazyce – ale zřídka pro skutečné jevištní ztvárnění.⁹⁰

O tvrzení, že vznikající divadelní hry nebyly inscenačně kvalitní, a byly tudíž určeny jen pro čtenáře, však můžeme spekulovat. Anebo vznikly v období, kdy na

⁸⁷ „Drama is a composite art in which the written word of the playwright attains complete artistic realization only when it becomes the spoken word of the actor on the stage and through that medium reacts on the mind of the audience. A play, in order to communicate fully and become a living dramatic experience, thus needs a real theatre and a live audience.“

RAI, cit. 30, s. 11-12.

⁸⁸ IYER, cit. 27, s. 72.

⁸⁹ Ájanganar byl indický spisovatel píšící v anglickém jazyce a o indické literatuře v anglickém jazyce také přednášel např. na University of Leeds.

⁹⁰ „Modern Indian dramatic writing in English is neither rich in quantity nor, on the whole, of high quality. Enterprising Indians have for nearly a century occasionally attempted drama in English – but seldom for actual stage production.“

KUMAR, cit. 10, s. 14.

ně nebyla indická společnost připravena. Zatímco v zahraničí měly některé indické hry v angličtině úspěch, na indických scénách se netěšily větší popularitě. Pokud bylo indické drama v anglickém jazyce uvedeno, nevzbudilo široký zájem a nedočkalo se dalšího uvedení. Hry jako např. *Nalini* a *Sleep Walkers* Nissima Ezeziela nebo *The Doldrums* od Asifa Currimbhoye mají velký divadelní potenciál, ale na úspěšné divadelní ztvárnění v Indii si musely počkat několik let.⁹¹ Toto poukazuje na nedostatečné divadelní možnosti pro uvádění indických dramát v anglickém jazyce v Indii. Nemůžeme tedy jednoznačně říci, že by hlavním důvodem, proč se hry v anglickém jazyce neinscenují, byl jejich nedostatek nebo nízká kvalita, jak to popsal Ájanganar. Vedlo k tomu několik faktorů, které silně ovlivnily uvádění indických dramát v angličtině na indických scénách. Důležité je, aby dramatik psal divadelní hru s cílem inscenovat ji a nespokojil se pouze s myšlenkou, že dané dílo, které vznikne, bude mít alespoň čtenáře. Tento přístup dramatiků snižuje kvalitu díla a způsobuje, že divadelní hra na jevišti působí nepřirozeně a nevěrohodně. Indický kritik R. K. Dhavan⁹² k tomuto problému napsal:

[...] je všeobecně známým faktem, že skutečný úspěch divadelní hry se může vyzkoušet na jevišti. Dramatik potřebuje živé divadlo, aby podrobil svou práci zkoušce ohněm, ohodnotil její skutečné působení na obecenstvo a tím získal šanci zlepšit svůj výkon. Tato nevýhoda mu neumožnila, aby se věnoval psaní divadelních her systematicky a komplexně.⁹³

Pokud dramatik vytváří své dílo s vědomím, že jeho hra nebude nejspíše uvedena, jeho dramatická vize nemá možnost se rozvinout a kvalita práce je tudíž ovlivněna negativně. Nezajímala ho možnost jevištního realizování, ale spíše myšlenka, kterou do své práce vkládal. Častým důsledkem tedy byla skutečnost, že dramatik s vědomím, že tvoří své dílo pouze pro čtenáře a ne živé divadlo, začal využívat

⁹¹ RAI, cit. 30, s. 8.

⁹² R. K. Dhavan je známý indický literární kritik. Je profesorem a učil na univerzitě v Dillí více než tři desetiletí. Jeho hlavním zaměřením je literatura Britského společenství národů a ženská studia.

⁹³ „it is well-known fact that the real success of a play can be tested on a stage. A playwright needs a living theatre to put his work on acid test, evaluate its total effect on the audience and thereby get a chance to improve upon his performance. This handicap has not allowed him to pursue playwrighting in a systematic and comprehensive way.“
SHUKLA, cit. 6, s. 8.

jiných literárních forem jako je povídka, román nebo poezie.⁹⁴ Snaha prosazovat indická dramata v regionálních jazycích způsobila sporadické inscenování dramát v anglickém jazyce, jinými slovy zpomalila vývoj indického dramatu v anglickém jazyce.

Nedostatečné využívání indických mýtů a legend a silná náklonnost k západním formám a vlivům jsou další problémy, které mezi kritiky vyvolávají negativní postoje vůči dramatikům využívajícím ve své práci anglického jazyka. Jejich chybu vidí v tom, že místo toho, aby se obraceli k indickým autorům klasického období, jako byl Kálidása, se tito autoři inspirovali u západních autorů jako Shakespeare, Bernard Shaw, Henrik Ibsen, a později absurdním dramatem a epickým divadlem.⁹⁵ Podle kritiků však podobné následování západních trendů poškozují věrohodnost a kvalitu indických dramát psaných v anglickém jazyce. Významná literární osobnost kannadského divadla Ádya Rangáčárja⁹⁶ se k tomuto problému v indickém dramatu vyjádřil takto:

Byl jsem jedním z těch, kteří jako první otevřeli dveře od indického divadla, které byly po staletí zavřené. Z radosti nad čerstvým vzduchem, který začal náhle vát ze Západu, jsem zapomněl, že mi tento vítr může dát pouze čerstvou energii. Bezmyšlenkovitě jsme otevřeli naše divadlo a očarováni oním větrem jsme na něj zapomněli a přešli jsme k západnímu divadlu. Potěšilo by mě, kdyby se mladí poučili z našich chyb... Moje prosba k milovníkům moderního indického dramatu je, aby nejprve studovali klasické indické divadlo a přehodnotili ho.⁹⁷

Indické divadelní hry, které byly nějakým způsobem ovlivněny západními divadelními vlivy, z tohoto důvodu často čelí kritice. Zajímavé je, že literární

⁹⁴ Tamtéž, s. 8.

⁹⁵ IYER, cit. 27, s. 9.

⁹⁶ Ádya Rangáčárja byl slavný dramatik, spisovatel a akademik. Byl také známý herec a režisér kannadského divadla.

⁹⁷ „I was one of those who first opened the doors of the Indian theatre closed for centuries. In my enjoyment of fresh breeze that suddenly started blowing in from West, I forgot that the breeze could give me only fresh energy. Unthinkingly, we opened our theatre and bewitched by the breeze we forgot it and just walked over to the Western theatre. It would make me happy if youngsters learn from our mistakes... My plea to lovers of modern Indian drama is first to study classical Indian drama and make a reassessment of it.“

KUMAR, cit. 10, s. 16-17.

forma románu, která byla původně převzata ze západu, se podle kritiků dokázala asimilovat do indické kultury a indická veřejnost ji přijala za svou. V Indii vznikají romány nejen v anglickém jazyce, ale i regionálních jazycích, které sklízí v obou dvou případech úspěch. Nejen romány, ale i básně psané v anglickém jazyce jsou vnímány jako formy, které dokážou úspěšně vystihnout indickou citlivost v typicky indickém stylu.⁹⁸ Zatímco se romány a básně dokázaly „poiničtit“, většina kritiků zastává názor, že indická dramatika v angličtině k tomuto cíli nedospěla. Šrí Aurobindovi nebo Kailásamovi je často vytýkáno, že nevycházeli ve svých dílech z klasického indického dramatu, které má v Indii silnou tradici, ale místo toho se obrátili k Shakespearovi a vybrali si ho jako model pro svá veršovaná díla.⁹⁹ Jsou také kritizováni za nedostatečné využívání indických legend a mýtů ve svých dílech. Stejně postoje zastávají kritici i ke Giríši Karnádovi, který navzdory využívání postupů klasické indické dramatiky a lidového divadelnictví nedokázal ve svých dramatech dosáhnout jejich „poiničtění“. M. K. Naik na toto poukázal na příkladu T. S. Eliota¹⁰⁰:

T. S. Eliot dokázal vdechnout nový život do skomírajících veršovaných divadelních her tím, že se navrátil ke starořeckým mýtům a směle přenesl Eumenidy do venkovského domu na sever Anglie, pozval Herkula na koktejl párty do Londýna, přeměnil Ióna na anglického prokuristu a Oidipa na staršího anglického státníka.¹⁰¹

Tento postoj je však zjednodušující. Naik ignoruje rozmanitost evropské kultury a předpokládá, že západní literatura vychází pouze z řeckých mýtů. Tento předpoklad však není zcela na místě. Evropská kultura je velmi rozmanitá a skládá se z několika různých vlivů v oblasti mýtů, bájí a legend. Kdyby měl T. S. Eliot vycházet z mýtů a legend vlastních pro jeho kulturu, pak by se zaměřil na staroanglické písemnictví pojednávající o hrdinech a jejich společenství jako např.

⁹⁸ SHUKLA, cit. 6, s. 8.

⁹⁹ IYER, cit. 27, s. 11.

¹⁰⁰ T. S. Eliot byl dramatik, básník a spisovatel. Eliot se narodil v USA, ale později se přestěhoval do Velké Británie a stal se plnoprávným britským občanem.

¹⁰¹ „T. S. Eliot breathed new life into the moribund verse play by going back to ancient Greek myths and boldly transplanting the Eumenides to a country house in North England, inviting Hercules to a cocktail party in London, and transforming Ion into an English confidential clerk, and Oedipus into British elder statesman.“

KUMAR, cit. 10, s. 17.

báseň *Beowulf*¹⁰². Použil by tedy postavy a situace z těchto děl namísto z děl antického Řecka. Pokud bychom v tomto ohledu přijali Naikův postoj, že evropská kultura vychází především z řeckých mýtů a bájí, pak zde vyvstává další rozpor. T. S. Eliot svým přístupem propojil mytologii s moderním životem v tehdejší Anglii a moderními přístupy ve psaní veršovaných dramát. Jak již bylo zmíněno dříve v této kapitole, Aurobindo, Kailásam i Karnád využívali indických mýtů a legend, které propojili s moderními západními vlivy, a tím dali vzniknout nové moderní indické dramatice. Proto tedy není na místě kritizovat tyto autory z nedostatečného využívání indických mytických pramenů, jakými jsou mýty a legendy.¹⁰³ Naopak jejich přínos indické dramatice tkví ve spojování rozmanitých forem a modelů. Pokud by se indiští dramatikové zaměřili pouze na tradiční indickou dramaturgii a formy, nevytvořili by nic nového a indické drama by nemělo možnost se vyvíjet.

Zajímavým prvkem této problematiky je odlišný přístup kritiků k románu a básním v anglickém jazyce na jedné a divadelním hrám v angličtině na druhé straně. Zatímco romány a poezie byly kritiky přijaty a nevzbuzují negativní ohlasy, indická dramaturgie v angličtině budí neustále rozporuplné reakce. Důvodem k tomuto rozporuplnému vnímání těchto literárních forem může být jejich jiné užívání. Romány a básně jsou psány pro jedince, kteří je čtou individuálně, avšak divadelní hry jsou určeny pro veřejné inscenování. V případě divadelního představení ustupuje jedinec do pozadí a stává se součástí „masy“. Po získání nezávislosti v Indii bylo hlavní snahou v kulturní oblasti vytvořit znovu jedinečnou indickou kulturu, která by nejlépe byla osvobozena od západních vlivů, a to především od vlivů anglických. Pokud se však drama v anglickém jazyce uvádělo na jevišti, odporovalo to všeobecnému snažení dosáhnout tohoto cíle.

Indické divadlo nicméně [...] nebylo postkoloniální a ani postmoderní. Zdá se, že se vrátilo zpět k tradici a regionálním

¹⁰² *Beowulf* je staroindický hrdinský epos, který je datován mezi 8. a 10. stoletím.

¹⁰³ Veškeré prameny, ze kterých se v této práci vychází, historicky popisují vývoj indického dramatu v anglickém jazyce, přičemž zmiňují jednotlivé autory a jejich postupy. Především po nabytí nezávislosti v Indii mnoho autorů vycházelo z indických mýtů, legend a tradic. Avšak v částech textů, které pojednávají o nedostatečném navrácení se k indickým tradičním formám a o silném vlivu západních modelů, prameny jako by si protřečily v tvrzení, že autoři indického dramatu v angličtině vychází pouze ze západních forem.

formám. Zdá se, že oslavovalo ‚indickost‘ více než jakoukoli jinou literární formu v Indii.¹⁰⁴

Z tohoto důvodu nejspíše indické obecnstvo nepřijalo indické drama v angličtině, což ovlivnilo jeho další vývoj, a kritici tento prvek vnímají neustále jako jeden z problémů, kterým indické drama v anglickém jazyce čelí. Z tohoto úryvku je patrné, že indickým autorům dramát v anglickém jazyce je vytýkána především inovativnost a snaha pospojovat různorodé prvky, které se v indické kultuře mísí.

Posledním a nejzásadnějším problémem v dramatech psaných anglickým jazykem je samotný výběr jazyka. Tento problém se vztahuje k historii Indie, kdy byla angličtina přijata v koloniálním období a byla tedy vnímána spíše záporně. Angličtina je dodnes neustále spojována s určitými snobskými hodnotami, které jsou pozůstatkem jejího postavení jako jazyka pánů¹⁰⁵. Nyní je angličtina jedním z oficiálních jazyků na území Indie, který jazykově spojuje různé jazykové skupiny¹⁰⁶. Je to také nástroj pro komunikaci mezi lidmi z různých indických států. Znalost angličtiny je odrazem vyššího vzdělání a zajišťuje lepší pracovní možnosti a ohodnocení. I přesto však v každodenním životě anglický jazyk používá pouze malá část populace, která žije převážně v městských oblastech a v rámci Indie tvoří menšinu.¹⁰⁷

Do povědomí indického obyvatelstva se anglický jazyk zapsal jako jazyk vyšší společenské vrstvy a především jako jazyk, který je využíván zejména v administrativní oblasti. Z těchto důvodů bylo pro indickou společnost složité ho přijmout jako jazyk použitelný v umělecké oblasti.¹⁰⁸ Využívání anglického jazyka namísto jiného indického jazyka bylo vnímáno jako něco nepřirozeného. V zemi, kde byl tento jazyk atributem koloniální velmoci, která si na území udržovala své postavení více než jedno století, se k anglickému jazyku

¹⁰⁴ „Indian theatre however [...] It was not post-colonial. It was not post-modern either. It seemed to hark back to tradition and ethnic. It seemed to celebrate the ‚Indian‘ more than any other form of writing in India.“

DESHPANDE, G. P. (ed.). Introduction. In *Modern Indian Drama: An Anthology*. Calcutta : Sahitya Akademi, 2004, s. 14. ISBN 81-260-1875-5.

¹⁰⁵ Slovo „pán“ je v tomto kontextu spojováno s britskými pány, kteří měli vysoké postavení v koloniálním období na území Indie.

¹⁰⁶ Jinými jazykovými skupinami jsou zde myšleny skupiny, které žijí v jednom indickém státě. Nespojuje pouze obyvatele z různých indických států.

¹⁰⁷ CHAUDHURI, Asha Kuthari. *Mahesh Dattani*. New Dehli : Cambridge University Press India Pvt. Ltd, 2008, s. 11. ISBN 978-81-7596-260-6.

¹⁰⁸ IYER, cit. 27, s. 11.

přístupovalo skepticky – jako k něčemu, co je pozůstatkem koloniálního období země. V této situaci se využívání tohoto jazyka považovalo za silně politicky nekorektní. Mnoho autorů je za výběr tohoto jazykového prostředku kritizováno dodnes a některé kritiky se zdají být až extrémní jako např. názor, který napsal v sedmdesátých letech Džňánéšvar Nadkarní:¹⁰⁹

Vyvrážděte je [Indoanglické] dramatiky, vykastrujte je a donuťte je psát v jejich rodné hindštině nebo urdštině nebo v jakémkoli jazyce, kterým mluvili jejich otcové a matky.¹¹⁰

Angličtina je často vnímána jako jazyk, kterým se v indických podmínkách nelze přirozeně vyjádřit, a tudíž má limitované použití. Stejně indická veřejnost přistupuje k divadelním hrám v angličtině. V dramatu je velmi důležité, aby dialogy působily věrohodně. A jelikož je angličtina vnímána jako naučený jazyk, má se za to, že pokud indiští herci používají tento jazykový prostředek, jejich konverzace na jevišti zní strojeně.¹¹¹ Z tohoto důvodu není podle kritiků možné, aby dané drama mělo na obecnost ten správný účinek. Výjimku tvoří postavy, které pochází z městského, sofistikovaného prostředí, nebo jsou poangličtění Indové tzv. Anglo-Indians, jejichž mateřštinou je právě anglický jazyk.¹¹² V těchto případech angličtina zní autenticky a nevyvolává smíšené pocity u obecnosti ani u odborné veřejnosti. Tento postoj vedl některé dramatiky k zasazování dramát do městského prostředí a využívání tzv. babu angličtiny¹¹³. Babu angličtina je indický dialekt, který vznikl jako úřednický dialekt a vyznačuje se užíváním velmi slušných výrazů převzatých převážně z administrativní oblasti. Avšak tento dialekt vyznívá směšně a jeho používání indická dramata psaná v angličtině zesměšňuje. To samozřejmě snižuje věrohodnost takového typu dramatiky a upevňuje skeptické postoje vůči ní. Pokud je anglický jazyk

¹⁰⁹ Džňánéšvar Nadkarní byl spisovatel a literární kritik, také vyučoval na několika institucích.

¹¹⁰ „Butcher them [the Indo-Anglian] playwrights, castrate them, and force them to write in their native Hindi or Urdu or whatever languages their fathers and mothers used to speak.“
BALME, cit. 3, s. 344.

¹¹¹ SHUKLA, cit. 6, s. 9.

¹¹² IYER, cit. 27, s. 109.

¹¹³ Babu vychází z bengálského slova džentlmen. Před rozdělením Indie používali babu angličtinu výlučně úředníci. Dnes to není pouze úřednický dialekt a používá se v Nepálu, severní Indii a také v některých skupinách v jižní Indii.

v neanglické zemi terčem posměchu, pak podle Nadkarního jde o snobství dramatika, režiséra a obecnstva.¹¹⁴

Jazyk by neměl působit problémy při tvoření divadelní hry. Vnímání anglického jazyka na jevišti jako něčeho nepřírozeného je podle Naika úzkoprsé a omezené.¹¹⁵ Nikdo se nepozastavuje nad tím, že Shakespearovští Římané mluví alžbětinskou angličtinou, že Francouzská Svatá Jana mluví v Shawově dramatu anglicky, nebo že indiští autoři píší v regionálních jazycích nechávají ve svých dílech mluvit Krišnu nebo Rámu těmito jazyky.¹¹⁶ Jazyk by neměl být tím nejdůležitějším prvkem dramatu. V inscenacích jde především o celek, kdy divák vždy ví, že sleduje divadelní hru. Pokud je možné v próze využívat angličtinu a nechat promlouvat postavy v románech anglicky, ani dramatik by s tím neměl mít problém. Podle M. K. Naika velká část zodpovědnosti leží na dramatikovi, který „při vytváření indických postav, které mluví anglicky, nesmí mít [...] žádné pochybnosti. Nechme ho, ať nejprve vytvoří živé postavy v reálných situacích a jazyk se sám o sebe postará“.¹¹⁷ Je důležité, aby drama vyznívalo reálně, a již nezáleží na tom, jaké použije dramatik vyjadřovací prostředky. Indický dramatik Gurčaran Dás využil anglického jazyka ve svém historickém dramatu *Larins Sahib*. Dás propojil indické jazykové prostředky s anglickým jazykem a vytvořil jazykově něco docela nového. Dás se v jednom rozhovoru k využívání anglického jazyka při psaní indických dramát vyjádřil takto:

Anglické divadlo v Indii bude muset reflektovat hybridní angličtinu, jakou v Indii používáme, kdy ji prokládáme indickými výrazy. Mým cílem je, aby postavy mluvili takovou angličtinou, jaká se v Indii

¹¹⁴ KUMAR, cit. 10, s. 17-18.

¹¹⁵ IYER, cit. 27, s. 10.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ „In making his Indian characters speak English the playwright need therefore have no qualms at all. Let him first create living characters in live situations, and the language will take care of itself.“

SHUKLA, cit. 6, s. 9.

používá s výrazy jako ‚Kjá jár?‘¹¹⁸, ‚Čalo bhái!‘¹¹⁹. Herci mohou dosáhnout toho, že se vrátíme k hovorové angličtině.¹²⁰

Tento přístup je velmi prospěšný při tvoření indických dramát v anglickém jazyce, protože takové drama nebude znít uměle a nereálně. Tudíž se nepřirozenost anglického jazyka na jevišti „ztratí“ a obecnost bude moci lépe takovému dramatu rozumět. Zde je však důležité podotknout, že ani starodávný jazyk sanskrt, jehož se užívalo pro psaní klasických indických dramát, nebyl přirozeným živým jazykem širokých mas.¹²¹ Tento jazyk byl také spojován především s kultivovanými společenskými vrstvami a v umělecké oblasti se s ním velmi experimentovalo. Tudíž jeho využívání při psaní klasických dramát také směřovalo na omezený okruh obecnosti, kde se kladl důraz především na umělecké vyznění celého díla. To znamená, že klasické indické drama nemělo za úkol odrážet realitu, ale vytvářet na jevišti abstraktní umělecký příběh. Cílem tohoto dramatu nebyla srozumitelnost pro co nejširší obecnost, ale byla jí vysoká umělecká kvalita. Právě ve využití anglického jazyka jako uměleckého prostředku by se současní dramatikové mohli inspirovat. Angličtina by v tomto případě nebyla pouhým jazykovým prostředkem komunikace na jevišti, ale povznášela by celé dílo do uměleckých rovin. Debata o postavení anglického jazyka a jeho funkce v umělecké oblasti přetrvává u indické odborné veřejnosti dodnes.

Forma daného textu je další důležitou záležitostí, která se v indické dramatičtě psané v angličtině vyskytuje. Indičtí dramatikové byli zvyklí spojovat divadelní inscenaci velmi úzce s jazykem daného dramatu. Pokud tedy využívali jako jazykový prostředek anglický jazyk, domnívali se, že musí mít podobnou formu jako originální anglické divadelní hry. Z tohoto důvodu od devatenáctého století napodobovali formu anglických dramát, a to především Shakespearovu

¹¹⁸ Výraz ‚Kjá jár?‘ lze do českého jazyka přeložit takto: ‚Co, kámo?‘ nebo takto ‚Tak co, kámo?‘

¹¹⁹ Výraz ‚Čalo bhái!‘ lze do češtiny přeložit takto: ‚Tak pojď, brácho!‘ Výraz bhái lze také přeložit jako kámo, kamaráde.

¹²⁰ ‚The English theatre in India will have to project the kind of hybrid English we speak, interspersed with Indian expression. My approach is that the characters should speak the English that is spoken in India, using expressions like ‚Kya Yar‘, ‚Chalo Bhai‘. And actors can bring about a reversion in spoken English.‘

KUMAR, cit. 10, s. 14.

¹²¹ IYER, cit. 27, s. 10.

veršovanou formu dramatu a později např. realistickou formu G. B. Shawa. Tato forma indického dramatu v angličtině byla vždy přijímána spíše negativně a způsobila, že se na tuto dramatikou začalo nahlížet skepticky. Začala být vnímána jako dramatika, ve které dané jazykové prostředky nedokážou vytvořit umělecky hodnotné dílo.

Další forma, které se využívá v indickém dramatu v anglickém jazyce, je forma, kdy je drama převedeno z jedné jazykové mutace do jiné (v tomto případě z indického regionálního jazyka do angličtiny). Překlady mají v rámci indické literatury silnou tradici pravděpodobně díky jazykové rozmanitosti Indie. Z tohoto důvodu „se překlady považovaly za samostatný umělecký počín a nejen jako zprostředkovatelská aktivita“.¹²² V Indii existují dvě formy překladů: klasický lingvistický překlad a kreativní překlad neboli transkrece. V prvním případě „normálního“ překladu může být, a často bývá, jeho výsledná forma pouhým kopírováním daného dramatu do jiné jazykové mutace. To má za následek, že výsledný překlad dramatu vyznívá spíše uměle a nepřirozeně. Problémem zde není přeložit myšlenku nebo formu daného originálu, ale vystihnout v anglickém jazyce indickou citlivost, povahu a nuance, které jsou Indům vlastní.¹²³ Pokud je záměrem překladu vystihnout formu nebo myšlenku daného dramatu, pak je tento postup příhodný. V Indii má však silnou tradici právě kreativní překlad. U této formy překladu sám autor překládá a zároveň adaptuje svá díla z výchozího jazyka do jiné jazykové mutace. Nejedná se však pouze o jazykový překlad a adaptování divadelní hry, ale v rámci transkrece jde také o převedení inscenačních postupů, aby nově vzniklé dílo nepůsobilo v daném jazyce nepřirozeně.

Kreativní překlad má v oblasti indické dramatiky v angličtině poměrně dlouhou tradici: již na počátku dvacátého století užíval ve svých překladech Rabíndranáth Thákur a později i další známý indický dramatik Giríš Karnád. Pojem transkrece byl poprvé použit roku 1964 Purušóttamem Lálem¹²⁴, který vytvářel anglické verze sanskrtských divadelních her. Lál zdůraznil, že není

¹²² „...translation was traditionally considered to be an independent creative act and not just an intermediary interpretive activity.“
BALME, cit. 3, s. 348.

¹²³ SHUKLA, cit. 6, s. 9.

¹²⁴ Purušóttam Lál, byl indický básník, nakladatel a překladatel. Jeho překlady se zaměřovaly především na sanskrtskou literaturu, kterou překládal do anglického jazyka.

problém lingvisticky přeložit dané dílo, ale že největším problémem je překlad hodnot dané kultury, kulturní zvyklosti a formy, tak aby byly snadno srozumitelné pro západní obecnost.¹²⁵ V tomto případě tedy není možné oddělit formu a obsah divadelní hry, protože indické myšlení se také odráží v samotné struktuře dramatu. V rámci kreativního překladu má tedy překladatel možnost nakládat poměrně volně s původním dramatem, aby se předešlo kulturním neporozuměním ve výsledném díle. Při transkripci se nepočítá pouze s možnou kulturní neznalostí západního obecnstva, ale v textu se také nacházejí dramaturgické a jevištní záležitosti, na které musí překladatel také zaměřit svou pozornost. Lál se k tomuto vyjadřuje takto:

Divadelní hra je plná rozčilujících *deus ex machina*; hra se nedělí na dějství a obrazy, ale do částí a meziher, nestabilních, úzce propletených – dohromady jich je sedm; přetéká poznámkami, šepoty, samomluami a hlasitými zpěvy... Pak se tam také nacházejí naivní části melodramatu... Překladatel, který je vystaven tak silně různorodému materiálu, musí [hru] upravit, sladit a pozměnit. Kvůli těmto důvodům se jeho práce stane převážně transkripcí.¹²⁶

Tímto přístupem tedy nevzniká to samé dílo v jiné jazykové mutaci, ale rodí se dílo nové, které je přiblíženo cílovému obecnstvu. Výsledné dílo tedy není možné vnímat zjednodušeně jako pouze nějaké přepsání divadelního textu, ale překladatel zde vytváří nové komplexní dílo, ve kterém se musí zaměřit na všechny složky divadelního umění. Kreativní překlad vede tedy k synkretickému dramatu a divadlu, kdy propojuje anglický jazyk s původními inscenačními prvky.¹²⁷ Synkretickým divadlem je myšleno divadlo, které v sobě spojuje západní dramatické tradice s původními inscenačními formami postkoloniální kultury.¹²⁸ Jelikož se v něm stýkají různé divadelní formy a postupy, vytváří synkretické divadlo něco zcela nového. Při vytváření synkretického dramatu a

¹²⁵ BALME, cit. 3, s. 349.

¹²⁶ „[T]he play is full of irritating *deus ex machina*: stage divisions are not into acts and scenes but parts and interludes, fluid, interwoven – seven altogether; asides, whispers, soliloquies, and chantable *slokas* abound... Then there are naïve bits of melodrama ... Faces by such a variety of material, the translator must edit, reconcile and transite; his job becomes largely a matter of transcreation.“

Tamtéž, s. 349.

¹²⁷ Tamtéž, s. 345.

¹²⁸ Tamtéž, s. 345.

divadla by se ideálně mělo přistupovat k oběma dvěma kulturám stejným způsobem. Ani jedna kulturní tradice by neměla být nadřazována nad druhou, aby mohlo vzniknout umělecky vyvážené dílo. Indické drama psané v angličtině tedy přispělo k vytvoření nového přístupu, jak porozumět tradiční indické kultuře a zároveň také, jak porozumět západním postupům a formám.

Jak již bylo zmíněno, tradice překladu z jedné jazykové mutace do jiné má v Indii silné kořeny. Je důležité si uvědomit, že během koloniálního období panovala na území Indie silný literární bilingvismus. Anglický jazyk si vydobyl silné postavení nejen v administrativní oblasti, ale také v oblasti umělecké. Tento bilingvismus na území Indie přetrval i po získání nezávislosti, kdy je přítomná jak v literární oblasti, tak i např. v každodenním životě vyšší sofistikované třídy. Dramatici často nevěděli, jak se s touto dvojjazyčností vyrovnat, a to vedlo buď k rozdělení jejich literárních a dramatických počínů – a jak bylo častěji zvykem – v následném propojování jejich mateřského jazyka a angličtiny.

Vedle překladů a kreativních překladů také existuje indická dramatika, která od počátku vzniká v anglickém jazyce. Tito autoři vnímají anglický jazyk jako součást indické kultury, a z tohoto důvodu jej využívají při tvoření svých her. Jejich přístup k angličtině není skeptický, naopak je pro ně přirozeným prostředkem komunikace, který nevnímají jako pouhý pozůstatek kolonialismu. Mezi tyto autory patří např. Dína Méhta nebo Mahéš Dattání.

Zde můžeme vidět, že velkou překážkou pro přijetí dramatu v angličtině bylo přijetí samotného anglického jazyka. Na odbornou veřejnost a obecnost nepůsobilo indické drama v angličtině dostatečně indicky a to vedlo k jejich odmítavému postoji vůči této dramatice, který mnohdy přetrvává až dodnes. K postkoloniálnímu vnímání anglického jazyka se dramatik Lakhan Dév v předmluvě ke svému dramatu *The Tiger Claw* vyjádřil takto:

Politici katové vynesli nad angličtinou rozsudek smrti. Angličtinu budou nadále milovat v mnoha indických domovech pro živost jejich sloves a jemné kouzlo výraziv, pro svou pružnost větné stavby a

sémantickou sílu. A díky této velké lásce angličtina pokvete pod hřejivým indickým sluncem a záplavami indických monzunů.¹²⁹

Indické drama v anglickém jazyce prošlo velkým spletitým vývojem od napodobování přes kreativní překlady až po původní tvorbu indických dramatiků. Velkým posunem pro indickou dramatiku psanou v anglickém jazyce bylo využívání kreativního překladu a vznik původních dramát v anglickém jazyce bez jakéhokoli napodobování. V případě pouhé imitace západní jazykové formy dramatu vznikla díla, která neměla skutečnou inscenační hodnotu. Moderní indické drama v angličtině však již tvoří samostatnou formu v rámci indické dramatiky, která je kvalitativně na vysoké úrovni.

V této kapitole jsme přiblížili historický kontext indické dramatiky v anglickém jazyce, představili jsme zde její hlavní představitele a popsali hlavní problémy, kterým tato dramatika čelí. Je důležité si uvědomit, že indická dramata v anglickém jazyce jsou již součástí indické dramatiky a nelze je vnímat jako pouhé snahy o inovaci. Indické drama v angličtině nemusí být populární u širokého obecnstva, ale nelze tvrdit, že je jeho význam v rámci indické kultury je zanedbatelný.

¹²⁹ „The death warrant of English is signed by the political executioners English will continue to be loved in many Indian homes, for her active verbs and subtle charms of expression her flexible syntax and semantic power and being so loved English will grow under the warmth of Indian sun and in the showers of the Indian monsoon.“
IYER, cit. 27, s. 12.

*Dattáního práce zkoumá různá stanoviska v moderní Indii vztahující se ke společenským rozdílům, konzumentarismu a genderu ... [je to] úžasné přispění k indickému dramatu v angličtině.*¹³⁰

2. MAHÉŠ DATTÁNÍ

Mahéš Dattání je v současnosti nejvýznamnějším indickým dramatikem píšícím v angličtině. Ve své práci se zaměřuje na odhalování tzv. neviditelných témat¹³¹¹³². Je uznávaným autorem nejen v Indii, ale také v zahraničí. Dle svých slov nikdy nepředpokládal, že by mohl být tak úspěšný.

Nikdy jsem neočekával, že se dostanu za hranice Bengalúru, natož za hranice celé země. Ano, je to pro mě překvapení. Samozřejmě, že jsem šťastný a že si to užívám.¹³³

Jeho hry jsou uváděny i v zahraničí. Získal cenu Sáhítja Akadémí Award,¹³⁴ což je nejvyšší literární cena v Indii. Vedle divadelních her píše Dattání také rozhlasové hry a filmové scénáře. Je divadelním a filmovým režisérem, pořádá různé divadelně zaměřené workshopy a vyučuje.

¹³⁰ DATTANI, Mahesh. *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, zadní strana obla. ISBN 0-14-029325-6.

¹³¹ MEE, Erin B. Mahesh Dattani: Invisible Issues. *Performing Arts Journal* [online]. JSTOR [citováno 25. 1. 2012], s. 20. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/pss/3245741>>

¹³² Termín neviditelná témata se zde vztahuje k tématům, která jsou v indické společnosti přítomna, ale je nezvyklé se o nich veřejně zmiňovat a rozebírat je. Mezi taková témata patří homosexualita, zneužívání dětí a žen, role mužů a žen ve společnosti atd.

¹³³ „I never expected to travel outside Bangalore. Leave alone outside the country. It is a surprise. Of course, I'm very happy...“

FTF: Mahesh Dattani 6. 12. 2006. [online] YouTube [citováno 25. 1. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=D-S69Airh0k>>

¹³⁴ Sáhítja Akadémí je indická Národní akademie písma, která byla založena roku 1954 indickou vládou. Snahy o založení instituce, která by udělovala ocenění v oblasti kultury a to především oblasti literární, měla britská vláda už ve 40. letech. Po nabytí nezávislosti indická vláda v tomto snažení pokračovala. I přestože byla Sáhítja Akadémí založena vládou, je to nevládní instituce. Přispění indické vlády mělo pouze zajistit založení jako takové. Sáhítja Akadémí se zabývá literárním děním v Indii, vydává publikace a propaguje literaturu. Zároveň je to jediná instituce, která využívá 24 indických jazyků včetně angličtiny. Sáhítja Akadémí neuděluje pouze literární ocenění, ale také pořádá různé workshopy, sympózia, veřejná čtení, překladatelské semináře, vydává magazíny atd. Zaručuje, aby byl stále otevřený literární dialog mezi jednotlivými literárními a lingvistickými skupinami.

Mahéš Dattání se narodil roku 1958 v Bengalúru, ve státě Karnátaka, kam se jeho rodiče přestěhovali ze státu Gudžarát. Když jeho otec začal podnikat¹³⁵, oba rodiče chtěli, aby jejich děti chodily do nejlepších škol.¹³⁶

[...] moji rodiče chtěli, abychom chodili na ‚dobré‘ školy. ‚Dobrá‘ škola je škola, kde se angličtina používá jako hlavní vyučovací jazyk.¹³⁷

Na střední škole Baldwin Boys High School byla výuka ovlivněna západní kulturou. Anglický jazyk byl hlavním komunikačním jazykem nejen v době vyučování, ale i mimo něj. Ostatní indické jazyky se nepoužívaly. Pokud někdo používal místní jazyk „všichni se na něho dívali skrze prsty. Brzy se vytvořil nepříjemný rozdíl mezi ‚místními‘ a těmi, kteří ovládali angličtinu plyně.“¹³⁸ I přesto, že v této době byla Indie již několik let nezávislým státem, si zde angličtina udržovala výsadní postavení a Indové ji považovali za „jazyk budoucnosti“.

Dnes je Mahéš Dattání uznávaným dramatikem, ale jeho cesta ke psaní divadelních her začala spíše náhodně. Dattání nestudoval literaturu ani uměleckou školu. Univerzitní titul získal v oborech historie, ekonomika a politická věda a posléze získal rovněž magisterský titul v oborech marketingu a reklamního managementu.¹³⁹ Třebaže se chtěl stát hercem, svou budoucnost v divadelním prostředí neviděl. Byl připraven spíše na skutečnost, že bude vypomáhat v obchodování svému otci. Svůj sen o herectví si snažil naplnit ještě během studia na vysoké škole St. Joseph of Arts and Science. Ve stejné době se věnoval klasickým tancům. Navštěvoval hodiny klasického baletu pod vedením Molly Andréové.¹⁴⁰ A posléze se zaměřil na tanec bharatanátjam, kterému se také říká

¹³⁵ Dattáního otec založil podnik, který prodával stroje a vybavení pro tisk a balení. Také byl prvním podnikatelem na jihu Indie, který použil pro přepravu krabice z tvrdého kartonu namísto dřevěných beden.

¹³⁶ To znamenalo do škol, kde hlavním vyučovacím jazykem byla angličtina.

¹³⁷ „[...] my parents wanted us to go to ‚good‘ schools. A ‚good‘ school being one where English was the medium of instruction.“

AYYAR, Raj. Mahesh Dattani: India's Gay Cinema Comes of Age [online]. GayToday.com [citováno 25. 1. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://gaytoday.com/interview/040103in.asp>>

¹³⁸ „[...] were frowned upon everyone and soon, unpleasant distinction were made between the ‚vernies‘ and the ones who were fluent in English.“

Tamtéž [citováno 25. 1. 2012].

¹³⁹ CHAUDHURI, cit. 107, s. 16.

¹⁴⁰ Na klasický balet chodil v letech 1984 – 1987.

indický balet, pod vedením tanečních mistrů (guruů) Čandrabhagy Déviové a Krišny Ráové.¹⁴¹ V 80. letech začal navštěvovat Little Theatre v Bengalúru. V rámci divadelního workshopu se poprvé ocitl na jevišti jako herec a celkově se zapojil do chodu společnosti. Nedlouho na to, v roce 1984, založil svou vlastní divadelní společnost s názvem Playpen.

Vážně jsem se chtěl stát hercem, ale zanedlouho mi došlo, že nejsem dobrým hercem. A tehdy jsem se zaměřil na režírování. Docela mě to bavilo a právě tenkrát jsem vzdal veškeré své snahy na to být hercem a přešel jsem k režii.¹⁴²

Jako provozovatel divadelní společnosti pokračoval Dattání v režírování a pro svou první inscenaci si vybral jednoaktové hry od Woodyho Allena *Bůh a Smrt*.¹⁴³ V repertoáru jeho souboru zpočátku převažovala díla západní literatury a díla klasická, mezi něž patřili autoři jako již zmíněný Woody Allen, Sartre nebo Euripidés. Při hledání nového repertoáru se Dattání zaměřil na indické hry psané v angličtině, ale zjistil, že jich není mnoho. Napsal tedy několik stran své vlastní divadelní hry a tak vzniklo jeho první drama *Where There's a Will*.¹⁴⁴¹⁴⁵ Avšak dokončit hru v úmyslu neměl. Pro něho to byla pouze zkouška, zda by se v budoucnu eventuálně mohl prosadit i jako dramatik. Až Dattáního přátelé, kteří byli z divadelního prostředí, ho přiměli text dokončit.¹⁴⁶¹⁴⁷

Dattáního fascinace divadlem měla mnohem hlubší kořeny. Jeho rodina žijící ve státě Karnatáka, patřila do tamější gudžaratské komunity. Jako chlapec se

¹⁴¹ Tanci bharatanátjam se věnoval v letech 1986 – 1990.

¹⁴² „I really wanted to be an actor. And it didn't take me very long to realize that I wasn't a good actor, and that's when I shifted my focus on directing.“

FTF: Mahesh Dattani 6. 12. 2006, cit. 133, [citováno 25. 1. 2012].

¹⁴³ Obě dvě tyto hry vyšly v roce 1975.

¹⁴⁴ FTF: Mahesh Dattani 6.12.2002, cit. 133, [citováno 25. 1. 2012].

¹⁴⁵ Na své dramatické počátky vzpomíná takto: „Vlastně se to stalo náhodou. Nikdy jsem nechtěl být spisovatelem. Myslím tím, že jsem ve škole nikdy nevyhrál cenu za nejlepší esej a tak. Stalo se to, protože mě už trochu unavovalo inscenovat západní hry. [...] Chtěl jsem dělat něco, co by se mě nějak týkalo. A tak jsem si řekl, proč nezkusit něco napsat. [...] napsal jsem asi tučet stran a pozval své přátele herce na čtení. A jim to přišlo vtipné, což bylo dobře [...] ono to totiž vtipné být mělo. A pokud to mělo být vtipné a lidem to připadalo vtipné, tak to pro mě byla úleva.“

¹⁴⁶ BORAH, Prabalika M. A Chatty Evening: Mahesh Dattani shares facts about his life and the journey. [online]. The Hindu [citováno 12. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.thehindu.com/life-and-style/metroplus/article2882780.ece>>

¹⁴⁷ Mí přátelé se dokázali vžít do postav a rozuměli jim. Po těch několika stránkách chtěli další. Řekl jsem jim, že jsem další nenapsal, ale oni „ne“ nebrali jako odpověď. Donutili mě být sám, abych mohl hru dokončit a oni mohli začít hrát.

účastnil divadelních představení, která pořádaly hostující divadelní skupiny. Do paměti se mu nesmazatelně vrylo představení gudžaratského souboru, který vystavěl své vystoupení na principu divadla na divadle. Nejzásadnějším momentem pro něho byl okamžik, kdy celé publikum v tichosti sledovalo hru. Síla divadla Dattáního zaujala a okouzila.

[...] byl to tak silný zážitek, že obecenstvo během představení sklaplo. Lidé z Gudžarátu jsou velmi hluční [...] ale když to [představení] dokázalo umlčet [gudžaratské] diváky, tak mělo ohromnou sílu.¹⁴⁸

To však nebylo jediné setkání s regionálním divadlem, které mělo na Dattáního vliv. Později viděl znovu několik gudžaratských a kannadských her a uvědomil si, jak je Indie kulturně rozmanitá a bohatá.¹⁴⁹

[...] uvědomil jsem si, že vlastně neznám svět, který mám denně před očima. Dostal jsem se do divadla a po dlouhou dobu jsem pokračoval v inscenování přeložených evropských her. Až po zhlédnutí nějakého gudžaratského představení v Bombaji jsem si uvědomil, že se musím odnaučit mnoho z toho, co jsem se naučil ve škole.¹⁵⁰

Tento zážitek Dattáního velmi ovlivnilo ve výběru témat pro další práci. Čerpá především z indického prostředí a ve svých dramatech zobrazuje palčivé otázky týkající se moderní indické společnosti. Divadelní hry Mahéše Dattáního jsou syntézou indických témat a stylů v anglickém jazyce.

Anglický jazyk je pro Dattáního neodmyslitelně spjatý s indickou kulturou. I přestože s matkou a otcem mluvili doma gudžarátsky, od útlého věku používal i angličtinu. Jeho rodiče vnímali angličtinu jako jazyk, který je velmi důležitý, aby se dokázal prosadit a mohl vést plnohodnotný život. Dattání byl zvyklý mluvit anglicky ve škole a se svými sestrami. Jako autor divadelních her musel mnohokrát čelit kritice, že při psaní sahá k angličtině. Anglický jazyk

¹⁴⁸ „[...] it was such a thrill and it made the audience to shut up [...] Gujarati are very noisy people [...] but it made the audience to shut up that was quite powerful.“
FTF: Mahesh Dattani 6. 12. 2002, cit. 133, [citováno 25. 1. 2012].

¹⁴⁹ MEE, cit. 131, s. 22 [citováno 13. 2. 2012].

¹⁵⁰ „That I realized I didn't know the world at my doorstep. I got involved in theatre and for a long time continued to do European plays in translation. After I have seen some good Gujarati theatre in Mumbai, I realized I had to unlearn a lot that I learned at school.“
Ayyar, cit. 137, [citováno 27. 1. 2012].

ovšem představoval pro Dattáního možnost, jak se vyhnout upřednostňování jedné indické regionální kultury.¹⁵¹ Je si vědom skutečnosti, že přístup ke vzdělání v angličtině mají spíše vyšší vrstvy, nicméně angličtinu vnímá jako jeden z indických jazyků, jehož role je srovnatelná s angličtinou v Austrálii nebo Kanadě.¹⁵² Je to pro něho indický komunikační jazyk stejně jako hindština nebo urdština. Vzhledem ke kolonizátorským kořenům anglického jazyka na území Indie ho lidé vnímají lehce negativně, což si Dattání uvědomuje.

Velká škoda, kterou napáchala kolonizace, se odráží v divadle v anglickém jazyce. [...] tím, jak převážně napodobují britský akcent, se lidé cítí trapně, protože se v jejich anglickém projevu odráží indický původ - potřebu znít jinak, znít britsky. Myslím si, že je to něco, čeho jsme se měli zbavit před dvaceti pěti lety. Nemělo se to přenést do druhé a třetí generace nezávislých Indů. Ale stalo se [...], a tak nevnímáme divadlo v angličtině jako indické divadlo, protože je s ním spojeno snobství. [...] Myslím si, že čím dříve se toho zbavíme, tím lépe. [...] Pokud se podíváte na indické divadlo, nemůžete říct „vynecháme západ“, protože Indie znamená všechny západní vlivy, které existují. [...] Na indické divadlo se musí nahlížet realisticky, aby odráželo, co opravdu existuje. To je podle mě velmi důležité, ale nevidím, že by se tak dělo. Pořád reagujeme, pořád jsme v procesu reagování na post-koloniální kocovinu.¹⁵³

Angličtina je pro Dattáního v rámci Indie klíčovým jazykem. Historicky se do kultury Indie vepsala a zaujala v ní své místo. Podle Dattáního je Indie kulturně velmi bohatá a rozmanitá. To umožňuje používat nejen regionální indické jazyky, ale právě také angličtinu. Dattání ve svých textech využívá i jiné indické jazyky a

¹⁵¹ New Voice from an Old Culture. [online]. The Daily Beast [citováno 13. 2. 2012]. <<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2000/09/17/new-voice-from-an-old-culture.html>>

¹⁵² AYYAR, cit. 137.

¹⁵³ „A lot of damage colonization has done is reflected in the theatre, in the English language. [...] there is an embarrassment about speaking it with your own background, there is a need to sound different, to sound British. [...] we do not recognize English-language theatre as Indian theatre because there is a kind of snob value attached to it. [...] If you're looking at Indian theatre, you can't say leave out West, because India means whatever Western influence exist. [...] So with Indian theatre one has to look at it realistically and mirror what really exists, I think that's very important, and I don't see it happening. We're still reacting, we're still in a process of reacting to the post-colonial hangover.“

MEE, cit. 131, s. 25 [citováno 13. 2. 2012].

to především gudžarátštinu, kannadštinu a hindštinu.¹⁵⁴ Tyto jazyky však používá spíše na dokreslení atmosféry hry. Divadelní režisér Alik Padamši, který si uvědomil Dattáního potenciál na počátku jeho divadelní kariéry, se vyjádřil o Dattáního užívání anglického jazyka takto:

Konečně máme dramatika, který nabízí šedesáti miliónům anglicky mluvících Indů identitu.¹⁵⁵

Na počátku své kariéry dramatika v roce 1988¹⁵⁶, se Mahéš Dattání zapsal do indické literatury jako známý a také kontroverzní autor. Po deseti letech jeho přínos indické kultuře uznala i Sáhítja Akadémí, když v roce 1998 udělila Mahéši Dattánímu literární cenu za jeho soubor divadelních her *Final Solutions and Other Plays*. Bylo to poprvé, co tuto cenu získal autor píšící anglicky.

Byl to výjimečný okamžik... Nerozuměl jsem principům, podle nichž se tvoří divadlo v anglickém jazyce... Pak jsem měl úspěch, ale objevily se takové ty akademické úvahy, jestli by vůbec mělo existovat divadlo v angličtině [...]. Když jsem získal cenu Sáhítja Akadémí, bral jsem to jako určité potvrzení: ano, jsem indickým autorem.¹⁵⁷

Dattáního působení jde však za hranice divadla: kromě své profese dramatika a režiséra píše Mahéš Dattání rozhlasové hry, filmové scénáře a také se ujal režirování filmů. I přesto je považován především za dramatika. Sam osobně však upřednostňuje divadelní režii před psaním divadelních her.

Jsem dramatikem z donucení. Vybral bych si spíše režirování než psaní. Ale chtěl jsem víc her psaných v angličtině pro indické

¹⁵⁴ Ve svých hrách používá jiné regionální jazyky zejména v jednotlivých slovech, nebo v určitých výrazivech jakými jsou jídla, názvy míst, typické indické věci atd. Také využívá indické regionální jazyky pro postavy sluhů a společensky nižší třídy, jak tomu je např. v *On a Muggy Night in Mumbai*. Všechny tyto indické pasáže jsou však přepsány anglickou transkripcí.

¹⁵⁵ „At last we have a playwright who gives sixty milion English-speaking Indians and identity.“ DATTANI, cit. 130, zadní strana obalu knihy.

¹⁵⁶ V tomto roce měla premiéru hra *Where There's a Will*, kterou napsal Dattání v roce 1986.

¹⁵⁷ „It was a special moment. ... I didn't understand the politics of doing theatre in the English language ... And so after my successes this whole academic sort of questioning of: ‚Should there be theatre in the English?‘ ... And getting that side of the Academy Award was kind of endorsement: ‚Yes, I'm an Indian playwright.‘“

FTF: Mahesh Dattani 6. 12. 2002, cit. 133, [citováno 13. 2. 2012].

publikum. Ve skutečnosti jsem se snažil adaptovat gudžaratskou hru ‚*Kumáří Agáše*‘ [*Kumářího terasa*], ale prostě to nefungovalo.¹⁵⁸

Role režiséra Dattáního naplňuje a činí ho šťastným. Jak sám říká, cítí se při ní jako úplný člověk.¹⁵⁹ Dattání režiruje většinu svých her, které napíše.¹⁶⁰ Zpravidla je nejprve nazkouší se svým souborem Playpen. Tak má možnost divadelní hru vidět a upravit ji pokud to text podle něho vyžaduje. Dattání zastává názor, že dramatik nemůže psát bez divadla a divadelní text jako takový není to nejdůležitější. Podobných postojů k dramatickému textu si v Indii povšiml francouzský orientalista a indolog Sylvain Lévi již v 19. století, kdy ve své dvousvazkové publikaci *Le Théâtre Indien* uvedl: „Kalidása a jeho následovníci nepsali pro čtenáře, ale pro obecenstvo. Jejich hry byly určeny pro dramtizaci.“¹⁶¹ Divadelní hra podle Dattáního ožívá až na jevišti a před jejím dokončením musí projít hereckou zkouškou. Herci odzkouší rozepsaný text a rozeberou s dramatikem, zda hra funguje jako celek. Podílejí se tak na tvoření samotného textu. Stejný názor zastával Ájanganar, který vnímal „hercovu vynalézavou roli jako stejně důležitou jako roli kreativního dramatika“.¹⁶² Podle Mahéše Dattáního teprve herci vtisknou divadelnímu textu opravdovost a dramatikovi to pomůže posoudit, zda má hra smysl nebo ne.

Věřím, že divadlo žije v hercích a v představení. Je to sdílená zkušenost a je velmi důležité, aby si dramatici uvědomili, že není možné vytvářet ji pouze v mysli. Dokonce, i když máte polovinu prvního náčrtu, další část zpracování musíte učinit v prostoru se svými herci a být součástí zkoušení. Myslím si, že to je důvod, proč moje hry fungují – mnohé v nich vytvořili herci. Možná nenapsali řádky, ale

¹⁵⁸ „I’m a reluctant playwright. I would choose to direct before I write. But I wanted more plays written in the English language for Indian audiences. In fact, I began by trying to adapt a Gujarati play ‚*Kumari Agashe*‘ [*Kumar Terrace*] but it just wasn’t working.“

NAIR, Anita. Mahesh Dattani – The Invisible Observer [online]. Anita Nair The Official Website. [citováno 29. 1. 2012]. <<http://www.anitanair.net/profiles/profile-mahesh-dattani.htm>>

¹⁵⁹ Tamtéž.

¹⁶⁰ V současnosti se o první režirování svých her dělí s divadelní režisérkou Lilet Dúbéovou, která režírovala *Dance Like a Man*, *On a Muggy Night in Mumbai* a *Thirty Days in September*. Všechny produkce režírované Dúbéovou byly velmi úspěšné. Dattání přistoupil na možnost první režie Dúbéovou, protože mají velmi podobný názor na divadelní režii a práci, a také podobné postupy.

¹⁶¹ „Kalidasa and his successors did not write for readers but for an audience; they meant their plays to be staged.“

BHATIA, cit. 2, s. 10.

¹⁶² Tamtéž, s. 17.

přispěli přímo svou akcí. Když v něčem nevidí smysl, nebo řeknou „proč se o tomhle bavíme znovu“, víte, že hra nepůsobí tak, jak chcete.¹⁶³

Pro Dattáního je spolupráce v divadle velmi důležitá. Uvědomuje si, že je to interaktivní prostředí a bez spolupráce by nebylo možné tvořit divadlo. Tento přístup se snaží uplatňovat ve svém experimentálním studiu, které vybudoval v Bengalúru v roce 1998. Od svého otce dostal pozemek, na kterém postavil studio a malý amfiteátr. V těchto prostorách jsou vítány především nové tváře divadla: začínající dramatikové, kterým dává prostor, aby vedli semináře o svých hrách, a budoucí herci, kteří se tu seznamují se svou profesí. Všichni pak najdou uplatnění v inscenacích, které Dattání uvádí. Amfiteátr je nejen důležitý pro objevování nových talentů, ale Dattánímu osobně pomáhá pokrývat jeho výdaje.

164

Dattání dává důraz na komunikaci mezi jednotlivci skrze akci. Akce je základní jednotka divadla a je důležité, aby ji lidé využívali a tím dospěli ke komunikaci mezi sebou. Jedině tak je možné, aby vzniklo kvalitní divadelní dílo. Podle něho je mnoho talentovaných lidí, kteří by mohli vytvářet dobré divadlo, ale pouze talent nestačí. Je potřeba, aby mezi sebou jednotlivé složky divadelního prostředí komunikovaly.¹⁶⁵ Zároveň je však důležité, aby se tvořilo skutečné divadlo bez přetvářky. Dattání coby člověk, který v jedné osobě spojuje několik divadelních složek – dramatika, režiséra a herce – ve své práci postupuje právě podle zmíněných principů.

Herec, dramatik a režisér se v představení navzájem doplňují. Je to jako zahradničení, kde celek tvoří několik částí – takže mnoho podmínek rozhoduje o svěžesti zahrady, o její kráse. Píši pro herce

¹⁶³ „I believe that theatre is living in the actors, and it's living in the performance, it is a shared experience, and I think it's very important for playwrights to realize you can't write in your head. Even if you have half of a first draft, you have to do the next part of the process in space with your actors, and become a part of that rehearsal process. I think that's what makes my plays work – so much of it is really done by the actors, they may not have written the lines, but they have contributed by way of providing motivation, or providing the action in some way. Or if they don't see the point of it all, or they say why are we talking about this again, you know that it's not having the desired effect.“

MEE, cit. 131, s. 21-22 [citováno 13. 2. 2012].

¹⁶⁴ New Voice from an Old Culture, cit. 151, [citováno 20.2.2012].

¹⁶⁵ CHAUDHURI, cit. 107, s. 18.

v nejčistším slova smyslu a ne, abych uvažoval o hercově ješitnosti. Všechno směřuje k *rase*¹⁶⁶, což je také důvod toho, proč vždy jako první režírují každou z her, kterou napíší. Umožňuje mi to vložit do textu více scénických poznámek, které se stanou něčím jako návodem pro ostatní režiséry. Tak se předejde budoucím konfliktům.¹⁶⁷

Psaní je pro Dattáního spíše tvořením a ve své práci se snaží odrážet realitu dnešní Indie. Nesnaží se lichotit ani herci, avšak ani divákům. Z těchto důvodů má jeho práce úspěchy mezi kritiky i u obecnostva.

Dattáního práce je známá i mimo území Indie. Jeho hry byly uvedeny v několika zemích, mezi něž patří Kuala Lumpur, Singapur, Velká Británie nebo Spojené státy americké. Dattání nikdy o mezinárodním úspěchu neuvažoval a o to více si ho váží.¹⁶⁸ Jeho publikum tvoří nejen indická diaspora žijící v zahraničí, ale také diváci, ke kterým jeho hry nějakým způsobem promlouvají.¹⁶⁹ Dattáního práce je pro zahraniční publikum zajímavá, protože ukazuje Indii z jiného úhlu pohledu, než jak je obecně prezentována. Západní svět vnímá Indii a její kulturu zjednodušeně, kvůli způsobu jakým je mu představována. Pro ilustraci si uvedme nejčastější stereotypy, které ovlivňují vnímání obyvatel západního světa. Jedním z nich je spirituální charakter země, díky němuž je vše indické spojeno s meditací a s duchovním světem. Dalším důvodem je způsob, jakým indickou kulturu vnímá západní svět; s pojmem "indická kultura" si západ většinou automaticky spojuje pouze kulturu starověkou, která ovšem v průběhu staletí prodělala mnoho různorodých proměn. A v neposlední řadě je obraz moderní Indie ovlivněn bollywoodskými filmy, které prezentují Indii jako zemi plnou různorodých křiklavých barev a neustálého tance a zpěvu. Právě kvůli zkreslenému vnímání

¹⁶⁶ Rasa je společně s hrdinou (*neta*) a příběhem (*vastu*) hlavní složkou indického umění – rozumějme zde nejen divadlo, ale také tanec, hudbu, film a literaturu. Rasa je abstraktní pojem, který je těžko popsatelný. Nejlépe ho vystihuje slovní spojení „citový zážitek“, tedy prožitek, který v nás dané dílo vyvolá.

¹⁶⁷ „The actor, the playwright and the director are all complimentary to each other in a production. It is like gardening; where a whole is made of many parts. So many conditions determine a garden's lushness, its beauty. I write for an actor in the true sense of the word and not to pander to vanity actors. There is no theatre without an actor or an audience. Everything is geared towards 'rasa'. Which is why I always direct the first production of any play I write. That enables me to put in more stage instructions which goes on to become a kind of blue print for other directors. That way, there is no conflict.“

NAIR, cit. 158 [citováno 18. 3. 2012].

¹⁶⁸ FTF: Mahesh Dattani 6. 12. 2002, cit. 133.

¹⁶⁹ CHAUDHURI, cit. 107, s. 19.

byl Dattání západním světem i několikrát odmítnut, protože nebyl dostatečně „indický“.¹⁷⁰ To však Dattání jasně odmítá.

Žil jsem celý život v Indii. Učil jsem se angličtinu v Indii a naučil jsem se ji od Indů, takže způsob, jakým mluvím anglicky, je indický. Jsem Ind, tohle je můj čas a moje místo a to ukazuji ve své práci. To ji [práci] činí indickou.¹⁷¹

Spojení „není dostatečně indický“ jasně odráží zkreslené a mylné očekávání, které západní svět k pracím indických autorů upírá. V tomto postoji je jasně čitelné, že západní divák očekává mytický příběh se spirituálním poselstvím. Dattání si však nevybírá témata ze starověké Indie, ani s duchovním podtextem. Snaží se zachytit moderní Indii skrze náměty, které se jí dotýkají v současné době. Dattání se ve svých dramatech dotýká otázek, které mají v indické kultuře tabuizovaný status: homosexuality, postavení žen ve společnosti atd. Zmíněná problematika je ovšem společensky univerzální, a tudíž lehce pochopitelná i v cizích kulturách.

Jak postkoloniální Indie, tak i multikulturní Británie nutně potřebují vyjádřit současnost prostřednictvím kultury. Vyžadují veřejné prostory, ve kterých se východní a západní vlivy mohou propojit. Spojováním různorodých forem a vlivů Mahéš takový prostor vytváří.¹⁷²

Dattání mnohdy čelí kritice v okamžiku, kdy vyjde najevo, že originálním jazykem jeho her je angličtina. Coby od Inda se od něj očekává, že originál bude napsán v nějakém regionálním indickém jazyce a posléze přeložen. Při inscenování v zahraničí vedou často tyto aspekty vnímání toho, co je indické, k přehnaným snahám o „indickost“. Podle Dattáního by se režiséři uvádějící jeho

¹⁷⁰ MEE, cit. 131, s. 24. [citováno 18. 3. 2012]

¹⁷¹ „I have lived my whole life in India. I have learned the English language in India, and I have learned it from Indians, so the way I speak the English language in Indian. I am Indian: this is my time and this is my place, and I'm reflecting that in my work, and that makes it Indian.“

Tamtéž, s. 24. [citováno 18. 3. 2012]

¹⁷² „Postcolonial India and multi-cultural Britain both have an urgent need for a cultural expression of the contemporary, they require public spaces in which the mingling of eastern and western influences can take place. Through his Pasion of forms and influences, Mahesh creates such a space.“

WALLING, Michael. A Note on the Play. In DATTANI, Mahesh. *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, s. 229. ISBN 0-14-029325-6.

hry v zahraničí měli snažit vyhnout přílišnému poindičťování a snažit se je lehce přizpůsobit tamějšímu publiku.

[...] nelze říct „takhle by to udělal Ind nebo takhle by to Ind řekl“, protože pak se z toho stává klišé a je to nudné. A vy to ve skutečnosti nepřekládáte pro publikum. [...] Je to stejné jako s turisty v Indii: vlastně tu nikdy duchem nejsou, protože hledají jen věci, které viděli, nebo jedou za zážitky (chci se setkat se Sajem Bábou¹⁷³ a to je celé), dostanou svou dávku nirvány a jedou zpět, a v Indii jako by nikdy nebyli. Stejně je to s divadelním zážitkem: měl by vzít diváky na cestu. Nemusí to být cesta do Indie, stačí, když to bude cesta do nich samotných.¹⁷⁴

To však neznamená, že by se hra měla zcela přetransformovat do neindického prostředí. Hra by si měla zachovat svou originalitu a být vyrovnaná. Jiné riziko, které přináší inscenování jeho her pro euroamerické obecenstvo, může být v nepochopení kulturních referencí, které jsou indickému publiku zcela jasné a které považuje za samozřejmé. V Indii si např. publikum název rozhlasové hry *Seven Steps Around the Fire* (*Sedm kroků kolem ohně*) ihned spojí s indickou tradiční svatbou¹⁷⁵, ale cizinec toto spojení nemusí pochopit díky neznalosti indických kulturních norem. Neznamená to však, že by se tyto hry měly pro euroamerické obecenstvo předělávat. Je důležité, aby diváci s různým kulturním zázemím měli snahu pochopit odlišné kulturní reference. Svět jako takový je plný rozmanitosti a lidský život není výjimkou.

¹⁷³ Indický náboženský guru.

¹⁷⁴ „[...] not saying this is how an Indian would do it, or this is how an Indian would say it, because that's when you get very cliché and boring, and you're, and you're not really translating to an audience. [...] It's the same with tourists in India: they're never here, because they're looking for images they've seen already, or they're there for their experiences (I want to meet Sai Baba and that's it), they get their dose of nirvana and go back, and they've never been to India. It's the same with a theatrical experience, it's very important that the intention should be to take the audience on a journey – it need not be a journey to India, it could be a journey into themselves.“ MEE, cit. 131, s. 22. [citováno 18. 3. 2012]

¹⁷⁵ K hinduistické svatbě patří rituál sedmi společných kroků okolo ohně. Při tomto rituálu pár stojí před posvátným ohněm, který symbolizuje boha ohně Agniho. Během tohoto obřadu nabídne manželé Agnimu dary a sedmkrát obejdou oheň. Před prvním krokem ženich sváže kus svého oděvu se sárím nevěsty. Při obcházení ohně si vyměňují své manželské sliby a každý krok symbolizuje jeden slib, např. sílu, štěstí, prosperitu nebo děti. Poslední sedmé obejití ohně symbolizuje dovršení svatebního obřadu a ženich s nevěstou se sedmým krokem stávají mužem a ženou.

Snažím se vysvětlit kontext v rámci příběhu, aniž bych zacházel do detailů. Jsou tam i jiné kulturní odkazy jako Avaraikkai Sambhar¹⁷⁶ [...] Ale oni [západní diváci] se musí také snažit. Když my se můžeme naučit a vyhledávat francouzská a anglická slova, která jsou nám předhazována, oni by si měli ta naše také vyhledat.¹⁷⁷

Dattání vidí publikum jako jednoho z činitelů divadelního představení. Obecenstvo se podle jeho názorů musí také zapojit a ukázat snahu, aby celé představení mohlo fungovat – na rozdíl od televize nebo filmu, kde publikum nemusí ničím přispět.¹⁷⁸ Obecenstvo se může měnit, ale jeho participující funkce v divadle má stejný základ v indickém i euroamerickém kontextu divadla.

Právě výběr anglicky mluvícího publika přispívá k mezinárodnímu porozumění jeho her. Jak sám vysvětluje, nepíše pro široké indické publikum, ale pro vyšší střední vrstvu, která má více možností a prostředků věnovat se divadlu. Jeho hry jsou určeny tedy především pro obecenstvo, které má přístup k vyššímu vzdělání a tudíž je i lépe finančně zabezpečeno. Dattání si uvědomuje, že pokud má divák stabilní zázemí, může se věnovat problémům, které přesahují každodenní potřeby. Takové obecenstvo bude podle něho více ochotné se zabývat složitějšími tématy a bude o nich přemýšlet, což by posléze mohlo vést k ničení společenských bariér a tabu.

Čím více je postaráno o vaše základní potřeby, tím více prostoru máte na uvažování o jistých věcech. Ale když nemáte tento prostor a musíte se čtyřicet hodin zabývat základními potřebami, potom chcete uniknout někam jinam [...] ¹⁷⁹

Tímto můžeme také vysvětlit Dattáního úspěch u euroamerického obecenstva, které reaguje na jeho hry velmi kladně. V evropském kontextu je Dattání známý

¹⁷⁶ Jihoindické jídlo, ve kterém je hlavní ingredience avaraikkai neboli zelenina bob obecný. Ten je smíchaný s další zeleninou a kořením.

¹⁷⁷ „I try and explain the context within the story line without spelling it out. There are other cultural references like ‚Avaraikkai Sambhar‘. ... But they also need to make the effort. If we can learn and look up French and English words thrown at us. They should also look it up.“

CHAUDHURI, cit. 107, s. 19.

¹⁷⁸ NAIR, cit. 158, [18. 3. 2012]

¹⁷⁹ „The more your basic needs are taken care of, the more space you have to reflex on certain things. Whereas, if you don't have that space and are concerned 24 hours about your basic needs, then you want to escape into something else [...]“

CHAUDHURI, cit. 107, s. 19.

především ve Velké Británii, kde nejenže byly uváděny jeho divadelní hry, ale také zde měly premiéru jeho rozhlasové hry. Počátek spolupráce s britským prostředím nastal v momentu, kdy jeho skupina Playpen pomáhala Michaelu Wallingovi¹⁸⁰ s adaptací Shakespearovy *Bouře* v Indii. Walling měl jasnou představu, jak by měla *Bouře* promlouvat k obecnstvu v Bengalúru. Do postav cizinců žijících na ostrově vnesl koloniální rozměr (bráhmany¹⁸¹ a britský/americký imperialismus). V postavě Kalibana, který je ostrovanem, se odrážely prvky odkazující k potlačovanému proletariátu. Podle Dattáního to byla výborná inscenace, která v té době neměla v Bengalúru obdob. Posléze, roku 1996, Walling pozval Mahéše, aby uvedli společně jeho hru *Bravely Fought the Queen* ve Velké Británii. Zajímavé na této spolupráci byl fakt, že nejprve upravili *Bouři* pro indické publikum, aby ji lépe pochopilo, a posléze museli podobnou úpravu realizovat s Dattániovou hrou *Bravely Fought the Queen*. Zde vyzdvihli především potlačovanou sexualitu indických žen skrze snovou pasáž, ve které jsou ženy ze střední vrstvy prezentovány silně eroticky. Walling také využil projekcí se záběry násilí a sexu.¹⁸² V rozhovoru Dattáního s Wallingem na tyto změny Walling vzpomíná takto:

Ty a já jsme strávili moře času nad přepisováním *Bravely Fought the Queen* před tím, než jsme ji uvedli v Británii. Některým lidem by se to mohlo zdát zvláštní, protože ta hra měla již předem zaručený úspěch. V Indii byla hra velmi úspěšná a již se tiskla. Ale našli jsme mnoho míst, která byla napsána pro indické herce přímo v textu, ale na západě mohla být provedena podtextově skrze Stanislavského metodu.¹⁸³

¹⁸⁰ Michael Walling pracuje v projektu nazvaném BorderCrossings. Snahou projektu, který odstartoval v roce 1995, je přenášet divadlo napříč hranicemi a kulturami. „Snází se vytvořit mezikulturní, multimediální divadlo jako odpověď na dnešní globalizovaný svět“.

¹⁸¹ Bráhman, zastarale bráhmín, je příslušník nejvyšší hinduistické (převážně kněžské) kasty.

¹⁸² Informace o úpravách inscenací čerpala autorka práce z e-mailové korespondence s Mahéšem Dattáním a Michaellem Wallingem ze dne 11. 10. 2012.

¹⁸³ „You and I spent ages working on the script of *Bravely Fought the Queen* before we did it in Britain. Now, to some people, that would seem odd because the play was already a proven success; it had done really well in India, and it was in print there. But we found that many points which, when you wrote for Indian actors, were made explicitly in the text, could be rendered through the subtext by Western actors with Stanislavski-based training.“

DATTANI, Mahesh. Michael Walling in Conversation with Mahesh Dattani. [online] BorderCrossings. [25. 3. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://www.bordercrossings.org.uk/Articles/MaheshDattani.aspx>>

Výsledky jejich práce zaznamenaly v Británii úspěch a vedly k tomu, že britská společnost BBC¹⁸⁴ oslovila Dattáního s nabídkou spolupráce. BBC uvedla Dattáního rozhlasové hry a dále mu nabídla, aby přispěl svým psaním k oslavám 600. výročí Geoffreyho Chaucera¹⁸⁵ jako jeden z jednadvaceti světových autorů, kteří byli osloveni ke spolupráci na tomto projektu.

Mahéš Dattání ve své osobě spojuje několik složek divadla, hercem počínaje a dramatikem konče. Jeho práce se zabývá moderními a často tabuizovanými otázkami, kterými dokáže oslovit publikum napříč kulturami. Dattání je těžko zařaditelný do historického kontextu indického dramatu. Není přímým pokračovatelem indické tradiční větve divadla a ani se neobrací k minulosti, aby oslovil diváka. Naopak ve své práci se zaměřuje na dnešní dění a otázky s ním související. Ve výběru témat divadelních her Dattání sám sebe vnímá jako změnu, která se nepotřebuje vracet ke svým kořenům, ale raději směřuje kupředu k něčemu novému.¹⁸⁶ Síla jeho her tkví v upřímnosti, s jakou oslovuje publikum, a v jazyku, který používá.

Práce Mahéše Dattáního zahrnuje devět divadelních her, sedm rozhlasových her a tři filmové scénáře. Zde jsou uvedeny v chronologickém pořadí:

Divadelní hry:

- *Where There's a Will* - 1988
- *Dance Like a Man* - 1989
- *Tara* - 1990
- *Bravely Fought the Queen* - 1991
- *Final Solutions* - 1992-93
- *On a Muggy Night in Mumbai* - 1998
- *Thirty Days in September* – 2001

¹⁸⁴ BBC (British Broadcasting Company) je televizní společnost ve Velké Británii.

¹⁸⁵ Geoffrey Chaucer byl významný středověký anglický spisovatel, který svým stylem psaní předznamenal v Anglii příchod renesance.

¹⁸⁶ CHAUDHURI, cit. 107, s. 20.

- *Brief Candle* – 2009
- *Where Did I Leave My Purdah* – 2012¹⁸⁷

Rozhlasové hry:

- *Do the Needful* - 1997
- *Seven Steps Around the Fire* - 1998
- *The Swami and Winston* - 2000
- *A Tale of a Mother Feeding Her Child* – 2000
- *Clearing the Rubble* – 2000
- *Uma and the Fairy Queen* – 2003

Filmové scénáře:

- *Mango Soufflé* - 2002
- *Morning Raga* - 2004
- *Ek Alag Mausam* - 2005

V této práci se dále zaměřím pouze na rozbor Dattáního divadelních her, skrze něž budou shrnuty témata převládající v jeho hrách, postupy, které používá, a celkové vyznění jeho díla.

¹⁸⁷ Tato hra je nejnovější hrou Mahéše Dattáního, která měla premiéru na podzim roku 2012. Její tištěná podoba je plánována na rok 2013.

„[Dattáního] výjimečná divadelní kvalita tkví v tom, jak dokáže na pozadí společenské problematiky budovat napětí, což vede ke klasickému dramatickému konfliktu, který nezahrnuje pouze postavy, ale staví také diváky tváří v tvář jejich očekáváním a stanoviskům.“¹⁸⁸

3. DRAMATICKÉ DÍLO MAHÉŠE DATTÁNIHO

Mahéš Dattání je podle *The International Herald Tribune* „jedním z nejlepších a nejvíce vážných indických autorů píšících v anglickém jazyce v současnosti.“¹⁸⁹ Ve své práci se zabývá současnými tématy a problémy moderní indické společnosti. Výběrem témat a využíváním různých divadelních postupů a tradic se Dattání řadí mezi světové dramatiky.

Dattání se ve svých dramatech zaměřuje na témata, která jsou často přehlížena nebo jsou kontroverzní. Nevyhýbá se tématům, jakými jsou homosexualita, zneužívání dětí nebo čekání na smrt zapříčiněnou rakovinou. Kromě těchto kontroverzních námětů ve svých dramatech zobrazuje také náměty, které mohou být vnímány jako tradiční. Mezi ně patří např. napětí ve společnosti, postavení ženy v patriarchální společnosti, společensko-politické problémy, záležitosti týkající se manželství, změny životních hodnot, generační rozdíly atd. Výběr těchto různorodých témat činí jeho hry zajímavými a univerzálními. To je důvodem k tomu, že inscenace jeho divadelních her mají úspěch i v zahraničí, protože jsou lehce srozumitelné pro široké obecnstvo.

Témata, která Dattání volí pro své divadelní hry, jsou často v indické společnosti tabuizována. Jedná se o témata, která jsou přítomná v každodenním životě, ale jako by ve společnosti neexistovala. Ve dvou Dattáního hrách se objevuje téma homosexuality. Poprvé je použil ve hře *Bravely Fought the Queen*. Poukázal zde na častý problém v indické společnosti, kdy je žena provdána za

¹⁸⁸ „[Dattani’s] special theatrical quality is to build tension in a social context, leading to a classic dramatic confrontation which involves not only the characters themselves, but which confronts the audiences with its own expectations and attitudes.“

McRAE, John. A Note on the Play. In DATTANI, Mahesh. *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, s. 46. ISBN 0-14-029325-6.

¹⁸⁹ RAI, R. N. cit. 30, s. 20.

homosexuála, který navzdory manželství nadále udržuje vztah se svým milencem. Tento milenecký vztah začal již před svatbou. V některých případech jde dokonce o příbuzného dotyčné manželky, jak je tomu i v této hře. Podobnou postavu homosexuála, který je ženatý, najdeme i v jeho dalším dramatu *On a Muggy Night in Mumbai*. V této divadelní hře je homosexualita hlavním tématem. Dattání vytvořil různorodé postavy, které se s homosexualitou vyrovnávají každá svým osobitým způsobem. Šarad a Dípálí jsou se svým sexuálním zaměřením spokojeni, Kamléš a Ed se s ním snaží vyrovnat a Bunny je ženatý a společensky tedy „přijatelný“. V Indii je homosexualita zakázána podle trestního zákoníku číslo 377¹⁹⁰ jako něco nepřirozeného a nežádoucího. Na základě tohoto zákoníku z roku 1860 bývají homosexuálové často diskriminováni. Dattání toto téma pojal objektivně a komplexně bez jakýchkoli předsudků. Dalším tématem, které i přes svou existenci nebývá často zpracovávané, je sexuální zneužívání dětí. Dattání využil toto téma jako námět pro svou hru *Thirty Days in September*, jejíž analýza následuje níže v této kapitole. Volbou těchto témat poukazuje na obecné postoje, které se ve společnosti nacházejí, a své postavy se snaží osvobodit od tíhy společenských předsudků, které jsou ve společnosti zakořeněné.

Dattáního dramata se odehrávají v rodinném prostředí. Rodina je centrem většiny jeho divadelních her, kde se všechny konflikty odehrávají mezi jednotlivými členy rodiny nebo lidmi, kteří jsou s nimi úzce spjati. Postavy v Dattáního hrách pocházejí z městského prostředí.¹⁹¹ V každé rodině svádí jednotliví členové mezi sebou boj. I přestože žijí pod jednou střešou, liší se v názorech a pohledech na svět, ve kterém žijí. Rodiny žijí pod tíhou rozhodnutí, která byla učiněna v minulosti, a tento prvek se v Dattáního dramatech stále opakuje. Dattání se ve svých dramatech zabývá minulostí a způsobem, jakým ovlivňuje současnost. Nejedná se mu o propojení mýtů se současnými tématy, ale využívá minulosti, která v sobě nese tajemství a má přímý dopad na současný život rodiny. Odhalením tajemství, které po dlouhou dobu zůstává skryté, se postavy dostávají do nejtemnějších hlubin svých minulých jednání a činů. Tato tajemství vytvářejí v rodině napětí a neschopnost citové stability. Jsou jakousi cestou do temných zákoutí lidského vědomí, která sužují jejich současné životy.

¹⁹⁰ ADENVALLA, Maharukh. *Child Sexual Abuse and the Law*. Jangpura : Human Rights Law Network, 2008, s. 41. ISBN 81-89479-43-1.

¹⁹¹ Dattání volí městské prostředí, protože z něj sám pochází a je s ním tedy dobře obeznámen.

Rozhodnutí, která byla učiněna v minulosti převážně generací rodičů, dopadají na generaci současnou. Konfrontace s minulými činy je pro současnou generaci jakousi katarzí stávající situace. Uvědoměním si minulých činů mohou postavy lépe porozumět přítomnosti a nalézt svou cestu životem. Toto odhalení však nelze vnímat jako trvalé očištění postav. Je to pro ně spíše možnost uvolnit napětí, které mezi jednotlivými postavami panuje. Důvody pro vznik těchto tajemství je neschopnost komunikace mezi jednotlivými postavami a také rozpor mezi tradičním a moderním přístupem k životu. Pro využívání tohoto dramatického postupu je Dattání často přirovnáván k Ibsenovi, který ve svých dramatech také zobrazoval duchy minulosti, kteří ovlivňují současnost.¹⁹² Jeho hry poukazují na rozpor mezi tím, co se odehrává v soukromí, a tím jak se postavy prezentují navenek, kdy se snaží dodržovat morální zásady.

Jedinou Dattáního hrou, ve které nezobrazuje indickou rodinu, je *Brief Candle*. V této hře se zaměřil na pacienty bojující s rakovinou a hlavním tématem této hry je vyrovnávání se se smrtí. Pacienti jako je Amól, Amarinder nebo Šánti se snaží navzdory své nemoci žít dál. Nechtějí zemřít, a rozhodně nechtějí zemřít v patosu. Dípika, která je doktorkou v hospici a ošetřuje je, je neustále obklopená smrtí. Avšak smrt není to, co ji děsí, na tu si již zvykla. Jejím největším strachem jsou city. Mezi Dípikou a jejími pacienty je rozdíl – oni umírají, avšak jejich duše chtějí žít dál a nevzdávají se, Dípika má před sebou vidinu zdravého života, ale její duše jako by již nežila.

Dattání je vnímán jako autor, který píše o lidech žijících na okraji společnosti nebo kteří jsou minoritou.¹⁹³ Mezi jeho postavy tedy patří homosexuálové, zneužívané ženy, tanečníci atd. Na jejich postavení ve společnosti poukazuje skrze složité rodinné vztahy, kdy se každý snaží nalézt své místo v rodině. To je ale problematické. Pokud však postavy nemohou najít pochopení mezi svými nejbližšími, nemůže je pochopit a přijmout ani okolní svět. Z tohoto důvodu postavy žijí podle společenských zásad, které je však ubíjejí, a jejich vnitřní utrpení se zvětšuje.

¹⁹² RAI, cit. 30, s. 21.

¹⁹³ Tamtéž.

Hlavním důvodem utrpení jednotlivých postav je život v patriarchální společnosti. To, co se od jednotlivých postav – ať jsou to muži nebo ženy – očekává, je vystavěno na patriarchálních zásadách společnosti. Dattáního postavy se buď těmto zásadám poddají, nebo se snaží proti nim bojovat. Mužské postavy můžeme ve většině Dattáního hrách rozdělit do dvou skupin. Do první skupiny spadají autoritativní muži, kteří se snaží mít pod kontrolou celou svou rodinu. Jsou nekompromisní ve svých názorech, snaží se dodržovat tradice a především pevnou rukou ovládat své blízké. Mezi tyto postavy patří např. Džítén ze hry *Bravely Fought the Queen*, který je dominantní a svou ženu Dolly nenechá rozhodovat samu za sebe. Také Armitrál z *Dance Like a Man* chce mít život svého syna, ženy a snachy neustále pod kontrolou, podobně jako Hasmukh z *Where There's a Will*. Chování těchto mužů ovlivňuje celou rodinu a má zásadní dopad na jejich životy. Druhou skupinu tvoří převážně muži, kteří nejsou natolik silní, aby bojovali proti společnosti a dominantním otcům. Tato jejich neschopnost je ničící a ovlivňuje jejich celý život. Džajrádž v *Dance Like a Man* nebyl nikdy schopný se postavit svému otci, až ho to dovedlo k alkoholismu. Ed z *On a Muggy Night in Mumbai* nedokáže přijmout fakt, že je homosexuál, a snaží se žít heterosexuální život.

Patriarchální zásady mají silný vliv na Dattáního postavy. Muži jsou jimi ovlivněni, ale ženy jsou jimi svazovány. Dattání ve svých hrách vykresluje ženské postavy věrohodně a psychologicky. Zachycuje rozpor mezi ženskou psychikou a jejím vnímáním světa v rozporu s patriarchálním uspořádáním světa, ve kterém žijí. Stejně jako mužské postavy, i ženské lze převážně rozdělit do dvou skupin. V první skupině jsou postavy jako je Šánta z *Thirty Days in September*, Dolly z *On a Muggy Night in Mumbai*, Sónal z *Where There's a Will* nebo Zarán z *Where Did I Leave My Purdah*, které nečinně snášejí svůj úděl a nebrání se tomu, jak je s nimi zacházeno. Druhou skupinu tvoří postavy, které rozhodují samy za sebe. Tyto postavy jako Tára ze hry *Tara*, Smita ze hry *Final Solutions*, Ratna z *Dance Like a Man* nebo Dípika z *Brief Candle* jsou ženy, které mají svou vlastní vůli a nechtějí, aby za ně někdo rozhodoval. Také jsou natolik silné, že se nebojí bránit se. Mahéš Dattání nezaujímá feministický postoj, pouze poukazuje na skutečnosti, které jsou součástí moderní indické společnosti.

Pro vytváření prostoru Dattání využívá formy simultánního jeviště, kdy může spojit jednotlivé prostory do jednoho komplexního obrazu.¹⁹⁴ Tato forma jevištního využití mu umožňuje propojit minulost s přítomností. Dattáního hry se odehrávají pouze uvnitř. Hlavním prostorem, kam jsou zasazeny příběhy rodin, je domov. Domov je obecně vnímán jako místo bezpečí, avšak v Dattáního hrách domov často symbolizuje spíš vězení, jako je tomu např. v *On a Muggy Night in Mumbai*. Postavy Alky a Dolly jsou neustále doma. Možnost nějakého společenského kontaktu je pro ně mizivá. Jejich útěk před minulostí a vlastním domovem řeší každá jiným způsobem. Alka se upne k alkoholu a Dolly k mileneckému poměru s kuchařem. Domov v Dattáního dramatech není šťastným místem. Postavy se v něm dusí a padá na ně tíha vlastních rozhodnutí, která ovlivnila jejich životy. Je to prostor, ve kterém se odehrávají „bitvy“. Ve většině Dattáníových her se vytváří napětí uvnitř domova. Avšak v dramatu *Final Solutions* se napětí nachází venku a je přeneseno do domu. Hra se odehrává v období nepokojů, které doprovázely rozdělení Indie a Pákistánu v roce 1947. Dav hinduistů pronásleduje dva muslimské chlapce Džávéda a Bobbyho, kteří se ukryjí v domě Ramnika, který bojoval za nezávislost Indie a sám je hinduista. Uvnitř domu tato nezvaná návštěva odhalí různé postoje k dané situaci. Matka Aruna zastává tradiční postoj k hinduistické víře. Přítomnost Džávéda a Bobbyho je jí na obtíž a chce, aby byli vydáni davu. Dcera Smita však matčin názor nesdílí a přijímá chlapce i přes jejich odlišnou víru. Smita zde představuje moderní přístup k životu a životním otázkám. Domov v Dattáního hrách nepředstavuje pro postavy útočiště, ale neustále jim připomíná, co je tíží a jaká byla jejich minulé rozhodnutí.

Brief Candle a *Where Did I Leave My Purdah* jsou dvě dramata, ve kterých domov nefiguruje jako hlavní prostor. *Brief Candle* zasadil Dattání do hospice, ve kterém se léčí pacienti s rakovinou, ovšem zároveň se hospic mění v hotel Staylonger. Tento hotel není skutečným místem, ale pouze prostorem v divadelní hře, kterou pacienti zkoušejí, aby se odpoutali od každodenní tíživé reality. *Where Did I Leave My Purdah* je nejnovější Dattáního hrou, která je

¹⁹⁴ Jelikož Dattání při psaní svých děl vždy nejprve vyzkouší, zda na jevišti fungují a velmi často je také režisérem jejich premiér, do svých dramát uvádí také jevištní poznámky a využívání prostoru. Tyto poznámky však nejsou pro další případné inscenace závazné.

zasazená do divadelního prostředí. V této hře je tedy hlavním prostorem jeviště a divadelní zákulisí.

Většina Dattáního dramát se časově rozděluje na minulost a přítomnost. Dattání využívá retrospektivního pohledu, kdy se postava ocitá v minulosti, nebo se v jejích myšlenkách odehraje daná scénka z minulosti. K tomuto přístupu velmi dopomáhá právě využívání simultánní scény na jevišti. Minulost není pouze minulostí. Minulost se neustále promítá do přítomnosti a neustále ovlivňuje současné dění. Navracející se obrazy a vzpomínky prohlubují vinu postav a jejich psychické utrpení. V Dattáního hrách není důležité, v jakém časovém období probíhá příběh postav. Mnohdy není jasné, kolik času uplynulo od první scény k poslední. Mnohem důležitější je časový rozsah mezi minulostí a přítomností, a jakým způsobem ovlivňuje minulost současné dění.

V divadelních hrách využívá Dattání velmi často symboly, které se vztahují k tématu dané hry a jsou jakýmsi tichými ukazateli dané situace. V dramatu *Bravely Fought the Queen* jsou takovým symbolem bonsaje. Vytváření bonsají je posedlost pro Lalitu, která má alespoň pocit, že ve svém životě něco vytváří. Bonsaj je velmi jemný miniaturní strom, který potřebuje neustálou péči a zalévání. Jakmile se o ni přestane pečovat, začne usychat a zemře. Bonsaj zde symbolizuje ženy, které v dramatu vystupují. Muži by se měli více snažit, aby jim porozuměli. Pokud se o ženu nepečuje, uvádá stejně jako bonsaj a je předurčena k zániku. Ve *Final Solutions* využil Dattání symbol masky, kdy poukazuje na to, že masky se mění, avšak lidé zůstávají stejní. Zde je poukázáno na fakt, že lidé mají tendenci měnit své názory, ale sami sebe nezmění. Stejně lehce jako masky mohou jednotlivci měnit svou víru a z hinduisty se stát muslimem a naopak. Tento symbol poukazuje na absurditu náboženských nepokojů. Tamaryšek ve hře *Where There's a Will* a šál ve hře *Dance Like a Man* zase symbolizují autoritativní otce. Pokácením tamaryšku a darováním šály se rodiny zbaví odkazu na dominantního otce a tíhy jejich minulých jednání. Tyto příklady ukazují na to, jak důležitou roli hrají v Dattáního hrách symboly, a zároveň jak silně pracuje Dattání s detaily.

Z jazykového hlediska Dattání využívá jednoduchou a prostu angličtinu, která je dobře srozumitelná. Postavy mluví hovorovou angličtinou, kterou využívají v každodenním životě. Díky volbě tohoto typu jazyka jsou monology a

dialogy v jeho hrách živé a působí autenticky. V promluvách postav Dattání často sahá ke strohým jednoduchým větám, nedokončeným promluvám a opakování, čímž umocňuje gradaci a vnitřní boj dané postavy. Pokud je pro umocnění atmosféry v divadelní hře potřeba využít nějaký indický regionální jazyk, Dattání se tomu nebrání. Do textu zapojuje gudžarátštinu, hindštinu nebo také kannádštinu jako tomu bylo např. v dramatech *On a Muggy Night in Mumbai*, *Tara* nebo *Where Did I Leave My Purdah*.¹⁹⁵

Mahéš Dattání využívá ve svých dramatech moderní i tradiční divadelní postupy. Jeho dramata v sobě zahrnují projekce, které se objevují např. v *On a Muggy Night in Mumbai*, využívání zvukových záznamů jako např. v dramatu *Thirty Days of September*, hudební doprovod, který reflektuje citové napětí jednotlivých postav jako tomu je v divadelní hře *Tara*. Ve svém dramatu *Final Solutions* se Dattání inspiroval antickým chórem, který zde má roli nespokojeného davu a umocňuje napětí z nepokojů při rozdělování Indie. Díky používání těchto různorodých postupů je Dattání velmi často označován jako jeden z nejvýznamnějších moderních indických dramatiků píšících v anglickém jazyce.¹⁹⁶

Stejně jako propojuje moderní a tradiční formy, propojuje Dattání ve svých hrách tragédii a komedii. Jeho hry se zabývají vážnými tématy, avšak Dattání je kombinuje s komediálními prvky, převážně prostřednictvím dialogů. Jak sám Dattání připouští, pouze jedna hra v sobě nese prvky komedie a tou je *Thirty Days in September*. V této hře autor neviděl jediný prvek, který by mohl být nadlehčen a kterému by se diváci mohli zasmát.¹⁹⁷ Pokud je Dattáního nejvážnější hrou *Thirty Days in September*, pak nejkomediálnější je jeho první hra *Where There's a Will*.

Divadelní hry Mahéše Dattáního v sobě zahrnují velké množství rozmanitých témat, které reflektují moderní indickou rodinu a společnost. Využíváním různorodých prvků a postupů ve své práci se Dattání řadí mezi nejuznávanější indické dramatiky, kteří píšou v anglickém jazyce. Jeho dramata

¹⁹⁵ CHAUDHURI, cit. 107, s. 19.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 23.

¹⁹⁷ DATTANI, Mahesh. A Note on the Play. In *Brief Candle: Three Plays*. New Dehli : Penguin Books, 2010, s. 3-4. ISBN 978-0-143-41567-1.

dokážou oslovit publikum v Indii i v zahraničí. Dattání nevyužívá dramatu, aby poučoval obecnost, ale skrze divadelní hry se snaží upozornit na současné problémy, které se dotýkají nejen indické společnosti.

Následovat budou v této kapitole analýzy čtyř divadelních her Mahéše Dattáního – *Where There's a Will, Dance Like a Man, Tara* a *Thirty Days in September*. Tyto hry jsou průřezem Dattáního divadelní tvorby.

3.1. Analýza divadelní hry *Where There's a Will*

„Není to zvláštní, jak se život opakuje? [...] Kdy to skončí? Budou jizvy našich rodičů na nás viditelné napořád?“¹⁹⁸

Where There's a Will (Tam kde je vůle) je první hrou Mahéše Dattáního, kterou napsal v roce 1986. Poprvé byla inscenována v září 1988 v Chowdiah Memorial Hall.¹⁹⁹ Hlavním tématem hry je patriarchální rozdělení indické společnosti²⁰⁰, na které Dattání poukazuje skrze příběh jedné rodiny.

Děj se odehrává v domě gudžarátské²⁰¹ rodiny v prostoru vymezeném obývacím pokojem propojeným s jídelnou a dvěma ložnicemi v patře. Rodina obchodníka, která patří do vyšší střední vrstvy, žije navenek obyčejným životem. Manželka Sónal se se snachou Príti starají o domácnost a Hasmukh s dospělým

¹⁹⁸ „KIRAN. Isn't it strange how repetitive life is? [...] Where will this end? Will the scars of our parents lay on us forever?“

DATTANI, Mahesh. *Where There's A Will*. In *Collected Plays*. New Dehli: Penguin Books India 2000, s. 508.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 453.

²⁰⁰ Moderní indická společnost rozděluje postavení muže a ženy, avšak nebylo tomu tak vždy. Staroindická společnost vnímala muže a ženu jako rovnocenné partnery (jak je uvedeno ve *Védách, Upanišadách* a také *Mahbharátě*). Zvrat přichází po roce 300 př. n. l., kdy se postavení ženy mění a dostává se na jeden z nejnižších postů ve společnosti. V průběhu 19. a 20. století se i v Indii objevila různá ženská hnutí a ženám se dostalo lepšího vzdělání a více pracovních příležitostí. Avšak současná indická společnost stále silně upřednostňuje muže. Již při narození dítěte je mnohem více oslavováno narození chlapce. Svatby jsou v Indii stále často předem domluvené rodiči a dcera se po obřadu nastěhuje do domu svého manžela. Tím se stává závislá na muži a jeho rodině (především finančně).

²⁰¹ Gudžarát je stát na západním pobřeží Indie s hlavním městem Gándínagarem.

synem Adžítém chodí do práce. Každý v rodině má své místo a rodina žije podle společenských konvencí. Avšak uvnitř domu vládne nespokojenost. Hlavní příčinou je vztah mezi otcem a synem. Hasmukh očekává od Adžíta poslušnost a že ho Adžít ve všem poslechne. Adžít chce ve svém životě najít sám sebe a svou vlastní cestu, kterou by se vydal. Nechce být pouhým odrazem svého otce, čemuž Hasmukh nerozumí.

ADŽÍT: [...] Jednoduše chceš, abych byl sebou.

HASMUKH: [...] Ano, chci, abys byl mnou! Co je na tom špatného být mnou?

ADŽÍT: A co se stane se mnou? S mým opravdovým já? Myslím tím, když budu sebou, kam se poděju já?

HASMUKH: Nikam! O to mi jde! Když budeš sám sebou, tak se nedostaneš nikam. Ty nejsi nic, jenom velká nula. Nezáleží na tom, co uděláš, vždy budeš nula. Během let budeš přidávat ke své nule další nuly. [...]

ADŽÍT: Mám dojem, že si myslíš, že ty jsi jednička, která stojí před mými nulami.

HASMUKH: Ano! Teď to chápeš! Chápeš to? Konečně!

ADŽÍT: Jak může být někdo na světě takovýhle nabubřelý blázen.

HASMUKH: Blázen – to ano. Nabubřelý? Ne, nemyslím si, že jsi nabubřelý. K nabubřelosti je potřeba mozek.

ADŽÍT (*naštvaně*): Myslím tebe, ty zabeďněný kozle!

Hasmukh dá Adžítovi facku.

HASMUKH: Respektuj svého otce! Jestli je na světě něco, co tě ještě před smrtí naučím, tak tě naučím mluvit se staršími s respektem.²⁰²

²⁰² „AJIT. [...] In short, you want me to be you. HASMUKH. [...] Yes, I want you to be me. What's wrong with being me? AJIT. And what becomes of me? The real me. I mean, if I am you, then where am I? HASMUKH. Nowhere! That is just my point! If you are you, Then you are nowhere. You are nothing just big zero. No matter what you do, you'll remain a zero. Over the years you'll just keep adding zeroes to your zero. [...] AJIT. And I suppose you think you're the number one in front of my zeroes. HASMUKH. Yes! Now you understand! You do understand? At last! AJIT. How can anyone in this world be such pompous fool? HASMUKH. A fool – yes. Pompous? No, I don't think you are pompous. You need brains to be pompous. AJIT (*angrily*). I meant you, you thick-skinned buffalo! *Hasmukh slaps Ajit.* HASMUKH. Have some respect for

Hasmukh je šéfem nejen v práci, ale i ve své rodině. V jeho očích vše, co se v domě odehrává, by mělo být podle něho a k jeho spokojenosti. Avšak jeho požadavky jsou často v opozici s požadavky Adžíta, který se snaží si vydobýt své postavení v rodině. Opačné vidění situace často vyústí v dohady nad banálními věcmi.

- HASMUKH: Jak můžu jíst halvu,²⁰³ když mám v moči cukr? [...]
- PRÍTI: Ta je pro Adžua. Má rád halvu s příchutí pomeranče.
- HASMUKH: Stejně jako já. Ale [Sónal] ví, že bych ji neměl jíst. Proč by se tedy otravovala s její přípravou? Řekni jí, ať s tím neztrácí čas.
- PRÍTI: Už je hotová. Řeknu jí, aby jí odteď nepřipravovala.
- ADŽÍT: Proč bys jí něco takového říkala? Já ji mám rád. Já ji sním.
- PRÍTI: Když to rozčílí tvého otce...
- ADŽÍT: Proč by ho mělo rozčílit, že jím halvu?
- PRÍTI: Nechce ji vidět na stole.
- ADŽÍT: Ale já ji chci vidět na stole. A já ji můžu jíst. Já v moči cukr nemám. (*Sedne si ke stolu.*) Sakra!²⁰⁴

Hasmukh svou rodinu nevnímá jako blízké lidi, ale spíše jako podřízené, kteří tu jsou jen pro jeho pohodlí. Nebaví se s nimi, pouze jim uděluje příkazy a jakoukoli opozici považuje za nesmyslnou. Nejenže ostatní členy rodiny nebere jako rovnocenné partnery, ale dokonce jimi až pohrdá. Svou rodinu vnímá jako největší tragédii svého života. Za své spojence považuje publikum. Přímou ho oslovuje a vypráví mu svůj životní příběh, dělí se s ním o své názory ohledně

your father! If there's anything I teach you before I die, I shall teach you to speak to your elders with respect!"

DATTANI, cit. 199, s. 460-461.

²⁰³ Halva je druh velmi sladkého cukroví, které se jí na Blízkém východě, v Jižní, Střední a Západní Asii, dále v Severní a Severovýchodní Africe, na Balkánu a také v židovských oblastech. Jsou dva druhy halvy: jeden má jako základ mouku a druhý tahini (nebo jiné máslo vyrobené z ořechů).

²⁰⁴ „HASMUKH. How can I eat halwa when I have sugar in my urine? [...] PREETI. It's for Aju. He likes orange-flavoured halwa. HASMUKH. So do I! But she knows I shouldn't eat it. Why should she bother making it? Tell her not to waste her time. PREETI. It's ready. I'll tell her not to make it from now on. AJIT. Why should you tell her that? I like it. I'll eat it. PREETI. Well, if it's going to upset your father ... AJIT. Why should my eating halwa upset him? PREETI. He doesn't want to see it on the table. AJIT. But I want to see it on the table. And I can eat it. I don't have sugar in my urine! (*Sits at the table.*) Shit!"

DATTANI, cit. 199, s. 462.

rodiny a předpokládá, že s ním bude souhlasit. K publiku hovoří více než k jakémukoli členovi rodiny. Prostřednictvím monologů, které vede k publiku, mu zároveň odkrývá kontext rodiny: její minulost a vztahy, které se v ní nacházejí.

HASMUKH: [...] Potom když mi bylo jednadvacet let, tak se stala největší tragédie mého života. Oženil jsem se se svou ženou, Sonal. Brzy se s ní setkáte. Následující rok se narodil Adžít. Tragédie za tragédií. [...]²⁰⁵

Svého syna Hasmukh vidí jako beznadějný případ, který se mu nevyvedl. Považuje ho za ztroskotance, protože syn odmítá jít v jeho šlépějích a odporuje mu. Hlavní vinu za to dává Sónal, která je podle něho k ničemu. Považuje ji za první tragédii, která se v jeho životě přihodila. Avšak tato pro něho „tragédie“ je starající se manželkou, která pod tíhou společenských konvencí se svým manželem zůstává a stará se o něho. Hasmukh a Sónal jsou protipóly, které spolu žijí. Hasmukh je autoritativní, zatímco Sónal je spíše submisivním typem člověka. Při spojení Hasmukhovy tyranie a Sónaliny poddajnosti vzniká jemný humor, který vypovídá o partnerském soužití několika let.

SÓNAL (*k Hasmukhovi*): Už jsi dojedl tu halvu?

HASMUKH: Ano.

SÓNAL: Výborně. Jsi spokojený? Jestli chceš sníst ještě něco jiného, kromě mojí hlavy, tak je tady toho dost.

HASMUKH: Ne, už nic jiného nechci. Můžeš svoji hlavu i s jídlem vyhodit do koše.²⁰⁶

Za ta léta manželství se Hasmukh a Sónal odcizili jeden druhému. Hasmukh toto odcizení vyřešil tím, že si našel milenkou, o které nemá Sónal ponětí. Sónal z Hasmukhova chování viní peníze.

²⁰⁵ „HASMUKH. [...] Then when I was twenty-one, the greatest tragedy of my life took place. I got married to my wife, Sonal. You will soon meet her. The following year Ajit was born. Tragedy after tragedy. [...]“

Tamtéž, s. 464.

²⁰⁶ „SONAL (*to Hasmukh*). Have you finished eating the halwa. HASMUKH. Yes. SONAL. Good. Are you satisfied? If you want to eat something else, apart from my head, there's plenty here. HASMUKH. No, I don't want to eat anything else. You can throw your head and the food into the rubbish box.“

Tamtéž, s. 473 – 474.

SÓNAL: Dříve takovýhle nebyl. Dřív mě poslouchal. Kvůli penězům začal být paličatý.²⁰⁷

Sónal s Hasmukhem nežijí spolu, ale vedle sebe. Vztah Sónal a Hasmukha je vztah, ze kterého se vytratilo porozumění.

Změna v životech jednotlivých členů přichází se smrtí Hasmukha, který umírá na infarkt. Rodina se dozvídá několik pro ni šokujících novinek. Podle Hasmukhovy poslední vůle nezdědí rodina žádné peníze okamžitě, ale musí si na ně počkat. Hasmukh vytvořil Charitativní organizaci Hasmukha Méhty, do které vložil veškeré finance. Adžít je zdědí, až když nabude věku čtyřiceti pěti let (stejný věk ve kterém zemřel Hasmukh). Do té doby on, jeho matka a Príti budou pobírat pouze měsíční rentu. Ředitelkou této organizace učinil Kíran Džahvéríovou. Kíran je dalším překvapením pro rodinu. Nebyla v Hasmukhově firmě pouhou vedoucí marketingového oddělení, ale sdílela s ním jeho soukromé chvíle. Byla pro něho milenkou a ženou, které důvěřoval více než své vlastní rodině.

Po své smrti Hasmukh zůstává na scéně coby duch a pozoruje, jak si rodina vede. Komentuje jejich činy a sleduje, jak se rodina zachová, až zjistí, jaká je jeho závěť. Hasmukh chce i po své smrti řídit celou rodinu. Jeho jediným nástrojem, jak toho dosáhnout je jeho poslední vůle a peníze. Je si vědom, že peníze mají dostatečnou moc, aby rodina plnila požadavky, které po ní po smrti chce.

HASMUKH: [...] Můj život skončil a tady z toho už není nic moje starost. Měl bych odletět na buvolovi do nebe. Ale co tady s tím nepořádkem? Co moje peníze? To je ono. Nemyslím si, že si zaslouží všechny ty peníze. Nikdo z nich pro ně nic neudělal, [...] ²⁰⁸

Adžít odmítá být jako Hasmukh, nechce se mu v ničem podobat a mít s ním nic společného. Nikdy však nepomyslí na to, že peníze, ze kterých žije, jsou peníze

²⁰⁷ „SONAL. He wan't like this before. He used to listen to me before. Money has made him stubborn.“

Tamtéž, s. 472.

²⁰⁸ „HASMUKH. [...] My life is over and I have no business hanging around here, I should be flying to heaven on a buffalo. But what about the mess that's down here? What about all my money? Exactly. I don't think they deserve all that money. None of them have worked for it, [...]“
Tamtéž, s. 479.

jeho otce. Přijde mu automatické, že jednoho dne zdědí firmu i peníze, což mu podle jeho přání přinese kýženou svobodu. Avšak byla by to skutečně svoboda, pokud by byla postavená na Hasmukhových penězích? Adžíta to nezajímá, rozhodl se, že peníze a firma mu zajistí spokojenost.

ADŽÍT (*telefonuje*): [...] Myslím tím, že jednoho dne to stejně bude moje.²⁰⁹

Když se však dozví o poslední vůli otce, je překvapen a zaskočen, stejně jako zbytek rodiny. Adžít si uvědomuje, že je to otcův plán, jak kontrolovat jejich životy, i když s nimi už není. A i přestože s ním nesouhlasí a je proti tomu, neudělá nic, protože otcovy peníze chce.

Všichni členové rodiny odhalí své pravé tváře a touhu po penězích. Peníze se staly každodenní součástí jejich životů a nikdo si už nedokáže představit život bez nich. Poslední závěť Hasmukha všechny zasáhla. Sónal si přespříliš zvykla na život, který vede a kde peníze jsou hlavní součástí. Také si moc dobře uvědomuje, že pokud nedodrží veškeré Hasmukhovi požadavky, bude žít jako chudák. Je to pro ni také rána jako pro manželku, která se o svou rodinu a svého manžela vzorně stará. Hasmukh jí svou závěť říká, že si ničeho z toho neváží.

Príti odhalí svou pravou tvář vypočítavé snachy, která vše, co v rodině dělá, dělá z jednoho důvodu získat dobré postavení a finanční zabezpečení po zbytek života. Její milé chování zmizí a nahradí ho jedovatost a zloba. Vdala se do rodiny, od které očekává jisté přednosti, ale Hasmukhovou závětí se vše mění a ona znovu nemá nic. Její záměry jsou jasné a Príti je neskrývá. Naopak dává jasně najevo, že její rozhodnutí vdát se do této rodiny byl za stávajících okolností omyl.

SÓNAL: Kdo po tobě [Adžíte] chtěl, aby sis ji bral? Tvoje teta Mínal ti vybrala takovou hodnou holku...

PRÍTI: Vzala jsem si tě [Adžíte], protože jsi měl dobré postavení...

ADŽÍT: To pořád mám.

PRÍTI: Už ne.²¹⁰

²⁰⁹ „AJIT (*on the phone*). [...] I mean, one day it's all going to be mine.“
Tamtéž, s. 456.

Scénou, kdy se celá rodina vrátí od právníka, poukazuje Dattání na patriarchální indickou společnost. Všichni jsou zasaženi Hasmukhovým rozhodnutím, a to především ženy, které v domácnosti jsou. Sónal ani Príti nemají zaměstnání, které by jim zajistilo nezávislost na Hasmukhových penězích. Pro obě dvě by bylo hledání zaměstnání obtížné. Sónal je ve věku, kdy zaměstnavatelé raději dají přednost mladšímu kandidátovi. Príti je v osmém měsíci těhotenství, což jí neumožňuje žádost o zaměstnání, protože by ihned následovala mateřská dovolená. Obě ženy jsou tím pádem odkázány na Hasmukhovu závěť a její dodržování.

Největší zvrat hry přichází ve chvíli, kdy se do domu nastěhuje Kíran. Zde se mění i celé vyznění hry. Zatímco první dějství je hlavní doménou pro muže, ve druhém dějství se k hlavnímu slovu dostávají ženy. Hasmukh a Adžít byli hlavními postavami prvního dějství, kdy se dohadovali o moci a hlavním postavení v domě, rodině a firmě. Ve druhém dějství se hlavními protagonisty stávají ženy a to především díky postavě Kíran. Kíran má danou moc, aby zastupovala v domě i firmě Hasmukha. Všichni členové rodiny Méhtových se mají naučit nové lekce díky Kíran, která je má učit doma i v kanceláři. Kíran má dohlížet na domácnost, na to, aby Adžít chodil dennodenně do kanceláře a své peníze si zasloužil. Má se mimo jiné postarat i o to, aby si Príti nezačala v Hasmukhově domě dělat nároky na něco, co jí nepatří. V neposlední řadě si Hasmukh přál, aby Kíran svou přítomností připomínala Sónal, jaká byla podle Hasmukha manželka k ničemu.

SÓNAL: [...] Tohle je jeho způsob, jak se se mnou vypořádat!
Vaše přítomnost mi bude připomínat, jak neschopná
jsem byla. Měl to naplánované do posledního
detailu.²¹¹

Sónal měla přítomností Kíran trpět. Hasmukh si přál, aby Kíran zastoupila jeho místo a poučila Sónal o tom, jakým způsobem jako manželka zklamala.

²¹⁰ „SONAL. Who asked you [Ajit] to marry her? Your aunty Minal had chosen such a good girl for you ... PREETI. I married you [Ajit] because you were well-placed ... AJIT. I am. PREETI. No longer.“
Tamtéž, s. 482.

²¹¹ „SONAL. [...] This is his way of getting even with me! Your presence will keep reminding me of how ... inadequate I was. Oh, he had planned it to the last detail!“
Tamtéž, s. 494.

HASMUKH [duch]: [...] Kíran mohla být mou milenkou, ale má daleko víc pod čepicí než moje žena kdy měla. Ale měli byste ji vidět nyní, mou ženu! Přeměněná – z hloupé nemožné ženy, na chytrou nemožnou ženu. Každý den je pro ni nová lekce, jak pochopit manžela. Čím víc stráví času s Kíran, tím víc se naučí o mně. Čím víc se naučí o mně, tím víc bude litovat, že byla ženou k ničemu. [...] ²¹²

Ale je to právě Kíran, která pomůže Sónal pochopit, že její manžel byl ve své podstatě slaboch. Kíran vypráví Sónal o mužích, kteří jí prošli životem – otec, manžel, milenec, bratři. Kíran se díky těmto mužům naučila, co je to život i jací muži ve skutečnosti jsou. Všichni muži, které poznala, byli slabochy. Všichni si však svou slabost vybíjeli na svých ženách a dětech.

KÍRAN: [...] Ano, paní Méhtová. Můj otec, váš manžel – byli to slaboši s falešnou silou. ²¹³

Nejedná se pouze o jednu generaci, ale jakoby se to v začarovaném kruhu opakovalo. Jakoby děti opakovaly stejné chyby svých rodičů a prožívaly podobné osudy. Kíran si stejně jako její matka vzala opilce a snášela jeho nálady se stejným sebezapřením. A ani Hasmukh nebyl výjimkou. Hasmukh nechával veškerá rozhodnutí na Kíran, aniž by si to uvědomoval. Kíran pro něho představovala oporu a rozhodnost. Ona byla tím, kdo byl „vůdce“ a Hasmukh si to vnitřně přál. Potřeboval, aby mu nahradila jeho otce. Někoho, kdo by mu říkal, co má dělat.

KÍRAN: Hasmukh Méhta žil svůj život ve stínu svého otce. ²¹⁴

²¹² „HASMUKH. [...] Kíran may have been my mistress, but she has far more brains than my wife ever had. But you should see her now, my wife! Transformed. From stupid incapable housewife to clever incapable housewife. Every day is a new lesson for her on husband-understanding. The more time she spend with Kíran, the more she learns about me. The more she learns about me, the more she'll regret having been such a good-for-nothing wife. [...]“
Tamtéž, s. 496.

²¹³ „KÍRAN. [...] Yes, Mrs. Mehta. My father, your husband – they were weak men with false strength. [...]“
Tamtéž, s. 508.

²¹⁴ „KÍRAN. Hasmukh Mehta was living his life in his father's shadow.“
Tamtéž, s. 509.

[...]

Kde byly jeho vlastní sny? Jeho vlastní myšlenky? Cokoli udělal, pro něho naplánoval otec.²¹⁵

[...]

[...] Byl na mě závislý ve všem. Myslel si, že to on rozhoduje. Ale byla jsem to já. [...]²¹⁶

Hasmukh si nikdy neuvědomil, že nežil svůj život, ale život svého otce. Nikdy ho to nenapadlo a z toho důvodu proti tomu také nikdy nebojoval. Považoval to za samozřejmé a správné. Zde je také patrný rozdíl mezi ním a jeho synem Adžitem, který se snaží najít sám sebe a cestu, jak žít svůj život. A proto jediný, komu se podařilo prolomit začarovaný kruh, byl Adžit. Jeho malé revolty a nesouhlasy s otcem znamenaly, že nenásleduje tiše otcovu vůli. Adžit svým „bojem“ ukázal, že se nebojí žít vlastním životem.

Hasmukhův duch je rozhořčen, jak se věci vyvíjejí. Nepředstavoval si, že by o něm mohla Kíran smýšlet takovýmto způsobem a ke všemu to sdílet s jeho manželkou, která ji porozumí. Doufal, že Kíran bude Hasmukhem v sukních a bude jeho rodinu ovládat, jako to dělal on. Ale když poslouchá rozhovor Kíran a Sónal pochopí, jaký život vedl. Uvědomí si, že nebyl sám sebou, ale otcovou kopií. V momentě prohlédnutí a pochopení se zhrozí, protože si uvědomí, že uvažuje jako Adžit.

HASMUKH [duch]: [...] Byl jsem duchem svého otce? A pokud je to pravda, tak kam jsem se potom poděl já? Co se se mnou stalo, s mým skutečným já? (*Uvědomí si to.*) Ó, můj bože! Mluvím jako Adžu! Ne-e-e! [...]²¹⁷
[...]

²¹⁵ „KIRAN. Where were his own dreams? His own thoughts? Whatever he did was planned for him by his father.“

Tamtéž, s. 509.

²¹⁶ „He depended on me for everything. He thought he was the decision maker. But I was. [...]“

Tamtéž, s. 510.

²¹⁷ „HASMUKH. [...] Have I been my father's ghost? If that is true, then where was I? What became of me, the real me? (*Realizing*). Oh, my God! I sound like Aju! No-o-o! [...]“

Tamtéž, s. 511.

KÍRAN: [...] To jasně dokazuje, že Adžít vyhrál a Hasmukh prohrál.²¹⁸

V tomto momentě mu připadne, že jeho rodina je mu velmi vzdálená a jako by už nebyla jeho. Proto se rozhodne, že raději bude trávit čas v koruně tamaryšku²¹⁹, který se stal jeho útočištěm.

HASMUKH [duch]: Ne. Nemyslím si, že mohu vstoupit do tohoto domu. Už není můj... nikdy. Zůstanu napořád na tamaryšku. (*Smích u stolu.*) Už to není moje rodina. Přál bych si, abych se nikdy nepletl do jejich životů. Spolu vypadají celkem spokojeně. S Kíran, která sedí na mém místě. Přál bych si, abych byl více... Přál bych si, abych žil. (*Odejde.*)²²⁰

Sónal přestane vnímat Kíran jako nechtěného vetřelce, který jim narušil domácí pohodu. Pochopila, kdo byl muž, za kterého byla dvacet čtyři let provdaná, a nejenže žila ve stínu Hasmukha, ale také své sestry. Nová zkušenosti jí pomůže se od nich odpoutat.

Nejvíce proti přítomnosti Kíran protestuje Príti. Príti se nelíbí, že se Kíran stala součástí rodiny. Ví, že Kíran bude daším „drábem“, který jí bude hlídat. Doufala, že po smrti Hasmukha si bude moci dělat, co bude chtít, a bude mít volný přístup k penězům. Také dává za vinu Adžítovi, že se jim nedostalo peněz, na které podle ní mají jasné právo. Vyčítá Adžítovi, že otci odporoval. Kdyby se podvolil, zdědil by peníze a byli by teď spokojení. Cítí se podvedená a lituje, že se vdala do takové rodiny. Je nešťastná, že snášela takového tyrana, jakým Hasmukh byl, a nic jí to nepřineslo.

ADŽÍT: Proč jsi chtěla odporovat? Co ti udělal?

²¹⁸ „KÍRAN. [...] That is enough to prove that Ajit has won and Hasmukh has lost.“
Tamtéž, s. 510.

²¹⁹ Strom, který se nachází v oblastech s vyššími teplotami.

²²⁰ „HASMUKH. No. I don't think I can enter this house. It isn't mine ... anymore. I will rest permanently on the tamarind tree. (*Laughter at the table.*) They are not my family any more. I wish I had never interfered with their lives. They look quite happy together. With Kiran sitting at my place. Oh, I wish I had been more ... I wish I had lived. (*Exits.*)“
DATTANI, cit. 199, s. 515.

PRÍTI: Co udělal? On! On byl otrokář, ten tvůj otec! Málem jsem zešílela z té jeho panovačné povahy. Podařilo se mu to s tvou matkou. Ale já jsem mu nedovolila, aby to udělal i mně. Jak jsem to dokázala? Jednoduše. Vzdala jsem se, jednoduše jsem ho poslouchala a „neodporovala“ mu jako ty! Věděla jsem, že nebude žít dlouho. Proč mu nevyhovět těch několik dnů? A až by zemřel, tak bychom mohli mít veškerou svobodu, kterou bychom chtěli a taky všechny ty peníze. Nechal by nám všechno, kdybys „neprotestoval“. To byla tvoje chyba!

ADŽÍT: Dáváš mi tu jeho závěť za vinu?

PRÍTI: Ano! Nenávidím tě za to! Proklínám tě! Podívej se, co jsi udělal své ženě a dítěti! Udělal si z nich žebráky. A všechno kvůli tomu, že jsi odmlouval svému otci! [...] ²²¹

Kíran si je vědoma, že Príti je zákeřná a má silnou vůli. Ví moc dobře, že Príti jde především o peníze a proto si na ni dává pozor. Nepodařilo by se jí Príti zkrotit, pokud by Kíran nepomohla náhoda. Príti věděla, že Hasmukh nemá k smrti daleko, protože vyměnila jeho tabletky na vysoký tlak za vitamíny. Príti měla tabletky uložené a snažila se je zničit, čehož byla Kíran svědkem. Tím se Kíran podařilo dostat Príti pod kontrolu a nastolit v domě skutečný pořádek, který byl potřeba.

Kíran pomohla celé rodině prohlédnout a posunout se dál. Podařilo se jí poprvé rodinu semknout a vytvořit domácí atmosféru. Hasmukh si přál, aby v rodině Kíran nastolila pořádek pevnou rukou. Jí se však podařil pravý opak – stát se členem rodiny. Tyranie, která v domě vládla, byla zničena. Rodina se od ní plně osvobodila, když se rozhodla pokácet tamaryšek. Strom, který byl tak velký a rozpínavý, že překážel elektrickým drátům sousedů. Strom, který symbolizoval

²²¹ „AJIT. Why did you want to protest? What did he do to you? PREETI. What did he do? He! He was a slave driver, your father! He almost drove me mad with his bossy nature. He succeeded with your mother. But I didn't let him do that to me. How did I manage? Simple. I gave in, I simply listened to him and didn't 'protest' like you! I knew he didn't have long to live. I thought, why not humour him for a few days? After he's gone, we can have all the freedom to do what we want, and also all the money. I almost succeeded. He would have left everything to us if you hadn't 'protested'. That was your mistake! AJIT. Are you blaming me for his will? PREETI. Yes! And I hate you for it! Oh! I curse you! Look what you've done to your wife and child! Made them paupers! All because you answered back your father!“
Tamtéž, s. 501 – 502.

Hasmukha a stal se útočištěm jeho ducha, zároveň symbolizoval jeho despotismus. Rozhodnutím o jeho pokáčení se rodina rozhodne pro svou svobodu.

Where There's a Will je rozděleno do dvou dějství a každé má dvě jednání. Čas ve hře běží lineárně a historii rodiny se dozvídáme skrze monology jednotlivých postav (především skrze monology Hasmukha). Děj se odehrává v blíže nespecifikovaném časovém úseku. Jediný přímý časový údaj je mezi první polovinou a druhou polovinou prvního dějství, kdy uběhne přesně týden od Hasmukhovy smrti. Rodina se po týdnu dovídá o poslední vůli zesnulého, přesně podle jeho instrukcí. Druhé jednání druhého dějství dělí od prvního pouze několik dnů, ale bližší informace není uvedena. Podle obsahu děj proběhne během maximálně dvou týdnů. Každé dějství pohlíží na jeden specifický den v rodině Méhtových. Nevíme, zda je hra zasazena do letních dnů nebo zimních; roční doba není určující, každý den plyne stejně a stejným tempem. Není důležité, kolik dní uteče. Ale je důležité, jaká změna proběhne v rodině, kdy se ke slovu dostanou ženy a nastolí v rodině klid.

Ve hře *Where There's a Will* vystupuje pět postav. Mahéš Dattání vytvořil různorodé charaktery těchto postav a také zde využil významů jmen, která by měla odrážet jejich ctnosti. Avšak žádná z postav svým chováním nenaplnjuje význam svého jména. *Where There's a Will* je jedinou hrou, ve které Dattání využívá významu jmen k dokreslení povahových rysů postav. Z tohoto důvodu je v této analýze zahrnut podrobný rozbor jednotlivých postav a jejich jmen.

Hasmukh je pětáctýletý otec rodiny. Žije se svou ženou Sónal, synem Adžitem a jeho manželkou Príti. Má nemocné srdce a vysoký tlak, na který musí brát léky. Vypracoval se sám z drobného podnikatele na vlastníka exportní společnosti a jednoho z nejbohatších mužů ve městě, které zůstává beze jména. Později se dovídáme, že Hasmukh za svůj úspěch nebyl zodpovědný sám. Nebýt jeho otce, který mu naplánoval život, nikdy by Hasmukh nevedl život, jaký vede. Hasmukh si je jistý, že on jediný ví, co je pro něj a všechny jeho blízké dobré. Nikdy v životě neustoupí a myslí si, že má vždy pravdu. Pravdu uvidí až jako duch, který v domě přebývá po Hasmukhově smrti. Stal se z něj za ta léta despota, který neuznává názory nikoho jiného. Především ženy ve svém okolí vnímá jako slabší článek, který je vždy závislý na muži. Hasmukh je pouze slaboch, který se

schovává za sílu, kterou poskytuje jeho mužský status a za patriarchální rozdělení společnosti.

Jméno Hasmukh pochází ze dvou sanskrtských slov. „Hass“ znamená smát se a „mukh“ tvář.²²² Význam jména je tedy „smějící se tvář“ nebo také „člověk, který rozradostní ostatní“. Autor v tomto případě použil jméno ironicky. Hasmukh rozhodně není člověk, který by rozdával radost. Ztělesňuje pravý opak významu svého jména. V lidech vyvolává depresi, rozčilení nebo pocit, že nikým a ničím nejsou. Hasmukh svým chováním a přístupem k ostatním nenaplnuje význam svého jména.

Adžítovi je dvacet tři let a má mnoho nápadů a plánů, ale v cestě k jejich realizaci mu stojí jeho otec. Celým jménem Srí Adžít Méhta je jediným synem Hasmukha. Pracuje ve firmě svého otce, kde se podílí na vedení firmy. Jak ve firmě, tak ani doma nemá žádné právo být sám sebou. Jeho hlavním cílem je odpoutat se od představy otce ohledně Adžítova života a jak by s ním měl nakládat. Věří, že mu to bude umožněno po otcově smrti. Avšak Hasmukh se postará o to, aby i po jeho smrti měl Adžít naplánovaný život podle Hasmukhových přání. Ve výsledku Adžít nemůže, ale ani nechce, nesplnit otcovy požadavky. Přiznává, že si život bez peněz nedokáže představit. Zvykl si na život, který vede a nechce ho měnit.

Jméno Adžít nese také svůj význam a znamená „nepřemožitelný“.²²³ Hasmukh se rozčiloval, že mu dal jméno bojovníka, protože mu spíše připadá jako slaboch. Ale opak je pravdou. Adžít je uvnitř silný a nepřemožitelný. Hasmukh nezdolá synovu vůli, i když se jí snaží pokořit všemožnými způsoby. Adžít nakonec vyhrává nad Hasmukhem, protože se otcovi nepodvolí a alespoň v myšlenkách zůstane svobodný.

Sónal je manželkou, matkou a ženou v domácnosti. Je to typická indická žena podle společenských konvencí. Cítí na sobě společenskou tíži zodpovědnosti za rodinu. Pokud se v rodině stane něco špatného, Sónal má pocit, že to společnost a její sestra Mínal bude vnímat jako její selhání. Ve své rodině má

²²² 1. *Hasmukh* [online]. UrbanDictionary [citováno 9. 8. 2011]. Dostupný z WWW: <www.urbandictionary.com/define.php?term=Hasmukh>

²²³ *Ajit*. [online] Behind the Name [citováno 9. 8. 2011]. Dostupný z WWW: <www.behindthename.com/name/ajit>

minimální slovo. Většinou spíše působí jako člen v ústraní. První a jediná příležitost, kdy si s někým rovnocenně pohovoří, je s Kíran. Sónal teprve díky Kíran pozná svého manžela. Porozumí, jakým člověkem byl. Vedle Hasmukha byla sestra Mínal člověkem, který se snažil řídit Sónal život, byť žila se svou rodinou v jiném domě. Díky Kíran si Sónal uvědomí a pochopí, že nepotřebuje nikoho, aby byla spokojená. Najde dostatek odvahy, aby se sestře postavila a začala se starat nejen o druhé, ale především sama o sebe. Poprvé se ve svém životě cítí svobodná. Sónal se s Kíran spřátelila a našla v ní oporu a dobrou přítelkyni. Ale otázkou je, zda Sónal pouze nepřijala dalšího člověka, který by za ní rozhodoval. Je možné, že místo Hasmukha a Mínal nyní zastoupí Kíran. Sónal nebyla nikdy schopná se starat o sebe, vždy měla na starost ostatní. Kíran se pro ni může stát novým vůdcem, aniž by to úmyslně chtěla. Z celé hry a Sónalina chování vyplývá, že potřebuje ruku, která by ji vedla životem.

„Zlatá“²²⁴ je význam, který náleží jménu této postavy. Když byli manželé mladí, tak Hasmukh jí říkával: „jak jsi hodná, tak jsi stejně tak zlatá.“²²⁵ Sónal jen stěží září, protože k tomu nikdy neměla příležitost. Zůstávala ve stínu své rodiny. Hasmukh a částečně ani její sestra jí nedovolili, aby volně dýchala a mohla být sama sebou. Hasmukh ji vnímal jako hloupou manželku, která není k ničemu dobrá, snad pouze k vedení domácnosti. S Kíran však má Sónal možnost znovu se prosadit a dostat významu svého jména a konečně zazářit.

Další postavou je Príti – mladá manželka Adžíta, která je v očekávání a termín má za šest týdnů. Zpočátku se zdá jako tichá a mírumilovná. V rodině pomáhá Sónal s domácími pracemi a Hasmukhovi neodporuje. Její pravá tvář se ale projeví po smrti Hasmukha. Vyjde najevo, že se cítí okradená. Jejím hlavním cílem bylo získat peníze po smrti tchána a je rozčilená, že s manželem nebudou mít nic. Hlavním důvodem pro manželství s Adžítem bylo pro Príti dobré společenské postavení a finanční jistoty. Snaží se působit jako vzorná manželka, ale ve skutečnosti má na mysli pouze své vlastní pohodlí. Vždy musí být v rodině někdo, kdo bude na Príti dohlížet, aby nedostala možnost se projevit. Nejprve je to Hasmukh a později v jeho roli Kíran, kteří usměrňují Prítinu povahu. Zatímco

²²⁴ „HASMUKH. [...] ,Gold.‘ [...]“
DATTANI, cit. 199, s. 472.

²²⁵ Tamtéž, s. 472.

Hasmukh využívá svého autoritativního postu v rodině, Kíran prohlédla povahu Príti díky náhodě, kdy se Príti snažila zbavit předmětu doličného. Kíran této náhody využila k tomu, aby Príti měla pod kontrolou. Kíran neprozradí to, že Príti dopomohla Hasmukhovi ke smrti. Ví, že si Príti už nic nedovolí. Príti znovu stáhne své vlastní skutečné já a chová se tak, jak se snacha v domě svého manžela chovat má.

Príti je jiný přepis jména Priti, které v sanskrtu znamená „radost“, „láska“.²²⁶ Její jméno však nezrcadlí, jaká Príti skutečně je. Príti je zákeřná a vypočítavá. Ví přesně, co chce, a nebojí se využít různých prostředků k tomu, aby toho dosáhla. Vždy se však objeví někdo, kdo jí má v dosažení cíle zabránit. V prvním dějství se zdá, že Príti je ztělesněním svého jména, avšak druhé dějství nám prozradí, že to je pouze přetvářka.

Kíran je inteligentní žena, která si v životě prožila mnoho zlého kvůli mužům, kteří jejím životem procházeli. Byla dcerou alkoholika, který ničil celou rodinu. Hasmukh se stal jejím milencem a naplánoval jí sňatek s alkoholikem. I přesto je Kíran silnou ženou, která ví, jak přežít v mužském světě. Dokáže se o sebe vždy postarat. Jako jediná ženská postava ve hře je schopná pracovat, starat se o potřeby milence i potřeby svého manžela. Kíran rozhodně není ženou, která by byla naivní. Poměr s Hasmukhem pro ni byl čistě racionální, protože věděla, že jí zabezpečí. Díky své upřímnosti a životním zkušenostem, se stane právoplatným členem rodiny. Je si vědoma, že pokud se bude chovat k této rodině dobře, budou se na oplátku oni k ní také chovat dobře. Hasmukh byl tím, kdo rozhodl, že se Kíran stane součástí jeho rodiny. Kíran ví, že její přítomnost je vynucená, ale nehodlá nikomu znepríjemňovat život. Nakonec tímto soužitím obě dvě strany získávají.

Jméno Kíran je v Indii používáno pro muže i ženy. To poukazuje na Kíraninu schopnost tyto dva světy ve své postavě vyvážit. Význam tohoto jména je „nit“ nebo „sluneční paprsek“. To nám poukazuje na spojitost s jejími činy v rodině Méhtových.²²⁷ Po jejím příchodu do rodiny se jí podaří členy spojit a

²²⁶ *Preeti*. [online] Behind the Name [citováno 9. 8. 2011]. Dostupný z WWW <www.behindthename.com/name/preeti>

²²⁷ *Kiran*. [online] Behind the Name [citováno 9. 8. 2011] Dostupný na WWW: <www.behindthename.com/name/kiran>

vytvořit relativně spokojené zázemí. Kíran se nejen dokáže o rodinu postarat, ale pokud je potřeba, dokáže zastoupit i Hasmukhovu tvrdou ruku a racionalitu.

Dattání se v tomto dramatu zabývá otázkou užitečnosti striktních nařízení v patriarchální společnosti. Toto kontroverzní téma autor odlehčil komediálními dialogy a situacemi, které však zároveň zdůrazňují mužské diktátorství. Dattání polemizuje s užitečností mužské „nadřazenosti“ a poukazuje na to, že v mnoha případech muž není zdaleka tak silným článkem, jak bývá zobrazován. Sám autor popsal *Where There's a Will* jako „vymítání patriarchálních zásad“.²²⁸

3.2. Analýza divadelní hry *Dance Like a Man*

„Byli jsme pouhými lidmi. Chyběl nám půvab. Chyběla nám dokonalost. Chybělo nám nadání tančit jako bůh.“²²⁹

Druhým dramatem, které vzešlo z pera Mahéše Dattáního, je *Dance Like a Man* (*Tanči jako muž*). Poprvé byla tato hra uvedena v Chowdiah Memorial Hall v Bengalúru 22. září 1989.²³⁰ Mahéš Dattání se v tomto dramatu zaměřil na generační rozdíly a na osobní historii.

Drama je rozděleno do dvou dějství a vystupují v něm čtyři postavy – dva muži a dvě ženy. Hra se odehrává v domě, který se nachází v centru města, jehož

²²⁸ „exorcism of the patriarchal code.“

SITA, Raina. A Note on the Play. In DATTANI, Mahesh. *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, s. 451. ISBN 0-14-029325-6.

²²⁹ „JAIRAJ. [...] We were only human. We lacked the grace. We lacked the brilliance. We lacked the magic to dance like God.“

DATTANI, Mahesh. *Dance Like a Man*. In *Collected Plays*. New Dehli: Penguin Books India 2000, s. 447. ISBN 0-14-029325-6.

²³⁰ Tamtéž, s. 385.

název není uveden.²³¹ Hlavním prostorem je pokoj zařízený ve staromódním stylu. Dále je možno vidět schodiště vedoucí do ložnice a prostor k tanečnímu cvičení. *Dance Like a Man* se odehrává v rodině tanečníků, kteří se zabývají klasickým indickým tancem Bharatanátjam.²³² Sleduje osud rodiny v osmdesátých letech a retrospektivně se vrací do let čtyřicátých, která ovlivnila její členy v současnosti.

Do hry vstupujeme ve chvíli, kdy Lata a Višvás vchází hlavními dveřmi do domu. Je to mladý pár, který má před svatbou. Višvás přišel požádat o svolení k jejich sňatku Latiny rodiče, kteří nejsou doma. Lata je mladá tanečnice tance bharatanátjam a pouhých deset dní ji dělí od nejdůležitějšího vystoupení její kariéry. Višvás je syn prodavače mithái²³³, který chce mít rodinu. Lata a Višvás jsou každý z úplně jiného světa a dokonce i z jiné kasty.

VIŠVÁS: Můj otec málem zemřel, když jsem mu řekl, že si budu brát ženu z jiné kasty. [...]²³⁴

Lata je z rodiny pokrokových tanečníků, kteří se nejvíce zajímají o tanec. Pro ni je v manželství nejdůležitější Višvásův souhlas k tomu, aby mohla tančit. Višvás pochází z tradiční indické rodiny a od sňatku očekává především potomky. Zde se jejich pohledy na manželství střetávají, protože Lata o potomcích dosud neuvažovala.

LATA: Když jsem byla malá, tak jsem stála u dveří a pozorovala maminku a tatínka, jak trénují. Bylo to

²³¹ Tamtéž, s. 387.

²³² Bharatanátjam je nejstarším tancem na území Indie. Pochází z jižní Indie, kde ho jako chrámový tanec tančily takzvané dévadásí – mladé dívky, zasvěcené chrámu, které svým tancem vzdávaly hold indickým bohům. Postavení dévadásí se vehementně změnilo především po příchodu Britů a během jejich nadvlády. Britové nechápali toto umění a vnímali dévadásí jako nemravné ženy. Během britské kolonializace se tanečnicím začalo říkat dásí (prostitutka) a nakonec je tak začala vnímat i ortodoxní hindská společnost.

²³³ Indická a jihoasijská sladkost.

²³⁴ „VISWAS. My father almost died when I told him I'm marrying outside the caste. [...]" DATTANI, cit. 229, s. 389.

něco kouzelného. Věděla jsem tehdy, čím chci být.

Višvási, až budeme svoji, dovolíš mi sem chodit
cvičit, že?

VIŠVÁS: Samozřejmě, Lato...

LATA: Děkuji! ... [...]

VIŠVÁS: Neděkuj mi. Nemyslím si, že naše podlaha unese
milión advů²³⁵

LATA: A nebudeme mít děti.

VIŠVÁS: A nebudeme mít... cože?

LATA: Myslím tím, že ne hned. Můžeme je mít později,
ne?²³⁶

Lata a Višvás uzavřou jakousi nepsanou smlouvu – pokud bude Lata moci tančit, budou mít děti. Oba dva tím získávají od jejich svazku záruku, že pro ně bude „výhodný“. Dattání zde poukazuje na fakt, jaký je přítomný ve většině indických manželství. Je to pro obě dvě strany jakási smlouva, na které by neměl nikdo tratit.

Hlavní děj hry se začne odehrávat v době, kdy do domu vstoupí Ratna a Džajrádž – rodiče Laty. Ratně je šedesát let a Džajrádž je o dva roky starší. Svou dceru Latu počali, když jim bylo čtyřicet. Oba dva jsou tanečníky a nejsou typickými indickými rodiči. Jejich pohled na svět je řízen především tancem, což se odráží i v jejich chování. Na schůzku s Višvásem, která má rozhodnout o

²³⁵ Advu je název základního kroku v bharatanátjam.

²³⁶ „LATA. When I was little girl, I used to stand near the door and watch mummy and daddy practise. It was magic for me. I knew then what I wanted to be. Viswas, when we are married – you will let me come here to practise, won't you? VISWAS. Of course, Lata ... LATA. Oh, thank you! [...] VISWAS. Don't thank me. I don't think our floor can withstand a milion advus. LATA. And we won't have children. VISWAS. And we won't have ... what? LATA. I mean, not right away. We can have them later, can't we?“
DATTANI, cit. 229, s. 389.

budoucnosti Laty, přijdou pozdě, protože se zranil jeden s Latiných hudebníků. Pro ně je to tragédie, kterou musí vyřešit a v daný moment je to pro ně nejdůležitější věc. Svým postojem se nepřímou vyjadřují k tomu, kterou část Latiny budoucnosti vnímají jako zásadní. Už při prvním setkání, kdy se Višvás nepředstavil nejlépe, Ratna a Džajrádž Višvásovo chování neřeší.

VIŠVÁS: Podívejte, vím, že jsem neudělal nejlepší první dojem, ale byl bych rád, kdybyste se o mně nevyjadřovali jako o krizi nebo problému.

RATNA: O čem to mluvíte?

VIŠVÁS (*neví, co říci, nervózně se zasměje*): Můžu se zeptat na to samé?

DŽAJRÁDŽ: Nemluvíme o vás. My vás ani neznáme.

VIŠVÁS: Jmenuji se Višvás ...

DŽAJRÁDŽ (*otráveně*): Tohle my víme. Ale neznáme vás natolik, abychom vás brali jako problém nebo něco takového. Chápete?²³⁷

Chování Ratny a Džajrádže je pro indické rodiče nestandardní, což je zřetelné podle Višvásových reakcí. Dattání využívá bohémské rodiny, aby ji mohl dát do kontrastu s Džajrádžovým otcem Amritlálém a tradičními vzorci indického chování.

²³⁷ „VISWAS. Look, I know that I haven't made a very good first impression, but I would be more comfortable if you didn't think of me as a crisis or a problem. RATNA. What are you talking about? VISWAS (*at a loss for words, laughs nervously*). Could I ask you the same question? JAIRAJ. We were not talking about you. We don't even know you. VISWAS. My name is Viswas ... JAIRAJ (*irritated*). We know that. But we don't know you well enough to think of you as a problem or anything. Understand?“
Tamtéž, s. 398.

Dům, ve kterém se děj odehrává, představuje velmi důležitou entitu dramatu. Je to pouto mezi minulostí a současností rodiny. Dům stojí v centru města a původně patřil Amritlálovi. Přestože je nábytek v hlavním pokoji ze čtyřicátých let a dům působí zastarale, díky své poloze má nesmírnou cenu. Ratna a Džajrádž zde žijí více jak čtyřicet let. Na první pohled se zdá, že Džajrádž zachovává hlavní pokoj ve stejném stavu, v jakém byl za života jeho otce z úcty k Amritlálovi.

LATA: [...] Ale tatínek k němu vždy choval nesmírnou úctu. Proto nikdy tento dům neprodá. Víš, že většina nábytku tady v pokoji byla mého dědy? Můj otec se odmítl s čímkoli z toho rozloučit.²³⁸

Lata nezná dobře historii své rodiny. Amritlál zemřel, když byla ještě malá, a nepoznala ho. Džajrádž zachovává pokoj ve stejném stavu z opačného důvodu. Pro něho tento pokoj symbolizuje mládí a volnost, kterou měl. Nezachovává ho jako jakousi pietu pro svého otce. Skrze Džajrádžův přístup k domu se zrcadlí jeho vztah k otci. Nejdůležitějším předmětem, který symbolizuje otce, je šál. Šál získal Amritlál v boji za svobodu Indie a byl pro něj nejcennější věcí, kterou vlastnil.

VIŠVÁS: Lata mi řekla, že jste ho velmi respektoval.

DŽAJRÁDŽ: To že řekla?

VIŠVÁS: Ano. To proto jste nechal tuto část nezměněnou. Skoro jako svatyni, abychom si ho připomněli.

²³⁸ „LATA. [...] But daddy has always had a deep respect for him. That's why he will never sell this house. Do you know most of the furniture in this room is my grandfather's? My father refused to part with any of it.“
Tamtéž, s. 392.

DŽAJRÁDŽ: Blbost. Tohle byl můj svět. Nechal jsem to stejné, protože je to moje. Tady jsem strávil své dětství. Odstranil jsem jeho vzpomínky - zahrady. [...] Když zemřel, vše jsem odstranil. [...]

VIŠVÁS: A co ten šál? Proč si necháváte jeho šál? (*Žádná odpověď*). Je to nádherný šál. Zeptal jsem se Laty, zda bych ho mohl dostat jako věno. Dělán si srandu, chápete. [...] Řekla mi, že byste ho nedal pryč, protože byl vašeho otce.

[...]

DŽAJRÁDŽ: Líbí se ti?

VIŠVÁS: Ano!

DŽAJRÁDŽ: Pak je tvůj.²³⁹

Je to krok, který má definitivně ukončit přítomnost Amritlála v domě a v životě Džajrádže.²⁴⁰ S jeho odchodem má Džajrádž šanci se definitivně zbavit břemena minulosti. Šál nejenže symbolizuje Amritlála, ale je to také předmět, který nás přenáší zpět do čtyřicátých let. Dattání zde využívá věkového odstupů herců ke ztvárnění dvou různých rolí. Ve chvíli, kdy si Džajrádž oblékne šál, stává se svým otcem. Lata se změní v mladou Ratnu a Višvás v mladého Džajrádže. Zachování dobového prostoru tak umožňuje posunout se zpět o čtyřicet let. Jedná se o moment, který odhaluje nejdůležitější období v minulosti celé rodiny.

²³⁹ „VISWAS. Lata told me you respected him a lot. JAIRAJ. Did she say that? VISWAS. Yes That's why you have kept this portion unaltered. Almost like a shrine in memory of him.“
Tamtéž, s. 406 – 407.

²⁴⁰ Zde můžeme vidět podobnost s prvním Dattáníovým dramatem *Where There's a Will*, kde jako symbol otcova despotismu byl použit strom. Při pokácení stromu se rodina zbavila otcovy nadvlády.

Léta čtyřicátá jsou obdobím, kdy je Džajrádžovi a Ratně něco málo přes dvacet let a jsou novomanželi. Oba dva milují tanec a oba dva se mu chtějí věnovat profesionálně. Coby jediná překážka pro naplnění jejich snů jim stojí v cestě Amritlál. Podle tradičního indického očekávání chce Amritlál, aby Džajrádž dospěl a začal se chovat zodpovědně. Dokud byl Džajrádž mladý, Amritlál toleroval jeho lásku k tanci a podporoval ho. Nyní je však Džajrádž již dospělý muž a měl by mít řádné zaměstnání a skoncovat s tancem. Amritlál jakožto bývalý bojovník za svobodu Indie má v indické společnosti dobré postavení. Naopak mužský tanečník bharatanátjam není respektován.²⁴¹

AMRITLÁL: [...] Už je tak dost špatné, že jsem přestavěl knihovnu na tvoji tělocvičnu.

DŽAJRÁDŽ: Tak proč jsi to dělal, když jsi nechtěl?

AMRITLÁL: Myslel jsem si, že je to pouhá tvoje zábava. Kdyby ses zajímal o kriket, tak bych pro tebe udělal na našem trávníku kriketové hřiště. Bral jsem to tak, že většina kluků se zajímá o kriket, ale můj chlapec se zajímá o tanec. Neuvědomil jsem si, že tento koníček se změní v... v posedlost.

DŽAJRÁDŽ: Neměl jsi také své posedlosti?

AMRITLÁL: Pokud máš na mysli mou účast na boji za tvou svobodu, tak to ano. To byla posedlost.

DŽAJRÁDŽ: Ty jsi měl svou. Dovol mi mít mou.

AMRITLÁL: Jak můžeš tyhle dvě vůbec srovnávat?

DŽAJRÁDŽ: Jak já to vidím, tak můžu.

²⁴¹ Jak bylo již dříve zmíněno, tanec bharatanátjam byl tradičně tančen ženami (devadasí).

AMRITLÁL: Jak ty to vidíš? No, moc dobře to nevidíš, to je tvůj problém. Kam to se svým tančením dopracuješ?

DŽAJRÁDŽ: Kdybychom nezískali nezávislost, kam by ses dostal se svojí revolucí?

AMRITLÁL: Rád bych viděl, jakou nezávislost získáš ty se svými šaškárnami.

DŽAJRÁDŽ: Nezávislost dělat si, co chci já.²⁴²

Střet otce a syna jako střet dvou generací je častým Dattániovým tématem. Odráží v indické kultuře velmi důležitý aspekt respektu ke starším. Dattání se však snaží poukázat na fakt, že ne vždy je to výhodné pro generaci mladší. Amritlál je přesvědčený, že ví nejlépe, co je pro jeho syna nejlepší. Vnímá tanec jako svého nového nepřítele. Jakožto bývalý bojovník za svobodu, má silnou vůli a trpělivost. Je to pro něho nový boj, který chce vyhrát. Nebojí se použít jakéhokoli prostředku, aby dokázal, že má pravdu.

Amritlál je vším, co souvisí s tancem, zhnusen a znepokojen. Přijde mu nenormální, že Džajrádž jakožto muž chce tančit. Nelíbí se mu, že Džajrádžův taneční guru nosí dlouhé vlasy. Je to pro něho znak homosexuality, i když to nikdy nevysloví nahlas. Dále také nechce, aby se jeho snacha učila tanec tisíce let

²⁴² „AMRITLAL. [...] It's bad enough having had to convert the library into a practice hall for you. JAIRAJ. Why did you do it if you didn't want to? AMRITLAL. I thought it was just a fancy of yours. I would have made a cricket pitch for you on our lawn if you were interested in cricket. Well, most boys are interested in cricket, my son is interested in dance, I thought. I didn't realize this interest of yours would turn into a ... obsession. JAIRAJ. Didn't you have your obsession? AMRITLAL. If you mean my involvement in fighting for your freedom, yes it was an obsession. JAIRAJ. You had yours. Now allow me to have mine. AMRITLAL. How can you even compare the two? JAIRAJ. As far as I can see, I can. AMRITLAL. As far as you can see! You can't see far, that is your trouble. Where is your dance going to lead you? JAIRAJ. If we hadn't gained the independence, where would your revolutions had led you? AMRITLAL. I would like to see what independence gain with your antics. JAIRAJ. The independence to do what I want.“
DATTANI, cit. 229, s. 415.

starý od tanečnice, která má choulostivou minulost.²⁴³ Ratna však ví, že je to jediná možnost, jak se naučit tanec, který se jinak ztratí v zapomnění. Je to pro ni nesmírná šance, jak se jako tanečnice prosadit. Avšak Amritlál rozhodne za ni, že musí skončit. Tím, že jeho snacha chodí do domu bývalé prostitutky,²⁴⁴ ohrožuje v očích Amritlála pověst jeho a celé jejich rodiny.

AMRITLÁL: [...] To je vše. Nemusím ti nic vysvětlovat.

RATNA: Nemůžete po mně chtít, abych se přestala učit umění!

AMRITLÁL: Nechci, aby ses s tou ženou znovu viděla, a to je konečné. To je vše, co k tomu dodám. [...] ²⁴⁵

Ironií je, že Amritlál bojoval za svobodu Indie. Chtěl, aby jeho lid nemusel záviset na nařízeních lidí, kteří jeho zemi a kultuře nerozumí. Amritlál by měl vnímat baharatanátjam jako indické dědictví, které může být znovu oslavováno. Jeho pohled na tento tanec byl však natolik ovlivněn okolnostmi, ve kterých vyrůstal, že ho nedokáže přijmout jako unikátní umění. Stal se z něho zpátečnický „diktátor“.

DŽAJRÁDŽ: Kde je duch revoluce? Nebojoval jsi za získání svobody. Bojoval jsi, abys získal moc. Jsi stejně konzervativní a puritánský jako lidé, kteří nám vládli.

AMRITLÁL: Pleteš se. Získání nezávislosti bylo součástí plánu. A někdo musí být zodpovědný. Ale to, co děláme teď, je to, co se počítá. Jak víš, naší prioritou je vymýtit jisté

²⁴³ Během britské nadvlády se tanec předával z generace na generaci v tajnosti. Tanečnice se ho učily nazpaměť a byly jediným zdrojem tohoto umění.

²⁴⁴ DATTANI, cit. 229, s. 420.

²⁴⁵ „AMRITLÁL. [...] That is all. I need not give you any reason for it. RATNA. You can't stop me from learning an art! AMRITLÁL. I don't want you seeing that woman again, that's final. And that is all I have to say. [...]“
Tamtéž, s. 421.

nechtěné a špatné praktiky, které jsou ostudou naší společnosti.

DŽAJRÁDŽ: Jako věno a nedotknutelnost.

AMRITLÁL: To také. A... ty víš moc dobře, co tím myslím.

DŽAJRÁDŽ: Nic o té věci nevíš. Jsi ignorant.

AMRITLÁL: Budujeme pro tyto nešťastnice ášramy²⁴⁶!
Vzděláváme je, měníme je...

DŽAJRÁDŽ: Měnit! Nemluv o změnách. Pokud byste opravdu chtěli něco změnit v naší společnosti, nechali byste je provozovat jejich umění.

AMRITLÁL: Otevřeně podporovat prostituci?

DŽAJRÁDŽ: Pošlete je zpátky do jejich chrámů! Udělte jim ocenění za to, že pro nás opatrují staré umění.

AMRITLÁL: Synu, jsi ignorant. Většina z nich se vzdala svého „umění“, jak tomu říkáš, a začala prodávat svá těla.

DŽAJRÁDŽ: Za to jste zodpovědní vy.²⁴⁷

Dattání se nebojí otevřeně dotknout choulostivého tématu, které v indické společnosti panuje. Otevírá otázku, zda se indická společnost se získáním

²⁴⁶ Původně spirituální význam jakožto krok v cestě životem. Přeneseně je ášram místo k odpočinku a rozjímání (podobně jako poustevna).

²⁴⁷ „JAIRAJ. Where is the spirit of revolution? You didn't fight to gain the independence. You fought for power in your hands, Why you are just so conservative and prudish as the people who were ruling over us. AMRITLAL. You are mistaken. Gaining independence was part of our goal. And someone has to be in charge. It's what we do now that counts. As you know, our priority is to eradicate unwanted and ugly practices which are a shame to our society. JAIRAJ. Like dowry and untouchability. AMRITLAL. That too. And ... you know perfectly well what I mean. JAIRAJ. You have no knowledge of the subject. You are ignorant. AMRITLAL. We are building ashrams for these unfortunate women! Educating them, reforming them ...JAIRAJ. Reform! Don't talk about reform. If you really wanted any kind of reform in our society, you would let them practise their art. AMRITLAL. Encourage open prostitution? JAIRAJ. Send them back to their temples! Give them awards for preserving their art. AMRITLAL. My son you are the ignorant one. Most of them have given up their 'art' as you call it and haven taken to selling their bodies. JAIRAJ. I hold you responsible for that.“

DATTANI, cit. 229, s. 416.

nezávislosti opravdu změnila, nebo se pouze osamostatnila. Stejná otázka je zde pro Džajrádže – pokud by získal tolik touženou svobodu k rozhodování, naložil by s ní dobře? Byl by šťastnější, kdyby se tak stalo? Prolínání Džajrádžových vzpomínek se současností mu slouží jako katarze. Konfrontace s minulostí je pro něj jediná možnost, jak si na tyto otázky odpovědět.

Rozpory mezi Amritlállem a Džajrádžem vyústí v Džajrádžův a Ratnin odchod. Snaha vymanit se z Amritlállovy moci se jim však nepodaří a po dvou dnech přicházejí zpět. Amritlál využívá pro svůj boj Ratnu a s její pomocí donutí Džajrádže vzdát se tančení. Amritlál pochopil, že Ratna je rozhodnutá pro tanec obětovat cokoli.

AMRITLÁL: Hmm. A ty jsi natolik inteligentní, abys pochopila, že rozhodnutí o tom, zda budeš tančit, mám v rukou já, ne on [Džajrádž].

RATNA: To jste mi dal jasně najevo.

AMRITLÁL: Neboj se. Nemám v úmyslu tě zastavovat. Nechám tě tančit.

RATNA: A Džajrádže? Vy mu chcete v tančení zabránit, že?
[...]

AMRITLÁL: Žena v mužském světě se může zdát pokroková. Ale muž v ženském světě je směšný.²⁴⁸

²⁴⁸ „AMRITLAL. Hmm. And you are intelligent enough to realize now that decision to let you dance is in my hands, not his [Jairaj]. RATNA You have made that very clear. AMRITLAL. Don't worry. I have no intention of stopping you. I will let you dance. RATNA. And Jairaj? You do want to prevent him from dancing, don't you? [...] AMRITLAL. A woman in man's world may be considered as being progressive. But a man in woman's world is pathetic.“
Tamtéž, s. 426 – 427.

Ratna zradí svého manžela, aby zachránila svůj vlastní sen. Tančení je pro ni to nejdůležitější na světě, což také později projektuje do své dcery Lata. Vystoupení Lata je pro Ratnu jako její vlastní. Všechna ocenění, která Lata sklízí, si bere Ratna za svá. Byla to její celoživotní dřina, kterou vložila do Lata. V tu chvíli už ani nevnímá Lata jako dceru, ale jako soupeřku, která měla něco, co Ratna mít nemohla. Jako matka je na ni pyšná, ale jako tanečnici jí šíří závist. I přestože Ratna a Džajrádž byli slavnými tanečnicemi, nikdy nedosáhli takového úspěchu jako jejich dcera. Podle Ratny to měl být její úspěch.

DŽAJRÁDŽ: Nezajímalo tě, jaké má [Lata] kritiky...?

RATNA: Vím jaké kritiky má...

DŽAJRÁDŽ: Ani ses nepodívala...

RATNA (*křičí*): Slyšela jsem to. Úžasné kritiky! Hvězda festivalu! Tanečnice desetiletí! A proč by neměla mít takové kritiky? Já si to zasloužím. Bezesné noci strávené zařizováním. Nadbívání kritikům. Moje tvrdá práce se vyplatila, ne? Ne? [...]²⁴⁹

Lata nezná matku tak dobře, aby si uvědomovala, o co jde. Zato Džajrádž prošel s Ratnou skoro celý život a moc dobře si je vědom, jaké je Ratna schopna přinášet oběti.

²⁴⁹ „JAIRAJ. Weren't you interested what kind of reviews ... ? RATNA. I know what kind of reviews she's got ... JAIRAJ. You haven't even looked ... RATNA (*shouting*). I heard. Rave reviews! The star of the festival! The Dance of the decade! And why shouldn't she get reviews like these? I deserved it! Spending sleepless nights arranging things. Sweet-talking the critics. My hard work has paid off, hasn't it? Hasn't it?“
Tamtéž, s. 439.

Ratna je ve čtyřicátých letech připravena obětovat tanci vše a ani si neuvědomuje jaké nedozírné následky to pro jejich budoucnost má. Aby zachránila svou kariéru, dopomůže Amritlálovi ve snaze, aby Džajrádž dospěl. Tím však poslala Džajrádže na cestu alkoholismu.

DŽAJRÁDŽ: Ó jak jsi chytrá. Není divu, že s ním vycházíš dobře.

RATNA: Vycházím dobře s kým?

DŽAJRÁDŽ: S mým otcem. Byl to on, že?

RATNA: Nevím, o čem to...

DŽAJRÁDŽ: Nepředstírej, nejsem slepý. Proč nám dovolil tančit? Věděl, že nás má v hrsti, když jsme se k němu vrátili. Poslechli bychom, cokoli by nám řekl.

RATNA: Ty bys ho poslechl, já ne. Ano! Uvědomil si, že mě zastavit nemůže. Ale tebe zastavit mohl, skrze mě.

DŽAJRÁDŽ: Myslíš tím, že by mě radši viděl jako opilce, než jako tanečníka?

RATNA: Za to si můžeš sám. Lituje toho, co se stalo – a stejně tak já.²⁵⁰

²⁵⁰ „JAIRAJ. Oh, you are so clever. No wonder you get along well with him. RATNA. Get along well with whom? JAIRAJ. My father. It was him, wasn't it? RATNA. I don't know what you ... JAIRAJ. Don't pretend, I am not blind. Why did he allow us to dance? He knew he had us in his hands when we came back to him. We would have listened to anything he said. RATNA. You would have listened. Not me. Yes! He realized he couldn't stop me. But he could stop you – through me. JAIRAJ. You mean he would sooner watch me turn into a drunkard than see me dance? RATNA. That is your own doing. He regressed it happened this way – and so do I.“
Tamtéž, s. 443 – 444.

Nakonec se se svým počínáním Ratna smíří. Je spokojená, že sklízí úspěchy. Od života nechce nic jiného než být slavnou tanečnicí. Tanec je pro ni nejdůležitější věcí, důležitější dokonce než její vlastní rodina. Svou touhou však zapříčiní smrt jejich prvorozeného syna Šankara.

DŽAJRÁDŽ (*pohrdavě*): Nakrmit malého. To nebude nutné.

Tvrdě spí. Jídlo mu chybět nebude.

RATNA: A jak ty to můžeš vědět? Většinou se v tuto hodinu probudí.

DŽAJRÁDŽ: Ne během večerů, kdy vystupuješ.

RATNA: Jak to myslíš?

DŽAJRÁDŽ: Chůva.²⁵¹

RATNA (*pozorně*): Pokračuj.

DŽAJRÁDŽ: To nebudeš znát. Starý trik, který je předávaný z generace chův na další generaci. Znam to. Jedna mě vychovala.

RATNA (*vážně*): Opium.

DŽAJRÁDŽ: Účinné, že? Ani jednou nezabrečel. Neboj se, vždycky dají správnou dávku.

RATNA (*rychle*): Ona taky?

DŽAJRÁDŽ: Ano. Ona taky. Ona se chce také dobře vyspat na zemi v kuchyni – stejně jako její matka a matka její matky.

²⁵¹ Doslovný překlad zní indická chůva a anglická transkripce je ayah.

korespondují. Taneční chyby se dají opravit a nacvičit, ale životní jsou většinou fatální.

V této hře se Dattání otevřeně dotýká několika choulostivých témat: otevírá otázku boje za nezávislost, dotýká se znovu generačního rozporu mezi otcem a synem a dotýká se tématu rozporu mezi manželstvím a kariérou. *Dance Like a Man* zobrazuje postavy, které se cítí vyčerpány a mají pocity nenaplněného života, zapříčiněné nepříznivými podmínkami, které jim neumožnily naplnit životy podle jejich vlastních představ. Po strukturní stránce v dramatu velmi dobře funguje prolínání časových pásem. Je to prvek, který posouvá děj napínavě kupředu až k jeho tragickému vyvrcholení.

3.3. Analýza divadelní hry *Tara*

„Možná že pořád jsme. Jako jsme pořád byli. Nerozdělitelní. Tak jsme začali náš život. Dva životy a jedno tělo, v jednom příjemném lůně. Dokud jsme nebyli vytlačeni...“²⁵⁵

Třetí Dattáního hrou je *Tara (Tára)*, která byla poprvé uvedena 23. října 1990 v Chowdiah Memorial Hall v Bengalúru pod názvem *Twinkle Tara (Zářící Tara)*, kdy režisérem byl samotný Mahéš Dattání. Pod nynějším názvem *Tara* byla inscenována roku 1991.²⁵⁶ Je to drama o hledání vlastního já a o sociálních a genderových rozdílech.

²⁵⁵ „TARA. Maybe we still are. Like we've always been. Inseparable. The way we started in life. Two lives and one body, in one comfortable womb. Till we were forced out ...“

DATTANI, Mahesh. *Tara*. In *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, s. 325. ISBN 0-14-029325-6.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 323.

Drama je rozděleno do dvou dějství a Dattání znovu využívá víceprostorového jeviště.²⁵⁷ Prostor je rozdělen na tři části. Spodní část je největší a odehrává se zde příběh Tára a Čandana. Je to prostor, který je pouhou Danovou vzpomínkou. Nad ním se nachází stroze zařízený pokoj Dana, kde je v jeho centru umístěn stůl s psacím strojem. Tato část jeviště je nejvíce reálná. Poslední stupeň je prostor Doktora Thakkara, který je přítomný po celou dobu děje.²⁵⁸ Působí jako bůh, který komentuje a doplňuje příběh Tára a Čandana. V dramatu vystupuje šest postav – tři ženské postavy a tři mužské. Z těchto postav pouze Tára a Čandan mohou přecházet z jednoho prostoru do druhého. Ostatní postavy se nachází pouze ve vymezeném úseku.

Na počátku se setkáváme s Danem, spisovatelem, který žije v Londýně a snaží se pracovat na své nové hře. Tato hra má pojednávat o jeho dětství. Původně se Dan jmenoval Čandan, ale změnil si jméno, aby se odpoutal od své minulosti. Jeho osobní příběh je silně spjatý s jeho dvojčetem Tárou.

DAN: Abych Vám řekl pravdu, dokonce jsem zapomněl, že jsem měl dvojče. [...] Dokud jsem o ní nezačal přemýšlet jako o materiálu pro svůj další literární pokus. Nebo jsem na ni možná nezapomněl. Byla pořád přítomna hluboko uvnitř mě...²⁵⁹

Čandan a Tára se narodili jako siamská dvojčata srostlá v oblasti pánve a hrudníku a měli společnou dolní končetinu. Rodiče se rozhodli, že povolí lékařský zákrok oddělení, když byly oběma tři měsíce. Operace byla unikátní a dvojčata ji musela podstoupit, aby přežila.

DR. THAKKAR: Někdy – nevíme proč – oplodněné vajíčko, které je předurčeno se rozdělit a vyvinout ve dvě odlišná embrya, tak neučiní zcela. Výsledkem je srůst – v tomto případě to bylo

²⁵⁷ Informace o využívání prostoru jsou v poznámkách hry, jak již bylo zmíněno výše v této kapitole.

²⁵⁸ DATTANI, cit. 255, s. 323.

²⁵⁹ „DAN. [...] To tell you the truth, I had even forgotten I had a twin sister. [...] Until I thought of her as subject matter for my next literary attempt. Or maybe I didn't forget her. She was lying deep inside, out of reach ...“

Tamtéž, s. 324.

v oblasti hrudní kosti a oblasti pánevní.
Skutečně je zázrak, že se narodili živí.
Dvojčata s takto rozsáhlým srůstem se ve
většině případů rodí mrtvá.²⁶⁰

Oba dva se však v důsledku oddělení zůstali postižení. Každému z nich zůstala pouze jedna noha. Aby mohli chodit, má každý z nich protézu dolní končetiny. Jejich případ pečlivě sledovala média, protože šlo o „nejunikátnější a nejsložitější operaci, první svého druhu v Indii.“²⁶¹

Dan se při svém psaní vrací do doby, kdy je jim oběma šestnáct let a právě se přestěhovali z Bengalúru do Bombaje. Rodiče Čandana a Táry jsou milujícími rodiči. Oba dva pocházejí z jiného indického státu a jiných podmínek. Matka Bháratí je z Bengalúru (stát Karnátaka) a otec Patél pochází z Gudžarátu. Patél se tedy musel v životě prosadit sám, protože toto manželství nebylo jeho rodinou přijato.

TÁRA: [...] Můj otec musel opustit své rodiče kvůli tomuto manželství [...]

[...] Můj pradědeček, mamky táta, byl hodně vlivný člověk. Ale můj tatínek od něj pomoc nechtěl. Dnes je tatínek generálním manažerem Indo-Swede Pharmacia, největší farmaceutické společnosti v zemi. Slyšelas o ní?

RÚPA: Ano. Miluju jejich sirup proti kašli.

TÁRA: Brzy bude jedním z ředitelů.²⁶²

Patél pochází z ortodoxní rodiny, která nesouhlasila se sňatkem mimo kastu. Z toho důvodu se musel vypracovat sám, ale s vlivným tchánem to nebylo nijak

²⁶⁰ „DR. THAKKAR. Sometimes – we don’t know why – a fertilized egg, destined to separate and develop into two different embryos, fall to do so fully. The result is a conoinment – in this case from the breastbone down through the pelvic area. It is indeed a miracle that they were born alive. Twins with a conjunction of such complexity are, in most cases, stillborn.“

Tamtéž, s. 331.

²⁶¹ „, a most unique and complex surgery, the first of its kind in India.“

Tamtéž, s. 331.

²⁶² „TARA: [...] My father had to leave his parents because of the marriage [...]

[...] My grandfather, my mother’s father, was a very influential person. But my dad didn’t take any help from him. Today my dad is the general manager of Indo-Swede Pharmacia, the biggest pharmaceutical company in the country. Heard of it? ROOPA. Yes. I love their cough syrup! TARA. He will soon be one of the directors.“

Tamtéž, s. 338.

snadné. Patél však od svého tchána žádnou pomoc nechtěl, i přestože by mu to mohlo usnadnit život.

Rodina Patélů působí jako tradiční indická rodina. Matka je nezaměstnaná a stará se o děti a domácnost, zatímco otec chodí do práce. Bháratí zahrnuje děti láskou, a to především Táru. Snaží se jí vydobýt stejné postavení jako má Čandan, protože se narodil jako chlapec a má tedy naději na slibnější budoucnost. Patél jedná jako tradiční otec, který upřednostňuje syna před dcerou. Patélovo a Bháratino chování odkazuje k tradičním rodinným hodnotám.

BHÁRATÍ: Dokud je mladá, tak je to v pořádku. Je to roztomilé a příjemné, když utrousí vtipnou poznámku. Ale až vyroste. Ano, Čandane, svět bude tolerovat tebe. Tebe svět přijme – ale ji ne! Ta bolest, jakou bude cítit, když jí bude osmnáct nebo dvacet. Třicet – nepředstavitelné. A co čtyřicet a padesát! Panebože!²⁶³

Avšak, stejně jako všechny Dattáního rodiny, i rodina Patélů má své tajemství, které ovlivní životy všech jejích členů. Rodina Patélů vypadá navenek jako tradiční rodina, kde má hlavní slovo muž. Byla to však Bháratí, která rozhodla o osudu svých dětí, a to především o osudu Táry.

Když měli Čandan a Tára podstoupit operaci jako tříměsíční miminka, muselo se udělat zásadní rozhodnutí. Obě dvojčata měla dohromady pouze tři nohy. Společná noha by byla schopná fungovat, pokud by byla ponechána Táře. Rozhodnutí bylo na rodičích. Bháratí a její otec měli domluvenou schůzku s doktorem Thakkarem a Patél nebyl pozván. Později se dověděl, jak se Bháratí se svým otcem rozhodli, a byl zděšen. Bháratí a její otec se rozhodli, že třetí dolní končetinu přenechají chlapci.

PATÉL: [...] V ten samý večer mi vaše matka sdělila své rozhodnutí.
Vše bude provedené podle plánu. Až na to – nemohl jsem

²⁶³ „BHARATI. It's all right while she is young. It's all very cute and comfortable when she makes witty remarks. But let her grow up. Yes, Chandan. The world will tolerate you. The world will accept you – but not her! Oh, the pain she is going to feel when she sees herself at eighteen or twenty. Thirty is unthinkable. And what about forty and fifty! Oh God!“
Tamtéž, s. 348 – 349.

uvěřit, co mi řekla –, že podstoupí riziko a obě nohy ponechají chlapečkovi...²⁶⁴

Druhá noha Čandanovi nezůstala dlouho – jako tkáň odumřela po dvou dnech. Dattání zde poukazuje na diskriminaci žen podřízenou patriarchální společností. Bháratí se stala nástrojem svého otce, který skrze své postavení a peníze prosadil patriarchální zásady. Na jeho přístupu nezměnil nic ani fakt, že rozhoduje o životě tříměsíčního děvčátka, kterému toto rozhodnutí změní jeho budoucí život. Bháratí byla slabá na to, aby čelila svému otci a patriarchálnímu světu, ve kterém žije. Potlačila svou mateřskou lásku, aby se vyrovnala se společenskými nároky. Patél si nikdy neodpustil, že byl tak slabý a nedokázal změnit rozhodnutí, které za něj jakožto za rodiče učinil jeho tchán prostřednictvím Bháratí.

PATÉL: [...] Možná kdybych více protestoval! Snažil jsem se ji přesvědčit, že to není správné. A že si dokonce i doktor uvědomoval, že je to neetické. [...] ²⁶⁵

Bohužel Patél zůstal ve svém boji proti Bháratí a jejímu otci sám, protože tchán doktora Thakkara podplatil. Věnoval mu pozemky pro vybudování nového pečovatelského ústavu. Tchán použil svou politickou a finanční moc, aby prosadil své rozhodnutí. Pro Patéla byl příliš silným protivníkem a Patél neměl šanci ovlivnit jeho rozhodnutí.

Bháratí si celý život vyčítá, pro co se rozhodla, a snaží se zahrnout Táru láskou. Vytvořila si k Táře velmi úzký vztah, kterým chce smýt svou vlastní vinu, jež ji pronásleduje. Svým chováním se snaží Táře vynahradit její hendikep. Ve všem Táru podporuje a Tára je na matku více vázána než Čandan.

BHÁRATÍ: [...] Můj plán je, aby byla [Tára] šťastná. Mám v úmyslu, věnovat jí veškerou lásku a náklonnost,

²⁶⁴ „PATEL. [...] That same evening, your mother told me of her decision. Except – I couldn't believe what she told me – that they would risk giving both legs to the boy ...“
Tamtéž, s. 378.

²⁶⁵ „PATEL. [...] Maybe if I had protested more strongly! I tried to reason with her that it wasn't right and that even the doctor would realize it was unethical. [...]“
Tamtéž, s. 378.

kteřou jí mohu dát. To je to, co si... zaslouží. Láska může hodně napravit.²⁶⁶

Bhářatí se snaží Táře zavděčit vším, co dělá, a napravit tak to, co způsobila. Snaha, aby se Tářa cítila dobře, zahrnuje podpláčení Rúpy, která se má stát Tářinou kamarádkou. Na oplátku se bude moci Rúpa dívat na filmy, které jí její matka zakazuje. Největším krokem, který chce Bhářatí udělat, aby dokázala svou lásku a oddanost Táře, je darovat jí svoji ledvinu. Věří, že tím vykoupí svůj „hřích“, který na Táře spáchala.

Čandan i Tářa trpí od dětství různými zdravotními potížemi. To však lékaři po operaci očekávali, jak to komentuje doktor Thakkar:

Komplikace se očekávaly. Tým našich doktorů si toho byl vědom. Pánevní oblast, [...], to byl problém. Nacházel se tam pouze jeden močový měchýř, který patřil chlapci. Stejně tak konečník. Museli jsme vytvořit umělý pro děvče. Později, až vyroste, můžeme ho [konečník] vytvořit z jejích vnitřních tkání. [...] Nicméně uvědomíme-li si rozsah práce, která byla provedena, je to pouze nepatrný detail.²⁶⁷

Z monologu je patrné, že Tářa je na tom po zdravotní stránce hůř než Čandan. Jednou z komplikací je její nevyvinutá ledvina, kvůli které musí podstoupit operaci. Patél není kompatibilním dárcem a Čandan jí nemůže věnovat svou ledvinu, protože má pouze jednu. Bhářatí se upne na myšlenku, že vhodným dárcem bude ona. Patél jí to však nechce dovolit, protože si uvědomuje, jak riskantní to pro Bhářatí je.

²⁶⁶ „BHARATI. [...] I plan for her [Tara] happiness. I mean to give her all the love and affection which I can give. It's what she ... deserves. Love can make up for a lot.“
Tamtéž, s. 349.

²⁶⁷ „DR. THAKKAR. Complications were expected. Our team of doctors were aware of that. The pelvic region, as I had mentioned before, was a problem. There was only one bladder and it belonged to the boy. So did the rectum. We would have to have an artificial one made for the girl. Later on, when she grows up, we can fashion one from her internal tissues. [...] However, considering the magnitude of the work involved, this was a minor detail.“
Tamtéž, s. 356.

PATÉL: Možná, že očekávám to nejhorší. Možná se to nikdy nestane
– ne. Věci se vymykají kontrole. Musím si dělat starosti. Ano.
Mám strach – o svou ženu.²⁶⁸

Patél si uvědomuje, že jeho žena je psychicky velmi labilní. Z toho důvodu nechce povolit transplantaci, při níž by Bháratí darovala svou ledvinu. Má obavu, že by se její zdravotní stav vážně zhoršil a rodina by tím přišla o matku. Na druhou stranu je to pro Patéla možnost, jak se Bháratí „pomstít“ za to, co provedla Táře.

BHÁRATÍ (*prosebně*): Proč mi nedovolíš to udělat?

PATÉL (*ovládající se*): Protože... vážně ti to musím říkat? Protože
nechci, abys z toho měla pocit zadostiučinění.

BHÁRATÍ: Udělám to!

PATÉL: Musíš mě poslechnout! Teď je řada na mně.²⁶⁹

Patél cítí, že nyní by se měl projevit jako „hlava rodiny“. Nad jeho rodinou už nemá moc tchán a Patél chce ukázat, že on je nyní živitel rodiny. Nyní chce o Táře rozhodnout on, protože ví, že Bháratí o transplantaci uvažuje z jednoho prostého důvodu – aby očistila své svědomí. Zároveň o ní má Patél také strach. Patél chce Táře pomoci, chce, aby jeho dcera prodělala úspěšně transplantaci. Z tohoto důvodu hledá dárce mimo rodinu a podaří se mu to. O tom však Bháratí nechce slyšet. Pro ni je to jediná možnost, jak dokázat především sama sobě, že Táru miluje a lituje svého rozhodnutí, které v minulosti udělala. Bháratí si tedy vynutí, že ona bude jediným dárce.

BHÁRATÍ: Všechno bude v pořádku. Teď když ti dávám kus
sebe. Všechno bude v pořádku.

TÁRA: Vážně to chceš udělat, mami?

BHÁRATÍ: Hrozně.

TÁRA: Protože mě máš tak ráda.

²⁶⁸ „PATEL. Maybe I'm expecting the worst. It may never happen – no. Things are getting out of hand. I must worry about her. Yes. I am worried – about my wife.“

Tamtéž, s. 330.

²⁶⁹ „BHARATI (*pleadingly*). Why won't you let me do it? PATEL (*controlling*). Because ... need I tell you? Because I do not want you to have satisfaction of doing it. BHARATI. I will do it! PATEL. You will have to obey me. It's my turn now.“

Tamtéž, s. 344.

BHÁRATÍ: Ano. Proto. Neboj se. Budeš v pořádku. Po té operaci budeme spolu všichni šťastní. A já ti to vynahradím za ... za... za tvého otce. A vynahradím ti všechno to, co ti Bůh nenadělil.

TÁRA: Já toho mám hodně. Mám tebe.

BHÁRATÍ: Ano. Děkuji, Táro! Děkuji.²⁷⁰

Bhárátina vina je však hluboko uvnitř ní a nedokáže jí uniknout. Myšlenka, že dceři zničila život, ji pronásleduje i po operaci, ačkoli doufala, že nalezne toužený klid. Bhárátí se stala nástrojem svého otce, který chtěl prosadit své přání. Právě otec ovlivnil Bhárátí natolik, aby zasáhla proti přírodě a uchýlila se k rozhodnutí, které utváří těžký osud její dcery. Stín otce Bhárátí dopadá na rodinu Patélů i po jeho smrti. Byl to autoritativní otec, který i po své smrti upřednostňoval Čandana před Tárou.

PATÉL: [...] Ne že by Čandan musel pracovat, aby se uživil. Váš dědeček zanechal veškerý svůj majetek vám. Jelikož vaše matka byla jeho jedinou dcerou. Ty a Tára zdědíte jejich dům v Bengalúru.

ČANDAN: Ten velký dům. Co si pamatuju, tak ten mi nahání hrůzu.

PATÉL: Zanechal ti hodně peněz.

ČANDAN: A Táře?

PATÉL: Nic.²⁷¹

I přestože byla nástrojem svého otce, byla to Bhárátí, která měla možnost rozhodnutí. Proto jí po celý život provází výčitky a pocit viny. Psychicky nápor

²⁷⁰ „BHARATI. Everything will be all right. Now that I am giving you a part of me. Everything will be all right. TARA. Do you really want to do that, mummy? BHARATI. Very much. TARA. Because you love me so much. BHARATI. Yes. That's why. Don't worry. You will be fine. After the operation, we will all be happy together. And I will make up for ... for ... your father, and I will make up for all the things God hasn't given to you. TARA. I have plenty. I have you. BHARATI. Yes. Thank you, Tara! Thank you.“

Tamtéž, s. 355.

²⁷¹ „PATEL. [...] Not to say that Chandan will have to work for a living. Your grandfather has left all his wealth to you. Since your mother was his only child, you and Tara inherit their home in Bangalore. CHANDAN. That huge house. It gave me the creeps, I remember. PATEL. He left you a lot of money. CHANDAN. And Tara? PATEL. Nothing.“

Tamtéž, s. 360.

své viny nevydrží a zhroutí se. Po operaci se Tára vrací domů a dozvídá, že matka byla po duševním zhroucení hospitalizována.

Pro Táru je to šok. Jediné možné řešení, jak se s ním vyrovnat, je ovinit Patéla. Tára má pocit, že je to Patél, který ji nemá dostatečně rád. A to i přesto že se jí Patél snaží ukázat svou lásku a otevřeně ji přizná.

PATÉL: Táro, prosím tě, věř mi, když říkám, že tě mám velmi rád. A nikdy v celém svém životě jsem tě neměl rád méně než tvého bratra. [...]²⁷²

Tára otci nevěří. Potřebuje pochopit příčinu toho, co se stalo. I přestože je Tára velmi silná, její síla spočívá především v přítomnosti její matky. Bháratí je člen rodiny, který dává Táře pocit, že o ni někdo stojí za jakýchkoli okolností. Díky Bháratí má Tára pocit, že je výjimečná a může dokázat cokoli. Tára čerpá z matky svou sílu.

TÁRA: Jsem silná. Moje matka mě udělala silnou.²⁷³

Ale ve chvíli kdy se Tára ocitá sama bez matky, ztrácí pevnou půdu pod nohama. Je zranitelná a má strach. Strach, který si předtím nechtěla připustit, ale který byl přítomný po celou dobu. Ví, že je jiná než ostatní děti a že to v životě nebude mít lehké. Bojí se, co jí život přinese. Její síla spočívá v její matce. Bháratí pro ni znamená stabilitu – člověka, který bude při Táře stát, ať se děje cokoli.

TÁRA: Máš strach. Máš strach, že zjistíš, že sám toho nejsi schopný moc udělat!

ČANDAN: Dobrý pokus.

TÁRA: Nemůžeš se pořád schovávat za svoje vtipy! Přiznej to. Jsi zbabělec.

ČANDAN (*naštvaně*): No promiň. Ne každý má tvoji sílu!

²⁷² „PATEL. Tara, please believe me when I say that I love you very much and I have never in all my life loved you less or more than I have loved your brother. [...]"
Tamtéž, s. 354.

²⁷³ „TARA. I am strong. My mother has made me strong.“
Tamtéž, s. 330.

TÁRA: Máš strach. Strach z poznávání nových lidí. Lidí, které neznáš. Kterí nebudou vědět, jak jsi chytrý. Máš strach, že neuvidí nic jiného než...

ČANDAN: To není pravda...

TÁRA: Koho v tomhle městě znáš? Kromě té hloupé Rúpy?

ČANDAN: Koho znáš ty?

TÁRA: Nikoho. Je to pořád stejné. Ty. Já. Není v tom žádný rozdíl.

ČANDAN: Žádný rozdíl mezi mnou a tebou?

TÁRA: Ne! Proč by měl být?

ČANDAN: To je nejhezčí věc, kterou jsi mi řekla.

TÁRA: Také mám příšerný strach! [...] ²⁷⁴

Ani Čandanova společnost však nedokáže Táře vynahradit Bháratí. Cítí se osaměle a věří, že její otec skrývá nějaké tajemství a nechce, aby se to s Čandanem odhalilo. Otcovo tajemství vnímá jako důvod, proč Patél nechce, aby navštívila matku sama. Tára má pocit, že jí vlastní otec nenávidí a něco před ní tají.

TÁRA: [...] [Sestra] Řekla jí [recepční], že obdržela jasné příkazy od našeho otce. Prý mi za žádných okolností nesmí dovolit, abych viděla maminku sama. (*Pauza*) A teď mi řekni, že si to jenom představuju. Řekni mi, že ke mně necítí nenávisť! ²⁷⁵

Je rozhodnutá zjistit, co se děje, ať jí Patél dovolí nebo nedovolí jít za matkou. Chce s Bháratí mluvit a dozvědět se, jaké tajemství před ní skrývá. Když Patél vidí, že se Tára nevzdá, rozhodne se a řekne dětem, co se stalo. Vysvětlí jim, že

²⁷⁴ „TARA. You're scared. You're scared you'll find out you can't do very much on your own! CHANDAN. Nice try. TARA. Oh, you can't hide behind your jokes all the time! Face it. You're coward. CHANDAN (*angrily*). Well, I'm sorry. Not everyone has your strength! TARA. You are afraid. Afraid of meeting new people. People who don't know you. Who won't know how clever you are. You are afraid they won't see beyond your ... CHANDAN. That's not true ... TARA. Who do you know in this city? Except that silly Roopa? CHANDAN. Who do you know? TARA. I don't. It's all the same. You. Me. There's no difference. CHANDAN. No difference between you and me? TARA. No! Why should there be? CHANDAN. That's the nicest thing you've ever said to me. TARA. I'm scared as hell too! [...]“

Tamtéž, s. 361.

²⁷⁵ „TARA. [...] [Nurse] She told her [receptionist] that she had received strict instructions from our father that I shouldn't on any account be allowed to see mummy on my own. (*Pause.*) Now tell me I'm imagining things. Tell me that he doesn't hate me!“

Tamtéž, s. 373.

měli s Bháratí šťastné manželství a na potomky se těšili, avšak přišly komplikace a oni se museli rozhodnout, co bude pro jejich děti nejlepší. A byla to Bháratí, kdo rozhodl o tom, že Tára bude hendikepovaná, i když to tak být nemuselo. Patél jim o tom chtěl říci, až budou starší, ale pochopil, že již nemůže čekat. Patél ví, že s Bháratí již počítat nemůže, protože se ve svém stavu upnula k představě malé Táry.

BHÁRATÍ *(Jakoby držela v náruči nemluvně)*:Táro! Moje krásná holčičko. Podívejte se, jak se směje! Usměj se Táro. Usměj se na mě ještě jednou! Ach! Podívejte se, jak září. Ty jsi moje nejkrásnější děťátko!²⁷⁶

Bháratí si vytvořila vlastní svět, do kterého již její rodina nemá přístup. Táru zpráva, kterou jí Patél řekl, zlomila. Takovýto krok očekávala od něj, ale ne od matky, o které si myslela, že je pro ni životem.

TÁRA: A ona mi říkala, že jsem její hvězda!²⁷⁷

Táře jako by se zhroutil celý svět. Věci, na které byla dříve zvyklá, se nyní rozpadly. Zjistila, že vše, v co věřila, je podvod a nic z toho není pravda. Otec není tak hrozný, jak by si byla přála. Člověk, na kterém jí nejvíce záleží, ji ve své podstatě zradil a nechal samotnou. Ani Čandan a otec jí nemohou vynahradit největší jistotu, kterou měla ve své matce. I přestože Bháratí svého činu lituje natolik, že se z toho zblázní, nezmění to nic na tom, že Tára ztratila chuť do života. Lékaři již od počátku nepředpokládali, že by se Tára vůbec mohla dožít takového věku.

DR. THAKKAR: Naší největší výzvou bylo, abychom dokázali udržet tu dívku při životě. Příroda chtěla, aby zemřela. To jsme my dovolit nemohli.²⁷⁸

²⁷⁶ „BHARATI *(as if to an infant in her arms)*. Tara! My beautiful little girl. Look at her smile! Smile, Tara. Smile again for me! Oh! See how her eyes twinkle. You are the most beautiful baby!“ Tamtéž, s. 378.

²⁷⁷ „TARA. And she called me her star!“ Tamtéž, s. 379.

²⁷⁸ „DR. THAKKAR. Our greatest challenge would be to keep the girl alive. Nature wanted to kill her. We couldn't allow it.“ Tamtéž, s. 376.

Tára bojovala nejprve za pomoci lékařů a později hlavně díky matce. Avšak nyní nemá již nikoho, pro koho by se snažila přežít. Bháratíno šílenství je okolnost, která vede k rozpadu rodiny. Od toho okamžiku Patél nemůže jejich tajemství skrývat. Rána z matčiny zrady je pro Táru taková, že ztratí smysl života. Patél zůstává na vše sám a není v jeho moci, aby napravil, co se stalo před šestnácti lety.

Dan se snaží zapsat příběh Táry, a tím pádem svůj vlastní, šest let po Tářině smrti. Tára se přestala snažit žít. Čandan odjel do Londýna při první příležitosti, aby od všeho utekl. Aby byl od všeho ještě dále. Svou snahu o útěk před minulostí se snaží umocnit zkrácením svého jména. Nemohl zůstat v místě, kde se vše stalo. A nemohl zůstat nadále Čandanem, protože Čandan by ke svému životu potřeboval své druhé já – potřeboval by Táru. Patél zůstal v Indii na vše sám. Ze šťastné rodiny mu zůstaly pouze hořké vzpomínky. Dokonce ani ve chvíli, kdy Bháratí umírá, o čemž se dozvídáme při telefonickém rozhovoru díky monologu Dana, není Dan ochotný letět za otcem.

DAN: [...] Já si jenom myslím, že nemůžu čelit tamnímu životu. [...] Tára je šest let mrtvá, a teď když zemřela také i maminka, už tam není nic, kvůli čemu bych se vracel ... Ano, možná tě zraňuji úmyslně. Nevím proč, ale nemůžu si pomoci, tak to cítím ... [...]²⁷⁹

Dan si pouze přeje, aby nebyl součástí své minulosti. Snaží se zapomenout na Táru, zapomenout na život v Indii. Ale i přestože se snaží zapomenout, nemůže vymazat fakt, že jeho život není pouze jeho.

DAN: [...] Zapomínám na Táru. Zapomínám, že jsem měl sestru – se kterou jsem sdílel tělo. V jednom příjemném lůně. Dokud jsme nebyli vytlačeni... a rozdělení.²⁸⁰

²⁷⁹ „CHANDAN. [...] It's just that I don't think I can face life there anymore ... [...] Tara has been dead for six years and now that mummy has gone as well, there's nothing left for me to come back to ... Yes, maybe I'm hurting you deliberately, I don't know why, but I can't help the way I feel.“

Tamtéž, s. 372.

²⁸⁰ „DAN. [...] I forget Tara. I forget that I had a sister – with whom I had shared a body in one comfortable womb. Till we were forced out ... and separated.“

Tamtéž, s. 379 - 380.

Tára byla Danovou součástí a nikdy ji nemůže zapřít. Čandan není bez Táry úplný, což se zrcadlí v nové kratší podobě jeho jména. Dan může jít, jak chce daleko, ale své neúplnosti utéct nemůže.

Mahéš Dattání využívá v dramatu odkazu k filmu *Sofiina volba* (1982) jako nápovědu a zrcadlo toho, co se stalo v rodině Patélů.

ČANDAN: Myslel jsem dceru a syna.

RÚPA: Aha, malého chlapečka nebo malou holčičku. Tak to řeknu!

ČANDAN: Jaká by byla tvoje volba?

RÚPA: Hmmm ... Já bych byla šťastná, ať bych měla kterékoli.

ČANDAN: O to mi nejde. V tom filmu jí nacisté dovolí ponechat si pouze jedno dítě. To druhé by odvedli do koncentračního tábora nebo tak něco.

RÚPA: Jak hrozné od těch nacistů.

ČANDAN: Poslala bys svoji malou holčičku do koncentračního tábora?

RÚPA: Rozhodně ne. Myslím si, že je víc lidské ji utopit v mléce,²⁸¹ pokud chceš znát můj názor.²⁸²

Jak naznačuje Rúpa v dialogu, pro Táru by bylo lepší, kdyby ji nechali přirozeně zemřít, než jí zvolit pomalou smrt. Dattání přirovnává Bháratino rozhodnutí o noze k rozhodnutí o jejím životě. Bháratí měla možnost, aby vytvořila Táře lepší postavení v tradiční indické společnosti. Měla možnost jí zajistit lepší budoucnost, ale rozhodla se, stejně jako Sofie ve filmu, pro lepší budoucnost chlapce.

V tomto dramatu využívá Dattání západních děl, na rozdíl od *Dance Like a Man*, kde se zaměřil především na tradiční indickou kulturu. Mimo *Sofiiny volby*

²⁸¹ Na straně 349 vypráví Rúpa Táře, že slyšela, že rodiny Patélů podle tradice topí holčičky v mléce. Aby mohli tvrdit, že jejich smrt byla nešťastná náhoda.

²⁸² „CHANDAN. I meant a son or a daughter. ROOPA. Oh, boy child and girl child. Say that! CHANDAN. What would your choice be? ROOPA. Mmm ... I would be happy with either one. CHANDAN. That's not the point. In the film, I mean. The Nazis will only allow her to keep one child. The other one would be taken away to a concentration camp or something. ROOPA. How nasty of the Nazis! CHANDAN. Would you send your girl child to the concentration camp? ROOPA. Definitely not! I think it's more civilized to drown her in milk, if you ask me.“
DATTANI, cit. 255, s. 364-365.

scénicky zapojuje klasickou hudbu Brahmsa. Prostřednictvím Rúpy, která miluje západní filmy, jakými jsou *Osudová přitažlivost* (1987), *Rozbité zrcadlo* (1980) a *Bohem zapomenuté děti* (1986), zde Dattání odkazuje na fakt, že často toužíme po dobrodružství a netušíme, jaké příběhy se odehrávají v naší těsné blízkosti. Rúpa hledá vzrušující svět prostřednictvím filmů a ani neví, že se v jednom takovém nachází. Rodina Patélů jakoby sama hrála v psychologickém snímku.

Tara je drama, které se zabývá hledáním našeho celého já. Každý člověk má v sobě mužskou a ženskou část a ani jednu nemůžeme potlačit, byť bychom chtěli. Čandan nemůže zapřít Táru, protože byli stvořeni jako celek. Dattání poukazuje na to, že jedinec nemůže žít bez mužské nebo ženské části. Vyrovnanost spočívá v propojení obou. Z tohoto důvodu diskriminace ženské části populace není na místě. Všichni mají mít příležitost k tomu, aby žili co nejlepším životem, bez ohledu na pohlaví.

3.4. Analýza divadelní hry *Thirty Days in September*

„Nezachránila jsem ji. Nevěděla jsem, jak ji zachránit. Jak jsem ji mohla zachránit, když jsem nemohla zachránit sama sebe?“²⁸³

Osmou Dattáního hrou, kterou napsal, je *Thirty Days in September* (*Třicet zářijových dní*). Poprvé byla tato hra inscenována v Prithvi Theatre v Bombaji 31. května 2001. Hra vznikla na objednávku organizace RAHI,²⁸⁴ která se snaží předcházet zneužívání dětí. Pro získání námětu *Thirty Days in September* strávil Dattání několik dní s osmi lidmi, kteří byli v dětském věku oběťmi sexuálního zneužívání.

²⁸³ „SHANTA. I did not save her. I did not know how to save her. How could I save her when I could not save myself?“

DATTANI, Mahesh. *Thirty Days in September*. In *Brief Candle: Three Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2010, s. 135. ISBN 978-0-143-41567-1.

²⁸⁴ RAHI je zkratka organizace Recovering and Healing from Incest, která se zabývá otázkou zneužívání dětí. Jejich cílem je zviditelnit tento problém v Indii a svou činností zabránit tomu, aby se s dětmi takto zacházelo.

Thirty Days in September je rozdělena do tří dějství a prostor jeviště je rozdělen na čtyři části, kdy přechod jednotlivých scén probíhá beze změn. Hlavní část hry se odehrává v obývacím pokoji v bytě, ve kterém bydlí Šánta a Mála Khatriovy. Dalšími částmi jsou: púdža²⁸⁵, neboli místo k modlení, kterou využívá Šánta, ordinace u psychologa a poslední částí je nejvíce flexibilní prostor, který představuje několik míst (od restaurace po Dípakův domov). V dramatu vystupují čtyři postavy (dvě mužské a dvě ženské), kdy postava Muže ztvárňuje zároveň více mužských postav včetně strýce Vinaje.

Na počátku se setkáváme s Málou, mladou ženou, která působí jako silná a dominantní žena. Mála bydlí v bytě ve městě Dillí se svou matkou Šántou, která je ženou v domácnosti. Otec od nich odešel, když byla Mála ještě dítětem. Tyto dvě ženy působí zcela opačným dojmem. Jejich odlišné povahy se projevují ve způsobu, jakým každá z nich přistupuje k řešení životních problémů. Mála je ráznější, kdežto Šánta spíše uzavřená a neprůbojná. Vztah Šánty a Mály je komplikovaný. Mála v něm zaujímá dominantní roli a matka je spíše submisivním typem. Šánta je jako dítě, které má strach, aby se Mála nerozzlobila a nebyla rozčílená.

ŠÁNTA: [...] Prosím vás, odejděte, než přijde Mála.
DÍPAK: Proč?
ŠÁNTA: Byla velmi rozzlobená, když jsem jí řekla, že přijdete.
DÍPAK: Řekl jsem vám, abyste jí to neříkala. O to hlavně šlo!
ŠÁNTA: Já vás snažně prosím! Jestli zjistí, že jste byl tady a že jsem s vámi mluvila...²⁸⁶

Vztah Šánty a Mály je však komplikovanější. Je ovlivněn událostmi, které se odehrály v minulosti. Mála cítí vůči matce hněv za to, že ji v dětství, kdy matku nejvíce potřebovala, nepomohla. Příčinou tohoto hněvu je sexuální zneužívání, kterého se dostávalo Mále ze strany jejího strýce Vinaje, který je bratrem Šánty. Mála celý život chce, aby jí matka pomohla, aby při ní stála, aby jí alespoň uvěřila. Zároveň vyčítá Šántě, že dovolila, aby ji strýc zneužíval. Celý život se

²⁸⁵ Púdža je místo, které je vyhrazeno pro obrazy bohů a určena k uctívání.

²⁸⁶ „SHANTA. [...] Please go before Mala comes. DEEPAK. Why? SHANTA. She was very angry when I said you were coming. DEEPAK. I told you not to let her know. That was the whole point! SHANTA. Please, I beg of you! If she finds out you are here and I talked to you ...“
DATTANI, cit. 283, s. 90.

Mála snaží o to, aby Šánta připustila svou vinu a dala jí za pravdu. Z tohoto důvodu se k matce chová bez respektu. Svým chováním ji trestá za to, že Šánta stála v minulosti opodál a nečinně přihlížela. Vždy když Mála po matce chce, aby jí poslouchala nebo alespoň nyní stála na její straně, Šánta před tím utíká. Púdža a obraz Šrí Krišny je pro ni únikem. Věří, že pokud se bude modlit, věci se obrátí k lepšímu. Věří, že modlením odežene vše zlé a vše se spraví. Šánta nechce Mále naslouchat a slyšet, co jí dcera říká. Mála doufá, že jí matka věří, doufá, že Šánta hluboko uvnitř ví, že jí Mála říká pravdu. Avšak Šánta jakoby Málu nevnímala, jakoby nepřikládala váhu tomu, co se jí Mála snaží sdělit.

MÁLA: Mami, já mluvím o tom, co jsem ti řekla před pěti lety, ale ty jsi mi řekla, že to není pravda, že to nemůže být pravda. Ale teď vím, že chceš věřit tomu, že to není pravda.

ŠÁNTA: Před pěti lety? To jsi mi neřekla nic...

MÁLA: [...] Tenkrát jsem ti řekla co – se mi přihodilo. Ale ty jsi změnila téma. Tenkrát jsem se divila... Jsem to jen já? Představovala jsem si to všechno? Určitě ne. Ne. Stalo se to...

ŠÁNTA: Málo, nepamatuji se. Prosím tě, odpusť mi. Možná jsem řekla něco hloupého a ty jsi to vzala vážně.²⁸⁷

Mála však od Šánty potřebuje slyšet nějaké stanovisko. Rozčiluje ji, když se matka chová, jakoby se nic nedělo, jakoby nikde nebyl žádný problém. Nemá ráda, když matka uniká do své púdži a k obrazu Krišny. Obraz Krišny byl vždy tou jedinou věcí, o kterou matka projevovала zájem. Mála cítí, jakoby obraz stál mezi ní a matkou, jakoby obraz byla jediná věc, na které Šántě skutečně záleží. Rozhodne se tedy obraz zničit, aby Šánta byla s ní a reagovala na její volání o pomoc. Mála chce, aby Šánta byla konečně matkou, která by jí poslouchala a neupínala neustále oči k obrazu Krišny. Rozbití obrazu prolomí Šántino mlčení.

²⁸⁷ „MALA. Ma, I am talking about what I had told you five years ago, but you said it wasn't true, it couldn't be true. But now I know that you want to believe it is not true. SHANTA. Five years ago? You didn't tell me anything ... MALA. [...] Then I told you about – what happened to me. But you changed the subject. At that time I wondered ... Is it just me? Did I imagine it all? Surely not. No. It did happen. SHANTA. Mala, I don't remember. Please forgive me. Maybe I said something in my foolish way and you took it seriously.“
Tamtéž, s. 105.

Znenadání jakoby se Šántě navrátila paměť. Avšak reakce Šánty není taková, jakou si Mála představuje. Místo toho, aby Šánta Málu podpořila, přenesla veškerou vinu za dění minulé na Málu. Tím že se Mála dotkla Šántiného posvátného obrazu, věci, která jí vždy pomáhala v těžkých chvílích, vrací Šánta Mále úder tím nejhorším způsobem. Namísto očekávaného pochopení a podpory od matky se Mále dostane vyčínění, že vše, co jí strýc dělal, si Mála zasloužila. Šánta vyličí Mále, že jediné, na co si vzpomíná, je Mála, která strýce provokovala. Podle matky si to Mála přála a nejen strýcova pozornost, ale také pozornost jejích bratranců ji uspokojovala. Šánta se snaží probudit v Mále pocit špatnosti, který Mála zpočátku odmítá. Brání se tomu, co matka říká, a ví, že to není pravda. Ale postupně bere vinu za svou a přijímá matčin názor, že to opravdu chtěla. V tento okamžik se jejich role promění. Mála se stává malým dítětem, které pokorně poslouchá svou matku a Šánta přijímá roli matky.

ŠÁNTA: Zapomenu. Zapomenu všechno. Udělej to jako já.

MÁLA: Ano.

ŠÁNTA: Byla jsi hodně zlobivá holka. Byla jsi svedená na scestí. Ale Krišna ti ukáže cestu.

MÁLA: Ano, mami.²⁸⁸

Když jsou všechna slova ohledně této záležitosti vyřčena, jejich vztah se znovu navrací zpět. Mála přestává být dítětem a znovu se promění v silnou ženu a Šánta se opět stahuje do sebe. Šánta svou dceru miluje, pouze neví, jak se má vyrovnat s minulostí. Neví, co by měla dělat, aby měla ke své dceři blízko. Cítí k Mále pocit viny, ale sama jí nedokáže pomoci.

ŠÁNTA: [...] V jádru je to velmi hodné děvče. Někdy se na mě rozzlobí, ale... Je to vždycky moje vina... Já – já zapomínám. Já za to můžu. Ale v jádru je to velmi hodné děvče. [...]²⁸⁹

²⁸⁸ „SHANTA. I forget. I forget everything. Be like me. MALA. Yes. SHANTA. You have been a very bad girl, you have gone astray. But Krishna will show you the way. MALA. Yes, Ma.“

Tamtéž, s. 109.

²⁸⁹ „SHANTA. [...] She is a very nice girl at heart. Sometimes she gets angry with me but ... It is always my fault ... I – I forget things. I am the one to blame. But she is a very nice girl at heart. [...].“

Tamtéž, s. 95.

V nitru Šánta ví, že Mála není špatným člověkem. Ví, že tak jak se Mála chová, není Málin vlastní dobrovolný výběr. Šánta rozumí, že se Mála snaží vyrovnat sama se sebou a svou minulostí, a ráda by jí pomohla, avšak neví jak. Mezi Málou a Šántou je však něco nevyřčeného, což způsobuje Málin odstup. Mála bojuje s pocitem zrady ze strany matky, který zapříčiňuje její chlad k matce.

Mála neví, jak se se svým utrpením a bolestí vyrovnat. Snaží se žít normálním životem, ale její minulost ji neustále pronásleduje. Působí jako normální úspěšná žena, která sklízí nejenom pracovní úspěchy, ale také úspěchy u mužů. Pro Málu není problém navázat kontakt s muži, ale již neumí navázat trvalý a plnohodnotný vztah. Každý muž, kterého potká, má v sobě stín strýce. Každý muž, který se jí dotýká, pro ni představuje ve své podstatě strýce. Dalším velkým zklamáním je pro Málu fakt, že je opustil otec, když byla ještě malá. Znovu vnímá jako svou vinu, že od nich odešel. Mála si tedy s muži především užívá. Sama nestojí o dlouhodobý vztah, protože nevěří, že by ho byla hodna. Její vnímání mužů je zkreslené. Jsou pro ni pouhým zosobněním tělesných pudů. Avšak mužskou pozornost potřebuje a dokonce ji i vyžaduje, protože jenom díky ní se dokáže cítit živá.

MÁLA: Ne. Nedíval se na mě... Já jsem chtěla, aby se díval... Chceš vědět, co mě opravdu nabíjí?... Kdyby se na mě podíval, cítila bych – cítila bych – že jsem opravdu živá.²⁹⁰

Užívání si s muži se stane pro Málu protestem vůči zradě, kterou cítí ze strany matky. Matčino mlčení je pro Málu důkazem Šántiny zrady. To vede k tomu, že je Mála agresivní a snaží se o určitý druh vzdoru vůči matce. Z tohoto důvodu si vymyslela pro sebe „hru“ spočívající v principu, že nebude s jedním mužem déle než třicet dnů. Po třiceti dnech se s ním rozejde a naváže nový vztah, protože ten starý ji už nenaplňuje. Je to její způsob, jak se vyrovnat s bolestí a utrpením, které si v sobě nese. Z násilňování, kterému byla Mála vystavená jako dítě, nebylo pouze fyzické, ale také duševní. Tímto činem byla Mále odebrána dětská nevinnost a odkázala ji k životu v duševním pekle. Mála se snaží zahnat démony, které v sobě má, a snaží se vyrovnat s muži a jejich přítomností v jejím světě. Je

²⁹⁰ „MALA. No. He wasn't staring at me ... I wanted him to ... You want to know what I feel the most? ... If he had looked at me, I would have felt – I would have felt – truly alive.“
Tamtéž, s. 112.

to pro ni jediná forma úniku, která je schůdná. Tato „hra“ je pro ni jakousi formou volání o pomoc.

MÁLA: [...] Je to pouze hra... ne, hra ne. Ne... je to... Víím, že je to špatné. To co dělám je strašně špatné! Ale pro mě to znamená velmi mnoho. Líbí se mi to. A proto jsem špatným člověkem. Nemám žádný charakter... [...] Musí to skončit po měsíci. Vlastně mám ráda, když to můžu načasovat tak, aby to trvalo třicet dnů. Dokonce si to zaznamenávám i do kalendáře [...] Znamená to, že mě to již neuspokojuje. A nemám na mysli tu fyzickou stránku, i když to je většinou to hlavní, co mě přitahuje... Ne, že bych si to užívala, když mi to dělají... Někdy ano, s těmi správnými muži... Správní muži jsou, počkejte, zamyslím se... většinou starší muži [...] Myslím si, že mám ráda – nevím, jak to říct... Když mě – tak nějak – využívají... [...] Jediný člověk, který by tomu všemu mohl zabránit, je moje matka. Někdy si přeji, aby mi jenom řekla, abych přestala. Mohla zabránit mnoha věcem... [...] Ale když se mě zeptáte, čí tvář si představuji – musí to být tvář mé matky.²⁹¹

Avšak matka její volání o pomoc neslyší. Mála se snaží dělat vše, aby upoutala matčinu pozornost, ale Šánta jí pomoci nemůže. Během své „hry“ však Mála potkala Dípaka, který se jí nechce vzdát a chce si ji vzít. Dípak je mladým mužem z dobře situované rodiny, který má o Málu skutečný zájem a chce jí pomoci. Snaží se pochopit, proč se s ním Mála rozešla a přestala s ním znenadání komunikovat. Díky jeho snaze se Mála rozhodne navštěvovat terapeuta, aby jí pomohl. Avšak

²⁹¹ „MALA. It's just a game ... not a game. No ... it's ... I know it's wrong. What I am doing is terribly wrong! But it means a lot to me. I like it. That is why I am a bad person. I have no character ... [...] It has to end in a month's time. In fact I like it best when I can time it so it lasts for thirty days. I even mark it on my calendar. [...] Well, it means that it is no longer satisfying to me, and I don't mean the physical part of it, although that is usually the main attraction for me ... Sometimes I do, with the right kind of people ... The right kind of people are, let see ... usually older man, [...] I think I like it – I don't know how to put it ... When they – sort of – you know – use me ... [...] The only person who can, who could have prevented all this is my mother. Sometimes I wish she would just tell me to stop. She could have prevented a lot from happening ... [...] But if you ask me, whose face I think it is – it must be my mother's.“
Tamtéž, s. 98.

není to Dípakův boj, je to boj Mály, který se může pokusit vyhrát za pomoci Dípaka.

Vztah Šánty k mužům je podobný jejímu vztahu k Mále. Je vůči nim submisivní a neoponuje jim. Nedokáže se v jejich přítomnosti uvolnit. Chová se, jakoby z nich měla strach a oni nad ní měli navrch pouze proto, že jsou mužského pohlaví. Šánta se vždy stáhne do sebe a ustoupí jim z cesty. Nedokáže se postavit sama za sebe a za svou věc, i přestože ví, že má pravdu. Nepůsobí tak na ni pouze cizí muži, ale i muži, které zná a kteří jí díky tomu zneužívají, protože si uvědomují svou neviditelnou moc, kterou nad Šántou mají.

ŠÁNTA (*čte z knihy*): Šest set dvacet rupií.

MUŽ (*podává jí účet*): Ne. Je to šest set osmdesát.

ŠÁNTA: Ale já jsem si to zapisovala! Každý účet!

MUŽ (*bere jí knihu*): Ukažte.

Na něco jste musela zapomenout. Tady je účet.

ŠÁNTA: Ale já si to píšu hned, jak mi přijdou časopisy nebo noviny.

MUŽ (*sám sebou si je velmi jistý, vůbec nemá strach*): Nemáte pravdu. Je to šest set devadesát. Podívejte se na účet.

ŠÁNTA: Ale já si to nikdy nezapomenu do knihy zapsat!

MUŽ: Přijdu později a vyřídím si to s vaší dcerou.

ŠÁNTA: Ne. Ne. Proč jí přidělovat starosti? (*Vstává.*)
Doplatím vám ty peníze.²⁹²

Strach z Mály a z toho, co by pro ni znamenala konfrontace s Mužem, donutí Šántu k ústupku. Muž si je velmi dobře vědom své moci nad ní. Zná situaci Šánty a těžší z její slabosti. Mohlo by se zdát, že Šánta má pouze slabou povahu, ale ji

²⁹² „SHANTA (*reading from the book*). Six hundred and twenty rupees. MAN (*giving her a bill*). No. It is six hundred and eighty. SHANTA. But I have written it down! Every day's account! MAN (*snatching the book from her*). Show. Some entry must have been forgotten. Here is the bill. SHANTA. But I write it down as soon as I get the magazines or paper. MAN (*very sure of himself, not at all threatening*). You are wrong. It is six hundred and ninety. Look at the bill. SHANTA. But I never forget to write it in the book! MAN. I will come back later and take it from your daughter. SHANTA. No. No. Why trouble her? (*Rising.*) I will give you the balance money.“
Tamtéž, s. 92.

samotnou tíží minulost. Jako dítě byla totiž také obětí sexuálního zneužívání. Šánta byla nejmladší dcerou v rodině, kdy jejím nejstarším bratrem byl právě Vinaj. Vinaj je o sedm let starší než Šánta, a když bylo Šántě sedm let, začal ji Vinaj zneužívat. Z tohoto důvodu nedokáže Šánta s muži vycházet jako se sobě rovnými partnery, ale vždy se cítí méněcenná. Nedovede jim oponovat, ale také jim nedokáže projevovat náklonnost. To bylo také příčinou, proč od ní její manžel odešel, protože podle jeho slov se oženil s kusem ledu.²⁹³ Nikdo neviděl Šántino utrpení, které v sobě nesla. Nikdo nepochopil, co znamená její mlčení a věčné modlitby ke Krišnovi. Nikdo neslyšel hlasitý pláč, který se skrývá za jejím mlčením. Jediný, ke komu může promlouvat, je Krišna, který jí naslouchá jako její společník na trpké cestě.

ŠÁNTA: [...] (*Ukazuje na obraz Boha.*) Podívala jsem se na Něj. Necítila jsem nic. Necítila jsem bolest, necítila jsem potěšení. Ztratila jsem se v Něm. Pomohl mi. Pomohl mi tím, že odebral všechny moje pocity. Žádná bolest, žádná radost, jenom ticho. [...] Nedokážu volat o pomoc, nedokážu říct slova útěchy, ani o tom nedokážu mluvit. Ne, nemůžu. Jsem němá. [...] ²⁹⁴

Deset let trpěla Šánta jako dítě. Během těchto deseti let ztratila sama sebe, ztratila úctu sama k sobě a našla útočiště v mlčení. Šánta nikdy nikomu nic nevyčítala, trpce nesla svůj úděl a snažila se zapomenout na hrůzy, které prožila. Jediný, kdo jí naslouchal, byl právě Krišna. Je patrné, že obě dvě ženy přistupují ke svému utrpení zcela jinak. Zatímco Mála se s ním snaží bojovat, Šánta se snaží zapomenout. Ani jedna však není v tomto boji úspěšná. Obviňování druhých nebo sebe samé, stejně jako mlčení a snaha zapomenout, nedokážou Mále a Šántě přinést spásu. Nedokážou jim pomoci od jejich psychického pekla, do kterého se každý den probouzejí.

²⁹³ Tamtéž, s. 116.

²⁹⁴ „SHANTA. [...] (*Pointing to the picture of God.*) I looked at Him. I didn't feel anything. I didn't feel pain. I didn't feel pleasure. I lost myself in Him. He helped me. He helped me. By taking away all feelings. No pain, no pleasure, only silence. [...] I cannot shout for help, I cannot say words of comfort, I cannot even speak about it. No, I can't. I am dumb. [...]“
Tamtéž, s. 135.

Mála si uvědomuje, že její minulost ničí její současnost. Její nedokončené promluvy, hrubé dialogy, děsivé představy, které jí pronásledují, a obviňování sebe samé poukazují na napětí a zmatek, které jsou v její mysli. Skrze tyto projevy Dattání poukazuje na špatné sexuální zacházení s dívkami, nakládá-li se s nimi jako s pouhými objekty mužské touhy. Toto zacházení proměnilo Mále a Šántě život v utrpení, kdy jsou vystaveny neustálé bolesti a sebeobviňování. Ničí to jejich psychiku a stává se součástí jejich vědomí. Pro Málu jsou vědomí, že si matka prošla tím samým, a návštěvy terapeuta jsou jakousi formou spásy. Její posun je patrný z rozhovorů s terapeutem. Mála začala chodit na terapii v roce 2001, kdy byla ztracená a nevěděla, jak má o své minulosti mluvit.

MÁLA: [...] Nemyslím si, že bych chtěla říct své jméno...
Omlouvám se. [...] Tohle je poprvé, víte, co jsem... [...]
Vím, že to je ve skutečnosti moje chyba... Musí to být.
Musela jsem si o to říct... [...] Není to chyba nikoho jiného,
jenom moje vlastní.²⁹⁵

Mála je na počátku své terapie velmi nervózní. Je v ní patrná velká nedůvěra k sezením i k sobě samotné. Mála se obviňuje a má pocit hříchu, který ji tíží. Postupně si však uvědomuje, že to není její vina a ani vina její matky. Jediný kdo je vinný, je strýc Vinaj a společnost, která nečinně přihlížela. Její pocity jsou očištěny a názory na celou záležitost a na ni samotnou i na její matku se změnily. Tento posun je patrný při návštěvě terapeuta o tři roky později (tedy v roce 2004).

MÁLA: Nebojím se použít své pravé jméno. [...] Nemám co skrývat.
Já ne. Nakonec je to on, kdo se musí schovávat. On by si měl
změnit jméno, ne já. [...] Protože já vím, že to nebyla moje
chyba... Teď. Teď to vím.²⁹⁶

Všechny informace, které se dověděla, a zároveň také neoblomná pomoc Dípaka, jí pomohly posunout se dál a zahnat démony z dětství. Mála může konečně volně

²⁹⁵ „MALA. [...] I don't think I want to say my name ... I am sorry. [...] This is the first time you see that I ... [...] I know it is all my fault really ... It must be. I must have asked for it ... It's not anybody's fault, except my own.“

Tamtéž, s. 89.

²⁹⁶ „MALA. I do not hesitate to use my real name. [...] There's nothing to hide. Not for me. After all, it is he who must hide. He should change his name, not me. [...] Because I know it wasn't my fault... Now. I know now.“

Tamtéž, s. 88.

dýchat a setřást vinu z minulosti. Její život nikdy nebude zcela čistý, bez špetky hořkosti, ale nejdůležitější boj vyhrála. Strýc ji neustále doprovází jejím životem, protože on ho vytvaroval a Mála se ho nemůže zbavit zcela. Avšak není pro ni již důležitý, již se ho nebojí, ani netouží po jeho pozornosti. Naučila se se svojí minulostí žít.

Muži zaujímají důležité postavení ve světě Šánty a Mály. Hlavní příčinou jejich životních pekel, které si v sobě obě ženy nesou po celý život, je bratr a strýc Vinaj. Jeho chladnokrevné pudové zacházení s oběma ženami v jejich dětském věku zničilo jejich osobnosti a narušilo naděje na spokojený život. Obě ženy tohoto muže vidí v každém dalším muži. Obě ženy se ho bojí, ale zároveň obě touží po jeho pozornosti. Když strýc přijede do Dillí a dva dny pobývá u Mály a Šánty, Mála má strach, ale zároveň se něco v ní Vinaje nemůže dočkat. I přes to všechno, co jí Vinaj dělal, ji k němu táhne neviditelné pouto jakési zvrácené touhy.

MUŽ: Ahoj Šánto! Jak se máš?

Jde k Šántě a poplácá ji po ruce.

MÁLA (bez dechu): Strejdo!

Muž se k ní otočí.

MUŽ: Ahoj Málo. Někam odcházíš.

(Otočí se zpět k Šántě.)

Tak jak ses měla, má drahá sestro?

Mála pomalu kráčí k němu.

MÁLA: Ne. Já – já...²⁹⁷

Vinaj ji však již nechce. Už pro něho není zajímavá a stává se pouze něčím navíc. Je to dospělá žena, která pro něho ztratila kouzlo. Avšak Mála má k němu stále opačný postoj. I přestože ho nenávidí, stále doufá, že po ní bude Vinaj toužit. Vinaj má nad oběma ženami moc, nejen díky tomu, co jim dělal v minulosti, ale zůstává součástí jejich životů i v současnosti. Šánta mu dovolila, aby zaujal místo otce v jejich rodině. I přestože s nimi nebydlel, figuroval v jejich domácnosti jako

²⁹⁷ „MAN. Hello, Shanta! How are you? *He goes to Shanta and pats her on her arm.* MALA (under her breath). Uncle! *The Man turns around to her.* MAN. Hello, Mala. Off somewhere. (Turning back to Shanta.) So how have you been, my dear sister? *Mala walks towards him slowly.* MALA. No. I – I ...“
Tamtéž, s. 117.

muž a živitel rodiny. Vinaj posílal Šántě peníze, kterými si kupoval své místo v jejich domácnosti. Mála o tom nevěděla, Šánta jí vždy řekla, že peníze, které dostávají, jsou od otce Mály. Pro Šántu to byla omluva pro to, aby mohla být v kontaktu s Vinajem. Chtěla, aby byl součástí jejího života. Věděla, že jiného muže mít nebude a ani nechce. Nečinně přihlížela všem rozhodnutím, která Vinaj dělal. Jako vždy proti ničemu neprotestovala a neoponovala mu. Když jí bylo nejhůře, schovala se do svých modliteb ke Krišnovi a do svého mlčení. Šántino chování vůči Vinajovi mu dává pocit, že je nedotknutelný. Chová se jakoby o všem, co se týká Šánty a Mály, mohl rozhodovat a měl „absolutní moc“ nad oběma. V momentě, kdy Vinaj oznámí, že koupil Šántě a Mále byt, pochopí Mála pravdu. Pochopí, že jí Vinaj nechce, že ho již nepřitahuje a že tímto činem si chce upevnit své postavení v jejich rodině po boku její matky.

MUŽ: Nabývací listina. Tento byt je váš.

[...]

MÁLA: Proč? Já můžu platit nájem.

MUŽ: Ano, ale ty už tu dlouho bydlet nebudeš.

MÁLA: Co tím myslíš?

MUŽ: Mám na mysli, že se brzy provdáš za Dípaka a budeš žít s ním – někde jinde... Budu používat tvůj pokoj jako volný pokoj pro sebe, kdykoli přijedu za prací do Dillí. Tedy pokud to nebude vadit Šántě. Bude?

ŠÁNTA: Co?

MÁLA: Ty mě vyhazuješ ven!

MUŽ: Co to říkáš? Samozřejmě že ne. Můžeš přicházet a odcházet, jak se ti bude chtít. Nakonec je to byt tvojí matky.

MÁLA: Ty mě vyhazuješ.

[...]

MUŽ: Buď rozumná, Málo.

MÁLA (*k Muži*): Ty mě nechceš – (*Dodá.*) tady...

MUŽ: Teď už jsi dospělá žena.

MÁLA: A pro tebe už ne dobrá...²⁹⁸

²⁹⁸ „MAN. The title deed. This flat is now yours. [...] MALA. Why? I can pay the rent. MAN. Yes. But you won't be living here for a very long. MALA. What do you mean? MAN. I mean you

Tento čin prolomí Málino mlčení a díky její zraněné pýše poprvé promluví o tom, co se dělo, i před samotným strýcem. Poprvé se ho přestane bát a otevřeně i před ním a Dípakem promluví o tom, co jí strýc dělal. Ani to však není dostačující. Vinaj se necítí provinile, naopak se neustále cítí pánem situace a Mála i přesto, že si nesmírně přeje být volná a odejít od něj, tak nemůže. Jediný, kdo umlčí Vinajovu sebedůvěru, je Šánta v momentě, kdy začne mluvit. Rozhodne se, že odhalí, co jí Vinaj dělal, aby zachránila svou dceru. Do tohoto momentu nebyla schopná jí pomoci. Nyní však Šánta ví, že jediné, čím může dceru ochránit před Vinajem a její závislosti na něm, je její vlastní příběh. Z tohoto důvodu se rozhodne promluvit.

Dattání zvolil pro všechny mužské postavy včetně strýce Vinaje pojmenování Muž. Touto volbou poukázal na to, že všichni muži jsou stejní. Ani jeden se neliší od druhého. Ať je to muž, který prodává Šántě noviny nebo strýc Vinaj, všichni Šántu a Málu zneužívají. Ani jeden z těchto mužů je nevidí jako plnohodnotné osoby, které mají nějakou cenu, kromě tělesné přitažlivosti. Jedinou výjimkou mezi muži, se kterými se stýkají a to především Mála, je Dípak. Dattání ho oddělil od ostatních mužů, kteří ve hře figurují, jeho vlastním jménem. Dípak se do Mály skutečně zamiloval. Nejedná se mu pouze o její tělesnou schránku, ale zamiloval se do ní jako do osoby. Dípak Málu respektuje a váží si jí jako ženy i jako člověka. Nevnímá jí pouze jako sexuální nástroj pro své touhy, ale jeho city jsou hluboké a jeho jednání je čestné.

DÍPAK: [...] Nikdy jsem jí nezavdal příčinu k pocitům, že mi jde pouze o milostný poměr. Ve skutečnosti jsem šel stranou, abych jí ukázal, jak moc si jí vážím jako člověka.²⁹⁹

Jako jediný muž podporuje Dípak Málu a stojí při ní. Je ochotný jí pomoci za každou cenu. Sám zajde za jejím terapeutem, aby zjistil, jak jí může pomoci.

will get married to Deepak and live with him – elsewhere ... I will be using your room as a spare room for myself when I want to visit Dehli on work. That is if Shanta won't mind. Do you? SHANTA. Huh? MALA. You are throwing me out! MAN. What are you saying? Of course not. You can come and go as you please. It is your mother's flat after all. MALA. You are throwing me out! [...] MAN. Be reasonable, Mala. MALA (*to the Man*). You don't want me – (*Adding*.) here ... MAN. You are a grown-up woman now. MALA. And no good to you ...“

Tamtéž, s. 132.

²⁹⁹ „DEEPAK. [...] I have never ever given her the feeling that I am only interested in a casual affair. In fact, I went out of my way to show how much I respect her as a person.“

Tamtéž, s. 94.

Nešlo mu však o důvěrné informace z terapeutických sezení Mály, pouze se chtěl poradit, jak k ní přistupovat. Jeho odhodlání a vytrvalost mu pomáhají překonat chvíle, kdy ztrácí sílu bojovat dál. Dípak tuší, že problémem je Mály vztah k mužům a že v tom figuruje strýc Vinaj. Z tohoto důvodu se ho snaží Dípak konfrontovat, ale jeho snaha je marná, jelikož Mála ani Šánta s ním nespolupracují. Důležité je, že se Dípak nevzdává a snaží se bojovat a pomáhat Mále. Dípak je jedinou mužskou postavou, která ve hře ztělesňuje naději. Jako jediný muž nenahlíží na ženy pouze skrze sexuální chtíč, ale vnímá je jako ucelené jedince hodné respektu.

Ve hře Dattání zajímavě vystihl podstatu promluv pedofilů a jakým způsobem na své oběti působí. V podstatě vyznívají jako milující muži, kteří své oběti projevují bezmeznou lásku. Jejich projevy jsou něžné, ale zároveň autoritativní, a v obětech vzbuzují pocity strachu a viny. Dattání vystihl tento prvek v propojení dialogů, kdy Dípak mluví láskyplně k Mále a jí se do tohoto promítá strýc, který stojí opodál a ona slyší jeho slova. V této scéně je patrné, že vždy když je Mála s nějakým mužem, tak v pozadí ji doprovází strýc a jeho slova, která se jí zaryly do paměti a nemůže je vymazat.

DÍPAK: Uvolni se a podívej se mi do očí. Neublížím ti.
MUŽ: Neublížím ti, slibuji.
DÍPAK: Mluv se mnou. Pomoz mi ti pomoci.
MUŽ: Pomoz mi a já tě budu milovat víc než maminka a tatínek.
DÍPAK: Prosím!
MUŽ: Řekl jsem, že ti neublížím. Přestaň brečet! Pššt.
DÍPAK: Miluji tě.
[...]
MUŽ: Vidíš, miluji tě, i když jsi tak ošklivá. [...] Nikdo ti neřekne, jak jsi ošklivá. Ale ty jsi dobrá jenom na tohle... Jenom na tohle. Vidíš, jak moc tě miluju – Vidíš... Ted' jdi pryč. Rychle...
MÁLA: Ne! Neodcházej! Nenechávej mě tady!

DÍPAK: Neodejdu. Neodejdu.³⁰⁰

Dattání věrohodně zachytil, co je příčinou psychického traumatu Mály. Celý život věřila, že strýcovy promluvy byly projevy lásky. Nikdy nepoznala nic jiného a ani po ničem jiném netoužila. Pokud srovnáme Dípakovy monology s těmi strýcovými, můžeme v nich rozpoznat nepatrné odchylky, ale ve své podstatě vyznívají stejně. Z tohoto důvodu je pro Málu těžké se od Vinaje odpoutat a jít dál.

Thirty Days in September pojednává o zničené psychice, nedůvěře a ztrátě sebe sama jako následcích sexuálního zneužívání. Hra začíná tím, jak Mála obviňuje sebe samu a cítí pocit viny ze strany matky, která nečinně přihlížela zneužívání své dcery. Tento prvek se v průběhu hry stupňuje. Vyvrcholení narůstajících výčitek přichází v okamžik, kdy Šánta prolomí své mlčení a odhalí vlastní bolest a utrpení. Zde se mění celé vyznění hry, protože Mála svou matku pochopí a odpustí jí. Tímto se vztah mezi matkou a dcerou prohloubí a jejich láska se stává oboustrannou. V závěru hry jde Mála k Šántě jako k matce s důvěrou a má k ní blíže než kdy předtím. Mála konečně chápe, že nebyla chyba ani jedné z nich, když se staly oběťmi jiných lidí.

Thirty Days in September získala svůj název z dětské říkanky *Thirty Days Hath³⁰¹ September*, díky které si děti zapamatují délku jednotlivých měsíců v roce. Tuto říkanku nutil strýc Málu odříkávat, zatímco ji sexuálně zneužíval. Ve hře se pasáž s dětskou říkankou objevila v poslední scéně.

MUŽ: Třicet dní má září. Duben, červen i listopad. Únor má osmadvacet. A všechny zbylé mají jednatřicet! Ještě jednou. Nepřestávej zpívat! Přestaň jenom, když přestanu já.³⁰²

³⁰⁰ „DEEPAK. Relax and look into my eyes. I am not going to harm you. MAN. I won't hurt you, I promise. DEEPAK. Talk to me. Help me to help you. MAN. Help me and I will love you more than Mummy or Daddy. DEEPAK. Please! MAN. I said I am not going to hurt you, stop crying! Shh! DEEPAK. I love you. [...] MAN. [...] See, I love you even though you are so ugly. [...] Nobody will tell you how ugly you are. But you are good only for this ... Only for this. See how much I love you. See ... Now go away. Quickly. MALA. No! Don't go away! Don't leave me! DEEPAK. I won't. I won't.“

Tamtéž, s. 124.

³⁰¹ Slovo *hath* je zastaralá forma slovesa *have* neboli v českém jazyce mít.

³⁰² „MAN. Thirty Days has September. April, June and November. February has twenty-eight. All the rest have thirty-one! Once again. Keep on singing! Stop only when I stop.“

DATTANI, cit. 283, s. 138.

Dattání zde využívá velmi dobře známé dětské říkanky, čímž umocňuje hrůznost Vinajova činu. Ve hře není přesně dané, v jakém časovém úseku se děj odehrává. Z terapeutických sezení se můžeme pouze domnívat, že děj hry se odehrává v roce 2004. Díky monologům, které jsou zaznamenány na pásce a monologům, kdy Mála sedí u terapeuta, je jasné, že se Mála od svých démonů očistila během tří let. Avšak ve hře je patrných mnoho posunů časových a prostorových rovin. Ty se velmi silně prolínají a v některých okamžicích až splývají. Tento postup vyvolává pocit, že na čase ani na prostoru nezáleží, protože postava Mály nemůže uniknout hrůzám, které prožila, ať se nachází kdekoli.

Mahéš Dattání ve hře *Thirty Days in September* poukazuje na téma dětského zneužívání, které je vlastní každé kultuře. Jeho postavy trpí hříchy a pocity viny z minulosti, které je doprovázejí celým životem. V této hře se střetávají psychologické a společenské otázky s morálními pohledy na problém sexuálního zneužívání dětí. Dattání však ve svém textu nemoralizuje, pouze líčí vnitřní boj Mály v realistickém světle bez patosu.

ZÁVĚR

Cílem diplomové práce bylo představit problematiku indické dramatiky psané v angličtině v českém prostředí, jelikož tomuto tématu na našem území nebyla věnována hlubší pozornost. Z tohoto důvodu bylo velmi důležité provést historicko-kulturní průzkum dané tematiky, který jsem posléze shrnula v první kapitole této práce.

Studiem historických souvislostí vyšlo najevo, že nejdůležitější podíl na pronikání angličtiny do umělecké sféry v Indii měla Východoindická společnost, jejímž působením na indickém subkontinentu vznikla potřeba užívat anglický jazyk v každodenním životě Indů. Avšak i přes vznik indických dramát v angličtině je tamější společnost nedokázala přijmout, a byla proto inscenována spíše sporadicky. Indické dramatice v anglickém jazyce se často vyčítalo, že pro inspiraci sahala spíše k západním modelům nežli k tradičním indickým formám, což bylo zapříčiněno politickou situací, kdy byl anglický jazyk vnímán jako jazyk vnucený.

Při studiu kritických materiálů ohledně této tematiky jsem zjistila, že si autoři teoretických spisů na dané téma často protirečí. V pasážích, kde byli představeni indiští představitelé této dramatiky, jsem shrnula postupy, které autoři používali při tvoření, kdy často spojovali různé dramatické postupy a divadelní formy. Velmi často šlo právě o propojování indické divadelní tradice a její formy se západními modely, které autoři kritických prací hodnotili pozitivně. Avšak posléze v souvislosti s problémy, které doprovázely vývoj indické dramatiky v anglickém jazyce, kritici ve většině případů předložili tvrzení, že autoři nedostatečně využívali indických tradičních forem, jakými jsou mýty, legendy atd. Jak se však potvrdilo, tato tvrzení nejsou na místě, protože indické mýty a legendy byly často – a to především dříve – dramatiky při tvoření jejich děl využívány.

Dále bylo důležité shrnout problémy, které jsou často indické dramatice v angličtině vytýkány: na základě analýzy jsem došla k závěru, že si tato dramatika prošla spletitým vývojem, kde se do tvorby zapojovaly rozmanité postupy. Nejprve šlo o napodobování a kopírování západních forem a modelů. Další postup zahrnoval kreativní překlady samotných autorů jako např.

Rabíndranátha Thákura nebo Giríše Karnáda. Jakmile začali tvůrci překládat své hry z regionálních jazyků do angličtiny, nezabývali se už pouze jazykovou formou, ale brali v potaz všechny složky divadelního umění, čímž dal tento postup vzniknout novému dramatickému dílu. Podobné tvůrčí strategie přispěly k pozvolnému tvoření originální indické dramatiky v anglickém jazyce, kdy autoři vycházejí především ze současných témat, a tak reflektují moderní indickou společnost.

V tomto ohledu se nabízí další výzkum v této oblasti, kdy by bylo možné tématicky porovnávat díla jednotlivých autorů a zkoumat jejich odlišný postup k tvorbě v rámci indické dramatiky psané v angličtině. Také se nabízí možnost zaměřit se na způsob, jakým byla dramata v anglickém jazyce přijata za hranicemi Indie a jaký dopad (pokud lze o nějakém hovořit) na tamější dramatiku měla.

Na počátku mého výzkumu jsem předpokládala, že ve své práci uvedu několik autorů, porovnáám jejich působení v indickém divadelním umění a zaměřím se na jejich nejzásadnější díla. Avšak při zpracovávání množství informací, jež se tématu dotýkají, jsem došla k závěru, že bude nejvýhodnější zaměřit se na jednoho současného dramatika, na jehož příkladu představím soudobou tvorbu indické dramatiky psané v anglickém jazyce. Z tohoto důvodu jsem si pro další část této diplomové práce zvolila dramatika Mahéše Dattáního, který se svými dramaty sklízí úspěchy jak v Indii, tak v zahraničí, a ve svých dílech reflektuje současnou indickou společnost.

V další části práce je tedy představen Mahéš Dattání, a to s důrazem na jeho divadelní činnost. Tento úsek shrnuje jeho názory na postavení indické dramatiky v angličtině v indickém divadelním prostředí, důvody a okolnosti volby anglického jazyka při tvoření divadelních her a v neposlední řadě jím vybrané postupy při psaní dramát a jejich inscenování. Mahéš Dattání není pouze dramatikem, ale je také hercem, režisérem a lektorem, což mu umožňuje nahlížet na divadelní umění uceleným způsobem. Následnou analýzou jeho divadelních her, ve které byly rozvedeny postupy a témata, která se v jeho pracích nacházejí, jsem shrnula důvody, proč Dattání sklízí úspěchy i za hranicemi Indie. Tato část poukazuje na univerzálnost jeho témat a volbu jednoduchého způsobu vyjadřování jednotlivých postav, což jsou obecně silné stránky jeho divadelních

her. Zjistila jsem, že témata jako homosexualita, sexuální zneužívání dětí, postavení ženy ve společnosti, problémy vycházející z tradic patriarchální společnosti atd. jsou motivy, které se nedotýkají pouze indické současné společnosti, ale mohou lehce promlouvat k obecnstvu v jakékoli kultuře. Z těchto důvodů je Mahéš Dattání podle mého názoru jedním z nejvýraznějších představitelů současné indické dramatiky v angličtině.

Ve třech kapitolách mé práce jsem představila a posléze názorně předvedla, že současná indická dramata psaná v angličtině již zaujala stabilní místo v rámci indické dramatiky a volbou témat a postupů má své místo ve světové dramatické tvorbě.

ANOTACE

Autor: Miroslava Mireková

Fakulta: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název diplomové práce: *Současná indická dramatika psaná v angličtině*

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, PhD.

Počet znaků: 212 673

Počet příloh: 2

Počet titulů použité literatury: 32

Klíčová slova: současná indická dramatika v anglickém jazyce, Mahéš Dattání, anglický jazyk, *Where There's a Will, Dance Like a Man, Tara, Thirty Days in September*

Diplomová práce se zabývá současnou indickou dramatikou psanou v anglickém jazyce s bližším zaměřením na indického dramatika Mahéše Dattáního. Chronologicky shrnuje vývoj indických dramát v angličtině s uvedením stěžejních autorů a jejich hlavních děl s cílem zařadit tuto dramaturgii do historicko-kulturního kontextu v rámci indického divadelního umění. Nadále představuje hlavní problémy, které provázely vznik indických dramát v anglickém jazyce a ovlivnily jejich následující vývoj. Druhá část práce se věnuje indickému dramatikovi Mahéši Dattánímu, který je současným představitelem moderní indické dramaturgie v anglickém jazyce. Shrnuje jeho život a dramatickou činnost. Představuje jeho postupy práce a názory na divadelní umění a postavení indických dramát v angličtině v rámci indické dramaturgie. Současně se podrobněji věnuje Dattáního dramatickému dílu s analýzou jeho čtyř her *Where There's a Will, Dance Like a Man, Tara* a *Thirty Days in September*. Tyto analýzy představují průřez Dattáního tvorbou.

ABSTRACT

Author: Miroslava Mireková

Faculty: Philosophical Faculty of the University of Palacký

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Title of the thesis: *Contemporary Indian Drama Written in English*

Number of characters: 212 673

Number of appendices: 2

Number of used literature: 32

Key words: contemporary Indian drama written in English, Mahesh Dattani, English language, *Where There's a Will*, *Dance Like a Man*, *Tara*, *Thirty Days in September*

The submitted thesis deals with contemporary Indian drama written in English with detailed focus on Indian dramatist Mahesh Dattani. It chronologically summarizes the development of Indian drama written in English while presenting the main authors and their crucial work with the aim of placing it into historical and cultural context of Indian drama. Furthermore, it presents the main problems that have accompanied Indian drama in English and influenced its further development. The second part of the thesis presents the Indian dramatist Mahesh Dattani, a contemporary representative of modern Indian drama in English, and summarizes his life and theatrical work. It presents his techniques used in writing the dramas and opinions on theatre and the role that Indian drama written in English plays. At the same time it deals with Dattani's work and presents in detail the analyses of his plays 'Where There's a Will', 'Dance Like a Man', 'Tara' and 'Thirty Days in September'. These analyses are an overview of Dattani's dramatic work.

PŘÍLOHY

E-mailový rozhovor s Mahěšem Dattáním

E-mailová korespondence s Mahěšem Dattáním začala 8. 5. 2012 a trvá dodnes.

Miroslava Mireková: Ráda bych věděla, která z divadelních her, které jste napsal, je Vaše nejoblíbenější a proč? Nebo jestli nějakou máte?

Mahěš Dattání: Opravdu nemám žádnou nejraději. Řekl bych, že ta na které pracuji, mne bude zajímat nejvíce. Když je hra jednou napsána, snažím se neohlížet se zpět nebo ji porovnávat s mou novou prací nebo tou předchozí. Možná, že až jednoho dne přestanu psát, tak se budu chtít ohlédnout zpět a porovnat je.

M.M.: Kde nacházíte inspiraci? (Jsou to lidé, které potkáváte, nebo nějaký článek? Je to s každým dílem jiné, nebo je odhalování nových témat podobné?)

M.D.: Liší se to od hry ke hře. Některé byly inspirované lidmi, jiné tématy, které mě zajímaly. Je těžké si pamatovat výchozí bod pro každou hru!

M.M.: Proč dáváte přednost lidským tragédiím před těmi národními (jako je historie atd.). Je to, protože se v tom obecnstvo nebo čtenáři mohou najít? Nebo pro to není žádný důvod?

M.D.: Píšu pro současné tady a teď. Myslím si, že jsem lépe vybavený lidskými příběhy. Součástí mého zájmu je také porozumět společnosti, ve které žiji. Mnohem více upřednostňuji takový způsob práce, než studovat nějakého období nebo historické postavy, což mi přijde spíš jako úkol pro akademiky. Teď když jsem to napsal, tak je možné, že napíši divadelní hru o historické postavě. Nevím.

(Další otázka se vztahuje k *Where There's a Will a Dance Like a Man*.)

M.M.: Proč vytváříte silné postavy otců? Máte s tím vlastní zkušenost? A z jakého důvodu se tam nachází vždy něco, co musí být zničeno, aby mohla být ukončena otcova síla (jako strom nebo dům)?

M.D.: Zajímavá otázka, která je mi za různých okolností pokládána docela často. Ne, můj otec nebyl autoritativní. Ani má matka ne. Otcové v mých hrách jsou většinou modely. Reprezentují patriarchální společnost a její hluboké kořeny v naší kultuře. Proto se tam nacházejí ty metafory ke stromům a budovám.

M.M.: Jaké je dnes postavení indického dramatu psaného v angličtině? Nahlíží se na ně pořád v negativním světle nebo jsou dnes lidé více ochotní jít do divadla a shlédnout ho? Cítí lidé pořád ten post-koloniální vliv v indickém dramatu v angličtině? Z mého pohledu je docela překvapivé, že jsou lidé i nyní vůči indickému dramatu v angličtině zahořklí, protože podle mě jeho existence poukazuje na rozmanitou podstatu indické kultury.

M.D.: Na indickou angličtinu a drama především se vyskytují obecně smíšené reakce. Někteří puritáni mají pocit, že je to cizí jazyk, i přestože více a více Indů chce mluvit anglicky z profesionálních důvodů.

Podle mého názoru je angličtina nejčerstvějším přírůstkem do širokého jazykového repertoáru v Indii. Nyní je to indický jazyk, a proto má indické drama v angličtině své opodstatnění.

Ano, mnoho lidí ze starší generace ji určitě vnímá jako jazyk koloniálních pánů. Ale mladí lidé ji vnímají jako jazyk, který jim pomáhá v jejich profesionálním životě.

E-mailová korespondence s Mahěšem Dattáním v originálním znění

Miroslava Mireková: I would like to know which play, you have written, is your favorite one and why? Or if you have any?

Mahěš Dattání: I really don't have any favourites. I suppose the one I would be working on will have my immediate interest. Once a play is written I try not to look back or compare my new work with a previous one. Maybe one day when I retire from writing I might want to look back and compare.

M.M.: What is your source of inspiration? (Is it people that you meet or some article? Is it different with every piece or is the discovery of new topics similar?)

M.D.: It differs from play to play. Some were inspired by people and others by topics of interest. It is hard to remember the starting point of a play very clearly!

M.M.: Why do you select personal tragedies over those national ones (like history etc.)? Is it because audience or readers can mirror themselves in it? or there is no specific reason?

M.D.: I write for my time and place. I think I am better equipped by personal stories. Also part of my interest is to understand my society. I much prefer that than research on a period or a historical character which, to me, would seem more of an academic exercise. Having said that, I may decide to write a play on a historical character. I don't know.

(The next question is related to *Where There's a Will* and *Dance Like a Man*:)

M.M.: Why the strong characters of fathers? Do you have your own experience with it? And why there is always something that must be destroyed that the father's power could be ended (like the tree or the house)?

M.D.: Interesting question which comes up quite often in many ways. No, my father was not an authoritarian. Neither was my mother. The father figure in my plays is usually representational. He represents the patriarchal society and its strong roots in our culture. Hence the metaphors of trees and buildings.

M.M.: **What is the place of Indian-English Drama in Indian drama nowadays? Is it still approached in negative way or are people now more willing to go to the theatre and see it? Do people tend to feel still the post-colonial influence in the Indian-English drama? For me, it was quite surprising that people still today are a bit bitter about this because in my opinion the existence of Indian-English drama shows the diverse nature of Indian culture.**

M.D.: There are mixed reactions to Indian-English in general and drama in particular. Some purists feel it is an alien language although more and more Indians want to speak in English for professional reasons.

In my opinion, English is the most recent addition to the storehouse of languages in India. It is an Indian language now and so Indian-English drama is perfectly valid.

Yes, many of the older generation definitely feel it to be the language of the colonial masters. But young people see it as a language that helps them in their professional lives.

Úvod k magisterské diplomové práci od Mahéše Dattáního v originálním znění

Hello. We in India know so little about Czech culture, and I suspect it may be the same with your awareness of Indian culture. So I offer an introduction to who I think we are.

India's is one of the fastest growing economies in the world and yet it has the greatest number of poor people. It follows cultural traditions going back thousands of years and yet it is an aspiring modern country with nuclear power. At the heart of the Indian identity is the family. Family duties come before personal ambition. And so there is a clash between the old and the new, the personal and the familial.

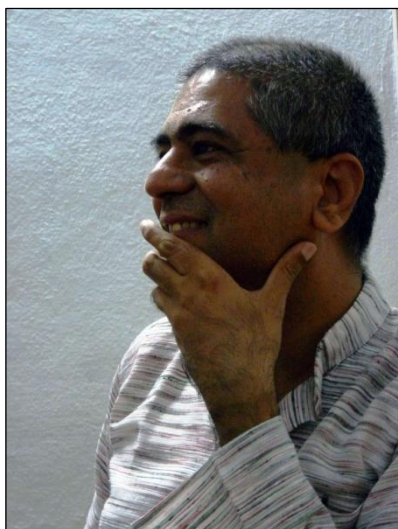
My work as a playwright and stage director attempts to mirror the dichotomies of Indian life, especially within the family. I see the family as a metaphor for Indian culture and so most of my conflicts revolve around the individual's struggle against family pressures.

I have never had the privilege of having my work researched by a person from the Czech Republic. To me this is very exciting to be able to reach out to a culture I know so little of. For that I am thankful to Mirka Mirekova for approaching me with the proposal to study my work for academic purposes. I am also excited that she has offered to translate my works into Czech. I wish her good luck in her academic endeavours and hope one day I am able to visit your fascinating country.

Warm regards,

Mahesh Dattani.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1: Mahéš Dattání

Zdroj: Mahéš Dattání



Obr. 2: Mahéš Dattání, Lilette Dubéová

Zdroj: <<http://www.timeoutmumbai.net/theatre/features/features/curtain-raiser>>



Obr. 3: Fotografie k produkci *Where Did I Leave My Purdah*

Zdroj: <<http://www.mid-day.com/lifestyle/2012/oct/061012-Mumbai-Guide-Women-on-top.htm>>

PRAMENY

DATTANI, Mahesh. Brief Candle. In *Brief Candle: Three Plays*. New Dehli : Penguin Books, 2010. 81-139 pp. ISBN 978-0-143-41567-1.

DATTANI, Mahesh. Bravely Fought the Queen. In *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, 227-315 pp. ISBN 0-14-029325-6.

DATTANI, Mahesh. Dance Like a Man. In *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, 381-447. ISBN 0-14-029325-6.

DATTANI, Mahesh. Final Solutions. In *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, 159-225 pp. ISBN 0-14-029325-6.

DATTANI, Mahesh. On a Muggy Night in Mumbai. In *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, 43-111 pp. ISBN 0-14-029325-6.

DATTANI, Mahesh. Tara. In *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, 317-379 pp. ISBN 0-14-029325-6.

DATTANI, Mahesh. Thirty Days in September. In *Brief Candle: Three Plays*. New Dehli : Penguin Books, 2010, pp. 139. ISBN 978-0-143-41567-1.

DATTANI, Mahesh. Where There's a Will. In *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000, 449-516. ISBN 0-14-029325-6.

LITERATURA

ADENVALLA, Maharukh. *Child Sexual Abuse and the Law*. Jangpura : Human Rights Law Network, 2008. 273 pp. ISBN 81-89479-43-1.

BALME, Christopher. Indian Drama in English. Transcreation and the Indigenous Performance Tradition. In BHATIA, Nandi (ed.). *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Dehli : Oxford University Press, 2009. 487 pp. ISBN 978-0-19-568595-4.

BARRANGER, Milly S. *Theatre: A Way of Seeing*. Belmont : Wadsworth Publishing, 2006. 410 pp. ISBN 0-495-00472-3.

BHATIA, Nandi (ed.). Modern Indian Theatre: An Introduction. In *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Dehli : Oxford University Press, 2009. 487 pp. ISBN 978-0-19-568595-4.

DAS, Sisir Kumar. *Indian Literature 1911-1956. Struggle for Freedom: Triumph and Tragedy*. New Dehli : Sahitya Akademi, 2006. 908 pp. ISBN: 81-7201-798-7.

DATTANI, Mahesh. *Brief Candle: Three Plays*. New Dehli : Penguin Books, 2010. 139 pp. ISBN 978-0-143-41567-1.

DATTANI, Mahesh. *Collected Plays*. New Dehli : Penguin Books India, 2000. 516 pp. ISBN 0-14-029325-6.

DESHPANDE, G. P. (ed.). Introduction. In *Modern Indian Drama: An Anthology*. Calcutta : Sahitya Akademi, 2004. 754 pp. ISBN 81-260-1875-5.

DEVI, Ragini. *Dance Dialects in India*. Dehli: Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd, 2002. 234 pp. ISBN 81-208-0674-3.

ESSLIN, Martin. *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen (Plays and Playwrights)*. London : Methuen Drama, 1991. 192 pp. ISBN 0-413-19260-1.

FILIPSKÝ, Jan. *Encyklopedie indické mytologie – Postavy indických bájů a letopisů*. Praha : Libri, 2007. 225 s. ISBN 978-80-7277-348-0.

CHAUDHURI, Asha Kuthari. *Mahesh Dattani*. New Dehli : Cambridge University Press India Pvt. Ltd, 2008. 147 pp. ISBN 978-81-7596-260-6.

IYER, N. Sharda. *Musings on Indian Writing in English, Vol. 3: Drama*. New Dehli : Sarup&Son, 2007. 276 pp. ISBN 81-7625-801-6.

JAYABALAN, N. Status of Women in Hindu Society. In *Indian Society and Social Institutions*. New Dehli : Atlantic Publishers & Dist., 1980, pp.145-182. ISBN 81-7156-925-0.

KUMAR, Nand (ed.). *Indian English Drama: A Study in Myths*. New Dehli : Sarup & Sons, 2003. 230 pp. ISBN 81-7625-353-7.

KYSOVÁ, Šárka. *Estetika staroindického divadelního umění teorie rasy*. Diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno. Brno : Masarykova Univerzita, 2006.

KYSOVÁ HAVLÍČKOVÁ, Šárka. Divadlo nezávislé Indie: Anglicky psaná indická dramatika. *Theatralia* 1-2, 2009, č. 1, s. 79 – 94. ISSN 1803-845X.

LAPIDUS, Ira M. *A History of Islamic Societies*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 1000 pp. ISBN: 0-521-77933-2.

MEE, Erin B. Mahesh Dattani: Invisible Issues. *Performing Arts Journal* [online]. JSTOR [citováno 25. 1. 2012], pp. 19-26. Dostupný z WWW: <<http://www.jstor.org/pss/3245741>>

NARAVANE, M. S. *Battles of the Honourable East India Company: Making of the Raj*. New Dehli : APH Publishing Corporation, 2006. 261 pp. ISBN 81-313-0034-X

PETRÁČKOVÁ, Věra, KRAUS, Jiří. *Akademický slovník cizích slov*. Praha : Academia, 1997. 834 s. ISBN 80-200-0607-9.

RAI, R. N. Perspectives and Challenges in Indian-English Drama. In TANDON, Neeru (ed.). *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*. New Dehli : Atlantic, 2006, pp. 11-23. ISBN 81-269-0655-3.

SHARMA, Rajendra Kumar. *Rural Sociology*. New Dehli: Atlantic Publishers and Distributors, 1997. 305 pp. ISBN 81-7156-671-5.

SHARMA, Rajendra Kumar. The Status of Hindu Women. In *Indian Society, Institutions and Change*. New Dehli : Atlantic Publishers & Dist., 2004, pp. 123-128. ISBN 81-7156-665-0.

SHUKLA, Supriya. Indian-English Drama: An Introduction. In TANDON, Neeru (ed.). *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*. New Dehli : Atlantic, 2006, pp. 3-10. ISBN 81-269-0655-3.

SINHA, Aakriti. *Let's Know Dance of India*. New Dehli: Star Publications Pvt. Ltd, 2006. 39 pp. ISBN 81-7650-097-6.

SUBRAMANYAM, Lakshmi. *Muffled Voices: Women in Modern Indian Theatre*. New Dehli : Har-Anand Publications Pvt. Ltd., 2002. 272 pp. ISBN 978-8124108703

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Prameny

Behind the Name [online] [citováno 9. 8. 2011]. Dostupný z WWW: <www.behindthename.com>

Border Crossings [online] [citováno 25. 3. 2012] Dostupný z WWW: <<http://www.bordercrossings.org.uk/WhoAreWe.aspx>>

Drapana Academy of Performing Arts [online] [citováno 27. 9. 2012]. Dostupný z WWW: <http://www.drapana.com/about_us_history.php>

FTF: Mahesh Dattani 6. 12. 2006. [online] YouTube [citováno 25. 1. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=D-S69Airh0k>>

Kalakshetra [online] [citováno 27. 9. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://www.kalakshetra.net/>>

Mid-Day [online] [citováno 10. 11. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://www.mid-day.com/lifestyle/2012/oct/061012-Mumbai-Guide-Women-on-top.htm>>

National School of Drama [online] [citováno 27. 9. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://nsd.gov.in/aboutnsd.htm>>

Sahitya Akademi: National Academy of Letters [online] [citováno 25. 1. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://sahitya-akademi.gov.in/sahitya-akademi/>>

Sangeet Natak Akademi [online] [citováno 27. 9. 2012]. Dostupný z WWW: <<http://sangeetnatak.org/sna/home.htm>>

Time Out Mumbai [online] [citováno 10. 11. 2012]. Dostupný z WWW:
<<http://www.timeoutmumbai.net/theatre/features/features/curtain-raiser>>

Urban Dictionary [online] [citováno 9. 8. 2011]. Dostupný z WWW:
<www.urbandictionary.com>

Literatura:

New Voice from an Old Culture. [online]. The Daily Beast [citováno 13. 2. 2012].
<<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2000/09/17/new-voice-from-an-old-culture.html>>

AYYAR, Raj. Mahesh Dattani: India's Gay Cinema Comes of Age [online].
GayToday.com [citováno 25. 1. 2012]. Dostupný z WWW:
<<http://gaytoday.com/interview/040103in.asp>>

BORAH, Prabalika M. A Chatty Evening: Mahesh Dattani shares facts about his
life and the journey. [online]. The Hindu [citováno 12. 2. 2012]. Dostupné
z WWW: <<http://www.thehindu.com/life-and-style/metroplus/article2882780.ece>>

DATTANI, Mahesh. Michael Walling in Conversation with Mahesh Dattani
[online]. BorderCrossings. [25. 3. 2012]. Dostupný z WWW:
<<http://www.bordercrossings.org.uk/Articles/MaheshDattani.aspx>>

NAIR, Anita. Mahesh Dattani – The Invisible Observer [online]. Anita Nair The
Official Website. [citováno 29. 1. 2012].
<<http://www.anitanair.net/profiles/profile-mahesh-dattani.htm>>