

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií.

Bakalářská práce

2013

Václav Rybář

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií.

Václav Rybář

**Boj o identitu na poli hongkongské
kinematografie (60. - 80. léta 20. století)**

Bakalářská práce

Praha 2013

Autor práce: **Václav Rybář**

Vedoucí práce: **PhDr. Petr Bednařík, PhD**

Rok obhajoby: **2013**

Bibliografický záznam

RYBÁŘ, Václav. *Boj o identitu na poli hongkongské kinematografie (60.- 80. léta 20. století)*. Praha, 2013. 60 s. Bakalářská práce. (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce: PhDr. Petr Bednařík, PhD.

Abstrakt

Cílem bakalářské práce s názvem *Boj o identitu na poli hongkongské kinematografie (60. - 80. léta 20. století)* je analyzovat boj o různé dimenze identity v rámci hongkongské filmové tvorby, práce je primárně zaměřena na klíčové období 60. až 80. let 20. století. Těžiště práce spočívá v analýze kinematografie zkoumaného období, stranou nezůstane ani další formující kulturní prvky, které spolu s filmem tvoří základ hongkongské masové kultury- televizní produkce a popmusic.

Práce je formálně rozdělena do sedmi kapitol. První kapitola obsahuje politickou, kulturní a historickou reflexi, nástin mediálního a politického systému Hongkongu, druhá pak úvod do hongkongské kinematografie od roku 1913 do konce čtyřicátých let. Třetí kapitola se věnuje hongkongskému filmu coby čínské diaspoře a pokrývá období 50. let. Čtvrtá kapitola analyzuje hongkongskou kinematografii v průběhu 60. let. Pátá kapitola pokrývá hongkongskou kinematografii v době transformace 70. let. Šestá kapitola se věnuje 80. létům coby zlaté éře tzv. kantonského filmového zázraku (1980-1989) a stručně se zabývá i hongkongskou kinematografií po roce 1990 s důrazem na převzetí Hongkongu zpět pod čínskou vládu v roce 1997. Následuje závěr, který sumarizuje poznatky bakalářské práce. Některé kapitoly rovněž obsahují *případové studie* (case study), v nichž jsou analyzovány konkrétní filmy.

Abstract

The purpose of this bachelor thesis titled **The Battle for Identity: Hong Kong Cinematography from 60s to 80s** is to analyze the battle for different kinds of Hong Kong identity within Hong Kong cinematography. The thesis is mainly concentrated on the key era from 60s to 80s. The focus is the analysis of cinematography as well as case study, as well as other cultural aspects and factors such as television and popmusic.

The thesis is formally divided into seven chapters. First chapter deals with political, historical and cultural system of Hong Kong. Second chapter analyzes Hong Kong cinematography from 1913 until the end of the 40s. Third chapter focuses on Hong Kong cinematography as a part of Chinese diaspora and covers the era of the 50s. Fourth chapter addresses Hong Kong cinema during 60s. Fifth chapter is dedicated to cinematography and television during the transforming period of the 70s. Sixth chapter deals with the 80s as golden era of the Cantonese film miracle and in small part analyzes Hong Kong cinematography during 90s, especially fundamental is the year 1997 as the transfer of sovereignty over Hong Kong. Résumé of the thesis summarizes the findings of the bachelor thesis.

Klíčová slova

Hongkong, kinematografie, film, televize, studiový systém, boj o identitu, jazyk, média

Keywords

Hong Kong, cinematography, film, television, studio system, battle for identity, language, media

Rozsah práce: 118 714 znaků (bez abstraktu a příloh)

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 22. 5. 2013

Václav Rybář

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu své práce, PhDr. Petru Bednaříkovi, Ph.D., za jeho cenné rady a podnětné konzultace při vedení bakalářské práce. Poděkování patří rovněž mým blízkým za jejich všestrannou podporu při studiu.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:
Václav Rybář

Razítko podatelny:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:
2010

E-mail diplomantky/diplomanta:
rybar@moviezone.cz

Studijní obor/forma studia:
Mediální studia/kombinovaná forma

Předpokládaný název práce v češtině:

Boj o identitu na poli hongkongské kinematografie (60.- 80. léta 20. století)

Předpokládaný název práce v angličtině:

The Battle for Identity: Hong Kong Cinematography from 60s to 80s

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013):

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

LS 2013

Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků):

Kinematografie byla a je zásadní veličinou hongkongského mediálního systému a nástrojem boje za jazykovou, kulturní a především národní identitu. Rozkvět kinematografie byl vždy úzce spjat s křehkou politickou pozicí mezi britským a čínským vlivem. Boj o identitu, jazyk a nezávislost se vedl především na filmové frontě. Cílem této bakalářské práce je analyzovat boj o různé dimenze identity v rámci hongkongské filmové tvorby, po úvodu do problematiky se práce primárně zaměří na klíčové období 60. až 80. let 20. století. Těžiště spočívá v analýze kinematografie a její role v mediálním systému, stranou nezůstanou ani další formující kulturní prvky, které spolu s filmem tvoří základ hongkongské masové kultury- televizní produkce, komiksy a popmusic.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu a dotace):

Hongkongská kinematografie: boje o identitu s primárním zaměřením na 60. až 80. léta 20. Století (těžištěm práce budou zejména kapitoly 2 a 3)

1. Hong Kong: Mezi koloniální minulostí a čínskou přítomností - politické, kulturní a historické zrcadlo, úvod do politického a mediálního systému, specifické faktory Hong Kongu, hongkongská kinematografie jako součást čínského národního filmu (Zrod hongkongské kinematografie v rámci britského koloniálního systému, západní vlivy versus tlak z pevninské Číny. Hong Kong ve stínu Číny (1913-1956). Boj o jazyk, úvod do problému střetů o lingvistickou identitu)

2. Hongkongský film jako čínská diaspora (1956-1979)

(Čínská kulturní revoluce a poválečný příliv čínských filmařů do Hong Kongu, vznik vlivné čínské diaspor, snaha o prosazení čínské identity na území Hong Kongu. Přímý souboj mandarínštiny a kantonštiny, příčiny vzestupu kantonské kinematografie v 60. a 70. letech a její dominance nad zbytkem Asie, různé dimenze bojů o identitu)

3. Hongkongský film jako globální komerční systém a kantonský zázrak (1980- 1989)

(komercializace, studiový systém a vzájemné ovlivňování západu a východu, střety identit na půdě komerční kinematografie. Politická koncepce „jedna země, dva systémy“. Asijský Hollywood - kritická nová vlna vs. žánrová manufaktura (80. léta), diverzifikace filmové tvorby, lokální a globální dimenze hongkongského filmu, vlivy z Hollywoodu, vliv televizní tvorby a vzestup kantonštiny)

4. Hongkongská kinematografie po roce 1990

(Příčiny pádu hongkongské kinematografie koncem 90. let a její postupné obrození v následující dekádě, boj o identitu po navrácení Hong Kongu do čínského područí v roce 1997)

5. Résumé práce

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy):
Hongkongská kinematografie plus další popkulturní vlivy- televize a popmusic.

Postup (technika) při zpracování materiálu:

Metody- analýza kinematografie jako zásadního média v Hong Kongu, přesah do mediálních systémů, historie, kultury a politiky, hlavním tématem práce boj o identitu

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

David Bordwell: Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment, Harvard University Press, 2000

(práce nejvýznamnějšího filmového vědce současnosti se zabývá konkrétní analýzou filmových vlivů, technik, postupů a atributů, které jsou specifické pro hongkongskou kinematografii, stranou nezůstává ani napětí mezi lokální a globální dimenzí hongkongského filmu)

Poshek Fu, David Desser: The Cinema of Hong Kong:History, Arts, Identity, 2002, Cambridge

(analýza vzestupu a pádu hongkongské kinematografie, zejména kulturní vlivy a analýzy identity, autoři knihy, profesori filmu a médií z univerzit v Illinois, nabízí nový konceptuální rámec vnímání hongkongského filmu na pozadí bojů o jazyk)

Frank Bren, Law Kar, Sam Ho: Hong Kong Cinema: A Cross-cultural View: Scarecrow, 2000

(kniha trojice filmových a mediálních vědců se zaměřuje na napětí mezi kulturami a analyzuje koloniální a čínské vlivy a boj o identitu prostřednictvím filmového média)

Stephen Teo: Hong Kong Cinema: Extra Dimensions, BFI Publishing, 1997

(profesor filmu a médií z univerzity Nanyong v Singapuru, bývalý programový ředitel celé řady filmových festivalů, analyzuje hongkongský film od roku 1909 do poloviny 90 let, nahlíží na problematiku z bilingvního rámce, což dokazuje na rozboru jednotlivých filmů a žánrových postupů, kniha je prvním komplexním anglojazyčným pokrytím tématu)

Lisa Odham Stokes, Michael Hoover: City on Fire: Hong Kong Cinema, Verso, 1999

(kniha britských autorů jde po stopách kořenů hongkongského filmového úspěchu 80. let, zkoumá jeho příčiny, což demonstruje na praktických ukázkách z jednotlivých filmů)

Bey Logan: Hong Kong Action Cinema, Overlook Press, 1996

(autor, jeden z nejvýraznějších odborníků na filmový Hong Kong, ale i respektovaný scenárista a filmový producent, se v knize primárně věnuje akčnímu filmu, zejména pak specifickým postupů,, kterými Ghong Kong obohatil globální publikum, tato práce rozebírá konkrétní filmy a techniky)

Yingchi Chu: Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self, Routledge, 2009

(Yingchi Chu je mediální a filmovou vědkyní na Murdoch University v Austrálii, pracovala dlouhou dobu v hongkongském filmovém průmyslu a přináší sondu do fungování filmového průmyslu.V dizertační práci rozebírá koncept národní kinematografie a politickou dimenzi filmového průmyslu.)

Diplomové práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

V rámci FSV Uk a UK nebylo nalezeno totožné nebo příbuzné téma

Datum / Podpis studenta

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

.....
Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT I DO OBOU VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE SCHVALUJE NA IKSŽ VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

Obsah

BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM	
PROHLÁŠENÍ	
PODĚKOVÁNÍ	
OBSAH	1
ÚVOD	2
1. HONGKONG MEZI TŘEMI SVĚTY: HISTORICKÉ A PRÁVNÍ ZRCADLO	3
2. HONGKONGSKÁ KINEMATOGRFIE 1913-1950: VE STÍNU PEVNINSKÉ ČÍNY	4
2.1 <i>Komerční začátky ve stínu čínských mocenských bojů</i>	4
2.2 <i>Předválečná Šanghaj jako asijský Hollywood</i>	7
2.3 <i>Svobodný ostrov v moři propagandy</i>	9
2.4 <i>Poválečný exil mandarínských filmařů</i>	11
3. HONGKONGSKÁ KINEMATOGRFIE V 50. LETECH: STESK PO DOMOVINĚ	13
3.1 <i>Politická, sociální a ekonomická dimenze souboje kantonské a mandarínské kinematografie</i>	13
3.2 <i>Poválečný rozvoj studiového systému</i>	15
4. HONGKONGSKÁ KINEMATOGRFIE V 60. LETECH: VÁLKA GENERACÍ	22
4.1 <i>Odklon od čínské nostalgie k západním vlivům</i>	22
4.2 <i>„Sametový“ kolonialismus a důraz na lokální městskou kulturu</i>	24
5. HONGKONGSKÁ KINEMATOGRFIE V 70. LETECH: SEBEVĚDOMÍM K TRANSFORMACI	29
5.1 <i>Ekonomický úspěch coby katalyzátor veřejného sebevědomí</i>	29
5.2 <i>Bruce Lee jako ikona transformace národní identity</i>	31
5.3 <i>Rozklad studiového systému a nová generace lokálních celebrit</i>	33
5.4 <i>Televize jako nástroj vnímání jazykové a lokální identity</i>	34
5.5 <i>Michael Hui jako ikona transformace lokální identity</i>	37
6. HONGKONGSKÁ KINEMATOGRFIE V 80. LETECH: ASIJSKÝ EKONOMICKÝ ZÁZRAK	40
6.1 <i>Lokální celebrity s globálním zásahem</i>	40
6.2 <i>Hongkongská Nová vlna</i>	42
6.3 <i>Žánrová manufaktura jako nositel lokální kulturní identity</i>	44
6.4 <i>Čínský syndrom</i>	46
ZÁVĚR	49
SUMMARY	52
POUŽITÁ LITERATURA	53
A) LITERATURA	53
B) ELEKTRONICKÉ ZDROJE	54
C) FILMY	54
SEZNAM PŘÍLOH	55
PŘÍLOHY	56

Úvod

Kinematografie byla a je zásadní veličinou hongkongského mediálního systému a nástrojem boje za jazykovou, kulturní a především národní identitu. Rozkvět kinematografie byl vždy úzce spjat s křehkou politickou pozicí Hongkongu mezi britským a čínským vlivem. Bitva o identitu, jazyk a nezávislost se vedla především na filmové frontě.

Cílem této bakalářské práce je analyzovat boj o různé dimenze identity v rámci hongkongské filmové tvorby, po nezbytném úvodu do problematiky se práce primárně zaměří na klíčové období 60. až 80. let 20. století. Těžiště spočívá v analýze kinematografie zkoumaného období, stranou nezůstane ani další formující kulturní prvky, které spolu s filmem tvoří základ hongkongské masové kultury-televizní produkce a popmusic. Motivací k výběru tohoto tématu byl můj dlouhodobý zájem o hongkongskou kinematografii, o níž jsem již přednášel a publikoval, z hlediska zdrojů byla rovněž přínosná krátká návštěva Hongkongu včetně samostatného studia v rámci hongkongského filmového archivu a muzea.

Práce je formálně rozdělena do šesti kapitol. První kapitola obsahuje politickou, kulturní a historickou reflexi, nástin mediálního a politického systému Hongkongu, druhá pak úvod do hongkongské kinematografie od roku 1913 do konce čtyřicátých let. Třetí kapitola se věnuje hongkongskému filmu coby čínské diaspoře a pokrývá období 50. let. Čtvrtá kapitola analyzuje hongkongskou kinematografii v průběhu 60. let. Pátá kapitola pokrývá hongkongskou kinematografii v době transformace 70. let. Šestá kapitola se věnuje 80. létům coby zlaté éře tzv. *kantonského filmového zázraku* (1980–1989) a stručně se zabývá i hongkongskou kinematografií po roce 1990. Následuje závěr, který sumarizuje poznatky bakalářské práce. Práce vychází z řady akademických prací asijských i západních mediálních a filmových vědců, analyzuje však samostatně i vybrané filmy v rámci tzv. případových studií, které ilustrují jednotlivé období.

Oproti schváleným tezím bakalářské práce jsou ve finální podobě provedeny (v důsledku omezeného rozsahu práce) drobné změny ve struktuře práce. Z důvodu nedostupných zdrojů jsou rovněž vynechány některé dílčí aspekty hongkongské kultury (mj. komiksy). Byly pozměněny názvy kapitol, přidány podkapitoly a přílohy, tematicky i metodologicky je však obsah práce nezměněn.

1. Hongkong mezi třemi světy: historické a právní zrcadlo

Hongkong, bývalá britská kolonie a od roku 1997 zvláštní administrativní oblast Číny, je již od dob středověku místem střetů národů, jazyků a kultur. Hongkong je jedno z nejhustěji osídlených území na světě, na ploše pouhých 1104 km² zde žije přes sedm milionů obyvatel, kteří vyznávají různá náboženství. Po tzv. první opiové válce (1839 – 1841) se Hongkong stal kolonií britského impéria. Nebyl to však první evropský pokus o ovládnutí tohoto území: již v 16. století připluli portugalská mořeplavci. V roce 1842 byl ostrov, v této době jen malá rybářská vesnička s cca 7000 obyvateli, formálně postoupen britské koruně. Další oblasti jako Kowloon byly následně připojeny po druhé opiové válce v roce 1860. Během první poloviny 20. století byl Hongkong svobodným přístavem pod britskou nadvládou, v průběhu druhé světové války byl okupován Japonci. Britská koloniální vláda v poválečném období přispěla k industrializaci Hongkongu a jeho vzkvétajícímu ekonomickému postavení.¹

V prosinci 1984 byla mezi Velkou Británií a Čínou uzavřena smlouva o Hongkongu, který garantovala čínskou vládu nad územím v červenci 1997. Smlouva nicméně obsahovala závazek Číny, že její socialistický ekonomický a právní systém nebude na území Hongkongu užíván a že Hongkongu zůstane značná autonomie ve všech záležitostech s výjimkou zahraniční politiky a obrany po následujících 50 let, tedy do roku 2047. Tato politika se nazývá „jedna země, dva systémy“ a je právním vyjádřením specifického postavení Hongkongu v rámci Číny.²

Hongkong z hlediska právního systému patří do anglosaského okruhu tzv. *common law* založeného na precedencích. Přejal anglickou zásadu „*rule of law*“³, má samostatnou ústavu s širokým rejstříkem občanských a politických práv včetně poměrně liberální (v porovnání s pevninskou Čínou) svobody projevu. V rámci politického uspořádání je ve smlouvě garantována autonomie a nezávislost Hongkongu ve všech otázkách s výjimkou vnější suverenity a obrany.⁴ Mediální systém Hongkongu je

¹History of Hong Kong. *Yearbook.gov.hk* [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupný z: <http://www.yearbook.gov.hk/2010/en/pdf/E21.pdf>

²Britsko-čínská smlouva o Hongkongu z prosince 1984. *English.gov.cn* [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupný z: http://english.gov.cn/2007-06/14/content_649468.htm

³Legal system in Hon Kong. *Department of Justice*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupný z: <http://www.doj.gov.hk/eng/legal/index.html>

⁴Hongkongská ústava (Basic Law). *Basiclaw.gov.uk*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupný z:

poměrně rozvinutý: existují zde desítky anglických a čínských tištěných periodik, 700 televizních kanálů v různých jazycích, regulace odpovídá britským standardům, pracují zde početné novinářské organizace.⁵

V Hongkongu se mísí tři zásadní civilizační a lingvistické vlivy: tradiční hongkongský (*kantonština*), čínský pevninský (*mandarínština*) a britský postkoloniální vliv (*angličtina*). Angličtina a kantonština zůstávají i nadále úředními jazyky, je však třeba poznamenat, že používání mandarínštiny ve veřejném i soukromém životě je po roce 1997 a předání Hongkongu zpět pod čínskou vládu na vzestupu.⁶

Hongkong je tedy místem střetu jazyků a kultur, asijskou metropolí s evropským právním, administrativním, ale třeba i dopravním systémem, v níž probíhal již od počátku 20. století boj o národní, kulturní a jazykovou identitu. V následujících kapitolách tato bakalářská práce analyzuje různé dimenze boje o identitu na poli hongkongské kinematografie.

2. Hongkongská kinematografie 1913–1950: ve stínu pevninské Číny

2.1 Komerční začátky ve stínu čínských mocenských bojů

V první polovině dvacátého století Britové do úzkého provázání Číny a Hongkongu nijak nezasahovali, ba naopak, svým systémem dvojí justice dokonce posilovali loajalitu tamních obyvatel s pevninskou Čínou. Na ostrově (a pobřežním Kowloonu, který Britové anektovali v roce 1860) fungoval volný pohyb osob a Číňané z pevniny tedy mohli kdykoliv Hongkong navštívit i opustit. To vedlo v roce 1841 k zavedení odlišné úrovně právní ochrany. Všichni obyvatelé Hongkongu bez rozdílu národnosti formálně podléhali britskému právu, ale jen občané Velké Británie a zahraniční turisté (všichni mimo obyvatel Číny a Hongkongu) se mohli spolehnout na plnou ochranu garantovanou

http://www.basiclaw.gov.hk/en/basiclawtext/images/basiclaw_full_text_en.pdf

⁵ Media. Hong Kong: The Facts. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupný z:

<http://www.gov.hk/en/about/abouthk/factsheets/docs/media.pdf>

⁶ Mandarin overtakes English in Hong Kong. In: *The Telegraph Online* [online]. 2012-02-24 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/9103284/Mandarin-overtakes-English-in-Hong-Kong.html>

britskou justicí. (Yingchi Chu 2009, 2-4)⁷

Tento dvojí metr vedl jednoznačně k tomu, že pevninští přistěhovalci, ale i domorodci vnímali Čínu jako svou domovinu a jistotu. Hongkong byl pro ně z ekonomického hlediska branou do lepšího světa. Jeho prudký ekonomický rozvoj lákal na jih Číny stále více a více lidí, nejen z čínské pevniny, ale i ze západního světa. Hongkong byl pro západ vstupní branou do Číny. Není divu, že první filmy⁸ vznikly právě tady.

Američan s ruskými kořeny, Benjamin Brodsky, tu v roce 1909 zprodukoval první film vůbec. Šlo o dvoucívkovou produkci (každá cívka obsahovala jeden krátký film) snímků *Right a Wrong with Earthenware Dish* a *Stealing a Roasted Duck*. Oba náměty pocházely z repertoáru populárních kantonských oper a režíroval je divadelní herec a režisér Liang Shaobo. (Stephen Teo 2002, 3-4)⁹

Brodsky měl v Hongkongu velké plány a chtěl expandovat do Číny, ale revoluce na pevnině a převzetí moci Kuomintangem ho přinutily k návratu do Ameriky. Tam s sebou vzal i první hongkongský celovečerní snímek - *Zhuangzi Tests His Wife* – opět námětově z repertoáru kantonské opery a pod vedením divadelního režiséra Li Mingweie. Snímek se stal prvním hongkongským filmem exportovaným na Západ. Příklon k tématům z kantonské opery byl dán nejen jejich popularitou a přirozenou evolucí, ale teatrální opery měly k filmovým vzorům z Evropy a Ameriky nejbliže. Operní soubory mohly také jako jediné nabídnout školené herce. Žánr zfilmovaných kantonských oper se v hongkongské kinematografii udržel několik dekád. Vedl později mj. k rozporům mezi herci v 60. letech – filmoví herci namítali, že jim jejich operní kolegové berou práci. Debata o tom, zda má filmová estetika pokračovat v napodobování oper, nebo se vydat svým vlastním směrem, nakonec vedla k pozvolnému úpadku tohoto populárního žánru. (Stephen Teo 2002, 41)

Hongkongská kinematografie byla v období svého zrodu velmi křehkou entitou. Z čínské ani britské strany nemohla očekávat žádné finanční pobídky, ba dokonce ani protekcionářské kvóty na import zahraničních filmů, které důsledně aplikovala pevninská Čína na svém území. (Yingchi Chu 2009, 6-7)

Hongkongská kinematografie tak byla od svých počátků plně komerční,

⁷ Yingchi CHU. *Hong Kong Cinema Coloniser, Motherland and Self*. Routledge, 2009. ISBN 978-041-5546-331. (Dále v textu citováno zkrácenou formou.)

⁸ Pro srozumitelnost práce používám anglické názvy filmů či fonetické přepisy čínštiny, české názvy vůbec neexistují nebo nejsou dohledatelné.

⁹ TEO, Stephen. *Hong Kong cinema, the extra dimensions*. Reprinted. London: British Film Inst, 2002.

sponzorovaná ze soukromých zdrojů. Soustředila se zejména na divácky vděčné žánry a témata a uměla je produkovat ve velkých číslech. Mezi lety 1913 – 1925 se však dochovalo jen cca patnáct snímků. Jedním z hlavních důvodů byl nedostatek filmového materiálu. Brodsky totiž pro svoje studio dohodl dodávky materiálu z Německa. Ty však ustaly po vypuknutí první světové války. Další díru do hongkongských filmových archivů udělala japonská okupace v letech 1941-1945. Velké množství hongkongské předválečné tvorby bylo zničeno, když japonští okupanti roztavili celuloid, aby z něj získali dusičnan stříbrný pro válečné účely. (Fonoroff, 1999)¹⁰

Období hongkongské nejistoty se významně podepsalo na změně poměru sil v čínské kinematografii. Centrem filmového průmyslu se totiž rychle stávala Šanghaj, která mohla filmovou poptávku dotovat díky tamním magnátům a politikům. (Yingchi Chu 2009, 14- 15) Proto byla Šanghaj atraktivní a začala přitahovat talenty z pevniny. V Hongkongu v té době operovala pouze jediná filmová společnost, Minxin, kterou založili Liang Shaobo a Li Mingwei, a to krátce po odchodu Benjamina Brodského zpět do Ameriky. V roce 1923 se ale Minxin musel přesunout do nedalekého Kantonu, protože Britové Mingweiovi zakázali postavit v Hongkongu filmové studio. (Stephen Teo 2003, 3)

Mnohem větším zásahem, který zdecimoval veškeré obchodní aktivity Britů na dlouhých osmnáct měsíců, však byla hongkongská generální stávka, svolaná společnými silami Kuomintangu a komunistů. Ochromila veškerou produkci na ostrově, včetně té filmové, a vyústila v masivní exodus Číňanů zpátky na pevninu. (Yingchi Chu 1997, 4). Stávka postihla Hongkong i Kanton, a Mingwei byl nucen v druhém roce jejího trvání své filmové studio natrvalo přestěhovat do Šanghaje. (Stephen Teo 2003, 3) Ta se stala centrem filmového rozvoje a také kulturním majákem čínské národní jednoty. Ta byla společná jak levému politickému křídlu (komunistická strana), tak tomu pravému (Kuomintang), mezi nimiž jinak neustále probíhal boj o moc v mladé a stále se formující republice. Hongkongská filmová produkce se naplno rozběhla až v roce 1929. Tou dobou se čínskou filmovou Mekkou definitivně stala Šanghaj. Li Migwei a jeho nový obchodní partner Luo Mingyou chtěli absolutně ovládnout čínský filmový byznys. Oslovili celou řadu investorů nejen z Hongkongu a Číny, ale i Tchajwanu nebo Singapur, ze zemí, kde žilo hodně Číňanů a kam se tedy mohly

ISBN 978-085-1705-149. Dále v textu je citováno zkrácenou formou.

¹⁰ FONOROFF, Paul. *At the Hong Kong movies*. Second printing. Hong Kong: Odyssey, 1999, 315 p. ISBN 96-221-7641-0.

čínsko-jazyčné filmy výhodně exportovat. Místo ve správní radě nové společnosti Lianhua získaly i významné osobnosti politického života. Tím si Lianhua zajistila nejen přísun peněz, ale i strategicky důležitou podporu vládnoucího Kuomintangu. (Yingchi Chu 2009, 6)

Lianhua sdružovala šest filmových studií – čtyři v Šanghaji, jedno v Pekingu a jedno v Hongkongu. Předobrazem studiového systému a kontraktů s režisérskými a hereckými hvězdami byl samozřejmě klasický Hollywood. Studia měla exkluzivní a dlouhodobé smlouvy se svými hvězdami, které následně musely hrát v přidělených filmech. Zatímco v Hollywoodu to již na přelomu 40. let vedlo k soudním sporům mezi vzpurnými hereckými hvězdami a filmovými studii (soudní precedent *Hanrihan v. Parker*, 19 Misc. 2d 467, 469. N. Y. Misc. 1959), v Hongkongu tento systém vydržel v podstatě beze změn až do přelomu 60. a 70. let. Luo Mingyou chtěl být opravdovým magnátem, proto propojil výrobu filmů s distribucí a dokonce vlastnil síť biografů v pěti severních provinciích. (Stephen Teo 2002, 4-5) Jeho plány se rychle začaly plnit a Lianhua koncem dvacátých let odstartovala v Šanghaji zlatý věk čínské kinematografie.

2.2 Předválečná Šanghaj jako asijský Hollywood

Mezi lety 1928 a 1931 vzniklo v Šanghaji kolem čtyř stovek filmů. Děly se do tří základních žánrů – vznikala zejména sociální melodramata, kostýmní dramata a filmy s prvky bojových umění (na Západě dodnes známých pod svým čínským názvem *wuxia*) (Yingchi Chu 2009, 15).

Hongkongští filmaři žánry i nově zaváděné filmové postupy okamžitě přebírali, a to i přesto, že počet filmů produkovaných v kolonii začátkem třicátých let sotva dosahoval dvojciferných hodnot. (Stephen Teo 2002, 7) Lianhua mezitím prostřednictvím své hongkongské pobočky chtěla ovlivňovat nejen žánr filmů, ale také jejich obsah. Její vedení, které se snažilo vyhovět vládnoucímu Kuomintangu, vydalo v roce 1929 za účelem sjednocení národní kinematografie tzv. *Desatero filmového průmyslu*. Zavazuje se v něm mj. k omezení násilí ve filmech, vzdělávání domácího publika, boji proti hollywoodské invazi v čínských kinech a k podpoře národní hrdosti a politických zájmů vlády. (Yingchi Chu 2009, 6-7) Otevřený trh v Hongkongu a komerční povaha tamní kinematografie samozřejmě nemohly některé z prvků politicky motivovaného desatera naplnit. Ve svých plánech na sjednocení kinematografie s ním ale pevninská Čína přirozeně počítala. Byl pro ni logickou součástí jednotné kulturní

identity. Ačkoliv se v Hongkongu mluvilo kantonský a na pevnině mandarínsky, psaná čínština byla pro všechny společná. Textové předěly tedy „mluvily“ stejnou řečí na diváky v Šanghaji i Hongkongu. (Yingchi Chu 2009, 15) To zajišťovalo pro komerční hongkongskou kinematografii zásadně důležité odbytíště nejen na pevnině, ale i v zemích jihovýchodní Asie (Macao, Malajsie, Singapur), kde se ve větší míře hovořilo kantonsky (Lau, Kam Y. 1999)¹¹

Vynález zvukového filmu v roce 1926 však znamenal zlom a vážně narušil snahy o čínskou kulturní jednotu. Asie sice vstřebávala novou technologii nejpomaleji, ale první mandarínský film vznikl v Šanghaji již v roce 1930. Jablkem sváru se ovšem stal až první kantonský celovečerní snímek *White Gold Dragon*, produkováný společností Tyanyi (předchůdce slavného studia Shaw Brothers). Ta využívala již zmíněného morálního desatera a ostře se proti němu vymezovala – v její produkci vznikaly především bojové filmy s násilnými akčními scénami, které se místo vzdělávání a posilování národní identity soustředily spíše na pobavení publika. *White Gold Dragon* měl v Hongkongu rekordní návštěvnost a do té doby skomírající kantonská kinematografie komerčně ožila. (Stephen Teo 2002, 6-7)

Nejen Tyanyi, ale v podstatě celá hongkongská kinematografie byla Kuomintangem v roce 1934 kritizována za podporu tzv. nízkých žánrů a vláda dokonce pohrozila zákazem všech bojových filmů na čínském území. Studio Tyanyi proto na sklonku roku 1934 přestěhovalo celou svou produkci do Hongkongu. (Stephen Teo 2003, 6)

V tomto přesídlení do liberálnějších vod nezůstalo samo. Do Hongkongu v letech 1934-1937 přicestovaly stovky tisíc lidí z pevninské Číny, včetně mnoha filmařů z Šanghaje. Důvodem byly napjaté vztahy mezi Japonskem a Čínou. Japonsko nakonec využilo pochybné záminky k rozpoutání druhé čínsko-japonské války, která trvala až do japonské kapitulace v roce 1945, a obsadilo v roce 1937 Peking a Šanghaj. (Stephen Teo 2002, 8) V tomto roce se počet obyvatel Hongkongu skokově zdvojnásobil. (Poshek Fu 2002, 69)¹² Ze severu Číny před postupujícími japonskými vojsky prchali muži do bezpečí Hongkongu a zanechávali za sebou celé rodiny. Prudký nárůst čínských filmařů a kapitálu naznačily i počty lokálních produkcí v letech 1934-1937: 15

¹¹ LAU, Kam Y. *Cantonese phrasebook*. 3rd ed. Oakland, CA: Lonely Planet, 1999, 315 p. ISBN 978-086-4426-451.

¹² FU..., Ed. by Poshek... *The cinema of Hong Kong: history, arts, identity*. 1. paperback ed. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 2002, xii, 329 s. ISBN 05-217-7602-3. Dále v textu je citováno zkrácenou formou.

(1934), 32 (1935), 49 (1936), 85 (1937). (Poshek Fu 2002, 69)

Zlatá éra šanghajského Hollywoodu byla pryč. Čínská vláda si všimla rostoucího hongkongského vlivu a z důvodu jazykové jednoty navrhla v březnu roku 1937 zakázat na svém území všechny kantonsky mluvené filmy. Návrh měl ovšem vyjednávací doložku – pokud by kantonské produkce pomohly utužovat národní jednotu a přispívaly budování čínského majestátu, udělila by se jim výjimka (Yingchi Chu 2009, 8). Kuomintang se už dříve pokoušel v Hongkongu podnítit vznik protijaponských filmů (Japonsko útočilo na Čínu už od roku 1931), ale tamní komerční kinematografie ho nevyšlyšela. Hrozba zákazu kantonských filmů rozpoutala bouřlivou debatu mezi vládou a hongkongskými producenty. Vláda nakonec navrhla odklad o tři roky, ale to bylo jen pár týdnů předtím, než japonská vojska vnikla na čínské území a obsadila nejdůležitější města. (Yingchi Chu 2009, 8) Hongkong se náhle z cíle změnil v poslední naději.

2.3 Svobodný ostrov v moři propagandy

Řada pevninských filmařů natáčela v letech 1937-1938 filmy doslova „po cestě“. Někteří prchli rovnou do Hongkongu, jiní zamířili do Kantonu – největšího města na jihu a také významného filmového sídla. Od konce dvacátých let, kdy se Hongkong zotavoval z generální stávkou, se z Kantonu stávalo důležitější kulturní centrum. Rivalita dvou kantonských metropolí však byla ukončena v říjnu roku 1938, kdy Kanton obsadili Japonci. (Yingchi Chu 2009, 9)

Hongkong se tak doslova stal osamělým ostrovem, jak ho mnozí čínští kritici oslavovali ve svých článcích, a levicoví tvůrci přispěchavší z Šanghaje rychle začali chrlit protijaponské filmy. Bylo jich tolik, že zaplnily celý jeden žánr – tzv. filmovou domobranu, kterou kritik Song Wanli v časopise Yi Lin (vydání č. 35, 1. 8. 1938) popsal takto: „*Už pouhý rok po zahájení protijaponské filmové ofenzívy je vidět, že se kantonský vlastenecký duch plně identifikuje s vlastenectvím celé Číny! Jeho houževnatost je štítem a zároveň i zbraní, která spolu s našimi vojáky na frontě a neúnavnými brky našich spisovatelů a novinářů, zasadí nepříteli smrtelnou ránu.*“ Plamenná slova ovšem jen zakrývala fakt, že po obsazení hlavních měst na pevnině došlo v Hongkongu k poklesu počtu protijaponských filmů. V roce 1939 tu vzniklo rekordních 117 snímků. Pouze deset z nich lze ovšem označit za čistě protijaponské. Důvodem bylo, že tyto snímky byly neudatelné nejen na Japonci okupovaném území,

ale omezovala je i britská vláda v kolonii, která se až do vypuknutí války v Pacifiku snažila s Japonci udržovat neutrální vztahy. Exilová čínská vláda apelovala na další země v jihovýchodní Asii, aby daly prostor protijaponské filmové produkci, ale její prosby nebyly vyslyšeny. Komerční kinematografie v Hongkongu se musela nějak uživit, takže se vrátila ke svým „pokleslým“ žánrům. Hrál jí do karet, že v Japonci okupovaném území už neplatilo vládní nařízení o omezení počtu bojových filmů. (Yinchi Chu 2009, 9)

Z uvolněného trhu nejvíc profitovalo studio Tyanyi (v roce 1936 po velkém požáru přejmenované na Nanyang). Ve velkém produkovalo bojové filmy, najalo řadu šanghajských filmařů s jejich technickým know-how a exportovalo filmy nejen do ostatních asijských států, ale hlavně na pevninu, kde byl po této únikové zábavě velký hlad. Právě rozmach tohoto studia zajistil hongkongské kinematografii její pevnou poválečnou pozici. (Stephen Teo 2002, 7)

Tato tematická dualita ovšem vyvolávala mezi filmaři rozbroje. Kantonští autoři už tak čelili jistému pocitu méněcennosti, protože jejich pevninští kolegové měli více zkušeností a větší rozpočty. Nyní je ale šanghajští režiséři obviňovali z toho, že nepodporují návrat vlasti do čínských rukou a točí lacinou, povrchní zábavu. Jedním z nejhlasitějších kritiků byl Cai Chusheng, levicový režisér, který jako první získal za svůj film cenu na mezinárodním festivalu v Moskvě (1935). (Stephen Teo 2002, 8)

Jeho pohrdání kantonskou kinematografií a Hongkongem jako takovým vyvrcholilo snímek *Ten Thousands Li Ahead* (1941). Ten vypráví o čínských přistěhovalcích, které válka vyhnala do hongkongského exilu. Zažívají tu mnohé útrapy, přičemž britská správa je tu popsána jako zlotřilý kapitalista, pod jehož krutovládou úpí tvrdě pracující lid. Hongkongští domorodci jsou vykresleni jako homogenní dav vyhledávající jen zábavu a ukojení svých materiálních potřeb. Jako dav, kterému je osud pevninské Číny zcela lhostejný. Proto se také v závěru filmu hrdinové otočí ke „vzkvétající“ metropoli zády a vydají se zpět na pevninu bojovat proti japonskému nepříteli. (Stephen Teo 2002, 10)

Snímek vznikl v roce 1941, kdy se japonským vojskům podařilo dobýt i Hongkong. Snad aby Chusheng svému filmu dodal na váze, vrátil se do Šanghaje a s ním i řada dalších exulantů. Filmový průmysl v celé Číně tak dlouhé čtyři roky sloužil jen potřebám japonské propagandy. Na rozdíl od měst na pevnině se však Japoncům nepodařilo rozeběhnout v Hongkongu filmovou produkci na plné obrátky. Před japonskou kapitulací, po níž se kolonie vrátila zpět pod britskou nadvládu, se tu natočil

pouze jediný propagandistický film. (Stephen Teo 2002, 10)

Válečné období Hongkong profilovalo jako důležité filmové centrum, které však po válce rychle přicházelo o svou křehkou a těžce se formující identitu. V letech 1945-1949 totiž nedošlo k odlivu pevninských filmařů zpět do vlasti, ale naopak jich skokově přibývalo. Důvody byly rozmanité – někteří z nich prchali do bezpečí britské kolonie před politickými čistkami v rámci obnovené občanské války mezi Kuomintangem a komunisty, jiní byli nařčeni z kolaborace s japonskými okupanty. (Stephen Teo 2002, 11-14) V důsledku toho rostla hongkongská populace meziročně o desítky procent – z 1,6 milionu obyvatel v roce 1946 až k 2,36 milionu obyvatel v roce 1950 (Yinchi Chu 2009, 24).

2.4 Poválečný exil mandarínských filmařů

Kantonskou produkci zcela zatlačila do pozadí ta mandarínská, když ve městě během krátké doby vznikla tři nová studia, vyrábějící filmy pro pevninské publikum z politického bezpečí britské kolonie. (Stephen Teo 2002, 11). Byly to snímky, které se sice natáčely v Hongkongu, ale používaly výhradně šanghajské kulisy, šanghajské herce a dokonce i typický jazyk čínské metropole. Byl v nich stejně tak patrný stesk po předválečné Šanghaji, jako ostentativní pohrdání Hongkongem - cizáckou přestupní stanicí zaplňující se dalšími a dalšími mrakodrapy. (Yinchi Chu 2009, 17)

Kantonská kinematografie se nicméně držela v ústraní i proto, že její producenti měli v živé paměti hrozbu zákazu kantonsky mluvených filmů. Poté, co okupací vysílenou pevninu znovu zachvátila občanská válka, nebylo jisté vůbec nic. A tak zatímco pevninští producenti budovali v Hongkongu svůj malý čínský Hollywood, ti kantonští očekávali tlak z pevniny, který se neodvratně blížil. V letech 1948-1949 vydali levicoví filmaři z pevniny, podporováni silicím komunistickým hnutím v Číně, manifest za očištění kantonské kinematografie, který nakonec podepsalo přes 160 kantonských tvůrců. Zavázali se v něm k přerušování spolupráce s operními herci, k odklonu od filmů s tematikou bojových umění a naopak se přihlásili ke snaze vzdělávat publikum a přispět k budování jednotného čínského státu s jednotnou kulturní a jazykovou identitou. Právě tito filmaři, spolu s početným šanghajským exilem, vytvořili později v kolonii silné levicové jádro. (Yingchi Chu 2009, 13-14)

Když v roce 1949 přišli v pevninské Číně k moci komunisté a zbytky Kuomintangu prchly do exilu na Tchajwan, tratile na tom oba soupeřící filmové tábory.

Pravicově smýšlející kantonští filmaři pochopili, že se budou muset spokojit s vlastním (stále ještě příliš malým) trhem a exportem do jihovýchodní Asie, ti mandarínští byli v drtivé většině prohlášeni za zrádce a násilně odtrženi od zbytku Číny. (Yingchi Chu 2009, 10) A to nejen komerčně a obchodně. Komunisté kromě zákazu promítání hongkongských filmů na pevnině (až na několik levicových a samozřejmě propagandistických výjimek) v roce 1950 také zrušili dosud volný pohyb osob mezi kolonií a pevninou. V té době v Hongkongu podíl Číňanů z pevniny tvořil nezanedbatelných 40%. (Yinchi Chu 2009, 24)

Pro mnohé exulanty představoval politický vývoj událostí obrovský šok. Ať už z pevniny prchli před válkou nebo po ní, vždy to bylo jen s vidinou pouze dočasného pobytu a pozdějšího návratu na pevninu. Uzavřením hranic však došlo k násilnému odtržení od rodiny – v přeneseném i doslovném slova smyslu. Mnozí obchodníci za sebou zanechali celé rodiny, bez možnosti jejich vzdálené podpory. (Yingchi Chu 2009, 26) V padesátých letech se řada Číňanů v Hongkongu snažila svým kapitálem přilepšit svým blízkým na pevnině, stejně jako se Čína pokoušela sponzorovat své levicové přívržence v kolonii, aby ji tzv. rozkládali zevnitř. Prudké zvýšení počtu obyvatel přineslo Hongkongu i příliv kapitálu od nových usedlíků z pevniny, ale po uzavření čínských hranic se Britové museli odhodlat k řadě ekonomických reforem, které Hongkong otevřely západním investorům. Město se rychle měnilo. Všude rostly nejen nové bytové domy, ale hlavně továrny (jejich počet vzrostl během jedné jediné dekády pětinasobně). Britům, kteří kolonii považovali za nezanedbatelný zdroj svých zisků, tenhle boom jednoznačně vyhovoval. Přinesl sebou však i řadu politicky a sociálně motivovaných nepokojů. (Poshek Fu, 72-73)

Ruku v ruce s překotnou přeměnou Hongkongu tváří v tvář nové geopolitické situaci na pevnině probíhala i transformace hongkongské kinematografie, která se v následujících dvou dekadách polarizovala nejen podle politické, ale i dle lingvistické a geografické příslušnosti.

3. Hongkongská kinematografie v 50. letech: stesk po domovině

3.1 Politická, sociální a ekonomická dimenze souboje kantonské a mandarínské kinematografie

Po uzavření čínských hranic v padesátých letech polarizace mandarínské a kantonské kinematografie na území Hongkongu dosáhla nebývalých rozměrů. Bylo to dáno nejen odlišnými podmínkami, co se týče kapitálu a filmového know-how, ale především odlišností cílových skupin. Přistěhovalci z pevniny tvořili v poválečném Hongkongu 40% veškerého obyvatelstva. Tento poměr se udržoval navzdory vysoké porodnosti (poválečná generace *tzv. baby boomers*), protože z pevniny do Hongkongu neustále proudila značná část uprchlíků (nejčastěji po moři). Lidé z pevniny ale na „domorodce“ a jejich místní kulturu hleděli se značným despektem. Doufali, že za pár let se situace vyřeší a oni se budou moci vrátit zpátky domů. Věřili v nadřazenost Číny a její kulturní bohatství. Stesk po domovině a předválečné Šanghaji tato menšina pocítovala stejně silně jako mnohé zámořské komunity Číňanů z pevniny, které se usadily v jihovýchodní Asii nebo na Západě. Právě tyto diaspory a jejich nostalgie po předválečném období formovaly témata a žánry mandarínských studií. (Yingchi Chu 2009, 26-27)

Kantonská kinematografie se v padesátých letech postupně dostává ze stínu předválečné šanghajské produkce. Některé přebrané žánry inovuje (dramata o třídním boji tu jsou motivována sociální, nikoliv politickou situací), v jiných staví na dlouholeté komerční oblíbenost (kung-fu, kantonská opera). Pokračuje tedy v trendu pokleslých žánrů a staví na odlišné demografii publika. Zatímco na mandarínské filmy chodí střední a vyšší třída emigrantů ze Šanghaje, hýčkaná pohádkovými romancemi ze života smetánky, jak je prezentovala předválečná šanghajská kinematografie a americký Hollywood, kantonská kinematografie je zábavou pracující třídy – dělníků bez vzdělání, zato však oddaných stoupenců buddhismu a taoismu. (Yingchi Chu 2009, 17, 19) Jazyková bariéra existuje jen zdánlivě, protože všechny snímky jsou opatřeny titulky v psané čínštině, jsou tedy srozumitelné kantonskému i mandarínskému publiku. To filmům z obou jazykových sfér umožňuje si navzájem konkurovat napříč lokálním publikem i diasporickými menšinami ve zbytku Asie a na Západě. (Kei Sek 1991)¹³

¹³ Kei Sek: *A brief historical tour of the Hong Kong martial arts film*. Hong Kong International Film Festival catalogue, 1991. Dále citováno zkráceně.

Zásadní rozdíly mezi mandarínskou a kantonskou tvorbou 50. let načrtnul Ian Jarvie (Ian Jarvie 1977, 86)¹⁴ takto:

<u>Kantonská kinematografie</u>	<u>Mandarínská kinematografie</u>
Nízké rozpočty	Vysoké rozpočty
Jednoduchý děj	Umělecké podtóny
Bez skryté agendy	Prestižní vysoké umění
Příběhy z venkova	Příběhy z města
Jihočínská témata	Severočínská témata
Energická a flexibilní	Držící se osvědčených tradičních postupů

Nelze opomenout ani levicové křídlo mandarínské kinematografie, které bylo aktivní především v první polovině padesátých let. Komunistická vláda vnímala kinematografii jako ideální nástroj propagandy a chtěla využít svých přívrženců v Hongkongu jako satelitu, který bude šířit její myšlenky v kolonii a jihoasijských diasporách. Narazila však na prudký rozvoj hongkongského studiového systému a komerční podstatu koloniální kinematografie. Levicově zaměřené filmy byly navíc brzy v mnoha jihovýchodních zemích zakázány, např. na Tchaj-wanu, kam se přesunul poražený Kuomintang. To výrazně oslabilo politický vliv Číny. (Stephen Teo 2002, 17, 26) Z kinematografie, jejíž směřování v první polovině 20. století určovaly pevninské trendy, se stal průmysl orientovaný na čínskou diasporu. (Yingchi Chu 2009, 29)

Tuto zásadní transformaci lze prezentovat např. na osudu filmového studia Yonghua. Vzniklo na vrcholu občanské války (1948) a chtělo z bezpečí kolonie oslovovat pevninský trh. Jeho majitel Li Zuyong stejně jako mnozí další plánoval návrat do Šanghaje, až se válka vyřeší, nejlépe ve prospěch Kuomintangu. Vsadil však na špatnou kartu, takže když v roce 1949 přišli k moci komunisté, jeho cílový trh se uzavřel a jeho dosavadní filmy byly novou čínskou vládou zatraceny, což mj. vedlo i k rozsáhlé stávce pevninských filmařů, které si Zuyong do studia přizval. (Stephen Teo 2002, 13) Kombinace těchto faktorů znamenala pro studio rychlý krach a v roce 1955 odprodej celého studia malajské společnosti Cathay. Ta vlastnila v jihovýchodní Asii stovku kin a potřebovala je naplnit filmovým obsahem pro početnou čínskou komunitu. Yonghua bylo v době prodeje největší studio v Hongkongu. V roce 1956 se pod malajským vedením přejmenovalo na Motion Picture & General Investments (MP&GI),

¹⁴ I. C. JARVIE. *Window on Hong Kong*. Hong Kong: University of Hong Kong, 1977.

aby později převzalo jméno své mateřské společnosti – Cathay. (Yingchi Chu 2009, 29)

Na tento krok promptně zareagovala rodina Shawů. Ti založili studio v Hongkongu (Nanyang) ještě před japonskou okupací Šanghaje a během čtyřicátých a padesátých let expandovali hlavně v jihovýchodní Asii. Vlastnili jen o něco málo méně kin než Cathay a řešili stejný problém – nedostatek filmového obsahu pro čínské komunity. Nanyang se už dříve přejmenoval na Shaw and Sons, ale až v roce 1957 vzniklo Shaw Brothers, studio, které se v průběhu následujících dvou dekad stalo největším producentem filmů v celé Asii. (Yingchi Chu 2009, 29-30)

3.2 Poválečný rozvoj studiového systému

Příliv kapitálu z jihovýchodní Asie udělal z Cathay a Shaw Brothers dvě největší hongkongská filmová studia, a to doslova přes noc. Levicový vliv v oblasti filmu byl během několika let zatlačen do pozadí i proto, že pravicové filmaře podporoval Kuomintang, jehož vůdci se usadili na Tchaj-wanu. (Stephen Teo 2002, 14) Komunistická Čína měla zájem ovlivňovat dění v kolonii, ale Maova politika označovaná jako Velký skok vpřed uvrhla celou zemi do nedostatku, který na přelomu 50. a 60. let propukl až hladomor s obětmi v řádech desítek milionů lidí (Jasper Becker 1996).

Hongkong se ve stejném období překotně industrializoval – profitoval z přebytku levné pracovní síly, kterou chtěli Britové využít pro svoje účely. Do kolonie tak ze všech stran putoval obrovský investiční kapitál, který rychle navyšoval její důležitost. (Poshek Fu 2000, 72-73) I v době rozkvětu hongkongského filmového průmyslu ale samozřejmě probíhal souboj mezi kantonskou (lokální) a mandarínskou (šanghajskou) kinematografií. Cathay i Shaw Brothers upřednostňovali mandarínskou, protože se inspirovala v jihovýchodní Asii velmi oblíbenými hollywoodskými trendy a samozřejmě hrála i na nostalgickou notu předválečné Šanghaje. Mandarínské filmy měly rovněž masivní propagaci, v důsledku čehož se pravidelně objevovaly i na mezinárodních filmových festivalech, což jen posilovalo jejich prestiž tváří v tvář „nízké a povrchní“ provinční kantonské kinematografii. (Yingchi Chu 2009, 31)

Kantonská kinematografie však držela v rukou jiné trumfy. Její tvůrci sice neměli k dispozici spektakulární kulisy a astronomické rozpočty, ale důsledně stavěli na dvou prověřených a stále velmi populárních žánrech – kantonské opeře a kung-fu. Padesátá léta lokální kinematografie tak symbolizují dvě velké série. Do jedné patří

operní adaptace s hvězdným duem Yam Ki-fai a Pak Suet-sin, kterých během patnácti let vzniklo cca padesát (mezi nejslavnější patří *The Purple Harpin* z roku 1959) (Stephen Teo 2002, 40-41), do druhé pak série filmů s čínským lidovým hrdinou Wong Fei-hungem. Ta odstartovala snímkem *The True Story of Wong Fei-hung* (1949) a pokračovala hluboko do šedesátých let. Kwan Tak-hing, představitel hlavní role, ztvárnil Fei-hunga ve více než sto filmech a definitivně tak postavu šaolinského mistra, který srdnatě bojuje proti bezpráví páchanému na druhých, vnesl do čínského kulturního kánonu. (Stephen Teo 2002, 51)

Filmy s Fei-Hungem vznikaly téměř telenovelovým tempem. Kantonská kinematografie, produkující snímky s desetinovými náklady oproti mandarínským produkcím, dokázala v padesátých a šedesátých letech vyprodukovat až 150 filmů ročně a překonat tak početně mandarínskou produkci. (Poshek Fu 2000, 77) Natáčelo se rychle, levně a nepříliš invenčně, takže technicky se kantonská kinematografie nezahládala dotáhnout na tu mandarínskou, přičemž rozdíl ještě prohloubil příchod barevného a širokouhlého filmu. V úvahu musíme vzít také fakt, že nejen v Hongkongu, ale v celé jihovýchodní Asii kantonské filmy nebojovaly o přízeň diváků jen s mandarínskou konkurencí, ale také s veškerou dováženou hollywoodskou produkcí. Americké filmy byly v Hongkongu dlouhodobě komerčně neúspěšnějšími premiérami. Tento trend narušil až další rozmach produkcí od Shaw Brothers v polovině šedesátých let (Poshek Fu 2000, 50). Kantonská kinematografie však ve druhé polovině padesátých let našla účinný způsob, jak se vymezit vůči dražším a prestižnějším mandarínským produkcím. Její filmaři se začali soustředit na strasti a útrapy rostoucí lokální komunity.

Hongkong rostl překotným tempem. V roce 1950 v něm žilo 2,3 milionu lidí (skoro čtyřnásobek stavu v roce 1945) a toto číslo každým rokem rostlo. Statistiky z roku 1970 už hlásí rovné čtyři miliony. Rychlý populační růst vyhovoval i britským kolonizátorům, protože transformace kolonie ve výkonné industriální středisko jihovýchodní Asie vyžadovala statisíce nových dělníků, kteří postaví továrny a poté v nich budou pracovat. Zároveň však Britové v tomto období neinvestovali do místní infrastruktury nebo veřejných služeb. Většina pracovních míst tak byla nabízena v nejrůznějších továrnách. Průměrná pracovní doba byla deset hodin, šest dní v týdnu, ale skoro polovina všech hongkongských rodin ještě v šedesátých letech živořila pod hranicí chudoby uznávanou západními zeměmi (400 amerických dolarů měsíčně). (Poshek Fu 2000, 73) Největším problémem rozpínajícího se Hongkongu byl ovšem fakt, že vzhledem k omezenému prostoru byl další (zejména stavební) rozvoj možný jen

vertikálně. Po rozsáhlém požáru v roce 1953 sice Britové zahájili výstavbu nových bytových komplexů a během let zastavěli obrovské plochy v oblasti New Territories, životní podmínky místních obyvatel byly však i přesto tristní. Stavěly se byty o minimální výměře, aby se jich do jednoho domu vešlo co nejvíc. I tyto jednotky však jejich majitelé dále rozdělovali a pronajímali pouhá místa na spaní. Občas se dokonce pronajímал byt na směny, což znamenalo, že se v něm během čtyřiaadvacetihodinového cyklu vystřídalily tři rodiny. (Roger Buckley 1997, 56)¹⁵

Tato situace prohloubila nerovnosti mezi zahraničními „turisty“, které britská vláda považovala za činitele veřejného mínění, a „domorodci“, kteří byli vnímáni jako občané druhé kategorie a levná pracovní síla. (Poshek Fu 2000, 74). Nespokojenost dělnické třídy našla svou reflexi i ve filmové tvorbě, vedla totiž ke vzniku sociálního realismu, filmového žánru, který se rozvinul z ideologicky zabarvených filmů o třídním boji, populárních v předválečné pevninské kinematografii. Japonské nepřátele a boj za národní identitu ovšem v kantonských filmech vystředala zvláště koloniální moci a absence skutečné domoviny. Na jedné straně stála komunisty održovaná pevnina, kterou značná část lidí žijících v Hongkongu stále vnímala jako svou vlast, na straně druhé pak vzdálená koloniální moc, která jim dávala najevo, že jejich potřeby nejsou její prioritou.

Vzhledem k prudce rostoucímu hongkongskému publiku si v druhé polovině padesátých let někteří filmaři troufli oslovit čistě „domácí“ diváky. Filmy poukazující na vykořisťovatelské praktiky koloniální vlády rychle získaly na popularitě a brzy se k nim přidal i žánr lehkých, ale podvratných komedií. Oběma žánrům se velmi dobře dařilo i v šedesátých letech, kdy sociální nepokoje eskalovaly. (Stephen Teo 2002, 46-49)

Kromě žánru sociálních a rodinných melodramat se boj proti systému odrážel např. i ve zmíněné sérii filmů s Wong Fei-Hungem. Ten ve stylu západní legendy o Robinu Hoodovi chránil chudé a bezmocné před zvláště mocných vládních úředníků (jakkoliv se Fei-Hungovy příběhy odehrávaly na začátku století, paralela s aktuální situací byla zcela očividná). V pozici slabšího byla přitom i celá kantonská kinematografie ve vztahu k mandarínské. Tu ovládalo studio Shaw Brothers, které koncem padesátých let vybuodovalo v Clear Water Bay obří studio Movietown s moderním zázemím a kompletní produkční linkou, která umožnila rychlou a efektivní

¹⁵ BUCKLEY, Roger. *Hong Kong: the road to 1997*. New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1997, xxi, 232 p. ISBN 05-214-6979-1.

výrobu filmů. Průměrný rozpočet mandarínských filmů z produkce Shaw Brothers byl 800 000 hongkongských dolarů. Kantonské filmy oproti tomu stály 50 000 až 60 000 hongkongských dolarů. Jejich producenti operovali s menším trhem (Hongkong a kantonské menšiny v Malajsii a Singapuru), ale zároveň se snažili počtem snímků vyrovnat nebo dokonce předběhnout mandarínskou produkci. Úspory byly patrné nejen na technickém zpracování, ale i co do obsahu. Scénáře se nakupovaly na volném trhu, za ceny několika tisíc hongkongských dolarů. Většinou šlo o zkopírované hollywoodské premisy, adaptace lidových pověstí nebo stále oblíbených oper (kantonských i pekingských). Největší část rozpočtu si mezi sebou rozdělili herci, ale i ti byli placeni mnohem hůře než jejich mandarínští kolegové u Shaw Brothers. Kreativité režisérů pochopitelně nepomohlo ani to, že vzhledem k napjatým rozpočtům byl filmový materiál na příděl. Jakékoliv dotáčky nad rámec předem schváleného množství si proto tvůrci museli platit z vlastní kapsy. (Poshek Fu 2000, 77)

Přísná společenská didaktika kantonských dramát, jejich morální důraz na pokoru, sebeobětování pro rodinu a vlastní zemi je v kombinaci s kritikou britské správy posunoval skoro až k levicovému zaměření. Sociální konflikt město versus venkov však v cílovém publiku silně rezonoval, stejně jako naznačený třídní boj mezi materialisticky orientovanou buržoazií a vykořisťovanou dělnickou třídou. Podtextem sice nebyla primárně politická propaganda, ale sociální nerovnost nastavená koloniální samosprávou. Většina domorodých obyvatel a přistěhovalců z pevniny viděla v novém žánru veřejné vyjádření svého názoru, fiktivní formu reprezentace jejich zájmů, přání a potřeb. Ačkoliv šlo o žánr převzatý z předválečné šanghajské kinematografie, jeho témata byla bytostně lokální – nevycházela ani z politické objednávky, ani z poptávky diaspor v jihovýchodní Asii. Lze tedy konstatovat, že tvoří zcela spontánní filmový směr vyplývající z aktuálního sociálního klimatu. Kantonský sociální realismus byl v ostrém kontrastu s převládající mandarínskou tvorbou, která cílila na relativně bohaté městské publikum, které se zhlédlo v hollywoodských filmech a hledalo jejich přístupnou čínskou alternativu. Mandarínská kinematografie sledovala a kopírovala hollywoodské trendy, často opisovala i kompletní zápletky a pouze je lokalizovala. Dražší a prestižnější mandarínské produkce se nijak nezabývaly veřejnými problémy a sociálními rozdíly. Prezentovaly únikové žánry v opulentních kulisách, které měly pramálo společného se skutečným životem v Hongkongu. Řada z nich se odehrávala v předválečné Šanghaji nebo jakési idylické verzi Hongkongu a prodávala čínský sen plný báječných a bohatých postav, sen podobný tomu hollywoodskému. Tento eskapistický

styl vyhovoval nejen mladé hongkongské generaci, která vzkvétající metropoli považovala za svoje město, a nikoliv pouze za přestupní stanici, ale především Číňanům v exilu, kteří prostřednictvím stříbrného plátna snili sen o nové, lepší Číně. (Poshek Fu 2000, 80-81; Yingchi Chu 2009, 36-37; Stephen Teo 2002, 49)

PŘÍPADOVÁ STUDIE: analýza mandarínského a kantonského snímku

Zásadní rozdíly mezi oběma kinematografiemi lze nejlépe prezentovat na analýze dvou zástupců typických žánrů. V rámci case-study jsou tedy analyzovány konkrétní filmy.

Mambo Girl (1957, MP&GI)¹⁶

Jeden z vůbec nejúspěšnějších snímků padesátých let je portrétem zlaté městské mládeže z dobře zaopatřených rodin. Hrdinkou snímku je Grace, miláček kolektivu na hudební škole, vzorná dcera svých rodičů a typický zástupce hongkongské poválečné mládeže, která vyrůstá v časech industriálního rozkvětu, který z jejích rodičů udělal boháče. Snímek je převážně kolekcí muzikálových čísel (obsahuje celkem devět hudebních a tanečních čísel) a Grace je až na jednu výjimku hlavní hvězdou ve všech ohledech – hereckých, tanečních i pěveckých. Snímek drtivou většinu stopáže ignoruje útrapy, ale i samotnou existenci dělnické třídy. Hlavní konflikt snímku vyvěrá z toho, že Grace zaslechne šuškanou o tom, že je údajně adoptovaná. Rozhodne se pátrat po své minulosti a v závěru snímku se setká s pradlenou, která před válkou utekla do Hongkongu z pevniny a je její skutečnou matkou. Tento fakt ale tváří v tvář dceři zapře, vědoma si toho, že jejímu společenskému postavení by jednoznačně ublížilo už pouhé vědomí, že pochází z nižších vrstev. Snímek končí desetiminutovým tanečním číslem, během něhož Grace hodí pochyby o svém původu za hlavu a vrací se k adoptivním rodičům. Její oslavu bezstarostného života, které přizvukuje stejně privilegovaný školní kolektiv, skutečná matka sleduje potají, ale se zjevným pocitem pýchy, že její dcera bude mít lepší život než ona sama.

Sociální přesah je ovšem navzdory výše řečenému ve filmu zcela minoritním tématem. Skutečnou příčinou jeho natočení bylo taneční umění tehdejší superhvězdy Grace Chang. Majitel studia MP&GI (později Cathay) ji během návštěvy v baru viděl tančit a rozhodl se, že kolem jejího neobyčejného pohybového talentu postaví celý film.

¹⁶ Mambo Girl, režie Wen Yi, 1957. Více viz: <http://www.imdb.com/title/tt0211498/>

Pro Grace Chang to byl první velký hit a pro studio začátek dlouhé éry úspěšných muzikálů, komedií a melodramat z městského prostředí. Hrdiny těchto snímků byli většinou mladí lidé bez závazků a bez finančních problémů, pro něž bylo jejich vysoké společenské postavení a privilegia s ním spojená vším. Rodina se obětovala pro ně a nikoliv naopak, jako tomu bylo v rodinných melodramatech kantonské kinematografie. Mambo Girl v sobě kombinuje hollywoodskou inspiraci, opojení kapitalismem a exaltovaným materialismem. U vzdělaného a zaopatřeného publika v Hongkongu a jihovýchodní Asii vzbuzovali hrdinové těchto filmů pocit třídní sounáležitosti. Mambo Girl patří k filmům, které prezentují Hongkong jako výkladní skříň úspěchu a prosperity, aniž by se vyjadřovaly k problémům početnější nižší vrstvy. Jejich adoraci západním životním stylem (hrdinové hrají tenis, pořádají narozeninové párty, poslouchají americkou a evropskou hudbu) lze vnímat i jako snahu odpoutat se od tisíců let budované čínské historie a s mladickou zpupností si budovat vlastní identitu, založenou paradoxně na důsledném kopírování západních kulturních trendů a jejich přímočaré lokalizaci.

Father and Son (1954, Union Film Enterprise)¹⁷

Hořký příběh vdovce, který se všemi silami snaží svého jediného syna dostat na dobrou školu a poskytnout mu vzdělání, které on sám postrádá, je typickým zástupcem kantonského žánru rodinných melodramat. Sociální realismus druhé poloviny padesátých let způsobil, že kantonské režiséry pohánělo stejně tak úsilí vyjádřit se k lokálním problémům, jako snaha točit ziskové filmy. Spojit oba záměry se podařilo až v divácky oblíbenějších komediích, které zesměšňovaly materialismus střední třídy a otevřeně útočily na britskou koloniální správu, ale melodramata byla oblíbená především u starších obyvatel a přistěhovalců z pevniny, kteří v rodině viděli základní stavební jednotku, která díky své soudržnosti přežije všechnu bídu a útrapy.

Hlavním hrdinou snímku režiséra Ng Wuie, který tento žánr úspěšně rozvinul ve snímcích Prodigal Son a Family, je snaživý otec, nositel tradičních rodinných hodnot, který všechny své úspory směřuje k jedinému cíli – dostat svého syna na prestižní školu. Otcova neznalost angličtiny a nedostatek potřebných konexí ale způsobí, že je v práci při povyšování přeskočen a musí se nadále spokojit se mzdou, která jemu a synovi sotva

¹⁷ Father and Son. Režie Ng Wui, 1954. Více viz: <http://www.imdb.com/title/tt0206764/>

vystačí na živobytí. Pokora a úcta jsou tu zobrazeny jako slepé uličky, neschopné konkurovat honu za mamonem a požitkářským způsobem života, když v závěru snímku otec kapituluje na svůj souboj se systémem a dovolí synovi, aby šel na méně prestižní školu blíže domovu, a mohl na oplátku podporovat svého otce, a splatit mu tak veškerou jeho péči a pomoc. Snímek je velice komorní a reprezentuje tehdejší zakořeněné patriarchální hodnoty, podle nichž se muž-otec musel za všech okolností postarat o rodinu a vychovat syna, který bude dědicem tradic a zodpovědnosti. Žánr popisující tento primární rodinný vztah mezi otcem a synem lze popsat i jako metaforu předválečného vztahu mezi čínskou pevninou, která představuje otce, a odloučeným synem v podobě koloniálního Hongkongu nebo čínských diaspor v jihovýchodní Asii či na Západě. Není tedy divu, že tento žánr silně rezonoval nejen u lokálního publika.

Další metaforou pokrevní linie je reminiscence režisérů hongkongské nové vlny (80. léta). Režisér Allen Fong toto ohlžení se zpět pojmenoval, když v roce 1981 natočil stejnojmenný snímek *Father and Son*, který se otevřeně hlásil k původnímu snímku. Fongův film začíná tam, kde Weiův skončil, ale četnými flashbaky ho rozšiřuje a aktualizuje. Jde mnohem víc do hloubky, co se týče obětí jak otce, tak celé rodiny, a staví proti nim ambice syna, které jsou v rozporu s těmi otcovými. Snímek začíná smrtí otce, ale ve skutečnosti také šťastnou zprávou. Otec totiž umí na následky infarktu ve chvíli, kdy se dozví, že jeho syna přijali na prestižní americkou univerzitu. Jeho snažení je tedy u konce a otec může odpočívat v pokoji. Prostřednictvím synovy prostořeké sestry (tedy postavy, která by ve filmu z padesátých let musela mít zcela submisivní postavení), se dozvídáme, že na oltář synova úspěchu padly nejen peníze, ale i osudy jeho bližních. Jedna z jeho sester se např. musela výhodně vdát, aby příliv ženichova kapitálu umožnil další spoření na vysokoškolská studia. V kontrastu s práním špinavého rodinného prádla jsou pak synovy ambice stát se hercem a režisérem – tedy věnovat se povolání, které s sebou nese ani vysoké společenské postavení, ani ekonomickou stabilitu a další ceněné atributy, ať už materiální či sociální. Syna nakonec tváří v tvář otcově snaze dostihne svědomí a rozhodne se nastoupit na univerzitu podle původních otcových plánů. Zahazuje tak své sny, aby podpořil svou rodinu a kráčel ve stopách svého obětavého otce.¹⁸

¹⁸ *Father and Son*. Režie Allen Fong, 1981. Více viz: <http://www.imdb.com/title/tt0082428/>

4. Hongkongská kinematografie v 60. letech: válka generací

4.1 Odklon od čínské nostalgie k západním vlivům

V šedesátých letech pokračoval vývoj hongkongské kinematografie v podobě souboje kantonského *Davidu* a mandarínského *Goliáše*. Po náhlé tragické smrti zakladatele MP&GI (nyní už definitivně přejmenovaného na Cathay) v roce 1964 dochází k utlumení působnosti Cathay v kolonii a k jejímu postupnému stahování se na domovskou půdu v Malajsii. Pro Shaw Brothers to rázem znamenalo filmový monopol. Přešla k němu většina velkých hvězd, které si udržel díky systému dlouhodobých kontraktů. Koncem šedesátých let se z Shaw Brothers stalo největší filmové studio v regionu a velký kapitál i agresivní expanze mu zajistily nové trhy ve Vietnamu, Thajsku, Indonésii a na Filipínách. Shaw Brothers investoval mnohonásobně více prostředků nejen do rozpočtů, ale i do propagace, na kterou v kantonské kinematografii často nezbyvaly peníze. Tržby mandarínských filmů koncem šedesátých let mnohonásobně překročily do té doby vládnoucí hollywoodské hity. Kantonská kinematografie pouze komerčně i divácky paběrkovala. Rozdíl byl navíc nejen v počtu hvězd, ale i v technickém zpracování – množství kantonských filmů šedesátých let se točilo kvůli úsporám na černobílý materiál, kdežto všechny produkce Shaw Brothers byly v barvě a v širokoúhlém provedení (tzv. *Shawscope*). (Poshek Fu 2000, 79-80)

Propast mezi vzkvétající mandarínskou kinematografií a její stagnující a podfinancovanou kantonskou konkurencí se rok od roku prohlubovala. U Shaw Brothers aktivně vyhledávali nové talenty a sledovali hollywoodské trendy, zatímco i ty úspěšnější kantonská studia se nadále držela hierarchie založené na zkušenosti. Studia najímala osvědčené režiséry, kteří ve svých filmech tematicky stále vycházeli z padesátých let. Mladí režiséři, kteří vyrůstali v poválečné kolonii a „načichli“ západním stylem života a svobodným pohledem na svět, se za kameru dostávali jen s velkými obtížemi. (Poshek Fu 2000, 78) Pokud se v druhé polovině padesátých let kantonská kinematografie profitovala z protežování lokálních témat, na začátku šedesátých let měla opačný problém. Její snímky nezvládaly následovat překotný vývoj ve společnosti a ta o ně rychle začala ztrácet zájem.

60. léta byla všude ve světě, od Ameriky až po Evropu, obdobím protestů mladé

generace, dobou levicových protiválečných protestů a revolucí, generačních konfliktů. Ani Hongkong nebyl v tomto směru výjimkou. Na počátku šedesátých let se uvnitř hongkongské společnosti naplno rozhořel generační spor. Zatímco starší generace rodičů, která do Hongkongu během 30. a 40. let prchla před válečným konfliktem nebo politickou transformací, byla ochotna trpět problematickou koloniální moc (Británie vyčerpaná druhou světovou válkou z Hongkongu odváděla většinu peněz a jen minimálně investovala do infrastruktury a služeb (Cindy S. C. Chan 2005, 15-16)¹⁹, jejich děti vychované v míru a komfortu, který jim zajistil nejen lepší vzdělání, ale i kontakt se západními hodnotami, se začaly za „svoje město“ a vidinu většího pohodlí bít. Starší generace v nich viděla zpovytkané nevděčníky, kteří zahazují tradiční rodinné hodnoty na úkor honby za materiálními požitky. Jejich náрек byl ale v menšině, protože podle sčítání lidu žilo v roce 1961 v Hongkongu padesát procent obyvatel ve věku pod jedenadvacet let. (Poshek Fu 2000, 71, 73)

Mladí lidé byli mnohem vzdělanější a informovanější o světě kolem sebe než jejich tradičně a konzervativně orientovaní rodiče. Chtěli se více podílet na vzestupu sebevědomé metropole. Dostatek práce byl pouze v továrnách a nikoliv v atraktivním sektoru služeb. Frustrovaná generace rozzlobených mladých mužů byla tím, čím Hongkong v šedesátých letech žil. Celá situace eskalovala v roce 1966 do masových protestů, které odstartovala veřejná hladovka jedince, odůvodněná zvýšením cestovného na trajektu mezi ostrovem (Hongkong) a pevninou (Kowloon). (Poshek Fu 2000, 74)

Sociálních nepokojů si skrze své levicové zvědy povšimli i komunisté v Číně a o rok později (1967) se pokusili v Hongkongu rozpoutat ještě větší, dekolonizační protesty. Odrazovým můstkem byla stávka několika stovek dělníků v květnu 1967, která se s pomocí ostré komunistické rétoriky rychle rozšířila. Čína si od tohoto kroku slibovala rozšíření kulturní revoluce i na území kolonie. Její záměr však mezi rebelujícími studenty nenašel úrodnou půdu. Jejich snahou bylo získat pro sebe lepší místo k žití a prostor k vlastnímu rozvoji. Agenda vzdálené a cizí čínské říše jim byla naprosto lhostejná. Protesty nakonec jen posílily pozici britské správy, protože po několika týdnech nepokojů se společnost prostřednictvím svých „opinion leaderů“ sama vyjádřila, že je na čase nastolit klid a pořádek nutný k dalšímu rozvoji města a jeho obyvatel. (Poshek Fu 2000, 75)

¹⁹ CHAN, Shu Ching Cindy. *The Development of a Culture Industry in an Economic City - History of Hong Kong and Hong Kong Cinema*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: http://www.allacademic.com/meta/p14994_index.html

4.2 „Sametový“ kolonialismus a důraz na lokální městskou kulturu

V reakci na protesty mladé generace však Britové podnikli několik zásadních kroků pro zlepšení společenského klimatu (výstavba nových bytových komplexů, řada ekonomických reforem, městská hromadná doprava po britském vzoru) a především výrazněji podporovali lokální kulturu – uspořádali Miss Hongkong, podpořili celou řadu místních filmových festivalů a také pomohli na konci šedesátých let odstartovat tzv. *televizní revoluci*. Tomuto období se proto přiléhavě přezdívá sametový kolonialismus. Kantonská kinematografie se vývoji nedokázala přizpůsobit. Pokusila se sice pár měsíců po protestech přijít s několika filmy, které reflektovaly problémy mladé generace, ale žalujícím prstem v nich ukazovala nikoliv na sociální nerovnosti, nýbrž na rozpad rodinných hodnot. V mladém publiku to prohloubilo despekt ke kantonským tvůrcům, kteří byli v kontrastu s drahými a prestižními produkcemi mandarínských a hollywoodských studií stále považováni za druhořadé. (Poshek Fu 2000, 87)

Mandarínská kinematografie koncem šedesátých let vládla nejen ve svých obvyklých žánrech, které namísto sociální reflexe nabízely eskapistickou zábavu a adoraci západních hodnot, ale během několika let sebrala kantonským filmařům i jejich dominanci na poli snímků s tematikou bojových umění. Nálada ve společnosti umožnila, aby romantické hrdiny vystřídali hrdinové akční. Muži z lidu, kteří se nebáli za svou věc bojovat.

Tento posun můžeme vnímat nejen jako formu sociální reflexe, ale rovněž ekonomicky: větší zájem Shaw Brothers o bojové filmy byl motivován fenomenálním úspěchem japonských samurajských filmů v hongkongských kinech v průběhu šedesátých let. Místo obyčejného kopírování začaly vznikat první mandarínské wuxia filmy v podobě, kterou známe dnes, protože se na ní mnozí soudobí tvůrci (Ang Lee v *Tygrovi a Drakovi*, Zhang Yimou v *Hrdinovi* nebo *Klanu létajících dýk*) ve svých dílech odvolávají.

Wuxia jako žánr vznikla samozřejmě už v předválečné šanghaiské kinematografii, ale aktualizovaná podoba žánru naplno využívala nových technologií. Ve filmech jako *The Jade Bow*, *Come Drink With Me* nebo *Dragon Inn* se hrdinové pohybují se zvláštní elegancí, v choreografii inspirované pekingskými operami spolu svádějí souboje na život a na smrt, případně s lehkostí ptačího pířka poskakují po

vrcholcích střeche. Vizuální opulentnost a archetypální hrdinové těchto snímků v druhé polovině šedesátých let spustily doslova wuxia horečku. V hongkongských kinech tyto filmy komerčně překonaly veškerá očekávání a velkého zájmu se jim dostávalo nejen v celé Asii, ale rovněž na Západě. Byl to právě King Hu, režisér snímků *Come Drink With Me*, *Dragon Inn* nebo *Touch of Zen*, který se jako první z hongkongských tvůrců dostal do hledáčku západních filmových vědců. (Stephen Teo 2002, 97-98)

Duel jazykových větví hongkongské kinematografie se koncem šedesátých let proměnil v boj o přežití jedné či druhé, protože jejich žánrový souběh a možnost prostřednictvím titulků oslovit kohokoliv, bez ohledu na dialekt, kterým filmy promlouvají, je k sobě nebezpečně přiblížily. Kantonská kinematografie dobrovolně ustoupila od svých sociálních a rodinných dramát směrem k tematice hongkongské mládeže, zatímco ta mandarínská se začala více angažovat v akčním žánru. To ale znamenalo, že kantonské a mandarínské filmy začaly cílit na generačně stejné publikum. Tento souboj nemohla chudší a hůře vybavená kantonská kinematografie zvládnout. Ze dvou stovek kantonských filmů ročně v roce 1963 klesla roční produkce na pouhých osmdesát filmů v roce 1968. (Poshek Fu 2000, 80)

Chyběly peníze na propagaci a velké hvězdy, a tak se kantonská kinematografie čím dál tím rychleji propadala do zapomnění. Na začátku dekády její produkci promítaly čtyři hongkongské řetězce kin (zatímco mandarínská produkce ovládala řetězců šest). Koncem šedesátých let už zbyly jenom dva a nabídka filmů zdaleka nestačila poptávce, kterou museli provozovatelé dotovat reprízami, případně importem japonských akčních filmů. (Poshek Fu 2000, 80)

Z postupně umírajících kantonských studií utíkali režiséři a herci do televize, konkrétně do nové Hongkong Television Broadcast (zkráceně HK-TVB). Byl to první vzduchem šířený kantonský kanál a počátek opravdové televizní kultury. V Hongkongu už od roku 1957 fungovala kabelová televize Rediffusion, ale nikdy se nerozšířila do většiny domácností. Až s příchodem TVB o dekádu později Hongkong zažil revoluci ve stylu „televizor do každého obývacího pokoje“. Televize pak zásadním způsobem přispěla k transformační éře 70. let, která hongkongský mediální systém změnila od základů. (Poshek Fu 2000, 94-95)

PŘÍPADOVÁ STUDIE: analýza wuxia filmů z produkce Shaw Brothers

Come Drink with Me (1966, Shaw Brothers)²⁰

Generálova dcera jménem Zlatá vlaštovka je nejobávanější bojovnicí široko daleko. Je to právě ona, koho generál vyšle na záchranu jejího bratra z rukou banditů, kteří jako výkupné žádají svého armádou zajatého vůdce. Když Vlaštovka pronikne do sídla banditů, zjistí, že se ocitla v pasti. Hlavním motivem únosu totiž bylo vylákat ji, aby se s ní mohl nový vůdce banditů utkat a pokořit ji. Z bezvýchodné situace je zachráněna mistrem kung-fu přestrojeným za žebráka, který má své vlastní nevyřízené účty se zlým opatem, jenž s bandity spolupracuje.

Legendární wuxia snímek *Come Drink With Me* znamenal pro Shaw Brothers velký obrat. Restartoval totiž v kolonii oblibu wuxia filmů a z dosud nízkého žánru akčních filmů vyrobil bestseller, na který nedali dopustit ani nejnáročnější diváci. Byl to první velký režijní úspěch Hu Jinquana (na Západě známého jako King Hu), chráněnce režiséra Li Han-hsianga, který měl na kontě celou řadu významných snímků jako *Red Bloom in the Snow*, *The Kingdom and the Beauty* nebo *The Love Eterne* (některé z nich byly za Hongkong vyslány i do boje o Oscara za nejlepší cizojazyčný snímek, stejně jako *Come Drink with Me*). Právě díky svému učiteli se King Hu dostal k režii v relativně mladém věku. V šedesátých letech totiž bylo bez konexí obtížné se za kameru dostat, a proto Hu pracoval u Shaw Brothers jako scenárista a šéf dekorací.

Obě tyto profese se odráží na aspektech, kterými tato mandarínská produkce ční nad kantonskou konkurencí své doby. *Come Drink with Me* ohromuje barevným světem, který svou paletou upomíná na pekingskou operu. Tomu hodně napomáhá i hudba, která v akčních scénách divadelně graduje. Huův cit pro filmovou estetiku však proniká nejen do vizuálního ztvárnění, kdy pohyblivá kamera doslova „olizuje“ nádherné kulisy (v ostatních produkcích jsou záběry statictější), ale i do choreografie akčních scén. Snímek je inspirován samurajskými snímky z Japonska, ale tradice bojovníka s mečem je klasickou doménou wuxia žánru, protože boj se sečnou zbraní je považován za nejvyšší stupeň bojeschopnosti. Samotná technika vychází z čínských bojových umění, tak, jak byla prezentována v představeních pekingské opery, ale styl se odlišuje od všeho, co mohli diváci vidět doposud.

Mnohem větší důraz je kladen na způsobená zranění (z tepen stříká umělá krev,

postavy se teatrálně hroubí k zemi po zásahu a kamera je fascinovaně sleduje až do posledního vydechnutí) a souboje hrdiny s hloučkem protivníků připomínají spíš tanec. King Hu v rozhovorech o svých filmech tento záměr přiznává, ostatně právě proto obsadil do hlavní role mladou baletku Cheng Pei-Pei (západní publikum si ji nejlépe pamatuje jako antagonistku z Tygra a Draka). Její ladné pohyby jsou kontrastem k silovým soubojům mužských představitelů. Snímek v Hongkongu překonal všechny rekordy. Navíc ho lze netradičním obsazením ženy do role hlavní (akční) hrdinky považovat za milník subžánru kung-fu filmů se silnými ženskými hrdinkami, který zažil svou největší slávu v 80. letech. Na poli identity je snímek vzpourou proti tradiční mužské dominanci v žánru, obratem od tradičního rozdělení na pevně dané ženské a mužské úlohy ve vysoce patriarchální asijské společnosti.

One-Armed Swordsman (1967, Shaw Brothers)²¹

Jestli byl King Hu prvním hongkongským režisérem, kterého začali západní filmoví vědci zkoumat kvůli estetickým kvalitám jeho filmů, Chang Cheh byl prvním hongkongským režisérem, kterého si západní filmoví fanoušci pamatovali kvůli tzv. kung-fu braku. Na rozdíl od Hua totiž Cheh dokázal celkem bez problémů v sedmdesátých letech přejít od wuxia žánru ke klasickému kung-fu, které zpopularizoval Bruce Lee, a neuvěřitelným tempem čtyř až pěti filmů ročně chrlil první filmy, které skrz zámořské diaspory objevily i první skupinky fandů v Americe a Evropě.

One-Armed Swordsman definuje stavební prvky jeho filmografie. Chang Cheh se ve filmovém průmyslu pohyboval už od konce čtyřicátých let, střídavě jako scenárista a režisér, ale One-Armed Swordsman byl nejen jeho prvním velkým úspěchem, byl to i první film, který v hongkongských kinech vydělal přes milion hongkongských dolarů.

One-Armed Swordsman je prostým snímkem o zradě a pomstě, je tedy vystavěn na scenáristické kostře, která v sedmdesátých letech definovala celý žánr. Fang je mistr bojových umění a především mistr meče. Pochází z chudých poměrů, takže si z něj dělají legraci ostatní studenti jeho mistra. Kvůli šikaně se rozhodne odejít, ale spolužáci ho dostihnou na opuštěném místě a hádka přeroste v boj, při němž je Fangovi uřata pravá ruka. V bezvědomí se zřítí do řeky, kde ho najde chudá děvečka. Ta mu ošetří

²⁰ Come Drink with Me. Režie King Hu, 1966. Více viz: <http://www.imdb.com/title/tt0059079/>

²¹ One Armed Swordsman, režie Cheh Chang, 1967. Více viz: <http://www.imdb.com/title/tt0061597/>

zranění a pomůže mu se postavit zpátky na nohy. Fangovi se podaří důsledným tréninkem ze své slabiny udělat přednost. Jeho nový bojový styl zaskočí všechny protivníky, kteří ho kvůli chybějící končetině podceňují. Škola jeho mistra je opět přepadena a on se rozhodne, navzdory dřívějším příkořím, vyrazit na pomoc.

Jednoduchý tříaktový vzor příkoří-trénink-pomsta byl v kung-fu žánru sedmdesátých let opakován znovu a znovu, protože divákům připomínal, že z jakýchkoliv útrap se dostanou vlastní dřinou. Je zde vyzvednut motiv píle, která vede (pomalu, ale jistě) k úspěchu, asijská obdoba mýtu self-made mana.

Fang byl hrdinou z lidu, který ctil tradiční hodnoty. Ve filmu je reflektován třídní boj, protože zatímco pozitivní hrdina Fang byl chlapec z chudých poměrů, jeho bohatí spolužáci zastávali zápornou roli rozmazlených, méně talentovaných. Zdá se dokonce, že tito privilegovaní jsou metaforou pro britské kolonisty, občany první kategorie, protože film vznikl v době největších protestů proti britské moci. Dělicí linie mezi nimi ale byla primárně majetková. Film dával naději mladým, že třída, ve které se narodí, nemusí být třídou, ve které zemřou, usilovná práce poskytovala naději na sociální vzestup.

Chehovy filmy však tehdy nebyly vnímány jako základní kameny žánru. Podle dobových kritiků na ně lidi chodili, protože chtěli vidět krev a násilí. Chang Cheh se silně inspiroval v samurajských filmech a už samotná zápleтка s uťatou končetinou byla na svou dobu odvážná. Snímek navíc obsahuje řadu hromadných bitev, ve kterých Fang vběhne do místnosti a během několika vteřin nepřátele zničí (množství umělé krve a její výrazný „kečupový“ odstín jsou pro toto období typické). Makabrozní násilí Chehových filmů má kořeny právě v tomto snímku, který se dočkal několika pokračování a později ovlivnil snímky Johna Woo, ale např. i Quentina Tarantina při natáčení Kill Bill.

5. Hongkongská kinematografie v 70. letech: Sebevědomím k transformaci

5.1 Ekonomický úspěch coby katalyzátor veřejného sebevědomí

Počátek sedmdesátých let znamenal pro Hongkong ekonomickou prosperitu a vzrůstající vliv nové televizní stanice TVB. Právě rozmach televizního vysílání v kantonštině minimalizoval vliv kantonské kinematografie. Ta byla v roce 1972 definitivně pohlcena dražší a prestižnější mandarínskou produkcí. Podle statistik v tomto roce nevznikl žádný kantonsky mluvený film a řada lokálních filmových kritiků označila kantonskou kinematografii za definitivně „mrtvou“. (Poshek Fu 2000, 33) Do roka a do dne přitom slavila kantonská kinematografie velký comeback s nejnavštěvovanějším filmem roku (paradoxně v produkci Shaw Brothers, do té doby jasného lídra mandarínské tvorby) a do konce sedmdesátých let se jí podařilo odsunout mandarínské filmy zcela na pokraj zájmu. Za touto radikální přeměnou hongkongského mediálního trhu stojí unikátní konstelace politických, sociálních a kulturních vlivů.

Během pěti let od počátku vysílání kantonské televize TVB (1967-1972) procházela kantonská kinematografie nejtěžší krizí. Mandarínští filmaři začali stavět svůj úspěch na žánrech, které byly typicky kantonské, ovšem prezentovali je v takové kvalitě a v takovém měřítku, kterému kantonští filmaři nemohli konkurovat. Mandarínská kinematografie však i přes svůj vzestup měla jednu zásadní slabinu. Její přísně hierarchický systém dlouholetých kontraktů nedával moc šancí mladým talentům. Někteří režiséři u Shaw Brothers pracovali desítky let, což se projevilo na pokročilém stáří režisérské obce. Mladí, kterým se nedostávalo příležitostí, šli raději do televize, která přitahovala talentované lidi z různých oborů. Zatímco největší hongkongské filmové studio začínalo mít potíže s udržení kvality a kvantity svých produkcí, v televizních filmech a seriálech se realizovala nová generace tvůrců. (Poshek Fu 2000, 78, 87, 91, 101)

Prvním ze zástupců této nové hongkongské generace byl ve skutečnosti Američan. Bruce Lee se narodil v San Francisku rodičům, kteří do Ameriky utekli z Hongkongu, když se k němu koncem třicátých let blížily japonské okupační síly. Po skončení války se rodina přestěhovala zpátky do Hongkongu, kde Bruce strávil dětství a

učil se bojovým uměním, aby v dospělosti opět odjel do Ameriky a zkusil tu štěstí u filmu.²²

Bruce Lee se svým kung-fu ohromil celou Ameriku a získal vedlejší roli v seriálu *Green Hornet*. Hlavním hrdinou seriálu byl excentrický tiskový magnát Britt Reid, který po nocích jako superhrdina Green Hornet spolu se svým pomocníkem bojoval proti zločinu. Leeovo bojové umění bylo trademarkem celé show, stejně jako Reidovy technické vymoženosti. Pro Západ fascinovaný bojovým uměním od dob samurajských filmů Akiry Kurosawy, bylo Leeovo kung-fu nové a neokoukané. Natolik se lišilo od tradičních japonských stylů, jejichž školy rostly v USA jako houby po dešti, že z Bruce přes noc udělalo hvězdu a uznávaného odborníka, vystupujícího v různých talkshow. Seriál měl jen dvě sezony, ale pro hongkongské publikum, nadšeně konzumující většinu americké filmové a televizní produkce, byl Bruce Lee národním hrdinou a důkazem toho, že jeden z nich (ačkoliv Bruce Lee v Hongkongu „jen“ vyrůstal) se může proslavit na Západě a šířit tam čínské hodnoty. V Hongkongu seriál běžel pod názvem *The Kato Show* (podle jména postavy) a měl obrovský ohlas. V Shaw Brothers se Leeova ohlášeného příchodu do Hongkongu tak obávali, že spustili kung-fu horečku pro jistotu předem, když narychlo poslali do produkce snímek *Kung-fu Boxer* (1970). Byl to odklon od tradičních wuxia filmů, ve kterých účinkovali uznávaní mistři meče, směrem k hrdinům z lidu, kteří bojovali holýma rukama. (Stephen Teo 2002, 103-104)

Tematicky tyto filmy vlastně navazovaly na sociální realismus z 50. a 60. let. Hlavní motiv ale neměl sociální podtóny. Akcentováno bylo vypjaté vlastenectví a nacionální dimenze. Hrdinové těchto snímků prosazovali tradiční hodnoty a věřili, že vlastní dřinou dosáhnou úspěchu. Zároveň byli ochotni se postavit útlaku ze strany jakkoliv velkého nepřítele. Komerční úspěch tohoto žánru dokazuje, že došlo ke ztotožnění diváků s hrdiny a silné tematické resonanci. Obliba podobně laděných kung-fu filmů v globálním měřítku také naznačuje, že k tomuto ztotožnění zvláště u nižších vrstev docházelo univerzálně, bez ohledu na politické, sociální a kulturní klima dané země. (Stephen Teo 2002, 137)

²² ROENSCH, Greg. Bruce Lee. 1st ed. New York: Rosen Pub. Group, 2002, 112 p. ISBN 08-239-3515-9.

5.2 Bruce Lee jako ikona transformace národní identity

Bruce Lee byl učebnicovým příkladem takové situace. Jeho filmová tvorba je obdivovaná jak lokálním a diasporickým čínským publikem, tak západní fanouškovskou základnou. Zatímco Číňané v nich viděli propagaci vlastenectví a národních hodnot, Západ vidí Číňana, právem pyšného na své schopnosti, které využívá ve jménu dobra, bez ohledu na to, že záporáky v Leeových filmech jsou vždy Evropané nebo Američani, případně Japonci (*Fist of Fury*). Univerzální téma boje dobra se zlem, boje za utlačované a slabší zastihuje očividnou rasovou xenofobii, které si v Leeových filmech všímají západní kritici. (Stephen Teo 2002, 114-117)

Přítom právě zápletky jsou vedle technické kvality Leeových filmů hlavním důvodem komerčního úspěchu. Ve svém debutu, snímku *Big Boss* (1971), hraje Bruce Lee imigranta v Thajsku, který vezme práci v továrně na zpracování ledu. Zde se musí z pozice silnějšího zastat svých krajanů, kteří jsou thajským majitelem továrny vykořisťováni. Spor mezi majitelem a čínskými přistěhovalci vyeskaluje v krveprolití, ale Bruce Lee díky svému bojovému umění vychází z konfrontace vítězně. Téma následujícího snímku *Fist of Fury* (1972) je ve svém vlastenectví ještě agresivnější.

PŘÍPADOVÁ STUDIE: analýza vlasteneckých podtónů ve snímku *Fist of Fury* (1972)

Děj filmu se odehrává se v době japonské okupace Číny a představuje nám postavu Chen Zhena, mytického žáka skutečného žijícího a velmi slavného mistra jménem Huo Yuanjia, jehož zákeřně otráví Japonci z konkurenční školy karate. Když se Chen Zhen, navrátilivší se z dalekých cest, dozví o smrti svého mistra, přeteče v něm pohár trpělivosti. Vydá se do školy karate a po několika urážkách se nechá vyprovokovat k soubojům, ve kterých jeho kung-fu přesvědčivě porazí japonské karate. Film vrcholí soubojem s japonským generálem, zodpovědným za smrt Chen Zhenova mistra, v němž Chen triumfuje. Snímek však končí záběrem, v němž se rozeběhne s napřaženou pěstí proti odjištěným puškám cizinců. Dělá ze sebe mučedníka a vzkazuje jednoznačně, že čínský lid se nepokloní před agresorem, ale bude bojovat až do posledního dechu. Finální scéna je konstruována s až naivní doslovností, ale Leeova otevřenost a zarputilost, vycházející částečně i z jeho zkušeností s rasismem v Americe, nalezla v publiku bouřlivou odezvu. Lee zabrnkal i na čínský komplex méněcennosti a opřel se do

faktu, že se Hongkong, ač ekonomicky prosperující, stále nachází pod patronací britského impéria. Přesvědčivě to ilustruje scéna, ve které Chen Zhen míjí veřejný park. Na jeho vchodu je cedule s nápisem „*Číňanům a psům vstup zakázán*“. Japonci v okolí vstupu si Chena dobírají, že pokud si klekne na všechny čtyři a zašteká, tak ho do parku pustí. Konflikt vrcholí rozkopnutím zmíněné cedule a zbitím posměváčků. Ač jde toto zneužívání násilí proti tradičním duchovním hodnotám, publikum ho oslavovalo v duchu hesla „*účel světí prostředky*“. Lee ve *Fist of Fury* bojuje nejen proti japonským agresorům, ale i proti západnímu generálovi, který s nimi spolupracuje. Nejedná se tu tedy pouze o na odiv stavěné širší pojetí čínského vlastenectví (Číňané jsou ve filmu označováni jako „*sick men of Asia*“ – nejslabší obyvatelé celé Asie), ale některé scény hraničí až s xenofobií. Pouhých pár let po napjaté sociální situaci koncem šedesátých let však snímek ťal do živého a slavil úspěch i díky tomuto neskrývanému podtextu. Postava Chen Zhena, fiktivního čínského hrdiny, se stala velmi populární a během následujících dekad si ji zahrála celá řada akčních hvězd. Jackie Chan si zahrál Chenova bratra ve snímku *New Fist of Fury* (1976), Jet Li ztvárnil Chen Zhena v remaku jménem *Fist of Legend* (1994) a Donnie Yen postavě vdechl život v seriálové verzi *Fist of Fury* (1995).

Bruce Lee se stal první asijskou mezinárodní hvězdou. Doma v Hongkongu ho milovali, v Americe jeho filmy v kinech zaznamenaly značný úspěch, a tak si mohl dovolit natočit svůj další film – *Way of the Dragon* (1972) – ve vlastní režii, za větší peníze a dokonce v Evropě. Děj snímku se odehrává v Itálii, kam Bruce přijíždí pomoci svým krajanům od místních zločinců. Tematicky tedy film následuje předchozí snímky, i když se v Leeově režii často zvrhává do komedie, zvláště tehdy, když se Lee snaží pantomimicky překonat jazykovou bariéru. Humor však často maskuje další projevy xenofobie, které ještě více zplošťují poselství celého snímku.

Pro Západ Bruce Lee představoval exotickou akční hvězdu, vládnoucí bojovým uměním jako nikdo jiný ve své době. Ostatně studio Warner Bros. v roce 1973 nabídlo Leeovi roli ve snímku *Enter the Dragon* (1973), která přesně odpovídala vnímání jeho osoby u západního publika. Bruce Lee nabídku přijal, protože ve filmu viděl šanci uspět v Hollywoodu, což byl ostatně jeho původní sen, který ho do začátku sedmdesátých let držel v Americe. (Poshek Fu 2000, 29)

Ačkoliv šlo o povrchní žánrový snímek plný kompromisů, který Leeovi nedal možnost plné seberealizace (Stephen Teo 2002, 118), jde také o jeho komerčně nejúspěšnější. V Americe se udržel devět týdnů v žebříčku deseti nejúspěšnějších

kinopremiér a celých dvacet týdnů mezi dvacítkou nejlepších. V Hongkongu šel s ročním zpožděním, ale přesto šlo o druhou nejúspěšnější premiéru roku. (Poshek Fu 2000, 34)

Leeova náhlá smrt přišla právě ve chvíli, kdy získal statut mezinárodní hvězdy. Pro Západ se stal synonymem pro čínskou kinematografii a ztělesněním slůvka kung-fu. V Hongkongu a vlastně v celé jihovýchodní Asii byl nejen oblíbeným hercem, ale národním hrdinou a kulturním velvyslancem. Pro pětimilionový Hongkong byl důkazem jeho vzrůstající důležitosti, byl hlasem střední třídy, které s rostoucími příjmy rostly i ambice (rekrutovala se z dělnické třídy, kterou odspodu doplňovali další a další ilegální přistěhovalci z pevninské Číny). Jeho smrt se stala národní tragédií, ale jeho sotva tříleté působení na hongkongské filmové scéně s sebou přineslo změny, které redefinovaly pravidla a charakter tamního filmového průmyslu.

5.3 Rozklad studiového systému a nová generace lokálních celebrit

Abychom lépe pochopili zásadní změnu, která měla nepopiratelný vliv na rozmach hongkongské kinematografie v následujících dvou dekadách a její schopnost flexibilně reagovat na poptávku ze strany publika, je nutno rozebrat, jak najímání herců a režisérů v Hongkongu fungovalo. Run Run Shaw, majitel Shaw Brothers, postavil svůj systém hvězdných kontraktů na osvědčené hollywoodské předloze, jmenovitě na systému, který používali ve třicátých letech u Warner Bros. Svým hvězdám platil jednou týdně fixní částku a ony na oplátku po dobu trvání kontraktu (tři, pět, sedm filmů) účinkovaly výhradně v jeho produkcích. Přičemž platilo, že si málokdy mohly vybrat, co budou natáčet či v čem budou hrát. Měly ovšem jistotu práce a výdělku. (Zhang 2004, 179)²³

Nedostatky tohoto systému se plně ukázaly, když v roce 1970 opustil Shaw Brothers jeden z jeho vedoucích pracovníků, Raymond Chow. Založil si vlastní studio Golden Harvest na pozemcích odkoupených od studia Cathay. (Poshek Fu 2000, 33) První lekci udělil konkurenci již v roce 1970. Bruce Lee totiž po svém návratu do Hongkongu kontaktoval Shaw Brothers, kde mu nabídli 2000 dolarů za film a smlouvu na sedm filmů celkem. Bruce Lee ovšem požadoval pětinasobek navrženého platu.

²³ ZHANG, Yingjin. *Chinese National Cinema*. 1st ed. London: Routledge, 2004. ISBN 02-036-4583-9.

Proto šel do Golden Harvest, kde se nakonec s Raymondem Chowem dohodl na 7500 dolarech a větší tvůrčí svobodě. (Zhang 2004, 178)

Ta nakonec vyústila v to, že si svůj třetí film (*Way of the Dragon*) Bruce Lee režíroval. To ani zdaleka nebylo standardem. Naopak, režisér bez praxe neměl ani u jednoho ze studií šanci, to byl ostatně důvod, proč většina mladých, nadějných talentů šla za prací do televize (Poshek Fu 2009, 101). Právě odtud pak Raymond Chow díky výhodným smlouvám, nabízejícím mj. i produkční podíl, a příslibům tvůrčí svobody vylákal ty největší hvězdy, zatímco u Shaw Brothers dál lpěli na nevýhodných kontraktech, které hvězdám neumožňují formovat kariéru. (David Bordwell 2000, 69)

Shaw Brothers ještě v sedmdesátých letech držel svou pozici lídra trhu, především díky chrlení neuvěřitelného množství kung-fu filmů (mezi ty nejznámější patří např. i u nás známých *36 komnat Shaolinu - 36th Chamber of Shaolin* (1978)), které po Leeově smrti nacházely odbyt v amerických a evropských kinech. Západní kung-fu horečka však netrvala dlouho – koncem roku 1974 přestalo Američany kung-fu zajímat a hongkongské filmy se začaly na tamním trhu znovu výrazněji prosazovat až s nástupem videa. (Poshek Fu 2003, 34-35) Úmorná snaha zacelit díru po kung-fu ikoně vedla na lokálním hongkongském trhu k přílivu imitátorů a dvojníků Bruce Lee, kteří se objevovali ve filmech Shaw Brothers, ale i v produkcích malých nezávislých studií. (Stephen Teo 2002, 119) Navzdory početní převaze kung-fu filmů a jejich chvilkové popularitě na Západě však vrchol hongkongských filmových žebříčků v sedmdesátých letech ovládl jiný žánr, který přispěl k návratu kantonštiny coby hlavního filmového jazyka. Žánr, který do značné míry definuje hongkongskou filmovou identitu, ale nikdy se ve své ryzí podobě nestal spolehlivým vývozním artiklem: komedie.

5.4 Televize jako nástroj vnímání jazykové a lokální identity

Začátky televize v Hongkongu se datují až do roku 1957, kdy britská správa zřídila státní televizi Redifussion (zkráceně HTV). Byla to kabelová televize vysílající čtyři hodiny denně v angličtině a mandarínštině, dostupná ovšem pouze v některých částech města a za poměrně vysoký měsíční poplatek. I proto se nikdy dostatečně nerozšířila. Když v roce 1973 přecházela na bezplatný model vzduchem šířené televizní stanice, měla cca 60 tisíc předplatitelů. (Philip Kitley 2003)²⁴

²⁴ KITLEY, Philip. *Television, regulation, and civil society in Asia*. New York: Routledge Curzon, 2003, xiv, 266 p. ISBN 04-152-9733-8.

Od konce šedesátých let však v rámci tzv. *sametového* kolonialismu britská správa začala více podporovat mj. i kulturní dění v Hongkongu. Do této oblasti spadalo pořádání festivalů, Miss Hongkong a v důsledku i podpora vzniku soukromé televizní stanice Television Broadcasts Limited (zkráceně TVB). (Yingchi Chu 2009, 45) TVB odstartovala koloběh událostí, které ve svém důsledku vedly k návratu kantonštiny na filmová plátna a k jejímu definitivnímu ustavení coby jazyka filmu, televize a hudby v kolonii. V roce 1968 přijímalo TVB cca 12% domácností. V roce 1972 to bylo už přes 70%. (Poshek Fu 2003, 95)

Zásadní zvýšení počtu diváků vedlo k větším příjmům z reklamy a zvýšení produkce vlastního obsahu – dramát, telenovel, sitcomů a varietních show. (Yingchi Chu 2009, 46) TVB využívala herce a tvůrce z kantonských filmových studií. Byla to pestrá směsice režisérů frustrovaných nízkými rozpočty a tvůrčími kompromisy a mladými absolventy západních filmových škol, kteří nemohli po návratu do Hongkongu najít v hierarchií ovládaném byznysu uplatnění. Televize jim dala příležitost a umožnila jim vyjádřit se v jejich rodném jazyce – kantonštině. Tato strategie vedla k ústupu kantonštiny z kinosálů, ale hongkongské publikum bylo lokálním dialektem atakováno mnohem intenzivněji a navyklo si každodennímu příjmu seriálů a lokálnímu zpravodajství. (Yingchi Chu 2009, 46)

Právě denní zpravodajství bylo pro utužování hongkongské identity v sedmdesátých letech zásadní. Přinášelo totiž pravidelné zprávy z komunistické Číny, kterou ovšem vykreslovalo jako vzdálenou zemi postavenou na zcela odlišných principech. Čína byla ve zprávách spojována s komunismem a jeho útrapami, zatímco lokální zpravodajství oslavovalo Hongkong a jeho ekonomický rozkvět. (Yingchi Chu 2009, 46- 47)

Ideologický podtext „*My vs. Oni*“ byl dále rozpracován i v úspěšných seriálech, jak lze pozorovat v analýze seriálového dramatu *The Good, The Bad and the Ugly* (1979), který pojednává o rodině z nižší střední třídy, která jednoho ze svých synů vezme s sebou do Hongkongu a druhého nechá svému osudu v Číně. Druhý syn se v dospělosti ilegálně dostane do Hongkongu a začne tu rodině ztrpčovat život. (Yingchi Chu 2009, 47). Základní charakteristiky obou bratrů Eric Ma definuje takto: (Eric Ma 1999, 74)²⁵: „*Wai (starší bratr vyrůstající v Hongkongu) se schází s umělci a*

²⁵ MA, Chieh-wei. *Culture, politics, and television in Hong Kong*. New York: Routledge, 1999, x, 242 p. ISBN 04-151-7998-X.

spisovateli. Jeho přátelé natáčejí experimentální filmy, překládají klasickou ruskou literaturu, píší do seriózních novin a časopisů a studují na prestižních školách jako MIT nebo Britský filmový institut. Ah Chian (mladší bratr z pevniny) se schází s pobudy, gamblery a mafiány. Celý den kouká na televizi a čte si komiksy. Ušetřené peníze utrácí v podnicích pochybné kvality a nakonec si sám jeden otevře.“

Televizní vysílání tak v sedmdesátých letech výrazně přispělo ke značnému intelektuálnímu odtržení obyvatel Hongkongu od čínské pevniny. Když v letech 1978-1979 dorazilo do Hongkongu 128 tisíc ilegálních přistěhovalců, vyjádřila se veřejnost v anketě, že je jednoznačně vnímá jako přítěž. (Yingchi Chu 2009, 48)

Zmíněnému procesu napomohl i fakt, že děj dramát a sitcomů se soustředil výhradně na lokální společenské klima, stejně jako varieté jako třeba Hui Brothers Show, která byla plná písniček, skečů a rozhovorů s hosty. Moderovali ji bratři Huiové (Michael, Samuel a Ricky) a šlo o jeden z nejúspěšnějších pořadů vůbec. V roce 1973 byla popularita televizních hvězd taková, že se ji studio Shaw Brothers (Run Run Shaw byl jedním z hlavních akcionářů TVB) rozhodlo zúročit na stříbrném plátně. Bylo to pouhý rok po vymizení kantonských produkcí z hongkongských kin a pro Shaw Brothers jako producenta výhradně mandarínských filmů to byl krok do neznáma. Run Run Shaw ale věděl, že televizní fanoušci na své hvězdy do kina přijdou. Snímek *The House of 72 Tenants* (1973) využil téměř celé obsazení varietní show *Enjoy Yourself Tonight*. Film překonal všechny dosavadní rekordy návštěvnosti a zastínil dokonce i hongkongskou premiéru posledního filmu s Bruceem Lee, v Hollywoodu natočeného *Enter the Dragon*. Byl to jednoznačný důkaz životaschopnosti kantonštiny, ale i rostoucí kupní síly domácího publika. V době, kdy ostatní země jihovýchodní Asie začaly investovat do své vlastní tvorby a v Hongkongu poklesla poptávka po exportu, to byly pro hongkongskou filmový průmysl rozhodně příznivé zprávy. (Poshek Fu 2003, 95)

Jako předzvěst návratu ke kantonštině lze reflektovat i snímky s Bruceem Lee ze začátku sedmdesátých let. Vycházejí z kořenů žánru, který byl vnímán jako kantonský. Bruce Lee samotný uměl jen kantonsky a musel být předabován do mandarínštiny. (Poshek Fu 2003, 97) Ačkoliv se tedy místní dialekt začátkem sedmdesátých let z kin vytratil, v Leeových filmech zůstal znatelný odkaz kantonské kinematografie a hlavně jasný důraz na aktuální společenské klima, který byl mandarínské produkci 50. a 60. let tolik vzdálený.

5.5 Michael Hui jako ikona transformace lokální identity

Michael Hui v druhé půlce dekády na Leeovy hrdiny z lidu navázal, ale propůjčil jim zcela jiný charakter. Lee hrál víceméně prostáčky s dobrým srdcem. Hui naopak prezentuje příživníky, kteří zneužívají všechny kolem sebe, parazity, jejichž žebříček morálních hodnot je převrácený. Existuje několik důvodů, proč právě tyto postavy u publika zafungovaly. Ačkoliv Huiovy snímky zná na Západě jen málokdo, jeho vliv na vývoj kinematografie v kolonii byl přinejmenším srovnatelný s Leeovým. Podobně jako Lee podepsal Hui smlouvu u Golden Harvest výměnou za to, že si může své filmy režírovat a psát. Během několika let se stal největší kantonskou hvězdou hned v několika odvětvích a svým úspěchem ukázal cestu mnoha dalším. Michael Hui podepsal v roce 1972 smlouvu na čtyři filmy se Shaw Brothers. V rámci kontraktu byl obsazován do výrazných komediálních rolí, protože Run Run Shaw tušil, že jeho televizní sláva, podobně jako v případě *House of 72 Tenants*, přitáhne do kin jeho fanoušky. Hui byl ale až do roku 1974 spíše televizní hvězdou, dokud se nerozhodl přejít od Shaw Brothers ke Golden Harvest, kde měl možnost psát, režírovat a obsazovat svoje filmy prostřednictvím vlastní produkční společnosti. Oproti systému kontraktů u Shaw Brothers to byl doslova převrat a nový koncept, který později Golden Harvest uplatnil u mnoha dalších hvězd. (Stephen Teo 2002, 140)

Michael Hui měl vysokoškolský titul ze sociologie (Poshek Fu 2003, 166) a hned ve svém prvním filmu dokázal, že chápe, co hongkongské publikum potřebuje. Jeho komedie *Games Gamblers Play* (1974) neoslovovala mandarínské nebo kantonské publikum. Oslovovala publikum hongkongské a svým tématem hazardních rezonovala v celé asijské populaci. Michael a jeho bratr Samuel (oba známí z Hui Brothers Show) hrají ve filmu dva notorické podvodníčky, kteří se seznámí ve vězení. Po skončení trestu spolu začnou bydlet a vymýšlet zaručené způsoby, jak přijít k penězům. Děj je až sitcomově epizodní a skládá se ze skečů, ne nepodobných těm z jejich televizní show. Především ale prezentuje dva obyčejné příslušníky nižší střední třídy, kteří se snaží vynalézavým způsobem přežít v konzumní společnosti. To bylo téma blízké většině hongkongského publika a Hui ho dokázal uchopit s humorem sobě vlastním. Snímek se stal nejúspěšnějším filmem roku a překonal stávající rekordy v návštěvnosti. Ze sourozenců Huiových se staly první kantonské megahvězdy sedmdesátých let a každý jejich další film vždy vydělal víc, než ten předchozí. (Stephen Teo 2002, 141)

Tajemstvím slávy Michaela a Samuela (a v menší míře i jejich sourozence

Rickyho) byl úspěch hned na několika platformách. Jejich televizní popularita pomohla nastartovat tu filmovou, přičemž obě rostly souběžně. Samuel Hui se navíc angažoval v hudební skupině Lotus, která začala hrát nový žánr, tzv. *cantopop*, inspirovaný zvýšeným zájmem hongkongské mládeže o západní hudbu. Samuelovy písně se časem začaly objevovat i ve filmech bratří Huiových, což tomuto hudebnímu žánru zajistilo další nárůst popularity. (Stephen Teo 2002, 142)

Samuel byl „pionýrem“ propojování hudebního a filmového průmyslu. V 80. a 90. letech už bylo běžné, že největší hongkongské hvězdy (Jackie Chan, Leslie Cheung, Aaron Kwok) jsou aktivní jak v oblasti filmu, tak v oblasti hudby. Rostoucí popularita cantopopu samozřejmě v kombinaci s úspěchem Huiových filmů pomohla k rychlejšímu ustavení kantonštiny coby hlavního jazyka lokální kultury. Další komedie Michaela Hui se dokázaly vždy flexibilně přizpůsobit náladám publika a místo opakování osvědčených gagů si braly na paškál vždy jiný aspekt hongkongského kapitalistického snu. Ve snímku *Last Message* (1975) pracují hlavní hrdinové (Michael a Samuel Huiovi) v blázinci, kde jsou všichni pacienti hospitalizováni kvůli své nezvladatelné touze po mamonu. Poté, co Michael a Sam od jednoho z pacientů získají instrukce vedoucí k obrovskému pokladu, sami při honbě za potenciálním bohatstvím zešílí a na konci snímku se stávají pacienty ústavu, kde dříve pracovali. Snímek *The Private Eyes* (1976) zase řeší vykořisťování zaměstnanců. Michael Hui hraje přísného zaměstnavatele dvou soukromých detektivů (Samuel a Ricky Huiovy). Vyžaduje od nich maximální úsilí, nabízí jen minimální plat a nulovou empatii. V závěru však uzná svá pochybení a pochopí, že bez svých zaměstnanců by vlastně neměl nic. V komedii *The Contract* (1978) pak Michael střílí do vlastních řad, když si dělá legraci z poměrů v komerční televizi, kde neúspěšní manažeři nedostávají zlaté padáky, ale páchají sebevraždu skokem ze střechy. Řada sebevrahů se zvětšuje s každou výpovědí neúspěšného bojovníka proti klesajícím ratingům. Až Michael Hui tohle prokletí dokáže zrušit, ovšem nikoliv bez drobných podvodů a morálních prohřešků. Účel světi prostředky, ale když páchá sebevraždu hlavní záporná postava tohoto filmu, necítí publikum zadostiučinění. Zákeřná manažerka je totiž stejně jako Michaelova postava obětí systému orientovaného výhradně na zisk. Jde o další příklad sociálního podtextu, s nímž se publikum snadno ztotožnilo.

Michael Hui pokračoval v natáčení komedií i během osmdesátých let, ale už bez svého bratra Samuela, který zvolil sólovou dráhu (např. v sérii komedií známých i u nás pod názvem *Bláznivá mise* (*Aces Go Places*). Jejich vzestup pomohl dostat kantonskou

kinematografii zpět na výsluní a jejich kontakt s Golden Harvest následovaly v osmdesátých letech další hvězdy, např. Sammo Hung a Jackie Chan. Rostoucí poptávka po kantonských filmech vedla na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let ke vzniku celé řady nezávislých studií. Dualistický systém Shaw Brothers a Golden Harvest se rozpadl a v nových produkčních dílnách konečně dostala šanci tzv. Nová vlna hongkongských tvůrců. Bratři Huiovi jsou jejími symbolickými předjezdci, protože se jim podařilo aktualizovat dlouholetou tradici kantonských komedií. Jejich význam pro hongkongskou kinematografii je nezměrný, ale jejich hvězdný status zůstal lokální (resp. se omezil jen na oblast jihovýchodní Asie), protože specifická témata jejich komedií a humor vyplývající z lokálních radostí a strastí byly kulturně nepřenositelné a tedy nevyužitelné pro export. Zatímco Západ žil i na konci sedmdesátých let v domnění, že Hongkong je především synonymem pro levné kung-fu filmy, v Hongkongu vládly komedie. Tento žánrový rozpor a exportní dilema vyřešila začátkem osmdesátých let další generace filmových hvězd – lokálních celebrit s globálním zásahem.

6. Hongkongská kinematografie v 80. letech: asijský ekonomický zázrak

6.1 Lokální celebrity s globálním zásahem

Jackie Chan je typickým produktem nového směřování hongkongské kinematografie. V sedmi letech nastoupil do Pekingské operní školy v Hongkongu, kde strávil následujících deset let tvrdým tréninkem v kung-fu, akrobacii a herectví. Chan byl poslední generací, která prošla tvrdým operním tréninkem, protože v půlce sedmdesátých let byly postupně všechny školy pozavírány – dílem kvůli klesajícímu zájmu o operu jako takovou, dílem kvůli stížnostem veřejnosti na tyranskou povahu tamní výuky. (Bey Logan 1995, 59)²⁶

Majitelem školy byl pan Yuen, který v rámci Chanova ročníku založil skupinu zvanou *Sedm malých štístek* (Seven little fortunes). Tu v pozdějších letech pronajímal na práci u filmu, protože o nové herce v chřadnoucím operním odvětví už nebyl moc zájem. V rámci školy museli všichni žáci nést jméno svého mistra. Mnozí z nich si jej ponechali i po jejím opuštění (Yuen Biao, Yuen Wah, Yuen Tak), jiní přijali pseudonym, většinou sestávající z amerického jména, což bylo tehdy v Hongkongu velmi populární. Z Yuena Lau se stal Jackie Chan, z Yuena Chu se stal Sammo Hung apod. (Bey Logan 1995, 90)

Právě herci z této skupiny v osmdesátých letech účinkovali ve většině úspěšných žánrových filmů a stali se kultovními idoly publika nejen v Hongkongu a ostatních asijských zemích, ale i na Západě. Jackie Chan je dodnes největší hongkongskou hvězdou s globálním zásahem a jeho filmy v osmdesátých letech patřily mezi nejúspěšnější exportní artikl. Po jeho prvních dvou rolích však byl v Hongkongu považován za smolaře. Režisér Lo Wei, jehož společnosti se upsal na první tři projekty, z něj totiž chtěl udělat nového Bruce Lee. Lo Wei, režisér prvních dvou Leeových snímků *Big Boss* a *Fist of Fury*, obsadil Chana do mdlých kung-fu filmů s nízkým rozpočtem a snaha o další klon se u publika nesetkala s příznivou odezvou. Lo Wei byl nucen Chana půjčit konkurenčnímu studiu Seasonal producenta Ng See Yuena. Ten Chana obsadil do dvou kung-fu komedií – *Snake in the Eagle's Shadow* (1978) a *Drunken Master* (1978), které měly premiéru v rozmezí několika měsíců. (Bey Logan

²⁶ LOGAN, Bey. *Hong Kong action cinema*. 1. publ. in the United States. Woodstock, NY: Overlook Press, 1995. ISBN 08-795-1663-1. S. 59. Dále v textu citováno zkráceně.

1995, 61-63) Režisérem obou filmů byl Yuen Woo-Ping, který ve spolupráci s Chanem vymyslel koncept kung-fu komedie postavené na klasické tříaktové struktuře o příkoří, tréninku a pomstě. Jenže zatímco konkurenční filmy od Shaw Brothers tyto zápletky prezentovaly s vážnou tváří, hrdinové Jackieho Chana jsou ulejtí, co se snaží zprvu tréninku všemožně vyhnout a sarkastické průpovědky na adresu svého protivníka si neodpustí ani v závěrečném duelu na život a na smrt. Jeho charaktery jsou mnohem blíže upovídáním hrdinům z lidu, kteří proslavili bratry Huiovy, než stoicky klidným bojovníkům Bruce Lee. V *Drunken Masterovi* hraje slavného hrdinu Wong Fei-Hunga v období jeho dospívání. Místo obdivovaného mistra bojových umění je však divákům prezentován spratek, který zneužívá slávy rodinného jména tak dlouho, až otcovi dojde trpělivost a pošle ho na převýchovu k přísnému strýčkovi. V závěrečném duelu pak Wong vítězí nejen díky svému tréninku, ale také invenci tzv. opilého stylu. Po vypití několika džbánů vína se začne nekoordinovaně motat a jeho protivník udělá osudovou chybu, když poleví ve svém úsilí a opilého Wonga podcení. Ve skutečnosti je to celé nejen prostředek k pobavení publika, ale také účinná mimikra, která Wongovi pomůže zvítězit.

Komerční úspěch filmu udělal z Jackieho Chana přes noc hvězdu a nastartoval kariéru jemu i režisérovi Yuen Woo-Pingovi. Společně navíc stvořili dokonalý exportní žánr – kung-fu komedii – který Chan v následujících letech rozvinul k dokonalosti. V roce 1980 podepsal u Golden Harvest podobnou smlouvu jako Michael Hui a natočil svůj první film ve vlastní režii - *Young Master* (1980) – do kterého obsadil řadu svých kamarádů z operní školy. Souběžně s jeho úspěchem se rozjela i kariéra jeho nejslavnějšího spolužáka Sammo Hunga, který ve svých filmech aplikoval podobný přístup – jeho kung-fu klaunství profitovalo zejména z fyzické komedie, protože Sammo byl oproti klasickým hrdinům akčních filmů poměrně korpulentní. (Bey Logan, 64, 85)

Důraz na komediální stránku v kombinaci s propracovanější choreografií bojových scén daly vzniknout zcela novému žánru kung-fu komedií, které svou komediální akrobacií odkazovaly často až k hollywoodským groteskám němé éry (Jackie Chan dokonce v jednom ze svých filmů – *Project A* (1983) - otevřeně odkazuje na Bustera Keatona). To byl na rozdíl od komedií bratří Huiových žánrový mix, který mohl nadchnout i publikum mimo kolonii.

6.2 Hongkongská Nová vlna

Důležitost žánrové žily, kterou Jackie Chan objevil, se ale plně rozvinula až v polovině osmdesátých let. Na jejich začátku žil Hongkong především *tzv. Novou vlnou*. Televizní režiséři, kteří nemohli kvůli nedostatku zkušeností sehnat práci u Shaw Brothers nebo Golden Harvest, dostali šanci u nově vznikajících nezávislých filmových společností, které zakládali bohatí hongkongští byznysmeni nebo úspěšné televizní a filmové celebrity. Režiséři z televize byli mladí a draví, zvyklí pracovat rychle a za relativně malé peníze. Jejich chlebovárci navíc neměli moc zkušeností s filmovým průmyslem, a tak jim nechali relativně volnou ruku. Režijní počiny Ann Hui, Tsui Harka nebo Allena Fonga tak byly především generační výpovědí a zkoumáním hongkongské identity. Tematicky byly na míle vzdáleny mainstreamovým komediím a kung-fu filmům. (Poshek Fu 2003, 103-105)

Na světových festivalech působily filmy Nové vlny jako zjevení. Jejich režiséři, většinou disponující titulem ze západní univerzity, byli schopni artikulovaně o svých filmech a záměrech mluvit a nabídli jiný pohled na hongkongskou kinematografii. Filmová kritika hongkongskou Novou vlnu přirovnávala k podobným filmařským hnutím v Evropě a dokonce i k *tzv. páté generaci* čínských filmařů (Chen Kaige, Zhang Yimou), ale její zásah, ač vydláždil cestu dalším významným autorům, byl pouze dočasný a lokální (Poshek Fu 2003, 2), snad s výjimkou Tsui Harka, jehož snaha adaptovat západní filmové techniky a znovuobjevovat s jejich pomocí původní čínské žánry mu vysloužila přezdívku hongkongský Spielberg. (Bey Logan 1995, 105-106)

Nová vlna sestávala z mladých režisérů, kteří vystudovali na Západě, a přinesli tak do hongkongského filmového průmyslu nové know-how a především nový pohled na Hongkong jako takový. Jejich filmy se zabývaly současností – Hongkongem jako městem, které se v sedmdesátých letech ekonomicky postavilo na vlastní nohy, a mladou generací, které z tohoto vývoje událostí těžila. Pro evropské a americké festivalové publikum byly filmy Nové vlny fascinujícím oknem do aktuálního života v kolonii, stejně jako součástí globální nové vlny, která se snažila realitu kolem sebe uchopit novými prostředky. Komplexní scénáře a sofistikované prolínání žánrů, spojené s odkazy na západní filmové klasiky, však v hongkongské kinematografii, orientované na zisk a export, neměly na různých ustláno. Režiséři Nové vlny měli v polovině osmdesátých let své následovníky v podobě *tzv. Druhé vlny* (např. Wong Kar-Wai,

Eddie Fong, Alex Law), ovšem jejich stopa v rámci čistě komerční kinematografie je mizivá. Mnohem větší pozornost než v lokálních kinech se jim tak dostalo na mezinárodních festivalech, kde byl zájem o komplexnější hongkongské produkce snažící se o inovaci obsahu i formy. V rámci žánrové kontinuity hongkongské kinematografie však Nová vlna sloužila jako pojítka s kantonskými melodramaty z padesátých a šedesátých let, a její následovníci se otevřeně vyjadřovali k tzv. Čínskému syndromu – strachu z návratu pod čínský vliv v roce 1997. (Stephen Teo 2002, 159-160)

Králem a ikonou hongkongské kinematografie osmdesátých let byl Jackie Chan. Pro publikum byl novým Bruceem Lee, symbolem akční hvězdy vzešlé z lidu a ekonomického úspěchu, který zažívala celá střední vrstva hongkongské populace. Raymond Chow se snažil Chanovu rostoucí popularitu zpeněžit i v Hollywoodu, kde Golden Harvest koprodukoval několik filmů jako *Battle Creek Brawl* (1980) či *Cannonball Run* (1981). Americké publikum ale nemělo o Chana zájem. (Bey Logan 1995, 66)

Problém byl nejen v jeho obsazování proti typu – jeho postava v akčním krimi snímku *The Protector* (1985) by se mnohem lépe vyjímal v tehdejší filmografii Clinta Eastwooda nebo Chucka Norrise – ale především v odlišném způsobu natáčení. Chan tak nemohl v akčních scénách předvést to, co ho doma v Hongkongu proslavilo. Bariéry způsobené odlišným přístupem k natáčení v Hollywoodu a v Hongkongu během devadesátých let trápily mnohé režiséry, kteří přijeli do Hollywoodu na zkušenou, konkrétně třeba Tsui Harka, Johna Woo nebo Sammo Hunga. Západ tak nikdy nedokázal esenci hongkongské kinematografie plně uchopit. Případ snímku *The Protector* je klíčový – pro americký a hongkongský trh vznikly dvě radikálně odlišné verze, které se liší délkou stopáže i obsahem. Jackie Chan po skončení natáčení pozval některé z herců do Hongkongu a pod vlastním režijním vedením dotočil řadu nových scén pro lokální verzi snímku. Jeho zkušenost z Hollywoodu ho pak inspirovala k natočení vlastního krimi thrilleru jménem *Police Story* (1985). Ten dodnes platí za jeden z nejambicióznějších žánrových počínů. Po jeho obrovském úspěchu se většina tvůrců odklonila od dobových kung-fu filmů a začala své akční snímky po vzoru *Police Story* situovat do současného Hongkongu. (Bey Logan 1995, 69-71)

Chanův úspěch s vážně míněným krimi thrillerem povzbudil Tsui Harka ke spolupráci s Johnem Woo. Ten se u filmu pohyboval už na začátku sedmdesátých let, ale většinu jeho filmografie tvořily rutinní kung-fu snímky. V gangsterce *Lepší zítřek* (A

Better Tomorrow, 1986) je reflektována Wooova inspirace evropskými thrillery (např. Melvilleovým *Samurajem* z roku 1967 a tvorbou Akiry Kurosawy. Na příběhu vzniku filmu, který odstartoval globální slávu hongkongských gangsterských filmů, která trvá dodnes, lze nejlépe prezentovat rozdíly mezi moderním hongkongským a hollywoodským studiovým systémem.

Hollywoodská preprodukce může trvat až několik let (tato fáze se v hollywoodské hantýrce odborně nazývá *development hell* – vývojové peklo), dokud zástupci z řad producentů neschválí finální verzi kompletního scénáře. Hongkongští filmaři v době schválení projektu mají v ruce většinou pouze premisu a samotný schvalovací proces trvá maximálně pár dní. (David Bordwell 2000, 120)

V případě *Lepšího zítřku* přišel Tsui Hark za Karlem Makou, ředitelem produkční společnosti Cinema City, která na začátku osmdesátých let zbohatla na filmech se Samuelem Huiem – především na sérii *Aces Go Places* (u nás známé jako *Bláznivá mise*). Tsui Hark pro Cinema City režíroval právě třetí díl *Aces Go Places* a byl tedy ověřeným tvůrcem, bez kterého by se John Woo k režii *Lepšího zítřku* vůbec nedostal. Karla Maku zajímalo jen několik věcí: kolik bude film stát, kolik je v něm akčních scén v poměru ke zbytku děje a kolik v něm bude hrát hvězd. Poté, co dostal uspokojivou odpověď, jednoduše podepsal papír, jímž na projekt přidělil kompletní rozpočet. Zápletka ho vůbec nezajímala – důležité bylo, že ve filmu hrála televizní hvězda (Chow Yun-Fat), veterán z kung-fu filmů od Shaw Brothers (Ti Lung) a jeden z nejúspěšnějších zpěváků cantopopu (Leslie Cheung). (Bey Logan 1995, 117)

6.3 Žánrová manufaktura jako nositel lokální kulturní identity

Jackie Chan, Samuel Hui a Chow Yun-Fat, který se po úspěchu *Lepšího zítřku* stal Wooovým dvorním hercem, byly největší hvězdy hongkongských filmů osmdesátých let a představitelé nejprotežovanějších žánrů filmové manufaktury – kung-fu filmů, komedií a gangsterek. Hongkongská kinematografie chrlila ke třem stovkám filmů ročně a svou produktivitou se řadila na druhé místo celkově. Více filmů v této éře produkoval jen Hollywood. Amerika přitom hrála v budování koloniálního filmového zázraku zásadní roli.

Ačkoliv západní kritika hongkongské žánrové filmy odsoudila jako hloupé a vulgární, u filmových fanoušků rychle zkultovněly. Rok od roku je víc a víc festivalů zařazovalo do svých programových skladeb, často jako púlnoční rozptýlení, televizní

kanály je používaly coby výplň nočního vysílání. Opravdovou revoluci na Západě ale hongkongské akční filmy zaznamenaly až s nástupem videokazet a videopůjčoven. Největší fanoušci nemuseli ani čekat na to, až snímek zakoupí americký distributor a nechá jej nadabovat, od roku 1963 totiž kvůli nařízení britské správy musely být všechny hongkongské filmové produkce opatřeny anglickými titulky. V čínských komunitách velkých amerických měst byly videokazety s hongkongskými blockbustery k dostání už několik týdnů po premiéře v Asii a zájemci si je mohli koupit či vypůjčit na řadě míst – v kantýnách, fast foodech nebo masážních salónech provozovaných čínskými přistěhovalci. (David Bordwell 2000, 88- 90)

Zvýšená poptávka a ekonomická prosperita Hongkongu vedla k navyšování počtu filmů i jejich rozpočtů. Osmdesátá léta jsou dnes kriticky vnímána jako žánrová manufaktura, orientovaná pouze na zisk, což je dáno i tím, že majiteli produkčních společností byli většinou obchodníci, pro něž bylo filmové studio jen jedním z příjmů diverzifikovaného portfolia. Právě v této éře se však podařilo naplnit všechna měřítká národní kinematografie, tak, jak je definuje Andrew Higson. Filmová studia jsou vlastněna domorodci, hongkongská filmová produkce má majoritní podíl na trhu, což je koncem osmdesátých let ještě zdůrazněno tím, že hollywoodské filmy (75% veškerých cizojazyčných filmů v hongkongských kinech) jsou až na výjimky distribuovány skrze lokální filmová studia. (Yingchi Chu 2009, 55-56)

Dalším důkazem rozvíjející se identity národní kinematografie v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let bylo uskutečnění prvního ročníku mezinárodního filmového festivalu (1978) a každoroční pořádání lokálních filmových cen (Hongkong Golden Film Awards, od roku 1981). Lokální filmový časopis *Film Biweekly* aplikoval v průběhu osmdesátých let na hongkongskou tvorbu západní filmové teorie a stal se cenným zdrojem pozdějšího bádání. (Yingchi Chu 2009, 58-59, 62) Západní tisk se ve vztahu k hongkongské kinematografii omezoval na přelomu 80. a 90. let spíše na populární publikace – nejrůznější průvodce a magazíny jako *Hong Kong Film Connection* nebo *Asian Trash Cinema* (později *Asian Cult Cinema*) (David Bordwell 2000, 90)²⁷

²⁷ BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment*. Reprinted. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, xii, 329 s. ISBN 06-740-0214-8.

6.4 Čínský syndrom

Hongkongská kinematografie tak během osmdesátých let úspěšně naplňovala všechny průvodní znaky rozvinuté národní kinematografie, tak jak je definují díla západních filmových vědců a badatelů, ovšem s důležitou výjimkou geopolitické dimenze. Triangulární vztah Hongkongu s Velkou Británií a Čínou začal vstupovat do popředí společenského dění na začátku osmdesátých let, kdy Británie a Čína zahájily jednání o ukončení pronájmu značné části kolonie (tzv. Nových teritorií).

Dlouhé vyjednávání bez účasti hongkongského obyvatelstva či jeho zástupců vedlo ke smlouvě uzavřené v prosinci 1984 (mezi Margaret Thatcherovou zastupující britskou vládu a čínským komunistickým vedením), ze které vyplývalo, že se Hongkong vrátí v roce 1997 po 99 letech zpět pod čínskou vládu. Čína v této deklaraci současně slíbila, že si Hongkong jako zvláštní území zachová svou nezávislost (s výjimkou obrany a zahraniční politiky). Vysoký stupeň autonomie je charakterizován tzv. politikou „jedna země, dva systémy“, která nedovoluje po příštích padesát let čínské vládě zasahovat do celé řady samosprávných kompetencí Hongkongu. Na uvedené období, až do roku 2046, tak garantuje politiku nevměšování -kupříkladu stávající právní a ekonomický systém zůstává po tuto dobu plně zachován.²⁸

Dohoda nijak neovlivnila Hongkong na jeho cestě k ekonomické prosperitě a udržení si výsadního postavení mezi tzv. čtyřmi asijskými tygry – progresivními asijskými zeměmi, které ekonomicky rostly navzdory energetické krizi a poválečné recesi Západu (Poshek Fu 2003, 254-255) Důvodem bylo zvýšení čínských investic v kolonii na úkor amerických a evropských, čínská politika otevřených dveří umožňovala spolupráci ve všech sférách průmyslu, včetně toho filmového. (Yingchi Chu 2009, 115)

Období mezi lety 1984 a 1997 vedlo u hongkongských filmařů k několika vlnám nostalgických filmů (Yingchi Chu 2009, 115-116) a k zvýšenému odlivu hvězd směrem na Západ. Jackie Chan, John Woo i Chow Yun-Fat se ale po zkušené v Hollywoodu vrátili zpátky do Hongkongu, teď už pod čínskou nadvládou. Čína dodržela slib daný hongkongským filmařům v 90. letech (Yingchi Chu 2009, 122) a nepřistoupila k žádné transformaci či restrikci filmového průmyslu. V činnosti tak zůstala vládní kontrolní komise, kterou Britové založili v roce 1953, a která má právo zakázat filmy, které jsou

²⁸ Britsko-čínská smlouva o Hongkongu. *Legislation.gov.hk* [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: http://www.legislation.gov.hk/blis_ind.nsf/CURALLENGDOC/034B10AF5D3058DB482575EE000EDB9F?OpenDocument

v rozporu s dobrými vztahy mezi zeměmi. Britové v tomto ohledu několikrát zakročili, např. v roce 1974 byl zakázán snímek *China Behind*, vyjadřující se k čínské kulturní revoluci. Zachován zůstal i ratingový zákon z roku 1988, umožňující v rámci tzv. Kategorie III (filmy přístupné od 18 let) promítat v Hongkongu i kontroverzní filmy plné sexu a násilí. (David Bordwell 2000, 127- 128)

Hranice mezi Čínou a Hongkongem ovšem i po roce 1997 zůstala. A to nejen ta fyzická, vztahující se k omezenému pohybu osob mezi Čínou a Hongkongem, ale i filmová. Pro hongkongské filmy totiž platí stejné čínské kvóty jako všechny zahraniční filmy. Až do letošního roku šlo o omezení na dvě desítky filmů ročně. V únoru 2013 čínská vláda schválila navýšení na 34 filmů ročně.²⁹ Už z tohoto důvodu nelze hongkongskou kinematografii automaticky považovat za součást té čínské, ačkoliv podle dohody CEPA (*Close Economic Partnership Arrangement*) z roku 2004 pro filmové koprodukce Hongkongu s Čínou tyto kvóty neplatí. Na koprodukcii však musí mít čínská strana významný finanční podíl a výsledné filmové dílo samozřejmě podléhá schválení čínské cenzury. (Yingchi Chu 2009, 120)

Díky padesátiletému období nevměšování zůstává Hongkong ve stádiu pozdního kapitalismu, které bylo nastartováno v druhé půli osmdesátých let. Jeho ekonomická výkonnost ovšem utrpěla pouhé tři měsíce po dekolonizaci v červenci 1997, když celou jihovýchodní Asii zasáhla největší finanční krize za posledních třicet let. Mediální trh se z ní dostal s pomocí zahraničního kapitálu. Od konce devadesátých let tak prudce stoupl počet filmových koprodukcí. Největší podíl na nich má samozřejmě Čína, následována USA a menšími jihovýchodními zeměmi (Thajsko, Tchaj-wan). Snaha hongkongských studií spolupracovat s Čínou na filmových a televizních produkcích, často určený výhradně pro pevninský trh, vede k pozvolné kulturní integraci mezi oběma zeměmi, ale v současné hongkongské kinematografii lze zároveň jasně vidět následování žánrových schémat a narativních celků koloniální éry konce devadesátých let. Více než polovina příjmů filmových studií pochází z lokální tvorby a filmový, televizní a hudební průmysl je tvořen výhradně lokálními hvězdami, a všechna velká filmová studia v Hongkongu jsou zaštitěna místním kapitálem. (Yingchi Chu 2009, 122, 125, 127) Tato intenzivní ochrana lokální tvorby spolu se zaručenou autonomií hongkongské kinematografii umožňuje oslovovat nejen lokální šestimilionový trh, ale i široké spektrum trhů

²⁹ Film Entertainment Industry in Hong Kong. *HKDTC – Hongkong Economy Research*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: <http://hong-kong-economy-research.hktdc.com/business-news/article/Hong-Kong-Industry-Profiles/Film-Entertainment-Industry-in-Hong-Kong/hkip/en/1/1X000000/1X0018PN.htm>

zahraničních. Ačkoliv se v důsledku finanční krize a rostoucího podílu ilegálních kopií, který s sebou přinesla digitální média, vliv hongkongské kinematografie na západních trzích rapidně snížil, unikátní politická konstelace jí umožňuje se nadále rozvíjet v prostoru, který je částečně chráněn před pevninskými trendy z Číny.

Současný stav se tedy jeví jako ideální příležitost pro rozvíjení svébytné identity hongkongské kinematografie, která naplňuje všechna potřebná měřítka. Zároveň ho však lze vnímat pouze jako stav dočasný. Politická a kulturní integrace Hongkongu a Číny totiž neproběhne skokově za několik desítek let, v roce 2047, kdy skončí platnost britsko-čínské smlouvy. Lze ji vnímat jako pozvolný proces, v jehož rámci neustále probíhá boj o lokální identitu. Tu nelze chápat jako pevně dané a časově neměnné privilegium, garantované sociální, ekonomickou či politickou situací, ale spíše jako aktuální výsledek balancování vnějších akcí a vnitřních reakcí. Právě ochrana před vnějšími vlivy a vysoká míra vnitřní autonomie Hongkongu jsou proto pro udržení kantonské identity (nejen na poli kinematografie) klíčové.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo analyzovat souboj o identitu na poli hongkongské kinematografie, primárně v období 60. - 80. let. Jak je z předešlých kapitol a rozboru jednotlivých filmů, žánrů a směrů zřejmé, v rámci hongkongské kinematografie ve vytyčeném období probíhal intenzivní boj o různé dimenze svébytnosti- jazykovou, politickou, kulturní. V Hongkongu se ostře střetávaly odlišné politické a právní systémy (britský versus čínský vliv), jazyky (kantonština versus mandarínština) i kultury.

Kinematografie však byla a je nejdůležitějším nositelem hongkongské národní identity na poli masové kultury. Tuto úlohu s sebou nese od svého zrození v roce 1913 dodnes. Nereprezentuje pouze sociální normy a kulturní hodnoty, ale od sedmdesátých let je také (spolu s televizí) významným obráncem lokálního dialektu – kantonštiny- který byl s výjimkou přelomu šedesátých a sedmdesátých let jejím dominantním filmovým jazykem. Ačkoliv někteří čínští filmoví vědci považují hongkongskou kinematografii za pouhou odnož té čínské³⁰ (podle argumentu, že politicky je Hongkong částí Číny), obě kinematografie se vyvíjely odděleně a jejich vliv, především ten předválečný na ose Hongkong-Šanghaj, byl vzájemný a oboustranný. Právě ve zkoumaném období hongkongská kinematografie naplnila většinu vnějších a vnitřních znaků národní kinematografie, tak, jak je ve svých dílech o konstrukci národní kinematografie definuje Andrew Higson na příkladu kinematografie britské.³¹

Národní kinematografie tedy má tedy podobně jako národní suverenita dvě dimenze: vnitřní (musí být chápána doma jako ta „naše“) i vnější (její svébytnost je uznána i v zahraničí). Je tak v jistém smyslu mezinárodní kinematografií – svůj národní status poměřuje srovnáním s mezinárodní konkurencí, ve většině případů s tou komerčně nejúspěšnější, tedy s americkým Hollywoodem. Národní kinematografie bývá z většiny financována lokálními finančními prostředky a vychází z místních tradic a politického, kulturního a sociálního dědictví. Hongkongské filmy všechny tyto body splňují i nad rámec zkoumaného období, tyto důvody jsou blíže rozvedeny v závěru šesté kapitoly. Jejich výrazná národní identita, vycházející z lokálního hongkongského kontextu, vedla

³⁰ Např. ZHANG, Yingjin. *Chinese national cinema: Constructing a national cinema in Britain*. 1. publ. New York [u.a.]: Routledge, 2004. ISBN 04-151-7289-6.

³¹ HIGSON, Andrew. *Waving the flag: Constructing a national cinema in Britain*. Reprinted. Oxford: Clarendon Press, 2003. ISBN 01-987-4229-0.

k uznání hongkongské kinematografie jako samostatného celku v pracích západních filmových vědců, které se začaly objevovat v sedmdesátých letech.³²

Vzhledem ke komplikovaným politickým podmínkám někteří hongkongskou kinematografií definují jako „quasinárodní“ či etnickou, právě kvůli komplikovanému vztahu Hongkongu s Čínou a Velkou Británií.³³ Hongkongské kulturní dědictví je totiž bezpochyby z velké části čínské a stejně tak se řada hongkongských filmů cítí být součástí čínského kulturního celku. Tato kompromisní definice však nijak neohrožuje silnou lokální identitu, kterou hongkongská kinematografie vykazuje. Těžištěm práce je soubor mandarínské kinematografie, vycházející z čínské filmové tvorby předválečné Šanghaje, a kantonské kinematografie, která se zrodila přímo v Hongkongu a mezi své inspirační zdroje počítá především čínskou a hollywoodskou tvorbu.

Ve zkoumaném období však kantonská kinematografie počala čerpat svou inspiraci především z lokálních témat a stala se tak nositelem nezaměnitelné lokální identity. Vzhledem k její dlouhodobě silné pozici na lokálním trhu a mezinárodním úspěchům u laické i odborné veřejnosti ji lze vnímat jako silnějšího a důležitějšího „hráče“ v kulturním prostoru než televizi nebo popmusic, které se omezují pouze na užší asijské publikum. Její silné postavení na domácím a zahraničním trhu je dáno příznivou konstelací produkčních a politických faktorů, zásadní vliv má především ekonomická autonomie a politický status quo.

O vliv na lokální publikum však vzhledem k otevřenému trhu musí neustále bojovat s globální filmovou produkcí, která zahrnuje Hollywood i filmy vznikající na území pevninské Číny. Kantonskou „domácí“ kinematografií lze nicméně chápat jako prozatímního „vítěze“ v boji o identitu, na čemž se zatím nic z geopolitického či kulturního hlediska nezměnilo ani po předání Hongkongu zpět do čínského područí. Symbolickým příkladem je film *Made in Hong Kong* z transformačního roku 1997. V tomto debutu dnes už uznávaného režiséra Fruit Chana je hlavní postava parafrází Hongkongu jako takového: rozkročeného mezi vícero světy, hloubajícího nad svou příslušností, věřícího ve své schopnosti, ale nejistého si jejich uplatněním ve světě a svou budoucností.³⁴

Je třeba upozornit, že tato identita je *per se* ve své konstrukci proměnlivá a nestálá. Jak bylo v předchozích částech práce včetně zkoumání typických filmů v rámci

³² Z novějších např. David Bordwell.

³³ Např. Yingchi Chu.

³⁴ *Made in Hong Kong*. Režie: Fruit Chan, 1997. Více viz: <http://www.imdb.com/title/tt0123328/>

případových studií prokázáno, identita s sebou v hongkongském prostoru nenese kulturní ukotvenost a hodnotovou stabilitu, ale naopak vysoce dynamický boj v multikulturní situaci: každodenní střety o moc, o vliv, o jazyk a kulturu, neustále soupeřící proudy. V samotném základu hongkongské identity je totiž zakořeněno citelné kulturní, politické a jazykové napětí, které je následně vyjádřeno v různých podobách. I kinematografie coby dominantní prvek kultury Hongkongu tedy z definice stojí na výše popsaném boji o identitu. Filmové médium pomáhá lokální či národní identitu a její různé sociální aspekty budovat, zpětně potvrzovat, ale nutně má moc ji i zpochybňovat a měnit.³⁵

Hongkongská kinematografie se tak ocitla v dvojjedné roli: je svébytným vyjádřením a zároveň i mocným nástrojem štěpných linií ve společnosti. Tato konstanta věčného střetu uvnitř hongkongské komunity nadto platí napříč žánry- lze jej pozorovat v akčních komediích s Jackiem Chanem i v artových snímcích s tématem sociální kritiky. I proto se v hongkongských filmech zcela odlišných žánrů, jazyků, generací, stylů a období neustále opakuje leitmotiv věčně hledajícího a hledajícího se obyvatele Hongkongu, který stojí na svém ostrově mezi východním a západním vlivem a ve filmové řeči se znovu táže, kým byl, kým je a kým by být mohl.

³⁵ Metaforicky je Hongkong dítě rozvedeného páru: britského otce z kolonií a čínské matky z pevniny, ale toto dítě se na cestě k vlastní samostatnosti a utváření identity snaží vymanit z rodičovských okovů a najít si vlastní jedinečnou cestu.

Summary

The bachelor thesis entitled **The Battle for Identity: Hong Kong Cinematography from 60s to 80s** analyzed the battle for different kinds of identity within the Hong Kong cinematography. The thesis was mainly concentrated on the key era from 60s to 80s and provided historical and political background combined with case-study of selected films.

The main findings of the thesis reflect on the concept of identity and its relation to cinematography. Cinematography can be viewed as the dominant representative of Hong Kong's identity as proven by various case studies, representing the inherent conflict between Cantonese and Mandarin language, China and British colonial influence as well as other significant factors. The construction of Hong Kong identity is therefore fluid, highly dynamic and eternally changing in the social and geopolitical context. The bachelor thesis also found natural tension incorporated into the grounds of Hong Kong society and culture. It can be therefore concluded that the cinematography of Hong Kong is deeply rooted in eternal identity conflict.

The film as a medium notably contributes to the construction of local or national identity and its various social aspects. It has an enormous power to build it, redefine it or even destroy it. The only constant element is the ongoing battle for Hong Kong identity, expressed both in arty social critique films as well as action flicks starring Jackie Chan. The typical hero from Hong Kong is always searching for his soul, for his own place in the complicated world and his own destiny on the island of Hong Kong, the bridge between the Chinese East and colonial West. With the help of film language and its codes, he asks again and again, who he was, who he is and whom he could become.

Použitá literatura

a) Literatura

BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment*. Reprinted. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, xii, 329 s. ISBN 06-740-0214-8.

BUCKLEY, Roger. *Hong Kong: the road to 1997*. New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1997, xxi, 232 p. ISBN 05-214-6979-1.

CHU Yingchi. *Hong Kong Cinema Coloniser, Motherland and Self*. Routledge, 2009. ISBN 978-041-5546-331.

FONOROFF, Paul. *At the Hong Kong movies*. Second printing. Hong Kong: Odyssey, 1999, 315 p. ISBN 96-221-7641-0.

FU..., Ed. by Poshek... *The cinema of Hong Kong: history, arts, identity*. 1. paperback ed. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 2002, xii, 329 s. ISBN 05-217-7602-3.

HIGSON, Andrew. *Waving the flag: Constructing a national cinema in Britain*. Reprinted. Oxford: Clarendon Press, 2003. ISBN 01-987-4229-0.

I. C. JARVIE, *Window on Hong Kong: A Sociological Study of Hong Kong Film Industry and Its Audience*. Hong Kong: University of Hong Kong, 1977.

KEI Sek: *A brief historical tour of the Hong Kong martial arts film*. Hong Kong International Film Festival catalogue, 1991.

KITLEY, Philip. *Television, regulation, and civil society in Asia*. New York: RoutledgeCurzon, 2003, xiv, 266 p. ISBN 04-152-9733-8.

LAU, Kam Y. *Cantonese phrasebook*. 3rd ed. Oakland, CA: Lonely Planet, 1999, 315 p. ISBN 978-086-4426-451.

LOGAN, Bey. *Hong Kong action cinema*. 1. publ. in the United States. Woodstock, NY: Overlook Press, 1995. ISBN 08-795-1663-1.

MA, Chieh-wei. *Culture, politics, and television in Hong Kong*. New York: Routledge, 1999, x, 242 p. ISBN 04-151-7998-X.

ROENSCH, Greg. *Bruce Lee*. 1st ed. New York: Rosen Pub. Group, 2002, 112 p. ISBN 08-239-3515-9.

TEO, Stephen. *Hong Kong cinema, the extra dimensions*. Reprinted. London: British Film Inst, 2002. ISBN 978-085-1705-149.

ZHANG, Yingjin. *Chinese national cinema: Constructing a national cinema in Britain*. 1. publ. New York [u.a.]: Routledge, 2004. ISBN 04-151-7289-6.

b) Elektronické zdroje

CHAN, Shu Ching Cindy. *The Development of a Culture Industry in an Economic City - History of Hong Kong and Hong Kong Cinema*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: http://www.allacademic.com/meta/p14994_index.html

Film Entertainment Industry in Hong Kong. *HKDTC – Hongkong Economy Research*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: <http://hong-kong-economy-research.hktdc.com/business-news/article/Hong-Kong-Industry-Profiles/Film-Entertainment-Industry-in-Hong-Kong/hkip/en/1/1X000000/1X0018PN.htm>

Full text of Sino-British Joint Declaration. *English.gov.cn* [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupný z: http://english.gov.cn/2007-06/14/content_649468.htm

History of Hong Kong. *Yearbook.gov.hk* [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupný z: <http://www.yearbook.gov.hk/2010/en/pdf/E21.pdf>

Legal system in Hong Kong. *Department of Justice*. [online]. [cit. 2013-05-20]. Dostupný z: <http://www.doj.gov.hk/eng/legal/index.html>

Mandarin overtakes English in Hong Kong. In: *The Telegraph Online* [online]. 2012-02-24 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/9103284/Mandarin-overtakes-English-in-Hong-Kong.html>

c) Filmy (pouze v rámci case study)

Come Drink with Me. Režie: King Hu, 1966.

Father and Son. Režie: Allen Fong, 1981.

Made in Hong Kong. Režie: Fruit Chan, 1997.

Mambo Girl. Režie: Wen Yi, 1957.

One Armed Swordsman. Režie: Cheh Chang, 1967.

Seznam příloh

1. Hongkong ve třicátých letech minulého století (neznámý autor)
2. Šanghaj ve třicátých letech minulého století (neznámý autor)
3. Snímek Mambo girl (viz case study v 50. letech)³⁶
4. Snímek Father and son (viz case study v 50. letech)³⁷
5. Snímek Come drink with me (viz case study v 60. letech)³⁸
6. Snímek One-armed Swordsman (viz case study v 60. letech)³⁹
7. Bruce Lee ve snímku Way of the dragon (kapitola 70. léta)⁴⁰
8. Plakát snímku The Contract (režie Michael Hui) (kapitola 70. léta)⁴¹
9. Jackie Chan ve snímku Drunken master (kapitola 80. léta)⁴²

³⁶ Zdroj: http://www.lcsd.gov.hk/ce/CulturalService/filmprog/images/2009love/film_pic14.jpg

³⁷ Zdroj: http://hk.apple.nextmedia.com/images/apple-photos/apple_sub/20110310/large/10fe7pzok.jpg

³⁸ Zdroj: <http://www.betalevel.com/images/chengpeipeicomedrinkwithme.jpg>

³⁹ Zdroj: <http://cf2.imgobject.com/t/p/original/h2Pmf3UaZJJWMgVqBtHtsgorg74.jpg>

⁴⁰ Zdroj: <http://mhwotd.webs.com/way-of-the-dragon-original.jpg>

⁴¹ Zdroj: <http://www.dianying.com/images/posters/msq1978.poster.1.jpg>

⁴² Zdroj: <http://www.filmsatthegate.org/wp-content/uploads/2008/06/Drunken-Master-1-300x212.jpg>

Přílohy

Příloha č. 1: Hongkong v 30. letech



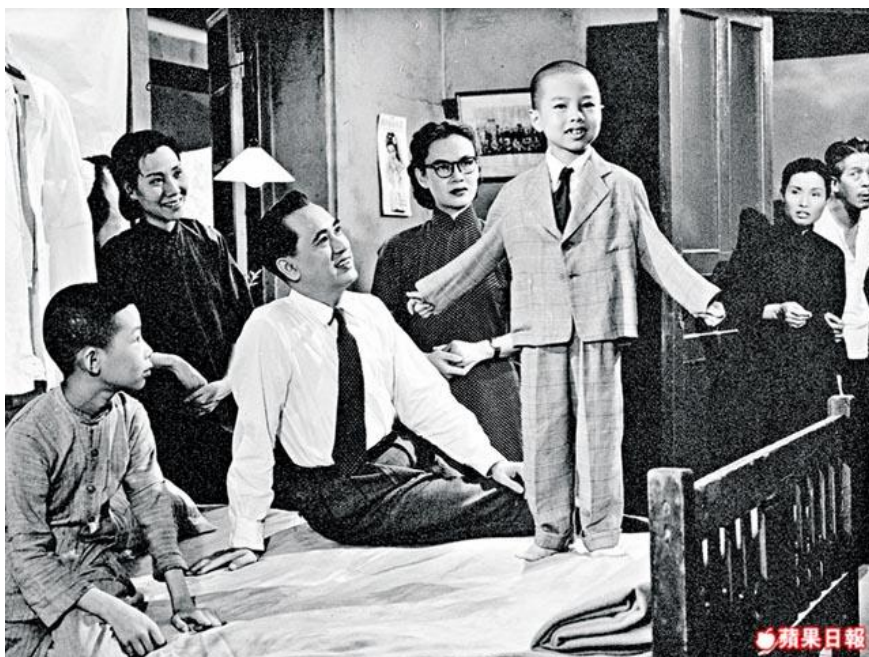
Příloha č. 2: Šanghaj v 30. letech



Příloha č. 3: Snímek Mambo girl



Příloha č. 4: Snímek Father and son



Příloha č. 5: Snímek Come drink with me**Příloha č. 6: Snímek One-armed Swordsman**

Příloha č. 7: Bruce Lee ve snímku Way of the dragon



Příloha č. 8: Plakát snímku The Contract



Příloha č. 9: Jackie Chan ve snímku Drunken master