

Pavel Hulec

Strůjci národního ponižení: zobrazování nepřátel v soudobých čínských kung-fu filmech¹

Abstract

A pivotal position in the official interpretation of the history of the People's Republic of China has been the so-called Century of Humiliation. In this official narrative, during the years 1839–1949, the Chinese state was weakened through the influence of exploitative foreign powers and this humiliation ended with victory by the Chinese Communist party over the Guomindang in a civil war. Contemporary Chinese martial arts movies are often situated exactly in this era, when an admirable hero fights against evil and cruel Japanese or European forces. The focus of this article is the depiction of enemies in selected recent martial arts movies, which support the official version of events, and confirm the position of the "Chinese nation" as a victim of the West (including Japan) and highlights the distinction between "us and them".

Key words: China, Century of humiliation, nationalism, martial arts movies, depiction of enemies

1) Tato studie je jedním z výstupů projektu SGS-2013-019 poskytnutého v rámci Studentské grantové soutěže Západočeské univerzity v Plzni.

1. Úvodem

Na čínský nacionalismus je obvykle na Západě nahlíženo s nedůvěrou a obavami, podobně jako na mnohé další čínské.² Oficiální státní prosazování čínské národní identity mezi vlastními občany například v rámci vlasteneckého vzdělávání (viz dále) a sponzorované kultury ve formě filmů,³ knih a památníků, přineslo mnohé změny ve vnímání jak „čínského lidu“, tak samotné Číny v mezinárodním prostředí (srov. Hays Gries 2001). Zásadní pozici v oficiální historiografii Čínské lidové republiky a formování soudobé čínské národní identity má tzv. Století národního ponížení, které bývá vymezováno začátkem První opiové války v roce 1839, resp. jejím koncem v roce 1842 a koncem občanské války a převzetím moci komunisty v roce 1949. Vítězstvím Britů a otevřením Číny pro trh s opiem došlo k začátku úpadku země, který pokračoval po dobu existence Čínské republiky plné chaosu, korupce a vnitřních bojů. Rozklad byl zastaven až vytlačení zbylých nacionalistů na Tchaj-wan a Čína tím přestala být nemocným mužem Asie. Interpretace těchto událostí se stala „*integrální součástí konstruování čínského nacionalismu*“ (Callahan 2004a, 200, srov. Hays Gries 2004, 45) a dodnes zůstává Století zásadním mezníkem, což dokazuje např. rozdělování učebnic historie podle těchto událostí jak v ČLR, tak v Čínské republice na Tchaj-wanu (Kaufman 2009, 3). William Callahan tvrdí, že právě diskurs Století národního ponížení je v současnosti hlavním narativem čínských dějin, v jehož rámci je bráno za dané, že „*čínský „národ“ byl „ponížen“ agresí ze zahraničí a domácí korupcí*“ (Callahan 2004a, 204). Interpretace historie je zásadním nástrojem pro legitimizaci režimu a ospravedlnění jeho fungování. George Orwell vyjádřil tuto skutečnost před více než 60 lety ve slavném hesle Strany z knihy 1984 „*[k]do ovládá minulost, [...] ovládá budoucnost: kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost*“ (Orwell 2009, 25).

Témata národního ponížení nejsou specifická pouze pro současný post-maoistický čínský režim, na který je předkládaný text zaměřen vzhledem ke zvolenému empirickému materiálu (viz dále). Ačkoliv není ambicí textu předložit ucelený pohled na využívání různých narativů v novodobé čínské historii, tak je zajímavé zmínit, že motiv ponížení byl značně rozšířen už od počátku existence Čínské republiky. Za vlády Kuomintangu byl neoficiálně slaven mezi lety 1915 a 1926 Den připomínání národního ponížení.

2) *Obavy z čínské nacionalismu se projeví např. po protestech následujících po bombardování čínské ambasády v Bělehradě, viz Hays Gries (2001) či Shen (2007, 38–70). V souvislosti s loňskými protijaponskými protesty se také hovořilo o míře spontánnosti a údajnému zapojení státních struktur do organizování pochodů (THE ECONOMIST (2012): Protests, real and fake. Of useful idiots and true believers, <http://www.economist.com/blogs/analects/2012/09/protests-real-and-fake>, 17. 3. 2013).*

3) *Filmy z období války s Japonskem, které jsou téměř výhradně výrazně protijaponské, jsou natáčeny v ohromných množstvích – pouze v roce 2012 bylo vyprodukováno přibližně 200 takových snímků (Kao 2013).*

Od upevnění moci centrální vlády nacionalistů v roce 1927 až do roku 1940 byl tento den slaven 9. května jako oficiální státní svátek připomínající souhlas čínské vlády s 21 požadavky Japonského císařství z roku 1915, které silně oslabily čínský stát a jeho suverenitu. Nakonec bylo oficiálně ustanoveno 26 dní v roce, kdy mělo docházet k připomínání porážek a ponížení (Callahan 2004b, 11). Povědomí ponížení bylo udržováno i po ústupu republikánských sil na Tchaj-wan, kde bylo na pozici úhlavního nepřítel místo Velké Británie a Japonska dosazeno sovětské Rusko. Tento postoj byl nejmýzřejší na začátku 70. let, kdy vystřídala Čínská lidová republika tchajwanskou republiku na pozici stálého člena Rady bezpečnosti OSN. Tato událost, která vedla ke krizi identity republikánského režimu, byla interpretována jako další z řady ponížení „*správné*“ Číny (Callahan 2004a, 209–210).

Bouřlivý vývoj v Čínské lidové republice v 80. letech a především události, které se odehrály na Náměstí nebeského klidu v roce 1989, přinesly potřebu pro komunistickou stranu hledat nové zdroje legitimacy, kterými by ospravedlnila svou vůdčí pozici. Místo zdiskreditované maoistické vize budování ideální společnosti začal být akcentován jednak překotný ekonomický rozvoj, ale také nacionalismus namířený z velké části proti cizincům (Weatherley 2006, 153–154).⁴ Tento posun byl logicky doprovázen i změnou v připomínání národního ponížení. Peter Hays Gries a podobně i Zheng Wang si všimají změn převládajících narativů ohledně minulosti, které se udály začátkem 90. let. Zatímco za vlády Mao Ce-tunga⁵ převažoval „*narativ vítězů*“, který zdůrazňoval hrdinství Číňanů proti zkorumpované byrokracii dynastie Čching a západním imperialistům, tak v 90. letech se začal prosazovat nový „*narativ obětí*“, který naopak zdůrazňuje vinu Západu včetně Japonska za všechna příkoří, která se Číně přihodila. Tento přístup v mnohém pak připomíná postoje republikánského režimu v meziválečném období, které byly během Maova období potlačovány (Hays Gries 2004, 47–48; srov. Wang 2008, 784). K podobnému závěru ohledně 90. let došla i Maria Hsia Changová v knize *Return of the Dragon: China's Wounded Nationalism*. Podle Changové došlo v Číně k vytvoření patriotického nacionalismu, který staví na lidovém přesvědčení o historickém utrpení způsobeném západním a japonským imperialismem a posilování tohoto pocitu politickými elitami. Nacionalismus vytváří „*pocit soudobých obětí*“ a vláda se snaží poukazováním na historické křivdy u obyvatel „*probudit „vědomí utrpení“ pomocí navádění jejich hněvu proti Západu, především proti Spojeným státům*“ (Chang 2001, 180, 186). Přesvědčení o existenci silného vnějšího nepřítel je účinným prostředkem ke snadnějšímu dosažení

4) *Pro podrobnější popis renacionalizace viz např. Guo (2003).*

5) *V textu je používána transkripce pin yin, ve kterém jsou i v českých vydáních snímků uváděna jména herců a názvy postav. Český přepis byl použit pouze u frekventovaných termínů, kde je český přepis všeobecně znám, tedy jde o jméno Mao Ce-tung (Mao Zedong) a název dynastie Čching (Qing).*

pevnější skupinové integrace. Thomas H. Eriksen připomíná tzv. Simmelovo pravidlo, podle kterého je „*vnitřní soudržnost skupiny [...] závislá na síle vnějšího tlaku*“ (Eriksen 2007, 132).

Snaha o posilování lidového nacionalismu se naplno projevila spuštěním Kampaně o patriotistickém vzdělávání, která byla oficiálně zahájena v roce 1991, ale intenzivně začala probíhat až v roce 1994, kdy byl vydán dokument s názvem *Koncepce o implementaci patriotistického vzdělávání*. Kampaň samotná, která mj. „*úmyslně zamlžovala hranice mezi patriotismem, nacionalismem, socialismem a komunismem*“ (Zhao 1998, 296), se projevila např. vydáním nových učebnic historie v roce 1992. Tyto texty byly zaměřeny především na pronikání cizích mocností na čínské území, přičemž narativ třídílného boje, který považoval i japonské dělníky za oběti, byl nahrazen narativem patriotistickým. Tyto změny znamenaly, že myšlenka Století národního ponižení se stala jednou z nejdůležitějších součástí vzdělávání o moderní čínské historii (Wang 2008, 791–792).

Už v 90. letech se ukázal úspěch této kampaně, pro kterou byl zvolen naprosto odlišný přístup, než v minulosti. „*Tradiční*“ masový postup byl nahrazen pragmatičtější a rafinovanějším, který se snažil jednak prosadit zájmy Číny jako národního státu pod vedením komunistické strany a také vytvořit pocit obležení (Zhao 1998, 298), který by dobře odpovídal převládajícímu narativu obětí. Kromě kroků ve školství a masivního budování monumentů a památníků je vidět vliv kampaně i právě na natáčení historických filmů, které byly čínskou vládou podporovány nejen finančně, ale i prostřednictvím promítání pro studenty či vládní zaměstnance (Wang 2008, 797).

Oficiální uznání ústřední pozice národního ponižení bylo řešeno i v rámci legislativní činnosti, protože se opakovaně vyskytovaly návrhy zákonů na ustanovení Dne národního ponižení jako státního svátku i v Čínské lidové republice, žádný ale nebyl přijat (Kaufman 2009, 3). Neoficiálně docházelo stále k připomínání při různých příležitostech, až byl přijat v roce 2001 zákon o Dni výchovy o národní obraně, který je stanoven na září a je dle Williama Callahana „*jednou z manifestací diskursu národního ponižení*“ (Callahan 2006, 180), což je patrné i z neoficiálního označení tohoto státního svátku Den národního ponižení. Celkem jasné propojení mezi tímto státním svátkem a myšlenkou národního ponižení se ukázalo při oslavách v roce 2004, kdy byl na plakátech k této události uveden text „*Nikdy nezapomínejte na národní ponižení – posilujte naši národní obranu*“ (Callahan 2006, 180; Callahan 2004b, 2).

Podle amerického politologa čínského původu Zhenga Wanga je současné období, které začalo už za vlády prezidenta Jiang Zemina a pokračovalo za Hu Jintaa, charakterizováno především silnou snahou o „*čínské obrození*“. Čína musí prosperovat a posilovat svou mezinárodní pozici, protože (dle často používaného sloganu) „*zaostalost zapříčiňuje porážku*“. Prezident Hu tímto sloganem vysvětloval podřízenou pozici Číny v minulosti, která byla v té době permanentně slabým a chudým agrárním státem. Snaha vymanit se z dřívějšího podřízeného ekonomického, a tím pádem i politického postavení, je zdrojem legitimacy pro dravé prosazování čínského rozvoje, a to i v oblasti jaderných zbraní nebo letů do vesmíru (Wang 2012, 131–132). James Reilly vidí v současnosti

částečný návrat narativu vítězů, což je důsledek čím dál tím pragmatičtějšího přístupu čínských představitelů k zahraniční politice a snaze neznepřáteli si případné partnery. Většinu negativních zobrazení japonských jednotek za II. světové války mají dle Reillyho na svědomí komerční média, kterým tento přístup zvyšuje prodej. Sám Reilly ale přiznává, že i v tomto ohledu stále existuje cenzura a novinářům je opakovaně připomínáno, aby spíše mírnili své zprávy o Japonsku (Reilly 2011, 486–489).

Jak i z výše uvedeného vyplývá, tak je velice nepravděpodobné, že by v současnosti i plně soukromá média vydala jakékoliv umělecké dílo proti vůli státních orgánů. Historie je stále ostře sledovaným tématem, které je úzce kontrolováno jak Propagačním oddělením Komunistické strany Číny, tak například i Státní správou rádia, filmu a televize (známé pod anglickou zkratkou SARFT). Vládní úřady mohou snadno ovlivňovat filmový průmysl díky finanční podpoře na jedné straně, ale i díky povinnému schvalování filmů, které mají být promítány na zahraničních festivalech (Veg 2007, 67). Cenzoři se stali díky státní kontrole distribuce „*strážci brány směřující k penězům a slávě*“ (Wong 2011) a sami režiséři se snadno podvolují oficiální linii, i když samotné nezávislé natáčení filmů oficiálně zakázáno není.

„*Úpravám*“ se nevyhnul ani jeden z nejuspěšnějších čínských filmů několika posledních let *Ip Man*, který je dále rozebírán v textu. Ve verzi pro čínský trh došlo k vynechání několika scén a předabování jedné postavy na základě požadavků SARFT.⁶ Dostáváme se k předmětu tohoto textu, kterým je problematika využívání čínských komerčních kung-fu filmů k prosazování určité interpretace dějin a její reprodukci pomocí stereotypního zobrazování nepřátel, již jsou v tomto pohledu strůjci národního ponižení.

V praxi je téměř každý film nějakým způsobem ideologicky zabarvený, protože nějakým způsobem „*upřednostňuje určité postavy, instituce, chování a motivy jako atraktivní a degraduje odlišná nastavení na odpuzující*“ (Giannetti 2001, 412). Barry Grant podobně zmiňuje v kontextu kinematografie práci význačného francouzského literárního teoretika a filosofa Rolanda Barthesa o kulturních mýtech, které „*podporují dominantní hodnoty společnosti, která je produkuje jako správné a přirozené*“ (Grant 2007, 32). Film může ideologii zobrazovat v různé intenzitě, přičemž zde zmiňované filmy podobně jako např. *JFK* Olivera Stonea spadají do Giannettiho explicitní kategorie, ve kterých je cílem stejně vzdělávat jako pobavit. K zdůraznění poslání snímku je často zařazena i scéna, v níž „*obdivuhodná postava přednese hodnoty, které jsou opravdu důležité, jako Bogartova slavná řeč na konci Casablanky*“ (Giannetti 2001, 413). Na rozdíl od filmů, ve kterých je ideologie přítomna pouze implicitně (tj. není zcela patrná manipulace divákem), nebo jsou ideologicky zcela neutrální (Giannetti 2001, 413), nabízí snímky z explicitní kategorie

6) WILDGROUNDS (2008): *Ip Man: Censored in China?*, <http://www.wildgrounds.com/2008/12/23/ip-man-censored-in-china/>, 26. 3. 2013.

divákovi vhodný příklad k inspiraci a případně napodobení, ať se jedná o Ricka Blaina⁷ nebo Ip Mana. Na druhé straně si vyobrazení protivníci nezaslouží v ideologicky explicitních filmech nic jiného, než divákovo odsouzení a pohrdání.

Využívání filmů k prosazování určitého pohledu na svět a systému hodnot je běžnou součástí procesu legitimizace u nedemokratických, ale i demokratických režimů po celém světě. Extrémními případy jsou propagandistické filmy jako Triumf vůle, či Křížník Potěmkin. Pro nacistický i sovětský totalitní režim se stalo často inovativní využívání kinematografie důležitým nástrojem propagandy (Mertl 2009, 81–82). V českém, resp. československém prostředí také najdeme mnohé příklady využívání televize a filmů ke zvýšení atraktivity režimu – od těch mírnějších (Chalupáři), přes vyhraněnější (Muž na radnici), až k těm poměrně vyhraněným (Třicet případů majora Zemana). Tento trend se v menší míře týká i demokratických režimů, u nichž je státní kontrola médií na mnohem nižší úrovni, ale stejně nelze přehlížet i soukromé subjekty, zvláště pokud sdílíme pohled princetonkého politologa Sheldona S. Wolina, který se znepokojením sleduje vzestup politického systému, který „více spoléhá na „soukromá“ média, než na vládní agentury k rozsévání propagandy posilující oficiální verzi událostí“ (Wolin 2008, 44). Mezi jasné příklady z provenience Spojených států lze zařadit loňský Zero Dark Thirty nebo dnes již klasický snímek Pan Smith přichází. Filmy jsou bezesporu mocným prostředkem, který formuje vidění světa a minulosti, opakováním specifických motivů dochází k jejich zakotvení v „lidové paměti“ (Rollins 2003, XI).

Využívání kinematografie pro prosazení určité sady hodnot se nevyhnulo ani Číně a filmy s kung-fu, resp. *wuxia*⁸ tematikou jsou pro posilování čínského nacionalismu vhodné díky své ohromné popularitě jak v Číně, tak i ve zbytku světa, kde si našly zástupy oddaných stoupců. Přelomovým snímkem byl bezesporu oscarový Tygr a drak taiwanského režiséra Anga Lee, ale z pohledu nacionalismu je mnohem zajímavější čínský film Hrdina z roku 2002, který byl „čínskou odpovědí“ (Teo 2009, 173) na oceněný snímek. Hrdina se vyznačuje silně nacionalistickou rétorikou, která se naplno projeví v závěru snímku, v němž se vrah Bezejmenný (Jet Li) obětuje ve jméno sjednocení Číny a tím i možnosti vytvořit čínský národ. Jeden z finančně nejúspěšnějších čínských snímků nechává diváky rozhodnout, kdo je vlastně oním hrdinou v názvu filmu – jestli Bezejmenný, nebo naopak despotický císař Qin, kterého Bezejmenný odmítl zabít a on tedy dokázal zcentralizovat čínský stát a umožnit tím jeho vzestup (Teo 2009, 186; srov. Celli 2011, 15). Vedle nesporné popularity mají pro nacionalismus tyto filmy výhodu i v samotném kung-fu, jako v něčem starobylém a specificky čínském. Bojová umění jsou prostředkem, kterým je

„nerovnováha yin a yang způsobená Západní technologickou převahou vrácena do harmonie“ (Celli 2011, 21). Vzhledem k uvedeným charakteristikám překvapí relativně nízký zájem o tuto oblast. Vedle již citovaného Stephena Teo (2009) se nacionalismu v hongkongských kung-fu snímcích 70. let věnoval zajímavým způsobem Siu Leung Li (2006), ale současné filmy stojí spíše stranou zájmu, dokonce také přes úspěch doma i v zahraničí. Na první pohled je ideologický rozměr upozaděn choreografií soubojů, ale přesto je dlouhodobě integrální součástí těchto snímků a předkládaný text se pokusí právě tuto rovinu zdůraznit.

Jak bude ukázáno v následujících kapitolách, tak komerční akční filmy odehrávající se během Století národního ponižení do jisté míry podporují udržování nacionalismu pomocí stereotypního zobrazování nepřátel v podobě Japonců a Evropanů a poukazování na určité motivy jejich jednání. Pro ilustraci tohoto fenoménu byly vybrány čtyři současné snímky (Ip Man 1 a 2, Návrat Chen Zhena, Zrození legendy), které jsou doplněny filmem Pěst plná hněvu z roku 1972, který je v kontextu doby poměrně překvapivým zobrazením Japonců a současně je považován za bezmála kultovní snímek.

Zbýlé čtyři snímky se všechny odehrávají během Století národního ponižení, jsou zaměřené na bojová umění a vydány byly během posledních pěti let. Ve všech případech se jedná o vysoko-rozpočtové projekty určené k distribuci do kin. Vybrané snímky se vyznačují vysokou diváckou pozorností, navíc tvůrci podílející se na těchto snímcích patří k čínské filmové elitě. Snímek Ip Man a jeho pokračování zaznamenal nebývalý zájem a stal se jedním z neúspěšnějších čínských snímků poslední doby.⁹ Snímek Návrat Chen Zhena byl zvolen díky své návaznosti na již zmíněnou Pěst plnou hněvu, kde můžeme navíc zajímavě pozorovat naprosté popření motivu (spravedlivého) trestu, který postihl hlavního hrdinu na konci původního filmu. Poslední zmíněný snímek Zrození legendy nabízí podobně jak tematické, ale v tomto případě i personální propojení s dalším kultovním hongkongským snímkem Mistrův syn.

Cílem textu je na vybraných snímcích z žánru kung-fu ukázat opakující se motivy u zobrazování nepřátel, kteří v jednotlivých filmech figurují. Způsob prezentování protivníků do značné míry podporuje oficiální linii, ve které kdysi ponižený národ dokázal povstat a i přes nepříznivé podmínky zvítězit. Současné čínské kung-fu snímky odehrávající se během Století národního ponižení lze v tomto pohledu považovat za projev státem prosazovaného nacionalismu, který je v této formě šířen do společnosti.

2. Ip Man a morální rozměr kung-fu

Snímek Ip Man natočil v roce 2008 hongkongský režisér Wilson Yip. Tento reálnou postavou inspirovaný snímek si rychle získal velkou diváckou oblibu jak v Číně, tak v zahraničí

7) Jméno postavy Humphreyho Bogarta v Casablancae.

8) Stephen Teo (2009: 4) označuje *wuxia* za žánr, kde není kladem důraz primárně na samotné bojové umění (jako u žánru kung-fu), ale na hodnoty cti a charakternosti a boj je veden spíše meči, než beze zbraně.

9) BOX OFFICE MOJO (2008): *Ip Man*, http://boxofficemojo.com/movies/intl/?id=_fIP-MAN01, 16. 3. 2013.

a zaznamenal i úspěch na filmových festivalech, na kterých bylo oceňováno především zpracování soubojů.¹⁰

Film začíná v roce 1935 v prosperujícím jihočínském městě Foshan nedaleko Hong Kongu. Město je známé především díky zálibě svých obyvatel v bojových uměních, která zde praktikují různé školy. Hlavní postavou je zámožný a čestný mistr bojových umění Ip Man (Donnie Yen) praktikující bojové umění wing chun, jenž má pověst nejlepšího bojovníka ve městě, což se prokáže tím, že jako jediný dokáže porazit mistra Jina (Siu-Wong Fan), který přišel ze severu země otevřít si ve Foshanu vlastní školu. Prosperita je ukončena vpádem japonské císařské armády do Číny v roce 1937. Po tomto předělu se změní celé ladění filmu a dostává mnohem temnější charakter. Záběry z Foshanu připomínají spíše záběry z varšavského židovského ghetta, je poukazováno na kruté chování japonských vojáků, kteří zabíjejí neozbrojené civilisty a celkově šedé ladění města obehnaného ostnatým drátem narušují symboly Japonského císařství. Japonští vojáci jsou velice dobře koordinovaní, nelítostní a při jejich pochodu městem je velmi výrazný zvuk jejich kroků, což vytváří stíněnou atmosféru plnou strachu. Všichni císařští vojáci jsou vždy čistí a dokonale upravení, což vystupuje do popředí především ve scénách v uhelném lomu. Poměrně zajímavé je, že všichni Japonci ve filmu mluví pouze japonsky, důstojníkům do kantonštiny překládá bývalý policejní kapitán Li (Ka Tung Lam). Mistr Ip byl vyhnán ze svého honosného domu, který začal sloužit jako japonské velitelství, a musel se začít živit právě prací pro Japonce ve zmiňovaném uhelném lomu, kde také potkává japonské velitele, již jsou hlavními zápornými postavami filmu – plukovníka Sata (Shibuya Tenma) a generála Miuru (Hiroyuki Ikeuchi), kteří pořádají zápasy mezi japonskými a čínskými bojovníky.

Plukovník Sato je zde vykreslen jako sadistický, zákeřný a přitom silně povýšený člověk, který nepraktikuje bojová umění. Na první místo klade zájmy císařství a neváhá kvůli tomu neuposlechnout ani přímého rozkazu. Jako jediná z hlavních postav poměrně často používá zbraň, z níž střílí zásadně zbaběle do zad. Tato skutečnost je zajímavá vzhledem k jedné z předchozích scén filmu, ve které mistr Ip odzbrojil policejního kapitána se slovy, že mezi civilizovanými lidmi není potřeba tasit zbraně.

Mnohem zajímavější postavou je nejvyšší velitel japonských sil ve městě Miura, který je také velmi schopným karatistou. Na rozdíl od Sata tedy praktikuje bojová umění a má silný smysl pro čest, své postavení mistra bojových umění staví nad postavení armádního generála. Z tohoto důvodu často odsuzuje Satovy praktiky a ve filmu nikdy nepoužije zbraň, přestože ji nosí. Zatímco Sato je pouze nudný, krutý a oddaný úředník se zbraní, tak Miura je v nitru vlastně japonský feudál se vším, co k tomu patří. I přes své přesvědčení, že japonské bojové umění je nadřazené tomu čínskému, dokáže uznat

10) *IMDB (2008): Awards for Yip Man*, http://www.imdb.com/title/tt1220719/awards?ref_=tt_awd, 16. 3. 2013.

Ipovy schopnosti a bojové mistrovství do té míry, že mu dá nabídku připojit se k Japoncům a trénovat wing chun císařské vojsko. Ip Man nabídku odmítne, protože dle jeho názoru nemohou Japonci nikdy pochopit konfuciánské hodnoty a shovívavost, jež tvoří základ kung-fu, a místo toho vnímají bojová umění pouze jako prostředek k ničení a dobývání. Místo přijetí této nabídky vyzve Ip Man Miuru na souboj. Pocit nadřazenosti, pýcha a čest mu nakonec nedovolí odmítnout výzvu Ip Mana k veřejnému zápasu, který je před obyčejnými Číňany prezentován jako férový turnaj, který má vnést mír a porozumění mezi dvě kultury. Ip generála Miuru na hlavu porazí a svou nadřazenost dovrší i morálně, když Miuru nezabije. Poté, co je Ip postřelen Satem, dochází okamžitě k povstání, během kterého Ip unikne a Sato je zabit překladatelem Liem.

Film se poměrně zajímavě vyrovnává i s kolaboranty s režimem, kteří jsou zde představováni v menší míře majitelem továrny na zpracování bavlny Chouem (Simon Yam) a především bývalým policejním kapitánem Liem, jenž byl samotným Ip Manem nazván zrádcem, když se pouze dívá, jak jsou jeho krajané ubíjeni k smrti. Oběma postavám byla ve snímku dána jakási šance na vykoupení. Chou pomohl Ip Manovi a jeho rodině se skrývat a nakonec i utéct z Foshanu. Li pak nevyzradil místo, kde Ip bydlel a nakonec i zabil plukovníka Sata, jak je zmíněno výše. Za povšimnutí stojí, že jedna z výše zmíněných vystřižených scén byla i ta, ve které byl Li lynčován davem, který ho považoval za kolaboranta, ale na doporučení SARFT byla „v zájmu jednoty čínského lidu“ tato část vynechána.¹¹

Pokračování z roku 2010 *Ip Man 2*, jenž opět režíroval Wilson Yip, se odehrává v roce 1949 v Hong Kongu ovládaném Velkou Británií. Mistr Ip žije ve finančních obtížích se svou rodinou, ale situace se zlepšuje, když získá oficiální povolení otevřít si školu. Ip odmítá platit vysoký měsíční poplatek, který je věnován především na úplatky zkorumpovanému britskému policejnímu úředníkovi Wallaceovi (Charles Mayer), který většinou hovoří anglicky. Wallace je otevřeně rasista,¹² jenž se stará pouze o zisk a odmítá platit čínským dělníkům mzdu za práci. Když se vyskytne hrozba pro jeho výhodný „byznys“ kvůli vydávání novinových článků, nechá šéfredaktora zatknout a sám ho pro výstrahu zbije obuškem. Nakonec je Wallace zatčen díky čínskému překladateli, který „prozřel“ a nahlásil Wallaceovy aktivity jeho nadřízeným.

Hlavním antagonistou je zde boxer Twister (Darren Shahlavi), který v souboji zabije respektovaného mistra Hunga (Sammo Hung Kam-Bo) a odmítne za jeho smrt převzít jakoukoliv zodpovědnost. Arogantní Twister pohrdá čínskou tradicí a bojovým uměním, jež je pro něj pouhým „Chinese boxing“ a přinejlepším formou tance. Britský

11) *WILDGROUNDS (2008): Ip Man: Censored in China?!*, <http://www.wildgrounds.com/2008/12/23/ip-man-censored-in-china/>, 26. 3. 2013.

12) *Vyniká například věta, kterou řekne Wallace v angličtině mistru Hungovi: „You are not qualified to make deals with me!“*, či oslovení překladatele „Yellow piece of fat“.

boxer nechápe a ani nechce chápat morální systém pojící se s čínským bojovým uměním. Arogantní chování donutí mistra Ipa k akci a vyzve Twistera na souboj, do něhož přichází Twister ověšen britskou vlajkou. Rozhodčí zápasu, samozřejmě Britové, jsou jasně na straně Twistera a „ohýbají“ pravidla, kdykoliv to napomůže britskému šampionovi. Silný a odolný Twister je nakonec poražen díky trpělivosti Ip Mana, jenž změní taktiku a postupně Brita udolá. Po zápase pronese mistr Ip řeč vyzývající ke vzájemnému respektu, které aplauduje i většina Britů v sále.

3. Legenda o Chen Zhenovi na pokračování

Film *Weie Lo Pěst plná hněvu* (1972) odehrávající se v Šanghaji začátkem 20. století je převyprávěním nejoblíbenější verze událostí, které nastaly po náhlé smrti legendárního mistra bojových umění Hua Yuanjia, jenž získal věhlas díky vítězstvím proti ruským zápasníkům a japonským bojovníkům. Na mistrův pohřeb přijíždí shodou okolností i jeden z jeho nejtalentovanějších žáků, impulzivní Chen Zhen (Bruce Lee), který neuvěří oficiálním závěrům o Huově smrti. Z hlediska čínského nacionalismu je zajímavá smuteční řeč, v níž je explicitně vysloveno, že Huo budoval školu v zájmu Číny a studenti musí zůstat připraveni, protože jednou se jim dostane šance sloužit své zemi. Na zmíněnou ceremonii přijdou i Japonci se svým čínským překladatelem a jako „dar“ přinesou ceduli s nápisem *Nemocný muž Asie*, k němuž je Čína přirovnána. I přes snahu vyprovokovat boj zůstanou Huovi žáci z úcty ke svému učiteli, který byl oddán míru, klidní a Japonci bez újmy odchází. Chen se s potupou nesmíří, Japonce sám najde a porazí. Tento incident vyvolá řetězec událostí, které vedou ve výsledku ke zničení dódža¹³ v Hongkou, ale také k uvědomění Huových studentů, že pouhé nastavování druhé tváře nic nevyřeší.

Japonci a Evropané jsou ve filmu vyobrazeni jako nezpochybnitelná vyšší kasta, jež si je vědoma nadřazenosti nad obyčejnými Číňany, v jejich očích zbabělými stvořeními nižšími než psi. Nejjasněji se to projevilo, když Sikh nepustil Chena do parku, do kterého měli vstup zakázáni Číňané a psi, pokud tedy pes nepatřil Evropanovi. Ve snímku je několikrát zdůrazněno, že Japonci stojí nad zákonem a pokud se jim zachce, tak není problémem nechat kohokoliv zatknout. Naopak pokud se zločinu dopustí Japonci, jako když vtrhli do školy, začali surově bít její obyvatele včetně přítomných žen a pokusili se zneškodnit mistrova svatyni, nedojde k žádnému kroku ze strany oficiálních úřadů. Nepříliš překvapivě se ukázalo, že to byli právě Japonci převlečení za Číňany, kteří otrávil mistra Hua, za což je Chen poměrně krutě zabil a vystavil veřejnosti na oči.

S Japonci spolupracuje i čínský překladatel Wu En (Paul Wei), který se i přes přehlížení a ponižování snaží neustále svým zaměstnavatelům zalíbit a jako jediný Číňan ve filmu nosí oblek. Dalším spolupracovníkem je přítel japonského vůdce Suzukioho Rus

13) Termín většinou označující místo, kde jsou trénována a praktikována bojová umění pocházející z Japonska.

Petrov (Robert Baker), mohutný a na bolest nedbající zápasník. V kantonském dabingu hovoří Petrov pouze anglicky, zajímavostí je, že ho dabuje sám Bruce Lee.¹⁴ Petrov je stejně jako Wu zabit Chenem, který byl samotný na konci zastřelen Evropany a Japonci.¹⁵

V roce 2010 vyšel film *Návrat Chen Zhena* režiséra Wai-Keung Laua, který na Pěst plnou hněvu velmi volně navázal. Chen (Donnie Yen) nezemřel v Šanghaji, ale unikl a začal sloužit společně s dalšími Číňany na západní frontě během 1. světové války. Po návratu do Číny, která zůstala válečnými spojenci ignorována, přijme Chen identitu svého zemřelého spolubojovníka a zapojí se do protijaponských aktivit v Šanghaji, jež je částečně okupována císařskou armádou připravující se na masivní invazi do zbytku země. Chen se zamiluje do zpěvačky Kiki (Shu Qi). Ta je ve skutečnosti jednou z japonských špi-onek podílejících se na přípravě japonského útoku v roce 1937.

Japonci, kteří až na svého velitele nemluví čínsky, jsou zde dobře koordinováni, vypočítaví a nanejvýš efektivní. Jejich krátkodobým cílem je především rozeštvát velitele jednotlivých armád a v ideálním případě je donutit vyhlásit si navzájem válku, aby snížili obranyschopnost země. Původní japonský plán se nezdaří pouze díky tomu, že maskovaný Chen zasáhne a odveze syna generála do bezpečí. Maskovaný bojovník se tím stane hrdinou odboje a jeho důležitým symbolem.

Plukovník Takeshi Chikaraishi (Ryu Kohata) je vypočítavý a krutý velitel japonských sil, který okamžitě tvrdě trestá neposlušnost či nesplnění rozkazu i u vlastních lidí, pokud nejde o jeho bratra. K Chen Zhenovi cítí silnou nenávisť, protože zabil plukovníkova otce, toho času vůdce dódža v Hongkou. Chikaraishi je elitář, Číňany univerzálně nesnáší a pohrdá jimi. Dle jeho názoru jsou čínské zdroje na ně pouze plýtvány. S ledovým klidem vydá rozkaz k popravě určených Číňanů i cizinců a ještě rozhodne nechat zveřejnit jejich seznam, aby zvýšil strach a chaos ve městě. Císařští vojáci bez pochyb krutým způsobem plní vydané rozkazy.

Pokusy čínských obyvatel mobilizovat se jsou komplikovány policií, která má pouze minimální autoritu. Policejní velitel je Brit Vincent (Karl Dominik), jenž svou čínštinu prokládá anglickými a často rasistickými nadávkami. Jeho jedinou starostí není zajištění bezpečí a spravedlnosti, ale získání co největšího množství peněz z úplatků.

14) *IMDB (2013): Jing wu men. Did You Know?, http://www.imdb.com/title/tt0068767/trivia?ref_=tt_trv_trv, 16. 3. 2013.*

15) *Pěst plná hněvu nebyla jediným filmem 70. let s touto tematikou. Podobně zobrazoval Japonce i film *Hapkido (1972)* režiséra Huanga Fenga, který se odehrává v Číně v roce 1937, ve kterém jsou Japonci opět vyobrazeni jako rasističtí násilníci, kteří si chtějí podmanit celou Asii.*

Velitel se obává Japonců a ustupuje před nimi, přestože by neměli mít v britském okrsku žádnou moc.

4. Tragické Zrození legendy

Začátek Zrození legendy režírované Woo-ping Yuengem¹⁶ je zasazen do roku 1861, kdy je dle úvodu filmu Čína ohrožována cizími mocnostmi a říše dynastie Čching se pomalu rozpadá, ale lidé stále vzdorují. Hlavní postavou je Su Can (Vincent Zhao), bývalý generál, který si po odchodu z vojska otevřel vlastní školu bojových umění a žije spokojeně se svou rodinou. Idyla je narušena, když se vrací bratr Suovy manželky guvernér Yuan (Andy On), jenž se rozhodl navázat na svého pravého otce a provozovat *Five Venom Fist*¹⁷ – krutý styl kung-fu, jímž Yuanův otec zabíjel nevinné lidi. Kvůli touze po pomstě na Suovi a jeho otci, který zabil otce Yuana a z dobroty srdce vychoval jeho děti jako své vlastní, byl Yuan ochoten zajít tak daleko, že postupně ničil své tělo trénováním *Five Venom Fist*, což zahrnovalo nechávat se opakovaně vystavovat jedu hadů a štírů. Yuan zašel ještě dál, když si na své tělo nechal přikovat kovové pláty, aby se stal neporazitelným. Fanatická nenávisť a závist dožene Yuana k zavraždění svého adoptivního otce a ke snaze zavraždit i Sua, jenž ale se svou ženou unikne. Yuana charakterizuje především jeho krutost, díky níž neváhá zabíjet a mrzačit vlastní vojáky, v kombinaci s fanatickou oddaností vlastní rodině, což vede k rozhodnutí nechat pohřbit svou sestru zaživa v lese – když ji nemůže mít pro sebe jen on, tak ji nebude mít nikdo.

Poté, co nedokáže svou manželku zachránit včas, Su propadá alkoholismu a odmítá se starat sám o sebe, proto o něj pečuje jeho malý syn. Společně se dostanou k rusko-čínským hranicím do provincie Heilongjiang, kde se pořádají kruté zápasy mezi Evropany a Číňany. V tuto chvíli film změní ladění a znovu se objevuje nacionalistické zaměření filmu, které bylo do té doby přítomné pouze v několika málo větách v úvodu.

Proti Číňanům bojují mohutní evropští zápasníci (viz postavu Petrova z *Pěsti plné hněvu*), proti kterým rychlí a hbití čínští bojovníci nemohou zvítězit. Krutí a fyzicky velice silní Evropané ze zábavy ubíjejí své oponenty k smrti, i když se vzdají, pokud je tedy neshodí z arény, pod kterou jsou drženi hladoví tygři. Těmto praktikám se rozhodne učinit přítrž předseda asociace bojových sportů Ma (Xiaodong Guo), který osobně zná Sua z armády. Protože Evropané nehodlají svůj výnosný byznys opustit, tak musí být vše vyřešeno zápasem ve „volném stylu“, což je eufemismus pro neexistenci jakýchkoliv pravidel. Vůdcem Evropanů je anglicky mluvící Anthony, jehož hraje legenda amerického kung-fu filmu

16) *Woo-ping Yuen je znám především jako režisér legendárního hongkongského filmu Mistrův syn (v angličtině Drunken Master), který proslavil Jackieho Chana.*

17) *Česky lze termín vyjádřit poměrně kostrbatě jako „Pěst pěti jedů“, proto byl ponechán v angličtině. Název stylu bude nejspíš odkazem na vlivný snímek Pět zbraní, který v angličtině vyšel pod názvem Five Deadly Venoms.*

David Carradine. Luxusně oblečený Anthony nezapomene před zápasem připomenout svým svěřencům vysokou odměnu a také aby „zlomili tomu Číňanovi vaz“.

Ma nedokáže nad ruským zápasníkem Molotovem (Conan Stevens) zvítězit, ale díky zásahu Suova syna přežije. Poté, co zaslechne, že je jeho syn v nebezpečí do zápasu zasáhne i Su, který mezitím objevil filozofii Opilé pěsti a Molotova skolí jednou ranou. Anthony se rozzuří a vyšle do boje všechny své svěřence, a když se situace nevyvíjí správným způsobem, tak neváhá podat svému zápasníkovi drogy, aby necítil bolest. Anthonyho pokusy nejsou nic platné proti Suovi, jenž znovu nalezl vnitřní klid a nakonec zůstal posledním stojícím mužem v aréně, čímž vyhnal Evropany a nastoupil na cestu hledání pravdy pomocí Opilé pěsti.

5. Závěr

Hledání prvků oficiálního nacionalismu ve snímcích určených pro masovou spotřebu naráží na několik problémů vyplývajících ze samotného charakteru mainstreamových akčních filmů. Využitelnost Hays Griesova (2004: 48) rozdělení na narativy vítězů a obětí je zde velice omezená, protože akční filmy budou vždy zaměřeny na hrdiny. Narativ obětí je ale stále přítomen, i když v mnohem menší míře a projevuje se především v zobrazování imperialistů a jejich přísluhovačů jako původu všeho špatného, co se právě děje. Nejjasněji se narativ obětí vyskytuje v *Návratu Chen Zhena*, ve kterém jsou japonské manipulace primárním důvodem nejednotnosti čínského lidu.

Zarážející je míra stereotypů a zjednodušení, která je použita u záporných postav. Zatímco je určitá úroveň schematizace postav v akčních filmech běžná, tak v případě představovaných filmů dosahuje úrovně komiksů či filmů nejlevnější kategorie. Zatímco „většina filmových postav kombinuje pozitivní a negativní znaky“ (Giannetti 2001, 415–416), záporné postavy ve všech zmíněných filmech jsou vyobrazeny ploše a pouze negativně. U žádného antagonisty nenajdeme pochyby či konflikt hodnot. Záporné postavy jsou efektivně dehumanizovány a prezentovány jako z podstaty zlé a zdroj všeho špatného. Pozorného diváka až zarazí, jak málo se při sledování dozví o antagonistech snímků. V rámci zjednodušování a dehumanizace nevíme o postavách prakticky nic s výjimkou toho, že jsou krutí, chamtiví vojáci a netolerantní imperialisté z Japonska, nebo Evropy, kteří dorazili s cílem vykořisťovat oslabenou Čínu. Jedinou malou výjimkou je generál Miura z prvního *Ip Mana*, v němž vítězí osobní čest před zájmy císařství, ale to z něj nedělá divácky přitažlivější postavu.

Ač jsou představené snímky situovány v odlišných časových obdobích, dokážeme u všech najít v určité míře společné znaky, jak již bylo naznačeno výše. U všech snímků je silně zdůrazněna odlišnost Japonců a Evropanů od Číňanů, což je vidět na první pohled ve způsobu oblékání a slyšet přinejmenším ve velice častém používání angličtiny, resp. japonštiny jednotlivými antagonisty. Způsob oblékání nejvíce vystupuje u Číňanů spolupracujících s cizinci, u kterých je nošením vždy dokonale upraveného a čistého „západního“ oblečení zvládnutě jejich vzdalování se od tradičních a v kontextu snímků

samozejmě správných hodnot. Ve všech případech je dále přítomen silný ekonomický motiv chování aktérů. Záporným postavám v *Ip Manovi 2* a *Zrození legendy* jde hlavně o osobní zisk, v ostatních snímcích je poměrně jasně připomínáno, že imperialistům jde o využívání bohatých čínských zdrojů, kterými by posílili vlastní rozvoj. Touha po získání čínských zdrojů je kombinována s pocitem nadřazenosti a rasismem, jenž automaticky degraduje všechny Číňany a jejich kulturu, jejímž projevem jsou i bojová umění. Často se vyskytujícím motivem je u nepřátelských sil i povýšenost velitelů dokonce nad vlastními vojáky (resp. obdoba tohoto vztahu ve *Zrození legendy* u Anthonyho a jeho zápasníků), kteří jsou pouze postradatelným prostředkem k dosažení cíle. Univerzálně krutí, vykořisťující a elitářští nepřátelé jsou v přímém kontrastu s čínskými hrdiny vyznačující se často solidaritou, smyslem pro povinnost a schopností sebeobětování. Vše bývá dovršeno nezájmem nebo neschopností oficiálních úřadů situaci zabránit z důvodu strachu z reakce imperialistů nebo přímé cizí kontroly. Opakujícím se motivem je nejednotnost Číny a jejích obyvatel, kteří by měli v případě sjednocení neuvěřitelnou moc. Navzdory na první pohled bezvýhodným situacím, porážkám, ponižením a snahám vnutit čínskému lidu podřízené postavení, jsou na konci Číňané vítězi jak fyzicky, tak často i morálně nad údajně civilizovanějšími lidmi. Vítězstvím je završen boj proti na první pohled rozeznatelnému cizímu elementu, který je, jak je výše zmíněno, nápadně zveličován. Zdůrazňování hodnotové, kulturní, ale i fyzické odlišnosti vzhledem k hrdinům slouží k potvrzení vlastní „čínské“ identity a s ní spojených kvalit, jež je hodno napodobovat.

Ačkoliv jeden z předních badatelů věnující se vnímání Století národního ponížení William Callahan správně tvrdí, že je příliš zjednodušující přemýšlet v rámci kauzálního řetězce porážka – ponížení – pomsta, protože se tím vytváří „statické a deterministické představy o historii a identitě, které jednoduše propadají orientalistickým stereotypům“ (Callahan 2004a, 203), tak čínské filmy zjednodušují historii právě na tento postup a stereotypy převádějí na druhou stranu. Výše popsany způsob zobrazování nepřátel podporuje myšlenku historické křivdy a stoletého ponižování ze strany cizích mocností. Důraz na pomyslnou nadřazenost Evropanů a Japonců tvoří kontrast s jejich ryze barbarským chováním a naopak solidaritou a civilizovaností obyčejných Číňanů, kterým vítězství právoplatně náleží, o čemž schéma soudobých čínských kung-fu filmů nedovoluje pochybovat. Vyobrazování Japonců a Evropanů jako ze své podstaty špatných a zlých vyvolává znepokojení i v zahraničí (viz např. Torres 2013), ale tento trend se možná v nejbližší době obrátí z důvodu poptávky samotných čínských diváků. Alexandr Nasr zmiňuje bývalého ředitele čínské státní televize Juna Xia, jenž si postěžoval v příspěvku na čínské období sociální sítě Twitter na nedostatek kreativity v čínském televizním průmyslu a v odpovědích na tento komentář vyjadřovali uživatelé podobné názory (Nasr 2013). Čínští diváci a poslední dobou i producenti vystupují proti nereálnosti¹⁸ a přílišné ideologičnosti především protijaponských vá-

lečných filmů, které ale jsou politicky průchodné a široce sledované (Kao 2013). V současné době nelze určit, jestli převáží nesouhlasné názory na nekritické demonizování nepřátel a dojde k obratu v jejich zobrazování, ale pokud zůstane státní podpora a sledovanost na současné úrovni, tak pravděpodobnost není příliš vysoká.

Použité zdroje

Literatura

- CALLAHAN, William A. (2004a): National Insecurities: Humiliation, Salvation and Chinese Nationalism. *Alternatives*, roč. 29, č. 2, s. 199–218.
- CALLAHAN, William A. (2004b): *Historical Legacies and Non/Traditional Security: Commemorating National Humiliation Day in China* (<https://www.dur.ac.uk/resources/china.studies/Commemorating%20National%20Humiliation%20Day%20in%20China.pdf>, 10. 4. 2013).
- CALLAHAN, William A. (2006): History, Identity and Security. Producing and Consuming Nationalism in China. *Critical Asian Studies*, roč. 38, č. 2, s. 179–208.
- CELLI, Carlo (2011): *National Identity in Global Cinema. How Movies Explain the World*. New York: Palgrave Macmillan.
- ERIKSEN, Thomas Hylland (2007): *Antropologie multikulturních společností. Rozumět identitě*. Praha: Triton.
- GIANNETTI, Louis (2001): *Understanding Movies*. 9th Edition. New Jersey: Prentice Hall.
- GRANT, Barry Keith (2007): *Film Genre. From Iconography to Ideology*. New York: Wallflower.
- GUO, Yingjie (2003): *Cultural Nationalism in Contemporary China. The Search for National Identity under Reform*. New York: RoutledgeCurzon.
- HAYS GRIES, Peter (2001): Tears of Rage: Chinese Nationalist Reactions to the Belgrade Embassy Bombing. *The China Journal*, roč. 46, s. 25–43.
- HAYS GRIES, Peter (2004): *China's New Nationalism. Pride, Politics and Diplomacy*. Berkeley: University of California Press.
- CHANG, Maria Hsia (2001): *Return of the Dragon. China's Wounded Nationalism*. Oxford: Westview Press.
- KAO, Ernest (2013): *State broadcaster CCTV slams anti-Japanese war dramas* (<http://www.scmp.com/news/china/article/1212279/state-broadcaster-cctv-slams-anti-japanese-war-dramas>, 16. 3. 2013).
- KAUFMAN, Alison Adcock (2009): The „Century of Humiliation,” Then and Now: Chinese Perception of the International Order. *Pacific Focus*, roč. 25, č. 1, s. 1–33.
- LI, Siu Leung (2006): Kung Fu: Negotiating Nationalism and Modernity. In: Eleftheriotis, Dimitris a Needham, Gary: *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. Honolulu: University of Hawai'i Press, s. 100–125.
- MERTL, Jiří (2009): Tři „ideální“ modely propagandy. In: Rosůlek, Přemysl a kol.: *Média a politika. Vybrané problémy*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, s. 50–83.
- NASR, Alexander (2013): *Former China State TV Director Bemoans Anti-Japanese Propaganda: "Where's the Creativity?"* (<http://www.tealeafnation.com/2013/01/former-china-state-tv-director-bemoans-anti-japanese-propaganda-wheres-the-creativity/>, 16. 3. 2013).
- ORWELL, George (2009): *1984*. Praha: Levné knihy.
- REILLY, James (2011): Remember History, Not Hatred: Collective Remembrance of China's War of Resistance to Japan. *Modern Asian Studies*, roč. 45, č. 2, s. 463–490.

vojáka vedví holou rukou, nebo kde čínský voják zničí stíhací letoun pomocí ručního granátu (Kao 2013), jsou přinejmenším rozporuplné vzhledem k realitě.

18) Nutno podotknout, že scény, ve kterých vesničan jednou ranou rozpůlí japonského

ROLLINS, Peter C. (2003): Introduction. In: Rollins, Peter C. (ed.): *The Columbia Companion to American History on Film. How the Movies Have Portrayed the American Past*. New York: Columbia University Press, s. XI–XXI.

SHEN, Simon (2007): *Redefining Nationalism In Modern China. Sino-American Relations and the Emergence of Chinese Public Opinion in the 21st Century*. New York: Palgrave Macmillan.

TEO, Stephen (2009): *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

TORRES, Ida (2013): *Anti-Japanese films and TV dramas on the rise in China* (<http://japandaily.com/anti-japanese-films-and-tv-dramas-on-the-rise-in-china-2025486>), 16. 3. 2013).

VEG, Sebastian (2007): Eliminating Disharmony: Recent Examples of Censorship in Chinese Writing and Cinema. *China Perspectives*, roč. 17, č. 3, s. 66–72.

WANG, Zheng (2008): National Humiliation, History Education and the Politics of Historical Memory: Patriotic Education Campaign in China. *International Studies Quarterly*, roč. 52, č. 4, s. 783–806.

WANG, Zheng (2012): *Never Forget National Humiliation. Historical Memory in Chinese Politics and Foreign Relations*. New York: Columbia University Press.

WEATHERLEY, Robert (2006): *Politics in China since 1949: Legitimising Authoritarian Rule*. London: Routledge.

WOLIN, Sheldon S. (2008): *Democracy Incorporated. Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*. Princeton: Princeton University Press.

WONG, Edward (2011): *Chinese Director's Path From Rebel to Insider* (<http://www.nytimes.com/2011/08/14/world/asia/14filmmaker.html?pagewanted=1>), 25. 3. 2013).

ZHAO, Suisheng (1998): A State-Led Nationalism: The Patriotic Education Campaign in Post-Tiananmen China. *Communist and Post-Communist Studies*, roč. 31, č. 3, s. 287–302.

Prameny

HAPKIDO (1972): Režie Feng Huang.

IP MAN (2008): Režie Wilson Yip.

IP MAN 2 (2010): Režie Wilson Yip.

NÁVRAT CHEN ZHENA (2010): Režie Wai-Keung Lau.

PĚST PLNÁ HNĚVU (1972): Režie Wei Lo.

ZROZENÍ LEGENDY (2010): Režie Woo-ping Yuen.

Internetové zdroje

BOX OFFICE MOJO (2008): *Ip Man*, http://boxofficemojo.com/movies/intl/?id=_FIPMAN01, 16. 3. 2013.

IMDB (2008): *Awards fo Yip Man*, http://www.imdb.com/title/tt1220719/awards?ref_=tt_awd, 16. 3. 2013.

IMDB (2013): *Jing wu men. Did You Know?*, http://www.imdb.com/title/tt0068767/trivia?ref_=tt_trv_trv, 16. 3. 2013.

THE ECONOMIST (2012): *Protests, real and fake. Of useful idiots and true believers*, <http://www.economist.com/blogs/analects/2012/09/protests-real-and-fake>, 17. 3. 2013.

WILDGROUNDS (2008): *Ip Man: Censored in China?*, <http://www.wildgrounds.com/2008/12/23/ip-man-censored-in-china/>, 26. 3. 2013.

Summary

This presented paper entitled Creators of National Humiliation: the depiction of enemies in contemporary Chinese kung-fu films deals with the interpretation of Chinese history during the "Century of Humiliation" (roughly 1840 – 1950) by studying the depictions of enemies in the contemporary kung-fu film genre. In historiography, this Century of Humiliation has long been a central theme, as stories including this era are a frequent subject of not only historical

dramas, but action films centered on martial arts, the massive popularity of which in the Czech Republic and abroad has gained an extensive viewing audience. The main argument of this paper states that the strongly stereotypical depiction of enemies of China from "the West", which includes even Japan, leads to the support of an official stream of nationalism. According to the conclusions reached from the kung-fu films in study, this ideology is implicitly present, and does not allow the viewer of these films to doubt the good in them, which should be watched and understood; nor does it allow the viewer to ignore the bad, which is to be condemned and rightfully punished.

*This paper is based on the assumption that films are an effective ideological tool that can aid in instilling in the viewer preferred attitudes and norms of behavior. In the Chinese context, scenes including martial arts are especially appropriate for this paper, as kung-fu not only enjoys a high-level of popularity, but is also presented as an ancient and specifically Chinese form of combat with a strongly moral element and superior quality over other martial-art styles. The award winning film *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, directed by Ang Lee, caused a huge level of contemporary attention to be paid to the genre, followed by the Chinese film *Hero* (2002), which is permeated by a strong level of nationalism (Teo 2009). For the means of this paper, a corpus of five works has been chosen for analysis. The first and very exceptional work that was chosen is *Fist of Fury*, filmed in 1972. This film was chosen both for its cult status and due to the many similarities it shares with more contemporary works in terms of its depiction of enemies. Its main difference, however, is the motif of the protagonist's punishment at the end of the film, which is not seen in subsequent examples. The following four films chosen came out between 2008 and 2010 and were high-budget projects aimed at cinema distribution. These films take place in the aforementioned era and at the same time have become successful also outside of China. These films are *Ip Man* (2008), *Ip Man 2* (2010), *Return of Chen Zhen* (2010), and the last film, *True Legend* (2010).*

*The practical analysis of these sources has shown a number of significant similarities that can be seen in the depiction of enemies in contemporary kung-fu films. In addition to a very strong schematization and stereotyping of antagonists, it is evident that these films portray a strong dehumanization of these enemies by denying any of their deeper contexts and reducing them to a pure form of evil that has invaded China with the intent of destroying it and exploiting its population. The only negative character that to a certain degree defies this characterization is General Miura from the first *Ip Man* film, whose internal conflict can be seen between his loyalty to Japan and his personal aristocratic honor, which finally wins out. Elements of racism and elitism are practically universal among western antagonists, who are placed in contrast with Chinese brotherhood, solidarity and the faculty of self-sacrifice for the Chinese nation. The economic motives of western characters are emphasized, as they are often presented in the films as exploiters yearning to profit from China's riches. All studied films share the practically identical plot themes of defeat, humiliation and consequent, justified revenge, which in the end brings not only physical, but moral triumph over China's enemies, all supported by strong, state-supported nationalism.*