

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**KULTURNÍ FÚZE V KONTEXTU VIETNAMSKÉ
KINEMATOGRAFIE**

Mai Lan Nguyenová

Vedoucí práce: PhDr. Viera Langerová, PhD

Oponent práce:

Datum obhajoby: 19.08.2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media
Production

MASTER'S THESIS

CULTURAL FUSION IN VIETNAMESE CINEMA

Mai Lan Nguyenová

Supervisor: PhDr. Viera Langerová, PhD

Opponent:

Date of presentation and defense: 19.08.2022

Academic degree: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Kulturní fúze v kontextu vietnamské kinematografie

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 19.8.2022

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze

Abstrakt

Cílem diplomové práce je analýza vybraných děl vietnamské kinematografie v souvislosti s fenoménem globalizace a kulturní fúze. Práce na úvod definuje globalizaci v kulturním prostředí. Druhá kapitola osvětluje historické a kulturní souvislosti na území dnešního Vietnamu. Hlavní část diplomové práce představuje vybrané režiséry a analyzuje motivy zobrazované v jejich dílech ve spojitosti s kulturními fúzemi.

Abstract

The aim of this master thesis is to analyze chosen Vietnamese films and its connection to the phenomenon of globalization and cultural fusion. In introduction the thesis defines globalization in cultural context. Next chapter examines the historical and cultural links. Furthermore the paper presents several film directors, who have been selected, and analyses the motives portrayed in their work, in relation to the cultural fusion.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat především vedoucí mé diplomové práce, paní Vieře Langerové, za inspiraci k výběru tématu, za veškeré podnětné připomínky, ochotu a skvělé nápady. Dále velmi děkuji kamarádce Adélce Očenáškové za jazykovou a stylistickou korekturu. A v neposlední řadě děkuji všem mým nejbližším za lásku a nekonečnou podporu, a to nejen během mých studií na FAMU.

OBSAH

| | |
|---|-----------|
| 1. Úvod | 9 |
| 2. Globalizace, kulturní fúze, hybridizace | 11 |
| 2.1 Proměny v procesu globalizace podle Arjuna Appaduraie..... | 12 |
| 2.2 Globalizace a mísení kulturních vlivů | 13 |
| 3. Historické a kulturní souvislosti | 16 |
| 3.1 Formování vietnamské kultury pod vlivem Číny | 16 |
| 3.2 První styky s Evropou a období francouzské kolonizace | 20 |
| 3.3 Válka ve Vietnamu a sjednocení země | 27 |
| 3.4 Současnost – Neoliberální období pod vlivem globalizace | 30 |
| 4. Analýza filmů v kontextu kulturních fúzí | 32 |
| 4.1 Tran Anh Hung – Vůně zelené papáji | 33 |
| 4.2 Tran Anh Hung – Cyklo | 38 |
| 4.3 Tran Anh Hung – Na vertikále slunce..... | 42 |
| 4.4 Tony Bui – Tři sezóny..... | 46 |
| 4.5 Charlie Nguyen – Rebel | 49 |
| 4.6 Ash Mayfair – Třetí manželka | 51 |
| 5. Závěr | 55 |
| Soupis citací použitých pramenů a literatury | 57 |

Seznam použitého označování a zkratk

USA – Spojené státy americké

SSSR – Sovětský svaz

NETPAC – Network for the Promotion of Asia Pacific Cinema

1. Úvod

Před 4 lety jsem na FAMU obhajovala bakalářskou práci s názvem Viet Kieu Cinema, ve které jsem se věnovala režisérům vietnamské diaspory a analyzovala motivy v jejich filmech, které odrážely jejich vietnamský původ a ztělesňovaly stesk po domovině – pátrala jsem po tom, co je v jejich filmech vietnamské.

Svou diplomovou prací na předešlé téma navazuji. K finálnímu výběru tématu mě inspirovala vedoucí diplomové práce paní Viera Langerová, která v článku Kulturní křižovatky publikovaném v časopisu Film a doba popisuje transformaci současného filmového prostoru v kontextu globalizace následovně:

„Šíření filmu také dorazilo do všech destinací a úspěšné koluje v nejrůznějších kulturních verzích. Jejich tvůrci si dokázali osvojit původně evropskou technickou novinku, inspirovat se vším, co ze Západu plynulo do jejího kulturního prostoru, vytvořit pro své příběhy novou formu, žánry, styly i poetiky a sdílet umění desáté múzy, která stejně jako symboly ostatních umění nemá ani národnost, ani žádný trvalý pobyt.“ – cituji z článku. Podle Viery Langerové se původní geografické hranice stírají a v novém globalizovaném světě je třeba nahlížet na současný filmový prostor v nových souvislostech.¹

V kontextu globalizace a filmové tvorby představuje Vietnam vzorový příklad dlouhodobě vzkvétajícího domácího filmového průmyslu, kde se požadavky moderní doby úspěšně asimilují s tradicemi. V důsledku rozhodnutí komunistického režimu otevřít Vietnam filmovému průmyslu, tj. povolit import zahraničních filmů a přivítat do země Viet Kieu tvůrce (etnické Vietnamce žijící v zahraničí), se vytvořil hybridní prostor, kde se mísí jak zahraniční technologické know-how, tak i nové autorské přístupy, a především svěží myšlenky dohromady s tradičními postupy a respektem k vietnamské kultuře.

¹ LANGEROVÁ, Viera. *Kulturní křižovatky*. Film a doba 04/21. Praha, 2021

V diplomové práci zkoumám, jak se zahraniční vlivy odrážejí ve vietnamských filmech, a analyzuji jejich hybridní povahu. Aby práce byla ucelená, rozhodla jsem se omezit zahraniční vlivy na Francii a USA.

V diplomové práci si pokládám tedy hlavní výzkumnou otázku: Jak se západní vlivy (Francie a USA) mísí s vietnamskou tradicí ve filmech vietnamských režisérů?

První kapitola diplomové práce definuje globalizaci a kulturní fúzi a pojmy s nimi spjatými. V další kapitole popisují historické souvislosti ve spojitosti s mísením cizích kulturních vlivů s vietnamskými. Třetí kapitola se věnuje hlavnímu tématu práce, a sice analýze a hledání kulturních fúzí ve vybraných filmech. Výzkum provádím metodou deskripce, analýzy, komparace a syntézy a využívám převážně zahraniční literaturu.

Chtěla jsem pokračovat v rozvíjení tématu, které zatím v českém odborném diskurzu nebylo zpracováno, pokud nepočítám svou bakalářskou práci Viet Kieu Cinema. Vietnamskému filmu jako takovému se věnuje paní Viera Langerová – např. článkem Vietnamský tucet otištěném v odborném časopisu Slovenské divadlo. Viera Langerová v současné době připravuje knihu Asijský film, kde se bude vietnamským filmařům věnovat.

2. Globalizace, kulturní fúze, hybridizace

„Dosah globálního procesu, často a dosti ošemetně chápaného jako imperiální šíření amerikanizované verze kultury, je mnohem širší než jednoduché schéma vzájemných šipek západ-východ. Zasahuje všechny existenční parametry, od politiky, přes ekonomii, vzdělání, zdravotnictví až k umění.“

- Viera Langerová, *Výměny a záměny, migrace filmových žánrů v procesu globalizace*²

Proces globalizace a kulturní fúze lze na úvod jednoduše vysvětlit na příkladu fusion národních kuchyní. Vietnam má bohaté portfolio co se týče gastronomie, ať se jedná o běžné každodenní pokrmy nebo menu připravované na sváteční události. Invaze cizích národů – Číny, Francie, Japonska nebo USA, mají historicky pochopitelně temné a negativní spojitosti, ovšem co se týče gastronomie, je tomu naopak. Nové pochutiny se staly součástí běžného života Vietnamců, například káva, mléko, jogurty nebo pečivo. Nicméně tradiční vietnamské suroviny nebyly exotickými novinkami převálcovány a zachovaly si své pevné postavení na jídelních stolech vietnamských domácností. Vietnamská gastronomie prošla procesem hybridizace a typickým příkladem takové kulinářské fúze je například pokrm Banh mi – francouzská bageta plněná paštikou na vietnamský způsob. Vietnamská bageta Banh mi se stala nedílnou součástí vietnamského street foodu a je populární ve všech společenských vrstvách.³ Francouzsko-vietnamskou fusion kuchyni uvádím jako paralelu k další formě umění – k filmu. Na území dnešního Vietnamu se ve spletité historii mísily vlivy mnoha národů – Číny, Indie, Francie, Japonska, USA a Sovětského svazu. To vše nechalo pochopitelně otisk na způsobu myšlení Vietnamců a odráželo se v různých formách – jazyce, písmu, gastronomii, infrastruktuře, architektuře a samozřejmě i v umění.

² LANGEROVÁ, Viera. *Výměny a záměny. Migrace filmových žánrů v procesu globalizace*. Film a doba 02/22. Praha, 2022

³ SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 67

2.1 Proměny v procesu globalizace podle Arjuna Appaduraie

Kulturní antropolog Arjun Appadurai popisuje proces globalizace pomocí tzv. „scapes“⁴. Scape chápeme obecně v českém překladu jako příponu dodávanou k hlavnímu slovu, které charakterizuje danou oblast – například landscape – tedy krajina nebo warscape – válečná oblast. Scapes v podání Appaduraie existují v 5 formách: ethnoscapes, technoscapes, financescapes, mediascape a ideoscapes – reprezentují imaginární toky lidí, technologií, financí, médií a myšlenek ve světě. Scapes můžeme uchopit jako užitečné nástroje k popisu, jak je svět propojený ve všech sférách. Všechny scapes jsou prostory bez hranic, bez geografického určení. Jejich proměny a akce ovlivňují každodenní život všech obyvatel globalizované planety Země.

Ethnoscape je definován ve zkratce jako tok lidí – tedy migrace. Technoscape představuje technologický tok, financescape je tok kapitálu. Posledním dvěma scapes, které úzce souvisejí s diplomovou prací, se budu věnovat detailněji.

Ideoscape je imaginární prostor, kde cestují myšlenky. Názorným příkladem jsou misionáři – jejich úkolem je šířit náboženské doktríny. Avšak jejich učení nemusí být nutně lokálními obyvateli chápáno stejně a může být interpretováno v každé oblasti trochu jinak. Buď může být náboženské učení přijato, odmítnuto, nebo adaptováno. Místní způsob chápání se mísí s novými myšlenkami a jejich fúze vytvářejí hybridní formu.

Mediascape představuje imaginární prostor, kde se šíří média. Před nástupem moderní technologie trvalo roky, než se jistý typ zábavy nebo učení přesunul z jedné lokality na další. V dnešní době díky internetu cestují média závratnou rychlostí nezávisle na geografické vzdálenosti nebo na hranicích jednotlivých států. Například latinskoamerické telenovely jsou přehrávány z DVD v dálkových

⁴ SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 22

autobusech v Africe, bollywoodské filmy se promítají v evropských kinech a celý svět sleduje sportovní Olympiády – v reálném čase odkudkoliv na světě na TV, tabletech, mobilech atd.⁵

Teorii ideoscapes a mediascapes lze aplikovat na proces formování kulturních artefaktů, mezi které patří umění a film.

2.2 Globalizace a mísení kulturních vlivů

Globalizační ekonomické trendy jsou reflektovány ve filmech. Na přelomu století zaznamenal vietnamský filmový průmysl obrovský přísun zahraničního kapitálu. Zahraniční producenti a investoři (z velké části vietnamského původu) financovali a produkovali rozmanité filmy, které měly nasycit poptávku po zábavě nově tvořící se střední vrstvy. Tento proces souvisí tedy s třemi Appaduraiovými scapes – financescape, ideoscapes a mediascape –, všechny tři byly ovlivněny. Tyto filmy představují mix tradičních vietnamských hodnot s novými myšlenkami zahraničních kultur. Appadurai přichází také s termínem fluidita, který označuje důsledky multidimenzionální cirkulace v rámci definovaných scapes. Při nich dochází k neustálým změnám, které přesahují hranice států i koherenci etnických a kulturních identit.⁶

Dalším teoretikem zabývajícím se globalizací a vztahem ke kultuře je britský sociolog Roland Robertson, který zkoumá podmínky života v moderní společnosti a zaměřuje se na vztah jedince a společnosti. Současný svět nazývá dobou zrychlené globalizace. Ten se v posledních dvou desetiletích zdynamizoval a společnost prochází mnohostrannou diferenciací. Tento vývoj se projevuje napětím a konflikty mezi a uvnitř různých typů společností – kultur, které jsou v různé fázi své modernizace. Dle Robertsona směřuje proces globalizace ke vzniku jediné

⁵ APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*. London: Sage Publications, 1990, s.296

⁶ LANGEROVÁ, Viera. Vizuálna artikulácia kultúrnej identity krajín sinosféry. Nový jazyk globalizujúcich sa spoločnosti. Olomouc: Univerzita Palackého, časopis *Dálný východ*, ročník 2, číslo 2, 2012, s.129

globální společnosti. Různé kultury na odlišných místech světa se stávají na sobě stále závislejší a podřizují se hlavnímu proudu.⁷

Podle filmové teoretičky Irene Soldavini bychom ovšem neměli považovat globalizaci za synonymum kulturní homogenizace. Lidé nejsou pasivní entity, které pouze přijímají vzorce. Je naopak v lidské povaze transformovat a modifikovat modely komunikace. Tyto vzorce jsou zpracovávány a transformovány lokální kulturou a dovolují vznik hybridních forem.

Další teoretik zabývající se mísením kultur Rutherford tvrdí, že není třeba chápat mísení kultur jako průnik dvou momentů v historii, z čehož vzniká nový třetí moment. Hybriditu popisuje jako tzv. třetí prostor, který právě umožňuje vznik nové formy.⁸

Kulturní hybridizaci popisuje též J. Nederveen Pieterse, užívá pro ni pojem „global melange“. Je to další přístup chápání kultur v procesu jejich mísení, prolínání a vzájemného ovlivňování, kdy se prvotní charakteristiky mění v novou formu. Tato kulturní hybridizace přináší bohatou škálu hybridních kultur, od projevů asimilace po protihegemonická hnutí. S intenzitou translokálních a transkulturních přesunů a interakcí vzrůstá potřeba najít nové adekvátní koncepty a ocenit nové kulturní formy, neboť ty dosavadní jsou úzce spojeny s teritoriem.⁹

K uchopení tématu Kulturních fúzí v kontextu vietnamské kinematografie a k analýze zahraničních vlivů ve vietnamských filmech od 90. let po současnost je třeba zkoumat historické souvislosti. Území dnešního Vietnamu bylo křížovatkou mnoha národů a každý z nich zanechal stopy ve všech sférách umění, pochopitelně včetně filmu. Historii vietnamské kinematografie lze rozdělit do třech období: koloniální období (konec 19.století – 1954), komunistické období (1954–1986) a

⁷ KREUZZIEGER Milan. *Kultura v době zrychlené globalizace*. 1. vydání. Praha: Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, s. 32

⁸ ADITANI, Savitri. *The influence of French colonialism on Vietnam's culture*. Bandung, Indonesie: Padjadjaran University, 2016, s.767

⁹ KREUZZIEGER Milan. *Kultura v době zrychlené globalizace*. 1. vydání. Praha: Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, s. 34

neoliberální období (1986- současnost). Je tedy nutné podívat se, jaké národy a kultury formovaly vietnamské formy umění od samého počátku před vznikem filmové technologie.

3. Historické a kulturní souvislosti

3.1 Formování vietnamské kultury pod vlivem Číny

Psaná historie Vietnamu začíná ve světě legend a mýtů, bájných království, draků a víl, chrabrých bojovníků a princezen. První dochované zdroje o reálných panovnících na území dnešního Vietnamu hovoří o dvou mocných říších – království Au Lac rozkládající se v severní části dnešního Vietnamu a království Čampa odpovídající zhruba dnešní oblasti jižního Vietnamu. První zmínka o těchto královstvích byla zaznamenána kolem 3. století př. n. l. K prvním kulturním propletencům dochází už tehdy na základě geografického uspořádání – ze severu pronikají čínské vlivy a z jihu vlivy indické.¹⁰

Zásadním okamžikem pro formování vietnamské kultury a identity byl příchod buddhistických misionářů, poutníků, cestovatelů a obchodníků z Indie. Oblasti zasažené indickou kulturní sférou si mohly zachovat svou kulturu, neboť indické zvyky, jazyk a písmo jim nebyly vnucovány. Indická kolonizace jihovýchodní Asie nikdy neprobíhala formou vojenské expanze, šlo spíše o zakládání obchodních osad, ve kterých se uplatňoval indický způsob života. Domorodým obyvatelům se to zalíbilo natolik, že tento způsob života přijali za vlastní – docházelo tedy k asimilaci a smíšeným sňatkům. Na území Čampského království se dochovaly stavby a umělecké objekty s jasnou stopou indického vlivu – například vysoké věže z cihel a pískovce. Čampské chrámy jsou zdobeny mnoha sochami z pískovce a reliéfy indických bohů, např. Vishna, Shiva, Brahma a Ganesha.¹¹

¹⁰ HLAVATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s.22

¹¹ HUYNH, BT. *Vietnamese pre-colonial culture*. Sydney: University of Sydney, 2018, s.66

Šíření čínské kultury na severovýchodě Indočíny probíhalo převážně vojenskými dobýváními a oblasti spadající do čínské sféry vlivu byly nuceny k přijímání čínských zvyků. Tento proces se nazývá sinizace = prosazování čínských kulturních vzorů, počínšťování národů. V dobytých územích ovládaných čínskou šlechtou se zaváděly povinné normy. Muži byli například nuceni nechat si narůst dlouhé vlasy, ženy musely místo sukní nosit kalhoty. Byla zavedena móda bot, dřevěných sandálů a pokrývek hlavy. Společenský život se začal řídit konfuciánskou etikou, nejzásadnějším náboženským a kulturním směrem, který ovlivňuje smýšlení Vietnamců dodnes.¹²

Od prvních staletí byla vietnamská aristokracie vystavována soustavnému čínskému tlaku. Šlechta byla podrobena intenzivní sinizaci, projevoval se silný vliv čínských kulturních, náboženských a politických tradic. Tato praxe měla místní „barbary“ převychovat, ale nakonec vyústila v poněkud nečekaný efekt. Došlo k vytvoření silných základů správních, sociálních a rodinných struktur, které byly vybudovány v duchu konfuciánství. Právě tyto základy poskytly Vietnamcům silnou podporu v pozdějším organizování protičínských aktivit. Konfuciánská úcta k tradicím, historii a psanému slovu se podílela na tom, aby protičínské nálady neupadly v zapomnění. Na jednu stranu vietnamská aristokracie začala obdivovat pokrokovost čínského světa v oblasti kultury, náboženství, technologie a správní struktury a postupně tyto vlivy přijímala, ale zároveň si stále připomínali vietnamskou identitu a obdiv k loajálnosti, hrdinství a vlastním tradicím. Pro období sinizace severní části Vietnamu bylo charakteristické velké množství více či méně úspěšných povstání. Za zmínku stojí několik ozbrojených povstání mezi 1. – 3. stoletím n. l. vedených ženami – jak v pozici hlavy povstání, tak i ve vedoucích řadách v armádě. Tyto ženy se později staly národními hrdinkami.¹³

Jedny z nejznámějších jsou například Sestry Trung. V roce 40 n. l. dal čínský guvernér popravit vietnamského šlechtice. Tato událost se stala impulsem nečekaně silného odporu v čele s vdovou popraveného Trung Trac, ke které se připojila její sestra Trung Nhi. Rebelové dokázali za rok obsadit 65 čínských

¹² HLAVATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s.33

¹³ HLAVATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s.36

pevností a vyhnat guvernéra ze země. Sestry Trung se prohlásily za královny a panovaly ještě tři roky. Po prohrané bitvě v roce 43 n. l. se odmítly vzdát a raději spáchaly sebevraždu utonutím v řece. V kontextu celého Dálného východu je podobná ženská emancipace vzácným případem. V zemi, která fungovala na principech konfucianismu, kde má každý své místo ve společnosti a role ženy je jasně podřízená muži, bylo dobré postavení žen velice pokrokové. I v pozdějších dobách, kdy vliv Číny vrcholil (Vietnam byl později jednou z čínských provincií dalších 1000 let), měly ženy ve vietnamské společnosti více práv než v Číně. Vietnamské zákoníky jim například zaručovaly právo dědit a vlastnit majetek. Na tuto skutečnost je možno pohlížet jako důkaz svébytnosti staré vietnamské kultury. Je třeba ovšem dodat, že později už žádná žena nedosáhla takové slávy jako tyto národní hrdinky, bojovnice proti čínskému teroru.

V 10. století se Vietnamu podařilo vymanit z čínské nadvlády a nastolit vlastní vládu se zachováním vědomí vlastní identity. Nové státní zřízení se odkazovalo na hrdost starobylých království, do jeho podoby se však nasmazatelně vryla čínská stopa. V celé oblasti se rozšířil a zakořenil buddhismus, a to zejména směr ovlivněn čínským chápáním. Vietnamu byla představena taoistická božstva, konfuciánská etika a ohromný svět myšlení a kultury Číny. Uplatňoval se též čínský architektonický vkus charakterizovaný patrovými budovami, zvednutými konci střech, vícepatrovými věžemi, tzv. stúpami. Ani řemeslná výroba nezůstala pozadu a dosáhla vysoké úrovně, na různých uměleckých předmětech lze vystopovat jak čínský, tak indický vliv. Vietnamci se od Číňanů naučili výrobě papíru, porcelánu, znalosti glazury apod. Naopak Číňané převzali z jižní oblasti Vietnamu know-how v oblasti zemědělství, např. získání dvou úrod rýže ročně, výrobu třtinového cukru apod. Po další staletí začali vietnamští vládcí posílat do Číny pravidelný roční tribut – výpravu naloženou exotickými zvířaty, kořením a dalšími dary určenými čínskému císaři. Tato praxe měla zaručit Vietnamu alespoň částečné bezpečí a ochranu před mnohem mocnějším Čínským císařstvím.¹⁴

Pro 13. století je charakteristická expanze mongolské říše a nájezdy na vietnamská království. Ačkoli nájezdy trvaly téměř půl století, byly vždy úspěšně

¹⁴ HLAVATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s.44

odraženy, a i proto nejsou známy žádné zmínky o pronikání mongolských kulturních vlivů do Vietnamu.¹⁵

Mezi 11. – 14. stoletím začalo ve formování vietnamské kulturní identity dominovat nad buddhismem konfucianství. Konfucianské učení spočívalo v praktickém a spořádaném životě. Vybízelo člověka k sebe-kultivaci, lásce k poznání a vzdělání a snažilo se najít správný způsob, jak žít v souladu se společností a vesmírem. Nedílnou součástí konfucianismu je úcta k tradicím a předkům. Mezi představiteli konfucianství a buddhismu nedošlo ovšem nikdy ke střetu a šíření náboženské víry probíhalo organicky. Duchovní svět obyvatel představovalo synkretické spojení různých systémů, tzv. Trojí učení – tj buddhismus, konfucianismus a taoismus. K tomuto světonázoru se přidávaly prvky animismu, místních pověr a kultu předků. Směsice těchto myšlenek zformovaných mezi lety 1009–1400 se stala základem vietnamské kultury, která přetrvává dodnes.¹⁶

Poslední století před prvním kontaktem s evropskými kolonizátory se Vietnam zmítal ve velké krizi. Vietnamskému státu na severu se podařilo porazit čampské království na jihu a sjednotit zemi. Nicméně dlouhé války a rozmařilost vládnoucí dynastie Tran měly za následek chudobu a hladomor. Mezitím v Číně rostla síla a moc dynastie Ming, která se hlásila k obnovení tradic Říše středu. Její zájem byl tedy opět soustředěn na nadvládu nad vietnamským územím, což se nakonec podařilo a Vietnam se stal na několik desítek let opět jednou z čínských provincií. Období nadvlády Mingů je historiky líčeno jako doba krutého útlatku, kdy Číňané zemi drancovali a zároveň docházelo k silnému kulturnímu útlatku. Pálily se například knihy pojednávající o vietnamské historii nebo relativně pokrokové zákoníky poražených vietnamských dynastií Tran a Ly. Během kruté vlády dynastie Ming bylo zosnováno mnoho povstání vietnamského odboje. V roce 1427 došlo ke konečné rozhodující bitvě a Vietnam získal zpět formální nezávislost.

¹⁵ HLA VATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s.62

¹⁶ HLA VATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s.69

Přestože se už v pozdějších letech Číně nikdy nepodařilo Vietnam ovládnout, čínské kulturní vlivy dále plynule provázely vietnamskou novověkou historií. Na jejím aktivním přejímání se obzvláště podílely vysoce postavené osobnosti, například Le Quy Don, historik, který do vietnamštiny překládal klasická díla čínské literatury. Dále pak vládcí vietnamského království přejímali řadu vzorů z Číny, pěstovali čínské umění, královské hrobky se stavěly v čínském stylu. Zvláštní architektonické inovace lze ale pozorovat na hrobkách dynastie Le v Hoa Lu, kde je čínský styl hybridizován místním architektonickým vlivem. Je však zajímavé, že ne všechny čínské tradice se ve Vietnamu ujaly v úplnosti. Například konfucianismus sice ovlivňoval literátskou a úřednickou kulturu a jako ideologie se ve Vietnamu silně ujal, samotný kult osobnosti Konfucia ale do Vietnamu neprostoupil. Do 17. století neexistoval ve vietnamských městech ani jeden konfuciánský chrám. Výjimkou byl pouze Chrám literatury z 11. století, který se nachází v Hanoji.¹⁷

3.2 První styky s Evropou a období francouzské kolonizace

K prvním kontaktům Vietnamu s Evropany dochází v 16. století, kdy se katoličtí misionáři snažili šířit víru v Indočíně. Z počátku byli vietnamští panovníci k misionářům velmi tolerantní a povolovali stavění misíí.¹⁸

Významným krokem ovlivňujícím vietnamskou kulturu bylo vytvoření přepisu vietnamštiny do latinky, o což se zasloužil francouzský jezuita Alexandre de Rhodes. Tento přepis dal základ písmu, které se užívá ve Vietnamu dodnes. Před touto inovací se používaly buď čínské znaky nebo později zformované vlastní vietnamské znakové písmo, tzv. jižní písmo, které se kvůli své obtížnosti příliš neužívalo.

Před dominancí Francouzů v Indočíně, která vyvrcholila koncem 19. století, měli z pohledu Evropanů výsadní postavení ve Vietnamu a víceméně v celé východní Asii portugalské mořeplavci. Výsadu na církevní kolonizaci, posléze i

¹⁷ SCHWARZ, Michal, SRBA, Ondřej. Vietnam v éře západních velmocí. 1. vydání. Praha: Masarykova univerzita, 2016, s.40

¹⁸ HLAVATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s.76

obchodní, jim zaručovala papežská bula vydaná roku 1491. V 17. století začala moc Portugalska jako země významných mořeplavců postupně upadat a s ní i vliv v Asii. V této souvislosti je důležité zmínit pojem akomodace, která spočívala ve snaze přizpůsobení křesťanského učení místním podmínkám a myšlení domorodců. Tuto metodu používali při šíření víry portugalští misionáři. A právě akomodace využily v mocenský prospěch další evropské velmoci – obviňovaly portugalské jezuity, že nešířili písmo svaté v čisté podobě. Na počátku 18. století poslal papež do Indočíny reprezentanta nové misionářské politiky, který byl ovšem kvůli své netoleranci a arogantnímu chování uvězněn.

V Číně i ve Vietnamu víra v jednoho boha znamenala odmítnutí kultu předků, což byl jeden z nejtěžších morálních prohřešků ve společnosti, jejíž základními hodnotami byly konfuciánské ctnosti se synovskou oddaností a loajalitou vůči panovníkovi na prvním místě. Vietnamec, který neprováděl tradiční obřady za své zemřelé předky, na sebe přivolal hněv těchto zemřelých i hněv samotných nebes. V tomto smyslu křesťanství šířené jinak než metodou akomodace vylučovalo vietnamského křesťana z jeho přirozené společnosti. I přesto se však misionářům v šíření křesťanské víry dařilo. Většina tehdejších obyvatel Vietnamu byli chudí rolníci a v souladu s konfuciánstvím, kde má každý ve společnosti dané místo, nebyla sociální mobilita téměř možná. Tento světový řád jim do jisté míry vysvětlovala buddhistická filozofie, podle které bylo nepříznivé zrození důsledkem špatných činů v minulém životě. Křesťanství naopak hlásalo spásu, odpuštění hříchů a hovořilo o božím království na zemi, které člověka aktivněji vymaňovalo z tísnivého pocitu nepřízně života. Někteří historikové proto v tomto kontextu vidí v počáteční etapě šíření křesťanství v Asii a v konverzích i formu nenásilného protestu obyvatelstva proti stávajícímu společenskému řádu. Počet konvertitů poměrně rychle rostl – roku 1639 bylo v jižním Vietnamu asi 15 000 křesťanů, o dalších sto let později již čtvrt milionu a od 36 let později, tj. 1773, dokonce půl milionu.¹⁹

Od poloviny 19. století se začali francouzští panovníci soustředit na Vietnam, jakožto důležitou součást jejich imperiální politiky. Papežská bula zaručující

¹⁹ SCHWARZ, Michal, SRBA, Ondřej. Vietnam v éře západních velmocí. 1. vydání. Praha: Masarykova univerzita, 2016, s.46

Portugalcům výsadu na církevní a obchodní kolonizaci už dávno nebyla v platnosti a evropské mocnosti si rozdělily svůj vliv v Asii.

Vzhledem k převaze lépe vyzbrojených francouzských vojsk přistoupil vietnamský císař na francouzské podmínky a Vietnam se stal francouzskou kolonií roku 1884 tzv. Smlouvou o protektorátu, ve které se i Čína vzdala veškeré zbývající suverenity nad Vietnamem. Vietnam směla v zahraničních stycích zastupovat jen Francie, která též získala i výkonný dohled nad vnitřními záležitostmi.²⁰ Vietnam si formálně ponechal vietnamskou vládnoucí dynastií Nguyen, která byla ovšem podřízena francouzským kolonizátorům.

Za vlády dynastie Nguyen v 19. století vznikala důležitá díla klasické vietnamské literatury. Většina literatury moderního období byla psaná už v latině, ale vrcholná díla klasické literatury byla stále zapisována v jižních znacích (foneticky vietnamizovaném čínském písmu). Mnohá z těchto děl kombinovala buddhistickou představu převtělování a následcích činů z minulého života s požadavkem konfuciánské morálky a úcty k rodičům.

Další kulturní sféry byly už více ovlivněny koloniální érou a francouzským vlivem. V prvních dekádách francouzského protektorátu bylo tradiční konfuciánské vzdělání výrazně redukováno. Bylo to tím, že nejvíce protifrancouzských nepokojů vznikalo v řadách místních vzdělanců. Zapisování vietnamštiny latinkou se stalo povinné roku 1903. Počátkem 20. století rostly požadavky na modernizaci a bylo třeba budovat školy západního typu. Francouzská koloniální správa založila ve Vietnamu francouzská lycea, kde výuka probíhala výhradně ve francouzštině s cílem vychovat Vietnamce pro vládní administrativu nebo pro další studium ve Francii. Toto vzdělání bylo však určeno jen elitám, velká část obyvatelstva byla stále ngramotná.

Ukázkový příklad kulturní fúze koloniálního období představuje architektura. Francie zavedla roku 1919 zákon, který stanovil pravidla městského plánování a rozvoje ve všech svých koloniích. Zaručoval skloubení moderních západních technologií s místní estetikou a zároveň s použitím materiálů vhodným do daného

²⁰ SCHWARZ, Michal, SRBA, Ondřej. Vietnam v éře západních velmocí. 1. vydání. Praha: Masarykova univerzita, 2016, s.64

klimatického podnebí. Architekturu Indočíny měl na starost slavný francouzský architekt Ernest Hebrard. Základ jeho architektonického stylu, později známého pod pojmem Indočínský styl, spočíval v organické fúzi tradičních vietnamských a majestátních evropských elementů. Snažil se, aby jeho budovy byly nejen estetické, ale zároveň praktické. Vrcholná doba Indočínského stylu nastává mezi lety 1920–1945. Je třeba opět dodat, že budovy a obytné domy spadající do tohoto hybridního architektonického stylu stavěly pouze elity – fúze tradičních vietnamských stavebních materiálů, jako je bambus, dřevo a hlína, a moderních evropských materiálů, jako bylo železo, beton, dlaždice a cihly, byly velice nákladné a dovolit si je mohla jen nejvyšší společenská vrstva. Francouzská teoretička Caroline Herbelin tvrdí, že často používaný termín „koloniální architektura“ je vágní označení. Indočínský styl definuje jako fenomén hybridizace dvou kultur spojených během období kolonizace.²¹

Dalším kulturním fenoménem koloniální éry byla fúze jídla. Jídlo představuje velkou část každé národní kultury, některé pokrmy jsou pro své země původu natolik signifikantní, že bývají často označovány jako první věc, kterou si u daného státu vybavíme. Taková jídla a pokrmy jsou neodmyslitelně součástí národní identity. Pokud dochází k fúzi dvou kultur ve společnosti jako takové, jedním z nástrojů tohoto procesu může být i jídlo.

Proces proměny vietnamské kuchyně začal stejně jako u architektury u elit, jen ti nejzámožnější měli k francouzským surovinám přístup. Z počátku neviděli francouzští úředníci tyto praktiky rádi, neboť jídlo byla jedna z věcí, která oddělovala Francouze (kolonizátory) od Vietnamců (kolonizovaných). Jídlo totiž symbolizovalo rozdíl mezi dvěma národy, Francouzi, ovlivněni imperiálním myšlením, chtěli držet svou národní gastronomii jen pro sebe, pro obyčejné Vietnamce stačila, pejorativně, jen suchá rýže. Fúze franko-vietnamské kuchyně představovala nevinnou a nenápadnou oblast, kde si Vietnamci vytvořili vlastní novou, fluidní a hybridní identitu moderní doby, což kolonizátoři zprvu nevíkali s nadšením. Během kolonizace se vietnamská společnost rozdělila v kontextu gastronomie na dva tábory. Jeden tábor se snažil o přejímání francouzských

²¹ VUONG, Quan Hoang. *Cultural evolution in Vietnam's early 20th century: A Bayesian networks analysis of Hanoi Franco-Chinese house designs*. Hanoj: Phenikaa University, 2019, str 6.

surovin a kulinářských technik do vietnamské kultury. Byl to jeden ze způsobů, jak se vyrovnat svému kolonizátorovi a dosáhnout jeho úrovně. Děti elit například snídaly bagety a pily mléko, dopřávaly si marmelády a dorty. Na slavnostních banketech s francouzskými hosty bylo podávána franko-vietnamská fusion kuchyně. Druhý tábor nacionalistů spatřoval v hybridizaci vietnamské kuchyně francouzskými vlivy naopak zradu vlastní kulturní identity. Proces prolínání dvou kuchyní a stolovacích zvyků byl ovšem pochopitelně vzhledem k téměř stoleté francouzské kolonizaci Vietnamu nevyhnutelný. Ke konci 1. světové války už nebyla francouzská jídla určena jen elitám, pronikla i ke střední třídě. Nejpopulárnějšími výtobytky té doby byly pivo, káva, pečivo (bagety) a také různé druhy zeleniny (např. mrkve, saláty, rajčata, brambory apod.²²) – všechny tyto produkty se hladce začlenily do vietnamských domácností.²³

Dalším způsobem, jak francouzská kultura pronikala do vietnamské, bylo pomocí tisku, již v roce 1864 vychází první výtisk *Le Courier de Saigon*.

Do vietnamštiny pronikají též francouzská slova. Jedná se především o pojmenování věcí, které byly představeny až během kolonizace. Jako příklady těchto přejatých slov uvedu např. „pho-mat“ neboli fr. fromage / sýr, „bia“ tedy fr. biere / pivo nebo „va-li“ = fr. valise / kufr.

Vietnamská kultura byla na druhou stranu pravidelně prezentována ve Francii včetně děl významných umělců – např. malíř hedvábí Nguyen Phan Chanh měl roku 1931 výstavu v Paříži.

V roce 1910 byl ve Vietnamu představen nový druh umění – film. Oproti ostatním asijským zemím jako Číně nebo Japonsku či dalším evropským koloniím bylo první seznámení s filmem opožděné. První promítané snímky pocházely pochopitelně z Francie, dále pak z USA nebo Hong Kongu. Prvními filmy natočenými ve Vietnamu byly francouzské dokumenty. Začátkem 20. let točili Francouzi ve Vietnamu první celovečerní filmy, ale filmy produkované přímo

²² Například brambory jsou vietnamsky „Khoai tây“ – v doslovném překladu západní hlízkatá plodina

²³ SOLDVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 58

Vietnamci byly limitovány pouze na krátkometrážní formát.²⁴ Roky francouzského koloniálního období však nezanechaly v budování technického zázemí pro výrobu filmů výraznější stopy. Sporadicky do filmové produkce investovali majitelé fotografických studií. Jedním z nich byl Huong Ky, který v Hanoji založil produkční společnost a v roce 1926 natočil dva němé krátké dokumenty: Pohřeb Khai Dinha a Korunovace imperátora Bao Daie.

Příchod zvuku přinesl vietnamské kinematografii první celovečerní hraný film *The Ghost Field* (vietnamsky: *Canh Dong Ma*). Jednalo se o koprodukcí s Hongkongem s čínským režisérem, ale s vietnamskými herci. Film se promítal též ve Vietnamu. Film vypráví příběh psychoanalytika a masového vraha jménem Hung. Pomocí hypnózy přinutí Hunga k přiznání se k sérii vražd, které spáchal. Hung mu vše vypráví: zavraždil lichváře, majitele baru, místního šarlatána, bezdomovce. Když se psychoanalytikova dcera dozví, že mezi Hungovými oběťmi je i její přítel, sama ho zavraždí.²⁵ I z tohoto stručného příběhového modelu lze vystopovat západní vliv s odkazem na expresionismus modifikovaný do lidového kina.²⁶

Francouzské společnosti *Indochine Films et Cinema* a *Société des Cineastes de l'Indochine* vybudovaly ve Vietnamu první síť kin. V roce 1927 bylo ve Vietnamu celkem 33 kin. Tento nový druh zábavy byl určen především bohatým elitám v městech jako Hanoi, Saigon nebo Hai Phong.²⁷

²⁴ GRAY, Gordon. *The Roles and Representations of Women in Post-Doi Moi Vietnamese Cinema*. USA: ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts, 2018, s. 95

²⁵ LETWIN, Brian. *History of Vietnamese Cinema: 1898 - 1995* In: Saigoneer.com [online]. 19.01.2013 [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://saigoneer.com/film-tv/546-history-of-vietnamese-cinema-1898-1995>

²⁶ LANGEROVÁ, Viera. *Vietnamský tučet*. Slovenské divadlo. Bratislava: Ústav divadla a umění, Slovenská akademie věd, 2012

²⁷ LETWIN, Brian. *History of Vietnamese Cinema: 1898 - 1995* In: Saigoneer.com [online]. 19.01.2013 [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://saigoneer.com/film-tv/546-history-of-vietnamese-cinema-1898-1995>

Konec francouzské nadvlády zapříčinilo několik faktorů. Od 30. let rostla popularita komunismu, a to díky charismatickému představiteli komunistické strany Ho Či Minovi, který sehrál klíčovou roli v politice Vietnamu 20. století. Během 2. světové války si území Vietnamu nárokovalo Japonsko, jakožto samozvaný nadřazený národ a sjednotitel celé Asie – ve Vietnamu tedy válčila francouzská vojska spojená s čínskými proti japonským. V roce 1946 se poražená japonská armáda stáhla z Vietnamu za dohledu Francouzů a Britů, ale toho samého roku už Ho Či Min prohlásil Vietnam za svrchovaný stát. Poté nastalo období dalších osmi let války za osvobození Vietnamu. Dekolonizace a samostatnost byla Vietnamu zaručena až roku 1954 po vítězné bitvě u Dien Bien Phu. Výsledkem mírové konference v Ženevě byl definitivní odchod Francouzů z Indočíny a rozdělení Vietnamu na severní a jižní. Na severu od demarkační linie vládl ve státě Vietnamská demokratická republika prezident Ho Či Min s podporou Čínské lidové republiky a SSSR. Na jihu ve státě Republika Vietnam vládl prezident Ngo Dinh Diem za podpory USA. Rozdělení Vietnamu započalo velkou vlnu migrace oběma směry jak na sever, tak i na jih. Do Francie, státu bývalého kolonizátora, se přesídlilo toho roku až 20 000 Vietnamců.²⁸

Během této tzv. První války v Indočíně byl film využíván jako nástroj propagandy vietnamských nacionalistů. Točily se filmy a dokumenty s tematikou dekolonizace a osvobození. Tyto snímky se promítaly divákům po celé zemi.

Celkově mezi pozitiva působení Francouzů ve Vietnamu patřilo omezení šíření tropických nemocí, zavádění moderních prostředků dezinfekce a hygieny, stavba nemocnic, budování infrastruktury nebo důležité archeologické výzkumy. K negativům patřilo naopak to, že Francie nezaváděla ve Vietnamu hodně z dostupných moderních technologií a trvala na vysokých daních – většina obyvatel žila v trvalé bídě a jejich práce se kontrolovala postihy ve formě tělesných trestů. Nesmíme ani zapomínat na kruté politické represe a týrání politických vězňů. Stejně jako za čínské nadvlády bujel vietnamský nacionalismus a celé koloniální období provázela mnohá povstání. Ani přes složité koloniální podmínky se však Vietnamci nedívali na Francii pouze negativně. Je dobře známo, že samotný Ho Či

²⁸ SCHWARZ, Michal, SRBA, Ondřej. *Vietnam v éře západních velmocí*. 1. vydání. Praha: Masarykova univerzita, 2016, s.108

Min měl k Francii a francouzské kultuře velmi vřelý vztah, přestože proti francouzské nadvládě bojoval.

3.3 Válka ve Vietnamu a sjednocení země

I druhá polovina 20. století vietnamských dějin byla sužována válkami. Největším válečným konfliktem byla bezesporu válka ve Vietnamu (1964–1973). V tomto složitém konfliktu na území Vietnamu sehrály hlavní roli mocenské hry světových velmocí, které se víceméně stanovaly již při dělení Vietnamu v 50. letech. Na straně severního Vietnamu stály socialistické země SSSR a Čínské lidové republiky, na straně jižního Vietnamu stály USA. Severní Vietnam chtěl osvobodit jih od amerických vojsk a sjednotit Vietnam jako komunistickou zemi. Tato téměř desetiletá ničivá a krvavá válka byla ukončena roku 1973, kdy během konference uzavřely obě strany mír, a USA během dalšího roku začala stahovat své vojáky. Roku 1976 byl oficiálně uznán sjednocený stát Vietnamská socialistická republika vedený komunisty. Tento státní útvar existuje dodnes.²⁹

Co se filmu v tomto období týče, tak třicet let válčení celkově hospodářství ani filmovému průmyslu pochopitelně neprospělo. Od roku 1953 vznikl za vlády Ho Či Mina státní aparát dohlížející na filmovou tvorbu. Během 50. let se točily především dokumenty oslavující statečnost vietnamského lidu sjednoceného proti kolonizátorům.

Další filmové období reflektovalo hrůzy války. V severním Vietnamu vznikly dva filmy oceněné na Mezinárodním festivalu v Moskvě. Jedním z nich je film *Sister Tu Hau* (Chi Tu Hau) z roku 1963 vyprávějící příběh ženy, která je znásilněná francouzským vojákem.

S eskalací vietnamsko-amerického konfliktu se vláda vrátila k propagandistickým dokumentům. Mezi lety 1965–1973 vzniklo v severním Vietnamu 463 zpravodajských krátkých snímků, 307 dokumentů a 141 vědeckých filmů, naopak z narativní tvorby pouze 36 celovečerních hraných filmů a 27

²⁹ SCHWARZ, Michal, SRBA, Ondřej. *Vietnam v éře západních velmocí*. 1. vydání. Praha: Masarykova univerzita, 2016, s.129-145

animovaných filmů. Zajímavým fenoménem tvorby válečné doby jsou dokumenty oslavující vietnamské ženské bojovnice Viet Congu³⁰.

Na jihu produkoval saigonský filmový průmysl mnoho dokumentů a hraných filmů. I jižané se soustředí na zobrazování pochmurného období. Jedním z nejnámějších snímků té doby je film *We Want To Live* (Chung Toi Muon Song), zobrazující kruté reformy komunistů na severu. Dále se filmy zaměřovaly též na osobní dramata, zejména na téma válkou rozdělené rodiny. Během tohoto období byly v jižním Vietnamu aktivní i americké produkce, například režisér Joseph Mankiewicz's natočil v roce 1957 v Saigonu adaptaci Grahama Greena *The Quiet American* nebo Marshall Thompson režíroval film *A Yank in Vietnam* v roce 1964. Od roku 1968 se v jižním Vietnamu začaly výrazněji šířit západní trendy, zejména v oblékání, například ženy začaly nosit kratší sukně lehce nad kolena. Řada tradičních vietnamských oděvů nikdy nevyšla z oblíbenosti, například u žen *ao dai*, postavu obepínající šaty s dlouhými volnými kalhotami.

Pro kontext historie vietnamského filmu je důležitý tzv. Vietnamský exodus, který odstartoval po pádu Saigonu v roce 1975, kdy komunisté dobyli prezidentský palác. V první vlně emigrovalo do USA za pomoci americké vlády 130 000 Vietnamců, kteří úzce spolupracovali s americkou vládou. Další vlna exodu nastala mezi lety 1978–1979, kdy Vietnam sužovalo mnoho problému – především hladomor a různé epidemie. Dalším důvodem byly též kruté politické represe, kdy komunistická vláda umísťovala všechny „nepřizpůsobivé“, tedy především intelektuály, vojenskou elitu a úředníky minulého režimu do převýchovných táborů. A posledním problémem byly další válečné konflikty – v roce 1979 s Čínou a v letech 1979–1989 s Kambodžou. Tyto masivní vlny emigrace vytvořily ve světě vietnamskou diasporu – největší komunity této diaspory se usídlily v USA, Kanadě, Austrálii, Německu či Velké Británii. Z druhé generace vietnamské diaspory pochází významní režiséři vietnamské kinematografie, jejichž filmům se diplomová práce bude věnovat v další kapitole.³¹

³⁰ Viet Cong - komunisticky a nacionálně orientovaná politická organizace vedoucí během vietnamské války partyzánský i konvenční boj proti vládě Vietnamské republiky

³¹ HLAVATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s.235

Od druhé poloviny 80. let se vietnamská ekonomika začala pomalu zvedat. Vláda pochopila, že v globalizovaném světě nelze zůstat uzavřeným státem a pokud chce, aby stát prosperoval, musí zavést nutné reformy. V roce 1986 přijala komunistická vláda tzv. Doi Moi reformy (v překladu nová doba) – Vietnam se otevřel světu, zavedl principy tržní ekonomiky, soukromé osoby získaly povolení samostatně podnikat, osobní svoboda obyvatel rostla, byl také zrušen zákaz styku s cizinci. V roce 1987 byl schválen zákon o zahraničních investicích, čímž zahraniční firmy získaly možnost podnikat na území Vietnamu. Vietnam se tak stal novým trhem lačnicím po západním zboží. Jinak tomu nebylo ani u filmu. Před otevřením se světu byla dekadentní západní kapitalistická kultura režimem odsuzována a potlačována pomocí tvrdé cenzury. Veškerá kultura, zejména film, byla ovlivněna SSSR a spřátelenými zeměmi východního bloku. Ve Vietnamu se promítaly filmy z Československa, Sovětského svazu, Polska.³²

Mnohá díla vietnamské kinematografie z tohoto období zůstávají světovému publiku neznáma, protože jsou zřídka připomínána a promítána. Za zmínku stojí Dang Nhat Manh, jeden z nejuznávanějších režisérů 80. let. Jeho snímek *Až přijde desátý měsíc* (1984)³³, pojednávající o mladé vdově starající se o otce zesnulého manžela na vietnamském venkově, je působivým dílem reflektujícím dopady války na obyčejné lidi. Přes notnou dávku melodramatu a komunistické ideologie se jedná o dílo zasluhující si pozornost. I přes uzavřenost Vietnamu byl film uveden v roce 1985 na Mezinárodním festivalu Hawaii, kde získal Zvláštní cenu poroty.

³² HAMILTON, Annette. *Renovated: Gender and Cinema in Contemporary Vietnam, Visual Anthropology*. London: Routledge, 2013, s. 141

³³ VICK, Tom. *Asian Cinema: A Field Guide*, USA: Harper Collin Publishers, 2007, s.

3.4 Současnost – Neoliberální období pod vlivem globalizace

Období neoliberalismu odstartované Doi Moi charakterizuje tvorba nové generace narozené po válce. Tato generace nezažila strasti války a nevyrostala obklopená násilím. Je z ní cítit touha po životě a zábavě.³⁴

Období po Doi zaplavily trh videopřehrávače a podobný boom zažila i televize. Počet vietnamských filmů se od roku 1987 snížil a trh zaplavily filmy nejen z Asie, ale i z Evropy a USA. Liberalizace ekonomiky měla za důsledek též liberalizaci kultury a myšlenek v celém Vietnamu. Uvolnění se projevilo hledáním nových témat i nových výrazových prostředků.³⁵

Vietnamský filmový průmysl se musel „probudit“ a čelit silné konkurenci ze zahraničí. Diváci zvyklí do té doby pouze na domácí filmy tvořené státním aparátem si rychle navykli na úplně odlišný styl tvorby a poptávka po mnohem kvalitnějších zahraničních filmech strmě rostla, na což museli / chtěli vietnamští filmaři reagovat.

„Historický kontext, domorodé kulturní preference a návyky společně s ideologickými zájmy a zvláštním smysl pro současnost si musí najít své místo v moderním filmovém průmyslu. Současný svět má zcela jiné ekonomické, kulturní a sociální podmínky než předcházející generace,“ tvrdí Anette Hamilton.³⁶

Pro přechod vietnamského filmu do neoliberálního období byl zásadní příliv zahraničního kapitálu – jak finančního, tak i kulturního. Většina tohoto kapitálu přinesla nazpět do své rodné země právě vietnamská diaspora. Mnoho filmů

³⁴ BUI, Long. *Heteroglossia of History: Remembering the Republic of Vietnam in Contemporary Vietnamese Film*. Journal of Vietnamese Studies. USA: University of California, 2019, s.5

³⁵ LANGEROVÁ, Viera. *Vietnamský tucet*. Slovenské divadlo. Bratislava: Ústav divadla a umění, Slovenská akademie věd, 2012

³⁶ GRAY, Gordon. *The Roles and Representations of Women in Post-Doi Moi Vietnamese Cinema*. USA: ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts, 2018, s. 95

natočených v 90. letech bylo financováno vietnamskými producenty žijícími v zahraničí a režírováno vietnamskými autory. Nově utvořený směr režisérů vietnamské diaspory dostal název Viet Kieu Cinema.

Otevření se světu přineslo Vietnamu několik velmi úspěšných filmů, například film vietnamsko-francouzský film *Vůně zelené papáji* (1993, režie Tran Anh Hung) byl nominován na Oscara a získal cenu za nejlepší kameru v Cannes nebo film *Tři sezóny* (1999, režie Tony Bui) získal cenu diváků na festivalu Sundance.

V několika posledních letech se na významných filmových festivalech dostává pozornosti vietnamským snímkům, jejichž společným jmenovatelem je smělost. Uvedu několik příkladů, prvním z nich je film *Taste* (2021). Karlovarský festival jej nazval nejpodivnějším filmem letošního jara. Příběh nigerijského fotbalisty Bassleyho začíná ve slumech Ho Či Minova Města. Bizarní peripetie ho však ze skličujících kulis dovedou k soužití v nepravděpodobném společenství. Režisér samouk Lê Bảo zkombinoval syrové a estetizované záběry natolik svérázným způsobem, až si film *Taste* od britského Guardianu vysloužil nálepkou největšího „arthouse UFO“ berlínského festivalu.³⁷

Dalším příkladem je sci-fi film *2030* (2014). Je to dystopie o blízké budoucnosti, kdy se země pomalu potápí pod vodu. V kontextu vietnamské kinematografie se jedná z hlediska žánru o raritu. Snímek *Third Wife* (2018) je naopak zasazen do vietnamské historie 19. století a věnuje se touhám ženy ve společnosti, kde na vlastní touhy a ambice nemají nárok. Film byl ve Vietnamu z důvodu explicitních milostných scén zakázán.

Současný vietnamský film má světové kinematografii co nabídnout, důkazem jsou uvedení a ceny na filmových festivalech, jako je Berlinale, Toronto, Karlovy Vary nebo Busan. Ačkoliv jsou tyto snímky na domácí půdě často cenzurovány z různých důvodů, vietnamským autorům nic nebrání ve spolupráci se zahraničními produkcemi a distribucí filmů mimo Vietnam. Díky tomu vznikají nové snímky mladé generace autorů, která se nebojí otevírat tabuizovaná témata a posouvat hranice vietnamské kinematografie.

³⁷ KVIFF Program. *Taste*. In: Kviff.com [online]. 2021 [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/program/film/57/34413-chut>

4. Analýza filmů v kontextu kulturních fúzí

Pro analýzu kulturních fúzí reflektovaných ve vietnamské kinematografii jsem zvolila filmy, kde se dají vlivy kultur západní sféry identifikovat a popsat. Zároveň jsem se snažila vybrat filmy, které získaly v kontextu světové kinematografie ohlas a dokázaly rezonovat mezi světovým publikem.

K analýze jsem zvolila tyto celovečerní hrané filmy; tři snímky od mistra národního vizuálu Tran Anh Hunga ovlivněného Francií a tři snímky od režisérů ovlivněných především americkou kulturou:

- Tran Anh Hung – Vůně zelené papáji (1993)
- Tran Anh Hung – Cyklo (1995)
- Tran Anh Hung – Na vertikále slunce (2000)

- Tony Bui – Tři sezóny (1999)
- Charlie Nguyen – Rebel (2006)
- Ash Mayfair – Third Wife (2018)

Pojítkem mezi vybranými filmy je fakt, že pod všemi je podepsán režisér vietnamské diaspory a většinou se jedná o mezinárodní koprodukce. I přesto jsou však všechny filmy považované za díla vietnamské kinematografie, neboť splňují základní předpoklady pro určení vietnamského původu filmu, tj. mají vietnamské zastoupení alespoň ve 3 profesích: hlavní producent, režie, scénář, kamera, zvuk, scénografie, masky, kostýmy, herec/herečka v hlavní roli apod. Rovněž vietnamština je dominantním (ne-li jediným) jazykem všech vybraných filmů.³⁸

³⁸ Metodika ze Statutu České filmové a televizní akademie pro rok 2022 pro určení českého filmového díla.

V analýzách se věnují především tématům a motivům, které jsou ovlivněny západním myšlením. Filmové řeči a filmovým metodám není věnována taková pozornost.

4.1 Tran Anh Hung – Vůně zelené papáji

Rok výroby: 1993

Stopáž: 1h 44 min

Žánr: drama

Hrají: Man San Lu, Tran Nu Yen-Khe, Hoa Hoi Vuong

Tran Anh Hung je pravděpodobně nejuznávanějším vietnamským režisérem. Narodil se roku 1962 ve vietnamském Da Nangu ve středním Vietnamu. Společně s rodinou krátce po pádu Saigonu emigroval do Francie, kde žije dodnes. V 80. letech studoval v Paříži na Ecole Lumiere, kde na sebe upozornil krátkým filmem *La Femme Mariée de Nam Xuong* 1989 (Žena vdaná za Nam Xuonga). Snímek je inspirovaný vietnamskou lidovou povídkou z 16. století a získal nominaci na nejlepší krátký film v Cannes. Tran Anh Hung v době vzniku filmu poznal také herečku Tran Nu Yen-Khe, svou budoucí manželku a zkrátka osudovou ženu jak v osobním, tak pracovním životě.³⁹

První filmová analýza se věnuje debutu Tran Anh Hunga z roku 1993 – *Vůně zelené papáji*. Tran díky tomuto snímku získal uznání filmových kritiků. Na festivalu v Cannes film obdržel cenu za nejlepší kameru, později byla režisérovi udělena cena César za nejlepší debut. *Vůně zelené papáji* byla též nominována na Oscara za nejlepší cizojazyčný film.

Film vypráví o proměně vietnamské dívky Mui z děvčátka v dospělou ženu. V první části filmu odehrávající se v Saigonu v roce 1951 sledujeme život buržoazní rodiny, kam Mui přichází pracovat jako služebná. Nejvýraznější postavou této domácnosti je paní domu, na které stojí celá domácnost a jež si zároveň vydělává

³⁹ Tran Anh Hung: „For me, the most important thing about movie is the language of cinema.“ In: *filmtalk.org* [online]. 29.8.2016 [cit. 10. 8. 2022]. Dostupné z: <https://filmtalk.org/2016/08/29/tran-anh-hung-for-me-the-most-important-thing-about-a-movie-is-the-language-of-cinema/>

peníze prodejem luxusních látek. Její manžel často utíká za hazardem a jinými ženami na celé měsíce. Rodina má tři syny, z nichž ten nejmladší malou Mui trápí. Ta je ovšem pokorná, nikdy si nestěžuje. Paní domu, které před několika lety zemřela dcera v útlém věku, ji má velmi ráda a vnímá ji dokonce skoro jako svou vlastní.

Druhá část filmu posouvá diváka o 10 let později, kdy je z Mui krásná dospělá žena. Odchází pracovat do domu bohatého mladého muže Khuyena, rodinného přítele. V domě žije pouze on a Mui. Mezi mladými vzniká jakási přitažlivost, ale láska mezi nimi je nepřipustná. Khuyen je navíc zasnouben s dívkou, která je naprostým opakem submisivní Mui – nosí západní šaty i účes, je emancipovaná a „drzá“. Nakonec moderní dívka odhalí city svého snoubence ke služebné a odchází. Mladík Khuyen přiznává své city k Mui a ta se stává novou paní domu.

Debut Tran Anh Hunga je emoční vzpomínka na Vietnam, na rodnou zemi, kterou musel režisér a scenárista kvůli válce jako malý chlapec opustit. Film je plný komponovaných krásných obrazů bez dialogů, kamera často v dlouhých záběrech pluje exotickými interiéry. Všude diváka obklopují atmosféra horka a vlhka, diegetické zvuky cvrčků či žab a bujná zeleň – Tran Anh Hung zobrazuje Vietnam ve Vůni zelené papáji jako tropický ráj. Není to realita, ale naopak poetická vzpomínka na rodnou zemi, která mu z dětství utkvěla v paměti. Atmosféry poetické verze Vietnamu se filmařům podařilo úspěšně docílit ve filmových studiích v Bry-sur-Marne nedaleko Paříže. Původně se měl film natáčet ve Vietnamu, ale kvůli složitým klimatickým podmínkám, zejména deštivému období, se štáb přesunul do filmových studií.

Příběh se odehrává ve třech setech – dům paní a ulice kolem domu, kde Mui tráví dětství, a dům bohatého mladíka, v němž Mui pracuje jako dospělá. Z důvodu limitujícího prostoru, se kterým museli Tran Anh Hung a kameraman Benoit Delhomme pracovat, je film důsledně „rozzáběrován“. Často vidíme v detailu tradiční objekty domácnosti, jako jsou vázy nebo mísy, kterými režisér akcentuje vietnamskou kulturu. Dále jsou pro film charakteristické dlouhé záběry kamery plující z jedné místnosti do druhé.

„Je osvěžující vidět celovečerní film země třetího světa, který je výrazný svou studiovou mizanscénou,“ tvrdí filmový kritik Rosenbaum.⁴⁰ Tran Anh Hung ovšem není zcela režisér země třetího světa, vyrůstal a studoval ve Francii, což v něm pochopitelně zanechalo výrazné stopy a vytvořilo jeho vietnamsko-francouzskou hybridní identitu. Na otázku ohledně jeho národnostní identity reagoval Tran Anh Hung v interview z roku 2001 takto:

Otázka: *„Narodil jste se ve Vietnamu, ale vzdělání máte francouzské. Je váš film *Vůně zelené papáji* spíše vietnamský, nebo francouzský?“*

Tran Anh Hung: *„Myslím, že není lehké odpovědět na tuto otázku. Byl jsem pochopitelně formován událostmi mého života a většinu svého života jsem prožil ve Francii. Ale otázka, zda je film více francouzský, nebo vietnamský, není dobrá otázka. Ale odpověděl bych následovně – vzhledem k tomu, že žiji ve Francii, mám přístup k produktům celého světa. Miluji americké umění, miluji německou hudbu, miluji japonské filmy a literaturu, miluji současnou vietnamskou literaturu a malbu, miluji italskou kuchyni. A proto jsem stvořen z toho všeho, a to mé filmy reflektují, a doufám, že vyvolávají více otázek, než jen zda jsou více vietnamské, nebo více francouzské. Nicméně *Vůně zelené papáji* se odehrává ve Vietnamu a o Vietnamu jsem hluboce přemýšlel. A pokud se mě zeptáte, zda se cítím jako Vietnamec, odpověděl bych Vám: Ano, cítím se hluboce jako Vietnamec.“*

Tran Anh Hung tedy naznačuje, že nemá rád nálepky, ale pokud musí, řekl by o sobě, že je kosmopolitní člověk. Přesto se tato diplomová práce pokusí poukázat na prvky, které jsou více západní / francouzské. Jedním z nich je právě způsob, jakým Tran Anh Hung zobrazuje Vietnam. Režisér ukazuje Vietnam jako západní fantazii exotické země se stejnou tendencí jako ukazovali francouzští režiséři vzpomínající s nostalgií na bývalou kolonii – například u filmu *Milene* (1992). Sám Tran Anh Hung přiznal, že když se před natáčením filmu vrátil do Vietnamu, jeho představa a realita se velmi lišily. Nicméně jeho záměrem bylo vytvořit v tomto filmu nostalgickou vzpomínku, kterou si mlhavě pamatuje z dětství. Tento příkrášlený obraz Vietnamu je důsledkem kulturní fúze autora filmu.

⁴⁰ SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 108

Mizanscena vytvořená ve Vůni zelené papáji podléhá západnímu stereotypu, zejména tomu francouzskému, o exotické zemi. Víze Tran Anh Hunga o jeho rodné zemi byla ovlivněna francouzskými asociacemi Vietnamu s postkoloniální nostalgií, exotikou a špetkou erotiky – tvrdí Irene Soldavini a pokračuje: „Je to projev hybridní identity Tran Anh Hunga, směs dvou neslučujících se kulturních pohledů na jednu zemi.“

Hybridní identitu vyjadřuje Tran Anh Hung například i ve střetu moderní a tradiční vietnamské kultury zobrazeném v dynamice rodinných vztahů.

V první polovině filmu, kdy sledujeme život buržoazní rodiny, je zřejmý režisérův pohled na roli ženy v rodině. V jednom z prvních obrazů filmu, která divákovi představuje hlavní charaktery, vidíme paní domu, jak nese manželovi konvičku čaje. Její manžel jí nevěnuje příliš pozornosti a soustředí se na svůj hudební nástroj. Paní domu odchází se slovy, že jde pomoci tchýni do postele. Vidíme pečující stránku její povahy. Přes den prodává látky ve svém obchodě, stará se o rodinné finance, které důsledně střeží. Úkoluje dvě služebné a řídí chod domácnosti, stará se o syny. Mladička Mui celý den uklízí, vaří, chodí na pochůzky pro jídlo a pomáhá starší služebné, která ji zaučuje. V kontrastu s pracovitými ženami vyčnívá lenivá povaha mužů v této rodině. Když je manžel doma, nic nedělá. Poté, co se vrátí z posledního útěku k milenkám a hazardu, onemocní, je uvázan na lůžko a paní domu se o něj opět s láskou stará. Synové se ledabyly potulují po domě, nejstaršího téměř nevidíme, prostřední syn si čte a trápí mravence tím, že je zalévá horkým voskem, a ten nejmladší zase šikanuje Mui – dělá naschvál nepořádek a v jedné scéně se vymočí do jedné z drahých váz. Je to pouze zásluha žen, že domácnost funguje. Tran Anh Hung vyjadřuje poctu své matce, proto vykresluje paní domu jako silnou osobnost, která se obětuje pro blaho svých rodin a přitom trpí v manželství s líným, nevěrným manželem.

Tran Anh Hung v jednom z dalších interview uvedl, že v tomto filmu neukazuje emancipaci žen a nenechává ženské hrdinky zažít něco nového a odvážného. Chtěl spíše ukázat realitu toho, jaké břímě s sebou nese role ženy v tradiční vietnamské domácnosti, a vyjádřit ženám a matkám veškerý respekt a úctu, kterou si dle něj zasluhují. Tento přístup je určitě ovlivněn západním liberálnějším smýšlením o roli ženy ve společnosti v porovnání s tradiční

konfuciánskou rodinou, kde má každý člen své místo a místo ženy je pod mužem. V rodině, kde slouží Mui, by mělo být pravé místo paní v roli hlavy rodiny.

Je třeba dodat, že způsob, jakým Tran Anh Hung ukazuje důležitost matky a ženy v rodině, je pozitivní. Všechny ženy zastávají svou roli s grácií. Režisér zdůrazňuje přípravu jídla v kuchyni – její přípravě a detailům věnuje velkou pozornost. Odborník na diasporu Hamid Naficy tvrdí, že tvůrci pocházející z diaspor často reflektují svůj původ nejen tím, co jde vidět a slyšet, ale i dalšími smysly – vůněmi, chutěmi, hmatem. Tyto aspekty smyslů poskytují mnohem více vjemů než zrak a sluch – jsou barvitými nositeli vzpomínek na rodnou zemi. Tran Anh Hung vytváří emoční vzpomínku na dětství, kde velkou roli hrála matka připravující jídlo a vůně pokrmů připravených s láskou linoucí se z kuchyně.

V první dějové lince se příběh odehrával v ryze vietnamském prostředí, pouze muži a chlapci v rodině měli na sobě francouzské oblečení (ženy nosily tradiční vietnamský oděv) a v obchodě s látkami byly náznaky francouzské kultury, například plakát šicího stroje značky Singer. V roce 1951 Vietnam bojoval o nezávislost z francouzské nadvlády, nicméně ve filmu najdeme jen jednu referenci na tuto historickou událost – když paní domu upozorňuje na zákaz vycházení ven po desáté hodině večer, který byl nařízen Francouzi.

V druhé polovině filmu se divák přesouvá o 10 let později k třetí kulise, domu Khuyena. Tento filmový set je protkaný francouzskými a západními prvky. Saigon se v roce 1961 nacházel před válečným obdobím a na jihu silně pronikaly západní vlivy. U Khuyena se mísí západní prvky s vietnamskými – velké piano a lampy jsou evropské, soška Buddhy a vazy zase tradiční vietnamské. Khuyen je oblečen do elegantních francouzských obleků a hraje skladby evropských hudebních skladatelů – Debussyho a Chopina. Prostor, který obývá, reflektuje jeho vlastní rozpolcení mezi dvěma kulturami. I v osobním životě si bude muset vybrat, zda dá přednost tradičnímu Vietnamu, který reprezentuje Mui, nebo západnímu vlivu, který přináší moderní snoubenka Thu. V obývacím pokoji se Thu kolem Khuyena často ochomýtá. Thu nosí západní šaty, boty, účes, líčí se. Je odvážná, dotýká se ho. Je vyobrazena jako západní svobodomyšlná žena. Například také nechce vařit a chce jíst v restauracích.

Naopak místnost kuchyně, kde dominuje Mui, je stále vietnamská. Mui zůstává též nedotčena západními vlivy a je obrazem tradiční cudné vietnamské dívky. Tran Anh Hung nechává nakonec postavu Khuyena zvolit si tradiční partnerku. Během sledování druhé poloviny filmu je ovšem divákovi jasné, že Mui bude „vítězkou“. Režisér divákovi servíruje nespočet obrazů soustředících se na Mui a její tělo. Tran Anh Hungovi byl některými kritiky vyčítán způsob, jakým ukazuje Mui – záběry na ní, když se koupe, jsou velmi voyeuristické.⁴¹ Vyobrazuje tělo asijské ženy skrze mužský sexuální pohled, který je spojován s tzv. orientalismem – pohledem západních autorů a umělců na východní země, který často východní ženy fetišizuje a nahlíží na ně jako na objekty mužské touhy.⁴²

V jiném záběru režisér zobrazuje transformaci Mui v ženu skrze asociaci – nechává ji smyslně nasávat vůni kolem stromu papáji a pak stříhne na velký detail na bílou tekutinu kapající ze stromu na list. Exotické ovoce je v západním umění symbolicky asociováno se smyslností a plodností, čehož Tran Anh Hung využívá, aby skrze plodinu evokoval sexuální podtext.

Ačkoliv se na první pohled může zdát, že je Vůně zelené papáji velmi vietnamský film – všichni herci jsou Vietnamci, hrají ve vietnamském prostředí, režisér zobrazuje idylický Vietnam – po analýze je zřejmé, že mnoho motivů a prvků ve filmu je zásadně ovlivněno francouzskými kulturními vlivy, ve kterých vietnamský režisér vyrůstal.

4.2 Tran Anh Hung – Cyklo

Rok výroby: 1995

Stopáž: 2 h

Žánr: drama

Hrají: Le Van Loc, Tony Leung, Tran Nu Yen-Khe

Druhým celovečerním filmem Tran Anh Hunga je Cyklo z roku 1995. Snímek produkovaly francouzské a vietnamské společnosti a natáčel se na lokacích v Ho

⁴¹ SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 124

⁴² Postavu Mui hraje režisérova manželka, herečka Tran Nu Yen-Khe.

Či Minově městě a okolí. Do hlavních rolí obsadil režisér neherce v roli chlapce Cykla, hongkongského herce Tonyho Leunga a opět svou manželku a múzu Tran Nu Yen-Khe.

Film *Cyklo* se odehrává Ho Či Minově městě v polovině 90.let. Vypráví příběh chudého dospívajícího chlapce, kterému se říká *Cyklo*⁴³, a jeho rodiny, zasazený do kulís nemilosrdného velkoměsta. Hlavní postavy nemají jména, Tran Anh Hung je nazývá přezdívkami jako *Cyklo*, *Básník*, *Sestra* či *Šéfová*. Na začátku filmu je *Cyklovi* ukraden jeho kolo-taxík, což odstartuje celou vlnu neštěstí v jeho životě. Je nucen přidat se k místnímu gangu, který vede *Básník* v čele s *Šéfovou*. *Cyklova* starší sestra si začne přivydělávat prostitucí a zamiluje se do *Básníka*. Film *Cyklo* je ve zkratce příběhem o ztrátě nevinnosti dvou mladých lidí v násilném a krutém světě globalizovaného vietnamského velkoměsta. Tím, že hlavní postavy nemají jména, režisér docílil dojmu, že jde o jedny z milionu dalších lidí, kteří žijí na okraji společnosti.

Po reformách Doi Moi se Vietnam otevírá a počátkem 90. let se Hanoj a Ho Či Minovo město staly globálními metropolemi, které podléhají kapitalistickému trhu. Obyvatelé Ho Či Minova města se chopili nových příležitostí a s vidinou bohatství se pustili do obchodování se zahraničními investory. S růstem ekonomiky rostl současně i počet ilegálních aktivit. Země sice bohatla a vytvořila se nová společenská vrstva velmi bohaté elity, nicméně ti nejchudší se zmítali v čím dál tím větší bídě a bojovali o přežití. Globalizace a její dopady na společnost jsou ve filmu *Cyklo* vykresleny tím nejcygničtější způsobem. Hlavní postavy patří k nejchudší vrstvě a trpí v apokalyptické vizi Vietnamu, kterou nám Tran Anh Hung představuje. Tento Vietnam ostře kontrastuje s obrazem Vietnamu, který režisér vytvořil ve svém předchozím filmu. Vůně zelené papáji byla vytvořena na základě mlhavé sladké nostalgie, *Cyklo* je brutální realita ukázaná v nejhorším světle.

Většina filmu je natočená v jednom z nejchudších distriktů Ho Či Minova města, ve čtvrti Cholon.⁴⁴ Za koloniální éry byl Cholon obýván čínskými obchodníky, v překladu název čtvrti znamená Velký trh. Jeho tvář je charakteristická fúzí francouzské a americké architektury. Tento distrikt

⁴³ *Cyklo* = ve vietnamštině Xich Lo – znamená dopravní prostředek – taxi na kole

⁴⁴ Znamená Velký trh – bývala to čtvrt čínských obchodníků

připomíná jak nostalgické vzpomínky na koloniální éru, kdy vzkvétal, ale zároveň i krutou tvář vietnamského kapitalismu současnosti.⁴⁵ Ulice jsou rušné a hlučné, v noci i ve dne je hustý provoz doprovázený troubením, na ulicích se míjejí všechny nešťastné existence. Nikdy diváka neopouští pocit dusna, naprostého chaosu, vlhkosti ve vzduchu, horkého klimatu, potu a špíny – jsme stejně jako postavy, které sledujeme, v zajetí tíživého kolosu velkoměsta.

Cholon je ovládán gangy, které mají rozdělená teritoria. Když se Cyklo omylem ocitne na území cizího gangu, jeho členové ho ihned výhružkami upozorní a zmlátí ho. Cyklo je naprosto bezmocný. Jeden z gangů ovládá tvrdá žena, které říkají Šéfová. Má pod sebou věrného poskoka Básníka. Jejich kriminální aktivity zahrnují téměř vše – obchod s drogami, prostituci, nezdráhají se ani vraždit. Po tom, co je Cyklovi odcizeno kolo (prostředek k vydělávání peněz, který mu za velmi vysokou částku pronajímala právě Šéfová), přidává se ke gangu vedeným Básníkem. Cyklovi se všechno násilí přičítá, ale nemá jinou možnost.

Nejen Cyklo je pohlčen podsvětím, i jeho starší sestra si začne přivydělávat prostitucí. Při první zkušenosti je nucena močit před klientem a aby toho byla schopná, klient ji agresivně nutí vypít celou lahev vody. Na lahev vody je kladen důraz a vidíme v detailu, že se jedná o značku Evian, v tomto případě symbol západního kapitalismu. Sestra pláče a je zoufalá, ale veškerou vodu vypije, neboť před nově přicházející dobou není úniku. Stejnou pozornost věnuje Tran Anh Hung záběrům zblízka na americký dolar, novou velmi cennou měnu, kterou Cyklo i Sestra dostávají zaplaceno. Dolar vyměňují za svou nevinou duši a zaprodávají se. Autor filmu nám také připomíná, abychom nezapomněli, kdo kriminalitu podporuje – jsou to právě příslušníci bohaté elity, kteří služeb podsvětí využívají a svou poptávkou vytvářejí nabídku. Sestřini klienti, které jí Básník dohazuje, jsou vždy zámožní muži v oblecích.

Postava Básníka symbolizuje rozpolcenost mezi tradicemi a novým řádem. Ačkoliv sám je strůjcem „zla“ moderní společnosti, v mnoha scénách vidíme jeho něžnou a nevinou stránku. Například když jde navštívit své rodiče a představuje jim Sestru jako svou přítelkyni, jeho otec má zlost a zmlátí ho koštětem. Jak si

⁴⁵ SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 130

dovoluje žít způsobem, jaký žije, a vracet se domů k rodičům? Drsný básník se v otcově přítomnosti mění na úslužného syna dle konfuciánské morálky a bití přijímá. Básník stejně jako ostatní postavy filmu není šťastný ze svého života.

Cyklo se nedokáže vžít do nové role drsného kriminálního, nemá to v povaze. Uvnitř je to nevinný chlapec, který musel příliš rychle dospět. Jeho vnitřní souboj mezi dobrem a zlem prohrává. Podsvětí ho semele a zhrouť se. Na konci filmu si hlavní hrdina Cyklo prostřelí kulkou mozek a ukončí svůj tragický život. Smrt protagonisty souvisí s koncem tradičního Vietnamu a nahrazuje ho nový svět, kde Cyklo nedokázal přežít. Tran Anh Hung vytváří obraz moderního Vietnamu jako hybridní formu mezi západními a tradičními vietnamskými hodnotami, výsledek však pro ty nejchudší není pozitivní. Přes růst ekonomiky zůstávají chudí stále chudí a z nového systému těží pouze úzká vrstva obyvatel.

Způsob filmového vyprávění je opět ovlivněn evropskou artovou kinematografií s důrazem na vizualitu a minimum dialogů. Pomocí prostřihů na zdánlivě s dějem nesouvisející, avšak vizuálně silné obrazy, umocňuje Tran Anh Hung divákovy pocity – například tryskající krev podříznutého prasete na jatkách divákovi evokuje násilí, bolest a trýzeň.

Tran Anh Hung využívá též symboliky západních vžitých motivů – například ve snovém metaforickém obrazu nechává Cykla spolknout hýbající se ještěrku. Scéna se ve filmu objevuje, když Cyklo vstupuje do kriminálního světa. Ve vietnamské mytologii nenese ještěrka žádný význam, ale v západní kulturní sféře symbolizuje zlé a škodlivé zvíře. Režisér ovlivněný západními představami používá ještěrku jako nástroj k vyjádření svého poselství.⁴⁶

Dále je třeba zmínit vliv italského neorealismu na film *Cyklo*. Umělecký směr neorealismus vznikl v poválečné Itálii, věnuje se postavám z chudých poměrů, které přežívají v nelítostném světě – stejně jako chlapec Cyklo. Tran Anh Hung do hlavní role obsadil neherce z podobného prostředí, do kterého je příběh zasazen, aby podtrhl autenticitu filmu. Též záběry na město a chaotické ulice Cholonu vznikly s důrazem na autenticitu – byly natočeny skrytou kamerou v dodávce.

⁴⁶ SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 54

Režisér se snažil zobrazit realitu městské dopravy rušného města. Zajímavá paralela s italským neorealismem je také ve výběru kola jako hlavní rekvizity. Stejně jako ve filmu Vittoria De Sicy *Zloději kol* je Cyklovo kolo indikátorem chudoby a sociálního statusu.⁴⁷

4.3 Tran Anh Hung – Na vertikále slunce

Rok výroby: 2000

Stopáž: 1h 52 min

Žánr: drama

Hrají: Tran Nu Yen-Khe, Nhu Quynh Nguyen, Le Khanh

Pomyslnou trilogii vietnamských filmů Tran Anh Hunga uzavírá rodinné drama *Na vertikále slunce*.⁴⁸ Tento snímek byl natočen také ve Vietnamu, tentokrát na reálných lokacích v Hanoji a zátocě Ha Long, a jedná se o francouzsko-německo-vietnamskou koprodukcí. Do hlavních rolí obsadil režisér pouze profesionální herce, mezi nimi opět i svou manželku a osudovou ženu Tran Nu Yen-Khe.

Děj filmu se točí kolem netradičních vztahů, které se vymykají vietnamské konfuciánské morálce. V ústředí děje jsou tři sestry, nejstarší Khanh, prostřední Suong a nejmladší Lien a každá řeší nějaký problém týkající se vztahu s mužem. Příběh se odehrává v jednom letním měsíci v současné Hanoji na začátku milénia. Začátek a konec filmu jsou rámovány oslavou výročí smrti matky a o měsíc později otce. Začínáme a končíme sice tradicí, mezitím ale zjišťujeme, že životy protagonistek jsou barvitější, než se na první pohled zdá. Tran Anh Hung dává v tomto filmu ženám prostor být něčím jiným než krásným obrázkem – nechává je volně mluvit o sexu, kritizovat manžely, mít poměr s milenci.

Nejstarší Khanh si sestřím stěžuje na život s manželem. Je odtažitý, bez energie a sex není uspokojující. Později se ukáže, že má nemanželské dítě a druhou ženu v zátocě Ha Long. S pocitem velkého provinění se manželce přiznává,

⁴⁷ LANGEROVÁ, Viera. *Vietnamský tucet*. Slovenské divadlo. Bratislava: Ústav divadla a umění, Slovenská akadémia vied, 2012

⁴⁸ Sám režisér nemá označení trilogie rád, nicméně je filmovými publicisty užíváno

dvojí život z něj vysává energii a cítí se vždy provinile, vůči manželce i druhé ženě. Khanh jeho druhý život akceptuje pod jednou podmínkou – chce zpět svého manžela takového, jakého si brala – energického muže plného elánu. Vlastní románek, který vede s neznámým mužem, ovšem manželovi nepřízná.

Prostřední Suong je s manželem velmi šťastná. Manželovi před jeho odjezdem na služební cestu oznámí, že je těhotná. Oba jsou na první pohled velmi spokojení v manželství. Když se manžel vrátí, najde u něj vzkaz s číslem pokoje napsaný rtěnkou od cizí ženy a idylka se jí zhroutí. Manžela se vzkazem nekonfrontuje a snaží se pokračovat v manželství dál. Divák ale ví, že ji manžel nikdy nepodvedl.

Osudovým mužem nejmladší Lien je překvapivě jejich další sourozenec, bratr Hai. Lien a Hai spolu žijí v malém slunném bytě. Tempo filmu nastavují probouzení a rána, která sledujeme v jejich bytě. Sourozenci mají postele oddělené průsvitnou látkou, často si Lien vleze do postele k bratrovi a vytlačí ho z jeho postele. Neustále ho láskyplně zlobí a škádlí. Hai pouští americkou pomalou hudbu a do jejího rytmu sourozenci v pokoji zalitým slunci vstávají, protahují se, cvičí, snídají. Tran Anh Hung vkládá do filmu skladby jako Pale Blue Eyes nebo Coney Island – obě skladby jsou pomalé, příjemné a harmonické pro idylické ráno, zároveň symbolizují modernitu globalizovaného světa. Pro Lien představuje starší bratr ideál muže, kterého by si chtěla jednoho dne vzít. Zatím pouze randí s mladíkem, který je její drzou povahou trochu zastrášen. Přestože Lien vystupuje jako sebevědomá mladá žena, v některých oblastech stále tápe, například si myslí, že je těhotná po aktu, který by těžko těhotenství způsobil. Sestry se jejímu přiznání o těhotenství smějí a život pomalu plyne dál.

Tran Anh Hung opět poetizuje ve volném lyrickém stylu, používá metodu toulavé plující kamery. Pomalé tempo v oparu zasněné obraznosti připomíná francouzskou impresionistickou kinematografii. Sety ve filmu Na vertikále slunce jsou podobně krásné a harmonické jako ve Vůni zelené papáji, tentokrát jsou to ovšem reálné lokace. Tran Anh Hung vytváří atmosféru horkého léta zalitého sluncem, ovšem není nám nepříjemně jako ve filmu Cyklo. Naopak máme pocit, že se nacházíme opět v tropickém ráji. Ruchy přírody jako bzučení a cvrkot hmyzu, bujná zeleň a exotické ovoce připomínají nostalgii po koloniální éře z filmů francouzských režisérů. Svádivé prostředí orientální idylky je například ukázáno

při přípravě první hostiny na začátku filmu. Tři sestry sedí ve venkovní kuchyni obklopené zelení a krájí zeleninu. V detailech sledujeme jejich tváře lehce lesknoucí se v horkém a vlhkém klimatu, všechny tři sestry jsou krásné. Tran Anh Hung nás nechává dívat se na vaření zblízka, spojuje opět motiv ženy, rodiny a domácnosti v jednom harmonickém příjemném obraze. Jsou to ženy, které drží rodinu pohromadě.

Muži mezitím sedí v jiném pokoji a kouří. Cigarety zde fungují jako symbol maskulinity, jsou vyhrazeny právě mužům nebo „zkaženým“ ženám (v jedné scéně si chce Lien zapálit cigaretu a kouřit s bratrem, ten ji však cigaretu típne). Na rozdělení žen a mužů do separátních místností lze nahlížet jako na staromódní, leč ve vietnamské kultuře je to běžná praxe. Tran Anh Hung ovšem vytváří z kuchyně také bezpečné místo, kde se mohou bavit o všem. Sestry si u vaření povídají a žertují v alegoriích o sexu a mužských partiích, vysmívají se mužům. Na rozdíl od dvou předchozích filmů zde režisér klade důraz na propracované dialogy mezi postavami. V této scéně vidíme důležitost přátelství a blízkosti mezi ženami / sestrami.

Každá sestra svým způsobem rebeluje proti tradiční roli submisivní ženy a u Khanh a Lien se dá přímo říct, že nad muži dominují. Muži jsou sice ti, kterým ženy slouží, tj. vaří pro ně hostinu, připravují jim kávu, ale zároveň jsou jakýmsi pasivními entitami a ženy rozhodují o jejich vztahu. Lien svého bratra neustále zlobí a škádlí, on se podřizuje. Khanh rozhoduje, co bude s jejím manželstvím po přiznané nevěře dál, její manžel rozsudek akceptuje. Tran Anh Hung vytváří obraz moderní vietnamské ženy jako hybridní fúzi dvou představ o ženství – západní emancipované ženy a východní submisivní ženy. Naše hrdinky dodržují tradice, ale posouvají jejich hranice o kus dál. Dá se říct, že je modernizuje a dodává jim odvahy v tradičním pozadí vietnamské domácnosti.

Režisérův zájem na téma rovnocennosti žen a mužů je reflektován například při krátkém rozhovoru mezi mladíkem Toanem, který přichází na hostinu a hovoří s Lien. Oba se oslovují navzájem „Anh“ / „Chi“, tedy „starší bratře“ a „starší sestro“ v doslovném překladu. Jako „Anh“ se oslovuje muž, který je věkově či v rodinné hierarchii starší, a „Chi“ je ekvivalent oslovení pro ženu. Takovým oslovením se dává najevo respekt a úcta ke staršímu. Manželé sester od Toana se oslovení díví a šovinisticky pobízejí k tomu, aby Lien začal říkat „Em“, tedy „mladší sestro“,

jedná se oslovení pro mladší ženu. V tom případě by měl Toan ve společenském žebříčku navrch před Lien. Lien ovšem sebevědomě opáčí, že se narodili ve stejný den, tudíž nikdo nemá před někým navrch, ledaže by porovnali hodiny, kdy se oba narodili. „Až Toan zjistí, v kolik hodin se narodil, může být spor rozřešen“, dodává a s úsměvem odchází. Tran Anh Hung zpochybňuje zastaralý systém vietnamského oslovování, který dává mužům dominanci nad ženami.

Na konci filmu Lien zmíní, že na hostině k výroční smrti otce budou tentokrát pomáhat i manželé od dvou sester. Je to tím, že se cítí provinile a chtějí či musí vynahradiť bolest, kterou způsobili? Možná. To se nedozvíme, avšak můžeme to považovat za další emancipaci žen. Vietnamští muži, kteří na první hostině jen seděli a kouřili, se nyní zapojují do domácích prací. Věnují se činnosti, která tradičně náleží ženám. Tímto posouvá Tran Anh Hung ústřední rodinu směrem k západnímu modelu rodiny, kde jsou ženy a muži rovnocennými partnery a pro udržení chodu domácnosti je vyžadována účast obou pohlaví.

Tvorba Tran Anh Hunga je význačná důrazem na vizualitu, jinak tomu nebylo ani u třetího filmu. Inspirací pro tento snímek byli američtí malíři Mark Rothko a Robert Rauschenberg. Společně s filmovým architektem Benoitem Baroughem použili principy Rothkovy práce s barvami a Rauschenbergova díla je inspirovala k uspořádání mizanscény. Použitím obou převzatých technik docílili dojmu, že každá scéna je obraz v pohybu. Například stěny v pokoji Haie a Lien jsou vymalovány podobnou technikou (tóny barev i rozmístěním), kterou jsou známy Rothkovy obrazy. Podobně vyznívá i tajemný červeno-oranžový pokoj, kde se schází Khanh s milencem. I ve filmových dekoracích se projevuje kulturní fúze Západu a Východu. Interiéry inspirované tvorbou amerických malířů doplňují tradiční vietnamské umělecké objekty, podobně jako ve filmu *Vůně zelené papáji*.⁴⁹

⁴⁹ SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 227

4.4 Tony Bui – Tři sezóny

Rok výroby: 1999

Stopáž: 1h 53min

Žánr: drama

Hrají: Ngoc Hiep Nguyen, Duong Don, Harvey Keitel, Diep Bui

Tony Bui se narodil roku 1973 ve Vietnamu. Týden před pádem Saigonu společně s rodinou emigroval do USA. Vystudoval filmovou fakultu na univerzitě Loyola Marymount v Los Angeles.⁵⁰ Debutoval úspěšným snímkem Tři sezóny, za který získal na festivalu Sundance Hlavní cenu i Cenu diváků.

Film Tři sezóny byl první vietnamsko-americkou koprodukcí a jako první film financovaný Američany získal povolení vlády natáčet přímo ve Vietnamu, což souviselo se zrušením ekonomických sankcí mezi Vietnamem a USA v roce 1993.⁵¹

Snímek se skládá ze čtyř dějových linií, které se navzájem jen letmo proplétají, ale spojuje je motiv nalezení blízké osoby. První dějová linie sleduje mladou dívku Kien An, která přichází do nové práce sbírat lotosové květy a prodávat je. Jezero patří váženému básníkovi, který trpí leprou. Mezi Kien An a básníkem vznikne nečekané přátelství. Druhá dějová linie vypráví milostný příběh chudého řidiče cykla (taxi na kole) a luxusní prostitutky. Další příběh patří americkému vojákovvi, který se pokouší o navázání vztahu se svou dcerou, která se narodila za války a má vietnamskou matku. Poslední příběh pojednává o malém chudém chlapci přezdívaném Woody, který se protlouká a přežívá mezi ulicemi Ho Či Minova města.

Název filmu Tři sezóny reprezentuje tři roční období prolínající se moderním Ho Či Minovým městem. Kien An reprezentuje starou dobu nedotčenou globalizací,

⁵⁰ BAYOR, Ronald H. Multicultural America: An Encyclopedia of the Newest Americans. 1. vydání. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2011, s. 2268

⁵¹ SCHWARZ, Michal, SRBA, Ondřej. Vietnam v éře západních velmocí. 1. vydání. Praha: Masarykova univerzita, 2016, s.154

Lan zase současnost ovlivněnou kapitalismem a naivní a nevinný Woody budoucnost.

Když porovnáme obraz Ho Či Minova města v podání Tonyho Buie s představou Tran Anh Hunga ve filmu *Cyklo*, vidíme úplně odlišné světy. Tran Anh Hung sice ukazuje tvář podsvětí města, nicméně když srovnáme například ulice a rušnou dopravu, tolik signifikantní charakteristikou vietnamských velkoměst, i zde se jejich pohledy liší. V Třech sezónách je Ho Či Minovo město většinou klidné a pokojné a doprava sice hustá, ale ne chaotická. Hýbe se plynule v souladu s rytmem města. V městě v podání Tonyho Buie se nám dobře dýchá, nepotíme se, je nám jako divákovi příjemně.

Prostředí v příběhu Kien An a básníka je tradiční a starobylé – podobně jako ve *Vůni zelené papáji* je vykresleno jako exotický ráj. Tony Bui tohoto pocitu docílil dlouhými záběry na pagodu, jezero lotusů v pozadí s bujnou zelení, ženy v tradičním kónickém klobouku. To vše navozuje exotický obraz Vietnamu podobný západnímu směru orientalismu. Tento směr ovlivňoval především tvorbu zemí, které měly kolonie, u USA tomu tak není. Naopak v americké kinematografii byl tento pohled na Vietnam nový a osvěžující, neboť většina amerických filmů dosud zobrazovala Vietnam pouze v kontextu války jako děsivé, kruté místo. Díky tvůrcům vietnamské diaspory mohl poprvé americký divák spatřit jiný pohled na Vietnam, což znamenalo pro americko-vietnamské vztahy významný krok.

Z filmu jde cítit značná nostalgie po tradičním Vietnamu, který se rychle mění v globalizovaném světě. Na rozdíl od velmi depresivního filmu *Cyklo* se pocit Tonyho Buie dá charakterizovat spíše jako melancholie nad ztrátou tradičního Saigonu / Ho Či Minova města, avšak s pozitivní nadějí do budoucna. Podle Tonyho Buie mladí Vietnamci ztrácejí zájem o vietnamské tradice, například nechtějí číst vietnamskou literaturu, ale prahnou po západní zábavě, a především po té americké. Tradiční vietnamská identita je podle Tonyho Buie „zředěná“ globalizací nebo podle něj tedy spíše amerikanizací.

Tony Bui ukazuje na zahraniční prvky pronikající do vietnamského prostoru nenápadně, například billboardy s reklamami na Coca-colu, Maxwell a další západní značky v pozadí Ho Či Minova města, ale také je dokáže výrazně reflektovat v životních příbězích protagonistů filmu.

Názornou ukázkou socio-ekonomických změn a pronikání globalizace do Vietnamu představuje dopravní prostředek cyklo, taxi na kole, který reprezentuje starý Vietnam. Je to způsob dopravy, který se využíval od dob francouzské kolonizace. V moderním Vietnamu je ovšem na pokraji „vymření“. Jeden z řidičů cykla říká Haiovi, že na místě, kde parkují a odpočívají, bude brzy stát další hotel. Vidíme, že před novými hotely ve městě parkují taxíky, pro cykla není v globalizovaném světě už místo. Hai ovšem odolává politice kapitalismu a zuřivé transformaci Vietnamu i maličkostmi, třeba tím, že si od Kien An koupí pravé květy lotusů, ne plastové. Kien An se nedaří prodávat květiny, protože si nyní všichni kupují plastové. Lotus, významný motiv vietnamské kultury, který symbolizuje krásu, vznešenost, ale i houževnatost, je nakonec také „zmodernizovaný“ Západem, stává se plastovým.

Chlapec Woody žije sám na ulici. Přezdívku po americké animované postavičce dostal, protože nosí tričko s datlem Woodym Woodpeckerem. Je ironické, že chlapec s tak těžkým životním osudem má na sobě tričko s americkou postavičkou. Tento záměr lze chápat jako kritiku globalizace. Tony Bui chtěl původně chlapce pojmenovat Mickey po Mickey Mousovi, což mu ovšem producenti ze strategických důvodů zadrželi a povolili méně známého datla ze stáje Disney.⁵² Woody potulující se po Ho Či Minově městě je natočen stylem italského neorealismu. Kamera sledující chlapce ve velkoměstě ukazuje částečně realitu husté a ucpané dopravy a tyto scény jsou velmi podobné jako ve snímku *Cyklo*.

Na závěr této analýzy bych chtěla ještě zmínit postavu prostitutky Lan a motiv emancipované ženy, který skrz ni Tony Bui zobrazuje. Lan je elegantní žena, která má západní styl oblékání i účesu, kouří a pije alkohol. Umí se o sebe postarat a ví, jaký osud si zvolila. Nelituje se, byla to její volba prodávat své tělo. V jistém smyslu lze vnímat její postavu jako odvážnou, soběstačnou ženu, která se nebojí soudu společnosti a rozhoduje se sama za sebe.

⁵² SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 231

4.5 Charlie Nguyen – Rebel

Rok výroby: 2006

Stopáž: 1h 43 min

Žánr: historické drama

Hrají: Johnny Tri Nguyen, Veronica Ngo, Dustin Nguyen

Dalším významným filmem vietnamské kinematografie je *Rebel* režiséra Charlieho Nguyena. Charlie Nguyen emigroval s rodinou do USA ve svých 14 letech v roce 1982. Jako fanoušek filmů s bojovým uměním se začal věnovat filmové kariéře. Do filmu *Rebel* obsadil svého mladšího bratra a úspěšného kaskadéra Johnny Tri Nguyena. V další hlavní roli vystupuje Dustin Nguyen, též kaskadér, a Veronika Ngo, vietnamsko-norská herečka a modelka. Tato vietnamsko-americká koprodukce zaznamenala ve Vietnamu velký úspěch (i díky profesionálním výkonům v bojových, akčních scénách) a podpořila tím vývoj dalších filmů pro lokální publikum.

Děj filmu *Rebel* je zasazen do koloniálního období roku 1922. Vypráví příběh Cuonga, Vietnamce pracujícího pro tajné složky koloniální vlády. Cuong má dobré srdce a nemůže z paměti vymazat to, že zastřelil chlapce, bojujícího na straně rebelů. Poté, co Cuong pozná Thuy, dceru vůdce povstání proti francouzské nadvládě, dochází k prozření a přidává se na stranu rebelů. Pomáhá Thuy utéct z vězení a oba se vydávají na cestu do džungle, kde se rebelové ukrývají. Francouzský velitel pověřuje dopadením zrádce Cuonga a rebelky Thuy ambiciózního a krutého Vietnamce jménem Sy. Rebelové, obyčejní vesničané, jsou však stateční a zapálení do boje za osvobození své země.

Západní divák, zejména francouzský, si pravděpodobně dlouho nespojoval koloniální období s násilnou invazí. Kolonizace měla v západním pojetí dlouhé roky pozitivní konotaci zdůrazňující západní ideu, že se jedná o misi civilizovat zaostalé obyvatelstvo Indočíny.⁵³ Film *Rebel* toto pojetí obrací naruby a vykresluje Francouze jako vykořisťovatele a vietnamské rebely jako národní hrdiny, což odpovídá převládajícímu světonázoru ve vietnamské komunitě. Můžeme zde vidět

⁵³ HAMILTON, Annette. *Renovated: Gender and Cinema in Contemporary Vietnam, Visual Anthropology*. London: Routledge, 2013, s. 147

i spojitost s válkou ve Vietnamu – pro USA byl konflikt ve Vietnamu bojem za svobodu a proti šíření komunismu, pro většinu Vietnamců se jednalo o boj proti další snaze o kolonizaci Vietnamu.⁵⁴

Úspěch filmu *Rebel* u vietnamského publika zaručil důraz na tradiční vietnamské ctnosti, které se objevovaly v písních, básních a obrazech již staletí zpátky, a stále ve vietnamské moderní společnosti rezonují. Mezi ně patří především láska k rodné zemi, loajalita, obětování se pro dobro národa. V motivu ženy-hrdinky navazuje též na historii národních hrdinek o dva tisíce let zpátky.

Během koloniálního období sehrály ženy důležitou roli v odboji – byly nenápadné, a mohly se proto volněji pohybovat na ulicích, předávat tajné zprávy apod. Charlie Nguyen se tímto inspiroje a vytváří postavu Thuy, odvážné bojovnice za osvobození Vietnamu. V první scéně, kde se Thuy objeví, se zapojuje do guerillové akce, během které dokáže sama zlikvidovat několik vysoce postavených mužů francouzské správy. Její síla a hrdinství je poté testováno sérií několika různých mučení, které vykonává Sy. Přesto neprozradí, kde se její otec a zbytek rebelů ukrývají – je rozhodnutá bojovat proti kolonizátorům za každých okolností. Její pevné odhodlání pro věc dokáže proměnit i pro-kolonizaci smýšlejícího Cuonga. Své výjimečné schopnosti Thuy využívá pro politické cíle, ale i pro záchranu rodiny. Mnoho aspektů jejího charakteru navazuje na ženské hrdinky v dávné vietnamské historii. Nelze ale popřít ani západní vliv, který vyzdvihuje i obyčejné ženy, tj. nejen bojovnice odboje, jako schopné silné bytosti rovnocenné mužům.

Přestože film *Rebel* nese mnoho charakteristik hollywoodského akčního bijáku, nelze mu upřít jakousi svéráznou hybridní povahu. Americké filmové postupy a moderní technologické know-how se smísily se stopami národní historie a odkazy k tradičním hodnotám, které jsou ovšem povýšeny na novou, modernější úroveň.

⁵⁴ VICK, Tom. *Asian Cinema: A Field Guide*, USA: Harper Collin Publishers, 2007, s.

4.6 Ash Mayfair – Třetí manželka

Rok výroby: 2018

Stopáž: 1h 36 min

Žánr: historické drama

Hrají: Hong Chuong Nguyen, Long Le Vu, Tran Nu Yen-Khe

Posledním analyzovaným filmem je historické drama od režisérky Ash Mayfair s titulem Třetí manželka. Ash Mayfair se narodila ve Vietnamu, již ve 13 letech odjela studovat do Anglie a později do USA, kde odpromovala na prestižní NYU Tisch School of Arts. Její debut Třetí manželka získal ohlasy na festivalech po celém světě a vyhrál též několik cen, například NETPAC Award na Toronto International Film Festivalu nebo Another Look Award na filmovém festivalu v San Sebastiánu.⁵⁵

Příběh filmu je zasazen do rurálního Vietnamu na konci 19. století a vypráví o cestě k dospělosti čtrnáctileté dívky May. Ta se stává třetí manželkou bohatého statkáře Hunga a přichází bydlet na jeho usedlost. Seznamujeme se s jeho dalšími dvěma ženami – s první ženou Ha má statkář nejstaršího syna Sona, s druhou manželkou Xuan má dvě dcery, ta starší z nich je téměř ve věku jeho nové manželky. Mladá May brzy pochopí, že cesta k získání dobrého postavení v rodině je zplození syna. Brzy po svatbě otěhotní a modlí se, aby v sobě nosila syna.

V úvodním záběru filmu Ash Mayfair představuje úchvatnou přírodu Vietnamu, May připlouvá v malé loďce po řece mezi skalnatými objekty, Vidíme, jak se obloha odráží na vodní hladině, scéna je natočená k blue hour. Jedním z důležitých motivů filmu je pro Ash Mayfair nostalgie k rodné zemi – díky tomuto pocitu zobrazuje Vietnam jako exotický ráj s nádhernou přírodní scénérií, podobně jako francouzští režiséři nahlíželi na bývalou kolonii. Ash Mayfair společně s kameramankou thajského původu Chananun Chotrungrroj tvoří nádherné obrazy nasvícené přirozenými zdroji světla. Důležitost přírodního elementu se odráží i ve zvuku, slyšíme cikády a jiný hmyz typický pro vietnamský venkov – podobně jako

⁵⁵ Indiana University Cinema. *Ash Mayfair*. [online]. [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://cinema.indiana.edu/about/visiting-guests/visitor/ash-mayfair>

ve Vůni zelené papáji. Velká inspirace v poetičnosti a kráse navazuje na filmy Tran Anh Hunga, který je sám pod snímkem podepsán jako artistic consultant.

Rytmus filmu udává hedvábí, celý proces jeho tvorby, od housenek až po odmotávání jednotlivých vláken. Tyto prostřihy umocňují pocity postav, například po svatební noci May a statkáře stříhne režisérka na plazící se housenky bource morušového, které připomínají mužský penis – režisérka evokuje pocit strachu mladé dívky před prvním sexem s neznámým dospělým mužem.

Na začátku filmu, když May přichází a představuje se, vidíme statický záběr na statkářovu rodinu – skoro jako kdybychom se dívali na fotografii. Uprostřed vidíme sedět nejstaršího a nejrespektovanějšího otce statkáře, kolem něj stojí zbytek rodiny. Tento záběr odráží rodinný celek fungující na základě konfucianství – je jasná hierarchie, kde jsou muži nad ženami a každý má své místo. Mezi manželkami panuje též hierarchie, nejvíce práv má pochopitelně nejstarší manželka a nejméně třetí manželka May. May se ovšem dovídá od služebné, že pokud porodí manželovi syna, mohla by na společenském žebříčku přeskočit druhou ženu – ta prý není pravou manželkou, neboť dala rodině jen dvě dívky. Vidíme společnost, kde jsou ženy považovány za majetek muže. Podle Ash Mayfair je i dodnes podobné smýšlení stále zakořeněno v rurálních oblastech Asie, ne polygamie, ale názor, že údělem ženy je sloužit manželovi a rodit potomky. Režisérka se proti tomuto svému filmem silně vyhrazuje. Ačkoliv postava manžela statkáře naše hlavní hrdinky spojuje, není mu věnována téměř žádná pozornost. Ash Mayfair se ve filmu soustředí na téma ženství, ale i dětství, na práva žen, ženskou sexualitu.⁵⁶ Pro Ash Mayfair je velkou inspirací západní literatura. Byly to právě spisovatelky viktoriánské Anglie, které ji přivedly ke studiu v Anglii. Ash Mayfair čerpala inspiraci v knihách sester Bronteových, zejména v díle Na Větrné hůrce. Stejně jako sestry Bronteovy se snažila vytvořit komplexní ženské protagonistky, živé a důvěryhodné.

⁵⁶ MAJUMDAR, Antara. *TIFF 2018 Women Directors: Meet Ash Mayfair — "The Third Wife"*. Women and Hollywood . [06.09.2028 online]. [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://womenandhollywood.com/tiff-2018-women-directors-meet-ash-mayfair-the-third-wife/>

V rozhovoru pro Indiana University z roku 2019 vypráví, že inspirací ke scénáři byla vlastní rodinná historie – na konci 19. století se prababička režisérky stala ve velmi mladém věku třetí manželkou.⁵⁷ Tento příběh byl předáván po generace dál. Ash Mayfair chtěla interpretovat temnou historii dětských nevěst a polygamie s upřímností. Zároveň ovšem, ovlivněna západní kulturní sférou, chtěla ukázat, že i tyto manželky v opresivním systému jsou plnohodnotné bytosti, které mají vlastní pocity a přání. Režisérka jim dodává síly a odvahy plnit si své touhy alespoň skrz mimomanželské aféry, nic víc jim není dovoleno. Mezi May a druhou manželkou Xuan se rozvíjí platonická láska, ale když ji May chce naplnit a manželku políbit, Xuan se odtáhne. May koneckonců už v první třetině filmu zjistí, že má Xuan poměr s nejstarším synem statkáře a pochopí, že nežije v tradicemi svázané domácnosti, jak se domnívala.

Moderní je též pojetí vztahů mezi ženami, kde neexistuje žárlivost ani rivalita. Manželky mezi sebou nebojují o to, kterou bude mít manžel nejraději. V tom samém rozhovoru Ash Mayfair říká, že i tento zdravý vztah mezi manželkami je prý založen na skutečnosti – manželky spolu musely držet a podporovat se, aby „přežily“. V jistém smyslu se dá na tento motiv nahlížet i jako na západním světem ovlivněný směr, který získává popularitu od dob založení hnutí #MeToo. Nemám zde na mysli spojení žen proti sexuálnímu obtěžování, ale snímek Třetí manželka si asociuje s oslavou ženského přátelství, soudržnosti mezi ženami, kde není místo pro toxicitu typu rivalita kvůli muži apod.

Vedlejší dějová linka sleduje statkářova nejstaršího syna Sona, který se má také oženit s velmi mladou dívkou. Son sňatek odmítá a bouří se, neboť miluje Xuan. Mladý muž Son, jediný syn, dědic a naděje rodu, se ukazuje jako nejslabší článek v celé rodině. Před svatbou se chce podřezat, v tom mu ovšem zabrání jeho matka. V den svatby se opije do němoty a na svou nevěstu agresivně křičí, že ji nechce a nikdy chtít nebude. Ash Mayfair nám ukazuje, že ani muži v tradiční vietnamské rodině 19. století nebyli svobodní, museli poslechnout příkazy starších.

⁵⁷ INDIANA UNIVERSITY CINEMA. *Final Draft: Ash Mayfair on Film* [audiovizuální záznam] USA: IUC 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nTQ6DNUSOFQ>

S pomocí dvou starších manželek a služebné se po velmi namáhavém porodu narodí May dcerka. Sledujeme, jak trpí a roli matky nezvládá. Jako čtrnáctileté dítě nebyla připravena na to stát se matkou a dala život další dívce, která bude mít podobný osud. V jejích očích se odráží rezignovanost. Ash Mayfair ale nekončí svůj debut negativní emocí. V poslední poetické scéně ukazuje nejmladší herečku, druhou dceru Xuan, jak sama sedí na kameni u řeky a vesele si s pomocí nůžek stříhá své dlouhé krásné vlasy – navazuje tím na své prohlášení na začátku filmu, že až vyroste, chce se stát mužem, a bude mít manželky. Poslední obraz uzavírá film s nadějí na změnu pro další generace žen ve vietnamské společnosti.

5. Závěr

Vietnam má dlouhou historii invazí cizích národů, a v důsledku nich i velmi dlouhou historii mísení kulturních vlivů. V současném globalizovaném světě proudí v prostorech ideascapes a mediascapes (dle pojetí Arjuna Appaduraie) kulturní vlivy takovou rychlostí, jako nikdy předtím a vytvářejí každou chvíli nové hybridní formy – tzv. kulturní fúze.

Hybridní identita vybraných vietnamských režisérů, kteří vyrůstali současně mezi vietnamskými tradicemi a západní kulturou, v jistém smyslu umocnila proces kulturních fúzí reflektovaných v jejich dílech. Dalo by se dokonce tvrdit, že kulturní fúze je jedním z výrazných znaků všech vybraných filmů – je čitelná v každém z vybraných snímků.

V téměř všech analyzovaných filmech lze vystopovat prvky orientalismu, výjimkou je pouze film *Cyklo*. Vietnam je zobrazován jako nádherná země s úchvatnou přírodní scenérií, zarostlou bujnou zelení plnou exotických sladkých plodin. Jak tvrdí Hamid Naficy, je to typickým znakem tvůrců jakékoliv diaspory.⁵⁸ Je to pocit nostalgie, který inspiruje režiséry vykreslovat rodnou zemi v idealizované podobě. Zároveň je třeba si uvědomit, že tento úhel pohledu je ovlivněn již zmíněným orientalismem, směrem pocházejícím z Evropy ze zemí, které bývaly koloniálními mocnostmi. V tvorbě Tran Anh Hunga je cítit tento vliv nejsilněji, ve filmu *Vůně zelené papáji* se k tomu připojuje i orientalistický pohled na ženu jako na objekt touhy muže.

Opakujícím se motivem, který filmy spojuje, je pohled na roli ženy ve společnosti. Vybraní režiséři ovlivněni západním smýšlením mají potřebu dát ženám více práv a obecně se více věnovat jejich životním osudům. Snaží se o vykreslení jejich charakterů komplexně, ženy jsou často v centru děje. Hlavní hrdinky z analyzovaných filmů jsou odvážné – ať se jedná o tři sestry ve filmu *Na vertikále slunce*, které vládou ve svých vztazích s muži, či o bojovnici Thuy proti francouzským kolonizátorům, nebo dětskou nevěstu May, která se nebojí projevit

⁵⁸ SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010, s. 104

city k druhé ženě. Tyto a další ženské postavy rozhodně neodpovídají tradiční představě o submisivní vietnamské ženě, která má dle konfuciánského řádu sloužit muži.

Ve všech filmech zároveň lze vycítit jakousi rozpolcenost mezi dvěma světy – moderní globalizovaný svět proti tradičnímu světu. Ačkoliv se režiséři odpoutávají či distancují od zastaralých zvyklostí, které do moderního světa nepatří (z těch extrémních případů například polygamie a dětské nevěsty ve filmu Třetí manželka, z těch úplně nenápadných tradic to, že ženy vaří mužům na hostině ve snímku Na vertikále slunce), stále lze z filmů vyčíst, že si režiséři některých prvků konfuciánské morálky váží. Jde například o soudržnost rodiny, která hraje výraznou roli ve všech filmech.

Ve filmu Vůni zelené papáji dělá paní domu vše proto, aby udržela rodinu pohromadě a před nestoudným manželem zavírá oči, ve filmu Na vertikále slunce je hlavním motivem jednota rodiny a rodinné vztahy, zejména důvěrnost a blízkost mezi sestrami. Ve filmu Cyklo se každý snaží přispět do rodinného rozpočtu, i ta nejmladší šestiletá sestra, která se živí leštěním bot po večerech, a ve snímku Rebel dcera Thuy neprozradí skrýš svého otce i přes mučení. V Třech sezónách se vrací bývalý voják najít svou ztracenou dceru a ve filmu Třetí manželka spolu tři ženy drží pospolu, není mezi nimi žárlivost – naopak si musejí vzájemně pomáhat, aby přežily. Jsou koneckonců jedna rodina.

Těchto tradičních hodnot si režiséři váží a vyzdvihují je. Tran Anh Hung a Tony Bui reflektují svůj stesk po tradičním Vietnamu ve filmech Cyklo a Tři sezóny. Oba filmy zasazené do současnosti reagují na globalizaci Vietnamu a pronikání západních vlivů do všech sfér vietnamské společnosti. Zatímco Tran Anh Hung ostře kritizuje démonickou verzi měnící se společnosti, Tony Bui nahlíží na proces změny s melancholií, leč smířlivě.

Ve své diplomové práci jsem se věnovala úzce vymezenému tématu kulturních fúzí v kontextu jednoho státu. Vybrala jsem si Vietnam, neboť mě neustále motivuje poznávat zemi, odkud pocházejí moji rodiče. Určitě by bylo zajímavé pokračovat v analýze kulturních fúzí i v dalších zemích i z jiného pohledu, například jak ovlivňují „domácí“ filmovou tvorbu imigranti, v českém kontextu tedy analyzovat, zda vietnamská kultura ovlivňuje českou kinematografii, a pokud ano, jakým způsobem.

Soupis citací použitých pramenů a literatury

ADITANI, Savitri. *The influence of French colonialism on Vietnam's culture*. Bandung, Indonésie: Padjadjaran University, 2016, s.767

APPADURAI, Arjun. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. Theory, Culture & Society*. London: Sage Publications, 1990, s.296

BAYOR, Ronald H. *Multicultural America: An Encyclopedia of the Newest Americans*. 1. vydání. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2011, s. 2268

BUI, Long. *Heteroglossia of History: Remembering the Republic of Vietnam in Contemporary Vietnamese Film*. *Journal of Vietnamese Studies*. USA: University of California, 2019, s.5

GRAY, Gordon. *The Roles and Representations of Women in Post-Doi Moi Vietnamese Cinema*. USA: ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts, 2018, s. 95

HAMILTON, Annette. *Renovated: Gender and Cinema in Contemporary Vietnam, Visual Anthropology*. London: Routledge, 2013, s. 141

HLAVATÁ, Lucie, IČO, Ján, KARLOVÁ, Petra, KUČERA, Karel, STRAŠÁKOVÁ, Mária. *Dějiny Vietnamu*. 1.vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008

HUYNH, BT. *Vietnamese pre-colonial culture*. Sydney: University of Sydney, 2018, s.66

INDIANA UNIVERSITY CINEMA. *Ash Mayfair*. [online]. [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://cinema.indiana.edu/about/visiting-quests/visitor/ash-mayfair>

INDIANA UNIVERSITY CINEMA. *Final Draft: Ash Mayfair on Film* [audiovizuální záznam] USA: IUC 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nTQ6DNUSOFQ>

MAJUMDAR, Antara. *TIFF 2018 Women Directors: Meet Ash Mayfair — "The Third Wife"*. Women and Hollywood. [06.09.2028 online]. [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://womenandhollywood.com/tiff-2018-women-directors-meet-ash-mayfair-the-third-wife/>

LANGEROVÁ, Viera. *Kulturní křižovatky*. Film a doba 04/21. Praha, 2021

LANGEROVÁ, Viera. *Výměny a záměny. Migrace filmových žánrů v procesu globalizace*. Film a doba 02/22. Praha, 2022

LANGEROVÁ, Viera. Vizuálna artikulácia kultúrnej identity krajín sinosféry. Nový jazyk globalizujúcich sa spoločnosti. Olomouc: Univerzita Palackého, časopis *Dálný východ*, ročník 2, číslo 2, 2012, s.129

LANGEROVÁ, Viera. *Vietnamský tucet*. Slovenské divadlo. Bratislava: Ústav divadla a umění, Slovenská akadémia vied, 2012

LETWIN, Brian. *History of Vietnamese Cinema: 1898–1995* In: Saigoneer.com [online]. 19.01.2013 [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://saigoneer.com/film-tv/546-history-of-vietnamese-cinema-1898-1995>

KREUZZIEGER Milan. *Kultura v době zrychlené globalizace*. 1. vydání. Praha: Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, s. 32

KVIFF Program. Taste. In: Kviff.com [online]. 2021 [cit. 16. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/program/film/57/34413-chut>

SCHWARZ, Michal, SRBA, Ondřej. *Vietnam v éře západních velmocí*. 1. vydání. Praha: Masarykova univerzita, 2016, s.40

SOLDAVINI, Irene. *Identity in Vietnamese diasporic cinema*. London: SOAS, 2010

Tran Anh Hung: „For me, the most important thing about movie is the language of cinema.“ In: *filmtalk.org* [online]. 29.8.2016 [cit. 10. 8. 2022]. Dostupné z: <https://filmtalk.org/2016/08/29/tran-anh-hung-for-me-the-most-important-thing-about-a-movie-is-the-language-of-cinema/>

VICK, Tom. *Asian Cinema: A Field Guide*, USA: Harper Collin Publishers, 2007, s. 240

VUONG, Quan Hoang. *Cultural evolution in Vietnam's early 20th century: A Bayesian networks analysis of Hanoi Franco-Chinese house designs*. Hanoj: Phenikaa University, 2019, str 6.