

Dálný východ

Ročník X
číslo 1
2020

Z obsahu

Orientalismus v české komedii *Jáchyme, hoď ho do stroje!*

EDITA KORIŤÁKOVÁ

Judo ve filmu *Jáchyme, hoď ho do stroje*

TEREZIE KADLECOVÁ

Orientalismus v prvním díle seriálu *Šógun*

VÍTEK KULIKOWSKI

Orientalismus ve filmu *Posledný samuraj*

DESANA LUBELCOVÁ

Analýza orientalismu ve filmu *Gejša*

MICHAELA KADLECOVÁ

Orientalismus ve filmovém snímku *47 róninů*

KRISTÝNA HADAMOVÁ

Orientalismus ve filmu *Psí ostrov*

ANTONÍN ŠUŠKA

Orientalismus na české hudební scéně:
analýza videoklipu *Mimořádná linka*

ADÉLA VESELÁ

Orientalismus ve videoklipu *China Girl* – David Bowie

DOMINIKA HÁSOVÁ

Nicki Minaj – *Chun Li*: orientalismus v americkém videoklipu

KRISTÝNA SIVOKOVÁ

Orientalismus ve filmu *Karate Kid*

VENDULA RŮŽIČKOVÁ

Dálný východ

Far East

Ročník X

číslo 1

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., Mgr. Ivona Barešová, Ph.D.

Adresa redakce:

Dálný východ
Katedra asijských studií, Katedra aplikované ekonomie
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 14
771 80 Olomouc
www.kas.upol.cz

Technická redakce a obálka: Jiřina Vaclová

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 2020 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
ORIENTARIZUMU	
Orientalismus v české komedii <i>Jáchyme, hod' ho do stroje!</i> (1974)	7
Edita Koritáková	
Judo ve filmu <i>Jáchyme, hod' ho do stroje</i> (1974)	16
Terezie Kadlecová	
Orientalismus v první díle seriálu <i>Šógun</i> (1980)	23
Milan Vitek Kulikowski	
Orientalismus vo filme <i>Posledný samuraj</i> (2003)	30
Desana Lubelcová	
Analýza orientalismu ve filmu <i>Gejša</i> (2005)	38
Michaela Kadlecová	
Orientalismus ve filmovém snímku <i>47 róninů</i> (2013)	48
Kristýna Hadamová	
Orientalismus ve filmu <i>Psí ostrov</i> (2018)	56
Antonín Šuška	
Orientalismus na české hudební scéně: Analýza videoklipu <i>Mimořádná linka</i> (1983)	63
Adéla Veselá	
DONGFANGZHUYI	
Orientalismus ve videoklipu <i>China Girl</i> – David Bowie (1984)	72
Dominika Hášová	
Nicki Minaj – <i>Chun Li</i>: orientalismus v americkém videoklipu (2018)	80
Kristýna Sivoková	
Orientalismus ve filmu <i>Karate kid</i> (2010)	89
Vendula Růžičková	
RECENZE	
Eva Kit Wah Man: <i>Issues of Contemporary Art and Aesthetics in Chinese Context.</i>	98
Kludia Ďurajková	
Beran, Jan a Oldřich Král (ed.): <i>Základní texty východních náboženství 4. část: Čínský, japonský a korejský taoismus</i>	101
Ivo Pajorek	

ÚVODEM

V sedmnáctém a osmnáctém čísle našeho časopisu uveřejňujeme eseje, které jsou výstupy semináře atestace *Orientalismus a okcidentalismus* realizovaného na katedře asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letním semestru akademického roku 2019–2020. Chceme totiž alespoň tímto způsobem vzdát hold a připomenout pětasedesáté narozeniny „otce“ orientalismu Edwarda W. Saida (1935–2003), který nás bohužel již před sedmnácti lety navždy opustil. Jak si pravidelní čtenáři jistě vzpomenou, téma orientalismu jsme na půdě našeho časopisu otevřeli ve druhém předloňském a předpředloňském čísle, ačkoliv tehdy mu nebylo věnováno tolik prostoru, jako je tomu nyní. Chtěli bychom se orientalismu věnovat i v budoucnosti a vytvořit tak třetí linii tematického směřování *Dálného východu*: vedle linie „sebraných spisů“, z nichž se nám sice zatím podařilo uspořádat pouze časopisecké dílo Oldřicha Švarného a na něž bychom v příštím roce rádi navázali odbornými články Zdenky Heřmanové; a „festschrift“, tj. blahopřejnými čísly, která jsme zatím věnovali Oldřichu Švarnému, Zdence Švarcové, Jaromíru Vochalovi a Ľubici Obuchové. Současně tímto deklarujeme veliký zájem redakce o příspěvky studentů postgraduálního studia – tím rozumíme i studium magisterské – nejen v Olomouci.

Vzhledem k celkovému počtu kvalitních studentských příspěvků byly texty frekventantů kursu rozděleny do čtyř částí, přičemž první dvě jsou v tomto čísle – následující dvě v souhrnném počtu třinácti příspěvků jsou obsaženy v čísle bezprostředně následujícím. První část nazvaná „orientarizumu“ オリエンタリズム orientalismus se věnuje fenoménu orientalismu ve vztahu k Japonsku vesměs v souvislosti s filmovou produkcí. První dva příspěvky se zabývají českou filmovou klasikou *Jáchyme, hod' ho do stroje* (1974). Text **Edity Koritákové** hovoří o orientalismu ve snímku obecně, článek **Terezie Kadlecové** o jednom konkrétním orientalizujícím aspektu snímku – judu. Je více než potěšitelné, když současná mladá generace věnuje svou pozornost i filmu již bezmála půlstoletí starému, což jistě mnohé vypovídá o umu jeho tvůrců, s nímž se tak zřídkakdy setkáváme v naší uspěchané současnosti. Další z příspěvků, jehož autorem je **Vítek Kulikowski**, se věnuje dnes již klasickému televiznímu seriálu *Šōgun* (1980) – historické fresce z Japonska na přelomu 16. a 17. století vytvořeně na základě stejnojmenného bestselleru australského spisovatele Jamese Clavella (1921–1994). Konfrontace Okcidentálce s Orientem si všímá i **Desana Lubelcová**: její text nás tentokrát ale zavádí do Japonska asi 150 let později na samotném prahu jeho modernizace, která tak slouží jako hlavní ideová kulisa filmu *Poslední samuraj* (2003). Následuje článek analyzující orientalismus ve snímku ryze orientálním *Gejša* (2005) **Michaely Kadlecové** i návazný text **Kristýny Hadamové** *Sedmačtyřicet róninů* (2013). Orien-

talismem v animovaném filmu *Psí ostrov* (2018) se následně zabývá **Antonín Šuška**. Konečně text **Adély Veselé** týkající se orientalismu v písni Hany Zagorové *Mimořádná linka* tuto první část uzavírá.

Druhá část nazvaná „dongfangzhuyi“ 东方主义 orientismus je většinou hudebně zaměřená na Čínu a je uvedena textem, který se věnuje orientalismu v písni Davida Bowieho (1947–2016) *China Girl* **Dominiky Hásové**. Tematicky na něj navazuje příspěvek **Kristýny Sivokové** o hudební skladbě americké zpěvačky a textařky Oniky Tanyi Miraj-Petty – *Chun Li*. Konečně toto naše číslo uzavírá text **Venduly Růžičkové** zabývající se orientalismem v novém zpracování populárního filmu z roku 1984 – *Karate Kid* (2010).

Redakce časopisu *Dálný východ* by také ráda využila této příležitosti a alespoň tímto způsobem popřála k jeho významnému životnímu jubileu českému sinologu **Rostislavu Fellnerovi**, který propagaci našeho oboru věnoval veliké úsilí a jehož přínos zejména v našem chápání jednoho ze základních textů čínské filozofie – *Knihy o Tau a ctnosti* je bezpochyby zásadní. Přejeme mu proto tímto, aby mu bylo dopřáno hranice poznání našeho oboru posouvat mezi akademickou i laickou veřejností.

David Uher
v Olomouci, 29. června 2020

ORIENTALISMUS V ČESKÉ KOMEDII *JÁCHYME, HOĎ HO DO STROJE!* (1974)

Edita Koritáková

Abstrakt: Orient znamená Východ, orientalistika zkoumá Východ a orientalismus je pak napodobováním Východu. Západní společnost s oblibou imituje Východ ve své populární kultuře, a tak se prvky Orientu často objevují v jejich hudebních videoklipech, literárních dílech či v celovečerních filmech. Orientalismus ve filmu je jedním z nejčastějších obrazů východní kultury a je tak hojně diskutovaným diskurzem, zejména pokud jde o jejich interpretaci. Tento fenomén vzniká proto, že se orientalismus ve filmu ne vždy setkává s úspěšným ztvárněním reálných archetypů východní kultury. Následná chybná interpretace je obvykle založená na neznalosti, vědomé neinformovanosti či mylně zažitých stereotypech. Napodobování Orientu ve filmu je dlouhodobě živým prvkem také v české kinematografii. Tato práce se proto věnuje problematice orientalismu v jedné z českých celovečerních komedií *Jáchyme, hoď ho do stroje!* (1974). Text se zabývá pojetím, vnímáním a následnou interpretací Orientu, konkrétně Japonska, v české společnosti v osmdesátých letech minulého století zejména prostřednictvím zhruba dvacetiminutovou scénu umělecké výstavy se smyšlenou postavou japonského malíře Uka Ješity.

Klíčová slova: orientalismus ve filmu, japonérie, obraz Japonce v kinematografii, česká komedie, *Jáchyme, hoď ho do stroje!* (Oldřich Lipský 1974)

Úvod

Jáchyme, hoď ho do stroje! je česká filmová komedie, která se díky svému absurdnímu, ale brilantnímu humoru, stala českou kinematografickou klasikou. V roce 1974 ji vytvořil fenomenální český režisér Oldřich Lipský (1924–1986). Scénář filmu napsalo legendární duo Ladislav Smoljak (1931–2020) a Zdeněk Svěrák (1936). Ti se ve filmu objevili i v menších vedlejších rolích: L. Smoljak jako vedoucí autoservisu Karfík a Z. Svěrák psycholog Klásek. Hlavním hrdinou celého snímku je však mladý a roztržitý automechanik František Koudelka v podání komika Ludka Soboty (1943), jehož chaotický a poměrně nelogický život řízený kondiciogramem představuje hlavní námět a humornou složku filmu.¹ Příkladem vtipu založeném na absurdním životě Františka Koudelky je i scéna výstavy miniatur japonského malíře Uka Ješity, jež se svým ztvárněním stala krátkým, symbolickým, a lehce hraničním napodobením Orientu, v tomto případě Japonska. Orient se ve filmu zhmotňuje v japonském sportu judo, nicméně není jeho hlavním námětem, ani zdrojem humorných situací. I tak zde

¹ [2020.08.23] cs.wikipedia.org/wiki/Jáchyme,_hoď_ho_do_stroje!

ovšem prvky japonské kultury sehrály patřičnou roli a je vhodné jim proto věnovat příslušnou pozornost. Proč ovšem ve filmu došlo k zobrazení východní kultury? Jakou roli ve filmu sehrála scéna s japonským malířem? A proč právě Japonsko? Tyto otázky pro mě zatím zůstávají hádankou. Jediným logickým vysvětlením by mohl být fakt, že se v roce 1970 na český trh pronikly první japonské vozy značky Toyota.² Tato skutečnost mohla v té době zapříčinit zvýšený zájem české společnosti o japonskou kulturu, což by vysvětlovalo, proč byl o čtyři roky později natočen český film s japonskými prvky. Vezmeme-li současně v potaz, že se film odehrává v prostředí autoservisu, se takové vysvětlení přímo nabízí. Avšak scéna z výstavy miniatur inspirovaná Japonskem postrádá jakoukoliv návaznost na japonský automobilový průmysl. Odpovědi na ostatní otázky pro mě ovšem zůstávají záhadou. Možná to byla osobní zkušenost či fascinace scénáristů, která stála v pozadí scény z orientální společnosti. Práce má nicméně za hlavní úkol zkoumat a popsat orientalismus ve scéně výstavy miniatur s japonskými motivy v české komedii. Jejím cílem je zjistit, zda se vyobrazené prvky Orientu ve filmu shodují se skutečnými archetypy japonské společnosti, či se naopak s reálnými obrazy „Země vycházejícího slunce“ rozcházejí.

Zobecnění korpusu

téma	subtéma	scény	repetice
společnost	jméno ³	7	11
	povolání ⁴	2	2
zvyky	kimono	8	9
	náramek	2	2
	jídlo ⁵	1	1
	lampion	5	5
charakter	dochvilnost	1	1
	minimalismus ⁶	2	3

² [2020.08.23] www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288585-archiv-ct24/219411058210009/obsah/679347-prvni-japonske-vozy-na-nasem-trhuOOOOOu-1970

³ Tj. smyšlené japonské jméno Uko Ješita.

⁴ Tj. hodinář stereotypem typicky japonské profese.

⁵ Sašimi – tradiční japonské jídlo podávané na výstavě.

⁶ Tedy symbolické ztvárnění japonského minimalistického stylu života.

stát	dva Asiaté ⁷	5	5
	asijské rysy ⁸	1	1
	japonština	3	7
	imitace japonštiny ⁹	1	1
kultura	hudba	6	6
	poezie ¹⁰	1	1

Společnost

Ve scéně výstavy si můžeme povšimnout zajímavě znějícího a netradičního jména. To se ve filmu objevilo jedenáctkrát a hned v sedmi různých scénách. Tímto atypickým pojmenováním se stalo jméno smyšleného japonského malíře, kterého scénáristé pojmenovali Uko Ješita. Jelikož L. Smoljak a Z. Svěrák pracovali jedinečně a kreativně, využili svého citu pro humor i po jazykové stránce, a ve jménu Uko Ješita, které nám už samo o sobě zní poměrně exoticky, když v něm skryli precizní práci s českými podstatnými jmény. Došlo zde tak k prolnutí japonského propria a českého apelativa, pravděpodobně se záměrem navodit orientální atmosféru, tentokrát však i s humorným podtextem. Rozložíme-li totiž toto jméno, najdeme v něm substantivum „ješita“, které odkazuje k domýšlivosti, nafoukanosti a marnivosti jeho nositele.¹¹ Obecně se ovšem v našem prostředí o Japoncích mluví jako o zdvořilých, laskavých a společensky plachých lidech.¹² Je nicméně pravdou, že vesměs každý Japonec je na svou identitu hrdý a rád slýchá chválu na Japonsko. Naproti tomu kritika či potenciální srovnání s jinou zemí ho patrně nepotěší.¹³ S přihlédnutím k tomuto faktu by tedy bylo možno nahlížet na japonskou populaci jako na povýšenou a ješitnou, čímž antroponymum získává své opodstatnění. V případě smyšleného japonského jména využitého ve filmu se tedy jedná o prvek orientalismu založený na reálném sociálním archetypu, i když pojmenování samo není reprezentací skutečného japonského jména.

Vedle Švýcarska patří Japonsko k světovým hodinářským velmocím. Ačkoliv byli Japonci za 2. světové války nuceni tradiční výrobu hodinek přerušit, navázali na ni opět v roce 1960. Rychle se zorientovali na trhu a vrátili se zpět mezi hodinářské špičky.¹⁴ Tím, že je původním povoláním Uko Ješity hodinář, došlo ve filmu k zob-

⁷ Tj. náhodný návštěvník výstavy a malíř Uko Ješita.

⁸ Tj. konverzace Čechů o tom, jak by měl správný Japonec vypadat.

⁹ „Zkomolení“ japonského výrazu arigató „děkuji“ v „aligátor“.

¹⁰ Tj. japonská báseň tlumočená do češtiny.

¹¹ [2020.08.23] synonymus.cz/jesita-214

¹² [2020.08.23] japantoday.com/category/features/lifestyle/the-top-10-words-to-describe-japanese-people-according-to-foreigners

¹³ [2020.08.23] www.quora.com/Are-the-Japanese-proud-of-their-identity

¹⁴ [2020.08.23] www.lidovky.cz/pr/sdeleni-koernci/jaky-je-rozdil-mezii-japonskymi-svycarskymi-a-nemeckymi-hodinakami.A180305_162925_koernci-sdeleni_jedli

razení technické tradice jeho vlasti. Povolání hodináře můžeme současně považovat za činnost spojovanou s dochvilností, která je typickým povahovým rysem Japonců.

Zvyky

Scéna výstavy miniatur také nabídla divákům několik symbolických znázornění toho, jak naše společnost v 70. letech minulého století Japonsko vnímala. V této scéně si tak například můžeme několikrát všimnout kimona, které má na sobě F. Koudelka. Kimono je tradiční japonský oděv ve tvaru písmene T. Má mnoho druhů a obvykle se nosí o svátcích či rodinných slavnostech.¹⁵ V japonském bojovém sportu kimono představuje základní oblečení zápasníka a judistické kimono je bílé.¹⁶ Ve filmu se všechny tyto skutečnosti shodují s realitou, přičemž je ve snímku připomenuto, že představuje japonský národní кроj. V tomto případě tedy došlo ke správnému vyobrazení Orientu, a ačkoliv ho měl na sobě oblečený Čech F. Koudelka, nejednalo se o kulturní apropiaci, protože mu bylo „dresem“ sportu, kterého se aktivně účastnil. Avšak humorným a tedy již zkresleným obrazem Orientu se stává další pasáž filmu, kde vidíme, jak Češi reagují na bělocha v kimonu: na výstavu totiž dorazil F. Koudelka oblečený v kimonu před Uko Ješitou. A přestože je zjevně blondatý běloch, návštěvníci výstavy i její pořadatelé ho hned považují za očekávajícího japonského umělce pravděpodobně díky jeho oblečení. Totéž se týká vyobrazením japonského náramku, o němž se sice v této scéně mluví dvakrát, není však vidět. Náramek je zde symbolem štěstí, který se v Japonsku nosí povinně. Protože ho měl i F. Koudelka, byla jeho postava jako Japonce o to přesvědčivější. V tomto bodě se však již vyobrazení japonské komodity ve filmu rozchází s realitou.

Po slavnostním zahájení výstavy miniatur následuje pohoštění, kde jsou k jídlu připraveny čerstvé japonské zlaté rybičky, které jsou ovšem podávány zasyrova. Tento pokrm je zde servírován patrně jako projev respektu a úcty vůči japonskému malíři. Syrové ryby se totiž konzumují v Japonsku již po staletí. K nejznámějším pokrmům připraveným z čerstvých syrových ryb patří například sašimi nebo suši.¹⁷ Autoři snímku použili tohoto pokrmu patrně na základu v našem prostředí již dlouhodobě zažitého stereotypu o japonské kuchyni. I když je tento prvek orientalismu pravděpodobně založený na stereotypu, musíme jej v tomto filmu hodnotit jako reálný, když prezentuje japonskou kuchyni takovou, jaká je.

Dalším prvkem orientalismu, kterého si ve filmu můžeme povšimnout, je lampion. Je zde použit patrně pouze jako dekorace, která má navodit atmosféru Orientu, to znamená, že mu není věnována zvláštní pozornost. Ve filmu je lampion pouze červený. Je možné, že se jedná o japonský lampion, svým tvarem ale připomíná spíše lampion čínský. V Japonsku a Číně se totiž také můžeme s lampionem setkat poměrně často. Při příležitosti čínských svátků jsou jimi ale zdobeny i obchody a restaurace

¹⁵ Richie 1994: 71.

¹⁶ Monteverde 2009: 70.

¹⁷ Chef Parade 2019: 5.

po celém světě.¹⁸ Ačkoliv si tedy nejsme jisti zemí jeho původu, plní ve filmu funkci orientálního „markeru.“

Charakter

Dalším zajímavým prvkem orientalismu, kterého si ve filmu můžeme povšimnout, je malé až přehlédnutelné upozornění na japonskou dochvilnost. Ta je pro Japonce klíčová, ať už se vztahuje k pracovnímu jednání, či schůzku s přáteli.¹⁹ V této části filmu byl ovšem odkaz na japonskou dochvilnost rafinovaně, humorně až ironicky skryt tak, že by jej bylo lze přehlédnout: místo toho, aby Japonec čekal na ostatní, museli na něj čekat čeští návštěvníci výstavy. Taková situace by se ve skutečném životě patrně nestala. Japonci totiž berou dochvilnost a disciplínu velmi vážně: jak funguje japonská dopravní infrastruktura, tak fungují i Japonci samotní. Proto, aby se vyhnuli zpoždění, chodí Japonci včas či ještě lépe dříve, než bylo dohodnuto. I proto je začátek scény výstavy, kde Češi čekají na japonského malíře, který se opozdil, spíše humornou vložkou poukazující na vyhlášenou japonskou charakterovou vlastnost, než chybným obrazem japonské společnosti založeným na nepochopení scénáristů. Pokud to nebyl záměr autorů snímku, došlo zde bezpochyby k vtipné náhodě.

Obraz typického způsobu japonského života byl rovněž znázorněn v miniaturách, jedná se tedy o práce japonského malíře ovlivněného minimalismem. Lze říci, že do jisté míry je prvkem tohoto proudu ve filmu také haiku, která k minimalistické poezii bezpochyby patří. Není ovšem možné tvrdit, že by forma minimalismu odpovídala jeho obsahu. Podobně jako haiku, i minimalistické obrazy dokáží předat silnou myšlenku, která následně v hlavě čtenáře či diváka rozproudí nezastavitelný proud nejrůznějších asociací.²⁰ Minimalismus přichází z Číny do Japonska s meditativním buddhismem známým u nás spíše pod jeho japonským označením – zen. Ten odmítá konzum, apeluje na jednoduchost a omezení osobního vlastnictví.²¹ Vyobrazení Japonska jako minimalistické země je zde tedy správné, pravdivé vyobrazení Orientu, založené na reálných archetypech japonské společnosti.

Stát

Ve snímku jsou rovněž přítomni dva Asiaté. Prvním je představitel Uko Ješity – japonský herec Tecuči Sassagawa.²² Ačkoliv ten představuje hlavní postavu celé scény, objevuje se v ní pouze v menší míře. Druhým Asiátem se stal bezvýznamný, ve scéně snadno přehlédnutelný návštěvník výstavy. Ačkoliv se tedy jednalo o téměř dvacetiminutovou scénu inspirovanou japonskými motivy, samotní Asiaté se v ní

¹⁸ [2020.08.23] cs.wikipedia.org/wiki/Lampion

¹⁹ Gullová 2013: 66–68.

²⁰ [2020.08.23] anninydeniky.blogspot.com/2018/02/kdyz-malo-rekne-hodne-minimalisticka.html

²¹ [2020.08.23] www.lidovky.cz/relax/zajimavosti/v-japonsku-sili-vliv-minimalistickeho-zivotniho-stylu.A160709_091627_ln-zajimavosti_ELE

²² [2020.08.23] cs.wikipedia.org/wiki/Jáchyme,_hodť_ho_do_stroje!

objevili jen v malém počtu a navíc v poměrně krátkých pasážích. Na druhou stranu musíme kladně hodnotit skutečnost, že Asiaty hráli ve filmu herci skutečně asijského původu a nikoliv Češi.

Absurdita celé situace je podtržena momentem, kdy na výstavu konečně dorazí také skutečný japonský malíř Uko Ješita. Ten svým vzhledem sice Asiatu připomíná, ale není oblečen v kimonu ani nemá tradiční japonský náramek, proto je českými návštěvníky zpochybněna jeho totožnost, národnost i rasa. U F. Koudelky jakožto „japonského malíře“ byla zpochybněna jeho státní příslušnost pouze v momentě, kdy se čeští návštěvníci pozastavili nad tím, že nemá šikmé oči, což je další známý český stereotyp, protože si je Japonci nechávají operovat, aby nevypadaly tak „šikmé“, a je proto pochopitelné, že Uko Ješita alias F. Koudelka má oči „naprosto normální“. Tento prvek orientalismu se naprosto rozchází s reálným obrazem Japonska, hodnotím jej však spíše jako složku absurdního humoru filmové scény, kde byla japonská realita českým prostředím značně nadsazena. Ačkoli věřím, že východní komodity českou společnost v 70. letech minulého století fascinovaly, nepříjde mi reálné, že by se něco takového mohlo v socialistickém Československu stát. Samozřejmě uznávám, že vnímání a chápání východních zemí v ČSSR za dob normalizace bylo pokřivené, nevěřím však, že až do takové míry. Představuje-li film přesto reálné smýšlení Čechů o Japoncích v této době, pak hodnotím stereotypní názory naší společnosti na Asii a Asiaty jako mylné.

V této části filmu máme možnost několikrát zaslechnout japonštinu a jednou také zesměšňující imitaci tohoto jazyka. Japonsky mluví Uko Ješita, tlumočník přítomný na výstavě a tlumočnice telefonující z japonské sekce Orientálního ústavu ČSAV. Ačkoliv japonsky neumím, domnívám se, že šlo o reálnou podobu jazyka s doslovným překladem. Japonština se sice ve filmu shoduje se svou skutečnou podobou, autoři ji však znovu využili při kreaci humorné situace, kdy je proslov v češtině překládán českým tlumočníkem do japonštiny F. Koudelkovi v kimonu. I tato scéna odráží vnímání Japonska v českém prostředí v 70. letech minulého století. V dalších částech scény došlo dále ke konverzaci a překladu mezi pravým Uko Ješitou a tlumočníky. Na postavě tlumočníka do japonštiny přítomného na výstavě je velmi zajímavá skutečnost, že jej sehrál právě Miloň Čepelka, který se sám věnuje japonské poezii haiku a jeho věta „kolik třešní – tolik višní,“ je tak ukázkou této formy japonské poezie.²³ Téměř na úplném konci scény si ještě můžeme povšimnout imitace japonštiny, kdy jeden z pracovníků psychiatrické léčebny odpovídá Uko Ješitovi na jeho japonské arigató „děkuji“ slovem „aligátor“. Zde se jednoznačně jedná o záměr, být opět s humorným podtextem. Takové chování by však v reálném životě bylo chápáno jako nepřilíh korektní.

Kultura

Scéna je podbarvena tematickou hudbou s orientálním nádechem. Ta celou scénu výstavy miniatur japonského malíře Uka Ješity otvírá a také ji doprovází. Jedná se sice o tutéž skladbu, ale nelze říci, že vykazuje jasné prvky tradiční japonské hudby,

²³ [2020.08.23] www.csfd.cz/tvurce/7252-milon-cepelka/zajimavosti

zato můžeme téměř s určitostí konstatovat, že byla využita se záměrem navození atmosféry Orientu. Zda tvůrci filmu věděli, že se nejedná o japonskou hudbu, se už dnes asi nedozvíme. Svůj cíl vyvolat orientální atmosféru skladba nicméně splnila. Pokud ovšem šlo o navození ryze japonského hudebního zážitku, pak se tento záměr minul účinkem. Svým ztvárněním totiž hudba Orient připomíná, ale že by se jednalo o japonskou skladbu, která byla populární v 70. letech minulého století v Československu, tvrdit nelze. Nehodnotila bych ovšem tento prvek orientalismu jako negativní zobrazování východní kultury. Ačkoliv se nejedná o dílo tradiční japonské hudby, přesto vykazuje stopy reálného obrazu orientální společnosti, což je pro tuto scénu ve vztahu k divákovi dostačující.

Ve filmu, jak již ostatně bylo uvedeno dříve, se objevila také tradiční japonská poezie ve stylu haiku, což je krátká forma japonské lyriky, kterou tvoří trojverší o pěti, sedmi a opět pěti slabikách (5-7-5). Haiku obvykle obsahuje přírodní námět se silným filozofickým podtextem.²⁴ Ve filmu se tato báseň objevila v japonštině: „ikucu no čerí, totemo óku no sawáčerí.“ Do češtiny byla tlumočnickem přeložena: „kolik třešní – tolik višní.“ Nicméně si tímto překladem nejsme jisti, končí rozpačitými slovy tlumočnicka: „... ale přesný význam?“ Přírodní tematiku i hlubší filozofický význam v sobě text nicméně bezpochyby skrývá. Tento příklad ve filmu reprezentuje skutečnou poezii a poukazuje na Japonsko jako na zemi v tomto smyslu kulturně velmi bohatou.

Závěr

Scénu výstavy japonského malíře ve filmu *Jáchyme, hoď ho do stroje!* považuji za zdařilou ukázkou napodobování Východu Západem. Prvky orientalismu v něm prezentované se buď odpovídají realitě, nebo se jí alespoň velmi blíží. Ve snímku přesto nacházím několik obrazů, které se s reálnými archetypy japonské společnosti zcela rozcházejí. Podle výsledků mého pozorování ovšem v takovýchto případech dochází spíše k uplatnění humorného až sarkastického orientalismu, který překroucením skutečnosti založené na absurdním humoru Japonsko pouze napodobuje. Domnívám se proto, že ve snímku nedošlo k jeho zkreslujícímu zobrazení. Celé dílo je protknuto absurdním humorem, k žertovnému vyobrazení Japonska tak došlo patrně z důvodu hlavní myšlenky filmu, tj. úsměvného popisu osudu člověka bezmezně věřícímu svému kondiciogramu. Jeho cílem proto není Japonsko zesměšnit či uvést diváka v omyl. Film je naopak vlastně kritickým obrazem Československa, jeho společnosti i jejího chápání a vnímání světa kolem sebe. Proto jsou v něm k smíchu spíše Češi než Japonci. Scéna z výstavy miniatur totiž s humorem zachytila i zkreslené představy o Japonsku založené na českých stereotypech 70. let minulého století.

Bibliografie

BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.

²⁴ Matsuo Bashō 2002: 1–2.

- GULLOVÁ, Soňa: *Mezinárodní obchodní a diplomatický protokol*. Praha 2013.
- CHEF PARADE: *Sushi*. Praha 2019.
- MATSUO Bashō, Miyamori Asataro: *Classic Haiku: An Anthology of Poems by Basho and His Followers*. New York 2002.
- MONTEVERDE, David: *Judo A Samurai Legacy*. Los Angeles 2009.
- 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.
- 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, ss. 17–24.
- RICHIE, Donald: *Introducing Japan*. Tokyo 1994.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SLIVOVÁ, Kateřina: *Zvířata v japonských pohádkách, mýtech a lidových vyprávění*. Olomouc (diplomová práce) 2010.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.

Orientalism in the Czech comedy *Jáchyme, hod'ho do stroje!*

The Orient is a term used to name the East, traditionally comprising anything that belongs to the Eastern world, concerning Europe. Oriental studies are an academic discipline studying the languages, history, culture, and society of the nations of the East. Orientalism is the imitation and depiction of aspects that belong to the Eastern world. Western civilisation often tends to imitate the East in its pop-culture such as music videos, literary works, and feature films. Orientalism in the movie is one of the most frequent ways to imitate Eastern cultures by the Westerners, which has also become a widely discussed discourse as to its subsequent interpretation. This phenomenon occurs mainly since Orientalism in the film does not always meet with the successful rendering of real archetypes of Eastern cultures. Ignorance, misinformation, or wrongly ingrained stereotypes usually creates misinterpretations.

The Czech cinematography also depicts its attitude to Orientalism. Therefore, this paper examines the issues of Orientalism in one of the Czech comedies *Jáchyme, hod'ho do stroje!* (*Joachim, Put it in the Machine* 1974). More specifically, this article investigates the concepts, perceptions, and subsequent interpretations of Orient, namely Japan, within the Czech society in the 1970s. These elements are explored through the twenty-minute scene of an art exhibition with a fictional figure of Japanese painter – Uko Yeshita.

Key Words: Orientalism in film, Japanism, the image of a Japanese in cinematography, Czech comedy, *Jáchyme, hod'ho do stroje!* (Oldřich Lipský 1974)

Contact: Edita Koritáková, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: edita.koritakova01@upol.cz

JUDO VE FILMU *JÁCHYME, HOĎ HO DO STROJE* (1974)

Terezie Kadlecová

Anotace: Film *Jáchyme, hoď ho do stroje!* z roku 1974, patří mezi klasiku normalizačního období. František Koudelka, ztvárněný Ludkem Sobotou, přijíždí do Prahy kvůli práci v autoservisu a pravidelně si nechává posílat předpověď šťastných a smolných dnů. Díky své přítelkyni se začíná učit judo (柔道 džúdó). To v tomto filmu hraje klíčovou roli coby místo, kde fungují předpovědi šťastných dnů. Je tu hned několik scén jak z tréninků, tak ze závodů, na nichž lze pozorovat, že se filmaři od skutečného juda příliš neodchylují, třebaže prostor pro jeho obraz není příliš rozsáhlý. Judo vzniklo v Japonsku ve druhé polovině 19. století, když Džigoró Kanó uspořádal a zjednodušil techniky džiu-džitsu, které bylo roztrženo do mnoha škol a nedostávalo se mu systémové organizace. Do tehdejšího Československa se dostalo již za první republiky a rychle získávalo na popularitě, která rostla i po roce 1948, takže v 70. letech, kdy film vznikl, bylo v ČSSR nejznámějším bojovým sportem.

Klíčová slova: orientalismus ve filmu, japonérie, judo, česká komedie, *Jáchyme, hoď ho do stroje!* (Oldřich Lipský 1974)

Úvod

Jáchyme, hoď ho do stroje! je známý český film z roku 1974. Režíroval jej Oldřich Lipský (1924–1986) a hlavního představitele Františka Koudelku ztvárnil Luděk Sobotka (1943). Tento film se ale také proslavil několika scénami zobrazujícími judo, což je bojové umění a zároveň závodní sport původem z Japonska. Protože si zachovává mnoho ze své zdrojové kultury jak terminologií, tak vizuálně, lze jej zde považovat za prvek orientalismu. Cílem mé práce je objasnit, nakolik je použité judo autentické, případně zda bylo upraveno pro potřeby filmu. Mluvíme-li o orientalismu, pak máme na mysli zobrazení Východu západními autory, v jejichž dílech má význam západnímu čtenáři neznámý, neobvyklý a snad i překvapivý. Tento pojem rozsáhle rozpracoval především Edward W. Said (1935–2003): v jeho pojetí se týká především arabského světa, ale lze jej vztáhnout i na další východní kultury, tedy mj. také na Japonsko.

Děj filmu

F. Koudelka se stěhuje do Prahy kvůli nové práci v opravně automobilů. Nechá se přesvědčit, že počítačem sestavený „kondiciogram“ je vědecký, třebaže se příliš neliší od babských pověr či horoskopů astrologů. Na základě smolných a šťastných dnů se mu v práci střídavě daří a nedaří. Bydlí u tetičky, majitelky výstavního psa, kterého

potají uplácí topinkami, aby se mohl vyspat. Zamiluje se do Blanky, prodavačky v lahůdkářství, a kvůli ní začne chodit na judo. Ve svůj šťastný den vyhrává přebory, zvítězí v automobilových závodech, a je dokonce považován za japonského malíře miniatur. Čtyřikrát tak unikne psychiatrii. Nakonec se však ukáže, že kondiciogram, kterému bezmezně důvěřoval, byl sestaven pro někoho zcela jiného...

Judo v Československu

Judo vyvinul ve druhé polovině 19. století Džigoró Kanó (1859–1938), když je systematizoval kategorizací technik japonského bojového umění džiu-džitsu. Tehdy z něj byly zejména vyřazeny zbraně, údery, kopy a některé techniky pák. Celý systém byl ovlivněn evropským přístupem, proto se zaměřuje na fyzické, mentální a morální zdokonalení jedince a vyhýbá se propojení s mentální přípravou, která bývá často v japonských bojových uměních, zejména v těch starších, obvykle obsažena.

V roce 1919 se judo poprvé dostalo do Československa: tehdy Vysokoškolský sport Praha zahájil první kursy džiu-džitsu. V roce 1936 byl pak založen Československý svaz džiu-džitsu. Zájem o judo u nás ještě vzrostl po roce 1953, kdy byl zřízen Státní výbor pro tělesnou výchovu a sport, kde mělo svou vlastní sekci. V roce 1964 bylo zařazeno na program XVIII. letních olympijských her v Tokiu. Československá reprezentace se prvního mezinárodního klání zúčastnila ale až v roce 1972, což zapříčinilo další vlnu zájmu o tento sport a film *Jáchyme, hoď ho do stroje!* je tak vlastně možné považovat za jeden z jejích důsledků.

Systém juda

Judo je založeno na principu maximální efektivity při použití minimální energie, jeho cílem je vyřadit útočníka z boje bez zbytečných zranění. Proto je v něm nejdůležitější správné vychýlení protivníka, tzn. vyvedení útočníka z rovnováhy tak, aby bylo snadné na něj aplikovat některou z jeho technik. Je vhodné přitom využít směru útočnickova pohybu a jeho vlastní síly a ušetřit je tak obránci. Čím je technika úspěšnější, tím méně je potřeba síly na její provedení. Proto je také možné ji použít i proti výrazně těžším soupeřům.

Praxe juda se skládá z nage-wazy „techniky používané v postoji“ a ne-wazy „techniky používané na zemi.“ Nage-waza se dále dělí na tači-wazu „hody“, která se skládá ze tří skupin dovedností: goši-wazy „techniky boků“, te-wazy „techniky rukou“ a aši-wazy „techniky nohou.“ Druhou kategorií nage-wazy je sutemi-waza „strhy.“ Rozdíl mezi hody a strhy je, že při hodu obránce zůstává stát, nebo následuje útočníka na zem až poté, co jej hodí, zatímco při strhu využívá vlastní váhy a protivníka vychyluje z rovnováhy svým vlastním pádem. Mezi techniky ne-wazy patří osae-komi-waza „fixace soupeře v držení“, džime-waza „techniky škrcení“ a kansecu-waza „techniky páčení“, přičemž v judu jsou povoleny pouze páky na loketní kloub.

Při trénincích a zápasech se nosí kimono neboli džúdógi skládající se z kabátu, kalhot a obi „pásku.“ Bývá bílé, případně modré, na závodech vyšší úroveň se tyto dvě barvy využívají k rozlišení obou protivníků. Barva obi označuje technický stupeň vyspělosti judisty: šestý nejnižší kjú „žákovský stupeň“ označuje pásek bílý, následuje

žlutý, oranžový, zelený, modrý a hnědý. Černé obi je ukazatelem dan „mistrovské hodnosti.“ Danů je sice celkem dvanáct, ale je jich udělováno jen deset: jedenáctý náleží pouze zakladateli systému a dvanáctý je nedosažitelným ideálem. Nedělitelnou součástí juda je také etiketa, projevovaná zdvořilostí vůči ostatním a pozdravem prováděným úklonou. Při vstupu i při odchodu z dódžó „tělocvičny“ je nutno se uklonit, před začátkem cvičení či zápasu je úklona projevem úcty vůči soupeři, po jeho ukončení poděkováním protivníkovi. Úklonou je zakončen i nástup, který může probíhat ve stoje nebo v seize „sedu na patách,“ na začátku a konci tréninku.

Závody zahajuje rozhodčí výrazem hadžime, soupeři se následně ukloní a bojují. Zápas vždy začíná v postoji, je ale možné přejít i do boje na zemi. Délka zápasu se liší podle toho, zda se jedná o regionální nebo národní úroveň závodů, běžná jsou ale pěti- případně čtyřminutová klání. Vyhrát lze na ippon „celý bod,“ kdy je soupeř hozen natolik čistě, že dopadne na lopatky, nebo na součet dvou waza-ari „náskok,“ které se udělují za účinný hod, kdy ale soupeř dopadne na zem jinak než na lopatky, např. na bok či kolena. Další možnosti jak dosáhnout hodnocení ve svůj prospěch je fixovat soupeře v držení 30 vteřin, případně jej přinutit se vzdát správně nasazeným a účinným páčením nebo škrcením.

Korpus

stopáž	druh scény	děj
33:30	děj	sensei „učitel“ zatleská a říká: „Tak dost, Otíku, jdeme na to.“
33:38	judo	sensei se věnuje nováčkům, v pozadí členové oddílu trénují mae-ukemi „pády vpřed“
33:42	judo	sensei hodí prvního nováčka – ippon-seoinage
	judo	v pozadí cvičenci trénují hody, které ale nejsou vidět celé: ačkoliv je proto není možné přesně identifikovat, vychází z pravé kumi-katy „pravá ruka drží límec, levá rukáv“
33:55	judo	podmet o-soto-gari
34:00	děj	F. Koudelka váhá přede dveřmi a přemýšlí, zda vstoupí či ne
34:16	judo	sensei hodí dalšího uchazeče, chvat přitom nelze přesně určit, protože záběr na něj není úplný
34:20	děj	spadne tabulka na dveřích a vyděsí F. Koudelku, který chce proto odejít
34:26	děj	přichází Blanka, s černým páskem, F. Koudelka se vymlouvá na špatné dny
34:36	děj	strčí ho do dveří, do nichž se mu po jejich zavření zasekne část saka
34:48	judo	sensei se pokouší o ippon-seoinage „obě ruce drží jednu ruku,“ F. Koudelka drží jako „přibítej“
34:52	judo	sensei neúspěšně zkouší chvat z úchopu za oba límce

35:00	děj	neúspěšný pokus F. Koudelku zvednout
35:11	děj	slavná „hláška“: „STS Chvojkovice-Brod. Zřejmě slušný oddíl, no.“
35:23	judo	F. Koudelkovi povolí zaseknuté sako a srazí senseie, který padá dozadu
35:23	děj	sensei pro jistotu odmítne podat F. Koudelkovi ruku, čímž by se otevřel případnému útoku očividně nebezpečného soupeře
47:02	děj	začíná trénink, všichni až na Zachatu lezoucího po žebřinách sedí na lavičkách
	děj	sensei hledá záskok na závody za nemocného Smolu, vybere „toho z Chvojkovic“ – tedy F. Koudelku
48:04	judo	F. Koudelka má oranžový pásek (čtvrtý kjú)
48:29	děj	Blanka se s ním loučí s tím, že sama závody neuvidí, protože má melouch v Jesenici
58:44	děj	proslov na zahájení závodů: „Jak říkáme my judisté: nemusí pršet – jen když kape.“
59:17	judo	oznámení nástupu prvních závodníků – Karel Vomáčka, první kjú a F. Koudelka, čtvrtý kyú; sensei mu radí, aby neprohrál před časovým limitem, ale nepočítá s tím, že by mohl vyhrát, protože rozdíl ve zkušenostech mezi soupeři je příliš velký
59:42	judo	F. Koudelka si přes nohy natahuje červený pás, který slouží k rozlišení obou zápasníků: dnes se častěji používá červené obi, judista má tak pásy dva
59:53	judo	sudí zahájí zápas „džime“, tj. zkrácené hadžime, a soupeři se ukloní; během zápasu se F. Koudelka pokouší pouze o aši-wazu „techniky nohou“, zejména o-soto-gari a ko-soto-gari, není však úspěšný, když soupeře vůbec nevychýlí, proto je téměř nemožné jej hodit; soupeř se pokouší o nástup do uči-maty, tuto náročnou techniku však nezvládne; v rozhodujícím okamžiku se F. Koudelkovi podaří obtížný tomoe-nage „strh“
1:01:03	děj	F. Koudelka po zápase odchází a sensei chválí oddíl STS Chvojkovice-Brod; před nimi se přitom mihnou dva zápasníci, ačkoliv není vidět zřetelněji, jakou techniku realizují, oba udržují pravou kumi-katu „úchop“
1:01:40	děj	F. Koudelka se v šatně připravuje na další zápas

1:02:17	judo	k zápasu nastupuje F. Koudelka a Jan Sláma, druhý kjú, tj. modrý pásek; kromě aši-wazy zde vidíme i goši-wazu „techniku boků,“ kdy se oba soupeři střídají v nástupech zády ke druhému, žádný chvat ale není dotažený a techniky nohou tu spíš vypadají jako vzájemné „okopávání,“ když jejich pohyb směřuje příliš vysoko na to, aby byl účinný; vítězný de-aši-harai „rychlý podmet“ F. Koudelky byl proveden dostatečně nízko tak, aby soupeře překvapil
1:07:05	děj	uklízeč Šimák v bílém kabátě připomínajícím džúdógi uklízí tělocvičnu a poslouchá rádiový záznam z utkání
1:07:17	judo	F. Koudelka, zvyklý mezi zápasy odbíhat, se vrací, přehledně přitom, že závody v tělocvičně již skončily; když uslyší své jméno, aplikuje na uklízeče v předklonu patrně okuri-aši-harai „podmet,“ pak jej zvedne a zcela „nejudisticky“ hodí na druhou stranu, následuje druhý podmet, druhé přehození a odchod z tělocvičny
1:09:10	judo	F. Koudelka opět nastupuje proti uklízeči, předvádí přitom dokonalou kata-gurumu a několik neidentifikovaných podmetů

Analýza

Autentičnost juda v tomto filmu lze posuzovat z několika hledisek: podle vizuálních prvků jako je oděv a označení technických stupňů, technického provedení chvatů, průběhu zápasu a etikety. Protože džúdógi je standardizované, je jeho obraz ve filmu věrný. Pásek k označení technické hodnoty je použit vhodně: na závodech má F. Koudelka čtvrtý kjú. Podle zkušebního řádu je možné zkrátit dobu mezi zkouškami na vyšší technický stupeň na půl roku, mezi příchodem Koudelky do oddílu a závody tedy musel uběhnout minimálně rok. Děj filmu to však nepotvrzuje ani nevyvrací. Koudelkova přítelkyně Blanka je držitelkou černého pásu, tzn. minimálně prvního danu. Dle René Srdínka¹ je možné této úrovně dosáhnout po tří- až pětiletém tréninku. Je proto zjevné, že se proto judu věnuje již poměrně dlouho.

Chvaty a pády jsou ve filmu technicky provedeny velmi věrně. F. Koudelka používá i úchopy vyšší technické úrovně, než je čtvrté kjú, např. kata-gurumu, pokud ale běžně trénoval s judisty s lepším technickým stupněm, to není překvapivé. Zápasy se svým průběhem podobají regionálním a republikovým kláním: pro srovnání jsem použila záznam mistrovství republiky v Jablonci z dubna 2019. Rozhodčí zahajuje zápas výrazem hadžime a závodníci se zdraví úklonou. V žádném z nich nevidíme boj o kumi-katu „úchop límce a rukávu“ tak, aby závodníkovi lépe vyhovoval a více bránil soupeři zahájit vlastní útok, který je častou součástí zápasu. V prvním z nich proti K. Vomáčkovi od jeho začátku útočí naznačováním podmetů bez vychýlení pouze F. Koudelka. Ve srovnání s běžnými závody se tak děje až příliš pravidelně.

¹ Srdínko 1987.

Většinou se totiž oba soupeři v útoku střídají, navíc by příliš pravidelný rytmus neumožnil protichvat. Hrdina filmu však tak rozptyluje soupeřovu pozornost a podaří se mu úspěšně provést tomoe-nage „strh,“ při němž útočník padá na zem první a využije svého pohybu k odhození soupeře za sebe. Je to poměrně obtížná technika, která je součástí zkoušek na druhý kjú, proto ji od začátečníka nikdo nečeká. V druhém zápase proti J. Slámovi vidíme mnoho nedotažených křížových nástupů, čímž Koudelka naznačuje, že se pokusí použít chvaty z goši-wazy, kdy je soupeř hozen především prostřednictvím pohybu boků. Díky tomu nečekaně vítězí pomocí chvatu de-aši-harai „podmet,“ kdy se útočník neotáčí se svému soupeři zády, ale těsně nad zemí podmetá právě odlehčenou nohu soupeře. V obou případech tedy vidíme nečekané vítězství pomocí chvatu v opačném směru, než v jakém F. Koudelka naznačuje útok. Pokaždé při tom vítězí na ippon „celý bod,“ když hozený soupeř dopadá přímo na záda. Proto v žádném ze zápasů nevidíme ne-wazu „techniky boje na zemi,“ které následují vždy bezprostředně poté, kdy nebyl hod proveden dostatečně čistě, aby tak ukončil zápas. V čem se ale oba liší od referenčních zápasů, je, že rozhodčí ani jednou nezastaví zápas, k čemuž dochází pravidelně několikrát během souboje, např. při dokončené akci mimo vyhrazený prostor. Koudelka tak vítězí až příliš rychle.

Obraz etikety judo podaný ve filmu má drobnou trhlinu v tom smyslu, že když sensei rozřazuje nováčky, vynechá úklonu. Než spolu začnou dva judisté cvičit nebo zápasit, měli by se navzájem uklonit. To, že tak neučiní, se chápe jako projev neúcty. Lze ovšem předpokládat, že cílem bylo nováčky překvapit. Formality při zápasech se ale drží protokolu a fakt, že nevidíme celé zahájení a ukončení tréninku, je spíše záležitostí scénáře, než porušování pravidel etikety. Pokud jde o tvrzení: „nemusí pršet – jen když kape,“ nenašla jsem jediný důkaz, že by kdy Džigoró Kanó něco podobného řekl. Protože se ale ve filmu tento výrok opakuje vícekrát i na dalších závodech, lze předpokládat, že vznikl pouze pro potřeby filmu a s judem 70. let v Československu nemá skutečně nic společného.

Závěr

Na základě rozboru filmových scén zahrnujících judo lze konstatovat, že jde o jeho velmi autentickou podobu, která nebyla pro film nijak významně upravována. Průběh závodů je nicméně překvapivý tím, že v nich vítězí začátečník proti zkušeným závodníkům, ovšem jinak se film neliší od toho, co je možné pozorovat při běžných závodech. Lze proto říci, že česká komedie *Jáchyme, hoď ho do stroje!* zobrazuje judo v souladu s realitou.

Literatura

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- FOJTRÍK, Ivan: *Prvky bojových umění: karatedó, aikidó, kendó, džúdó*. Praha 1999.
- JOZSA Vivien: *Princess of China: Orientalism in Western pop music. Dálný východ* 2017, 2, ss. 26–34.

- KANO Jigoro: *Kodokan Judo*. Tokyo 1994.
- LEBEDA, Adolf Andrej: *Sebeobrana: sebeobrané umění pro každého*. Praha 1979.
- LEBEDA, Adolf Andrej: *Základy judo*. Praha 1960.
- 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.
- 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, ss. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SCHÄFER, Andreas: *Judo*. České Budějovice 2007.
- SRDÍNKO, René: *Malá škola juda*. Praha 1987.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměníková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.

Judo in movie *Jáchyme, hod'ho do stroje!* (Joachim, Put It in Machine! (1974))

The movie is a well-known Czech comedy from the 70s. František Koudelka, played by Luděk Sobota (1943), moved to Prague for work. He repairs cars, starts training judo, believes in computer-made prophecies about lucky and unlucky days. These prophecies help him to win judo tournament. In a couple of judo scenes, we can see that judo in this movie is quite authentic, the movie plot didn't change it much. Judo was created in Japan at the end of the 19th century when its founder Jigoro Kano organised and simplified jiu-jitsu techniques. In the first half of 20th-century judo became popular in Czechoslovakia. In the 70s, when this movie was created, it was already the most well-known and popular Asian martial art there.

Key words: Orientalism in film, Japanism, Judo, Czech comedy, *Jáchyme, hod'ho do stroje!* (Oldřich Plpšný 1974)

Contact: Terezie, Kadlecová, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: terezie.kadlecova01@upol.cz

ORIENTALISMUS V PRVNÍ DÍLE SERIÁLU ŠÓGUN (1980)

Milan Vítek Kulikowski

Abstrakt: Seriál *Šógun* z roku 1980 je adaptací stejnojmenného historického best-selleru Jamese Clavella (1921–1994) z roku 1975. Toto rozsáhlé dílo je součástí tzv. *Asijské ságy*, která obsahuje ještě i romány *Král krysa* (1962), *Tai-Pan* (1966), *Pan-ský dvůr* (1981), *Smršť* (1986) a *Gaidžin* (1993). Jedná se o fiktivní příběh anglického navigátora Johna Blackthorna (Richard Chamberlain 1934), který na začátku 17. století ztroskotá u břehů Japonska a je tak pravděpodobně prvním Angličanem, který kdy tuto zemi navštívil. Jeho příběh používá historické reálie dosti volně a byl inspirován skutečnou historickou postavou Williamem Adamsem (také Miura Andžin 1564–1620). Osou příběhu je budování vzájemného respektu mezi J. Blackthornem a jeho japonskými protějšky. Klíčovým motivem seriálu je ovšem pohled Evropana na pozdně feudální japonskou společnost na začátku 17. století těsně před jeho sjednocením. Cíleně pracuje se západními stereotypy samurajské oddanosti, podřízenosti japonských žen vůči mužům a neomezuje se jen na koncepty jako je například rituální sebevražda seppuku či pro Evropana pověstná náročnost studia japonského jazyka. Šokující scény, které podbarveny takovým kontextem vznikají, mají připoutat diváka k televizní obrazovce, eventuálně ho přimět ke koupi výtisku Clavellova románu. V této práci se proto chci věnovat analýze orientalizujícím prvků obsažených v prvním díle tohoto seriálu.

Klíčová slova: historický film, orientalismus ve filmu, japonérie, *Zajatec japonských ostrovů* – *Šógun* (Jerry London 1980)

čas	scéna	téma
00:00–00:09	plavba po moři	strastiplná cesta do neznáma; úvodní prolog vysvětlující historický kontext doby
00:09–00:18	probuzení v Japonsku	první zprvu přátelský kontakt J. Blackthorna s domorodci, když je udiven zdvořilostí Japonců
00:19–00:30	konfrontace s vládcem	Holandané se odmítají podřídit vůli místního vládce, vůbec nechápou místní kulturní vzorce a ani J. Blackthorne neprojevuje samurajům patřičnou úctu
00:30–00:46	další vzdor	pokus o vzdor končí smrtí člena posádky; akcent na krutost Japonců, ale i nechápavost Evropanů; scéna končí ponížením J. Blackthorna

00:46–01:05	podřízení	J. Blackthorn se pod hrozbou smrti svých mužů podřizuje vůli místního vládce
	seznámení s Portugalcem	J. Blackthorn se seznamuje s portugalským navigátorem, ten mu vysvětluje mravy a realie Japonska
01:05–01:17	nebezpečná plavba	Portugalec dále uvádí J. Blackthorna do místních kulturních zvyklostí; ten se učí velmi rychle i první japonská slova, protože jazyk chápe jako klíčový pro porozumění chování místních obyvatel
01:17–01:30	respekt	svou odvahou při záchraně Portugalce si J. Blackthorn získá respekt Japonců; akcent na samurajskou čest, když jeden ze samurajů spáchá po porážce seppuku

Přestavení seriálu a autora námětu

Seriál *Šógun* (1980) je americká osmidílná televizní minisérie uvedená poprvé v televizi NBC: jeho režisérem je Jerry London (1947), scénář napsal Eric Bercovici (1933–2014). Producentem a autorem původního námětu je jeden z nejčtenějších autorů historické prózy 20. století James Clavell (1921–1994). Narodil se v Austrálii do vojenské rodiny, v roce 1940 pak sám vstoupil do armády a v následujícím roce byl nasazen na Jávě a v Malajsii, kde australská armáda bojovala s japonskými jednotkami. Při bojích utrpěl vážné zranění a byl zajat japonskou armádou společně s desítkami tisíc dalších spojeneckých vojáků, především ze zemí Commonwealthu a Holandské východní Indie. Zbytek války strávil v zajateckém táboře Changi v dnešním Singapuru, kde na hlad a nemoci zemřela většina vězňů. J. Clavell popisuje podmínky v táboře ve svém slavném autobiografickém románu *Kráľ Krysa* z roku 1960. Je prvním dílem Clavellovy *Asijské ságy*, do níž patří i *Šógun* vydaný v roce 1975 v USA. Oba tyto romány představují na silném lidském příběhu střet dvou kultur, západních a východních hodnot, ale i lásku mezi lidmi ze Západu a Orientu. J. Clavell navázal na román *Šógun* japonérií *Gaidžin*, která se odehrává v polovině 19. století, kdy se Japonsko po období izolace mezi léty 1633–1853 postupně znovu začalo otvírat světu.

Než začal psát historickou prózu, vytvořil scénář mj. klasického horroru *Moucha* (1958) a válečného filmu *Velký útěk* (1963). J. Clavell se vždy soustředil na divácky atraktivní témata, v jeho dílech nechybí akce, jsou zasazena do exotického prostředí, dokáží šokovat a vtáhnout čtenáře či diváka do děje. Při tvorbě vlastního obrazu Orientu se opíral jak o své životní zkušenosti, tak i o pečlivý výzkum, v jeho fikci se tak sice zrcadlí orientalismus, v mnoha ohledech přesto věrně zachycují realitu. Kromě japonérií psal J. Clavell i romány z čínského prostředí. Jeho *Tai-Pan* (1966) se odehrává v roce 1841, popisuje vznik Hongkongu a založení obchodní společnosti Straun. Historie této společnosti pokračuje v románu *Vznešený dům* (1981), který je zasazen do roku 1963 a jenž líčí špionážní války mezi ČLR, SSSR a USA. Posledním dílem *Asijské ságy* je *Smršť* (1986): ten se odehrává v Iránu během islámské revoluce v roce 1979 a opět popisuje osudy britské obchodní společnosti Struan.¹

¹ [2020.05.10] Motley, Clay: James Clavell. Salem Press Biographical Encyclopedia 2017.

Historický kontext pozdního období Azuči-Momojama (1573–1600)

Seriál *Šōgun* se odehrává ve fiktivním světě inspirovaném Japonskem konce 16. a začátku 17. století. Toto období japonských dějin je charakteristické snahou tří na sebe navazujících vojevůdců sjednotit japonské ostrovy a vytvořit tak centralizovanou státní moc. Druhou výraznou charakteristikou tohoto období jsou kontakty mezi Japonskem a evropskými námořními mocnostmi, které díky moderním technologiím jako např. pušky, děla nebo poznatky z námořní navigace výrazně změnily japonské vojenství a tak umožnily těmto třem vojevůdcům sjednocení země vojenskou silou. Těmito třemi vojevůdci byli Oda Nobunaga (1534–1582), Tojotomi Hidejoši (1536–1598) a konečně Tokugawa Iejasu (1542–1616). Nobunaga byl původně provinčním knížetem poměrně malého významu, kterému se však podařilo přemoci svého vojensky podstatně silnějšího souseda a později dokonce obsadit hlavní město Kjóto, v němž tehdy sídlil japonský císař. Zde nejdříve podpořil posledního šōguna rodu Ašikaga, aby ho pak sám sesadil a ukončil tak celé období, které trvalo od roku 1338. Nobunaga postupně dobýval jedno knížectví za druhým a bojoval přitom nejen s ostatními lenními knížaty ale i s žoldnéři buddhistického kléru. Mimo jiné také proto podporoval křesťanské misionáře, ve kterých viděl silnou protiváhu buddhismu, přestože sám nekonvertoval. Roku 1582, když jeho nejlepší generál Hidejoši bojoval proti knížeti Mórimu na západě Japonska, byl však zabit svým vlastním vazalem.

Hidejoši byl velmi nízkého původu, dokonce prý původně neměl ani vlastní rodové jméno. Jako velmi dobrý a charismatický vojevůdce se ale rychle vyšvihl do vedení Nobunagovy armády a po jeho smrti se mu podařilo získat na svou stranu prakticky všechny jeho bývalé vazaly. Roku 1586 se mu podřídil i Tokugawa Iejasu, lenní pán velkého knížectví v úrodné nížině Kantó. Hidejoši dokončil reformu správy celé země, o což se už před ním pokoušel i Nobunaga, těžil z legitimacy císařského dvora a nechal se jmenovat kampaku „regentem dospělého císaře.“ Hidejoši na rozdíl od Nobunagy zaujímal ke křesťanství, které chápal jako rozvratný prvek vnitřní politiky a ideologického protivníka sjednocujícího případnou opozici, negativní postoj. V roce 1587 dokonce zakázal misijní činnost, ale jeho nařízení nebylo striktně dodržováno až do roku 1597, kdy bylo na jeho rozkaz ukřizováno několik misionářů a japonských konvertitů.²

Příběh románu *Šōgun* začíná v roce 1600, kdy se v prologu vypravěče dozvídáme, že roku 1598 vyplula z Rotterdamu holandská flotila vyslaná pustošit portugalské a španělské osady v Novém světě. Jediná loď – Erasmus, dokázala díky lodnímu deníku získanému od portugalského lodivoda proplout Magellanovým průlivem a po strastiplné cestě Tichým oceánem stanout až u břehů bájeného Japonska. Anglický lodivod William Adams (1564–1620) se v seriálu jmenuje John Blackthorne. Erasmus a jeho holandsko-britská posádka tak byli prvními Evropany, kterým se po Portugalcích a Španělech podařilo do této části Pacifiku doplnout. Portugalci dorazili do Japonska už roku 1543. Protože stejně jako později Španělé připluli z jihu, označovali je Japonci výrazem nanbandžin „jižní barbari“ a projevovali od počátku o obchod s nimi velký zájem. Populárním zbožím byly mechanické hodiny a palné zbraně. Katoličtí Portugalci však vzájemný obchod podmiňovali misijní činností, a proto

² Reischauer 2012: 78–81.

mnoho knížat z Kjúšú i jiných oblastí Japonska ve snaze zajistit si lepší obchodní podmínky přestoupilo na křesťanství. Již roku 1549 také přijel do Japonska František Xaverský. Cesta však v té době byla nesmírně nebezpečným dobrodružstvím, jak ostatně ukazuje i úvodní scéna seriálu, kdy sledujeme holandské námořníky na pokraji fyzických sil po dlouhé plavbě Pacifikem a sám kapitán polomrtvým vyčerpáním proklíná anglického lodivoda J. Blackthorna, že při honbě za neexistující legendou přivedl loď i jeho posádku do záhuby. Japonsko je tedy v seriálu zobrazeno jako země tajemná, či dokonce legendární, což ale v zásadě nejspíš koreluje s dobovou představou o něm.

Probuzení se v Japonsku

Po plavbě v bouři, když na Blackthorna spadne lodní trám, upadá do bezvědomí a probouzí se až ve futonu v japonském domě. Jídlo v tradičním stylu, polévku miso, rybu a lepkavou rýži spolyká a všimne si kříže na stěně. V Japonsku té doby bylo již skutečně velké množství konvertitů, celkem asi 300 000, což v té době bylo procentuálně mnohem více než zhruba jedno procento křesťanů, kteří v Japonsku žijí dnes. Pro protestanta, třebaže Angličané patrně nejsou tak nábožensky založení jako například Španělé nebo Portugalci, muselo být příjemným překvapením, že lidé žijící v Japonsku nejsou všichni pohané, jak nejspíše očekával. Existence japonských křesťanů nicméně také znamená přítomnosti ostatních evropských národů, což ostatně J. Blackthorn již v další scéně zjistí.

Vesničané se k J. Blackthornovi chovají zpočátku velmi zdvořile. Rozmluva s Japonkou, s níž se hned po probuzení setká a které si říká Onna „žena,“ není v seriálu přeložena a divák se tedy jen podle Blackthornových reakcí domýšlí, co říká. Stejně tak je tomu i u ostatních vesničanů. Ačkoliv jim tedy nerozumíme, jejich příslovcečná omotenaši „pohostinnost,“ vlastně upřímná radost hostitele z příchodu hosta, je přesto nepřehlédnutelná.³ Všichni vesničané se klaní, někteří v prostraci (japonsky: dogeza), kterou vyjadřují velkou úctu nebo upřímnou omluvu a jež dnes není běžná ani v sektoru služeb. Mírná úklona je samozřejmě v moderním Japonsku projevem úcty, omluvou či pozdravem, Japonci však při jejich užití často zvažují její přiměřenost dané situaci. Jedná se zde proto o určitou stereotypizaci japonské kultury Západem, která může u jeho obyvatel vyvolávat pocit, že se jim v Japonsku bude každý „klanět až k zemi“.

Setkání s místním vládcem

Úklony jsou motivem i následující scény, kdy je J. Blackthorn poprvé konfrontován s Ómi Kašigim, který je správcem Anžira, vesnice, u níž jeho loď ztroskotala. Přestože mu otevřeně nepřátelství nevyjadřuje, samuraj při svém příchodu „probadává“ lodivoda pohledem. Jezuitský kněz, který jako Portugalec Blackthorna od začátku

³ Dalším rozdílem proti zdvořilostním strategiím Západu je akcent na vzájemný respekt mezi hostem a hostitelem. Přestože se to ve velmi hierarchizované japonské společnosti nemusí na první pohled zdát, vychází omotenaši z rovnocenného vztahu, který mezi hostem a hostitelem panuje.

nenávidí, neskrývá vůči kacíři a pirátovi své nepřátelství, mu tlumočí. Scéna vrcholí při Ómiho odchodu, když se mu jeden z vesničanů nepokloní a ten mu proto jednou ranou meče srazí hlavu. J. Blackthorne zděšeně odchází.

Samurajové byli ve feudální japonské společnosti začátku 17. století nezpochybnitelnými vládci země. Japonsko bylo po dlouhá staletí feudální společností, kde měl silnou tradici neo-konfucianismus uplatňovaný v přísně hierarchickém rozdělení společnosti a projevující se striktní etiketou. Je nezpochybnitelné, že samurajové, jejichž tehdy ještě nepsaný kód tvořil mj. i meditativní buddhismus, který otevřeně pohrdal lpěním na pozemském životě, mohli provinilce na místě trestat smrtí. Nabízí se zde však otázka, zda to, že se člověk neukloní, je urážka ospravedlňující jeho usmrcení, a proč se vlastně dekapitovaný vesničan neuklonil. Autor předlohy zde snad chtěl demonstrovat „orientální krutost“ japonské kultury divákům, aby je tak šokoval: takový postup je ale nezpochybnitelným signálem orientalismu.

Důležitost úklony jako projevu úcty je dále zdůrazněna ve scéně, kdy je J. Blackthorne a jeho posádka předvedena před místního lenního pána, Ómiho strýce. Když vyzve členy své posádky, aby se uklonili, udělají to, ale jsou vzápětí ochrankou srazeni na zem do prostrace, což patrně v tomto případě není vyloženo orientalizující prvek. Lenním pánům daimjó byla ve feudálním Japonsku prokazována nejvyšší úcta a byli bez přehánění skutečnými pány nad životem a smrtí svých poddaných. Zároveň, jak jsem ostatně zmínil již výše, mnoho z nich se v tomto období snažilo naklonit si Portugalce, případně se proto stát i křesťany. Nelze se tedy divit, že když se lodivod dostává do sporu s jezuitou, který tlumočí jeho výpověď a fyzicky jej napadne, jsou on i námořníci odvedeni do jámy a je s nimi zacházeno jako se zločinci.

Pokus o vzpouru

Námořníci se v jámě pokusí o vzpouru, když jsou donuceni vybrat jednoho z nich, aby byl exemplárně potrestán. Při potyčce jsou ale poraženi a Ómi vybírá na smrt uvařením v kotli jiného člena posádky než toho, kterého dříve určila losem. Vaření v kotli zaživa bylo v Japonsku skutečně používáno jako pomalý a současně nesmírně bolestivý způsob popravy odsouzence. Autor literární předlohy jej patrně zvolil proto, že se z perspektivy Západu jedná o netradiční, exotický způsob exekuce, který současně slouží jako další ukázkou „krutosti Japonců.“

J. Blackthorne je pak předveden znovu před Ómiho, který ho vyzve, aby spolupracoval, čemuž se odmítá podvolit a hrubě Ómiho urazí slovy, že chćje na jeho zemi i lenního pána Jabu. V reakci na to přikáže Ómi ponořit do kotle s vodou dalšího z jeho mužů, což lodivoda zlomí a podrobí se všem Ómiho příkazům. Ten J. Blackthorneovi přikáže, aby si lehl na břicho na zem, a vymocí se na něj. Japonsko je podle Ruth Benedictové (1887–1948), americké kulturní antropoložky a autorky slavné knihy o japonské kultuře *Chryzantéma a meč*, kulturou hanby: veřejné ponížení je proto jednou z nejhorších věcí, kterou může člověk člověku způsobit. To je také jeden z důvodů, proč jsou Japonci ve společenském styku s cizinci přehnaně zdvořilí a chovají se tak, aby druhá strana neztratila tvář, například tím, že ji slovně urazí či otevřeně odmítnou. Pro japonského samuraje je jeho tvář vše a její ztráta se

proto v podstatě rovná ztrátě respektu a cti, kterých si vážil nejvíce. Nelze tedy říct, že by Ómiho reakce na situaci produkovanou anglickým lodivodem byla přehnaná.

Podřízení se kultuře

J. Blackthorne se postupně japonské kultuře podřizuje a snaží se jí i porozumět. Jeho učitelem je v tomto smyslu portugalský lodivod Vasco Rodrigues, který má již s Japonci bohaté kulturní zkušenosti. Je to rozšafný, excentricky vystupující muž, který si podle vlastních slov získal respekt Japonců tím „že vypadá a chová se důležitě“. Při řeči až teatrálně napodobuje řeč a gesta samurajů. Při scéně, kdy není vpuštěn do kajuty lodi Erasmus, se odvolává na autoritu Toranagy, což je jeden z nejvýše postavených lenních pánů v zemi. Tím projevuje své chápání kultury samurajů, pro něž je hierarchie posvátná, ale svým až komickým vystupováním působí spíše jako orientalizující karikatura, zejména když mluví japonsky, přičemž nejčastěji používá slovo *iciban* „první.“

Nebezpečná plavba a respekt

Japonská loď, na níž Rodrigues připlul, se vydává na nebezpečnou plavbu, aby předala J. Blackthorna Toranagovi. Během plavby jej portugalský lodivod učí mj. i první japonské slovíčka. Je velmi pilným žákem, protože chápe jazyk jako klíč pro porozumění chování místních obyvatel. Rodrigues jej také dále zasvěcuje do myšlení Japonců a vysvětluje mu i místní realie. Několikrát přitom zmiňuje krvelačnost Japonců a jejich až fanatickou oddanost svému pánovi, což považují za jednoznačný projev orientalismu. Když Portugalec při bouři spadne do moře a Angličan ho společně s Jabuem zachrání. Svým statečným činem si u něj tak vyslouží respekt, čímž první díl tohoto dobrodružného seriálu končí.

Závěr

První díl seriálu *Šógun* jsem v této práci analyzoval z pohledu toho, jaké prvky orientalismu se v něm vyskytují. Důraz jsem přitom kladl zejména na kulturní aspekty života a hodnot samurajů, tak, jak jsou v tomto dílu nastíněny. J. Clavell byl bezpochyby fascinován kulturou japonské vojenské šlechty a rozbor části jeho díla neukazuje chyby ve vyobrazení Japonců. Přesto je ale jeho dílo plné až přehnaně explicitních ukázek hodnot samurajů i jejich etiky. První díl je ovšem jen jedním z osmi, proto lze scény jako dekapitace vesničana nebo pomočení anglického lodivoda chápat jako způsob, jak přitáhnout zájem diváka, aby shlédl i další díly, případně si pořídil i románovou předlohu. *Šógun* tedy určitě není, jako ostatně většina historických seriálů, věrným obrazem dané historické epochy, ale spíše divácky atraktivní zábavou, která může mít svůj ideový přesah v tom, že se divák sám začne aktivněji zajímat o japonské dějiny či dokonce o skutečnou podobu Japonska a japonské kultury.

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.
- 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.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in Kung Fu Panda. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 19–25.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- MATELA, Jiří, Ivona Barešová a Barbora Dohnálková. *Japonská kultura*. Olomouc 2015.
- NOHLOVÁ, Barbora: Ztraceno v překladu: japonské stereotypy pod taktovkou americké filmové tvorby. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 17–24.
- REISCHAUER, Edwin O. a Albert M. Craig. *Dějiny Japonska*. Praha 2012.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš. *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádáného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.

Orientalism in the first episode of *Shogun* (1980)

Originally aired in 1980, *Shogun* is an epic drama series and adaptation of the same name written by famous author James Clavell in 1975. The story follows English navigator John Blackthorn and his adventures as maybe the first Englishman who arrived in Japan, and it is based upon real historical events. The main story is about the building of mutual respect between the main protagonist and his Japanese counterparts. Its critical element is also the view of late feudal Japanese society by European sailor. This TV series uses orientalism settings and motives to attract potential viewers and entertain the western audience. It might be even shocked by some Japanese society's values of that time, treatment of woman, samurai honour and ritualized suicide. This paper therefore examines orientalism in the first episode of the series.

Keywords: historical movie, Orientalism in film, the image of Japan in cinematography, William Adams (1564–1620), *Shogun* (Jerry London 1980)

Contact: Milan Vitek Kulikowski, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: milan.kulikowski01@upol.cz

ORIENTALIZMUS VO FILME *POSLEDNÝ SAMURAJ* (2003)

Desana Lubelcová

Abstrakt: Orient a s ním sa spájajúce prvky sú aj v dnešnej dobe veľmi obľúbenou súčasťou hudby, kníh, fotografií či filmov, pretože sú pre spotrebiteľa príťažlivé svojou exotickosťou. V západnej kinematografii sa mnohokrát stretávame s filmami, ktoré sa odohrávajú na Východe, alebo sú ním inšpirované, prinášajú divákovi pohľad na kultúru a históriu danej krajiny tak, ako si ich sami predstavujú, teda sú značne orientalizujúce. Jedným z filmov čerpajúcich z japonskej histórie je *Posledný samuraj* amerického režiséra Edwarda Zwicka z roku 2003. V príbehu je hlavný hrdina Nathan Algren vyslaný do Japonska za účelom modernizácie krajiny a porazenia povstalcov. Avšak postupne tento Američan akceptuje japonskú kultúru a stane sa tak jedným z posledných samurajov bojujúcich za tradičné hodnoty. Táto práca má za úlohu nájsť prvky orientalizmu vo filme *Posledný samuraj*, následne ich rozdeliť do všeobecnejších kategórií a potom tieto prvky bližšie analyzovať. Súčasne sa snaží objaviť najmä prvky ornamentálneho orientalizmu, ale aj orientalizmu obsahového, sústrediť sa na hlavnú postavu N. Algrena, ktorý predstavuje silu Západu. Týmto spôsobom zistí, ako je Japonsko vo filme vykreslené z pohľadu amerického režiséra a ako ho vlastne západná spoločnosť na začiatku 21. storočia vníma.

Kľúčové slová: orientalizmus, Edward Said, japonéria, *Posledný samuraj* (Edward Zwick 2003), Nathan Algren

Úvod

Ako už naznačuje samotný názov, táto práca sa zaoberá orientalizmom vo filme *Posledný samuraj*. Keďže je tento film celosvetovo známy, môžu sa prostredníctvom neho diváci z rôznych krajín dozvedieť niečo bližšie o japonskej kultúre a živote v Japonsku z obdobia prvých rokov éry Meidži v 19. storočí. Avšak vzhľadom na to, že na filme pracovali producenti a režisér z Ameriky, je v ňom pohľad na Japonsko vyjadrený tak, ako si ho tvorcovia predstavujú, čo sa nemusí stotožňovať s tým, aké Japonsko vtedy naozaj bolo. Cieľom práce je tento orientalizmus nájsť a následne analyzovať. Práca je rozdelená na štyri časti. V prvej časti predstavuje základné pojmy ohľadom orientalizmu, oboznamuje čitateľa s hlavnými míľnikmi v živote režiséra Edwarda Zwicka a taktiež v krátkosti približuje celkový dej filmu *Posledný samuraj*. V druhej časti je uvedené zovšeobecnenie nájdených prvkov orientalizmu z filmu. V ďalšej, tretej časti sa nachádza analýza vyššie uvedených prvkov. Poslednú, štvrtú časť práce tvorí záver.

Orientalizmus

Edward Said vo svojom diele *Orientalizmus* približuje čitateľovi, čo znamenajú pojmy Orient, orientalizmus a orientalista. Definícia orientalistu je najjednoduchšia. Je to človek, ktorý sa zaoberá Orientom. Nezáleží na tom, či sa naň sústreďí z historického, sociologického, filologického či iného pohľadu. Orientalizmus je spôsob myslenia o Oriente založený na rozdieloch medzi Orientom a Okcidentom, čiže medzi Východom a Západom. Týmto rozdielmi Orient zároveň pomohol definovať Západ ako jeho protiklad. Na Orient však Západ pozerá z pohľadu svojej kultúry a histórie, vychádzajúc zo svojich skúseností. Orientalizmus je teda západnou reprezentáciou Východu.¹ Tieto zobrazenia Orientu Okcidentom môžeme oddávna pozorovať aj v príbehoch, básňach, malbách, hudbe či filmoch, ktoré vytvorili západní autori na základe ich vedomostí a chápania im vzdialených kultúr. S nástupom moderných technológií sa v súčasnosti vo väčšej miere stretávame s využitím orientalizmu práve vo filmoch. Filmy často využívajú obraz Orientu, ktorý vykreslia ako čosi nezvyčajné, iné, často až nepochopiteľné, kvôli tomu, aby zaujali diváka. Medzi orientalizujúce filmy patrí napríklad animovaná komédia *Isle of Dogs/ Psí ostrov* (2018), dráma *The Outsider* (2018), sci-fi *Blade Runner/ Ostré komando* (1982), akčná komédia *The Fifth Element/ Piaty Element* (1997), akčná dráma *Ghost in the Shell* (2017) a mnohé ďalšie.² Stretávame sa v nich najmä s negatívnym orientalizmom, kedy voči Okcidentu vystupuje Orient ako podradený. Rôzne prejavy orientalizmu teda nájdeme aj vo filme *Posledný samuraj* (2003) od Edwarda Zwicka, na ktorý sa táto práca zameriava.

Edward Zwick

Američan Edward Zwick, pochádzajúci z Chicaga, je režisér a producent viacerých televíznych seriálov a filmov. Narodil sa 8. októbra 1952. Vyštudoval AFI konzervatórium v Los Angeles a ďalej pracoval ako žurnalista pre časopis *Rolling Stone*. Od roku 1976 sa uplatňuje aj ako scenárista, režisér a producent v televízii. Medzi jeho prvé diela patria napríklad filmy *Paper Dolls* (1983),³ *Having It All* (1982) a *Special Bulletin* (1983).⁴ Prvý výrazný úspech zožala jeho dráma z obdobia americkej občianskej vojny *Glory/ Sláva* (1989), za ktorú bol nominovaný na Zlatý Glóbus. Druhú nomináciu získal za film *Legends of the Fall/ Legenda o vášni* (1994). Téma vojnových konfliktov sa objavila aj v jeho ďalšom diele *Courage under fire/ V odvahe pod palbou* (1996). Ďalej sú známe jeho filmy *The Siege/ Stav ohrozenia* (1998), produkoval napríklad filmy *Shakespeare in Love/ Zamilovaný Shakespeare* (1998)

¹ Said 2003: 1-2.

² [2020.06.16] <https://www.buzzfeednews.com/article/alisonwillmore/isle-of-dogs-jared-letto-orientalism>.

³ Názvy filmov uvádzam aj v anglickom ekvivalente, pretože niektoré nemajú oficiálny slovenský preklad.

⁴ [2020.06.11] https://www.imdb.com/name/nm0001880/bio?ref_=nm_ov_bio_sm.

a *Traffic/ Nadvláda gangov* (2000).⁵ Úspešná bola aj jeho snímka *The Last Samurai/ Posledný samuraj*, ktorá získala až štyri Oskary. Medzi novšie Zwickove filmy patrí dráma *Blood Diamond/ Krvavý diamant* (2006), *Defiance/ Odpor* (2008), *A Marriage* (2009), *Love & Other Drugs/ Láska a iné závislosti* (2010), *Pawn Sacrifice/ Tah pešiakom* (2014), *Jack Reacher: Never Go Back/ Jack Reacher: Nevracaj sa* (2016) či dráma *Trial by Fire* (2018).⁶

Posledný samuraj

Posledný samuraj (2003) od Edwarda Zwicka je akčný, historický, vojnový film, odohrávajúci sa najmä v japonskom prostredí. V hlavnej úlohe pôsobí Tom Cruise, ktorý hrá postavu Nathana Algrena, pôvodne hrdinu občianskej vojny a ťaženiu proti indiánom. Avšak jeho minulosť a kruté zaobchádzanie s indiánmi ho privedie k výčitkám svedomia a alkoholizmu. Cez poručíka Ganta sa mu však naskytne nová práca, tentoraz pre japonského priemyselníka Omuru, ktorou je výcvik japonskej armády. Táto modernizovaná armáda má za úlohu poraziť povstaleckých samurajov. Nathan Algren teda prácu prijme a odíde do Japonska, kde sa stretne s tlmočníkom Simonom Grahamom.⁷ Zistí, že japonská armáda je slabo vytrénovaná, pretože nevie zaobchádzať s palnými zbraňami. Počas jej výcviku však samurajovia prepadnú železnici. Ešte stále nie veľmi dobre pripravené vojsko v strete s povstalcami prehrá, Gant je zabitý a Algren po namáhavom boji padne do zajatia. Odvedú ho do dediny, v ktorej žije Kacumoto, veliteľ samurajov. Zranenia mu ošetrí a postará sa o neho Kacumotova sestra Taka, ktorej Algren zabil manžela. Napriek tomu, že je zajatec, dovoľia mu viac-menej slobodne sa pohybovať po dedine. Algren si postupne na takýto život zvykne a pochopí, čo sa samurajovia snažia chrániť. Naučí sa o ich kultúre a zvládne aj jazyk. Dokonca sa s nimi tak zblíži, že varuje Kacumota pred útokom nindžov. Neskôr, keď sa Kacumoto stretne s cisárom Meidžim, Algrenovi je tiež dovolené sa vrátiť do hlavného mesta. Omura mu znova ponúkne, aby sa pridal k ich armáde a porazil samurajov, no Algren odmietne. Postaví sa na stranu povstaleckých samurajov, hoci vie, že sú oproti cisárskej armáde vo veľkej nevýhode. Na oboch stranách pomrie veľa bojovníkov, no samurajovia bojujú až do konca. Zranený Kacumoto nakoniec spácha seppuku. Po nejakom čase sa Algren stretne s cisárom a ponúkne mu Kacumotov meč ako pamiatku na tradície, za ktoré bojoval. Cisár si uvedomí, že je potrebné nielen štát modernizovať, ale aj ctiť jeho tradičnú kultúru. Preto odmietne obchod s Omurom a zbaví ho majetku. Algren sa vráti do samurajskej dediny, kde pobýval ako zajatec, a ostane tam žiť s Takou. Konečne tak nájde pokoj v živote.

⁵ [2020.06.11] <https://www.cinemaview.sk/profil/edward-zwick/>.

⁶ [2020.06.11] <https://www.csfd.cz/tvurce/3425-edward-zwick/>.

⁷ [2020.06.13] <https://www.csfd.cz/film/43582-posledni-samuraj/prehled/>.

Zovšeobecnenie

jazyk	hovorená japončina
	japonské znakové písmo
	mená osôb
výzor postáv	oblečenie, klobúky, dáždnyky
	mejkap gejší, účesy, vlasové ozdoby
	japonský roľník, japonský vojak
	samuraj, nindža
bojové umenie	bušidó, seppuku
	zbrane: meče, stojan na meče
	výzbroj: samurajské brnenie
	lukostrelba, mečiarstvo,
kultúra	etiketa: poklony, spôsob sedenia
	divadlo, hudba
	ilustračné kresby, kaligrafia, básnictvo
	čajový obrad
	vejár
bývanie	interiér: posuvné dvere, nástenné maľby, misky, paličky
	vonkajšia architektúra, lampióny
príroda	hory, horúce pramene
	sakury
náboženstvo	modlitby, meditácie
	sochy božstiev, brána torii
iné	japonská zástava, vlajky, znak chryzantémy, sadenie ryže, sake, nosidlá

Analýza

Z tabuľky môžeme pozorovať, že orientalistických znakov vo filme *Posledný samuraj* je naozaj hojne. Najviditeľnejším je ornamentálny orientalizmus, ktorý diváka zaujme asi najskôr. Počas celého filmu sú na scénach prítomné rozličné predmety typické pre Orient, respektíve Japonsko. Dajú sa rozdeliť do niekoľkých väčších kategórií, a to na jazyk, výzor postáv, súčasti bojového umenia, kultúru, bývanie, prírodu, náboženstvo a iné. Do kategórie „iné“ spadajú všetky ďalšie znaky orientalizmu, ktoré sa nedajú jednoznačne zaradiť do ostatných kategórií. Počas filmu sa, samozrejme, mnohé znaky opakovali viackrát. Tento ornamentálny orientalizmus považujem zároveň za orientalizmus pozitívny, pretože sa snaží ukázať Japonsko

také, aké je, alebo teda aké by na tú dobu, v ktorej sa príbeh odohráva, malo približne byť, v dobrom svetle. To sa týka najmä prvkov zaradených do kategórie bývanie, do ktorej patrí napríklad architektúra a interiér budov, rôzne druhy umenia ako maľby, keramika, drevené a iné nádoby používané pri varení a stolovaní, ozdoby ako lampióny a podobne. Tie sa totiž v európskom či americkom prostredí v takejto forme nevyskytujú, ale zároveň práve preto priťahujú diváka svojou krásou a inakosťou. Dovolím si tvrdiť, že množstvo krásneho umenia poukazuje na to, že daná krajina má záujem o svoj rozvoj v umeleckom smere, čo zvyšuje jej hodnotu v očiach iných kultúr. Umeniu by sa prioritne sústrediť napríklad na zháňanie jedla či uspokojenia iných primárnych potrieb. Zároveň tieto umelecké predmety, netypické pre Západ, zdôrazňujú exotickosť Japonska voči Západu.

Okrem predmetov vytvorených ľuďmi reprezentuje krajinu i jej prostredie. K prírodným prvkom, ktoré sa vo filme vyskytujú, patria hory, horúce pramene a sakury. Vysoké hory, lesy a nedotknutá príroda v divákovi vytvára romantický obraz Japonska. Zaujímavosťou však je, že film bol natáčaný na Novom Zélande. To znamená, že napríklad hora, o ktorej si divák myslí, že je hora Fudži, ňou v skutočnosti vôbec nie je, len ju svojim tvarom nápadne pripomína. Jedná sa vlastne o horu Taranaki, jednu z hôr najviac navštevovaných turistami na Novom Zélande. I množstvo ďalších scén reprezentujúcich život Japoncov na vidieku okolo roku 1860 sa točilo práve tam. Mimo hory Taranaki sa využila i dolina Uruti, Park Pukekura, jazero Mangamahoe a tak ďalej.⁸ Z toho vyplýva, že príroda vytvárajúca obraz Japonska japonskou vôbec nie je. Vo filme sa však v rámci týchto prírodných scenérií veľakrát vyskytuje čerešňový strom sakura. Ten je silno spájaný s Japonskom, pre ktoré je zároveň i národným symbolom. Už od dávnych dôb sa o ňom písali básne či maľovali obrazy. Sakura reprezentuje nevinnosť a krásu. Zároveň však jej kvety po začatí kvitnutia veľmi rýchlo odkvitajú, čo symbolizuje kolobeh života a rýchly zánik. Táto symbolika kolobehu života má význam aj pre samotných samurajov, riadiacich sa kódexom bušidó, ktorý spomeniem nižšie.⁹

Z kategórie bojových umení, zbraní a výzbroje sa vo filme *Posledný samuraj* nachádzajú nasledujúce orientalizujúce predmety: samurajské meče, čiže katany, waki-zaši a podobne, stojany slúžiace na odloženie týchto mečov, samotná výroba mečov a celé samurajské brnenie i s helmami. Niektoré z nich sú typické svojimi rohami na vrchu. Do tejto skupiny je zaradené aj zobrazenie spôsobu výcviku samurajov a ich samotný boj, v ktorom využívali i lukostreľbu. K tréningu používali drevené meče zvané bokken, ktoré sú taktiež vo filme správne zobrazené. Ďalej sa dostávame k takzvanému samurajskému kódexu bušidó. Toto slovo znamená cestu rytierov, na ktorú má šľachta v boji aj súkromnom živote brať ohľad. Je to nepísaný kódex morálnych pravidiel, ktorý v sebe spája prvky budhizmu, šintoizmu aj konfucianizmu. Hovorí o tom, že človek má byť udatný, bojovať za spravodlivosť a aj spravodlivo

⁸ [2020.06.20] <https://www.newzealand.com/int/feature/the-last-samurai-filming-locations/>.

⁹ [2020.06.20] <https://matcha-jp.com/en/127>.

umrieť.¹⁰ Podľa toho sa očividne riadia aj vzbúrení samurajovia vo filme, bojujúci za to, čo je pre nich správne. Kacumoto sa na konci rozhodne pre spravodlivú smrť, samovraždu. Samurajovia vo filme dodržiavajú aj ostatné cnosti ako pravdivosť, zdvorilosť, vernosť, sebaovládanie.¹¹ V samurajskej dedine sa k Algrenovi správajú zdvorilo napriek tomu, že je zajatec. Sú verní cisárovi a stále sa správajú podľa jeho nariadení. Sú schopní tvrdo trénovať a bojovať i zranení, čo ukazuje ich sebaovládanie. Správanie samurajov je však vo filme značne romantizované, pretože pôsobí ako jediné správne. Život v samurajskej dedine vyzerá byť pokojnejší a lepší ako v hlavnom meste. Svedčí o tom i návrat Algrena do dediny.

Do kategórie zvanej výzor postáv je zaradené oblečenie typické pre Japonsko, ako kimono a s ním spájajúce sa zložité účesy a vlasové ozdoby, dobové nevýrazné oblečenie roľníkov a ich celkový vzhľad, často v slamených klobúkoch. Takisto sem patria už spomínaní samurajovia a ich brnenie či uniformy cisárskej armády. Vo filme sú tiež scény s veľmi často využívanými reprezentáciami Japonska, a to s gejšami a nindžami. Problémom však je, že v 70. rokoch 19. storočia, kedy sa film má odohrávať, už nindžovia v Japonsku neboli využívaní. Počiatky praktík nindžov siahajú až do vojnových konfliktov 7. a 8. storočia. V 15. storočí boli už nindžovia bežne najímaní kniežatami. Ich špiónážne nindžucu sa postupne rozšírilo i na podpaľačstvo, vraždy, ničenie zbraní a zásob a podobne. Avšak počas mierového obdobia Tokugawa (1600–1867) nindžovia stratili praktickú hodnotu. Začali však byť zobrazovaní v literatúre a umení ako superhrdinovia s nevídanými schopnosťami. Táto romantizácia a orientalizácia nindžov sa rozšírila do celého sveta a môžeme ju badať i dnes.¹² V *Poslednom samurajovi* sú nindžovia využití na napadnutie samurajskej dediny za účelom zabitia ich vodcu Kacumota, čo sa im však nepodari. Táto scéna má pravdepodobne filmu dodať ešte viac akcie a orientálneho pocitu z Japonska.

Do kategórie jazyka sú zaradené ornamentálne prvky vo forme nápisov v znakovom písme, ale aj samotná reč a japonské mená osôb. Dialógy v japončine nie sú preložené, čo zvyšuje pocit exotickosti. V súvislosti s rečou sa však dostávame k negatívnemu orientalizmu, kedy Západ vystupuje ako nadradený Východu. Američan Nathan Algren pôvodne japonsky vôbec nevedel. Ako zajatec sa však reč naučil veľmi dobre, a to za pomerne krátky čas niekoľkých mesiacov. Zároveň sa veľmi dobre zoznámí s japonskou kultúrou a v podstate ju prijme za vlastnú. Osvojí si aj techniky bojového umenia, ktoré sa samurajovia museli učiť celý život. Algren sa všetko dokáže naučiť veľmi rýchlo a dôkladne. Jeho nadradenosť je výrazná najmä v bojových scénach, kedy čelí viacerým protivníkom, no je ich napriek presile schopný všetkých zneškodniť. Rovnako je v bojoch jeden z mála alebo dokonca jediný, kto dokáže prežiť v podstate akýkoľvek útok, zatiaľ čo jeho japonskí spolubojovníci umierajú. Získa si rešpekt samurajov až do takej miery, že ho Kacumoto berie ako seberovného a riadi sa jeho radami. Algren si teda osvojí tradičnú japonskú kultúru a v boji za jej uchovanie sa mu darí. V podstate pôsobí ako záchranca zvonku, ktorého Japonsko

¹⁰ Nitobé 1904: 4–11.

¹¹ Nitobé 1904: 17–34.

¹² Green 2001: 355–356.

potrebovalo na to, aby si uvedomilo hodnotu vlastnej kultúry. Jeho postava je tak príťažlivá, že si dokáže získať aj city japonskej ženy Taky, napriek tomu, že jej v boji zabil manžela. Algren ako Američan má teda vo filme pozíciu, ktorá poukazuje na nadradenosť Okcidentu voči Orientu.

Záver

Cieľom tejto práce bolo nájsť orientalizujúce prvky vo filme *Posledný samuraj*. Najprv som stručne vysvetlila pojmy ohľadom orientalizmu a v krátkosti oboznámila čitateľa s dejom filmu i samotným režisérom. Ďalej som postupovala tak, že som po pozretí filmu najskôr vypísala nájdené prvky orientalizmu a rozdelila ich do väčších kategórií, a to konkrétne na jazyk, výzor postáv, bojové umenie, zbrane a výzbroj, kultúra, bývanie, príroda, náboženstvo a iné. Zistila som, že vo filme je najviac badateľný ornamentálny orientalizmus, ktorý nájdeme vo všetkých kategóriách. Najviac sa však prejavuje vo výzore postáv a budov. Tieto prvky pravdepodobne upútajú pozornosť diváka najskôr, preto sú v scénach tak hojne využívané. Myslím si, že čím viac ornamentálnych znakov sa vo filme nachádza, tým exotickejšie celý príbeh pôsobí. Mimo tabuľky navyše stojí postava Američana Nathana Algrena, pri ktorom som zistila, že jeho zobrazenie a skutky tiež pôsobia veľmi orientalizujúco. Algrenove udatné činy zapríčiňujú, že vyzerá oveľa schopnejšie ako jeho japonskí druhovia. Postava Američana v podstate predstavuje silu Západu, takže sa v tomto prípade prejavuje jeho nadradenosť nad Východom, čiže negatívny orientalizmus. Zistila som teda, že síce režisér vychádzal z ojazdných historických udalostí, no zmenil ich tak, aby boli pre diváka zaujímavejšie a aby sa dostatočne odlišovali od im známej kultúry. Japonsko je vo filme vnímané ako krajina krásna a trochu zaostalá, no zároveň ochotná modernizovať sa za pomoci Západu, ku ktorému vzhliada.

Literatúra

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- GREEN, T. A.: *Martial Arts of the World: An Encyclopedia*. Santa Barbara 2001.
- JOZSA Vivien: Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 26–34.
- 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.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in Kung Fu Panda. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 19–25.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- NITOBÉ I.: *Bušido*. Praha 1904.

- 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: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.

Orientalism in the movie *The Last Samurai*

Abstract: The Orient and elements associated with it are still a trendy part of music, books, photographs and films, even today because they are attractive to the viewer due to their exoticism. In Western cinematography, we often encounter movies set in the East or at least inspired by it. These movies bring culture, history and an overall view of the countries to the viewer in their opinion as they imagine them, and, therefore, they are quite orientalizing. One of the well-known movies drawing from Japanese history is *The Last Samurai* (2003) by American director Edward Zwick. In the story, the main character named Nathan Algren is sent to Japan to modernize the country and defeat rebels. However, after spending some time with rebelling samurai, he accepts Japanese culture and becomes one of the last samurai fighting for traditional values. This work aims to find Orientalism elements in the movie, divide them into more general categories and then analyze them in more detail. This work tries to discover mainly ornamental and negative Orientalisms, focusing on the main character N. Algren, who represents the West's power. This paper finds how Japan is portrayed in the film by an American director and how Western society perceives it.

Keywords: Orientalism, Edward Said, Japonisme, *The Last Samurai* (Edward Zwick 2003), Nathan Algren

Contact: Desana Lubelcová, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: lubede00@upol.cz.

ANALÝZA ORIENTALISMU VE FILMU *GEJŠA* (2005)

Michaela Kadlecová

Abstrakt: Orientalismus, který byl typický především pro uměleckou tvorbu západních autorů a umělců v 19. století, a který imituje mnohé prvky východních kultur, se stále hojně objevuje v dnešním moderním světě, především ve filmu a hudbě. Podle Edwarda Saida se jedná o mocenský diskurz, který vytváří vědění o Orientu a jako společensko-vědní pojem usiluje o explikaci nerovného vztahu mezi (západním) Okcidentem a (východním) Orientem. Americký film *Gejša* (2005), který natočil americký režisér Rob Marshall na základě stejnojmenné knižní předlohy (1997) amerického spisovatele Arthura Goldena, absolventa dějin umění se zaměřením na Japonsko na Harvardově univerzitě. Děj knihy i filmu se odehrává před, během i po 2. světové válce, je zasazený do exotického a tajemného světa „Země vycházejícího slunce“, obsahuje mnoho prvků orientalismu, které analyzuje tento příspěvek, když nejprve charakterizuje hlavní postavy, zaměřuje se na prvky japonské tradice, komparuje filmové zpracování se skutečností a zjišťuje, jaký vliv měla 2. světová válka na život hlavních hrdinek a gejš obecně.

Klíčová slova: Arthur Golden (1956), gejša, *Gejša* (Rob Marshall, 2005), japonské tradice a kultura, orientalismus

Úvod

Americké romantické drama *Gejša* (2005) režírované Robem Marshalllem bylo natočeno na základě stejnojmenného historického románu amerického spisovatele Arthura Goldena¹ publikovaného roku 1997, který je literární adaptací skutečných životních osudů gejši Iwasaki Mineko. Vypráví příběh mladé dívky, která byla spolu se svou sestrou vytržena z rodné rybářské vesnice, aby pracovala v Kjótu jako gejša. Děj filmu se od knižní předlohy v zásadě neliší. Jeho převážná část byla natočena v Kalifornii a pouze několik záběrů, například scény z domova gejš, kterým se v japonštině říká okija, záběry ze svatyně Fušimi Inari a z Kjóta, bylo natočeno v Japonsku. Největší kontroverzi vyvolala v reakcích na snímek skutečnost, že jeho hlavní ženské postavy jsou ztvárněny čínskými (sic!) herečkami Zhang Ziyi, Gong Li a Michelle Yeoh.²

¹ absolventa dějin umění se zaměřením na Japonsko na Harvardově univerzitě. Posléze získal diplom z japonských dějin i na Kolumbijské univerzitě v New Yorku, kde rovněž studoval čínštinu. Proslavil se svou prvotinou – románem *Gejša* (Memoirs of a Geisha 1997). [2020.06.18] Arthur Golden. Databáze knih.cz: www.databazeknih.cz/zivotopis/arthur-golden-3112.

² [2020.06.18] Wikipedia: *Gejša* (film): [cs.wikipedia.org/wiki/Gej%C5%A1a_\(film\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Gej%C5%A1a_(film)).

Hlavní hrdinka asi devítiletá Sakamoto Čijo je spolu se svou starší sestrou Sacu prodána jejich zchudlým otcem do Kjóta. Sestry rozdělí to, že Čijo je pro svou krásu a v Japonsku neobvyklé šedomodré oči prodána do oki-ji, zatímco její méně půvabná sestra musí odejít pracovat do nevěstince. V knižní předloze je naznačeno, že důvodem byla ztráta jejího panenství, proto o ni domov gejš ztratil zájem. Čijo se v oki-ji musí vypořádávat s celou řadou potíží a problémů, které ji povětšinou způsobuje její nepřehledná rivalka Hacumomo, když ji šikanuje a vůbec se snaží zlomit její vůli. To se jí ale nepodaří a z mladé Čijo se přesto stane legendární gejša Sajuri, která svým půvabem a vzezřením dokáže očarovat nejmnocnější muže své doby. Její city a touha se upne na jediného muže – Ředitele, který je z mnoha důvodů zcela mimo její dosah, což Sajuri po celá léta velice trápí. Děj filmu se odehrává v prostředí tajemného a exotického světa, soustředí se na těžkosti a oběti, kterým musela gejša v předválečném období čelit, a na výzvy, jež válka a modernizace přinesly tradiční společnosti.

Film utržil přes 162 milionů amerických dolarů a byl nominován na řadu ocenění. Získal tři Oscary, jeden Zlatý globus a třikrát byl oceněn i Filmovou cenou Britské akademie. Zájem filmových kritiků sklidily kostýmy, výkony kameramanů a herců, vizuální vzhled, scénografie a hudba Johna Williamse (1932).

Korpus

00:00:00 00:02:50	začátek filmu, vesnička: otec prodá své dcery do města, jejich matka je nemocná a nutně proto potřebují peníze	obchod s dětmi	Japonsko ³
00:14:50	Čijo a Tykev jdou poprvé do školy gejš, nemají jednotný účes: Tykev má dva drdoly po stranách hlavy, Čijo copánek	vzhled gejš	Japonsko
00:17:07 00:17:14	Čijo z okna sleduje, jak Hacumomo koketuje Koičim, později je přistihne při sexuálním styku	porušení pravidel	Japonsko
00:42:00	různé oděvy velmi pestrých barev neodpovídají příslušnému ročnímu období	oblékání kimona	Japonsko
00:55:26	úprava vlasů tak, aby účes držel svůj původní tvar velmi dlouho a spánek na speciálním vyvýšeném „polštáři“, aby se při něm účes nepoškodil	voskování vlasů speciální vyvýšený polštář	Japonsko
00:58:28	Čijo už není dítě, dostává jméno Sajuri a stává se gejšou-učednicí tzv. maiko	maiko, tj. gejša učednice	Japonsko

³ Podobná situace, tj. finanční těžkosti rodiny, byla častým důvodem prodeje děvčátek do nevěstinců v celé jihovýchodní Asii.

01:11:10 01:13:30	Sajuri Nobuovi nenápadně podstrčí koláček ekubo – sladký rýžový zákusek s červeným důlčkem uprostřed	dává jímu najevo, že je její panenství na prodej (mizuage)	Japonsko
01:20:00 01:23:00	Sajurino sólové taneční vystoupení	tanec, hudba	Japonsko
01:37:24	Sajuri jde k dr. Crabovi, který koupil její panenství za 15 000 jenů	červené šaty, rituální odpanění	Japonsko
02:00:00	Nobu se přiznává, že na Sajuri myslí od prvního setkání, chce být jejím patronem	danna, tj. patron	Japonsko

Charakteristika hlavních postav

Hlavní hrdinkou filmu je Sakamoto Čijo / Nitta Sajuri, která je svým zbídačeným otcem prodána do města, kde ji koupí tzv. „matka“ Nitta Okásan do svého Domova gejš – Nitta Okija. Dospělou Čijo/Sajuri ztvárnila čínská herečka Zhang Ziyi, protože z oslovených japonských hereček neprojevila žádná zájem o roli „nevěstky.“ Dalším důvodem byla jejich nedostatečná znalost angličtiny. Obsazení čínských hereček do role japonských „prostitutek“ vyvolalo v Číně řadu vášnivých debat: jelikož se vláda obávala, že by tím opět podnítila protijaponské nálady v čínské společnosti, film zde byl ihned zakázán. Pobouření vzbudilo zejména to, že se mnoho Číňanů stále mylně domnívá, že gejši jsou prostitutky a vzpomínka na sexuální zneužívání, jež musely tisíce čínských žen vytrpět od nepřátelských vojáků během protijaponské války, pro ně byly ještě stále příliš živé.⁴

V minulosti se mnoho dívek stávalo gejšami nebo prostitutkami nedobrovolně, nejčastěji je prodávali sami rodiče, jenž se ocitnuli v bezútešné životní situaci, ze které se snažili najít východisko prodejem svých dětí. Finančně si tak přilepšili a zároveň také doufali, že své dceři tak dopomohli k lepší budoucnosti. Gejša-učednice, tzv. maiko, tradičně začínala svůj výcvik ve věku šesti let, šesti měsíců a šesti dní, neboť tato číselná kombinace je v Japonsku chápána jako velmi příznivá, zvláště pokud se má začít s něčím novým.⁵ Čijo je přirozeně krásná dívka s očima v Japonsku vzácné šedomodré barvy – barvy deště, které svou „průsvitností“ vedou ostatní filmové postavy k přesvědčení, že má ve své osobnosti mnoho vody. Její oči též symbolicky souvisí s rčením, že oči jsou bránou do duše a modré jsou proto, že tato barva v tradiční japonské kultuře představuje čistotu, nevinnost, klid a stabilitu, což jsou vlastnosti, které Čijo vystihují. Díky své bystrosti, chytrosti a přizpůsobivosti zvládne překonat celou řadu náročných životních situací včetně těch, kdy se jí snaží rivalka gejša Hacumomo ponižovat, šíří o ní pomluvy a vůbec ji ztrpčuje život.

⁴ [2020.06.18] China bans *Memoirs of a Geisha*. The Guardian 2006.2.1.: www.theguardian.com/film/2006/feb/01/news1.

⁵ Cacarová 2016: 28.

V dětství se Čijo zamiluje do ředitele Iwamury Kena, když ji, protože pláče, koupí třešňovou zmrzlinu a snaží se jí tak povzbudit. Tento japonský ledový dezert ochucený sirupem, sladidlem a často i kondenzovaným mlékem se nazývá kakigori, je typický pro horké japonské léto. Kulisou tohoto záběru jsou nicméně kvetoucí sakury, scéna se tudíž odehrává v březnu a je tak velmi málo pravděpodobné, že by se na ulici nacházely stánky, jež by tuto sladkost prodávaly.⁶ Od jejich setkání nemyslí Čijo na jiného a je do ředitele tajně a beznadějně zamilovaná. Její vytrvalé odhodlání nicméně vede mezi nimi k velmi pomalému vytvoření romantického vztahu. Ředitel je jedinou postavou, která nevidí pouze Sajuřinu fyzický půvab, ale dokáže ocenit i vnitřní krásu její duše, což dokazuje jejich vzájemné niterné propojení a shodu.

Mameha, jejíž postavu ve filmu ztvárnila velmi úspěšná malajsko-čínská herečka Michelle Yeoh (1962), byla Sajuřina mentorka a hlavní rivalka gejši Hacumomo. Je to vlídná, laskavá, cílevědomá a rafinovaná gejša, která nad Čijo drží ochrannou ruku, protože v ní pro svou profesi vidí obrovský potenciál. Za velmi krátký čas se ji proto podaří stát se úspěšnou gejšou – tzv. geiko, která splatí okije dluh svých rodičů. Po celou dobu jí Mameha dává drahocenné rady, ačkoliv je přísná, pomáhá jí, aby se zorientovala ve složitém světě gejš. Stojí přitom oběma nohama pevně na zemi, je vždy velmi praktická a věří, že zažít lásku je pro gejšu nedosažitelný cíl. I proto vede Sajuři k tomu, aby si našla bohatého patrona – tzv. danna, který ji všestranně zabezpečí. Postava Mamehy tak ztělesňuje oběti, které musí pravá gejša v osobním životě pro úspěšnou kariéru přinést. Manželství je pro gejšu možné pouze tehdy, když jí přestane být.⁷

Hacumomo znamená v japonštině „ranná broskev“, první zralý plod celé sezóny.⁸ Je to sebestředná, egoistická, závistivá, nepřejícná sociopatka, která neví nic o vnitřní kráse. Pod dokonalou „fasádou“ se tak skrývá záludná, vypočítavá a krutá manipulátorka, které se dlouhou dobu daří skrývat pravou tvář, když svou elegancí a půvabem dokáže okouzlit jakéhokoliv muže. Je jednou z nejpobulárnějších a nejznámějších gejš své doby a svůj dluh okije splatila v rekordním čase, tj. v jejich pouhých dvaceti letech, což se nikdy dříve nestalo. Jedním ze základních pravidel je pro gejšu přísný zákaz milostného vztahu. Výjimkou může být pouze patron danna. To je pro jindy chladnokrevnou Hacumomo velice trýznivé, protože miluje mládence Koičiho, se kterým se tajně vídá. Když se o jejím milostném románku dozví Matka, již jej nesmí nikdy znovu vidět. Hacumomo zahořkne a vnitřní bolest nakonec vede k její naprosté zkáze. Za normálních okolností by gejša musela z okiyi okamžitě odejít, ale protože je Hacumomo jejím jediným zdrojem financí, vezme ji Matka „na milost“. Hacumomo neodchází na odpočinek, aby mohla žít obyčejný život se svou láskou,

⁶ [2020.06.18] Kakigori: a close shave doused in sweet syrup. The Japantimes: www.japantimes.co.jp/life/2001/08/12/food/kakigori-a-close-shave-doused-in-sweet-syrup-2/#.XuUu5pozbiU.

⁷ [2020.06.30] Narayan, Shoba: My Life as a Geisha. Cnntraveler.com 2009.08.28: www.cnntraveler.com/stories/2009-08-28/my-life-as-a-geisha.

⁸ [2020.06.26] Hatsumomo. Villains Wiki: <https://villains.fandom.com/wiki/Hatsumomo>.

protože si myslí, že ji nakonec Matka adoptuje a ona pak po ní celou okiju zdědí. Ve scéně, kde Hacumomo šikanuje malou Čijo, když je pro ni velikou hrozbou její neobvyklá krása a na děvčátko proto žárlí, má špatně oblečené kimono: pravá strana má být vždy vložena pod levou, naopak jsou při pohrbu oblékání pouze nebožtíci. Když se Sajuri stává nejoblíbenější gejšou, Hacumomo v sebe přestává věřit, neúspěšně o Sajuri šíří pomluvy a začne dokonce pít. Poté, co je její reputace nenávratně ztracena, opouští zahanbená Kjóto a pravděpodobně se z ní stává prostitutka.

Ken Iwamura, kterému se ve filmu říká jednoduše Ředitel, je empatický, milý, důstojný a laskavý muž, do kterého se Čijo/Sajuri zamiluje na první pohled. Ani ona mu není lhostejná, když si všimne jejich výjimečných očí plných úpřímnosti, čistoty a otevřenosti. Když se pak po letech znovu potkávají, maiko Čijo dělá společnost obchodníku Nobuovi. Ředitel na sobě nedává nic znát a svůj vztah k ní nejprve obětuje, protože nechce ublížit svému dlouholetému a váženému obchodnímu partnerovi, který by se rád stal jejím patronem. Když však ředitel na konci filmu zjistí, že Sajuri k němu cítí totéž co on k ní, z lásky a touhy po ní přestává Nobuovy zájmy respektovat.

Patroni, kteří se poprvé objevují již koncem 18. století, hradili hlavní část finančních potřeb dívek „světa květů a vrb“, jak se eufemicky označuje svět gejš v japonštině. Výdělký z večírků by totiž jen stěží stačily pokrýt jejich výdaje. Na základě smluvního vztahu s okijou patron gejšu vydržoval a získal tím pro sebe společenské uznání. Pokud sama chtěla, mohla gejša s patronem udržovat i milenecký vztah. V průběhu své kariéry mohla mít patrona jediného, respektive jich mohlo být i několik, za předčasné odstoupení od smlouvy však patron musel zaplatit okije vysoký poplatek.⁹ Sajuri si velice váží Nobuova citu, přesto ale z celého srdce pro jeho laskavost a dobrotu miluje Ředitele. Nobu zaslepený svou vlastní touhou ale na její vlastní city nebere ohled. Sajuri mu má být vděčná za to, že jím byla během války odvezena pracovat na venkov, kde byly sice životní podmínky těžké, ale bylo tam bezpečněji než ve městech, kde docházelo k častému bombardování továren, v nichž gejši v rámci „totálního nasazení“ pracovaly. Tykev, která vyrůstá spolu s Čijo v domě paní Nitta, je pomalá, nechápavá a nehezká dívka, která nemá naději stát se vyhledávanou gejšou. Pod vlivem Hacumomo do sebe navíc vstřebává její krutost a chladnokrevnost. Během války zažívá těžké časy, začne se proto, aby přežila, věnovat prostituci. To ještě přispěje k tomu, že se stává bezcitným stvořením, které podkopává dokonce i Sajurin vztah s Ředitelem.

Když už byla maiko dostatečně známá a společensky oblíbená, mohla prostřednictvím mentorky prodat své panenství, jehož ztráta byla rituálním potvrzením dospělosti. Utrženou částkou pak učednice splácela dluh okiji za svou stravu, drahá kimona, výchovu a výuku. Praxe mizuage, prodeje panenství, byla důvodem, proč měla okija zájem pouze o panny, protože za ně později získala zpět peníze, které do koupě dětí vložila. Panenství maiko se prodalo dražbou tomu kupci, který za ně nabídl nejvyšší cenou. Rituálem zasvěcení se z gejši učednice – maiko, mladé dívky ve věku asi patnácti let, po ztrátě panenství stává gejša. Po něm si změnil svůj

⁹ Cacarová 2016: 13.

účes na znamení toho, že se z ní již stala dospělá žena. Dražení panenství probíhalo vždy velmi diskrétně a vkusně: maiko dala potenciálnímu zájemci o koupi koláček ekubo, sladký rýžový zákusek s červeným důlkem uprotřed. Zájemce pak učinil okiji finanční nabídku. Dr. Crab koupil Čijino panenství za 15 000 jenů, což byla nejvyšší cena, jaké bylo v tomto smyslu kdy dosaženo. Při prvním pohlavním styku má na sobě dívka červené šaty, protože červená představuje v tradiční japonské společnosti silné emoce, životní sílu i energii, slunce, vitalitu, teplo, moc a představuje také sexuální touhu, lásku a intimitu.¹⁰

Tvrdá a chamtivá matka Nitta, řídí okiju která nese její jméno, kde žijí Čijo, Hacumomo i Tykev. Zajímá se jen o ty dívky, které jí přinášejí hmotný zisk. Ihned po jejím zasněžení Sajuri adoptuje. To je pro gejšu velká čest, protože její dluhy jsou navždy smazány a stává se podílníkem okiji matky Nitta. Po smrti matky, se tak adoptivní gejša stává novou okášan.¹¹

Vzhled gejš

Tvůrci filmu se snažili co nejlépe vystihnout podstatu gejš a co nejvíce se přiblížit skutečnosti, ale zároveň pro ně bylo důležité, aby byl snímek, byť i na úkor autenticity, atraktivní pro průměrného západního diváka, který touží po pestrobarevné a exotické podívané. Realita je potlačena např. v případě, kdy jde malá Čijo a Tykev do školy a nemají stejný účes: Tykev má dva drdoly po stranách hlavy a Čijo copánek, což by se v jejich komunitě nestalo, protože by všechny její dětské členky měly identický účes. Účesy se dokonce měnily i podle ročních období, módních trendů, věku a postavení ve společnosti, na což film rovněž rezignoval.

Velmi věrohodné je však vyobrazeno bolestivé a nepříjemné voskování vlasů, po kterém měl účes držet svůj původní tvar i celý týden. Ženy pak musely spát místo na polštářích na vysokých podhlavnících takamakura, které jim dovolují udržovat účes v perfektním stavu. Aby u učednice došlo k posílení zvyku spát na takamakuře, rozsypali učitelé kolem její základny rýži. Pokud by při spánku odvalila hlavu z podpěry, rýže by se přilepila na pomádu ve vlasech a musela by znovu navštívit kadeřníka, který by celý bolestivý proces opakoval.¹² Účesy Čijo se ale ve filmu mění až příliš často, což koliduje s trvanlivostí voskování vlasů.

Nejen účes, ale také kimono, jeho barvy a ozdoby, jsou diktovány ročním obdobím, proto by rozdíly mezi vzhledem jednotlivých gejš měly být minimální. Ty jsou naopak ve filmu oblečeny velmi rozmanitě a jejich kimona mají příliš výrazné barvy. Spíše než neznalostí japonské kultury je možné tuto skutečnost vysvětlit tím, že filmoví tvůrci chtěli na diváka vizuálně zapůsobit a dopřát mu tak zážitek plný

¹⁰ [2020.08.16] Mathers, C.: What Is the Meaning of Color in Japanese Culture? Classroom 2018.05.25: classroom.synonym.com/what-is-the-meaning-of-color-in-japanese-culture-12081009.html.

¹¹ [2020.06.30] Geisha World Wiki: Okiya. Fandom.com: geishaworld.fandom.com/wiki/Okiya.

¹² [2020.06.26] Vrzalová, V.: Smutný život japonských gejš: Směly takřka vše, jen ne se zamilovat. Dotyk.cz 2019.08.05: www.dotyk.cz/magazin/gejsa-20190805.html.

krásných a rozmanitých kostýmů. Kimona se tradičně liší také podle postavení jeho nositelky: maiko nosí kimono s dlouhými kapsovítkými rukávy a velmi výrazným širokým pásem obi, které na jejích bedrech tvoří velký uzel, z něhož splývá látka obi až na zem. Dospělé gejši se naopak oblékají střídmeji, jejich oděvy více podtrhují vzhled ženské postavy, rukávy nejsou tak kapsovitě, obi tak široké a na zádech tvoří menší uzel, který připomíná krabičku.¹³

Další detaily jsou ve filmu nicméně ztvárněno velice věrně: když se Čijo natírá bílým make-upem, nechává na šíji nenabarvené dvě čáry ve tvaru klínu, které mají působit eroticky a dráždivě. Z téhož důvodu si také nebarví okraje obličeje, aby bylo jasně vidět, že se jedná pouze o „masku“ a povzbuzují tak touhu mužů vidět její pravou tvář. Přesto ve snímku make-up hereček neodpovídá realitě svou barvou. Mameha jako dospělá gejša nenosí make-up téměř žádný, což by se u ženy jejího postavení nemohlo stát. Podle mého názoru se tvůrci filmu rozhodli herečky pudrovat méně proto, že by extrémně bílé tváře v záběru vyznely přesvíceně a ony by pak vypadaly nehezky až strašidelně. Je příhodné rovněž dodat, že obrovským štěstím filmařů bylo, že bylo 5. února 1870 zakázáno černění zubů ohaguro, který byl typický pro tradiční společnost před érou Meidži (1868–1911). Černění zubů směsí bylin a octanu železitého, které mělo mj. chránit zuby před vznikem kazů, bylo i známkou krásy a zuby si proto každý týden černily nejen gejši, ale i většina žen. Tento rituál z jejich společenství již nicméně postupně vymizel a praktikuje se pouze v den, kdy se z maiko stane gejša.¹⁴

Tanec

Sajurino taneční vystoupení bylo celé pojato v hollywoodském stylu ve smyslu ohromit západního diváka neznalého japonské tradice. Její tanec je totiž až příliš živý, divoký a agresivní, navíc tančí bosa s kimonem uvázaným vpředu, což je ve „světě květů a vrb“ neslýchané a typické tak proto spíše pro japonské prostitutky. Tradiční tanec gejš je předáván z generace na generaci, jeho choreografie je rutinní a nezbyvá zde proto mnoho místa pro jakékoliv inovace. Gejši se ho učí od velmi útlého věku a roky cvičení vedou k precizním pohybům a k dokonalosti. Hudba, která Sajuri při tanci doprovází, také není zvolena vhodně, protože staré hlavní město Kjóto je vyhlášené elegancí šamisenské hudby, ale režisér se v této scéně rozhodl použít „agresivní, trhanou hudbu severního Japonska“. Šamisen je japonská dlouhokrklá loutna se třemi strunami, rozeznívanými velkým trsátkem, jejíž korpus je někdy potažen kočičí kůží. Sólově se na něj hraje jen zřídka a často ji tak doprovází flétna a koto.¹⁵

¹³ [2020.06.30] Geisha Kimono in Japan. Kyoto Kimono Rental: kyotokimono-rental.com/en/column/geisha-kimono-japan.html.

¹⁴ [2020.06.30] Ohaguro – začerňování zubů. LP Dental: www.lpdental.cz/p84/ohaguro-zacernovani-zubu.

¹⁵ [2020.06.30] Darnbrook, J.: Japan on Film: Geisha, Okiyas and Sweet Ice. GaijinPotBlog 2015.05.18: blog.gaijinpot.com/japan-on-film-geisha-okiyas-and-sweet-ice/.

Vliv války na život gejš

Japonské slovo gejša se skládá z morfémů umění a osoba. A jejím úkolem tedy skutečně bylo bavit uzavřenou mužskou společností tancem, hrou na hudební nástroje, zpěvem či rozhovorem na velmi vysoké úrovni. Tento pojem bohužel v západním prostředí získal hanlivý nádech, když byl vnímán jako synonymní k výrazu prostitutka, ačkoliv s nimi neměly gejši takřka nic společného. Film *Gejša* bohužel toto nepochopení v mnoha ohledech podpořil, když „kulturní negramotnost“ cizincům neumožnila rozlišit mezi gejšou a japonskou prostitutkou. Ty sice nosí kimona a podobné účesy jako gejši, ale vzory či křiklavé barvy oděvu již postrádají poselství, tradici a skrytou symboliku, jsou nevkusné a přespřiliš světské. Pás obi si prostitutky nadto uvazují vpředu, používají levné a nekvalitní látky, výrazné až křiklavé líčení a i svým chováním se od vzdělaných a půvabných gejš velmi liší. Když tedy po skončení 2. světové války přicestovala do Japonska s okupačními jednotkami i řada amerických vojáků, nebyli s to rozeznat prostitutku od gejši, proto od nich vyžadovali identické služby. Po porážce bylo Japonsko zbídačenou zemí s devalvující měnou a upadající ekonomikou, proto mnozí jeho obyvatelé chápali svůj život jako kompromis a i řada gejš přistoupilo na to, že věrným klientům poskytovala i sexuální služby. Protože se však jednalo spíše o výjimky, nebyly gejši v roce 1957 zakázány společně s prostitutci.

Ve filmu se také odráží snaha japonské válečné mašinérie ve válce zvítězit. Okiji byly uzavřeny, gejši se z nich odstěhovaly a povětšinou začaly pracovat v továrnách v Ósace. Když se Sajuri vrátila z venkova zpět do Kjóta, vůbec město nepoznávala. Prostituce zde fungovala pro pobavení okupačních vojáků i jako ochrana japonských civilistek před znásilněním Američany. Tato skutečnost se odráží v životních osudech Tykve, která se prostitutkou stala s radostí a chutí. I ostatní japonské nevěstky ochotně předstíraly, že jsou pravými gejšami. Američtí vojáci v tom nepoznali rozdíl a vraceli se domů s přesvědčením, že gejša je prostitutka.¹⁶

Závěr

Nabitý orientalismem se film *Gejša* stal podobně jako i další z produktů Hollywoodu velice populárním nejen v USA, ale také v Evropě. Nadšení euroamerického publika ale nesdíleli ani samotní Japonci a z důvodu obsazení hlavních postav ani Číňané. Obecenstvo, které toho o japonské kultuře mnoho neví, považuje příběh fiktivní gejši Sajuri za zcela autentický a věrohodný. Je nutno dodat, že se s největší pravděpodobností jedná o záměr tvůrců snímku, nikoliv o jejich nevědomost, protože reálie jsou v mnoha ohledech ve snímku zachyceny věrně. Celý film má zaujmout především západní publikum, Arthur Golden s Robem Marshalllem proto pojali japonskou kulturu a gejšu jako objekt, který v porovnání s realitou romantizovali, exotizovali a sexualizovali. Jedná se o dílo plné erotického napětí, ve kterém všechny

¹⁶ [2020.06.25] *Memoirs of a geisha: What they got wrong, and what they got right*. Culturedid 2016.09.18: culturedid.wordpress.com/2016/09/18/memoirs-of-a-geisha-what-they-got-wrong-and-what-they-got-right/.

gejši mluví plynne anglicky a jednají jako moderní americké ženy. Úspěch tohoto filmu ale vypovídá současně i cosi znepokojivého o celém západním světě a jeho fascinaci neznámým, exotickým, orientálním. I přes řadu nedostatků tak obsahuje několik velmi dobře pojatých částí, když například líčí hierarchii v okiji, především pak vztah mezi gejšou a její učednicí. Navzdory tomu jej ale přesto nelze považovat za dílo, které v globále věrně zachycuje život gejši, ale spíše za příběh jedné lásky mezi dívkou a starším mužem probíhající v delším časovém úseku a za nelehkých časů.

Zdroje

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- CACAROVÁ, Hedvika: *Gejša v současné japonské společnosti* (bakalářská práce). Praha 2016.
- JOZSA Vivien: Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 26–34.
- 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.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in Kung Fu Panda. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 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, ss. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.

Abstract: Orientalism, which was typical for Western authors and artists' work in the 19th century, and which imitates elements of Eastern – Oriental cultures, is still abundant in the modern world, especially in films, music, computer games etc. According to Edward Said, this is a robust discourse that creates knowledge about the Orient. As a social science concept, it seeks to explain the unequal relationship between the (West) Occident and the (East) Orient. The American movie *Memoirs of a Geisha* (2005), based on the book of the same name (1997) written by the American writer Arthur Golden. He studied art history at Harvard University with a focus on

Japan, therefore the story is set to an exotic and mysterious world of Japan before, during, and after WWII. It contains many Orientalism elements, with which this paper deals. It compares the film adaptation with reality and finds out the influence of WWII on the main heroines' life.

Keywords: Arthur Golden (1956), geisha, *Memoirs of a Geisha* (Rob Marshall, 2005), Japanese traditions and culture, Orientalism

Contact: Michaela Kadlecová, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: michaelakadlecova96@seznam.cz

ORIENTALISMUS VE FILMOVÉM SNÍMKU 47 RÓNINŮ (2013)

Kristýna Hadamová

Abstrakt: V samotném úvodu svého textu vymezím pojmy Orient, orientalistika a orientalismus a zmíním dva protichůdné názory na definici orientalismu z pohledu Edwarda Wadie Saida a George Paula Landowa. Předmětem analýzy je pak film *47 róninů*, jenž je konstruován na základě jednoho z nejznámějších příběhů japonské historie. Nalézám v něm několik orientalizujících prvků, které rozebírám. Jedná se především o pohled na život samurajů a japonská bojová umění. Také poukazuji na mystéria a religiozitu snímku. Přes veškeré úsilí amerických filmařů přiblížit japonskou kulturu a historii euroamerickým divákům, jsou v něm však zachyceny skutečnosti, které neodpovídají realitě: jsou upraveny tak, aby se zalíbily západnímu obecenstvu.

Klíčová slova: orientalismus, Japonsko, historie, samuraj, bojová umění, *47 róninů* (Carl Rinsch 2013)

Orient, orientalistika, orientalismus,

V první řadě je nutné vysvětlit pojmy, které jsou stěžejní pro pochopení tohoto textu. Orientalismus můžeme definovat jako „napodobování“ Orientu. Nejedná se tedy o prezentaci skutečnosti. Orientalismus představu o něm spíše zkresluje, místo aby nám jej přibližoval.¹ Orientem znamená „východ,“ proto také označuje země a kultury, které se nachází z pohledu Okcidentu na východě. Původně představoval Orient pro Evropany pouze „arabský svět“ Blízkého východu. Daleko později zahrnoval i „indický“ Střední a „čínský“ Dálný východ.² Nejvýznamnějším představitelem teorie orientalismu se stal Edward Wadie Said (1935–2003). Ve svém díle *Orientalismus: západní koncepce Orientu*, definuje vědu o orientalismu, orientalistiku, jako „západní vědu o Východě“³ a samotný orientalismus považuje především za typický příklad post-kolonialismu v moderní západní společnosti⁴ a jistou formu rasismu.⁵ V názorové opozici proti němu stojí především George Paul Landow (1940).⁶ Ne-

¹ [2020.8.18.] https://www.youtube.com/watch?v=07_D0Ve2TVc.

² [2020.8.18.] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Orient>.

³ Said 1994: 204.

⁴ Tamtéž.

⁵ Tamtéž, s. 102.

⁶ Emeritní profesor angličtiny a dějin umění na soukromé Brownově univerzitě v Providence, Rhode Island.

souhlasí například i s tvrzením, že orientalismus nám Orient vzdaluje, podle jeho názoru je tomu právě naopak. Hodnotí Saidův orientalismus jako politický a na-prosto opomíjející Střední a Dálný východ.

47 róninů

Film *47 róninů* je americkým snímkem režiséra Carla Rinsche z roce 2013. Hlavní role ztvárnili herci Keanu Reeves a Sanada Hirojuki.⁷ Děj se odehrává ve feudálním Japonsku, kde se samurajové po smrti svého pána stanou róniny. Na jeho místo nastupuje Kira Jošihisa, který se snaží získat dceru předchozího vládce, ta ale chová city k jednomu z vazalů svého otce Kaiovi, jenž jí však svým postavením není hoden. Róninové v čele s Óiši Jošo přísahají knížeti Kirovi pomstu, kterou se jim v závěru filmu přes nejrůznější protivenství nakonec podaří vykonat. Sógunát následně přikáže róninům spáchat rituální sebevraždu seppuku, ušetřen je pouze Óišiho syn Čikara tak, aby oddanost jeho rodu zůstala zachována i následujícím generacím. Film je řazen do žánru fantasy, je proto pochopitelné, že některé jeho prvky jsou zcela smyšlené a nadpřirozené. Draci, démoni a britsko-japonský míšenec Kai jsou výplodem fantazie jeho tvůrců. Přesto je tento film inspirován skutečnou událostí. Otázkou však zůstává, jestli filmaři prvky orientalismu použili náhodně, nebo proto, že si uvědomovali jejich význam v japonské kultuře.

Korpus

V tabulce ukazují jedenáct orientalizujících prvků a četnost jejich výskytu ve snímku. Nejsou zde uvedeny oděvy a zbraně, které se objevují ve filmu průběžně po celou dobu jeho trvání. Získaná data zobecňují do šesti témat: mytologie – drak a liška; bojová umění – kendžucu,⁸ respektive iaidó⁹; rituál – sochy a seppuku¹⁰; umění – tušová malba, divadlo a taiko¹¹; jazyk – písmo; stravování – rýže a hůlky. Témat je tedy včetně oděvů a zbraní, která by nicméně bylo možno přiřadit k bojovému umění, když se vesměs jedná o uniformy a brnění, respektive meče (bokkeny,¹² katany,¹³ wakizaši¹⁴ a tantó¹⁵), kopí, luky atd. celkem osm. V následující části článku podrobněji rozeberu jednotlivé orientalizující prvky uvedené v tabulce. Popíši nejprve jejich skutečný význam v japonské historii, mytologii či společnosti. Poté svá zjištění srovnám se způsobem, jak jsou tyto koncepty zobrazovány v analyzovaném filmu.

⁷ [2020.8.18.] <https://www.csfd.cz/film/287719-47-roninu/prehled>.

⁸ Boj mečem.

⁹ Umění rychlého tasení meče.

¹⁰ Způsob rituální sebevraždy.

¹¹ Označení tradičních japonských velkých bubnů a stylu hry na ně.

¹² Dřevěná atrapa japonského meče určená k tréninku bojových umění.

¹³ Patrně nejznámější typ japonského meče, klasický meč samurajů a bojovníků obecně.

¹⁴ Kratší meč, obvykle byl zhruba od 16. století nošen v páru s katanou.

¹⁵ Bodná zbraň, dýka s čepelí 15–30 cm.

téma	orientalizující prvek	četnost výskytu
mytologie	drak	2
	liška	4
bojová umění	kendžucu	6 ¹⁶
rituál	sochy	4
	seppuku	5
umění	tušová malba	4
	divadlo	2
	taiko	3
jazyk	písmo	5
stravování	rýže	3
	hůlky	2

Analýza

Drak: čarodějnice Midžiki se ve filmu proměňuje v draka a lišku. Jako drak se střetne s Kaiem. Drak je v tomto souboji vykreslen jako obrovské, silné zvíře. Představuje zde agresivitu, chaos a zlo obecně. V japonské mytologii ovšem drak nepředstavuje negativní síly. Pravdou je, že draci jsou zvířata mýtická. V Japonsku jsou spojováni s jedním z pěti prvků – vodou. Pokud byl drak spatřen, jak letí po obloze, byl vnímán jako symbol deště a požehnání.¹⁷ Draci také obvykle reprezentují štěstí a bohatství. V mnoha japonských pohádkách jsou silami veskrz pozitivními.¹⁸ Ztvárnění draka ve filmu se velmi podobá mýtickému bohu deště a sněhu – Kuraokami. Podle japonské mytologie jej bohyně Izanami stvořila z krve či orgánů boha ohně – Kagucučiho.¹⁹ Japonští draci jsou obvykle zobrazováni jako bezkřídlí hadi. Japonci mimo jiné věřili, že hněv draka lze uklidnit kovem.²⁰ Na rozdíl od Japonska a jiných východoasijských zemí je drak v západních kulturách prezentován jako monstrum chrlící oheň. Také se traduje, že draci žijí v podzemních doupatech, živí se pannami a strážejí poklady.²¹ I proto s nimi bojují hrdinové našich pohádek.²² Prezentace draka v americkém filmu *47 róninů* je proto záporná a hodnotím ji proto jako orientalismus negativní.

¹⁶ Uvádím pouze klíčové scény, jinak se ve filmu objevují podobně jako oděvy a zbraně vícekrát.

¹⁷ Slivová 2006: 13–14.

¹⁸ Tamtéž, s. 71.

¹⁹ [2020.8.21.] refresher.cz/40318-Japonsti-bohove-Myticke-bytosti-plne-poznani-lasky-i-hnevu-jejichz-hrdinske-ciny-pretrvavaji-do-dnesnich-dnu.

²⁰ [2020.8.21.] cs.qwe.wiki/wiki/Dragon#Europe.

²¹ [2020.8.21.] cs.qwe.wiki/wiki/European_dragon.

²² [2020.8.21.] cs.qwe.wiki/wiki/Dragon#Europe.

Liška: další zvířecí podobou Midžiki je liška, jejímž prostřednictvím sleduje ostatní postavy v průběhu celého děje. Také slouží knížeti Kirovi a je jeho loajálním pomocníkem. Liška je spjata s šintoistickou mytologií: podle ní je poslem boha Inariho. Díky své povaze a nadpřirozeným schopnostem bývají označovány za zvířecího démona,²³ který se prý dokáže přetělit v ženu. Ve filmu je tomu naopak: žena se mění v lišku. Také zde není poslem boha, ale knížete. V japonské mytologii jsou lišky mlsné, lehkovážné, ale také vychytralé, vstupují do snů lidí a může proto snadno manipulovat s lidskou myslí a vytvářet halucinace.²⁴ Právě tato její schopnost je použita i ve filmu, když takto zmanipuluje knížete Asana. Protože se často přeměňuje v krásné mladé ženy, ve středověkém Japonsku lidé věřili, že potkají-li v noci nebo za soumraku venku samotnou mladou ženu, s velkou pravděpodobností to bude přetělená liška.²⁵ V západním světě je smýšlení o lišce podobné: i zde je obrazem chytrosti a lstivosti. V umění středověku byla dokonce symbolem ďábla, lži, nespravedlnosti a lakoty.²⁶ Tyto vlastnosti jsou srovnatelné s těmi, které popisují Japonci, možná i proto ji tvůrci filmu interpretovali tak věrně. Tento prvek by proto bylo možné označit za orientalismus pozitivní.

Kendžucu: bojová umění jsou velmi často první entitou, kterou si lidé ze západních kultur s Japonskem asociují. Není proto divu, že nás tento prvek provází celým filmem. Umění meče bylo ve feudálním Japonsku pevně spojeno s vojenskou šlechtou buke,²⁷ to ostatně potvrzuje i film *47 róninů*. Jeho moderními odvětvími jsou iaidó, umění rychlého tasení meče,²⁸ a kendó, šerm s bambusovým mečem. Ačkoli jsou vnímány poněkud jinak, v západní kultuře jsou známa nejen tato bojová umění, kde se pro ně ujal označení martial arts. Tento výraz je spojen spíše s vojenským výcvikem a válkou. V dnešní době, kdy už války nejsou tak časté a samurajové v našem světě již nežijí, se nejedná o bojová umění v pravém slova smyslu. Především v západních kulturách je to spíše sebeobrana a mentální průprava nebo sport.²⁹ Jejich rozvoji v Evropě a USA významně napomáhá mj. i Roland Jean Maroteaux (1944).³⁰ Své znalosti a dovednosti nabyté v Japonsku, začal šířit na Západě a jeho škola je vyučována ve zhruba dvanácti zemích světa včetně České republiky. Jeho aktivity tak nepochybně vycházejí z japonských základů, nicméně jsou upravena pro moderní společnost a západní myšlení.³¹ Jsou založeny na intuici, bezprostřednosti a tvůrčím

²³ Slivová 2010: 67.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ [2020.8.21.] cs.wikipedia.org/wiki/Kicune.

²⁶ [2020.8.21.] radsvatehohuberta.cz/cs/o-radu/historie/zver-v-mytologii/136-zver-symbol.

²⁷ [2020.8.21.] en.wikipedia.org/wiki/Kenjutsu.

²⁸ [2020.8.21.] en.wikipedia.org/wiki/Iaido.

²⁹ [2020.8.21.] feps.muni.cz/inovace-SEBS-ASEBS/elearning/bojova-umeni/teorie-bojovych-umeni.

³⁰ Doktor filosofie, absolvent Lincoln School of Indianapolis. [2020.8.21.] iaido.cz/historie-tradice-takeda-ryu.

³¹ [2020.8.21.] iaido.cz/historie-tradice-takeda-ryu.

projevu tak, aby poznatky z nich byly použitelné v běžném životě.³² Ačkoliv je jejich praxe v západních kulturách mírně upravena, přítomnost scén s bojovým uměním ve filmu *47 róninů* lze označit jako orientalismus pozitivní.

Sochy: v několika dalších scénách se objevují náboženské motivy, jmenovitě buddhistické plastiky: buddhismus měl vliv nejen na vývoj země, ale také na export její techniky a kultury. Přícházeli do Japonska zejména v 6. století přes Koreu.³³ Ani západnímu světu není toto náboženství naprosto neznámé, zájem o něj je zde patrný již bezmála dvě století, když se právě tehdy měnil přístup k Orientu, který přestával být chápán jako zaostalý. Do širšího povědomí se buddhismus v euroamerických kulturách dostával od šedesátých let 20. století. O deset let později začali na Západ přijíždět tibetští vyznavači lamaismu, realizovali zde řadu přednášek a představili zde i jeho rituál.³⁴ Západ začal praktikovat buddhismus, protože se pro mnoho lidí stal řešením jejich složité životní situace, uchvátila je jeho filosofie, psychologie nebo umění, přičemž největší zájem vzbudila meditace.³⁵ Ve filmu *47 róninů* je tedy zmínka o buddhistické ikonografii jistě namístě. Prezентuje tak náboženství, které v zemi zapustilo silné kořeny, a které je zde stále živé. I proto by bylo možné i tento prvek orientalismu označit za pozitivní.

Seppuku: objevuje se zde také téma rituální sebevraždy nejprve knížete Asana a pak i jeho věrných. Příslušníkovi vojenské šlechty tak bylo umožněno, aby si svou smrtí zachoval čest. Bylo součástí kodexu samuraje – bušidó, předcházelo se jím i zajetí, které tradiční japonská společnost chápala jako ztrátu cti, respektive fungovala jako protest proti nečestnému chování a jednání. U samurajů s ním musel souhlasit jejich pán. Provádělo se tak, že si muž vleče prořízl břišní dutinu, načež mu sekundant stal hlavu, aby ukončil jeho jinak dlouhou a bolestivou agónii. Rituál se skládal z meditace, přednesu básně, která často vyjadřovala jeho pohrdání smrtí, a sebevraždy samotné.³⁶ Ve filmu je celý akt zjednodušen: chybí meditace, předsmrtná báseň pouze na listu papíru leží před jejím autorem.

Tušová malba: ta je ve filmu podána jako doplněk interiéru. V japonštině se označuje jako sumie, pochází z Číny, odkud se zhruba ve 13. století dostala opět přes Koreu do Japonska s potulnými zenovými mnichy.³⁷ Její techniky jsou velmi podobné čínské kaligrafii³⁸ a ani toto umění není Západu neznámé, někteří z jeho obyvatel je dokonce praktikují. I tento prvek je možné hodnotit jako pozitivní orientalismus.

Japonské divadlo a taiko: i tyto dva projevy dramatického umění mají v Japonsku dlouhou tradici. Nejstarším žánrem tradičního divadla je nó, které se hraje dodnes,

³² [2020.8.21.] aido.cz/historie-tradice-takeda-ryu.

³³ [2020.8.21.] wiki.japonstina.upol.cz/index.php/Buddhismus_v_Japonsku.

³⁴ [2020.8.21.] hks.re/wiki/doku.php?id=ls2016:buddhismus.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ [2020.8.21.] cs.wikipedia.org/wiki/Seppuku.

³⁷ [2020.8.21.] sumipainting.cz/clanky/tusova-malba.

³⁸ [2020.8.21.] cs.wikipedia.org/wiki/Tu%C5%A1ov%C3%A9_mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD.

jsou ale dochována mj. stará dřevěná jeviště, masky a kostýmy.³⁹ ty můžeme ostatně vidět i ve filmu *47 róninů*. Významnou součástí dramatu je tanec: i s ním se v několika scénách ve snímku setkáme. Taneční kreace mají úzkou vazbu na šintoismus a šamanismus.⁴⁰ Taiko je také jistý druh dramatického vystoupení, jedná se ale o tentokrát pouze hudební představení hry na tradiční japonské bubny. Přestože historické prameny naznačují, že do Japonska proniklo společně s čínským a korejským vlivem, má mytologický původ přímo v místním folklóru.⁴¹ Ve feudálním Japonsku taiko motivovaly odhodlání vojáků před bitvou, „vybubňovaly“ se jimi rozkazy nebo určovaly tempo pochodu.⁴² V první části filmu je scéna, kdy nastupují bojovníci k souboji. Při jejich příchodu znějí právě tyto bubny, v jejichž rytmu předstupují před svého pána a navozují i bojovou atmosféru.

Rýže a hůlky: nedílnou součástí atmosféry Dálného východu je bezpochyby také stravování. Je všeobecně známo, že rýže je základem tamního jídelníčku a jídelní hůlky jsou jen stěží odmyslitelnou součástí její konzumace.

Kimono: co se týče oblečení, přidrželi se tvůrci opět historické reality. Původně tento termín označoval oděv obecně, v současnosti se však vztahuje k dlouhé róbě střižené do tvaru písmena T. V minulosti bylo kimono na ulici běžným jevem, dnes jej nosí vesměs pouze ženy při speciálních příležitostech, jako jsou např. svátky, rodinné události apod.⁴³ Ve filmu lze spatřit celou škálu těchto oděvů od prostých kimon rolníků k podstatně honosnějším a barevnějším šatům čarodějky Midžiki a dcery knížete Asano – Miky.

Zbroj: historické předlohy se filmaři drželi i co se týče samurajské zbroje, které se v Japonsku objevují už od 4. století. Do podoby, která je nám známější, se zbroj nicméně vyvinula až v období Heian (794–1158).⁴⁴

Zbraně: ve filmu je možné vidět více druhů zbraní nejen katanu, která se zde ale objevuje nejčastěji, vlastně klasický delší meč především pěších bojovníků.⁴⁵ Následuje kratší meč wakizaši, který se s katanou nosí v páru, což je i ve filmu zobrazeno adekvátně. Dalším typem zbraně, který se zde objevuje je dýka tantó, dosahuje délky třiceti centimetrů a je určena k bodání. Tento typ zbraně byl použit i ve scénách při rituální sebevraždě seppuku. Ve filmu se rovněž objevila dřevěná maketa katany – cvičný meč bokken. Vzhledem k tomu, že se kendžucu praktikuje i na Západě, prodávají se repliky těchto zbraní i v zahraničí. Jedná se o příklad pozitivního orientalismu.

³⁹ Trtílek 2014.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ [2020.8.21.] cs.qwe.wiki/wiki/Taiko.

⁴² Tamtéž.

⁴³ [2020.8.21.] cs.wikipedia.org/wiki/Kimono.

⁴⁴ Rok 794–1185. [2020.8.22.]cs.qwe.wiki/wiki/Japanese_armour.

⁴⁵ [2020.8.21.] replikymecu.com/mece/japonske-mece-typy.html.

Kai: v původním příběhu se postava míšence neobjevuje a na rozdíl od „černého samuraje“ Ódy Nobunagy – Jasukeho, je to výsledek invence a snad i podbízivosti tvůrců filmu západnímu obecenstvu.

Závěr

Ve filmu *47 róninů* se objevuje velké množství prvků orientalismu. Smyslem tohoto textu bylo jednotlivě je vyčlenit, analyzovat a objasnit, jak zkreslují obraz japonské historie. Některé prvky přitom nejsou skutečné, v reálném světě neexistují, žijí jen v japonské mytologii, která je pevnou součástí japonské kultury i dnes. Některé z nich jsou přizpůsobeny vkusu západního diváka. To je vzhledem ke skutečnosti, že se jedná o snímek americké provenience, pochopitelné. Lze proto tvrdit, že je „pohádkou“, která má s původním příběhem jen velmi málo společného a podává tak zkreslený obraz historických událostí. Přirozeně v něm nalezneme i prvky, které jsou pro Japonsko typické, např. samuraje, stravování a oděv. Největším rozdílem při vnímání jednotlivých prvků se stala interpretace mýtického zvířete draka, když představa o něm se v Japonsku a v západních kulturách značně liší. Zbylé složky často korespondují se svým skutečným významem a přirozeně tak stimulují zájem Okcidentálců.

Literatura

- 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.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in Kung Fu Panda. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 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, ss. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SLIVOVÁ, Kateřina. *Zvířata v japonských pohádkách, mýtech a lidových vyprávění*. Univerzita Palackého. Olomouc. 2010.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- UHER, David. Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš. *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník z vědeckého kolokvia, pořádáného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.

Orientalism in movie *47 Ronin*

In the introduction part of this paper, one will find definitions of terms Orient and Orientalism. Two conflicting views exist in Orientalism's description – Edward Wadie Said (1935–2003) and George Paul Landow's (1940) perspectives. An American movie introduced to the public in 2013 *47 Ronin* is supposed to be an excellent example of Orientalism. It presents one of the most famous stories in Japanese history. In this film, we will find several orientalising elements, which are marked and subsequently analysed. One type of features offers a glimpse into the lives of samurai. An integral part of the movie are the Japanese martial arts and the fate of the ronin. It also points to the religious background of Japan. Despite all American filmmakers' efforts to bring Japanese culture and historical events closer to the Westerners, there are moments in the movie that do not correspond to reality. The content and design are adapted to the eyes of the Occidental audience. This article therefore discusses the inspiration of Japanese culture and customs that used to be commonplace in the past.

Keywords: Orientalism, Japan, history, samurai, martial arts, *47 Ronin* (Carl Rinsch 2013)

Contact: Kristýna Hadamová, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: kristyna.hadamova01@upol.cz

ORIENTALISMUS VE FILMU *PSÍ OSTROV* (*ISLE OF DOGS*) (2018)

Antonín Šuška

Abstrakt: Orientalismus znamená napodobování Orientu, tj. Východu. Vytváří tak obraz, jehož úkolem je nám Východ spíše vzdálit než přiblížit. Jasně ho v roce 1978 definoval Edward Said (1935–2003), který tvrdil, že orientalismus je silně idealizovaná západní věda o Východu, jenž Východ a Západ rozděluje. Prvky orientalismu jsou pak patrné napříč mnoha odvětvími kultury, ať už se jedná o literaturu, kinematografii, hudbu či výtvarné umění atd. Wes Anderson (1969) je americký režisér, herec a producent, který patří mezi nejžádanější a nejoriginálnější autory současnosti. V roce 2018 natočil animovaný film s názvem *Psí ostrov* (*Isle of Dogs*). Jeho děj je zasazen do Japonska budoucnosti, v němž se malý chlapec snaží zachránit svého psa. Dojemný příběh získal mnohá ocenění a byl kladně přijat i kritiky. Negativní reakce naopak upozorňují na to, jakým způsobem je zde Japonsko zobrazováno. Podle nich je totiž ve filmu patrná silná rasová stereotypizace a kulturní apropriace. V této práci se proto zaměřím na analýzu prvků, které se ve filmu vyskytují a vykazují spojení s orientalismem. Následně se zamyslím, zda je tato kritika oprávněná.

Klíčová slova: Japonsko, japonérie, orientalismus ve filmu, animovaný film, *Psí ostrov* (2018, W. Anderson)

Úvod

Wes Anderson (1969) je americký filmový režisér, scénárista, herec a producent. Patří mezi nejžádanější a nejoriginálnější režiséry současnosti mimo jiné i proto, že jsou jeho filmy známy svou excentricitou, výraznými vizuálními a narativními styly a některými kritiky je považován za autora veskrze moderního. Na svém kontě má mnohá ocenění z prestižních mezinárodních filmových festivalů, když např. obdržel Zlatý glóbus za nejlepší film. Mezi jeho nejznámější snímky patří *Taková zvláštní rodinka* (*The Royal Tenenbaums* 2001), *Život pod vodou* (*The Life Aquatic with Steve Zissou* 2004) či *Až vyjde měsíc* (*Moonrise Kingdom* 2012).¹ V roce 2018 režíroval animovaný film s názvem *Psí ostrov* (*Isle of Dogs*), který se odehrává v Japonsku v blízké budoucnosti a pojednává o snaze malého chlapce Atariho zachránit svého milovaného psa, jenž byl společně se všemi psy kvůli šíření nemoci vyhnán na ostrov odpadků. Získal velké množství pozitivních ohlasů, ale na jeho vrub se rovněž snesla vlna negativní kritiky především kvůli údajné rasové stereotypizaci a kulturní apropriaci.

¹ [25. 5. 2020] <https://www.csfd.cz/tvurce/3412-wes-anderson/>.

Cílem této práce je proto analyzovat jednotlivé scény a popsat v nich prvky orientalismu. Nejdrůbe ale vysvětlím pojmy Orient a orientalismus, přitom se zaměřím i na počátky orientalismu. Následně budu sledovat, jestli je negativní kritika filmu důvodná a některé jeho prvky jsou skutečně nevhodné, když ukazují asijskou kulturu ve špatném světle. Dále analyzuji stěžejní prvky orientalismu a rozdělím je do větších sémantických skupin.

Pojem orientalismus označuje imitaci východních, orientálních kultur západními autory a umělci. Jako společensko-vědní pojem se snaží o vysvětlení vztahu mezi Západem a Východem. Orientalismem tak lze nazvat cokoli, co má orientální původ, nebo se snaží vyjádřit a pochopit rozdíl mezi Orientem a Západem, Okcidentem.² Pod výrazem Orient se skrývá tradiční označení zemí a kultur, které leží z pohledu Evropanů na východě. Jeho obsah se měnil s tím, jak rostlo naše povědomí o okolním světě, nicméně v současné době odkazuje zpravidla v užším smyslu slova k Blízkému východu a východnímu Středomoří, v širším smyslu znamená Střední a Dálný Východ.³

K nejvýznamnějším kritikům orientalismu patří mj. i americký profesor Edward Wadie Said (1935–2003), který své názory uveřejnil v roce 1978 v knize *Orientalism*. V té zmiňuje, že se snaží poukázat na to, že „evropská kultura získala sílu a identitu tím, že se vydala proti Orientu“.⁴ Prezentuje v ní i myšlenku, že orientalismus je postup, kterým Západ Východu vládne, spravuje ho a přetváří. Evropa sílila právě díky tomu, že se vůči Orientu vymezila. Podle Saida je orientalismus především silně ideologizovaným obrazem arabského světa očima Západu, obrazem, který místo, aby Východ Západu přibližoval, mu jej naopak vzdaluje. Orientalistika je podle něj vědou o Orientu, kterým pohrdá. V čele opozice proti takovému chápání Orientu i orientalistiky se velice kriticky postavil George Paul Landow (1940), když tvrdil, že Said vidí za orientalismem především politiku. Je na něj tak vhodné pohlédnout negativně i pozitivně: zatímco Saidův negativní orientalismus od sebe kultury vzdaluje a od zájmu o Orient odrazuje, Landowův pozitivní orientalismus k sobě kultury naopak přibližuje a zájem o něj podporuje.⁵

Orientalismus se začal v Evropě objevovat koncem 18. století, kdy se studium jazyků, literatury, náboženství, zákonů a umění východoasijských kultur stalo jedním z hlavních zájmů vzdělanecké společnosti.⁶ Výrazný posun nastal v roce 1835, kdy byla v Paříži založena první orientalistika. Důvody nejranějšího zájmu Okcidentalců o Orient byly pád Konstantinopole, zvýšený zájem o původní texty bible a renesance. Ačkoliv v ní bylo mnoho chyb, stala se významným impulzem ke studiu orientalistiky kniha *Bibliothèque orientale* (1697) francouzského badatele Barthelémy d'Herbelota (1625–1695). První orientalisté bohužel věřili všemu, co přečetli, sami

² [4. 6. 2020] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Orientalismus>.

³ [4. 6. 2020] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Orient>.

⁴ [4. 6. 2020] https://cs.wikipedia.org/wiki/Edward_Said.

⁵ Uher a Slaměníková 2017: 8–9.

⁶ [5. 6. 2020] <https://www.britannica.com/science/Orientalism-cultural-field-of-study>.

výzkum neprováděli a zemi svého odborného zájmu ani nenavštívili. To způsobilo mladé orientalistice nemalé problémy a do určité míry tímto přístupem trpí orientalistika dodnes, když velká část badatelů ustrnula na mýtech o Orientu.⁷ Významné oborové studie vznikaly kromě Francie také v Anglii a Nizozemí: tehdejší orientalisté se učili výhradně ze slovníků a gramatik, učebnice orientálních jazyků se objevily až mnohem později.

Korpus

pořadí	skupina	prvek	počet scén
1.	písmo	čínské znaky	10
		japonská abeceda	
2.	jazyk	mluvené slovo	8
3.	lidé	Japonci	10
4.	oděv	kimono/ jukata	9
		„sandály“ geta	
5.	umění	hudba	8
		malířství	
		básnictví	
6.	architektura	stánky	6
		budovy	
		svatyně	
7.	náboženství	rituály	2
		praktiky	
8.	ostatní	kultura	9
		nástroje	
		zbraně	

Analýza

Písmo: ve filmu se objevuje bezmála v každé scéně – obsahuje veškeré prvky japonského písma, tj. čínské znaky i obě slabičné abecedy. Ve většině případů je možné je spatřit na plakátech či jiných písemných materiálech a dále se objevuje např. na budovách. Také je použito v úvodních scénách, kde jsou části filmu uvedeny ve znacích. V neposlední řadě se vyskytuje rovněž na samotném začátku a v závěrečných titulcích ve jménech těch, kteří se na tvorbě snímku podíleli, respektive funkcí, které při tom zastávali.

⁷ Martino 2000: 26–30.

Jazyk: japonštinu je možno slyšet v mnoha částech filmu. Nehovoří jí pouze psi, kteří byli dabováni, a mluví proto anglicky. Je zde však také možno sledovat určité rozdíly ve způsobu, jakým je japonština ve snímku prezentována. Pokud mluví chlapec Atari nebo je možné promluvu pochopit i bez znalosti japonštiny, jsou takové scény ponechány v „původním“ znění s anglickými titulky. Jestliže se však jedná o složitější text, projevy starosty či televizní zpravodajství, je japonština tlumočena přímo do angličtiny, takže její původní zvukovou stopu není vůbec slyšet. Proč i zde nejsou použity titulky, mi není jasné, ale domnívám se, že je to způsobeno záměrem filmu oslovit co největší část diváků, když přijímání informace sluchem je snazší než četba. Je však možné takový postup chápat i jako vůči japonštině neuctivý až urážlivý.

Lidé: jelikož se film odehrává v Japonsku, konkrétně ve smyšleném přístavním městě Megasaki, jsou všechny postavy, až na jednu výjimku, Asiáté, s největší pravděpodobností Japonci. Můžeme zde vidět postavy různých věkových kategorií, od dětí a mládeže, dospělé i staré lidi. Také jejich společenské postavení je velmi různorodé: jsou umělci, studenty, lékaři, novináři, duchodci atd.

Oděv: také oděvy jsou vytvořeny podle japonského vzoru. Pokud má postava na sobě japonský oděv, většinou se jedná o kimono, nejrůznějších barev a vzorů, popřípadě jukatu. Ve filmu se také objevuje tradiční japonská obuv, „dřeváky“ geta, které nosí především hlavní postava. Vyskytují se zde ale i samurajská brnění, divadelní „kostýmy“ včetně masek, roucho šintoistických mnichů a oděv zápasníka sumó či tradičních japonských hudebníků. Také studenti mají na sobě uniformy, které se liší podle jejich školy.

Umění: ve snímku se vyskytuje také mnoho prvků japonského umění. Jedním z nich je hudba, kterou je možno zaslechnout v průběhu celého filmu. Nejzřetelnější je v samotném úvodu, kde je také možno spatřit hudebníky. Jedná se především o japonské bubny taiko i jiné tradiční japonské hudební nástroje. Hudebníky je možné spatřit také ve scéně v divadle, kde dotvářejí jeho atmosféru. Je však nutné zmínit, že hudba v ostatních scénách je totožná s tou ze samotného úvodu. Kromě hudby se ve filmu objevuje také několik klasických básní haiku.

Dalším výrazným prvkem japonského umění je malba či dřevotisk ukijoe, kterých je ve filmu skutečně velké množství, některé z nich jsou přitom replikami děl slavných autorů. V jedné scéně tak vidíme např. slavný dřevotisk *Velká vlna u Kanagawy*⁸ Kacušiky Hokusai (1760–1849), který je drobně upraven vyobrazením psů – ti na původním obraze chybí. I ostatní malby jsou ale doplněny o zvířata, nejčastěji psy nebo kočky. V neposlední řadě se zde objevují také sochy, především samurajů a koček.

Architektura: děj filmu se z větší části odehrává na ostrově odpadků, kde se pochopitelně žádné projevy asijské architektury nenachází. Nicméně některé scény se odehrávají ve fiktivním japonském městě Megasaki, proto zde můžeme pozorovat i tradiční japonskou architekturu, např. šintoistické svatyně včetně posvátných bran torii, které mají poskytovat místo odpočinku ptákům, jež jsou v šintoismu považová-

⁸ [2. 6. 2020] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>.

ni za posly bohů.⁹ Tak jako ve skutečnosti je většina z nich natřena červenou barvou. Dále se ve snímku nacházejí paláce, obydlí, nebo stánky s jídlem. U některých z nich zahlédneme i interiér, především posuvné dveře. Kromě svatyní a japonských budov zde můžeme spatřit i buddhistické pagody, které sice mají svůj původ v Nepálu, jedná se ale také o jeden z typických projevů čínské, vietnamské, korejské a japonské architektury.¹⁰

Náboženství: z orientálních náboženství je ve filmu nejvíce zachyceno šinto v podobě modlících se šintoistických mnichů. Jsou zde patrné také prvky čínské filosofie, konkrétně monáda, tj. symbol jinu a jangu, který představuje dvě neoddělitelně spojené části jednoho celku – temnotu a světlo. Ve snímku se také nachází prvky meditativního buddhismu, konkrétně zenové zahrady. Jak již bylo zmíněno v předchozím odstavci, přítomny jsou i náboženské budovy, jmenovitě šintoistické svatyně a buddhistické pagody.

Ostatní: z dalších prvků, které jsou spojeny s Asií či Japonskem a nebyly zmíněny výše, je ve filmu zobrazen velmi věrně zápas sumo, ukázka tradičního divadla kabuki a šermířský souboj. Vystupují v něm gejši a členové japonské „mafie“ – jakuzu, pro něž je charakteristické jejich celotělové tetování. Ta jsou zde však pozměněna kočičími motivy, čímž je však pouze zdůrazněna starostova láska k těmto zvířatům, nikoliv to, že je příslušníkem gangu, proto se může částečně jednat také o určitou nadsázku. Součástí snímku je také ukázka příprava tradičního japonské „svačinové“ krabičky bentó, kalíšky na sake i alkohol samotný, společně s, pro Japonsko typickým, způsobem připitku. Je zde také zachyceno tradiční jídlo suši a s ním i způsob jeho konzumace pomocí jídelních hůlek, dalším typickým symbolem Dálného východu. V několika scénách jsou zachyceny také lucerny či lampiony, které jsou známy především z Číny. Nechybí ani sakury, bonsaje či zenové zahrady.

Jednu scénu lze veskrze chápat negativně, když se po skončení konfliktu vytvoří oblak prachu ve tvaru atomového hříbu, který vznikl po svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki. Běžný divák si tohoto momentu snad ani nevšimne, pro některé Japonce, jejichž rodiny byly bombardováním postiženy, však tento výjev může znamenat i šok a nepochopení.

Závěr

Wesu Andersonovi se ve snímku *Psí ostrov* podařilo, domnívám se, vytvořit zdařilý obraz japonského prostředí. Fakt, že se jedná o film animovaný, poukazuje mj. na technickou náročnost takového obrazu. Jeho prvky jsou zobrazeny velice pečlivě a věrně. Naskytá se nám tak příležitost pohlédnout na Japonce, jejich jazyk a kulturu, např. náboženství, architekturu, umění očima Okcidentálců. Ve filmu se však nevyskytují pouze součásti japonské, ale také ty z jiných částí Dálného východu, především z Číny. Některé z nich však přesto mohou v divácích vyvolat i negativní dojem. Jedná se především o jazyk: japonštinu totiž ve většině případů není ve filmu

⁹ [6. 6. 2020] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Torii>.

¹⁰ [6. 6. 2020] <https://cs.wikipedia.org/wiki/Pagoda>.

vůbec slyšet, když je původní zvuk překryt tlumočením. Dalším může být připomínka použití jaderných zbraní na území Japonska na konci druhé světové války. Tyto skutečnosti tak zejména u japonského publika mohou způsobit i jisté rozpaky, i proto můžeme v médiích narazit i na odmítavé recenze tohoto snímku. Nezaujatý divák však pravděpodobně tyto prvky přehlédne a snímek tak pro něj proto bude pouze příjemným filmovým zážitkem.

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.
- 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, Alexander Lyon: *Orientalism – a Reader*. New York 2000, s. 26–29.
- 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: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.

Orientalism in the movie *Isle of Dogs*

Orientalism means imitating Orient, i.e. the East. It is an image which task is to distance the East from us instead of bringing closer. It was defined by Edward Said (1935–2003) in 1978, who argued that Orientalism is a strongly idealised Western science on the East that divides the East and the West. Elements of Orientalism are then evident across every cultural branch: literature, cinematography, music or arts etc. Wes Anderson (1969) is an American director, actor and producer. He is one of the most sought-after and original authors of the modern era. In 2018 W. Anderson made a film called *Isle of Dogs*. This animated movie is set in Japan in future, show-

ing the boy's effort to save his dog. This moving story has won many awards and has been very well received by critics. Still, there are also adverse reactions, which are particularly striking in the way Japan is portrayed. According to these critics, the film shows substantial racial stereotyping and cultural appropriation. In this paper, I will focus on analysing Orientalism elements and think about whether the complaint is justified.

Key Words: Japan, Japanism, Orientalism in movies, animated movies, *Isle of Dogs* (2018, W. Anderson)

Contact: Antonín Šuška, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: antonin.suska01@upol.cz

ORIENTALISMUS NA ČESKÉ HUDEBNÍ SCÉNĚ: ANALÝZA VIDEOKLIPU *MIMOŘÁDNÁ LINKA* (1983)

Adéla Veselá

Abstrakt: Orientalismus je imitace Východu, tj. Orientu západními kulturami. Lze ho nalézt v mnoha složkách umění, od výtvarných děl, přes film až po hudbu. Právě orientalismus v hudbě a v audiovizuálních dílech obecně je hlavním tématem tohoto příspěvku, který si klade za cíl analyzovat orientalistické prvky ve videoklipu písně *Mimořádná linka* Hany Zagorové (1946) z osmdesátých let 20. století. Jde o píseň, jejíž hudební i stylový podtext je převzat ze skladby *Japanese Boy* skotské zpěvačky Aneky (1947 – sic!) a tento „korpus“ je doplněn českým textem i originálním aranžmá. Píseň i videoklip sice na první dojem evokují japonskou kulturu, ale její ztvárnění je velmi zjednodušené a reálnému obrazu Japonska tedy značně vzdálené. Práce nejprve vymezuje pojem orientalismus, seznamuje čtenáře s jednou z jeho podob – japonérií a poté v audiovizuálním díle detekuje prvky orientalismu. Ty dále řadí do dílčích složek, jmenovitě se jedná o oděv, pohyb, kulisy a doplňkové dekorace, a jednotlivě je analyzuje. Hlavním záměrem textu je na vybraném příkladu demonstrovat projev orientalismu v českém prostředí.

Klíčová slova: orientalismus v umění, japonérie, česká pop-music, Hana Zagorová (1946), *Mimořádná linka* (1983)

Úvod

Náš svět je až na určité výjimky značně globalizován. Nepřipadá nám zvláštní sedět na náměstí v Praze, obědovat norského lososa, zapíjet ho americkou Coca-Colou a současně s tím číst čínskou poezii. Mohlo by se zdát, že všechny kouty zeměkoule již byly dávno probádány a lidstvo dospělo k dokonalému poznání svého vlastního druhu. Taková představa je však naivní: kultury, které lidé vytvářejí, nelze jednoduše poznat, zaznamenat, obkreslit či napodobit. Jedná se totiž o unikátní komplexy, jejichž celistvost jim dává výjimečný charakter, který není snadné imitovat. Proto je na místě kulturu, jenž nám není vlastní, respektovat, neinklinovat k jejímu zjednodušování a náležitě ji do největších detailů poznat. Až poté je člověk snad schopen ji i prezentovat, ale i tehdy je třeba zůstat pokorným a uvědomovat si následky svého jednání. Existuje mnoho vědců a umělců, kteří hledají inspiraci v cizích kulturách a následně je promítají do svých děl napříč různými směry, tj. do vědy, literatury, hudby, architektury, výtvarného umění, filmu atd. Ani zdaleka však nelze říct, že by každý z nich prošel výše zmíněným zdlouhavým procesem poznávání. Není proto divu, že se ke konzumentům jejich práce často dostávají neúplné, zkreslené či dokonce zcela živé obrazy cizích kultur. Proto je zapotřebí, aby si lidé při styku

s prezentací či imitací cizích kultur obecně zachovali kritické myšlení, nenechali se lehce ovlivnit a vždy kladli důraz na zevrubné poznání. I k tomu jim může napomoci správné pochopení orientalismu.

Co je to orientalismus?

Orientalismus je společensko-vědním pojmem, kterým je označována imitace východních kultur – Orientu západními – Okcidentem. Termín je odvozen z latinského *oriens*, tj. místo na východě, kde vychází slunce, jenž obecně odkazuje k oblastem nacházejícím se na východně od Evropy. Toto území však není jasně vymezeno, i proto nemůže být termín Orient přesně definován. V zásadě se jedná o souhrnné označení Blízkého, Středního a Dálného východu, často se k nim řadí i sever afrického kontinentu, případně i východní část Evropy. Za průkopníka orientalismu je považován literární kritik Edward W. Said (1935–2003). Jeho dílo *Orientalismus: západní koncepce Orientu* (1978, česky 2008) detailně analyzuje problematiku napodobování orientálních kultur Okcidentálci a upozorňuje na možná úskalí takového přístupu. Podle jeho vlastních slov je orientalismus „specificky evropskou soustavou myšlenek, názorů, klíšé a poznatků o Východě,“¹ čímž mimo jiné naráží na neopodstatněnou, ale v orientalismu silně zakořeněnou nadřazenost Západu nad Východem. E. W. Said kritizuje pojetí Orientu a Okcidentu jako dvou naprostých protikladů, neboť rozdělení světa na tak velké obecné celky přispívá k zveličování jejich odlišností a zároveň přehlížení existujících podobností.² Zcela přirozeně existuje i opačný termín – okcidentalismus – označující imitaci západních kultur kulturami východními. Jde však o pojem, který v našem prostředí bývá oproti orientalismu používán zřídka. Jednou z příčin tohoto stavu je historicko-geografická perspektiva: několik staletí trvající hegemonie evropských mocností a kolonialismus dávaly evropským obyvatelům prostředky k poznávání východních kultur a jejich následnou prezentaci ve svém domácím prostředí. Takovou možností ale naprostá většina Orientálců až do konce druhé světové války a začátku dekolonizačního období nedisponovala. Lze proto tvrdit, že okcidentalismus je ve srovnání s orientalismem stále „v plenkách“ a je otázkou, zda se mu kdy vývojově vůbec přiblíží.

V orientalismu rozlišujeme jeho různé podoby, formy a složky. Za jednu z nich lze považovat japonismus, termín, který označuje inspiraci japonskou kulturou a filosofií v umění západního světa. Tento fenomén se v Evropě rozšířil zejména v druhé polovině 19. století a jeho centrem se přirozeně stala v té době impresionistická a později i expresionistická Francie. Prvně jej pojmenoval francouzský kritik, sběratel a grafik Philippe Burty (1830–1890) v roce 1872.³ V našich zemích došlo k jeho největšímu rozkvětu o něco později, když se jeho vliv uplatňoval především na přelomu 19. a 20. století, a to zejména ve výtvarném a sochařském umění. S po-

¹ Said 2008: 233.

² Černý 2009: 1133.

³ Vránová 2016: 18.

jmem japonismus těsně souvisí příbuzný termín japonérie. Z počátku byly volně zaměňovány a chápány jako synonyma, avšak dnes je třeba je rozlišovat: japonismus je definován jako vliv japonského umění, zatímco japonérie je spíše napodobování japonských technik a obrazových motivů bez estetického či filosofického přesahu.⁴ V zásadě je tedy japonérie na rozdíl od japonismu povrchnější a abscentují v ní tak hlubší principy japonské kultury.

Píseň *Japanese Boy* (1981)

Píseň *Japanese Boy* je popový singl vydaný v roce 1981 ve Velké Británii. Jejím tvůrcem a zároveň producentem byl Skot Bob Heatlie (1946), pro nějž se stal nejúspěšnějším dílem v celé jeho kariéře. Ještě větší slávu však vynesl jeho interpretce, skotské folkové zpěvačce Mary Sandeman (1947), vystupující pod pseudonymem Aneka. Zmíněný hit, který byl silně ovlivněn tehdy velmi módním japonským stylem, se dostal okamžitě do popředí britských hitparád a stal se tak jednou z nejprodávanějších písní roku 1981.⁵ Zpěvačka Aneka byla od té doby úzce spojována nejen s písní *Japanese Boy* jako takovou, ale i s prvky japonské kultury, které využívala v živém vysílání: kimono, účes mikádo atd. Navzdory zcela odlišnému hudebnímu stylu produkovanému v dalších letech toto spojení později nešťastně poznamenalo celou její kariéru.

Hana Zagorová

Zpěvačka Hana Zagorová patří mezi vůbec nejvýznamnější osobnosti české hudební scény. Za svou kariéru nazpívala téměř devět set písní a získala několik prestižních cen včetně devíti Zlatých slavíků⁶ v řadě za sebou mezi lety 1977–1985.⁷ Její kariéra započala v šedesátých letech 20. století a trvá v podstatně menším měřítku – zpěvačka letos oslaví pětasedmdesát let – dodnes. V osmdesátých letech mj. spolupracovala s tehdy velice populárním duem Petr Kotvald (1959) a Stanislav Hložek (1954). Kromě pěvecké kariéry ztvárnila i několik rolí ve filmech a pohádkách pro děti.

Píseň *Mimořádná linka* je součástí stejnojmenného alba H. Zagorové z roku 1983. To vyšlo ve vydavatelství Supraphon a bylo nahráno ve Studiu Mozartum a v Československé televizi.⁸ Obsahuje celkem dvanáct písní a většinu z nich tvoří české adaptace tehdejších zahraničních hitů. Ke skladbě byl zároveň vytvořen „tematicky“ laděný videoklip, který je do současnosti volně dostupný na internetovém

⁴ Tamtéž.

⁵ [2020.08.08] *Japanese Boy*. Wikipedia: en.wikipedia.org/wiki/Japanese_Boy.

⁶ Zlatý slavík – anketa popularity československých hudebních interpretů, organizovaná v letech 1962–1991.

⁷ [2020.07.31] Hana Zagorová. Wikipedia: cs.wikipedia.org/wiki/Hana_Zagorov%C3%A1.

⁸ [2020.08.11] *Mimořádná linka*. Wikipedia: cs.wikipedia.org/wiki/Mimo%C5%99%C3%A1dn%C3%A1_linka.

kanálu Youtube.⁹ Jedná se o zcela originální, ale také kontraverzní umělecké dílo z dílny československých hudebních tvůrců osmdesátých let.

Korpus

V následující tabulce jsou vypsaný nejvýznamnější prvky orientalismu přítomné v analyzovaném videoklipu. Jsou zároveň stručně doplněny o jejich význam, respektive účel a v neposlední řadě je zde přiložena i informace o specifikaci kultury, kterou byla s největší pravděpodobností inspiračně ovlivněna. Po celé trvání videoklipu je scéna téměř neměnná kromě několika detailních záběrů zpěvačky, během nichž ze scény mizí doprovodné tanečnice a částečně i některé kulisy. Proto u většiny prvků zaznamenaných v korpusu chybí označení jejich stopáže: podle mého názoru by se v takových případech jednalo o nadbytečnou informaci, protože většina prvků orientalismu je zde přítomna po celou dobu jeho trvání.

stopáž	prvky orientalismu	význam/účel	kultura
	oděv zpěvačky	napodobenina tradičních asijských šatů, výrazný límeček ve tvaru vějíře	nespecifikovatelná/ japonská/ čínská
	oděv doprovodných tanečnic	napodobenina hedvábného japonského kimona s pásem obi	japonská/ nespecifikovatelná
	kulisa rukou s dlaněmi vzhůru	obracení se k Bohu/ bohům, výjev z orientálních náboženství (buddhismus, hinduismus, aj.)	indická/ nespecifikovatelná/ japonská
	kulisa vycházejícího slunce	ztvárnění doslovného názvu Japonska	japonská
	jehlice ve vlasech zpěvačky	imitace gejši/ asijského účesu	japonská/ nespecifikovatelná
	výrazně nalíčené rty zpěvačky	možná imitace gejši	japonská/ nespecifikovatelná
0:13–0:33	ruce v poloze otevřených dlaní směřujících vzhůru	navození atmosféry asijských náboženství či asijské filosofie (buddhismus, hinduismus)	indická/ nespecifikovatelná/ japonská

⁹ Videoklip je ke zhlédnutí na tomto odkazu: www.youtube.com/watch?v=iRJj80NcJn4.

0:34–0:43	ruce v poloze čin mudra	navození atmosféry asijských náboženství či asijské filosofie (buddhismus, hinduismus)	indická/ nespécifikovatelná/ japonská
	taneční pohyby doprovodných tanečnic	ztvárnění orientálního tance pomocí tradičních i zcela smyšlených „asijských“ pohybů	nespecifikovatelná
	pomalé taneční kreace dlaněmi	jeden z tradičních tanečních pohybů napříč zeměmi východní a jihovýchodní Asie	nespecifikovatelná

Analýza

Kostýmy

Ve videoklipu se objevují dva typy oděvů. Jedním z nich jsou starorůžové overaly, které na sobě mají všechny doprovodné tanečnice, a druhým je originální róba interpretky písně. Oba typy oděvu jsou pro naši kulturu zcela neobvyklé a výstřední, a proto je evidentní, že hlavním záměrem jejich použití je právě imitace Japonska a navození „japonské“ atmosféry. Pokud se zaměříme na oděv H. Zagorové, jedná se – na první pohled – o velmi honosný šat: jednoduchá dlouhá fialově-červená róba. Látky je po celém svém povrchu lehce třpytivá a sukně s rukávy mají volánový charakter. Její nejpoutavější část tvoří nařasený límec, jehož tvar evokuje vějíř, který je ale paradoxně kulturním artefaktem hned několika asijských zemí: Číny, Vietnamu, Koreje, Japonska atd.¹⁰ Ačkoliv může tento úbor působit zprvu „exoticky“ a „orientálně“, nelze v něm identifikovat mnoho prvků shodných s tradiční japonskou módou. Honosným oděvem v japonské kultuře bývá zpravidla vrstvené, avšak na rozdíl od volánového a nařaseného charakteru zpěvaččina oděvu splývavé kimono. Použití fialové a červené barvy není úplně nevhodné – červená je naopak velmi častým prvkem japonských kimon, ale jejich kombinace působí v porovnání s klasickými kimony příliš tmavě. Kromě toho je zde patrná absence jakýchkoliv vzorů, které jsou u tradičních japonských oděvů nepostradatelné. Obecně lze tedy říci, že oděv hlavní představitelky videoklipu nevykazuje téměř žádnou souvislost s původní japonskou módou. Přesto může na západního diváka působit orientálně, snad spíše exoticky díky jednoduchým prvkům, které ale nejsou běžnou součástí japonského, natož pak evropského ošacení.

Oděvy doprovodných tanečnic jsou o poznání prostší. Tvoří ho jeden kus oděvu – overalu ve starorůžové barvě s dlouhými rukávy a nohavicemi. Výrazně patrná je jemnost látky, ze které je vyroben, a přestože reálně je to z finančního i praktického hlediska vysoce nepravděpodobné, evokuje tento materiál hedvábí používané na

¹⁰ Kašpar 2015: 197.

výrobu japonských kimon. Dalším orientalizujícím prvkem je jednoduchý pás. Ten na první pohled sice připomíná tradiční pás obi, které drží stříh japonského oděvu bez knoflíků a může se tak jednat o další z projevů orientalismu. Takové interpretaci napomáhá i fakt, že pásy tanečnic jsou vyrobeny z lesklého materiálu, plní tedy stejně jako pásy obi i ozdobnou funkci. Naprosto vytržený z „japonského“ kontextu je však overalový stříh oděvu a ozdobné šátky kolem krku. Zatímco overal je s největší pravděpodobností použit proto, že byl v tehdejší Československu módní, šátky jsou spojeny s písní spíše obsahově, když se v jejím textu opakovaně zmiňuje letecká linka Praha-Tokio a jednotná uniforma tanečnic a šátky tak evokuje oděv letušky.

Kulisy a dekorace

V celém videoklipu si lze kromě kostýmů povšimnout i originálních orientálních kulis a dekorativních prvků, jejichž účelem je zdůraznit „exotickou“ atmosféru. V korpusu jsou zaznamenány čtyři elementy, které spadají do této kategorie, jmenovitě kulisy rukou s dlaněmi orientovanými vzhůru, kulisa vycházejícího slunce, přítomnost jehlic ve vlasech zpěvačky a výrazné nalíčení jejích rtů. Kulisa tří otevřených lidských dlaní v nadživotní velikosti, které jsou orientovány směrem k nebi, představuje bezpochyby nejnápadnější složku této sekce navzdory jejímu umístění v zadní části scény za interpretkou i doprovodnými tanečnicemi. Jde o gesto obecně symbolizující důvěru a štědrost a u východních náboženství znamená také obracení se k Bohu, respektive bohům, když navozuje duševní klid a rovnováhu požadovanou pro úspěšnou realizaci meditací i modliteb. Nelze jej sice striktně řadit k jedné z kultur Dálného východu, přestože jeho původ tkví patrně v buddhismu či hinduismu. Oba tyto systémy sice vznikly v dnešní Indii, ale během následujících staletí se staly součástí kultur mnoha národů a ovlivnily tak výraznou část asijského kontinentu. Možným zdůvodněním přítomnosti právě takových kulis je fakt, že v Japonsku je ve velké míře buddhismus praktikován dodnes a tvoří tak společně se šintoismem nedílnou součást japonské kultury.

Dalším, neméně významným prvkem je kulisa vycházejícího slunce, která se tyčí nad dlaněmi. Její až agresivně oslnivá oranžová barva navozuje dojem svítání. Ztělesňuje tak nejen eufemické označení Japonska, ale také jeden z hlavních symbolů země, které je díky její poloze mezinárodně přezdíváno „země vycházejícího slunce.“ Jedná se tedy o kulisu prostého a relativně dobře čitelného významu, která na rozdíl od mnohých jiných orientalizujících prvků jednoznačně odpovídá kultuře, jenž je hlavním námětem písně a kterou autor aranžmá plánoval ztvárnit. V neposlední řadě si lze povšimnout několika drobnějších dekorací, které napomáhají dokreslení atmosféry „Orientu“. Jde především o doprovodnou stylizaci zpěvačky. Kromě již zmíněného oděvu je její asijské vzezření podtrženo jehlicemi ve vlasech a výrazně nalíčenými rty. Oba tyto prvky jsou charakteristickými pro gejši,¹¹ jeden z japonských fenoménů známých v celém západním světě. Ani u jednoho z těchto doplňků však nelze s jistotou potvrdit přímou návaznost na Japonsko. Jehlice ve vlasech jsou typické pro účesy žen asijských národů, avšak jejich použití není výlučně japonskou záležitostí, neboť je tento účes tradičně a tedy silně zakořeněným i v jiných

¹¹ Gejša – japonská profesionální tanečnice a společnice.

kulturách. Výrazné červené líčení rtů žen je rovněž atributem mnoha starobylých i moderních kultur napříč celým světem, ale jeho použití může účelově imitovat vzezření gejši. Pokud však vezmeme v úvahu kombinaci obou prvků a zjevně opakované zjednodušování japonské kultury architektem scény, jeví se tato domněnka značně pravděpodobnou.

Postoje a pohyby

Videoklip je také tanečním dílem, jelikož pohybové a taneční kreace doprovázejí hudební projev po celou dobu jeho trvání a spoluvytváří tím stěžejní akční složku díla. Prvky orientalismu lze nalézt i ve statických postojích interpretky. Společně se tyto statické a dynamické prvky značně podílí na celkovém „exotickém“ dojmu, který byl zřejmě hlavním záměrem jeho tvůrců. V rámci postojů lze v díle definovat dva, z nichž jsou oba patrně především na začátku videoklipu u H. Zagorové. Prvním z nich je pozice rukou zcela totožná s kulisami dlaní v pozadí, které jsem již analyzovala výše. Druhým je pozice rukou zpěvačky, která následuje hned po skončení pozice první. Je jí pozice čin mudra, patřící mezi základní mudry¹² buddhismu a hinduismu. Dlaně zůstávají stále otočeny směrem vzhůru, ale dochází ke spojení konců palce a ukazováčku na obou rukou, přičemž na sebe tyto prsty vyvíjejí mírný tlak. Stejně jako u první pozice je nejpravděpodobnějším záměrem navodit atmosféru buddhismu, respektive východního náboženství obecně především zemí Dálného východu včetně Japonska.

Orientalismem jsou zcela jistě i taneční kreace doprovodných tanečnic. Zde se však jedná o nesourodou směsici pohybů, které jsou inspirovány různými asijskými tanci. V žádném případě nelze proto jejich pohyby definovat jako tanec japonského typu, i když je na první pohled pro diváka zcela jistě exotickým. Mimo to je zřejmé, že jeho záměrem není jen navození orientální nálady, ale také atmosféry technické a technologické modernity, která byla v osmdesátých letech v souvislosti s „japonským hospodářským zázrakem“ bezpochyby i u nás s touto zemí spojována. Jsou v něm totiž zakomponovány prvky robotického tance, které s hlavním tématem písně – Japonskem – těsně souvisí. V době vzniku klipu bylo samozřejmě přímé letecké spojení mezi Prahou a Tokiem fantazií daleké budoucnosti. V neposlední řadě je třeba zmínit zpomalené taneční pohyby dlaněmi, které jsou patrné jak u doprovodných tanečnic, tak u interpretky, typické pro pohybové kreace několika asijských kultur: nejen Číny, Koreje a Japonska, ale i států jihovýchodní Asie, zejména Thajska, Indonésie, Malajsie apod. S lehkou nadsázkou lze tvrdit, že se jedná o nadnárodní znak Dálného východu, který navzdory jejich různorodosti obrazně jeho kultury sjednocuje.

Závěr

Chápat podstatu orientalismu a vnímat jeho přítomnost je jedním ze základních pilířů správného nakládání s cizími kulturami v umění i mimo něj. Inspirace exotickými zvyky a tradicemi je fenomén, který s největší pravděpodobností z lidské společnosti

¹² Mudra – rituální gesto rukou.

nevymizí, i proto je potřeba k němu přistupovat s určitými znalostmi společně s kritickým myšlením. Je zcela přirozené, že interpretace jiných kultur je velmi složitým úkolem, který vyžaduje notnou dávku pokory. To je pravděpodobně hlavním důvodem toho, proč mnoho děl inspirovaných Orientem žádný výklad neposkytuje, či je komentář k nim zjednodušený, případně i klamný. Mezi ně můžeme zařadit i videoklip *Mimořádná linka*, který je i přes svůj nebyvalý úspěch u publika z hlediska orientalismu značně chybový. Navzdory hlavnímu tématu písně, jímž je letecké spojení Prahy a Tokia, a hlavnímu cíli vytvořit obraz Japonsko jako takového, je naprostá většina prvků inspirována mnoha různými asijskými kulturami. Ve výsledku tak jde spíše než o zachycení specifík výhradně japonské kultury o chaotické ztvárnění Dálného východu obecně. Přestože některé elementy orientalismu lze objektivně spojit s Japonskem jako takovým, jiné jsou naopak této kultuře velmi vzdálené. Na nenáročného „laického“ diváka může videoklip jistě působit pozitivním dojmem a vytvořit tak iluzi Japonska, pro zvědavějšího diváka představuje pouze nefunkční směs asijských a pseudo-asijských prvků. Nepovedené imitace je proto nutné chápat jako zdroj zábavy a nevyhledávat v nich faktické informace, jinak se nevyhneme zjednodušení a nesprávnému chápání cizích kultur a často nevědomky předáme tuto „mytologii“ dál. Na druhou stranu je vhodné si uvědomit, že ne všechny práce inspirované Orientem byly uchopeny ledabyle až lajdácky, že tedy poskytují nejen kvalitní zdroj zábavy, ale také relativně přesný zdroj informací o vzdálených kulturách. A právě na taková díla je třeba odbornou i laickou veřejnost upozorňovat.

Literatura

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- ČERNÝ, Karel. Edward W. Said: Orientalismus. Západní koncepce Orientu. *Sociologický časopis* 2009, 45, 5, ss. 1132–1136.
- JOZSA Vivien: Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 26–34.
- KASPAR, Oldřich. Zapomenuté kouzlo vějířů: Cesta vějíře dějinami. *Studia Ethnologica Pragensia* 2015, 2, ss. 195–203.
- LIBICHER, Miroslav: Kuchťák 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.
- 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, ss. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.

- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměňíková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.
- VRÁNOVÁ, Veronika. *Oázy v srdci Evropy: Orientalismus v české architektuře 19. století* (diplomová práce). Praha 2016.

Orientalism on the Czech music scene: analysis of video clip ***Non-scheduled Flight***

The term Orientalism commonly defines imitation of the East (Orient) cultures by Western cultures. It can be found in various kinds of art, including fine arts, filmography and music. The last-mentioned represents the main topic of this paper. It aims to provide an analysis of Orientalism aspects that can be found in the music video *Mimořádná linka* [Non-scheduled Flight] by Hana Zagorová (1946), made in the nineteen eighties in Czechoslovakia. The music and many stylistic components are adopted from the song *Japanese Boy* by Scottish singer Aneka (1947). It is then completed with Czech lyrics and original visual effects. At first, the music video, as well as the music itself, can evoke Japanese culture. However, its depiction is highly oversimplified and bears little resemblance to real Japan. This essay firstly defines Orientalism and presents one of its known forms – Japonisme. Subsequently, its author searches for Orientalism elements of the artwork. She also divides them into several corresponding folders: clothing, scenery and decorations, postures and dance moves, and analyses them individually. The paper aims to give the reader an idea of the term Orientalism and provide its detailed and analysed example.

Keywords: Orientalism in art, Japonisme, Czech pop-music, Hana Zagorová (1946), *Mimořádná linka* (Non-scheduled Flight 1983)

Contact: Adéla Veselá, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: adela.vesela01@upol.cz

ORIENTALISMUS VE VIDEOKLIPU *CHINA GIRL* – DAVID BOWIE (1984)

Dominika Hášová

Abstrakt: V orientalismu se setkáváme s vžitými stereotypy, které zobrazují Východ jako nepoznanou exotickou krajinu. Ačkoliv byl typický spíše pro předmoderní společnosti, kdy byly informace o Orientu značně zkreslené církví, i v naší současnosti se bohužel setkává s nadšeným potleskem mas. Jeho podoby jsou proto nejrůznější: objevuje se mj. i v hudebních videoklipech světoznámých umělců. Orientalismu v hudbě se věnuji i ve svém příspěvku, v němž se zaměřuji na audiovizuální klon písně Davida Bowieho (1947–2016) *China Girl*, který vznikl v roce 1984 a hlavní roli v něm hraje modelka čínského původu narozená na Novém Zélandu. Ve videoklipu je pak kromě ní zachyceno hned několik prvků orientalismu záměrně vytvářejících výslednou exotickou náladu. Tato práce se proto zaměří na kultury zemí jejich původu, zejména na Čínu. Následně se pokusím zjistit, do jaké míry je orientalismus v hudebním videu využit.

Klíčová slova: Edward Said (1935–2003), orientalismus v hudbě, David Bowie (1947–2016), *China Girl* (1984), Čína

Tato práce se zabývá orientalismem v hudebním videoklipu *China Girl* (1984) britského umělce a zpěváka Davida Bowieho (1947–2016). Hlavním cílem její teoretické části je představit termíny Orient, orientalismus a jeho patrně vůbec nejvýznamnějšího představitele – Edwarda W. Saida (1935–2003). Hlavním cílem tohoto příspěvku je prostřednictvím analýzy prvků orientalismu zjistit, do jaké míry je videoklip autenticky čínský. V rámci analýzy se proto tematicky zaměřuji na jednotlivé části korpusu. Její výsledky jsou konečně shrnuty v závěru práce.

Orient

Orient nepředstavuje pro každý národ stejné území. Podle E. Saida si Američané pod pojmem Orient nejčastěji vybaví Čínu a Japonsko, zatímco v Evropě je tento termín spojován s představami jiného, neznámého světa na východě. Tento pojem, jakožto protiklad Západu, pomáhal negativně definovat jeho území.¹ Je však důležité si uvědomit, že termíny Orient i Okcident jsou vytvořeny člověkem a samy o sobě tak neexistují. Přesto však nestojí na pouhé imaginaci, jedná se o vzájemný vztah moci, dominance a hegemonie, kdy se Orient nebrání být za exotický považován.²

¹ Said 2008: 11.

² Tamtéž, s. 15, 16.

Nadvláda představuje pohonnou jednotku orientalismu, protože vyjadřuje hlavní rys evropské kultury, tedy nadřazené postavení nad neevropskými národy i kulturami.³ E. Said zdůrazňuje myšlenku, že nikdy neexistovalo nic, co bychom mohli nazvat ryzím Orientem a také, že termín je pouhou imperialistickou konstrukcí.⁴

Problémem, který provází studium orientalismu, je vnímání obrazu a reprezentace Orientu jako celku. Jak již bylo zmíněno výše, Orient je v kontrastu s Okcidentem presentován jako zaostalý, podřadný, nenormální a pro západní země tedy neznámý exotický svět, na který je přehlížen, nadto z velké dálky. Právě takové vnímání Orientu je tak základním stavebním kamenem orientalismu.⁵ Podle E. Saida je možné dokázat, že jakýkoli text, čin nebo i myšlenka o Orientu je v souladu s přesně stanovenými a rozpoznatelnými omezeními ve stávající společenské situaci, jíž jsme součástí, tedy pravidla pramenící z politického, institucionálního a ideologického hlediska.⁶ V rámci této teorie je důležité uvědomit si, že tyto limity nebyly a nejsou jednostranné a že na člověka mohou působit i produktivně.⁷ Otázkou zůstává, zda každý orientalista nebo člověk, který se Orientu věnuje jinak, je nucen se vůči němu vymezit, a tak vzniká jeho výsledný obraz. Při jeho studiu je tedy velmi důležité pochopit vzájemný vztah raných a pozdějších orientalistických textů.⁸

Orientalismus

Tento směr percepce reality zkoumá západní vnímání východních kultur, zejména kultury arabské, indické a čínské,⁹ respektive jejich derivátů. Základem jeho teorie je popis způsobu, jakým dochází k ovlivňování pohledu na Orient v kontextu tradiční historické vědy. Jedná se o diskurz, který tyto tendence kulturně a ideologicky reprezentuje a mimo jiné také výroky o Orientu zkoumá. Orientalismus může být vnímán jako postup, jak Západ Východu vládne, přetváří ho, jak ho spravuje a vypovídá tedy do značné míry spíše o Západu. Orientalistika napomáhá porozumět přístupu, jakým evropská kultura Východ ovládla a politicky a ideologicky přetvářela.¹⁰ Orientalismus je tedy celek, který je již několik staletí tvořen teoriemi a praktikami. Právě tento stálý přísun západních investic vytvořil z orientálního diskurzu jakýsi uznávaný filtr, jehož prostřednictvím jsou skutečnosti o Orientu v Okcidentu přijímány.¹¹ Není proto

³ Tamtéž, s. 17.

⁴ Tamtéž, s. 34.

⁵ [2020.07.23] Said, Edward W.: Arabs, Islam and the Dogmas of the West. The New York Times 1976. 10. 31: www.nytimes.com/1976/10/31/archives/arabs-islam-and-the-dogmas-of-the-west-arabs.html.

⁶ Said 2008: 23.

⁷ Tamtéž, s. 25.

⁸ Tamtéž, s. 31.

⁹ [2020.07.23] Said, Edward W.: Arabs, Islam and the Dogmas of the West. The New York Times 1976.10.31: www.nytimes.com/1976/10/31/archives/arabs-islam-and-the-dogmas-of-the-west-arabs.html.

¹⁰ Said 2008: 12–13.

¹¹ Tamtéž, s. 16–17.

výsledkem imperialistického spiknutí s cílem si Východ podrobiť, jedná se spíše o snahu rozšířit geopolitické povědomí do estetických, vědeckých, ekonomických, sociologických, historických a filologických textů a porozumět, čím je tento neznámý svět jiný. Otázkou nicméně zůstává, do jaké míry je takový postoj projevem Západu ovládnout, manipulovat či si jej přivlastnit.¹²

Mezi základní dogmata orientalismu, která představil E. Said, patří kontrast mezi Západem a Východem, přičemž Orient je zde vnímán jako atypický, zaostalý, neznámý a vzdálený svět, zatím co Okcident je rozvinutý, humánní a nadřazený. Dalším typickým rysem orientalismu je pak vytváření obrazu Orientu na základě tradic, místo aby vznikl na základě moderních zdrojů založených na faktech, nikoliv dojmech. Patří sem i předpoklad, že je Východ jako celek stálý, jednotný a není schopen sám sebe definovat ani popsat. Na základě tohoto tvrzení pak jeho zastánci obhajují, že definice Orientu Okcidentem je tak nezbytná. Konečně je Východ v jádru nebezpečný a měl by být kontrolován, například okupací.¹³ Důležitým faktem zůstává, že tato dogmata nebyla ani v minulosti vytvořena nevzdělanými vrstvami, ale nejprve církví a protože v evropské společnosti je právě církev tvůrcem myšlenky univerzity, později tuto její úlohu převzali orientalisté. I v odborných publikacích je tak na Východ nahlíženo rasisticky, přičemž Okcidentálci byli chápáni jako nadřazení Orientálcům.¹⁴

První orientalizující orientalistická díla proto ne nadarmo vznikala v kontextu britské, francouzské, německé a ruské koloniální expanze.¹⁵ Přitom jedním z nejdůležitějších impulzů ke studiu Orientu byl masivní rozvoj biblických studií.¹⁶ Zde je důležité si uvědomit, že jakákoliv narace je vlastně fikce, která je s realitou spojena jen velmi volně.¹⁷ Velice často se pak autory takových textů stávali spisovatelé, kteří tvořili přímo na Východě, když jejich názor vznikl velice často jejich vzájemným ovlivňováním.¹⁸ Pojmem moderní orientalismus označujeme texty a celkový pohled na Orient, který se od konce 18. století šířil společně s osvícenectvím. Na začátku 19. století tak začala Evropa konečně přistupovat k Orientu jako k oblasti hodné vědeckého studia, což způsobilo zejména obrovský kvalitativní ale i kvantitativní nárůst počtu relevantních textů. Avšak ani tento obraz nebyl často formován na základě reálných zkušeností. Ve výsledku byl Východ vždy prezentován vlastními metaforami, myšlenkami a motivy autora, ve výsledku tak tvořil stále velmi nereálný obraz.¹⁹ Podle E. Saida mají všechny orientalistické texty, v rámci svého žánru a doby vzniku, jistý politický význam. Celkově jsou dějiny orientalismu

¹² Tamtéž, s. 22–23.

¹³ Tamtéž, s. 13–14.

¹⁴ Tamtéž, s. 14.

¹⁵ Tamtéž, s. 25.

¹⁶ Tamtéž, s. 28.

¹⁷ Tamtéž, s. 33.

¹⁸ Tamtéž, s. 25.

¹⁹ Tamtéž, s. 33.

vnitřně konzistentní, nicméně jsou neustále limitovány spojitostmi, které pramení v dominantních kulturách.²⁰

Edward W. Said

E. Said byl vlivným literárním kritikem a také mj. světově uznávaným intelektuálem. Jeho obrovský přínos v poznávání postkolonialismu je součástí knihy *Orientalismus* (1978), který se stal nejen významným zdrojem našeho chápání orientalismu, ale je současně jedním z nejvlivnějších vědeckých prací druhé poloviny 20. století. Díky němu se orientalismus změnil v diskurz, který zahrnuje i mocenské vztahy. Obdobně poukázal i na pravdivost předpokladu, že relevantní beletrie představuje komplexní vztah jeho autorů k evropskému kolonialismu a západnímu imperialismu. Věnoval se mj. také studiu historie konfliktu mezi arabskou Palestinou a židovským Izraelem, studiu vztahu orientalismu a genderových studií.²¹

Zobecnění korpusu

téma	položka	země původu	scény	četnost
písmo		Čína	4	7
make-up	hlavní postava	Čína	4	5
	nevěsta	Japonsko	1	2
oblečení	šátek	Rusko	1	1
	límeček	Čína/ Vietnam	3	3
	kostým čínské opery, pyžamo	Čína	3	4
	opasek	Japonsko/ Indie	1	1
nádobí	šálek, jídelní hůlky, miska, konvička	Čína	4	6
budovy	brána, chrám	Čína	1	1
malby	plakát, červená malba na zdi	Čína	2	2
lidé	hlavní postava	Čína		13
	dívka v masce, polykačka ohně, číšník	?	3	3
symboly	rýže, oheň, dlouhé nehty, červená vlajka	Čína	5	14
	ornamenty	?	1	1

²⁰ Tamtéž, s. 34.

²¹ [2020.07.23] Curthoys, Ned: Edward Said. Oxford Bibliographies 2018: www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0060.xml.

China Girl

Píseň je součástí nejslavnějšího alba D. Bowieho *Let's Dance* z roku 1983. Nicméně samotný videoklip vyšel v cenzurované a necenzurované verzi až v roce 1984. Hlavní postavou videoklipu je kromě zpěváka samotného novozélandská modelka Geeling Ng-Ching, tedy Číňanka, o které se v ní zpívá. Velká část klipu byla natočena v chinatownu v australském Sydney. Za zmínku stojí jistě skutečnost, že má Geeling čínský původ, a samotný klip je pak parodií na vžité stereotypy západních kultur o asijských ženách. Celkově má být videoklip podle slov autora vnímán jako krátký film, který jednoduše a prostě poukazuje na rasismus a na to, jak Orient okcidentální kultury vnímají. Tyto informace jsou pak klíčové pro vyhodnocení analýzy stereotypů o Východu na Západě. Protože ale takový záměr není prvoplánový, může snímek vzbudit aktivní zájem diváků, jimž přijde zajímavý a exotickým právě proto, že je vztažen k Číně.²² Podle výsledků analýzy lze říci, že se ve většině případů o orientalismus nejedná, bylo zde však použito témat, která mají atmosféru asijského prostředí navodit.

Analýza

Písmo: čínské písmo se ve videoklipu objevuje celkem sedmkrát ve čtyřech scénách jako jediný systém grafického záznamu jazyka. V první scéně se vyskytuje v názvu čínské restaurace u jejího vchodu. Ve většině ostatních případů nebylo hlavním bodem záberu. Z přítomnosti čínských znaků jako výrazného prvku orientalismu usuzuji, že se nejednalo o autorův záměr.

Make-up: určit přesný původ make-upu dívek ve videoklipu je poměrně složité, protože se v tomto bodě kultura Číny prolíná s Japonskem. Čínské líčení se zde vyskytuje ve čtyřech scénách celkem pětkrát. Jen bílý make-up nevěsty byl typický spíše pro japonskou společnost, dnes se takto pravidelně líčí již jen gejši a považují ho proto za prvek orientalismu. V závěrečné scéně, ačkoliv v něm převládá opět bílá barva, je velmi těžké určit jeho přesný původ.

Oblečení: oblečení ve videoklipu nehraje výraznou roli s výjimkou šatu nevěsty, který je typický pro pekinskou operu. V počáteční scéně je zachycena dívka s šátkem na hlavě – spojitost tohoto typu zavinutí hlavy s asijskou kulturou se mi však nepodařilo zjistit. Nejblíže mu má překvapivě Rusko, které ale není součástí Orientu. Ve třech scénách se objevuje hlavní postava v černé saténové blůze s límečkem, která je vlastní jak čínské, tak vietnamské kultuře. Výslovně čínské oblečení bylo použito zejména ve scéně, kde se hlavní postava změní v nevěstu. V této části však pás, který šaty doplňuje, není čínský. Podle obecně dostupných informací mu spíše odpovídá opasek indický či japonský.

Nádobí: čínské nádobí bylo použito ve videoklipu ve čtyřech scénách a bylo viditelné celkem šestkrát. Zde je důležité zmínit, že první scéna se odehrává v čínské restau-

²² [2020.07.23] Tam, Ruth: How David Bowie's "China Girl" used racism to fight racism. The Washington Post 2016.01.20: www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2016/01/20/how-david-bowies-china-girl-used-racism-to-fight-racism/.

raci a je tedy samozřejmé, že je nádobí na stole čínské. Obdobně miska, ze které je vyhazována rýže a keramické nádobí v pokoji čínské dívky je ozdobeno tradičním dekorem čínské keramiky.

Budovy: čínskou bránu lze i přesto, že je videoklip natáčený v chinatownu v Sydney spatřit pouze v detailu jedné scény. Protože víme, kde se natáčel, a rovněž díky charakteristické střeše je zjevné, že se jedná o tradiční čínskou stavbu.

Malby: ve videoklipu jsou viditelné dva typicky čínské prvky: prvním je plakát, čínský obraz malovaný vodovými barvami, který visí na dveřích čínské restaurace, nicméně zde není příliš významný a tvoří pravděpodobně jen součást restaurace, v níž snímek vznikl. Druhým je tradičně čínský symbol – výrazně červená nástěnná malba v pokoji čínské dívky, která zde byla vytvořena patrně proto, aby naplnila prostou místnost čínskou, respektive obecně asijskou atmosférou.

Lidé: hlavní postavou videoklipu je bezesporu novozélandská modelka čínského původu. Celkově se ve videoklipu objevila třináctkrát a můžeme proto tvrdit, že spolu s ostatními prvky vytváří výslednou atmosféru a podtext nejen snímku samotného, ale také písni, ve které se opakují slova: China girl. Kromě Davida Bowieho mají další postavy ve třech scénách asijské rysy, lze ale jen s velkými obtížemi zjistit jejich afilaci ke konkrétnímu etniku. Dívka s šátkem v počáteční scéně je podobně jako děvče v závěrečné části snímku podobná hlavní postavě, domnívám se nicméně, že se jedná o jinou osobu. Dalším Asiatem je zde číšník, který otevírá dveře čínské restaurace. Předpokládám, že i on je Číňan, jedná se ale pouze o mou vlastní spekulaci.

Symboly: veškeré rozpoznatelné symboly ve videoklipu se jeví jako čínské. Celkem jsou obsaženy v pěti scénách a ve čtrnácti záběrech. Vyhazování rýže je tradiční součástí čínské svatby, proto jsem zde rýži neposuzovala jako prvek orientalismu, i když se samozřejmě jedná o jednu z typických asijských plodin. Polykač ohně je také charakteristický pro čínskou společnost. Dlouhé nehty jsou ve snímku rovněž ovlivněny čínskou tradicí, kdy si i muži nechávali narůst na rukou dlouhé nehty. Posledním viditelným čínským symbolem je červená vlajka, kterou drží dívka na poušti. Protože je červená barva základní součástí státní vlajky Čínské lidové republiky, identifikuji ji jako prvek čínského orientalismu. Jediným symbolem, který se mi nepodařilo určit, jsou orientální ornamenty v počáteční scéně.

Závěr

Při prvním zhlédnutí videoklipu jsem měla dojem, že je v něm orientalismus využíván hojně. Výsledky analýzy však ukázaly, že se ze strany jeho autora ve většině případů o orientalismus nejedná. Přesto zde takové prvky identifikuji, jedná se zejména o červenou zástavu na poušti, název čínské restaurace v čínštině, červenou nástěnnou malbu na zdi v pokoji dívky a také bílé líčení nevěsty. Snímek sice může přilákat větší zájem posluchačů proto, že zpívá o Číně a vystupuje v něm Číňanka, záměrem režiséra ale patrně nebylo uměle vytvořit asijské prostředí a neidentifikuji jej proto jako orientalismus prvoplánový. Tento závěr vyvozují také

ze skutečnosti, že zde prvky orientalismu nejsou příliš frekventované a nepoutají tak divákovu pozornost.

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.
- LIBICHER, Miroslav: Kuchtík 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.
- 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, ss. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměníková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.

Orientalism in David Bowie's music video *China Girl*

In Orientalism, we encounter common stereotypes that depict the East as an unknown exotic landscape. However, it was more typical of pre-modern societies, when the church greatly distorted information about the Orient, even today we are unfortunately met with enthusiastic applause from the masses. Therefore, its forms are various: it appears e.g. in music videos by world-famous artists. I also focus on Orientalism in music in this paper, which concentrates on an audiovisual clone of David Bowie's (1947–2016) song *China Girl*, created in 1984. The main part in it is played by a model of Chinese origin born in New Zealand. In addition, the video clip captures several elements of Orientalism deliberately creating the resulting exotic mood. This paper will therefore focus on their origin in Asian cultures, especially China. Subsequently, I will try to find out to what extent Orientalism is used in the music video.

Key Words: Edward Said (1935–2003), Orientalism in music, David Bowie (1947–2016), *China Girl* (1984), China

Contact: Dominika Hášová, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: hasova.d@gmail.com

NICKI MINAJ – *CHUN LI*: ORIENTALISMUS V AMERICKÉM VIDEOKLIPU (2018)

Kristýna Sivoková

Abstrakt: Prvky orientalismu můžeme najít v mnoha sférách lidského působení ať už v literatuře, výtvarném umění, hudbě či v módě. Díky stále intenzivnější globalizaci našeho světa se nám dříve tak vzdálený a nedosažitelný Východ – Orient začíná přibližovat a jeho kultura, zvyky a rytmy pronikají každým dnem více a více do našich životů, a to hlavně díky médiím jako je internet, televize a rádio. V posledních letech se prvky orientalismu začaly objevovat také v oblastech jako je módní a hudební průmysl či reklama, kde na nás mají prvoplánově zapůsobit vizuálně. V západních společnostech jsou však většinou založeny pouze na stereotypech o orientálních zemích a v podání západních umělců nemají s realitou často mnoho společného. V hudebním videoklipu o bojovnici čínského původu Chun Li, která je ztvárněna rapperkou Nicki Minaj (1982), jsem se rozhodla analyzovat prvky čínského orientalismu a komparovat západní pojetí čínské bojovnice s jejím původním obrazem.

Klíčová slova: pop-music, orientalismus, *Chun Li* (2018), chinoaserie, Nicki Minaj (1982)

Úvod

Název písně a videoklipu *Chun Li*, který je předmětem mé analýzy, je odvozen od jména postavy počítačové hry *Street Fighter*. Jeho ústřední postavu ztvárnila sama interpretku písně – Nicki Minaj (1982). Tato trinidadsko-americká zpěvačka, rapperka, textařka a herečka, která si své místo v šoubyznysu vydobyla především svérázným a rychlým stylem rapování s různým přízvukováním, převážně pak londýnskou cockney.¹ Známa je také extravagantním stylem oblékání, kterým ráda zdůrazňuje svou postavu. V současné době je N. Minaj považována za světově nejpopulárnější ženskou hvězdu, které se podařilo vydobýt si slávu v žánru hip-hop i pop současně² a od roku 2016 je časopisem *Time* zařazena na žebříček sta nejvlivnějších osobností planety.³

Zpěvačka se v písni identifikuje s legendární Chun Li, nejlepší bojovnicí hry *Street Fighter*, která se svou silou vyrovná i svým mužským protivníkům podobně, jako je sama rapperka ve svém žánru považována za nejlepší interpretku a její

¹ [2020.06.30] Nicki Minaj. Wikipedia: en.wikipedia.org/wiki/Nicki_Minaj#Musical_style.

² [2020.06.30] www.nytimes.com/2015/10/11/magazine/the-passion-of-nicki-minaj.html.

³ [2020.06.30] Wayne, Lil: Nicki Minaj. Time: The 100 Most Influential People: time.com/collection-post/4298230/nicki-minaj-2016-time-100/.

umění tak snadno konkuruje i mužským představitelům tohoto hudebního stylu. Ve videoklipu pak režisér používá nejrůznější prvky čínského orientalismu s cílem napovědět divákovi, odkud bojovnice Chun Li pochází. Zpěvačka sama se však do podoby Chun Li stylizuje jen částečně. Můžeme se tedy domnívat, že pro ni bylo důležitější ztotožnit se s bojovnicí spíše prostřednictvím textu písně než se do ní stylizovat autentickým kostýmem. Nutno však říci, že se interpretka přeci jen nechala čínskou bojovnicí inspirovat a společně s celou škálou dalších prvků orientalismu napříč celým videoklipem se jeho autorům podařilo vytvořit hudební klip s čínským nádechem.

Korpus

prvek	položky	počet výskytů
Chun Li	bojovnice čínského původu (název písně a videoklipu)	v celém videoklipu
úder gongu	čínský hudební nástroj	1
písmo	tradiční čínské znaky	17
	nástěnný kalendář	4
	tetování s čínskými znaky	26
účesy a vlasové doplňky	účes niujiao	cca 80
	čínské jehlice do vlasů	cca 50
šperky	zlatý náhrdelník a náušnice ve tvaru čínského draka	cca 30
	ochrana na nehty	1
lidé	asijští bojovníci	25
	tanečnice s čínskými účesy	13
	policisté v uniformách	21

Analýza

Chun Li

Chun Li je jedna z hlavních postav bojové videohry *Street Fighter*, která byla vytvořena japonskou softwarovou společností Capcom v roce 1987. Její popularita celosvětově rostla a společně s dalšími herními postavami se tak brzy stala ikonou kybernetického světa a oblíbeným námětem komiksů, filmů, oděvů a módních doplňků s herní tematikou, kantonské populární hudby či kostýmy fanoušků cosplay.⁴ Chun Li byla první bojovnicí, která se ve hře objevila a stala se tak průlomovou

⁴ Ng, Benjamin Wai-ming 2006. Cosplay je zkratka pro costume play, což lze do češtiny přeložit jako kostýmová hra. Fanoušci cosplay se převlékají do kostýmů svých oblíbených postav z vědecko-fantastických filmů, anime, mangy či videoher a často ji i velmi zdařile imitují.

postavou v do té doby ryze mužském světě bojových videoher. Je čínského původu a její jméno lze do češtiny přeložit jako Krásné jaro, protože znaky v jejím jméně znamenají jaro (春 chūn) a krásný (麗 lì). Aby mohla v soubojích konkurovat zástupu mužských protivníků, rozhodli se tvůrci hry posílit její fyzickou zdatnost, která je potržena i jejími silnými až mužskými nohama, a učinili z ní mistra bojového umění kenpó.⁵ Od svých osmnácti let je důstojnicí Interpolu, má proto smysl pro spravedlnost, je čestná, upřímná a bystrá. Jejím největším nepřítelem je M. Bison, vůdce organizace Shadaloo, který má na svědomí smrt jejího otce. Oděv Chun Li zahrnuje modré qipao⁶ svým střihem upravené pro realizaci bojových technik, vysoké bílé boxerské šněrovací boty, hnědé punčochy a robustní náramky s hroty.⁷ Charakteristickým rysem účesu Chun Li jsou čínské drdoly niujiao 牛角 býčí rohy, také známé jako jiaoji 角髻.⁸

Jak už bylo zmíněno v úvodu, podoba představitelky videoklipu s Chun Li shoduje jen částečně. Velice výrazný prvek, který se interpretka rozhodla zachovat, jsou čínské drdoly niujiao, které se objevují takřka v každém záběru. Naopak její kostým se kromě robustních náramků s hroty s původním oděvem bojovnice vůbec neshoduje. Raperka pro svůj videoklip zvolila místo modrého qipaa pro ni tak typický a velice odvážný kostým z černého latexu. V několika záběrech má na sobě interpreta šaty, které svým límečkem připomínají černé qipao. Stačilo by přitom použít modrý latex místo černého a kostým by byl hned autentičtější.

Úder gongu

Již v prvních vteřinách klipu použil režisér jako prvek orientalismu úder gongu, jehož zvuk můžeme v Evropě slyšet jen zřídka, proto nás jeho tón okamžitě přenesl do vzdáleného Orientu. Čínský gong měl tradičně mnoho využití. Hlásil, že se loď chystá vyplout z přístavu nebo že vypukl požár; v rušných městských ulicích ohlašoval malý gong příchod prodejce s pochoutkami, naopak velký gong vždy ohlašoval příchod významného hodnostáře; v buddhistických chrámech má gong přilákat pozornost bohů; v písních zase určuje melodii; a prapůvodně zaháněl zlé duchy.⁹ Přestože slovo gong pochází z Javy, kde se gongy aktivně používaly od 9. století, o jejich existenci víme již z čínských památek z 6. století. Napříč Asií můžeme sice najít velké množství různých druhů gongů, ale v západní kultuře je nejznámější čínský gong – chau gong neboli tam-tam, který můžeme často slyšet v symfonic-

⁵ [2020.06.30] Chun-Li. Wikipedia: en.wikipedia.org/wiki/Chun-Li. Kenpó je japonský překlad čínského quanfa 拳法, což se souborný název pro čínská umění boje beze zbraní.

⁶ Čínské dámské šaty upnutého střihu s vyšším límečkem, které vycházejí původně z tradičního mandžuského oděvu changpao. Jejich styl byl postupně pozměněn vlivem hanské kultury i západní módy, která ve 20. letech 20. století ovlivňovala šanghajskou vyšší společnost a ta následně šaty qipao zpopularizovala (Yang Shaorong 2004: 8).

⁷ [2020.06.30] Chun-Li. *Street Fighter Wiki*: streetfighter.fandom.com/wiki/Chun-Li.

⁸ Více viz kapitola „Účesy a vlasové doplňky.“

⁹ Eberhard 2006: 216.

kých orchestrech.¹⁰ Ve videoklipu je úder gongu nejen začátkem písně, ale samotný jeho zvuk v nás okamžitě evokuje myšlenku, že se jeho děj bude pravděpodobně odehrávat v Asii.

Čínské písmo

Současně s úvodním gongem se na obrazovce objeví název písně v tradičních čínských znacích a následuje prolog v podobě titulků rovněž v nezjednodušených znacích. Stávají se tak výrazným prvkem orientalismu, který nám opět připomene, že se děj videoklipu odehrává na Dálném východě, kde se tento druh písma používá. Obecenstvo, které má povědomí o různých typech znakového písma, nebo ti, kdo vědí, že Chun Li pochází z Číny, pak mohou písmo asociovat s Čínou. Pozornější divák nebo ten, kdo disponuje hlubšími znalostmi o čínském písmu, pak může zjistit, že se konkrétně nejedná o zjednodušené znaky: tradiční znaky se v Číně používaly přibližně do poloviny 20. století, kdy v letech 1956 a 1964 postupně došlo k jejich zjednodušení s cílem snížit počet tahů znaků, sjednotit psaní, usnadnit tak jejich zapamatování a eliminovat negramotnost. Tato reforma však nebyla aplikována v oblasti Hongkongu, Macau ani tzv. Čínské republiky na Taiwanu, kde se tradiční znaky používají dodnes. Ty jsou ve videoklipu použity patrně proto, že právě Hongkong je jedním z hlavních odbytišť japonských počítačových her v Asii, včetně *Street Fighter*, a hongkongští uživatelé i umělci z ní tak postupně derivovali pop-kulturu zahrnující umělecká díla, komiksy, reklamní spoty, merch,¹¹ hudbu i slang.¹² Titulky videoklipu v tradičních čínských znacích tedy patrně slouží hongkongským divákům, západním divákům mají alespoň přibližně naznačit, odkud Chun Li pochází a kde se tedy děj klipu odehrává. Text ve znacích pak obsahuje promluvu bojovnice Chun Li pravděpodobně k M. Bisonovi a její záznam s překladem následuje:

春麗
我知道你會來
不知何故 我只知道
你會找到我
不知道
我在哪裡
或者當我回來的時候
讓你發瘋
我有我的間諜在看著你
我不喜歡他們回報的內容
我以為你比這更聰明

Chun Li
Věděla jsem, že přijdeš.
Nějak jsem věděla,
že mě najdeš.
Nevěděl jsi,
kde jsem
nebo kdy se vrátím,
což tě dovádělo k šílenství.
Mám svoje špiony, kteří tě sledují
a nelíbí se mi, co mi hlásí.
Myslela jsem, že jsi chytřejší.

¹⁰ [2020.06.30] Gong: Musical Instrument. Encyclopædia Britannica: www.britannica.com/art/gong-musical-instrument.

¹¹ Merch neboli merchandise je anglické slovo označující reklamní produkty s logem určité známé osobnosti, hudební skupiny, filmu, či v našem případě počítačové hry, které kupují zejména jejich fanoušci a danou osobu, osoby či prostředím tak zároveň propagují.

¹² Ng, Benjamin Wai-ming 2006.

你必須知道這是
戰略設計的架構
只有我有
粉紅色藍圖的架構
儘管如此
你中了誘餌

Musel jsi vědět, že to je
strategicky navržená budova
a jen já mám
její růžově-modrý obrázek.
Přesto
ses chytil na návnadu.

Kromě titulků se tradiční čínské znaky objevují ve videoklipu ještě několikrát jako tetování na paži rapperky: 上帝與你常在 „Bůh je vždy s tebou.“ Ačkoliv je má Nicki Minaj již od svých šestnácti let a jeho text se tedy nepojí s postavou Chun Li, přesto v tomto klipu dobře posloužilo jako další prvek orientalismu, který si dokonce opakovaně zasloužil detailní záběr. Dalším takovým prvkem s čínským písmem je nástěnný kalendář s velkým znakem fu 福 „šťěstí“, který se v klipu objevuje celkem čtyřikrát. Tradiční čínské znaky se zde objevují celkem osmadvacetkrát a stávají se tak významnou složkou snímku, která diváka upoutá již v prvních vteřinách a následně se objevuje i v průběhu celého jeho trvání.

Účesy

Jednoznačně nejčastějším prvkem orientalismu jsou ve videoklipu čínské účesy a vlasové doplňky rapperky i tanečnic. V jednotlivých záběrech se pak nejčastěji Nicki Minaj objevuje s účesem niujiao 牛角 „býčí rohy“, známým i jako jiaoji 角髻, zongjiao 总角 nebo zongji 总髻. Jde o dva symetrické drdoly na vrcholu hlavy, které svírají s pěšinkou ve vlasech úhel asi pětadvacet stupňů.¹³ Býčí rohy byly původně účesem čínských dětí bez ohledu na pohlaví: niujiao, respektive zongjiao u chlapců, jiaoji neboli zongji u dívek. S věkem se hochům začal česat jen jeden drdol na vrcholu hlavy, zatímco děvčatům zůstaly i nadále drdoly dva. Protože účes svým tvarem připomínal čínský znak ya 丫, začalo se čínským dívkám v pubertě říkat yaji 丫髻 nebo yatou 丫頭.¹⁴

Ve videoklipu je účes často doplněn ji 笄 jehlicemi do vlasů, které slouží k fixaci drdolu na hlavě. V Číně se tradičně vyráběly z nefritu, zlata, stříbra, slonoviny, bronzu nebo ze dřeva, často do nich byly také zdobně vyřezávány draci, fénixové, lotosy atd. a určovaly sociální status jejich nositelky, když byly výsadou pouze ženy z vyšší společnosti. Jehlice se zde dále objevují jako součást velké škrabošky, jež na hlavě interpretky vytváří dojem komplikovaného účesu se štrápci a ozdobami zavěšenými podél obličeje – buyao 步搖, který se „při chůzi kýval“, si získal svou oblibu u dvora dynastie Tang (618–907).¹⁵ Objemné vyčesané účesy s nepohyblivými ozdobami tanečnic – jingtou 京頭 to, co se nosí „na hlavě v hlavním městě“, byly typické o tisíc let později za vlády poslední dynastie Qing (1644–1911).¹⁶ Ve videoklipu jsou zachyceny přibližně 130krát a představují zde tak nejfrekventovanější prvek orientalismu.

¹³ [2020.06.30] Odango Hair. *Tv Tropes*: tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/OdangoHair.

¹⁴ Yang Shaorong 2004: 21.

¹⁵ Sherrow 2006: 81.

¹⁶ [2020.06.30] Chen Dan: Chinese Hairstyles Through The Dynasties. *Youtube*: www.youtube.com/watch?v=RPdC_FkOlR0.

Šperky

Šperky a další doplňky hrají ve videoklipu také významnou roli, jelikož v téměř každém záběru je hlavní aktérka doslova ověšena množstvím blyštivých předmětů. Kromě výše zmiňovaných jehlic do vlasů zpěvačku zdobí nejrůznější škrabošky, zlatý náhrdelník a náušnice ve tvaru čínského draka a v jednom záběru i zlatá ochrana na nehty, oblíbená ozdoba čínské šlechty v období vlády dynastie Qing. Jelikož škraboška patrně pochází z Itálie a o její rozšíření se zasloužily zejména italské karnevaly, může pro západního diváka představovat sice něco nezvyklého a atraktivního, ale do mého výčtu prvků orientalismu ji nezařazuji.

Zlaté šperky ve tvaru čínského draka

Nicki Minaj je ve videoklipu přibližně třicetkrát zachycena se zlatými náušnicemi a masivním náhrdelníkem ve tvaru čínského draka. Na rozdíl od toho, jak je drak vnímán v Evropě, kde je symbolem nebezpečí, strachu, či smrti, čínský drak naopak představuje pozitivní vlastnosti, a je dokonce v literatuře popisován jako přátelské zvíře, které slouží lidem. Představuje tedy silné, geniální a dobrácké stvoření, které se může učinit neviditelným. Je králem všech šupinatých plazů a existuje teorie, že jde o modifikovanou podobu čínského aligátora, kterému se historicky přezdívalo bahnitý drak. Podle čínské mytologie existují tři základní druhy draků – long 龍 je nejmocnější a obývá Nebesa, li 虯 nemá rohy a žije v oceánech, jiao 蛟 je šupinatý a skrývá se v bažinách či horských doupatech. Atributy drak long sdílí s devíti různými zvířaty: má velbloudí hlavu, jelení paroží, zaječí oči, kraví uši, hadí krk, žabí břicho, kapří šupiny, jestřábí pařáty a tygří tlapy. Po stranách tlamy se mu vinou dlouhé vousy a na bradě má bradku, která ukrývá zářivou perlu.¹⁷ Již od období vlády dynastie Han (206 př. n. l. – 220 n. l.) je drak také symbolem císaře, tj. syna Nebes. Císařský znak se až do dynastie Qing skládal ze dvou draků bojujících o perlu, drak s pěti drápy byl také symbolem císařské moci a císařský trůn, oděv i další předměty v císařském paláci byly také zdobeny motivy draka. Drak společně s tygrem, fénixem a černým bojovníkem – hybrid želvy a draka – patří mezi siling 四靈 čtyři mystická stvoření, která jsou symbolem prosperity a dlouhověkosti: drak zastupuje Východ, život a stojí v opozici k tygroví, který je symbolem Západ a smrti.¹⁸ Číňané se považují za potomky draků a sami si přezdívali long d chuanren 龍的傳人 „potomci draka.“ V klipu představují dračí šperky patrně slávu, dominanci a talent.

Stručně se ještě zmíním o barvě šperků, která v čínské symbolice také hraje významnou roli. V Číně se wujin 五金 „pět kovů“ pojí s wuse 五色 „pětí barvami,“ přičemž zlato se pojí se žlutou barvou.¹⁹ Žlutá byla pak v Číně tradičně zasvěcena císaři a po mnoho staletí mohl pouze on a jeho synové nosit tuto barvu.²⁰ V čínské symbolice představuje slávu, pokrok a vývoj.²¹ Je proto jasné, že šperk ve tvaru draka

¹⁷ Williams 1976: 133.

¹⁸ Eberhard 2006: 379.

¹⁹ Williams 1976: 232.

²⁰ Tamtéž, s. 77.

²¹ Eberhard 2006: 402.

nemůže být ani vyhotoven v jiné než ve zlaté barvě. Pro západního diváka je tento detail patrně nepostřehnutý, avšak Číňan by si ho jistě všiml.

Ochrana na nehty

Tento praktický doplněk oděvu se ve videoklipu objevuje jen jednou, navíc v poměrně krátkém záběru. Čínsky se mu říká zhijiatao 指甲套 „nehtový návlek“ a fungovala jako ozdoba bohatých Číňanů, která se používala již od 7. století k ochraně dlouhých nehtů a bránila jejich zlomení. Dlouhé nehty byly totiž symbolem bohatství a společenského postavení, protože ten, kdo je měl, nemusel pracovat rukama. Stal se proto výsadou šlechty a bohatých Číňanů: dlouhé štíhlé nehty u žen byly erotickým fetišem, u mužů se očekávaly nehty kratší, ale někteří si nechávali narůst dlouhý nehet na malíčku. Ten dodnes v Číně symbolizuje moc a bohatství. Číňané věřili, že když se muži jeho dlouhý nehet zlomí, brzy zemře.²² Ochrany na nehty se vyráběly ze zlata, stříbra, bronzu nebo pozlaceného kovu, byly zdobené perlami, drahými kameny nebo barevným perím ledňáčka a jejich délka byla od třech do patnácti centimetrů. Mohly se nosit buď pouze na jedné ruce, nebo na obou, což ještě více posilovalo společenský statut jejich nositele. Zpravidla pak zdobily jen dva prsty jedné ruky, většinou malíček a prsteníček, jinak by totiž svému majiteli způsobovaly značné potíže cokoliv uchopit. Praktický doplněk se tak postupně transformoval v dekorativní a největší popularity dosáhl pravděpodobně za dynastie Qing, kdy jej známe z obrazů císařovny Xiaomucheng (1781–1808), manželky císaře Daoguang (1782–1850, vládl od roku 1820). Velmi často jej pak vidíme na podobiznách a fotografiích císařovny vdovy Cixi. Je však možné, že se těšil velké oblibě už i dříve, ale protože byl považován za všední doplněk používaný každý den, nebyl na dřívějších portrétech zachycen: ženy byly totiž malovány v chaofu 朝服 „dvorském rouchu“, které byly nejformálnějším druhem oděvu.²³ Ochrana na nehty funguje ve videoklipu jako další prvek orientalismu, ačkoliv s postavou Chun Li nesouvisí, protože ji sama nikdy nenosila.

Lidé

Herci ve videoklipu jsou kromě N. Minaj, buď Asiáté, nebo mají účes či kostým, který v nás jejich původ evokuje. V první řadě se jedná se o policisty, kterým je jasné vidět do tváře a můžeme tedy rozeznat, že jsou z Asie. Kromě toho mají na sobě oděvy, které připomínají uniformy Čínské lidové osvobozené armády v letech 1996–2015²⁴ barvou, knoflíky ke krku a červenou hvězdou nad kšiletem čepice. Dále zde vystupují tanečnice, kterým sice do tváře vidět není, zato ale mají účesy v čínském stylu, o nichž jsem se zmínila již výše. V neposlední řadě zde vystupují muži, kteří předvádějí druh asijského bojového umění: mají na sobě tradiční japonské kalhoty hakama s vysokým pasem a širokými nohavicemi, válečný klobouk džingasa a masku, která také nápadně připomíná masku menpō – nedílnou součást brnění.

²² Eberhard 2006: 122–123.

²³ [2020.06.30] Nail Guards. Guzhuang Heaven: guzhuangheaven.tumblr.com/post/182597279835/can-you-possibly-explain-nail-guards-to-me-or.

²⁴ [2020.06.30] Chinese Army Uniform In 100-Years (First Edition). Youtube: www.youtube.com/watch?v=SPG5W1bGAeM.

Uniformy a účesy, které se v klipu objevují přibližně čtyřiatřicetkrát, můžeme tedy označit za původně čínské prvky orientalismu. V případě bojovníků sice neodkazující přímo na Čínu, ale protože jsou si čínská a japonská kultura v mnohém podobné, lze říci, že i oni pomáhají uspokojivě navodit orientální atmosféru.

Závěr

V analýze se mi podařilo identifikovat nemálo prvků čínského orientalismu, které zdařile vytváří „asijskou“ atmosféru videoklipu. Kromě úvodního gongu a následných titulků v tradičních čínských znacích, si zde můžeme všimnout účesů, šperků v podobě čínského draka, jehlic do vlasů či ochrany na nehty. Dalšími jsou bojová umění a oděv válečníků, ačkoliv nelze přesně charakterizovat, zda se jedná o čínské vlivy. Průměrný západní divák ale čínské a japonské bojovníky nerozlišuje. Díky tomu, že se jednotlivé orientalizující prvky ve videoklipu mnohokrát opakují, nás režisér snímku pomyslně přenáší do Číny a vytvořit písni o Chun Li náležitou atmosféru. Pojetí postavy samotné v klipu však harmonii tohoto obrazu narušuje: trinidadsko-americká rapperka může jen stěží předstírat, že je bojovnicí čínského původu. Bez chyby není ani její kostým. Z původního oděvu Chun Li zůstaly zachovány pouze mohutné náramky s hroty, které jsou ale ve snímku naopak velmi frekvencované. K vytvoření poměrně věrného obrazu Chun Li by přitom bylo bývalo stačilo vyměnit černý latexový oděv za modré qipao a obout ji do vysokých bílých šněrovacích bot. Videoklip by pak působil mnohem autentičtěji a určitě by si získal i oblibu většího počtu diváků, zejména těch, kteří ji již znají ze hry *Street Fighter*.

Bibliografie

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- EBERHARD, Wolfram: *Dictionary of Chinese symbols: Hidden symbols in Chinese life and thought*. London, New York 2006.
- HUA Mei: *Chinese clothing*. Cambridge 2011.
- 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.
- MACFIE, A. L.: *Orientalism: A Reader*. New York 2000.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester, New York 1995.
- NG, Benjamin Wai-ming: Street fighter and the king of fighters in Hong Kong: A study of cultural consumption and localization of Japanese games in an Asian context. *Game Studies* 2006, 6, 1.

- 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.
- SHERROW, Victoria: *Encyclopedia of hair: A cultural history*. Westport (CT) 2006.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměníková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.
- WILLIAMS, Charles Alfred Speed: *Outlines of Chinese symbolism and art motives: an alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese*. North Chelmsford (MA) 1976.
- YANG Shaorong: *Traditional Chinese clothing: costumes, adornments & culture* 1. San Francisco 2004.

Nicki Minaj – *Chun Li*: Orientalism in the American Music Video

Elements of Orientalism can be found in many spheres of human activity, whether in literature, fine arts, music or fashion. Thanks to the increasing globalisation of our world, a distant and unattainable East – Orient is beginning to get closer. These cultures, customs, and rhythms penetrate more and more into our lives every day, mainly through media: Internet, television and radio. In recent years, Orientalism elements have also begun to appear in fashion and music industries and advertising, where they are primarily intended to impress us visually. In Western communities, however, they are mostly based only on stereotypes about Oriental countries, and in the performance of Western artists, they often have little to do with reality. In the music video with the Chinese warrior Chun Li, portrayed by rapper Nicki Minaj (1982), I decided to analyse Chinese Orientalism and compare the Western concept with her original image.

Key words: pop-music, Orientalism, chinoiserie, *Chun Li* (2018), Nicki Minaj (1982)

Contact: Kristýna Sivoková, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: kristyna.sivokova01@upol.cz

ORIENTALISMUS VE FILMU *KARATE KID* (2010)

Vendula Růžičková

Abstrakt: Hlavním hrdinou amerického filmu *Karate Kid* (Harald Zwart, 2010) je dvanáctiletý Dre Parker – Jaden Smith (1998), který se musí se svou matkou přestěhovat z Detroitu do Číny, kde má s navazováním přátelství se svými vrstevníky velké problémy, protože si na něj zasedne parta kluků ze školy. Nakonec se ale sblíží se svou spolužačkou Mei-jing, jejich přátelství však narazí na bariéru odlišnosti mezi oběma geograficky tak vzdálenými kulturami. Také se u pana Chana, kterého hraje Jackie Chan (1954), učí tradičnímu čínskému kung-fu. Ačkoliv před světem tají, že je mistrem tohoto bojového umění, začne Dreho trénovat na nadcházející turnaj, ve kterém bude bojovat se silnými soupeři ze své školy. Ve snímku jsou použity různé prvky, které nám pomáhají pochopit, jak američtí tvůrci interpretují čínskou realitu. Cílem tohoto příspěvku je proto hledat v něm a hodnotit stopy orientalismu.

Klíčová slova: orientalismus ve filmu, *Karate Kid* (2010), Čína, chinoiserie, bojové umění

Úvod

Podle teorie orientalismu Edwarda Saida představují Západ a Východ různé formy moci: Okcident řídí a Orient je řízen, protože Západ je mocnější než Východ. Západní svět považuje za správné vést orientální společnosti, šířit v nich své vlastní myšlenky bez ohledu na jejich místní i o několik tisíciletí delší tradici:¹ typickým příkladem je šíření tzv. demokracie podobně, jako Portugalci a Španělé stejně bezohledně obraceli od 15. století obyvatelstvo svých kolonií ke křesťanství. Čína je součástí Orientu a úspěšný americký film *Karate Kid* (2010), který svým tvůrcům vydělal celkem více než tři sta miliónů dolarů,² je příkladem západního pohledu na tuto východní velmoc. Za první významnou nesrovnalost považují už samotný název snímku, když má ve svém názvu sice japonské bojové umění, ale odehrává se v Číně. Proč se tedy nejmenuje *Kung-fu Kid*?³ Tento příspěvek se ale zabývá i dalšími příklady rozporů mezi líčením čínské reality a její skutečnou podobou.

¹ Said 2008.

² [2020.08.13] The *Karate Kid*. *Box Office Mojo*. [web.archive.org/web/20170908061232/http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=karatekid2010.htm](http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=karatekid2010.htm)

³ „Důvod, proč se film jmenuje *Karate Kid*, je ten, že si Dre na začátku filmu myslí, že se zvládnutými základy karate má šanci proti školním rváčům,“ říká producent Ken Stovitz. „Ale v Číně ovládají kung-fu i děti a jsou na něj odborníky. Takže pokud chce Dre přežít, musí se kung-fu naučit také.“ [2020.08.14] *Karate Kid: Zajímavosti*. *Kinobox*: www.kinobox.cz/film/125384-karate-kid/zajímavosti.

Zobecnění korpusu

téma	subtéma	počet scén	četnost
čínský jazyk	mluvená čínština	10	15
	čínské písmo	12	12
čínské kulturní symboly	červené lampiony	6	11
	vlajka		
	jídelní hůlky		
	drak		
	monáda		
	baňkování		
architektura	čínské budovy	8	9
	chrámy		
	americký hotel Beverly Hills		
čínské umění	sochy	5	5
	nádoby		
	hudba		
	stínové divadlo	1	1
bojová umění	čínská	4	5
	japonská	1	1
	tanec s kobrou	1	1
emoce	respekt a úcta	3	5
oblečení	tradiční čínský oděv	6	6
	jehlice do vlasů	1	1
čínské prostředí	exteriér	4	5
	interiér	6	6
Asiaté	Číňani	3	3
jídlo	čínské nudle	3	4
	(koláčky štěstí)		

Analýza**Čínský jazyk**

Nejčastěji se ve filmu můžeme setkat s mluvenou i psanou čínštinou, zapisovanou nicméně tradičními nezjednodušenými znaky a její záznam tak tedy nebere v potaz

reformní úsilí Čínské lidové republiky v posledních asi sedmdesáti letech. Čínské znakové písmo je jedním s nejstarších písemných systémů, a ačkoliv zatím není nejstarším písmem světa, je současně i jediným ze čtyř písem velkých starověkých civilizací, které se používá dodnes. Jsou z něj navíc odvozeny písemné soustavy mj. i Vietnamu, Koreje a Japonska.⁴

Positivní skutečností bezpochyby je, že se jak Dre tak jeho matka snaží mluvit čínsky. Na druhou stranu si americký chlapec myslí, že každý Číňan na světě mluví standardní čínštinou⁵ – v takovém názoru je podle mě možné identifikovat jasný prvek orientalismu. Podobně negativně vyznívá Dreova snaha mluvit čínsky za každou cenu:⁶ chce na Mej-jing zapůsobit, ale jeho špatná výslovnost funguje spíše kontraproduktivně tak, že mu dívka raději odpovídá anglicky, protože samozřejmě předpokládá, že čínsky by jí nerozuměl. Anglicky mluví Dre i s panem Chanem, který ji ale se silným přízvukem často prokládá čínskými slovy. Chlapcova neznalost je pak možné chápat i jako záměr tvůrců filmů vytvořit i v závěru filmu kontrast s jeho úvodem: zatímco na začátku byl Dre vůči Číňanům kritický, nakonec, když je lépe pozná, se snaží o větší objektivitu.⁷ Prvek orientalismu je patrný i ve scéně, kdy chlapec s překvapením sleduje v čínské televizi americký seriál *Sponge Bob and Square Pants*⁸: představa, že se v Číně promítají jen čínské filmy, je přežitkem z doby před čtyřiceti a více lety a neodpovídá tak reálnému obrazu našeho moderního globalizovaného světa. Zneklidňující je nicméně i skutečnost, že zatímco v čínské televizi divák často sleduje i americké filmy, ve vysílání na Západě se čínské snímky objevují opravdu jen velmi zřídka.

Čínské kulturní symboly

Červené lampiony, drak, monáda nebo baňkování jsou typickými ikonami čínské kultury. Na lampiony se dříve psaly reklamy či modlitby, dnes jsou ale vnímány jako symbol plodnosti a fungují též jako ukazatele cesty pro očekávané hosty.⁹ Drak je „králem“ čínských mytických zvířat, kterému dřívější generace projevovaly bezmála stejnou úctu jako císaři. Zatímco v západním světě jsou postavami negativními, Číňané je považují za člověku přátelská stvoření s úžasnými schopnostmi.¹⁰ Monáda znázorňuje dvě protikladné síly, které se nacházejí všude ve vesmíru. Její záporná část jin představuje temnotu a ženskou složku, zatímco kladný jang reprezentuje světlo a mužský prvek. Na Západě je mylně považována za ekvivalent dobra a zla z našich pohádek. Nicméně čínské nahlížení na ně odkazuje jako na neoddělitelné části celku,

⁴ Kane 2009: 96–97.

⁵ Karate Kid [00:04:35].

⁶ Tamtéž [00:15:55].

⁷ Tamtéž [01:48:50].

⁸ Tamtéž [00:10:26].

⁹ Eberhard 2001: 131.

¹⁰ [2020.08.13] Qian Jing: The Relation between Language and Culture. *Proceedings of the Multidisciplinary Academic Conference 2018*: web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=ea4e287c-96e2-410f-813a-ad4a4376633%40sdc-v-sessiongr01.

kde jedna bez druhé nemůže sama existovat.¹¹ Baňkování neboli vakuoterapie je jako jedna z léčebných metod tradiční medicíny také původem z Číny, ale používala se i v Mezopotámii, Egyptě, Indii a ostatně také ve středověké Evropě. Při její aplikaci je malá část pokožky podrobena prostřednictvím skleněných baněk podtlaku. Ty jsou pak obvykle ponechány na místě pět až patnáct minut a používá se jich jako lokální anestetikum při revmatismu, bolestech kloubů, zad, hlavy, astmatu, cévních i orgánových chorobách.¹²

V jedné scéně se pan Chan při tréninku ovívá vějířem.¹³ Ten je nejen považován za módní doplněk, ale má také své praktické využití. Původně se vějíře používaly k rozmýchání ohně, odhánění hmyzu nebo jako zbraň bojových umění. První zmínky o vějířích pocházejí z Egypta, Indie a Babylónie, ale jejich užívání zapustilo hluboké kořeny také v Číně, Vietnamu, Koreji a Japonsku, Řecku či Itálii.¹⁴

Architektura

Protože se natáčelo v Číně, je častou kulisou děje čínská architektura, ať už se jedná o Velkou čínskou zeď, Olympijský park v Pekingu, bránu Nebeského klidu či Zakázané město. Stavby reprezentují také altány a chrámy. Jedna z čínských budov, patrně hotel převážně pro cizince, je zřejmě pod vlivem Západu pojmenována Beverly Hills Luxury Apartment.¹⁵ Naivní je také chlapcova představa, že v Číně existuje jen tradiční architektura,¹⁶ která právě souvisí se západním pohledem na Orient jako slabý, nerozvinutý, úpadkový a proto snadno ovladatelný svět. S takovými předsudky je pro něj moderní čínské stavebnictví samozřejmě překvapením.

Čínské umění

Do této kategorie se řadí umělecké předměty, hudba a tanec. Jmenovitě se jedná například o čínskou keramiku či sochy. Ve zvukovém pozadí mnoha scén je jako kulisa použita čínská tradiční hudba. S hudbou, tentokrát však evropskou souvisí Dreova konverzace s Mej-jing, kdy dívka poslouchá skladbu německého hudebního skladatele J. S. Bacha (1685–1750) a Dre tuto její činnost glosuje slovy: „Bach? Tu skupinu poslouchám v jednom kuse.“¹⁷ Ukazuje se tedy, že zatímco Číňani nás znají, my Okcidentálci toho o své vlastní kultuře často mnoho nevíme. Další prvek orientalismu se objevuje ve scéně, kdy Mej-jing předvádí moderní tanec s doprovodem popové skladby *Poker Face* americké zpěvačky Lady Gaga (1986).¹⁸ Dre je

¹¹ [2020.08.13] Jin a Jang. *Wikipedia*: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jin_a_jang.

¹² [2020.08.13] Cupping Therapy. *WebMD*: www.webmd.com/balance/guide/cupping-therapy#1.

¹³ Karate Kid [00:59:22].

¹⁴ [2020.08.13] Vějíř. *Wikipedia* [online] [cit. 2020-08-13]. cs.wikipedia.org/wiki/V%C4%9Bj%C3%AD%C5%99.

¹⁵ Karate Kid [00:07:10] – matka: „Koukni na to Dre, Beverly Hills... Tam jsme vždycky chtěli bydlet!“ Dre: „No jo, ale v tom opravdickém.“

¹⁶ Tamtéž [00:03:55] – Dre: „Mami, koukni... V Číně je všechno starý... Starý domy, starý parky, lidi taky. Hele, tomu je nejmíň 400 let.“

¹⁷ Tamtéž [00:16:10].

¹⁸ Tamtéž [01:30:02].

její kreaci velmi překvapený, Číňané na něj do této doby působili upjatě až chladně, a tady konečně ze své kamarádky vycítil silné emoce. Ve filmu se také objevuje scéna se stínovým divadlem,¹⁹ jehož vznik se datuje do pravěké Indonésie, Číny, respektive Indie. Většinou zachovaných her vypráví příběhy z legend, národních eposů či dějin dané země.²⁰

Bojová umění

Nejčastěji je ve filmu pochopitelně zobrazováno čínské bojové umění kung-fu. Na stereotyp, kterého by bylo vhodné se spíše vyvarovat, ukazuje Dreova konverzace s matkou, kdy jí oznamuje, že ho pan Chan bude učit kung-fu. Když se tomu podiví, protože ho má za opraváře, hoch kontruje: „Jsme v Číně, tady to umí každý.“²¹ Pan Chan učí chlapce moudrosti a používání kung-fu pouze k obraně, nikoliv útoku. Opakem takového přístupu je postoj mistra školy bojujících draků, s jehož členy má v závěru filmu změřit v rámci turnaje své síly Dre, který vede své svěřence tak, že jsou apatičtí k bolesti druhých i sebe sama, neznají slitování a jejich soupeř proto musí trpět. Kung-fu je podle pana Chana součástí lidské přirozenosti, což dokazuje Dreovi požadavkem na to, aby si stále dokola věšel a sundával bundu. Ve filmu se dále vyskytuje i stínový box tchaj-ti ve své variantě s vějířem i bez něj. Často jej na veřejných prostranstvích provozují zejména starší Číňané, když tak přispívají k péči o své zdraví. Ve filmu si také můžeme všimnout brazilského jiu-jitsu a capoeiry. Kromě toho vidíme ukázky boje holí a tanec s kobrou, který je původem z Indie či z Arabského poloostrova.

Emoce

Většinou je projevuje americký chlapec, zatímco **Číňané se** jsou emočně chladní a své city většinou neprojevují. Příkladem je scéna, kdy Dre říká panu Chanovi, že ho má rád, ten ale jen nehybně stojí a slovně ani svým jednáním nereaguje,²² což lze považovat za typický projev čínské mentality. V další scéně poté, co Mej-jing vystoupí na talentových zkouškách, hoch jako jediný z jejích posluchačů začne tleskat, když čínské publikum zůstává vůči jejímu výkonu zcela chladné.²³ Aby tvůrci zmírnili jednobarevnost přístupu, kdy Američané projevují své city až příliš, zatímco Číňané je neprojevují vůbec, což pochopitelně neadekvátně odráží realitu, v jedné ze závěrečných scén pan Chan chlapce obejmě²⁴ a tak projeví své emoce. Také po finále turnaje, se v panu Chanovi zračí pýcha na svého žáka. Konečně v závěru filmu²⁵ předává nejsilnější Dreův soupeř turnajovou trofej, čímž mu a jeho mistrovi projevuje uznání a respekt. Je samozřejmě otázkou, zda by mu ji jako poražený světil s pokorou a úsměvem i ve skutečnosti.

¹⁹ Tamtéž [01:08:52].

²⁰ Vajdíková 2017: 21.

²¹ *Karate Kid* [00:55:09].

²² Tamtéž [01:26:45].

²³ Tamtéž [01:34:05].

²⁴ Tamtéž [01:48:18].

²⁵ Tamtéž [02:13:05].

Oblečení

Jedná se především o úbory pro cvičení kung-fu a stínového boxu. Také si můžeme všimnout školních uniforem, ve kterých chodí žáci do školy o svátcích. V jedné z úvodních scén²⁶ si ji Dre jako jediný obleče hned první den v nové škole. Tím ale hoch vlastně projevuje svou ochotu přizpůsobit se novým věcem, nechat se ovlivnit východní kulturou a jejími zvyky. Čínskou módou je ovlivněna i Dreova matka, když si na sebe oblékne tradiční šaty čchang-šan, které jsou ale u nás známější jako čchi-pchao:²⁷ těsné přiléhavé šaty mandžuského původu s vysokým límečkem a bočními rozparky sahajícími až ke stehnům. V dnešní době se jejich suknice, která původně sahala až ke kotníkům, zkracuje ke kolenům i výše, ale elegance ženské postavy lépe vynikne v dlouhém čchi-pchau.²⁸ To, že si je chlapcova matka ve sváteční den obleče, dokazuje, že i ona se dokáže a chce se přizpůsobit čínských zvykům a tradicím. Při tanci s kobrou si dále můžeme povšimnout jehlic do vlasů,²⁹ které mají velmi dlouhou historii, a užívá se jich již několik tisíciletí. Byly sice nalezeny už ve starém Egyptě, Řecku i v Římě, ale největšího rozmachu se jim dostalo na Dálném východě, zejména v Číně a Japonsku, kde jich často společně s ozdobami kanzaši ve tvaru květín používaly gejši – jejich tvar a barva se měnila v závislosti na ročním období. V Číně se jehlice nosí již od dynastie Šang (?–1046 př. n. l.) a jsou vyráběné z různých materiálů jako je např. dřevo, slonová kost či kov.³⁰

Čínské prostředí

Zahrnuje venkovní prostory i interiéry: exteriéry velice často zachycují čínskou architekturu. Kromě nejrůznějších budov zde ale vidíme i rušné čínské ulice, klidné parky vhodné pro aktivní i pasivní odpočinek, venkov a v neposlední řadě také čínskou přírodu. V ulicích se také znovu setkáváme s kulturními symboly, např. s lampióny či státními vlajkami, s čínským znakovým písmem na nápisech, reklamách, cedulích nebo plakátech. Kulisa vnitřních prostor je využita mj. pro Dreův trénink u pana Chana doma. V těchto scénách si jistě povšimneme dalších kulturních symbolů „země Středu,“ jako je porcelán a keramika, nábytek, znovu i lampióny, čínské znaky atd. Záběry z interiéru zachycují také vybavení čínského hotelu, školy nebo venkovní výzdobu u příležitosti čínského svátku. Takový obraz Číny na mě zapůsobil pozitivně v tom smyslu, že se jedná o příjemné místo k životu i bydlení. Tím američtí filmaři prokázali svému konkurentu vlastně velkou službu, když bezpochyby motivoval řadu zahraničních turistů k její návštěvě.

²⁶ Tamtéž [00:23:03].

²⁷ Tamtéž [01:03:53].

²⁸ Příkladem nekorektního až lacinivního přístupu k zobrazované skutečnosti v oblasti oblékání může být např. americká zpěvačka Kacey Musgraves (1988), která prezentovala na sociálních sítích vlastní fotografie v tradičních vietnamských šatech ao-zai bez kalhot: [2020.08.13] edition.cnn.com/style/article/kacey-musgraves-ao-dai-intl-hnk-scli/index.html.

²⁹ *Karate Kid* [01:19:46].

³⁰ [2020.08.14] Behind the Design: Yun Boutique Chinese Hair Sticks. *Yun Boutique* 2017 www.yunboutique.com/blogs/behind-the-design/72790085-behind-the-design-yun-boutique-chinese-hair-sticks

Asiaté

Vzhledem k výše nastíněnému tématu filmu je zjevné, že naprostá většina v něm vystupujících Orientálců jsou Číňané: pan Chan, kamarádka Mej-jing, Dreovi spolužáci, cvičenci v parku nebo protivníci a obecnstvo v hledišti na turnaji v samotném závěru filmu. V několika záběrech však můžeme o původu Asiátů polemizovat: o ne-Číňany se může jednat například na kulturních památkách, v letadle, na ulicích, v restauracích, národnost je sporná i u účastníků oslav čínského svátku apod. Jak ostatně dokazuje mj. i „dokumentární detektivka“³¹ o ukradeném čínském kufru v Evropě – *Ztracená dovolená* (Lucie Králová 2006) – je i pro Číňany samotné často těžké rozpoznat, zda se jedná o jejich vlastní krajany či nikoliv.

Jídlo

Ačkoliv tvoří nedílnou součást zejména čínské reality a jeden – ale nikoliv jediný – z jejich významných kulturních symbolů, není ve filmu zobrazováno často. Je vždy doprovázeno jídelními hůlkami, jejichž používání rovněž činí Dreovi na začátku potíže. Dále zde můžeme vidět čínské nudle či pouliční stánkový prodej jídla.³² Úsměvná je scéna, kdy matka sděluje Dreovi, že koláčky štěstí nepocházejí z Číny,³³ protože vznikly v Kalifornii, jako často podávaný dezert v čínských restauracích dnes už nejen v USA. Je v nich zapečeno čínské „moudro“ s překladem nebo šťastná čísla, na něž je vhodné vsadit v loterii.³⁴

Závěr

Cílem tohoto příspěvku bylo analyzovat, jak tvůrci filmu *Karate Kid*, který natáčela americká produkce v Číně, interpretují zahraničím obecnstvu čínskou kulturu. Bez detailní analýzy prvků orientalismu jsem předpokládala, že všechny reálie budou samozřejmě čínské. Skutečnost zohledněná ostatně i v analytické části tohoto textu nicméně tento předpoklad nepotvrdila. Některé aspekty, jmenovitě témata jako je např. oblečení, jazyk, bojová umění, kulturní symboly, jídlo apod., jsou většinou čínské. Další atributy snímku náleží jiným kulturám. Inspirativní je bezpochyby záměr tvůrců komparovat Západ a Východ, přitom nejmarkantnějším takovým pokusem jsou emoce, které Okcidentálci většinou vyjadřují, ale Orientálci je považují za projev nedostatečné sebekontroly jedince. Právě komparace by také mohla tento příspěvek posunout hlouběji k odhalení vnitřní struktury a hierarchie problémů orientalismu v amerických filmech: v roce 1984 natočil režisér John G. Avildsen stejnojmenný snímek – a v letech 1986 a 1989 jej doplnil ještě dvěma pokračováními – s Ralphem Macchio (1961) a Norijuki „Patem“ Moritou (1932–2005) v hlavních rolích. Podobná dějová linie k použití takové metody vysloveně vybízí.

³¹ [2020.08.14] www.csfd.cz/film/232959-ztracena-dovolenaprehled.

³² *Karate Kid* [01:24:22].

³³ Tamtéž [01:24:24].

³⁴ [2020.08.14] Mikkelsen, Barbara: Did Winning Lottery Numbers Come from a Fortune Cookie? *Snopes* 2006: <https://www.snopes.com/fact-check/fortune-cookie-fortune/>.

Bibliografie

- BURUMA, Ian a Avishai Margalit: *Okcidentalismus: západ očima nepřátel*. Praha 2005.
- EBERHARD, Wolfram: *Lexikon čínských symbolů: obrázková řeč Číny*. Praha 2001.
- GAMER, Robert E.: *Understanding Contemporary China*. London 2003.
- HARRIS, Lillian C.: *China Considers the Middle East*. London 1993.
- JOZSA Vivien: Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 26–34.
- KANE, Daniel: *Knížka o čínštině*. Mirošovice 2009.
- 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.
- LIU Xiaoxuan: The image of masters in Kung Fu Panda. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 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, ss. 17–24.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměníková: Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ* 2017, 2, ss. 7–18.
- 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: Adela – Grafické Studio, 2008. ISBN 978-80-87094-13-6. s. 412–428.
- VAJDÍKOVÁ, Adéla: *Představení Orisirea v kontextu principů a historie stínového divadla* (bakalářská práce). Brno 2017.

Orientalism in the movie *Karate Kid*

The protagonist of the American movie *Karate Kid* (Harald Zwart, 2010) is 12-year-old Dre Parker – Jaden Smith (1998), who has to move with his mother from Detroit to China. He has great difficulty making friends with his peers because a bunch of boys from school bully him. Eventually, he becomes close with his classmate Meiying, but their friendship encounters a barrier of difference between the two geographically distant cultures. Mr. Han, portrayed by Jackie Chan (1954), teaches him Chinese kung fu. Although he hides from the world that he is a master of this martial art, he starts training Dre for the upcoming tournament, in which he will fight strong opponents from his school. Various elements are used in the film to help

us understand how American artists interpret Chinese reality. The aim of this paper is therefore to search in it and evaluate traces of orientalism.

Key Words: Orientalism in film, *Karate Kid* (2010), China, chinoiserie, martial arts

Contact: Vendula Růžicková, katedra asijských studií FF UP Olomouc, Křížkovského 14, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: vendula.ruzickova01@upol.cz

Eva Kit Wah Man:
Issues of Contemporary Art and Aesthetics
in Chinese Context.

Heidelberg, New York, Dordrecht,
London Springer 2015, 114 p.
ISBN: 978-3-662-46510-3

Klaudia Ďurajková

Publikácia s názvom *Issues of Contemporary Art and Aesthetics in Chinese Context* vyšla v roku 2015, ako súčasť knižnej série vydavateľstva Springer, obsahujúcej tituly zaoberajúce sa problematikou súčasného čínskeho umenia, s cieľom prostredníctvom súboru komparatívnych a prípadových štúdií analyzovať vybrané otázky z oblasti umenia a estetiky v čínskom kontexte.

Kniha si predkladá za cieľ pozorovať akým spôsobom sa politické, kultúrne, ekonomické a spoločenské zmeny, odohrávajúce sa v Číne posledných niekoľko desaťročí, odrazili na tamjšej estetickej teórii a vo výtvarnom umení. Jadro diela tvorí viacero štúdií zaoberajúcich sa niektorými problematickými aspektmi súčasného umenia a estetiky, pričom ich spoločným rysom je autorkina snaha o porovnanie západného a čínskeho hľadiska, a nájdenie prípadnej paralely. Kniha okrem toho obsahuje aj state analyzujúce konkrétne prípady, ktoré reflektujú problematiku predstretú v rámci jednotlivých štúdií.

Autorkou diela je profesorka Eva Kit Wah Man pôsobiaca na Hongkongskej baptistickej univerzite, pričom medzi jej hlavné výskumné záujmy patria komparatívna a feministická estetika, neokonfuciánska filozofia, a genderové a kultúrne štúdiá, čo sa ostatne odráža aj na tematickom zameraní knihy, a spôsobe nazerania na problémy, ktorými sa v nej zaoberá.

Publikácia pozostáva z úvodu a dvanástich kapitol. Tie majú charakter svojbytných štúdií, pričom každá z nich je ukončená samostatným súpisom literatúry, obsahujúcim jednako diela čínskych, ako aj zahraničných bádateľov. Prvé štyri kapitoly predstavujú na komparačnom prístupe založené teoretické pojednania o pôvode a charakte estetického prežívania, a úlohe jednotlivých jeho zložiek. Predmetom druhej kapitoly, zaradenej v knihe ihneď po úvode, je otázka povahy, funkcie autora a literárneho diela, z estetického a filozofického hľadiska, v ponímaní mysliteľov Sorena Kierkegaarda a Liu Xieho. Po nej nasledujú štúdiá zaoberajúca sa vznikom, a možnosťou renovovania estetického zážitku, a kapitola venovaná vzťahu medzi umeleckým objektom a jeho recipientom.

Vo vyššie zmienených štúdiách sa autorke vďaka vzájomnému prepojeniu na prvý pohľad nie vždy súvisiacich ideových konceptov, podarilo predostrieť niekoľko

pomerne zaujímavých postrehov týkajúcich sa čínskej a západnej estetickej filozofie, a zároveň poukázať na niektoré zásadné otázky prameniace v prehodnocovaní jej tradičného chápania v súčasnom období, a podnietiť tak čitateľa k ďalším úvahám o danej tematike.

V piatej kapitole sa autorka venuje konfuciánskemu chápaniu estetiky ako prejavu morálnych hodnôt autora, a potenciálnemu prínosu tohto modelu vo feministickej estetike. Problematikou ženskej tvorby a feminizmu v čínskom umení sa Man zaoberala aj v niekoľkých ďalších štúdiách, medzi inými napríklad v monografii *Bodies in China: Philosophy, Aesthetics, Gender, and Politics* z roku 2016. V rámci tu predstavovanej publikácie sa na túto tému sústreďuje aj deviata kapitola, kde sú úvahy autorky navyše podopreté rozborom tvorby hongkongskejších umelkyň, čo je žiadúcim sa doplnkom k prevažujúcim teoretickým pasážam.

Hlavnou témou šiesteho oddielu knihy je čínske tušové umenie. Autorka tu najskôr analyzuje filozofické východiská vlastnej historickej forme tušovej maľby, a následne sa zaoberá jej chápaním a uplatnením v súčasných umeleckých diskurzoch. Čo je esenciou tušového umenia, a či má byť brané len ako určité médium, alebo ho možno vnímať aj v širšom zmysle slova, ako niečo vlastné čínskej kultúre bez ohľadu na umeleckú formu, sú niektoré zo zásadných otázok nastolených v tejto kapitole.

V strede záujmu nasledujúcich šiestich kapitol sú rôzne aspekty hongkongskeho výtvarného umenia v koloniálnom a post-koloniálnom období, a jeho dopad na proces konštruovania hongkongskej identity. Autorka tu predostiera pohľad na vývoj hongkongskej umeleckej scény, a postupne analyzuje jej ideové pozadie, i faktory podieľajúce sa na jej utváraní. Jednotlivé štúdie sa pritom opäť vyznačujú interdisciplinárnym prístupom, a snahou o zasadenie skúmanej problematiky do širšieho kontextu. Značná časť priestoru je navyše venovaná popisu tvorby miestnych umelcov, poprípade celých umeleckých výstav, a to jednak z formálneho, ako aj z spoločenského a kultúrneho hľadiska. Za veľmi podnetné možno považovať pasáže, v ktorých sa Man zaoberá postavením hongkongskeho umenia na poli čínskej umeleckej tradície. Obzvlášť zaujímavá je desiata kapitola, kde autorka skúma akú úlohu zohrávali oficiálne umelecké inštitúcie pri formovaní hongkongskej identity v čase kultúrneho a politického antagonizmu koloniálneho a post-koloniálneho obdobia.

Posledná kapitola knihy je venovaná výtvarnej metóde *moxie*, spočívajúcej v imitovaní diel predchodcov za účelom osvojenia si výtvarnej techniky, a premene chápania jej originálneho významu u niektorých súčasných umelcov, čo autorka demonštruje na príklade dediny Dafen v Shenzhene, združujúcej maliarov, ktorí vytvárajú kópie umeleckých diel.

Z obsahu jednotlivých kapitol je vidieť, že tematický rámec knihy je sústredený najmä okolo otázky prehodnocovania zaužívaných myšlienok a postupov, a hľadania riešenia spĺňajúceho požiadavky modernej doby. Cieľom pritom zrejme bolo predovšetkým upozorniť na niektoré nezodpovedané otázky z oblasti súčasného umenia a estetiky, zdôvodniť ich, a poprípade načrtnúť niektoré, nie však nutne definitívne možnosti riešenia, a tým pádom prispieť k odbornej diskusii na danú tému. Zároveň, autorka vďaka prepojeniu so západnými filozofickými a estetickými konceptmi,

a interdisciplinárnemu prístupu, ponúka možnosť uvažovať o danej problematike z odlišnej perspektívy. Prínos knihy teda nespočíva ani tak v prinesení nových poznatkov, ale skôr v tom, že jednotlivé skutočnosti sú skúmané v nových súvislostiach. Na druhej strane je ale nutné podotknúť, že vzájomné kombinovanie prístupov z viacerých vedných disciplín, a miestami nedostatočné vysvetlenie niektorých termínov, občas čitateľovi sťažuje pochopenie už tak relatívne komplikovanej problematiky.

Jedným z nedostatkov knihy je okrem toho nejednotné používanie čínskej transkripcie, a takisto chyby v prepise mien čínskych umelcov do medzinárodnej transkripcie pinyin, čo môže predstavovať problém najmä pre čínsky nehovoriacich čitateľov. Za drobnú nedokonalosť možno považovať aj chýbajúce vyobrazenia umeleckých diel, na ktoré autorka odkazuje v texte. Publikácia sama o sebe síce obsahuje niekoľko málo reprodukcí, no väčšina obrazového materiálu je čitateľovi poskytnutá prostredníctvom internetových odkazov, čo sa ukazuje ako nie práve najlepšie riešenie, vzhľadom na to, že niektoré z nich už v súčasnosti nie sú funkčné.

Napriek menším nedostatkom sa autorka úspešne vysporiada s úlohou poukázať na situáciu spojenú so súčasnými zmenami v nazeraní na umenie a estetiku, a poskytnúť na vynárajúce sa otázky nový pohľad. Kniha tak môže byť hodnotným študijným materiálom pre všetkých záujemcov o čínske, ale aj svetové výtvarné umenie a estetiku.

Beran, Jan a Oldřich Král (ed.):
Základní texty východních náboženství 4. část:
Čínský, japonský a korejský taoismus

Praha: Argo 2020, 456 s. ISBN 978-80-257-2760-7

Ivo Pajorek

Kniha, která je (alespoň zatím?) posledním svazkem *Základních textů východních náboženství*, je vůbec první českojazyčnou antologií překladů originálních čínských, japonských a korejských taoistických textů. Přináší četné ukázky ze zásadních spisů počínaje triádou *Lao-c'*, *Čuang-c'* a *Lie-c'* včetně jejich dlouhé komentářové tradice, přes kosmologické a sebekultivační texty, aplikaci v medicíně či vnitřní sexuální alchymii, až po závěrečný oddíl, který nechává čtenáře nahlédnout na literární odrazy taoismu v tchangských novelách, lidových zkazkách o nesmrtelných a podobně. V rámci řady *Základních textů* vydavatelství Argo navazuje publikace na dříve vydané svazky č. 1 – *Hinduismus*, č. 2 – *Raný indický buddhismus* a č. 3 – *Čínský, japonský a korejský buddhismus*.

Kompilace první české čítanky taoistických textů se zúčastnilo celkem patnáct překladatelů a odborníků na různé aspekty, žánry a období, přináležejících k různým generacím sinologů, japanologů a koreanistů. Příprava sbírky byla bohužel narušena úmrtím jednoho z iniciátorů a editorů, nestora české sinologie Oldřicha Krále. Břímě odpovědnosti za udržení zvolené koncepce tak padlo na Jana Berana, který se této úlohy zhostil i sepsáním předmluvy a úvodů k mnohým zařazeným textům. Nutno poznamenat, že bez nich by kniha ani zdaleka nemohla naplnit potenciál, který spočívá mj. v časoprostorové kontextualizaci děl a přiblížení jejich neustálého vzájemného proplétání v pestrobarevném tkanivu čínské kultury čtenářům z tolik vzdáleného civilizačního okruhu. Jan Beran je současně překladatelem významné části zařazených textů.

Antologie začíná Královým překladem úhelného kamene taoismu, knihy *Tao Te Ťing* neboli *Starého mistra*. Na jednu stranu je již *Lao-c'* dostupný v několika českých překladech, na stranu druhou se však komentáře a narážky na něj prolínají vlastně celou sbírkou, takže jeho zařazení se zdá být opodstatněné; přinejmenším usnadňuje čtenáři studium četných odkazů. Hned za *Tao Te Ťingem* je zařazen kosmologický text *Nejvyšší jedno dává vznik vodě*, který snad býval čten spolu se *Starým mistrem*. Dvojice úvah *Trvání* a *Věci povstávající do tvaru* představuje překlady archeologických objevů z přelomu tisíciletí, které dosud nebyly nikde publikovány. S mnohoznačným stylem výchozího taoistického textu kontrastuje logicky strukturovaný, téměř vědecky pojatý výklad dvou kapitol od známého představitele legismu Chan Feje, který je svým nadáním pro písemný (a opačně nenandáním pro mluvený)

projev proslulý. *Tao Te Ťing*ový blok uzavírá neotaoistický komentář Wang Piův, náboženský komentář *Siang-er* a výbor z výkladů a komentářů korejských.

Druhým stěžejním prvkem taoistického kánonu je *Mistr Čuang*, jehož absolutní umění nože řezníka Tinga a přemítání nad snem o motýlu jsou oblíbenými motivy ezoterických filosofů new age a ze kterého je do antologie zařazena Králova poslední verze *Vnitřních kapitol*, na níž jako u *Starého mistra* navazuje výběr z komentářové tradice (zde Kuo Siang, Čcheng Šüan-jing, Lin Si-i a Wang Fu-č').

Sbírka pokračuje dosud nepublikovaným překladem pěti kapitol z *Mistra Lie*. Toto zatím spíše méně probádané dílo patří spolu s *Tao Te Ťingem*, *Mistrem Čuangem* a *Mistrem Wenem* (jehož kontroverzní – podle některých odborníků apokryfní – text představuje dosud jedno z mnoha bílých míst na pomyslné mapě překladů do češtiny) mezi čtyři kanonické knihy taoismu. Nakolik může být dva tisíce let starý text aktuální i pro současný svět náboženských konfliktů, ukazuje 25. článek z *Mistra Lie*:

„Učení nebyla v jádru odlišná, ale v důsledcích se dostala příliš daleko od sebe. Jen pokud se navrátí k tomu jednomu společnému, mohou najít ztracené a získat zpět pozbyté.“

Další část knihy je možné označit za cosi jako „sborník aplikovaného taoismu“; sjednocujícím rysem textů je zde totiž vplétání úhelných principů taoismu do různých oborů lidské činnosti: například Kuan Čung je známou postavou ze státu Čchi, již spolu s *Mistrem Jenem* zmiňuje a vysoce hodnotí i *Mencius*. Eklektický soubor textů *Mistra Kuana* pojednává o rozmanitých tématech, včetně politiky, vojenství a ekonomie, ale vybrané partie *Techniky nitra* a *Očišťování mysli* se vymykají tím, že předtaoistickou kosmologii propojují s uměním sebekultivace a v každém případě rozšiřují chápání taoismu nad *Tao Te Ťing*ový rámec (nejen) směrem k praktické aplikaci. Zájemci o tradiční čínskou medicínu jistě ocení zařazení části *Vnitřní kanonické knihy Žlutého císaře*, v níž se taoismus snoubí s jin-jangovými principy a teorií pěti pochodů. Tematicky příbuzný je i japonský lékařský spis *Rukověť podstaty lékařství*, jehož autorem je Jasujori Tamba a ze kterého je do antologie zařazena bohužel jen kratičká partie věnovaná sexuální alchymii. Vcelku paradoxní pokus představit taoismus jako státotvornou doktrínu a tradici prezentuje příspěvek *Vnitřní objasnění Tří nebes* z počátku 5. století n. l. a neméně zajímavý je dialog *O nesmrtelných* z pera tzv. *Mistra* objímajícího prostotu, na nějž je možné pohlížet i jako na diskuzi nad metodologií a mezemi lidského poznání.

Závěrečných zhruba sto stran je věnováno odkazu a odrazu taoismu v literatuře. Z nepřeberného množství textů, které taoismus za více než dvě tisíciletí inspiroval, vybrali editoři mj. ukázky z *Pátání po věcech nadpřirozených* historiografa dynastie Ťin Kan Paoa, trojice tchangských novel z 8. a 9. století – *Co bylo v podhlavníku* s odkazy na *Mistra Čuanga*, imaginativního *Života paní Ren* a snové *Říše v podzemí*, dále několik korejských příběhů o podivuhodném a na samý závěr ukázku z velkolepého *Snu v červeném domě*, ve kterém vrcholí mísení buddhismu a taoismu do téměř nerozlišitelné jednoty (ze které podle čínské tradice původně vše vzešlo).

Jak uvádí předmluva, nebylo snahou editorů sjednocovat diverzitu vyplývající automaticky z různých překladatelských přístupů, stylů a úrovní, ale spíše apelovat na

literárně-estetické kvality českých překladů. Ve valné většině případů se to podařilo, místy však snaha o srozumitelnost vedla překladatele až k příliš četnému doplňování vynechávek v originálu do hranatých závorek, což trochu narušuje plynulost čtení. Objemnost poznámkového aparátu je přiměřená a jako sinolog s povděkem kvituji i souběžné uvádění znakových ekvivalentů ke jménům, názvům a pojmům, což platí i pro desetistránkový souhrnný rejstřík. Vzhledem k zařazení mnoha nepublikovaných textů a robustní kontextualizaci ve formě celkové předmluvy a úvodů k jednotlivým příspěvkům je recenzovaná publikace důležitým vkladem do banku českých orientalistických studií a doporučil bych ji všem zájemcům o „přírodnější“ směry východní filosofie, především těm, jejichž těžištěm zájmu je Čína a čínské historické texty, neboť podíl korejských a japonských příspěvků v publikaci je přece jen zřetelně menšinový.

