

Dálný východ

Ročník X
číslo 2
2020

Z obsahu

- K. FALTUSOVÁ** • Orientalizovaný hidžáb v *Parlamentních listech*
- N. ŠENKYŘÍKOVÁ** • Orientalismus ve filmu *Rok nebezpečného života* (1982)
- L. BAKLÍKOVÁ** • Orientalismus ve filmu *Jist, meditovat, milovat*: srovnání orientalizujícího zobrazení Indie a Bali s Itálií
- J. SEDLÁČEK** • Hledání orientalizovaných světů: Indonésie očima ČT
- P. ŠOUREK** • Raga rock – orientalismus v hudbě
- J. HRUBÁ** • Oli London – orientalismus nebo kulturní aropriace?
- I. GREGUŠOVÁ** • Orientalistický a post-koloniální diskurz vo filme *Planéta opíc* (2001)
- K. KONEČNÁ** • Orientalismus v seriálu *Firefly* (2002)
- G. SEDLÁKOVÁ** • Prvky orientalismu ve filmovém snímku *Doctor Strange* (2016)
- A. CHUDÁ** • Orientalismus v Cimrmanově hře *Švestka*
- L. S. HAŠKOVÁ** • Prvky orientalizmu v tvorbe maliarov 19. storočia: vyobrazenie háremu
- M. SKALICKÁ** • Orientalismus v díle Eugène Delacroixe (1798–1863)
- K. GOEROJOVÁ** • Indonéský vliv na hudbu počátku 20. století: Claude Debussy (1862–1918) a *Pagodes*

Dálný východ

Far East

Ročník X
číslo 2

Univerzita Palackého v Olomouci
Olomouc 2020

Redakce

Vedoucí redaktor: doc. David Uher, PhD

Členové redakční rady:

prof. Zdeňka Švarcová, Dr., doc. Lucie Olivová, Ph.D., DSc.,
doc. Ing. Ludmila Mládková, Ph.D., doc. Mgr. Roman Jašek, Ph.D.,
doc. Ing. Miloslava Chovancová, Ph.D., doc. Ing. Jan Sýkora, M.A., Ph.D.,
doc. PhDr. Miriam Löwensteinová, Ph.D., doc. Mgr. Ivona Barešová, Ph.D.

Adresa redakce:

Dálný východ
Katedra asijských studií
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Třída Svobody 26
771 80 Olomouc
www.kas.upol.cz

Technická redakce: Petr Jančík

Obálka: Jiřina Václavá

Odpovědný redaktor: Otakar Loutocký

Vydala a vytiskla: Univerzita Palackého v Olomouci,

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

email: vup@upol.cz

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2019 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy České republiky v rámci Institucionálního rozvojového plánu Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci

ISSN 1805-1049

MK ČR E 20430

Olomouc 2020

OBSAH

ÚVODEM	5
ORIENTALISME	
Orientalizovaný hidžáb v <i>Parlamentních listech</i>	7
Karolína Faltusová	
Orientalismus ve filmu <i>Rok nebezpečného života</i>	14
Nikol Šenkyříková	
Orientalismus ve filmu <i>Jíst, meditovat, milovat: srovnání orientalizujícího zobrazení Indie a Bali s Itálií</i>	25
Lucie Baklíková	
Hledání orientalizovaných světů: Indonésie očima ČT	32
Jakub Sedláček	
Raga rock – orientalismus v hudbě	38
Pavel Šourek	
ORIENTALISM	
Oli London – orientalismus nebo kulturní aropriace?	44
Jana Hrubá	
Orientalistický a post-koloniální diskurz vo filme <i>Planéta opíc</i> (2001)	52
Ivana Gregušová	
Orientalismus v seriálu <i>Firefly</i>	62
Kateřina Konečná	
Prvky orientalismu ve filmu <i>Doctor Strange</i> (2016)	69
Gabriela Sedláková	
Orientalismus v Cimrmanově hře <i>Švestka</i>	76
Amálie Chudá	
Prvky orientalizmu v tvorbe maliarov 19. storočia: Vyobrazenie háremu	86
Lukrécia Sarah Hašková	
Orientalismus v díle Eugène Delacroixe	97
Markéta Skalická	
Indonéský vliv na hudbu počátku 20. století: Claude Debussy a <i>Pagodes</i>	104
Kristýna Goerjová	

Said was one of the most remarkable and influential intellectuals of the last half century. Much of his immense effort and talent was dedicated to overcoming the insularity, prejudice, self-righteousness, apologetics that are among the pathologies of power and defending the rights of the victims.

Noam Chomsky

ÚVODEM

V osmnáctém čísle našeho časopisu uveřejňujeme eseje, které jsou, podobně jako příspěvky z minulého čísla, výstupy semináře atestace *Orientalismus a okcidentalismus* realizovaného na katedře asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letním semestru akademického roku 2019–2020. Motivace je totožná s tou, kterou jsme také představili již dříve, a to vzdát alespoň tímto způsobem hold a připomenout pětasedesáté narozeniny „otce“ orientalismu Edwarda W. Saida (1935–2003). Ačkoliv bylo téma orientalismu otevřeno již v sedmdesátých letech minulého století, je vyčerpané jen zdánlivě, když právě v naší emotivní současnosti musíme mít o to větší odvahu podstupovat boj se smyšlenkami a mýty, musíme být na boj s dogmaty připraveni, je potřeba, abychom se oprostili od balastu emocí, které v akademickém světě nemají své místo a akcentovali místo nich fakta. K tomu nás mimo jiné dílo E. Saida může motivovat.

Vzhledem k celkovému počtu kvalitních studentských příspěvků byly texty frekventantů kursu rozděleny do čtyř oddílů, přičemž první dva – Orientarizumu a Dongfangzhuyi – jsou obsaženy v minulém čísle našeho časopisu. Zbývajících třináct příspěvků je rozděleno také do dvou částí: první z nich „Orientalism“ orientalismus se věnuje fenoménu ve vztahu k Indonésii v žurnalistice, ve filmu a v hudbě. Úvodní příspěvek Karolíny Faltusové se zabývá zobrazením hidžábu v kontraverzním českém periodiku *Parlamentní listy*. Další příspěvky z pera Nikol Šenkyříkové a Lucie Baklíkové se týkají obrazu Indie a Indonésie prezentovanému v romantickém historickém dramatu *Rok nebezpečného života* (1982), který popisuje situaci kolem Suhartova vojenského převratu v roce 1965, respektive rovněž romantického snímku *Jíst, meditovat, milovat* (2010). K nim lze přiřadit i článek Jakuba Sedláčka, který si všímá orientalismu v cestopisném pořadu České televize *Hledání ztracených světů* (2020), jenž o Indonésii pojednává. Konečně je tato první část uzavřena rozbohem Pavla Šourka, v němž se jeho pozornost upírá na raga rock, stylu silně ovlivněnému indickou hudbou, přičemž se koncentruje na analýzu skladby *Govinda* (1996) skupiny Kula Shaker.

Texty druhé části nazvané „Orientalism“ nelze v globále jednoznačně teritoriálně zařadit a spíše tak představuje pohled Okcidentálců na Orientálce. Zahajujeme opět hudbou v textu Jany Hrubé, která si všímá obrazu Koreje ve videoklipech výstředního britského hudebníka Oliho Londona (1990). Další tři příspěvky se opět věnují orientalismu ve filmu, jmenovitě v nové verzi klasického vědecko-fantastického filmu *Planeta opic* (2001) Ivany Gregušové, v rovněž sci-fi tentokrát však seriálu *Firefly* (2002) Kateřiny Konečné a konečně i ve fantastickém snímku, jehož předlouhou byl slavný komiks nakladatelství Marvel *Doktor Strange* (2016) Gabriely Sedlákové.

Dramatické umění je ještě přítomno i v textu Amálie Chudé o orientalismu v Címrmanově divadelní hře *Švestka*. Následující dva příspěvky se koncentrují na orientalismus ve výtvarném umění: nejprve se Lukrécie Sarah Hašková věnuje zobrazení harému na obrazech malířů v 19. století a Markéta Skalická pak následně podrobněji tvorbě jednoho z nich, tj. francouzského malíře Eugèna Delacroixe (1798–1863). Toto číslo konečně uzavírá opět hudební téma, které si všímá indonéskeho vlivu na tvorbu francouzského hudebního skladatele Claude Debussyho (1862–1918).

Kromě pandemické situace v uplynulém roce ztrpčil náš život i odchod našeho učitele, když 25. června 2020 zemřel ve věku 92 let přední evropský znalec čínštiny ve všech jejích jazykových plánech, doc. PhDr. **Jaromír Vochala**, DSc. Jeho celoživotní dílo je absolutní špičkou československé sinologie. Ačkoliv naše země disponuje speciálním orientalistickým pracovištěm, na kterém mohl být snáze celý projekt realizován, musel nakonec doc. Vochala sám vytvořit *Čínsko-český a česko-čínský slovník* (Leda 2003). I na jeho *Konfucia v zrcadle Sebraných výroků* (Academia 2009) by pak, myslím si, měli zaměřit hledači „operum magnorum“ české sinologie svou pozornost. Spolu s manželkou Wang Žu-čen Vochalovou (1934–1998) vytvořil řadu inovativních učebních textů, které jsou aktuální dodnes. Přes nepřízeň doby i jednotlivců nikdy nepřestal pracovat a obohacovat všechny kolem sebe.¹ I proto mu společně s tichou vzpomínkou věnujme povzdech jeho milovaného básníka Čchü Jüana (340–?278): 世溷濁而嫉賢兮，好蔽美而稱惡。„Svět je tak pokleslý, na moudré a schopné dívá se žárlivě/ velebí zlé stránky člověka, zatím co na dobré nevraží.“²

David Uher
v Olomouci, 30. prosince 2020

¹ [2020.12.30] Vojta, Vít: Odkaz Jaromíra Vochaly, sinologa světové úrovně a laskavého člověka: asiaskop.cz/asiie-cr/odkaz-jaromira-vochaly-sinologa-svetove-urovne-a-laskaveho-cloveka.

² Setkání s hořkostí. In Vochala, Jaromír: *Z čchuských písní*. Praha 2004, s. 25.

ORIENTALIZOVANÝ HIDŽÁB V PARLAMENTNÍCH LISTECH

Karolína Faltusová

Abstrakt: Podle Saidových slov lze orientalismus chápat jako druh myšlení založený na ontologickém a epistemologickém rozlišení mezi Orientem a Okcidentem. V případě tohoto pojmu se spíše než o celek vytvořený v rámci vlastní kultury jedná o filtr, kterým vstupuje realita Východu do povědomí Západu: Orient se Okcidentálci jevil jako tajemné a nebezpečné místo, které ohrožuje a odporuje evropské morálce, víře a racionalitě. Ač se tato definice zdá být již překonanou minulostí, jsou v naší společnosti stále situace, které dokazují pravý opak. Jednou z nich se stala kauza somálské studentky na pražské střední zdravotnické škole, která chtěla v roce 2013 z náboženských důvodů nosit při teoretické výuce hidžáb, muslimský šátek zahalující hlavu. Spor s vedením školy a následné soudní procesy přetrvávají dodnes a vyvolávají stále bouřlivé emoce zejména pak v kontroverzním zpravodajském internetovém médiu *Parlamentní listy*.

Klíčová slova: orientalismus, islám, *Korán*, hidžáb, *Parlamentní listy*

Díky globalizaci v dnešní době potkáváme odlišné kultury prakticky každý den, a to nejen skrze setkání samotná, ale do značné míry i prostřednictvím umění, hudby, filmů a v neposlední řadě i médií. Právě ta přitom výrazně ovlivňují pohled veřejnosti na danou problematiku, a to jak pozitivním, tak také negativním způsobem. Americký profesor literatury Edward Said (1935–2003) definoval orientalismus jako jakýsi filtr, jehož prostřednictvím vstupuje do západního povědomí pojem o Orientu – o něčem cizím, tajemném, nebezpečném a možná dokonce něčem, co odporuje evropské morálce, víře a racionalitě. Alespoň tak vnímali lidé Orient v minulosti. Je však dnešní pohled Okcidentálců na Orient diametrálně odlišný?

Podnětem k takovému zamyšlení se může stát soudní případ z roku 2013, jehož časový přesah však můžeme pozorovat ještě i dnes, týkající se nošení hidžábu na pražské zdravotnické škole v Ruské ulici. Ředitelka školy Ivanka Kohoutová vyžvala na počátku školního roku somálskou studentku Ayan Jamaal Ahmednuur, aby si sundala hidžáb i na teoretickou výuku. Původně však prý byly předem domluvené na tom, že šátek bude z hygienických důvodů sundávat pouze při ošetrovatelské praxi. Žalobou se dívka domáhala omluvy a odškodnění ve výši šedesát tisíc korun. U obvodního ani Městského soudu v Praze však neuspěla.¹ Po odvolání přešel případ až k Nejvyššímu soudu, který dal studentce v prosinci 2019 zapravdu. I přesto se však

¹ [2020-06-19] Nejvyšší soud se zastal somálské dívky. Zákaz hidžábu podle něj neměl legitimní cíl. *Česká televize* 6. 12. 2019: ct24.ceskatelevize.cz/domaci/2997128-nejvyssi-soud-vyhovel-somalske-divce-ktera-zalovala-skolu-kvuli-zakazu-noseni-hidzabu

rozhodla nakonec žalobu stáhnout, protože podle slov své advokátky v rozhovoru pro *Deník region* „čelila v uplynulých letech vyhrožování, dehonestaci, setkala se s obtížemi při hledání bydlení a zaměstnání.“² Případ vyvolává nejrůznější emoce po celou dobu svého trvání. Bezesporu však jedna z největších diskuzí na toto téma probíhala na kontroverzním zpravodajském internetovém portálu *Parlamentní listy*, který v české republice působí od roku 2008. Jejich šéfredaktorem je Marek Bláha a vydavatelem Our Media a.s. Portál dlouhodobě čelí kritice za neobjektivnost, porušování principů seriózní žurnalistiky, dezinformaci a manipulaci s mediálním obsahem.³ Snahou redakce je zejména šokovat a tak upoutat čtenáře. Tento cíl dosahuje list produkcí článků o konfliktech, které většinou představují skrze dva extrémně odlišné názory a emotivní titulek často obohacený o expresivní výrazy obecného jazyka, viz např. titulek článku ze září 2017: Hidžábnice a výhra ředitelky? Omyl. Budeme ještě čumět, obává se právník a ukazuje na Rychetského.⁴ Tento příspěvek se proto zaměřuje na ty z popisů *Parlamentních listů*, které v sobě zjevně nesou prvky orientalismu.

Analýza

Parlamentní listy jsem pro svůj rozbor zvolila proto, že je jedním z nejčtenějších internetových zpravodajských médií v českém prostředí a má výraznou tendenci ke stereotypizaci, rasismu a extremismu. Z jejich článků týkajících se hidžábu v kauze somálské dívky na pražské zdravotnické škole, jsem vybrala ty, u nichž pozoruji nejvýraznější směřování k orientalismu. Podle mého názoru jsou jimi jeho prezentace jako středověkého zvyku, problematika žen a jejich svobody v odívání a fotografie hidžábu, které jsou zavádějící a pouze podporují orientalizující vidění jiných kultur.

Hidžáb – středověký zvyk

Panujícím orientalizujícím pohledem Západu na hidžáb, zahalování a další prvky muslimské kultury je, že se jedná o středověký zvyk, o něco, co je jasně vymezenou a neopomenutelnou součástí islámu již od jeho počátků. Tyto prvky pak podle tohoto pohledu nejsou kompatibilní s moderní společností, a je nutno je proto odstranit. Takový názor můžeme najít i ve člancích týkajících se somálské studentky na pražské zdravotnické škole, a to konkrétně:

² [2020-06-19] Studentka stáhla žalobu kvůli nošení hidžábu při výuce, škola je proti. *Deník region* 29. 4. 2020: prazsky.denik.cz/zlociny-a-soudy/soud-hidzab-skola-muslim-pronasledovani-hrozba.html

³ [2020-06-20] Radikální listy? Server Parlamentní listy je Mekka radikálů. *Lidovky.cz* 18. 8. 2015: www.lidovky.cz/byznys/media/parlamentni-listy-jsou-radikalni-listy.A150817_124641_In_nazory_ELE

⁴ [2020-06-20] Kundra, Ondřej: Jak fungují Parlamentní listy. *Respekt* 19. 3. 2017: www.respekt.cz/special/2017/dezinformace/most-na-druhy-breh

„Budeme-li se v celé Evropě bavit jen o oblečení žen, nic nevyřešíme. Muslimové musí přijít s takovou verzí své víry, která bude v souladu s evropským právem... Prohlásit nějaké texty za platné od věku věků, které zjevně v některých verzích se vztahují k tehdejšímu aktuálnímu událostem a navíc některé další číši zjevnou nelogikou a historickými omyly, je sice mana pro konzervativce a pro ty, kteří hlásají návrat k Mohamedovi, tedy do středověku, ale není možné tento islám vyznávat v Evropě.“⁵

Prekvapivým faktem však je, že to, co v naší společnosti považujeme za podstatu a hlavní prezentaci islámu, podle *Parlamentních listů* však spíše propagaci nenávistné ideologie, nemá v *Koránu* samotném tak hluboké zakotvení, jak by se mohlo na první dojem zdát.

„Korán zmiňuje pojem hidžáb ze svých 6000 veršů celkově pětkrát, ale ani jednou z toho ve významu závoje jako oblečení. Ženské oblečení zmiňuje Korán třikrát,⁶ z toho pouze jednou hovoří o šátku na vlasy khimar, který má být využit tak, aby žena neodhalovala své krásy nikomu kromě těch, kteří nemají sexuální touhy (tedy rodina, děti v prepubertálním věku a otroci).“⁷

Hidžáb – ztělesnění nesvobody žen

V souvislosti s hidžábem či jiným muslimským oděvem je v *Parlamentních listech* prezentován názor, že ženy jsou naprosto podrobeny mužské nadvládě, bez vlastního názoru a myšlení. Stejně tak je v článcích patrný názor, že ani vizuálně hidžáb nedává

⁵ [2020-06-30] Kulhavý, Miroslav: Stejně jako ČT, tak i u soudu ve věci šátků se jen „klouže po povrchu“ islámu. *Parlamentní listy* 3. 11. 2016: www.parlamentnilisty.cz/arena/nazory-a-petice/Miroslav-Kulhavy-Stejne-jako-CT-tak-i-u-soudu-ve-veci-satku-se-jen-klouze-po-povrchu-islamu-461245

⁶ „Řekni věřícím, aby cudně klopili zrak a střežili svá pohlaví – a to je pro ně čistší, vždyť Bůh dobře je zpraven o všem, co konají. A řekni věřícím ženám, aby cudně klopily zrak a střežily svá pohlaví a nedávaly na odív své ozdoby kromě těch, jež jsou viditelné. A nechť spustí závoje své na nadra svá. A nechť ukazují své ozdoby jediné svým manželům nebo otcům nebo tchánům nebo synům nebo synům svých manželů nebo bratrům nebo synům svých bratrů či sester anebo jejich ženám anebo těm, jimž vládne jejich pravice, nebo služebníkům, kteří nemají chtíče, anebo chlapcům, kteří nemají pojem o nahotě žen. A nechť nedoupou nohami, aby lidé postřehli ozdoby, které skrývají. A konejte všichni pokání před Bohem, ó věřící, snad budete blaženi!“ (*Korán* 24: 30–31). „Vy, kteří věříte! Nevcházejte do domů prorokových, pokud vám to nebude dovoleno, kvůli jídlu, nečekajíc, až bude připravené! Jste-li však vyzváni, vstupte! A když dojíte, rozejděte se a nepoustějte se do důvěrných hovorů, neboť to se dotýká proroka a on se před vámi stydí! Avšak Bůh se nestydí říci pravdu. Když žádáte manželky prorokovy o nějaký předmět, žádejte o to přes závěs, to bude čistší pro srdce vaše i srdce jejich. A není vám dovoleno bolestně se dotýkat posla Božího ani se kdy oženit s manželkami jeho po něm; a to je před Bohem hřích nesmírný“ (*Korán* 33: 53). „Proroku, řekni manželkám svým, dcerám svým i věřícím ženám, aby přitahovaly k sobě své závoje! A toto bude nejvhodnější k tomu, aby byly poznány a nebyly uráženy. A Bůh je odpouštějící, slitovný“ (*Korán* 33: 59).

⁷ Kmoníček 2018.

prostor originalitě a vlastnímu osobitému vyjádření. Z dostupných informací tak vyplývá, že je považován za unifikovaný nenápadný oděv, který symbolizuje podrobení žen a jejich neschopnost vlastního úsudku. Pokud je tomu jinak, je to kritizováno. Takové názory prezentují především následující úryvky:

„Jiná perla zazněla z pléna; muslimka se pochlubila, že hidžáb nosí od 9ti let a ,sama‘ se rozhodla. Podle čeho? To ji osvětil Mohamed ze záhrobí a hned věděla, co je to islám?“⁸

„Tedy důraz na nošení šátků je jednoznačně mužský, nenáboženský výmysl; jestlipak si to muslimky jsou schopny takto uvědomit?! Avšak Alláhem stanovená mužská nadřazenost, ,dal přednost jednom před druhými,‘ jim moc prostoru k takové hlubší úvaze nedává.“⁹

„U mnohých muslimek, které jsem potkal, pozbývá jejich celkovým vzezřením zdůvodnění, že své ženské přednosti včetně vlasů skrývají před cizími muži, svůj smysl: zmalovaná jak panenka, zdůrazněné oči včetně udělaných řas, často i velké náušnice, někdy i viditelný náhrdelník nebo brož. Zdobný šátek není výjimkou, případně s okrasným špendlíkem. Pro koho je určena ta celková vizáž? Je to evidentní snaha upoutat a koho? No přece ty cizí muže!“¹⁰

V současné době jsou ženy ze zákona povinny nosit hidžáb na veřejnosti v Saudské Arabii, Íránu a v indonéské provincii Aceh. Mnoho muslimek v ostatních zemích světa se však snaží vyvrátit nemuslimům obecně převládající názor, že nejsou v oblékání svobodné. Některé z nich se rozhodly hidžáb odložit a jiné se naopak začaly z mnoha různých důvodů zahalovat. Některé ženy se rozhodly nosit šátek kvůli konzervativní společnosti, ve které žijí, a která upřednostňuje jeho nošení, jiné pro jeho užívání mají pragmatictější a ekonomičtější důvody – nemusejí sledovat poslední módní trendy. Neopomenutelným důvodem je i demonstrace vlastního rozhodnutí žít v souladu s principy islámu. Představa na pohled fádního a nezajímavého šátku či celého vzezření žen je však také poněkud mylná. Pro mnoho žen je tento šátek módním doplňkem a nespočet návrhářů tak přichází se stále novými kolekcemi, aby uspokojili poptávku muslimských žen po krásném a smysluplném

⁸ [2020-06-30] Kulhavý, Miroslav: Paradoxy šátkových diskusí; u zbytečného soudu, na E-republika a i u Jílkové. *Parlamentní listy* 24. 1. 2017: www.parlamentnilisty.cz/arena/nazory-a-petice/Miroslav-Kulhavy-Paradoxy-satkovych-diskusi-u-zbytecneho-soudu-na-E-republika-a-i-u-Jilkove-472597

⁹ [2020-06-30] Kulhavý, Miroslav: Soud s muslimským šátkem na štitu nebo spíše o islámské nepravdě. *Parlamentní listy*: www.parlamentnilisty.cz/arena/nazory-a-petice/Miroslav-Kulhavy-Soud-s-muslimskym-satkem-na-stitu-nebo-spise-o-islamske-nepravde-464563

¹⁰ [2020-06-30] Kulhavý, Miroslav: Šátek na muslimce jasně vypovídá – propagace islámské ideologie. *Parlamentní listy* 16. 12. 2019: www.parlamentnilisty.cz/arena/nazory-a-petice/Miroslav-Kulhavy-Satek-na-muslimce-jasne-vypovida-propagace-islamske-ideologie-607131

oblečení. Jeden z předních německých vizážistů Melih Kesmen se dokonce rozhodl vytvořit pulovr s nápisem: „hidžáb, mé právo, má volba, můj život“.¹¹ Lze tedy říci, že je chybné v případech zahalování zobecňovat, že jde čistě o povinnost či svobodnou vůli a že zdobený šátek odporuje islámským principům či nikoli.

S tímto tématem úzce souvisí problematika feminismu v islámu, který je optikou západní společnosti zejména díky jeho mediální prezentaci, prakticky nemyslitelný. Postavení žen v muslimské společnosti je bezesporu komplikované. Tak jako u většiny kultur i zde v minulosti formovali základní pravidla fungování komunity zpravidla muži. U islámu tomu nebylo jinak, a tak tato pravidla společně s místními již převládajícími zvyky ovlivnila islámské právo ve prospěch mužů na úkor žen. Na počátku 20. století se začalo výrazně měnit postavení žen v západní společnosti. Tato změna inspirovala i některé země Blízkého východu – Mustafa Kemal Atatürk v Turecku a šáh Muḥamad Rezá Pahlaví v Íránu tak v duchu modernizace a snaze přiblížit se evropským zemím vydávali zákony, které mimo jiné zahalování zakazovaly. Dnes pak po celém světě najdeme mnoho známých muslimek, které působí v politice, akademické sféře, showbiznysu a mnoha dalších odvětvích. Nelze opomenout sílící feministické hlasy – jedním z nejvýraznějších počínů vykonala kontroverzní badatelka Amina Wadud, která, ačkoli žena, vedla v roce 2005 páteční modlitbu a pronášela kázání.¹² Posuzovat všechny muslimky, přesněji jejich společenské postavení, na základě extrémních zvyků afghánského Tálibánu je tedy chybným generalizováním a orientalizujícím filtrem, skrze který pohlíží velká část západní společnost na muslimskou jako homogenní celek s propastnými rozdíly mezi nimi.

Fotografická prezentace hidžábu v *Parlamentních listech*

I přesto, že kauza somálské studentky pojednávala o hidžábu, je v *Parlamentních listech* tato problematika fotograficky prezentována odlišně. Namísto diskutované součásti oblečení tak v úvodní fotografii u tří článků vidíme muslimský oděv pro ženy nikáb. Tak, jako se v různých částech světa užívají rozdílná označení oděvu muslimek, může se lišit i jejich podoba a zejména pak důvod, proč se nosí. Burka halí celé tělo včetně tváře a výhled je tak možný pouze skrze mřížku v oblasti očí. Nikáb je burce velmi podobný, avšak nezakrývá oči. Džilbáb, abája a čádor jsou splývavé oděvy, které zahalují ženu od hlavy až k patě.¹³ Pravděpodobně jeden z nejznámějších pojmů v muslimském oblékání je zmíněný hidžáb, který bývá mylně omezován pouze na šátek, který zakrývá hlavu a nosí se volný i utažený v jakýchkoli barvách. Správně tento termín však označuje islámský princip segregace pohlaví na základě oblékání.¹⁴

Prezentace nikábu namísto hidžábu u článků souvisejících s kauzou může být zavádějící a umocňovat orientalizující propast mezi kulturami, představu o orien-

¹¹ Hillenbrand 2017: 229–230.

¹² Tamtéž, s. 221–228.

¹³ Tamtéž, s. 229–232.

¹⁴ Kmoníček 2018: 261.

tálním „mysticismu“ a nebezpečí pro jiné kultury. Takové fotografie mohou diváka podněcovat k zobecnění původně komplexnější problematiky, místo zájmu o rozdíly mezi jednotlivými muslimskými oděvy a ostatně i důvodů, proč se nosí.

Závěr

Postavení žen v islámské společnosti společně s problematikou zahalování na veřejnosti je kontroverzní, avšak současně i komplexní záležitostí, jež vzbuzuje emoce a bouřlivé debaty napříč celým světem. V Evropě se pak stala tato otázka hojně diskutovanou zejména v souvislosti s tzv. uprchlickou krizí. Strach z mystické, tajemné, cizí, „orientální“ kultury se začal projevovat v dílčích setkáních Západu s Orientem, v našem prostředí prezentovaný například v kauze somálské studentky na zdravotnické škole v Praze, jež vzbudila emotivní debatu v kontroverzním internetovém zpravodajském médiu *Parlamentní listy*. Ve vybraných výňatcích z článků týkajících se zmíněné kauzy můžeme sledovat, že jejich autoři popisují případ spíše skrze své přesvědčení a orientalizujícího vidění skutečnosti než jako nezaujatí pozorovatelé. Nejvíce se ale tato perspektiva a tendence k zevšeobecňování projevuje u hidžábu jako středověkého zvyku, projevu podrobení žen a v jeho chybném zobrazování, které neodpovídá realitě.

Bibliografie

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- HILLENBRAND, Carole: *Islám: historie, současnost a perspektivy*. Praha 2017.
- KMONÍČEK, Hynek a kol.: *Mezi mýty a minarety: Kmoníček, Mendel, Pelikán a Tureček v rozhovorech o islámu a muslimském světě*. Praha 2018.
- Korán*. Praha 2012.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš. *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, s. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Hijab orientalised by the Czech journal *Parlamentní listy*

According to Edward Said, Orientalism is a kind of thinking based on the ontological and epistemological distinction between the “Orient” and the “Occident.” The concept of Orientalism is a filter through which the reality of the East enters the consciousness of the West. In history, it seemed to be mysterious, dangerous, quite often even something that threatened and opposed to European morality, faith and rationality. Although these definitions appear to be a part of the past, there are still situations in our society that prove otherwise. One of those was Somali students at a medical high school in Prague, who, in 2013, wanted to wear the hijab, a Muslim headscarf, during theoretical lessons for religious reasons. The dispute with the school management and the subsequent lawsuits persist to this day and still evoke stormy emotions, especially in Czech controversial online news media *Parlamentní listy*.

Keywords: hijab, Islam, *Quran*, Orientalism, Czech journal *Parlamentní listy*

Contact: Karolína Faltusová, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: karolina.faltusova01@upol.cz

ORIENTALISMUS VE FILMU ROK NEBEZPEČNÉHO ŽIVOTA

Nikol Šenkyříková

Abstrakt: Tento příspěvek se zabývá problematikou orientalismu ve filmu *Rok nebezpečného života* (The Year of Living Dangerously) z roku 1982, který vypráví příběh mladého australského reportéra monitorujícího politickou situaci v Jakartě v roce 1965. Děj je založen na skutečných událostech odehrávajících se před indonéským státním převratem. V první části práce nastíním historické souvislosti a australsko-indonéské vztahy po druhé světové válce. Následně se pokusím analyzovat, jakým způsobem je filmovými tvůrci nahlíženo na Indonésii v kontextu kultury, historie a politického vývoje. Výsledkem je ucelené zhodnocení toho, jaké má Austrálie, případně celý Okcident, představy o Indonésii, a jakým způsobem se v nich promítá problematika australského hledání vlastní identity.

Klíčová slova: orientalismus; Indonésie; Sukarno; australský film; *Rok nebezpečného života* (Peter Weir 1982)

Australské romantické drama *Rok nebezpečného života*, s Melem Gibsonem (1956) v hlavní roli je z pohledu orientalismu velmi zajímavým snímkem. Ačkoli vypráví příběh z indonéského prostředí, je zejména sebereflexí samotné Austrálie, jejího hledání vlastní identity a ujasnění si pozice v asijsko-pacifickém regionu. Tento film byl natočen v roce 1982 podle stejnojmenné knižní předlohy, jejímž autorem je australský spisovatel Christopher Koch (1932–2013). Jeho román byl zvolen knihou roku a je považován za autorovo vrcholné dílo.¹ Příběh je zasazen do Jakarty, hlavního města Indonésie, v roce 1965, tedy v roce, který sám tehdejší indonéský prezident Sukarno (1901–1970) při svém projevu v roce 1964 prozíravě nazval Tahun Vivere Pericoloso, což v překladu odpovídá názvu snímku. Ten se koncentruje na politickou situaci v Indonésii pozvolna graduující ve státní převrat. Hlavní postavou příběhu je Guy Hamilton, mladý australsko-americký reportér – je to jeho první velká pracovní příležitost. Po příjezdu do Jakarty se setkává s čínsko-australským kameramanem Billym Kwanem postiženého nanismem. Jeho postavu ztvárnila herečka Linda Hunt (1945), která za tuto roli získala i Cenu Akademie filmových umění a věd, tzv. Oscara.

Hlavní dějová linie, tedy vývoj politické situace z pohledu zahraničních novinářů, je inspirována skutečnými událostmi. Vedlejší dějovou linií je pak romantický vztah mezi hlavním hrdinou a pracovníci britské ambasády Jill Bryant v podání Sigorney Weaver (1949). Kvůli kritickému pohledu na tehdejší politickou situaci v zemi byl

¹ Vernay 2007: 84.

snímek v Indonésii až do roku 2000 zakázán,² ostatně i natáčení samotné probíhalo na Filipínách a v Austrálii. Tento příspěvek na základě filmu mj. hodnotí, jaké má Austrálie, popřípadě Okcident obecně, představy o Indonésii šedesátých let, z jakého základu tyto představy vycházejí, a jakým způsobem se do nich promítá problematika australského hledání vlastní identity. Orientalizující prvky, specifikované v korpusu, jsou rozděleny do několika kategorií, a to: javánská mystika, prostředí a kultura, vztah indonéské společnosti k Okcidentu a politická situace. Část mé práce je také věnována silné přítomnosti dualismu, jehož symbolika se projevuje v celém filmu.

Historické souvislosti a australsko-indonéské vztahy

Před samotným rozbořením snímku je nezbytné nastínit historické pozadí příběhu a australsko-indonéské vztahy v polovině minulého století. Indonésie, jakožto bývalá holandská kolonie, vyhlásila dne 17. srpna 1945 nezávislost, která byla Nizozemskem oficiálně uznána až v roce 1949. První indonéský prezident Sukarno se stal jejím symbolem a otcem Indonésie. Jeho pozice coby hlavy nově vznikajícího státu však byla velmi složitá, a nakonec začal být považován spíše za symbol neschopnosti vést zemi k prosperitě a důstojnému životu.³

Když se v roce 1957 Sukarno pokoušel o udržení politické stability v zemi, vyhlásil tzv. řízenou demokracii, díky níž sloučil většinu politických stran, zavedl cenzuru a vytvořil koncept NASAKOM slučující ideu nacionalismu, náboženství a komunismu, a nastoupil tak cestu ke konci své politické kariéry. Mimo jiné stále více inklinoval ke spolupráci se zahraničím, což se v Indonésii nesetkávalo s úplným pochopením. V roce 1961 tak požadoval podporu Spojených států amerických, přijímal tzv. vojenskou pomoc Sovětského svazu a v listopadu 1961 z jeho podnětu Indonésie podepsala smlouvu o přátelství a spolupráci s Čínskou lidovou republikou.⁴ To mělo za následek rostoucí moc PKI⁵ – Komunistické strany Indonésie. Veliké problémy zapříčinila finanční a ekonomická krize, konfrontace s Malajsií a vojenské operace na Západním Irianu s cílem anektovat toto území k Indonésii. Když v roce 1965 země opět ze Sukarnova popudu vystoupila z Organizace spojených národů a vyhlásila politiku budování socialismu, mnoho Indonésanů i zahraničních politiků se o osud země začalo obávat.

Film *Rok nebezpečného života* mapuje politickou situaci v polovině roku 1965 a končí pokusem o státní převrat indonéskou komunistickou stranou, kterému předcházely ekonomické, náboženské i politické demonstrace. V noci 30. září 1965 pak bylo zabito šest muslimských generálů a následujícího dne indonéský rozhlas oznámil, že „Hnutí 30. září vzniklo, aby podpořilo prezidenta Sukarna v boji proti korupci, proti Spojeným státům a CIA.“⁶ Tyto události jsou v Indonésii známy jako

² Iswalono 2006: 208.

³ Zbořil 2005: 290.

⁴ Tamtéž, s. 315.

⁵ Partai Komunis Indonesia

⁶ Zbořil 2005: 318.

neúspěšný pokus o komunistický puč, v jehož průběhu bylo zavražděno několik tisíc komunistů a etnických Číňanů.⁷ Následovala Sukarnova rezignace na prezidentský úřad 11. března 1966 a předání funkce hlavy státu generálu Suhartovi (1921–2008), jehož první rozhodnutí postavilo komunistickou stranu mimo zákon a zahájilo tak zcela novou kapitolu indonéských dějin.

Již od dob kolonialismu do politického dění v Indonésii zasahovalo mnoho zemí. V poválečné době se pak jednalo zejména o Spojené státy americké, Sovětský svaz, Čínu a Austrálii, pro niž se stala branou do asijského prostoru, proto australský zájem o indonéské politické dění výrazně vzrostl.⁸ Důvodem nicméně nebyla pouze geografická poloha, díky které Indonésie kontrolovala většinu lodních tras mezi Austrálií a jihovýchodní Asíí, ale také fakt, že tato rozlehlá, diverzitní a mladá republika byla jedním ze zakladatelů Sdružení národů jihovýchodní Asie (ASEAN), a proto jí mohla pomoci ustavit kontakty se zeměmi, se kterými je doposud neměla.⁹ Pro Austrálii se tak Indonésie stala klíčovým asijským partnerem.

V poválečném období byly vzájemné vztahy obou zemí silně ovlivněny politickým vývojem v jihovýchodní Asii, nebyly proto příliš stabilní a nepanovala mezi nimi vzájemná důvěra. Po druhé světové válce Austrálie podpořila nově vznikající Indonéskou republiku v jejím boji za nezávislost. Jejich vztahy nicméně záhy utrpěly újmu, když se v roce 1949 tehdejší australský premiér Robert Menzies v souvislosti se studenou válkou jasně vymezil proti komunismu.¹⁰ Australsko-indonéské vztahy byly v té době ovlivněny australskými obavami, že se Indonésie stane komunistickou zemí a tudíž spojenec Číny.¹¹ Během indonésko-malajsijského konfliktu v šedesátých letech se proto Austrálie oficiálně postavila za Malajsii a na stranu Evropanů v otázce osudu Západní Nové Guiney.¹²

Co je však pro pochopení vztahů obou zemí ve spojitosti s tímto snímkem nejdůležitější, je tehdejší australský aktivní zájem o dění v regionu motivovaný hledáním vlastní identity. V šedesátých a sedmdesátých letech zažívala Austrálie společně se Západem post-kolonialistický šok, současně si ale upevňovala své mocenské postavení v regionu.¹³ Přes svou polohu byla kulturně ovlivněna především Velkou Británií či USA, původně také britskou kolonií,¹⁴ která se podobně jako ony trans-

⁷ Tamtéž, s. 341.

⁸ [2020-06-29] Petrů, Tomáš: Austrálie a Indonésie: nelehké sousedství, strategické partnerství: www.iir.cz/article/australie-a-indonesie-nelehke-sousedstvi-strategicke-partnerstvi

⁹ Tamtéž.

¹⁰ [2020-06-29] Twomey, Anne: Stripping citizenship: have we forgotten the communism debate of the 50s? www.abc.net.au/news/2015-06-10/twomey-have-we-forgotten-the-communism-debate-of-the-50s/6534596

¹¹ Najjarine 2004: 26.

¹² [2020-06-29] Petrů, Tomáš: Austrálie a Indonésie: nelehké sousedství, strategické partnerství: www.iir.cz/article/australie-a-indonesie-nelehke-sousedstvi-strategicke-partnerstvi

¹³ Farnsworth 1996: 348.

¹⁴ [2020-06-29] Rouček, Libor: Australská zahraniční politika: hledání rovnováhy mezi tradicí a geografii: www.iir.cz/article/australska-zahranicni-politika-hledani-rovnovahy-mezi-tradici-a-geografi

formovala v moderní multikulturní společnost přistěhovačů z Evropy, původních obyvatel a od sedmdesátých let také imigrantů z Asie. A právě na rozporuplných dojmech z asijského prostředí je založen i Kochův román a jeho filmová adaptace, ve které je Austrálie pasivním pozorovatelem indonéské politické situace. Hlavní postava, australsko-americký reportér Hamilton, sice exotický, přesto však nechtěný a neschopný jakkoli zasáhnout, je tak vlastně metaforou samotné Austrálie a její tehdejší pozice v regionu.

Zobecnění

kategorie	subkategorie	prvky
javánská mystika	stínové divadlo wayang	loutky
		dalang
		princ Arjuna
		princezna Srikanti
		skřet Semar
		konfrontace se Západem
		duchové
		starojavánské rčení
prostředí a kultura	doprava	kráva
		becak
		taxikáři
		ruch v ulicích
	jakartské prostředí	tržnice
		vesničané prodávající zeleninu
		zpěv muezína
	náboženství	mešita
		zahalené muslimky
		očista zemřelého
		batika
	kultura	květ plumérie
		gamelan
	hudba	indonéská píseň
		sate v místní restauraci
	jídlo	
vztah k Okcidentu	negativa	nepřítel, bohatý, vyžadující komfort, opovrhovaný kapitalista, snob, nedůvěra k západnímu tisku, vměšování do indonéské politiky, Nekolim – neokolonialista, který odmítá indonéskou chudobu a hladomor

vztah k Okcidentu	nevhodné chování	pocit nadřazenosti, pohrdání indonéským personálem, neuctivý postoj k indonéským tradičním předmětům
	pozitiva	potřeba místních dotknout se bělocha, fascinace a pozornost obyčejných lidí vůči nim
politická situace	negativa	Sukarno přezíravý, opovrhující zahraničními novináři, zdráhající se jakkoli jednat, balancující mezi levicí a pravicí, nestarající se o svůj lid
	pozitiva	Sukarno jako „hlas třetího světa;“ zbožňovaný génius, který pracuje pro lid a je pro něj otcem revoluce
	dopady	všudypřítomní vojáci, chudoba, prostituce, žebraři, demonstrace, vlastenectví, život ve slumech, nedostupnost zdravotní péče, hladomory, utrpení země, poprava komunistů

Javánská mystika

Odkazy na tradici a mystiku ostrova Jáva, na kterém se příběh odehrává, jsou ve filmu velmi zřetelné. Příkladem je scéna, ve které při cestě na chatu vypráví Billy Kwan Hamiltonovi o duchu, který přebývá v bambusu. Hamilton nedokáže čistě západním myšlením pochopit, jak je možné, že Billy v něco takového věří. Jak však Billy vysvětluje: „Všude nás obklopuje to neviditelné, zejména na Jávě“. Billy, přestože je také cizinec, v příběhu funguje jako spojovací prvek mezi Orientem a Okcidentem a balancuje tak na pomezí dvou odlišných kultur a zvyklostí.¹⁵ Na rozdíl od ostatních zástupců zahraničního tisku Billy chápe aktuální dění v zemi v širším kontextu. To dokazuje také následující scéna z chaty, kde Billy přirovnává indonéskou politickou situaci ke stínovému divadlu wayang. Jeho symbolika také silně rezonuje celým filmem. Billy přirovnává prezidenta Sukarna k dalang – loutkaři, který současně vede jak muslimskou pravici, tak i komunistickou levici. Podle Billyho se jedná o jasný protiklad vůči Západu, který se vždy snaží vybrat jen jednu z možností, zatímco ve wayangu, a tedy i na indonéské politické scéně, jde o nepřetržitý boj mezi dvěma znepřátelenými stranami, z nějž se rodí kýžená rovnováha.

Kromě Sukarna je loutkařem i Billy: zatímco Sukarno jako dalang vytvořil Indonésii, Billy se považuje za tvůrce Hamiltona, jehož život v Jakartě ovládá. Příkladem takové manipulace je romantický vztah mezi Hamiltonem a Jill (Sigourney Weaver), který Billy zprostředkuje. Kromě toho zajišťuje Hamiltonovi i práci, když „mu dává k dispozici své oči kameramana.“ Avšak žádný dalang nemůže hrát stínové divadlo věčně, což vidíme jak u Sukarna, který svoji politickou roli nakonec nezvládne, tak i u Billyho, jehož snahou je pomoci indonéskému lidu a udělat tak něco, čím by dokázal omezit chudobu a utrpení v zemi. Na to však jeho síly nestačí, a když vyvšuje

¹⁵ MacBean 1984: 9.

plakát s nápisem „Sukarno, nakrm svůj lid!“, je vržen zpět do reality a jeho zoufalý, marný pokus o změnu končí smrtí.

Kromě asociace s loutkařem je ve snímku více odkazů na stínové divadlo: mladý a ambiciózní reportér Hamilton je přirovnán k postavě prince Arjuna, který je nestálý a sobecký. To se projevuje ve scéně, kdy se musí rozhodnout, jestli se postaví na stranu lásky, přátelství a vzájemné důvěry, nebo své dva nejbližší, Jill a Billyho, zradí a zveřejní utajované informace o plánované dodávce zbraní z Číny indonéským komunistům. Hamilton dá takřka bez váhání přednost kariéře. Jeho přítelkyně Jill je pak obdobně asociována s tvrdohlavou princeznou Srikandi, do které se Arjuna zamiluje, a Billy je skřetem Semarem, který princí slouží. Symboliku wayangu můžeme také pozorovat na pozadí mnoha scén, ať už jsou to stínové loutky jako dekorace v hotelovém baru, který navíc příhodně nese název Wayang,¹⁶ nebo úvodní titulky v kulisách ukázky z představení klasického stínového divadla.

Prostředí a kultura

Tvůrci filmu se pokusili co nejvěrohodněji přiblížit prostředí tropického velkoměsta, ve kterém se příběh odehrává. Divák je tak schopen si na jeho základě vytvořit představu o rušných ulicích, temných zákoutích, asijských tržnicích, dusnu a horku, ale také o místní kultuře. Prostřednictvím hlavního hrdiny proto při jeho prvním průjezdu městem zažívá kulturní šok. Při cestě z letiště do hotelu se na silnici kromě aut objevují kola, šlapací rikša becak či muž s krávou. Před hotelem na Hamiltona netrpělivě pokřikují taxikáři a přesvědčují ho, aby do nočního města nevyrazel pěšky. Tyto záběry na ruch v jakartských ulicích, život na tržnici či kontrastní klidnou silnici na javánském venkově zachycují Indonésii způsobem, který má západnímu divákovi pomoci vytvořit si obraz této asijské země. Avšak člověk neznalý indonéského prostředí si pravděpodobně ani nepovšimne toho, že žádný z těchto záběrů není autentický: exteriéry se totiž kvůli politické situaci natáčely na Filipínách. Jakartou se tak ve filmu stala Manila. Ačkoli tento fakt běžný divák přehlédne, pro člověka znalého indonéského prostředí nemůže zůstat bez povšimnutí.

Další zajímavou skutečností je, že jediným ve filmu zmiňovaným náboženstvím je islám. Indonésie, coby země s největší muslimskou populací světa, je však velmi diverzitní a sám prezident Sukarno umožnil obyvatelstvu zvolit si jedno z pěti světových náboženství, tj. islám, katolictví, protestantství, hinduismus či buddhismus.¹⁷ Jelikož však příběh popisuje konflikt mezi komunisty a muslimskou pravící, zdá se, že v něm filmoví tvůrci zachytili pouze islám. Naopak náboženské prvky nejsou ve snímku nijak časté a kromě zpěvu muezína, záběru na mešitu a několik zahalených muslimek v něm divák náboženství vlastně ani nezaregistruje. Ve scéně, kdy zemře nemocný chlapec, kterého Billy finančně podporuje, vidíme tradiční očistu zemřelého a jeho přípravu na islámský pohřeb. Jedním ze stěžejních prvků této scény jsou okvětní lístky plumérie používané při obřadech, která je jedním z tra-

¹⁶ Jde o název používaný v Kochově knize. V samotném filmu není název baru zmíněn.

¹⁷ V roce 2000 rozšířil tento seznam prezident Abdurrahman Wahid o konfucianismus.

dičních symbolů ostrova Bali. K indonéské kultuře diváka přibližuje také batika, která se objevuje hned v několika scénách. Můžeme si jí tak například všimnout na Billyho košilích. Mj. i preference v oblasti oblékání tak potvrzují jeho blízký vztah k Indonésii, čímž se odlišuje od ostatních zahraničních novinářů, kteří zde fungují jako pozorovatelé a s indonéskou kulturou či stylem života se neztotožňují. Některé scény jsou doprovázeny tóny indonéského orchestru gamelan, který je hudebním tělesem složeným z gongů, bubnů a xylofonů. Je také nedílnou součástí stínového divadla wayang.

Vztah k Okcidentu

Je velmi zajímavé pozorovat, jak snímek charakterizuje vztah obyvatel Indonésie k Okcidentu. Protože je jeho hlavní postavou novinář australsko-amerického původu, divák může vnímat tento vztah očima Západu. Ačkoli Hamilton přijíždí do Orientu, je to právě on, kdo se stává odlišným a exotickým. Ve filmu je při setkání místních obyvatel s cizincem možné pozorovat nejrůznější reakce, ve své většině jsou však negativní, když vidí Okcidentálce jako bohatého, nepřátelského, povrchního a zhýčkaného kapitalistu. Je považován za pasivního a nepřiliš objektivního pozorovatele, který odmítá existenci indonéské chudoby a hladomorů. Hamilton je náhodnými Indonésany na ulici okamžitě spojován s Amerikou a Velkou Británií a stává se tak opovrhovaným a trpěným. V místní společnosti panuje nedůvěra vůči západnímu tisku, k čemuž mj. přispívá i prezident Sukarno, který zahraničními novináři také pohrdá. Ve scéně v paláci, kdy zástupci tisku čekají, až je prezident pozve dál, si jeden z novinářů neodpustí poznámku, že „čekají, až Sukarno dosnídá a shodí jim z balkonu zbytky“.

Hamilton tedy brzy po příjezdu zjišťuje, že je jen bezejmenným cizincem, svědkem politického vývoje v rozvojové zemi, který není pro Orient sebemenším přínosem.¹⁸ Tuto myšlenku potvrzují slova Hamiltonova indonéského spolupracovníka Kumara, který ve scéně v chatě klade dvě zásadní otázky: „Proč mám žít celý život jako chudák, když u vás se hlupáci mají dobře?“ a „Tak proč zatracujete lidi, kteří u nás [s politickou situací] chtějí něco udělat?“ Mladý australský reportér na ně nedokáže odpovědět. Vnímání západního člověka je ve filmu silně ovlivněno mezinárodní politickou situací. Postkoloniální Indonésie, která po druhé světové válce konečně získala samostatnost, se začala obávat rostoucího vlivu původních metropolí, tj. západních zemí.¹⁹ A právě kvůli zasahování velmocí do indonéské politiky začali být cizinci označováni jako Nekolim – neokolonialisté. Snímek nicméně ukazuje, že za tento negativní pohled na Okcident může do jisté míry dění na mezinárodní politické scéně a cizinci, kteří v Indonésii dlouhodobě pobývali. V několika obrazech u nich vnímáme pocit nadřazenosti, cynismus, kariérismus, pohrdání indonéským personálem a neuctivé chování k postiženým či chudým. V jedné ze scén v baru

¹⁸ [2020-06-29] Brayton, Tim: Blockbuster History: quite a coup. Alternate Ending 2015: www.alternateending.com/2015/09/blockbuster-history-quite-a-coup.html

¹⁹ Zbořil 2005: 311.

Wayang je zesměšňována indonéská kultura, když opilý běloch tančí v tradiční javánské masce. Hamilton, který se chová jinak, se díky slušnosti a pokoře dostane dál než jeho kolegové a získá si tak mj. přátelství Billyho, který má k Indonésii vřelý vztah a mezi místními má i mnoho přátel. Ostatní cizinci, kteří se často setkávají v baru Wayang, žijí naproti tomu ve svém vlastním světě a od místního obyvatelstva se izolují.

V této souvislosti je vhodné zmínit proces westernizace Jakarty, který lze ve filmu pozorovat.²⁰ Scény se odehrávají na dvou úrovních: v reálném světě přežívající Jakarty a v bublině západního luxusu hotelu Indonesia a baru Wayang, kam si cizinci přenášejí svoje zvyky a utvářejí si svou vlastní bezpečnou zónu, ze které jen občas vyjdou ven, aby získali materiál pro své zpravodajství. Abychom však nebyli pouze kritičtí, film také částečně ukazuje Okcident i v pozitivním světle, například fascinace a pozorování bělocha javánskými vesničany. Ti se o politické dění pravděpodobně nezajímají tolik jako obyvatelé měst, mají omezený přístup k informacím a cizince potkávají jen zcela výjimečně. Další scéna z Billyho chaty ukazuje kontakt novináře a jeho přítelkyně s místními dětmi. Hamilton se sice domnívá, že děti žebrají, ale Jill mu vysvětlí, že se jen chtějí dotknout jeho bílé kůže.

Politická situace

Ačkoli film nenabízí žádná jednoduchá řešení indonéské politické situace a jeho příběh přesně neodpovídá historické realitě, nahlíží na politické dění a prezidenta Sukarna z australského pohledu a pokouší se vysvětlit, jak vnímal poslední rok jeho vlády nejen Okcident, ale i samotný Orient. Ukazuje jak na klady, tak i na jeho zápory indonéského prezidenta. Sukarno je pozitivně označován jako „hlas třetího světa,“ který se snaží pracovat pro svůj lid, pro nějž je podle slov Billyho Kwana otcem revoluce a bohem. Film tak odkazuje na euforii a naději, které Indonésané pocítili po skončení mnohaletých bojů za nezávislost a vzniku samostatného státu. Častěji je však Sukarno spíše podroben kritice pro svou nekonceptnost i nezáměr o obyvatelstvo, jelikož balancuje mezi oběma extrémami politického spektra a nestará se o svůj lid, který trpí hladomory a chudobou. V mnoha scénách jsou vidět všudypřítomní vojáci, extrémní chudoba vedoucí k žebrotě a prostituci, demonstrace a nedostupnost zdravotní péče. Film končí popravou několika členů komunistické strany a odletem Hamiltona do Velké Británie. Jeho útěk budí v zahraničním divákově dojem šťastného konce, ačkoli v Indonésii právě propuká peklo. I proto je tato scéna považována za kritiku Západu, který vždy před nebezpečím sobecky uteče,²¹ což Hamiltonův indonéský spolupracovník Kumar komentuje slovy: „Billy Kwan měl pravdu, lidé ze Západu už nemají odpovědi.“

²⁰ Farnsworth 1996: 350.

²¹ MacBean 1984: 13.

Protiklady

Austrálie, kulturně i politicky balancující mezi Okcidentem a Orientem, je podle Christopfera Kocha, autora stejnojmenné knižní předlohy filmu *Roku nebezpečného života*, založena na dualitě, a myšlenka existence dvou protipólů se promítá i do samotného příběhu. Koch zastává názor, že Austrálie je zemí lapenou mezi Evropou a Asií.²² Ačkoli se snímek zaměřuje na indonéské prostředí, ve skutečnosti je obrazem australské společnosti.²³ Indonésie je podle Kocha také plná protikladů, a to obě země spojuje.

Otázka australské identity se otevřela po druhé světové válce s rozpadem britského impéria. I když byla kolonizována jinak než dnešní rozvojové země, i ona byla původně kolonií. Po roce 1945 se tak musela přeorientovat na ekonomickou spolupráci s Asií a začala přirozeně řešit otázku, zda je sama Okcidentem či Orientem. Ačkoli byla veskrze západní kulturou, geograficky a obchodně měla blíže k rozvojovým zemím.²⁴ Farnsworth ve své esaji dokonce uvádí, že Austrálie je země s minulostí v Evropě a přítomností i budoucností v Orientu a Tichomoří.²⁵ Australský režisér Peter Weir přenesl Kochovy úvahy do filmu zřetelně a symbolika dvou protikladných principů je ve snímku opakovaně zdůrazňována. Příběh se odehrává ve dvou paralelních úrovních Jakarty: ve světě cizinců a ve světě Indonésanů. Jedná se však jen o jeden z protikladů, který je ve snímku použit.

Dále můžeme dualitu pozorovat v charakterech některých postav: hlavní hrdina Guy Hamilton je australsko-americký reportér a kameraman Billy Kwan má čínsko-australské kořeny. Dokonce i prezident Sukarno je svým balijsko-jávanským a tedy hinduisticko-muslimským původem příkladem podobného protikladu. Současné jsou mu připisovány antagonistické vlastnosti: tu je básník, tu demagog; tu aristokrat, tu muž z lidu.²⁶ Sukarno byl otcem Indonésie, nicméně na sklonku své vlády v mnoha lidech vyvolával pocit, že je spíše jejím nepřítelem. Ve scéně z chaty vysvětluje Billy Hamiltonovi indonéskou politickou scénu prostřednictvím wayangových loutek a zdůrazňuje, že „pravice neustále bojuje s levicí a stíny světla a temnoty jsou v nekonečné rovnováze“. Obdobně postupovala i Austrálie, když hledala svou identitu mezi Okcidentem a Orientem,²⁷ a Sukarno, stojící mezi muslimskou pravicí a komunistickou levicí. Samotné stínové divadlo wayang je směsicí indického hinduismu a javánské mystiky. Vypráví příběhy z Rámájany a Mahábháraty, a ačkoli se v současnosti považuje za indonéské kulturní dědictví, je založeno na indických

²² Iswalono 2006: 206.

²³ Tamtéž, s. 212.

²⁴ [2020-06-29] Rouček, Libor: Australská zahraniční politika: hledání rovnováhy mezi tradicí a geografii: www.iir.cz/article/australska-zahranicni-politika-hledani-rovnovahy-mezi-tradici-a-geografi

²⁵ Farnsworth 1996: 349.

²⁶ Iswalono 2006: 210.

²⁷ [2020-06-29] Rouček, Libor: Australská zahraniční politika: hledání rovnováhy mezi tradicí a geografii: www.iir.cz/article/australska-zahranicni-politika-hledani-rovnovahy-mezi-tradici-a-geografi

a tedy cizích vlivech. Z toho lze vyvodit, že obdobně jako by indonéská kultura, tak jak ji známe, neexistovala bez Indie, Číny či islámu, neexistovala by ani kultura australská bez procesu kolonialismu.²⁸

Závěr

Cílem této eseje bylo na základě filmu *Rok nebezpečného života* zodpovědět, jaké jsou australské představy o Indonésii šedesátých letech, a pokusit se objasnit, na jakém základu jsou tyto dojmy postaveny. Úvaha se opírá o rozbor prvků orientalismu, které je ve snímku možno identifikovat. Ačkoli budí dojem historicko-romantického filmu o situaci v Indonésii v roce 1965, ve skutečnosti je založen na propracované myšlence hledání australské identity a vymezení vlastního regionu. Ta je postavena na představě duality, která je podle Christophera Kocha, autora knižní předlohy, charakteristická jak pro Indonésii tak i Austrálii.

Film byl inspirován tradicí stínového divadla wayang, které je jedním z nejvýraznějších projevů javánské kultury. Snímek balancuje mezi dvěma dějovými liniemi – indonéskou politickou situací a západní romancí. Ukazuje Okcident jako pasivního pozorovatele, který na situaci nemá zásadní vliv. Zobrazuje západního člověka jako exotického, ale nechtěného. Tím se metaforicky vyrovnává s australským hledáním vlastní identity s jejími snahami začlenit se do asijsko-pacifického regionu. Ten je však kulturně, politicky i historicky zcela odlišný tak, jako je Austrálie odlišná od něj.

Bibliografie

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- FARNSWORTH, Rodney: An Australian Cultural Synthesis: *Wayang*, The Hollywood Romance, and *The Year of Living Dangerously*. *Literature/Film Quarterly* 1996, 35, 4, s. 348–359.
- ISWALONO, Sugi: Dualism: Koch's Enterprise on Australia's Identity. *Diksi* 2006, 13, 2, s. 204–213.
- MACBEAN, James Roy: Watching the Third World Watchers: the Visual, the Verbal, the Personal and the Political in *Under Fire* and *The Year of Living Dangerously*. *Film Quarterly* 1984, 27, 3, s. 1–13.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MAES-JELINEK, Hena: History and the Mythology of Confrontation in *The Year of Living Dangerously*. *Kunapipi* 1986, 8, 1, s. 27–34.
- NAJJARINE, Karim: Australian Diplomacy Towards Indonesia 1965–72: a Study of Fear in Australian Foreign Policy. *AQ: Australian Quarterly* 2004, 76, 6, s. 17–26.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.

²⁸ Farnsworth 1996: 349–350.

- SARASTIWI, Danya: *Analisis teks penolakan kebijakan politik Soekarno oleh Australia dalam film The Year of Living Dangerously* [Textová analýza odmítnutí Sukarnovy politiky ve filmu]. Nepublikovaná diplomová práce. Surabaya: Universitas Airlangga 2017.
- UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš. *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008.
- UHER, David a Tereza Slaměnicková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- VERNAY, Jean-Francois: *The Year of Living Dangerously*. In *Water from the Moon: illusion and Reality in the Works of Australian Novelist Christopher Koch*. New York 2007, s. 59–90.
- ZBOŘIL, Tomáš: Nové dějiny Nizozemské Východní Indie a Indonésie. In: Dubovská, Zornica a kol.: *Dějiny Indonésie*. Praha 2005, s. 233–357.

Orientalism in the film *The Year of Living Dangerously*

This paper addresses the issue of Orientalism in the movie *The Year of Living Dangerously* (1982), which tells the story of a young Australian reporter monitoring the political situation in Jakarta in 1965. The plot is based on actual events taking place before the Indonesian coup. In the first part of the work, I will outline the historical context and Australian-Indonesian relations. Subsequently, I will analyse how film-makers view Indonesia in culture, history, and political development. The result is a comprehensive assessment of Australia's and the entire Occident's perceptions of Indonesia and how they reflect the issue of Australia's search for its own identity.

Keywords: Orientalism; Indonesia; Sukarno; Australian film; *The Year of Living Dangerously* (1982)

Contact: Nikol Šenkyříková, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: nikol.senkyrikova01@upol.cz

ORIENTALISMUS VE FILMU *JÍST, MEDITOVAT, MILOVAT*: SROVNÁNÍ ORIENTALIZUJÍCÍHO ZOBRAZENÍ INDIE A BALI S ITÁLIÍ

Lucie Baklíková

Abstrakt: První část tohoto příspěvek obsahuje stručný úvod do konceptu orientalismu. Následuje popis filmu amerického režiséra Ryana Murphyho *Jíst, meditovat, milovat* (2010), jehož děj se odehrává v Itálii, Indii a Indonésii; a způsob, jakým prezentuje kultury jmenovaných zemí, je přinejmenším zavádějící, když přizpůsobuje realitu žánru snímku a představám západních diváků o Orientu. Celková atmosféra, do které je snímek laděn, dle mého názoru nepředstavuje reálný obraz skutečnosti. Soudím, že se jedná především o stereotypní aspekty kultury, které jsou opakovaně předkládány Okcidentu jako reprezentace života v dané lokalitě. Snímek je proto laděn téměř propagandisticky, směřuje na turisty a ukazuje tak pouze to, co si diváci přejí vidět. Naopak celkovou atmosféru, jejíž dílčí části by se potenciálně mohly jevit jako nelibé, skrývá. Tyto zatajené či přehnaně aranžované prvky a vylepšený obraz kultur Indie a Indonésie, jsou analyzovány v druhé polovině příspěvku.

Klíčová slova: orientalismus ve filmu, Ryan Murphy (1965), *Jíst, meditovat, milovat* (2010), turismus, stereotypy (Indie, Indonésie)

Úvod

Orientalismus je v současnosti poměrně populární téma, a proto tento pojem proniká spolu s termíny kulturní apropriace či postkolonialismus i do slovníku laické veřejnosti. Děje se tak, protože v čase neustálých změn naší společnosti, kdy množství osob usiluje o skutečnou nikoliv pouze deklarovanou rovnost kultur a ras, je otázka korektního a autentického zobrazení či zachycení kultury velmi důležitá. A právě film, jako univerzální médium je podrobován zevrubné kritice a jeho případná nekorektnost je veřejně diskutována. Tak například dne 18. června 2020 byl pod názvem *Mezi urážlivé filmy už řadí i Forresta Gumpa a Indianu Jonese*¹ uveřejněn článek, který mj. uvádí:

„Také Harrison Ford a režisér Steven Spielberg mají problém. *Indiana Jones a chrám zkázy* je nekorektní, neboť stereotypně zobrazuje Indii a hinduistické zvyky. Exotičtí záporníci jsou zobrazeni jako primitivní a krvelační.“²

¹ [2020-06-18] Dvořák, Stanislav: *Mezi urážlivé filmy už řadí i Forresta Gumpa a Indianu Jonese*: www.novinky.cz/kultura/filmy-serialy/clanek/mezi-urazlive-filmy-uz-radi-i-forresta-gumpa-a-indianu-jonese-40328072

² Ibid.

Tento článek odkazuje i na další problémové a nekorektní filmy, které se však jimi staly teprve nedávno, přestože se jedná o snímky staré i osmdesát let. Minimálně za zamyšlení stojí v tomto kontextu otázka, že když už jsou podle kritiků filmy „problémové,“ proč se stále těší obrovskému zájmu diváků. Články pojednávající o orientalismu ve filmech jsou také často publikovány na diskuzních fórech na internetu. Výjimkou nejsou ani videa na populární platformě youtube.com. Je tedy zřejmé, že otázka orientalismu již není téma pouze pro akademiky.

Právě u filmu vzniká řada dohadů o jeho případné nekorektnosti či stereotypizaci, která negativně ovlivňuje vnímání jiné kultury. Na základě mé osobní zkušenosti předpokládám, že pro osoby, které nemají dobrou znalost realii příslušné oblasti, je po zhlédnutí snímku nejtěžší najít dělicí čáru mezi klišé, byť se mnohdy zakládají na pravdě, orientalizujícími prvky a inspirací, nadsázkou či prostou nemožností vyobrazit vše přesně podle skutečnosti, kterou často vnímají rozdílně i zástupci téže kultury. Prostřednictvím vtipu můžeme orientalizovat sami sebe i svou vlastní kulturu, pokud však tak učiníme ve vztahu k cizí kultuře, kde je pak hranice mezi nadsázkou a urážkou? Obsah některých snímků je navíc do té míry absurdní, že snad ani nelze uvažovat nad tím, zda mají zobrazované skutečnosti co dočinění s realitou. Snad nejznámějším kritikem orientalismu je Edward Wadie Said. Jeho chápání této problematiky se nejvýrazněji odrazilo v knize *Orientalism* (1978). Podle Saida je orientalismus „především výrazem mocenského a politického vztahu mezi Západem a Východem, který vytváří stereotypní, zkreslující a často až dehumanizující obrazy Východu, objevující se ve vědecké, literární či umělecké produkci Západu.“³ V této práci budu analyzovat orientalizmus ve filmu *Jíst, meditovat, milovat*.

Popis filmu

Jedná se o americké romantické drama z roku 2010, které režíroval Ryan Murphy. Hlavní postavu spisovatelky Elizabeth Gilbertové⁴ v něm ztvárnila slavná americká herečka Julia Roberts (1967). Snímek byl natočen podle knihy americké spisovatelky téhož jména podle knižní předlohy *Eat, Pray, Love: One Woman's Search for Everything Across Italy, India and Indonesia* vydané v roce 2006. Jeho děj je postaven na autobiografickém příběhu úspěšné americké spisovatelky, která se vydává na roční cestu do zahraničí, aby zde znovu našla smysl svého života. První zastávkou na její cestě je Itálie, kde Liz objevuje místní kulturu, učí se italsky, poznává míst-

³ [2020-06-18] Vránová, Zuzana. *Orientalismus: Východ v očích Západu*: dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/15798/BPTX_0_0_11240_0_246600_0_58990.pdf?sequence=1

⁴ Americká spisovatelka, která se narodila 18. července 1969 a pochází z Waterbury v Connecticutu. Napsala mj. několik románů, povídek a autobiografií. Největší úspěch u čtenářů slavila její kniha *Jíst, meditovat, milovat*, kterou do češtiny přeložil Zdík Dušek (1976). Román se stal téměř ihned po vydání bestsellerem a dočkal se i filmového zpracování ([2020-06-18]: cs.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Gilbertová). Autobiografický charakter díla inspiroval mnohé turisty a cestovatele k podobné cestě a významně tak popularizoval lokality i jisté obrazy jejich kultur. V pokračování knihy nazvaném *Committed: A Skeptic Makes Peace with Marriage* líčí spisovatelka svůj život po objezdu z Bali.

ní temperament, architekturu, historii, gastronomii i obyvatele samotné. Následuje pobyt v Indii, ten se však velmi liší od svobodného života hlavní hrdinky v Evropě, když jej tráví v ašramu, kde se učí meditaci a stýká se zde převážně s ne-Indy. Třetí poslední destinací je indonéský ostrov Bali, kde pozná muže, do kterého se zamiluje. I tato část filmu se však odehrává v místní komunitě cizinců, ne-Indonésanů, a místní kultura je jí tak, podobně jako tomu bylo v případě Indie, pouze kulisou.

Ryan Murphy

Ryan Murphy se narodil 30. listopadu 1965 v Indianapolis v USA. Svou kariéru začal jako novinář a později se zaměřil na scenáristiku a filmovou režii. Kromě toho se věnuje i televizní režii a produkci. Mezi jeho největší kariérní úspěchy patří např. seriály *American Horror Story*, *Glee*, či *Plastická chirurgie s.r.o.* Za svou práci byl oceněn Zlatým glóbusem či cenou Emmy. Filmová adaptace knihy E. Gilbertové, kterou režíroval, byla co do zisku poměrně úspěšná, avšak její přijetí kritiky nebylo příliš příznivé.⁵

Korpus

Protože se film skutečně natáčel v Itálii, Indii a Indonésii, není lehké v něm na první pohled najít jednotlivé prvky orientalismu. Film ukazuje věci, prostředí a dění, které jsou reálné, jeho jednotlivé obrazy však vytváří univerzálně platnou skutečnost velmi ochuzenou o autentickou diverzitu. Orientalizující je proto spíše jednostrannost v nahlížení asijských kultur, tj. výběr či úplná absence jednotlivých jejich aspektů podle toho, zda zapadají do romantické představy tvůrců o světě, který je zde prezentován jako neobjevený ráj pro osoby s narušenou psychikou. Právě kvůli členění filmu podle tří destinací se nabízí možnost zpracovat korpus jako popis zobrazených kulturních prvků a aktivit hlavní hrdinky na jednotlivých místech. Tři filmové etapy jsou, jak věřím, vystavěny na jednotné osnově, a proto všechny mohou být rozděleny na dvě části. První část, označená jako A, v bodech popisuje dění po příletu do destinace. Ve filmu jsou tyto scény poměrně krátké, avšak velmi výrazné. Představují danou lokalitu, vytváří první dojmy i jistý průvodní styl, ve kterém se pak nese i tato pasáž snímku. Druhá část, označená jako B, je obecným souhrnem zobrazených aktivit a prvků kultury. Na takto koncipovaný korpus následně navazuje analýza prvků orientalismu, založená částečně na porovnání způsobu, jakým byl zachycen Okcident ve srovnání se zeměmi Orientu. Podrobně se jí budu v analýze věnovat při prezentaci Bali, protože se jedná o místo, které osobně znám, jehož kulturou se zabývám a vyzdvihnu proto jisté aspekty, které skutečnost zkreslují.

⁵ [2020-06-18] cs.wikipedia.org/wiki/Ryan_Murphy.

Analýza a komentář

První etapa – Itálie:

- A. zobrazení architektury a panorama Říma, pohled na mladý zamilovaný pár, poklidná atmosféra a romantická hudba, klidný a stálý pohyb kamery
- B. volně a sama se hlavní hrdinka prochází po ulicích, baví se, nakupuje, navštěvuje restauraci, navazuje přátelství s různými lidmi, a to jak s místními, tak i s cizinci, jí italské jídlo, obdivuje architekturu a historii, učí se jazyku a gestům s italštinou stereotypně spojovaným, zapojuje se do místních aktivit místních, cestuje i mimo Řím a pronajímá si ubytování

Úvodní scéna první etapy navozuje pocit velkoleposti a bohatství Itálie i její kultury. Nabízí pohled, který diváci od tohoto místa očekávají. Podobně emoce, které jsou podpořeny zapadajícím sluncem, pohybem kamery a hudbou, mají působit bezpochyby výlučně pozitivně. Je zřejmé, že se jedná o klišé, po němž divák podvědomě touží, a tvůrci filmu si toho jsou velmi dobře vědomi. Podobné snahy naplnit obecně rozšířené představy o jistých kulturách jsou patrné i v úvodních scénách etap, které se odehrávají v Indii a Indonésii. Na rozdíl od krátké úvodní scény je pobyt hlavní hrdinky v Itálii vskutku různorodý. Jak je patrné z korpusu, hlavní hrdinka se snaží proniknout do místní kultury a díky tomu jsou jisté její aspekty divákovi představeny a vysvětleny. Liz si zde také najde přátele, mezi nimiž jsou i rodilí Italové, a dokonce i navštíví rodinu jednoho z nich. Je zřejmé, že ve dvacetí minutách nelze zachytit vše, co země nabízí, ale přesto je zde zcela jasně patrná snaha o rozmanitost, a jsme tak svědky projevů italského temperamentu i smyslu pro romantiku. Snímek ukazuje osoby mladé, staré, bohaté i bezdomovce, místní pokrmy, italštinu apod. Pobyt hlavní hrdinky v Itálii rozhodně není jednotvárný, naopak je v rámci možností bohatý a nevytváří dojem čistě jednostranného stereotypního zobrazení.

Druhá etapa – Indie:

- A. zběsilá jízda starým taxíkem, hektický střih zobrazující všudypřítomný ruch, prach, troubení, blikající světla, žebrající děti, krávu pasoucí se na odpadcích, motorku klíčující mezi auty, pouliční stánky, muže kouřící vodní dýmku, přecpané ulice a to vše za doprovodu rychlé a divoké hudby
- B. Liz v podstatě neopouští ašram, odejde z něj jen jedenkrát, když navštíví místní svatbu, v ašramu se kamera koncentruje především na Okcidentálce, spisovatelka se přátelí s jedním Američanem a jednou mladou indickou dívkou, indické jídlo zobrazováno není, ani architektura a ani historie či jazyk, aktivity se skládají z meditací a práce v ašramu

Úvodní scéna je naplněním představ, které má snad každý, kdo nikdy v Indii nebyl a zná ji jen z televize: země je zde prezentována jako chaotická, špinavá, chudá, s ulicemi přeplněnými lidmi, zvířaty i stroji. Nelze tvrdit, že by se nejednalo o atributy, které nejsou Indii vlastní, avšak jistě nejsou jedinými. V Indii je mimo městské aglomerace nádherná příroda, rozlehlé čajové plantáže, bohatá architek-

tura, historické památky, množství náboženství apod. Podobně jako úvodní scéna předchází etapy, navozuje i ona pocity a styl, ve kterých se bude odehrávat i zbytek děje. Na rozdíl od široké palety zobrazených kulturních aspektů Itálie, je v tomto smyslu dění v Indii velmi chudé. Hlavní hrdinka, aby mohla navštívit svatbu své indické kamarádky, opustí ašram jen jednou. Místní obyvatelstvo tvoří spíše pouze kulisu a Liz s nimi téměř vůbec nemluví. Z děje není takřka vůbec patrné, proč se lidé těchto meditačních pobytů účastní a jaká mají pravidla. Je zjevný jen neustálý koloběh cvičení, modliteb a práce. Přestože je hlavní hrdinka v Indii, není ze země ve filmu v podstatě nic vidět. Samotný ašram vedou cizinci. Není zde zmíněn jediný pokrm. V jedné z posledních scén před odletem na Bali se náhle objeví slon. Jeho přítomnost není nijak racionálně vysvětlena a mohlo by se proto zdát, že se zde nacházejí pomalovaní sloni bezmála v každé zahradě. Stručně řečeno je Indie celému příběhu pouhou kulisou.

Třetí etapa – Bali (Indonésie):

- A. záběr na moře a palmy střídají rýžová políčka, mezi kterými jede Liz v téměř nulovém provozu na kole, po běžně všudypřítomných skútrech a zácpě ani stopy, farmáři poklidně pracují na polích, hraje táhlá hudba i pohyb kamery je pomalý a stálý
- B. prostředí Kuty je jediná zobrazená oblast, Liz se přepravuje pouze na kole, projíždí po čistých ulicích, silnicích s minimálním provozem, kolem jsou jen rýžová políčka, z místních se spřátelí pouze se šamanem Ketutem a tradiční léčitelkou, ubytovaná je v komplexu domečků pro turisty, které vlastní cizinec, středobodem zájmu příběhu jsou jen lidé ze Západu, z historie není zmíněno nic, z náboženství jen jeden hinduistický obřad a přítomnost muslimů je zcela ignorována, z architektury je zobrazen tradiční balijský dům a malé chaty pro turisty

Úvodní scéna připomíná propagační video pro turisty. Záměr navodit iluzi romantiky je zřejmý, avšak současně se jedná o značně upravenou realitu. Doprava na Bali je velmi chaotická a přetížená a to již od brzkých ranních hodin až do pozdního večera. Na frekventovaném místě jako je Kuta, proto není příliš pravděpodobné, že by se hlavní hrdinka mohla klidně a sama projíždět po místních silnicích. Dění na Bali je stejně jako v případě Indie poměrně chudé a místní realita značně upravená. Obyvatelé, kteří opět tvoří spíše kulisu příběhu, jsou úspěšně stylizováni do představy, jakou má Okcidentálec o člověku z Bali. Všechny ženy jsou oblečeny do tradičních sarongů a halenek zvaných kebaya, které však ve skutečnosti nosí převážně při náboženských obřadech či společenských událostech. Záliba všech Indonésanů nosit trička s ideálně reklamními nápisy je zde zjevně ostantativně ignorována. Přestože je v této části filmu alespoň zmíněn hinduismus, byla v ní zcela opomenuta přítomnost muslimů, které nelze spatřit ani na pozadí. Nezvyklá je i absolutní čistota ulic. Je smutné, že odpadky jsou na Bali všudypřítomné a není proto možné, aby se Liz projížděla po ulicích a silnicích, kde žádné nejsou. Absurdní je i situace, kdy místní léčitelka uzdraví zanícenou ránu aplikací rostlinné masti. Tím

nepopírám sílu tradičního léčitelství, avšak každý jiný turista by hledal ošetření spíše v nemocnici, kterých je na Bali hned několik. Romantické představy o ostrově podporuje také místo, kde spisovatelka bydlí. Jedná se o ubytování pro turisty, které má s podmínkami, v nichž žije většina Balijců, pramálo společného. Z aktivit místních obyvatel není ve filmu zobrazeno zhora nic. Z jídla je zmíněn pouze durian. Elizabeth také nepoznává žádná nová místa, což vytváří mylnou představu, že prostředí Kutu je totožné se zbytkem ostrova. Snaha dát vzniknout iluzi přírodní oázy klidu, by nejspíše nebyla příliš úspěšná, pokud by filmaři ve snímku ukázali také davy turistů v klimatizovaných autech s vlastním řidičem směřující na nákupy do Carefouru.

Závěr

V tomto příspěvku bylo mým cílem prezentovat skutečnost, že orientalizmus v západních filmech, jako je např. *Jíst, meditovat, milovat*, zejména díky možnosti natáčet v autentickém prostředí nemusí být na první pohled patrný. Orientalizace kultur pak spočívá především v opomíjení některých podstatných aspektů jejich života se záměrem podpořit idealizovanou představu Okcidentálců. Tento film je proto jasným důkazem stereotypizace Orientu ve smyslu hledání fenoménů, které naše domácí prostředí postrádá. Orientalizace spočívá také ve způsobu nahlížení na cizí kultury skrze vlastní standardy. Proto jsem zvolila komparaci, abych demonstrovala, jak odlišným způsobem byla ve filmu zobrazena západní země v porovnání s Indií a Indonésií. Z analýzy korpusu je zřejmé, že prezentace a ztotožnění s Itálií bylo podstatně bohatší, nežli u východních kultur, které byly užity v podstatě pouze jako exotické kulisy. Bali pak bylo přetvořeno v dokonalé duchovní místo, čemuž také odpovídal zvýšený zájem turistů o pobyt na tomto ostrově bezprostředně po vydání knihy a uvedení filmu do kin. Přestože se jedná o západní produkci, je nutné podotknout, že se místní obyvatelé sami snaží přetvořit svůj ostrov v místo, které bude odpovídat očekáváním cizinců a případná orientalizace sebe sama se zdá být velice účinným prostředkem turistického marketingu.

Zdroje

- ANDREOTTI, Giulio, *Matteo Ricci: jezuita v Číně (1552–1610)*. Olomouc 2007.
- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- JOZSA Vivien: Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 26–34.
- LIBICHER, Miroslav: Kuchník z Dillí se učí kung-fu: čínské kulturní prvky ve filmech Chandni Chowk to China a 7aum Arivu. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 6–16.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in Kung Fu Panda. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 19–25.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.

- MARTINO, Pierre: *Les Commencements de l'orientalisme*. In Macfie, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000, s. 21–30.
- NOHLOVÁ, Barbora: Ztraceno v překladu: japonské stereotypy pod taktovkou americké filmové tvorby. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš. *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměnková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Orientalism in the movie *Eat Pray Love*: Comparison of India and Bali's orientalised with Italy

The first part of this paper contains a brief introduction to the concept of Orientalism. The following is a description of American director Ryan Murphy's *Eat, Meditate, Love* (2010), which takes place in Italy, India, and Indonesia. The way it presents the cultures of these countries is at least misleading when it adapts the reality of the film genre and Western viewers' perceptions of the Orient. The overall atmosphere of the movie does not represent a realistic picture of reality. These are mainly stereotypical aspects of culture, which are repeatedly presented to the Occident as a representation of life in a given locality. Therefore, the film is almost propagandistic, which is aimed at tourists and thus shows only what viewers want to see. On the contrary, it hides the overall atmosphere, parts of which could potentially seem unpleasant. These covert or overly arranged elements and an improved image of the cultures of India and Indonesia are analysed in the second half of the paper.

Keywords: Orientalism in films, Ryan Murphy (1965), *Eat Pray Love* (2010), tourism, stereotypes (India, Indonesia)

Contact: Lucie Baklíková, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: lucie.baklikova01@upol.cz

HLEDÁNÍ ORIENTALIZOVANÝCH SVĚTŮ: INDONÉSIE OČIMA ČT

Jakub Sedláček

Abstrakt: Cílem tohoto příspěvku je představit jeho čtenáři analýzu hudební a obsahové složky části dokumentární série *Hledání ztracených světů*. V šestidílném cyklu České televize vyrobeném v roce 2020 se herec Roman Zach¹ vydává společně s televizním štábem do Indonésie. Tato práce se věnuje pouze prvním dvěma dílům, které se odehrávají na ostrově Jáva a obsahuje teoretickou a praktickou část. V první z nich je na základě odborné literatury představena problematika orientalismu v audiovizuálních dílech a jeho klasifikace. Druhá se skládá z korpusu hudební a obsahové složky výše zmiňované části televizní série, generalizace tohoto korpusu a jeho následné analýzy. Přínosem práce je shrnutí teorie orientalismu v audiovizuálních dílech, seznámení čtenáře s tím, jak autoři pracují s hudební složkou a také jakým způsobem seznamují diváka s životem v Indonésii. Korpus a jeho analýza dále umožňují čtenáři rozlišovat mezi autentickou indonéskou hudbou a melodiemi, které primárně čerpají z jiných tradic.

Klíčová slova: orientalismus v audiovizuálních dílech, česká perspektiva Indonésie, javánská hudba, *Hledání ztracených světů* (režie: Jiří Diarmaid Novák, 2020), epizoda 1 (Střední Jáva) a 2 (Východní Jáva)

Teorie orientalismu

Ve své práci vycházím z teorie orientalismu v audiovizuálních dílech, jak je představena v textech Davida Uhra (1970). Zatímco orientalistika je věda zabývající se jazyky, literaturami a historií národů Asie a Afriky, orientalismus představuje její prvotní, laickou podobu.² Autoři na základě Saidovy teorie orientalismu³ i Landowovy⁴ kritické reakce, rozdělují orientalizující prvky ve filmu na ornamentální, pozitivní a negativní. Ornamentální orientalismus je dekorativní až doplňkový, reprezentuje formální, nikoliv obsahový aspekt orientalismu.⁵ Použitím těchto prvků autoři sledují

¹ (1973) český divadelní, filmový a televizní herec, známý např. z televizních seriálů *Ordinace v růžové zahradě* nebo *Modrý kód*.

² Uher 2017: 8.

³ Edward Wadie Said (1935–2003), literární teoretik a profesor anglické a srovnávací literatury na americké Columbia University, autor knihy *Orientalismus* (1978).

⁴ George P. Landow (1940), profesor angličtiny a dějin umění na Brown University v USA, autor textu *Politický diskurs – Teorie kolonialismu a postkolonialismu*.

⁵ Uher 2008: 412–413.

především posílení zájmu diváka o dílo.⁶ Mohou tak být používány bez hluboké znalosti kultury, ze které vychází, a mohou podléhat stereotypizaci.⁷ Často také může být několik prvků, původem z odlišných kultur, navzájem smícháno dohromady.⁸

E. W. Said chápal orientalismus jako: „Silně ideologizovaný obraz arabského světa očima Západu, který namísto aby Východ Západu přibližoval, jej Západu naopak vzdaluje.“⁹ Je proto chápán jako nástroj pro ovládnutí Východu, kterým: „... pohrdá a nahlíží na orientální kultury a východní společenství lidí jako na méněcenné.“¹⁰ Tento saidovský orientalismus tak předkládá divákovi negativní obraz Orientu, zdůrazňuje kulturní odlišnosti různých společenství a od zájmu o něj tak odrazuje.¹¹ G. P. Landow oproti tomu považuje Saidův pohled za přehnaně zpolitizovaný.¹² To jak Západ nahlíží na Východ, chápe spíše jako obecný způsob, jakým se jedna kultura vypořádává s existencí jiné.¹³ Landow navíc odmítá Saidovo tvrzení, že samotné studium a poznání Orientu, např. znalost jazyků, historie či společnosti jednotlivých asijských zemí, je projevem západního útlaku Východu.¹⁴ Landowův orientalismus k sobě jednotlivé kultury naopak přibližuje a nechápe zájem o ně nutně jako snahu si Orient podrobit, nýbrž jeho poznání spíše probudit.¹⁵

Zobecnění

téma	podtéma	četnost
hudba	autentická indonéská hudba	4
	směs indonéské hudby s indickou	6
	směs indonéské hudby s asijskou	11
	západní hudba	11
společnost	oslovování Indonésanů česky	7
	výběr exotického povolání	5
	zaostalé pracovní a hygienické podmínky	7
	bezradnost Indonésanů	3
	vládne přijímání cizinců	3
	ochota Indonésanů pomoci	2
	vzájemné nepochopení	1
	geografické odloučení	6
	náboženská tolerance v Indonésii	3

⁶ Ibid.

⁷ Josza 2017: 26.

⁸ Liu Xiaoxuan 2017: 24.

⁹ Uher 2017: 8.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Uher 2008: 413.

¹³ Mart 2010: 371.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Uher 2017: 8.

Analýza korpusu

Analýza hudební složky

Hudební složka částí pořadu byla rozdělena na dvě kategorie označené jako „nahrávka“ a „terénní nahrávka.“ První z pojmů označuje v tomto textu krátký hudební útvar, pořízený v hudebním studiu, který byl zakomponován do zvukové stopy díla až při postprodukcí. Druhý z obou termínů označuje autentické zvukové záznamy hudby nahrané studiovou technikou při natáčení dokumentární série. Představují autentickou hudební složku zobrazených kulturních aktivit, a mají tak přímý obsahový vztah k vizuálnímu záznamu. Konkrétně se jedná o hudbu javánského gamelanového orchestru při představení stínového divadla wayang kulit a o melodickou složku rituálu jathilan. Naproti tomu volba nahrávek je zcela v rukou tvůrců pořadu vedených snahou zdůraznit atmosféru vizuálního záznamu.

Nahrávky jsou dále rozděleny do čtyř kategorií podle použitých hudebních nástrojů a jejich pozice v rámci světových hudebních tradic. Kategorie autentická indonéská hudba obsahuje dvě z nich, tj. úryvek ve stylu pop Indonesia a melodie podobná zvukům autíček odong-odong. Jako směs s indickými prvky se zde objevuje sitár, rytmické vzorce a zvuk typický pro indická tabla, případně zpěv v některém z jazyků Indie. Subkategorie směs s asijskými prvky označuje kombinaci evropských nástrojů se zvuky gongů, zvonkoher a bubínků, asociovaných s neurčitou představou pro Okcidentálce orientální, exotické hudby. Do kategorie západní hudba pak spadá produkce, kterou je možné jak jejím instrumentálním obsazením, tak stylem přiřadit k tradici evropské hudby.

kategorie	subkategorie	počet	prvky
terénní nahrávka	autentická indonéská hudba	2	terénní nahrávka 1 a 2
nahrávka	směs hudby s asijskými prvky	10	nahrávka 0, 1(2×), 2–4, 15, 21 (2×) a 23
	směs hudby s indickými prvky	7	nahrávka 5, 10–13, 17 a 18
	západní hudba	10	nahrávka 6 (2×), 7 (2×), 14, 16, 19, 20, 22 a 24
	autentická indonéská hudba	2	nahrávka 8 a 9

Z uvedeného tabulky je zřejmé, že autentická indonéská hudba je v celém korpusu zastoupena nejméně, a to pouze 13 %. Směs indonéské hudby s asijskou tvoří 32 %, stejný podíl má i západní hudba. Směs indonéské hudby s indickou se pak na celém materiálu podílí 22,5 %.

Hledání ztracených světů není samozřejmě dokumentem mapujícím rozmanitost hudebních tradic indonéského souostroví. Přesto je nízké zastoupení autentické indonéské hudby v prvních dvou dílech série zarážející. Její svět, hudební nástro-

je, rytmické, harmonické a melodické koncepty v sobě totiž uchovávají mnohé ze ztracených světů, které se autoři seriálu pokusili divákům představit. Tóny akustické kytary inspirované country hudbou, neurčité plochy laděných gongů ve stylu lounge, tj. hudby asijských lázní, či pronikavý zvuk indického sitáru bezpochyby dokáží vytvořit líbivou kulisu korespondující s dějem, jejich vypovídací hodnota o životě na ostrově Jáva je však mizivá. Směs indonéské hudby s asijskou, respektive indickou tak lze chápat jako projev ornamentálního orientalismu, který bez hlubších znalostí dané problematiky kombinuje hudební prvky asijských zemí proto, aby přitáhl zájem diváka.

Analýza negativního a pozitivního orientalismu

Projevy negativního orientalismu v části dokumentární série *Hledání ztracených světů* lze rozdělit do dvou kategorií. První označuji jako „nevhodné chování průvodce pořadem“, zahrnuje takové morálně volní projevy hlavního protagonisty, které lze ve vztahu k místnímu obyvatelstvu považovat za povýšené či dokonce neslušné. Do této kategorie patří oslovování Indonésanů v českém jazyce a výběr exotického povolání. Při negativním hodnocení těchto jevů vycházím z předpokladu, že oslovení v jazyce, kterému posluchač nerozumí, a redukce životního povolání na atrakci, kterou je třeba si osobně vyzkoušet, je jistým druhem projevu moci a nadřazenosti. Druhou kategorií negativního orientalismu je „negativní zobrazení Indonésie.“ Sem řadím zobrazení zaostalých pracovních a hygienických podmínek, vzájemných nepochopení a zdánlivě bezradné chování Indonésanů.

Pozitivní orientalismus shrnuji do jediné kategorie „Pozitivní zobrazení Indonésie.“ Zahrnuje zobrazení turistických destinací jako opuštěných míst, důraz na vlídné přijetí cizinců místními, jejich náboženskou toleranci a ochotu pomoci.

kategorie	subkategorie	počet	scéna
nevhodné chování průvodce pořadem	oslovování Indonésanů česky	7	6, 7, 13, 14, 22, 25 a 30
	výběr exotického povolání	5	6, 7, 13, 19 a 25
negativní zobrazení Indonésie	zaostalé pracovní a hygienické podmínky	7	5, 7, 13, 14, 19, 22 a 24
	bezradnost Indonésanů	3	20, 25 a 30
	vzájemné nepochopení	1	14
pozitivní zobrazení Indonésie	vlídné přijetí cizinců	3	6, 15 a 19
	ochota Indonésanů pomoci	2	20 a 22
	geografické odloučení	6	2, 3, 9, 15, 27 a 28
	náboženská tolerance v Indonésii	3	10, 12 a 15

Pro obě kategorie projevů negativního orientalismu platí, že příliš zdůrazňují kulturní odlišnosti a nahlízejí na Indonésany s despektem. Jejich bezradnost a vzájemné nepochopení jsou však vyváženy akcentem na jejich ochotu pomoci i jejich vlídným přijímáním cizinců. V kontextu celého materiálu pak pozitivní hodnocení Indonésanů mírně převažuje. Zdůrazňování jejich náboženské tolerance, jakkoli si částečně protirekují s hlavním dramaturgickým záměrem cestovat Jávou po stopách hinduistů prchajících před muslimy, představuje výrazný projev pozitivního orientalismu přibližujícího jednotlivé kultury sobě navzájem. Nevyvážené zobrazení zaostalých pracovních a hygienických podmínek je pravděpodobně důsledkem zúženého úhlu pohledu dokumentu na „ztracené světy“. Při snaze představit divákovi daleký Orient tak nezbyvá prostor pro prezentaci životního stylu početné střední vrstvy indonéské společnosti, který se evropskému podobá mnohem více. Zobrazení turisticky atraktivních míst jako málo navštěvovaných pak lze považovat za určité zkreslování reality a snahu povzbudit zájem cestovatelů o Indonésii. Ale zejména chrám Borobudur a národní park Bromo – Tengger – Semeru jsou vyhledávanými destinacemi s atributy všech negativních dopadů jaké má na toto území masová turistika, nikoli opuštěnými místy vhodnými k rozjímání, jak si je tvůrci pořadu mylně představují.

Závěr

Tento text analyzoval na základě teorie orientalismu v audiovizuálních dílech hudební a obsahovou složku prvních dvou dílů *Hledání ztracených světů*, dokumentární série České televize. Na základě korpusu hudby použité ve dvou dílech série lze konstatovat, že její naprostá většina má s místními melodiemi jen minimální spojitost a sledovanou zemi tak divákovi rozhodně nepřibližuje. Výjimku tvoří terénní nahrávky z kulturních akcí a dvě vhodně zvolené nahrávky doplňující děj na náměstí Alun-Alun Selatan. Tvůrci pořadu tak divákům představují hudební světy současné Indonésie pouze ve velmi omezené míře.

V korpusu lze identifikovat jak příklady saidovského negativního orientalismu, tak i landowského pozitivního orientalismu. Oba druhy pak společně podávají neúplný, či přímo zkreslený pohled na život v současné Indonésii. Je možné namítnout, že cílem pořadu není představit vyvážený obraz života v zemi, nýbrž to, co se zachovalo z její exotické pro Evropany zajímavé minulosti. Ani tak však autoři dokumentu neukazují tyto pozůstatky „ztracených světů“ věrně. Oba díly představují hlavní turistické atrakce Jávy v tom nejlepším světle způsobem, který je pro běžného cestovatele jen stěží dosažitelný. Na základě analýzy se domnívám, že má audiovizuální materiál blíže k dokumentárně pojatému propagačnímu videu než k dokumentu, který popisuje realitu. Jak ornamentální, tak i negativní a pozitivní orientismus pak prezentují Indonésii jako přátelskou, exotickou a mírně zaostalou zemi, kde je možné s lehkou arogancí strávit nezapomenutelnou dovolenou.

Literatura

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- JOZSA Vivien: Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 26–34.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in Kung Fu Panda. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 19–25.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- MART, Çağrı T. (2010). Criticism on Edward Said's Orientalism. In *2nd International Symposium on Sustainable Development*. Sarajevo 2010, s. 367–373.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Searching for Orientalised Worlds: Indonesia through the Eyes of Czech Television

The aim of this paper is to present its readers with an analysis of the musical and content components of the documentary series *Searching for Lost Worlds*. In this six-part series of Czech Television produced in 2020, the actor Roman Zach goes to Indonesia together with the television crew. This work deals only with the first two parts, which take place on the island of Java and contains a theoretical and practical part. In the first of them, the issue of Orientalism in audio-visual works and its classification is presented. The second consists of the corpus of music and content components of the two parts of the television series, the generalization of this corpus and its subsequent analysis. The contribution of the work is a summary of the theory of Orientalism in audio-visual works, acquaint the reader with how the authors work with the music component and also how they acquaint the viewer with life in Indonesia. The corpus and its analysis further allow the reader to distinguish between authentic Indonesian music and melodies that primarily draw from other traditions.

Keywords: Orientalism in audio-visual works, Czech perspective of Indonesia, Javanese music, *Searching for Lost Worlds* (director: Jiří Diarmaid Novák, 2020), episode 1 (Central Java) and 2 (East Java)

Contact: Jakub Sedláček, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: jakub.sedlacek01@upol.cz

RAGA ROCK – ORIENTALISMUS V HUDBĚ

Pavel Šourek

Abstrakt: Má práce se bude týkat hudebního stylu, který vznikl v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století. Nazývá se raga rock a inspiruje se indickou hudbou a kulturou. Jejich vliv byl natolik významný, že se v tomto novém žánru používají dokonce i indické hudební nástroje, například tabla, tj. dvojice bubnů, a sitár, strunný nástroj podobný kytáře. Budu jej demonstrovat na videoklipu a písni skupiny Kula Shaker, na skladbě *Govinda* inspirované Indií a východními náboženstvími. I některé písně The Beatles a Led Zeppelin jsou ovlivněny raga rockem, zvětčené na singlech, kde zřetelně slyšíme sitár i tabla, mj. také v písni *Paint it Black* skupiny Rolling Stones. S orientalismem se v raga rocku setkáváme ve videoklipech i v textech písní samotných.

Klíčová slova: orientalismus v hudbě, Indie, raga rock, Kula Shaker, sitár

Raga rock

Raga rock je termín označující unikátní¹ kombinaci rock and rollu výrazně ovlivněný indickou hudbou a kulturou, zpěvem a zvuky hudebních nástrojů, konkrétně sitáru a tabla. Sitár jako mnohostrunný drnkací nástroj podobný loutně je populární zejména v Indii, kde je typickým představitelem hindustánské hudby. Doprovodným nástrojem sitáru jsou tabla. Ta se skládají z dvojice bubnů různé velikosti, konstrukce i zvuku a podbarvují unikátního souhru těchto dvou hudebních nástrojů. Jedním z prvních jeho průkopníků v Evropě je kytarista kapely The Beatles George Harrison (1943–2001), který se na začátku šedesátých let minulého století inspiroval hudbou indického muzikanta Ravi Shankara (1920–2012). G. Harrison byl natolik fascinován indickou hudbou a hrou na sitár, že v roce 1965 vznikla skladba *The Norwegian Wood*, která je považována za počátek ragarockové éry v hudbě.²

Kula Shaker

Kula Shaker je název anglické ragarockové a psychedelické kapely, která se proslavila v éře britpopu – britského popu, jehož průkopníci jsou hudební skupiny Oasis a Blur. V původní sestavě nahrála dvě alba *K* a *Peasants, Pigs and Astronauts*. Skupina se sice rozpadla v roce 1999, ale o osm let později se vrátila na hudební scénu s novým albem *Strangefolk*. Hraje směr žánrů alternativního a folkového rocku,

¹ Cateforis 2019.

² [2020.08.22] George, Ravi, and the rise of Raga Rock. In *Mancunio.com*: mancunio.com/2019/02/14/george-ravi-and-the-rise-of-raga-rock/

kteří odkazují na barevnost a unikátnost hudby šedesátých let 20. století. Její písně jsou převážně inspirovány indickou kulturou, zejména buddhismem a hinduismem jako dvěma nejrozšířenějšími náboženstvími Indie. Frontman kapely Crispian Mills³ je členem hnutí Haré Kršna, od svého mládí je vegetariánem a k hudební tvorbě jej přivedl právě tento jeho životní styl. Inspiraci nachází především v jednom z hlavních staroindických eposů – *Mahábháratě*. I proto je míra orientalismu v jeho tvorbě výrazná. Ostatně kapela se vlastně ani jinou než indickou kulturou, zejména náboženstvím, nezabývá.⁴ Kula Shaker je tak významným zástupcem a průkopníkem raga rocku. Mezi její nejúspěšnější singly patří písně *Tattva* a *Govinda* z roku 1996. Text druhé z nich je celý v sanskrtu a jako taková je jedinou skladbou v tomto jazyce, která se umístila na špičce britských hudebních hitparád. V textu první z nich je v sanskrtu pouze refrén. Ve videoklipech obou skladeb pozorujeme vliv indické kultury.⁵

Další hudební tělesa, která hrají raga rock

Poprvé se raga rock objevil v roce 1965 na singlu *See My Friends* skupiny The Kinks a *Heart Full of Soul* od The Yardbirds. Žánr ale popularizovala již dříve zmiňovaná skladba *Norwegian Wood*. Ve stylu raga rock tvořili také The Doors, např. v apokalyptické písni *The End* a později The Animals ve skladbě *Winds of Change*. The Rolling Stones využili sitár hned v několika písních, např. *Paint it Black*, *Mother's Little Helper* a *Street Fighting Man*. V sedmdesátých letech pak tento žánr prosazoval mj. John McLaughlin (1942) ve své kapele Mahavishnu Orchestra. Rovněž se objevil i ve tvorbě Led Zeppelin a jejich písni *Kashmir*. V devadesátých letech v éře britpopu tento alternativní žánr proslavili Kula Shaker albem *K*, které obsahuje i špičkové ragarockové hity *Tattva* a *Govinda*, na albu *Strangefolk* ve skladbě *Song Of Love/Narayana*.

Korpus⁶

	stopáž	scéna	indické prvky
1	0:05	začátek	voda jako posvátný a očistující živel postava v sarongu
2	0:31 0:50	strom	symbol stromu bódhi postava v sarongu chodící kolem stromu
3	0:50 1:23	voda	opět voda jako symbol čistoty

³ Spirituálním jménem Kršna Kantha Das.

⁴ [2020.08.18] A conversation with Crispian Mills from Kula Shaker. In *Louderthanwar.com*: louderthanwar.com/a-conversation-with-crispian-mills-from-kula-shaker/

⁵ Cross 1997.

⁶ [2020.08.18] Kula Shaker 1996, Kula Shaker – Govinda (official video). In *Youtube video*. www.youtube.com/watch?v=9QZOHzWLF9w

4	1:00	žena	symbol bohyně učení, umění a řeči Sarasvatí
5	1:10	páv	zvíře, které doprovázelo Sarasvatí
	1:14		
6	1:25	ženy v sári	sári je typický ženský oděv v Indii
7	1:35	Agni	védský bůh ohně a prostředník mezi bohy a lidmi
8	1:46	oheň	další posvátná hinduistická přírodní síla
9	2:45	děšť	opět voda jako symbol spásy, která uhasila oheň
10	3:30	konec	slunce prosvítající přes bouřkovou mračna, bůh Agni zahání temnotu, stejně jako slunce noc

Význam klipu

Klip obsahuje několik hinduistických a buddhistických symbolů a výjevů z *Mahábháraty*, *Bhágavata Purány* a dalších děl a véd. V průběhu celé skladby slyšíme bubny tabla a sitár jako významný prvek orientalismu. Mezi první symboly hinduismu patří voda, která je podle něj jedním z posvátných a očišťujících živlů. Dále se zde objevuje postava v sarongu obcházející kolem stromu, který připomíná strom bódhi, pod kterým podle buddhistické tradice dosáhl Buddha osvětlení. Je považován za jeden ze tří posvátných symbolů buddhismu a postava může představovat snahu věřícího o dosažení stavu vysvobození, tzn. mókšy v hinduismus, respektive nirvány v buddhismus, a vymanění se tak ze samsáry, nekonečného koloběhu reinkarnací. Dále se ve videoklipu objevuje páv a tvář ženy, které mohou odkazovat k hinduistické bohyni Sarasvatí, jejímž symbolem a atributem jako bohyně učení, umění a řeči je právě tento pták. Páv jako národní pták Indie je symbolem ctnosti, hrlosti a krásy, což jsou také hlavní přednosti bohyně Sarasvatí. Pták pak také symbolizuje čas a tedy vlastně koloběh reinkarnací, současně je úzce spojen s božstvy Krishnou, respektive Govindou, který nosí na hlavě krásná paví pera. Mezi obrazy vody, stromu, sarongu, páva a bohyně se ve videoklipu objevují také členové kapely Kula Shaker se svými hudebními nástroji, a jsou tak součástí příběhu, jenž zde vypráví. Zhruba v jeho polovině se na scéně objevují tři ženy v sári tančící ve vodě, které symbolizují hravost a představuje ji i Govinda jako bezstarostný pasáček krav. Přichází k nim i postava v sarongu, která se objevuje už na začátku klipu. Zjišťujeme, že touto osobou je pravděpodobně védský bůh ohně Agni. Ten splývá s obětním ohněm nazývaným rovněž agni, do něhož se vhažovala či vlévala obětina a jehož prostřednictvím se oběti dostávaly k bohům, pro které je oheň jejich ústy, jazykem a lžící, a jehož zásluhou se také obětiny stávají požitelnými. Se symbolem vody se zde spojuje další posvátný symbol hinduismu – oheň. Kolem žen i kapely pak vzplane oheň agni, který je následně uhašen deštěm, tedy vodou, jež je symbolem spásy. Na konci klipu se dešť uklidní a temnými mračny začne prostupovat slunce: to bůh Agni zahání temnotu a Govinda, malý bezstarostný pasáček krav, se může znovu radovat ze života.⁷

⁷ Ravishankar 2006.

Text skladby Govinda a jeho význam

Refrén: Govinda⁸ Jaya⁹ Jaya/ Gopala Jaya Jaya/ Radha-ramana¹⁰ hari¹¹/
Govinda Jaya Jaya

Govinda ram jana khada¹²/ Gopala¹³

Ref.

Nrsinghadeva¹⁴ Jaya Nrsinghadeva (Nrsinghadeva)/ Nrsinghadeva
Jaya Nrsinghadeva (Nrsinghadeva)/ Nrsinghadeva Jaya Nrsinghadeva
(Nrsinghadeva)/ Nrsinghadeva

Ref.

(Ooh, ooh, ooh) Gaura¹⁵ Gaura Gaura Hari/ (Ooh, ooh, ooh) Gaura Hari/
(Ooh, ooh, ooh) Prabhupada¹⁶, yeah/ (Ooh, ooh, ooh) Prabhupada, yeah,
no, no.¹⁷

Text písně samotný je v podstatě soupis hinduistických jmen božstev. Nese ovšem v sobě současně i určitý příběh, když nám vypráví o bohu Křišnovi. Píseň začíná zbožným chorálem, zpívaným stoupenci hnutí Haré Kršna. V textu se mimo jiné objeví také další Křišnovo jméno Hari jako označení absolutní síly. Dalším jeho jménem je Nrsinghadeva, tedy Křišna se lví hlavou. V neposlední řadě je zde zmíněna také jeho manželka Radha, která je symbolem lásky. V poslední sloce písně se ještě objevuje jméno zakladatele hnutí Haré Kršna jako proklamace skupiny k jeho odkazu. Křišna je často zobrazován jako kojeneček, či jako chlapec hrající na flétnu nebo jako mladý princ. Mytologie jej zobrazuje v různých perspektivách: božské

⁸ Také Gopala, jedna z několika variant jména boha Křišny, doslova král krav nebo také pasáček krav. Křišna se reinkaroval do malého pasáčka krav Govinda nebo Gopala, pál krávy a hrál si s dětmi a tak projevil svoji mírumilovnost. Dílo *Ničitel iluzí* filozofa Ádi Šankara v 8. století říká, že při uctívání Govindy se duše vymaní ze samsáry a dosáhne konečně zaslouženého klidu.

⁹ Znamená vítězství nad vším, co nás brzdí. Je také možné ho vyložit jako zvolání: sláva.

¹⁰ Znamená milovník Radhy, která je Křišnovou manželkou.

¹¹ Jedno ze jmen božstva Višnu i Křišny. Je to označení nejvyššího absolutní síly, která odehnala všechny žal ze srdcí svých stoupenců, a současně indický chorál zbožnosti zpívaný stoupenci hnutí Haré Kršna při náboženských příležitostech.

¹² Govinda je bytost, která přetrvává.

¹³ Indický chorál zbožnosti zpívaný stoupenci hnutí Haré Kršna při náboženských příležitostech. V doslovném překladu znamená „slávu a pozdravy Govindovi a Gopalovi, který je králem Radhy.“ Refrén tak odráží vztah mezi pasáčkem krav Govindou a jeho budoucí manželkou – dojičkou krav Radhou – jako symbolického spojení pokorné mužské síly a ženského původu se skromností.

¹⁴ Je Křišna se lví hlavou, který chrání své stoupence před démony.

¹⁵ Dodnes používané indické ženské jméno, v překladu: člověk s bledou tváří.

¹⁶ Také Šríla Prabhupáda, je zakladatel Mezinárodní společnosti pro vědomí Kršny, známější pod názvem Haré Kršna. V písni je zmiňován proto, že je historicky první osobností, které se podařilo přenést starověkou védskou kulturu Indie do západního světa v její ryzí podobě.

¹⁷ [2020.08.18] Govinda – Kula Shaker. In *Genius.com*: genius.com/10442940

dítě, vtipálek, milenec, božský hrdina i tzv. Nejvyšší Bytí – Hari. Podle véd je bohem všeho a všude, proto může mít všechna tato jména. Je to Nejvyšší bůh, ze kterého vše pochází a který všemu vládne. Někdy je označován jako osmý avatár boha Višnu, ale podle *Bhágavata Purány* jsou sice oba jedna a táž osoba, ale Višnu je avatár Kršny. Ten, kdo jej vyznává dosáhne podle véd nejvyšší úrovně poznání Absolutní Pravdy. Ačkoli se Kršna zhmotnil v tomto světě jako pasáček krav, svým jednáním a neobyčejnými činy vždy dokazoval, že je bůh. Je také původcem všech bytostí a my jsme jeho malé a nepatrné, ale i neoddělitelné součásti. Život Kršny je, na rozdíl od nás, časově neomezený. Bůh je sám nepřitažlivější a je také zdrojem veškeré krásy, proto se jmenuje Kršna, což znamená „ten, kdo je přitažlivý pro všechny“ a také „ten, kdo je dokonalý,“ je zdrojem veškeré radosti i štěstí.¹⁸

Závěr

Orientalismus ve videoklipu a textu skladby *Govinda* britpopové, ragarockové skupiny Kula Shaker je doveden k dokonalosti, obdobně je tomu tak i v jejích dalších skladbách inspirovaných indickou kulturou. To bezpochyby souvisí s tím, že její zpěvák je členem hnutí Haré Kršna. Videoklip i text písně *Govinda* je atraktivní a prakticky bez chyb v použití hinduistických a buddhistických symbolů. I když je na první pohled zmatený, po několikátém zhlédnutí se jeví jako smysluplný. I text písně, který s ním v mnohém na první pohled nekoresponduje, a je jen soupisem jmen hinduistických či védských bohů, v konečném souhrnu s jistou dávkou fantazie a alespoň s minimální znalostí hinduismu a indické kultury podává zájemcům příběh o bohu Krišnovi převtěleném v bezstarostného pasáčka krav. Videoklip nabízí zajímavý soubor hinduistických a buddhistických symbolů, například podobenství bohyně Sarasvatí, páva, ohně a vody. Ty lze vykládat různě, což bylo patrné i záměrem jeho tvůrců: posluchač má o skladbě přemýšlet a hledat svou vlastní cestu k pochopení jejich obsahu i odrazu světa.

Literatura

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- CATEFORIS, Theo: *The Rock History Reader*. New York 2019.
- CROSS, Nigel: *Kula Shaker*. London 1997.
- JOZSA Vivien: Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 26–34.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- RAVISHANKAR, M. Padmanabhan Meera: *Tales of Krishna from Mahabharatha*. Chennai 2006.
- SAID, Edvard W.: *Orientalismus: západní koncepty Orientu*. Praha 2008.

¹⁸ Sinha 2012.

SINHA, Purnendu Narayan: *A Study of the Bhagavata Purana or Esoteric Hinduism*. Váránasí 2012.

UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.

UHER, David a Tereza Slaměnková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.

UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Raga Rock – Orientalism in music

My paper will describe the musical style, which originated in the sixties and seventies of the twentieth century. It is called Raga Rock and is inspired by Indian music and culture. Their influence was so significant that the musicians used Indian musical instruments in this new genre, such as the tabla, i.e. a pair of drums, and the sitar, a guitar-like stringed instrument. I will demonstrate it on a video and song by Kula Shaker, a *Govinda* song inspired by Indian and Eastern religions. Music of The Beatles and Led Zeppelin was also influenced by Raga Rock, immortalized on singles, where we hear the sitar and tabla, among others in the song *Paint it Black* by the Rolling Stones. In Raga Rock, we encounter orientalism in video clips and the songs' lyrics.

Keywords: Orientalism in music, India, Raga Rock, Kula Shaker, sitar

Contact: Pavel Šourek, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: pavel.sourek01@upol.cz

OLI LONDON – ORIENTALISMUS NEBO KULTURNÍ APROPRIACE?

Jana Hrubá

Abstrakt: Orientalismus můžeme sledovat už desítky let skrze různé části kultury a to i díky tomu, že nové asijské trendy často přináší do západní kultury orientalizující prvky. V devadesátých letech 20. století se z Jižní Koreje začala šířit kulturní vlna označovaná jako Hallyu wave, jejíž hlavní součástí jsou korejské seriály, zvané K-drama, a hudební styl označovaný jako K-pop. Tento fenomén s sebou přinesl pozitivní i negativní: zájem o Jižní Koreu se výrazně zvýšil, avšak někteří „koreafilové“ přetavili svou zálibu v korejské kultuře v posedlost. Jedním z nich je mj. i Brit Oli London (1990), který podstoupil velice nákladnou plastickou operaci tak, aby se svým zjevem přiblížil Park Jiminovi (1995), členu korejské hudební skupiny BTS. O. London se poté rozhodl sám proniknout do K-popu a v roce 2019 vydal na platformě *YouTube* čtyři hudební videoklipy, kterými se snaží o imitaci korejské populární hudby i kultury, a proto v nich můžeme hledat a nalézt prvky orientalismu. Nejméně vhodný obraz Koreje obsahuje čtvrtý z nich pojmenovaný *Heart of Korea*, ve kterém japonské kimono střídavě doplňuje čínský vějíř nebo deštník a dokáže tak urazit hned tři asijské kultury najednou. Cílem tohoto textu je proto rozbor tvorby O. Londona a podrobné objasnění nekorektnosti právě takového orientalismu.

Klíčová slova: orientalismus v hudbě, Korea, K-pop, O. London (1990), *Heart of Korea* (2019)

Orientální prvky se objevovaly v hudbě již v 19. století, kdy byl oblíbený například turecký styl, a v dnešní době jsou atraktivní především ve videoklipech populární hudby západních interpretů. Korejská kulturní vlna, která se šíří Západem od devadesátých let 20. století, zapříčinila velký zájem o Jižní Koreu a její kulturu, který mj. vyústil v pokusy o jejich imitaci. Jedním z napodobitelů je i Brit Oli London (1990), jehož úsilí však nevyvolává pozitivní reakce publika. Důvodem je jeho prezentace korejské populární hudby, která je nevhodná, někdy i urážející, a to kvůli častému výskytu rekvizit z jiných asijských zemí. Tato práce proto podrobně rozebírá jeden z jeho videoklipů a poukazuje tak na problematiku nevhodného užití prvků orientalismu.

Orientalismus v hudbě

Podle Edwarda Wadie Saida (1935–2003), autora knihy *Orientalismus* (1978), je pojem orientalismus tvořen celou řadou složek, jenž na sebe vzájemně působí, a tuto

interakci pak můžeme pozorovat ve třech kategoriích. První z nich je druh myšlení, který je založen na ontologickém a epistemologickém rozlišení mezi Orientem a Okcidentem. Druhou jsou vědecké metody, které Západ využívá ke sběru informací a šíření znalostí o Orientu, a třetí představují instituce zajišťující koloniální správu a dominanci Západu na Východě.¹ Zatímco se E. W. Said především věnoval orientalismu v západní zejména anglické a francouzské literatuře, orientalismem v hudbě se nezabýval, avšak i ona je nositelkou řady atributů orientalismu.²

Terminologie orientalismu v hudbě je sporná z důvodu nejasné specifikace objektu výzkumu. I zde proto hovoříme o trojím dělení, když může být chápán pouze jako variace hudebního exotismu, respektive jako velmi produktivní kritický nástroj pro zkoumání odrazu kultury v hudbě, a konečně je to i poněkud limitující aspekt kritiky postkolonialismu, který je relevantní pouze tehdy, pokud zůstává zkoumaným tématem a pracuje pouze s malým segmentem jejího repertoáru.³

Kulturní apropiace

Stejně jako u orientalismu i kulturní apropiace vychází z aspektů kolonizace, avšak zaměřuje se na civilizační aspekty minoritních kultur. Obecně bývá tento termín definován jako situace, kdy členové dominantní kultury přejímají některé z aspektů kultury menšinové, která jimi byla nebo nadále je utlačována. Hlavním rozdílem mezi kulturní apropiací a kulturní výměnou je koloniální element a mocenská nevyváženost. Dále se odlišuje od asimilace menšin a přistěhovalců a není za ni považována ani adaptace prvků dominantní kultury.⁴

V dnešní době je kulturní apropiace velkým tématem zejména v umění a to především v populární kultuře, která často využívá aspekty společnosti jako exotický prvek. James Young (1957) ve své knize *Cultural Appropriation and the Arts* dělí kulturní apropiaci v rámci umění na tři druhy. První je subjektivní apropiace, kdy je kultura reprezentována někým, kdo není její součástí. V druhém případě se jedná o obsahovou apropiaci, kdy umělec využije produkty menšinové kultury pro svou vlastní tvorbu. Jedná se o velmi rozmanitou kategorii, kam patří například adaptace cizích písní i jejich motivů a stylů. Konečně posledním jejím druhem je objektová apropiace, kdy dominantní společnost odcizí kulturní dílo, které bylo vytvořeno minoritou.⁵

¹ Said 2008: 11–14.

² Bellman 2011: 417–438.

³ Tamtéž.

⁴ Young 2010.

⁵ Tamtéž.

Korejská kulturní vlna a koreaboo

V 90. letech 20. století se z Jižní Koreje začala do světa šířit kulturní vlna označovaná jako Hallyu wave,⁶ díky níž se zvýšil zájem o tuto zemi, pro niž se stala významným zdrojem příjmu a mj. i turistickou atrakcí. Jejími hlavními prvky jsou především romantické seriály a populární hudba, tzv. K-pop. Dalšími jejími součástmi jsou jídlo, móda a kosmetické produkty, jejichž obliba roste zejména od roku 2010. Důležitým aspektem pro šíření vlny je zapojení sociálních sítí v její propagaci.⁷ Slangový výraz koreaboo je použit i v názvu online bulvárního periodika, jehož články se zaměřují právě na novinky korejské kulturní scény. Současné jsou tímto slovem označováni i nadšenci, jejichž chování ale hraničí s posedlostí: často o sobě tvrdí, že jsou Korejci, nebo si jimi alespoň přejí být a žít v Jižní Koreji. Dále do své řeči zařazují korejská slova, aniž by se tento jazyk snažili naučit, a pokouší se vzhledově i svým chováním co nejvíce přiblížit samotným Korejcům.

Oli London

O. London se narodil 14. ledna 1990 v Anglii a v roce 2013 žil jeden rok v Jižní Koreji, kde pracoval jako učitel angličtiny. Jedná se o samozvaný K-pop idol, který debutoval 3. února 2019 skladbou *Perfection*, uveřejněnou na jeho *YouTube*. Podstoupil a podstupuje řadu plastických operací, jejichž cena již přesáhla 150 000 amerických dolarů proto, aby se svým vzhledem přiblížil korejskému zpěvákovi Park Jiminovi (1995) ze skupiny BTS.⁸ Ačkoli sám korejsky neumí, ve svých textech náhodně používá korejská slova a jednoduché fráze. Podle toho ho lze sice označit za koreaboo, ale O. London bere svou uměleckou kariéru velmi vážně a ve své tvorbě nezahálí ani v současnosti. Objevil se i v řadě televizních programů, mj. také v americkém show *Dr. Phil* či patnácté sérii *The X Factor* na ITV. Německá televize o něm natočila dokumentární pořad *The Beauty Madness of Oli London*, objevil se i v několika korejských pořadech, angažuje se rovněž v reklamních kampaních firem Medictel Korea, View Plastic Surgery, Paris Hilton Skincare UK a Dominic Paul Cosmetics. Na stránky *YouTube* průběžně přidává svou další tvorbu a v roce 2020 dokonce plánuje vydat první album.⁹

Analýza

O. London uveřejnil 11. listopadu 2019 na platformě *YouTube* hudební videoklip *Heart of Korea*. Celý text této písně se skládá ze tří frází: Oli London, Olli jeho **올리예요** jsem Oli a The Heart of Korea. Video obsahuje šest různých scén, které se

⁶ Výraz Korean Wave – korejská vlna vznikl na konci devadesátých let v Číně. Skládá se ze dvou morfémů 韓 (han „Jižní Korea“) a 流 (ryu „vlna“), které se asimilují do výrazu hallyu.

⁷ Kim Bok Rae 2015: 154–160.

⁸ [2020-08-20] Oli London Profile And Facts. In *KProfiles*: kprofiles.com/oli-london-profile-facts/

⁹ [2020-08-20] About Oli. In *Oli London*: olilondon.com/about-oli/

střídají ve velmi krátkých střizích a obsahují atributy hned několika asijských kultur. Zpěvák vystupuje ve čtyřech z nich a to na bílém pozadí, v zahradě a jako fotomontáž v záběrech Soulu a ceremonie výměny stráží.¹⁰ Umělec se tak nejspíše snažil vyjádřit svůj velký obdiv k Jižní Koreji, avšak zvedl spíše vlnu pobouření, o čemž svědčí i komentáře korejských diváků. Důvody této negativní reakce se pokusím vysvětlit analýzou asijských prvků, které jsou součástí videa.

Zobecnění

		scény	frekvence
módní doplňky	Čína/Japonsko	2	přibližně 30krát
oblečení	Japonsko	4	přibližně 60krát
	Korea	3	7krát
architektura a sochařství	Korea	2	3krát
stravování	Japonsko	1	2krát
umění a ceremonie	Korea	2	6krát
zbraně	Korea	1	1krát
písmo	Korea	2	přibližně 15krát
	Korea/Čína	1	1krát
Asiaté	Korea/?	4	30krát

Kategorie kulturních prvků

MÓDNÍ DOPLŇKY: V úvodní scéně O. London vystupuje na bílém pozadí a střídá přitom dva doplňky: vějíř a deštník asijského typu, přičemž je těžké přesně specifikovat, zda se jedná o čínské či japonské rekvizity. Vzorově se však v žádném případě nejedná o tradiční korejský deštník, který bývá jednobarevný bez dalších motivů. Tradiční korejský vějíř je papírový, ručně malovaný, zatímco ve videu je plastový a jedná se tak pravděpodobně o levný čínský výrobek. Záběry z této scény se opakují přibližně třicetkrát. O. London tedy sice zvolil asijské módní doplňky asijské podstaty, ale bohužel ani jeden z nich není pro korejskou kulturu typický.

OBLEČENÍ: Oděvy je zde potřeba rozdělit do dvou kategorií: první je oblečení zpěváka a druhá osob, které vystupují společně s ním. Důvodem je, že jsou si tyto kategorie ve výsledku velkým protikladem. Podíváme-li se nejprve na scény s O. Londonem, pozorujeme, že v žádném z případů nemá oblečen korejský oděv, místo něj se prezentuje v moderní verzi japonského kimona doplněné teniskami typickými pro západní kulturu. Takto se opakovaně objevuje ve čtyřech scénách a činí z něj kvantitativně dominantní kategorii. Oproti tomu v ostatních záběrech, které jsme zařadili do druhé kategorie, a objevují se podstatně méně často, sledujeme osoby v tradičním korejském oblečení hanbok, úboru pro korejské bojové umění tchägwondo, nebo

¹⁰ [2020-08-20] Oli London – Heart of Korea. In Youtube: youtu.be/qLMYtUx7xio

brnění palácové stráže. Jelikož se jedná o záběry natočené přímo v Koreji, realie v tomto případě odpovídají realitě. Hlavním aktérem skeče je však britský umělec, jehož ošacení podobně jako módní doplňky nemají žádný vztah ani ke Koreji, tím méně k jejímu srdci, o kterém má píseň, soudě podle názvu, vypovídat.

ARCHITEKTURA A SOCHY: Ve dvou záběrech, které se ve videoklipu objeví celkem třikrát, vidíme tradiční korejskou architekturu a sochy. Protože byly rovněž natočeny v Koreji, odpovídají místní realitě. Jedná se například o palác, ve kterém probíhá ceremoniál výměny stráží, v zahradě ale prvky asijské kultury zcela postrádáme. Je tomu tak patrně proto, že byly natočeny v sídle společnosti Oli London Entertainment v Londýně.

STRAVOVÁNÍ: *Heart of Korea* obsahuje pouze jednu kulinářskou scénu, která se ale ve videoklipu objeví dvakrát. I tato krátká scéna se však rovněž rozchází s realitou: ačkoliv se ve snímku objevují i záběry z Koreje, hosté restaurace jedí suši, které je typické pro Japonsko. Návštěvníci je navíc konzumují krátkými jídelními hůlkami ze dřeva, zatímco v Koreji se standardně používají kovové. V rámci této kategorie by tak bylo bývalo mnohem vhodnější zobrazit tradiční korejská jídla, například pibimbap, který je pro Koreu typický.

UMĚNÍ A CEREMONIE: Záběry z Koreje obsahují dvě scény, ve kterých vidíme ceremonii střídání palácových stráží v dobovém oblečení, taneční a sportovní vystoupení. Pučhačchum 부채춤 tanec s vějířem vznikl až v roce 1954 a byl inspirován šaman-skými, dvorskými i lidovými tanci z období dynastie Čosŏn. Následuje prezentace korejského bojového umění tchägwondo,¹¹ které se rovněž vyvinulo v padesátých letech 20. století. Přestože se v obou případech jedná o novodobá umění, jejich podstata vychází z korejských tradic a jsou tak nyní významnou a často propagovanou součástí korejské kultury. I když tyto scény správně odrážejí korejskou realitu, je polemické, jestli je jejich autorem O. London.

ZBRANĚ: Během scény ceremonie střídání stráží zachytíme jako součást dobové výstroje korejské meče, které sloužil jako typická výbava vojáků dynastie Čosŏn. Další zbraně se ve filmu neobjevují. Je nicméně politováníhodné, že tvůrce nevyužil potenciálu výše zmiňovaných módních doplňků – vějíře a deštníku – jako bojových rekvizit.

PÍSMO: Korejské písmo hangŭl se v *Heart of Korea* vyskytuje ve vysokém počtu ve dvou scénách. Jedná se především o nápisy na budovách v korejských ulicích a dále na transparentu v pozadí vystoupení tchägwondo. Při záběru na výměnu palácové stráže pozorujeme prapory s čínskými znaky, které jsou také nedílnou součástí korejské historie, protože jimi byla korejština původně zapisována a i po vynálezu

¹¹ Tchägwondo se začalo rozvíjet v 29. pěší divizi Armády Korejské republiky na ostrově Čedžu. Inspirovalo se sice japonským karate, jeho základní principy jsou ovšem odlišné.

korejského hláskového písma byly používány tradičními vzdělanci. O. London však potenciálu korejského písma ve videu nijak nevyužívá a v textu celé písně se objevuje jen jediná fráze v korejštině.

ASIATÉ: V záběrech z korejských ulic a památek je přítomen vysoký počet osob asijské národnosti. Jelikož se jedná o materiál korejské provenience, lze předpokládat, že velká část z nich budou Korejci. Konkrétně se jedná o tanečnice s vějíři, muže demonstrující tchägwondoo, či členy palácové stráže. Ve scénách ze Söulu nelze nicméně jednoznačně identifikovat národnost osob s asijskými rysy, protože Koreu ve vysokém počtu navštěvují, nebo zde žijí i jiné národnosti, především Japonci, Číňané a Vietnamci.

Jako pozitivní prvky lze v písni hodnotit pouze záběry z Koreje, ve kterých můžeme pozorovat skutečnou místní realitu. Jedná se zejména o tradiční korejské oblečení, bojové umění, architekturu a písmo. Jejich původ je však velmi spekulativní, když jejich autorem není O. London. Vzhledem k nepřímým přátelským vztahům mezi Koreou a Japonskem, jako reminiscenci japonské koloniální minulosti na Korejském poloostrově (1910–1945), jsou ve videu velmi vhodně využity prvky právě japonské kultury. Hudba, kterou O. London v *Heart of Korea* použil, je novým aranžmá písně *Heart of Asia* z britsko-japonsko-novozélandské koprodukce *Veselé Vánoce, pane Lawrenci* (Nagisa Óšima 1983) s Davidem Bowiem (1947–2016) v hlavní roli, kterou složil Rjúiči Sakamoto (1952). Při analýze jsem dále identifikovala japonské oblečení, módní doplňky či stravování. Dalšími nekorejskými prvky jsou čínské módní doplňky. Vztah Číny a Koreje není sice tak problematický jako s Japonskem, přesto však užití rekvizit nekorejského původu ve videoklipu, který jeho autor zamýšlel jako oslavu korejské kultury, může na znalce působit velmi urážlivě. Ne příliš vhodné jsou i fotomontáže O. Londona, jejichž pozadí tvoří záběry z Koreje. Zejména scéna, v níž O. London sedí v tureckém sedu před horou Pugaksan, která tvoří malebné pozadí nejznámějšího korejského paláce Kjönbokkung, je vzhledem k neslučitelnosti zahraničního zpěváka a atraktivní místní scénérií zcela nemístnou.

Z analýzy vyplývá, že žádný z asijských prvků, které se vyskytují ve scénách s O. Londonem, není typickým projevem korejské kultury. Ve videoklipu se sice v záběrech natočených v Koreji se sice nachází velké množství jejich prvků, ale jejich prezentace je zcela zastíněna fotomontážemi zpěváka v japonském kimonu. Poukaz na překrývání korejské kultury s japonskou je nevhodný kvůli komplikovanému vztahu obou národů. Vysoké procento prvků negativního orientalismu navíc ukazuje, že i proto tato imitace Koreje s cizorodými elementy, která neodpovídá realitě, nebyla přijata diváky příznivě. Svědčí o tom mj. i statistiky videa prezentované na platformě YouTube 27. srpna 2020: klip má sice 904.464 zhlédnutí, pouze 6.716, tj. 8 % diváků jej však hodnotilo pozitivně, naproti čemuž stojí 72.850 negativních hodnocení.

Závěr

Kulturní apropriace je významným tématem společenské diskuse nejen na Západě, ale i v Koreji. O. London se sice snaží co nejvíce přiblížit místní kultuře, ale jeho imitace je většinou přijímána negativně. Jeho chování by tak mohlo být chápáno jako kulturní apropriace, musel by ale být splněn i kolonizační moment dominie a přítomnost mocenské vyváženosti. Protože je však O. London Brit a Jižní Korea nikdy nebyla součástí jeho vlasti, měli bychom v tomto případě mluvit pouze o orientalismu. Jedná se však z velké části o jeho negativní projevy. Nezbyvá proto než doufat, že se britský zpěvák ze svých předchozích chyb poučí, prvky orientalismu v jeho budoucí tvorbě budou pozitivnější a nebudou vyvolávat takové pohoršení jako v případě videoklipu *Heart of Korea*.

Literatura

- BELLMAN, Jonathan D.: Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly* 2011, 94 (3), s. 417–438.
- BELLMAN, Jonathan: *The Style Hongrois In The Music Of Western Europe*. Boston, MA 1993.
- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- JOZSA Vivien: Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ* 2017, 2, s. 26–34.
- KIM Bok-Rae: Past, present and future of Hallyu (Korean Wave). *American International Journal of Contemporary Research* 2015, 5.5, s. 154–160.
- LIBICHER, Miroslav: Kuchťík z Dillí se učí kung-fu: čínské kulturní prvky ve filmech Chandni Chowk to China a 7aum Arivu. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 6–16.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- YOUNG, James O.: *Cultural appropriation and the arts*. Hoboken, NJ 2010.

Oli London – Orientalism or cultural appropriation?

Orientalism has been observed for decades through various parts of culture because new Asian trends often bring elements of Orientalism to Western culture. In

the 1990s, a cultural phenomenon called Hallyu Wave began to spread from South Korea; the main ones are Korean series called K-drama and a musical style called K-pop. This feature has brought both positives and negatives: interest in South Korea has increased significantly, but some “Koreaphiles” have become obsessed with Korean culture. One of them is, among others, Oli London (1990) from the UK, who underwent costly plastic surgery to bring Park Jimin (1995), a member of the Korean music group BTS, closer to his appearance. O. London then decided to break into K-pop himself, and in 2019 he released four music videos on the *YouTube* platform, trying to imitate Korean popular music and culture, so we can look for and find elements of Orientalism in them. The least suitable image of Korea contains the fourth of them, named *Heart of Korea*, in which a Japanese kimono alternately complements a Chinese fan or umbrella. It can offend three Asian cultures at once. Therefore, this text aims to analyse the work of O. London and explain in detail the incorrectness of just such Orientalism.

Keywords: Orientalism in music, Korea, K-pop, O. London (1990), *Heart of Korea* (2019)

Contact: Jana Hrubá, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: jana.hrubas02@upol.cz

ORIENTALISTICKÝ A POST-KOLONIÁLNY DISKURZ VO FILME *PLANÉTA OPÍC* (2001)

Ivana Gregušová

Abstrakt: Science-fiction a fantasy filmy môžu častokrát pôsobiť iba ako prehliadka špeciálnych filmových efektov. Naopak, dokážu nám veľa prezradiť o minulej či súčasnej spoločnosti a to napriek tomu, že sa dej filmu nie zriedka odohráva v úplne inom čase, priestore alebo galaxii. Cieľom nášho článku je preto prostredníctvom teoretických poznatkov a vytvoreného korpusu poukázať na znaky orientalizmu a z neho vychádzajúcej post-koloniálnej teórie vo filme *Planéta opíc* (2001). V prvej, teoretickej časti článku sa venujeme pojmu orientalizmus, jeho základným znakom a kľúčovým dogmám. Taktiež sa snažíme priblížiť post-koloniálny diskurz, nakoľko jeho štúdiá vznikli pod vplyvom orientalizmu. Dôraz kladieme aj na „opičí orientalizmus“. V druhej časti stručne predstavujeme dej pôvodného románu a filmového prepracovania Tima Burtona a poukazujeme na styčné body pôvodného románu a filmového spracovania. V tretej časti aplikujeme teoretické poznatky a odhaľujeme orientalizmus vo filme. Významnú rolu hrá aj „inverzná civilizácia“, teda výmena rolí medzi dovtedajším hegmonom a jemu podriadenou spoločnosťou. Zameriavame sa tak nielen na vonkajšie znaky, akými sú výzor, obliekanie, prípadne prostredie, ale aj správanie a pohnútky postáv. Špeciálnu pozornosť venujeme post-koloniálnemu diskurzu a hybridnosti, ktorá s ním býva spájaná. V tejto rovine nášho článku pracujeme s miešaním ľudských a zvieracích prvkov a kombinovaním elementov západnej a východnej kultúry.

Kľúčové slová: imperializmus, kolonializmus, post-koloniálne štúdiá, orientalizmus, *Planéta opíc* (Tim Burton 2001),

Orientalizmus a post-koloniálny diskurz

Vymedziť význam pojmu orientalizmus je pomerne komplikované. Toto slovo má hneď niekoľko významov, ktoré sú navzájom prepojené.¹ Na orientalizmus sa môžeme pozeráť ako na disciplínu, ktorá skúma rôzne aspekty Orientu, teda „Východu“ a to z pohľadu antropológického, sociologického, historického či filologického.² Disraeli nazýva orientalizmus „veľkou ázijskou záhadou“, ktorá zahŕňa arabskú,

¹ [2020-06-22] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Orientalismus>

² [2020-06-22] Ibidem.

indickú, čínsku a japonskú civilizáciu.³ Dejiny moderného orientalizmu siahajú do 18. storočia.⁴

Podľa Edwarda Saída je orientalizmus charakteristický dogmami, ktoré do dnes pretrvávajú v západných vedách o Araboch a islame.⁵ Prvou dogmou je „absolútny a systematický rozdiel medzi Západom, ktorý je racionálny, rozvinutý, humánny a nadradený a Orientom, ktorý má byť naopak abnormálny, zaostalý a podriadený.“⁶ Druhou dogmou je uprednostňovanie predstáv o Oriente, ktoré vznikli najmä na základe textov reprezentujúcich „klasickú“ orientálnu civilizáciu pred skutočnosťami pochádzajúcimi z moderných orientálnych realít.⁷ Tretia dogma dáva Orientu prívlastky ako „večný, uniformný a neschopný vlastnej definície.“⁸ Štvrtou dogmou je Orient a z neho prameniacci strach a obavy.⁹ Ako môžeme vidieť orientalizmus predstavuje pre Edwarda Saída, súbor dogiem, predsudkov, stereotypov a ďalších zovšeobecnení, prostredníctvom ktorých sa „západné oko“ pozerá na Orient, posudzuje ho, skúma a vytvára závery. To potvrdzuje aj Saidova myšlienka, že „jedným z aspektov postmoderného elektronického sveta je posilňovanie stereotypov, na základe ktorých je Orient vnímaný. Televízia, filmy a ďalšie mediálne prostriedky spôsobili, že informovanie o Oriente sa dostáva do stále viac a viac štandardizovaných foriem.“¹⁰

Vzťah Východu (Orientu) a Západu (Okcidentu) nie je rovnocenný. Podľa Saída sa jedná o vzťah sily, dominancie a rôznych stupňov hegemonie. Z pohľadu orientalizmu preto existujú dve skupiny. Prvú skupinu tvoria „Západniari“ a druhú „Orientálci.“¹¹ Prvá skupina je dominantná a druhá ňou musí byť ovládaná. To zvyčajne znamená okupáciu krajiny a vmiešavanie sa do jej vnútorných záležitostí.¹² Mnohí autori preto vnímali Orient ako miesto vyžadujúce pozornosť, úsilie o obnovu, či dokonca spásu zo strany Západu. Medzi Západom a Orientom tak vzniká binárna opozícia. Orientalizmus preto nemá ďaleko od toho, čo Denys Hey nazval „myšlienkou Európy“.¹³ Tá predstavuje kolektívnu predstavu, že existujeme „my“ Európania a „tí druhí“, teda ostatné ne-európske národy.¹⁴ Európska kultúra bola považovaná v porovnaní s ostatnými ne-európskymi kultúrami za nadradenú, naopak orientálna kultúra za spiatocnícku. Nadradenosť mala preto mnohým mocnostiam umožniť

³ Said 2000: 104.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 104–105.

¹⁰ Said 1979: 26.

¹¹ Ibidem, s. 36.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 7.

¹⁴ Ibidem.

Orient kolonizovať. Orientalizmus preto môžeme považovať za jeden z aspektov kolonializmu. Napríklad na konci prvej svetovej vojny bolo pod správou Európy až 85% kolonizovanej pevniny.¹⁵ Teória o spiatocňíctve, úpadku a nerovnosti Orientu so Západom sa na začiatku 19. storočia najčastejšie spájala s hypotézami o biologickom základe rasovej nerovnosti.¹⁶ Debaty o otázke imperializmu v druhej polovici 19. storočia vedené zástancami aj protivníkmi imperialistickej politiky prebiehali v duchu binárnej typológie vyspelých či zaostalých, podradených rás, kultúr či spoločností.¹⁷ Spolu s ostatnými národmi považovanými za zaostale, degenerované, necivilizované či retardované boli Orientálci vnímaní v kontexte vytváranom na základe biologického determinizmu a morálnej a politickej kritiky.¹⁸

Saidov orientalizmus dopomohol k vytvoreniu úplne nového študijného oboru, ktorým sú post-koloniálne štúdiá. Tie sa zaoberajú vplyvom a dôsledkami kolonizácie v oblastiach, v ktorých dlhé storočia pretrvávala koloniálna nadvláda. George Steinmetz definuje post-kolonializmus ako „skúmanie metód kolonializmu, ktoré naďalej formujú bývalé kolónie a metropoly a prichádza s novými prístupmi, ktoré majú viesť k pochopeniu historického kolonializmu.“¹⁹ Vzhľadom na našu prácu je dôležité spomenúť, že jedným z kľúčových konceptov post-kolonializmu je aj hybridnosť, teda miešanie rôznorodých prvkov. Ten sa častokrát vyskytuje ako výrazový prostriedok v literatúre alebo filmoch.

Pierre Boulle a *Planéta opíc*

Pierre Boulle, autor novely *Planéta opíc* (*Le Planete de singes*, 1963) sa narodil vo francúzskom Avignone. Okrem spomínaného diela, napísal aj ďalší román *Most cez rieku Kwai* (*Le Pont de la riviere Kwai*, 1954), ktorého filmové spracovanie v roku 1957 premenilo sedem z ôsmich nominácií na Oscara. Boulle sa narodil v roku 1912, mladosť strávil vo vojnu zdevastovanom Francúzsku, preto vyštudoval za inžiniera. Svoje vedomosti však nakoniec neuplatnil doma, ale vycestoval do Malajzie, kde pracoval ako technik v gumárskom podniku. Polostrov bol v tom čase britskou kolóniou a patrila k nemu aj ostrov Singapur. Potom, čo v roku 1939 vypukla druhá svetová vojna, sa P. Boulle pridala k francúzskej armáde v Indočíne. Hneď o rok neskôr po obsadení Francúzska nacistami, vstúpil do Síl slobodného Francúzska v Singapure a začal pôsobiť ako špión, kde pomáhal organizovať povstania proti Japoncom. Ďalej pôsobil v Barme a Číne. Počas vojny sa ocitol v japonskom zajatí, kde musel pracovať vo veľmi ťažkých podmienkach na výstavbe železnice. Inšpiráciou pre napísanie oboch spomínaných diel mu mali byť práve vlastné skúsenosti, ktoré si Boulle priniesol z japonského zajatia. V zajatí pri výstavbe „Železnice smrti“ malo byť s väzňami zaobchádzané nehumánne a veľkým problémom bola aj jazy-

¹⁵ Said 2008: 143.

¹⁶ Ibidem, s. 235.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Steinmetz 2014: 81.

ková bariéra. Po svojom návrate do Francúzska bol Boule vyznamenaný za zásluhy vo vojne a vrátil sa späť ku kaučukovému priemyslu. Zomrel v roku 1994 v Paríži.

Román

Vzhľadom na to, že sa v našej práci zameriame na jedno z filmových spracovaní *Planéty opíc*, považujeme za vhodné načrtnúť aj dej pôvodného Boulleho románu. Hlavné postavy, výskumníci Antell, Levain a Ulyxes sa vydávajú na cestu raketou, ktorá dokáže lietať rýchlosťou svetla. Nakoniec doletia až do vzdialenej solárnej sústavy, do blízkosti hviezdy Betelgeuzy a pristanú na planéte, ktorej dajú meno Sora. Tam sa dostávajú do sporu so skupinkou divokých ľudí. Tí im spália oblečenie a dokonca zabijú šimpanza Hektora, ktorý vo vesmírnej lodi letel spoločne s nimi. Všetci sú však náhle napadnutí opicami, ktoré majú oblečené ľudské šaty a lovia pomocou zbraní. Niekoľkých ľudí vrátane Levaina zavraždia, niektorých predajú do otroctva.

Ulyxa odvedú do mesta, ktoré opäť pripomína ľudské obydľia. Je umiestnený do výskumného centra, kde ho zatvoria do kletky a opice na ňom majú vykonávať rôzne experimenty. Jedna z výskumníčok centra, šimpanzica Zira, si všimne, že Ulyxes je nadpriemerne inteligentný. Problémom však je, že ľudia a opice si navzájom nerozumejú. Ulyxes sa však postupne dokáže plynule ovládať reč opíc a Zira sa naučí niekoľko slov po francúzsky. Začlení tiež Ulyxa do opičej spoločnosti, keď ho zoznámia so svojím snúbencom a Kornéliom, riaditeľom akadémie vied. Je prepustený z väzenia, dostane nové oblečenie a byt. Dokonca môže predniesť reč pred prezidentom opíc, stáva sa obľúbeným a začína žiť bohatý spoločenský život. Niektorí členovia akadémie sa domnievajú, že Ulyxes znalosť opičej reči iba predstiera. Okrem toho sa zamiluje do ženy, Novy, ktorá otehotnie. To spôsobí, že Ulyxes stráca svoje ťažko vydobyté postavenie. Vzťah s Novou má taktiež dokazovať, že je rovnakí ako ostatní primitívni ľudia žijúci na planéte Sora.

Experimenty však nakoniec potvrdia, že ľudia sú inteligentnejší než sa pôvodne predpokladalo a dokážu skutočne rozprávať. Archeologické nálezy okrem toho potvrdia, že planéte predtým vládli, ale zdegenerovali, preto opice povstali a prevzali nad nimi nadvládu. Zaius, minister vedy, chce s Ulyxom skončiť, jednako Zira s Kornéliom mu pomôžu spoločne so ženou Novou a ich dieťaťom odletieť z planéty. Tí sa následne ocitnú v Paríži o sedem storočí neskôr. Na Zemi sa za ten čas opice vyvinuli natoľko, že taktiež ovládli planétu. Ulyxes s Novou sa preto vydajú späť na cestu do vesmíru a zanechajú tam dopis, ktorý nájdu opice Jinn a Phyllis. Jeho obsahu však neprikladajú veľkú váhu, pretože neveria, že by sa ľudia mohli vyvinúť natoľko, aby ho vôbec boli schopní napísať.

Filmové spracovanie z roku 2001

Román *Planéta opíc* sa dočkal hneď niekoľkých filmových spracovaní. Po prvýkrát sa dielo dostalo na filmové plátna v roku 1968 pod taktovkou režiséra Franklina J. Schaffnera. O tridsať rokov neskôr sa o americký remake, ktorému sa venujeme aj v našej práci, pokúsil Tim Burton. Kvôli elektromagnetickej búrke vyšle veliteľ

vesmírnej lode Oberon na prieskum v malom kozmickom člene šimpanza Perikla. Ten sa však z misie nevráti. Leo Davidson, kozmonaut a Periklov cvičiteľ, sa preto rozhodne šimpanza zachrániť. Zasiahnutá búrkou sa jeho loď stáva neovládateľná a havaruje na planéte medzi divokými ľuďmi, ktorí sú lovení civilizovanými opicami jazdiacimi na koňoch. Opice s nimi zachádzajú ako s otrokmi a menejcennými. Leo je chytený spolu so skupinkou divokých a odvedený do otroctva, kde ho kúpi šimpanzica Ari. Tá presadzuje názor, že opice a ľudia by si mali byť rovní. Ostatné opice s ňou nesúhlasia a sú plné predsudkov.

Leo sa chce vrátiť na Zem, ujde z domu Arinho otca, oslobodí ostatných ľudí uväznených v klieťkach a spoločne sa vydajú za hranice mesta. Hoci ho pri útoku pristihne Ari, nakoniec sa pridá na stranu ľudí a privedie ich až do zakázanej oblasti Calima, kde leží stroskotaný Oberon. Leovi sa prostredníctvom „čiernej skrinky“ podarí zistiť, že posádka neúspešne pristála na planéte ešte skôr než on vďaka cestovaniu v čase, ktoré je sprievodným javom elektromagnetickej búrky, a posunula členov posádky do odlišných časových období v budúcnosti. Opice sa vyvinuli do súčasnej podoby, keď povstali proti ľuďom.

Do oblasti vtrhne generál Thade, ktorý chce chytiť vzbúrených otrokov, lebo už tiež pozná, že opice boli kedysi podriadené ľuďom. Uprostred bitky pristane na bojišku šimpanz Perikles, ktorý taktiež cestoval v čase. Opice vnímajú jeho príchod ako naplnenie proroctva, preto sa boj končí a Leo sa vracia na planétu Zem, konkrétne do Washingtonu. Podobne ako román, aj film prináša veľmi neočakávaný a šokujúci záver. Namiesto Abrahama Lincolna sedí na pamätníku potomok generála Thadea. Privolaní hasiči a policajti taktiež nie sú ľudia. V románe aj filmu sa vyskytujú rovnaké princípy: výmena pozícií medzi človekom a opicou, vzájomné predsudky jedných voči druhým a opice preberajúce ľudskú kultúru; z menejcenného a podradného sa tak stáva nadradený.

Orientalistický a post-koloniálny diskurz

Film *Planéta opíc* nám poskytuje mnoho možností interpretácie. V rámci nášho výkladu Burtonovej snímky vo svetle orientalistického a post-koloniálneho diskurzu stavíme predovšetkým na myšlienkach Donny Haraway, ktorá „označuje vývoj západnej primatológie za koloniálnu znalosť, ktorá definuje človeka v závislosti na opici a pripodobňuje ho k orientalistickému konceptu Západu vo vzťahu k Východu.“²⁰ Pre Harawayovú, štúdium primátov, ako „opičieho orientalizmu“, vytvára vedecké vedomie, v ktorom dramatizácia rozdielov medzi zvieratom a človekom je vytváraná na základe protikladov, tzv. opozícií sily: príroda/kultúra, žena/muž, divoch/civilizovaný, východ/západ. Našu interpretáciu diela podporuje aj tvrdenie, že „obraz opice vytvára plodnú metaforu nielen na ospravedlnenie koloniálneho počínania ale aj popierania jeho dôsledkov. Toto tvrdenie potvrdzujú dva základné prvky: na jednej strane evolučný primitivizmus ako symetrická a inverzná charakteristika voči civilizačnej nadradenosti kolonizujúceho a na strane druhej pedagogický potenciál

²⁰ Haraway 1989: 10–11.

reformovať a transformovať kolonizovaného. Imitácia opice sa preto stala archetypom prirodzenej nevyvinutosti, nezrelosti, nevypsosti tých druhých a zároveň aj prvotriednym nástrojom pre jeho nápravu, médiom prostredníctvom ktorého je civilizácia možná úplne všade.²¹ Preto v predchádzajúcom odseku spomínaná podradnosť alebo menejcennosť je reprezentovaná predovšetkým „opičou mystifikáciou“ kolonizovaného.²² Podľa Guarneho je taktiež možné pristupovať k *Planéte opíc* na základe autorovho života, francúzskeho kolonistu v juhovýchodnej Ázii a bojovníka proti Japoncom. Dystopia, ktorú čitateľovi predkladá, je pozadím, na ktorom sa premietajú hrôzy vyplývajúce z koloniálnej skúsenosti a obavy z kolonizovaného, ktorý prekonal kolonizátora jeho vlastnými zbraňami.²³

Na *Planétu opíc* sa môžeme pozeráť ako na inverznú, teda prevrátenú civilizáciu.²⁴ Film ukazuje to, čo by sa stalo, ak by bol Západ, teda kolonizátori, zotročený pôvodne kolonizovanými.²⁵ Túto teóriu potvrdzuje vo filme správanie a výzor oboch strán, ľudí aj opíc. Ľudia, divosi, obývajúci planétu majú oblečené jednoduché primitívne oblečenie, naopak opice nosia rôznorodé prepracované oblečenie, či už sa jedná o bežné šaty, brnenie alebo športové dresy. Opice prebrali životný štýl ľudí. To môžeme vidieť napríklad na ich stravovacích návykoch, kedy počas večere u senátora používajú príbor alebo tanieri. Ľudia sú považovaní za tvorov žijúcich v pralese a opice naopak bývajú v ohradených mestách. Všimnúť si môžeme aj opičiu mládež, ktorá sa v noci potuluje von a tajne pije alkohol, tak ako to bežne robí veľa „ľudských mláďat“. Okrem toho voči ľuďom prechováajú veľké množstvo predsudkov a rozmyšľajú o nich v rámci stereotypných predstáv. Taktiež sú pre opice menejcennými a podradnými stvoreniami. To môžeme vycítiť napríklad z prehovoru kapitána Attara, ktorý označuje Lea za „špinavého lidáka“, ktorý sa ho nesmie ani dotknúť. Pri kontakte s divokými ľuďmi majú otrokári ústa prikryté rúškom. Našu domnienku, že opice majú strach z nákazy potvrdzuje scéna, kde sa na večeri u senátora počas diskusie opíc dozvedáme, že ľudia majú byť pôvodcami nákazlivých chorôb. Generál Thade považuje ľudskú kultúru za podradnú a charakterizuje ju ako „kulturu, ktorá se odehráva od pasu dolu,“ okrem toho neverí, že by človek mohol mať dušu. To, že sa skutočne jedná o inverznú civilizáciu potvrdzuje aj moment, kedy je malé dievčatko predané ako domáce zvieratko a nasadia mu obojok. Ľudia sú taktiež držaní v klieťkach. Kistner tvrdí, že „nazývať človeka zvieraťom sa dá pripodobniť k pohľadu, akým Západ vnímal Orient.“²⁶ Opice tak majú napodobňovať bývalý imperializmus.²⁷

²¹ Guarne 2008: 27.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 33.

²⁴ Ibidem, s. 32.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Kistner 2020: 6.

²⁷ Ibidem.

Film však obsahuje i metódy a prvky kolonializmu.²⁸ Jedným z najväčších imperiálnych aspektov vyskytujúcich sa v ňom je prítomnosť muža „belocha“²⁹, ktorý je zároveň hlavnou postavou filmu. Leo Davidson sa od ostatných postáv neodlišuje iba svojím zovňajškom, špeciálnu pozornosť mu venuje aj opičí plukovník Attar a upozorňuje obchodníka s otrokmi: „Na toho si dávej bacha, je vztekľej.“ Leo sa stáva „tým druhým.“ Kľúčovým rysom, ktorý ďalej taktiež rezonuje imperializmom je opičia viera a zmysel pre náboženstvo. Ten si môžeme všimnúť v scéne, kde Attar nedovolí ostatným hosťom začať večeru bez modlitby. Okrem toho si môžeme všimnúť, že v domácnosti senátora a Thadeovho otca sa nachádza domáci oltár. Leo prichádza ako človek, ktorý ovláda moderné technológie, vie narábať so zbraňou a je zástancom racionálneho myslenia. Podľa Sherryly Vintové „Leova schopnosť ovládať technológie, ktoré opice vnímajú ako čarovanie, je dôkazom Leovej dominancie.“³⁰ Najlepšie môžeme toto tvrdenie odpozorovať v momente, keď sa Leo spolu s niekoľkými ľuďmi a opicami Ari a Krullom vrátia na miesto, kam dopadla jeho vesmírna kapsula. Z jazera vyloví tašku, v ktorej sa nachádza vysielacia, zbraň a svetelná tyčinka. Krull, ako sme už spomínali, považuje vedu za čary a Ari sa medzitým zvedavo prehrabuje v Leových veciach. Potom, čo objaví svetelnú tyčinku, ktorú omylom rozsvieti, zlakne sa a zahodí ju preč. Podľa Vintové sa Leo taktiež „stotožňuje s hodnotami západnej vojenskej kultúry.“³¹ Pri úteku zo senátorovho domu zdôrazní, že je „z amerického letectva.“

Svoju technologickú a vojenskú nadradenosť niekoľkokrát naplno uplatňuje počas záverečnej bitky. Prvýkrát, keď využije palivové články na vyvolanie explózie a druhýkrát, keď šimpanz Perikles „zázračne zostúpi z oblohy“ a presvedčí opice o Leovom tvrdení, že ľudia s nimi kedysi žili v harmónii.³² Určite nie je možné tvrdiť, že Leo je iba „čierno-bielym“ charakterom, niekoľkokrát môžeme vidieť, že k opiciam má kladný vzťah. Ale pretože dej príbehu vyvrcholí súbojom medzi ľuďmi a opicami, ktorého je Leo vodcom, domnievame sa, že u neho vyhráva pocit dominancie. Sherryly Vint považuje za jej prejav niekoľko Leových myšlienok. Po príchode Perikla uprostred boja hovorí: „Pojď vysvetlíme opičkám evolúciu!“ Taktiež Ari popisuje, že na Zemi žijú opice v zoo a je im hovorené, čo majú robiť. Vintová ďalej zdôrazňuje, že napriek Leovmu tvrdeniu, že „opice spolu s ľuďmi žili v míru“, nespomína, že by žili ako rovný s rovným.³³ Ešte v úvodnej časti filmu, keď sa Perikles stratí v búrke a Leo sa za ním vydá, skonštatuje a opätovne potvrdzuje svoju nadradenosť: „Jedu si pro svého šimpanze... tohle je chlupatá práce.“³⁴ Na druhej strane však vidíme, že aj niektoré opice, ako napríklad Ari sa pridávajú na stranu ľudí a dokonca obhajujú ich práva. Veríme preto, že jednou z hlavných myšlienok filmu je, že všetci bez

²⁸ Ibidem, s. 5.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Vint 2009: 243.

³¹ Ibidem, s. 245.

³² Ibidem, s. 246.

³³ Ibidem, s. 247.

³⁴ Ibidem, s. 245.

ohľadu na pôvod, či kultúru si majú byť rovní. Zdá sa nám však, že dokážeme jasne rozlíšiť, že Leo má byť vo filme považovaný za hrdinu a kladnú postavu a generál Thade za zápornú.

V závere práce by sme radi venovali pozornosť postkoloniálnemu diskurzu a s ním spojenej hybridnosti, ktorú častokrát využívajú autori pochádzajúci alebo žijúci v prostredí, ktoré bolo v menšej či väčšej miere kolonizované. Nedokážeme s určitosťou potvrdiť, že autor románu alebo režisér filmu pristupoval k svojmu dielu práve s týmto zámerom, ale myslíme si, že vo snímke Tima Burtona vieme identifikovať niekoľko znakov hybridnosti. V našom prípade sa jedná o miešania zvieracích a ľudských prvkov na jednej strane a kombinovanie elementov západnej a východnej kultúry na strane druhej.

Ako sme uviedli v jednej z predchádzajúcich častí, opice skutočne prebrali ľudskú kultúru. Pri lepšej analýze si však všimneme, že jazdia na koni, držia sa pomerne vzpriamene, dokážu rozprávať a obliekajú sa ako ľudia, ale zároveň nasadajú na kone ako zvieratá a to pomocou skákania a odrážania sa od kmeňov stromov. V tomto prípade by sme chceli upriamiť pozornosť aj na brnenie a prilbu generála Thadea, ktorá pripomína prilbicu egyptského bojovníka. Staroveká egyptská kultúra bola považovaná za otrokársku a preto by vybraný motív skutočne mohol symbolizovať opíciu spoločnosť, ktorej hlavnou črtou bolo ľudské otroctvo.

Opice taktiež nežijú v pralese na strome, ale naopak v ohradenom meste. Avšak nejedná sa o mesto, tak ako sa s ním bežne stretujeme. Obydlia sú porastené lianami a akoby vyhlbené do stromov a pôdy. Ich stravovacie návyky sú zmiešané z dvoch prvkov. Pri jedení používajú príbory, misky a iné príslušenstvo, jedlo je však typické pre opice a to ovocie a zelenina. Až groteskným dojmom pôsobí tá, ktorá si pred spaním ako človek odkladá zubnú náhradu a príčesok na nočný stolík.

Všimli sme si aj miešanie náboženských prvkov. Opice prispôbobi svojím vlastným potrebám kresťanstvo, čo je jasné z modlitby plukovníka Attara, ktorý pred večerou prednesie niečo ako „Semosov otčenáš“, ktorého verše veľmi nápadne pripomínajú skutočné biblické verše. Okrem toho aj opice veria na príchod „mesiáša“, tak ako je tomu v judaizme, ale aj kresťanstve. Čo sa týka vyobrazenia a ďalšieho praktizovania vyznania, našli sme vo filme črty východných náboženstiev. V dome senátora a otca generála Thadea môžeme vidieť domáci oltár. Tie sú typické pre východné náboženstvá, kde slúžia najmä k uctievaniu predkov. V generálovom dome horia na oltári sviečky a po krajoch sedia sošky opíc, opäť s egyptskými prvkami. Okrem pokrývky hlavy vidíme podobnosť aj v štíhlej umelej brade, ktorú nosili panovníci Egypta ako symbol moci. Egyptské prvky môžu poukazovať aj na pôvod opíc, z ktorých všetky, okrem orangutana, pochádzajú z Afriky.

Pri príchode otrokov do mesta nás veľmi zaujali zábery na bežný život obyvateľov Planéty opíc. Našli sme tu niekoľko orientálnych prvkov. Opice napríklad fajčia vodnú fajku a hrajú na hudobný nástroj, ktorý pripomína lutnu. Myslíme si, že kostýmy boli taktiež inšpirované orientálnymi motívmi. U senátora a poslanca Nada si môžeme všimnúť habit s golierom lemovaným bambusovou stonkou. Dalšie postavy majú zavinovacie oblečenie, bez gombíkov alebo iného uchytenia, pripomínajúce

kimono. Můžeme si však všimnout aj hráčů basketbalu v dresoch alebo zabávajúcú sa mládež v moderných kožených bundách.

Záver

Z nášho článku vyplýva, že film je možné interpretovať aj na základe orientalistického a post-koloniálneho konceptu. Takáto interpretácia filmu nám môže pomôcť tieto teoretické princípy lepšie pochopiť a zorientovať sa v nich. *Planéta opíc* (2001) sa snaží z orientalistického uhlu pohľadu pripodobniť, čo by sa mohlo stať v prípade, že sa bývalý kolonizátor dostane do pozície kolonizovaného a stratí svoju dominanciu. Tak ako v orientalizme aj v tomto prípade sa stretávame s predsudkami a stereotypnými predstavami opíc voči ľuďom. Spolu s príchodom Lea, muža ovládajúceho moderné technológie a zbrane, sa však prinavracia dominantné postavenie ľudí a vo filme sa preto nachádzajú aj prvky kolonializmu. Na záver sme odhalili aj znaky hybridnosti, teda miešania rôznorodých kultúr a to kombinovanie ľudských/zvieracích motívov a prvkov západnej verzus východnej kultúry.

Literatura

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- HARAWAY, Donna J.: *Primate Visions*. Londýn 2013.
- LIBICHER, Miroslav: Kuchtik z Dillí se učí kung-fu: čínské kulturní prvky ve film-mech Chandni Chowk to China a 7aum Arivu. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 6–16.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in *Kung Fu Panda*. *Dálný východ* 2017, 2, s. 19–25.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- NOHLOVÁ, Barbora: *Ztraceno v překladu: japonské stereotypy pod taktovkou americké filmové tvorby*. *Dálný východ* 2018, 2, s. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalism*. New York 1979.
- SAID, Edward W.: Arabs, Islam and Dogmas of the West. In Macfie, A. L.: *Orientalism: a Reader*. Edinburgh 2008.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- STEINMETZ, George: The Sociology of Empires, Colonies, and Postcolonialism. *Annual Review of Sociology* 2014, 40, s. 77–109.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměníková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

VINT, Sherryl: Simians, Subjectivity and Sociality: 2001. *Science Fiction Film and Television* 2009, 2(2), s. 225–250.

Orientalist and postcolonial discourse in the film *Planet of the Apes* (2001)

Science fiction and fantasy films can often only act as a show of special film effects. On the contrary, they can tell us a lot about past or present society, although the film's story often takes place in a completely different time, space or galaxy. Therefore, our article aims to point out the features of Orientalism and the postcolonial theory based on it in the film *Planet of the Apes* (2001) through theoretical knowledge and the created corpus. In the first theoretical part of the article, we deal with the concept of Orientalism, its basic features, and critical dogmas. We also try to approach the postcolonial discourse, as it was written under the influence of Orientalism. We also emphasize “monkey orientalism.” In the second part, we briefly present the story of the original novel and film reworking by Tim Burton and point out the contact points between the original novel and the film adaptation. In the third part, we apply theoretical knowledge and reveal Orientalism in film. “Inverse civilization” also plays an important role, i.e., the exchange of roles between the hegemon of the past and its subordinate society. We focus not only on external features, such as appearance, dress, or environment, but also the behaviour and motives of the characters. We pay special attention to postcolonial discourse and the hybridity associated with it. In our article, we work with mixing human and animal elements and combining Western and Eastern cultural elements at this level.

Keywords: imperialism, colonialism, postcolonial studies, Orientalism, Monkey Planet (Tim Burton 2001)

Contact: Ivana Gregušová, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: ivana.janostikova01@upol.cz

ORIENTALISMUS V SERIÁLU *FIREFLY*

Kateřina Konečná

Abstrakt: *Firefly* je space-westernový dramatický seriál americké provenience, který námět z Divokého západu přesouvá do vesmíru. Děj se odehrává ve vzdálené budoucnosti, kde je už lidstvo roztroušeno po celé galaxii. Tě vládne ústřední mocnost zvaná Aliance, která vznikla spojením odlišných kultur dvou supervelmocí – Spojených států amerických a Číny. Seriál se pak soustřeďuje především na vesmírnou loď *Firefly* a její posádku v čele s kapitánem Malcolmem Reynoldsem. Neobvyklé spojení westernu s vesmírem dále významně doplňuje vliv orientalismu, kterým se scénárista a režisér Joss Whedon snažil seriál ozvláštnit. Proto hlavní postavy při výměně názorů prokládají angličtinu čínskými nadávkami, jedí čínskými jídelními hůlkami a pijí z čínských plechových hrnků, na scénu nastupují za doprovodu orientalizující hudby a oblékají se do šatů východního střihu. Tento příspěvek hledá a popisuje prvky orientalismu v prvním díle seriálu *Firefly* s názvem *Serenity* (2002) a rozděluje je do několika kategorií, jmenovitě např. na jazyk, oděv, architekturu a hudbu.

Klíčová slova: orientalismus, vědecká fantastika, televizní seriál, Joss Whedon (1964), *Firefly* (2002–2003)

Orient

V románských jazycích znamená Orient východ, je odvozen z latinského *oriens*, *oriente* – pocházející, vycházející, jedná se tak vlastně o místo, kde vychází slunce. Opakem Orientu je Okcident, z latinského *occidens* západ. Obsah obou pojmů je závislý na místě, kde se mluvčí nachází. Pro Římany tak Orientem bylo východní Středomoří, pro střední Evropu o tisíc let později mohl znamenat Turecko a východní Balkán. S objevitelskými cestami Portugalců a Španělů se rozšířil až na Dálný východ, tj. na země východní a jihovýchodní Asie. Součástí Orientu jsou i státy severní Afriky, zejména Egypt a Libye. Ve francouzštině pak ve spojitosti s železniční dopravou představuje východní Evropu, protože linka Orient-Expressu vedla přes Budapešť a Bukurešť až do Istanbulu.¹ Vědní obor, který se zabývá Orientem, včetně jeho jazyků, historie, literatury, filozofie a výtvarného umění se nazývá orientalistika. Jedná se tak vlastně o arabské a asijské a země. Mezi významné české orientalisty se pak mj. řadí i chetitolog Bedřich Hrozný (1879–1952), egyptolog František Lexa (1876–1960), indolog Vincenc Lesný (1882–1953), arabista Alois Musil (1868–1944), sinolog Jaroslav Průšek (1906–1980) či japanoložka Vlasta Hilská (1909–1968).

¹ [2020.05.10] Orient. In *Wikipedia: the Free Encyclopedia*: cs.wikipedia.org/wiki/Orient

Orientalismus

Orientalismus je pojem označující imitaci východních kultur západními autory a umělci. Během 19. století se orientální motivy nebo témata staly velmi populárními, a to zejména díky koloniální expanzi Velké Británie a Francie. Orientalismus vedle literatury pronikl také do evropské architektury, hudby a malířství. V roce 1978 vydal literární teoretik Edward Wadie Said (1935–2003) knihu *Orientalismus*. V ní používá k popisu tohoto pojmu antagonistický vztah mezi Západem a islámem. Podle něj tak popisuje Východ jako zaostalý, nemoderní, iracionální a odlišný, zatímco Západ je, jako jeho protiklad, vyspělý, moderní, racionální a normální². Orientalismus tak vlastně vytváří stereotypní vidění Orientu. E. W. Said poukazuje na to, že představa Evropanů o něm je předem zkreslená a založená nikoliv na realitě či faktech, ale na iluzích. Naznačuje současně, že se tyto „mýty“ bohužel staly později základem orientalistiky, jako vědy o Východě, která sloužila jako ospravedlnění kolonizace.³ V tomto smyslu lze tedy jeho dílo chápat jako kritiku kolonialismu a západní vědy obecně. V názorové opozici proti E. W. Saidovi pak stojí mj. George Paul Landow (1940), když na orientalismus nahlíží spíše pozitivně a vnímá jej tak spíše jako prostředek ke sbližování kultur. Zároveň E. W. Saidovi vytýká to, že opomíjí Střední a Dálný východ, i to, že svůj zájem soustředí jen na Blízký východ, kvůli němuž mj. dochází i ke generalizaci pojmu Orient.⁴ Vlivem kontaktů s odlišnými kulturami z nich Evropané přijímali řadu prvků a zároveň se snažili i o jejich vlastní interpretaci. Orientalismus se tak nejprve objevil v literatuře, později pronikl do architektury, hudby, malířství a relativně nedávno i do kinematografie, kde umělecký obraz doplňuje ještě důrazem na jeho exotiku.

Zobecnění

	scény	četnost
mluvená čínština	9	11
čínské znaky	3	8
zařízení a vybavení	3	11
hudba a hudební nástroje	3	2
oblečení a módní doplňky	4	11
rituály	1	1
stereotypy	1	1

² Said 1979: 300–301.

³ Ibidem, s. 122–123.

⁴ [2020.06.15] Landow, George Paul: *Edward W. Said's Orientalism*: www.postcolonialweb.org/poldiscourse/said/orient14.html

Analýza

SVĚT FIREFLY: Děj seriálu se odehrává v daleké budoucnosti. Jeho hlavním symbolem je Serenity – vesmírná loď třídy Firefly. Celému vesmíru vládne Unie spojených planet, tzv. Aliance. Jejimi centrálními planetami jsou Londinium, inspirovaná anglofonními společnostmi, a Shinon, ovlivněná východoasijskými kulturami, se vyznačují vysokou životní úrovní, naproti tomu okrajové planety připomínají americký Divoký západ v 19. století. Spojení Ameriky s Čínou pak vytváří zcela unikátní orientální atmosféru.

POSTAVY OVLIVNĚNÉ ORIENTEM: Vzhledem k prolínání západní a východní kultury jsou i hlavní postavy inspirovány Orientem. Jednou z nich je kurtizána Inara Serra. Zatímco její příjmení má svůj původ pravděpodobně v latině, jméno Inara je z arabštiny a znamená „paprsek světla“ nebo také „seslaná z nebes“. Naopak příjmení sourozenců River a Simona Tam pochází z jižní Číny. Chování těchto postav, zejména Inary, působí velmi exoticky. Naproti tomu další členové posádky Malcolm „Mal“ Reynolds, Zoe Washburne, Hoban „Wash“ Washburne, Kaylee Frye a Jayne Cobb představují v seriálu westernový prvek.

MLUVENÁ ČÍNSTINA: Protože čínština je nedílnou součástí životů hlavních postav, je v prvním díle seriálu značné množství replik právě v tomto jazyce, nejčastěji v nadávkách. Již v úvodní scéně nabádá Mal posádku /bizui/ 闭嘴 „Buďte zticha!“. Během večere pak všem rozkáže /nimen dōu bizui/ 你们都闭嘴! „Buďte všichni zticha!“. Ve scéně, kdy se nečekaně objeví jednotky Unie spojených planet, utrousí /tā mā d/ 他妈的 „ksakru“. Později Mal proklíná Dobsona, který udal polohu jejich lodi Alianci /nǐ tā mā d, tiānxià suǒyǒu d rēn dōu gāi sǐ/ 你他妈的，天下所有的人都该死 „Ty bastarde. Ať všichni chcípnu!“ Během přestřelky s bandity pro změnu Jane procedí mezi zuby /húndàn/ 混蛋 „bastard“. Další větu v čínštině pronese Wash, který své ženě Zoe říká: /zhēn tā mā yàomíng. zhùyì/ 真他妈要命。注意。 „Tohle je fakt v háji. Buď opatrná!“

Kromě nadávek lze čínštinu postřehnout i ve všední konverzaci. Když se Inara ve své kajutě myje, zaklepe na její dveře pastor Book, na což Inara reaguje slovy /qíng jìn/ „dále“. Dalším příkladem je scéna, ve které je Kaylee postřelena a Inara ji utěšuje slovy: „Kaylee. /mèimei/ 妹妹, musíš se soustředit,“ kde výraz /mèimei/ znamená „mladší sestra,“ lze jej ale použít i jako oslovení blízkého člověka, s nímž nemusíme nutně být v příbuzenském vztahu. Za zmínku stojí ještě i oslovení /xiǎo mèimei/ 小妹妹, deminutivum „sestřičko,“ které použije později Mal. Posádka takto oslovuje Kaylee nejspíš proto, že je na lodi nejmladší a často se i infantilně chová. Zajímavé je mj. i užití čínských částic, která promluvě dodávají na autentičnosti. Poté co Wash oznámí Malovi, že je odhalila loď Aliance, zamumlá /āiyā! huài le/ 哎呀! 坏了 (āiyā! huàile) „ajaj“ nebo „ajéje, pokazilo se to.“ O několik scén později, když je doháněna loď Plenitelů, pak použije totéž zvolání i Zoe: /āiyā! wǒmen wánle/ 哎呀! 我们完了! „Ajaj, skončili jsme.“

ČÍNSKÉ ZNAKY: Nejen mluvená čínština je součástí světa *Firefly*, v seriálu se často objevují i čínské znaky. Většinou popisují nejrůznější funkce přístrojů, když například v první scéně Mal pálí na nepřátelské letouny, je možné na obranné zbraň spatřit znaky /néngghào/ 能耗 „spotřeba energie“, vzdálenost je udávána v /mǐ/ 米 „metrech“, zatímco „úhly“ jsou označeny jako /jiǎo/ 角. Když se Dobson snaží na lodi spojit pomocí příručního počítače s Aliancí, hlásí mu nefunkční přístroj /liánjiēbùtōng/ 连结不通 „není možné se připojit.“ Na lodi *Serenity* je pak napsáno její jméno čínsky, tj. /píngjìng/ 平静 „klid.“

Čínské znaky se však v seriálu neobjevují jen jako technikálie. V Malově kajutě visí na zdi tři znaky: /shuāngxì/ 囍 „dvojitě štěstí“ a /shòu/ 壽 „dlouhověkost.“ Poslední z nich je nečitelný, protože je zakryt květinou. Číňané častou používají slovní spojení /fú lù shòu shuāngxì/ 福禄寿禧 „štěstí, bohatství, dlouhý život a dvojitě štěstí“ jako dekoraci svých domovů. Znaky jsou sice ve snímku ve špatném pořadí, ale je možné že třetí, potažmo čtvrtý znak, které nejsou vidět, jsou právě sinogramy /fú/ 福 „štěstí“ a /lù/ 禄 „bohatství.“ Autoři seriálu se snažili zapracovat čínské znaky i do běžného života. Ne vždy se jim to však podařilo. Na planetě Persephone lze po záběru na černě oděnou skupinu mužů zahlédnout ženu s tetováním na tváři: /shǒu bù gǎn jiājià/ 手不敢加價 „neopovažují se zvednout cenu.“ Významově i z hlediska provedení má však toto tetování několik nedostatků. Znaky se čtou zprava doleva, avšak vzhledem k umístění na tváři by bylo bývalo vhodnější je vytetovat vertikálně shora dolů. Navíc se zdá, že ani tahy prvního znaku /shǒu/ 手 „ruka“ nejsou napsány správně.

ZAŘÍZENÍ A VYBAVENÍ: Orientální kultura se silně promítá i do zařízení a vybavení zejména lodních kajut. Nejvýraznější prvky mísících se kultur lze vidět v pokoji Inary, který je vybaven řadou doplňků orientálního původu. Večer její pokoj osvětlují jak čínské lampiony, tak i lampy z Blízkého východu. Dále jej zdobí masivní svícen ve tvaru dračí hlavy, který se snad inspiroval tradičními čínskými plavidly. Dále jsou zde také dračí hlavy, vodní dýmka a čínský čajový servis. Na okamžik zde lze zahlédnout také hinduistickou postavu vyřezanou na čele postele, která nápadně připomíná tančícího boha Šivu. Na stole má pak Inara postavený svícen se sochou Buddhy uprostřed. Dalším zajímavým propojením kultur je stolování. Během večere lze pozorovat, že zatímco část posádky večerí západními přístroji, jiní preferují spíše čínské jídelní hůlky, kterými jí i nakrájená rajčata. Na druhou stranu nápoje jsou místo čajového servisu konzumovány z plechových hrnků.

HUDBA A HUDEBNÍ NÁSTROJE: Do této kategorie patří jak vizuální prvky v podobě dekorací s hudebními nástroji, tak i jejich tóny na pozadí jednotlivých scén. Do první kategorie se řadí strunný hudební nástroj v kajutě Inary. Vypadá jako kanoniki, oblíbený nástroj tradiční turecké hudby, který je podobný čínské citeře guqin. Protože však v seriálu neslyšíme jeho zvuk, není možné jej blíže specifikovat. Druhou zmiňovanou kategorií je hudební pozadí. Přestože seriálová hudba v posluchači evokuje

spíše Divoký západ, suite Inary⁵ je zřetelně inspirována Dálným východem. Svými jemnými tóny totiž připomíná tradiční čínské či japonské melodie, i když hlavními hudebními nástroji celé skladby jsou housle a příčná flétna. Ta je ovšem používána i v orientální hudbě, zvuk houslí pak připomíná čínské housličky erhu.

OBLEČENÍ A MÓDNÍ DOPLŇKY: Pronikání orientálních prvků je možno v seriálu nejvýrazněji pozorovat na oblečení a módních doplňcích. Ukázkovým příkladem je zmiňovaná planeta Persephone. V krátké scéně na tržišti lze vidět desítky lidí v roztočivých kostýmech. Vedle ženy zahalené hidžábem sledujeme osobu, jejíž oranžové roucho a vyholená hlava připomíná buddhistického mnicha. Muži nosí na hlavách turbany, fezy, rýžové i kovbojské klobouky. Scénou se rovněž mihne asijský „gang,“ tj. skupina Asiátů v černém se zlatým řetězem ozdobeným dračím přívěskem. Mimo to volí Kaylee k vojenské kombinéze hedvábnou světle modrou košili s asijskými motivy, pod kterou má tričko s potiskem pagody, a obuta je do tradičních japonských dřeváků geta. Proti slunci se navíc chrání barevným čínským deštníkem, který se vyrábí z olejového papíru. Inara a její oblečení je také ovlivněno Orientem. Zatímco ve volném čase nosí v kajutě hedvábný župan připomínající japonské kimono, během schůzky s klientem preferuje dlouhé šaty inspirované Blízkým východem a jeho harémy. Její oděv je vždy doplněn masivními šperky s drahokamy. Pozornost budí i náramky, které často obměňuje. Buď má na paži tzv. prstencový náramek, který je známý především v Indonésii či Indii, nebo nosí panjas, náramek spojený řetězem s prstenem, kterým se zdobí indické ženy.

RITUÁLY: Poté, co se Inara rozloučí se svým klientem, rozhodne se vykoupat, aby tak podstoupila rituál očisty nejen od špíny těla, ale i duše. Koupel je organickou součástí hned několika náboženství, včetně islámu a hinduismu: Inara klečí na zemi a houbou, kterou namáčí do porcelánové mísy s čínským motivem vějířů, si omývá jen horní polovinu těla. Očista byla důležitým rituálem mimochodem i v konfucianismu. Je např. známo, že ve starověké Číně se pro každodenní hygienu často používaly jen mísy či přenosná umyvadla.⁶

STEREOTYPY: Do prvního dílu se také promítly v naší společnosti již silně zakořeněné představy o typickém čínském stravování. Ve scéně z planety Persephone vidíme na trhu psy zavřené v klecích, vedle kterých stojí cedule s nápisem Good Dogs! „chutní psi“. Stereotyp o Číňanech, kteří konzumují psy i jiné domácí mazlíčky Západu, se skutečně zakládá na realitě. Zejména na jihu Číny jsou tato zvířata vyhledávanou pochoutkou, i tam ale stále tvoří převážnou část čínské kuchyně kuřecí či vepřové maso.

⁵ [2020.06.10] Firefly Soundtrack: 14 Inara's Suite. In *Youtube*: www.youtube.com/watch?v=PuAdZu1hV1M

⁶ Tamtéž.

Literatura

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- LIBICHER, Miroslav: Kuchník z Dillí se učí kung-fu: čínské kulturní prvky ve filmech Chandni Chowk to China a 7aum Arivu. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 6–16.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in *Kung Fu Panda*. *Dálný východ* 2017, 2, s. 19–25.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- NOHLOVÁ, Barbora: *Ztraceno v překladu*: japonské stereotypy pod taktovkou americké filmové tvorby. *Dálný východ* 2018, 2, s. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SCHAFER, Edward H. The Development of Bathing Customs in Ancient and Medieval China and the History of the Floriate Clear Palace. *Journal of the American Oriental Society* 1956, 76(2), s. 57–82.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Orientalism in the Series *Firefly*

Firefly is a space-western dramatic series of American origin, which moves the theme from the Wild West into space. The story takes place in the distant future, where humanity is already scattered throughout the galaxy. It is ruled by a central power called the Alliance, which was formed by uniting the different cultures of the two superpowers – the United States and China. The series then focuses mainly on the spaceship *Firefly* and its crew, led by Captain Malcolm Reynolds. The unusual connection between the western and the universe is further significantly complemented by the influence of Orientalism, which screenwriter and director Joss Whedon tried to make the series special. Therefore, during the exchange of opinions, the main characters intersperse the English with Chinese curses, eat with Chinese chopsticks, drink from Chinese tin mugs, enter the scene accompanied by Oriental music, and dress in Eastern-style clothes. This paper seeks out and describes the elements of Orientalism in the first part of the *Firefly* series called “*Serenity*” (2002) and divides them into several categories, namely language, clothing, architecture, and music.

Keywords: Orientalism, science fiction, television series, Joss Whedon (1964), Firefly (2002–2003)

Contact: Kateřina Konečná, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: katerina.konecna04@upol.cz

PRVKY ORIENTALISMU VE FILMU *DOCTOR STRANGE* (2016)

Gabriela Sedláková

Abstrakt: Moderní kinematografie nabízí divákům chvilkově se odpoutat od reality a všedního života, a prostřednictvím filmových příběhů i jejich protagonistů zavítat na místa po celém světě. S tím jde samozřejmě ruku v ruce snaha o vyobrazení cizích kultur, při které se však někteří filmoví tvůrci vzdalují realitě až příliš. Zda má na sobě filmový hrdina čínského původu tradiční japonský oděv a jí thajské jídlo ko-rejskými hůlkami některé filmaře kupodivu vůbec netrápí a snadno si vystačí s prvky orientalismu jakékoliv z asijských kultur. V tomto příspěvku se zaměřuji na snímek *Doctor Strange* (2016), v němž tvůrci využili prvků orientalismu především z oblasti Středního a Dálného východu. Už jen filmový plakát s hlavním hrdinou sedícím v jogínské pozici s prsty složenými v rituálním gestu mudry poukazuje na přítomnost jisté „exotiky“. Cílem tohoto textu je nalézt a rozpoznat podobné ornamentální prvky orientalismu ať už v postavách hlavních protagonistů, jejich kostýmech či místech, na kterých se děj filmu odehrává. V jeho úvodu se ale čtenář nejprve krátce seznámí s problematikou a významem klíčových pojmů jako např. Orient či orientismus. Následně se věnuje jak celým konceptům, tak i konkrétním prvkům orientalismu.

Klíčová slova: Orient, orientalismus, moderní kinematografie, asijské kultury, *Doctor Strange* (S. Derrickson 2016)

Orient, orientalistika a orientismus

Orient znamená Východ, orientalistika je věda o Východě, orientismus je napodobováním Východu a lze jej vnímat jako laickou obdobu orientalistiky. Opakem je pak Okcident – Západ a okcidentalismus – napodobování Západu. Hranice mezi objektem a subjektem, tj. Orientem, respektive Okcidentem byla původně vnímána jako předěl mezi křesťanským a nekřesťanským světem. Zprvu tento pojem zahrnoval oblasti arabského Blízkého východu, následně sem spadal rovněž indický Střední východ a nakonec také čínský Dálný východ. Mezi uznávané teoretiky orientalismu patří např. Edward Wadie Said (1935–2003) a George Paul Landow (1940). E. W. Said se mj. zabýval tzv. negativním orientismem, když definoval orientalistiku jako „západní vědu o Východě“ a orientismus jako „napodobování Východu Západem.“¹ Said vnímá orientismus jako ideologizovaný obraz arabského světa, který místo, aby Východ Západu přibližoval, mu jej naopak vzdaluje. G. P. Landow jako Saidův kritik zastává pozici opačnou, tzv. pozitivní orientismus, když tvrdí, že jeho názorový oponent vidí za orientalistikou především politiku. Vytká mu také přílišné

¹ Said 2008.

zaměření pouze na Blízký východ, absenci popisu orientálního, např. japonského orientalismu, a přehlížení prostého i orientalizovaného okcidentismu. Současně na rozdíl od Saida nechápe Orient ani Okcident jako homogenní oblasti. Landowův pozitivní orientismus k sobě východní a západní kultury přibližuje a ve čtenáři o ně vzbuzuje hlubší zájem.²

Film *Doctor Strange* (2016)

Akční film amerického režiséra Scotta Derricksona (1966) byl natočen na motivy řady komiksů o doktoru Stephenu Strangeovi, který je kvůli těžké dopravní nehodě, jež mu znemožnila používat ruce, nucen zanechat kariéry neurochirurga. Je odkázán na moderní medicínu, která mu ale není schopna pomoci k úplnému uzdravení. Dr. Strange se ale dozvídá o tajemném místě ve městě Káthmándú, od světa lidí odloučeném Chrámu uzdravení jménem Kamar-Taj. Po příjezdu sem S. Strange zjistí, že se v chrámu pod vedením mistra jménem Prastará praktikuje umění pro boj s temnými silami. Dr. Strange se v chrámu učí novým magickým schopnostem, jejichž studiem uceluje svého ducha a napomáhá tak i uzdravení svých rukou. Postupně se stává mocným kouzelníkem a chrání svět před temnými silami, které se jej pokoušejí zničit.

Zobecnění

téma	subtéma	scény	počet	celkem	
				scény	počet
Asiaté	nepálští mniši	1	2	13	16
	Číňané?	12	14		
bojová umění	čínská bojová umění	12	14	16	20
	zbraně	4	6		
oděvy	indický	2	5	6	16
	čínský	1	2		
	doplňky	3	9		
architektura	nepálská	3	11	10	21
	čínské nádoby	2	2		
	okna	1	1		
	vonná tyčinka	2	2		
	gong	2	5		
místa	Káthmándú	3	3	7	5
	Mount Everest	3	1		
	Hongkong	1	1		

² Uher 2017: 7–9.

písmo	dévanágarí	3	4	7	17
	čínské znaky	4	13		
ostatní	rikša	1	1	3	4
	védy	1	1		
	kuchyně	1	2		

Analýza

ASIATÉ: Lidé zjevně asijského původu se objevují napříč celým snímkem v celkem třinácti scénách. V první z nich se s nimi S. Strange setkává, když cestuje do Káthmándú, aby zde našel Chrám uzdravení. Putuje pak ulicemi zalidněného města s největším počtem Asiatů, nejspíš Nepálců, v celém filmu. Původem dobře rozpoznatelné postavy jsou v téže scéně buddhističtí mniši ve svém tradičním šafránovém oděvu. S další osobou asijského původu se hlavní hrdina setkává uvnitř chrámu. Soudě podle šatu, účesu a dlouhé bradky se patrně jedná o čínského učenice. Když pak dr. Strange vstoupí do učení k mistru Prastará, na cvičišti trénuje spolu s dalšími žáky různých národností. Mezi nimi se opět objevují herci asijského původu, které však nelze jednoznačně zařadit k žádné z asijských kultur, neboť u nich není možné identifikovat atributy typické pro konkrétní civilizaci, tj. oděv, účes, jazyk apod. Při studiu mystických umění z prastarých knih, potkává hlavní hrdina knihovníka, který je zároveň jediným hlavním asijským protagonistou celého filmu. Ten se představuje jako Wong, což je skutečně příjmení představitel této postavy Benedicta Wonga (1971). Můžeme tedy předpokládat, že i knihovník samotný je podobně jako herec z Hongkongu či jiné části Číny. Wong se pak v průběhu snímku objevuje ještě v dalších osmi scénách. Větší počet Asiátů vystupuje také ve scéně, kdy záporná postava Kaecilius vstoupí portálem právě do Hongkongu a prochází jednou z jeho čtvrtí. Asiaty v této scéně jsou patrně vzhledem k její lokaci také Číňané.

BOJOVÁ UMĚNÍ A ZBRANĚ: Čínská bojová umění se v celém filmu objevují v celkem dvanácti scénách. V záběrech, kde hlavní protagonisté bojují se zápornými postavami doslova tělo na tělo, se patrně podle typických úderových technik rukou jedná o Wing Chun. Právě pro něj je typický boj zblízka využívající energie protivníka. Jedna z nejstarších škol tohoto umění je mimochodem také z Hongkongu, kde se podle snímku nachází také jedna ze svatyní Chrámu uzdravení: další svatyně jsou v Londýně, New Yorku a Paříži. Naproti tomu ve scénách, kde se dr. Strange učí fyziky i mentálně ovládnout mystická umění, jsou již pohyby herců mnohem pomalejší a rozvážnější. Opět podle úderových technik horních končetin se patrně jedná o Tai Chi – čínský stínový box, který je všude po světě známý jako cvičení pro zdraví. Výrazným aspektem tohoto umění je neustálá proměna, která se projevuje zejména v cvičencově plynulém, pomalém pohybu. Zbraně se pak v celém snímku vyskytují jen čtyřikrát. Nicméně již v úvodní scéně pozorujeme bo – dlouhou dřevěnou hůl, která je typická pro čínská, korejská i japonská bojová umění. To se pak ve snímku objevuje ještě v dalších dvou scénách. V úvodních záběrech lze rovněž spatřit avšak

jen krátce zbraň, kterou je proto obtížné identifikovat. Pro její specificky zahnutý tvar se nabízí dvě nejpravděpodobnější možnosti: buď se jedná o egyptský khopesh nebo indonéský celurit.

OBLEČENÍ A DOPLŇKY: Realistické oděvy asijského původu se v celém snímku objevují pouze ve třech scénách. Poprvé je to, když dr. Strange hledá Chrám uzdravení: jedná se o nepálské mnichy v jejich typických úborech kašāya. Téměř v téže době se pak na scéně objeví dvě mladé ženy oděné do typického bohatě zdobeného indického oděvu sáří v červené barvě. Ve scéně, kdy S. Strange poprvé vstupuje do Chrámu uzdravení, se mýjí s čínským učencem oděným v tradičním oděvu střihem připomínajícím mužské šaty z dynastie Zhou. Filmu dominají napříč scénami oděvy chrámových studentů, které jsou však pouze inspirovány čínskými skládajícími se z několika vrstev. Objevují se zde také módní doplňky: ve scéně, kdy dr. Strange prochází ulicemi Káthmándú, potkává kolemjdoucí, kteří mají na hlavách čepici zvanou dhaka topí typickou kromě Nepálu i v Bangladéši. Když pak Prastará učí S. Strange mystickým uměním, svírá v ruce malý dřevěný vějíř, které bych zařadila mezi čínské nebo japonské prvky orientalismu.

ARCHITEKTURA A INTERIÉR: Opět se vracím ke scéně, kde dr. Strange hledá Chrám uzdravení a prochází ulicemi Káthmándú, neboť právě v ní je nejvíce architektonických prvků orientalismu. Tradiční výstavba hlavního nepálského města prezentuje ve snímku divákům směsici Číny, Tibetu a Indie, tj. kultur, kterými se Nepál nejvíce inspiroval. K vidění jsou zde například pagody nebo stupy, tj. buddhistické stavby reprezentující klid a mír, ve kterých se uchovávají různé relikvie. Vidíme také starý palác v Káthmándú, na jehož nádvoří se S. Strange učí mystickým uměním. Zdržím-li se u scén odehrávajících se v Káthmándú, konkrétně v prostorách Chrámu uzdravení, místnosti na mě sice působí orientálně, netroufám si je však zařadit k žádné z asijských kultur. Vše je ze dřeva: podlahy, obklady i stropy. Místnosti jsou tmavé, osvětlené buď malými petrolejovými lampami, nebo paprsky světla přicházejícími dovnitř skrze okna s mřížovím s čínskými ornamenty. Prostorám, ve kterých se dr. Strange poprvé setkává s Prastarou, dominuje velký gong, typický bicí hudební nástroj Nepálu, Tibetu i Číny. Po téže místnosti jsou rovněž rozmístěny vonné tyčinky, navozující uklidňující atmosféru, které jsou opět charakteristické mj. i pro tyto tři kultury. Krátce se zde rovněž objevuje i čajová keramika, která by mohla náležet hned k několika asijským civilizacím, např. čínské, korejské, japonské apod.

MĚSTA A MÍSTA: Děj filmového snímku se mj. odehrává i ve dvou asijských městech. V Káthmándú, hlavním městě Nepálu, a v Hongkongu. Nepálské scény jsou podstatně delší, neboť právě zde S. Strange prochází tělesnou i duševní proměnou, když studuje mystická umění. Druhé z obou měst je pak dějištěm posledních dvaceti minut filmu, kdy se hlavní hrdina střetává v boji s Kaeciliem, kterého poráží a ten se pak stává součástí jakéhosi temného „celku“. Film rovněž zahrnuje scénu, ve které se S. Strangeovi zpočátku nedaří ovládnout mystická umění. Ve snaze pomoci mu

jej Prastará prostřednictvím magie teleportuje pod vrchol nejvyšší hory světa, tj. Mount Everestu. Odtud se snaží teleportovat zpět do Chrámu uzdravení, což se mu s vypětím veškerých sil nakonec podaří.

PÍSMO: Ve snímku se objevují dva druhy asijského písma. Když Kaecilius v úvodní scéně studuje zakázané spisy, otevírá jednu z prastarých knih psanou v písmu podobném dévanágarí, jaké se používá v nepálštině či hindštině. Písmo je však v záběru málo zřetelné, proto se jeho původ odvážím pouze odhadnout. V další scéně, kdy již dr. Strange dorazil do Káthmándú a putuje ulicemi města, prochází kolem chrámu a roztáčí modlitební mlýnky, na kterých jsou psány modlitby rovněž v písmu dévanágarí, tentokrát však již dobře zřetelné. Čínské znaky se pak objevují ve scénách odehrávajících se v Hongkongu. Když Kaecilius a Strange bojují v ulicích města, jsou zde dobře viditelné nápisy na budovách, světelné billboardy i poutače v čínštině.

OSTATNÍ: V tomto odstavci jsem se rozhodla zmínit všechny ostatní prvky orientalismu, které jsou vždy jedinými zástupci určité skupiny objevující se ve snímku *Doctor Strange*. Mám na mysli dopravní prostředky, literaturu a tradiční kuchyni. Při hledání Chrámu uzdravení míjí S. Strange projíždějící rikšu, tradiční dopravní prostředek typický pro více asijských kultur: indickou, čínskou, japonskou aj. Snímek rovněž odkazuje na soubor rozsáhlých indických náboženských textů, tzv. vědy. Když hlavní hrdina začíná studovat v chrámové knihovně, žádá knihovníka, aby mu ke studiu doporučil nějakou knihu. Ten se jej nejprve zeptá, zda umí sanskrt a nabízí mu ke čtení právě vědy. V předposlední scéně, kdy je Kaecilius poražen, si můžeme povšimnout záběrů na hongkongské pouliční stánky s jídlem. K vidění jsou zde smažené nudle s mořskými plody připravované v tradiční čínské hluboké pánvi wok, nebo čínská pochoutka – sušená solená kachna.

Závěr

Přestože plakát filmu *Doctor Strange* nese jisté stopy prvků orientalismu, byla jsem při prvním zhlédnutí tohoto snímku překvapena, nakolik se v něm jeho režisér inspirovat asijskou kulturou. Prvky orientalismu se ve snímku nejčastěji objevovaly v podobě filmových protagonistů asijského původu, prostřednictvím bojových umění a zbraní, oděvů a módních doplňků či architektury. V menší míře byl snímek doplněn o elementy spadající do kategorie města a místa, písmo, kuchyně, literatura a dopravní prostředky. Některé z nich bylo poměrně snadné přiřadit ke konkrétní kultuře, například bojová umění či písmo k Číně, nebo města a místa k Nepálu a Hongkongu, neboť ve snímku bylo vždy zmíněno, o jakou destinaci se jedná. Dobře rozeznatelné zde byly také některé oděvy a jejich doplňky, např. indický oděv sárí, buddhistické mnišské roucho kašaya nebo tradiční nepálská čepice dhaka topi. Naopak poměrně těžko kategorizovatelnou skupinou prvků orientalismu byli lidé, jmenovitě Asiaté. Ve filmu se jich v různých scénách vystřídal hned několik, v případě studentů či chrámového knihovníka se o jejich původu můžeme jen dohadovat. Také některé části interiéru chrámu nelze jednoduše zařadit, neboť mohou patřit

hned k několika kulturám současně, např. čajová keramika či vonné tyčinky jsou atributy mj. kultury Číny, Koreje, respektive Japonska. Při hodnocení snímku *Doctor Strange* však musíme brát v potaz především záměr jeho tvůrců. Cílem režiséra pravděpodobně nebylo vzdělat diváky v oblasti odlišných asijských kultur, nýbrž jen obohatit děj o exotiku a přitáhnout tak zájem více diváků.

Literatura

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- LIBICHER, Miroslav: Kuchník z Dillí se učí kung-fu: čínské kulturní prvky ve filmech Chandni Chowk to China a 7aum Arivu. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 6–16.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in *Kung Fu Panda*. *Dálný východ* 2017, 2, s. 19–25.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- NOHLOVÁ, Barbora: *Ztraceno v překladu: japonské stereotypy pod taktovkou americké filmové tvorby*. *Dálný východ* 2018, 2, s. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměnicková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Elements of Orientalism in *Doctor Strange* (2016)

Modern cinematography offers viewers a moment to detach themselves from reality and everyday life and visit places worldwide through film stories and their protagonists. Of course, this goes hand in hand with the effort to portray foreign cultures. However, some filmmakers move too far away from reality there. Whether a film hero of Chinese descent wears traditional Japanese clothing and eats Thai food with Korean chopsticks, some filmmakers are not surprisingly bothered and can easily cope with elements of Orientalism from any Asian culture. In this paper, I focus on the film *Doctor Strange* (2016), in which the creators used aspects of Orientalism, especially from the Middle and the Far East. Only the film poster by the protagonist sitting in a yoga position with his fingers folded in a ritual gesture of mudra points to the presence of a certain “exoticism.” Therefore, this text aims to find and recognize similar ornamental elements of Orientalism, whether in the characters of the main protagonists, their costumes, or the places where the film’s plot takes place. However,

the reader first gets acquainted with key concepts such as the Orient or Orientalism issues and meaning. Subsequently, it focuses on both the whole idea and the specific elements of Orientalism.

Keywords: Orient, Orientalism, modern cinematography, Asian cultures, *Doctor Strange* (S. Derrickson 2016)

Contact: Gabriela Sedláková, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: gabriela.sedlakova03@upol.cz

ORIENTALISMUS V CIMRMANOVĚ HŘE ŠVESTKA

Amálie Chudá

Abstrakt: Orientalismus, tedy napodobování východní kultury západní, se běžně vyskytuje napříč uměleckými žánry. Nejedná se o věrný obraz východních kultur, ale o zkreslený a často zjednodušený pohled na ně, ve kterém bývá Západ neboli Okcident líčen jako vyspělejší civilizace. Významnou osobností orientalismu byl Edward Wadie Said (1935–2003), který působil na Kolumbijské univerzitě v New Yorku a jeho dílo *Orientalismus: Západní koncepce Orientu* z roku 1978 se řadí k důležitým titulům v této oblasti. Cílem této práce je analýza orientalismu v české divadelní hře *Švestka*, která měla premiéru v roce 1997 jako třináctá hra fiktivního českého velicíka Járy Cimrmana (1869/1873 – po roce 1914). V odborném semináři, který tvoří první polovinu představení, je zmíněna Cimrmanova cesta do Japonska, která jej měla inspirovat k použití hereckých masek. Právě v příspěvku s názvem „Japonská inspirace“ je uvedena poetická skladba, kterou měl Cimrman v Japonsku napsat. Jedná se o krátkou báseň, kterou z větší části tvoří izolovaná slova a slovní spojení odkazující na japonskou kulturu a společnost. Tyto výrazy a také několik dalších odkazů na Japonsko v semináři i samotné hře tvoří korpus tohoto příspěvku. Jejich analýza ukazuje český stereotypní pohled na Japonsko a jeho kulturu, čímž demonstruje princip orientalismu na příkladu, který je v českém prostředí známý.

Klíčová slova: orientalismus, Edward Wadie Said (1935–2003), Jára Cimrman, Japonsko, *Švestka*

Orientalismus

Anglický výraz Orientalism může být do češtiny přeložen jako orientalismus i orientalistika, avšak význam těchto dvou českých slov zaměnitelný není. Orientalistika je označení vědy, která zkoumá Východ neboli Orient, kdežto orientalismus značí napodobování Orientu, které však nemusí a ani nebývá objektivní. Jak Edward Wadie Said (1935–2003) uvádí na samotném začátku své knihy: „Orient si totiž Evropané vytvořili téměř zcela ve svých představách.“¹ Dále píše: „Západ ovšem vždy pohlížel na Orient jako na imitaci některého ze svých vlastních aspektů.“² A jelikož se jedná o západní představu Orientu, vypovídá více o západní kultuře než o kultuře orientální.³ Orientalismus tedy vychází z toho, že staví proti sobě Orient a Okcident neboli Západ, ten je přitom považován za vyspělejší. Orient a jeho obyvatelé byli označováni jako jiní v negativním významu a byli oproti Západu považováni

¹ Said 2008: 11.

² Tamtéž, s. 83.

³ Tamtéž, s. 23.

za podřadné.⁴ Především v devatenáctém století by tak bylo možné evropský přístup k Orientu označit za rasistický.⁵

Jelikož je zde hlavním centrem zájmu Orient, je nutné jej definovat. Dalo by se říct, že zahrnuje celou Asii a sever Afriky. E. Said uvádí, že Orient v beletrii znamenal Východ ze zeměpisného, morálního i kulturního hlediska.⁶ V Evropě tento pojem bývá spjat především s oblastí Blízkého východu, zatímco v USA si pod ním představí spíše země Dálného východu.⁷ Existuje několik kritérií, podle kterých lze orientalismus dělit. Jedním z takových přístupů je orientalismus zjevný a skrytý. První z nich zahrnuje názory, jež jsou veřejně formulovány, a druhý představuje jakési „neuvědomělé přesvědčení“.⁸ Dále lze rozlišovat orientalismus pozitivní a negativní. Pozitivní se snaží o přiblížení a pochopení Orientu, zatímco negativní od sebe Orient s Okcidentem spíše vzdaluje. E. Said, jehož studie *Orientalismus: západní koncepce Orientu* z roku 1978 je v relevantní diskuzi považována za jedno z jeho hlavních děl, je významným představitelem orientalismu. Ve svém díle se zabývá převážně Blízkým východem a oblast Dálného východu zmiňuje jen minimálně. To je jedním z důvodů kritiky jeho přístupu.⁹ George Paul Landow (1940) mu dále vytýká, že je příliš politický. Saidova kritika orientalismu se skutečně stala základem teorie postkoloniálního diskurzu, který zkoumá vztahy mezi evropskými zeměmi a jejich protektoráty.¹⁰ Zabývá se tedy orientalismem více z politického hlediska než z kulturní perspektivy. Orientalismus téměř nikdy není objektivní už z toho důvodu, že je na Orient pohlíženo jako na méně vyspělou kulturu, což je tvrzení velmi zjednodušené a nepřesné. V uměleckých dílech je však takový zjednodušený pohled běžný a je mnohdy zdrojem humoru, jako je tomu například i v Cimrmanově hře *Švestka*.

Japonismus

Jelikož se tato práce zabývá odkazy na japonskou kulturu, je důležité zmínit také pojem japonismus. Je jej možné považovat za specifickou součást orientalismu především podle té z jeho definic, která tvrdí, že je to napodobování východní kultury Západem. Pojem japonismus, v originále japonisme, zavedl v sedmdesátých letech 19. století francouzský historik Philippe Burty a příležitostně je stavěn do kontrastu s pojmem japonerie, který však označuje umělecké dílo, které je imitací původně japonského díla.¹¹ Oproti japonerii je pro japonismus typické, že se jeho umělecká díla pouze inspiřují atmosférou japonského originálu a nejedná se tedy o věrný, ale silně romantizující obraz skutečnosti.

⁴ Tamtéž, s. 53.

⁵ Tamtéž, s. 232.

⁶ Tamtéž, s. 44.

⁷ Tamtéž, s. 11.

⁸ Tamtéž, s. 234.

⁹ Uher 2017: 8.

¹⁰ Lubin: 2002: 6.

¹¹ Hánová 2014: 17.

Poté, co se Japonsko znovu otevřelo světu v padesátých letech 19. století a obchod mezi ním a Západem vzrostl, stoupl také zájem o japonské umění a mnoho západních umělců se tak inspirovalo „zemí Vycházejícího slunce“ a její kulturou. Velké oblibě se těšily zejména japonské dřevorezy ukijoe, které ovlivnily významné evropské umělce jako byli například Vincent van Gogh (1853–1890), Edouard Manet (1832–1883) nebo Claude Monet (1840–1926).¹²

Nejednalo se však pouze o inspiraci ve výtvarném umění. Spisovatel Pierra Loti (1850–1923) vydal v roce 1887 román s autobiografickými prvky *Madame Chrysanthème* [Paní Chrysanthema].¹³ O jedenáct let později napsal americký spisovatel John Luther Long (1861–1927) povídku *Madame Butterfly* (1900), která inspirovala Davida Belasca (1853–1931) při práci na stejnojmenné hře a obě tato díla se pak stala předlohou libreta opery Giacoma Pucciniho (1858–1924) *Madama Butterfly* (1904).¹⁴ V českém prostředí měla opera premiéru v roce 1908 v Plzni.¹⁵ Tento příběh nešťastné lásky amerického námořníka a mladé japonské dívky Cio-Cio¹⁶ je pro výzkum orientalismu rovněž vděčným tématem.¹⁷ Japonismus se nevyhnul ani českému prostředí. Mnohé z jeho osobností si oblíbily japonské umění, např. Karel Čapek (1890–1938) byl velkým milovníkem japonských dřevorezů a několik z nich dokonce sám vlastnil. Nejednalo se však pouze o oblibu: řada českých umělců se exotickým Japonskem inspirovala v oblasti výtvarného umění, architektury i literatury.¹⁸

Z uvedených skutečností vyplývá, že japonismus splňuje charakteristiku pozitivního orientalismu, protože znázorňuje Japonsko jako zemi s bohatou a zajímavou kulturou, což zájem o něj prohlubuje. Pohled na „zemí Vycházejícího slunce“ se však dramaticky změnil za druhé světové války, kdy se vůči němu umělci vymezovali spíše negativně.

Divadlo Jára Cimrmana

Divadelní soubor, který ve svém názvu nese jméno největšího českého génia Jára Cimrmana, byl založen v roce 1966, tedy v témže roce, kdy tvůrci poprvé použili jeho jméno v rozhlasovém pořadu ze smyšlené kavárny U Pavouka.¹⁹ Za jeho zakládající členy jsou považováni Zdeněk Svěrák (1936) a Jiří Šebánek (1930–2007). Právě ten přišel s myšlenkou založit divadlo, ve kterém budou hrát vlastní hry, jejichž autorství připíší Cimrmanovi.²⁰ Kromě Z. Svěráka spolupracoval i s dalšími tvůrci, mimo jiné

¹² [2020-07-06] en.wikipedia.org/wiki/Japonisme

¹³ Kim 2010: 5.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Hánová 2014: 200.

¹⁶ Tento zápis je z pohledu české transkripční normy nesprávný, ale je obecně používán, a proto je ponechán i v této práci.

¹⁷ Více např. v Jošihara 2004, Kim 2010 a Kondo 1990.

¹⁸ Více o japonismu v českém umění v Hánová 2014.

¹⁹ Bujelová 2012: 11.

²⁰ Tamtéž, s. 11.

také s Miloněm Čepelkou (1936) a Ladislavem Smoljakem (1931–2010), kteří posléze v divadle zastávali výsadní postavení.²¹

Jára Cimrman je svými tvůrci představován jako všeučel, který proslul v mnoha oblastech a měl tak i široké spektrum zájmů. Je na české kulturní scéně fenoménem: nejen že se jedná o fiktivní postavu, jejíž život a tvorba je představována na pozadí skutečných událostí, což může vést k domněnce, že se jednalo o reálnou osobnost,²² ale Cimrman se také těší obrovské popularitě, což mj. dokazuje skutečnost, že v roce 2005 získal velké množství hlasů v anketě Největší Čech, a byl proto ze soutěže vyřazen.²³

Divadlo Járy Cimrmana uvádí celkem patnáct her. Jedná se o hry *Akt* (1967), *Vyšetřování ztráty třídní knihy* (1967), *Hospoda Na mýtince* (1969), *Vražda v salónním coupé* (1970), *Němý Bobeš* (1971), *Cimrman v říši hudby* (1973), *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* (1974), *Posel z Liptákova* (1977), *Lijavec* (1982), *Dobytí severního pólu* (1985), *Blaník* (1990), *Záskok* (1994), *Švestka* (1997), *Afrika* (2002) a *České nebe* (2008). Součástí každé hry je odborný seminář, který divákům přibližuje Cimrmanův život a jeho tvorbu.

Švestka (1997)

Divadelní hra *Švestka*, která měla premiéru 14. listopadu 1997,²⁴ je jednou z posledních her, kterou její tvůrci napsali. V semináři, který tvoří první polovinu představení, jsou předneseny příspěvky „Cimrmanův krokový deficit“, „Železniční stomatolog“, „Japonská inspirace“, „Dva stařecké neduhy“ a na závěr je ještě uvedena Cimrmanova píseň *Šel nádražák na mlíči*. *Švestka* je hra o stáří, které podle Cimrmana postihují dva základní neduhy: neschopnost myšlenku udržet a neschopnost ji opustit.

Samotný děj hry není příliš komplikovaný. Do malé železniční stanice Středoplký přijíždí vechtr ve výslužbě Přemysl Hájek, aby zde spolu se svým starým přítelem a bratrancem očesali švestku, kterou sám P. Hájek před léty zasadil. Avšak vždy než ji stačil očesat, otrhal mu švestky drážní inspektor Nastoupil. Aby byl děj zajímavější, musí být švestka očesána do šesti hodin téhož dne. Navíc nemalou komplikaci postavám působí již zmíněné neduhy stáří, což vyústí do mnoha komických situací.

Korpus

Korpus této práce tvoří část semináře s názvem „Japonská inspirace“ a několik odkazů na japonskou kulturu v průběhu celé hry. Příspěvek o Cimrmanově návštěvě Japonska přednesl původně Pavel Vondruška²⁵ (1925–2011), ale v běžně dostupném

²¹ Tamtéž, s. 11.

²² Tamtéž, s. 9.

²³ [2020.07.04] https://cs.wikipedia.org/wiki/Největší_Čech

²⁴ Smoljak a Svěrák 1999: 4.

²⁵ Smoljak a Svěrák 1999: 17.

záznamu²⁶ jej prezentuje Genadij Rumlen (1950). J. Cimrman měl Japonsko navštívit jako dealer firmy Nerez Trutnov, která vyráběla jídelní příbory, aby Japonce přesvědčil o jejich výhodách. Aby to dokázal, objednal si v restauraci dvě misky rýže, jednu z nich snědl jídelními hůlkami a druhou příborem. Protože snědl rýži příborem rychleji než hůlkami, využil zbývající čas, aby napsal báseň. V semináři je jedna z nich uvedena:²⁷

„Yamaha²⁸, Yamaha/ s tyčinkami²⁹ námaha/ Fudžijama,³⁰ Hiro-Hito³¹/ příbor
Nerez rychle sní to/ Okinawa³², Trutnov, Kurily³³/ Tora, Tora, Tora.“³⁴

Tato báseň je pravděpodobně nejvýraznějším příkladem orientalismu v celé hře, ale odkazů na Japonsko je v ní více. V semináři se kromě básně vyskytují tyto odkazy: herecká maska³⁵, tokijská restaurace³⁶, rýže³⁷ a nó³⁸.

Ve hře samotné je pak uveden japonský zvyk se při setkání navzájem uklonit a nepodávat si ruku, proto Hájkův bratranec Blažej Motyčka odmítá jeho napraženou pravici se slovy: „Podívej se, Přemku. Jsou národy, které si vůbec ruce nepodávají. Například Japonci: ukloní se a dost.“³⁹ Dále se zde hovoří i o pracovní výkonnosti

²⁶ Smoljak a Svěrák 2001.

²⁷ Báseň je zde uvedena ve shodě s tím, jak je prezentována v sešitovém zápisu hry *Švestka* (Smoljak a Svěrák 1999: 18).

²⁸ Japonský nadnárodní concern se širokým spektrem produktů, od motocyklů po hudební nástroje.

²⁹ Méně obvyklé označení jídelních hůlek.

³⁰ Jeden z běžných symbolů Japonska, nejvyšší a zároveň nejznámější japonská hora. Je zde však použito nesprávné označení Fudžijama. Japonský zápis je Fudžisan 富士山, jedno z možných čtení posledního znaku 山 je jama, avšak to se v sinojaponských složeninách nepoužívá. V mimojaponském prostředí někdy používaný výraz Fudžijama je pozůstatkem staršího japonského názvu Fudži no jama 富士の山, kde jama vystupuje jako samostatné slovo a ne jako část složeniny. Čtení Fudžijama je proto nesprávné.

³¹ Císař éry Šówa, který vládl v letech 1926–1989. Autorce tohoto textu není jasné, proč tvůrci divadelní hry použili tento nestandardní zápis místo výrazu Hirohito.

³² Největší ostrov souostroví Rjúkjú. K japonskému císařství bylo připojeno v roce 1879, v roce 1945 jej obsadila americká vojska a Japonsku byl navrácen až po osmadvaceti letech. ([2020.07.11] https://en.wikipedia.org/wiki/Okinawa_Prefecture).

³³ Souostroví patří Ruské federaci, jeho část si však nárokuje i Japonsko. V roce 1875 byla totiž podepsána dohoda mezi oběma zeměmi, podle které připadly Kurily Japonsku a Rusku Sachalin. Po skončení druhé světové války pak Sovětský svaz celé souostroví anektoval (Hilská 1953: 253, 254 a 306).

³⁴ Výraz doslova znamená tygr. Zde se však jedná o odkaz na kódovaný vztek, který pronesl kapitán Micuo Fučida (1902–1976) při útoku na Pearl Harbor ([2020.07.11] en.wikipedia.org/wiki/Attack_on_Pearl_Harbor).

³⁵ Smoljak a Svěrák 1999: 17.

³⁶ Tamtéž, s. 18

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Smoljak a Svěrák 1999: 38.

Japonců, když Eda Wasserfall reaguje na Hájkovo nadměru srdečné přivítání: „Ti Japonci, jak tady pán říkal, ti mají dobré zvyky. Proto oni jsou tak výkonní.“⁴⁰ Pro jednodušší zpracování následující analýzy, budou tyto odkazy zjednodušeny na hesla „úklony“ a „výkonnost“.

Analýza

Zjednodušením a odebráním méně adekvátních výrazů zůstalo v korpusu celkem třináct různých položek. Kromě výrazu Trutnov, který k Japonsku neodkazuje a je uveden proto, že je Cimrman navštívil jako dealer tamní firmy, byl z analýzy odebrán celý verš „příbor Nerez rychle sní to“, je zde uveden pouze jako kontrast ke stravování jídelními hůlkami. Většinu zbývajících výrazů, celkem dvanáct, tvoří izolovaná slova a jedno sousloví. Těchto třináct položek bylo následně roztríděno do pěti tematických kategorií, kterými jsou: kultura, místa, válka, technologie a osoby. Výrazy ve skupině kultura byly dále rozděleny do subkategorií: jídlo a stolování, drama, etiketa a povaha. Také z položek kategorie místa byly vytvořeny dvě subkategorie, jmenovitě: známá místa a sporná území. Některá slova spadají do více tematických skupin, proto se v analýze vyskytují opakovaně. Jedná se o tři výrazy: Kurily a Okinawa, které oba spadají jednak mezi sporná území, ale jsou uvedeny také v kategorii válka, protože se na konci druhé světové války jejich politická situace změnila – Kurily byly anektovány Sovětským svazem a Okinawu okupovala vojska USA. Třetí výraz Hirohito tvoří jedinou položku kategorie osoby, ale vzhledem k tomu, že je především mimo Japonsko úzce spjat s druhou světovou válkou, je rovněž zařazen i pod položkou válka.

Následující tabulka uvádí jednotlivé příklady z korpusu. Jejich kategorie jsou řazeny sestupně od nejvíce frekventovaných a v případech, kdy mají stejnou četnost výskytu, je jako první uvedena ta, která se ve hře objevila dříve.

kategorie	subkategorie	počet	příklady
kultura	stolování	2	hůlky, rýže
	drama	2	masky, nó
	etiketa	1	úklony
	povaha	1	výkonnost
místa	sporná území	2	Okinawa, Kurily
	známá místa	2	Fudži, Tokio
válka		4	Hirohito, Okinawa, Kurily; tora, tora, tora
technologie		1	Yamaha
osoby		1	Hirohito

Z výše uvedených tabulek vyplývá, že kvantitativně největší zastoupení mají výrazy, které se vztahují k japonské kultuře. O pomyslné druhé místo se pak dělí místní

⁴⁰ Tamtéž, s. 49.

názvy a odkazy na druhou světovou válku, po jednom příkladu mají skupiny technologie a osoby. V kultuře se jedná především o odkazy na stolování a japonské drama, v menší míře pak etiketa a povaha Japonců. Položky v kategorii místa jsou zastoupeny stejným počtem v subkategoriích sporná území a známá místa.

Kultura

Jelikož obsahový záběr výrazů z kategorie kultura je široký, není překvapující, že právě ona obsahuje největší počet položek. Obdobně je přirozené i to, že dva ze šesti pojmů v této skupině se váží ke stolování, když Cimrmanovým úkolem v Japonsku bylo přesvědčit Japonce o výhodách používání příboru místo jídelních hůlek, které jsou navíc nazývány poněkud neobvykle tyčinkami. Zde je možné pozorovat negativní orientalismus, neboť hůlky jsou zde vnímány jako primitivnější než příbor. Ten do Japonska přišel v průběhu období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926),⁴¹ kdy Japonci přijímali mnoho západních vymožeností, je však současně nutné podotknout, že jeho používání se ve větší míře neujalo. Ve hře není jasné specifikováno, kdy přesně Cimrman Japonsko navštívil, ale vzhledem k tomu, že *Švestka* měla premiéru o Velikonocích roku 1912 a Cimrman v ní pod vlivem svého pobytu použil hereckou masku, lze předpokládat, že byl v Japonsku na začátku 20. století, tedy v době, kdy Japonci západní vymoženosti intenzivně adaptovali. Uvést rýži jako příklad pokrmu je nasnadě, protože se v japonské kuchyni jedná o vůbec nejtypičtější přílohu. Je to však pohled velmi zjednodušující, když je tamější jídelníček samozřejmě mnohem pestřejší.

K subkategorii drama náleží divadelní žánr, a to herecká maska, kterou během jeho představení používají všichni herci. Cimrman ji naopak aplikoval pouze na ženské role. Oproti japonským maskám, které představují pouze typ a tedy nikoliv konkrétní postavu,⁴² jsou Cimrmanovy masky konkrétnější, když každá má svůj název, např. Jana z myslivny, Jana z Arku atd. Co se týče japonského zvyku uklonit se na pozdrav, je nutno podotknout, že mnoho Japonců, především při jednání s cizinci, tuto úklonu doprovází i stiskem a potřesením ruky. Jedná se však spíše o novodobou záležitost.⁴³ Poslední položka odkazuje na povahu Japonců, kteří jsou velmi pracovití a pilní. Odkaz na pracovní výkonnost však patrně u většiny diváků evokuje převážně pojem tzv. japonského hospodářského zázraku, k němuž však došlo až po druhé světové válce, tedy podstatně později, než Japonsko navštívil Cimrman.

Místa

Ve hře se vyskytují celkem čtyři toponyma, která lze dále rozdělit do dvou subkategorií sporná území a známá místa. První z nich zde reprezentuje ostrov Okinawa a souostroví Kurily, druhou pak hlavní město Tokio a hora Fudži, jeden z nejznáměj-

⁴¹ Hayter a Patchell 1993: 3.

⁴² Rumánek 2010: 277.

⁴³ Šturdík 2014: 59.

ších symbolů Japonska vůbec. Uvedeno by samozřejmě mohlo být mnoho dalších míst, např. Jokohama, Nagasaki a četná další.

Válka

Čtyři výrazy lze chápat jako odkaz na druhou světovou válku, což je vzhledem ke skutečnosti, že není známo, že by se Cimrman druhé světové války dožil, poněkud paradoxní. Na druhou stranu dramatik proslul schopností předvídat budoucnost, proto je možné to přičíst na vrub jeho prozíravosti, či tomu, že hra vznikla až v roce 1997. Do této kategorie lze zařadit dvě výše zmíněná sporná území, protože na konci druhé světové války se jejich politická situace změnila. Snad nemají na druhou světovou válku odkazovat přímo, avšak protože jsou uvedena spolu se slovy „tora, tora, tora,“ která byla použita jako heslo při japonském útoku na Pearl Harbor, vztahují se spíše k roku 1941. Posledním výrazem této kategorie je jediné antroponymum – jméno japonského císaře éry Šówa. I když císař Hirohito vládl mezi roky 1926 a 1989 více než šedesát let, je nejčastěji spojován právě s válkou v Pacifiku. Pravděpodobně také proto je ve hře uveden on a ne císař Meidži, který vládl v době, kdy Cimrman Japonsko navštívil, protože ten je mimo Japonsko méně známý.

Technologie

Tato kategorie obsahuje jediného zástupce, nadnárodní koncern Yamaha, který byl založen již koncem devatenáctého století a zpočátku se specializoval na výrobu a opravu hudebních nástrojů. V roce 1955 se pak jeho zájem rozšířil o motorová vozidla.⁴⁴ Tato firma je v Česku všeobecně známá a nejspíš právě proto ji tvůrci do básně zařadili, i když existuje celá řada jiných úspěšných japonských firem.

Závěr

Tento text zkoumal český stereotypní pohled na Japonsko tak, jak je vyobrazen v divadelní hře *Švestka*. Nejprve byla stručně představena teoretická část, kde byly vysvětleny termíny orientalismus, japonismus, představeno Divadlo Járy Cimrmana a následně byl analyzován pohled tvůrců dramatu na Japonsko. Protože se ve hře objevuje pouze několik výrazů vztahujících se k japonské společnosti a kultuře, je jasné, že takto podaný obraz není a ani nemůže být reálný. To je pochopitelné také s ohledem na žánr hry, jelikož cílem je diváky především pobavit a ne jim podat přesný obraz Japonska. Autoři je zde prezentují nejen jako technologicky vyspělou zemi se specifickou kulturou, ale odkazují také na japonskou agresi během druhé světové války. I když se ne ve všech oblastech jedná o negativní vyobrazení, je Japonsko v mnohém prezentováno jako země méně vyspělá než Západ, když je například přibor považován za praktičtější než jídelní hůlky. Také japonská gastronomie, která je jinak velmi pestrá, je zde reprezentována pouze rýží. Bylo by zajímavé, kdyby báseň byla napsána v japon. V japonském stylu, například formou haiku – řazené

⁴⁴ [2020.07.05] www.yamaha-pemm.cz/novinky/yamaha-historie.

básně, která je známa i v českém prostředí. Do takového obrazu Japonska by bylo bývalo vhodné zařadit alespoň zmínku o gejšách, samurajích, nebo dřevorezech ukijoe a tak by její text lépe odpovídal době, kdy ji Cimetrman napsal, tj. v období, kdy na evropské umění působil tehdy populární japonismus.

Ve hře má vyniknout rozdíl mezi Střední Evropou a exotickým Japonskem. Jejím cílem tedy není japonskou kulturu lépe poznat a přiblížit ji divákovi. Je nutné vzít v potaz nejen žánr hry, ale také to, že při tvorbě básně autoři pravděpodobně uvažovali i nad zvukovou podobou slov, která použili. Právě snaha publikum rozesmát nejspíš vedla její tvůrce k použití odkazů na válku v Pacifiku, která propukla více než čtvrt století po Cimetrmanově návštěvě Japonska. Kdyby totiž tvůrci použili japonské výrazy, které se vztahují k počátku dvacátého století, je pravděpodobné, že by to smích obecnostva nevyvolalo, protože se nejedná o obecně známé termíny. Cílem tohoto textu však rozhodně neměla být kritika japonského obrazu ve hře *Švestka*, ale jeho rozbor, který v mnohém odpovídá obecnému českému vnímání Japonska.

Bibliografie

- Bujelová, Hana: *Stereotypy v díle Járy Cimrmana* (diplomová práce). Praha 2012.
- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- CIMRMAN, Jára, Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák: *Švestka*. Praha 2001.
- HÁNOVÁ, Markéta: *Japonismus v českém umění*. Praha 2014.
- HAYTLER, Roger and Jerry Patchell: Different trajectories in the social divisions of labour: The cutlery industry in Sheffield, England, and Tsubame, Japan. *Urban Studies* 1993, 30, 8, s. 1427–1445.
- HILSKÁ, Vlasta: *Dějiny a kultura japonského lidu*. Praha 1953.
- JOŠIHARA Mari: The flight of the Japanese butterfly: Orientalism, nationalism, and performances of Japanese womanhood. *American Quarterly* 2004, 56, 4, s. 975–1001.
- KIM, Hannah: The Madame Butterfly controversy: Cio-Cio San's gender, racial, and cultural construction in Orientalist metaphysics. *PEAR (Yonsei Journal of International Studies)* 2010, 2, s. 121–129.
- KONDO, Dorinne K. M. Butterfly: Orientalism, Gender, and a Critique of Essentialist Identity. *Cultural Critique* 1990, 16, s. 5–29.
- LIBICHER, Miroslav: Kuchťík z Dillí se učí kung-fu: čínské kulturní prvky ve filmu Chandni Chowk to China a 7aum Arivu. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 6–16.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in *Kung Fu Panda*. *Dálný východ* 2017, 2, s. 19–25.
- LUBIN, Timothy: Orientalism. In *Encyclopedia of Modern Asia*. New York 2002, s. 393–395.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.

- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- NOHLOVÁ, Barbora: *Ztraceno v překladu: japonské stereotypy pod taktovkou americké filmové tvorby*. *Dálný východ* 2018, 2, s. 17–24.
- RUMÁNEK, Ivan: *Japonská dráma nó: žánr vo vývoji*. Bratislava 2010.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SMOLJAK, Ladislav a Zdeněk Svěrák: *Švestka: jevištní sklerotikon*. Praha 1999.
- ŠTURDÍK, Martin: *Etiketa obchodního styku*. Olomouc 2014.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměnicková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do češtiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Orientalism in Cimrman's play *Švestka* [Plum]

Orientalism, i.e. the imitation of Oriental cultures by the Occident, commonly occurs across artistic genres. It is not an accurate picture of Eastern cultures but a distorted and often simplified view of them, in which the West is portrayed as a more advanced civilization. An essential figure in Orientalism was Edward Wadie Said (1935–2003). He worked at Columbia University in New York, and his work *Orientalism: The Western Conception of the Orient* (1978) is one of the essential titles in this field. The aim of this work is the analysis of Orientalism in the Czech theatre play *Švestka*, which premiered in 1997 as the thirteenth play by the fictional Czech great Jára Cimrman (1869/1873 – after 1914). In its conference part, which forms the first half of the performance, Cimrman's trip to Japan is mentioned, which inspired him to use acting masks. In addition, it was presented a poetic composition that Cimrman was supposed to write in Japan in the paper entitled "Japanese Inspiration." It is a short poem consisting of isolated words and phrases referring to Japanese culture and society. These expressions and other references to Japan in the conference and the play itself form this paper's corpus. Their analysis shows the stereotypical Czech view of Japan and its culture, thus demonstrating Orientalism's principle on an example known in the Czech environment.

Keywords: Orientalism, Edward Wadie Said (1935–2003), Jára Cimrman, Japan, *Švestka* [Plum]

Contact: Amálie Chudá, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: amalie.chuda01@upol.cz

PRVKY ORIENTALIZMU V TVORBE MALIAROV 19. STOROČIA: VYOBRÁZENIE HÁREMU

Lukrécia Sarah Hašková

Abstrakt: Orient bol v 19. storočí Európanmi vnímaný ako exotické miesto a stal sa vyhľadávanou destináciou pre mnohých dobrodruhov. Postupne si našiel popularitu aj medzi verejnosťou a čoraz viac ho umelci zobrazovali, či už realisticky alebo zidealizovane. Niektorí z nich čerpali zo svojich vlastných zážitkov, iní sa spoliehali na fantáziu alebo sekundárne zdroje. Zo slova Orient bol odvodený pojem orientalizmus. V maliarstve sa týmto slovom začal označovať maliarsky žáner, ktorý vznikol vo Francúzsku na začiatku 19. storočia. Orientalizmus sa prejavil v tvorbe mnohých maliarov ako Henriette Browne, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme, Jean-Auguste-Dominique Ingres alebo John Frederick Lewis. Hlavnými umeleckými smermi boli topografický a archeologický realizmus, romantizmus, realizmus a impresionizmus. Dominantnou formou boli žánrové maľby, ktoré zachytávali udalosti z každodenného života ľudí z rôznych prostredí, najčastejšie bol zobrazovaný hárem. Na Západe však o ňom prevládali rôzne mýty, ktoré mali významný vplyv na tvorbu európskych umelcov a jeho vyobrazenie bolo postupne výrazne ovplyvnené sexuálnymi predstavami Európanov. Aj napriek tomu, že umelci mali rôzne skúsenosti s Orientom, ich umelecké diela vykazujú mnohé znaky spoločného orientalizmu.

Kľúčové slová: výtvarné umenie, maliarstvo 19. storočia, Francúzsko, orientalizmus, hárem

Orient a orientalizmus

Slovo Orient označuje Východ, ktorého protiklad je Okcident – Západ. V priebehu histórie tento pojem zahŕňal rôzne východné regióny ako napr. Blízky východ, Stredný východ alebo neskôr aj Ďaleký východ. Primárne je však možné za hranicu medzi nimi považovať rozmedzie medzi kresťanským a ostatným svetom.¹ 19. storočie bolo obdobím ďalšej vlny kolonializmu a rastúceho imperializmu. Významné historické udalosti, ktoré výrazne zvýšili záujem ľudí zo Západu o Orient, boli Napoleonova výprava do Egypta a Sýrie v rokoch 1798 až 1801, a neskôr francúzska invázia do Alžírsku v roku 1830.² Ako dôsledok sa v 19. storočí stal Orient vyhľadávanou destináciou pre mnohých dobrodruhov a európsku elitu, keďže bol Západom vnímaný ako exotické miesto s výrazne odlišnou kultúrou. Postupne si našiel popularitu aj medzi verejnosťou, čo malo za následok nárast dopytu po literárnom aj výtvarnom

¹ Uher 2017: 8.

² MacKenzie 1995: 50.

umení, ktoré bolo inšpirované Orientom. Umelci ho preto čoraz viac zobrazovali vo svojej tvorbe, či už realisticky alebo zidealizovane. Niektorí z nich čerpali zo svojich vlastných zážitkov, iní sa spoliehali na fantáziu, cestovateľské denníky alebo tvorbu iných autorov. Z toponyma Orient je odvodený pojem orientalizmus, ktorý môže mať niekoľko významov. Edward W. Said (1935–2003), literárny kritik, ktorý je považovaný za priekopníka orientalizmu, ho definuje ako „napodobňovanie Východu Západom“³ a je možné ho preto rozdeliť na pozitívny, ktorý k sebe jednotlivé kultúry približuje a negatívny, ktorý ich od seba vzdaluje.⁴

Orientalizmus v maliarstve

V maliarstve sa slovom orientalizmus primárne označuje maliarsky žáner, ktorý vznikol vo Francúzsku na začiatku 19. storočia a neskôr bol ďalej rozvíjaný v Anglicku, ako aj iných európskych krajinách a v USA.⁵ Charakteristickým znakom malieb tohto žánru je téma Orientu. V 19. storočí boli najčastejšie vyobrazované krajiny Stredného východu a Severnej Afriky. Maliari, ktorí sú považovaní za predstaviteľov tohto žánru, sú si tematicky síce blízki, pretože čerpajú inšpiráciu z rovnakých východných regiónov, ale vyznačujú sa iným štýlom. Dominantné umelecké smery týchto tzv. orientalistických maliarov v 19. storočí zahrňujú: topografický a archeologický realizmus, ktorého hlavnými predstaviteľmi boli Dominique Vivant Denon (1747–1825) a David Roberts (1796–1864); romantizmus, medzi ktorého predstaviteľov patrili Alexandre-Gabriel Decamps (1803–1860) či Eugène Delacroix (1798–1863); realizmus s predstaviteľmi ako Jean-Léon Gérôme (1824–1904) a John Frederick Lewis (1804–1876); a impresionizmus, ktorého predstaviteľom bol napr. Arthur Melville (1855–1904).⁶

Hárem

Dominantnou formou orientalistického výtvarného umenia boli žánrové maľby, ktoré zachytávali udalosti z každodenného života ľudí z rôznych prostredí ako bol bazár, ulica mesta, nádvorie domu, trh s otrokmi a pod. Avšak, najčastejšie zobrazovaným prostredím bol hárem.⁷ Slovo pochádza z arabského slova harim alebo haram a má význam niečoho nedotknuteľného alebo zakázaného. Bol typický pre bohaté rodiny a predstavoval chránenú časť domu vyhradenú pre ženy – manželky, konkubíny, slúžky – a ich deti, do ktorej mali vo väčšine prípadov muži s výnimkou pána domu a členov rodiny vstup zakázaný. V hárme častokrát žila aj matka pána domu, jeho slobodné sestry alebo ovdovené príbuzné.⁸ V bohatých rodinách bol há-

³ Uher 2017: 8.

⁴ Ibid. s. 9.

⁵ MacKenzie 1995: xiii.

⁶ Ibid. s. 50.

⁷ [2020.06.15] www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm

⁸ DelPlato 2002: 19.

rem strážený eunuchmi, vykastrovanými mužmi prevažne tmavej pleti. Dominantné postavenie v ňom mala jedna zo žien, ktorá rozhodovala o jeho chode a záležitostiach každodenného života.⁹

Na Západe však prevládal mýtus, že hárem je miesto vyhradené len pre poddajné manželky a konkubíny, ktorých hlavnou úlohou bolo uspokojiť sexuálne túžby ich bohatého manžela, pána domu. Niektorí si naopak mysleli, že muž je tyran a v háreme žijú jeho sexuálne otrokyne.¹⁰ Hárem bol na Západe symbolom polygamie a bol kresťanmi vnímaný ako nemorálny. Zároveň bol považovaný za znak zaostalej spoločnosti, ktorá bola podriadená tej európskej.¹¹ Tieto mýty boli dôsledkom nie len imperializmu, ale aj šírenia textov, ktoré v mnohých prípadoch neboli úplne verné realite. Jedným z príkladov je dielo *Tisíc a jedna noc*, zbierka arabských príbehov, ktorá bola najskôr preložená do francúzštiny začiatkom 18. storočia a neskôr do angličtiny koncom 19. storočia.¹² Pri jej preklade bolo dielo upravené pre európskych čitateľov. Preložené verzie sa potom stali inšpiráciou pre ďalších umelcov, ktorí knihe prispôbobiли svoju vlastnú tvorbu, čím sa niekedy ešte viac oddialili realite Orientu. Aj napriek tomu, že bolo vydávané čoraz väčšie množstvo cestopisov, ktorých cieľom bolo zaznamenať dôveryhodnú realitu Orientu, hárem bol miestom, kde sa európsky muž nedostal, pretože to moslimské zákony nedovoľovali. Mali ho možnosť navštíviť len európske ženy, ktoré sa svojou tvorbou neskôr snažili búrať dovtedajšie mýty o háreme. Lenže aj ich tvorba bola niekedy ovplyvnená zaužívanými predstavami.¹³

Vyobrazenie háremu bolo postupne výrazne ovplyvnené sexuálnymi predstavami Európanov. Ženy boli na obrazoch častokrát nahé a nečinné. Vyzerali akoby na niečo čakali a voľné chvíle si krátili fajčením, pitím kávy alebo skrášľovaním v kúpeľoch. Interiér bol zobrazený ako luxusný priestor s množstvom farebných vankúšov, kobercov a iných látok s ornamentmi. Na malbách je vo väčšine prípadov prítomný aj eunuch alebo slúžka tmavej pleti, čo môže znamenať aj snahu autorov zdôrazniť nadradenosť bielej rasy. Medzi spoločné znaky európskych malieb háremu možno zaradiť honosnosť, exotickosť a záhalčivosť.

⁹ Marzolph a Leeuwen 2004: 583–584.

¹⁰ DelPlato 2002: 19.

¹¹ Ibid. s. 19–20.

¹² Al-Absi 2018: 14–17.

¹³ Kouehn 2011: 34–35.

Orientalistickí maliari

Tému háremu vo svojej tvorbe využili aj francúzski maliari Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Henriette Browne a britský maliar John Frederick Lewis. V ich vyobrazení je však možné pozorovať odlišné znaky. Eugène Delacroix (1798–1863) bol popredným predstaviteľom francúzskeho romantizmu a jeden z raných orientalistických maliarov. Absolvoval cestu do Maroka, počas ktorej zdokumentoval miestne prostredie a jeho obyvateľov. Vytvoril tak množstvo kresieb, náčrtov a poznámok, ktoré neskôr dlhé roky využíval vo svojej tvorbe. V priebehu jeho návštevy Severnej Afriky sa mu údajne podarilo vstúpiť do háremu jednej z rodín žijúcej v meste Algiers. Na základe tejto skúsenosti neskôr vznikla jedna z jeho najznámejších malieb *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹⁴ (1834).¹⁵

Henriette Browne (1829–1901), vlastným menom Sophie de Bouteiller, sa preslávila realistickými, najmä nábožensky ladenými žáňrovými malbami. Vo svojej tvorbe sa venovala aj orientalistickým témam, pričom jedna z jej najznámejších malieb je *Une visite, interior de harem, Constantinople*¹⁶ (1860), ktorá vznikla po návšteve háremu v Carihrade. Jej vyobrazenie vyvolalo rozruch, pretože sa líšilo od európskej prevládajúcej predstavy života arabských žien. Zobrazila ho ako spoločenské miesto, kde ženy medzi sebou diskutujú. Okrem iného je na malbe možné pozorovať aj dieťa, čo vyvracia mýty o tom, že hárem bol vyhradený len pre dospelé ženy. Okrem Konštantínopolu Browne navštívila aj Maroko, Egypt a Sýriu.¹⁷

Jean-Léon Gérôme (1824–1904) bol predstaviteľom realizmu. Vo svojej tvorbe sa začal výrazne venovať Orientu po návšteve Carihradu v päťdesiatych rokoch 19. storočia. Neskôr strávil niekoľko mesiacov v Egypte a do regiónu sa počas svojho života vrátil ešte niekoľkokrát, pričom na cestách zbieral rôzne predmety, ktoré neskôr využíval ako rekvizity. V rokoch 1871 a 1875, kedy sa mu podarilo opäť vrátiť do Konštantínopolu, mal možnosť navštíviť priestory sultánovho paláca, kde vytvoril mnoho náčrtov. Tie mu neskôr slúžili ako podklad pre jeho slávne obrazy háremu a kúpeľov ako napr. *La Terrasse du sérail*¹⁸ (1898) a *La Piscine du Harem*¹⁹ (1876). Okrem toho ho na cestách sprevádzal aj fotograf, vďaka čomu mal J. L. Gérôme možnosť pri svojej tvorbe využívať aj fotografie.²⁰ Ženy v hárme často zobrazoval nahé, čím prispieval prevládajúcemu diskurzu.

¹⁴ [2020.06.15] fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d'Alger_dans_leur_appartement#/media/Fichier:WomenofAlgiers.JPG

¹⁵ Thornton 1994: 66–69.

¹⁶ [2020.06.15] fineartamerica.com/featured/the-arrival-into-the-harem-at-constantinople-henriette-browne.html

¹⁷ Kuehn 2011: 34–38.

¹⁸ [2020.06.15] www.wikiart.org/fr/jean-leon-gerome/la-terrasse-du-serail-1898

¹⁹ [2020.06.15] cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:HaremPool.jpg

²⁰ Dorkin 2019: 6–11.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) bol významným predstaviteľom neoklasicizmu. Na rozdiel od iných orientalistických maliarov, Ingres nikdy Orient nenavštívil. V svojej tvorbe tak vychádzal zo sekundárnych zdrojov, napr. ilustrácií z 18. storočia alebo antických sôch.²¹ Medzi jeho známe orientalistické maľby patria *L'Odalisque à l'esclave*²² (1839) alebo *Le Bain turc*²³ (1862). Ingres rovnako ako Gérôme maľoval ženy v háremoch nahé.

John Frederick Lewis (1804–1876) patril medzi významných britských orientalistických umelcov 19. storočia. Strávil desať rokov v Egypte a toto obdobie malo veľký vplyv na jeho tvorbu. Počas pobytu vytvoril viac ako 600 náčrtov. Po návrate do Anglicka sa pri tvorbe nových diel zamerával na Orient a ich veľmi častým motívom bol hárem. Angličania jeho obrazy považovali za autentické vďaka pobytu v cudzine, kde bol v priamom styku s východnou kultúrou, keďže býval v arabskej štvrti medzi miestnymi. J. F. Lewis bol predstaviteľom realizmu. Jeho maľby sa vyznačujú detailnosťou a farebnosťou. Na rozdiel od iných maliarov, nezobrazuje ženy nahé, pričom sa zameriava na detailný popis interiéru a odevov. Jeho prístup k Orientu nie je natoľko založený na stereotypoch ako je to v prípade iných dobových maliarov.²⁴

Korpus

autor	č.	názov maľby	prvky orientalizmu
Eugène Delacroix	1	<i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> (1834)	architektúra a interiér: dláždená podlaha (farebné dlaždice so vzorom), mozaikové obklady, arabská kaligrafia ľudia: slúžka tmavej pleti odevy a doplnky: farebné vzorované oblečenie, pokrývky hlavy, šperky dekoračné a úžitkové predmety: vodná fajka, farebné orientálne koberce, vankúše s ornamentálnym vzorom, nádoby, zrkadlo
Jean-Léon Gérôme	2	<i>La Terrasse du sérail</i> (1898)	architektúra a interiér: arkády, fritové keramické obklady, fontána, kupoly mešity (v pozadí) ľudia: slúžka tmavej pleti?, eunuch odevy a doplnky: pokrývky hlavy, oblečenie dekoračné a úžitkové predmety – vodná fajka, čibuk, koberec, mosadzné nádoby, vankúš, lutna?

²¹ Ma 2011: 12 a Singleton 2004: 13.

²² [2020.06.15] fr.wikipedia.org/wiki/L'Odalisque_à_l'esclave#/media/Fichier:Ingres_Odalisque_esclave_Fogg_Art.jpeg

²³ [2020.06.15] fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bain_turc#/media/Fichier:Le_Bain_Turc_by_Jean-Auguste_Dominique_Ingres_from_C2RMF_retouched.jpg

²⁴ Williams 2011: 228-233.

Jean-Léon Gérôme	3	<i>La Piscine du Harem</i> (1876)	architektúra a interiér: islamská kaligrafia, fritové keramické obklady, vnútorný bazén, kurna ²⁵ ľudia: eunuch odevy a doplnky: pokrývky hlavy (turbany), oblečenie eunucha dekoračné a úžitkové predmety: vodné fajky, orientálny vyrezávaný stolík, koberec (perzský), nádoby (na vodu), vankúš
Jean-Auguste-Dominique Ingres	4	<i>L'Odalisque à l'esclave</i> (1839)	architektúra a interiér: steny so vzorom, fontána ľudia: eunuch odevy a doplnky: farebné vzorované oblečenie, pokrývka hlavy, šperky dekoračné a úžitkové predmety: orientálny koberec, vodná fajka, vankúše, vejár, kadidelnica?, lutna
	5	<i>Le Bain turc</i> (1862)	architektúra a interiér: vnútorný bazén ľudia: slúžky tmavej pleti odevy a doplnky: pokrývka hlavy (šatky), šperky dekoračné a úžitkové predmety: kadidelnica, farebný fritový keramický riad, vankúš, koberec, tamburína, lutna, bočný stolík
John Frederick Lewis	6	<i>A Lady Receiving Visitors (The Reception)</i> (1873)	zvieratá: gazela architektúra a interiér: dláždená podlaha (dlaždice s ornamentmi), farebné sklo na oknách, zdobené drevené trámové stropy, štruktúrované drevené okná, vnútorný bazén, tradičná fontána ľudia: eunuch, slúžka tmavej pleti odevy a doplnky: farebné vzorované oblečenie, pokrývka hlavy (šatky) dekoračné a úžitkové predmety: farebné orientálne koberce, vankúše s ornamentálnym vzorom, mosadzné nádoby (karafa, miska), zdobené keramické nádoby (misky), vejár
	7	<i>The Harem</i> (1876)	architektúra a interiér: zdobené drevené trámové stropy, štruktúrované drevené okná, mozaikový obklad ľudia: slúžka tmavej pleti odevy a doplnky: oblečenie, pokrývka hlavy (šatky) dekoračné a úžitkové predmety: mosadzné nádoby (karafa, misa), zdobené keramické nádoby (misky, vázy), vejár z pávích pierok, vankúše, koberec, zrkadlo, diván

²⁵ Umývadlo typické pre hammam (tradičné turecké kúpele).

Henriette Browne	8	<i>Une visite, interior de harem, Constantinople</i> (1860)	architektúra a interiér: arkády, štruktúrované drevené okná ľudia: slúžka tmavej pleti odevy a doplnky: farebné oblečenie, šatky, jašmak ²⁶ dekoračné a úžitkové predmety: mosadzné nádoby, orientálny vyrezávaný stolík, cigareta, diván
------------------	---	---	---

Analýza

dekoračné a úžitkové predmety	nádoby a riad	9
	vankúše	8
	koberce	7
	vodné fajky/čibuky/cigarety	6
	hudobné nástroje	4
	vejäre	3
	stolíky	3
	kadidelnice	2
	zrkadlá	2
architektúra a interiér	diván	2
	steny so vzorom a obklady	5
	bazén	4
	fontána	3
	štruktúrované drevené okná	3
	arkády	2
	dĺáždená podlaha so vzorom	2
	islamská kaligrafia	2
	drevené trámové stropy	2
	farebné sklo	1
	kurna	1
	kupoly	1
odevy a doplnky	pokrývka hlavy (turbany, šatky)	8
	oblečenie	7
	šperky	3
	jašmak	1
ľudia	slúžka tmavej pleti	6
	eunuch	4
zvieratá	gazela	1

²⁶ Závoj, ktorým si moslimské ženy zakrývajú tvár.

Korpus bol rozdelený na osem častí podľa jednotlivých malieb z umeleckej tvorby piatich maliarov. Vybrané boli len tie maľby, na ktorých je vyobrazený harem. Následne boli v rámci každej časti identifikované prvky orientalizmu, ktoré boli potom rozdelené do piatich kategórií: dekoračné a úžitkové predmety; architektúra a interiér; odevy a doplnky; ľudia; a zvieratá.

V rámci kategórie dekoračných a úžitkových predmetov bol identifikovaný najvyšší počet prvkov orientalizmu. Jednalo sa hlavne o predmety ako mosadzný a keramický riad alebo nádoby používané na vodu či servírovanie kávy, orientálne koberce s rôznymi geometrickými a kvetinovými vzormi, farebné a vzorované vankúše rôznych veľkostí, vodné fajky a čibuky,²⁷ ktoré všetky tieto predmety sú charakteristické pre východné islamské kultúry. Napríklad orientálny koberec má v tradičnej moslimskej kultúre všestranné využitie: nie len ako pokrývka zeme, ale aj ako miesto na modlenie, sedenie či dokonca spanie.²⁸ V prípade malieb analyzovaných v tomto texte²⁹ je možné pozorovať ženy, ktoré na kobercoch sedia. Tabak, ópium alebo hašiš boli populárne naprieč rôznymi sociálnymi vrstvami a nechýbali ani v háremoch. Na maľbách drží vodnú fajku v ruke žena,³⁰ eunuch³¹ alebo je len voľne položená na zemi.³² Na maľbe *Une visite, interior de harem, Constantinople*³³ sa zdá, že žena fajčí cigaretu. Cigarety sa stali bežne používanými okolo roku 1870.³⁴ Okrem spomínaných predmetov boli na niektorých maľbách hudobné nástroje ako lutna a tamburína, kadidelnice, zrkadlá, orientálny vyrezávaný stolík a diván. Veľké zastúpenie prvkov orientalizmu práve tejto kategórie je možné vysvetliť tým, že tieto predmety patrili medzi často dovážané artikly. Napríklad vodné fajky boli používané v Európe už od roku 1830.³⁵ Mali k nim prístup aj ľudia, ktorí nikdy Orient nenavštívili. Umelci si ich mohli zakúpiť alebo požičať od známych, niektorí si ich sami doviezli zo svojich ciest.

Kategóriu s druhým najvyšším počtom prvkov tvorila architektúra a interiér. V tej prevládali steny s mozaikovým alebo fritovým obkladom, ktorý bol v Osmanskej ríši veľmi populárny. Fritová keramika, konkrétne izmík, spájala prvky čínskeho porcelánu a tradičnej arabesky. Spočiatku sa z nej vyrábali rôzne dekoračné nádoby, neskôr aj dlaždice a obklady.³⁶ Ďalej sa tu opakovali aj prvky ako bazén alebo fontána. Na niektorých maľbách³⁷ boli identifikované štruktúrované drevené okná, tiež známe

²⁷ Tradičné fajky na tabak.

²⁸ Briggs 1940: 22.

²⁹ S výnimkou maľby č. 4.

³⁰ Maľba č. 1.

³¹ Maľba č. 2 a 3.

³² Maľba č. 3 a 4.

³³ Viď maľba č. 8.

³⁴ Thornton 1994: 31.

³⁵ Ibid. s. 31–32.

³⁶ [2020.06.15] www.artmap.cz/iznik-turecka-keramika-osmanske-doby

³⁷ Maľba č. 6, 7 a 8.

pod pojmom jali. Na dvoch obrazoch³⁸ boli zobrazené arkády. Okrem týchto prvkov boli na niektorých obrazoch namaľované vzorované dláždené podlahy, drevené trámové stropy, farebné sklo, kurna a kupoly. Na dvoch malbách³⁹ bola identifikovaná islamská kaligrafia, ktorá fungovala v arabskej architektúre ako dekoratívny prvok. Tá používa rôznych geometrických vzorov a tento jej typický znak je v dielach často aplikovaný. Príkladné ukážky je možné nájsť najmä v tvorbe Jean-Léon Gérôma, keď sa zameriava na o osmanské staviteľstvo. Napríklad vonkajšie priestory na malbe *La Terrasse du séraïl*⁴⁰ boli namaľované podľa terasy palácového komplexu Topkapı Sarayı v dnešnom Istanbuli.⁴¹

Z kategórie odevov a doplnkov bola najčastejšie sa vyskytujúcim prvkom prítomným na každej malbe pokrývka hlavy v podobe turbanu alebo šatky, ktoré sú často spájané s moslimskými kultúrami. Ďalej to boli dlhé róby rôznych farieb aj vzorov, šperky a jašmak. Oblečením a šperkmi, ktoré boli rovnako ako dekoratívne predmety dovážané do Európy, sa maliari pravdepodobne snažili dodať dielu honosnosť.

Konečne poslednými kategóriami boli ľudia a zvieratá: na obrazoch sa tak objavujú najmä slúžky tmavej pleti a eunusi. Tieto dva prvky je možné dať do spojitosti s prevládajúcou predstavou Európanov o háreme ako už bolo spomínané v texte. Zvieratá predstavuje len jediný prvok – gazela, ktorá je typická pre Afriku, Turecko a Arabský polostrov.

Záver

Cieľom tohto textu bolo identifikovať prvky orientalizmu typické pre maľby z 19. storočia vyobrazujúce hárem. Pre tieto účely bolo zvolených osem obrazov piatich autorov, ktorí mali rôzne skúsenosti s Orientom. S výnimkou J. A. D. Ingesa Orient navštívili všetci štyria autori. Dvaja z nich, E. Delacroix a H. Browne, mali možnosť navštíviť hárem. Zo všetkých maliarov bol J. F. Lewis najdlhšie vystavený orientálnej kultúre, zatiaľ čo J. L. Gérôme bol hosťom v sultánovom paláci. Aj napriek odlišným skúsenostiach bolo možné v ich tvorbe identifikovať viacero spoločných prvkov orientalizmu. Na základe analýzy bolo zistené, že medzi najčastejšie patria dekoratívne a úžitkové predmety, ktorých počet výrazne kvantitatívne prevyšoval prvky v ostatných kategóriách. Všetky tieto opakujúce sa predmety možno interpretovať ako snahu autorov zdôrazniť odlišnosť jednotlivých kultúr. Zároveň sú dôkazom toho, do akej miery boli autori ovplyvnení prevládajúcimi predstavami o Oriente rovnako ako aj domácim dopytom po určitom type umenia.

³⁸ Malba č. 2 a 8.

³⁹ Malba č. 1 a 3.

⁴⁰ Malba č. 2.

⁴¹ Dorkin 2019: 18–21.

Bibliografie

- AL-ABSI, Anees T.: Interrogating Richard Burton's Arabian Nights: Harem Literature and the Question of Representational Authenticity. *Contemporary Literature Review India* 2018, 5 (3), ss. 1–37.
- BRIGGS, Amy: Timurid Carpets: I. Geometric Carpets. *Ars Islamica* 1940, 7 (1), ss. 20–54.
- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- DELPLATO, Joan: *Multiple Wives, Multiple Pleasures: Representing the Harem, 1800–1875*. London 2002.
- DORKIN, Molly: *Four Orientalist Masterpieces by Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*. London 2019.
- KUEHN, Julia: Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 2011, 32 (2), s. 31–63.
- MA, Laurel: The Real and Imaginary Harem: Assessing Delacroix's Women of Algiers as an Imperialist Apparatus. *Penn History Review* 2012, 19 (1), s. 19–26.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester 1995.
- MARZOLB, Ulrich a Richard van Leeuwen: *The Arabian nights encyclopedia*. Santa Barbara 2004.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SINGLETON, Brian: *Oscar Asche, Orientalism, and British Musical Comedy*. Westport: 2004.
- THORNTON, Lynne: *Women as Portrayed in Orientalist Painting*. Paris 1994.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- WILLIAMS, Caroline: John Frederick Lewis: Reflections of Reality. *Muqarnas* 2001, 18, s. 227–243.

Elements of Orientalism in the work of 19th century painters:

The depiction of the harem

The Orient was perceived by Europeans as an exotic place in the 19th century and became a popular destination for many adventurers. Gradually, it gained popularity among the public, and more and more artists portrayed it, whether realistically or idealized. Some drew on their own experiences; others relied on their imagination or

secondary resources. The term orientalism was derived from the word Orient – the East. In painting, the word began to refer to the genre that originated in France in the early 19th century. Orientalism manifested itself in the work of many painters such as Henriette Browne, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme, Jean-Auguste-Dominique Ingres or John Frederick Lewis. The main artistic directions were topographic and archaeological realism, romanticism, and impressionism. The dominant form was genre paintings, which captured events from the everyday life of people from different backgrounds. It was most often depicted as a harem. However, various myths have prevailed in the West, which has had a significant impact on the work of European artists. In addition, the sexual ideas of Europeans have significantly influenced its depiction. However, the artists had different experiences with the Orient, their works of art show many features common to Orientalism.

Keywords: fine arts, 19th-century painting, France, Orientalism, harem

Contact: Lukrécia Sarah Hašková, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: lukrecia.haskova01@upol.cz

ORIENTALISMUS V DÍLE EUGÈNA DELACROIXE

Markéta Skalická

Abstrakt: Orientalismem nazýváme napodobování orientálních kultur západními autory a umělci. Malířem, kterého v jeho tvorbě Orient silně inspiroval, byl i Eugène Delacroix (1798–1863), jehož dílo podepřené půlročním pobytem v Maroku významně zasáhl romantismus. Orientalismus se v jeho malbách projevuje nejen prostřednictvím specifických barev, ale fascinoval ho také život a zvyky místních obyvatel, které zachytil ve skicách a později se staly předlohou i některého z jeho obrazů. Reprezentativními díly jsou v tomto smyslu plátna *Marocký sultán a jeho doprovod*, *Alžírské ženy* nebo *Židovská svatba v Maroku*, přičemž poslední dvě se stala korpusem mé práce. První z nich je obrazem harému, druhý dynamickou scénou z oslav. Obě díla zachycují realitu přesně podle toho, jak si Delacroix zaznamenal a naskicoval do svých deníků.

Klíčová slova: imitace Orientu, orientalismus v malířství, Eugène Delacroix (1798–1863), *Alžírské ženy*, *Židovská svatba v Maroku*

Výraz orientalismus má svůj původ ve slově Orient, který označuje Východ. Tímto označením je míněna převážně Severní Afrika a Asie. Západní kultury měly vždy na tuto oblast zkreslený pohled, byl pro ně exotickým, zaostalým a někdy také nebezpečným místem.¹ Orientalismus je pak napodobování Východu západními kulturami. Poskytuje nám tedy obraz, jak Okcident na Orient nahlížel. Jeho nejvýznamnějším představitelem je bezpochyby americký profesor literatury Edward Wadie Said (1935–2003). Ten tvrdí, že dominantní evropská politická ideologie vytvořila pojem Orient proto, aby ho mohla ovládnout. Podle něj celý koncept orientalismu zahrnuje rozdíly mezi Východem a Západem.² Jejich vztah je nerovnocenný, když dominantní roli hraje Okcident. Orientalismus E. W. Saida je proto považován za negativní, který různá lidská společenství od sebe vzdaluje a odrazuje čtenáře, posluchače i diváka od zájmu o Orient. Naproti tomu George Paul Landow (1940) E. W. Saida kritizuje za to, že za orientalismem vidí zejména politiku. Landowův orientalismus je tak naopak pozitivní.³ Můžeme jej pozorovat v mnoha oblastech kultury, například v knihách, hudbě, filmu, umění nebo také literatuře. V malířství je jedním z nejdůležitějších období jeho rozvoje 19. století. Protože se právě v této době

¹ [2020.08.31] arabstereotypes.org/why-stereotypes/what-orientalism

² [2020.08.31] www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/introduction-becoming-modern/issues-in-19th-century-art/a/orientalism

³ Uher 2017: 7–18.

kvantitativně i kvalitativně mění možnosti cestování mj. i do Orientu, setkáváme se v něm i s prvními obrazy, které alespoň částečně odrážejí tamní realitu.

Francouzské malířství a orientalismus v 19. století

Významným iniciálním krokem se ve styku mezi oběma regiony stala Napoleonova invaze do Egypta v roce 1798. Některé práce umělců 18. století, obzvláště portréty, nejsou považovány za čistě orientalizující. Ačkoliv oděvy na nich odpovídají východním kulturám, portrétovaná osoba je Okcidentálec a stejně tak i její výraz. Většinou ale francouzští umělci tohoto období nedokázali zachytit prostředí Orientu věrohodně, protože se především nechali ovlivnit svými vlastními představami o tomto prostředí. V 19. století však nastal zlom, když byla vynalezena fotografie a v kontextu vznikajících moderních způsobů kolonizace se zvyšovala i gramotnost. Napoleona Bonaparte na jeho expedici do Egypta doprovázel Vivant Denon, který měl za úkol zachytit tamní prostředí obrazem, jehož kniha posléze povzbudila zájem o Orient. Jedním z prvních děl s tematikou Východu je obraz *Nakažení morem v Jaffě* Antoine-Jean Grose (1771–1835), ten však později zvedl vlnu kritiky. Zájem o tuto oblast se ještě zvýšil s příchodem romantismu, jenž při percepci obrazu pracuje s motivem pocitu strachu jako nejsilnější lidské emoce. Současně má záměr probudit zájem o exotiku a cestování, proto se mnoho umělců rozhodlo na Blízký východ odcestovat. Ani pak však jejich obrazy neodpovídaly realitě Orientu, protože byli především pod vlivem svých již předem předpojatých představ, které jejich obrazy významně ovlivnily. Nejznámějšími zájemci o Orient byli v tomto smyslu Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), Eugène Delacroix (1798–1863) a Jean-Léon Gérôme (1824–1904).⁴

Francouzský malíř E. Delacroix již od mládí maloval ve stylu klasicismu v luxurním Pařížském studiu. Ten mu však jako umělecký směr nevyhovoval. Po odchodu ze studia se proto začal více věnovat romantické malbě. Vliv na přechod k romantismu mělo zejména jeho přátelství s Théodorem Géricaultem (1791–1824). Delacroix ho obdivoval a naučil se od něj malbě odrážející dramatickou situaci. Návštěva Anglie mu pomohla opustit se od strohého, konzervativního stylu Francie, a ve slohu anglických romantických malířů pak pracoval až do konce života. Poprvé svá díla představil v roce 1827, veřejnost je však zpočátku nepřijala kladně.⁵ V roce 1832 odjel do Maroka, avšak dvě z jeho nejvýznamnějších děl, tj. *Vraždění na Chiu* a *Smrt Sardanapaluse*, namaloval ještě předtím. Pod vlivem zpráv z novin, romantické literatury a cestopisů *Vraždění na Chiu* z roku 1822 zachycuje masakr a následný únos obyvatel tohoto řeckého ostrova Turky během řecké osvobozenécké války. Malba zobrazuje Okcidentálce jako oběť hrůzovlády Orientálců. Což podporuje Saidovo tvrzení o předsudcích Evropanů vůči muslimům.

V roce 1832 E. Delacroix doprovázel prvního francouzského velvyslance v Maroku, Charles-Edgar de Mornay (1803–1878) na cestě po Španělsku, Maroku a Al-

⁴ Bloom 2004.

⁵ [2020.08.31] www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=479

žírsku. Při ní si uvědomil, jak odlišná je realita Orientu od atmosféry jeho dřívějších obrazů. Protože se v Maroku mnohokrát stěhoval, neměl malíř k tvorbě dostatek času. Proto si psal deník a kreslil skeče, o něž se posléze ve své tvorbě opřel. V severní Africe poznal mnoho různých oděvů a marockých mužů, ale o muslimkách toho věděl jen velmi málo, když islám styk s cizími muži ženám zapovídá. Rozhodl se proto zkoumat oděvy a šperky židovských dívek a dal tak vzniknout obrazu *Židovská svatba v Maroku*. Dalším plátnem, ke kterému pobyt v Maroku malíře inspiroval, jsou *Epileptici v Tangeru*, jež opět akcentuje krutost muslimů.

Díky tomu, že během svého pobytu v Alžírsku získal E. Delacroix přístup do harému, mohl později namalovat jeden ze svých nejslavnějších obrazů, tj. *Alžírské ženy*, jímž sledoval změnu pohledu na harém jako na místo, kde se odehrávají toliko orgie zvrhlých muslimů s nahými prostitutkami. Pro něj je to klidný pokoj, ve kterém jsou ženy oblečené, a tím se významně odlišil od mnoha svých současníků: spoře oděná ženská těla podle něj odváděla pozornost od malby samotné. I tento jeho postoj nicméně zvedl vlnu kritiky, protože tak obraz nekorespondoval s většinovou okcidentální představou orientálního harému.⁶ Svou prací malíř ovlivnil budoucí impresionisty především využitím světla a barev; exotickými náměty byl zase inspirací pro symbolisty.⁷

Korpus

Prvky orientalismu na obraze *Alžírské ženy*: harém, bohatá výzdoba pokoje, ženský oděv, šperky, snědá služka, látkové vzory na polštářích i na závěsu, koberečky, vodní dýmka, košík na uhlí, turbany.

Prvky orientalismu na obraze *Židovská svatba v Maroku*: dvůr domu, oděv, koberečky, haik na hlavě, hráče na violu, žebrající židé, Maurové, Djellaby.

Analýza

Odívání: Oděvy na obrazech lze hledat pod různými názvy závisejícími většinově na zemi, ve které byl nošen. Na *Židovské svatbě v Maroku* vidíme tzv. haik. Je to látka světlé barvy a obdélníkového tvaru, do níž se zahalují obě pohlaví v severní Africe.⁸ Má jej na sobě i muž hrající na kamenjah, který sedí vlevo v prostřední části obrazu. Jedná se vlastně o kombinaci haiku a gelábie. Ta je volným talárem, někdy s kapucí, který nosí muži v severní Africe.⁹

Dalším častým prvkem na obraze jsou takzvané harémové kalhoty volného střihu, upnuté ve spodní části. Strojí se do nich opět obě pohlaví, což je ostatně očividné i z druhého obrazu. Při bližším pozorování *Alžírských žen* vidíme, že všechny tři

⁶ Bloom 2004.

⁷ [2020.08.31] www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=479

⁸ Houtsama 1987.

⁹ [2020.08.31] www.dictionary.com/browse/djellabah

sedící postavy mají na sobě světlé košile. Osoba nalevo má na ní ghlilu, tj. krátký kabátek bez rukávů. Dvě další ještě zdobí tzv. frimla, která zakrývá průsvitnou košili a drží tvar těla i košile samotné. Žena vlevo má přes nohy přehozenou foutu, kterou nosí vdané ženy a matky. Odcházející žena tmavé pleti má na sobě také světlou košili s krátkými rukávy a frimlu modré barvy.¹⁰ Na obraze jsou mj. přítomny umělecky velmi zdařilé šperky. Vynikají mezi nimi náhrdelníky z perel, barevných kamenů či krajek. Žena napravo má kolem paže stříbrný náramek. Všechny jsou ozdobeny prsteny, náramky na ruku i nohou, symboly nejen bohatství a elegance, ale také manželství.¹¹

POKRÝVKY HLAVY: Na obou plátnech můžeme spatřit různé její podoby. U mužů na obraze *Židovská svatba v Maroku* je to nejčastěji turban. Jde o symbol islámu,¹² tj. dlouhou látku různých barev a vzorů, ovinutou kolem hlavy.¹³ Někteří muži jej překrývají kapucí, která je součástí haiku. Osoby na malbě *Alžírské ženy* mají na hlavě mehermu, hedvábnou látku skládanou tak, aby ji bylo možné ovázat kolem hlavy a svázat na čele.¹⁴ Tu vidíme také na druhém obraze, u ženy, která tančí před muzikanty.

ARCHITEKTURA A PRVKY INTERIÉRU: Ačkoliv na obraze *Židovská svatba v Maroku* není vidět celá budova, postřehneme i tak některé prvky místní architektury. Patří mezi ně kombinace maursko-španělský sloh, který se vyznačuje světlými rovnými zdmi. Jedná se o tzv. riadu, tradiční dům obývaný několika generacemi jedné rodiny. Jelikož středem celého domu bylo nádvoří, všechny pokoje byly orientovány směrem dovnitř a zvenku proto budova působila jako vysoká zeď pouze s několika malými okny.¹⁵ *Alžírské ženy* jsou situovány do interiéru alžírského harému, který E. Delacroix osobně navštívil. Podlaha je pokrytá dlaždicemi šestiúhelníkového tvaru a také stěny jsou obloženy glazovanými dlaždicemi jako pokojovými dekoracemi, tzv. zellij, barevná mozaika z dlaždic s květinovými vzory typická pro marockou architekturu.¹⁶ V pozadí vidíme i výklenek s barevnými dveřmi, který slouží jako úložný prostor pro cínové nádoby.

LÁTKY A KOBERCE: Koberec s výraznými vzory, který můžeme vidět na obraze *Alžírské ženy*, pochází patrně z Anatolie. Má vysoký vlas a výrazné barvy. Naproti tomu menší pruhovaný kobereček v pravé části obrazu je nejspíše kelim, ozdobná textile

¹⁰ [2020.08.31] www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/women-algiers-their-apartment

¹¹ [2020.08.31] www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/women-algiers-their-apartment

¹² [2020.08.31] trc-leiden.nl/trc-digital-exhibition/index.php/from-kaftan-to-kippa/item/54-fez-and-tarbush

¹³ [2020.08.31] www.britannica.com/topic/turban

¹⁴ [2020.08.31] www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/women-algiers-their-apartment

¹⁵ [2020.08.31] www.journeybeyondtravel.com/blog/riad-morocco-guesthouse.html

¹⁶ [2020.08.31] en.wikipedia.org/wiki/Zellij

s nízkým vlasem, tkaná odlišnou technikou.¹⁷ Ty pozorujeme i na plátně *Židovská svatba v Maroku*. Polštáře a závěs jsou sametové.

PŘEDMĚTY DENNÍ POTŘEBY: Nejvýraznějším z nich je vodní dýmka mezi ženami v harému. Pochází sice původně z Indie, avšak velmi rychle se rozšířila i do okolního světa. Podobu, v jaké ji známe dnes a jak je vyobrazena E. Delacroixem, dostala v Turecku.¹⁸ Na obraze *Židovské svatby v Maroku* vidíme mj. skupinu hudebníků s nástroji: al-úd, arabský předchůdce loutny,¹⁹ kamenjah, nástroj podobný houslím, na který se však hraje vertikálně,²⁰ a bicí nástroj, nejspíše tamburínu či taariju.

LIDÉ V OBRAZECH: Je očividné, že osoba v pravé části obrazu *Alžírské ženy* je odlišná od ostatních. Ačkoliv se pravděpodobně jedná o služku tmavé pleti, je oblečená velmi podobně jako ostatní. Na druhém obraze vidíme židovskou komunitu. Židé mají v marockých městech své vlastní čtvrti, tzv. mellahy. Protože byly často přeplněné, mnoho z nich bylo nuceno vydělávat si pouličním prodejem, nebo řemeslem či žebrotou.²¹ Jejich oděvy se také přizpůsobují místní kultuře a to i při obřadech.²² Proto na obraze vidíme muže oděné do gelábií a haiků. Ve svých zápiscích E. Delacroix také mj. zmiňuje i Maury.²³ Toto označení použil pravděpodobně proto, že se na území dnešního severního Maroka, západního Alžírsko a dvou španělských měst rozkládal stát Mauretánie.²⁴

Závěr

Ačkoliv se jedná o analýzu pouze dvou obrazů E. Delacroixe, hluboký zájem malíře o Orient je především patrný v detailech vyobrazení. Jeho deníky velice podrobně zaznamenávají každý stín a výraz tváře osob, které chtěl později namalovat. Díky tomu působí jeho obrazy velmi věrohodně a malíř nám tak umožnil vidět Orient takový, jaký byl v době jeho pobytu. Jako příklad popisu zde uvádím úryvek z jeho deníku:

„Na schodech sedí Židé; napůl se promítají na dveře, mají velmi prudce osvětlené nosy, jeden stojí vzpřímený na schodech; odražený vržený stín se promítá na zeď, světle žlutý reflex.“²⁵

¹⁷ [2020.08.31] en.wikipedia.org/wiki/Kilim

¹⁸ [2020.08.31] www.vodnidymkytabaky.cz/clanky/historie-vodni-dymky-az-po-soucasnost

¹⁹ [2020.08.31] cs.wikipedia.org/wiki/%C3%9Ad_(hudebn%C3%AD_n%C3%A1stroj)

²⁰ [2020.08.31] worldmusic.net/blogs/guide-to-world-music/the-music-of-morocco

²¹ [2020.08.31] joyofmuseums.com/museums/europe/france-museums/paris-museums/the-louvre/jewish-wedding-in-morocco-by-eugene-delacroix/

²² [2020.08.31] en.wikipedia.org/wiki/Moroccan_Jews

²³ Delacroix 1956.

²⁴ [2020.08.31] en.wikipedia.org/wiki/Mauretania

²⁵ Delacroix 1956.

Umělec se svým zobrazením prostředí harému vymykal stereotypům, protože se rozhodl zbořit představu Okcidentu o této části orientálního domu jako místě plném nahých žen a orgií. Byl ve své době velmi uznávaným umělcem, dokonce vystavoval v prestižním Pařížském salónu.²⁶ I když se jedná o světoznámého malíře, jen málokdo si jej spojí s orientalismem. Nejspíše proto, že o něm, ačkoliv významně ovlivňuje naši přítomnost, široká veřejnost nemá nejmenší ponětí.

Bibliografie

- BLOOM, Kelly: *Orientalism in French 19th Century Art*. Boston 2004.
- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- DELACROIX, Eugène: *Eugene Delacroix: deník*. Praha 1956.
- HOUTSMA, Russel Arnold (a col.): *First Encyclopaedia Of Islam 1913–1936*. Leiden 1987.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměnicková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Orientalism in the paintings of Eugène Delacroix

Orientalism is an imitation of Oriental cultures by Western authors and artists. Eugène Delacroix (1798–1863), whose work, supported by a six-month stay in Morocco, was significantly affected by Romanticism, was a painter who was strongly inspired by his work in the Orient. Orientalism is manifested in his paintings not only through specific colours but also by the locals' life and customs, which he captured in sketches. And later, they became a model for one of his paintings. Representative works in this sense are the *Sultan of Morocco and His Entourage*, *Algerian Women*, or the *Jewish Wedding in Morocco*, the last two of which have become the corpus of my work. The first is an image of a harem; the second is a dynamic celebration scene. Both works capture reality exactly as E. Delacroix recorded and sketched in his diaries.

²⁶ [2020.08.31] cs.wikipedia.org/wiki/Pařížský_salón

Keywords: imitation of the Orient, Orientalism in painting, Eugène Delacroix (1798–1863), *Algerian Women*, *Jewish Wedding in Morocco*

Contact: Markéta Skalická, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: marketa.skalicka02@upol.cz

INDONÉSKÝ VLIV NA HUDBU POČÁTKU 20. STOLETÍ: CLAUDE DEBUSSY A PAGODES

Kristýna Goerojová

Abstrakt: Tento příspěvek se zabývá vlivem javánského gamelanu na hudbu francouzského skladatele Clauda Debussy (1862–1918). V roce 1889 se v Paříži při příležitosti oslav sta let francouzské revoluce uskutečnila Světová výstava. Byla to doba, kdy vrcholil kolonialismus, a evropští umělci byli ovlivněni exotismem. Tato společenská událost měla výrazný kosmopolitní charakter, který dal možnost uskutečnit setkání mezi hudebními, tanečními, architektonickými či módními styly celého světa. Neunikla pozornosti ani tehdy sedmadvacetiletého C. Debussyho. V „javánské vesnici“ holandské sekce měl mladý skladatel poprvé příležitost shlédnout tradiční taneční představení za doprovodu gamelanu. Silný emotivní zážitek byl ještě umocněn v roce 1900, kdy na téže akci slyšel celý gamelanový orchestr. Tři roky nato složil klavírní skladbu *Pagodes*, do které se mu podařilo promítnout hlavní hudební prvky spojené s gamelanem: polyfonní vrstvení melodií, cyklickou rytmickou strukturu a systematické využití gongu. Tento příspěvek proto zasazuje gamelan do kulturně-historického kontextu a nastiňuje okolnosti jeho uvedení do povědomí široké evropské veřejnosti a pronikání na soudobou západní uměleckou scénu.

Klíčová slova: orientalismus, tradiční indonéská hudba, javánský gamelan, impresionismus v hudbě, Claude Debussy (1862–1918)

Claude Debussy (1862–1918) byl jedním z nejvýznamnějších hudebních skladatelů konce devatenáctého a počátku dvacátého století. Oslavován je pro své revoluční hudební postupy a také pro schopnost zdánlivě bez námahy využít a zakomponovat do svých skladeb exotické hudební motivy a styly. Kijoši Tamagawa píše:

„Tyto zahrnují, ale nejsou omezeny na, taneční rytmy, kytary a kastaněty ze Španělska, synkopaci africko-amerických ragtimů, a, nejradiálněji ze všech, vzdálené tóny jihovýchodní Asie představující gamelan, soubor sestávající převážně z laděných perkusí pocházejících z Jáv.“¹

Tento výčet ještě doplňuje Anne Boyd,² která nazývá Debussyho „obrazotvorným zeměpisce“, když obohacuje svou tvorbu o portugalské rytmy např. v *Danse profane*, o indické v *La terrasse des audiences du clair de lune*³, nebo o egyptské

¹ Tamagawa 2019: xv.

² Boyd 1991: 12.

³ Zde je nutno poznamenat, že Harpole (1986: 10) naopak tuto skladbu zmiňuje jako další příklad Debussyho klavírní tvorby inspirované gamelanem.

motivy v baletu *Khamma* a klavírní skladbě *Pour l'égyptienne*. Za konkrétní projev absorbce těchto vlivů můžeme pokládat přítomnost jiných než tradičních, tj. durových a mollových stupnic, využívání technik zakládajících se na ostinatu a dalších symetrických či opakujících se konstrukcích nebo zavádění nových textur.

Hudební exotismus 19. století a 20. století

Ačkoliv je hlavním tématem této práce vliv javánské hudby, nelze alespoň stručně nezmínit fenomén exotismu a orientalismu na umělecké scéně západní Evropy konce 19. století. Velice obsáhle o tomto tématu mluví například Ralph P. Locke ve své publikaci *Musical Exoticism: Images and Reflections* nebo Timothy Taylor v *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. K. Tamagawa identifikuje tři hlavní exotické styly, které pronikly obzvláště do Evropy a pevně zde zakořenily: turecký, maďarsko-romský a dálnévýchodní nebo také „orientální“.

Jelikož byla východní Asie, zejména Čína, velmi vzdálená, a její hudba nebyla v Evropě dostupná, vznikl prvně jakýsi orientalizovaný „čínský“ styl. I poté, co si již mohli Evropané živou domorodou hudbu poslechnout, proběhl poměrně rychlý proces modifikace jejích základních elementů, tak, aby byly lépe stravitelné a srozumitelné západnímu posluchači. U turecké i romské hudby byl tento proces velmi podobný, jen snad díky menší vzdálenosti a snadnější dostupnosti, možná i kvůli kulturnímu kontextu, v jakém je Evropané prvně slyšeli, na ně bylo pohlíženo s po-
dezeřením, občas i s opovržením.

Obyvatelé východní a střední Evropy mohli poprvé tureckou pochodovou hudbu slyšet, když se na ně valily hordy osmanských bojovníků, tzv. „janičářů“. O několik desetiletí později je výsledkem těchto nájezdnických vpádů například proslulé *Rondo alla turca* Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791). Romská hudba nepocházela od nájezdníků, i tak bylo ale na její nositele pro jinou barvu pleti, jazyk i víru pohlíženo s despektem. Ačkoliv byli opovrhováni, zároveň ale jejich nevázaný bohémský životní styl a kultura budily ve společnosti velkou pozornost. Záhy začali být romští umělci asociováni s Uherskem a stali se tak reprezentanty jeho národní hudby. Podobně jako „alla turca“ vznikl i „style hongrois“, jehož příkladem mohou být *Uherské tance* Johannease Brahmsa (1833–1897), nebo *Uherské rapsodie* Ference Liszta (1811–1886).

Východoasijská hudba, zejména čínská, byla v Evropě napodobována ještě dříve, než ji kdy Evropani doopravdy slyšeli. Vždy měla elegantnější nádech než „alla turca“ nebo romské rytmy, a byla také tajemnější. Příkladem je Gustav Mahler (1860–1911) a jeho *Das Lied von der Erde* (1908). O javánské hudbě se Evropa poprvé doslechla od Francise Drakea (1540–1596), který popsal v knize *The Golden Hind* své setkání s javským králem v roce 1580. Nechal na své lodi hudebníky zahrát na jeho počest koncert, na což reagoval král gamelanovým představením. Nicméně první vystoupení živého gamelanu v Evropě zaznělo až o stovky let později, za což vděčíme Thomasi S. Rafflesovi (1781–1826), guvernéru Jávy v období britského interregna.⁴ Ten si

⁴ Jednalo se o krátké období v letech 1811–1815, kdy britské jednotky v čele s Lordem Minto

roku 1816 přivezl kromě dvou kompletních gamelanů i vynikajícího hráče.⁵ V roce 1887 darovala nizozemská vláda Pařížské konzervatoři javánský gamelan, který se stal ve městě záhy velmi populárním. Je známo, že než měl Claude Debussy možnost poprvé slyšet živý gamelan na Světové výstavě roku 1889, byl již pravděpodobně obeznámen s jeho sestavou a možná měl i možnost na něj hrát.⁶ Ačkoliv se donedávna považovalo právě vystoupení v rámci pařížské výstavy za vůbec první gamelanové představení produkované domorodými hudebníky, K. Tamagawa dokládá, že toto prvenství patří souboru krále Mangkunegara, který roku 1879 zahrál na Národní výstavě holandského a koloniálního průmyslu v Arnhemu.⁷

Exposition Universelle 1889

V roce 1889 se ke stému výročí francouzské revoluce konala v Paříži Světová výstava. V sekci věnované koloniím a protektorátům měli návštěvníci možnost v nizozemském pavilonu shlédnout i zmenšeninu javánské vesnice, Kampoenng Javanaise, kterou v Batávii rozebrali na části, přepravili je přes moře a v Paříži znovu složili dohromady, kde tančily za doprovodu gamelanu javánské tanečnice. Dalším typem hudby z Nizozemské východní Indie byl angklung, používaný při vesnických průvodech a jako pocta bohyni úrody.⁸

Co přesně vlastně mladý C. Debussy shlédnul, když výstavu navštívil, je předmětem článku A. Boyd – Debussy and the Javanese Gamelan. Dlouho totiž panovalo přesvědčení, že se expozice skládala z gamelanu z Yogyakarty a bedayi, tanečního stylu prezentovaného čtyřmi mladými tanečnicemi. Toto tvrzení ovšem nebylo podloženo důkazy, hlavním zdrojem mu byl Edward Lockspeiser, autor obsáhlé monografie z roku 1963, která analyzuje Debussyho dílo. Anik Devries ve svém článku *La musique d'Extreme Orient* pátrala po původu hudebníků z exotických krajin prezentovaných na výstavě roku 1889 a zjistila, že:

„Třicet dva bylo z Preangeru,⁹ známého pro svou kávu, jedenáct přijelo z Batávie,¹⁰ sedmnáct bylo rezidenty Bantamu, oblasti dále na západ ostrova. Z pohledu etnicity, padesát domorodců byli Sundánci, etnikum žijících na západní části,¹¹ deset dalších bylo ze střední Jávy, osm ze Surakarty a dva ze sultanátu Jogjakarta.“¹²

po sérii bitev získaly kontrolu nad Nizozemskou Východní Indií a po čtyři roky ji spravoval právě Thomas Stamford Raffles (Hannigan 2015).

⁵ Boyd 1991: 3–14.

⁶ Mueller 1986: 157–186.

⁷ Tamagawa 2019: 18.

⁸ Monteanni 2018: 23.

⁹ Hornatý region jihovýchodně od Batávie – pozn. autorky.

¹⁰ Dnešní Jakarta – pozn. autorky.

¹¹ Jávy – vsuvka autorky.

¹² Boyd 1991: 6.

Z tohoto výčtu je patrné, jak konstatuje A. Boyd, že dva lidé mohli jen stěží zahrát kompletní gamelanové představení, a nemohlo se tedy jednat o gamelan z Jogjakarty. Dále je nepravděpodobné, že tance byly ve stylu bedaya, jelikož ten není doprovázen gamelanem, a jak dokládá francouzský muzikolog Julien Tiersot (1857–1936) v dobových poznámkách, tanečnice byly na výstavě doprovázeny hudbou. Podle všeho tedy šlo spíše o serimpi, vysoký styl z prostředí javánského dvora.

Z výstavy se dochovaly dva notové záznamy hudby gamelanu J. Tiersota a francouzského pianisty a hudebního skladatele Louise Benedicta (1850–1921). První z nich ukazuje na způsobu, jakým jeho kolegové a další návštěvníci o shlédnutých tancích mluvili, fakt, že každý na exotickou podívanou reagoval, na základě vlastních předchozích hudebních znalostí jinak.¹³

„Na základě svých literárních znalostí porovnával každý javánské tanečnice s hrdinkami románů podle vlastního výběru. Jeden si představoval Salammbo, druhý královnu Rarahu. Jeden z mých kolegů, hudební kritik, dokonce prohlásil, že tyto tance – tyto posvátné tance, hloubavého charakteru a téměř nehybné – mu připomínají¹⁴ *Parsifala*. Jedna¹⁵... je živým obrazem malé indické bohyně. Další se jmenuje Tamina, což je téměř Pamina z *Kouzelné flétny*.“¹⁶

Světová výstava rozhodně zanechala v mladém Debussym hluboký dojem, patrný z četné korespondence s přáteli švýcarským literárním kritikem Robertem Godetem (1866–1950), J. Tiersotem či a francouzskou spisovatelkou Judith Gautier (1845–1917). Jak K. Tamagawa píše:

„Poslech javánského gamelanu na Výstavě v roce 1889 umožnil Debussy-mu, snažícímu se, zatím marně, o něco nového ve své hudbě, nalézt novou a jasnější cestu, po níž by mohly jeho předchozí nesmělé, osamocené pokusy o inovaci směřovat a vyvinout se v opravdu revoluční styl.“¹⁷

Je zvláštní, že o výstavě v Paříži o rok později, kde opět vystupovali javánští hudebníci, ale ve větším počtu, jejichž hudbu znovu zapsal L. Benedictus, se v souvislosti s C. Debussym příliš nemluví. Je jisté, že ji také navštívil, jeho dojmy však nejsou nikde zaznamenány. Důležité nicméně je, že tři roky po té složil skladbu *Pagodes*, která je považována za nejlepší ukázkou Debussyho inspirací gamelanem.

¹³ Mueller 1986: 158.

¹⁴ květinové dívky z – vsuvka autorky.

¹⁵ tanečnice – vsuvka autorky.

¹⁶ Mueller 1986: 159.

¹⁷ Tamagawa 2019: 43.

Javánský gamelan

Tato práce sice nemá ambice podrobně popsat gamelan či Debussyho hudbu z muzikologického hlediska, nicméně alespoň v krátkosti javánský soubor a jeho specifika představím. Indonésie je se svými zhruba třemi sty etnickými skupinami a sedmi sty jazyky jednou z nejrozmanitějších zemí světa. Tato diverzita je zčásti způsobena geografickou charakteristikou země, která se rozprostírá na více než sedmnácti tisících ostrovech, a která by zřejmě v této podobě nikdy nevznikla, nebyť holandských kolonizátorů a jejich touhy po expanzi. Není tedy divu, že různé části souostroví mají odlišnou hudební tradici. Soubor zvaný gamelan je většinou asociován s ostrovy Jáva či Bali a jejich palácovou kulturou.

V gamelanovém souboru figurují dva hlavní materiály: bronz a bambus, respektive dřevo obecně. Jak vysvětluje Henry Spiller, bambus roste v jihovýchodní Asii velice rychle a je snadný na zpracování. Kromě toho je dutý, a tedy se k výrobě jednoduchých dechových nástrojů, jako jsou například flétny, přímo nabízí. Podobně je i dřevo velmi poddajné a má příjemný zvuk. Proti nim stojí bronz, jehož nespornou výhodou ve vlhkém tropickém podnebí je delší životnost. Do oblasti dnešní Indonésie se dostal zhruba před pěti tisíci lety, a jako jeden z prvních se z něj začaly vyrábět právě bubny. H. Spiller spekuluje, že bambus může symbolizovat původní obyvatelstvo, a tedy animismus, které bylo vytlačeno do hor vyspělejšími Austronésany, jež ovládali technické postupy pro slévání bronzů.¹⁸

Ve střední a na východní Jávě se můžeme setkat s gamelany různých velikostí, tvarů i hodnoty, od těch nejmenších ve vesnicích až po honosné soubory královských dvorů keratonů. Ty mohou mít až pětasedmdesát bohatě zdobených nástrojů, na které hrají mistři třeba i celý život. Patricia W. Harpole popisuje tento soubor následovně:

„[Gamelan] sestává primárně z třech typů metalofonů¹⁹: saron a gendér (kovové nástroje připomínající xylofony), bonang (nástroje připomínající obrácené bronzové hrnce s malou koulí nahoře, podepřené ve vertikální poloze vyřezávaným dřevěným rámem), a zavěšené gongy různých velikostí. Na všechny zmíněné se hraje úderem voplostrovanými paličkami, takže tón není hrubý a kovový, nýbrž čistý a znělý. Gamelan také zahrnuje opravdový xylofon (gambang), bubny (kendhang), a malou kolekci fléten (suling) a strunných nástrojů (rebab).“²⁰

K výše zmíněných nástrojům se často přidávají ženské i mužské sbory. Kompletní gamelan sestává ze dvou sad laděných ve dvou různých škálách: slendro²¹ a pelog.²²

¹⁸ Spiller 2004: 4–6.

¹⁹ Perkusní nástroj sestávající z řady obdélníkových kovových destiček, na které se hraje úderem paličky ([2020-08-31] <https://www.britannica.com/art/metallophone>).

²⁰ Harpole 1986: 8.

²¹ Tj. pentatonická stupnice s 1 ¼ tónovými intervaly.

²² Půltónová stupnice o sedmi tónech.

Zkušeni hráči hrají z paměti, ale pro potřeby výuky se provádí i notový zápis pomocí čísel od jedné do sedmi.²³ Specifikem gamelanu je, že namísto tvorby akordů, jak jsme zvyklí v západní hudbě, plyne v melodické linii. Taková hudba je zajímavá svou strukturou, kterou tvoří nástroje hrající různé variace na základní melodické téma – balungan. Melodie se tak na sebe vrství v odlišném tempu a je na některých nástrojích obohacena o dekorativní motivy. Základní vrstvu tvoří gongy, které se nemění, udávají tempo a uzavírají jednotlivé cykly.²⁴ Ozdobné melodie jsou často improvizované. Nejvyužívanější technikou je imbal neboli proplétání.²⁵ Jedná se o nástrojovou alteraci v melodii, tedy stav, kdy dva stejné nástroje tvoří dohromady celkovou linku tím, že se velice rychle v partu střídají.²⁶

Pagodes a inspirace gamelanem

Nejznámější skladbou, ve které C. Debussy užívá techniky a rytmy gamelanu, je *Pagodes*. Je zároveň první, ve které prostřednictvím javánské hudby cíleně evokuje asijské motivy. Byla zkomponována v roce 1903, tedy tři roky po druhé Světové výstavě, kde skladatel patrně znovu slyšel javánskou hudbu a skladatel využil klasických západních technik vrstvení k zprostředkování dojmu složitých gamelanových textur. Základem melodie je pentatonická stupnice, která již byla v hudebním exotismu známá a využívaná od druhé poloviny 19. století.²⁷ V některých případech přešel i do celotónové škály, která je, v případě klavíru, nejbližší slendru a pelogu. Hudební forma je konstruována na opakování melodicko-rytmických celků, tedy na ostinatu.

Jak již bylo řečeno, vrstvení je důležitým prvkem *Pagodes*. P. W. Harpole poukazuje na to, že dlouhé basové noty v nejnižší kolostomické vrstvě reprezentují velké gongy, které zní nejméně často a jsou prodlouženy pedálem do dalších taktů. Prostřední vrstva obsahuje noty menších hodnot, je rychlejší, a často nese hlavní melodii. Nejdekorativnější prvky obsahuje nejvyšší a nejrychlejší vrstva, která se nejvíc projeví v poslední části skladby, kde se proplétají dvě melodie, takže působí jako technika imbal. Mezi jednotlivými cykly jsou většinou změnou dynamiky nebo tempa patrné přechody. Nejčastěji používá C. Debussy ritardando, které přejde až k notě symbolizující gong na začátku dalšího cyklu. Ty mají čtyři doby, jako je tomu u gamelanu. Celá skladba kulminuje v ritardandu, kde poslední nota h imituje finální gong. Aby skladatel docílil toho, že podobně jako v gamelanu zazní poslední zvuk gongu o setinu sekundy dříve než zbytek souboru, napsal na konec ritardanda okamžitě následované tempo.²⁸

²³ Beránková 2016: 23.

²⁴ Harpole 1986: 9.

²⁵ Známé jako interlocking.

²⁶ Brinner 2008: 157.

²⁷ Tamagawa 2019: 78.

²⁸ Harpole 1986: 9.

Shrnutí

Ačkoliv názory etnomuzikologů na míru vlivu javánského gamelanu na hudbu Clauda Debussy se liší, všichni se shodnou, že mu tato exotická hudba učarovala. I skeptičtější A. Boyd zakončuje svůj článek slovy:

„Debussyho kontakt s gamelanem nanejvýš poskytl katalyzátor, jehož prostřednictvím bylo možno materiály a techniky užívané k vyvolání Orientu, tajemna, vzdálených krajin, živelnosti, smyslnosti, již přítomné v západním hudebním jazyce, lépe absorbovat, zacílit, rozšířit a přenést do souboru děl, patřících mezi nejfantastičtější evokace dokonale rafinované smyslnosti, která kdy byla na Západě stvořena.“²⁹

Je jednoznačné, že skladba *Pagodes* byla vytvořena proto, aby evokovala jihoasijské motivy a nálady. Pokud chce někdo pochopit, jak toho skladatel docílil, musí se nejprve zaposlouchat do tónů gamelanu. *Pagodes* vybočuje z řady jeho klavírních děl schopností vykreslit poklidnou krásu javánské hudby.

Literatura

- BERÁNKOVÁ, K.: *Gamelan a jeho vliv na tvorbu skladatelů 20. století* (nepublikovaná bakalářská práce). Praha 2016.
- BOYD, Anne: Debussy and the Javanese Gamelan. *Context: Journal of Music Research* 1991, 2, s. 3–14.
- BRINNER, B.: *Music in Central Java: experiencing music, expressing culture*. New York 2008.
- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- HANNIGAN, T.: *A brief history of Indonesia: Sultans, Spices and Tsunamis*. Claredon 2015.
- HARPOLE, Patricia W.: Debussy and the Javanese Gamelan. *American Music Teacher* 1986, 35 (3), s. 7–9.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MONTEANNI, L.: *L'Intratteneminto scaro: per un'analisi della danza sundanese del cavallo* (nepublikovaná diplomová práce). Bologna 2018.
- MUELLER, R.: Javanese Influence on Debussy's "Fantasies" and beyond. *19th Century Music* 1986, 10 (2), s. 157–186.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.

²⁹ Boyd 1991: 11.

- SPILLER, Henry: *Gamelan: The traditional sounds of Indonesia*. Santa Barbara 2004.
- TAMAGAWA, Kijoši: *Echoes from the East: Javanese Gamelan and its influence on the music of Claude Debussy*. London 2019.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš: *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008, ss. 412–428.
- UHER, David a Tereza Slaměniková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, s. 7–18.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.

Indonesian influence on early 20th-century music:

Claude Debussy and *Pagodes*

The paper deals with the influence of Javanese gamelan on the music of the French composer Claude Debussy (1862–1918). In 1889, the World's Fair took place in Paris to celebrate the 100th anniversary of the French Revolution. It was a time of colonialism, and European artists were influenced by exoticism. This social event had a solid cosmopolitan character, which allowed meeting between music, dance, architectural, or fashion styles worldwide. It did not escape the attention of the then 27-year-old C. Debussy. In the “Javanese village” of the Dutch section, the young composer had the opportunity to see a traditional dance performance accompanied by a gamelan for the first time. Young compositor further enhanced his solid emotional experience in 1900, when the entire Gamelan orchestra heard the same event. Three years later, he composed the piano composition *Pagodes*. He managed to project the primary musical elements associated with the gamelan: a polyphonic layering of melodies, cyclical rhythmic structure, and systematic use of gong. This paper, therefore, places the gamelan in its cultural-historical context and outlines the circumstances of its introduction to the general European public and its penetration into the contemporary Western art scene.

Keywords: Orientalism, traditional Indonesian music, Javanese gamelan, impressionism in music, Claude Debussy (1862–1918)

Contact: Kristýna Goerajová, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: kristyna.goerajova01@upol.cz

