

Dálný východ

Ročník XIII
číslo 2
2023

Z obsahu

Docent Jan Slavík, profesor Josef Kolmaš a profesor Oldřich Král ve Svatém Janu pod Skalou

Rostislav Fellner

Stret Východu a Západu vo filme *Crazy Rich Asians*

Patrick Kandráč

Orientalismus v animovaném snímku *Yeti: Ledové dobrodružství* (2018)

Markéta Tomanová

Orientalismus ve filmu *Strach a chvění*

Jana Sedláčková

Japonizmus ako estetický ideál v obrazoch Jamesa McNeilla Whistlera

Róbert Cagarda

Orientalismus ve filmu *Snoubenec z Tokia*

Sarah Karnetová

Zobrazení Indonésie ve filmu *Akce Kalimantan*

Lucie Rychlá

Orientalismus v Disneyho adaptaci *Lady a Tramp*

Michaela Krátká

Orientalismus ve filmu *Muži v černém 3*

Hana Skulová

Orientalismus vo filmovom spracovaní Herbertovej *Duny* (2021)

Anna Schindlerová

Kultúrna identita a strategický esencializmus v kontexte výtvarného umenia Číny

Kludia Ďurajková

Orientalismus 5¹/₄

Dálný východ Far East

Ročník XIII

číslo 2

David Uher (ed.)

Univerzita Palackého v Olomouci

Olomouc 2023

Redakce

Vedoucí redaktor: doc. David Uher, PhD

Členové redakční rady:

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

Adresa redakce:

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

Technická redakce: Anna Petříková

Obálka: Jiřina Vaclová

Odpovědný redaktor: Otakar Loutocký

Vydala a vytiskla: Univerzita Palackého v Olomouci,

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz



*Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře
Konfuciova institutu UP v Olomouci.*

ISSN 1805-1049 / MK ČR E 20430

ISBN 978-80-244-6533-3

Olomouc 2023

OBSAH

Docent Jan Slavík, profesor Josef Kolmaš a profesor Oldřich Král ve Svatém Janu pod Skalou Rostislav Fellner	5
DONGFANG ZHUYI Stret Východu a Západu vo filme <i>Crazy Rich Asians</i> Patrick Kandráč	15
Orientalismus v animovaném snímku <i>Yeti: Ledové dobrodružství</i> (2018) Markéta Tomanová	26
ORIENTARIZUMU/ORIENTALISME Orientalismus ve filmu <i>Strach a chvění</i> Jana Sedláčková	34
Japonizmus ako estetický ideál v obrazoch Jamesa McNeilla Whistlera Róbert Cagarda	45
Orientalismus ve filmu <i>Snoubenec z Tokia</i> Sarah Karnetová	54
Zobrazení Indonésie ve filmu <i>Akce Kalimantan</i> Lucie Rychlá	62
VARIA Orientalismus v Disneyho adaptaci <i>Lady a Tramp</i> Michaela Krátká	70
Orientalismus ve filmu <i>Muži v černém 3</i> Hana Skulová	79
Orientalismus vo filmovom spracovaní Herbertovej <i>Duny</i> (2021) Anna Schindlerová	89
Kultúrna identita a strategický esencializmus v kontexte výtvarného umenia Číny Kludia Ďurajková	101
RECENZE Svět v sinogramech Ivo Pajorek	112
Závěrek David Uher	115

Kupředu jdeme, je-li vhodná chvíle,
Vhodná-li chvíle, jdeme zase zpět.
Při kterémkoliv nás tak vidím díle:
Ne dobří, zlí ne. Něco uprostřed.

Vábení věčně vším, co pro nás cizí,
Jdem šumařiti v chladný pro nás svět.
Na půli cesty tato náhle zmizí.
– Ne sví, ne cizí. Něco uprostřed.

Zvedneme ruku. Potom zase klesne.
Dnes oheň v nás. A zítra zase led.
Hrozí se dnes, a zítra sotva hlesne.
– Ne živí, mrtví ne. Tak něco uprostřed.

Viktor Dyk
Smutná píseň vesnického šprýmaře

DOCENT JAN SLAVÍK, PROFESOR JOSEF KOLMAŠ A PROFESOR OLDŘICH KRÁL ve Svatém Janu pod Skalou

Rostislav Fellner

Abstrakt: Vzpomínka na Jana Slavíka, Josefa Kolmaše a Oldřicha Krále a na jejich působení ve Svatém Janu pod Skalou (okres Beroun).

Klíčová slova: Jan Slavík, Josef Kolmaš, Oldřich Král, obec Svatý Jan pod Skalou

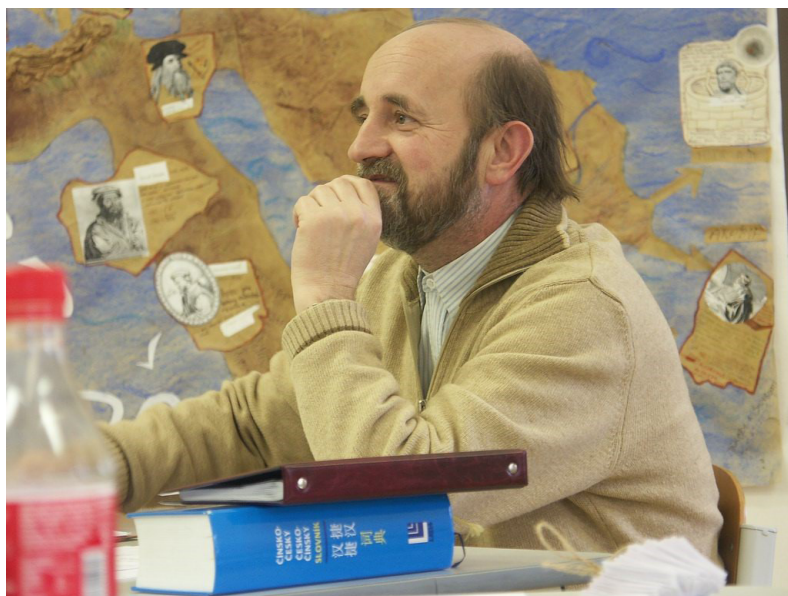
Úvod

Je to už bezmála dvacet let, co kurz „Čínština – svět psaný znaky“ získal na Svatojánské koleji – vyšší odborné škole pedagogické ve Svatém Janu pod Skalou svou první akreditaci od Ministerstva školství ČR (poté byla vždy po několika letech znovu obnovována), což otevřelo cestu do této čarovné lokality v srdci Českého krasu pro pozoruhodně dlouhou řadu nejrůznějších osobností spjatých s čínštinou a Čínou či obecně s oblastí Dálného východu. Jako účastníci kurzu nebo návazných přednášek či sympózií tu vystupovali, a často i opakovaně, například (abecedně) Ivana Bakešová, Jan Beran, Marina Čarnogurská, Kateřina Gajdošová, Věna Hrdličková, Lygizma Chaloupková, Josef Kolmaš, Oldřich Král, Martin Kříž, Milan Kšír, Ondřej Lipovský, Vladimír Liščák, Olga Lomová, Jakub Maršálek, Daniel D. Novotný, Lubica Obuchová, Lucie Olivová, Michaela Pejčochová, Jan Slavík, Jiří Šíma, David Uher, Kateřina Vojkůvková, Vít Vojta či Lukáš Zádrapa. Uvedené akce probíhaly od roku 2006 po dlouhou dobu ve Svatém Janu pod Skalou, kde jejich spolupořadatel bylo Ekocentrum Kavyl – Centrum ekologického výzkumu a výchovy, od roku 2021 se konají ve Všeradicích pod hlavičkou Ekocentra Bacín.

V tomto příspěvku bych chtěl vzpomenout tří z výše uvedených osobností, docenta Jana Slavíka, profesora Josefa Kolmaše a profesora Oldřicha Krále, kteří měli na chod celého kurzu zcela nezanedbatelný vliv, ale v posledních několika letech nás nečekaně opustili. Vzpomenuli jsme na ně i my, účastníci kurzu, na našem 107. setkání v Zámeckém dvoru ve Všeradicích 10. 2. 2024, v první den roku Dřevěného Draka.

1. Docent RNDr. Jan Slavík, CSc. (* 7. 12. 1948 – † 29. 1. 2021)

Prvním z uvedené trojice, jenž byl úzce spojený s během našeho kurzu, je Jan Slavík. Potkal jsem se s ním poprvé na podzim 2006, kdy jsem přednášel na volitelném předmětu „Čínské realie“ pro studenty Ekonomické fakulty Západočeské univerzity v Plzni, která ovšem byla volně přístupná i dalším zájemcům z řad veřejnosti.



Obr. 1 Jan Slavík jako účastník kurzu „Čínština – svět psaný znaky“, 25. 11. 2006
Fig. 1 Jan Slavík as a participant in the course “Chinese – the world written in characters”, November 25, 2006

Tématem byl „Úvod do jazyka a písma“, kde mě Jan Slavík překvapil nejen cílenou otázkou, jak bych přeložil první znaky Tao te ťingu „*Dao ke dao, fei chang dao*“, ale i skutečností, že byl ochoten a schopen o tématu vstupní sekvence Tao te ťingu věcně diskutovat. Navrhl jsem mu tehdy, zda by se nechtěl zúčastnit našeho nově akreditovaného a právě zahajovaného kurzu „Čínština – svět psaný znaky“ ve Svätém Janu pod Skalou, že se tam o čínštině i Tao te ťingu dozví víc. Tam on skutečně v listopadu 2006 dorazil.

To jsem ještě nevěděl o jeho fenomenálním záběru v řadě oborů od filosofie a historie až po umění a hudbu. Ve všech se skvěle orientoval a byl v nich schopen velice zaslíbeně diskutovat a odborně argumentovat. Přitom jeho hlavním oborem byla fyzika. Tu studoval v letech 1967 až 1972 na Matematicko-fyzikální fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde v roce 1973 obhájil rigorózní práci. Následovala interní aspirantura na Institutu fyziky ve Varšavě a studium relativistické fyziky. V roce 1976 pak nastoupil na katedru fyziky Vysoké školy strojní a elektrotechnické v Plzni, kde se začal věnovat fyzice plazmatu a v roce 1993, kdy už se Vysoká škola strojní a elektrotechnická stala Západočeskou univerzitou v Plzni, se habilitoval v oboru Aplikovaná fyzika.

Jan Slavík byl ovšem také neúnavný vypravěč s neuvěřitelným rozsahem znalostí o Číně, a to jak teoretických, tak i praktických, kterými nás při každé své návštěvě ve Svatém Janu pod Skalou udivoval. Poté co absolvoval náš „dvousměstrální“ vstupní kurz čínštiny, rozhodl se dále pokračovat v rámci tzv. „Interpretačního kurzu Tao te ťingu“, kde jsme zvažovali možnosti různých alternativních překladů tohoto textu, zejména vzhledem k podobě nově objevených verzí textu z vykopávek v Mawang-tuej a Kuo-tieniu. Zde byl jedním z hlavních iniciátorů toho, abychom naše pokusné překlady několika prvních kapitol Tao te ťingu postupně rozšiřovali o překlady dalších a dalších částí tohoto textu s ambicí pokusit se takto zrevidovat všech jeho 81 kapitol.

My si ovšem na Jana Slavíka pamatujeme nejen jako na posluchače uvedených kurzů, ale máme ho v živé paměti i jako přednášejícího. Jeho často originální přednášky, pečlivě připravené v Power Pointu, byly mezi účastníky kurzů velmi oblíbené, vykazovaly vždy osobitý pohled na celou zpracovávanou problematiku. V rozpisu programu kurzu bylo v letech 2010–2014 registrováno celkem 5 jeho přednášek:

- „Jaro v Podnebesí (Nejstarší dějiny Číny)“ – předneseno 9. 1. 2010
- „Cesta do země Bó“ – předneseno 28. 4. 2012
- „Madame Wu (吳) – čínská Madame Curie“ – předneseno 7. 12. 2013
- „Čínská hudba“ – předneseno 29. 3. 2014
- „Čínská mytologie“ – předneseno 3. 8. 2014

Aktivně se účastnil také sympózií či konferencí organizovaných k problematice interpretace textů spojovaných se jménem Starého Mistra (Lao-c') ve Svatém Janu pod Skalou. Dvě jeho aktivní vystoupení pak byla publikována ve sbornících z těchto konferencí:

- „Je smrt ducha údolím podmínkou porozumění Starému mistru? – Is the death of the Valley Spirit a precondition for understanding of the Old Master?“ – Fragam. Ioann. Collecta, Suppl. 2010/3 – Proceedings of the International Conference New Perspectives in Cognitive, Environmental and Intercultural Learning: from Preschool Education to Information Society II., 23–26 June 2010, Svatý Jan pod Skalou & Praha, Czech Republic, p. 255–260.
- „O Starém Mistrovi se praví... – The Old Master is said to...“ – Fragam. Ioann. Collecta, Suppl. 2011/3 – Proceedings of the International Symposium Laozi on Sustainability, 28–30 December 2011, Svatý Jan pod Skalou, Czech Republic, p. 25–40.

S úctou a vděčností, Honzo, vzpomínáme.

2. Profesor PhDr. Josef Kolmaš, DrSc. (* 6. 8. 1933 – † 9. 2. 2021)

Druhým z této trojice byl Josef Kolmaš. Setkal jsem se s ním poprvé počátkem sedmdesátých let minulého století ještě jako student sinologie. Tehdy jsem se odhodlal jej navštívit v Orientálním ústavu ČSAV a požádat o vedení své diplomové práce s poněkud netradičním tématem, někde na pomezí sinologie a kulturní antropologie. Vyslechl mě, neodmítl, a dokonce mi dal do té míry volnou ruku, že jsem to risknul a po druhé jej navštívil vlastně až téměř po dvou letech s již hotovým svázaným třisetstránkovým elaborátem s názvem „Nejstarší zvířecí kulty národů Vnitřní Asie a Číny v kontextu jejich kulturně-etnického vývoje“. Za tu důvěru i svobodu tvorby, kterou mi tehdy poskytl, jsem mu byl velmi vděčný.

Následujících asi třicet let byly naše kontakty dosti sporé. Teprve poté, co se Josef Kolmaš stal v letech 2007–2014 pravidelným hostujícím lektorem pro účastníky kurzu „Čínština – svět psaný znaky“ ve Svatém Janu pod Skalou, jsme se opět setkávali častěji.

Josef Kolmaš patřil k zakladatelské generaci československé orientalistiky; v oblasti čínských studií byl přímým pokračovatelem tvůrců Pražské sinologické školy Jaroslava Průška (1906–1980), Berty Krebsové (1909–1973) či Augustina Paláta



Obr. 2 Přednáška profesora Josefa Kolmaše „*Alphabetum Tibetanum* (Tibetský abecedář) Antonia Agostina Giorgiho (1762)“, 5. 2. 2011

Fig. 2 The lecture of Professor Josef Kolmaš, „*Alphabetum Tibetanum* (Tibetan Abecedarium) of Antonio Agostino Giorgi (1762)“, February 5, 2011

(1923–2016), v tibetanistice navazoval na průkopnické působení Pavla Pouchy (1905–1986), ale zejména na odkaz svého čínského učitele, profesora Jü Tao-čchüana (1901–1992). Podrobnější informace o životě a díle Josefa Kolmaše lze dále čerpat z předmluv ke dvěma svazkům sebraných posledních Kolmašových studií „Pojednání o věcech tibetských“ (Kolmaš 2013) a „Pojednání o věcech čínských“ (Kolmaš 2015), publikovaných původně ve sborníku *Fragmenta Ioannea Collecta* ve Svatém Janu pod Skalou (tam ještě i včetně čínských znaků bohatě obsažených v textu Kolmašových rukopisných podkladů).

Ale vraťme se k působení Josefa Kolmaše ve Svatém Janu pod Skalou. Jeho originální a pečlivě připravené přednášky, vykazovaly vždy vysoký akademický standard a hluboký vhled do tématu. Mezi posluchači byly velice oblíbené. Text každé přednášky, připravený ještě v textovém editoru T602, byl pak následně publikován ve sborníku *Fragmenta Ioannea Collecta*, vydávaném Centrem ekologického výzkumu a výchovy ve Svatém Janu pod Skalou. K tomu bylo ale nezbytné, abych jej po vyexportování do Wordu nejprve opatřil desítkami čínských znaků, které Josef Kolmaš přikládal k textu ručně napsané na zvláštní soupisce. Pro nalezení řady z těchto ještě nezjednodušených a někdy poněkud obskurních znaků jsem nejprve musel provést jejich dohledávání v různých čínských slovnících a poté pro převedení do tištěné podoby i v rámci různých dostupných fontů. Zpravidla se to nakonec vždy podařilo, ale někdy to byla hodně dlouhá cesta...

Zde je soupis všech prací publikovaných Josefem Kolmašem ve sborníku *Fragmenta Ioannea Collecta*, doplněný údajem o datu, kdy byl text v podobě přednášky prezentován ve Svatém Janu pod Skalou:

- Nikita Jakovlevič (Iakinf) Bičurin. K příležitosti 230. výročí narození „otce ruské sinologie“. – Nikita Yakovlevich (Hyacinth) Bichurin. On the occasion of the 230th Birth Anniversary of the „Father of Chinese Studies“ in Russia. – *Fragm. Ioann. Collecta* 6 (2007): 5–16 (předneseno 31. 3. 2007).
- François Noël (Franciscus Natalis). PHILOSOPHIA SINICA. (Syllabus). – François Noël (Franciscus Natalis). PHILOSOPHIA SINICA. (A Syllabus). – *Fragm. Ioann. Collecta* 8 (2008): 41–70 (předneseno 28. 4. 2007).
- Příběh kněze Jana (Hledání spojence proti Saracénům). – The Story of Prester John (Search for an ally against the Saracens). – *Fragm. Ioann. Collecta* 8 (2008): 121–130 (předneseno 5. 7. 2008).
- Jak se Číňané pojmenovávají. – Chinese Personal Names. – *Fragm. Ioann. Collecta* 10 (2009): 5–11 (předneseno 1. 11. 2008).
- Marco Polo v Číně byl! – Marco Polo did get to China! – *Fragm. Ioann. Collecta* 10 (2009): 29–64 (předneseno 28. 2. 2009).
- Archimandrita Palladij Kafarov (Z letopisu Ruské duchovní mise v Pekingu). – Archimandrite Palladii Kafarov (From the Annals of the Russian Ecclesiastical Mission in Peking). – *Fragm. Ioann. Collecta* 12 (2010): 5–24 (předneseno 31. 10. 2009).

- Wuti Qing Wenjian – Mandžuský pětijazyčný vokabulář. – Wuti Qing Wenjian – Manchu Pentaglot Vocabulary. – *Fragm. Ioann. Collecta* 12 (2010): 43–82 (předneseno 13. 3. 2010).
- China Illustrata (Čína v obrazech) P. Athanasia Kirchera, S.J. (1667). – China Illustrata (China Pictorial) of P. Athanasius Kircher, S. J. (1667). – *Fragm. Ioann. Collecta* 14 (2011): 5–34 (předneseno 17. 7. 2010).
- Alphabetum Tibetanum (Tibetský abecedář) Antonia Agostina Giorgiho (1762). – Alphabetum Tibetanum (Tibetan Abecedarium) of Antonio Agostino Giorgi (1762). – *Fragm. Ioann. Collecta* 14 (2011): 57–82 (předneseno 5. 2. 2011).
- Dalajlamové a pančhenlamové (jedinečný jev převtělování). – The Dalai Lamas and the Panchen Lamas (a unique phenomenon of reincarnation). – *Fragm. Ioann. Collecta* 14 (2011): 83–116 (předneseno 7. 5. 2011).
- Měření času u Tibetanů. – Time keeping of the Tibetans. – *Fragm. Ioann. Collecta* 16 (2012): 5–32 (předneseno 16. 7. 2011).
- I-čing a jeho cesta do země Jižního moře a do Indie (671–695). – I-ching and his travel to countries of Southern Sea and India (671–695). – *Fragm. Ioann. Collecta* 16 (2012): 33–68 (předneseno 3. 12. 2011).
- „Červený manifest“ císaře Kchang-si z roku 1716 a Čechy. – „Red Manifesto“ of Emperor Kangxi from 1716 and Bohemia. – *Fragm. Ioann. Collecta* 16 (2012): 91–114 (předneseno 31. 3. 2012).
- Jeho svatost 14. dalajlama Tändzingjamccho o svém převtělení. – His Holiness the Fourteenth Dalai Lama Tenzin Gyatso on His Reincarnation. – *Fragm. Ioann. Collecta* 18 (2013): 5–28 (předneseno 28. 10. 2012).
- „Základ dobrých vlastností“ autora Congkhapy. – “Fundament of good qualities” by Tsongkhapa. – *Fragm. Ioann. Collecta* 18 (2013): 49–70 (předneseno 8. 12. 2012).
- Jak se Tibetané pojmenovávají. – Tibetan personal naming. – *Fragm. Ioann. Collecta* 18 (2013): 91–102 (předneseno 9. 2. 2013).
- Symbolické názvy tibetských číslovek a tradiční číslovkové výrazy. – Symbolic names for Tibetan numerals and the traditional numerical expressions. – *Fragm. Ioann. Collecta* 18 (2013): 103–128 (předneseno 9. 2. 2013).
- Gendün Čhönphel (1905–1951). Život a dílo tibetského umělce a intelektuála. – Gedun Choephel (1905–1951). Life and Work of a Tibetan Artist and Intellectual. – *Fragm. Ioann. Collecta* 20 (2014): 5–30 (předneseno 20. 4. 2013).
- Indická Kámašástra v Tibetském buddhistickém kánonu. – Indian Kamashastra in Tibetan Buddhist Canon. – *Fragm. Ioann. Collecta* 20 (2014): 51–78 (předneseno 15. 6. 2013).
- Kandžur a Tandžur. – Tibetský buddhistický kánon. – The Kanjur and the Tanjur – Tibetan Buddhist Canon. – *Fragm. Ioann. Collecta* 20 (2014): 79–118 (předneseno 20. 7. 2013).
- Ču Kuang (1906–1969). – Politik a básník. – Zhu Guang (1906–1969). – Politician and poet. – *Fragm. Ioann. Collecta* 22 (2015): 5–20 (předneseno 16. 11. 2013).

- Orientální ústav v historické perspektivě. – Oriental Institute in historical perspective. – *Fragm. Ioann. Collecta* 22 (2015): 21–34 (předneseno 2. 8. 2014).
- Otevření dveří do Dharmy. – Opening Door to the Dharma. – *Fragm. Ioann. Collecta* 22 (2015): 49–66.
- Hans Leder (1843–1921) a jeho „Tajuplný Tibet“. – Hans Leder (1843–1921) and his „Mysterious Tibet“. – *Fragm. Ioann. Collecta* 22 (2015): 67–93.
- Tibetská mluvnice (Základní jazyková příručka). – Tibetan grammar (Basic language manual). – *Fragm. Ioann. Collecta* 24 (2016): 5–56.
- Skutky apoštolské: Seznam českých a latinských osobních jmen uváděných ve „Skutcích apoštolských“. – Acts of the Apostles: A list of Czech and Latin personal names in the “Acts of the Apostles”. – *Fragm. Ioann. Collecta* 26 (2017): 17–22.
- Zjevení svatého Jana. – Apokalypsis of saint John. – *Fragm. Ioann. Collecta* 28 (2019): 5–22.

Josef Kolmaš tak v letech 2007 až 2014 přednesl ve Svatém Janu pod Skalou celkem 22 odborných přednášek. Ve sborníku *Fragmenta Ioannea Collecta* pak v letech 2007 až 2019 bylo publikováno celkem 27 jeho studií, z nichž převážná většina byla nejdříve autorem před svatojánským fórem osobně prezentována. Zdravotní důvody mu neumožnily, aby se to mohlo týkat i pěti jeho posledních publikovaných prací.

S úctou a vděčností, Josefe, vzpomínáme.

3. Profesor Oldřich Král (* 13. 9. 1930 – † 21. 6. 2018)

Třetí z uvedených osobností byl Oldřich Král. Poprvé jsem se s ním setkal na podzim roku 1969. Stal se mým učitelem klasické čínštiny v prvním ročníku studia sinologie. Výuka se tehdy odehrávala ve skrytu sklepních místností Jazykové školy na Národní třídě v Praze, v prostorách Filosofické fakulty UK již v důsledku nastupující „normalizace“ legálně vyučovat nemohl. Z toho důvodu nám i zápočet z tohoto předmětu do indexu nakonec nezapisoval on, ale doktor Jaromír Vochala.

Za „normalizace“ se Oldřich Král živil nejprve dělnickými profesemi, později byl přijat do Sbirky orientálních umění Národní galerie na Zbraslavi na místo kurátora malířství a kaligrafie. V polovině 80. let dokončil překlad „Snu v červeném domě“ a nakladatelství Odeon bylo dovoleno tento překlad národního čínského románu nakonec ve třech svazcích vydat. V 90. letech se Oldřich Král vrátil na FF UK, kde vedl katedru Dálého východu. Zároveň tam založil a vedl i Centrum komparistiky. V roce 1993 byl jmenován profesorem sinologie a srovnávací literatury Univerzity Karlovy.

Snahu o vzájemné kontaktování Oldřicha Krále s účastníky kurzu „Čínština – svět psaný znaky“ otevřel někdy kolem roku 2010 Jan Slavík, který se s ním krátce setkal na některé z jeho přednášek, a o našich aktivitách kolem překládání Tao te ťing-ue ve Svatém Janu pod Skalou jej informoval. Moje následná snaha o jeho osobní pozvání k nám přinesla své plody na jaře 2013, kdy se ve Svatém Janu pod



Obr. 3 Profesor Oldřich Král při diskusi nad klíčovými pojmy Tao te ťingu v Eko-centru Kavyl ve Svatém Janu pod Skalou, 11. 5. 2013

Fig. 3 Professor Oldřich Král in the discussion about the key concepts of Dao De Jing in the Eco-centre Kavyl in Svatý Jan pod Skalou, May 11, 2013

Skalou uskutečnila dvoudenní akce zahrnující jednak 11. 5. 2013 setkání s profesorem Johnem Tchangem z Univerzity v Čcheng-tu (Čína) a Mgr. Marinou Čarnogurskou, CSc., z Kabinetu orientalistiky Slovenské akademie věd nad problematikou překladu známého čínského románu „Chung-lou meng“ (Sen v červeném domě), jednak 12. 5. 2013 celodenní účast Oldřich Krále na jednom z našich pravidelných pracovních setkání nad alternativními možnostmi interpretace Tao te ťingu.

Tehdy byla na pořadu 25. kapitola Tao te ťingu. Standardní metoda našeho výkladu spočívala nejprve v detailním rozboru všech čínských znaků kapitoly v tzv. wangpiovské verzi textu, včetně podoby těchto znaků v pečetním písmu, v písmu na bronzech a v písmu na želvích krunýřích a kostech, byla-li známa, a jejich možné etymologie. Potom následoval pokus o vlastní překlad, spojený se srovnáním s několika vybranými již publikovanými překlady (zpravidla představovanými jmény jako Oldřich Král, Berta Krebsová, Jiří Navrátil, Václav Čílek, David Sehnal, Marina Čarnogurská & Egon Bondy, Gia-fu Feng & Jane English, Hilmar Klaus/Alquiros či Jingwei). Poté byl text detailně srovnáván se zněním ve verzích z archeologických vykopávek v Mawang-tuej, případně Kuo-tien, opět spojený s rozbohem odlišných, nadto často i značně archaických znaků. Finální překlad, ke kterému takto

směřujeme, tedy vždy představuje možnou alternativu nejstarší známé podoby textu příslušné kapitoly.

Oldřich Král celý den pozorně sledoval, občas náruživě diskutoval, navečer pak na přímou otázku, co našim pokusům o alternativní překlady Tao te ťingů říká, odpověděl: „Já velmi ctím tu metodu“. Shrnutí alternativního překladu 25. kapitoly Tao te ťingů vzniklého na společném setkání 12. 5. 2013 se pak stalo základem článku publikovaného na počest Oldřicha Krále ve speciálním čísle časopisu *Acta Linguistica et Litteraturaria Sinica Occidentalia* 华西语文学刊 (Chengdu, vol. 11, 2015) k jeho 85. narozeninám (Fellner 2015, 2017).

Ke druhému setkání s Oldřichem Králem ve Svatém Janě pod Skalou došlo hned o rok později, 24. 5. 2014, kdy měl pro účastníky našeho kurzu jedinečnou přednášku na téma „Čtení a překládání poetické formule krajiny v podání nejstarších čínských krajinářů“. Od té doby jsme sice zůstávali v písemném kontaktu, ale již jsme se osobně nesetkali.

S úctou a vděčností, Oldřichu, vzpomínáme.

Literatura

- FELLNER, Rostislav: 老子最看重什么 — 恒, 反, 抑或其他? (《道德经》第25章个案研究) [What mattered to Lao Tzu – sustainability, resilience, or something else? (A case study of Lao Tzu: Chapter 25 of the *Dao De Jing*)]. *Acta Linguistica et Litteraturaria Sinica Occidentalia* 华西语文学刊, Chengdu, 2015, 11, s. 19–28.
- FELLNER, Rostislav: What Mattered to the Old Master — Sustainability, Resilience, or Something Else? (A Case Study of Laozi: Chapter 25 of the *Dao De Jing*) / To, o co šlo Starému Mistrovi, byla udržitelnost, resilience či snad ještě něco jiného? (Případová studie Lao-č': Tao te ťing, 25. kapitola). *Fragmenta Ioannea Collecta* 2017, 26, s. 23–46.
- FELLNER, Rostislav: Dvě návštěvy profesora Oldřicha Krále ve Svatém Janu pod Skalou. *Fragmenta Ioannea Collecta* 2019, 28, s. 23–31.
- FELLNER, Rostislav: Profesor Josef Kolmaš ve Svatém Janu pod Skalou: publikace a přednášky. *Fragmenta Ioannea Collecta* 2021, 30, s. 5–12.
- FELLNER, Rostislav: Docent Jan Slavík ve Svatém Janu pod Skalou: přednášky a publikace. *Fragmenta Ioannea Collecta* 2021, 30, s. 13–18.
- KOLMAŠ, Josef: *Pojednání o věcech tibetských*. Praha 2013.
- KOLMAŠ, Josef: *Pojednání o věcech čínských*. Praha 2015.
- KRÁL, Oldřich: *Tao – texty staré Číny*. Praha 1971.
- KRÁL, Oldřich: Laozi. In: *Základní texty východních náboženství. 4. Čínský, japonský a korejský taoismus*, ed. Král O. & Beran J. Praha 2020, s. 18–37.

**Associate Professor Jan Slavík, Professor Josef Kolmaš
and Professor Oldřich Král in Svatý Jan pod Skalou**

Three personalities who have left us in recent years, Jan Slavík, Josef Kolmaš and Oldřich Král, significantly influenced the course of the “Dao De Jing Interpretation Course” and the course “Chinese – the world written in characters”, running since 2006 in Svatý Jan pod Skalou (district Beroun).

Jan Slavík (* 7/12/1948 – † 29/1/2021) participated in these courses from the very beginning. Even though he was a physicist by training, he never ceased to amaze by his phenomenal range of fields from philosophy and history to art and music, which also concerned China. In the years 2010–2014, he gave 5 very erudite lectures on Chinese topics and contributed two papers at Dao De Jing conferences. Their list is attached.

Josef Kolmaš (* 6/8/1933 – † 9/2/2021) belonged to the founding generation of Czechoslovak Orientalism. He has been lecturing as a guest lecturer in Svatý Jan pod Skalou since 2007. His original and carefully prepared lectures have always shown a high academic standard and a deep insight into the topic. After they were presented, Josef Kolmaš prepared them for their publication in the collection *Fragmenta Ioannea Collecta*, published in Svatý Jan pod Skalou. Thus 27 of his studies were published, of which 22 had been presented here before. Their list is attached.

Oldřich Král (* 13/09/1930 – † 21/06/2018), known for his translations of the Dao De Jing (1971, 2020), personally visited Svatý Jan pod Skalou only twice. For the first time, it was during a meeting with Professor John Tang from the University of Chengdu and Marina Čarnogurská from the Department of Oriental Studies of the Slovak Academy of Science in May 11–12, 2013. At the time, he concluded our discussion of possible alternatives to the translation of the Dao De Jing in the Mawangdui and Guodian versions by stating, “I have great respect for that method.” The summary of the alternative translation of the 25th chapter of the Dao De Jing created at the joint meeting on 12/05/2013 then became the basis of an article published in honour of Oldřich Král in a special issue of the journal *Acta Linguistica et Litteraturaria Sinica Occidentalia* 华西语文学刊 (Chengdu, vol. 11, 2015) on his 85th birthday (Fellner 2015, 2017). The second meeting took place a year later, on 24/05/2014, when he gave a unique lecture for the participants of our course on the topic „Reading and translating the poetic formula of the landscape presented by the oldest Chinese landscape artists“. We never met in person since then.

We remember Jan, Josef, and Oldřich with respect and gratitude.

Keywords: Jan Slavík, Josef Kolmaš, Oldřich Král, village Svatý Jan pod Skalou

Contact:

PhDr. Rostislav Fellner, CSc., Ekocentrum Bacín, CZ 267 01 Vinařice 48, e-mail: poustevna.bacin@gmail.com

STRET VÝCHODU A ZÁPADU VO FILME *CRAZY RICH ASIANS*

Patrick Kandráč

Abstrakt: Žijeme síce v globálnej dobe, no na dennej báze sa stretávame so stereotypizáciou iných kultúr. Zo všeobecného hľadiska možno tvrdiť, že najväčšia a najdlhšia priepasť existuje medzi Východom a Západom a vyústila do vzniku súboru prevažne negatívnych predsudkov, ktoré sa v dnešnej dobe označujú pojmami orientalizmus a okcidentalizmus. V tejto práci sa venujem filmu *Crazy Rich Asians*, ktorého unikátnosť spočíva nielen v tom, že sa snaží konfrontovať pretrvávajúce predsudky z oboch strán, no zároveň sa jedná o jeden z mála amerických filmov s takmer čisto ázijských hereckým obsadením, ktorý rieši konflikt medzi východnými a západnými hodnotami v interkultúrnom prostredí. Keďže sa snímok natáčal v Hollywoode, tak si v ňom okrem ústredného konfliktu všimam aj prvky orientalizmu, no nie nevyhnutne v zmysle v akom ho vnímal významný palestínsko-americký profesor Edward Wadie Said, a teda primárne ako prostriedok dominancie Západu nad Východom. Z analýzy diela vylúčim prvky, ktoré sa len mihnú v pozadí alebo ich nebudem považovať za relevantné. Výsledný korpus zhrniem do prehľadnej tabuľky a v analytickej časti objasním niektoré dôležité detaily a limitácie týkajúce sa klasifikácie jednotlivých prvkov. Predpokladám, že v závere filmu prevážia západné hodnoty, no nie prostredníctvom zdolania východných hodnôt, ale vďaka vzájomnému konsenzu. Zároveň si myslím, že autor diela sa pokúsi vyvrátiť očakávania a predsudky západných divákov o východnej kultúre, najmä čo sa týka populárnej stereotypizácie ázijských žien a mužov.

Kľúčové slová: Západ, Východ, orientalizmus, okcidentalizmus, *Crazy Rich Asians*

Úvod

Dejiny ľudstva sú posiate rivalitou medzi dvomi či viacerými geograficky a kultúrne vymedzenými oblasťami, pričom najdlhšiu tradíciu má v tomto ohľade rivalita medzi Východom a Západom. Už starovekí Gréci si počas grécko-perzských vojen uvedomovali túto geokultúrnu dichotómiu a z geopolitického hľadiska sa prejavila napríklad v roku 395 pri rozdelení Ríma na západnú a východnú časť. Napriek tomu, že v priebehu dejín možno na lokálnejšej báze pozorovať aj súperenie medzi Severom a Juhom (napríklad v prípade americkej občianskej vojny alebo rozdelenia Kórey), tak sa dá skonštatovať, že z globálnej perspektívy je a takmer vždy bolo horizontálne delenie sveta výraznejšie než vertikálne. Jednou z hlavných príčin môže byť aj skutočnosť, že v súčasnej dobe je väčšina krajín južnej hemisféry ekonomicke zaostalá v porovnaní s krajinami na severe, a preto Sever ani len nevníma Juh ako konkurencieschopného protivníka. Na druhej strane, Východ a Západ si veľmi

dobře uvedomujú vzájomnú rivalitu, ktorá pramení nielen z geografickej polohy, ale aj z odlišných a často opozitných kultúrnych hodnôt. Jedná sa o dichotómiu, ktorá síce existuje už od najstarších čias, no koncepty, a to menovite orientalizmus¹ a okcidentalizmus², ktoré z nej vzišli, vznikli pomerne nedávno. Vo všeobecnosti možno tieto dva pojmy vnímať protikladne, a teda orientalizmus ako súbor (prevažne negatívnych) názorov západných ľudí o Východe a okcidentalizmus ako súbor (prevažne negatívnych) názorov východných ľudí o Západe.

Podľa Hanafiho orientalizmus vznikol okolo sedemnásteho storočia, a síce Said uvádza rok 1311, kedy sa uskutočnil Viedenský koncil, a kedy sa arabčina začala vyučovať na niektorých európskych univerzitách³, tak vo svojej knihe *Orientalism* z roku 1978 primárne venuje pozornosť tomu, čo sám označuje za moderný orientalizmus, ktorý má podľa neho počiatky v poslednej tretine osemnásteho storočia, a ktorý vznikol v prostredí troch západných veľmocí – Veľkej Británie, Francúzska a Spojených štátov amerických.⁴ Said zároveň uvádza, že si je vedomý aj prínosu iných európskych krajín, a to najmä Nemecka⁵, čo býva jednou z hlavných výčitek voči jeho knihe. Práve tá sa koncom minulého storočia stala predmetom tvrdej kritiky, a to najmä z akademických kruhov, prostredníctvom čoho sa čiastočne v reakcii na Saidov orientalizmus rozšíril koncept okcidentalizmu. V tomto ohľade niet pochýb, že kľúčovú rolu zohral aj teroristický útok na Dvojčičky WTC v New Yorku, ktorý sa odohral dňa 11. 9. 2001.⁶ V dnešnej dobe už síce väčšina odborníkov súhlasí aspoň s niektorými aspektami Saidovho orientalizmu, no v prípade okcidentalizmu neexistuje jasná definícia.⁷ Vo všeobecnosti možno hovoriť o troch prúdoch: 1. pozitívny okcidentalizmus ako prostriedok sebavývoja, 2. negatívny okcidentalizmus ako prejav neznášanlivosti voči západným hodnotám, a to najmä modernizácii, ktorého hlavnými predstaviteľmi sú Ian Buruma a Avishai Margalit, 3. pozitívnejší okcidentalizmus ako prostriedok sebaobrany, ktorého hlavným predstaviteľom bol profesor na Káhirskej univerzite Hassan Hanafi.⁸

Východ a Západ sú v mysliach mnohých ľudí dva odlišné navzájom nekompatibilné svety, a to napriek tomu, že už niekoľko desaťročí žijeme v dobe intenzívnej globalizácie, ktorá nám umožnila osobný styk s rozličnými kultúrami a svetonázormi. Hoci niektorým aspektom východných kultúr rozumieme lepšie než kedysi, nielen v médiách často naďalej prevláda stereotypizácia príslušníkov Východu, a to či už Blízkeho, Stredného alebo Ďalekého. Podobný pohľad však do určitej miery prevláda aj v orientálnych krajinách, a preto je v tomto smere zaujímavé pozorovať

¹ Uher 2008: 412.

² Uher 2018: 31–32.

³ Metin 2020: 182.

⁴ Said 1978: 15.

⁵ Ibidem, ss. 17–18.

⁶ Scurry 2010: 4.

⁷ Metin 2020: 183.

⁸ Ibidem, s. 184.

rozdíly medzi okcidentálcami a orientálcami, keďže, ako tvrdí Said, spôsob orientalizácie Východu nám napovie viac o nás samotných a o svete, v ktorom žijeme, než o orientáloch.⁹

Crazy Rich Asians

Filmový snímok *Crazy Rich Asians* je adaptáciou rovnomennej prvej časti knižnej trilógie od amerického spisovateľa so singapurským pôvodom Kevina Twana, ktorý bol magazínom TIME začlenený do zoznamu 100 najvplyvnejších osôb na svete v roku 2018.¹⁰ Film bol v roku 2019 nominovaný na ocenenie Zlatý glóbus, a to hneď v dvoch kategóriách – najlepšia komédia alebo muzikál a najlepší ženský herecký výkon v komediálnom filme.¹¹ Čím sa však tento snímok stal skutočne známym bola propaganda späť s takmer výlučne ázijským hereckým obsadením.¹² Viacero zdrojov totiž to uvádza, že sa jedná o prvý veľkofilm po *The Joy Luck Club* (1993), ktorý bol natočený v Hollywoode a má prevažne ázijské herecké obsadenie.^{13, 14, 15} Podobný typ reklamy však v americkej kinematografickej sfére nie je žiadnou novinkou a možno ho označiť za nešťastný trend násilného vyzdvihovania novodobých filmov. Zo značného množstva amerických snímok s takmer výlučne ázijským obsadením, ktoré boli natočené medzi rokmi 1993–2018, možno spomenúť napríklad *Memoirs of a Geisha* (2005), *Letters from Iwo Jima* (2006) či *Slumdog Millionaire* (2008).¹⁶ Mnohí kritici zároveň poukázali na skutočnosť, že mnohé z postáv čínskeho pôvodu hrajú herci, ktorí nie sú čisto čínskeho pôvodu. Navyše, vo filme nájdeme iba jednu scénu, kde je vyobrazená jedna z mnohých početne zastúpených ázijských menšín v Singapure – konkrétne sa jedná o dvoch indických strážnikov.¹⁷ Z tohto hľadiska je alarmujúca absencia najmä malajzijskej menšiny, najmä ak si uvedomíme, že sa vo filme vyskytuje viacero lokalít z Malajzie, ako napríklad ostrov Rawa a v Singapure ich žije vyše pol milióna (okolo 10% z celkového počtu obyvateľov).¹⁸

⁹ Said 1978: 12.

¹⁰ [2022.04.15] <https://time.com/collection/most-influential-people-2018/>

¹¹ [2022.04.15] <https://www.goldenglobes.com/film/crazy-rich-asians>

¹² [2022.04.15] McDonald, John: Crazy Rich Asians: a propagandist comedy. Financial Review 2018.08.24: <https://www.afr.com/life-and-luxury/arts-and-culture/crazy-rich-asians-a-propagandist-comedy-20180823-h14db9>

¹³ [2022.04.15] <https://www.youtube.com/watch?v=2Dz7ZdRpRMI&list=WL&index=13&t=10s>

¹⁴ [2022.04.15] Ito, Robert: 'Crazy Rich Asians': Why Did It Take So Long to See a Cast Like This?. The New York Times 2018.08.08: <https://www.nytimes.com/2018/08/08/movies/crazy-rich-asians-cast.html>

¹⁵ [2022.04.15] <https://www.reuters.com/article/us-film-crazyrichasians-premiere-idINKBN1KT23X>

¹⁶ [2022.04.15] https://www.imdb.com/title/tt3104988/trivia?ref_=ttqu_ql_1

¹⁷ Crazy Rich Asians [00:33:55].

¹⁸ [2022.04.15] <https://www.statista.com/statistics/622748/singapore-resident-population-by-ethnic-group/>

Film je romantickou komédiou a rozpráva nám príbeh o láske medzi Rachel, americkej profesorky ekonómie s čínskym pôvodom a Nickom Youngom, ktorý je členom jednej z najbohatších rodín v Ázii. Rachel a Nick idú spolu na svadbu Nickovho priateľa Colina a pri tejto príležitosti sa Nick po roku rozhodne predstaviť Rachel svojej rodine, a to najmä matke Eleanor. Práve v tomto bode nastáva hlavná zápletka filmu, a to stret východných a západných hodnôt, pričom Eleanor reprezentuje tradicionalizmus – odhodlanie vzdať sa kariérneho postupu na úkor rodinného života, zatiaľ čo Rachel symbolizuje kapitalizmus – snahu o splnenie si tzv. „amerického sna“. Po viacerých komplikáciách sa Rachel napokon podarí získať súhlas od Eleanor, na základe čoho možno skonštatovať, že západné hodnoty napokon víťazia nad východnými, no nie prostredníctvom konfrontácie, ale vďaka konsenzu oboch strán. Eleanor si uvedomí, že Rachel a Nick ku sebe prechovávajú hlboké city, rovnako ako kedysi ona so svojím manželom. Rachel pochopí, že niekedy musí preukázať ochotu ustúpiť na to, aby získala to, po čom túži (princíp, s ktorým by ako odborníčka na teóriu hier mala byť veľmi dobre oboznámená). Stručne zhrnuté, obe neoblomné ženy vyrastajúce v dvoch protikladných svetoch sú nakoniec prinútené vzdať sa niektorých svojich zásad a predsudkov, aby tak uvoľnili cestu niečomu silnejšiemu, čo presahuje kultúrne hodnoty a bariéry nastolené či už východnou alebo západnou spoločnosťou. V tomto smere film posielajú jasný odkaz – rivalita medzi Východom a Západom je úplne prirodzená, no pre obe strany bude vždy v každom prípade prospešnejšie ak sa vzniknuté problémy pokúsia vyriešiť dohodou než priamou konfrontáciou.

Okrem hlavných dvoch ženských protagonistiek sa motív súperenia medzi Východom a Západom vo filme často prejavuje aj v bežnom dialógu, a to napríklad keď bratranec Eddie je sklamaný z toho, že bude v hongkongskom a nie v americkom časopise Vogue alebo keď otec Peik Lin povie svojim deťom, aby zjedli všetky kuracie nugetky, pretože deti v Amerike hladujú. Z podobných scén je zrejmé, že autor sa snaží narušiť obraz ekonomickej dominancie Západu, čo by do určitej miery vysvetlovalo úvodný citát, ktorý údajne odkazuje na snímok *55 dní v Pekingu* (1963): „Nechajte Čínu spať, pretože ak sa zobudí, tak zatrasie týmto svetom.“ V tomto ohľade je asi najvýraznejšou scénou, kedy Rachel navštívi svoju spolužiačku z vysokej školy Peik Lin, ktorá má troch psov, všetkých pomenovaných podľa bohatých amerických rodov: Astor, Rockefeller a Vanderbilte, čo slúži ako určitý symbol dominancie nad nimi. Vo filme sa taktiež viackrát objavuje myšlienka, že orientálci budujú veci, ktoré vydržia po stáročia, a preto je aj ich bohatstvo cennejšie, lebo má de facto väčší potenciál existovať po viacero generácií. V spojitosti s touto tematikou nájdeme viaceré scén, ktorých cieľom je vyvrátiť predsudky západných divákov, a to napríklad keď Eleanor v úvode filmu odkúpi anglický hotel či v dialógu Rachel s jej matkou o čínskych deťoch, ktoré zo zahraničia posielajú peniaze svojim chudobným rodičom.

Vo filme môžeme pozorovať aj silný motív určitej snahy o integráciu východného sveta so západným. Eleanor sa so svojím manželom spoznala na univerzite v Cambridge, sesternica Astrid študovala na Oxforde, pán Goh študoval v Kalifornii a vila rodiny Goh je zriadená v štýle Zrkadlovej siene vo Versailles, hudba v scéne s helikoptérmi je Wagnerova *Jazda valkýr*, čo má odkazovať na americký vojnový

film z roku 1979 s názvom *Apocalypse Now*. Prvky západnej kultúry sú však patrične vyvážené prvkami východnej kultúry, napríklad sesternica Astrid síce číta svojmu synovi rozprávku Malý princ po francúzsky, no v inej scéne sa namiesto belgickej bižutérie rozhodne kúpiť barmské náušnice. Z tohto hľadiska možno hovoriť o pozitívnom okcidentalizme, ktorého cieľom síce je prevziať užitočné veci zo Západu, no zároveň si zachovať svoj východný charakter. Tento prístup otvorene podporuje napríklad aj bývalý singapurský minister zahraničných vecí George Yong-Boon Yeo¹⁹, ktorý vyštudoval Harvardskú univerzitu.

V neposlednom rade sa v snímku *Crazy Rich Asians* nachádza aj viacero odkazov na feminizmus a LGBT komunitu, trendy ktoré sa v Hollywoode v priebehu posledných pár rokov šialene rýchlo rozšírili. Našťastie možno zhodnotiť, že počet týchto prvkov je dostatočne nízky na to, aby vzbudili v divákovi rušivý pocit. Prvky feminizmu sú vo filme zväčša opodstatnené povahou jednotlivých ženských postáv. Kerry, matka Rachel, vychovala svoju dcéru ako úspešná slobodná matka, ktorá sa sama vypracovala na jednu z popredných realitných maklérov. Rachel sa v mladom veku stala profesorkou ekonómie a v rodine Youngovcov vládne matriarchálna moc matky Eleanor a babky Ah Ma. Astrid je vykreslená ako ideálna žena, ktorá je nielen krásna a povahovo dokonalá, no zároveň finančne zabezpečuje rodinu a v závere príbehu sa rozhodne osamostatniť od svojho neverného manžela. Rachel sa pred svadobným obradom prihovorí princeznej Íntan, ktorá napísala štúdiu o potenciáli mikropôžičiek pre chudobné ženy, ekonomický koncept, ktorý je v dnešnej dobe už čiastočne prekonaný, no nemožno ho nevyhnutne označiť za neúspešný či nezmyselný. Pravdepodobne jediný rušivý prvok sa objavil v rozhovore Rachel s jej matkou, kedy Rachel v reakcii na symboliku červenej farby v Číne uštipačne odvetila: „šťastná rodička detí“. Čo sa týka LGBT symboliky, tak ju primárne reprezentuje bratranec Oliver, ktorý sám seba označuje za „dúhovú ovцу rodiny“. V jednej z scén môžeme spozorovať aj dúhový koláč, ktorý síce je v Singapure pomerne populárny, no možno predpokladať, že sa jedná primárne o narážku na LGBT hnutie.

Z finančného hľadiska niet pochýb, že *Crazy Rich Asians* bol veľmi úspešný film. Koniec-koncov to bolo aj v záujme autora knižnej predlohy Kevina Twana, ktorý odmietol lukratívnu ponuku od Netflixu a uspokojil sa s 30 miliónovým rozpočtom od Warner Brothers, aby tým dokázal ziskový potenciál filmov s čisto ázijským obsadením.²⁰ *Crazy Rich Asians* celosvetovo zarobil 240 miliónov dolárov, čo je osemnásobok pôvodnej investície, vďaka čomu sa stal najviac zárobkovou americkou romantickou komédiou minulého desaťročia.^{21, 22} Napriek tomu je nutné podotknúť,

¹⁹ Metin 2020: 190.

²⁰ [2022.04.15] https://www.imdb.com/title/tt3104988/trivia?ref_=ttqu_ql_1

²¹ [2022.04.15] Rodriguez, Ashley: “Crazy Rich Asians” is the top-grossing romantic comedy in 10 years. Quartz 2018.10.01: <https://qz.com/1408252/crazy-rich-asians-is-now-the-top-grossing-rom-com-in-10-years/>

²² [2022.04.15] Faierman, Leo: Crazy Rich Asians Is Highest-Grossing Rom-Com This Decade (So Far). Screen Rant 2018.10.10: <https://screenrant.com/crazy-rich-asians-box-office-record-rom-coms/>

že finančný potenciál filmov v minulosti bol omnoho nižší než v posledných rokoch, a že kvalita hollywoodskych komédií, s výnimkou animovaných filmov určených primárne pre deti, išla v nedávnej dobe drasticky dole. V skutočnosti mal tento film potenciál zarobiť ešte omnoho viac, no väčšina ázijských divákov ho prijala negatívne a vo viacerých európskych krajinách sa ani len nedostal do kín. Z celkového hľadiska teda možno skonštatovať, že film zožal finančný úspech výlučne v Spojených štátoch a v Kanade, kde zarobil dve tretiny celkového zisku, pričom zo zahraničných krajín najviac oslovil divákov v Austrálii (vyše 17 miliónov) a vo Veľkej Británii (vyše 7 miliónov).²³

Korpus

Pri zostavovaní korpusu som sa sústredil prednostne na orientálne, respektíve okcidentálne prvky, ktoré sa vo filme vyskytli buď viackrát alebo na ne kamera v určitom okamihu zaostřila. Okrem pár výnimiek som sa rozhodol z analýzy vylúčiť prvky, ktoré sa len mihli v pozadí, alebo ktorých prítomnosť som nepovažoval za dôležitú. Je teda vysoko pravdepodobné, že som prehliadol niektoré detaily. Jedným z nich bola napríklad scéna, kedy sa Astrid na oslave pousmiala na neznámeho muža. Neskôr som sa dozvedel, že sa jedná o jej bývalého snúbenca, a že sa v budúcnosti dajú znovu dokopy. Zo všeobecného hľadiska však možno uviesť, že podobné scény nie sú relevantné pre analýzu, nakoľko tá sa týka výlučne filmu, konkrétne prvej časti budúcej trilógie.

Celkový počet 134 relevantných prvkov som sa rozhodol rozdeliť do desiatich kategórií a štyroch podkategórií, čo mi umožnilo vyhnúť sa kategórii „iné“. Do podkategórií „orientalizmus“ a „okcidentalizmus“ som zaradil len explicitné vyjadrenia postáv o „inej kultúre“. Vzhľadom na satirickú povahu diela som totiž to nepovažoval za správne klasifikovať komentáre ako „v Amerike veľa detí trpí hladom“ za okcidentalizmus nakoľko možno predpokladať, že sa jedná o satiru, a nie o skutočný názor. Ďalším dôvodom bola ambivalencia interpretácie niektorých vyjadrení spôsobená dvojitou (americko-čínskou) národnosťou viacerých postáv. Napríklad, Rachel je po príchode do Singapuru ohromená krásou miestneho letiska a vyjadrí sa, že: „na letisku JFK je iba salmonela a zúfalstvo“. Keby som Rachel považoval za plnohodnotného príslušníka Orientu, tak by som takéto tvrdenie bezpochyby označil za negatívny okcidentalizmus, no hlavný konflikt filmu spočíva v tom, že Rachel nie je plnohodnotný príslušník Orientu, a preto by nebolo správne daný výrok klasifikovať ako prejav okcidentalizmu. Rovnaký princíp možno aplikovať pri analýze jej vtipu: „som tak čínska, že som profesorkou ekonómie s laktózovou intoleranciou“. Metin síce vo svojej práci uvádza, že aj orientálec, ktorý celý život vyrastal na Západe, sa môže dopustiť okcidentalizmu, no to len v prípade, že sa sám stotožňuje skôr s východnými než so západnými hodnotami.²⁴ Vzhľadom na limitácie, ktoré som sa pri analýze rozhodol aplikovať, možno zhodnotiť, že sa vo filme nachádza značné

²³ [2022.04.14] <https://kinomaniak.cz/filmy/silene-bohati-asiati>

²⁴ Metin 2020: 194.

množstvo dôležitých prvkov, ktoré sa v určitom smere týkajú či už východnej alebo západnej kultúry, a ktoré uvádzam v Tabuľke 1²⁵ nižšie.

Tabuľka 1

kategória	počet	kategória	počet
ľudia	23	príroda	6
kultúra	20	oblečenie	4
jedlo	16	doprava	3
architektúra	15	okcidentalizmus	6
umenie	10	orientalizmus	4
geografia	10	feminizmus	4
jazyk	10	LGBT	3
		spolu	134

Analýza

Najviac zastúpenou kategóriou boli „ľudia“, čo je vzhľadom na široké spektrum postáv vo filme pochopiteľné. Nakoľko sa vo filme vyskytujú takmer výlučne iba Ázijci, zameriaval som sa viac na správanie a prehovory postáv. Pravdepodobne najpočetnejšími boli prvky, ktorých úlohou bolo vyvrátiť predsudky západných ľudí o Východe, a to napríklad v úvodnej scéne, keď zdanlivo chudobná Eleanor odkúpi celý anglický hotel alebo v scénach, ktoré, ako uvádza Vijay, majú za úlohu znázorniť Nicka ako sexuálne atraktívneho ázijského muža a viaceré ženy ako dominantné.²⁶ Proces klasifikácie sa v niektorých prípadoch ukázal byť problematický, pretože daný prvok zväčša pokrýval viacero kategórií, a preto som túto kategóriu vnímal skôr ako sekundárnu. Z toho dôvodu som napríklad úmyselne sekanú angličtinu pána Goh zaradil do skupiny „jazyk“, napriek tomu, že sa má vzťahovať na ázijských ľudí vo všeobecnosti. Na druhej strane, vyskytlo sa aj zopár prípadov, kedy bol proces klasifikácie pomerne priamočiary. Ako príklad môžem uviesť prirovnanie pána Goh svojej dcéry ku „ázijskej Ellen“ alebo jeho veľmi pejoratívne vyjadrenie o kórejských popových speváčkach, ktorým sa autor snaží naznačiť, že niektorí západní ľudia síce vnímajú určité východné krajiny ako jednotný harmonický celok, no skutočnosť je rovnaká ako kdekoľvek inde. Na záver ešte môžem spomenúť neveru Michaela voči manželke Astrid, čo tiež poukazuje na jednu z hlavných problematik na Východe alebo Eddieho posadnutosť spoločenským postavením, ktorá je súčasťou ústredného konfliktu medzi feudálnou hierarchickou spoločnosťou a modernou rovnoprávnou spoločnosťou.

Z hľadiska kultúry je vo filme najviac zastúpená čínska symbolika farieb, hierarchizácia spoločnosti spätá s tradicionalizmom a náboženstvo, špecificky hnutie

²⁵ Uher 2017: 15–16.

²⁶ Vijay 2019: 1.

metodistov, ktoré vzniklo v Anglicku v osemnástom storočí a dnes je rozšírené po celom svete, najmä v Afrike a v Ázii. Okrem metodistov tu narazíme aj na budhisticko-hinduistický koncept *samsara*, po ktorom je pomenovaný jeden z ostrovov. Konkrétne sa jedná o cyklus znovuzrodenia, od ktorého sa budhisti snažia oslobodiť prostredníctvom dosiahnutia *nirvány*. Symbolika farieb sa vyskytuje pri výbere šiat – červená sa v čínskej kultúre spája so šťastím a plodnosťou, zatiaľ čo biela sa spája so smrťou či nešťastím. Asi najpútavejším prvkom je však hierarchizácia východnej spoločnosti, ktorú reprezentuje rodina Youngovcov. Youngovci sú vnímaní ako šľachta a v priebehu filmu sa dozvieme, že si svojho postavenia sú veľmi dobre vedomí. Astrid sa pred Michaelom snaží skrývať svoj bohatý pôvod, hoci obaja si jasne uvedomujú spoločenskú priepasť, aká medzi nimi existuje a vždy bude existovať. Eddie sa otvorene vysmieva nielen Michaelovi, ale aj Rachel, keď ju označí za „Popolušku“. Eleanor bez váhania poukáže na rozdiel v spoločenskom postavení medzi Rachel a Nickom, hoci je nutné podotknúť, že omnoho viac ju trápi otázka či je Rachel ochotná sa kvôli rodine vzdať svojej kariéry.

Čo sa týka jedla, tak možno skonštatovať, že sa na obrazovke vyskytuje častejšie než niektoré pomerne dôležité vedľajšie postavy. V lietadle si Nick všimne, že majú v ponuke *dim sum*, čínsky desiatový pokrm, ktorý pozostáva z viaceror malých porcií rôznych predjedál. V rovnakej scéne Rachel spomenie americkú spoločnosť vyrábajúcu smoothie, a následne po príchode do Singapuru je vyše trojminútová scéna venovaná výlučne stánkovému jedlu, a to najmä tradičnému grilovanému špízu známemu ako *satay*. Okrem toho si môžeme všimnúť kraby, polievky v ázijskom štýle, mrkvový koláč, ľadové triešť či pivo, a zároveň sa oboznámime aj s čínskym štýlom stolovania. Neskôr sa niekoľko záberov na jedlo objaví počas jednotlivých osláv, viackrát si možno všimnúť napríklad ryžové knedle, placky potreté sójovou omáčkou či rozličné koláče. Spomedzi ovocia a zeleniny má najvýraznejšiu rolu asi durian, ktorý som sa však rozhodol zaradiť do kategórie „príroda“, nakoľko v daných scénach nie je explicitne konzumovaný či pripravovaný na konzumáciu.

Keďže sa film natáčal primárne v Singapure, tak v ňom nájdeme viaceror záberov na významné turistické miesta, spomedzi ktorých je najviac zastúpená budova Marina Bay Sands, multifunkčný hotelový komplex s najdrahším kasínom na svete, na ktorého streche v tvare lode sa nachádza svetoznámy „nekonečný bazén“. Ďalšou dôležitou lokalitou je prírodný park pri zálive, ktorého dominantou je osemnásť približne 50metrových betónových stromov – svetový architektonický unikát. V jednej zo scén sa divák oboznámi aj so symbolom mesta, ktorým je stvorenie známe ako Merlion – má hlavu leva a telo ryby, čo má obyvateľom pripomínať, že mesto bolo kedysi malou rybárskou dedinou. Okrem toho sa vo filme striedajú západné a východné prvky architektúry, ako príklad môžem uviesť kontrast medzi sídlom, v ktorom žije rodina Goh a rodinným sídlom rodu Youngovcov. Napriek tomu, že interiér majú do značnej miery podobný, tak pri vstupe do sídla Youngovcov sa nachádza brána, na ktorej je vyobrazená antická čínska minca a po vstupe sú pozdĺž prízjazdovej cesty rovnomerne rozostavené lampióny, ktoré slúžia ako nočné osvetlenie. Navyše, zatiaľ čo interiér vily rodiny Goh bol navrhnutý v štýle Zrkadlovej siene vo Versailles, u Youngovcov sa pozornosť sústreďuje na čínske kvety *tan hua*, ktoré

kvitnú v noci (no nie na jar, ale v lete). V neposlednom rade sa vo filme spomína aj tradičný čínsky drevený nábytok *huanghuali* a za pozornosť stojí aj uštipačná poznámka Eleanor na adresu svadobného sálu, ktorý jej svojím výzorom pripomína „niečo medzi kostolom a ryžovým polom“.

Dichotómiu prvkov možno pozorovať aj v rámci umenia. Okcident je zastúpený napríklad referenciou na kraba Sebastiána z filmu *Malá morská vila* či Wagnerovou *Jazdou valkýr*, zatiaľ čo Orient zastupujú taiwanské bojové filmy či tradičný kambodžský gong. Určitú symbiózu zároveň reprezentujú čínske piesne v jazzovom štýle, ktoré sa vo filme vyskytujú prakticky od začiatku až do konca. Čiastočne kontroverznou je najmä čínska verzia hudobnej skladby od britskej rockovej kapely Coldplay s názvom *Yellow*, ktorú prespievala Katherine Ho. Členovia kapely totiž to už v minulosti čelili kritike kvôli názvu piesne *Princess of China*, a preto súhlasili s použitím piesne až po rozhovore so samotným režisérom.²⁷

Crazy Rich Asians je síce zasadený hlavne do singapurského prostredia, no vo filme sa spomína aj viacero západných a ázijských lokalít. Rachel je profesorkou ekonómie v New Yorku, pán Goh študoval v Kalifornii, Eleanor sa spoznala s manželom na Cambridge, Astrid vyštudovala Oxford a spomína sa aj Paríž či Antverpy. Z východného sveta sa dopočujeme o Šanghaji, Hongkongu, Barme či Taiwane. V tomto smere je zo snímku cítiť silný vplyv globalizácie, ktorá je relatívnu novinkou posledných troch štyroch desaťročí. S geografiou do značnej miery súvisí aj jazyk, kde si ako pozitívum, napriek značným nedostatkom, možno uviesť skutočnosť, že sa vo filme vyskytuje hokkienský dialekt. Mandarínčina má vo filme reprezentovať vyššiu spoločenskú vrstvu, zatiaľ čo kantončina a hokkienský dialekt tú nižšiu. Okrem toho tu nájdeme aj slangové slovo *walao* 我老 či pejoratívny pojem *angmoh* 紅毛, ktorý v hokkienskom dialekte slúži ako označenie pre belocha.

Z posledných troch kategórií stojí za pozornosť najmä výskyt viacerých prírodných prvkov, najmä už spomínané kvety *tan hua* a durian, ale aj ženšen, angelika čínska, zlaté koi kapry či malajský tiger. V rámci dopravy divákovej pozornosti pravdepodobne neunikne fiktívny názov leteckej spoločnosti Pacific Asean Airlines, lebo Singapore Airlines odmietli ponuku zúčastniť sa natáčania.²⁸ Zaujímavým detailom je aj fiktívna poznávací značka singapurského taxíku, pretože v praxi sa zásadne nepoužívajú samohlásky I a O, nakoľko sa zvyknú pliesť s číslicami 1 a 0.²⁹

Hoci som niektorým okcidentálnym a orientálnym prvkom venoval pozornosť už v predošlej časti, dovolil by som si tu uviesť aj zopár konkrétnych prejavov, lebo verím, že umožnia čitateľovi hlbšie pochopiť problematiku kultúrneho a ideologického stretu medzi Východom a Západom. V tomto smere je však zároveň nutné poznamenať, že väčšina explicitne okcidentálnych výrokov patrí Eleanor, ktorá vníma západných ľudí ako egoistov pomýšľajúcich iba na vlastné šťastie, ľudské bytia nasledujúce väšeň, neschopné pochopiť inú kultúru. Vo filme sa dokonca objavila

²⁷ [2022.04.16] https://www.imdb.com/title/tt3104988/trivia?ref_=ttqu_ql_1

²⁸ [2022.04.16] https://www.imdb.com/title/tt3104988/trivia?ref_=ttqu_ql_1

²⁹ [2022.04.16] https://en.wikipedia.org/wiki/Vehicle_registration_plates_of_Singapore

aj scéna, kde východné ženy kritizujú lenivosť západných rodičov, ktorí „zohrievajú svojím deťom jedlo v mikrovlnke, a preto sa nemožno čudovať, že ich deti pošlú do starobinca, keď vyrastú“. V štýle zachovania rovnováhy nájdeme vo filme aj zopár orientálnych výrokov, napríklad „o čínskych deťoch, ktoré zo zahraničia posielajú peniaze svojim chudobným rodičom“ alebo o „dobrých čínskych synoch, ktorí bývajú so svojimi rodičmi“. Filmové dielo nám v priebehu celého svojho trvania dáva pravidelne najavo, že oba svety sa navzájom vnímajú ako „iné“, no vrcholí pomerne pozitívne, a teda vzájomným pochopením podstaty toho druhého a ochoty ustúpiť s cieľom dosiahnutia konsenzu.

Záver

Crazy Rich Asians bezpochyby možno označiť za jednu z najúspešnejších romantických komédií minulého desaťročia, a to nielen na základe finančného zisku, ale aj vďaka relatívne kvalitne spracovanej a unikátnej tematike. Odhliadnuc od viacerých nedostatkov spätých či už s hereckým obsadením alebo s niektorými myšlienkami, ktoré dielo či už úmyselne alebo neúmyselne propaguje, snímok vierohodne vykresluje prostredie ázijských spoločenských elít. Napriek tomu, že v závere filmu západné hodnoty víťazia nad východnými, tak vo filme prevláda rovnováha medzi Východom a Západom. *Crazy Rich Asians* zároveň do určitej miery úspešne vyvracia predsudky o ázijských ženách a mužoch a nestráni sa využitia tvrdej satiry.

Vo filme je citeľný silný vplyv globalizácie, ktorá spája Orient a Okcident, no zároveň v ňom nájdeme aj početné množstvo kultúrnych referencií, ktoré Východ a Západ rozdeľujú. Dôsledkom toho si divák, rovnako ako jednotlivé postavy, v závere filmu uvedomí, že nevyhnutnú dichotómiu kultúr možno prekonať len prostredníctvom vzájomnej dohody. Východ sa teda saidovsky nepodvolí Západu, obe strany ustúpia láske, pretože tá je vo svojej podstate silnejšia než akékoľvek ľudské predsudky a tradície. V tomto smere dielo posielala divákovi pozitívny odkaz, ktorý možno vo všeobecnosti aplikovať na takmer akúkoľvek situáciu.

Nakoľko sa jedná o adaptáciu knižnej trilógie, je zrejmé, že v blízkej budúcnosti vyjdú vo filmovom spracovaní aj zvyšné dve časti príbehu. Z toho hľadiska niet pochýb, že by bolo prínosné porovnať všetky tri časti trilógie a prostriedky akými zachytávajú rozdiely medzi Východom a Západom, nielen v ich vyobrazení, ale aj vo vnímaní jednotlivých postáv a vo vývoji ich vnímania. Cieľom tohto článku bolo objasniť podstatu ideologického a kultúrneho stretu medzi Východom a Západom výlučne na základe prvej časti a pevne verím, že sa mi podarilo definovať kľúčový konflikt, a teda kontrast medzi východným tradicionalizmom a západným modernizmom.

Literatúra

METIN, Abdullah: Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism. *Journal of Social Sciences of the Turkic World* 2020, 93, ss. 181–202.

- SAID, Edward W.: *Orientalism*. New York 1978.
- SCURRY, Samuel: *Orientalism in American Cinema: Providing an Historical and Geographical Context for Post-Colonial Theory*. Clemson 2010.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměnková: 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 2008, ss. 412–428.
- VIJAY, Devi: Crazy Rich Asians: Exploring Discourses of Orientalism, Neoliberal Feminism, Privilege and Inequality. *Markets, Globalization & Development Review* 2019, 4, 3, ss. 1–9.

Crazy Rich Asians: Clash of the East and the West

Although we live in the global era, we encounter stereotyping of other cultures on daily basis. In general, it can be argued that the biggest and the longest gap can be found between the East and the West. As a result, a set of predominantly negative prejudices has been emerging, and they are known as Orientalism and Occidentalism. In this paper, I analyze the movie *Crazy Rich Asians* which is unique not only because of the effort to tackle preconceptions from both sides, but also because it is one of few American movies with almost full Asian cast that seeks to shed light on the conflict between Eastern and Western values in the intercultural background. Due to the fact that the movie was produced in Hollywood, I also pay attention to the elements of Orientalism, but not necessarily from the same perspective as the famous Palestinian American professor Edward Wadie Said who perceived Orientalism as a mean for domination of the East by the West. As far as the analysis is concerned, I will exclude elements which appeared only briefly in the background, or those which I deem to be irrelevant. The final version of the corpus is summarized in a table, while important details and limitations regarding the classification process of the elements are explained in the analytical part. My personal assumption is that the movie ends with Western values winning over Eastern values, though not in a direct confrontation, but thanks to mutual consent. I also think that the author will try to subvert expectations and preconceptions of the Western audience about the Eastern culture, especially in regards to the popular stereotypes about Asian women and men.

Keywords: West, East, Orientalism, Occidentalism, *Crazy Rich Asians*

Contact: Patrick Kandráč, katedra ázijských štúdií ff UP Olomouc, třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic, e-mail: patrick.kandrac01@upol.cz

ORIENTALISMUS V ANIMOVANÉM SNÍMKU *YETI: LEDOVÉ DOBRODRUŽSTVÍ (2018)*

Markéta Tomanová

Abstrakt: Zájem o „jinakost“ a následná imitace kultur Orientu neboli zemí Východu, byl zřetelný v umělecké tvorbě západních autorů již dlouhou dobu předtím, než profesor Edward W. Said téma orientalismu veřejně otevřel. Tento příspěvek zkoumá orientalizující prvky v animovaném filmu americké produkce a následně hodnotí jejich užití. Předmětem analýzy je snímek *Yeti: Ledové dobrodružství*, který byl natočen v roce 2018 dvojicí režisérů Kareyho Kirkpatricka a Jasona Reisiga. Příběh, odehrávající se v pohoří Himálaj, pojednává o životě kmenu yetti, který se zdánlivě poprvé setkává s člověkem. Orientalizující prvky identifikované v průběhu děje jsou seskupeny do šesti tematických oblastí, tj. lidé, jazyk, hodnoty, architektura, kulturní objekty a zvířata, a následně rozebrány v analytické části. Přestože většina prvků spadá do kategorie ornamentálního orientalismu a má tak spíše ozdobnou než sémantickou roli, jako celek je lze považovat za pozitivně orientalizující, protože západnímu divákovi čínskou, tj. orientální kulturu přibližují.

Klíčová slova: orientalismus, animovaný film, Čína, *Yeti: Ledové dobrodružství* (Karey Kirkpatrick, Jason Reisig 2018)

Úvod

Příběhů o tajemných tvorech yetti je mnoho: podle legend žijí v horských zasněžených oblastech a jsou mnohem větší než lidé. Takto s tímto tématem pracují i tvůrci animovaného filmu *Yeti: Ledové dobrodružství*, jež se na plátnech amerických kin objevilo v roce 2018 a představuje předmět zkoumání tohoto příspěvku. Snímek vznikl pod vedením režisérů Jasona Reisiga a Kareyho Kirkpatricka, který se zároveň podílel i na scénáři. Jeho základem byla nepublikovaná kniha *Yeti Tracks* španělského režiséra a scénáristy Sergia Pablose. Příběh sleduje kmen himálajských yettiů: jeden z nich, hlavní hrdina Migo narazí na člověka, přičemž se na začátku oba mylně domnívají, že existence toho druhého je pouhým mýtem. Yetti se řídí zákony vytesanými do kamene, které jsou vykládány a prosazovány Strážcem kamenů. Ačkoliv se jedná o animovaný hudební komediální film, dokáže si získat publikum jakéhokoli věku. Vedle tradiční struktury animované pohádky, dětinských projevů a roztomilých vzezření se celkové poselství filmu jeví značně intelektuální a nadčasové, přinášející důmyslnou lekci kritického myšlení. Děj filmu je zasazen do oblasti pohoří Himálaj. Hrdinové se pohybují zejména ve vesničce yettiů na samém vrcholku hory, která je od zbytku světa izolována neprostupnými mraky a její obyvatelé žijí v domnění, že pod nimi je jen „nicota“. Druhým filmovým prostředím je lidské

městečko na úpatí hor. Je pravděpodobnější, že se jedná o městečko na čínském území, ale je také možné že jde o čínskou čtvrť, etnickou enklávu nacházející se mimo správní území Číny. A je to právě tato lokace příběhu, která nabádá zájemce k jeho bližšímu zkoumání z pohledu orientalismu.

Americko-palestinský akademik Edward W. Said (1935–2003) ve své nejlivnější knize *Orientalismus: Západní koncepce Orientu* (1978) popisuje orientalismus jako „napodobování Východu (Orientu)¹ Západem (Okcidentem)²“. Na tento termín pohlíží s despektem, když je to údajně zjednodušující, stereotypní a ponižující pojetí arabských a asijských kultur obecně produkované západními učenými.³ Domnívá se, že orientalismus je silně ideologizovaným obrazem arabského světa, který Orient od Okcidentu vzdaluje, místo aby činil pravý opak.⁴ Na takovéto pojetí orientalismu reagoval emeritní profesor George P. Landow ve své práci *Politický diskurs — Teorie kolonialismu a postkolonialismu* (2008)⁵. Jeho kritika směřovala především k tomu, že západní věda o Orientu⁶, tj. orientalistika podle E. W. Saida celou problematiku příliš politizuje a navíc vůbec nevěnuje pozornost oblastí Středního a Dálného východu⁷. Tuto Landowovu připomínku беру v potaz ve svém textu, když se zabývám právě Dálným východem, respektive jeho nejvýznamnější součástí, tj. Čínou. Tento příspěvek si klade za cíl analyzovat prvky orientalizující Čínu ve filmu americké produkce a následně zhodnotit jejich užití optikou orientalismu.

Korpus⁸

Níže uvedená tabulka obsahuje celkem sedmadvacet orientalizujících prvků, doplněných o četnost jejich výskytu ve snímku. Pro přehlednost jsou seskupeny do šesti tematických oblastí: lidé, jazyk, hodnoty, architektura, kulturní objekty a zvířata.

¹ Said 2008: 273.

² Uher 2018: 31.

³ [2022.06.28] <https://www.britannica.com/science/Orientalism-cultural-field-of-study>

⁴ Uher 2008: 412–413.

⁵ [2022.06.29] https://victorianweb.org/cv/landow_ov.html

⁶ Said 2008: 204.

⁷ Said se ve své práci zabývá pouze Blízkým východem, který mu patrně byl, vzhledem k jeho původu, nejbližší. [2022.06.29] <http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/said/orient14.html>

⁸ Uher 2017: 15–16.

pořadí	téma	prvek	četnost
1.	LIDÉ	čínští obyvatelé městečka čínští policisté	10 6
2.	JAZYK	čínské znaky čínština mluvená	nesčetněkrát 1
3.	HODNOTY	tréning rodinná tradice seniorita hierarchie odolnost koncept tváře	1 1 2 2 2 1
4.	ARCHITEKTURA	zdobené okna, dveře, střechy mozaiková vitráž sochy před vchodem altán most lavička slavobrána neony	nesčetněkrát 3 5 2 1 1 1 nesčetněkrát
5.	KULTURNÍ OBJEKTY	modlitební vlaječky lampiony cedule „free massage“ (nohou) rikša + kolo gong nůše bambusový klobouk	nesčetněkrát nesčetněkrát 3 3 9 2 2
6.	ZVÍŘATA	jak drak	14 2

Analýza

Lidé

Obyvateli lidského městečka na úpatí hory, na jejímž vrcholku yettiové žijí, jsou z většinové části Asiaté. Že se jedná právě o Číňany lze usuzovat přihlédnutím ke geografické poloze Himálaje a navíc k typicky čínskému vzhledu, tj. šikmé oči a černé rovné vlasy, u žen často střížené do mikáda, a v neposlední řadě také z čínštiny v psané i mluvené podobě. V menším počtu jsou ve filmu zastoupeni běloši a v marginálním rovněž lidé černé barvy pleti. Ti jsou zde jako turisté podobně jako protagonistů filmu – američtí reportéři Percy a Brenda. V této souvislosti mě zaujala debata na čínském fóru Zhihu o etnicitě, kde jeden z jeho uživatelů položil otázku: „Co si myslíte o tom, že padouši, kteří chytili yetiho ve filmu *Yeti: Ledové dobrodružství*, jsou Číňané?“⁹ Taková perspektiva by mohla vést ke „klasickému“

⁹ /zěnyàng kàndài xuěguài-dà-màoxiǎnzhōng zhuā xuěguài d huàirén shì zhōngguórén?/ 怎样看待《雪怪大冒险》中抓雪怪的坏人是中国人? [2022.06.22] <https://www.zhihu.com/question/309653571>

příkladu negativního orientalismu, protože všichni policisté ve filmu jsou Číňané. Podle mého názoru to ale spíše poukazuje na fakt, že městečko bylo spravováno Číňany než na to, že by byli vykresleni jako „padouši“. Policie ve filmu ostatně nikoho neusmrtila, ze strachu pouze někoho uspala, aby ho znehybnila.

Jazyk

Scény odehrávající se v lidském městečku jsou bohaté na čínské znaky zejména na cedulích a poutačích obchodů: /kǎlā/ 卡拉 „karaoke“, /miàntiáo/ 面条 „nudle“, /kāfēiwū/ 咖啡屋 „kavárnička“, /wǎngkā/ 网咖 „internetová kavárna“, /cānyīn/ 餐饮 „jídlo a pití“, /huādiàn/ 花店 „květinářství“, /kuàilè d māo shí/ 快乐的猫食 „veselé žrádlo pro kočky“, /yáiyī/ 牙医 „zubař“, /xiànchǎng yīnyuè/ 现场音乐 „živá hudba“, /kuàilè d yīnyuè/ 快乐 的音乐 „veselá hudba“, /tíngchē hēn hǎo/ 停车很好 „raději zastavte“. Objevil se zde i nápis v tradičních čínských znacích: /wǎngbā/ 網吧 „internetový bar.“ Zejména nápisy „zubař“, „živá hudba“, „veselá hudba“ a „raději zastavte“ se ve snímku opakovaly i desetkrát, občas se dokonce v jednom záběru objevil totožný nápis dvakrát, což považují za chybu jeho tvůrců. Z pohledu orientalismu to poukazuje na podcenění znalosti čínského jazyka cílového západního publika. Přestože čínské znakové písmo ve snímku hraje převážně estetickou roli dokreslující dané prostředí, nemám k jeho užití výhrady, když je použito správně. Ve scéně, kdy policisté pronásledují Miga, který se jim ukryl v lese, jeden z nich čínsky zvolá: /zài nà biān/ 在那边! „támhle!“ a ukáže na yettiho siluetu mezi stromy. Jedná se zde však pouze o jediný případ užití mluvené čínštiny.

Hodnoty

Kmen yettiů, který nekomunikuje se svým okolím, je semknuté společenství vedené Strážcem kamenů. Přestože se nejedná o lidskou ani čínskou společnost, sdílí hodnoty, které jsou tradičně uznávány Číňany. Migův otec Dorgle je povoláním „hráč“ na gong, což znamená, že každé ráno hlavou buší do gongu, aby vzbudil tzv. nebeského šneka, tj. vlastně přivolal východ slunce, jde tedy o velmi zodpovědnou práci. Migo se má po vzoru svého otce a svých předků rovněž stát „hráčem“ na gong, proto mu Dorgle ukazuje obrázky všech jeho předchůdců a zdůrazňuje tak význam pokračování této rodinné tradice. Strážce kamenů na Miga apeluje, že pokud se chce stát dobrým „hráčem“, je nezbytné, aby tvrdě trénoval a učil se od svého otce. Číňané obecně kladou důraz i na to, aby byl jedinec odolný, na což je ve filmu poukazováno dvakrát. Poprvé, když Dorgle vysvětluje Migovi, že čelní náraz do gongu bude sice bolestivý, ale Migo to jednoduše musí vydržet. Podruhé, když Strážce kamenů mluví s Migem o tom, že nosit takový kamenný oblek, jako má on, vyžaduje velkou sílu. Ve stejné scéně Strážce Miga provádí síní se sochami bývalých Strážců kamenů a zdůrazňuje význam těchto velkých moudrých vůdců. Zanedlouho poté Strážce upozorňuje Miga, že jeho neobvyklé názory jsou pouhým výplodem naivity mládí. Tyto dva momenty považují za projev seniority a hierarchie, jež jsou tradičními hodnotami čínské společnosti uznávanými dodnes. V jednom případě se ve snímku objevila promluva, která ve mně evokovala čínský koncept

„ztráty tváře,“ jmenovitě když Migo před celou vesnicí pochybuje nad důvěryhodností Strážcova vedení a jeho otec se pak za něj stydí.

Architektura

Jak už bylo zmíněno, na úpatí hory, na jejímž vrcholku yetti žijí, se nachází čínské městečko. Všechny jeho budovy jsou postaveny v dálnévýchodním stylu, což lze pozorovat na tradičních konvexně prohnutých koncích střech, na zdobených dveřích a oknech s mozaikovými vitrážemi. V jednom případě lze zřetelně vidět před vchodem do domu dvě sochy jaků. Když do městečka dorazí dcera Strážce kamenů Meechee, ocitne se na malém kruhovém náměstíčku, v jehož středu se nachází zasněžený park se zdobeným čínským altánem, kamenným mostem a dřevěnou lavičkou. Toto uskupení připomíná vzhled tradičních čínských zahrad. V závěrečné scéně filmu se nacházíme na samém okraji městečka, kde je výrazným prvkem slavobrána, postavená na dvou dřevěných zdobených sloupech nahoře spojených stříškou. V Číně se tyto brány staví před vstupy do měst, některých klášterů nebo na koncích mostů, tradičně ale jejich účelem není, aby se jimi procházelo, a mají zejména upoutat pozornost kolemjdoucích. Tím se liší od skutečných bran v hradbách, které představují jedinou možnost vstupu dovnitř, respektive východu ven.¹⁰

Naprostá většina scén v městečku se odehrává v noci, veškeré výše zmíněné nápisy i jiné ozdoby jsou proto vyrobeny z pestrébarevných neonových světél. Na sídlišť v horách je jejich užití poměrně zvláštní, perspektivy orientalismu se může jednat prostě o napodobování podoby čínských měst. Výrobou a používáním neonových světél se proslavilo město Hongkong, když je zde na počátku 20. století zpopularizoval jejich objevitel Francouz Georges Claude.¹¹

Kulturní objekty

V městečku se vedle architektonických prvků objevují i objekty s čínskou kulturní referencí. Nejčastěji to jsou barevné modlitební vlaječky, či praporečky, které mají původ v tibetské kultuře. Tibeťané je vyvěšují na střechy, stany, vrcholky hor a v podstatě kdekoli pro zajištění bohatství a štěstí.¹² Rovněž frekventované lampiony se v městečku objevují v nejrůznějších tvarech, velikostech a barvách, od tradiční červené až po pastelovou. V Číně je lampion původně symbolem plodnosti, ale dnes má ale častěji ukazovat cestu hostům.¹³ Nicméně, vlajky ani lampiony ve filmu *Yeti: Ledové dobrodružství* žádný z těchto podtextů neobsahují, primárně plní jen svou praktickou funkci osvětlení, sekundárně jsou to stylové prvky dokreslující atmosféru himálájského městečka. Několikrát se ve snímku objevila také cedule s anglickým nápisem „free massage“ a obrázkem chodidla, což lze rovněž považovat za kulturní odkaz na Čínu,

¹⁰ Olivová 2008: 111, 114.

¹¹ [2022.06.22] <https://industrialhistoryhk.org/city-of-neonlights-hk-neon-light-industry-and-some-of-its-key-players/>

¹² [2022.06.23] <https://www.britannica.com/place/Tibet/Government-and-society>

¹³ Eberhard 2001: 131.

protože ta byla jedním z nejvýznamnějších průkopníků léčebné techniky masáže nohou, který je spojována s akupresurou a tedy i s tradiční čínskou medicínou.¹⁴ Animátoři do městečka zakomponovali také rikšu – trojkolka poháněná šlapáním do pedálů, což je způsob dopravy, jenž má na Dálném východě dlouholetou tradici.¹⁵ Jak již bylo zmíněno, Migova rodina je historicky známá prací „hráčů“ na gong, jejich nástroj je proto ve filmu zobrazen opakovaně. V minulosti byl gong v životě obyvatel Středního a Dálného východu významným atributem bohatství a sloužil i jako symbol vysokého společenského postavení, během rituálních obřadů byl používán při vyvolávání duchů a dotknou se jej, mělo člověku přinést štěstí a sílu.¹⁶ Odkaz na původní význam tohoto hudebního nástroje ve filmu lze nalézt v tom, že výkon tohoto povolání vyžaduje fyzickou sílu, lze jej zde ale asociovat i s vyvoláváním duchů, konkrétně „nebeského šneka“. Ve vesničce yettiů jsou dále přítomny předměty jako nůše a bambusový kónický klobouk. Země původu těchto předmětů je nejasná, nicméně jsou užívány v mnoha zemích Východní a Jihovýchodní Asie, v Číně je tento typ pokrývky hlavy označován jako /dóul/ 斗笠.

Zvířata

Kromě lidí a yettiů se ve snímku vyskytují i jaci. Ti jsou zde vyobrazeni nejen jako živá zvířata, nýbrž je lze spatřit také na ceduli, náhledovém obrázku videa s anglickým názvem „Funny Yak“, k vidění jsou i jejich neonová zobrazení a sochy. Jak žije v nadmořských výškách kolem 5000 m n. m., a to zejména v Číně, ale také ve Střední Asii, Mongolsku a Nepálu.¹⁷ Jednou je ve filmu zmíněn i jako součást anglického přísloví vysloveného Strážcem kamenů – „zvědavost zabila jaka“. V původním znění „zvědavost zabila kočku“ se jedná o přísloví, které varuje před nebezpečím zbytečných pokusů, které mohou zvědavce uvrhnout do nebezpečí nebo dokonce neštěstí. Jde tak o vtípnou záměnu kočky za jaka v lokalitě, kde se tyto drobné šelmy vyskytují zřídka. Dvakrát je na ceduli propagující ohňostroj i pár zelených draků, jeden z nejpolsémantičtějších čínských symbolů. Modrozelený drak je spojován s východem, vodou a tedy i deštěm, na rozdíl od jeho evropského pojetí, je považován za laskavé stvoření.¹⁸ Použití obrázku draků k propagaci ohňostroje se mi tak opět jeví pouze jako estetická záležitost bez hlubšího významu, avšak v určité aproximaci lze ohňostroj považovat za formu deště padajícího z nebe a pak je jeho spojením s drakem smysluplnější.

¹⁴ [2022.06.23] <https://www.britannica.com/science/acupressure>

¹⁵ [2022.06.23] <https://www.britannica.com/technology/trickshaw-vehicle>

¹⁶ [2022.06.23] <http://www.paistegongs.com/history.php>

¹⁷ [2022.06.28] <https://www.britannica.com/animal/yak>

¹⁸ Eberhard 2001: 55.

Závěr

Cílem tohoto textu bylo analyzovat prvky orientalizující Čínu v americkém animovaném snímku a zhodnotit jejich užití právě z perspektivy orientalismu. Všechny prvky byly zaznamenány do tabulky, seskupeny do kategorií podle zastřešujícího tématu a doplněny o četnost jejich výskytu v průběhu celého filmu. Po provedení analýzy, jež zohlednila každý z orientalizujících prvků, lze konstatovat, že tvůrci snímku *Yeti: Ledové dobrodružství* použili zejména ty, které kategorizují jako ornamentální orientalismus, jehož prostřednictvím lze mapovat a zároveň upozorňovat na stereotypy přezívané v západní společnosti. Ornamentální orientalismus zastřešuje tematické oblasti: lidé, jazyk, architektura, kulturní objekty a zvířata, a pokud by prvky těchto kategorií ve filmu zcela chyběly, průběh děje by se zásadně nezměnil, když pouze pomáhají dokreslit atmosféru geografické lokace filmu. Je zjevné, že autoři využili orientalizující elementy bez záměru naplnit původní význam jejich podstaty se všemi kulturními referencemi. Co se týče tematické kategorie hodnoty, tu bych jako jedinou označila za orientalismus pozitivní. Přestože zaznamenané tradiční hodnoty čínské společnosti objevující se ve filmu nejsou vyznávány v rámci komunity Číňanů, nýbrž ve společenství yettiů, stále se jedná o tvory žijící pravděpodobně na čínském území. Zmíněné společenské hodnoty jsou mezi nimi nejen uznávány, ale také zvelebovány, když prvky pozitivního orientalismu k sobě kultury přibližují a snaží se zájem o ně podpořit. Lze tak tvrdit, že snímek *Yeti: Ledové dobrodružství* je příkladem ornamentálního orientalismu s pozitivním podtónem.

Literatura

- EBERHARD, Wolfram: *Lexikon čínských symbolů: obrázková řeč Číny*. Praha 2001.
- OLIVOVÁ, Lucie: *Tradiční čínská architektura*. Praha 2008.
- 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 Slaměnková: 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 2008, ss. 412–428.

Orientalism in the animated movie *Smallfoot* (2018)

The interest in “otherness” and the subsequent imitation of the cultures of the Orient, or the countries of the East, was evident in the artistic work of Western authors long before Professor Edward W. Said publicly opened the subject of Orientalism. This paper examines the orientalising elements in an American animated film and evaluates their use. The subject of the analysis is the film *Smallfoot*, which was produced in 2018 by two directors, Karey Kirkpatrick and Jason Reisig. The story, set in the Himalayas, deals with the life of a Yeti tribe that seemingly encounters humankind for the first time. Orientalist elements discovered in the story are grouped

into six thematic areas, i.e., people, language, values, architecture, cultural objects, and animals, and then analyzed in the analytical part. Although most elements coincide with the category of ornamental Orientalism and play a decorative rather than a semantic role, as a whole, they can be considered positively orientalizing, as they bring Chinese – oriental culture closer to the Western viewer.

Keywords: Orientalism, animated movie, China, *Smallfoot* (Karey Kirkpatrick, Jason Reisig 2018)

Contact: Markéta Tomanová, Department of Asian Studies, Faculty of Arts, Palacký University in Olomouc, tř. Svobody 26, 779 00 Olomouc, e-mail: marketa.tomanova01@upol.cz

ORIENTALISMUS VE FILMU *STRACH A CHVĚNÍ*

Jana Sedláčková

Abstrakt: Blízký i Dálný východ byl pro západní civilizaci vždy velmi lákavý. Není divu, že se s rozvojem populární kultury rozmohla i díla, která se těmto krajinám věnují. Západní pohledy jsou ale často fakticky nepřesné a východní kultury jsou pod vlivem orientalismu značně stereotypizované. Film *Strach a chvění* (2003) se věnuje rozdílností Východu a Západu očima Evropanky Amélie, která si nepřeje nic jiného než zapadnout do japonské společnosti, ve které se narodila, ale nevyrostla. Děj se odehrává především v prostorách japonské firmy, kde se stává do kontrastu evropská firemní kultura a ta japonská. Hlavní hrdinka se střetává s neporozuměním, nenávisť a nesmyslností, vše vypointované v mnoha komediálních scénách. Ač prostředí a základní premisy jsou pravdivé, právě nutná komediálnost a dramatická překrucuje a zjednodušuje japonské zvyky a celkově staví japonskou společnost do negativního světla. Ve článku rozeberu, jakými způsoby se orientalismus v tomto díle projevuje a jakým způsobem pak může působit na diváka.

Klíčová slova: orientalismus ve filmu, Japonsko, *Strach a chvění* (Alain Corneau 2003), společnost, firemní kultura

Úvod

Orientalismus je způsob, jakým se Západ dívá na celou oblast Orientu. Pro Evropu šlo po dlouhé historické období především o oblast Blízkého východu, pro USA především o ten Dálný. V obou případech je to ale romantizovaná, exotická lokalita¹. Orientalismus objevující se v kultuře, ať už v knihách, filmech, pořadech nebo písničkách, můžeme rozdělit do několika kategorií. Těmi jsou: ornamentální, klasický (romantický), pozitivní, negativní a „spaghetti“ orientalismus².

Japonsko se v populární kultuře zobrazovalo v různých dobách rozdílnými způsoby, především podle toho, jaké vztahy daná země s Japonskem právě udržovala. Až do 2. světové války bylo Japonsko vnímáno jako velmi exotická a tajemná země s podmanivou a romantickou kulturou, někdy také jako barbarský a zaostalý stát. 2. světová válka ovlivnila zobrazování Japonců směrem k zrádným a krutým postavám. Po válce byl kladen důraz především na zaostalost zničeného Japonska. Díky rychlému ekonomickému růstu se pak velmi brzy přetvořil obraz Japonska jako vyspělé země, ze které by si měli brát ostatní příklad. V 80. letech dochází opět k narušení a Japonsko začíná být opět kritizováno. Od 90. let se v zobrazování Japonska výrazně projevují tři témata, a to tradiční symboly, korporátní kultura a popkultura.

¹ Said 2008: 11.

² Uher 2008 a 2017.

Právě korporátní kultura zobrazující Japonce jako oddané workoholiky bez individuality³ je téma analyzovaného snímku.

Strach a chvění je film z roku 2003 od režiséra Alaina Corneau, který je i autorem scénáře, podle stejnojmenné knihy Amélie Nothomb. Film byl kritikou i obecně kladně přijat, hodnocení na serveru IMDB dosahuje 7.0⁴, na ČSFD 79 %⁵ a na Rotten Tomatoes 91 % (od diváků 77 %) ⁶. Zároveň obdržel několik cen, a to konkrétně ceny César a Lumière za nejlepší ženský herecký výkon a na mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech cenu rovněž za nejlepší ženský herecký výkon a zvláštní uznání za scénář⁷.

Alain Corneau (1943–2010) byl francouzský režisér a scénárista. Vystudoval filmovou školu IDHEC a zpočátku pracoval jako asistent režie s režiséry jako Marcel Camus, Costa-Gavras nebo Nadine Trintignant. Za svoji kariéru natočil kolem dvou desítek filmů, u řady z nich se podílel i na scénáři. Mezi nejslavnější díla patří *Pevnost Saganne* (1984), *Indické nokturno* (1989), *Všechna jitra světa* (1991), *Udavač* (1997) a *Strach a chvění* (2003). Soustředil se především na dobrodružné, kriminální a filmy s gangsterskou tematikou. Celkově byl nominován na cenu César sedmkrát (tříkrát v kategorii režie a čtyřikrát v kategorii scénář), ovšem zvítězil pouze jednou, a to za nejlepší režii ve filmu *Všechna jitra světa*. Vyhrál také ceny na několika filmových festivalech (Cannes, Berlinale, Karlovy Vary, Montreal World Film Festival)⁸.

Strach a chvění je filmové zpracování osobních prožitků Amélie Nothomb z prostředí japonské firmy. Mladá Belgičanka Amélie se v Japonsku narodila, ale v pěti letech se musela vrátit zpátky do Evropy. Od té doby se toužila do Japonska vrátit a stát se tam skutečnou Japonkou. Sen se jí má začít plnit, když získá místo v japonské firmě zaměřené na import a export Jumimoto jako překladatelka a tlumočnice. Bohužel od prvního okamžiku se její sny o kariéře a zapadnutí do společnosti nenaplnují. Ač hovoří japonsky, nedokáže se skrz kulturní bariéru dorozumět, a věci, které jí přijdou běžné a samozřejmé, jako mluvit japonsky nebo diskutovat s vedoucím, jsou zakázány. Jsou jí zadávány úkoly, které nijak nesouvisí s její pozicí nebo jsou zcela zbytečné. Postupně kvůli sérii přešlapů a chyb, které nadělá v už tak nepřátelském prostředí, dostává ve firmě stále horší a horší pozice. Celou dobu ji doprovází její přímá nadřízená Mori, která se díky Améliině dravosti a iniciativnosti cítí ohrožená a začne shledávat až sadistické uspokojení v jejím ponižování. Amélie se nakonec dostává až k uklizení záchodů, kde vydrží sedm měsíců, než jí vyprší smlouva. Až v posledním měsíci pochopí, jak by se jako Japonka měla chovat. Amélie tvoří spolu s Mori určitou paralelu západního a východního myšlení, kdy každá z nich, ač blízko věkem i svým postavením ve společnosti a firmě, vnímají svět odlišně.

³ Matela, 2015: 78–79.

⁴ [2022.05.01] https://www.imdb.com/title/tt0318725/?ref_=nv_sr_srsg_0

⁵ [2022.05.01] <https://www.csfd.cz/film/69754-strach-a-chveni/prehled/>

⁶ [2022.05.01] https://www.rottentomatoes.com/m/fear_and_trembling

⁷ [2022.05.01] <https://www.kviff.com/img/history/2003/zaverecnatiskova-zprava-38-rocnik.pdf>

⁸ [2022.05.01] <https://www.csfd.cz/tvurce/4163-alain-corneau/biografie/>

Japonské prvky

Většina scén z filmu se odehrává pouze v prostorách firmy Jumimoto, z toho důvodu jsou prvky typické pro Japonsko velmi omezené. Jednotlivé body jsou uvedeny v tabulce níže.

jazyk	zdvořilá japonština
	hovorová japonština
	písmo (znaky, katakana)
	jména osob
	místní názvy
	hrátky s významem slov
kultura	líčení gejši
	úklony
	obrazy v tradičním stylu
	knihy
	maneki neko
	Hello Kitty
	bojové umění
	tradiční japonský účes
	focení v kimonu
	kaligrafie
	japonský papír waši
ikebana	
náboženství	zenová zahrada
	buddhistický chrám Rjóandži
každodenní život	nošení roušek
	automat na nápoje
	japonský slovník
	krajkové čtverce na sedadle
	zaparkovaná kola na ulici
práce	pozice očakumi
	předávání vizitek
	pracovní hierarchie
	kolektivita

historie	samurajská oddanost
	odkazy na 2. světovou válku
	seppuku
Tokio	přechod ve čtvrti Šibuja
	Tokijská věž

Ač je výčet jednotlivých prvků poměrně dlouhý, často se jedná pouze o krátká zobrazení, která se vícekrát neopakují. Dále jsou některé rysy pouze zmíněné slovně a nikoliv reflektované přímo v prostředí (např. kategorie historie). Celkově ale film zdařile kopíruje japonské prostředí, ať už jde o časté záběry na Tokio z výšky nebo drobné, lehce přehlédnutelné prvky, které nalzáme v různých prostorách kanceláře (Maneki neko, obrazy, ...). Výrazné chyby, které by neodpovídaly realitě Japonska, nenalezneme. Takovýto orientalismus ovšem hraje ve filmu pouze vedlejší roli pro ukotvení příběhu o jinakosti Evropany v Japonsku.

Stereotypy, kulturní a historické reference o Japonsku

Mimo samotných reálných prvků, které jsme si uvedli výše, se ve filmu vyskytuje celá řada přetrvávajících stereotypů o Japonsku a Japoncích. Ty jsou navíc doplněné komentáři hlavní hrdinky plné kulturních a historických referencí. Všechny tyto jevy si nyní rozebereme. Nejprve se zaměříme na stereotypy, kterých je ve filmu celkem 20. Ty si můžeme rozdělit do třech kategorií, ačkoliv některé jevy by se daly zařadit do více z nich. V základní formě jde o vztah k cizincům (2), společenské stereotypy (9) a pracovní stereotypy (9).

vztah k cizincům	xenofobie, žádná snaha porozumět
společenské stereotypy	málo žen ve firmách a jejich nižší postavení, neprovdatelná žena ve 30 letech , řešení problémů v soukromí, popř. neřešení konfliktů vůbec , důraz na čest a zachování si tváře, nepřípustné smrkání na veřejnosti, absence omluvy
pracovní stereotypy	obětování se práci, úcta k nadřízenému a bezmezná oddanost, bezpodmínečné dodržování pravidel a hierarchie, zadávání zbytečné práce, nevyvíjení iniciativy , zodpovědnost vedoucího za práci podřízeného, nevyhození z firmy špatného pracovníka, nepodávání výpovědi , maximálně efektivní využití času

Ačkoliv se film odehrává na počátku 90. let minulého století, většina těchto jevů je stále do určité míry platná. To znamená, že v základní premise o zobrazení japonské společnosti a firemní kultury je dílo velmi přesné. Na druhou stranu si ale rozeberme některé problematické body. U 55 % stereotypů jde vloženo o negativní zobrazení japonské společnosti (např. celá kategorie vztah k cizincům), popř. o kritiku určitého přetrvávajícího aspektu, který se na Západě zdá nevhodný (např. málo žen ve firmách, jejich postavení v nich, postavení neprovdané ženy). V tabulce jsou tyto jevy

zvýrazněny kurzívou. Zbylé mohou být brány v obecné rovině jako pozitivní nebo neutrální. Jejich zobrazení ve filmu je ale zahnané do krajnosti spíše z toho kritického hlediska. Oddanost a úcta k nadřízenému je tak prezentována jako tupé poslouchání rozkazů, dodržování pravidel jako zbytečná ztráta zisku, zachování tváře jako neřešení konfliktu apod. Dva jevy z tabulky, nesmrkání na veřejnosti a maximálně efektivní využití času, jsou podány právě z hlediska jejich porušení. Viceprezident Omoči začne před Amélií smrkat, což si sama vyloží jako své maximální ponížení, že už ani není brána jako lidská bytost. Efektivita japonské firmy je pak narušena v druhé polovině filmu, kdy část zaměstnanců začne chodit na toalety v jiném patře, čímž vznikají prodlevy k nelibosti vedoucích zaměstnanců, kteří si pak vylévají svoji zlost na Amélii. Samozřejmě většina těchto prvků má hrát především komediální nebo dramatickou roli s ohledem na hlavní téma příběhu. Na druhou stranu se tak ale japonská společnost a především japonská firemní kultura zdá jako přehnaně kolektivistické prostředí bez samostatně uvažujících jedinců plnících všechny nesmyslné rozkazy, které obdrží, a kde je každý nestandardní dobrý nápad potrestán. Zůstává pak otázkou, jestli by takováto firma vůbec mohla v reálném světě fungovat.

V rámci historických referencí se bavíme především o samurajské minulosti a druhé světové válce. Všechno to jsou Améliiny postřehy. V prvním případě sem spadají prohlášení jako: „Bojovala bych za něj [Tenshiho] až do konce jako samuraj⁹.“ nebo při zjištění, že nedokáže včas splnit kontrolu účetnictví: „Fubuki mi pak mečem usekne hlavu.¹⁰“ Na druhou světovou válku a japonský nacionalismus Amélie odkazuje, když na ni křičí Omoči: „Abych zastavila ten řev, udělala bych cokoliv – dobyla Mandžusko, pronásledovala Číňany, zabila se pro císaře, navedla své letadlo do americké lodi.¹¹“ Podobně později, když jsou protagonistce vyčítány chyby v účetnictví s německými firmami, si pomyslí: „Málem jsem řekla něco o krutosti japonsko-německých vztahů.¹²“ Kulturní reference zahrnují označení protagonistky jako „bílé gejši“, kterou představuje i v úvodních titulcích, rozhovor o oblasti Kansai, konkrétně o Naře. V Kansai pak mají bít srdce starého Japonska.

Z tohoto výčtu je zřejmé, že až na výjimky je většina stereotypů i referencí spíše negativnějších. Poukazují na špatnou minulost Japonska a pro Západ nepochopitelné smýšlení. To vše hraje ve filmu komediální roli a slouží to k eskalaci propasti, kterou hlavní hrdinka v japonském kolektivu cítí.

Okcidentalismus¹³ ve filmu

Ve filmu se také objevuje několik stereotypních okcidentálních narážek z úst Japonců, které ještě více podtrhují nepřátelství Japonska vůči komukoliv ze Západu. Všechna tato prohlášení jsou veskrze negativní a postavy je užívají jako prostředek

⁹ *Strach a chvění* [00:31:27].

¹⁰ *Tamtéž* [01:03:37].

¹¹ *Tamtéž* [00:34:12].

¹² *Tamtéž* [00:47:55].

¹³ Uher 2018: 31–32.

buď k vymezení nepřekonatelné hranice mezi Východem a Západem, nebo jako urážku hodnot na Západě a zároveň jako nepřímé vyzdvižení těch japonských, které pak často mohou vyznívat až do absurdna.

Do první kategorie patří prohlášení Saitóa: „Západní mozek to musí chápat.¹⁴“, když Amélii nařizuje, aby zapomněla japonštinu. Načež to ona sama obrací a říká: „Japonský mozek se možná dokáže přinutit zapomenout naučený jazyk, ale západní ne.¹⁵“ Dále pak používá okcidentalismus Amélie sama o sobě při rozhovoru s Mori o svém neprodloužení smlouvy. Když se Mori zeptá, proč si myslí, že na práci nestačila, Amélie odpovídá: „Z podřadnosti západního mozku¹⁶.“ V obou případech tak vidíme, že těmito projevy se pouze vykresluje další hranice, která naznačuje, že západní a východní myšlení nikdy nemůže dojít k pochopení.

Co se týče druhé kategorie, spadají sem tři prohlášení. První při konfliktu Amélie s Omočim, jestli je důležitější profit nebo zachování se podle pravidel, načež Omoči řekne: „Přesně tohle pragmatické uvažování je odporné. Typický západní přístup.¹⁷“ Dále, když Amélie nezvládne účetní úkol, si Mori myslí, že to udělala naschvál. Amélie tvrdí, že je to jen její chyba a zesměšňuje sama sebe, ale Mori jí vysvětluje, že jako její nadřízená za to zodpovídá taky a dodává: „Moc dobře to víte, ale jako pro každého ze Západu je pro Vás ješitnost důležitější než společnost.¹⁸“ Během stejného rozhovoru pak padne i hláška: „Co vy víte o cti.¹⁹“, načež Amélie odpovídá: „Čest existuje i na Západě.²⁰“ Západu jsou tak přisuzovány vlastnosti jako přílišná pragmatičnost a bezohlednost, ješitnost a pomstychtivost a nečestnost. Vzhledem k tomu, že podobné vlastnosti prokazují i sami Japonci v některých svých činech vůči Amélii, jde zřejmě o záměrný paradox a další rozkol Východu a Západu.

Japonci jako křičící karikatury

Ve filmu vystupuje aktivně poměrně malé množství postav. Zaměřím se nyní pouze na Japonce a jejich charakteristiku. Jde o pět postav, kterými jsou prezident Haneda, viceprezident Omoči, vedoucí oddělení Saitó, přímá nadřízená Mori a kolega Tenši. Všichni nadřízení, mimo Hanedy, nesou společné rysy nevrzivosti, cholericnosti a negativního postoje k cizincům, ač se všichni projevují poněkud jiným způsobem. Omoči je Amélií označován také za ďábla a zobrazuje osobnost, která pohrdá nejen cizinci, ale všemi zaměstnanci, především ženami. Často rozčilený, křičící, verbálně nebo i fyzicky napadá podřízené, především Amélii. Jak již bylo napsáno výše, dokonce v jedné scéně před ní smrká, což dokládá, že ji nepovažuje za rovnocennou osobu. Ani na závěr nedochází k napravení vztahů.

¹⁴ Tamtéž [00:14:52].

¹⁵ Tamtéž [00:14:58].

¹⁶ Tamtéž [01:28:12].

¹⁷ Tamtéž [00:35:52].

¹⁸ Tamtéž [00:47:39].

¹⁹ Tamtéž [00:50:02].

²⁰ Tamtéž [00:50:04].

Vedoucí Saitó naopak spíše představuje Japonce, který si s cizinci neví rady. Rád tedy zadává nesmyslné a zbytečné úkoly, které mají Amélii pouze zabavit do doby, než ji bude potřeba jinde. Je taky hlavním tlumočnickem Omočiho výhrad. I když se také často rozčiluje nebo kroutí nad činy hlavní hrdinky hlavou, je to způsobeno spíše neadaptováním se protagonistky do své role ve firmě, kterou jí on sám není schopen vysvětlit. Na závěr se jí za své činy omluví.

Opačný vývoj vztahů probíhá s Mori. Ta je ze začátku velmi vlídná, laskavá, ochotná a podporující. Vysvětluje protagonistce některé hůře pochopitelné jevy. Jakmile se ale objeví možnost, že by byla hlavní hrdinka povýšena již po pár měsících ve firmě, Mori se začne mstít, ovšem striktně v mezích pravidel firmy a společnosti, počínaje udáním Amélie jako autorky problematice studie (viz níže). Postupně Amélii po mnoha sporech degraduje až na uklízečku toalet, v čemž nachází sadistické uspokojení. Odmítá jakoukoliv konfrontaci k řešení jejich pokřiveného vztahu a zároveň odmítá porozumět. I u podání výpovědi protagonistky se jí snaží ponížít. Určité rozhrěšení přichází, když napíše Amélii gratulační dopis k vydání knihy.

Prezident Haneda zobrazuje nedostizného Boha, se kterým se Amélie setká pouze třikrát. Je k ní na rozdíl od ostatních vlídný, ale zároveň s jejím samotným postavením nic neudělá. Kolega Tenši je v tomto ohledu aktivnější, je jediným přítelem, kterého Amélie má, je velmi podpůrný, snaží se využít maximálně její potenciál. Ač se sám nedokáže nadřízeným postavit, ve chvíli, kdy Amélie začíná uklízet toalety, zajistí bojkot užívání toalet a naruší tak chod firmy.

Ač dvě z těchto postav jsou kladné, mají v samotném díle spíše marginální roli. Naopak ve velké míře sledujeme interakce právě se třemi nadřízenými, kteří se k protagonistce chovají s absolutním despektem, arogancí a drží ji ve věčné mizérii. Právě kvůli tomu je extrémně utužen stereotyp nepřátelské japonské firmy a nadřízených, kteří neumí nic jiného než křičet, kteří pro zachování vlastní tváře a vlastního konzervatismu obětují i profit firmy nebo další výhody pro ně plynoucí. Japonci se tak zdají pouze jako xenofobové s cholerickými sklony, kterým není nikdy nic dobré. Ačkoliv takové tvrzení může být pro některé jedince pravdivé, jde pouze o zobrazení negativního stereotypu vyhroceného do extrémní míry. Navíc takovýto člověk se může vyskytovat v jakékoliv firmě na světě, tudíž se zdá tato eskalace zbytečná.

Nepřekročitelná propast mezi Východem a Západem, nebo pouhá neznalost?

Hlavní myšlenka díla se zakládá na konfrontaci Východu a Západu očima Evropanky, která ač se snaží sebevíc zapadnout, v nepřátelském prostředí japonské firmy se jí to nedaří. Doteď zmíněné prvky tuto tezi podporují. Ovšem je tomu opravdu tak? Dělá Amélie všechno nutné pro to, aby zapadla? Je pouze ve vleku událostí, které nemůže nikdy pochopit? Soudím, že nikoliv. Japonská a evropská firemní etiketa jsou poměrně odlišné a v takovém případě se dá chápat neporozumění a špatné vyhodnocení situace v japonské firmě. Ovšem hrdinka hned ze začátku uvádí, že v Japonsku žila až do svých pěti let, a dále uvádí, že studovala obchodní japonštinu a absolvovala zkoušky. Jazykově, ale i kulturně by měla být více než připravena.

Pokud nahlédneme do různých učebnic obchodní japonštiny (např. Nihongo de hataraku! Bidžinesu nihongo 30 džikan²¹), vidíme, že neuvádí pouze slovní zásobu a gramatiku, ale také nutné kulturní reálie, které jsou pro danou činnost potřebné (výměna vizitek, psaní vzkazů, přebírání telefonátů atd.), především s důrazem na profesionalitu, kolegiální a hierarchii. Jak je tedy možné, že ve všech těchto ohledech je Amélie naprosto neznalá?

Podívejme se nyní na všechny její firemně-kulturní přešlapy: první, čeho si můžeme všimnout, je, že neumí správné úklony podle japonských pravidel. Při správné úkloně by měla být brána v potaz pozice toho, komu se ukláníme, a podle toho určit hloubku úklony. Zároveň bychom se měli dívat do země, vyhnouti se očnímu kontaktu je bráno jako úcta, a držet správné postavení těla. U mužů jsou ruce podél těla s dlaněmi na stehnech, ženy spojují natažené dlaně před stehny²². Nohy jsou u sebe. Při prvním setkání s vedoucím Saitóem Amélie pouze mírně kývne hlavou, ruce má volně podél těla a nohy překřížené stranou. Podobně v kanceláři viceprezidenta Omočiho má sice zpočátku ruce ve správné poloze, ale při samotné úkloně je nakonec svěší podél těla, jako tomu bývá u mužských úklon. Její úklona je navíc menší než Saitóova a pohledem je fixovaná na Omočiho.

Důležité je uvědomit si pozici Amélie ve firmě. Přichází jako cizinec s roční pracovní smlouvou. Je velmi běžné, že cizinci na podobných postech dlouho nezůstávají²³. Má tak jistý hendikep v tom, že není až tak potřeba ji zaučovat, pokud brzy odejde stejně jako ostatní. V japonské firmě je také oproti té evropské běžné období zaučování, kdy je sice člověk přijat na určitou pozici, ale tuto funkci prozatím nevykonává, ale seznamuje se s chodem firmy atp²⁴. Podobné tendence vidíme i ve snímku, kdy Amélie nedostává úkoly přímo určené pro tlumočnicka/překladače. Snad z neznalosti těchto praktik je ale s takovýmto chováním velmi nespokojena a hlasitě se dožaduje nápravy. Ve dvanácté minutě má uvařit kávu návštěvě Omočiho. Během rozdávání je sice naprosto profesionální a mluví velmi zdvořile, ovšem návštěva je rozhořčena, jelikož mluví japonsky a bojí se před ní mluvit důvěrně. Ačkoliv byla přijata na pozici tlumočnicka, při rozdávání kávy tuto roli rozhodně nehrála a mohla vzít v potaz i tuto stránku věci. Následný zákaz užívání japonštiny mohla přijmout s větším pochopením.

Veliký problém má s hierarchií firmy, nechápe úplně zodpovědnost jednotlivých vedoucích a svoji pozici vůči nim. Chce např. obejít své vedoucí a jít za prezidentem firmy si stěžovat, což jí naštěstí Mori vysvětlí, že musí postupovat po žebříčku od nejnižší latky, tudíž veškeré výhrady má sdělovat pouze Mori. Dále při způsobení určitého problému (při psaní studie, chybné zadání položek do účetnictví) chce převzít vinu na sebe, ačkoliv to není v japonském prostředí ryze její chyba, ale zodpovědnost nese také ten, kdo jí práci zadal. Pokud je kárána nadřízenými, tak s nimi navíc

²¹ Mijazaki 2009.

²² Šturdík 2014: 60.

²³ Tamtéž, s. 75.

²⁴ Tamtéž.

obvykle diskutuje a hlasitě se brání, což taky není v japonském firemním prostředí zcela běžné²⁵. Dalším problémem je její iniciativnost, kdy dvakrát přebere práci jinému zaměstnanci. V prvním případě se rozhodne rozdávat poštu po kancelářích. Ačkoliv prokazuje určité schopnosti, původní vykonavatel této činnosti je zděšen, jestli nebyl náhodou propuštěn. V druhém případě ji požádá Tenši o vypracování studie namísto kolegy na pracovní cestě. Studii vypracuje výborně a rychle, navíc nešlo o její vlastní iniciativu, ale vedení se tento přístup nelíbí, že byl obejit pracovník, který tuto činnost běžně vykonává. V tomto případě nejde tedy o její chybu, ale v souvislosti s nerespektováním rozhodnutí nadřízených už o její chybu jde.

Často se také předvádí před ostatními zaměstnanci. Z běžného otáčení kalendářů dělá divadlo pro okolní diváky (rozsekávání papíru imaginární katanou, boj s kalendářem neurčitým bojovým uměním). Ze spousty úkolů (napsání přijetí pozvání, kopírování atd.) si po určité době začíná dělat legraci, protože si je jistá, že na tom nikomu nezáleží ani to po ní nikdo nebude číst. Navíc často během práce vtipkuje, ale pro okolí jsou tyto její výlevy nesrozumitelné. To vše se neslučuje se zodpovědným a vážným přístupem k práci, jaký Japonci preferují²⁶. Největší chybu pak předvádí, když je Mori vyplísněna Omočim a odchází na toaletu se vybrečet, aby neztratila před ostatními tvář. Protagonistka jde v dobré víře ji podpořit, ale tím je jen svědkem Moriina pokoření, což bere Mori jako osobní urážku. Znovu jde o veřejně známý rys japonské společnosti. Bez ohledu na prostředí, ve kterém by se hlavní hrdinka vyskytovala, je také z obecně morálního, etického hlediska podivné, že zůstávala v místnosti a koukala se, když přišel muž na pánskou toaletu, kterou měla uklízet. Stejně tak když dříve usnula v kanceláři a vysypala na sebe odpadkový koš, protože jí byla zima.

Ze všech těchto přestupků, aniž bychom brali v potaz její faktickou neschopnost splnit některé zadané úkoly, vyplývá její naprosté nepochopení japonské firemní kultury a nepodřízení se jí, za což by byl trestán jakýkoliv člověk, ať už cizinec nebo Japonec. Jak již bylo uvedeno dříve, pokud by šlo o někoho bez jakékoliv znalosti Japonska a japonštiny, byly by takovéto přešlapy tolerovatelné a samozřejmě by podtrhly rozdílnost obou kultur, jakou se snažili tvůrci nastínit. Je zvláštní, že by se hlavní hrdinka při studiu japonštiny nikdy nesetkala ani s kolikrát základními firemně-kulturními pravidly a nerozuměla jim ani po několika měsících ve firmě. Zvláštní je také to, že ač na začátku tvrdí, že jede do Japonska, aby se stala pravou Japonkou, nedělá nic pro to, aby tento cíl naplnila a všechny problémy řeší evropskou cestou. K prozření dochází protagonistka až na závěr filmu, kdy oznamuje rozhodnutí o neprodloužení pracovní smlouvy a rozhodne se pokračovat přesně podle firemní hierarchie. Před prezidentem Hanedu předstupuje se strachem a chvěním, jako před císaře, a konečně se během těchto rozhovorů se všemi svými nadřízenými chová jako Japonka.

²⁵ Tamtéž, s. 76.

²⁶ Tamtéž, s. 68.

Závěr

Film *Strach a chvění* se rozhodl poukázat na rozdílnost firemní kultury mezi Východem a Západem, především s ohledem na odlišnou mentalitu Japonců, která se může zdát Evropanovi naprosto nepochopitelná. Z hlediska kulis je film velmi věrohodný. Natáčel se v Japonsku, podíleli se na něm i místní, takže od velkých scén po drobné detaily je Japonsko zobrazeno bez vážnějších odchylek, ovšem s přihlédnutím k omezenému prostoru kanceláří, ve kterých se většina filmu odehrává. Z tohoto hlediska se tedy jedná o pozitivní projevy orientalismu. Ovšem mnohem výrazněji se projevuje ten negativní, a to těmito způsoby: 1. většina aktivně vystupujících postav mimo protagonistky jsou záporné, anebo příliš pasivní. 2. se ve filmu vyskytují převážně stereotypy, které staví japonskou společnost do špatného světla, a zároveň jsou opomíjeny nebo překrouceny ty pozitivní. 3. se méně častěji, přesto poměrně výrazně, objevují negativní okcidentalismy, které jen podtrhují zdánlivě oprávněnou nepřátelskosti vůči cizincům. 4. sama protagonistka komentuje dění ve firmě řadou kulturních a historických referencí, které se soustředí buď na staré feudální Japonsko, jako by nikdy neprošlo modernizací, anebo na negativní aspekty dějin. Všechny tyto projevy staví zeď mezi japonské a západní myšlení a hodnoty, která se zdá být nepřekonatelná.

Dílo se setkalo s převážně kladnou kritikou, což je zřejmě způsobeno tím, že naplňuje očekávání diváků o nepochopení a ztracenosti Evropana v japonském prostředí. Jak ale bylo dokázáno výše, většinu nesnází si způsobuje hlavní hrdinka sama svou tvrdohlavostí, neústupností a odmítáním se přizpůsobit japonské mentalitě. Otázka je, nakolik jsou chyby v jejím jednání účelové pro příběh (např. používání japonštiny během rozdávání kávy) a nakolik pouze opomenutím tvůrců (např. chybné úklony). V každém případě nemůžeme hovořit o věrohodném zobrazení japonské firmy z hlediska mentality jejích zaměstnanců a díky chybám protagonistky, pokud je divák zaznamená, dílo vyznívá spíše opačným způsobem, než byl zamýšlen, tedy jako příběh o nepřizpůsobivém Evropanovi, který narušuje harmonický řád firmy. Pro západního neznalého diváka je takovýto snímek typickým příkladem negativního Orientu s důrazem na odlišné korporátní prostředí.

Literatura

Dálný východ 2020, 1.

Dálný východ 2021, 2.

MATELA, Jiří a kol.: *Japonská kultura*. Olomouc 2015.

MIJAZAKI Mičiko a Góši Sačiko: *Nihongo de hataraku! Bidžinesu nihongo 30 džikan*. Tokio 2009.

SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.

ŠTURDÍK, Martin: *Etiketa obchodního styku*. Olomouc 2014.

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

UHER, David a Tereza Slaměnková: 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 2008, ss. 412–428.

Orientalism in the movie *Fear and Trembling*

For a long time, Western society was interested in the East and because of that, we can find many pieces of work (novels, movies, songs, etc.), where the Westerners try to depict the East as they see it. Due to the influence of this orientalism, these pieces of work do not show objective facts, but they are usually stereotyped. As an example of this orientalism view, the movie *Fear and Trembling* (2003), directed by Alain Corneau, was analyzed. The story revolves around young Belgian woman Amélie, who was born in Japan, and now wants to return there and become Japanese. The main motive is the contrast between western and eastern (Japanese) business cultures. The protagonist, unfortunately, tries to follow the western rules of business instead of the Japanese, and because of that is humiliated and hated on daily basis. The basic facts about Japanese business culture in the '90s are depicted accurately, however they are escalated into absurd situations for comedy purposes. By those means, the Japanese business culture and Japanese society are described very negatively as a strict working environment without own opinion and support for those, who need it.

Keywords: orientalism in movies, Japan, *Fear and Trembling* (Alain Corneau 2003), society, business culture

Contact: Jana Sedláčková, katedra asijských studií ff UP Olomouc, třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic, e-mail: jana.sedlackova03@upol.cz

JAPONIZMUS AKO ESTETICKÝ IDEÁL V OBRAZOCH JAMESA McNEILLA WHISTLERA

Róbert Cagarda

Abstrakt: Japonizmus ako kultúrny trend, ktorý znamenal záujem o novo objavené japonské umenie, sa rozšíril do krajín západnej Európy v 60. rokoch 19. storočia a prvá vlna nadchnutia japonskou kultúrou trvala približne do roku 1914. Predstavuje tak príklad orientalizmu, keď sa európski maliari inšpirovali estetickým ideálom japonského umenia, ktorý následne využili vo vlastnej tvorbe. Jedným z jeho priekopníkov v maliarstve bol James McNeill Whistler (1834–1903), americký stúpenec estetického hnutia pôsobiaci v západnej Európe, ktorý sa ako prvý inšpiroval drevotlačou ukijo-e. Mojmím cieľom v tejto eseji je charakterizovať vplyv japonského výtvarného umenia na jeho tvorbu: J. M. Whistler bol známy ako maliar, ktorý sa pridŕžoval zásady l'art pour l'art, odmietajúc tak akékoľvek didaktické alebo morálne využitie umenia. V neskoršom období bol tiež známy svojím kritickým postojom k realistickému štýlu maľby. V tomto príspevku vychádzam z jeho tvorby, aby som poukázal na význam estetiky japonského umenia, ktorý fascinoval európskych maliarov. V podaní J. M. Whistlera síce môžeme hovoriť o pozitívnom type orientalizmu, avšak nie vo forme imitácie japonského štýlu ako zachytenia orientálnej krajiny a ľudí, ale ako o prostriedku, ktorý autor začlenil do svojich diel s cieľom zdokonaľiť a vytvoriť svoj vlastný štýl.

Kľúčové slová: orientalizmus, japonizmus, maliarstvo, ukijo-e, James Abbot McNeill Whistler (1834–1903)

Japonizmus ako zdroj inšpirácie Západu

Aj napriek tomu, že vplyv japonského umenia na západných umelcov sa prejavil až v druhej polovici 19. storočia, umelecké predmety z Japonska podnietili záujem Európanov už v skorších dobách. Najprv sa jednalo o porcelán, väčšinou v štýle kakiemon, ktorý sa na Západ v obmedzenom množstve dovážal už od druhej polovice 17. storočia. Neskôr však import porcelánu výrazne poklesol, a keďže japonský sógunát v období medzi rokmi 1639–1854 viedol politiku tzv. zavretej krajiny sakoku, bol vstup cudzincov do zeme zakázaný, čo ovplyvnilo aj medzinárodnú obchodnú výmenu. Výnimku z tohto zákazu mali iba holandskí kupci, ktorí mohli v obmedzenom počte kotviť v prístave Dedžima v Nagasaki. Japonský tovar bol tak Európanom sprostredkované vďaka Holandskej východoindickej spoločnosti, ktorá zaisťovala jeho dopravu. Propagátorom japonského umenia bol napríklad bavorský lekár Philipp Franz von Siebold (1796–1866), ktorý sa zaujímal o farebnú formu

japonskej drevotlače nazývanej ukijo-e.¹ Práve tá sa neskôr ukázala ako kľúčová zložka japonizmu ovplyvňujúcej európskych impresionistov a secesistov.

V roku 1853 bolo Japonsko prinútené otvoriť sa vonkajšiemu svetu americkým komodorom Matthewom C. Perryom (1794–1858), ktorého lode bez varovania priplávali do Edského zálivu. V nasledujúcich rokoch muselo Japonsko podpísať so západnými mocnosťami tzv. nerovnoprávne zmluvy, v ktorých mimo iné otvorilo svoje prístavy západným lodiam a cudzincom na svojom území garantovalo právo exteritoriality. Na jeho územie tak začali prenikať cudzinci zo Západu a niektorí z nich prejavili záujem aj o japonské umenie, ktorého predmety so sebou odviezli naspäť do Európy. Tu nebolo úplne neznáme, ale medzi umelcami vznikla móda inšpirácie Japonskom až po jeho znovuoťvorení najmä v šesťdesiatych rokoch.

Táto inšpirácia začala vo Francúzsku a neskôr sa rozšírila aj do ostatných krajín Európy. Kritik a zberateľ Philippe Burty (1830–1890) ako prvý v revue *Renaissance littéraire et artistique* z roku 1872 použil označenie japonisme (japonizmus – „žaponizmus“).² Okrem tohto pojmu sa taktiež používa francúzsky termín japonaiserie, tiež aj japonerie, ale tieto dva termíny nie sú synonymické. Výkladový slovník *Larousse* definuje japonizmus ako „módu a vplyv japonských diel a kultúrnych predmetov na Západe“³, zatiaľ čo výraz japonaiserie ako „umelecký objekt pôvodom z Japonska, ktorý vyvoláva zvedavosť.“⁴ Japonizmus môžeme teda definovať ako vplyv japonského umenia na Okcident⁵, pričom západní umelci ho berú ako inšpiráciu s cieľom obohatiť vlastnú tvorbu a prejavil sa tak prakticky vo všetkých sférach kultúrneho života. V tejto eseji sa venujem malbe, ale je podstatné si uvedomiť dosah japonizmu napríklad v divadle, literatúre, móde, záhradnej architektúre a fotografii.

Ako už vyššie spomínam, boli to hlavne ukijo-e, doslova znamenajúce obrazy prchavého sveta, ktoré stimulovali predstavivosť západných umelcov. Tieto drevotlačé boli určené najmä pre mešťanov a svoj vrchol dosiahli v 18. a 19. storočí a ich častými témami boli: mestský život, výjavy zo zábavných štvrtí, krásne gejšy, herci kabuki a neskôr pribudli aj malby krajiny, populárnym bolo napríklad zobrazenie hory Fudži. Využívajúc nezvyčajné uhly a asymetrické kompozície kombinované s dekoratívnymi motívami a jemnou farebnosťou, ukijo-e reprezentovali nový estetický ideál, ktorý bol pre západných maliarov priam zjavením. Impresionisti sa vďaka ukijo-e utvrdili vo svojej predstave zobrazenia každodenných výjavov bez obáv o detaily, ale s dôrazom na krásu samotnej maľby. Medzi najznámejšími majstrami, ktorých tvorba ovplyvnila západných umelcov, figurujú predovšetkým Kitagawa Utamaro (1753–1806), Kacušika Hokusai (1760–1849) a Utagawa Hirošige (1797–1858). Dodnes je na celom svete populárne Hokusaiovo dielo Kanagawaoki

¹ Kitayama 2010: 67.

² Reed 2010: 15.

³ [2022.05.25] [larousse.fr/dictionnaires/francais/japonisme/44722](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/japonisme/44722)

⁴ [2022.05.25] [larousse.fr/dictionnaires/francais/japonaiserie/44718](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/japonaiserie/44718)

⁵ Uher 2018: 31.

nami ura [*Velká vlna u pobřeží Kanagawy*] (1830).⁶ Medzi západnými autormi, ktorí okrem Jamesa Mcneilla Whistlera čerpali inšpiráciu z ukijo-e, nachádzame impresionistov a post-impresionistov ako Édouard Manet (1832–1883), Edgar Degas (1834–1917), Claude Monet (1840–1926), Vincent van Gogh (1853–1890) a mnohí iní. Veľmi dobre si môžeme vplyv japonizmu ukázať na Van Goghovej malbe *Père Tanguy* (1887)⁷ zobrazujúcej obchodníka a zberateľa impresionistických maliieb Juliana Tanguya, na ktorého pozadí vidíme malby gejši a prírody v štýle ukijo-e.

Japonizmus ako konštrukt orientalizmu?

V tejto časti sa zameriavam na otázku japonizmu ako súčasť orientalizmu⁸. Ten nadobudol negatívnu konotáciu prelomovou publikáciou *Orientalizmus* Edwarda W. Saída z roku 1978, v ktorej ho jej autor vysvetľuje ako spôsob, ktorým sa Západ snaží dominovať Východu. V maliarstve sa však toto označením, minimálne pred rokom 1978, vzťahovalo hlavne na francúzskych maliarov 19. storočia, ktorých predmet malby zahŕňal severnú Afriku a Blízky východ.⁹ Pôsobili naprieč rôznymi smermi a spájala ich iba spoločná tematika „arabského“ sveta. Predstaviteľ tzv. archeologického realizmu je v tomto kontexte napr. David Roberts (1796–1864); medzi predstaviteľov romantizmu patria Eugène Delacroix (1798–1863) a Alexandre-Gabriel Decamps (1803–1860); realizmus vo svojich malbách najlepšie stvárnil Jean-Léon-Gérôme (1803–1860).¹⁰ Podstatné je si však uvedomiť, že všetci títo autori maľovali miesta a ľudí v prostrediach zasadených na Blízkom východe využívajúc štýly, ktoré v európskom maliarstve zaujímali hlavný prúd, ale neinšpirovali sa priamo orientálnym štýlom malby. Inak povedané, pre týchto maliarov boli inšpiráciou staroorientálne ruiny, mešity, háremy, arabesky, gobeliny, oblečenie a iné.

Saidov *Orientalizmus* hovorí o umelej konštrukcii Orientu vytvoreného Okcidentom s cieľom dosiahnutia hegemonie, teda pre neho predstavuje etnocentrický princíp, v ktorom Západ prejavuje presvedčenie o svojej nadradenosti voči Východu, pričom tento názor môže byť vedomý alebo nevedomý vychádzajúci z mnohých Okcidentom vytvorených stereotypov a mýtov.¹¹ Orientalizmus je teda kultúrny mýt, ktorý charakterizuje Orient zdôraznením jeho zvláštnosti a inakosti (otherness) v porovnaní s Okcidentom, a tak sa táto Saidova teória stala prevratnou a dodnes vyvoláva vášnivé diskusie. Nie je mojím cieľom v tejto eseji zhrnúť všetky pozitívne a negatívne reakcie, ktoré E. Said svojím *Orientalizmom* vyvolal, ale opíšem pár problémov, ktoré považujem za markantné. Jedným z úskalí je určite vymedzenie geografického priestoru. Ako upozorňuje D. Uher, skutočnosť, že Orient má v Saidovom diele význam iba Blízkeho východu, určite vyvoláva otázku, či a ako je možné

⁶ [2022.05.25] metmuseum.org/art/collection/search/45434

⁷ [2022.05.25] musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/pere-tanguy

⁸ Uher 2008: 427–428.

⁹ MacKenzie 1995: 43.

¹⁰ Ibidem s. 50.

¹¹ Said 1978: 6.

pracovať s touto teóriou pri štúdiu Ďalekého východu, napr. japonského a čínskeho orientalizmu.¹²

Konečne sa dostávam k myšlienke, či je možné vnímať fenomén japonizmu v rámci Saidovho *Orientalizmu*. Domnievam sa, že japonizmus nie je možné charakterizovať iba jednostrannou teóriou, ktorú prezentoval E. Said. Pokiaľ má orientalistika slúžiť ako veda, ktorej účelom je informovať koloniálne mocnosti a zabezpečiť západnú dominanciu, tak japonológia minimálne v svojich začiatkoch túto definíciu nespĺňovala. Výskum a záujem o Japonsko, zosobnený fenoménom japonizmu, sa už od začiatku formoval okolo umenia a kultúry, ktoré zasiahli celú Európu. Myslím si, že nie je možné upodozrievať umelcov, že sa zaujímali o japonskú maľbu s cieľom dominovať inej civilizácii, na druhej strane sa však určite nedá tvrdiť, že všetci z nich boli automaticky akýmisi japonofilmi. Na problém Saidovej teórie poukazuje aj MacKenzie: „Ešte k tomu [Said] neuznáva, že umenie a dominantná politická ideológia často fungujú ako protiklady, namiesto toho, aby boli konformné. Práve z umenia vždy vychádza protihegemonický diskurz.“¹³ Inak povedané, Saidova teória môže fungovať vo vzťahu západného politického diskurzu voči Japonsku, ale nemôžeme si myslieť, že umelci, často rebelskí voči prevládajúcemu politickému prúdu, budú automaticky kopírovať takýto vzťah. Aplikáciu teórie orientalizmu teda všeobecne na umenie považujem za pomerne problematickú: japonizmus a jeho prejavy vo výtvarnom umení treba vnímať skôr ako nefalšovanú inšpiráciu, ktorá postráda mocenské ambície a je založená na obdive k estetike japonského umenia, a v skutočnosti tak umelci nemali ani pozitívny ani negatívny vzťah voči Japonsku v zmysle „iného“ (the other).

Rozdielom v porovnaní s maliarmi Blízkeho východu je skutočnosť, že maliari ovplyvnení japonizmom v prvej vlne primárne nemalovali obrazy situované na Ďalekom východe. V ich dielach síce nachádzame objekty ako sú paravány, japonské dáždnyky, vejáre, kimoná, sakury, ale často tieto maľby zobrazujú západne ženy. Euro-americký umelci vnímali japonské umenie ako zdroj inšpirácie pre vlastnú tvorbu, a nie ako nástroj pochopenia, resp. dominancie. Na príkladoch maľby J. Whistlera, považovaného za priekopníka japonizmu v maliarstve, ukážem, ako sa ním inšpiroval: japonské ukijo-e a ich estetika sú tak pre neho prostriedkom k dosiahnutiu umeleckosti a vlastného štýlu.

James Abbot Mcneill Whistler

Narodil sa v roku 1834 v meste Lowell v štáte Massachusetts. Jeho otec bol železničný inžinier a kvôli tomu prežil mladý James časť svojho detstva v Petrohrade a Londýne. V roku 1855 sa presťahoval do Paríža a stal sa žiakom švajčiarskeho maliara Charlesa Gleyrea (1806–1874). Tu sa zoznámil aj s hlavným predstaviteľom francúzskeho maliarskeho realizmu Gustavom Courbetom (1819–1877).¹⁴ Z tohto obdobia

¹² Uher 2017: 9.

¹³ MacKenzie 1995: 14.

¹⁴ Chaleysin 2004: 15.

pochádza jeho obraz *Portrait of Whistler with Hat* (1858)¹⁵, na ktorom namaľoval samého seba a môžeme si v ňom všimnúť aj realistický štýl podobný Rembrandtovi (1606–1669). Predovšetkým on a Diego Velázquez (1599–1660) boli pre J. Whistlera celoživotnou inšpiráciou.

V roku 1859 sa presťahoval natrvalo do Londýna. Od roku 1862 býval v štvrti Chelsea, kde sa zoznámil s preraffaelistmi a priateľské vzťahy udržiaval hlavne s Dante Rossettim (1828–1882). Spoločne s ním sa v šesťdesiatych rokoch začali zaujímať o japonské umenie, ktorého popularita sa dostala z Francúzska do Veľkej Británie. J. Whistler sa stal zberateľom japonských predmetov a vo svojej zbierke mal japonský porcelán, vejáre, kimoná, drevotlače ukijo-e a iné objekty, o ktoré sa začal zaujímať pravdepodobne vplyvom francúzskych impresionistov.¹⁶ Od 60. rokov tak postupne J. Whistler opúšťa realistický smer, o ktorom sa vyjadruje ako „prekliaty realizmus“¹⁷ a hlavným sa pre neho stáva ideál estetiky *l'art pour l'art* – umenie pre umenie podľa definície básnika Théophile Gautiera (1811–1872). Účelom umenia nemá byť len zachytenie skutočnosti tak, ako ju umelec vidí, ale hlavným účelom umenia je krása, rovnako tak umenie nesmie slúžiť žiadnym politickým, didaktickým alebo morálnym účelom, ale má existovať samo pre seba.¹⁸ Táto zásada umenia sa stala hlavným bodom estetického hnutia, do ktorého býva J. Whistler často radený. V japonskom umení sa inšpiroval harmóniou farieb, priestorom a asymetrickou kompozíciou s cieľom vytvoriť svoj vlastný štýl.¹⁹ Vo svojej prednáške v Prince's Hall v Londýne z roku 1885 sa vyjadril takto: „... príbeh krásna je už hotový, vytesaný v mramoroch Parthenónu a ozdobený vtákmi na Hokusaiovom vejári pri úpätí Fusijamy.“²⁰ Z tohto citátu vyplýva, ako vysoko si maliar cenil estetiku japonského umenia, predovšetkým v Hokusaiových dielach. Japonský vplyv na J. Whistlera môžeme vidieť v dvoch formách: prvou je zobrazenie japonských predmetov v jeho malbách predstavujúc istý typ exotickosti, ktorá dodáva malbe orientálny charakter. Druhá je komplikovanejšia na pochopenie, pretože jej autor sa inšpiroval štýlom japonskej malby, ale nezobrazuje Ďaleký východ ani žiadne s ním spojené výjavy.

Whistler a vplyv japonskej malby

Hlavne v šesťdesiatych rokoch existuje v jeho malbe jasná tendencia zobrazovať predmety pôvodom z Ďalekého východu, pričom túto tendenciu bližšie ukážem na troch konkrétnych príkladoch: prvým je *La Princesse du Pays de Porcelaine* (1863–1864).²¹ Na portréte je stvárnená Christina Spartali (1845?–1884), dcéra gréckeho konzula vo Francúzsku, oblečená v kimone, držiaca japonský typ vejára učiwa a stojaca

¹⁵ [2022.05.28] asia.si.edu/object/F1906.57a-b/

¹⁶ Ono 2001: 96.

¹⁷ Chaleyssin 2004: 19.

¹⁸ Stalloni 2015: 110.

¹⁹ Ono 55.

²⁰ Vtedajší prepis hory Fudži. Ibidem.

²¹ [2022.05.28] asia.si.edu/object/F1903.91a-b/

pravdepodobne na čínskom koberci.²² Už názov plátna evokuje viac Čínu ako Japonsko, ale Whistler sám zdôraznil, že sa jedná o japonské prvky.²³ Druhým príkladom je *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen* (1864)²⁴, na ktorom je zobrazená Whistlerova milienka a modelka Joanna Hiffennan (1843–1903) oblečená v čiernom kimone a cez lavé plece jej vidieť preložené ďalšie biele kimono. V pozadí je zlatý paraván, ktorého autor nie je známy, ale predpokladá sa, že zobrazuje výjavy z *Príbehu princa Gendžiho*. Všeobecne sa tiež verí, že modelka obdivuje sériu ukijo-e s názvom Rokudžújošú meišo zue [*Slávne pohľady z okolo šesťdesiatich provincií*]²⁵ vytvorenú Hirošigem.²⁶ Konečne tretím príkladom je obraz *Variations in Flesh Color and Green: The Balcony* (1867–1868)²⁷, v ktorom vidíme štyroch ľudí oblečených v orientálnom štýle pozerajúcich sa z balkóna na Temžu. Táto malba obsahuje pomerne veľké množstvo japonských predmetov: všetky štyri ženy sú oblečené v kimone, jedna drží vejár učíwa, pred ňou je čierna lakovaná tácka, na ktorej sú tradičné pohárky na pitie sake – sakazuki a nádoba na sake – čóši. Ďalšia žena je zobrazená, ako hrá na japonskom hudobnom nástroji šamisen a rovnako tu tiež vidíme aj symboliku kvitnúcich kvetov. *The Balcony* je prvou malbou, na ktorej J. Whistler na miesto svojho podpisu použil motýľa, symbol veľmi často používaný práve v japonskom výtvarnom umení.²⁸ Od sedemdesiatych rokov už Whistler nemaloval ďalšie obrazy, ktoré by boli explicitne ovplyvnené jeho záujmom o japonské umenie, sporadicky však môžeme nájsť predmety zo Zeme vychádzajúceho slnka aj na jeho neskorších malbách. Jeho vôbec najznámejší obraz *Arrangement in Gray and Black No. 1* (1871)²⁹, na ktorom namaloval svoju matku, obsahuje v pozadí prehodené čierne kimono.

Pri charakteristike orientalizmu vo Whistlerovej tvorbe je nutné si všimnúť, že ani jedna z jeho maliieb sa tematicky neodohráva v Japonsku a nezobrazuje ani japonské prostredie, ani Japoncov. Veľmi dobre to vystihla Ono: „Skutočnosť, že modelky sú západne ženy, dáva jasne poznať, že to, čo J. Whistler vyjadril v týchto malbách, bola exotická atmosféra, ale v žiadnom prípade nie záznam japonských predmetov alebo bežných ľudí.“³⁰ Inak povedané, autor maloval námety zo Zeme vychádzajúceho slnka, pretože tieto svojou exotickosťou a estetickou dobre dopĺňali nový štýl, ktorý sa snažil vytvoriť. Inšpiráciu vo forme inovácie Whistlerovho maliarskeho štýlu môžeme nájsť hlavne v sérii *Nocturnes*. Táto séria maliieb zobrazuje výjavy noci alebo úsvitu, keď je celé prostredie ponorené do čiastočnej tmy a nie je osvetlené

²² Chaleyssin 2004: 25.

²³ Ono 2001: 74.

²⁴ [2022.05.28] asia.si.edu/object/F1904.75a/

²⁵ [2022.05.28] en.wikipedia.org/wiki/Famous_Views_of_the_Sixty-odd_Provinces

²⁶ Ono 2001: 75.

²⁷ [2022.05.28] asia.si.edu/object/F1892.23a-b/

²⁸ Chaleyssin 2004: 26.

²⁹ [2022.05.28] en.wikipedia.org/wiki/Whistler%27s_Mother#/media/File:Whistlers_Mother_high_res.jpg

³⁰ Ono 2001: 82.

prírodným svetlom, a situácia je tak namalovaná v odtieňoch čiernej, tmavomodrej alebo sivej farby. V západnom maliarstve sa jednalo o priekopnícku techniku, hoci znaky podobné *Nocturnes* mal už napríklad Velázquezov barokový chromatizmus, ale aj v ukijo-e, hlavne v tvorbe Hirošigeho, je zobrazenie noci a tmavých farieb veľmi časté.³¹ *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso Bay* (1866)³² je považované za prvú takúto maľbu: J. Whistler ju namaloval v čilskom meste Valparaiso v dobe, keď v roku 1866 španielska flotila útočila na miestne jednotky. Asi najznámejšou maľbou z tejto série je *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1877)³³, v ktorej je zachytený ohňostroj nad Cremorne Gardens, miestom, kde sa stretávala londýnska smotánka. Tie boli tiež často stvárňované v ukijo-e, ako napríklad v Hirošigeho *Rjógoku hanabi* [Ohňostroj na moste Rjógoku].³⁴ Whistlerova séria bola veľmi kladne prijatá kunsthistorikom a orientalistom Ernestom Fenollosom (1853–1908), ktorý napísal: „Klasická čínska škola chápala farbu ako kvetinu rastúcu v šedej špíne, ale jediný príklad tejto teórie v európskom umení, ktorý som videl, je Whistlerova tvorba.“³⁵

Na vyššie uvedených príkladoch som ukázal, ako japonské umenie pozitívne ovplyvnilo tvorbu J. Whistlera. Japonizmus teda značne vplýval na západné maliarske umenie, domnievam sa však, že jeho videnie ako súčasť orientalizmu treba pochopiť z viacerých perspektív lebo maliar bol stúpencom estetického hnutia a v japonskom umení videl predovšetkým jeho estetiku, ktorú využil a zapracoval do vlastného štýlu. Myslím si, že podobne sa dá argumentovať aj v prípade Claude Moneta a Vincenta Van Gogha, ktorí sa tiež intenzívne inšpirovali v japonskom umení. Dôležité však je, že to bol podnet japonského umenia, a nie „Japonska“. Maliari ovplyvnení japonizmom sa nezaujímali o japonskú civilizáciu per se, upútala ich len jeho exotickosť a estetickosť. Japonizmus preto v maľbe nemôžeme chápať ako snahu pochopiť a vysvetliť japonskú civilizáciu v širšom rozmere; J. Whistler ani absolútna väčšina jeho rovesníkov v skutočnosti nikdy nenavštívili Japonsko, hoci prostriedky na to určite mali. Saidova koncepcia orientalizmu síce hovorí o snahe dominovať Východu, problémom však ostáva, že E. Said nie úplne uznáva existenciu napr. umeleckého prúdu, ktorý je nezávislý na hlbších politických a civilizačných paradigmách. Japonizmus však treba chápať ako inšpiráciu, ktorou západní autori obohatili svoje diela bez hlbšej pozitívnej alebo negatívnej implikácie voči Japonsku. Situácia sa zmenila až pôsobením neskorších maliarov ako napr. Mortimer Menpes (1855–1938), ktorí skutočne vycestovali do Japonska a maľovali japonské prostredie.

³¹ Chaleyssin 2004: 28.

³² [2022.05.28] wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/nocturne-in-blue-and-gold-valparaiso-bay

³³ [2022.05.28] dia.org/art/collection/object/nocturne-black-and-gold-falling-rocket-64931

³⁴ [2022.05.28] metmuseum.org/art/collection/search/37077

³⁵ Chaleyssin 2004: 36.

Záver

Japonizmus je kultúrny fenomén, v ktorom prival japonského umenie do Európy podnietil mnohých západných umelcov inšpirovať sa týmto vtedy málo poznaným exotickým umením. V druhej polovici 19. storočia badať jeho skutočný vplyv na Európu. Stret medzi dvoma kultúrami, západnou a japonskou, sa tak z pohľadu Západu odohral vo veľkej miere práve na poli umenia a fascinácia japonským umením sa neskôr prejavila aj akademickým výskumom Japonska v rôznych disciplínach ako je napr. história, literárna teória, sociológia, lingvistika či folkloristika.

James Abbot McNeill Whistler bol jedným z prvých maliarov, ktorí systematicky využili japonský vplyv vo svojej technike. Na jednej strane zachytil v dielach orientálne japonské predmety, no z japonských ukijo-e sa inšpiroval aj ich maliarskym štýlom vo forme harmónie tmavých farieb a priestorovou kompozíciou. Hlavným cieľom jeho tvorby nebolo ani imitovať japonský štýl, ani zobrazit japonskú orientálnu krajinu, ale vytvoriť svoj osobitý štýl vychádzajúci z estetického vnímania umenia.

Japonizmus je dôležitý kultúrny trend, pretože sa prostredníctvom neho Európa inšpirovala japonským umením a západní umelci tak prvýkrát vo väčšom množstve prišli do kontaktu s touto krajinou. Príklad J. Whistlera však ukazuje, že hoci západní maliari obdivovali japonské umenie, toto im neslúžilo ako spôsob, ktorým by sa snažili spoznať a opísať japonskú civilizáciu. Japonizmus je preto v maliarstve skôr inšpirácia, ktorou maliari chceli zdokonaľiť vlastné diela ako vierohodné zobrazenie japonského prostredia.

Literatúra

- CHALEYSSIN, Patrick: *James McNeill Whistler*. London 2004.
- KITAYAMA Kenji: Qu'est-ce que le japonisme? Le japonisme était-il une révolution esthétique ou un commencement de la mondialisation esthétique? *Jóroppa bunka kenkjú* 2010, 3, s. 64–95.
- MACKENZIE, John M.: *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester 1995.
- ONO Ayako. *Japonisme in Britain – A Source of Inspiration: J. McN. Whistler, Mortimer Menpes, George Henry, E.A Hornel and nineteenth century Japan*. Glasgow 2001.
- REED, Christopher: *The Chrysanthème Papers: The Pink Notebook of Madame Chrysanthème and Other Documents of French Japonisme*. Honolulu 2010.
- SAID, Edward W.: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. New York 1978.
- STALLONI, Yves. *Écoles et courants littéraires*. Paris 2015.
- UHER, David: Okcidentalismus v prekladech 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 2008, ss. 412–428.

Japonisme as an aesthetic ideal in the paintings of James McNeill Whistler

Japonisme was a cultural trend characterized by an interest in the newly discovered Japanese art, which spread to Western European countries in the 1860s, and the first wave of enthusiasm for Japanese culture lasted until about 1914. Japonisme thus represents an example of Orientalism, where European painters were inspired by the aesthetic ideal of Japanese art, which they subsequently incorporated into their works. One of the pioneers of Japonisme in painting was James McNeill Whistler, an American follower of the aesthetic movement active in Western Europe, who was the first to be inspired by the ukiyo-e woodblock print. In this essay, I aim to describe Japanese art's influence on Whistler's paintings. Whistler was known as a painter who adhered to the principle of *l'art pour l'art*, thus rejecting any didactic or moral use of art. In his later period, he was also known for his critical attitude towards the realist painting style. In this essay, I use Whistler's works to show the importance of the aesthetic principle of Japanese art that fascinated European painters. In Whistler's paintings, although we can speak of a positive type of Orientalism, it is not imitating the Japanese style as a depiction of Oriental landscapes and people but as a device that the artist incorporated into his works to refine and create his style.

Keywords: Orientalism, japonisme, painting, ukiyo-e, James McNeill Whistler

Contact: Róbert Cagarda, katedra asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic, e-mail: cagaro00@ff.upol

ORIENTALISMUS VE FILMU *SNOUBENEC Z TOKIA*

Sarah Karnetová

Abstrakt: Orientalismus označuje napodobování Východu západními umělci, spisovateli nebo architekty. Tato imitace byla typická zejména pro tvorbu 19. století, ale můžeme se s ní setkat také záměrně, aby film, kniha nebo videoklip působily exoticky a vyvolaly zájem více diváků, respektive čtenářů nebo posluchačů. Někteří si ho ani nemusí všimnout, protože se často jedná o zažité stereotypy, na něž jsou lidé zvyklí, nebo si o nich myslí, že jsou pravdivé. Ti, kteří naopak východní kultury znají, je považují za rasismus, ponižování nebo utlačování člověka člověkem. Je s ním nejčastěji spojováno jméno Edwarda W. Saida (1935–2003), který je současně autorem jednoho z nejvýznamnějších děl o orientalismu. Přestože je Saidova kniha považována za významnou studii, řada akademiků s ní nesouhlasí, přičemž největší pozornost získal George P. Landow (1940–2023). S orientalismem se v dnešní době setkáme patrně nejčastěji ve filmech, např. *Legendě o Mulan* (Barry Cook, Tony Bancroft 1998) z dílny studia Walta Disneyho, americké filmy *Poslední samuraj* (Edward Zwick 2003), *Gejša* (Rob Marshall 2005), *Psí ostrov* (Wes Anderson 2018) atd. Tento článek se věnuje belgickému filmu *Snoubenec z Tokia* (Stefan Liberski 2014) na námět knihy *Ani Eva, ani Adam* (2007) francouzsky píšící Belgičanky Amélie Nothomb (1966). Jeho cílem je analyzovat tento snímek, najít v něm orientalizující prvky, tématicky je uspořádat a vyvodit z nich patřičné závěry.

Klíčová slova: orientalismus ve filmu, Japonsko, Amélie Nothomb (1966), *Ani Eva, ani Adam* (2007), *Snoubenec z Tokia* (Stefan Liberski 2014)

Snoubenec z Tokia (2010) je belgický film natočený podle knihy *Ani Eva, ani Adam* (2007) belgické spisovatelky Amélie Nothomb (1966). Je to příběh o mladé belgické japanofilce, která sní o tom, že se stane Japonkou. Belgický režisér Stefan Liberski (1951) se snímkem pokusil zobrazit Japonsko a japonskou kulturu v pravém světle, přitom ale svým divákům obraz Japonska nijak markantně nezkraslit. Cílem práce je analyzovat tento film, najít v něm orientalizující prvky, tématicky je uspořádat a vyvodit z nich patřičné závěry.

Orientalismus

Orientalismus nejčastěji označuje imitaci nebo zobrazení východních kultur¹ západními spisovateli, architekty, designéry, respektive jinými umělci.² Dříve byl jeho význam nejasný: v 18. stoletím označovalo francouzské slovo „orientaliste“

¹ Uher 2008: 412–413.

² Mart 2010: 367.

člověka, který se zabýval oblastí východního Středomoří, tzn. Levantou. V Británii se slovem „Orientalist“ na konci 18. století označoval umělecký styl, který napodoboval čínské umění. Až na začátku 19. století se jím začala označovat osoba, která studovala jakoukoli asijskou kulturu. V roce 1830 byli „Orientalists“ speciální administrativní pracovníci a vědci, kteří zkoumali indickou kulturu, později také asijskou a severoafrickou.³ Osobou pravděpodobně nejčastěji spojovanou s tímto pojmem je Edward W. Said (1935–2003), který v roce 1978 napsal knihu *Orientalismus*. Otevřel jí diskurs, který rozproudil vášnivé debaty mezi akademiky.⁴ Jedním z jeho nejvýznamnějších kritiků byl profesor George P. Landow (1940–2023), který nesouhlasil s E. Saidem především kvůli tomu, že se vyjadřuje k chování Západu vůči celému Východu, ve skutečnosti se ale zaměřuje pouze na Blízký východ. E. Said také tvrdil, že špatný přístup k jiné kultuře se projevuje pouze v chování Západu vůči Východu, a nikoliv naopak, a také že žádný americký či evropský vzdělanec nemůže Orient poznat.⁵ Na orientalismus lze proto nahlížet buď saidovsky negativně, nebo naopak landowsky pozitivně,⁶ kromě těchto dvou typů ale můžeme navíc rozlišovat např. ornamentální orientalismus, který se projevuje v oblečení, uměleckých předmětech i jinde.⁷

Amélie Nothomb

Fabienne Claire Nothomb je francouzsky píšící belgická spisovatelka, která patří mezi nejčtenější francouzské autory současnosti. Pochází ze šlechtické rodiny a píše pod pseudonymem Amélie Nothomb.⁸ Její otec byl diplomat, a tak musel často cestovat. Proto A. Nothomb prožila dětství kromě v Belgii také v řadě dalších zemích, např. Japonsku, Číně, USA nebo Bangladéši. Přestože se narodila v Belgii, tvrdí o sobě, že jejím rodným městem je Kóbe v Japonsku, protože tam od dvou do pěti let vyrůstala, poté se její rodina přestěhovala do Číny. Již tehdy se zamilovala do japonské kultury a nuceným odchodem z Japonska byla zrcena, proto se po ukončení školy do Japonska vrátila a pracovala v japonské firmě. Zamilovala se do japonského studenta, a dokonce se s ním později i zasnoubila. Avšak zasnoubení a ani život, který vedla v Japonsku, jí nepřipadaly tak idylické, jak si pamatovala z dětství, a tak se po několika letech vrátila zpět do Belgie a rozhodla se zde žít psaním. V roce 1992 vydala svůj první román *Vrahova hygiena* a od té doby publikuje knižní titul téměř každý rok.⁹ Zkušenosti z dětství a dospívání ji inspirovaly k několika dílům, ve kterých vystupuje pod vlastním pseudonymem. O svém životě v Japonsku napsala dvě knihy, které se navzájem časově prolínají. V románu *Strach a chvění* vydaném

³ Irwin 2006: 5–6.

⁴ Scurry 2010: 4.

⁵ [2022.06.13] <https://victorianweb.org/history/empire/said/orient14.html>

⁶ Uher 2018: 32.

⁷ [2022.06.13] <https://upstream.upol.cz/youtube-post/a15-star-wars-a-orient-david-uhel/>

⁸ *BrightSummaries.com: Hygiene and the Assassin by Amélie Nothomb* 2018.

⁹ Damlé 2014: 62–63.

v roce 1999 literárně zpracovala své zkušenosti v japonské firmě¹⁰ a o osm let později publikovala knihu *Ani Eva, ani Adam*, která naopak zachycuje počátky jejího života v Japonsku a končí těsně před ukončením ročního kontraktu v japonské firmě. První z románů byl oceněn cenou Grand Prix du Roman, druhý Prix de Flore.¹¹

Snoubenec z Tokia

Film *Snoubenec z Tokia* je adaptací výše zmíněného románu *Ani Eva, ani Adam* natočený v roce 2014. Režisérem je Stefan Liberski (1951) – belgický filmový tvůrce, spisovatel a humorista. Kromě tohoto snímku režíroval také *Baby Balloon* (2013) nebo *Bunker Paradise* (2005). Vypráví příběh mladé belgické dívky Amélie, která do svých pěti let vyrůstala v Japonsku, pak se ale její rodiče vrátit zpět a v Belgii pak žila do svých dvaceti. Hlavní hrdinka je japonofilka, která celé dospívání snila o tom, že se do Japonska vrátí, proto se po studiích vydala zpátky do Země vycházejícího slunce. Přestože se zde dívka narodila, pamatovala si z japonštiny pouze říkanky pro děti, a musela proto nejprve navštěvovat jazykové kurzy, aby si mohla najít plnohodnotnou práci, přičemž si přivydělávala soukromými hodinami francouzštiny. Měla však jen jediného žáka – mladého Japonce Rinriho. Po několika lekcích v kavárnách a u něj doma se z jazykových lekcí staly spíše prohlídky těch částí Tokia, které jsou běžným turistům skryté. Oba mladí lidé spolu trávili stále více času, a i přes počáteční Améliin odmítavý postoj se do sebe nakonec zamilovali.

Dívka přijela do Japonska se snem stát se Japonkou. Byla posedlá vším japonským včetně Rinriho, a ten byl naopak fanouškem všeho francouzského. Poté, co poznala japonskou kulturu hlouběji a zjistila, jaké to je být ženou v Japonsku, začala mít o svém rozhodnutí pochyby a chtěla vztah s Rinrim ukončit, než si to stihla rozmyslet, nastoupila do japonské firmy a nedělala pak téměř nic jiného, než že dojížděla do práce v přeplněných vlacích, kde dospávala spánkový deficit, protože pracovala doslova od rána do večera. Rinri do ní byl přesto stále zamilovaný, a dokonce ji požádal, aby se stala jeho ženou a ukončila roční pracovní smlouvu. Amélie si však nebyla jistá ani vztahem s Rinrim, ani svou prací, proto se s ním pouze zasnoubila. Její pochyby nakonec vyřešilo zemětřesení, které udeřilo 11. března 2011. Za žádnou cenu sice nechtěla opustit Rinriho, ale poté, co jí dokonce neznámí sousedé požádali, aby odjela, si to rozmyslela a navždy se s ním rozloučila.

Analýza

Snímek *Snoubenec z Tokia* se odehrává v Japonsku, konkrétně v Tokiu a na ostrově Sado, proto se po celou dobu filmu objevuje na scéně mnoho orientalizujících prvků. Jedná se hlavně o ornamentální orientalismus, který jen posiluje exotickou atmosféru celého snímku.¹² Kdyby v něm tyto prvky nebyly, smysl filmu by to žádným způsobem nezměnilo. Většina takových elementů je zobrazena podle skutečnosti, proto se

¹⁰ *BrightSummaries.com: Fear and Trembling by Amélie Nothomb* 2016.

¹¹ Nothomb 2010.

¹² Lubelcová 2020: 33.

zároveň jedná o orientalismus pozitivní, který japonskou kulturu ukazuje v lepším světle a snaží se ji jiným civilizacím přiblížit. V několika scénách je nicméně patrný také negativní orientalismus, který vychází z předpokladů Okcidentu vůči Orientu. Ten však režisér v některých případech zakomponoval do příběhu úmyslně, aby jím demonstroval pochyby, které sužovaly protagonistku. Z korpusu¹³ můžeme následně vyčíst, že je ve filmu orientalizujících prvků opravdu mnoho a pro větší přehlednost je řadím do šesti skupin.

	skupina	orientalizující prvek	první výskyt
1.	jazyk	mluvená japonština	2:58
		japonské písmo	1:00
		pochvala za dobrou japonštinu	3:07
		záměna /r/ za /l/	5:08
		záměna japonštiny za angličtinu	1:15:28
2.	příroda, městské prostředí a bydlení	Tokio a okolí (hora Fudži), ostrov Sado	průběžně po celou dobu filmu
		brána torii	3:26
		posuvné stěny, futon, nízké stolky	průběžně po celou dobu filmu
		fotobudka purikura; karaoke	24:58; 42:35
3.	oblečení	kimono; letní kimono yukata, dřevěné sandále zóri	3:39; 1:14:08
		oblečení typické pro tzv. sararíman	58:28
4.	stravování	japonský čaj; pivo	17:14; 1:02:06
		Coca-Cola	17:22
		prodejní automat	1:30
5.	povahové rysy, chování a zvyky	zdvořilost, ohleduplnost, úcta, skromnost	průběžně po celou dobu filmu
		spaní ve vlaku	1:23:55
		výměna darů; zouvání před vstupem do obydlí a svatyní	1:10:58; 1:13:48
		stravování na zemi	1:16:10
6.	ostatní	filmy o jakuze	22:10
		gejša show	28:45
		kamiony dekatora	39:39
		meč katana; robotický pes; robot na úklid	49:13; 21:51; 47:50

¹³ Uher 2017: 15–16.

Jazyk

Nejčastěji se ve filmu opakovaly prvky z první skupiny, tzn. mluvený a psaný jazyk. Přestože dvě hlavní postavy spolu téměř celou dobu mluví francouzsky, můžeme pochopitelně i japonštinu zaslechnout velmi často, když Rinri nebo Amélie mluví s ostatními Japonci. Dívka na začátku filmu japonsky moc dobře neumí, přesto ji prodavačka v supermarketu za její japonštinu pochválí, protože Japonci velmi často cizince chválí za znalost jejich jazyka, ať už upřímně, nebo pouze k rozvinutí další konverzace, proto tuto skutečnost hodnotím jako pozitivní orientalismus. Dalším velmi častým chováním Japonců vůči cizincům je to, že neočekávají, že budou cizinci mluvit jejich řečí. Když se Amélie na ostrově Sado koupe v horkém prameni, přijde k ní starší Japonec a začne vyndávat listí z vody. Amélie mu řekne japonsky, že to není potřeba, ale on ji anglicky odbude, že anglicky nemluví. Posledním orientalizujícím prvkem z této skupiny je záměna souhlásek /r/ a /l/. Protože v japonštině, na rozdíl od většiny evropských jazyků, neexistuje funkční protiklad mezi těmito dvěma hláskami, Amélie se na začátku příběhu domnívá, že je jméno jejího budoucího snoubence zeptala Rinriho „Linli“. Záměna těchto souhlásek je častým terčem vtipů Okcidentálců o Japoncích.

Příroda, městské prostředí a bydlení

Jak již bylo výše zmíněno, *Snoubenec z Tokia* se odehrává v Japonsku, proto je v mnoha scénách zachycena skutečná japonská krajina a také život ve městě. Prvky z této druhé skupiny se řadí vesměs k ornamentálnímu orientalismu. Jsou to zejména typické symboly Japonska, které mají za úkol přilákat pozornost diváka a zároveň ukázat krásu a výjimečnost této země; hora Fudži, šintoistické brány torii, posuvné papírové stěny, kabina fotoautomatu purikura nebo karaoke jsou téměř v každém filmu, který se odehrává v Japonsku. V laciných filmech vypadají tyto atributy jako klišé, ale v tomto snímku jsou zobrazeny jako součást kultury, kterou by měl každý turista v Zemi vycházejícího slunce, včetně Amélie, zažít.

Oblečení a stravování

Dalšími příklady orientalismu jsou prvky ze třetí a čtvrté skupiny. Při plavbě na ostrov Sado si protagonisté koupí pití v automatu na lodi. Pro Okcidentálce je to sice nezvyklé, ale v Japonsku jsou prodejní automaty ve velkých městech prakticky všude a lodě nejsou v tomto smyslu výjimkou.¹⁴ Na ostrově jsou následně hrdinové ubytováni v tradičních lázních onsen a během pobytu nosí letní kimono jukata s dřevěnými sandály zóri. Jakmile začne Amélie pracovat v japonské firmě a stane se součástí japonského pracovního trhu, potkává každý den po cestě do práce a z práce muže v oblecích – sararíman.

Negativní orientalismus v těchto dvou skupinách představuje pouze scéna s Coca-Colou a čajem. Když je Amélie poprvé v Rinriho domě, nabídne jí automaticky

¹⁴ [2022.06.13] <https://www.dw.com/en/japans-love-affair-with-vending-machines/a-42150327>

konvičku čaje, sám si ale otevře plechovku Coca-Coly, což dívku velmi překvapí. Přestože je to příklad negativního orientalismu, nijak nesnižuje kvalitu snímku, protože je očividné, že v tom byl režisérův záměr, aby tak mohl zdůraznit rozdíl mezi asijskou a evropskou kulturou. Podobná scéna je popsána také v knize, ale na rozdíl od filmu jí Amélie není zaskočena. Vysvětluje si to tím, že Japonci jsou na japonské věci zvyklí, a proto si raději dají něco cizího. Jelikož Rinri předpokládá, že chce dívka zažít autentické Japonsko, nalije jí čaj, aniž by se jí předem zeptal.¹⁵

Povahové rysy a chování, zvyky

Pátá skupina se týká povahových rysů, chování a zvyků. O Japoncích se říká, že jsou velmi zdvořilí a ohleduplní. Ve filmu to bylo demonstrováno zpívajícím mužem u kolejí, který trénoval operní zpěv jen ve chvílích, kdy zrovna projížděly vlaky. V mnoha scénách, zejména těch na ostrově Sado, je úcta vyjádřena také úklonou, která má v japonské kultuře nahradit pozdrav, jindy vyjádřit úctu či hlubokou omluvu.¹⁶ Pravděpodobně nejčastěji ze všech orientalizujících prvků, hned po jazyce, se ve filmu projevovala skromná povaha Rinriho. Ten byl zpočátku zobrazen přesně tak, jak si lidé ze Západu Japonce představují, ale v průběhu filmu se jeho chování měnilo, stejně jako se vyvíjela i sama Amélie. Přesto se Rinri ve více než deseti scénách za něco omlouval. Častá omluva není v japonské společnosti nic neobvyklého, je to prostě projev správného chování, jímž se většinou vyjadřuje úcta druhým¹⁷. Nicméně v Rinriho případě bylo těch omluv jaksí příliš mnoho.

V tomto snímku jsou zobrazeny také některé japonské zvyky. Amélie například dostala od Rinriho otce velmi extravagantní náhrdelník a přemýšlela, co by mu měla dát na oplátku. Její přítelkyně ji však rychle zarazila, protože by tím započala nekončící cyklus oplácení, za který může japonská hodnota giri, tj. pocit povinnosti, což v Japonsku znamená, že každý závazek, dobrý či špatný, by měl být oplacen. Týká se to především dárků, ale pocit povinnosti je patrný například i v profesním životě. Nedílnou součástí japonské kultury je mj. i šintoismus, s kterým úzce souvisí cit pro čistotu, proto se v mnoha scénách objevuje zvyk zouvat se před vstupem do domu nebo do svatyně. Pro českého diváka to pravděpodobně není nic neobvyklého, ale např. na Anglosasy to může působit velmi exoticky. Neméně cizokrajné je pak pro Okcidentálce stravování na zemi u nízkého stolu a spaní na futonu.

Ostatní

Do poslední skupiny jsem zařadila zbývající orientalizující prvky, které nebylo možné přidat k žádné z předchozích skupin. Důležitým momentem celého příběhu byly filmy o zločinecké organizaci jakuza, které Amélie našla v domě Rinriho rodiny. Dívka se proto domnívala, že Rinri patří k jakuze. Toto chování můžeme označit jako

¹⁵ Nothomb 2010: 28.

¹⁶ [2022.06.13] <https://japanology.org/2018/05/bowing-in-japan/>

¹⁷ [2022.06.13] <https://www.bbc.com/travel/article/20180805-the-complex-art-of-apology-in-japan>

negativní orientalismus, který byl do příběhu přidán záměrně. Dalším příkladem je meč katana, který se objevoval v Améliiných představách. S Rinrim v průběhu celého filmu tvrdili, že jsou samurajové, a meč tak neměl v příběhu jiný význam než tuto myšlenku znázornit. Vzhledem k tomu, že se v knize tato scéna neobjevuje, se zdá, že režisér nevěděl, jak do příběhu zakomponovat samuraje, a proto použil alespoň jejich meč. Dalším podobně bezvýznamným atributem byli roboti, kteří mají reprezentovat vyspělost Japonska, ale neznamená to, že každá rodina má doma robotického mazlíčka, ani robota na úklid. Opět za tím cítím jen režisérovu snahu navodit exotickou atmosféru. V rámci poznávání skrytých částí Tokia vezme Rinri Amélii na tradiční představení gejš. Zde se režisér dopustil pravděpodobně neúmyslně negativního orientalismu, protože jedna z nich měla ledabyle učešané hnědé vlasy, jejich tradičnímu vzhledu neodpovídá. Poslední prvek z této skupiny patří k pozitivnímu orientalismu: uprostřed noci Amélie doprovází Rinriho mimo Tokio, aby společně sledovali průjezd speciálních japonských kamiónů dekatora¹⁸.

Závěr

Snoubenec z Tokia je belgický film natočený režisérem Stefanem Liberskim podle knihy *Ani Eva, ani Adam* jedné z nejčtenějších francouzsky píšících spisovatelek Amélie Nothomb. Je to příběh o mladé belgické dívce, která se chce stát Japonkou, jejíž sen ale zhatí přírodní katastrofa a japonská povaha. Film i kniha se odehrávají v Japonsku a oba jejich autoři jsou Belgičané, proto bylo cílem práce najít v tomto snímku prvky orientalismu a kategorizovat je. Nejvíce jich lze označit za ornamentální orientalismus, který se objevuje průběžně v průběhu celého filmu a v příběhu nehraje významnou roli, pouze podtrhuje exotičnost daného prostředí. Tento orientalismus je v zásadě také orientalismem pozitivním, což znamená, že se snaží ukázat, jaká je japonská kultura ve skutečnosti, a povzbudit tak zájem diváků. Přestože snímek z velké části odpovídá realitě, najdeme v něm ale i, byť menšinově, případy negativního orientalismu. Přestože je film natočený podle knihy, kopíruje pouze její hlavní dějovou linii. Z toho vyplývá, že bezmála všechny prvky ornamentálního orientalismu vložil do filmu sám režisér, aby tak zvýšil jeho přitažlivost a v knize je tak nenajdeme. Tento fakt mj. dokazuje, že ve filmovém průmyslu hraje orientalismus velmi významnou estetickou roli.

Literatura

- DAMLÉ, Amaleena: *The Becoming of the Body: Contemporary Women's Writing in French*. Edinburg 2014.
- IRWIN, Robert: *Dangerous Knowledge: Orientalism and its Discontents*. Woodstock, NY 2006.
- LUBELCOVÁ, Desana: Orientalismus vo filme *Posledný samuraj*. *Dálný východ*. Olomouc 2020, 10, 1, s. 33–33.

¹⁸ Dekatora jsou extravagantní vyzdobené kamióny, které jsou známé hlavně díky sérii filmů Torakku Jaró [*Kamioňáci*] (McLeod 2021).

- MCLEOD, Ken: *Driving Identities: At the Intersection of Popular Music and Automotive Culture*. New York 2021.
- NOTHOMB, Amélie: *Ani Eva, ani Adam*. Praha 2010.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměnková: 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 2008, ss. 412–428.

Orientalism in the movie *Tokyo Fianceé*

Orientalism refers to Western artists, writers, or architects imitating the East. This imitation was particularly typical of 19th-century work. Still, it can also be deliberately used to make a film, book, or video clip seem exotic and to arouse the interest of more viewers, readers, or listeners. Some people may not even notice it because it is often an established stereotype that people are used to or think is true. Those who are familiar with Eastern cultures, on the other hand, see it as racism, humiliation, or oppression of man-by-man. It is most often associated with Edward W. Said (1935–2003), the author of one of the most important works on Orientalism. Although Said's book is considered a critical study, many academics disagree, with George P. Landow (1940–2023) receiving the most attention. Orientalism is probably most commonly encountered in films today, such as Walt Disney's *The Legend of Mulan* (Barry Cook, Tony Bancroft 1998), the American films *The Last Samurai* (Edward Zwick 2003), *Geisha* (Rob Marshall 2005), *Isle of Dogs* (Wes Anderson 2018), etc. This article focuses on the Belgian film *Tokyo Fianceé* (Stefan Liberski 2014), based on the book *Neither Eve nor Adam* (2007) by the Belgian French writer Amélie Nothomb (1966). He aims to analyze this film, find its orientaling elements, organize thematically, and draw appropriate conclusions.

Keywords: Orientalism in film, Japan, Amélie Nothomb (1966), *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007), *Tokyo Fianceé* (Stefan Liberski 2014)

Contact: Sarah Karnetová, katedra asijských studií ff UP Olomouc, Třída Svobody 26, 771 80 Olomouc, e-mail: sarah.karnetova01@upol.cz

ZOBRAZENÍ INDONÉSIE VE FILMU *AKCE KALIMANTAN*

Lucie Rychlá

Abstrakt: Netradičním spojením indonéské a československé filmové produkce vzniklo v roce 1962 válečné drama zobrazující boj jednotky výsadkářů o osvobození Kalimantanu od holandských vojáků, kteří zde zůstávali i po osamostatnění Indonésie. Díky této spolupráci a tématem, jímž se zabývá, obsahuje film nespočet známek orientalismu, které popisuje tento článek, v němž sledujeme osudový příběh indonéských partyzánů a jejich cestu mezi ostrovy Jáva a Kalimantan. I přes jednoduchou dějovou linii, poskytne snímek divákovi bližší vhled do indonéské kultury a povahy místních obyvatel. Vyprávění hlavního hrdiny přibližuje například vztah Indonésanů k přírodě nebo přístup k cizincům, kteří si jejich zemi podmanili. Všimneme si také kontrastu mezi místním stylem života a holandským v podobě rozlišných obydlí, jazyka nebo chování. Kromě napjatých přestřelek je film plný indonéské kultury, která prostupuje každodenní život a ocitáme se tak spolu s protagonisty mezi rýžovými poli, v rybářské vesnici nebo na vodním trhu. I přestože si snímek nezískal velkou pozornost mezi československými nebo indonéskými diváky, dokázal vylíčit svědectví indonéské armády bojující o nezávislost své republiky ve vizuálně působivém a netradičním podání.

Klíčová slova: orientalismus ve filmu, kolonialismus, Československo, Indonésie, *Akce Kalimantan* (Vladimír Sís 1962)

Úvod

Poněkud neobvyklý film československo-indonéské koprodukce, o kterém snad nikdo neslyšel; takto popisují *Akci Kalimantan* (souběžným názvem *Aksi Kalimantan*) některé z mála recenzí jeho diváků. Dobrodružný a válečný snímek z roku 1962 režiséra Vladimíra Síse (1925–2001) se bohužel nezapsal do povědomí československého obecnstva a zdá se, že ani v Indonésii si nezískal velkou přízeň, čemuž napovídá téměř nulové množství článků či stránek, které by o této opravdu unikátní filmařské spolupráci hovořily. Film s převážně indonéským obsazením, avšak s hlavně českým filmovým štábem v holandsko-indonésčím znění tak zasáhl jen velmi malé procento diváků. Snímek vypráví příběh indonéských výsadkářů inspirovaný skutečnými událostmi boje o osvobození Kalimantanu, které bezprostředně následovalo druhou světovou válku a vznik samostatné Indonéské republiky. Na pozadí děje indonésští vojáci již získali svobodu pro Jávu, ale na Kalimantanu se stále ještě drží holandské jednotky. Ty jednoho dne shodí bomby na vesnici, ze které přežije pouze indonéský kapitán Bitah. Za dramatických okolností se mu podaří doplout na Jávu, kde vznikne nová partyzánská jednotka, která je vysazena z letadla nad kalimantanskou džunglí.

Příběh je poněkud zjednodušen v neprospěch holandských jednotek, které jsou zde vykresleny zcela záporně. Je pochopitelné, že téměř čtyři sta let indonésko-holandských vztahů nelze dostatečně vykreslit v pouhých 69 minutách, i přesto se zdá děj poněkud prostý a z Holanďanů jsou ve filmu přímo ukázkoví zlomyslní padouši; navzdory kritice a velké simplifikaci událostí ale dokázal film přiblížit svědectví indonéské armády bojující o nezávislost své země.

Orient a orientalismus ve filmu *Akce Kalimantan*

Pro pochopení filmu *Akce Kalimantan* a prvků orientalismu v něm přítomných je potřeba si pro začátek říci, co samotný Orient a orientalismus označuje a jak je definujeme. Za zmínku zde jistě stojí průkopník těchto pojmů, spisovatel a literární teoretik Edward Wadie Said (1935–2003), který ve své knize *Orientalismus: Západní koncepce Orientu* (1978) rozvíjí diskurz orientalismu a definuje jej jako „zobrazování Východu Západem“¹. Orient – tedy Východ – stejně jako Okcident – Západ – nejsou dané přírodní skutečností a neexistují tak jako jasně územně vymezené jednotky na žádné mapě světa. Oblasti Východu i Západu jsou člověkem vytvořené regiony, které v sobě uchovávají entitu geografickou, historickou a také kulturní.² Oba celky se vzájemně podporují a do jisté míry se jeden ve druhém odrážejí.³ Mimo tohoto významného díla se E. Said také zasloužil o rozvoj post-koloniální teorie, která nejen úzce souvisí se samotným orientalismem, ale je také stěžejní pro analýzu následujícího filmu. Vztah západní civilizace a Orientu je pro něj „vztahem moci, dominance a různých stupňů dominance“⁴. Samotný pojem Orient není slovem jednoznačným, když od doby vzniku se jeho význam rozšířil, ačkoliv i tato kvalitativní změna zůstává i nadále konzistentní. Orient je tak doktrína působící na Okcidentálce, je to ale také akademická tradice, či oblast zájmu cestovatelů, obchodníků a v neposlední řadě také politiků a vojáků.⁵ A právě takto vnímaným Orientem se zabírá snímek *Akce Kalimantan*.

Na skutečnost, že se Československo rozhodlo na základě indonéské i holandské historie přiblížit tuto část Jihovýchodní Asie západnímu divákovi, lze pohlížet jako na několikavrstvý znak orientalismu ve filmu. Můžeme tak říci, že i přes nelehké téma zobrazené ve snímku a na první pohled negativní orientalismus ve smyslu holandské nadvlády v Indonésii, je film *Akce Kalimantan* projevem orientalismu pozitivního, když se snaží o vzájemné porozumění a koexistenci mezi Západem a Východem. Holanďany zde vnímáme jako příklad podmanění Východu a vyhrazení se Západu vůči Orientu. V neposlední řadě by velmi prostý obraz hrubých Holanďanů mohl být považován dokonce i za okcidentalismus⁶, nebýt právě západní

¹ Uher 2008: 412–413.

² Said 2003: 5.

³ Said 2008: 15.

⁴ Tamtéž, s. 16.

⁵ Said 2003: 203.

⁶ Uher 2018: 31–32.

části filmu, tj. československé produkce. Divák neobeznámený s detaily natáčení by se možná ani nepozastavil nad výše zmíněnými skutečnostmi, protože se film na první pohled jeví jako jedno z mnoha zahraničních válečných dramát. Znalost těchto okolností se však ze snímku stane unikátní reprezentací post-koloniální Indonésie, které není na Západě – jmenovitě v tehdejší Československu – věnována dostatečná pozornost.

O filmu *Akce Kalimantan*

Výše zmíněných kritických hlasů není sice mnoho, ale film byl obecně přijat vlažně a spíše vyvolal rozpaky. Myslím si, že si nejedem divák položil otázku, proč tento snímek vlastně vznikl v československo-indonéské koprodukcii, když volba tohoto námětu právě československými filmaři je velmi zvláštní. Snímek je dobrodružným a válečným dramatem a pro běžného diváka neznalého historie regionu je obtížně stravitelný. Děj příběhu je i přes svou jednoduchost poněkud těžkopádný a pro českého diváka velmi často nesrozumitelný či dokonce nezajímavý. Snímek si tak sice komplikovaně hledá své obecnstvo, na druhou stranu ale představuje unikátní pohled na indonéský boj o nezávislost i na kulturní tradice této oblasti, které doprovázejí každodenní život jejich obyvatel.

Režisér Vladimír Sís (1925–2001) mj. režíroval filmovou adaptaci původně divadelní hry *Balada pro banditu* (1978), podílel se ale také na scénáři seriálů *Hříšní lidé města pražského* (Jiří Sequens 1968–1969) a *30 případů majora Zemana* (Jiří Sequens 1974–1979). Hlavním těžištěm jeho tvorby byly nicméně dokumentární snímky z Číny, Indonésie, Tibetu a dalších pro českého diváka exotických míst; dokument *Cesta vede do Tibetu* (1954) i přes cenzurní zásahy dokonce získal čestné uznání na filmovém festivalu v Benátkách. V průběhu natáčení *Akce Kalimantan* byl filmový štáb schopen navíc z ušetřeného materiálu natočit v témže roce i dokument *S Jawou na Jávě*, který popisuje cestu motocyklového závodníka Františka Štastného po tomto ostrově. V hlavní roli se z českých herců setkáme s Martinem Růžkem (1918–1995), který si zahrál neústupného holandského kolonizátora a role odvážného výsadkáře se ujal věhlasný indonéský herec Bambang Hermanto (1931–1991). Část obsazení dokonce tvořili příslušníci indonéského letectva a tento fakt dodává celému snímku reálnější až dokumentární ráz.⁷ Jistě více než za zmínku stojí také práce indonesistky, překladatelky, autorky učebnic indonéštiny Zorici Dubovské (1926–2021), která byla angažována jako jazykový poradce a tlumočnick.

⁷ Holečková 2021: 101.

Tabulka 1 Korpus

stopáž	subtéma
0:03:00	džbány zavěšené na větvích v rybářské vesnici
0:03:07	rybářská vesnice a rybářské sítě
0:03:24	první zmínka o partyzánech – indonéští výsadkáři
0:07:10	banjarmasin – vodní trh
0:08:00	kontrast mezi místními domy rybářů a holandskými domy se zahradami
0:08:06	indonéská vlajka
0:08:35	sídlo holandských jednotek
0:10:05	„Kalimantan pro nás zůstane holandským Borneem“
0:10:42	„moře je vždy dobré“
0:12:37	lodě – pakur, pencalang
0:14:22	„moře zachránilo naše duše“, „moře pozná, kdo se u něj narodí“
0:17:14	pole – farmář se dvěma vědry na ramenou
0:19:45	„moře nás nezradilo“
0:20:04	cíl (Jáva) jako světluška
0:21:05	„moře nám dávalo život“
0:21:47	lodě – penjajap
0:23:40	kretek cigarety
0:26:36	rýžová terasovitá pole
0:27:14	bambusový přístřešek na rýžovém poli
0:44:40	sopečná oblast se sirnými plyny
0:51:31	bambusová nůše na ryby
0:56:18	gong ve vesnici na vyvýšeném místě

Tabulka 2 Klasifikace⁸

téma	položky	Σ
obydlí	rybářská vesnice, náčiní, džbány, gong	4
příroda	moře, světlušky, hory	6
kontrast mezi kulturami	architektura, zahrady	2
místní život	lodě, rýžová pole, vodní trh	7
jazyk	indonéština vs. holandština	2
lidé	rybáři, výsadkáři	1

⁸ Uher 2017: 15.

Indonéská obydí

Snímek začíná tragickým pohledem na průvod nesoucí rakve padlých indonéských vojáků a následně se ocitáme ve vypálené rybářské vesnici na ostrově Kalimantan. Nahlédneme tak do života lidí, jež tuto vesnici obývali ještě před jejím zničením: na dřevěných kůlech ční nad hladinou řeky několik skromných a opuštěných přístřešků se střechami z listů, na větvích kolem se pohupují hliněné džbány a potrhané rybářské sítě značí nedávnou přítomnost rybářů a jejich rodin. Rybářské vesnice podobného typu najdeme v různých koutech Indonésie, ať už podél velkých řek nebo na pobřeží. Do téže vesnice se vracíme na samém konci filmu, kdy se naskytne ještě bližší pohled na další předměty denní potřeby. V jednom z domků visí ručně pletená bambusová nůše, do které se odkládají ulovené ryby. Jeden z protagonistů vyběhne po žebříku na vyvýšenou plošinu, na níž se nachází bronzový gong: to je slovo malajského původu a je nejen označením pro jeden z ústředních hudebních nástrojů v gamelanu, ale v běžném životě se používal i jako signální zařízení nebo také mohl být součástí některých náboženských obřadů.⁹

Lidé a vztah k přírodě

Na začátku snímku se setkáme s hlavními hrdiny – rybářem a partyzány – kteří tvoří nově vzniklou výsadkářskou jednotku, která se ujala akce Kalimantan. Vyprávění jednoho z vojáků poté doprovází celý film a poodhaluje povahu indonéských obyvatel, když jeho vnitřní monolog poukazuje na hluboký vztah jeho národa k moři, k nimž se kapitán Bitah vrací hned několikrát. Věty jako: „moře je vždy dobré“, „moře má v sobě sílu, aby mi pomohlo“ a „moře znám a vždy mu věřím“ ale bohužel v českých titulcích přeloženy, a tak českému divákovi samozřejmě unikne celá řada významných detailů, které tvoří součást indonéské národní povahy. Hlavní hrdina později opět moři děkuje za péči o jejich životy při strastiplné cestě za osvobozením své vlasti. Říká, že „moře ví, kdo se u něj narodí,“ a můžeme tak pocítit, že je pro něj moře velmi silná entita, ke které navíc chová velkou úctu.

Neobvyklý přírodní úkaz vidíme, když jeden z partyzánů téměř blouzní a pobíhá po jakési kamenité oblasti, připomínající aktivní sopku, nebo kráter se sirnými plyny, které najdeme například na Jávě. Ovšem Kalimantan je jediný velký ostrov Indonésie, na kterém se žádná vulkán nevyskytuje. Celá scéna pak působí poněkud fantaskně, a tak je možné, že i proto zvolili filmaři takové nevládné a divoké prostředí: divokost Indonésie samotné, psychologický stav partyzánů nebo okupace Kalimantanu. Blízký vztah k přírodě také naznačuje připodobení Jávy – cíle rybáře a partyzána – k světlušce, která září a která přináší naději. V neposlední řadě dlouhé záběry na vojáky vyplavené na kamenitém pobřeží a brodicí se hustou džunglí kontrastují s holandskými muži, kteří po téměř celou dobu trvání snímku nevycházejí ze svých honosných domů.

⁹ Montagu 2007: 17.

Znázornění Indonésie a Holandska

Kontrast mezi Východem a Západem je nejmarkantnější právě v odlišném stylu bydlení i jazyků, které jsou ve filmu používány. Holandštinu v podání českých herců zaslechne jen v negativních situacích, když vydávají příkazy nebo provádějí výslechy. Jeden z výsadekářů ve svých posledních minutách přemýšlí, proč je jeho osud a osud Indonésie zrovna takový: „vždyť nám ani nerozumějí.“ Bezmoc a beznaděj, kterou tento voják vůči Holanďanům pociťuje, stojí v opozici s bezohledností a lhostejností s jakou přistupuje holandský plukovník k místním obyvatelům. Občas sice vykřikne rozkaz v indonéštině, ale jeho nezájmem o řeč těch, jejichž zemi okupuje, i přestože před jeho sídlem už visí indonéská vlajka, je stěží přehledný. Rozdíl najdeme také v místních jménech: zatímco Indonésané o ostrovu mluví jako o Kalimantanu, holandský plukovník odmítá tento název se slovy: „[Kalimantan] pro nás zůstane holandským Borneem,“ a tím propast mezi místními a cizinci cíleně ještě více prohlubuje. Dům, v němž holandští vojáci žijí, je postaven v západním stylu, je doplněn udržovanou zahradou s pečlivě zastřiženými keři, jakou dnes najdeme v mnoha evropských zemích. O několik kroků dál se ale nachází chudé rybářské vesnice, z nichž některé se staly terčem bombardování. Samotná budova holandské správy je dnes hlavní budovou Indonéské univerzity vzdělávání v Bandungu. Byla vystavěna již před 2. světovou válkou a během boje proti okupantům ji jako své sídlo využívali bojovníci za svobodu. Budova s její bohatou historií a její původní architektonický styl jsou opravdu unikátní, proto není překvapivé, že si ji filmaři vybrali.

Život a kultura v Indonésii

Indonéský styl života v tomto období zachycený ve snímku *Akce Kalimantan* nám přibližují i další prvky. V první části filmu jsou na plátně zachyceny menší dřevěné lodky tradičního vzhledu. Na jedné z nich prchá náš protagonista, a další jsou nejspíš rybářskými čluny. Na první pohled jsou odlišné od holandských plavidel. Malé plachty a pohon vesly charakterizuje jednu z tradičních indonéských lodí: penjajap, jehož název pochází z Moluk a jako pangajaoa ho označovali i Holanďané.¹⁰ Původně to byl typ válečné lodě používané austronéskými etnickými skupinami v přímořské jihovýchodní Asii. Lodě byly lehké, dlouhé a úzké a rychle tak dokázaly plout přes korálové útesy i proti proudu řek.¹¹ V dalším záběru vidíme nepatrně odlišné plavidlo, snad pakur či pencalang: první z výrazů pochází ze Západního Sulawesi, zatímco druhý je typický v Malackém průlivu.

Na samém začátku filmu se hlavní postava vydává hledat svého přítele rybáře do „hlavního města na velké řece“. Není však řečeno, o které město se jedná, ale přesto se můžeme díky jeho poloze a znázornění na plátně domnívat, že se nacházíme v Banjarmasinu. Vidíme totiž spoustu malých loďek v blízkosti domů, které se používají pro vodní trh: jím je právě známé město Banjarmasin, jež leží na soutoku řek Barito a Martapura, a kterému se přezdívá indonéské Benátky. Dále se s jedním

¹⁰ Bryun Kops 1921: 485.

¹¹ Warren 2002: 53–56.

z výsadekářů vydáváme na romantickou procházku s jeho dívkou, jenž vede mezi jednotlivými rýžovými poličky na terasách. Po chvíli se zastaví pod velmi jednoduchým přístřeškem, tj. bambusovou stříškou, která slouží farmářům na poli jako místo pro odpočinek, když se v něm lze schovat před ostrým rovníkovým sluncem. V jiné scéně si při příchodu návštěvy zapálí indonéský major hřebíčkovou cigaretu zvanou kretek, která je dodnes nejrozšířenějším tabákovým výrobkem v Indonésii.

Závěr

Na první pohled se zdá být snímek *Akce Kalimantan* zvláštním dramatickým dokumentem, který by divák určitě od československé produkce neočekával. I přes neobvyklý námět ale dokázal československý štáb ve spojení s indonéskými herci vytvořit film, který je svědectvím o indonéském boji za nezávislost a zároveň západnímu publiku otevírá nový vhlad do indonéské společnosti a její kultury. Orientalismus na pozadí v podobě zobrazení Indonésie západní československou produkcí je na plátně doplněn reprezentací tehdejší místní kultury. Svým dějem sice toto drama diváka snad nezaujme, ale kromě osudných událostí postkoloniální Indonésie můžeme pozorovat také každodenní život a s ním spojené starosti i strasti indonéského obyvatelstva a zejména těch, kteří se rozhodli bojovat za nezávislost své vlasti v době po druhé světové válce. Prvky typické pro tento jihovýchodně asijský stát prostupují celým filmem, a to ať už se jedná o vztah člověka k přírodě, používání poměrně mladého jazyka – indonéštiny, znázornění tradiční rybníkové vesnice nebo romanticky působících rýžových polí. Filmům, které zpracovávají téma válečných konfliktů mimo západní svět, se nedostává přílišné pozornosti, a i proto je snímek režiséra V. Síse skutečně unikátním pokusem přidat znalost indonéské národní historie i do podvědomí českého diváka.

Literatura

- BRUYN KOPS, G. F. de: Vaartuigen. In D. G. Stibbe and C. Spat (ed.): *Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië* 5. s. Gravenhage 1921, s. 434–444.
- HOLEČKOVÁ, M. E.: “Sukarno’s students” in Czechoslovakia: A brief contribution to Czechoslovak–Indonesian relations in the 1950s and the 1960s. *Securitas Imperii* 2021 39, s. 95–109.
- MONTAGU, Jeremy: *Origins and Development of Musical Instruments*. Lanham 2007, s. 14–18.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- SAID, Edward W.: *Orientalism*. London 2003.
- UHER, David: Okcidentalismus v překladech názvů amerických filmů do čínštiny. *Dálný východ* 2018, 2, ss. 31–36.
- UHER, David a Tereza Slaměnicková: 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 2008, ss. 412–428.
- WARREN, J. F.: *Iranun and Balangingi: Globalization, Maritime Raiding and the Birth of Ethnicity*. Singapore 2002.

Portrayal of Indonesia in the film *Operation Kalimantan*

An unusual cooperation in 1962 between Indonesian and Czechoslovak film production created a war drama depicting a paratrooper unit fighting for the liberation of Kalimantan from Dutch soldiers who remained there even after Indonesia gained its independence. Thanks to this collaboration and the subject it deals with, the film contains countless signs of Orientalism, which this article further discusses. We follow the fateful story of Indonesian guerrilla soldiers and their journey between the islands of Java and Kalimantan. Despite the simple plot line, the film provides the viewer with a closer insight into Indonesian culture and local characters. The protagonist's story describes the Indonesians' relationship to nature or their approach to foreigners who have conquered their country. There is also an apparent contrast between the local lifestyle and the Dutch in the form of different housing, languages, or behavior. Alongside the suspenseful gunfights, the film is full of Indonesian culture, which permeates everyday life, and we find ourselves together with the protagonists in rice fields, in a fishing village, or at the water market. Although the film did not receive much attention among Czechoslovak or Indonesian audiences, it managed to portray the testimony of the Indonesian army fighting for the independence of its republic in a visually impressive and unconventional presentation.

Keywords: Orientalism in film, colonialism, Czechoslovakia, Indonesia, *Akce Kalimantan* (Vladimír Sís 1962)

Contact: Lucie Rychlá, katedra asijských studií ff UP v Olomouci, tř. Svobody 26, email: lucie.rychla01@upol.cz

ORIENTALISMUS V DISNEYHO ADAPTACI *LADY A TRAMP*

Michaela Krátká

Abstrakt: V Disneyho filmech se setkáme s různými kulturními motivy, historickými epochami, krajinami, přírodou. S rostoucím vlivem se filmy stávají důležitou součástí v utváření názorů dětí na svět kolem nich. Filmy ovlivňují jejich znalosti historie, společnosti, kultury a v neposlední řadě i jejich vnímání toho, co je jim cizí. Na první pohled zcela neškodné náměty v sobě ovšem mohou skrývat velice kontroverzní témata, jako jsou rasismus či stereotypizace jednotlivých kultur. Jsou snad postavy, které v pohádkách vidíme, skutečně stereotypy konkrétních, a v případě této práce, asijských národů? Většina akademických textů se v souvislosti vztahu mezi Orientalismem a tvorbou Walta Disneyho soustředí na *Legendu o Mulan* (Barry Cook, Tony Bancroft 1998) či jiné adaptace, jejichž děj se viditelně odehrává v Asii. Jen málo akademiků zkoumalo orientalistické prvky ve filmech, které nemají s Orientem žádnou spojitost. V této práci se zaměřím na jeden z filmů, které viditelně s Orientem spojené nejsou – na film *Lady a Tramp*. V práci se soustředím na klíčovou scénu filmu, ve které se vyskytují dvě siamské kočky Si a Am, jakožto symboly Orientu. Tuto scénu v práci na základě znalostí orientalismu analyzuji a zasadím do historického kontextu.

Klíčová slova: orientalismus ve filmu, Walt Disney (1901–1966), *Lady and Tramp* (Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi 1955), *Lady and Tramp* (Charlie Bean 2019), siamské kočky

Úvodem

Walt Disney je jednou z nejvýznamnějších osobností v oblasti produkce dětských animovaných filmů a jen málokteré dítě by jeho jméno neznalo. Disneyho pohádky jsou součástí divadelní a filmové scény už od první poloviny minulého století, kdy měla v Hollywoodu premiéru Disneyho adaptace *Sněhurka a sedm trpaslíků*. Od svého vzestupu se pohádky a filmy staly populární nejen mezi dětmi, ale také mezi dospělými. Na základě dat, která jsou dostupná ve výroční zprávě z roku 1995, si Disney film pustilo více než 200 milionů lidí ročně.¹ Od té doby se technologie posunula významný kus vpřed a díky jejímu vývoji, vzniku streamovacích platform jako jsou NETFLIX či Disney+, a možnosti sledovat pohádky online či vlastnit jejich kopii doma, můžeme s jistotou předpokládat, že je počet sledujících v současnosti mnohonásobně větší. Vliv Disneyho pohádek neustále roste.

Díky vysokému množství diváků, kteří každoročně Disney filmy sledují, se filmová společnost, a hlavně její produkty, stávají důležitou součástí v utváření názorů vůči cizím kulturám a národům převážně mezi malými dětmi. Jak uvádí ve své knize

¹ Giroux 2010: 29.

Giroux (1999) animované filmy jsou jedním z hlavních zdrojů kulturního vzdělávání dětí.² Ti, kteří na Disneyho filmech vyrostli, mezi něž se řadím i já samotná, ovšem nejsou příliš nadšení z kritiky pohádek stejně jako z myšlenky, že by snad Disneyho tvorba negativně ovlivňovala názory dětí a znevýhodňovala konkrétní skupiny obyvatel. Jedná se přeci jen o neškodné pohádky pro děti, jak by mohly někoho diskriminovat, stereotypizovat či zesměšňovat? Právě stereotypizace jednotlivých etnik a skupin obyvatel a následné ovlivňování názorů společnosti vůči těmto skupinám je tématem, na které se tato práce zaměří. Cílem práce bude zhodnocení stereotypizace asijských národů vycházejících z Disneyho adaptace pohádky *Lady a Tramp* za využití znalostí orientalismu.

Lady a Tramp

Abychom mohli objektivně zhodnotit film *Lady a Tramp* za užití znalostí orientalismu, musíme pochopit, o jakém konkrétním orientálním prvku budeme v našem případě mluvit. *Lady a Tramp* je filmová adaptace natočená v roce 1955, která vychází z článku „Happy Dan, the cynical dog“, v překladu „Cynický pes Happy Dan“, který vyšel v časopise *Cosmopolitan* v roce 1945.³ Poprvé byla pohádka na scénu uvedena v roce 1955. Znovu odvysílána byla v letech 1962, 1971, 1980 a 1986. V roce 1999 byla zveřejněná na DVD a následně se v roce 2019 podobně jako jiné Disney klasiky dočkala tzv. remake (předělávky).⁴

Od své premiéry v roce 1955 byla pohádka několikrát znovu-uvedená na scénu, díky čemuž neunikla žádné generaci. Nová verze (2019) již bere v potaz existující materiály, které film kritizují z pohledu orientalismu a zároveň upozorňují na stereotypizaci asijských národů, kterou můžeme v první verzi filmu najít. Původní verzi filmu je možné shlédnout také na online streamovací platformě společnosti Disney: Disney+. Před začátkem filmu se na obrazovce dokonce objeví text, který upozorňuje diváky, že film obsahuje stereotypizaci konkrétních menšin. Neuvádí ovšem, jaké konkrétní menšiny ani jakým způsobem:

„Pořad obsahuje negativní vyobrazení určitých lidí nebo kultur nebo špatné zacházení s nimi. Uvedené stereotypy nebyly v pořádku tehdy a nejsou v pořádku ani dnes. Místo abychom tento obsah odstranili, chceme poukázat na škodlivost předsudků, poučit se a vyvolat diskusi...“

Lady a Tramp vypráví příběh fenky kokršpaněla jménem Lady, která žije spokojený a šťastný život v rodině mladého amerického páru střední třídy. Zatímco Lady žije v rodině, která ji miluje, Tramp, druhý protagonista příběhu, žije na ulici, bez rodiny a psí známky a stará se sám o sebe. Oba psi se v průběhu filmu potkají, zažijí spolu dechberoucí dobrodružství, a nakonec se do sebe zamilují. Samotný film je postaven

² Tamtéž, s. 15.

³ [2022.07.09] https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_and_the_Tramp

⁴ Cheu 2013: 52.

na myšlence, která je dle mého názoru v dnešní době již zcela obvyklá. Distingovaná dáma, která má jmění a pochází z dobře postavené rodiny, uteče z domova a zamiluje se do chlapce nízkého postavení, který sice nemá žádný majetek, ale ukáže jí, jak si doopravdy užívat života.

Lady má veškerou pozornost, kterou chce. Vše se ovšem změní v momentě, kdy mladý pár začne čekat miminko. Celá situace se ještě zhorší, když se rozhodnou odjet na dovolenou a dům spolu s Lady a malou dcerkou dostane na povel teta Sára, která z duše nenávidí psy. Ta s sebou přivede do domu nečekané hosty – její dvě siamské kočky Si a Am, které jsou zdrojem všech útrap, které Lady postihnou. Lady je nucena nosit náhubek, který omezuje její svobodu, a nakonec uteče z domu. Právě v ten moment se opět setkává s Trampem, se kterým zažívají dobrodružství, která nabízí život ulice. Po eskapádách a nebezpečích, která je potkají, je Tramp rodinou adoptován a společně s Lady založí vlastní rodinu.

Orient a orientalismus

Zatímco Walt Disney je jméno, které je bezpochyby spojeno s filmovým průmyslem, jméno Edward Said je stěžejní, budeme-li se snažit pochopit podstatu orientalismu. V roce 1978 publikoval americký kritik palestinského původu Edward Said své stěžejní dílo s názvem *Orientalismus*, ve které vysvětluje jeho koncept, jeho vnímání v historickém kontextu, Orient a jeho vztah k Okcidentu⁵. Orientalismus může charakterizovat jako pohled, jakým Západ – též nazývaný Okcident – vnímá Orient – tedy Východ. Jedná se o soustavu myšlenek, názorů a poznatků o Východě. Orientalistika je, jak ve svém díle uvádí Said, akademická disciplína, která je mnohem komplexnější, než se může na první pohled zdát. Nejedná se pouze o pohled či představu Západu o Východě, ale také o oblast zájmu cestovatelů, politiků, či čtenářů.⁶ Oblastí zájmu orientalistů je prakticky cokoli, co s Orientem souvisí. Nejedná se tedy o úzkou oblast bádání, ale o disciplínu, v rámci které jsme schopni vytvářet nekonečné množství podoborů.⁷ Budeme-li se v případě této práce bavit o orientalismu ve filmové produkci, a konkrétně ve filmu *Lady a Tramp*, budeme se soustředit na to, jakým způsobem je Východ na základě našich představ a názorů zobrazován na filmovém plátně. Hlavním orientalizujícím prvkem, který v pohádce *Lady a Tramp* najdeme a na který se v této práci budu soustředit, jsou dvě siamské kočky jménem Si a Am, které ztělesňují asijské stereotypy a zobrazují asijské obyvatel jako nebezpečí a nepřátele.

⁵ Uher 2018: 31.

⁶ Uher 2017: 7–9.

⁷ Uher 2008: 412–413.

Siamské kočky v kontextu

Hlavním orientálním prvkem, který zobrazuje Východ očima Západu ve filmu *Lady a Tramp* jsou, jak již bylo naznačeno, dvě siamské kočky jménem Si a Am⁸. Siamské kočky původem z Thajska mají dlouholetou historii. Do USA byly poprvé dovezeny v roce 1878 jako dárek první dámě 19. prezidenta Spojených států Rutherforda B. Hayese – Lucy. Z Bangkoku ji tehdy poslal americký diplomat David Sickles poté, co se dozvěděl, že má první dáma kočky v oblíbě. Z Ameriky se pak kočky rozšířily do Anglie.⁹ Siamské kočky měly na základě legend v tehdejší Siamu důležitou roli. Byly strážci buddhistických chrámů a převozníci mrtvých duší. Velké oblíbě se těšily obzvláště mezi královskou rodinou. Ta věřila, že duše mrtvých členů rodiny vejde a nadále žije uvnitř siamské kočky.¹⁰ Proč tedy přátelské siamské kočky figurují v Disneyho pohádce jako padouši?

Disneyho filmy, jak již bylo v úvodu zmíněno, hrají důležitou roli v utváření názorů dětí na neznámé věci. Volba siamských koček – jakožto hlavního padoucha v dětské pohádce, tedy nemohla být pouze náhodnou. V 50. letech 20. století existovala na americkém kontinentu velice silná xenofobie a společně s ní vzkvétala myšlenka tzv. „Yellow peril“, v překladu „žluté hrozby“. Bylo to ani ne dekádu poté, co Japonci vybombardovali Pearl Harbour (1941) a zároveň v době, kdy na korejském poloostrově probíhala Korejská válka (1950–1953). Konflikt, z nichž oba ovlivnily americké obyvatele a v nichž sehrálo hlavní roli Japonsko.¹¹

Termín „žlutá hrozba“ je metaforou a, jak ve svém článku uvádí Odiije (2019), je těžké tento termín pevně vymezit. Žlutá hrozba vyjadřuje strach sofistikované bílé rasy z východních kultur, které vnikají na její území a ohrožují tím její dominanci. Termín bývá v literatuře charakterizován různě a stejně tak bývají různě vymezené východní kultury, ke kterým se vztahuje. Některá díla se zabývají pouze Čínou, jiná literatura vymezuje žlutou hrozbu pouze ve vztahu k Japonsku. Právě Japonsko bývá (a bylo) diskutováno nejčastěji. Pravděpodobně to bylo z důvodu rychlé modernizace země a jejího vůdčího postavení v Jihovýchodní Asii, které získala po několika výhrách v mocenských střetech na konci 19. a v průběhu 20. století.¹²

Siamské kočky Si a Am, které vniknou do domu americké rodiny a způsobí chaos a nepříjemnosti Lady a její rodině, tedy podporují myšlenku žluté hrozby a strachu z cizího. Vyjadřují strach amerického obyvatelstva z nelegálních asijských přistěhovalců, kteří se jeví jako potenciální hrozba poklidnému americkému životu. Ačkoliv

⁸ Siam – slovo, které vznikne spojením obou jmen je původní název, který až do roku 1939 označoval Thajsko. [2022.07.09] <https://www.britannica.com/animal/Siamese-breed-of-cat>

⁹ [2022.07.08] <https://www.thegreatcat.org/cats-19th-century-part-4-first-siamese-cat-america/>

¹⁰ [2022.07.09] <https://cvm.ncsu.edu/national-siamese-cat-day-facts/>

¹¹ Cheu 2013: 55.

¹² [2022.07.09] <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07075332.2017.1329751?needAccess=true>

jsou Si a Am agresoři, kteří vyvolávají problémy, tváří se na konci své scény jako oběti, a jejich cílem je pouze zneužít pohostinnosti, kterou jim nový dům nabídne.¹³

00:32:44	zazní čínský? gong
00:32:44	začíná hrát tajemná asijská hudba
00:32:44	vidíme dva páry šikmých/asijských? očí
00:32:56	opět zazní gong
00:32:58	orientální hudba zesiluje
00:32:58	vidíme dva úlisné harmonicky se hýbající černé ocasy
00:33:00	opět vidíme dva páry šikmých očí
00:33:07	žluté siamské kočky s typickými „asijskými“ řezáky
00:33:15	začíná hrát píseň „My jsme siamské“

Analýza scény

Identické kočky Si a Am se na obrazovce objeví na pouhé 2,5 minuty, krátký časový úsek jim ovšem nebrání v tom, aby v domě způsobily naprostý chaos. Poprvé se Si a Am setkáme ve 32. minutě, kdy nadzvednou víko piknikového košíku, ve kterém se zlomyslně ukrývají. Na začátku scény vidíme pouze pár blankytně modrých, zlomyslně vyhlížejících šikmých očí, které pozorují Lady procházející kolem. Ve chvíli, kdy je Lady na dosah, z něj pomalu vytáhne jedna z koček svůj dlouhý plíživý ocas a poklepe Lady na záda. Poté ocas opět mrštně schová do košíku, zatímco je Lady zmatená, co se stalo. Obě kočky ještě jednou pomalu nadzvednou víko košíku a jejich pohled se setká se psím.

Vystrašená Lady uskočí na stranu, schová se za roh dveří a s údivem pozoruje scénu v piknikovém koši před sebou. V pozadí zazní gong a začne hrát asijská hudba. Po chvíli se zadní část koše otevře a z něj vyklouznou dva dlouhé černé mrštné ocasy, které svými ladnými pohyby připomínají zařikávané hady. Kočičí ocasy se synchronizovaně vlní a kroutí do rytmu hudby, zatímco se přední víko nadzvedne a divák opět vidí dva páry blankytně modrých očí, které se rozhlížejí po okolí. Jakmile se Lady rozhodne přiblížit a prozkoumat vše zblízka, Si a Am svými ocasy hbitě zavrou přední část víka a poté obě vykouknou ze zadní části a upřeně fenku kokršpaněla pozorují. V pozadí stále hraje hudba a siamské kočky začínají zpívat svou píseň, ve které samy uvádí, jakého jsou původu. Ať už se to Lady líbí anebo ne:

„My jsme siamské, račte znát/ My jsme siamské, račte neznat/ Jdem se kouknout na svůj nový domeček/ Když je dobrý, budem tu pár chvilíček.

Vidíš tu věc, která plave dokola? Utopíme ji, ať je z ní mrtvola/ Jestli na to půjdeme hodně šikovně/ Případne ti hlavička a ocas mně.

¹³ Cheu 2013: 55.

Slyšíš, co já slyším? Pláč dítěte/ Kde je dítě, tam i mlíčko najdete/ V postýlce tam jistě mlíčko najdeme/ Potom bude tvé a taky bude mé“

Během první sloky se kočky pohybují zcela synchronizovaně. Pomalu, téměř prohnáně a velice ladnými pohyby se v rytmu písně přibližují k Lady. Prvně vypadají zcela neškodně, vrní a jak to mají kočky ve zvyku, přátelsky se o Lady otírají. Postupně však vidíme změnu v jejich obličejí, konkrétně v jejich očích, které dostávají zlomyslný nádech. Z jedné místnosti přechází do druhé, aby ji prozkoumaly, a Lady je následuje. V druhé místnosti je jako první zaujme bidýlko, na kterém je klec s ptáčkem. Jedna z koček se mrštně vyhoupne nahoru a svou tlapkou se snaží chytnout ubohého ptáčka. Lady se je pokusí odehnat svým štěkáním, což se jí povede a kočky se úprkem vrhnou na gauč a poté na piano, na kterém stojí váza s květinami. Piano poškrábou, vázu převrhnou a voda se vyleje na otevřenou klaviaturu. Lady je následuje a zkouší zastavit spoušť, která se jí odehrává před očima.

Si a Am vyskočí na skříň a jejich pozornost zaujme nová oběť, tentokrát zlatá ryba, která plave v akváriu na konferenčním stolku. S obnaženými zuby a strašidelným výrazem v obličejí ji pozorují a nahlas vymýšlejí plán, jak rybu zabít, o čemž vypovídá druhý verš druhé sloky jejich písně. Ze skříně kočky skočí na závěsy a svezou se po nich dolů. Jejich dlouhé drápy závěsy roztrhnou. Na zemi jsou kočky opět velice mrštné a plazivým pohybem se pod nábytkem dostanou až ke kraji stolu, kde se nachází jejich oběť. Svými tlapkami začnou tahat za ubrus, aby akvárium spadlo na zem. Dříve, než se jim jejich plán podaří, se do přetahovací hry přidá Lady, která za ubrus začne tahat na druhé straně stolu. Kočky jsou ovšem prohnáné, v jednu chvíli uvolní svůj úchop a Lady strhne ubrus včetně akvária dolů. Jedna z koček se v tu chvíli schovává pod židli a natahuje své spáry po skákající rybě. Ta je ovšem velmi kluzká, což dává výhodu Lady, která ji chytne do tlamy a spěchá s ní do bezpečí akvária, ve kterém stále zůstalo trochu vody. V akváriu se ovšem ukrývá nevitáný host – druhá ze siamských koček, která je připravená s otevřenou tlamou rybu sežrat. Lady stihne rybičku vytáhnout právě včas. Druhá kočka se nyní opět soustředí na svůj první cíl – tačí klec, když v tom uslyší zvuk plačícího miminka. Třetí sloka jejich písně se soustředí právě na dítě, kterému se rozhodnou ukrást mléko. Kde je dítě, tam je mléko; kde je dítě, tam je mléko pro Si a Am.

Kočky se společně vydají za zvukem plačícího miminka, Lady rychle vrátí rybičku do akvária a rozběhne se po schodech pronásledovat vetřelce a ochránit dítě. Obě kočky zasyčí, dají se na úprk a vytvoří ještě větší nepořádek. Hluk a zmatek přiláká do pokoje tetu Sárú, která najde obývací pokoj v žalostném stavu. Lady je pod spadnutým nábytkem zamotaná do záclon a Si a Am se v bolestech a utrpení svjejí na podlaze předstírajíc, že jsou obětí řádění nevychované Lady. Jejich trik úspěšně přelstí tetu Sárú, která kočky odnese nahoru s sebou a Lady později donutí nosit náhubek. Po cestě do dětského pokoje si kočky s ďábelským výrazem potřesou za záda tetu Sárú vítězně ocasy. Mise splněna. Si a Am úspěšně přelstily tetu Sárú a lští dostaly to, co chtěly.

Fyzická charakteristika a chování

Si a Am jsou hubené a drobné postavy a mají pomalé a ladné pohyby. Jejich kůže je žlutá, šikmé oči mají blankytně modrou barvu a obě mají viditelně větší vrchní řezáky. Barva kůže, šikmé oči a velké přední zuby jsou tři charakteristické znaky, pomocí kterých byli Asiaté ztělesňováni v médiích, typicky v televizi nebo v komiksech, na začátku 20. století. Představa a stereotyp nevzhledného chrupu byla inspirována vůdcem Hidekím Tojoem, který vedl Japonsko během druhé světové války.¹⁴ Jednalo se o stereotyp typický pro celou Asii, který byl velice rozšířený mezi americkými dětmi. Jejich přízvuk a špatná gramatika (které ovšem nejsou v českém jazyce patrné) poukazují na nedokonalou angličtinu asijských přistěhovalců, která je dalším stereotypem a rozšířeným pohledem Západu na Orient.¹⁵

Pouhé dvě a půl minuty stačí, aby Si a Am způsobily v domě Lady zmatek a nepořádek. Z kočičího chování můžeme vyčíst, že se snaží hlavní hrdince Lady znepříjemnit život. Jednotlivé kočičí úmysly a chování jsou sice popsány v analýze scény, pro přehlednost je zde uvádím znovu, konkrétně:

- Jedna z koček vyšplhá na bidýlko a tlapkou, kterou strčí dovnitř klece, se snaží lapit ptáčka.
- Kočky se při úniku před Lady sklouznou po starém pianu, při čemž ho poškrábou a na otevřenou klaviaturu převrhnou vázu s květinami a vodou.
- Kočky vyskočí na skříň a plánují, jak zabijí a sežerou rybičku v akváriu.
- Pomocí svých dlouhých ostrých drápů se kočky svezou po závěsech.
- Společně s Lady se přetahují o ubrus na konferenčním stolku, na kterém je akvárium. Vychytrale jej v jednom okamžiku pustí, což způsobí, že akvárium spadne na zem. Jedna z koček se snaží rybu chytit, zatímco druhá se ukryje v akváriu a čeká, až jí Lady rybu přinese rovnou do chřtánu.
- Jedna z koček opět vyleze na bidýlko.
- Si a Am se společně vydají po schodech do patra, aby ukradly dítěti mléko.
- Ve zběsilém úprku před ochránářskou Lady obě kočky převrací nábytek, strhávají závěsy a ve finále nařikají v agonii předstírajíc, že právě ony jsou obětmi chaosu.

Závěr

V této práci jsem analyzovala pohádku *Lady a Tramp* za užití znalostí orientalismu a mou snahou bylo poukázat na existující stereotypy vůči asijským kulturám, které jsou či byly součástí západního smýšlení o Orientu. Hlavním orientalistickým prvkem jsou identické siamské kočky Si a Am, které ve filmu ztělesňují asijské stereotypy, ať už v chování, pohybech či vzhledu. Jedná se o první kočky v Disneyho pohádce, které představují padouchy. Ztělesňují strach Američanů vůči nelegálním

¹⁴ [2022.07.10] <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AsianBuckTeeth>

¹⁵ Cheu 2013: 58.

přistěhovalcům, kteří začali do Ameriky v první půlce minulého století přicházet a zároveň poukazují na společností přijímané stereotypy, které jsou s Asiaty spojeny.

Nová verze filmu *Lady a Tramp*, která měla premiéru v roce 2019, se rozhodla scénu siamských koček a jejich ikonickou píseň změnit. Nově mají kočky jiné zbarvení a text jejich písně je změněn stejně jako hudba, která je v pozadí. Ta nyní nepřipomíná asijskou hudbu a rovněž v ní není gong. Disney se skutečně snažil zabránit dalšímu obvinění ze stereotypizace asijské menšiny.¹⁶ V práci byly dále zmíněny možné důvody této stereotypizace a volby právě siamských koček jakožto hlavního padoucha filmu. Si a Am ztělesňují něco cizího, něco, co se dostalo do Ameriky a co jí může zničit. Vzhledem k rostoucí xenofobii a rasismu vůči asijské rase v této době, můžeme předpokládat, že volba koček asijského původu, nebyla náhodnou. Ztělesnění Asiatů jakožto padouchů pouze napomáhá ke xenofobii a nenávisti vůči „žluté rase“, která přetrvává i v dnešní době.

Literatura

- CHEU, Johnson: *Diversity in Disney films: critical essays on race, ethnicity, gender, sexuality and disability*. Jefferson 2013.
- GIROUX, Henry a Grace Pollock: *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*. Londýn 2010.
- 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 Slaměnková: 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 2008, ss. 412–428.

Orientalism in Disney movie *Lady and the Tramp*

In Disney movies, we encounter various cultural motifs, historical eras, landscapes, and nature. With its growing influence, the film has become influential in shaping children's views of the world. The movies influence their knowledge of history, society, and culture and their perception of what is foreign to them. At first, innocent themes can contain very controversial topics such as racism or cultural stereotypes. The question is: could the characters we see on our screens represent the stereotypes of certain groups, and for this paper, Asian people? Most academic texts have focused on the movie *Legend of Mulan* (Barry Cook, Tony Bancroft 1998) or other adaptations that are visibly set in Asia about the relationship between Orientalism and the work of Walt Disney. Only some academics have explored Orientalist elements in movies without connecting to the Orient. In this paper, I will focus on one of the movies that is not visibly connected to the Orient – the movie *Lady and Tramp*.

¹⁶ [2022.07.08] <https://decider.com/2019/11/12/lady-and-the-tramp-siamese-cat-song-remake/>

First, I will describe the critical scene in the film in which two Siamese cats, Si and Am, appear as symbols of the Orient. Second, I will analyze this scene based on my knowledge of Orientalism and place it in a historical context.

Keywords: Orientalism in film, Walt Disney (1901–1966), *Lady and Tramp* (Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi 1955), *Lady and Tramp* (Charlie Bean 2019), Siamese cats

Contact: Michaela Krátká, katedra asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic, e-mail: michaela.kratka03@upol.cz

ORIENTALISMUS VE FILMU *MUŽI V ČERNÉM 3*

Hana Skulová

Abstrakt: Napodobování Orientu se projevuje v mnoha oblastech západní populární kultury. Zejména jeho filmové ztvárnění významně ovlivňuje obraz Východu v myslích Okcidentálců. Reprezentace reálných archetypů východní kultury v západní kinematografii je proto velmi důležitá, jakýkoli pokus o nestrannou interpretaci cizí kultury vyžaduje ovšem hlouběji jí porozumět. A i přesto, že od roku 1978, kdy jej Edward Wadie Said (1935–2003) ve své knize *Orientalismus: západní koncepce Orientu*¹ kritizoval a mnoho se od té doby změnilo, bývají i dnes takové pokusy ovlivněny neznalostí, vědomou neinformovaností nebo mylně zažitými stereotypy. Tato práce se věnuje problematice orientalismu v americkém sci-fi komediálním filmu *Muži v černém 3* (Barry Sonnenfeld 2012), konkrétně zkoumá orientalizující prvky ve scéně odehrávající se v čínské restauraci, která vznikla v ateliérech a můžeme ji proto považovat za prototyp čínské restaurace v západní filmové tvorbě. Ve scéně jsou nejprve rozpoznány orientalizující prvky, z nichž je následně sestaven korpus, který je posléze podroben analýze. Práce objasňuje význam jednotlivých položek korpusu a v některých případech zkoumá okolnosti a důvody jejich užití a dále ověřuje autenticitu jednotlivých orientalizujících prvků. Cílem práce je vyhodnotit zdařilost napodobení Východu Západem ve scéně v Diamond Garden Sea Food Restaurant.

Klíčová slova: orientalismus, E. W. Said (1935–2003), okcidentalismus, čínské restaurace ve filmu, *Muži v černém 3* (Barry Sonnenfeld 2012)

Úvod

Muži v černém 3 je jedním z dílů stejnojmenné americké filmové série, založené na komiksových příbězích vydavatele Malibu Comics/ Marvel Comics. Součástí této filmové série jsou čtyři akčních sci-fi komedie, přitom první tři díly série – *Muži v černém* (1997), *Muži v černém 2* (2002), *Muži v černém 3* (2012) natočil Barry Sonnenfeld a režie posledního dílu – *Muži v černém: Globální hrozba* (2019) se ujal Felix Gary Grey.¹ Děj je inspirován známou konspirační teorií o činnosti členů přísně tajné vládní agentury *Muži v černém*,² jejíž hlavním cílem je monitorovat, regulovat a hlídat mimozemské aktivity na planetě Zemi. Film *Muži v černém 3*, který byl do kin uveden v roce 2012, je posledním filmem série s herci Tommy Leem Jonesem

¹ [2022.07.08] meninblack.fandom.com/wiki/Films

² *Men In Black* (zkr. MBI).

a Willem Smithem v hlavních rolích. Filmoví hrdinové, členové MIB – agent K (T. L. Jones) a agent J (W. Smith), pátrají po intergalaktickém zločinci Borisovi Bestii, který utekl z vězení a pohybuje se po New Yorku. Pátrání zavede agenty do Čínské čtvrti v Manhattanu. Zde navštíví čínskou restauraci mimozemšťana vydávajícího se za Číňana, pana Wu. Scéna začíná vstupem agentů J a K do čínské restaurace, kde se dávají do řeči s majitelem restaurace. Donutí ho, aby je vzal do kuchyně restaurace, kde jej vyslyší a kritizují za špatné vedení restaurace, a pan Wu jim jako projev omluvy nabídne nudle. Usazení ke stolu se agenti začínají rozhlížet po podniku, když tu si agent K všimne, že hosté restaurace jsou ve skutečnosti mimozemšťané připraveni k útoku. Následuje bojové scéna, která končí úspěšným zneškodněním všech útočících mimozemšťanů; pan Wu je ovšem zabit.

Scéna v Diamond Garden Sea Food Restaurant, jak se tento čínský podnik jmenuje, nebyla natočena ve skutečné lokaci. Celá restaurace byla postavena ve studiu členy filmového štábu. Průzkumník filmových lokací, Nick Carr, restauraci popisuje jako „čínskou restauraci, kterou režiséri prosí, abychom našli“; mnoho tvůrců požaduje do svých filmů čínské restaurace s velkým množstvím typicky asijských prvků, jako jsou lampiony, lakované dřevorezby, všudypřítomná červená barva a další. Skutečný vzhled současných čínských restaurací v Americe ovšem této představě neodpovídá.³ Fakt, že byl podnik pana Wu vytvořen uměle, jej umožnil plně přizpůsobit režisérovým představám. Můžeme proto uvažovat nad tím, do jaké míry byli američtí filmoví tvůrci schopni porozumět asijské kultuře, anebo zda se uchýlili k její stereotypizaci, což, mimo jiné, ve svých knihách, zabývajících se orientalismem, kritizoval i Edward W. Said (1935–2003)⁴. Celá scéna je tak snahou Západu napodobit Východ, obsahuje velké množství orientalizujících prvků, a právě proto je jejich analýza předmětem této práce.

Korpus⁵

Materiálem pro analýzu orientálních prvků je film *Muži v černém 3* v originálním anglickém znění, konkrétně scéna odehrávající se v časovém úseku filmu 00:11:29–00:16:59. V následující tabulce jsou uvedeny všechny asijské prvky, které se mi ve scéně podařilo identifikovat. Korpus je tvořen třiceti položkami, které jsou podle témat rozděleny do pěti tematických kategorií. Vzhledem k tomu, že se většina z nich opakuje v několika záběrech a jejich četnost není pro tuto práci podstatná, není u jednotlivých položek uvedena jejich stopáž. Poslední sloupec tabulky je věnován výsledkům ověření autenticity rozpoznaných orientalizujících prvků.

³ [2022.07.08] Carr, Nick: Why Everyone Films At The Same Damn New York Chinese Restaurant: www.scoutingny.com/why-everyone-films-at-the-same-new-york-chinese-restaurant/

⁴ Uher 2008: 412–413.

⁵ Uher 2017: 15–16.

téma	prvky orientalismu	autenticita
jazyk	čínské znakové písmo	autentické
	mluvená čínština	autentické
	jméno Wu	autentické
	přízvuk, špatná angličtina	stereotyp
	názvy pokrmů v menu	satirická glosa
stravování	pekingské kachny	autentické
	ingredience	autentické
	nudle udon	autentické
	pivo Tsingtao	autentické
	wok	autentické
	naběračky	autentické
	špachtle	autentické
	porcelánový servis	autentické
	jídelní hůlky	autentické
	živá zvířata	satirická glosa
špatná hygiena	stereotyp	
oblékání	tangzhuang	autentické
	dračí vzor	autentické
	pás	autentické
	jehlice	autentické
kultura	Asiati	autentické
	ponižování se	autentické
	oltář	autentické
	erhu	autentické
architektura a interiér	Jin Chan	autentické
	lampiony	autentické
	mudiao	autentické
	obraz malovaný tuší	autentické
	tapety	autentické
	měsíční brána	částečně autentické

Jazyk

Ve filmové scéně nalezneme pět orientalizujících prvků, které můžeme zařadit do kategorie „jazyk“. Prvním z nich čínské znakové písmo: nad vchodem do restaurace visí neonový nápis, který kromě celého názvu podniku obsahuje také nápis v tradičních

čínských znacích /wuyuan jiuja/ 吳園酒家 [taverna wuské zahrady]. Je zajímavé, že celý jeho název v angličtině zní „Diamond Garden Sea Food Restaurant“. Informace o specializaci na ryby a mořské plody ani slovo diamant tedy v čínském názvu nejsou obsaženy. Na výloze s vystavenými pekingskými kachnami stojí naopak ve zjednodušených znacích /zhonghua meishi shijie wenming/ 中华美食世界闻名 [čínské delikatesy jsou známé po celém světě]. Při vstupu agentů do prostor restaurace pak můžeme v pozadí slyšet nezřetelný dialog v čínštině. Do této kategorie dále spadá příjmení majitele restaurantu pana Wu. Z nápisu nad vchodem je patrné, že se jedná konkrétně o sinogram /wu/ 吳, což je jedno z deseti nejfrekventovanějších příjmení v pevninské Číně,⁶ Celé jméno pana Wu nám však zůstává zatajeno.

Výše uvedené orientalizující prvky zařazené do kategorie „jazyk“ jsou sice autentické, ale to, jak majitele podniku mluví, je velmi zřetelným projevem užití neobhajitelného stereotypu, tj. že všichni Asiaté mluví anglicky špatně. To se projevuje ve skutečnosti, že pan Wu hovoří v původním znění filmu lámanou angličtinou se silným přízvukem, v jeho promluvě se mj. projevuje záměna souhlásek /l/ a /r/, tedy typické rysy tzv. Engrish.⁷ Postava však mluví se silným přízvukem a gramatickými chybami pouze, když chce, aby její přestrojení Číňana působilo věrohodně. Názvy čínských pokrmů často obsahují kulturní historické odkazy, popisují vzhled pokrmu, nebo postup jeho přípravy,⁸ proto je překlad těchto názvů obzvláště obtížný a vyžaduje promyšlenou překladatelskou strategii. V případě asijských restaurací v zahraničí se jich mnohdy ujmou sami majitelé, kteří však nejsou schopni vytvořit autentický překlad a často tak vznikají nesmyslné, chybné a někdy i humorné názvy.⁹ Nejinak je tomu u jídelního lístku podniku pana Wu, který tento jev satiricky glossuje. V jeho nabídce pokrmy jako „Chinese boyfriend steak“, „Battered crap stick“, „Tomato sentiment egg“ aj.

Stravování

Nejvíce orientalizujících prvků korpusu patří do kategorie „stravování“. Najdeme jich zde celkem jedenáct. Při vstupu do podniku míjí hlavní hrdinové výlohu plnou pečených pekingských kachen a máme tak příležitost pozorovat sušení, které je součástí jejich tradiční přípravy; v Číně je možné je vidět za okny mnoha podniků.¹⁰ Na kuchyňském pultu je k vaření připraveno několik hlávek čínského zelí, zázvor, cibule a šalotka. Všechny tyto ingredience jsou běžnou součástí receptů čínské kuchyně. Během krátkého rozhovoru nabídne pan Wu agentům nudle a hned v následujícím záběru vidíme, že se konkrétně jedná o polévku s krevetami a nudlemi

⁶ [2022.07.09] en.wikipedia.org/wiki/Wu_(surname)

⁷ [2022.07.03] Ze stereotypu vycházející slangové označení pro nepřesné, nesmyslné nebo negramatické použití angličtiny rodilými mluvčími asijských jazyků en.wikipedia.org/wiki/Engrish.

⁸ Yang 2017: s. 4–5.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ [2022.07.11] en.wikipedia.org/wiki/Peking_duck

udon, přičemž tento druh širokých pšeničných nudlí údajně pochází z Japonska. Příběh jejich vzniku ovšem není jednoznačný a panují teorie, že postup jejich výroby byl velmi silně inspirován čínskými pokrmy. Přesto, že jsou tyto těstoviny součástí zejména japonské kuchyně, těší se popularitě i v kuchyni čínské.¹¹ V průběhu bojové scény můžeme pod pultem baru zahlédnout bedny od piva čínské značky Tsingtao: Tsingtao Brewery je druhý největší čínský pivovar a když bylo v roce 1972 představeno ve Spojených státech, stalo se nejprodávanějším čínským pivem na americkém trhu.¹² U všech výše zmíněných prvků z kategorie „stravování“ byla tedy prokázána jejich autenticita.

V kuchyni restaurace je mezi nádobím možné rozpoznat všestranný hrnec-pánev – wok, který se používá v mnoha kulinářských technikách čínské kuchyně, například při smažení, fritování, vaření, dušení nebo uzení.¹³ Dále zde vidíme naběračky a špachtle s dlouhými rukojetmi, určené k bezpečnému vaření ve woku. Polévku, kterou si agent K objednal, dostává naservírovanou v porcelánovém jídelním servisu s výraznými barevnými vzory, nejedná se ale o soupřavu. Dekor polévkové misky je inspirován vzorem tradiční čínské keramiky z období vlády císaře Kangxiho (1661–1722) za dynastie Qing a je tvořen květinovým vzorem s rovnoměrně rozmístěnými znaky 萬, 壽, 無, 疆. Frázi /wanshou wu jiang/ 萬壽無疆 [dlouhověkost bez hranic], proto se tomuto dekoru přezdívá také „dlouhověký“,¹⁴ zatímco u talířku pod miskou je čínskou verzí tradičního porcelánového vzoru imari, který byl původně dekorem japonského porcelánu, ale se stal velmi populárním i v Číně; je barevně výraznější a může působit honosněji než jeho japonský protějšek. Jeho častými motivy jsou květiny, které jsou i na tomto konkrétním talířku.¹⁵ Polévku agent K konzumuje jídelními hůlkami, které pochází z Číny, ačkoliv jsou součástí kultury i mnoha dalších zemí Dálného východu. Všechno nádobí je tedy také možné považovat za autentické prvky napodobování Číny.

V kuchyni podniku se nachází několik volně se pohybujících slepic, ale i mimozemšťanů určených k porážce, přípravě a následné konzumaci. Jedná se o odkaz na čínské trhy s živými zvířaty. Na těchto trzích je čerstvost masa zaručena zabíáním zvířete, a někdy i následnou přípravou, na vyzádaní zákazníka.¹⁶ Akvárium s obrovským, rybě podobným mimozemšťanem je také nadsázkou v podobném významu, protože na většině těchto trhů je častý zejména prodej čerstvých mořských plodů¹⁷ a jedná se tak tedy vlastně o satirickou glosu. Kromě výše uvedených

¹¹ [2022.07.10] en.wikipedia.org/wiki/Udon

¹² [2022.07.15] en.wikipedia.org/wiki/Tsingtao_Brewery

¹³ [2022.07.15] cs.wikipedia.org/wiki/Wok

¹⁴ [2022.07.15] Ho, Soleil: The Rich, Complex History Hiding Within Chinese Plate Designs. *Thrillist* 2019. www.thrillist.com/eat/nation/chinese-plate-design-history

¹⁵ [2022.07.15] Imari porcelain: Everything You Should Know, *Bellamysworld* 2021. www.bellamysworld.com/page/about-bellamysworld

¹⁶ [2022.07.17] Zhong Shuru: Saving China's Wet Markets. *Sixth tone* 2022. www.sixthtone.com/news/1009250/saving-chinas-wet-markets

¹⁷ Tamtéž.

odkazů na čínské trhy s živými zvířaty jsou v kuchyni restaurace pana Wu patrné i další hygienické nedostatky. Prostorův kuchyně působí špinavě, což je stereotypní vlastností čínských restaurací v podobných filmech. Časté smažení na oleji a vaření ve woku pravda produkuje velké množství mastných výparů a pokud není místnost kvalitně odvětrávána, ulpívá mastnota na stěnách i pracovních plochách. Mastnota pak přitahuje částice prachu a kouře, následně způsobuje žloutnutí a narušení stěn a lepkavost povrchů, proto vypadají tyto kuchyně tak nečistě.¹⁸ Dále vidíme, že hotová jídla jsou podniku pana Wu ponechána v otevřených pánvích při pokojové teplotě, v jejich těsné blízkosti se nadto na pultu nachází kus syrového masa. Většina čínských restaurací veškeré maso mimo otevírací dobu tepelně předpřipravuje a následně zamrazuje, díky čemuž je možné zkrátit čas přípravy jídla. Přílohy se pak chystají ve velkých várkách a uchovávají se v nádobách při teplotách, které umožňují je okamžitě servírovat i v dlouhém časovém rozmezí.¹⁹ I proto je způsob zacházení s jídlem zachycený ve snímku neefektivní a tedy v realitě i málo pravděpodobný.

Oblékání

Čtyři orientalizující prvky byly zařazeny do kategorie „oblékání“. Pan Wu na sobě má červený tangzhuang²⁰ s výšivkou zlatého draka. V Číně je v současnosti typem formálního oděvu nošeného zejména při oslavách svátků a na kulturních akcích. V zahraničí jej Číňané nosí také jako běžný oděv nebo jím vyjadřují svou kulturní identitu.²¹ Mezi Číňany se o něj vedou spory: část veřejnosti poukazuje na jeho mandžuský původ, který z něj dělá nevhodný symbol čínské populace, z více než 90 % tvořené etnikem Han,²² přesto tento prvek považují za autentický. Červená barva v Číně tradičně symbolizuje štěstí a úspěch a draci hrají i v současné čínské kultuře významnou roli i jako symbol čínské národa.²³ Servírka má v pase uvázaný široký černý látkový pás, který je vpředu převázaný tenkým červeným páskem, oba jsou nejspíše inspirovány součástí tradičního čínské oděvu hanfu. Současně má žena ve vlasech jednoduchou jehlici, která drží její účes pohromadě, a v čínské kultuře tradičně plní funkci ozdoby do vlasů na každý den.²⁴ Všechny uvedené orientalizující prvky z kategorie „oblékání“, byly vyhodnoceny jako autentické.

Kultura

Ve scéně se setkáváme s prvky čínské i asijské kultury. Kromě jednoznačných, které mají přesvědčit průměrného západního diváka o čínském původu stravovacího

¹⁸ [2022.07.17] www.quora.com/Why-do-Chinese-restaurants-usually-appear-dirty

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Druh saka vyznačující se vysokým stojatým límcem a tradičním čínským zapínáním na uzlíkové knoflíky. [2022.7.17] en.wikipedia.org/wiki/Tangzhuang#cite_note-2

²¹ Pan 2020: 506.

²² Tamtéž, s. 504.

²³ [2022.07.17] en.wikipedia.org/wiki/Dragon_robe

²⁴ [2022.07.17] en.wikipedia.org/wiki/Chinese_hairpin

zařízení, zde ovšem najdeme i odkazy, jež vyžadují hlubší porozumění tamním zvyklostem. Obsluhou v restauraci jsou mimozemšťané, kteří se vydávajíci se za Asiaty: pan Wu o sobě prohlašuje, že je Číňan, přitom jeho postavu ztvárnil herec čínsko-japonského původu Keone Young.²⁵ Servírku ztělesnila Japonka – Kimmy Suzuki, jejíž národnost ale na rozdíl od pana Wu nebyla ve snímku vůbec zmíněna, a proto také není možné dojít k jednoznačnému závěru, že byla japonská herečka chybně obsazena do role Číňanky, a prvek jako takový je tak považován za autentický.

Dalším zajímavým zjevem souvisejícím s orientalismem je koncept hanby: během rozhovoru s agenty K a J přiznává pan Wu velmi ponižené svou chybu. Vnímání hanby je v čínské kultuře spojeno s myšlenkami konfucianismu, kde je stud považován za schopnost, která člověka motivuje ke společensky i morálně žádoucí změně. Samotné přiznání vlastní chyby a touha po změně je vnímáno jako snaha odčinit chybu, která vyžaduje nemálo odvahy.²⁶ Pokora je tak jednou z významných tradičních čínských hodnot, v sociálních interakcích se projevuje zejména sebekritikou a snižováním významu sebe sama, což je patrné i z promluvy pana Wu: „On behalf of my pathetic self and my worthless children...“ Ponižení, které jeho postava v této větě vyjadřuje, je tedy v souladu s hodnotami čínské společnosti. Důvodem, proč zmiňuje a přehlíží i své děti, by mohl být fakt, že do roku 1905 nebylo neobvyklé, aby v případě velmi závažného provinění došlo i k potrestání rodiny viníka, potomci pachatele tedy byli zabiti, aby tak byla ukončena špatná rodová linie,²⁷ proto pan Wu tímto způsobem zřejmě zveličuje význam svého provinění.

V restauraci se nachází malý nástěnný oltář s vonnými tyčinkami zasvěcený Vládi země /dizhu shen/ 地主神, což je božstvo uctívané v čínském lidovém náboženství a zajišťuje štěstí a finanční prosperitu. Jemu zasvěcené oltáře můžeme najít jak v čínských domácnostech, tak i ve firmách. Zejména mezi podnikateli je velmi oblíbený, protože má oproti jiným božstvům relativně malý doprovod a současně věří, že jejich přání a prosby mohou být snáze vyslyšeny.²⁸ Ačkoliv je z textu na oltáři patrné, že je zasvěcený právě tomuto bohu, není z dostupných filmových záběrů možné určit, jestli se skutečně jedná o oltář pro firmy nebo do domácnosti. Také jeho poloha je poněkud nestandardní: v Číně bývá obvykle umístěn v úrovni země před vchodem do firmy.²⁹ Vzhledem k tomu, že se ale naše restaurace nachází v New Yorku, kde takové umístění přichází jen stěží v úvahu, na to ovšem nebyl při vyhodnocování autenticity tohoto prvku brán zřetel.

Scéna, ve které agenti jedí a začínají si všimnout, že hosté restaurace nejsou pozemského původu, je podbarvena skladbou pro tradiční čínský smyčkový nástroj – dvoustrunné „houle“ erhu. Tento druh typicky asijské hudby je jedním z prvků,

²⁵ [2022.07.17] meninblack.fandom.com/wiki/Mr._Wu

²⁶ Jin 2004: 771.

²⁷ [2022.07.17] en.wikipedia.org/wiki/Nine_familial_exterminations

²⁸ [2022.07.18] Shan Mao: The Landlord God(s) – 地主 (Dizhu) – Don't pray wrongly, Taoist Sorcery Master: www.taoist-sorcery-master.blogspot.com/2021/04/the-landlord-gods-di-zhu-dont-pray.html

²⁹ Tamtéž.

kteří mají průměrnému divákovi velmi jednoduchým způsobem evokovat atmosféru čínského prostředí. Z hlediska orientalizujících prvků odkazujících na čínskou kulturu je i tato scéna realistická a všechny přítomné prvky tak byly vyhodnoceny jako autentické.

Architektura a interiér

Scéna je bohatá rovněž na ornamentální orientalismus ve formě šesti prvků tradiční čínské architektury a interiérových dekorací. Během prvních záběrů z interiéru restaurace vidíme pult s několika dekoracemi: je zde soška zlaté třínohé ropuchy hojnosti Jinchuan, která sedí na hromadě mincí, a je populárním čínským talismanem, který má přinést bohatství i finanční úspěch a hojně je proto k vidění jak v domácnostech, tak i ve firmách. Socha je v restauraci umístěna podle zásad geomantie: ty říkají, že by měla stát nejlépe diagonálně ke vstupním dveřím čelem do místnosti, čímž bude zajištěn příliv peněz.³⁰ Stropní světla podniku mají podobu velkých papírových luceren: první písemné zmínky o lampionech pocházejí z 6. století z Číny, odkud se postupně rozšířily do států východní, jihovýchodní a jižní Asie a mají různé barvy, tvary i funkce;³¹ lustry v restauraci jsou moderním zpracováním lampionu z bílého papíru. Nelze přehlédnout ani impozantní tradiční čínskou dřevorezbu: čínská technika opracování dřeva pomocí ozdobného prořezávání se nazývá mudiao³² a ve scéně je všudypřítomné. Najdeme jej na čelních stěnách pultů, zástěných mezi stoly, dveřních rámech, ozdobných panelech i sloupech a je také několikrát použito i jako nástěnná dekorace. Stěny zdobí prořezané disky s motivy draka, pokryté zlatou fólií i lakovaná prořezávaná dřevěná deska s rostlinnými vzory. Další nástěnnou dekorací je tušová malba: ta vznikla v 7. století v Číně³³ a mezi její nejčastější náměty patří bezpochyby horská krajina často doplněná vodní plochou. Ačkoliv v záběru není obraz zcela zřetelný, můžeme rozeznat, že se jedná o krajinomalbu s hejnem neurčitého vodního ptactva, protože ptáci jsou další významnou součástí rejstříku námětů tušové malby.³⁴ Stěny restaurace jsou pokryty barevnými detailně zpracovanými tapetami: první z nich vznikly v Číně zhruba 200 let před naším letopočtem a jejich primárním účelem byla tepelná izolace obydlí, postupně ale vznikly i dekorativní tapety, které byly zpočátku určeny výhradně k exportu do Evropy.³⁵ Tapetovému vzoru s opakujícími se geometricky uspořádanými květinovými motivy, který můžeme ve scéně vidět, se přezdívá „kachlový“.³⁶ I všechny výše uvedené prvky této kategorie byly vyhodnoceny jako autentické.

³⁰ [2022.07.18] Darragon, Frederique: Ancient fire god and its lingering presence in Southeast Asia. *Journal of Comparative Cultural Studies in Architecture* 2015, s. 33.

³¹ [2022.07.18] en.wikipedia.org/wiki/Paper_lantern

³² [2022.07.18] en.wikipedia.org/wiki/Mudiao

³³ [2022.07.18] cs.wikipedia.org/wiki/Tušová_malba

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Cikrytová 2010: 37.

³⁶ Tamtéž, s. 38.

Průchody v dřevěných zástěnách oddělujících některé stoly mají kruhový tvar. Připomínají tak tzv. měsíční brány, což je tradiční architektonický prvek čínských zahrad,³⁷ přičemž podle zásad geomantie je možné ji zasadit i do interiéru. V takovém případě je ale bezpodmínečně nutné, aby byla tato místnost dostatečně velká, neměla by vést do jídelny a její okolí by mělo být velmi spoře dekorováno.³⁸ Proto je umístění měsíční brány v restauraci pana Wu, která nesplňuje ani jednu z těchto podmínek, poněkud nevhodné a prvek samotný tak byl vyhodnocen pouze jako částečně autentický.

Závěr

Scéna z filmu *Muži v černém 3*, která se odehrává se v čínské restauraci, obsahuje celkem třicet orientalizujících prvků, jejichž prostřednictvím se filmový štáb pokouší vytvořit uvěřitelný dojem čínské restaurace. Z výsledků této práce vyplývá, že pětadvacet z nich je autentických. Najdeme zde ovšem i případ, který se s realitou částečně rozchází a tvůrci filmu se dvakrát uchýlili i ke stereotypnímu zobrazení čínské kultury. Scéna také obsahuje prvky, které, ačkoliv postaveny na reálném základě, jsou v kontextu filmové scény dovedeny do absurdity. Na základě mého pozorování se ovšem v takovém případě jedná o záměrný počín, aby vznikly humorné situace, a jde tedy o satirickou glosu. Tento příspěvek dokládá, že většina prvků východní kultury, ztvárněných ve filmu *Muži v černém 3*, je reálná. A proto považuji scénu v Diamond Garden Sea Food Restaurant za zdařilou ukázkou napodobování Východu Západem.

Literatura

- CIKRYTOVÁ, Tereza: *Papírové tapety orientálního stylu*. Pardubice 2010.
- JIN Li, Wang Lianqin a Kurt Fisher: The Organisation of Chinese Shame Concepts. *Cognition and Emotion* 2004, 18, 6, s. 767–797.
- PAN Xiaodie, Zhang Haixia a Zhu Yongfei: An Analysis of the Current Situation of the Chinese Clothing Craze in the Context of the Rejuvenation of Chinese Culture. In *Proceedings of the 2020 4th International Seminar on Education, Management and Social Sciences*. Dordrecht 2020, s. 504–507.
- SAID, Edward Wadie: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- 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 2008, ss. 412–428.
- YANG Xiaoling: Study on Translation of Chinese Food Dishes. *Open Journal of Modern Linguistics* 2017, 7, 1, s. 1–7.

³⁷ [2022.07.18] en.wikipedia.org/wiki/Moon_gate

³⁸ Liu Jinchao 刘近超 /shinei zhuangxiu yueliang men d fengshui wenti/ 室内装修月亮门的风水问题 [Otázky geomantie měsíční brány umístěné v interiéru]: www.ljcfsw.com/fengshui/173077.html

Orientalism in the movie *Men in Black 3*

Imitating the East is significant in many areas of Western popular culture. In particular, the representation in movies meaningfully influences the image of the East in the minds of Western viewers. Therefore, an accurate representation of the fundamental archetypes of Eastern culture in Western cinema is essential. However, any attempt at an impartial interpretation of a foreign culture requires a greater understanding of it. Although much has changed since 1978, when Edward Wadie Said criticized Western Orientalism in his book, such attempts are still influenced by ignorance or stereotypes. This paper deals with the issue of Orientalism in the American sci-fi comedy film *Men in Black 3* (2012). It focuses on its elements in a scene set in a Chinese restaurant artificially created for the movie and can be considered the prototype of a Chinese restaurant in Western cinema. Orientalizing elements are recognized, and a corpus is made, which is then subjected to analysis. The paper clarifies the meaning of the individual Orientalizing elements and examines the circumstances and reasoning for their use. It also verifies the authenticity of the Orientalizing elements. The paper aims to evaluate the success of the imitation of the East by the West in the scene in the Diamond Garden Sea Food Restaurant.

Keywords: Orientalism, E. W. Said (1935–2003), Occidentalism, Chinese restaurants in movies, *Men in black 3* (Barry Sonnenfeld 2012)

Contact: Hana Skulová, Department of Asian Studies, Faculty of Arts, Palacký University in Olomouc, třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic, hana.skulova01@upol.cz

ORIENTALIZMUS VO FILMOVOM SPRACOVANÍ HERBERTOVEJ *DUNY* (2021)

Anna Schindlerová

Abstrakt: Téma orientalizmu vo filmovom spracovaní *Duny* z roku 2021 je zaujímavá predovšetkým preto, že kombinuje prvky orientalizmu zameraného na Blízky aj Ďaleký východ. Orientalizmom v knižnej predlohe o púštnej planéte Arrakis so zreteľom na Blízky východ sa zaoberal už Frank Jacob v diele *The Orientalist Semiotics of Dune*. Ja som sa rozhodla zamerať na jeho filmovú podobu, pričom som skúmala predovšetkým orientalizujúce prvky zobrazujúce Ďaleký východ. Jeho režisérom je Denis Villeneuve a snímok zachytáva približne prvú polovicu prvej knihy zo ságy *Duna* od Franka Herberta z roku 1965. Ide o kultové vedecko-fantastické dielo, ktoré popisuje život na púštnej planéte a mocenské boje medzi niekoľkými rodmi v ďalej budúcnosti. V úvode stručne priblížim orientalizmus na základe definície E. W. Saida (1935–2003). Následne sa koncentrujem na jeho podoby so zreteľom na Blízky východ, a potom i na Ďaleký východ. Z množstva orientalizujúcich prvkov, ktoré sa v snímke objavili, na základe analýzy a komparácie vyberám a popisujem tie najvýraznejšie. Cieľom tejto eseje je poukázať na využívanie rôznych stereotypov a zjednodušení pri zobrazovaní Orientu a na kombináciu viacerých druhov orientalizmu vo filme. Zatiaľ čo v prípade Blízkeho východu ide predovšetkým o orientalizmus, ako ho definoval E. Said, v prípade Ďalekého východu môžeme hovoriť skôr o jeho ornamentálnej variante.

Kľúčové slová: orientalizmus vo filme, E. W. Said (1935–2003), Frank Herbert (1920–1986), *Duna* (1965), *Duna* (Denis Villeneuve 2021)

Orient a orientalizmus

Cieľom tejto eseje je analýza a deskripcia orientalistických prvkov v snímke *Duna* (2021). Skôr ako sa však pustíme do samotnej analýzy, považujem za potrebné stručne predstaviť pojmy Orient a orientalizmus. V rámci eseje budeme pracovať s týmito pojmami na základe ich definície palestínsko-amerického literárneho kritika a politického aktivistu Edwarda Wadie Saida (1935–2003) z jeho diela *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* z roku 1978.¹ V tomto diele jeho autor skúmal, ako Západ prezentuje spoločnosť a kultúru Blízkeho východu v beletrii a v literatúre faktu na základe spoločenského, politického a ekonomického kontextu, v ktorom tieto diela vznikali. Jeho cieľom bolo poukázať na to, ako západní spisovatelia, žurnalisti a vedci vedome či nevedome napomohli k budovaniu obrazu východných kultúr

¹ Uher 2008: 412–413.

ako menejcenných, stagnujúcich a degenerovaných a zároveň upozorniť na to, ako Západ využíva tieto reprezentácie na ospravedlnenie svojej imperialistickej politiky na Blízkom východe. Čo sa týka geopolitického vymedzenia, Orient (lat. východ) označuje územie a kultúry nachádzajúce sa východne od Európy. V priebehu dejín sa hranice takto označovaného územia menili a dnes týmto pojmom označujeme oblasť Blízkeho východu, východného a južného Stredomoria, Stredného a Ďalekého východu.² V rámci tejto eseje budem z geografického hľadiska pod pojmom Orient chápať oblasť Blízkeho a Ďalekého východu.

Saidov koncept orientalizmu stavia na teórii štrukturalizmu a binárnych opozít. Tvrdí, že existencia a vývoj každej kultúry podnecuje existenciu niečoho odlišného, konkurenčného, niečoho „iného“. Orient je tak podľa Saida konceptom, ktorý vytvorili Európania v snahe vytvoriť obraz o sebe, pričom ho stavajú do protikladu k pojmu Okcident, ktorým označujú Európu a Ameriku.³ Oba tieto pojmy však nezodpovedajú realite a sú len produktom konštrukcie.⁴ Orientalizmus je tak chápaný aj ako súbor špecifických predstáv o Oriente, často založených na stereotypoch a zjednodušených predstavách, ktorý je zároveň súborom mocenských postupov, akými Západ Orientu vládne a ovplyvňuje ho v snahe udržať si moc.⁵ Saidov prístup umožnil na základe množstva akademických diskusií vymedziť a definovaných niekoľko typov orientalizmu. Pre túto esej si vystačíme so Saidovským negatívnym orientalizmom, ale dotkneme sa aj ornamentálneho orientalizmu.

Duna

Predmetom tejto analýzy je film *Duna* (2021), ktorý je adaptáciou prvej časti rovnomeného románu amerického spisovateľa Franka Herberta (1920–1986). Román vyšiel knižne prvýkrát v roku 1965,⁶ patrí medzi kultové vedecko-fantastické diela a je často chápaný aj ako politický a ekologický román. Ide o prvú časť tzv. eposu Duny, získal množstvo ocenení a je jedným z najpredávanejších sci-fi románov všetkých čias. Pri mnohých príležitostiach bol román *Duna* označený za nesfilmovateľný. Prvé pokusy o filmové stvárnenie, napríklad *Duna* Davida Lyncha (1984), sa nestretli s veľkým komerčným úspechom a ani následný pokus o minisériu z roku 2000 nebol úspešný.

V tejto eseji sa chcem zamerať na jeho filmové spracovanie spoločnosti Warner Bros v réžii Denisa Villeneuvea z roku 2021. Na tohtoročných Oskaroch získal tento film šesť víťazstiev, čo naznačuje, že ide o komerčne aj umelecky úspešný pokus. Tak ako v románe, je aj vo filme dej zasadený do ďalekej budúcnosti, vo feudálnej medzi hviezdnej spoločnosti pod vládou padišaha cisára a niekoľkých významných rodov.

² [2022-05-23] Elif Notes: <https://elifnotes.com/edward-said-orientalism-definition-summary-analysis-quotes/>

³ Uher 2018: 31–32.

⁴ Said 2008: 102.

⁵ Tamtiež, s. 13, 102.

⁶ [2022-06-02] <https://www.britannica.com/biography/Frank-Herbert>

Film však pokrýva len približne polovicu príbehu z prvého románu tejto ságy a už v úvode sa objavuje nápis „prvá časť“, čo naznačuje, že ide o úvod do potenciálnej série niekoľkých filmov. Snímka zavedie divákov do fiktívneho sveta Duny a postupným odkrývaním rôznych vrstiev príbehu ich vtiahne do zamotaného a strhujúceho deja, ktorý sa zameriava predovšetkým na postavu Paula Atreida (Timothée Chalamet). Odohráva sa na nehostinnej púštnej planéte Arrakis, prezývanej tiež Duna, ktorú rod Atreidov dostal do správy po tom, ako padišah cisár ukončil osemdesiatročnú vládu Harkonnenov. Arrakis je politicky aj ekonomicky zaujímavá kvôli ťažbe korenia, najvzácnejšej substancii celého vesmíru, ktorého je jediným zdrojom. Korenie má schopnosť predĺžiť život, je nevyhnutné pre medziplanetárne cestovanie a potrebujú ho aj mentanti, tí sú vďaka nemu schopní spracovávať informácie na úrovni niekdajšej výpočtovej techniky. Spravovať Arrakis je tak prestížnou, ale zároveň veľmi nebezpečnou úlohou. Táto výmena moci sa ukazuje ako starostlivo pripravený plán na oslabenie dvoch najsilnejších rodov, ktoré by mohli potenciálne ohroziť existenciu cisára samotného.

Okrem bojov medzi jednotlivými imperiálnymi frakciami dôležitú úlohu zohrávajú pôvodní obyvatelia – utláčaní fremeni, schopní ale zároveň prežiť v nehostinnej púšti v symbióze s jej obyvateľmi, predovšetkým púštnymi červami, ktorí vzácne korenie produkujú. Románová predloha rozvíja nielen tému boja o planétu a korenie, ale skúma aj spleť politické vzťahy a machinácie, dotýka sa náboženstva, ekológie, technológie a ľudských emócií, čo sa do určitej miery odráža aj vo filmovom spracovaní. Tam, kde Frank Herbert kladie dôraz na dialógy, Denis Villeneuve rozpráva prostredníctvom pohľadov, reči tela, fascinujúcej scenérie, zvukov a hudby. Film je popretkávaný opakujúcimi sa Paulovými snami o púšti a tajomnej mladej žene (Zendaya). Jeho otca, vojvodu Leto, si zahral Oscar Isaac a matku lady Jessicu – Rebeka Ferguson, učiteľov a mentorov stvárnilo Josh Brolin ako Gurney Halleck a Jason Momoa ako Duncan Idaho. Dôležitú úlohu v príbehu zohráva aj Dr. Yueh, ktorého vo filme stvárnil taiwanský herec Chang Chen. Napriek tomu, že môžeme pôvodný román chápať ako určitú kritiku imperialistických ambícií a sŕtaže, je toto dielo plné orientalizujúcich prvkov predovšetkým vo vzťahu k Blízkemu východu. Orientalizmom v románe *Duna* sa zaoberalo už niekoľko akademikov, veľmi komplexné sú zistenia popísané v diele Franka Jacoba – *The Orientalist Semiotics of Dune*. V rámci tejto analýzy ma však zaujímalo, do akej miery je možné orientalistické prvky týkajúce sa Blízkeho aj Ďalekého východu odhaliť vo filme.

BLÍZKY VÝCHOD: Tak ako predošlé filmové spracovania, aj Villeneuveho *Duna* čerpá témy a významy z pôvodného románu, ktorý je popretkávaný orientalistickými prvkami. Azda najvýraznejšie sa tento vplyv prejavil v tom, ako sú na vykreslenie určitých postáv, obzvlášť fremenov, vo filme použité prvky pripomínajúce Blízky východ.

Zobrazenie Západu

Celému svetu vládne padišah⁷ cisár a dej je geopoliticky zasadený na fiktívnu planétu Arrakis, ktorá nápadne pripomína Irak. Je pokrytá nehostinnou púšťou, pod ktorou sa však nachádzajú zásoby vzácneho korenia, vďaka čomu je strategicky významná. Tu sa ponúka podobnosť s ropou, jej ťažbou na Blízkom východe a zároveň potenciálom pre získanie obrovskej moci, ktorá bola – a stále je – pre západné mocnosti strategicky zaujímavá. Rod Atreidov, ktorý tu preberá moc, prichádza z planéty Caladan, čo je pomenovanie veľmi podobné latinskému názvu Kaledónia, ktorým Rimania označovali Škótsko. Scenérie a fakt, že sú obyvatelia tejto planéty závislí a spoliehajú sa na vzdušnú silu a na silu mora,⁸ umocňuje dojem, že tu bola predlohou práve táto časť Britských ostrovov. Okrem toho sa v súvislosti s týmto rodom vo filme spája aj špecifická hudba: miesto fanfár sú tu použité gajdy typické práve pre toto územie.⁹ Rod Atreidov okrem toho aj vzhľadom, vedomosťami a hodnotami reprezentuje civilizovanú Západnú Európu.

Zobrazenie Blízkeho východu

Domorodé obyvateľstvo Arrakis – fremeni, naopak vzhľadom a oblečením pripomínajú skôr beduínov či púštnych nomádov. Sú schopní prežiť v nehostinnej púšti, majú netradičné zvyky, ako je napríklad plúvanie na znak rešpektu a priateľstva.¹⁰ Vodca rodu Atreidov – vojvoda Leto, ich v istom okamihu nazýva „púštnou silou“,¹¹ ktorú je potrebné „kultivovať“ a využiť, čím týchto ľudí určitým spôsobom degraduje do pozície nástrojov. Fremeni, alegoricky zastupujúci ľudí Blízkeho východu, sa tak stávajú čímsi nepoznaným, exotickým, stavajú sa tým saidovským „druhým“ v kontraste s „prvým“ Západom. K ďalšej stereotypizácii a zjednodušovaniu tu dochádza, keď sú muži vykreslení ako brutálni, zatiaľ čo ženy ako krásne a záhadné. Ako príklad môžeme použiť obraz Channi¹² v porovnaní s brutalitou bojovníkov v opakujúcich sa Paulových snoch.¹³

Mesiášske poslanie Paula

Pri scéne, kde Paul s rodičmi prichádza na Arrakis prevziať moc, zároveň vidíme prvý záblesk akéhosi očakávania mesiáša a mesiášskeho poslania Paula medzi

⁷ Pomenovanie nesie v sebe odkaz na históriu Blízkeho východu.

⁸ *Dune* [film] 2021: 0:14:07.

⁹ Tamtiež, 0:33:37; 1:17:49.

¹⁰ Tamtiež, 0:51:15.

¹¹ Tamtiež, 0:14:12; 0:50:20.

¹² *Dune* [film] 2021: 1:34:34; Channi, meno pravdepodobne odvodené z Hannah, sa podobá na dievča z fotografie známej pod meno „Afghan Girl“ od fotografa Steva McCurryho, ktorá sa objavila na titulke časopisu *National Geographic* (1985) – stala sa symbolom žien a detí Blízkeho východu, obzvlášť Afganistanu.

¹³ Tamtiež, 1:34:56.

fremenmi.¹⁴ Zaznievajú tu zvolania Lisan al Gaib – pomenovanie pochádzajúce z arabčiny, čo znamená mesiáš alebo prorok.¹⁵ Táto téma bude pravdepodobne viac rozvinutá v druhom filme, no už tu to môžeme interpretovať ako formu saidovského orientalizmu v zmysle, že to stavia fremenov, alias ľudí Blízkeho východu, do pozície, kde potrebujú záchrancu. Javia sa tak ako neschopní zachrániť sami seba a vymaniť sa z útlaku.¹⁶ Potrebujú hrdinu, nie však z vlastných radov, ale očakávajú záchrancu zo „Západu“. Alegóriu tu môžeme hľadať napríklad v porovnaní vzťahu Paula a fremenov s príbehom T. E. Lawrence (1888–1935) – britského plukovníka na strane Arabov v boji proti okupantom.¹⁷ tak ako tí vtedy „potrebovali“ Lawrencea, tak aj fremeni potrebujú Paula, ktorý ich povedie k víťazstvu.

V stručnom zhrnutí je možné konštatovať, že ani film z roku 2021 neprestáva replikovať orientalizujúce prvky knižnej predlohy. Najzreteľnejšie to vidno pri stvárňovaní fremenov, v ktorom stereotypy a zjednodušovanie zamerané na Blízky východ vyvolávajú pocit exotickosti. Ľudia Blízkeho východu sú tu vykreslení ako tí, ktorí potrebujú vodcu zo Západu, ak chcú byť úspešní. Sú označení za „púštnu silu“, ktorú treba „kultivovať“, čo je jasný znak koloniálneho využívania pôvodného obyvateľstva v prospech získania vzácných zdrojov. Odhliadnuc od samotného príbehu sa navyše vo filme nevyskytuje žiaden herec arabského pôvodu vo významnej roli, hoci celý film je priam ponorený v arabskej kultúre. Aj tu by sme tak mohli vidieť prejav negatívneho orientalizmu s imperialistickým nádychom.

ĎALEKÝ VÝCHOD: Vo Villeneuveovom filme sa vyskytuje niekoľko zásadných prvkov, ktoré by sme mohli označiť za orientalizujúce. Môžeme ich rozdeliť do niekoľkých väčších skupín, ako sú napríklad ľudia – Aziati, bojové umenia, filozofia či náboženstvo, hudba, architektúra a niekoľko iných, ktoré nespádajú do vyššie zmienených kategórií. V porovnaní s odkazmi na Blízky východ je však týchto prvkov podstatne menej.

Ludia – Aziati

Azda najvýraznejším a najzaujímavejším z orientalistických prvkov je postava doktora Wellingtona Yueho, ktorého v tomto filme stvárnil taiwanský herec Chang Chen, známy vďaka svojej úlohe vo filme *Happy Together* alebo v neskoršom kung-fu filme *The Grandmaster*. Ide o jednu z mála postáv stvárnených hercom ázijského pôvodu a zároveň o prvého Aziata, ktorý stvárňuje Dr. Yueho vo filmovom prevedení *Duny*; v predošlých spracovaniach bola táto postava stvárnená bielymi hercami.¹⁸ Yueh je meno čínskeho pôvodu zapísané vo Wade-Gilesovej transkripcii.¹⁹ Ak sa

¹⁴ Tamtiež, 0:34:47.

¹⁵ Tamtiež, 0:35:01–0:35:32; 0:36:14; 0:41:46; [2022-06-02] Lisan al Gaib | Dune Wiki | Fandom

¹⁶ Tamtiež, 0:02:39.

¹⁷ [2022-06-02] <https://www.britannica.com/topic/T-E-Lawrence-on-guerrilla-warfare-1984900>

¹⁸ Dean Stockwell v Lynchovom filme *Dune* a Robert Russell v minisérii *Frank Herbert's Dune*

¹⁹ [2022-06-12] <https://www.mychinaroots.com/surnames/detail?word=Yueh>

rozhodneme pre alternatívny prepis v pinyin, dostaneme meno Yue, ktoré sa často vyskytuje najmä na Taiwane a u prisťahovalcov v Amerike. Toto priezvisko v čínštine väčšinou nesie význam mesiac alebo vysoká hora. Vo filme sa dokonca objavuje úsek, kde si Dr. Yueh a Paul vymenia niekoľko krátkych viet čínsky.²⁰ Chang Chen sa v interview pre *CNA Lifestyle* vyjadril, že hovoriť čínsky nebol jeho nápad, ale nápad samotného režiséra. Jeho cieľom bolo poukázať na to, že Paul je vzdelaný, ovláda množstvo jazykov, a keďže Dr. Yueh mal vo filme reprezentovať niekoho z Ázie, rozhodli sa práve pre čínštinu. Dr. Yueh varoval Paula pred nebezpečenstvom, ktoré predstavoval Bene Gesserit, a používa k tomu čínštinu, jazyk, ktorému v tom okamihu rozumejú len oni dvaja.²¹ Toto špeciálne porozumenie medzi oboma postavami bolo základom, na ktorom stál ich vzťah. Pre západného diváka čínština plní funkciu posilnenia pocitu exotickosti. Pocitu, že ide o niečo ťažko zrozumiteľné, tajomné v snahe vyvolať fascináciu. Schopnosť neázijskej postavy rozprávať čínsky má zároveň poukázať na vysokú mieru vzdelanosti, zatiaľ čo použitie čínštiny Aziatom nepôsobí nijako výnimočne. Naopak, zatiaľ čo Timothée Chalamet je v médiách chválený za perfektnú výslovnosť,²² hoci reálne vo filme povedal len jednu vetu,²³ Chang Chen sa nevyhol stereotypu ázijskej postavy rozprávajúcej angličtinou so silným prízvukom.²⁴ Okrem toho je tento stereotypný pohľad posilnený tým, že vo filme používa prvky tradičnej čínskej medicíny, ako je skúmanie zdravotného stavu človeka dotykom a meraním pulzu. Vzhľadom aj správaním pôsobí veľmi stroho, rezervovane, často až tajomne, a to do takej miery, že je náročné určiť, či ide o kladnú alebo zápornú postavu. Alegoricky tu tiež môžeme vidieť vzťah západu v zastúpení Paulom a Orientu, ktorý tu reprezentuje Dr. Yueh: Paul doktorovi plne dôveruje, zatiaľ čo ten rod Atreidov zákerne zrádza. Táto zrada však nepramení z jeho vlastnej zlovoľe, ale deje sa v dôsledku vydierania treťou stranou – barónom Vladimirom Harkonnenom,²⁵ ktorý uniesol jeho milovanú manželku. Dr. Yueh tak pod nátlakom koná proti vlastnému presvedčeniu a výcviku v snahe zachrániť vlastnú rodinu. Dôležitosť rodiny nad všetko ostatné v spojení s Číňanom tiež môžeme chápať ako určitý stereotyp, ktorý však nie nutne odráža realitu.²⁶

Ďalšou osobnosťou, ktorú je potrebné spomenúť, je Roger Yuan – Američan čínskeho pôvodu, choreograf, majster niekoľkých bojových umení, producent a herec, ktorý si za roky praxe získal meno nielen v Hollywoode, ale aj vo Veľkej Británii, v Hongkongu, v Číne, v Thajsku a dokonca aj v bollywoodskej produkcii. Okrem

²⁰ *Dune* [film] 2021: 0:22:04 – 0:22:21.

²¹ [2022-06-12] *CNA Lifestyle*: <https://cnalifestyle.channelnewsasia.com/entertainment/dune-dr-yueh-chang-chen-taiwan-denis-villeneuve-280526>

²² [2022-06-12] NextShark: Taiwanese star Chang Chen impressed with Timothée Chalamet speaking Mandarin lines 'perfectly' in 'Dune' (nextshark.com)

²³ *Dune* [film] 2021: 0:22:18.

²⁴ Tamtiež, 1:06:41.

²⁵ Ruské meno Vladimir naznačuje možnú analógiu medzi Sovietskym zväzom a rodom Harkonnenov v knižnej predlohe, ktorá vznikla v USA počas studenej vojny.

²⁶ *Dune* [film] 2021: 1:19:18.

toho, že si vo filme *Duna* (2021) zahral vedľajšiu postavu Poručíka Lanvilla,²⁷ je tiež režisérom a choreografom akčných a bojových scén v tejto snímke. R. Yuan má za sebou bohaté skúsenosti s tréningom bojových umení, ako sú napríklad *Chung Kuk Do*, *Kyokushinkai*, *Tai Chi*, *Wing Chun Kung-fu* a *Shaolin Chi Gung*. Okrem toho sa venuje joge a gymnastike a vyniká v tvorení realistických a elegantných sekvenčii.²⁸ V interview pre *Kung Fu Kingdom* priblížil svoju víziu rôznych bojových štýlov použitých vo filme. Podľa jeho slov sa v prvej časti potenciálnej série filmov zamerali na tri hlavné štýly podľa dôležitých rodov – rod Atreidov, rod Harkonnenov a padišahovi sardaukari. Pre rod Atreidov sú typické krátke meče alebo nože, s ktorými vedia veľmi obratne narábať a sú tak precízni a efektívni. V bojových scénach vidíme prvky filipínskeho štýlu kali alebo escrima, nazývaného aj arnis.²⁹ Ten sa vo filme objavil už niekoľkokrát, a to napríklad v *Mission Impossible III*, *Resident Evil: Apocalypse* a *Raya and the Last Dragon*.³⁰ Ide napríklad o spôsob pozdravenia sa pred súbojom: prikľadenie zbrane vodorovne na čelo a zvislo na hrud'.³¹ Je pre neho typická kombinácia blokovania súpera za pomoci rúk aj zbraní,³² čo je ideálne pre Atreidov, ktorí bojujú prevažne na krátku vzdialenosť. Sardaukari sa bijú v skupinách a pri tvorení ich štýlu boja sa R. Yuan rozhodol spojiť prvky vikingov a samurajov.³³ Keďže ide o najlepších a takmer neporaziteľných bojovníkov cisára, ktorí prešli tvrdým výcvikom, sú v boji veľmi obratní a efektívni. Rod Harkonnenov je v zápase podobný skôr barbarom,³⁴ preto sa R. Yuan inšpiroval Čingischánom a Mongolmi. Podľa jeho slov sú účinní, ale nie veľmi precízni alebo štýloví.³⁵ Vo všetkých troch prípadoch tak vidíme vplyv alebo využitie prvkov bojových umení národov Východu; neobjavujú sa tu však s cieľom zobraziť Východ, ani sa nespájajú výlučne s kladnými alebo zápornými postavami, ale plnia skôr ornamentálnu funkciu.

Vo filme sa celkovo objavujú len dve postavy s ázijskými črtami – Dr. Yueh, jedna z hlavných postáv, a poručík Lanville ako vedľajšia postava. Prvá z nich ako lekár využíva prvky tradičnej čínskej medicíny a rozpráva aj čínsky, zatiaľ čo sa druhá objavuje len v pozadí niektorých scén a nemá žiaden významný monológ alebo zvláštnu úlohu. V prípade Číny tak dochádza k redukcii zeme na veľmi úzky stereotypný pohľad zastúpený len malým počtom postáv, obsadenie hercov ázijského pôvodu, obzvlášť do role významnej postavy, akou je Dr. Yueh, však ponúka priestor

²⁷ Tamtiež, 0:32:50, 0:38:58, 0:47:38.

²⁸ [2022-06-17] IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0950619/?ref_=ttfc_fc_cl_t19

²⁹ *Dune* [film] 2021: 0:16:35.

³⁰ [2022-06-17] <https://pop.inquirer.net/116212/dune-director-says-fight-scenes-inspired-by-filipino-martial-arts>

³¹ *Dune* [film] 2021: 1:46:21; 2:15:52.

³² [2022-06-17] <https://pop.inquirer.net/116212/dune-director-says-fight-scenes-inspired-by-filipino-martial-arts>

³³ *Dune* [film] 2021: 1:18:43.

³⁴ Tamtiež, 0:18:07; 1:17:20.

³⁵ [2022-06-17] *KungfuKingdom*: <https://kungfukingdom.com/interview-with-roger-yuan/> [2022-06-17] <https://blog.awma.com/the-martial-arts-of-dune/>

na špekuláciu o tom, do akej miery bolo toto rozhodnutie urobené s cieľom zaujať čínskeho diváka, a tým zvýšiť šance na celkový úspech filmu.

Náboženstvo a filozofia

Ďalším zaujímavým orientalizujúcim aspektom je spoločensko-náboženské prepojenie medzi ľuďmi a prírodou.³⁶ Život v súlade s ňou je typický pre budhizmus a taoizmus. Pokiaľ poznáme knihu, vieme, že náboženstvo fremenov je takzvaný budislam, pričom príslušníci kmeňov, s ktorými sa stretávame, spadajú pod vetvu takzvaných zensunnitov. Tieto názvy sa oba odvolávajú tak na budhizmus, ako aj na islam, a je preto prirodzené, že príroda v tomto prípade zohráva dôležitú úlohu. Ako príklad uvediem púštneho červa – šaj-hulúda.³⁷ Je zdrojom vzácneho korenia, bez ktorého by nebolo možné medziplanetárne cestovanie. Zároveň je posvätným zvieratom³⁸ a z jeho zuba sa vyrába posvätný nôž krispel, ktorý sa vo filme objavuje hneď niekoľkokrát.³⁹ Súlad medzi prírodou – červom a ľuďmi vo filme vidíme aj v jednej zo záverečných scén, keď jeden z fremenov na červovi jazdí, čo je obrazom akejsi symbiózy.⁴⁰ Zároveň sa ponúka paralela medzi Zlatou cestou, ktorá má zachrániť ľudstvo pred totálnou skazou, a Dao – princípom taoizmu, často nazývaného tiež zlatou cestou, ktorý hovorí, že ľudia aj zvieratá majú žiť v súlade s ním, čo môže byť chápané aj ako príroda alebo vesmír, a teda nezasahovať do procesu prirodzených vecí.⁴¹ Táto myšlienka splynutia s prirodzeným procesom vecí sa niekoľkokrát objavuje aj priamo vo filme, napríklad v scéne, kde Paul s matkou vletia do obrovskej piesočnej búrky.⁴² S taoizmom je prepojený aj zenový budhizmus, kung-fu a tradičná čínska medicína. Vidíme tu tak znovu istú formu orientalizmu, keď dochádza k inšpirácii a prispôbení si prvkov kultúry, filozofie či náboženstva Ďalekého východu.

Hudba

K filmu vyšiel majstrovský soundtrack z dielne Hansa Zimmera, ktorý si dal za úlohu vytvoriť niečo epické, čo tu doteraz nebolo. Rozhodol sa odpútať od typického západného konceptu orchestrálneho aranžmá, ktoré nahradil unikátnymi zvukmi so zreteľom na ľudský hlas. Podľa H. Zimmerovej predstavy, aj keby sa všetky doteraz známe hudobné nástroje nedochovali, bude bezpochyby prítomným aj v ďalekej budúcnosti. Táto téma zároveň rezonuje celým príbehom, o to viac dáva toto rozhodnutie zmysel. Čo ma obzvlášť zaujalo, bolo hrdelné spievanie, ktoré sa objavilo

³⁶ *Dune* [film] 2021: 0:53:52.

³⁷ Z arabského *Shay'-Khulud*, čo v preklade do angličtiny znamená *Thing of Eternity* alebo *Thing of Immortality*; [2022-07-25] Shai-Hulud | Dune Wiki | Fandom

³⁸ *Dune* [film] 2021: 1:05:16.

³⁹ Tamtiež, 0:40:26; 0:50:31; 1:08:27; 1:35:17; 2:01:42; 2:14:07.

⁴⁰ Tamtiež, 2:20:44.

⁴¹ [2022-07-25] <https://www.britannica.com/topic/Tao-te-Ching>

⁴² *Dune* [film] 2021: 1:54:00.

hneď v úvode,⁴³ a potom neskôr počas záberu na armádu sardaukarov.⁴⁴ Túto pasáž naspieval Michael Geiger z Michiganu v USA. Hrdelné spievanie je zvuk, ktorý sa tvorí precíznym pohybom pier, jazyka, sánky, podnebia a hlasoviek. Najčastejšie sa spája s územím centrálnej Ázie, obzvlášť Mongolska. Spev vo filme však nie je v žiadnom známom jazyku; podľa režiséra a H. Zimmera nie je cieľom, aby mu divák porozumel ako jazyku, ale aby v ňom vyvolal určitý pocit, v tomto prípade napríklad dojem hrozby obrovského vojska a jeho sily.⁴⁵ Môžeme tu tak znovu vidieť prvok orientalizmu, keď je časť kultúry iného národa, v tomto prípade Mongolov, vytrhnutý, zjednodušený a použitý na vyvolanie pocitu exotickosti, umelcom je takisto Američan a nie spevák mongolského pôvodu. Hudba teda aj v tomto prípade exotizuje, vyvoláva pocit neznámeho, a preto zaujímavého, čím vytvára dojem toho „druhého“. Samotný H. Zimmer sa vyjadril, že pre vytvorenie niečoho nového a ne-tradičného využíva elementy z rôznych kultúr nie však s cieľom podmaniť si ich, ale prebudiť v divákovi pocit, že sa skutočne ocitol v dalekej budúcnosti.

Architektúra

Architektonicky sú zaujímavé najmä kruhové vchody a oblúkové okná, miestami s ozdobným mrežovaním.⁴⁶ Nápadne pripomínajú architektúru, s ktorou sa môžeme stretnúť v čínskych parkoch a záhradách. Tento štýl brány sa nazýva aj /yueliangmen/ 月亮门 mesačná brána a je to okrúhly priechod v záhrade. Tento tradičný architektonický element čínskych záhrad často využívala hlavne vyššia a bohatá vrstva.⁴⁷ Nádhernú mriežku v okne môžeme vidieť v jednej z úvodných scén, keď Paul s matkou raňajkujú,⁴⁸ alebo v scéne, kde Dr. Yueh kontroluje Paulov zdravotný stav.⁴⁹ Tieto prvky však pre dej nemajú hlbší význam, a preto môžeme konštatovať, že ide o prvok ornamentálneho orientalizmu.

Ostatné

Okrem vyššie zmienených pomerne výrazných elementov sa vo filme objavuje ešte niekoľko zaujímavých detailov ornamentálneho charakteru. V úvodnej scéne môžeme vidieť v pozadí bonsaj.⁵⁰ Keď prebieha rozhovor medzi Paulom a jeho otcom pri hrobch predkov, si môžeme všimnúť znaky, pripomínajúce čínsky znak /tu/ 土 pôda alebo /wang/ 王 kráľ v nápisoch na stranách hrobu.⁵¹ Nápis však nie je

⁴³ Tamtiež, 0:00:03.

⁴⁴ Tamtiež: 1:09:31.

⁴⁵ [2022-08-12] Vanity Fair: (1519) How ‚Dune‘ Composer Hans Zimmer Created the Oscar-Winning Score | Vanity Fair – YouTube

⁴⁶ *Dune* [film] 2021: 0:15:51; 0:31:39.

⁴⁷ Gibson a Ying 2019.

⁴⁸ *Dune* [film] 2021: 0:03:42.

⁴⁹ Tamtiež, 0:21:12.

⁵⁰ Tamtiež, 0:03:50.

⁵¹ Tamtiež, 0:12:32.

celý v čínštine a znaky tiež nie sú pre význam nijako podstatné. V scéne, kde Paul s rodinou prichádzajú na Arrakis, si zas môžeme všimnúť, že lady Jessica má obuté topánky pripomínajúce japonské sandáli geta.⁵² Keď sa Atreidi prechádzajú neskôr vonku, ich mentant – človek-počítač používa nefarbený slnečník ázijského typu.⁵³ Tieto prvky takisto plnia iba ornamentálnu funkciu.

Záver⁵⁴

Vo filmovom spracovaní *Duny* z roku 2021 sa objavuje veľké množstvo orientalizujúcich prvkov. Cieľom tejto eseje bolo preto na tieto prvky poukázať, analyzovať ich a popísať najvýraznejšie z nich. S vedomím toho, že v západnej koncepcii zobrazovania Východu často nachádzame tendencie zjednodušovať, stereotypizovať alebo budovať vlastný obraz, ktorý je „reálnejší“ než skutočná realita, som sa v tejto snímke zamerala na zobrazenie Ďalekého aj Blízkeho východu. Po dôslednej analýze môžeme konštatovať, že ide o kombináciu viacerých typov orientalizmu: vo vzťahu k Blízkemu východu ide predovšetkým o orientalizmus, ako ho definoval E. W. Said, čiže o takzvaný negatívny orientalizmus. Rod Atreidov, ktorý zastupuje civilizáciu Západu, kolonizuje planétu Arrakis a využíva jej zdroje a ľudí vo vlastný prospech. Pôvodní obyvatelia fremeni, ktorí zastupujú civilizáciu Blízkeho východu, sú zároveň označení za „púštnu silu“, ktorú treba „kultivovať“, a sú vykreslení ako neschopní vymaniť sa spod nadvlády sami, ale potrebujú k tomu „spasiteľa zo Západu“ – Paula.

Orientalizujúcich prvkov týkajúcich sa Ďalekého východu sa v snímke vyskytlo výrazne menej a z veľkej časti plnia funkciu ornamentálneho charakteru s cieľom vyvolať v divákovi pocit niečoho nepoznaného, exotického, niečoho „iného“. Prejavuje sa to napríklad v architektúre, na scéne sa objaví bonsaj, slnečník, obuv pripomínajúca japonské geta alebo symboly pripomínajúce čínske znakové písmo. V takomto prípade hovoríme o takzvanom ornamentálnom orientalizme; za výnimku môžeme považovať postavu Dr. Yueho, ktorý vo filme zohráva významnú úlohu. Okrem toho, že používa prvky tradičnej čínskej medicíny a výzorom pôsobí veľmi stroho, keď rozpráva anglicky, rozpráva so silným prízvukom a v jednej scéne s Paulom dokonca komunikuje čínsky. Táto postava v rámci deja zohráva úlohu zradcu, čo nevrhá pozitívne svetlo na ľudí Ďalekého východu, vzápätí je však tento dopad zmiernený tým, že pravým motívom tohto konania je záchrana vlastnej rodiny, ktorá je pre Dr. Yueho dôležitejšia než všetko ostatné. Dôraz na význam rodiny v živote človeka je tak zase spojený s postavou zastupujúcou ľudí Ďalekého východu. Týmto spôsobom tu však dochádza k redukcii zeme, v tomto prípade Číny, na veľmi úzky stereotypný pohľad, ktorý je typický pre negatívny orientalizmus.

Okrem orientalistických prvkov, ktoré si môžeme všimnúť priamo v snímke, za pozornosť stojí aj strategické posunutie dátumu premiéry filmu, z 1. októbra na

⁵² Tamtiež, 0:34:51.

⁵³ Tamtiež, 0:48:12.

⁵⁴ Uher 2017: 16–17.

22. oktobra.⁵⁵ Pre úspešné Villeneuveho filmy bola Čína vždy jedným z najväčších a najvýznamnejších trhov. Posunutie dátumu tak, aby sa nekrylo s oslavami výročia vzniku ČĽR, keď sa v Číne preferuje premietanie filmov nacionalistického charakteru, je tak možné chápať ako strategický marketingový ťah. Obsadenie čínskeho herca do významnej úlohy by sa prirodzene tiež dalo považovať za spôsob, akým ešte viac upútať čínskeho diváka, a tým zvýšiť popularitu filmu a zisk z premietania v zahraničí. Aj keď v tomto prípade nejde o vykreslenie Východu tak, ako ho vníma Západ, ide o určitú formu snahy ovplyvnenia a využitia potenciálu s pomocou zahrnutia čínskych prvkov, ako je napríklad obsadenie Chang Chena do role Dr. Yueho, alebo použitie čínštiny, čo by sme tak isto mohli považovať za istý prejav novodobého orientalizmu.

Literatúra

- GIBSON, Kathleen, Ying Xue: *Moon Gate as an Evolutionary Interior Archetype*. Dordrecht 2019, s. 327–331.
- JACOB, Frank: *The Orientalist Semiotics of Dune: Religious and Historical References within Frank Herbert's Universe*. Marburg 2022.
- SAID, Edward W.: *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha 2008.
- UHER, David: Okcidentalismus v prekladech 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, s. 7–18.
- UHER, David: Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In Pecha, Lukáš. *Orientalia Antiqua Nova VIII. Sborník zvědeckého kolokvia, pořádaného v Plzni ve dnech 14.–15. února 2008*. Plzeň 2008. s. 412–428.

Orientalism in *Dune* (2021)

The research of Orientalism in the 2021 film adaptation of a well-known Dune novel by Frank Herbert (1965) is interesting mainly because it combines elements of Orientalism focused on both the Middle and the Far East. Frank Jacob described Orientalism in the original novel focusing on the Middle East in an article called *The Orientalist Semiotics of Dune*. In this essay, I have decided to analyze the film, focusing mainly on the orientalist elements depicting the Far East. Directed by Denis Villeneuve, the film captures approximately the first half of the first book of Frank Herbert's Dune saga. This iconic sci-fi work describes life on the desert planet Arrakis and the power struggles between several influential houses in the distant future. As part of the introduction, I briefly explained what Orientalism is based on how E. Said defined it. Subsequently, I focused on Orientalism depicting the Middle East and the Far East. Based on the analysis and comparison, I selected and described the most prominent orientalist elements from those in the film. This essay points out the use of various stereotypes and simplifications in depicting the Orient and the

⁵⁵ [2022-07-2] Collider: <https://collider.com/dune-movie-new-release-date-delayed-2021/>

combination of several types of Orientalism in the movie. In the case of the Middle East, it is primarily Orientalism, as defined by E. Said, but in the case of the Far East, we can speak instead of the so-called ornamental Orientalism.

Keywords: Orientalism in movie, E. W. Said (1935–2003), Frank Herbert (1920–1986), *Duna* (1965), *Duna* (Denis Villeneuve 2021)

Contact: Anna Schindlerová, katedra asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, třída Svobody 26, 771 80 Olomouc, Czech Republic, e-mail: anna.schindlerova01@upol.cz

KULTÚRNA IDENTITA A STRATEGICKÝ ESENCIALIZMUS V KONTEXTE VÝTVARNÉHO UMENIA ČÍNY

Kludia Ďurajková

Abstrakt: Problematická otázka navrátenia sa k v histórii zakoreneným ideám a metódam, a možnosti ich zakomponovania do čínskej modernity predstavovala jeden z kľúčových faktorov definujúcich vývoj súčasného čínskeho umenia. Politické, kultúrne, ekonomické a spoločenské zmeny, odohrávajúce sa v Číne posledných niekoľko desaťročí, vyústili v úsilie o modernizáciu čínskeho umenia, videného ako odraz národnej kultúry, a v protikladné názory na nutnosť zachovania tradičných umeleckých foriem. Alternatívou k snahám o dosiahnutie modernity stelesnenej Západom prostredníctvom revolučného rozchodu s minulosťou boli pokusy o obrodzenie tradičného umenia ako zdroja čínskej kultúrnej identity, či už s cieľom odporovať cudzím vplyvom, alebo naopak zaujať západné publikum. Táto štúdia sa zaoberá komplexným problémom využitia umenia ako nástroja ku konštruovaniu kultúrnej identity, a z rozličných perspektív poukazuje na komplikovaný vzťah čínskeho umenia k modernite a tradícii.

Kľúčové slová: výtvarné umenie Číny, kultúrna identita, strategický esencIALIZMUS

Vzťah moderného a súčasného čínskeho výtvarného umenia k histórii a tradíciám bol vždy veľmi komplexný. Po páde dynastie Qing, v kontexte modernizačných snáh a konštruovania moderného čínskeho národa, bolo preberanie prvkov zo západného umenia, a ich zasadenie do tradičnej čínskej maľby, chápané ako možný spôsob kultúrneho vyrovnania sa Západu. Zároveň sa v snahe odolať všadeprítomnej westernizácii, ozývali hlasy presadzujúce návrat k umeniu vychádzajúcemu z čínskej histórie, a postaveniu ďalšieho umeleckého rozvoja na hodnotách nájdených v rámci vlastnej kultúry. Problém zakomponovania tradície do novo vznikajúceho umenia či prípadnej nutnosti rozchodu s ňou, tak predstavoval jednu z kľúčových otázok čínskej umeleckej tvorby 20. a 21. storočia, a do značnej miery ovplyvnil jej vývoj a orientáciu. Globalizácia a stále vyšší záujem západného sveta o čínsky trh s umením zároveň podnietili debaty zaoberajúce sa otázkou kultúrnej identity, a diskurzami postavenými na esencIALIZMICKOM nazeraní na rozdiely medzi kultúrami.

Jedna z prvých koncepcií modernizácie čínskeho umenia, objavujúcich sa v súvislosti s konfrontáciou so západným svetom, bola zakotvená v predstave nutnosti rozídenia sa s tradíciou. Následkom toho v umení vznikajúcom na začiatku 20. storočia často dochádzalo k extenzívnemu prejímaniu pre západné diela charakteristických umeleckých techník a prvkov, a k všeobecnému sklonu k západnými modernistickými smermi inšpirovanej tvorbe. V rovnakom čase sa však zhotovovali aj diela vychádzajúce z tradičnej tušovej maľby, označované ako guohua 国画. Tretí prúd

potom predstavovalo umenie kombinujúce elementy čínskeho maliarstva a súdobých západných umeleckých hnutí.¹ Koexistencia západného a tradičného umenia však bola pomerne krátkodobá. Po založení ČLR bola diverzita čínskej umeleckej scény značne okresaná, keďže podľa oficiálnej direktívy muselo všetko umenie slúžiť revolučným cieľom strany. Popri tradičnej tušovej maľbe sa k zachytávaniu revolučných výjavov a epizód zo života roľníkov používal socialistický realizmus, a širokému uplatneniu sa dostalo aj čínskym folklórnym motívom. K zásadnému obratu od využívania ľudového umenia a tradičných maliarskych foriem k zosobneniu čínskej revolučnej identity došlo v období kultúrnej revolúcie, kedy boli v súlade s predstavou revolučného rozchodu z minulostou odvrhnuté všetky v tradícii zakorenené formy umenia, a zároveň dochádzalo k intenzívnemu potláčaniu západného „buržoázneho“ modernizmu. Opätovné rozvoľnenie čínskej umeleckej scény nastalo až po smrti Mao Zedonga, kedy pod vedením Deng Xiaopinga došlo k postupnému uvoľneniu atmosféry a započatiu ekonomického rozvoja, čo napomohlo k oslobodeniu a diverzifikácii štylistického prejavu, konečne vymaneného spod oklieštenia doktríny hlásajúcej, že umenie má slúžiť štátu.² Zjednodušene by sa dalo povedať, že v tomto čase došlo k znovunastoleniu rozdelenia súdobej umeleckej tvorby na prúd vychádzajúci zo západného modernizmu a postmodernizmu, maľbu typu *guohua* a prúd kombinujúci prvky oboch.³ Moderné čínske umenie preto nemožno považovať len za zhmotnenie západných a medzinárodných vplyvov, ale za mnohostrannú zmes, obsahujúcu jednak aspekty špecifické pre čínsku kultúru a myslenie, ako aj elementy prislúchajúce mnohým iným umeleckým konceptom.

V ambivalentnom postavení tradície v rámci čínskeho umenia 20. storočia sa odráža jednak vplyv moderného globalizovaného trhu, a snahy adaptovať sa súčasným estetickým kritériám, ako aj dôraz na rekonštruovanie čínskej kultúrnej identity, poznačenej kultúrnou revolúciou.⁴ V moderných post-štrukturalistických teóriách sú tradícia, ako aj rozdiely medzi kultúrnymi identitami považované za operačné konštrukty, ktoré sú vplyvom zmien v spoločenských vzťahoch vystavené neustálej rekontextualizácii, a nie je na ne nazerané ako na esenciálne kvality. Rovnako tak ani modernita nemá svojbytnú povahu nezávislú na tradícii.⁵ Ako následok imperiálno-kolonizačných aktivít a zovšeobecňujúceho pohľadu na západný modernizmus sa však v Číne, a to nielen vo sfére výtvarného umenia, často uchyluje ku kultúrnemu exceptionalizmu, postavenom na predstave existencie esenciálnych rozdielov medzi jednotlivými kultúrami, s čím súvisí aj otázka „čínskosti“ objavujúca sa v nadväznosti na problém pozície tvorby čínskych autorov na poli svetového umenia.

V kontexte kolonializmu možno zvýšený dôraz na národnú kultúrnu identitu a príklon k tradíciám interpretovať ako snahu vzoprieť sa západným vplyvom. Idea

¹ Gladson 2016: 4–5.

² Newland 2010: 6.

³ Li 1993: 13–14.

⁴ Gladson 2016: 6.

⁵ Ibid. s. 3.

postavenia modernity na vytvorení nového národa, rezonujúca v politickom myslení po páde dynastie Qing, vyžadovala nie len jasné teritoriálne, ale aj identicko-kultúrne vymedzenie, čo vysvetľuje sklony ku kultúrnemu exceptionalizmu, a odmietaniu postmodernej vízie kultúrnej hybridnosti.⁶ Súbežne s rozvoľňovaním umeleckej scény započatom v 80. rokoch sa pod vplyvom ideológie hnutia „Návratu ku koreňom“, začala presadzovať myšlienka možnosti vyrovnania sa západnému umeniu či dokonca jeho predstihnutia pomocou znovuobjavenia tradičnej kultúry a jej symbolov.⁷

Vo svetle zvyšujúceho sa povedomia o čínskom umení a jeho prenikania na svetový trh, je obrat k domácim umeleckým formám možné považovať aj za prostriedok kultúrneho vymedzenia tvorby čínskych autorov. Zakomponovanie ukazovateľov „čínskosti“ do súčasnej umeleckej tvorby teda nemusí byť len znakom nacionalizmu a kultúrneho vzdoru, ale môže súvisieť aj s prostou snahou o zvýšenie dopytu po čínskom umení, ktorého „exotickosť“ je potenciálnym lákadlom pre zahraničných kupcov.⁸ Z tohto pohľadu teda možno hovoriť o seba-orientalizácií čínskej umeleckej scény, postavenom na esencialistickom vnímaní Orientu ako „toho druhého“, a na dichotómií medzi Východom a Západom, pričom „odlišnosť“ je v tomto prípade videná ako obchodný faktor.

Či už sa jedná o využitie symbolov „čínskosti“ z komerčných dôvodov, alebo ako formy odporu, oboje možno považovať za určitý typ strategického esencializmu, z ktorého možno vychádzať pri snahe o skonštruovanie kultúrnej, národnej či etnickej identity. Presah problematiky kultúrnej identity do výtvarného umenia možno pozorovať aj v prípade Hongkongu, kde sa vďaka jeho koloniálnej minulosti, miesia rôzne kultúrne vplyvy. Až do času japonskej invázie do Číny počas 2. svetovej vojny, kedy do Hongkongu imigrovalo značné množstvo umelcov z južných oblastí, bola tamjšia umelecká scéna charakteristická výraznou dominanciou západne orientovaného umenia, keďže lokálne umelecké organizácie mali zvyčajne pod záštitou práve ľudia zo západu.⁹ Ak opomenieme krátkodobý a nie veľmi významný vplyv socialistického realizmu propagovaného spoločenstvom *renjian* 人间画会, prevaha západných umeleckých štýlov pokračovala ešte niekoľko rokov po skončení vojny, často však bola sprevádzaná nekvalitou umeleckého spracovania, keďže možnosti štúdia západných umeleckých teórií i samotných malieb boli v tej dobe značne obmedzené. K zmene v tomto ohľade došlo v povojnovom období industrializácie, kedy bolo v Hongkongu založených niekoľko umeleckých škôl a asociácií. Novo vznikajúce hnutia, ako napríklad *New Ink Movement*, i tvorbu samotných umelcov pritom často charakterizovali práve pokusy o uchopenie hybridného charakteru Hongkongskej umeleckej scény a nájdenie autonómnej Hongkongskej identity, zvyčajne postavené na rôznych kombináciách tradičnej čínskej a západnej malby, keďže tamjší umelci vďaka rozsiahlej modernizácii a západnému vplyvu jednak necítili

⁶ Ibid. s. 9.

⁷ Li 1993: 18–19.

⁸ Gladson 2016: 9.

⁹ Man 2015: 47–48.

útku spriaznenosť s komunistickou pevninskou Čínou, a zároveň u nich prevládala odpor voči identifikovaniu sa s britskou nadvládou.¹⁰ Komplexná história Hongkongu mala teda za následok značný rozkol a neistotu vo vnímaní vlastnej identity, ktoré ešte zintenzívnili po jeho navrátení Číne.

Jedným z významných faktorov usmerňujúcich konštruovanie kultúrnej identity prostredníctvom umenia sú oficiálne inštitúcie zastrešujúce tvorbu lokálnych umelcov. Spôsob, organizácia a kontext v akom je umenie v múzeách a galériách vystavované totižto môže prostredníctvom prepájania vizuálnych a symbolických prvkov do koherentných systémov prideliť vystavovaným dielam špecifický význam, a tým pádom mať siahodlhý vplyv na to, ako je umenie vnímané.¹¹ História a materiálne dedičstvo danej civilizácie či miesta sú pritom využitie ako prostriedok vyjadrenia jeho kultúrnej identity. Minulosť je však v rámci výstav možné reformulovať, či zámerne zachovať alebo vypustiť niektoré jej elementy, a tým prispieť k vytvoreniu určitého, špecifického obrazu daného miesta a jeho kultúry.

V Hongkongských múzejných inštanciách napríklad, napriek tomu že zberateľstvo lokálnej tvorby započalo už v 60. rokoch, sa dôraz spočiatku kládol predovšetkým na umenie pevninskej Číny. Diela miestnych umelcov sa sprvu do múzeí vôbec nedostali, a boli vystavované len v knižniciach a chrámoch. Čiastočnú zmenu v tomto ohľade prinieslo v roku 1962 otvorenie budovy radnice, ktorá fungovala ako stredisko umeleckých výstav, zahŕňajúcich aj miestne umenie. Následný rozkvet autochtónnej lokálnej tvorby započatý v polovici 60. rokov sprevádzalo povedomie o nutnosti navrátenia sa k čínskej tradícii, podnietené protestami voči britskej nadvláde. 80. rokom naopak zo strany oficiálnych štruktúr dominovalo úsilie o posilnenie pocitu nezávislosti od pevninskej Číny, s cieľom vyvolať pocit nostalgie za britským režimom pred plánovaným navrátením Hongkongu, čo sa odrazilo aj na zvýšenej počte lokálnych diel vystavovaných v múzeách.¹² V rámci galérií a múzeí umenia však bolo umiestnenie a vnímanie tvorby Hongkongských autorov stále postavené na predstave esenciálnych rozdielov medzi Východom a Západom, pričom umenie Hongkongu bolo často videné ako mediátor tejto dichotómie. Lokálne diela boli preto kategorizované, podľa momentálneho zámeru danej inštitúcie, ako patriace buď k západnej alebo k čínskej tradícii, prípadne kombinujúce prvky oboch, a nie ako svojbytné „Hongkongské“ diela. Vo svetle post-koloniálnych diskurzov, kde sa v ohľade bývalých kolónií často hovorí o takzvanom „treťom priestore“, sa v súčasnosti od ideí možnosti konštruovania špecifickej kultúrnej identity odkláňa k videniu kultúrnych tradícií a identít ako premenlivých a neustále sa transformujúcich vzťahov voči aktuálnej historickej a spoločenskej realite.¹³

Vplyv inštitúcií združujúcich umelecké artefakty reprezentujúce určitú kultúru na vnímanie kultúry ako takej, je možné ilustrovať aj na spôsobe, akým je v ČLR

¹⁰ Ibid. s. 54–55.

¹¹ Luke 2002: 14.

¹² Man 2015: 74–76.

¹³ Ibid. s. 78.

vystavované tibetské umenie. Múzeum Tibetu v Lhase založené centrálnou čínskou vládou vykresľuje Tibet ako stredisko osifikovanej kultúry, radostne vítajúce modernizačné zásahy zo strany Číny. Obsadenie Tibetu a udalosti ohľadom jeho pripojenia k ČĽR sú z obsahu dejín oblasti prezentovaných v rámci múzea účelovo vypustené.¹⁴ Zbierka tejto inštitúcie pozostáva najmä z exotickosť a archaickosť evokujúcich predmetov z praveku, staroveku a feudálneho obdobia. Ich zámerné postavenie do kontrastu k súčasnému vývoju a výdobytkom, ktoré priniesla čínska modernizácia, má za cieľ racionalizovať kontrolu Číny nad týmto územím.¹⁵

V Qinghaiskom Múzeu tibetskej kultúry síce tiež rezonuje oficiálny naratív zdôrazňujúci zaostalosť Tibetu a prospešnosť modernizácie zo strany Číny, modulovaný je však inými, menej explicitne propagandistickými prostriedkami, čo je zrejme dané aj lokalizáciou inštitúcie mimo samotný Tibet. Qinghaiské múzeum tibetskú kultúru vykresľuje ako relikv zmrznutý v čase, pričom angažovanosť výstavy so súčasným Tibetom je takmer nulová. Artefakty sú vystavované bez podrobnejších popisov významu, symboliky a kontextu, v akom boli vytvorené, vďaka čomu nepôsobia ako produkty žijúcej kultúry, ale ako mystické predmety spojené s dávnou, exotickou a tajomnou civilizáciou, ktoré fungujú ako zberateľské trofeje.¹⁶ V tomto prípade je teda opäť možné hovoriť o istej forme seba-orientalizácie, kedy Čína začína samu seba vnímať prostredníctvom Západom ustanovených kódov, a prispieva tak ku konštruovaniu predstavy o exotickosti, zaostalosti a iracionálnosti niektorých jej obyvateľov.¹⁷

Vplyv múzejných inštitúcií na percepciu národnej a kultúrnej identity možno demonštrovať takisto na príklade Národného palácového múzea na Taiwane, pôvodne otvoreného za účelom uchovania a vystavenia umeleckých diel a kultúrnych reliktov, ktoré Guomindang priviezol zo Zakázaného mesta, a ktoré predstavovali symbol politického nástupníctva a suverenity nad územím Číny. Ich vystavením v Národnom múzeu sa teda GMD jednak identifikoval s čínskou národnou identitou, a zároveň deklaroval svoj nárok na územie Taiwanu aj pevninskej Číny. Snahy o zakomponovanie a reprezentáciu hybridnej povahy taiwanského obyvateľstva prostredníctvom rozšírenia umeleckých zbierok a následné pokusy o zriadenie novej odnože múzea so širším záberom boli pritom zo strany GMD striktne bojkotované. Múzeum aj jeho zbierky, vďaka symbolike ktorú niesli, bolo v tomto prípade centrom mocenských bojov a politicko-kultúrnej propagandy. K zriadeniu Južnej odnože Palácového múzea nakoniec došlo až v roku 2015, čo výrazne napomohlo iniciatíve budovania taiwanskej národnej identity.¹⁸

Hlavným oporným bodom snahy Taiwanu o vytvorenie vlastnej identity je argument Benedicta Andersona, že národy nie sú esenciálne, ale sú konštruované

¹⁴ Keränen 2015: 83.

¹⁵ Ibid. s. 84.

¹⁶ Keränen 2015: 90.

¹⁷ Said 1979: 296–297.

¹⁸ Huang 2012: 222–223.

prostredníctvom kolektívnej predstavy, a povedomí ľudí o tom, že tvoria jeden národ.¹⁹ Z tohto pohľadu je v prípade územi s komplikovanou a protichodnou históriou, akým je aj Taiwan, možné skonštruovať národnú, a tým pádom aj kultúrnu identitu svojbytnu, len prostredníctvom vytvorenia spoločnej predstavy o jednotnom národe. Tento akt je medzi iným možné uskutočniť aj prostredníctvom propagácie kultúrne špecifických aspektov danej spoločnosti, prípadne odvrhnutím kultúry, voči ktorej sa chce táto skupina ľudí vymedziť, a vytvorenie novej kultúry, materiálne manifestovanej napríklad aj v umení. Otázka vytvorenia novej kultúry, a toho z čoho by mala vychádzať je však značne problematická, ako sme mohli vidieť v prípade Hongkongu, kde umenie majúce zastupovať lokálnu identitu zvyčajne vzniklo náhodnou kombináciou „esenciálne“ západných a východných prvkov.²⁰

Pri snahe o reprezentáciu určitej kultúry prostredníctvom umeleckých artefaktov sa často operuje s myšlienkou, že obsah a prevedenie umeleckého diela vypovedá o povahe a charaktere kultúry ako takej. Dnes už prekonaný názor, že umenie je nástrojom, pomocou ktorého môže byť ľudský duch vyjadrený historicky špecifickým spôsobom, ako prvý inšpiroval Georg Wilhelm Hegel, a aj mnoho ďalších bádateľov 19. a 20. storočia sa prikláňalo k viere, že umelecké štýly a formy odrážajú všetky ostatné aspekty kultúry, v ktorej sa vyvinuli.²¹ Na štylistické zmeny bolo pritom nazerané ako na manifestácie Zeitgeistu (ducha doby), na základe čoho boli umelecké diela analyzované ako bazálna určujúca štruktúra všetkých ostatných zložiek kultúry.²² Ako sme ale mohli vidieť, to ktoré aspekty kultúry sú prostredníctvom umenia komunikované do značnej miery závisí od kontextu, v akom sú jednotlivé diela prezentované. Kultúrne artefakty, vrátane umenia, preto môžu slúžiť k prispôbeniu a zosúladeniu histórie, i celkového náhľadu na miesto či civilizáciu, s určitou ideológiou alebo politickou agendou. Tento fenomén je možné vidieť ako odraz širšej problematiky vzťahu ČĽR k národnostným menšinám. Tie sú napriek množstvu pozitívne-diskriminačných politík a programom na zachovanie lokálnej kultúry zvyčajne vykreslené ako zaostalé, nevzdelané a ustrnulé v minulosti, pričom problémom bol už samotný projekt identifikácie národnostných menšín, pri ktorom bolo bežnou praxou združovanie niekoľkých samostatných etníc do fiktívnych homogénnych celkov, ktorým bola následne pridelená identita národnostnej menšiny.²³ Exotizácia etnických menšín pripomínajúca praktiky spojené s diskurzom orientalizmu je okrem toho využívaná ako ospravedlnenie pre snahy čínskej vlády o politickú, ideologickú i etnickú integráciu menšín, majúcu zabrániť separatizmu, pričom toto úsilie je často zastrešené zámenkou modernizácie.

Sklony k seba-orientalizácii poháňané cieľenou snahou o zaujatie západného trhu predstavujú jednu z teórií vysvetľujúcich zvýšenú inklináciu súčasných čínskych

¹⁹ Lynch 2004: 513.

²⁰ Man 2015: 80–83.

²¹ Fong 2003: 258.

²² Ibid. s. 258.

²³ Leibold 2013: 50.

autorov k tradičným umeleckým formám. Navrátenie sa k z čínskej tradície vychádzajúcim dielam však nemusí mať vždy komerčný podtón, a rovnako tak nemusí byť ani prejavom stagnácie a neschopnosti, prípadne nechoty sa „modernizovať“. História v tradičnej čínskej maľbe dlhodobo zohráva kľúčovú úlohu vo viacerých ohľadoch. Jedným z typických aspektov čínskeho maliarstva je funkcia historických diel ako študijného materiálu. V čínskom výtvarnom umení je bežnou súčasťou maliarskej praxe kopírovanie štýlu a štetcového rukopisu starých majstrov, pričom počiatky tohto konceptu nazývaného *moxie* 摹写 možno sledovať už v Xie Heho 谢赫 pojednaní o šiestich princípoch maľby.²⁴ Majstrovské diela z blízkej aj ďalekej minulosti boli v tomto prípade videné ako rezervoár informácií o technike, štýle, kompozícií a ďalších dôležitých stavebných elementoch výtvarného umenia. Osvojenie si techniky a maliarskych zručností svojich predchodcov však bolo iba prvým krokom k vytvoreniu si vlastného, jedinečného spôsobu maľby. Počnúc od dynastie Ming boli za vrchol umelcovej tvorby považované spontánne, avšak minulosť si ceniacie diela vytvorené v osobitom štýle, všeobecným konsenzom však bola nevyhnutnosť aj niekoľko rokov trvajúceho tréningu prostredníctvom praktiky *moxie*.²⁵ Inými slovami autor si mohol vytvoriť vlastný štýl až potom, čo dokonale ovládol spôsob maľby významných umelcov predchádzajúcich generácií.

Historizujúca povaha čínskych diel okrem toho súvisí aj s celkovou koncepciou čínskej maľby, ktorej kľúčovými prvkami nie sú farba a svetlo (ako tomu je v napríklad v európskom umení), ale štetcový rukopis. Tušové linky z ktorých pozostávajú jednotlivé kompozičné elementy sú chápané ako fyzické odtlačky zhotoviteľa diela. V čínskej maľbe sa vo všeobecnosti kladie dôraz na prítomnosti autora v procese tvorby aj v jej samotnom produkte. Umelcovo majstrovstvo je pritom možné zakonzervovať práve napodobňovaním a odkazovaním na jeho štetcovú techniku a spôsob umeleckého prevedenia zobrazovaných subjektov. Táto idea nám pomáha objasniť „genealogický“ charakter čínskeho umenia, ktoré bolo počnúc od dynastie Yuan postavené nie na mimetickej, ale a umelecko-historickej reprezentácii.²⁶ Z tohto pohľadu teda návrat ku v tradícii zakorenenej prejavu nie je ani tak dôsledkom seba-orientalizácie, ako skôr neodškriepiteľnej archaizujúcej a referenčnej povahy čínskeho umenia, v ktorom minulosť a otázka zahrnutia či odmietnutia predošlých vzorov zohrávala kľúčovú úlohu prinajmenšom od konca dynastie Song.

Z konceptu „tradičnej čínskej maľby“, v čínštine zvyčajne označovanom ako *guohua* 国画, ďalej vyvstáva otázka, čo vlastne možno považovať za „čínske umenie“. Už samotný výraz *guo* je v tomto označení pomerne sporný, keďže môže odkazovať hneď k niekoľkým štátnym útvarom.²⁷ Samotné rekonštruovanie identity prostredníctvom umenia pritom zďaleka nie je novodobým fenoménom. Obdobné tendencie

²⁴ Man 2015: 95.

²⁵ Fong 2003: 262–267.

²⁶ Ibid. s. 262.

²⁷ Podrobnejšie viď Yang 2014: 1–2.

sa prejavovali takmer v každej tranzitnej perióde čínskych dejín.²⁸ Identifikovanie sa s tradíciou totižto predstavovalo spôsob, akým sa bolo možné vymedziť voči novému režimu či spoločenskej situácii. Z tohto dôvodu boli sklony k historicizmu najmarkantnejšie v období vlády dynastií Yuan a Qing, a následne od začiatku 20. storočia, kedy Čína musela čeliť stretu so západným svetom, a z neho nevyhnutelne vyplývajúcej konfrontácií dvoch značne odlišných kultúrnych a umeleckých tradícií. V tomto ponímaní teda archaizmus možno považovať za formu rebélie voči vonkajším vplyvom.²⁹

Štúdium, napodobňovanie a zbieranie starožitných diel je často vykonávané s cieľom zachovať národnú esenciu, a ratifikovať patriotizmus. Otázka „národnej esencie“ je však opäť raz problematická a to, čo je v rámci kultúry (a v užšom ponímaní v rámci umenia) žiaduce, v Číne často do značnej miery záviselo od oficiálnych štruktúr. Po páde imperiálneho systému, sa v reakcii na konfrontáciu so Západom, a v snahe odlúčiť sa od spoločnosti, z ktorej povstala tradičná čínska malba, objavila myšlienka nutnosti modernizovania čínskeho umenia podľa západného vzoru. Inštitucionálna podpora preto existovala len pre západné formy umenia, ktoré boli systematicky implementované do škôl a umeleckých organizácií. Autori inklinujúci k tradičnej malbe museli svoju tvorbu explicitne obhájiť a inštitúcie, ktoré by ich umenie zastrešovali si vytvorili svojpomocne.³⁰ Spolu so založením spolkov a postupným opätovným vzostupom tradičnej malby začala byť ale niektorými intelektuálmi presadzovaná téza, že modernizácia čínskeho národa má byť postavená práve na tradícií, ktorú najlepšie odzrkadľuje tušová malba. Za vhodný pre tieto účely však nebol považovaný akýkoľvek druh malby, ale špecificky monumentálna krajina-malba a žáner kvetín a vtákov dynastie Song. Dôvodom bol v prvom rade spoločensko-kultúrny kontext, keďže songská malba je prepojená s predstavou vysokej civilizácie, a pre mnohých tak predstavuje vrcholný bod čínskej kultúry, ktorá podľa tradičnej interpretácie v priebehu nasledujúcich dynastií začala upadať. Druhou z príčin bola narastajúca kritika voči konvencií učenia sa malbe kopírovaním diel starých majstrov ako aj voči literárskej malbe a ortodoxným školám dynastie Qing.³¹ Songské umenie, ešte nepoznačené bremenom historicko-umeleckej reprezentácie, ktorá sa stala hlavným prúdom až v neskoršom období, bolo naopak videné ako rovnajúce sa umeniu Západu, keďže dokázalo zachytiť „substanciu“ reálneho sveta, a teda bolo *realistické* v obsahu aj forme. Verné spodobnenie krajinných prvkov a realistické stvárňovanie trojdimenzionálnych objektov totižto pripomínalo západný akademizmus, na ktorý bolo nahliadané ako na reprezentatívny štýl európskeho umenia. Ďalší faktor potom predstavovala prepracovaná štetcová technika songských diel, ktorá na rozdiel od skratkovitosti literármi preferovanej techniky *xieyi* 写意, bola

²⁸ Yang 2014: 27.

²⁹ Ibid. s. 32.

³⁰ Andrews 1999: 1.

³¹ Wang 2011: 224.

porovnatelná s technikami západného realizmu.³² Je teda zrejme, že koncept modernizácie prostredníctvom návratu k ideálom, ktoré stelesňovala songská malba bol výrazne ovplyvnený pocitom menejcennosti Číny voči Západu, vnímaného ako jednej, univerzálnej cesty k modernizácii stelesňujúcej entity. Vízia lineárnej cesty k modernite, ktorej konečným cieľom bola civilizácia rovná Západu, a ktorú možno dosiahnuť napodobnením západného umenia, v súlade s predstavou, že umenie je zrkadlovým obrazom civilizácie, čo ho vytvorila, bola teda bázou so songskou malbou operujúcich modernizačných hnutí. Diskurzom realizmu a realistického zobrazovania objektov presiahnuté pokusy o reformovanie čínskeho umenia pritom zrejme odrážajú skoršie tendencie presadiť topografický spôsob zobrazovania krajín z polovice 19. storočia, reflektujúci širší fenomén spojený s intelektuálnym kultom materializmu a utilitarizmu, ktorý pramenil v strete Západu v Čínou.³³

V na tradičnom umení postavených modernistických snahách okrem predstavy, že umelecká tvorba je verným odrazom civilizácie, rezonovalo aj poňatie umeleckého prejavu ako symbolu solidarity. Z tohto uhla pohľadu môže umenie fungovať ako homogenizujúca sila, umožňujúca konštruovať kultúru národa v rámci jeho politických hraníc.³⁴ Tým sa opäť navraciame k problému kultúrneho exceptionalizmu, zvyčajne prameniaceho z pocitu ohrozenosti, a potreby vymedzenia sa voči tým zložkám spoločnosti, ktorý tento pocit vyvolávajú.

V dnešných diskurzoch je súčasné čínske umenie zväčša považované za lokalizovanú variantu postmoderného umenia s hybridným kultúrnym charakterom, neustála fluktuácia medzi „modernitou“ a „tradíciou“ v ňom však stále predstavuje jednu z hlavných tém. V súčasnom umení ale dochádza k reformulácii problematiky ohľadom vzťahu medzi „západným“ a „čínskym“ umením, z otázky ako tvorbu čínskych autorov westernizovať, na to ako ho globalizovať.³⁵ Proliferácia moderného a súčasného umenia mala okrem toho za následok postupné stieranie striktného rozdelenia tvorby na *guohua* a *xihua* 西画, zvyčajne odôvodneného pozitívnym rozličným médiami, keďže moderné umelecké formy ako inštalácie, multimediálne umenie, miestne umenie atď., často nie sú kultúrne špecifické. Tieto nové formy umeleckej tvorby potom obzvlášť pre autorov heterogénneho pôvodu, ako sú napríklad Hongkongskí umelci, predstavujú určitý „medzinárodný jazyk“, umožňujúci dívať sa na problém lokálnosti a globality komplexným a zároveň osobitým spôsobom.³⁶ Prostredníctvom rekontextualizácie tradície súčasní autori napádajú a búrajú konvenčné postoje voči dichotómií Západu a Východu, modernite a tradícii. Charakteristická je pritom snaha o remoduláciu histórie, a reinterpretáciu významu a estetiky tradičnej tušovej malby, či už obmenou niektorých jej prvkov, alebo zakomponovaním nových umeleckých postupov. Ako sme však mohli vidieť, návrat

³² Ibid. s. 227.

³³ Ibid. s. 229.

³⁴ Ibid. s. 230.

³⁵ Wu 2012: 1.

³⁶ Ibid.

k tradičným umeleckým formám v množstve prípadov aj naďalej predstavuje pros-
triedok kultúrneho vymedzenia sa na poli svetovej tvorby, identifikácie sa s vlastnou
kultúrnou tradíciou, a označenia sa za jej pokračovateľa, umožňujúci konštruovať
povedomie o vlastnej identite a príslušnosti k určitej kultúre.

Literatúra

- ANDREWS, Julia F., and Kuyi Shen: Traditionalism as a modern stance: the Chinese Women's
Calligraphy and Painting Society. *Modern Chinese Literature and Culture* 1999, 11,1,
s. 1–29.
- FONG, Wen C.: Why Chinese painting is history. *The Art Bulletin* 2003, 85, 2, s. 258–280.
- GLADSTON, Paul: *Deconstructing Contemporary Chinese Art*. New York 2015.
- GLADSTON, Paul: Somewhere (and nowhere) between modernity and tradition: Towards
a critique of international and indigenous perspectives on the significance of contem-
porary Chinese art. *Tate Papers* 2014, 21, 3.
- HUANG, Yi-Chih: National Glory and Traumatism: National/cultural identity construction
of National Palace Museum in Taiwan. *National Identities* 2012, 14, 3, s. 211–225.
- KERÄNEN, Lisa, Patrick Shaou-Whea Dodge, and Donovan Conley: Modernizing
Traditions on the Roof of the World: Displaying 'Liberation' and 'Occupation' in Three
Tibet Museums. *Journal of Curatorial Studies* 2015, 4, 1, s. 78–106.
- LEIBOLD, James: *Ethnic policy in China: is reform inevitable?* Honolulu 2013.
- LI, Xianting: Major trends in the development of contemporary Chinese art. *China New Art,
Post-1989* [exhibition]. 1993.
- LUKE, Timothy W.: *Museum politics: Power plays at the exhibition*. Minneapolis 2002.
- LYNCH, Daniel C.: Taiwan's self-conscious nation-building project. *Asian Survey* 2004, 44, 4,
s. 513–533.
- MAN, Eva Kit Wah: *Issues of contemporary art and aesthetics in Chinese context*.
Dordrecht 2015.
- SAID, Edward W.: Orientalism. In *Social Theory Re-Wired*. Routledge 2016, s. 402–417.
- WANG, Cheng-hua: Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive
Practices in Early Twentieth-Century China. *Artibus Asiae* 2011, 71, 2, s. 221–246.
- WU, Hung: Negotiating with tradition in contemporary Chinese art: Three strategies.
Ink Art in the Framework of Contemporary Museum organized by M+ [public
symposium]. Hong Kong 2012.
- YANG, Chia-Ling: Power, identity and antiquarian approaches in modern Chinese art.
Journal of Art Historiography 2014, 10, s. 1–33.

Cultural identity and strategic essentialism in the context of the art of China

A rather complex question of re-accessing the ideas and methods of the past and the
possibility of their incorporation into China's modernity represents one of the key
defining factors of the development of Chinese contemporary art. Political, cultural,
economic and social changes that have taken place in China over the past decades
resulted in the quest for modernization of Chinese art seen as a reflection of the
nation's culture, and in conflicting views on preserving the traditional art forms. The

effort of achieving the modernity embodied in the West by a revolutionary break with the past was challenged by attempts to revive traditional Chinese painting as a source of its cultural identity, either in order to resist foreign influences or on the contrary to attain the interest of the Western audience. This essay addresses the complex problem of the usage of art as a tool for constructing one's cultural identity and aims to shed a light on various perspectives on Chinese art's complicated relationship with modernity and tradition.

Keywords: visual arts of China, cultural identity, strategic essentialism

Contact: Klaudia Ďurajková, katedra asijských studií filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, třída Svobody 26, 779 00 Olomouc, Czech Republic, e-mail: klaudia.durajkova01@upol.cz

Tereza Slaměniková a David Uher: Svět v sinogramech.
Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 2022, 406 s.
ISBN 978-80-244-6206-6.

Ivo Pajorek

Stěžejním dílem čínské grammatologie jakožto jedné z tradičních větví čínské lingvistiky je Xu Shenův 許慎 (asi 54–125) Shuowen Jiezi 說文解字 *Výklad významu obrysových a rozbor struktur odvozených sinogramů*. Motivován exegetickými, pedagogickými a snad i politickými důvody v něm autor, toho času zastávající úřad sekretáře a později komentátora kanonických knih s přístupem do císařské knihovny, položil systematické základy nauky o čínském znakovém písmu. Analyzoval a vyožil grafiku (nikoli nutně význam) celkem 9353 sinogramů převážně menšího (pečetního) písma 小篆, ale vědom si též diachronie historického vývoje i synchronie vystupující v souběžně používaných variantách, připojil okrajově k některým vstupům ještě celkem 1163 replikantů 重文, z nichž některé jsou dokonce realizovány větším (pečetním) písmem 大篆. Necelých devět tisíc sinogramů je pak podle své grafické struktury rozříděno pod 540 determinativů 部首 a dále různými metodami čínské historické lexikologie definováno, resp. rozebráno na strukturální prvky. Zatímco k rozhodnutí o celkovém počtu determinativů byl Xu Shen pravděpodobně (spolu) motivován symbolikou čísel, rozřazení sinogramů pod jednotlivé determinativy je už na první pohled dost nerovnoměrné, když některé pojímají i desítky sinogramů, zatímco jiné stojí jen samy o sobě. Ačkoli Xu Shenova systematizace je v tomto ohledu zatížena chybami, které vyplývají mj. z neznalosti starších forem písma na mnohem později objevených bronzových nádobách a věštebných kostech i fonetických změn, k nimž za dlouhodobého vývoje jazyka docházelo, jím vytvořená koncepce souvislosti grafické podoby s významem a zobecnění do souběžných systémů šesti kategorií písma 六書 a determinativů se stala pevným základem, jakousi „anatomii“ čínské grammatologie.

Vzhledem k tomu je celkem pozoruhodné, že sinologové euroamerického světa se tímto velkolepým dílem, jehož sestavení a korekturám věnoval Xu Shen přes čtyři desetiletí svého života, zaobírají spíše jen okrajově. K ojedinělým počínům jako ...und Cang Jie erfand die Schrift Marca Wintera nebo publikacím Françoise Bottéra a Christopa Harbsmeiera nyní přibyla 406stránková monografie autorské dvojice Terezy Slaměnikové a Davida Uhra z Univerzity Palackého v Olomouci z produkce tamějšího vydavatelství. Vedeni svým dlouhodobým zájmem o témata čínské grammatologie a čínské kulturní lingvistiky, ale rovněž také jistou nespokojeností z přístupu sinofonních badatelů, chopili se autoři obrovské výzvy a přehledně pečlivě a kriticky západní i čínskou referenční literaturu (jíž je v knize věnována značná část druhé kapitoly), rozhodli se v projektu pokřtěném ambiciózně ale příhodně *Svět*

v *sinogramech* tuto mezeru zaplnit a konečně zpřístupnit a vyložit Xu Shenovo dílo v širším kontextu (snad nejen) českým čtenářům především z řad sinologů, jiných filologů a odborníků na systémy písma.

Jako alternativní řešení se zřejmě nabízela i komentovaná lokalizace – možná i do některého ze světovějších jazyků – leč Slaměnková s Uhrem neuskutečnili ve *Světě v sinogramech* „pouhý“ překlad *Výkladu sinogramů* do češtiny, ale pokusili se celé dílo nahlédnout z perspektivy kulturní lingvistiky, resp. kulturní grammatologie, jejíž premisa je, že „grafika a sémantika sinogramu může zprostředkovat bohaté kulturní koncepty čínského jazyka a přimět čtenáře, aby jejich prostřednictvím nahlédl na život této starověké společnosti“. Publikace, která je výstupem jejich mnohaletého zkoumání v oboru grammatologie a Xu Shenova *Výkladu sinogramů* a již zahajuje kritická revize grammatologických pojmů, přehled obsažených grafických stylů a mimořádně zajímavá debata nad metodologií čínské kulturní lingvistiky a grammatologie, tak sice obsahuje i (bohužel jen částečně) přeložené vstupy, vnořuje je však do čtivějšího a komplexního výkladu, jenž těží z flexibilně volených přístupů k explikaci vstupů a položek determinativů a současně čerpá z bohaté komentářové tradice. Za primární považují autoři Tang Kejingův 湯可敬 *Shuowen Jiezi Jinshi* 說文解字今釋 *Moderní výklad k Výkladu sinogramů*, jako reference jim však posloužily i komentáře od Duan Yucaie, Gui Fua, Wang Yuna, Xu Kaie, Xu Haoa, Zhu Junshenga a Zhang Shunhuie. S jednotlivými determinativy je zacházeno velmi variabilně, autoři však často postupují tak, že nejprve různými způsoby, např. parafrázemi typu „definice se zaměřuje na...“, přímým uvozením „je popsán slovy...“ apod., přiblíží základní „profil“ determinativu, a následně více méně ad hoc systematizují souvislosti s jemu podřízenými položkami (často ještě v podskupinách). Navzdory individuálnímu přístupu k determinativům a záměrnému metodologickému vyloučení jakékoli rigidní hierarchizace byla zachována základní struktura determinativ–podřízené položky, přičemž o transcendenci této perspektivy se autoři slibují pokusit v navazujícím výzkumu. Ježto se pořadí položek podřízených determinativům neshoduje stoprocentně ani napříč různými edicemi, arbitrárnost hníždění znaků do sémantických podskupin nemusí být – alespoň podle recenzenta – zásadním důvodem ke kritice; je třeba mít stále na paměti, že se nejedná o překlad, nýbrž o výklad. Přehlednost ale limituje seskupování sousedních determinativů obsahujících méně než devatenáct položek do společné kapitoly, ačkoli bylo toto uspořádání zřejmě opodstatněně motivováno úsporou cenného prostoru.

Hned v úvodu monografie je zmíněno, že *Svět v sinogramech* je vhodné číst souběžně, případně v návaznosti na dřívější publikaci Davida Uhra *Hanská grammatologie*, jejíž součástí je mj. i rozbor Doslovu a metod historické lexikologie z *Výkladu sinogramů*. Od doby jejího vydání ale autoři dospěli k některým terminologickým změnám. Nejnápadnější je to hned v překladu názvu Xu Shenova díla. Tam, kde *Hanská grammatologie* odkazuje na *Výklad znaků*, používá *Svět v sinogramech* pro totéž dílo spojení *Výklad sinogramů*. Slaměnková s Uhrem se tak jednak vědomě distancují od variant čínského znakového písma používaných ve Vietnamu, Koreji a Japonsku a jednak konkretizují širší sémantiku pojmu „znak“ na čínské znakové

písmo, například v protikladu ke „znakům“ v sémiologii a lingvistice. Zda však bude termín „sinogram“ přijat vstřícně českou odbornou veřejností, ukáže teprve čas.

Zatímco *Hanská grammatologie* předložila čtenářům obraz lingvistické disciplíny zabývající se písemnými soustavami světa v její aplikaci na menší (pečetní) písmo, nyní stojí v centru badatelského zájmu autorské dvojice síť kontextů, jejichž pomyslnými uzly jsou základní koncepty – „profily“ determinativů a v níž je „zakonzervována subjektivní lidská zkušenost“, resp. její průmět do čínského znakového písma. Omezení, která vyplývají z dobové situace, arbitrárních zásahů autora i pozdějších editorů a též omezeného korpusu (Xu Shen neanalyzoval všechny tehdy známé sinogramy, ale pouze jejich výběr) jsou si autoři samozřejmě vědomi, přesto považují za přínosné představit čtenáři nakonec onen v samotném titulu knihy slibovaný náhled do „světa v sinogramech“ paradigmatickým dvaaosmdesáti nejobsáhlejšími determinativy, pod něž spadá přes 85 procent všech vstupů. Jde vlastně o „přípravnou fázi sestavení obrazu procházejícího napříč determinativy“, kde projekce světa vygenerovaná korpusem *Výkladu sinogramů* zkrystalizuje již nikoli kolem Xu Shenových determinativů a jejich profilů, nýbrž se přeskupí pomocí výřezů dobové „reality“ (zemědělství, řemeslo, zábava, obřady...), z nichž se ale zpětně na souvislost s determinativy odkazuje. Takto zajímavé patnáctistránkové „vyvrcholení“ analýzy by si ale zasloužilo samostatnou (pod)kapitolu, zařazení do okolního běžného textu Závěru je podceněním jeho atraktivity.

Jistý spíše formální nedostatek je možné spatřovat v tom, že přestože Xu Shen analyzoval převážně sinogramy menšího (pečetního) písma, do publikace nebyly tyto graficky přitažlivé podoby znaků vůbec zařazeny, přičemž takto zásadní příspěvek k české sinologii by si to podle recenzenta určitě zasloužil navzdory případnému prostoru navíc, které by sinogramy realizované ve starším duktu zabíraly, a z toho plynoucí vyšší ceně knihy. *Výklad sinogramů* je přece především rozbořením grafické struktury a český čtenář by možnost pokochat se elegantními tvary menšího (pečetního) písma snad ještě ocenil. Na samý závěr zbývá dodat, že příspěvkem do další debaty českých sinologů bude nepochybně též návrh revize českých názvů (tradičních 214 „slovníkových“) radikálů s příslušnou diskusí v poslední kapitole knihy, kteréžto téma ale s hlavním předmětem zájmu – *Výkladem sinogramů* – souvisí už spíše nepřímo.

Jsou věci, na které můžeme zapomenout, a jsou i věci, na které nesmíme zapomenout: když vám někdo prokáže laskavost, nesmíte zapomenout; když ale vy prokážete někomu laskavost, očekává se, že na to zapomenete. SIMA Qian (145–86)

ZÁVĚREK¹

Jako první český ředitel Konfuciovy akademie Univerzity Palackého si dovoluji zde být osobnější než obvykle: toto je poslední pětadvacáté číslo našeho časopisu alespoň v podobě, v jaké jej naši pravidelní čtenáři znali doposud. „Dobrá věc se podařila“ a Konfuciova akademie UP byla po patnácti letech bez smysluplného vysvětlení ze svazku Univerzity Palackého v Olomouci vyvázána. Ztráty, které to naší škole způsobilo, jsou nevyčíslitelné: k jejímu zdárnému rozvoji přispívali bez nároku na odměnu olomoučtí i pražští sinologové, stipendisté několika ročníků oboru Čínská filologie na katedře asijských studií ff UP v Olomouci, žáci a studenti v jejích kursech atd. atd. Podporu ze strany čínské partnerské univerzity sice uvádím až na druhém místě, ale činím tak pouze z toho důvodu, že nemohu zásluhy jednotlivých subjektů uvádět synchronně. Jmenovitě bych rád vyjádřil svůj vděk partnerské univerzitě naší akademie – Beijing Foreign Studies University, čínským ředitelům bohemistce **Xu Weizhu**, a profesorům **Huang Xiaomingovi** a **Chen Zhongovi**, hostujícím profesorům i stážistům.

Rád bych také jmenovitě vzpomenu na výrazné postavy univerzity, které vznik a existenci Konfuciovy akademie v Olomouci umožnili. V prvé řadě je to prof. PhDr. **Josef Jařab**, CSc., a prof. PhDr. **Jiří Černý**, CSc. Z podnětu profesora **J. Jařaba**, tehdejšího rektora UP, byly v roce 1991 zahájeny přípravy ke znovuzřízení oboru Čínská filologie, jehož realizace se ujal vedoucí katedry romanistiky ff UP profesor **J. Černý**. V září 1993 byl obor jako součást nově vzniklého kabinetu Dálného východu při katedře romanistiky za významné podpory doc. **Lucie Olivové**, DSc., otevřen. V říjnu 1994 začal na oboru Čínská filologie vyučovat prof. PhDr. **Oldřich Švarný**, CSc., který sestavil jeho kurikulum, o němž se při výuce částečně opírá naše katedra dodnes. Jako její metodickou oporu připravil O. Švarný k vydání učební texty *Úvod do studia hovorové čínštiny* (UP 1997), *Hovorová čínština v příkladech* (UP 1998) a především nedocenitelný a snad proto i nedoceňovaný *Učební slovník jazyka čínského* (UP 1998–2000). Na tuto práci navázali a navazují svými texty jeho žáci, jmenovitě se jedná o *Učebnici čínské konverzace* (Leda 2007 a 2015), *Čínskou obchodní konverzaci* (Edika 2014), *Čínskou čítanku* a *Čínštinu pro pokročilé*. Právě tyto materiály vychovaly celou řadu studentů našeho oboru: naši absolventi byli prvními lektory čínského jazyka na akademii ještě před příjezdem dobrovolníků z řad studentů a učitelů naší partnerské instituce.

¹ Zde děkuji za inspiraci Janu Amosi Komenskému a jeho kolosálnímu *Světu v obrazech*.

Klíčovými pro vznik a počáteční fungování Konfuciovy akademie byla všestranná podpora a obětavé vedení prorektorem UP Mgr. **Jakubem Dürrem**. To jemu se podařilo překonat počáteční nedůvěru obou stran, ačkoliv právě toto váhání posunulo realizaci celého projektu o dva roky a způsobilo, že česká Konfuciova akademie nevznikla v první vlně zakládání těchto institucí v zahraničí. Prorektor J. Dürr se vždy zasazoval především o to, aby byla odbornou i laickou veřejností v České republice vnímána jako zařízení, jehož cílem je představovat čínskou kulturu v naší vlasti. Byla to jeho jasná vize, ochota ji každodenně uskutečňovat, každodenně za ni bojovat, vůle podepřená jistotou správnosti takového postoje, snaha otevírat v diskusi témata, které nezvratitelně začlení Konfuciovu akademii do těla univerzity, kam zákonitě patří. Především jeho přínos moderním čínským studiím by v Olomouci nikdy neměl být zapomenut, protože to je demonstrace přirozené reakce na realitu a nikoliv pouze imaginární představu o podobě našeho dnešního světa.

Odradem výše uvedených ztrát je bohužel i osud našeho časopisu. Myslím si, že za čtrnáct let své existence zanechal v československé orientalistice významnou stopu, když na vysokých školách v České republice byl jediným takovým zjevem v celé polistopadové historii země. Podařilo se nám jeho činnost zahájit a udržet, uspořádali jsme pět „festschriftů“: Oldřichu Švarnému (1920–2011), Lucii Olivové (1956), Zdence Švarcové (1942), Jaromíru Vochalovi (1927–2020) Lubici Obuchové (1959); znovu jsme uveřejnili klíčové studie českých sinologů v cizích jazycích: Oldřicha Švarného, Zdenky Heřmanové (1930–2024), Jaromíra Vochaly; a konečně jsme opět rozvířili stojaté vody orientalismu, když jsme uveřejnili šest čísel, která se většinou věnovala pohledu Okcidentalců na Orient. Zánikem Konfuciovy akademie UP náš časopis přišel o jediný zdroj finanční podpory, když v České republice jsou zjevně upřednostňovány časopisy cizojazyčné. Jisté že angličtina je praktičtější, ale její adorace naší současností přináší vážné nebezpečí nezvratného poškození bohaté české národní tradice. Nadto by bylo vskutku nosné, aby si ti, kteří o tom rozhodují, konečně uvědomili, že česká věda by za české finanční prostředky měla obhacovat zejména svůj vlastní národ.

Také proto jsme toto číslo začali symbolicky tichou vzpomínkou na naše učitele a přátele doc. RNDr. **Jana Slavíka**, CSc., prof. PhDr. **Josefa Kolmaše**, DrSc., a prof. PhDr. **Oldřicha Krále**, CSc. z pera osoby z nejpovolanějších PhDr. **Rostislava FELLNERA**, CSc. Následují dva texty, které orientalizují Čínu v americké filmové tvorbě: **Patrick KANDRÁČ** analyzuje vztah Východu a Západu ve filmu *Šíleně bohatí Asiati* (Jon M. Chu 2018), a **Markéta TOMANOVÁ** orientalismus v animovaném snímku *Yeti: Ledové dobrodružství* (Karey Kirkpatrick, Jason Reisig 2018). Okcidentální pohled na Japonsko rozebírá nejprve **Jana SEDLÁČKOVÁ** ve filmu *Strach a chvění* (Alain Corneau 2003), **Róbert CAGARDA** na obrazech Jamesa McNeilla Whistlera (1834–1903) a konečně **Sarah KARNETOVÁ** ve snímku *Snoubenec z Tokia* (Stefan Liberski 2014). Následuje obraz Indonésie ve filmu *Akce Kalimantan* (Vladimír Sís 1962) **Lucie RYCHLÉ**. Orientalismus skrytý ve filmech, které nepojednávají o Orientu přímo, se snaží uchopit **Michaela KRÁTKÁ** v animovaném filmu *Lady a Tramp* (Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi 1955), **Hana**

SKULOVÁ v komediální sci-fi *Muži v černém 3* (Barry Sonnenfeld 2012) a **Anna SCHINDLEROVÁ** ve filmovém zpracování *Duny* (Denis Villeneuve 2021) Franka Herberta (1920–1986). Konečně toto naše číslo uzavírá **Kludia ĎURAJKOVÁ** kritickým hodnocením esencialismu v kontextu výtvarného umění Číny.

„The Circle is now complete.“

David Uher
v Olomouci 31. prosince 2023