

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁRSKA DIPLOMOVÁ PRÁCA

**Anna May Wong a stereotypizácia Číňaniek
v hollywoodskych filmoch**

Anna May Wong and the Stereotyping of Chinese Women in Hollywood
Movies

OLOMOUC 2022 Alexandra Hazuchová
Vedúca práce: Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

Prehlasujem, že som bakalársku prácu *Anna May Wong a stereotypizácia Číňaniek v hollywoodskych filmoch* vypracovala samostatne a uviedla všetky použité zdroje.

V Olomouci dňa:

Podpis:.....

Názov:

Anna May Wong a stereotypizácia Číňaniek v hollywoodskych filmoch

Autorka:

Alexandra Hazuchová

Katedra:

Katedra asijských štúdií

Vedúca práce:

Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

Počet strán: 55

Počet znakov (vrátane medzier): 108 907

Počet zdrojov: 61

Kľúčové slová:

Anna May Wong, Hollywood, Číňanky, stereotypizácia, americká kinematografia, film, rasová reprezentácia, herečka

Anotácia:

Bakalárska práca sleduje kariéru Anny May Wong ako prvej americkej herečky čínskeho pôvodu v Hollywoode. Cieľom je prostredníctvom analýzy ňou stvárnených postáv poukázať na stereotypizáciu Číňaniek v hollywoodskych filmoch. Filmografia Anny May Wong siaha od nemých snímok až po filmy Zlatého veku Hollywoodu, kedy sa objavovala v rolách tzv. *dračej dámy* alebo *lotosového kvetu*. Náznaky týchto dvoch stereotypov sú v americkej kinematografii prítomné dodnes a ich odhaľovaniu preto bude venovaná aj časť tejto práce. Vzhľadom k rastúcemu záujmu o otázku rasovej a národnostnej reprezentácie vo filmovom prostredí, bude skúmaný aj prípadný vývoj v zastúpení herečiek čínskeho pôvodu v Hollywoode ako aj roly, do ktorých sú zväčša obsadzované.

Title:

Anna May Wong and the Stereotyping of Chinese Women in Hollywood Movies.

Author:

Alexandra Hazuchová

Department:

The Department of Asian Studies

Supervisor:

Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

Number of pages: 55

Number of characters (including spaces): 108 907

Number of sources: 61

Keywords:

Anna May Wong, Hollywood, Chinese women, stereotyping, film, american cinema, actress, racial representation

Annotation:

This bachelor thesis follows the career of the first Chinese American actress in Hollywood named Anna May Wong. The aim of this work is to point out the stereotyping of Chinese women in Hollywood movies through an analysis of Wong's film characters. Filmography of Anna May Wong spans from silent movies all the way to the Golden Age of Hollywood, where she appeared in roles of so-called *dragon ladies* or *lotus blossom*. Elements of these two stereotypes are present in American cinema till this day and therefore part of this thesis is dedicated to bringing them to light. Considering the rise of attention towards the issue of racial and national representation in film, this work also examines the possible progress in the representation of actresses with Chinese origin in Hollywood as well as the roles they tend to portray.

Pod'akovanie

Rada by som sa poďakovala pani doktorke Kamile Hladíkovej za jej ochotné nasmerovanie, pohotovú spätnú väzbu a cenné rady pri písaní tejto bakalárskej práce. Vďaka patrí aj mojej rodine a blízkym za podporu počas celého štúdia.

Obsah

Edičná poznámka	7
Úvod	8
Vyhodnotenie použitej literatúry	10
Teoreticko-metodologická časť	12
1. Stereotyp	12
2. Orientalizmus	12
3. Analýza filmovej postavy podľa Richarda Dyera	14
Historický kontext príchodu Číňanov do USA	16
Analytická časť	19
1. Stereotypy Anny May Wong	19
2. Dračie dámy 60. rokov	24
2.1. Nancy Kwan a <i>porcelánová bábika</i>	24
2.2. <i>Flower Drum Song</i>	25
2.3. Tsai Chin	27
3. Wayne Wang: od nezávislého filmu až k <i>The Joy Luck Club</i>	28
4. Zdary a nezdary na počiatku nového milénia	31
4.1. Lucy Liu	31
4.2. <i>Saving Face</i>	34
4.3. Disney a <i>Mulan</i>	36
5. Problematika <i>večného cudzinca</i>	43
Záver	49
Resumé	51
Zoznam použitých zdrojov	52

Edičná poznámka

Vzhľadom k tomu, že téma výskumu spadá pod oblasť amerických, čínskych a čínsko-amerických štúdií, sekundárne zdroje, z ktorých bude čerpané, boli dostupné výlučne v anglickom jazyku. Keďže pre niektoré kľúčové pojmy neexistujú v slovenskom jazyku výstižné a zaužívané ekvivalenty, pre potrebu ich prekladu budú využité viacslovné, popisné výklady (napr. *self-fashioning* = proces vytvárania vlastnej a verejnej identity na základe súboru spoločensky akceptovaných štandardov) alebo budú v texte uvedené v pôvodnom anglickom znení (napr. *whitewashing* a *yellowface*) a ich význam bude priblížený v poznámkach pod čiarou.

Úvod

Zatiaľ čo Američania ázijského pôvodu tvoria spolu vyše 7% celkovej populácie USA¹, ich zastúpenie na hollywoodskych plátnach túto skutočnosť nereflektuje. Nejde však len o nedostatok hereckých príležitostí, ale aj o kvalitu rolí či patričné ocenenie. V súvislosti s kontroverziou okolo Cien Akadémie v roku 2016 došlo k nárastu kritiky voči Akadémii filmových umení a vied, zodpovednej za nominácie, ako aj voči samotnému filmovému priemyslu a jeho zaužívaným praktikám. Zatiaľ čo väčšina pozornosti bola venovaná nedostatočnej reprezentácii Afroameričanov, k slovu sa postupne začali dostávať aj hlasy ázijských Američanov volajúcich po väčšom množstve príležitostí. Rasovo ladený vtip o Aziatoch moderátora *Noci Oscarov 2016*², tiež neplánovane poukázal na pretrvávajúci problém opomenutia Aziatov a iných menšín pri diskusiách o tzv. *whitewashing*³ v Hollywoode.

Po značne medializovanom obsadení herečiek Scarlett Johansson a Tilda Swinton do úloh pôvodne napísaných pre Aziatky,⁴ začal sociálnu sieť Twitter zaplavovať trend #whitewashedOUT vychádzajúci z už zmieneného termínu *whitewashing*. V roku 2020 platforma Netflix predstavila mini sériu z dielne Ryana Murphyho a Iana Brennana s názvom *Hollywood*⁵, ktorá vyvolala zmiešané pocity najmä pre snahu o akési spätné vykúpenie Zlatej éry Hollywoodu. Dej sleduje skupinku mladých tvorcov, ktorí sa pokúšajú preraziť navzdory rasizmu či homofóbii vnútri povojnového filmového priemyslu. Vedľajšou postavou je tu Anna May Wong (v podaní Michelle Krusiac), skutočná herečka čínskeho pôvodu z čias klasického Hollywoodu. Pomyselné ospravedlnenie Hollywoodu vo forme mini série ešte viac povzbudilo konverzáciu o krivde, ktorá sa Anne May Wong stala. S pripomenutím jej odkazu sa však naskytá i otázka: ako sa za takmer celé jedno storočie posunula reprezentácia ázijských Američanov v Hollywoode?

Cieľom tejto práce je napomôcť pri zodpovedaní tejto otázky so zameraním sa na zastúpenie amerických herečiek čínskeho pôvodu. Už prvotné vyhľadávanie zástupkyň tejto skupiny v Hollywoode ukázalo, že počet možných sledovaných osobností

¹ BUDIMAN, „Key facts about Asian Americans, a diverse and growing population“, 2021.

² *Noc Oscarov* [TV relácia]. Réžia Glenn WEISS. USA, 2016.

³ Výraz *whitewashing* je slangové označenie praktík obsadzovania bielych hercov do rolí postavy inej rasy. V prvotnom význame sa jedná o zámerné zatajovanie, ospravedlňovanie nepríjemných až usvedčujúcich faktov v snahe zlepšiť verejnú mienku o osobe či skutočnosti. Taktiež to označuje vymazávanie vybraných osôb v rámci cenzurovania histórie.

⁴ Scarlett Johansson v *Ghost in the Shell* (2017) a Tilda Swinton vo filme *Doctor Strange* (2016)

⁵ *Hollywood* [mini séria]. Tvorcovia Ian BRENNAN a Ryan MURPHY. USA, 2020.

je značne nízky. Existuje však pár všeobecne známych mien, ktoré sa na plátnach objavili opakovane a práve ich filmografii bude venovaná analytická časť tejto práce. Primárne sa text zameriava na herečky, ktoré sa narodili v Spojených štátoch, no ich predkovia (minimálne jeden z rodičov) pochádzajú z pevninskej Číny, Taiwanu, Hongkongu alebo sa napríklad jedná o malajských Číňanov. Výnimočne sa tu budú uvádzať aj čínske herečky (narodené mimo USA), ktoré však prevažnú časť svojej kariéry budovali v Hollywoode.

Prvá kapitola analytickej časti si kladie za cieľ predstaviť kariéru Anny May Wong a zároveň osvetliť typy postáv, ktoré stvárňovala. Ďalej sa budú analýzy zaoberať vyhladávaním príslušných stereotypov naprieč filmografiou jej následníčok, pričom sa predpokladá, že pôvodné stereotypy z čias Anny May Wong boli v hollywoodskej produkcii prítomné aj v nasledujúcich desaťročiach a objavujú sa dodnes. Úlohou bude tiež poukázať na prípadné nové typy postáv, do ktorých bývajú herečky čínskeho pôvodu obsadzované.

Vyhodnotenie použitej literatúry

Primárnym zdrojom pre rozpoznávanie a následnú analýzu stereotypov budú vybrané diela americkej kinematografie počínajúc filmografiou Anny May Wong až po novodobé snímky s Constance Wu či Awkwafinou. Využité budú pôvodné – anglické, prípadne čínsko-anglické, verzie filmov. Ich názvy budú rovnako uvádzané v angličtine a pri citácii budú jednotlivé repliky prepísané vo vlastnom preklade do slovenského jazyka.

Odkaz Anny May Wong ako prvej hollywoodskej ikone čínskeho pôvodu sa v posledných rokoch dostáva do popredia v súvislosti s otázkami rasovej a národnostnej reprezentácie v amerických filmoch. Jej kariére a životnému príbehu je venovaných viacero novších publikácií, z ktorých *Anna May Wong: Performing the Modern*⁶ bude pre úvodnú časť tohto textu kľúčová. Autorka Shirley Jennifer Lim sa vo svojej knihe nevenuje iba povrchovému sledovaniu herečkiných kariérnych a osobných vzostupov či pádov, ale poukazuje na význam jej diela pri zakorenení otázky rasy a pohlavia do modernity. Lim sa zameriava na spôsob, akým si Anna May Wong „zámerne budovala vlastnú a verejnú identitu⁷, pričom zachovávala, no mnohokrát práve prekračovala prevládajúce predstavy o ženskosti, herectve a rase, čím vyniesla tieto záujmy na medzinárodnú verejnú sféru.“⁸ Sama autorka podotýka, že sa vo svojom výskume nesústredí primárne na stereotypizáciu. Napriek tomu bude kniha *Anna May Wong: Performing the Modern* pre tento text prínosná z hľadiska podrobného sledovania herečkiných kariérnych rozhodnutí na pozadí meniaceho sa postavenia Číňanov v USA.

V publikácii *The China Mystique: Pearl S. Buck, Anna May Wong, Mayling Soong, and the Transformation of American Orientalism*⁹ zas autorka Karen J. Leong reflektuje prínos troch významných ženských kultúrnych či politických osobností, ktoré značne ovplyvnili to, čo Američania vnímali ako Čínu – „čínska mystika“. V kapitole venovanej Anne May Wong poukazuje na „ambivalentnosť“, ktorej herečka čelila tak v rodných Spojených štátoch ako aj Číne, kedy sa od nej ako od Američanky čínskeho pôvodu očakávalo stváranie pomyselných orientálnej ženskosti a mystiky, zatiaľ čo jej medzinárodné postavenie komplikovalo jestvujúce orientalistické domnienky, že ázijská

⁶ LIM, Shirley Jennifer. *Anna May Wong: Performing the Modern*, 2019.

⁷ Vysvetlenie anglického termínu *self-fashioning*.

⁸ LIM, *Anna May Wong: Performing the Modern*, 2019. s. 4.

⁹ LEONG, Karen J. *The China Mystique: Pearl S. Buck, Anna May Wong, Mayling Soong, and the Transformation of American Orientalism*, 2005.

identita je diametrálne odlišná od tej americkej.“¹⁰ Podobne ako prvá zmienená publikácia aj *The China Mystique* je užitočným zdrojom pri rozoznávaní nosných bodov herečkinej kariéry. Navyše prináša aj bližší pohľad na spleť detaily stereotypizácie v hollywoodskych praktikách a pomôže tiež pri objasnení otázky orientalizmu.

Pri prvotnej identifikácii herečiek čínskeho pôvodu v Hollywoode, bol zas veľkou pomocou chronologický prehľad vo forme *Chinese in Hollywood*¹¹ vytvorený v spolupráci Jenny Cho s CHSSC (Chinese Historical Society of Southern California). Obdobne aj dokumentárny film Arthura Donga *Hollywood Chinese* (2008)¹² poskytuje prierez vývoja zapojenia čínskej minority do americkej kinematografie a poslúžil teda ako odrazový mostík pri vyhľadávaní významných míľnikov v čínsko-americkéj kinematografii.

Všeobecnú históriu ázijských (čínskych) Američanov čerpá práca z encyklopedickej *Asian American Society* od Mary Yu Danico a tiež publikácie *Asian America* autorov Pawan Dhingra a Robyn Magalit Rodriguez. Obe knihy sledujú rozličné aspekty ázijsko-americkéj životnej skúsenosti a boli preto užitočné tak v úvodnej ako aj analytickej časti tohto textu.

Práca tiež sčasti nadviaže na výskumný článok Hanying Wang s názvom „Portrayals of Chinese Women’s Images in Hollywood Mainstream Films — An Analysis of Four Representative Films of Different Periods.“¹³ V závere tohto výskumu z roku 2012, Wang tvrdí, že sa obraz Číňaniek sa naprieč sledovaným obdobím výrazne nezmenil. Snahou tejto práce je, okrem iného, tiež aktualizovať tieto zistenia o filmy nakrútené v predchádzajúcich viac ako dvadsiatich rokoch.

Mimo spomínaných zdrojov siahne táto práca aj po rozličných internetových článkoch, recenziách a video esejach a to najmä u novších filmov, ktorým sa odborná literatúra doposiaľ nevenovala. Napriek značnej subjektivite sa tieto analýzy častokrát zameriavajú na problematiku etnicity, či rasového zastúpenia v Hollywoode. Perspektíva daných autorov je navyše prínosná v tom, že sa vo väčšine jedná práve o členov skúmanej ázijsko-americkéj menšiny.

¹⁰ LEONG, *The China Mystique*, 2005. s. 57.

¹¹ CHO, Jenny. *Chinese in Hollywood*, 2013.

¹² *Hollywood Chinese* [dokumentárny film]. Réžia Arthur DONG. USA, 2007.

¹³ WANG, Hanying. „Portrayals of Chinese Women’s Images in Hollywood Mainstream Films — An Analysis of Four Representative Films of Different Periods.“ 2012.

Teoreticko-metodologická časť

Teoretický rámec práce sa opiera o knihu Gordona W. Allporta *O povaze predsudků*¹⁴ a tiež publikáciu *Interkulturní psychologie*¹⁵. Ďalej sa jedná aj o *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*¹⁶ Edwarda Saida alebo spomínanú *The China Mystique*. V úvode je nutné vymedziť si chápanie kľúčových pojmov, ktoré sa v tomto texte budú opakovať.

1. Stereotyp

Vo všeobecnosti Allport definuje „stereotyp“ ako „príliš silné presvedčenie spojené s nejakou kategóriou. Jeho funkcia spočíva v tom, že má ospravedlniť (racionálne vysvetliť) naše chovanie a postoj voči tejto kategórii.“¹⁷ Zatiaľ čo *katégória* (príklad: Číňan) je pojem neutrálny, nehodnotiaci a zakladajúci sa na faktoch, *stereotyp* Allport vníma ako fixnú ideu, ktorá danú kategóriu sprevádza (príklad: Číňania sú zlí šoféri). Daná predstava nemusí byť vždy negatívna a zároveň môže sčasti vychádzať zo skutočnosti. Tvrdenie, že chlapci sa hrávajú s autíčkami a dievčatá s bábikami síce môže byť z hľadiska pravdepodobnosti správne, avšak prehlásenie, že chlapci sa nehrajú s bábikami sa dá považovať za stereotyp. Čeněk taktiež uvádza, že „stereotypy vznikajú zovšeobecňovaním skutočných alebo predpokladaných či vymyslených vlastností príslušníkov jednotlivých národov, odrážajú socioekonomické podmienky danej krajiny, jej históriu, zvyky, mýty, legendy a hodnoty.“¹⁸ V prípade sledovanej skupiny, Číňanov, ich stereotypizácia je mnohokrát mylne a povrchno spájaná s dejinami a kultúrou Číny. Nejde však o fakty podložené, dostatočne informovanú znalosť tejto krajiny. Spoločnosťou vytvorený a médiami prezentovaný obraz primárne vychádza z predstáv nečínskych (najčastejšie beloškých) národov o Číne, jej obyvateľoch a kultúre – z orientalizmu.

2. Orientalizmus

Presné zadefinovanie orientalizmu je značne komplikované, keďže pohľadov naň existuje hneď niekoľko. Pôvodne tento pojem označoval vedeckú disciplínu 18. a 19. storočia a teda štúdium západných učencov zaoberajúcich sa ázijskými, prevažne starovekými, kultúrami, jazykmi, dejinami a pod. Dnes býva podobná výskumná oblasť

¹⁴ ALLPORT, Gordon Willard. *O povaze predsudků*, 2004.

¹⁵ ČENĚK, Jiří, Josef SMOLÍK a Zdeňka VYKOUKALOVÁ. *Interkulturní psychologie: současný výzkum a aplikace*. Grada, 2016.

¹⁶ SAID, Edward W. *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, 2008.

¹⁷ ALLPORT, *O povaze predsudků*, 2004. s. 215.

¹⁸ ČENĚK, *Interkulturní psychologie: současný výzkum a aplikace*, 2016. s. 200.

obvykle zastrešená pod odlišným názvom – ázijské štúdiá (v európskom prostredí aj orientalistika), ku ktorému sa orientalisti postupne začali nakláňať v druhej polovici 20. storočia. O predefinovanie orientalizmu sa značne zaslúžil palestínsko-americký profesor a autor diela *Orientalismus* Edward Wadie Said a orientalizmus je preto dodnes najčastejšie spájaný práve s jeho menom. V spomínanej publikácii Said predstavuje komplikovanejšiu koncepciu orientalizmu spojenú s výrazným delením sveta na Západ (Okcident) a Východ (Orient), kedy orientalizmus označuje ako nástroj pre ospravedlnenie koloniálnych ambícií západných krajín. Ide podľa neho o silnú formu europocentrizmu a to skresleného svetonázoru, ktorý uprednostňuje a povyšuje spôsoby, hodnoty alebo zvyky západných civilizácií nad tie nezápadné. Orientalizmus Said popisuje ako súbor europocentrických predsudkov, ktoré nesprávne a tým negatívne vykresľujú arabské či ázijské kultúry v snahe vzbudzovať nadradenosť Západu. Argumentuje tiež, že orientalizmus sa spolieha na zromantizované zobrazovanie obyvateľov Stredného východu a Ázie ako primitívnych, cudzích, neprispôsobivých, nedôveryhodných, prefíkaných a slabých. V spojení so sledovaným ženským pohľadom tiež prevažujú domnienky o submisivite, exotickosti či tajuplnosti. Kritici Saidovho vnímania ale poukazujú na jeho výrazné zameranie sa na arabské štáty a následné zanedbanie tých ázijských.

Sledovaniu orientalizmu spojeného s Čínou sa venuje Karen J. Leong v už zmienenej publikácii *The China Mystique*. Saidovu predstavu orientalizmu zakoreneného v europocentrizme Leong adaptuje do amerického prostredia. V súvislosti s modernizáciou Číny začínajúcou v 30. rokoch minulého storočia hovorí o posune spomínaných negatívnych postojov a o tzv. čínskej mystike. Tú spája s vrcholením druhej svetovej vojny a definuje ako „zromantizovaný, progresívny a silne genderovo orientovaný obraz Číny, „novej Číny.“¹⁹ *The China Mystique* rozširuje predchádzajúce prístupy k orientalizmu o pohľad na spôsoby, akými sa „orientalizované subjekty sami podieľajú na orientalizme.“²⁰ Toto hľadisko prináša prostredníctvom troch osobností, vrátane Anny May Wong, ktoré stelesňujú americký orientalizmus a každá po svojom sprostredkovávajú čínsku mystiku.

Úvod analytickej časti tejto práce sa bude venovať Anne May Wong pričom budú vyzdvihnuté postavy, ktoré stvárňovala počas svojej filmovej kariéry v Hollywoode. Ako uvádza tak Karen J. Leong ako aj Shirley Jennifer Lim (autorka biografie *Anna May Wong: Performing the Modern*) existujú dva základné stereotypy žien, ktoré si Wong zahrála,

¹⁹ LEONG, *The China Mystique*, 2005 s. 1.

²⁰ Tamtiež, s. 6.

vychádzajúce z orientalistických predstáv o submisivite či prefíkanosti a záhadnosti – oba naviazané na predstavu akejsi exotickosti. Jedná sa buď o stereotyp poddajnej, vernej ženy alebo príťažlivej no tajupľnej, rafinovanej a krutej *dračej dámy*. Prvou úlohou tejto práce bude analyzovať tieto typy postáv a následne vyhľadať prípadné pozostatky stereotypizácie pri zobrazovaní čínskych žien naprieč neskoršími dielami kinematografie.

3. Analýza filmovej postavy podľa Richarda Dyera

Metodologickým východiskom pre analýzu filmových postáv bude publikácia Richarda Dyera *Stars*²¹. Jedná sa konkrétne o kapitolu *Stars and „Character“*, kde autor predstavuje prístup k skúmaniu výstavby filmovej postavy na základe desiatich znakov: predchádzajúca znalosť diváka; meno; vzhl'ad; objektívny korelát; reč postavy; reč ostatných; gestá; akcia; štruktúra; mizanscéna.

Čo sa týka predchádzajúcej znalosti Dyer hovorí o predošlom oboznámení publika s príbehom vďaka knižnej predlohe, no taktiež v súvislosti so sériovou postavou ako napríklad James Bond či Drakula. Na divákove očakávania môže značne vplývať aj propagácia filmu, jeho žánru a herecké obsadenie role. Jedná sa však len o subjektívne divácke predstavy, ktoré môžu no nemusia byť splnené.

Tak meno ako aj vzhl'ad postavy vypovedá mnoho o jej spoločenskom postavení, etnickom pozadí a v niektorých prípadoch aj symbolizuje, odкрýva jej psychologickú stránku. Pri oboch znakov Dyer objasňuje vzťah k hereckému predstaviteľovi. Podotýka, že obraz hviezdy, ktorá postavu hrá sa nesie v jej fyziognómii a meno postavy býva častokrát divákovi chybné zamieňané za to hercovo. Tento jav môže súvisieť so zložitejším ustanovením mien vo filme než v literatúre, kedy sa filmové médium primárne spolieha na oslovovanie ostatnými postavami. Pod znakom „objektívny korelát“ sa rozumie napríklad typická dekorácia alebo objekt, ktoré postavu počas filmu sprevádzajú. Dané predmety buď symbolizujú vlastnosti príslušnej postavy alebo je možné vytvoriť si jej obraz sledovaním ich vzájomných interakcií.

Čo a ako postava hovorí odhaľuje jej osobnosť priamo (čo hovorí o sebe samej) aj nepriamo (čo svojím prejavom prezrádza).²² Richard Dyer tiež uvádza osobitý fenomén tzv. voice-overu, ktorý slúži ako prostriedok rozprávača alebo je spôsobom vyjadrenia vnútorných myšlienok. V oboch prípadoch je divák naklonený veriť mu, čo je založené na zaužíwanej koncepcii vševediaceho rozprávača alebo presvedčení, že sa jedná

²¹ DYER, Richard. *Stars*, 1998. 256 s.

²² DYER, Stars, 1998. s. 112.

o pohľad do súkromia postavy. Slová ostatných adresované sledovanej postave môžu rovnako priblížiť jej osobnosť. Tu je dôležité poznamenať, že u znakov reč postavy a ostatných sa nejedná len o samostatné vyhlásenia, ale aj o dialógy.

Gestá Dyer delí na dva základné typy. Formálne gestá vychádzajúce zo spoločenských pravidiel a neformálne, inak povedané, mimovoľné. Pod znak akcia spadá všetko to, čo postava v príbehu robí a čím ho posúva ďalej. Gestá naopak nepomáhajú deju napredovať, pretože sa výlučne vzťahujú k postave samotnej. Štruktúra odkazuje na mieru angažovanosti postavy v naratívne (príbehu) filmu, kedy sa môže jednať buď o postavu, ktorej osobnosť a činy aktívne menia dej alebo sú mu naopak podriadené. U mizanscény Dyer uvádza príklad rozdielneho osvetľovania herečiek a hercov vo film noir. Okrem svetla do mizanscény patria zložky ako rámovanie, kompozícia či farba.

Analýza a komparácia výstavby vybraných ženských postáv bude založená na sledovaní desiatich znakov Richarda Dyera, pričom sa predpokladá, že vzhľadom na stereotypizáciu zobrazovania Číňaniek sa budú sledované znaky opakovať.

Historický kontext príchodu Číňanov do USA

Pred samotnou analýzou je ešte vhodné stručne priblížiť historický kontext vývoja postavenia Číňanov v Spojených štátoch. Stereotypizáciu v Hollywoode je potrebné vnímať ako súčasť dlhodobého procesu asimilácie čínskych prisťahovalcov a ich potomkov. Prvý väčší príliv čínskych imigrantov súvisel s tzv. Kalifornskou zlatou horúčkou a od polovice 19. storočia taktiež s výstavbou transkontinentálnej železnice. Číňania, ako lacná pracovná sila, tak nepriamo pripravili mnoho belochov o zamestnanie, čo malo za následok veľký nárast rasovej diskriminácie. Tento negatívny postoj vychádza z rasovo motivovanej ideológie *Žltého nebezpečenstva* (anglicky *The Yellow Peril*), ktorá popisuje ľudí z východnej a juhovýchodnej Ázie ako existenčné ohrozenie Západu. Jednalo sa tak o vnímanie Číňanov ako nielen ekonomickej hrozby, ale pre ich odlišné náboženské vyznanie aj tej kultúrnej. Tento odpor dostal zákonnú podobu v roku 1875 vo forme tzv. *Page Act of 1875*.

Drvivá väčšina prisťahovalcov boli mladí muži najímaní na vykonávanie namáhavej fyzickej práce. Vzhľadom k téme je ale dôležité sledovať i osobité okolnosti imigrácie čínskych žien. Hoci bol ženský podiel na ekonomike štátu značne nižší než u ich mužských náprotivkov, ako píše Shelley Sang-Hee Lee v publikácii *A New History of Asian America*, „ich práca – platená alebo nie – bola rozhodujúca pre stabilitu a ekonomický blahobyt domácností a komunit.“²³ Vysvetľuje to na fenoméne tzv. *dvojitej povinnosti* (double duty), kedy sa okrem práce mimo domova ženy zároveň starali o správny chod domácností. Niektoré pracovali v rodinných podnikoch, iné na poliach, no mnohé boli platené za varenie či vykonávanie domácich prác pre mužov danej komunity, ktorých manželky zostali v Číne. Autorka ďalej uvádza, že „snáď žiadne iné povolanie neodrážalo represiu genderových obmedzení, ktorým ázijské ženy čelili (...) viac než prostitúcia.“²⁴

Podľa Lee, bola prostitúcia „plná rozporov, keďže posilňovala ich genderovú a triednu podriadenosť, no zároveň bola možným zdrojom ženskej ekonomickej činnosti, z ktorej zárobkami pomáhali tak sebe ako aj svojim rodinám.“²⁵ Niektoré ženy boli skrz kupliarov za týmto účelom do krajiny privezené dobrovoľne, no mnohokrát boli k tomu donútené. Aj to je jedným z dôvodov prečo Číňania neboli v obľube - ich ekonomická migrácia bola totiž spájaná s otroctvom. Zákonom z roku 1875 Kongres Spojených štátov v podstate zakázal čínskym ženám vstup do krajiny, čo bolo

²³ LEE, *A New History of Asian America*, 2013.

²⁴ Tamtiež, kap. *Women's Work*, ods. 7.

²⁵ Tamtiež, kap. *Women's Work*, ods. 11.

odôvodnené rozmachom prostitúcie a teda obavami z morálneho úpadku spoločnosti. Hoci sa obmedzenie všeobecne vzťahovalo na prisťahovalcov prichádzajúcich za nemorálnymi praktikami, presadzované bolo najmä na už tak nenávidenú čínsku minoritu. Táto reštrikcia ešte viac utvrdila vznik komunit plných slobodných mužov, čo následne znepokojovalo bielych Američanov, ktorí sa obávali, že Číňania ženskú spoločnosť začnú vyhľadávať práve v ich kruhoch. Neskôr, v roku 1882, bola vďaka tzv. *The Chinese Exclusion Act* čínska imigrácia na desať rokov pozastavená úplne. Pod hrozbou uväznenia alebo deportácie sa tak snažili ukončiť značný rast čínsko-americkéj populácie započatý v časoch Zlatej horúčky. Súčasťou tejto snahy bola aj implementácia zákonov proti miešaniu rás (anglicky *anti-miscegenation laws*) a to prvýkrát už v roku 1866 v štáte Oregon, kedy bolo zakázané bolo manželstvo medzi Číňanom a beloškou.

V Hollywoode sa to značne prejavilo až v rámci zavedenia Produkčného kódexu (tzv. Haysovho kódu), ktorý medzi rokmi 1930²⁶ a 1968 určoval pravidlá cenzúry v americkej kinematografii. V období nemého filmu boli vzťahy medzi rozdielnymi rasami zobrazované len veľmi zriedka, no v prípade, že tomu tak bolo, jednalo sa skôr o kritiku takýchto pomerov za použitia *blackface* či *yellowface*.²⁶ Haysov kód a úplný zákaz medzi rasového romantického vzťahu vo filme značne limitoval aj herecké možnosti prvej americkej herečky čínskeho pôvodu, ktorej sa bude venovať prvá kapitola analytickej časti práce.

V dejinách Hollywoodu bol počet osobností ázijsko-amerického pôvodu v prvej polovici 20. storočia zanedbateľný. Druhá svetová vojna však započala niekoľko zmien vo vnímaní ázijských komunit v Amerike. Podľa Dhingra „odlišné skúsenosti ázijských Američanov počas druhej svetovej vojny ilustrujú, ako je rasová diskriminácia v Spojených štátoch častokrát spojená s geopolitikou krajiny.“²⁷ Príkladom je situácia, kedy bola japonská minorita v určitom čase spájaná priamo s nepriateľom – Japonskom – a tak sa stala terčom mnohých útokov, ba dokonca aj vystaňovaniu či uväzneniu v internačných táboroch, zatiaľ čo čínska menšina bola v rámci amerického spoločenstva s Čínou zvyhodňovaná. K úplnému obratu došlo v povojnovom období počas Studenej vojny. Vtedy sa reprezentácia Japoncov – teraz už spojencov USA – zlepšila na rozdiel od Číňanov, ktorí boli považovaní za ideologických (komunistických) nepriateľov USA. Podobné zmeny sú v súlade s prevládajúcou predstavou, že bez ohľadu na to, ako dlho

²⁶ Napríklad film *The Birth of a Nation* v réžii Davida W. Griffitha.

²⁷ DHINGRA, *Asian America*, kap. *World War II and the differential inclusion and exclusion of Asian groups*, ods. 3.

žije príslušník niektorej z ázijských menšín na území USA, zostáva aj naďalej prepojený s krajinou svojich predkov. Je *večným cudzincom*.

Dhingra a Rodriguez (autori *Asian America*) poznamenávajú, že základné dva príklady stereotypizácie vychádzajú práve z chápania Aziatov ako *večných cudzincov*. Jedná sa o stereotypy už spomínaného „žltého nebezpečenstva a teda cudzinca, ktorý je odhodlaný ovládnuť svet (...) a modelovej menšiny ako cudzinca, ktorý je Spojeným štátom nápomocný.“²⁸ Dodávajú tiež, že „pokiaľ ázijskí Američania „zostanú na svojom mieste“ ako vzory správania menšín, sú akceptovaní, ba dokonca pochválení.“²⁹ Predstava o *modelovej menšine* bola navyše v čase narastajúceho protestného odporu černošských komunit v 60. rokoch zneužívaná ako dôkaz, že Amerika v skutočnosti nie je rasistická. Pravý opak ale naznačujú aj naďalej prítomné prejavy diskriminácie, ktorých jasným príkladom bol nárast zločinov z nenávisťi voči ázijsko-americkej komunite v dôsledku vypuknutia pandémie COVID-19. Spôsoby, akými sa problematika vnímania Aziatov ako *večných cudzincov* premietla do stereotypizácie čínskych Američaniek v Hollywoode budú sledované v nasledujúcich kapitolách analytickej časti práce.

²⁸ Tamtiež, kap. „*Yellow peril*“ and „*model minority*“ stereotypes in tandem, ods. 1.

²⁹ Tamtiež

Analytická časť

4. Stereotypy Anny May Wong

Kariéra Wong Liu-tsong, známej ako Anna May Wong započala už v roku 1919, kedy sa ako komparzistka mihla na plátnach filmu *The Red Lantern*.³⁰ Prvú hlavnú úlohu sa jej podarilo získať už o tri roky neskôr, keď si ako sedemnásť ročná zahrala postavu menom Lotosový Kvet vo farebnej nemej snímke *The Toll of the Sea*.³¹ Jedná sa o adaptáciu slávneho príbehu *Madame Butterfly*³² tentokrát zasadeného do prostredia čínskeho pobrežia. Wong ako mladé čínske dievča zachráni neznámeho Američana nehybne plávajúceho na vlnách mora. Následne sa do seba zamilujú, zosobášia sa, no aj napriek prísľubom o spoločnom živote v Amerike, ju Allen opúšťa. Keď sa po čase vráti do Číny, Lotosový Kvet sa oblečie do tradičného svadobného odevu a s nadšením uteká vítať svojho milého. Na jej prekvapenie však vidí Allena v sprievode jeho americkej manželky Elsie. Američanov taktiež čaká prekvapenie, keď Lotosový Kvet predstavuje malého chlapca, Allenovho syna s prosbou, aby sa o neho vo svojej zemi postarali. V slzách chlapcovi klame, že Elsie je jeho pravá matka a ona je len jeho malou čínskou opatrovateľkou. Všetci traja spolu odchádzajú a Lotosový Kvet sa vracia k moru, aby si ju vzalo naspäť a ona tak splatila svoj dlh. *Toll of the Sea* sa mnohokrát uvádza ako príklad stereotypizácie čínskych ženských postáv ako submisívnych a oddaných. Pohľad optikou Richarda Dyera odhaľuje prítomnosť orientalistických predstáv naprieč viacerými charakteristikami postavy. Meno Lotosový Kvet (čínsky: 蓮花 [liánhuā]) v čínskej kultúre reprezentuje krásu, čistotu a nevinnosť. Wong je sprvu odetá v tradičnom cheongsame, no v domnienke, že bude manželka sprevádzať na ceste do Ameriky si oblieka šaty cudzokrajného štýlu. Rozpráva výlučne lámanou angličtinou a iní ju neoslovujú inak ako malé čínske dievča, ktoré je síce milé a pôvabné, ale pre Američanov príliš odlišné. Jej sklopené pohľady ako aj obeta a oddanosť mužovi Západu v americkej kinematografii ešte viac utvrdila stereotyp submisívneho čínskeho dievčaťa častokrát označovaného práve *lotosový kvet* (*lotus blossom*) či jednoducho *čínske dievča*.

Rovinu povrchnej stereotypizácie Anna May Wong neopúšťa ani vo svojich nasledujúcich filmoch, kedy sa ale jej postavy menia z nevinných *čínskych dievčat* na neúprosné *dračie dámy*. Prvou snímkou, naznačujúcou túto tendenciu bola *The Thief*

³⁰ *The Red Lantern* [film]. Réžia Albert CAPELLANI. USA, 1919.

³¹ *Toll of the Sea* [film]. Réžia Chester M. FRANKLIN. USA, 1922.

³² *Madame Butterfly* je opera talianskeho skladateľa Giacomu Pucciniho pojednávajúca o tragickom osude mladého japonského dievčaťa, ktoré sa nešťastne zamiluje do amerického námorného dôstojníka.

of *Bagdad* (1924)³³, kde sa Anna May objavila vo vedľajšej úlohe mongolskej otrokyne princeznej Bagdadu. Sporo odetá a so zákerným pohľadom sa spochuje s nepriateľom svojej panej – mongolským princom. Táto filmová postava však ešte nestelesňuje obraz *dračej dámy* naplno a mierne sa odlišuje od tých neskorších. Encyklopédia *Asian American Society* stereotyp *dračej dámy* prirovnáva k úlohám *femme fatale*³⁴ alebo *vamp*³⁵, no „s dôrazom a preexponovaním exotickéj ázijskosti skrz fyzické a kultúrne odlišnosti.“³⁶ V porovnaní s nasledujúcimi úlohami ako Ling Moy v *Daughter of the Dragon* (1931)³⁷ alebo slečna Hui Fei v *Shanghai Express* (1932)³⁸ sa u postavy mongolskej otrokyne ešte nerozvíja archetyp zvodnej ženy, ktorá využije svoj šarm a príťažlivosť, aby manipulovala s mužskou postavou. Jej úmysly tu sú síce nekalé a jej vzhlad značne sexualizovaný, no jej motiváciou je oddanosť mongolskému princovi. Navyše exotický výzor či vyzývavé šaty tu zatiaľ nie sú jej zbraňou.

Anna May Wong sa následne objavovala najmä vo vedľajších rolách. Nevľúdne prostredie diskriminačných praktík Hollywoodu ale na čas opustila, keď sa jej filmovo i divadelne podarilo presadiť v Európe. Odtiaľ pochádza aj jeden z jej najznámejších filmov – *Piccadilly* (1929)³⁹. Návrat do Hollywoodu započala čiernobiou snímkou *Daughter of the Dragon* (1931), kde sa v roli orientálnej javiskovej tanečnice a dcéry slávneho fiktívneho zloducha Dr. Fu Manchu objavila po boku Warnera Olanda⁴⁰, známeho stvárňovaním čínskych Američanov za použitia tzv. *yellowface*⁴¹. Snímka *Daughter of the Dragon* okrem *yellowface* zachováva aj nelichotivý stereotyp *dračej dámy*, nebezpečnej čínskej *femme fatale*, ktorá je pre dodržanie prísľubu ochotná zabiť. Tá sa zamiluje do syna nepriateľa Johna Petrieh – Rolanda. Keďže na prvé miesto musí postaviť pomstu v mene svojho otca Dr. Fu Manchu ako pravá *dračia dáma* zvädza svojím šarmom hneď dve mužské postavy (Rolanda a čínsko-amerického detektíva Ah Keeho⁴²). Vyššia sofistikovanosť archetypu je značná aj zmenou výzoru, kedy Ling Moy už nie je sporo odetou otrokyňou, ale naopak váženou umelkyňou – princeznou

³³ *The Thief of Bagdad*. [film]. Réžia Raoul WALSH. USA, 1924.

³⁴ *Femme fatale* je osudová žena, ktorá uvedie iné (najčastejšie mužské) postavy do záhuby

³⁵ *Vamp* podobne ako *femme fatale* využíva svoju príťažlivosť, aby zmanipulovala mužov.

³⁶ DANICO, Mary Yu. *Asian American Society: An Encyclopedia*, 2014.

³⁷ *Daughter of a Dragon* [film]. Réžia Lloyd CORRIGAN. USA, 1931.

³⁸ *Shanghai Express* [film]. Réžia Josef von STERNBERG. USA, 1932.

³⁹ *Piccadilly* [film]. Réžia Ewald André DUPONT. Veľká Británia, 1929.

⁴⁰ Warner Oland sa objavil v sériách s Dr. Fu Manchu alebo detektívom Charliem Chanom.

⁴¹ *Yellowface* odkazuje na zaužívaný zvyk obsadzovania bielych hercov do rolí Aziatov alebo ázijských Američanov pričom pre navodenie ich etnickej podoby sú použité parochne, líčenie či dokonca očné protézy sprevádzané lámanou angličtinou v hereckom prejave.

⁴² Ah Keeho stvárnil japonský herec Sessue Hayakawa, jedna z najvýraznejších osobností ázijského pôvodu z čias nemého Hollywoodu.

v hodvábnom šatstve. Jej zbraňou sú okrem príťažlivosti i dýka, jed a kyselina, ktorou chce Rolandovu snúbenicu mučiť a zbaviť tak krásy. K záveru filmu je bezcitná, chce aby jej nepriatelia „*prv než zomrú, okúsili 1000 chutí smrti.*“⁴³ Objektívnym korelátom, ktorý utvrdzuje obraz orientálnosti, je čínska lutna. Svojou hrou a tradičným spevom Ling Moy vábi Ah Keeho podobne ako si svojim exotickým vzhľadom podmaňuje Rolanda. U druhého menovaného ide podľa nej len o „*pominuteľnú fascináciu pretože jej vlasy nikdy nebudú zlaté a pokožka biela.*“⁴⁴ Film tak nepriamo, najskôr i neúmyselne, reflektuje orientalistické zmýšľanie o ázijskej etnicite ako o „*pominuteľnej fascinácii*“ a zároveň tým seba reflektuje vlastné užitie stereotypizácie založenej na podobných predstavách.

Sféru pomsty Wong neopustila ani v nasledujúcej slávnej snímke Josefa von Sternberga *Shanghai Express* (1932).⁴⁵ Po boku Marlene Dietrich (Shanghai Lily) tu stvárňuje slečnu Hui Fei. Obe postavy sú kurtizány, ktoré sa živia mužskou pozornosťou, náklonnosťou a teda povolaním blížiacim sa k prostitúcii. Podľa cestujúceho: „*jedna je žltá a druhá biela, no obe ich duše sú zhnité.*“ Hui Fei je filmom prezentovaná ako exotická verzia kozmopolitnej, bielej Shanghai Lily. Vlasy nosí dôkladne upravené a na sebe má rôzne verzie tradičného čínskeho cheongsamu. Povest' týchto žien je rovnaká, ale ich osud na palube vlaku sa v mnohom líši. Hlavná postava v podaní Marlene Dietrich je pred násilnosťou vojenského generála Henryho Changa (Warnera Olanda) uchránená svojím milencom kapitánom Harveyem, zatiaľ čo Hui Fei spojenca nemá a je bez milosti znásilnená. Donald Harvey jej pri zoznámení odmieta podať ruku a jediná, ktorá k nej má blízko je Shanghai Lily, čo však sama pripúšťa je skôr prejavom solidarity nie priateľstva. *Shanghai Express* stavia vedľa seba stereotypy dvoch zvodných a nebezpečných žien. Biela *femme fatale* (Marlene Dietrich) je v závere zo svojej nelichotivej povesti vykúpená obetavosťou a pravou láskou, zatiaľ čo čínska *dračia dáma* (Anna May Wong) je ako kurtizána znásilnená a svoju pomstu vykonáva vlastnoručne prebodnutím Changa dýkou. Sama tak zachraňuje ústrednú mileneckú dvojicu a aj zvyšok odmietavej posádky Šanghajského expresu.

Archetyp *dračej dámy* Anna May opustila vo filme *Daughter of Shanghai* (1938)⁴⁶, kde sa chopila úlohy Lan Ying Lin, dcéry dovozcu orientálnych starožitností, ktorá sa rozhodne na vlastnú päsť odhaliť otcovho vraha. V roli detektíva Kim Leeho sa

⁴³ *Daughter of the Dragon* [film], 1:02:07- 1:02:12.

⁴⁴ *Daughter of the Dragon* [film], 25:25-25:35.

⁴⁵ *Shanghai Express* [film]. Réžia Josef von STERNBERG. USA, 1932.

⁴⁶ *Daughter of Shanghai* [film]. Réžia Robert FLOREY. USA, 1938.

tu opäť objavil Sessue Hayakawa a Wong sa tak po prvýkrát dočkala šťastnej romantickej línie, ktorá film ukončuje ich spoločným zasnúbením. Spočiatku sa vzhľad Lan Ying neodlišuje od predchádzajúcich postáv, čo sa ale zmení v momente, keď opúšťa bezpečie domova v snahe odhaliť vraha. Cheongsam vymieňa za bodkované šaty európskeho štýlu, no keď sa v utajení zamestná ako tanečnica v nočnom klube jej vystúpenie má čo sa týka kostýmu, účesu a hudby už tradične orientálne ladenie. O rok neskôr sa Wong ako dcéra generála Linga vo filme *Island of Lost Men* (1939) vydáva na nebezpečnú cestu v snahe očistiť meno svojho nezvestného otca, obvineného zo spreneverenia obrovskej sumy peňazí. Opäť jej postavu sprevádza motív vernej dcéry podobne ako v *Daughter of Shanghai* či *Daughter of a Dragon*.

Netypickou postavou je astrologička Mei Lei Ming, ktorá vo filme *When Were You Born* (1938)⁴⁷ správne predpovedá smrť jedného z pasažierov zaoceánskeho parníku a následne napomáha polícii odhaliť vraha. Využíva k tomu dvanásť znamení západnej (nie čínskej) astrológie. Film sa však opäť drží stereotypizácie svojej jedinej nebielej herečky do orientalizovanej roly záhadnej, nekonvenčnej a v čomsi nadprirodzenej ženy s opicou ako domácim miláčikom.

V roku 1942 sa Wong objavila v dvoch vojnových, proti japonských snímkach *Bombs Over Burma*⁴⁸ a *Lady from Chungking*⁴⁹. Zatiaľ čo prvý film podľa Karen J. Leong utrpel svojim nízkym rozpočtom a najmä urýchlenou produkciou, neskorší *Lady from Chungking* je „pozoruhodný pre svoje zameranie sa na čínsku odbojovú skupinu a pre výrazný odklon od predchádzajúcich zobrazení čínskych žien v amerických filmoch.“⁵⁰ Anna May Wong tu stvárňuje madam Kwan Mei, vodkyňu povstalcov v boji s japonskou armádou. Na rozdiel od tradične bieleho Američana je tu čínska žena umierajúca ako obeť japonskej agresie a predstavujúca stelesnenie „čínskej duše“, o ktorej sama neustále rozpráva svojim stúpencom. Opakovane vzkriesená pokračuje vo svojom záverečnom monológu pretože „ani milión smrtí by nerozdrvilo dušu Číny, lebo duša Číny je večná.“⁵¹ Leong uvádza, že „spodné svetlo dokresľuje silu jej postavy, a i keď sa ju niektorí pokúsia znova zastreliť, Kwan Mei (Anna May Wong) je nedotknuteľná a jej hlas nemôže byť umlčaný.“⁵²

⁴⁷ *When Were You Born* [film]. Réžia William C. McGANN. USA, 1938.

⁴⁸ *Bombs Over Burma* [film]. Réžia Joseph H. LEWIS. USA, 1942.

⁴⁹ *Lady from Chungking* [film]. Réžia William NIGH. USA, 1942.

⁵⁰ LEONG, *The China Mystique*, 2005. s. 101.

⁵¹ *Lady from Chungking* [film], 1:07:23-1:08:23.

⁵² LEONG, *The China Mystique*, 2005. s. 102.

Po vojne sa Wong objavovala zväčša vo vedľajších úlohách, častokrát ako stereotypizovaná postava čínskej slúžky – Su Lin Chung vo filme *Impact* (1949)⁵³ alebo jej posledná rola Tawny v *Portrait in Black* (1960)⁵⁴. V americkej film noir snímke oddaná služobníčka Su Lin započuje za dverami svojich zamestnávateľov rozhovory, ktoré sú neskôr kľúčovými informáciami v ústrednom kriminálnom prípade. V snahe pomôcť neprávom obvinenému pánovi domu prv mlčí, no nakoniec navedie vyšetrovateľa na stopu, ktorá jeho meno očistí. Ani tento film však nie je bez príležitostných narážok na odlišnú etnicitu postavy.⁵⁵

Anna May Wong sa počas svojho relatívne krátkeho života⁵⁶ objavila v mnohých snímkach americkej i európskej kinematografie. Od submisívnych *čínskych dievčat* až po chladné *dračie dámy* či etnicky podmienené postavy slúžok a povstalkýň, Wong si zahrála všetko čo jej Hollywood vzhľadom k jej očividnej čínskosti dovoľoval. Kostýmy, gestá, prehovory jej samotnej i ostatných vždy upozorňovali na rozdielnosť, príslušnosť k inému nie tradične americkému. Na plátne cheongsam odkladala len sporadicky, zatiaľ čo v reálnom živote, ako uvádza J. S. Lim, „bola známa pre svoj dôvtip v móde a v roku 1934 dokonca časopisom *Mayfair Mannequin Society* zvolená za najlepšie oblečenú ženu sveta.“⁵⁷ Ako čínska Američanka druhej či tretej generácie Wong rozprávala plynulo americkou angličtinou bez náznaku akéhokoľvek cudzokrajného prízvuku. To ale nevyhovovalo producentom v Anglicku a pridať pár gramatických chybičiek musela aj v niekoľkých svojich hollywoodskych filmoch. O netypickej, orientálnej kráse hovoria viaceré mužské postavy a zároveň iné v jej odlišnosti vidia stereotypizovanú nebezpečnú záhadu, naivnú oddanosť či kultúrne danú menejcennosť. Zmenu malo predstavovať jej obsadenie do úlohy pani Liang v pripravovanom muzikáli *Flower Drum Song* (1961)⁵⁸, ktorý bol prvým celovečerným hollywoodskym filmom z prostredia života súčasnej komunity ázijských Američanov. Tohto historického momentu sa už ale Anna May Wong nezúčastnila, pretože svojim chorobám podľahla ešte pred začatím produkcie.

⁵³ *Impact* [film]. Réžia Arthur LUBIN. USA, 1942.

⁵⁴ *Portrait in Black* [film]. Réžia Michael GORDON. USA, 1960.

⁵⁵ Napríklad odhalenie stopy je podľa detektíva: „malým čínskym zázrakom“.

⁵⁶ Zomrela vo veku 56 rokov.

⁵⁷ LIM, Anna May Wong: *Performing the Modern*, 2019. s. 123.

⁵⁸ *Flower Drum Song* [film]. Réžia Henry KOSTER. USA, 1961.

5. Dračie dámy 60. rokov

7.1. Nancy Kwan a porcelánová bábika

Rolou hongkongskej prostitútky menom Suzie Wong svoju kariéru odštartovala Nancy Kwan, jedna z predných herečiek ázijského pôvodu v Hollywoode. Prezývaná aj „čínska Bardot“ sa na dlhý čas, podobne ako Anna May Wong, stala reprezentatívnou tvárou čínsko-amerických žien.

K *The World of Suzie Wong* (1960)⁵⁹ sa Nancy Kwan dostala cez producenta filmu Raya Starka, ktorý považoval jej eurázijskú⁶⁰ tvár za prijateľnú tak pre danú rolu ako i tradične belošké americké publikum. Film sleduje príbeh neúspešného amerického maliara Roberta Lomaxa, ktorý počas svojho pobytu v Hongkongu postupne nadväzuje vzťah s čínskou prostitútkou. Bohatý Západ tu reprezentuje spoločenský kruh bankára O'Neilla, ktorého dcéra Kay je do Roberta zamilovaná. Samotná postava amerického maliara osciluje medzi chudobným orientálnym svetom Suzie Wong a anglickou prisťahovaleckou elitou. Prijíma pozvania na spoločenské večere, kam je spreď svojej izby, prenajatej v lacnom hoteli (nevestinci), dovezený rikšou. Podľa jeho slov je fascinovaný orientálnymi tvármi, ktoré maľuje, no najmä Suzie, jeho *porcelánovou bábikou*⁶¹. Tento stereotyp Suzie stelesňuje naplno svojou vnútornou i vonkajšou charakteristikou. Ako negramotná sirota nemá na výber a musí sa živiť prostitúciou, aby sa postarala nielen o seba, ale aj o svojho malinkého syna. Postupné odhaľovanie jej krutého sveta vyvoláva pocit ľútosťi a tak je Suzie napriek svojej ráznej povahe a príležitostným klamstvám hodná záchrany muža Západu. Ten sa kvôli nej pobije s drzým námorníkom, ktorý ju po odmietnutí fyzicky napadne, utešuje ju, keď je oklamaná bohatým Angličanom Benom a v závere si ju po tragickej smrti synčeka berie za manželku.

Lomax prekračuje hranice rasy a pohlavia v rámci spoločensky akceptovateľnej náklonnosti k čínskej žene nižšej vrstvy. Zatiaľ čo bohatí a ženatí muži ako Ben s takýmito ženami udržiavajú čisto milenecký vzťah, Robert kvôli Suzie odmieta zamilovanú Kay. Podľa Celin P. Shimizu tieto postavy predstavujú „dva konkurenčné typy ženskosti atraktívne pre bieleho muža, pričom Suzie je istým spôsobom predkladaná

⁵⁹ *The World of Suzie Wong* [film]. Réžia Richard QUINE. USA a VB, 1960.

⁶⁰ Nancy Kwan je dcérou kantonského architekta a európskej, anglicko-škótskej modelky.

⁶¹ Tento výraz *porcelánová bábika* (China doll) používa pri popise jej postavy Hanying Wang v článku „Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films“. Odkazuje na stereotyp submisívnej ázijskej ženy, pričom anglické „China“ tu nie je vo význame „čínsky“.

ako vhodnejšia verzia v porovnaní s dobyvačnejšou bielou ženou.“⁶² Podľa stereotypu *porcelánovej bábiky* je submisívna, ochotná vrátiť sa k prostitúcii len aby získala financie a Robert sa nemusel vzdať maľovania (čím by podľa Suzie „zvnútra zomrel“).⁶³ To, že sa sama bude musieť vrátiť k nelichotivému remeslu je druhoradé. V závere filmu sa opäť naplno odovzdáva stereotypu odovzdanej spoločníčky, ochotnej nasledovať ho až kým nepovie „*Suzie, chod' preč*“.⁶⁴ Kay, na druhej strane, žiada svojho vplyvného otca, aby nádejného umelca a možného manžela finančne podporil. Wang vysvetľuje, že „v prípade ak by ponúkanú pomoc prijal a oženil sa s Angličankou, bol by uväznený vo svojom malom spoločenskom kruhu, zatiaľ čo záchranou svojej *porcelánovej bábiky* môže uniknúť hraniciam vlastného sveta a objaviť tak exotickú ríšu Orientu.“⁶⁵

Suzie Wong vo filme strieda niekoľko pútavých hodvábných cheongsamov zvýrazňujúcich jej krivky počas chôdze či tanca. Uličkami Hongkongu si vykračuje v bledom kabáte (trenčkote), ktorým sa vymyká z davu prosto odetých domácich. Cheongsam je tiež postavený do kontrastu s Kay a jej šatami západného strihu. V momente, keď Suzie prichádza v moderným kvetovaných šatách a klobúku, Robert ju zo zúrivosti vyzlečie a šaty vyhadzuje von z okna. Vykričí jej, že vyzerá ako lacná európska prostitútko z ulice, no ako poznamenáva Wang, „nie je jasné či ju obviňuje z toho, že vyzerá ako prostitútko, čo aj je, alebo z toho, že vyzerá ako prostitútko zo Západu.“⁶⁶ Odložením cheongsamu Suzie pre Roberta stráca znak orientálnosti či cudzokrajného pôvodu, ktorý ju odlišuje od bežných prostitútok zo Západu. Kvetované moderné šaty mu už nepripomínajú príbeh mladej negramotnej siroty, ktorá sa musí o seba postarať v chudobnom exotickom svete. Teraz sa necháva vydržiavať ako milienka iného bieleho muža v prísľube spoločnej budúcnosti. Snahu o vystavenie Suzie ako dokonalého orientálneho objektu hodného obdivu Lomax preukazuje aj v momente, keď ju oblieka do tradičného odevu cisárovnej. Ten je pre modernú hongkongsú prostitútku prirodzene ešte neznámejší než samotné šaty západného strihu, avšak plne stelesňuje obraz orientálnej krásy, ktorá amerického maliara tak fascinuje.

7.2. Flower Drum Song

Nancy Kwan sa ako objekt túžby mužských postáv predstavila aj v prelomovom muzikáli *Flower Drum Song*. Objavuje sa tu v roli tanečnice a speváčky kabaretných

⁶² SHIMIZU, *The Hypersexuality of Race*, 2007. s. 79-80.

⁶³ *The World of Suzie Wong* [film], 1:45:19-1:45:48.

⁶⁴ Tamtiež, 2:04:56-2:05:13.

⁶⁵ WANG, „Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films...“, 2012. s. 85.

⁶⁶ Tamtiež, s. 84.

predstavení (tzv. showgirl) Lindy Low, ktorá otvorene priznáva, že jej ide najmä o to, aby svojou krásou prilákala vhodného ženícha. Ako píše Shimazu, „konečným cieľom postáv Nancy Kwan je dosiahnuť normálnosť v podobe správneho ženstva.“⁶⁷ Linda Low a Suzie Wong otvorene využívajú svoju sexualitu k dosiahnutiu tradičného spoločenského postavenia bielej ženy – role manželky, pričom sú obe limitované svojím súčasným statusom. Tak ako je negramotná prostitútko Suzie stratená v luxusnej reštaurácii v spoločnosti bankára O’Neilla, podobne aj Linda je ponížená pred Wang Taovou konzervatívnou rodinou v momente, keď juvidia vystupovať v kabarete.

S čisto ázijsko-americkým obsadením dáva *Flower Drum Song* do kontrastu niekoľko spôsobov vysporiadania sa s čínskou kultúrnou identitou v západnom svete. Rodičovské postavy sú vo filme predostierané ako tradicionalistické, vychádzajúce z pôvodných čínskych hodnôt či zvykov. Tým je napríklad dohodnuté manželstvo, ktoré je tu i ústredným zdrojom konfliktu. Z tejto typizácie staršej generácie sa vymyká pani Liang, Wang Taova teta, ktorá získava americké občianstvo a počas celého filmu zdieľa svoje novo nadobudnuté progresívne myšlienky. Odzrkadľujúc jej dvojité občianstvo pani Liang osciluje medzi konzervatívnym – východným a liberálnym – západným. Okrem nej sú tu rozdielne obrazy čínskej ženskosti vykreslené prostredníctvom hlavných postáv Mei Li a spomínanej Lindy Low. Mei Li je na rozdiel od kabaretnej hviezdy čerstvou ilegálnou prisťahovalkyňou, neznalou vo zvyklostiach novej krajiny. Práve svojou autentickou čínskosťou⁶⁸ si ihneď získava priazeň Wang Taovho otca a postupne aj Wang Taa samotného. Vo *Flower Drum Song* je oddanou porcelánovou bábikou skôr Mei Li zatiaľ čo Linda Low má svojou otvorenou sexualitou a sebeckými úmyslami (bez pozadia tragického životného príbehu ako v prípade Suzie Wong) bližšie k dračej dáme. Tá však v kontexte muzikálovej romantickej komédie nezabíja, ale v závere filmu vstupuje do manželstva s obdobne prefíkanou mužskou postavou.

Napriek veľkému diváckemu aj kritickému úspechu muzikálu *Flower Drum Song*, k nejakej obratnej zmene v hollywoodskom zobrazovaní Číňaniek a čínskych Američaniek nedošlo. Nancy Kwan sa musela uspokojiť aj so značne stereotypizovanými úlohami dračích dám v akčných komédiách ako *The wrecking Crew* (1968) či *Wonder Women* (1973). V prvom filme s dýkou v ruke zvädza hlavného mužského protagonistu, zatiaľ čo v druhom si ako šialená vedkyňa vybuduje vlastnú armádu bielych žien a pre svoje zvrátené experimenty unáša mladých atlétov.

⁶⁷ SHIMIZU, *The Hypersexuality of Race*, 2007. s. 81.

⁶⁸ Submisívnosťou, útcou k starším či tradičným čínskym spevom.

7.3. Tsai Chin

Vedľa Nancy Kwan sa v podobných rolách začína rozbiehať kariéra čínskej herečky Tsai Chin. V Londýne medzi rokmi 1959-1961 si sama zahrála titulnú postavu v divadelnom spracovaní *The World of Suzie Wong*. Pre londýnske West End to bola prvá hra s čínskou herečkou v hlavnej úlohe. V dejinách reprezentácie Číňanov v dielach západnej produkcie Tsai Chin získala niekoľko ďalších podobných prvenstiev. Napríklad úlohou prvého Bondovho dievčaťa (tzv. *bond girl*) čínskeho pôvodu v krátkej úvodnej scéne filmu *You Only Live Twice* (1967)⁶⁹ - tri desaťročia pred *bond girl* v podaní Michelle Yeoh.⁷⁰ Rozmachu stereotypov *dračej dámy* a čínskej prostitútky v 60. rokoch sa nevyhla, keď stvárnila v sérii filmov o čínskom zloduchovi Fu Manchu⁷¹ jeho dcéru Lin Tang alebo postavu prostitútky v britskej snímke *The Virgin Soldiers* (1968).⁷² V biografickom dokumente *Daughter of Shanghai* (2019)⁷³ otvorene priznáva, že sa jednalo o stereotypizované roly, ktoré ale boli vzhľadom na jej pôvod jediné dostupné.

⁶⁹ *You Only Live Twice* [film]. Réžia Lewis GILBERT. Veľká Británia/USA, 1967. [0:05:02-0:05:36].

⁷⁰ Michelle Yeoh si po boku Pierca Brosnana zahrála hlavnú *bond girl* v snímke *Tomorrow Never Dies* (1997).

⁷¹ Týchto 5 filmov vzniklo medzi rokmi 1965-1969, pričom titulnú úlohu stvárňuje Christopher Lee za použitia *yellowface*.

⁷² *The Virgin Soldiers* [film]. Réžia John DEXTER. Veľká Británia, 1968.

⁷³ *Daughter of Shanghai* [film]. Réžia Michelle Chen MIAO, Hilla MEDALIA. USA, 2019.

8. Wayne Wang: od nezávislého filmu až k *The Joy Luck Club*

V Hollywoode sa od sedemdesiatych rokov začala rozbiehať nezávislá produkcia, mimo iné, zameraná aj na zobrazenie života amerických etnických menšín. S príchodom rokov osemdesiatych začína čínsko-americký režisér Wayne Wang do americkej kinematografie prinášať realistický náhľad do prostredia čínskych štvrtí a ich obyvateľov. Filmami ako *Chan Is Missing* (1982)⁷⁴, *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1984)⁷⁵ či *Eat a Bowl of Tea* (1989)⁷⁶ predstavuje strasti a radosti viacgeneračných komunit čínskych Američanov. Ich najväčším prínosom bolo komplexnejšie zobrazovanie postáv a odklon od stereotypizácie. Názov prvej snímky odkazuje na postavu detektíva Charlieho Chana, ktorý je tu však nahradený podvodníkom Chanom, ktorý zmizne aj s peniazmi svojho kamaráta. Ako píše Konrad Ng, „film sa pokúsil vyvrátiť konvencie žánru s Charliem Chanom a to zavedením nejednoznačného portréту čínsko-americkej komunity v San Franciscu.“⁷⁷

Najväčší historický význam má snímka z roku 1993 *The Joy Luck Club*, vychádzajúca z rovnomennej knihy autorky Amy Tan⁷⁸. Po vyše tridsiatich rokoch od *Flower Drum Song* vychádza v štúdiovej produkcii film s takmer čisto čínsko-americkým obsadením, zachytávajúci skúsenosť súčasných čínskych Američanov. Ústredné ženské postavy sú tu vykreslené dôkladnejšie než kedykoľvek predtým a ich problémy, radosti a túžby už nie sú podmienené orientalistickými predstavami, ale reflektujú tak modernú ženskosť ako aj čínsky tradicionalizmus. Film *Joy Luck Club* zameraný na život etnicky čínskych žien v ešte stále patriarchálnom západnom svete býva dodnes označovaný za dlho očakávaný prielom v stereotypnom zobrazovaní ázijských Američaniek.

Dej sleduje osudy a vzťahy štyroch čínsko-amerických žien (June, Waverly, Lena a Rose) a ich čínskych matiek (Suyuan, Lindo, Ying-ying a An-mei). Film retrospektívne odкрýva podrobnosti ich neľahkých životov v Číne a zároveň poukazuje na spôsob akým majú traumy rodičov tendenciu odzrkadliť sa na osudoch ich potomkov. Medzigeneračný konflikt prvej a druhej generácie Číňanov v Spojených štátoch tu je vykreslený podrobnejšie než u *Flower Drum Song* a bez jednostranného idealizovania tradície nad modernosťou. Nezhody tiež nevychádzajú len zo samotnej odlišnosti životných skúseností postáv, ale najmä z nedostatku komunikácie a otvorenosti matiek.

⁷⁴ *Chan Is Missing* [film]. Réžia Wayne WANG. USA, 1982.

⁷⁵ *Dim Sum: A Little Bit of Heart* [film]. Réžia Wayne WANG. USA, 1985.

⁷⁶ *Eat a Bowl of Tea* [film]. Réžia Wayne WANG. USA, 1989.

⁷⁷ DANICO, *Asian American Society...*, 2014. s. 185.

⁷⁸ Amy Tan sa podieľala aj na produkcii filmu a jeho scenára.

Lindo, ktorá bola už ako štvorročná prisľúbená v dohodnutom manželstve, spočiatku nerozumela prečo sa jej matka tak ľahko vzdáva. Šikovným klamstvom sa ale dokázala vymaniť z krutosti v dome svojho predpubertálneho manžela a pritom neporušiť sľub matke. Neskôr je hlavným konfliktom medzi ňou a jej americkou dcérou Waverly zdanlivá strata vzájomnej úcty a uznania. Lindo je spočiatku v spomienkach prezentovaná v rámci určitého stereotypu *tigrej matky*⁷⁹, ktorá svojho malého šachového génia tlačí k dokonalým výsledkom, len aby sa mohla sama pyšne prechádzať po uliciach San Francisca. Malá Waverly sa však za matkino neustále vychvaľovanie hanbí, vykričí jej to a vzdorovito sa rozhodne hranie zanechať. Ich vzťah je touto hádkou narušený a k úplnému zmiereniu dochádza až v scéne u kaderníka, keď sa rozvedená Waverly plánuje vydať za belocha Richa, s ktorým je Lindo zdanlivo nespokojná. Na jednej strane je Waverly a jej celoživotný komplex v podobe potreby matkinho uznania. Na strane druhej Lindo a jej pocit nedocenenia ako matky či pohrdania zo strany vlastnej dcéry. V momente, kedy obidve priznajú svoje obavy a vyjadria vzájomný obdiv dokážu svoj nalomený vzťah napraviť.

Podobný je aj konflikt Suyuan a jej dcéry June, ktorá má pri ustavičnom porovnávaní s Waverly pocit menejcennosti a myslí si, že svojimi detskými neúspechmi stratila matkino uznanie. Suyuan jej však s láskou vysvetlí, že na rozdiel od Waverly, ktorá si na večeri zobrala najkvalitnejšieho kraba, dobrosrdečná June si zobrala najhoršieho pretože práve ona má „*najkvalitnejšie srdce*“.⁸⁰ Práve v to pre svoju dcéru vždy dúfala. Po smrti matky, June odcestuje do Číny, aby sa po prvýkrát stretla so svojimi stratenými staršími sestrami, o ktoré kedysi Suyuan počas vojny prišla. Tetám Lindo, An-mei a Ying-ying sa podarilo dvojčičky vypátrať, no je len na June, aby im zastupujúc zosnulú matku doniesla jej odkaz nádeje na lepší život.

Základom problémov zvyšných dvojíc je sklon k submisivite. Ying-ying si so sebou do Ameriky priniesla traumu z prvého nešťastného manželstva a výčitky z neúmyselného zabitia prvorodeného dieťaťa. Jej depresia a disociatívna porucha sa odzrkadlila na výchove jej americkej dcéry Leny. Tá, podobne ako kedysi Ying-ying, potláča svoju nespokojnosť s manželovou chladnosťou a lakomstvom a nedokáže sa vymaniť zo svojho zúfalstva. Až keď jej Ying-ying pripomenie vlastnú hodnotu dokáže Lena opustiť citovo prázdny vzťah a začať nový, plnohodnotný s niekým iným. Rose v manželstve zotrúva,

⁷⁹ Pojem *Tigria matka* odkazuje na prísny typ rodičovskej výchovy, ktorý od detí vyžaduje dokonalosť [...] pričom ukazovateľom úspešného rodičovstva je akademická excelencia a úspechy ich dieťaťa. (DANICO, *Asian American Society...*, 2014. s. 904.)

⁸⁰ *The Joy Luck Club* [film], 1:56:07-1:56:33.

pretože k jeho náprave dochádza po tom, čo jej matka rozpovie príbeh o starej mame a domnej generáčnej kliatbe. An-mei bola sprvu odlúčená od svojej matky – vdovy, ktorá bola znásilnená a v dôsledku zlého mena kvôli nemanželskému dieťaťu vyhnaná z rodičovského domu. Musí sa stať konkubínou svojho násilníka a, keď k nej príde bývať malá An-mei, hanbiac sa za svoje potupné postavenie spácha samovraždu. Podľa An-mei sa tak začal kolobeh trápení žien ich rodu, kedy zostávajú submisívne a nedokážu sa vzoprieť svojmu nešťastnému osudu. Rose sa s Tedom zoznámila už počas vysokej školy. Súhlasila s manželstvom najmä po tom, čo sa postavil proti vlastnej aristokratickej rodine a ich rasistickým komentárom. V zúfalej snahe zapadnúť do Tedovho prostredia a dokázať, že je ho hodná, Rose počas manželstva stráca sebavedomie a počiatočnú priamočiarosť. Stáva sa z nej submisívna žena bez vlastnej identity či názoru. Až keď sa dozvie celú pravdu o svojej starej mame, je pripravená vzchopiť sa a bojovať za seba i svoju dcéru, pretože už nemieni byť považovaná za samozrejmosť.

The Joy Luck Club stereotypy *tigrej matky* či *modelovej menšiny* dekonštruuje priblížením jednotlivých vzťahov rodiča a dieťaťa. Dôsledne používa voiceover či viacvrstvové retrospektívy k objasneniu motívácií postáv, čím ich následne umožňuje vnímať ako komplexné bytosti vymaňujúce sa z roviny plochých, prehnaných perfekcionista. V prípade Lindo jej večná nespokojnosť vychádza len z pocitu menejcennosti v očiach vlastnej dcéry, zatiaľ čo Suyuan sa snaží poskytnúť June to čo nebola schopná dať svojim prvorodeným dvojčikám – nádej na lepší život. V závere obidve matky vyjadrujú úprimnú hrdosť na svoje deti napriek pomyselným nedostatkom. Pohľad skrz optiku znakov podľa Richarda Dyera ukazuje, že ženské protagonistky (najmä u mladšej generácie) opúšťajú rámec stereotypu tak vo vzhľade ako aj reči, gestách či akcii. Nie je potrebný dodatočný odcudzujúci prízvuk ani modernizovaný cheongsam. Postavy zachovávajú niektoré čínske tradície, zvyky a spôsoby ako stolovanie, madžong, oslavy Čínskeho nového roku alebo občasné komunikovanie v čínštine. Ich správanie však už nie je sprevádzané zvukom gongu či všeobecne orientalizovaným a exotizujúcim západným videním.

9. Zdary a nezdary na počiatku nového milénia

Koniec 90. rokov priniesol prvú plnohodnotnú čínsku *bond girl*. Michelle Yeoh v *Tomorrow Never Dies*⁸¹ predstavuje Wai Lin – čínsku tajnú agentku a nepravdepodobného spojenca britského Jamesa Bonda. Interpretačné hľadisko, Hanying Wang v jej výskumnom článku vychádza z vnímania Západu a Východu v binárnych opozíciách a to, že každá z postáv reprezentuje jednu ideologickú stranu. Podkladá to na scéne, kedy „má Yeoh na sebe červené sako, skrz farbu symbolizujúce ľavicové postoje Východu, zatiaľ čo Brosnanova modrá košeľ odkazuje na tie západné – pravivé.“⁸²

9.1. Lucy Liu

Michelle Yeoh sa mala objaviť aj v akčnej komédii *Charlie's Angels* (2000)⁸³. Postavu tajnej agentky Alex Munday, jednej z Charlieho *anjelov*, nakoniec obsadila čínska Američanka Lucy Liu. Z filmu sa stala kultová klasika, ktorá býva dodnes považovaná za prelomovú v reprezentácii ženských akčných hrdiniek. Aj keď je kultúrny prínos *Charlie's Angels* nespochybniteľný, v posledných rokoch sa ani tento film nevyhol kritike a celkovému prehodnocovaniu. S príchodom divácky menej úspešného remaku z roku 2019, sa začali objavovať kritické ohlasy na verziu z roku 2000, a to optikou dnešnej spoločnosti. Film je považovaný za značne problematický pre nadmernú sexualizáciu ženských postáv, upevňovanie genderových stereotypov či použitie tzv. *brownface*.⁸⁴ Odhliadnuc od týchto chýb *Charlie's Angels* predstavuje významný míľnik v reprezentácii ázijských Američaniek.

Postava Alex Munday osciluje na hranici stereotypizácie a pokrokového zobrazenia čínsko-americkéj akčnej hrdinky. Predstavy o *dračích dámach*, submisívnych ženách alebo modelovej minorite nestelesňuje priamo, no niektorými prestrojeniami a zručnosťami postavy sa k nim približuje. Alex je vykreslená ako všestranná agentka so znalosťou tradičného bojového umenia či technologickou zdatnosťou. Hanying Wang argumentuje, že „akčné komédie s ázijskými majsterkami bojových umení majú tendenciu vymazávať etnickú identitu a u *Charlie's Angels* je Lucy Liu od zvyšných *anjelov* nerozoznateľná, okrem toho, že vyzerá čínsky.“⁸⁵ Každá z trojice totiž vie

⁸¹ *Tomorrow Never Dies* [film]. Réžia Roger SPOTTISWOODE. Veľká Británia/USA, 1997.

⁸² WANG, „Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films...“, 2012. s. 86.

⁸³ *Charlie's Angels* [film]. Réžia McG. USA, 2000.

⁸⁴ Podobne ako u *blackface* ide o využitie tmavšieho make-upu, parochne či tradičného oblečenia v snahe napodobiť vzhľad ľudí Stredného východu, Severnej Afriky, Latinskej Ameriky, Južnej Ázie a pod. Vo filme *Charlie's Angels* je agentka Dylan (Drew Barrymore) počas jednej z akcií v prestrojení – *brownface*.

⁸⁵ WANG, „Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films...“, 2012. s.90.

pomocou bojového umenia zneškodniť nepriateľov a všetky sa svojím spôsobom snažia sklbiť súkromie s tajným život agentky. Na prvý pohľad sa teda neodlišujú a na čínskosť jednej z nich je poukázané len zriedka. Mimo misií je to v scéne, kedy Alex prinesie vlastnoručne upečené, tvrdé muffiny, s ktorými sa jej kolegyne začnú obhadzovať a následne ich nazvú „čínskymi bojovými muffinami“. Pozoruhodná je ale jej reakcia, kedy ich urazená Alex upozorňuje, že tie muffiny nie sú „ani čínske, ani bojové, ale čučoriedkové“.⁸⁶ Aj to sa dá považovať za malý krok vpred, kedy sa postava voči podobnej narážke na svoju etnicitu vyhradí.

Problematickejšie sú už kostýmy a prestrojenia, v ktorých sa *anjeli* na plátne objavujú. Mimo očividného využitia *brownface*, je film kritizovaný za svoj silne sexualizovaný mužský pohľad. Oblečenia agentiek Natalie, Dylan a Alex sú obtiahnuté, pre ich prácu častokrát nepraktické a takmer vždy s veľkým výstrihom. Skrz sexepíl *anjeli* vedome získavajú úplnú kontrolu nad mužskou pozornosťou. Na jednej strane stojí fakt, že samotné herečky sú aj naďalej vystavované ako objekt túžby heterosexuálneho muža v prostredí tradične mužského akčného žánru. Na strane druhej sa dá hovoriť o jednom z prvých príkladov čiastočného návratu vlastnej sexuality späť do rúk žien, kedy ju hrdinky úmyselne využívajú ako jednu, no nie jedinú, zo svojich zbraní. Ako podotýka Ashley Spencer v článku „The Complicated Legacy of the 2000 *Charlie's Angels*“⁸⁷, „takéto povzbudzovanie žien v prijatí a využití svojej sexuality a ženskosti je znakom tretej vlny feminizmu, v čase ktorej film vyšiel.“⁸⁸ Hlavné hrdinky opúšťajú stereotyp slečien v núdzi, samy zachraňujú svet, vyslobodzujú svojho mužského pomocníka Bosleyho (Bill Murray) a dokážu to všetko aj vo vyzývavých kostýmoch.

Jedným z problémov filmu je však opakované kultúrne privlastňovanie (anglicky *cultural appropriation*)⁸⁹, ktoré v súvislosti s postavou Alex navyše podporuje negatívne stereotypy ázijských žien. Všetky tri agentky sú počas filmu zamaskované v rozličných genderových a rasových prestrojeniach – v kostýmoch brušných tanečnic či sexualizovaných verziách tradičného nemeckého kroja. Shimizu uvádza, že „na rozdiel od úloh Cameron Diaz a Drew Barrymore, hlavné, osobité prestrojenia Lucy Liu stavajú na zavedených hypersexuálnych zobrazeniach ázijských žien ako sú masérky

⁸⁶ *Charlie's Angels* [film], 0:12:10-0:12:25.

⁸⁷ SPENCER, Ashley. „The Complicated Legacy of the 2000 *Charlie's Angels*.“ 2019.

⁸⁸ Tamtiež

⁸⁹ Kultúrne privlastňovanie (alebo kultúrna apropiácia) je termín označujúci privlastňovanie si určitých aspektov minoritných kultúr dominantnou majoritou. Nejde o proces vzájomnej a vyváženej kultúrnej výmeny, ani o asimiláciu a teda prispôbenie sa menšiny väčšinovej spoločnosti.

a tzv. *dominatrix*⁹⁰ v koženom oblečení a s bičom v ruke.“⁹¹ Počas sledovacej akcie je Alex v prestrojení orientálnej masérky s mini šatami v štýle cheongsam a s paličkami vo vlasoch. V súlade so stereotypom atraktívnej, no nebezpečnej *dračej dámy* chodidlami stláča nepriateľov krk čím ho privedie do bezvedomia. Následne sa okolo seba rozhliada pre prípad, že by bola pristihnutá pri čine. Shimizu poznamenáva, že „aura napätia, tajomného sprisahania a úniku pripomína herectvo Anny May Wong v *The Thief of Bagdad*.“⁹² Ďalší príklad stereotypizácie predstavuje scéna z centrály komunikačno-satelitnej spoločnosti. Aby sa Natalie a Dylan mohli nepozorovane dostať do bezpečnostnej schránky firmy, Alex má za úlohu, v priliehavom koženom kostýme v roli *dominatrix*, odlákať pozornosť mužských pracovníkov. Táto úloha zvodnej, no zároveň zastrešujúcej ženy pôsobí ako nová verzia *dračej dámy*, ktorej zjavnú dominanciu a nekalé úmysly striedajú záblesky sexuálnej submisívnosti a nežnosti. Navyše ako dodáva Shimizu, „jej falošné zamestnanie v depilačnom štúdiu čerpá zo stereotypu ázijsko-amerických pracovníčok v odvetví služieb.“⁹³ Je to obzvlášť nápadné vďaka, že Alex ako jediná z anjelov, vôbec nejaké predstierané povolanie má.

Lucy Liu postavu majsterky bojového umenia neopustila ani v divácky mimoriadne úspešných filmoch režiséra Quentina Tarantina. V snímkach *Kill Bill Vol. 1* (2003)⁹⁴ a čiastočne v *Kill Bill Vol. 2* (2004)⁹⁵ si zahrala jednu z úhlavných súperiek hlavnej postavy – elitnú vrahyňu a šéfkou tokijskej zločineckej skupiny – O-Ren Ishii. O-Ren zasvätila život pomste svojich rodičov, ktorých ako dieťa videla umierať rukou bývalého vodcu danej japonskej bandy. S rokmi výcviku sa z nej stala jedna z najobávanejších zabijakov a bola pripravená na odplatu. *Kill Bill* predstavuje stereotyp nemilosrdnej, bezcitnej, vražednej *dračej dámy*. Na rozdiel od starších príkladov tejto stereotypizácie, je u O-Ren predstavený tragický príbeh z detstva, ktorý bližšie objasňuje jej motivácie. Napriek tomu je však až do svojej smrti zobrazovaná ako ústredný antagonista filmu.

Keď je jej miešanecký pôvod⁹⁶ kritizovaný jedným z rady kriminálnikov, na výstrahu všetkým ostatným mu v momente utína hlavu. Vo filme rozpráva striedavo japonsky alebo anglicky. Jej vlasy sú vždy dokonale upravené a v Tokiu nosí výhradne kimono.

⁹⁰ *Dominatrix* je označenie pre ženu, ktorá preberá dominantnú rolu pri BDSM aktivitách. BDSM je spoločný názov pre rozličné praktiky alternatívneho sexuálneho správania, zahrňujúce napr. zväzovanie, dominanciu a submisivitu či sadizmus.

⁹¹ SHIMIZU, *The Hypersexuality of Race*, 2007. s. 99.

⁹² Tamtiež, s. 97.

⁹³ Tamtiež, s. 99.

⁹⁴ *Kill Bill Vol. 1* [film]. Réžia Quentin TARANTINO. USA, 2003.

⁹⁵ *Kill Bill Vol. 2* [film]. Réžia Quentin TARANTINO. USA, 2004.

⁹⁶ Jej otec bol japonsko-amerického a matka čínskeho pôvodu.

Počas posledného boja je zasiahnutá mečom svojej súperky a jej snehovo biele ponožky a šaty pomaly nasiaknu krvou. Doposiaľ neohrozená O-Ren Ishii, si začína uvedomovať prevahu svojej protivníčky a dokonca sa ospravedlňuje, že sa posmievala jej bojovým schopnostiam. Po poslednej rane tak zomiera so ct'ou samuraja. I keď sú obe vedené pomstou, O-Ren sa dopúšťa neospravedlniteľného previnenia, keď sa spolu s ostatnými zabijakmi podujme na krivde voči hlavnej postave. Na prvý pohľad je tu Lucy Liu opäť v roli stereotypizovanej *dračej dámy*. Voči podobnej kritike sa vyhradila aj samotná herečka, ktorá „pokladá za dôležité vnímať postavu v rámci filmového žánru a rovnako sa odvoláva na fakt, že *Kill Bill* zobrazuje viacero ženských zabijakov, no ona jediná je kvôli svojej etnicite označovaná za *dračiu dámu*.“⁹⁷

U oboch snímkach herečky Lucy Liu, je však vhodné poznamenať, že sa jedná o prototypy postmodernej filmovej tvorby. *Charlie's Angels* a *Kill Bill* sú plné odkazov, mnohokrát aj ironických, na predošlé diela domácej i zahraničnej tvorby. Kombinujú množstvo žánrových konvencií a tým aj možných negatívnych stereotypov. Napríklad Quentin Tarantino je známy svojou inšpiráciou v ázijskej filmografii, predovšetkým v akčných filmoch s bojovým umením. Najväčším vzorom pri tvorbe filmu *Kill Bill* bola práve japonská snímka *Lady Snowblood* (1973), kde sa Yuki, podobne ako O-Ren Ishii, pomstí ľuďom, ktorí zničili jej rodinu. Film *Kill Bill* teda prenáša žánrové konvencie a archetyp postavy ženského, samurajského zabijaka do kontextu americkej kinematografie, v ktorej sú na prvý pohľad totožné typy hrdiniek označované za *dračie dámy*. Pri bližšom skúmaní sa navyše ukazuje, že údajne stereotypizovaná O-Ren Ishii patrí medzi komplexnejších filmových zloduchov s tragickým životným príbehom a oceniteľnými vlastnosťami pravého samuraja. Práve preto je pri podobných dielach dôležité skúmať to, či sú objektom paródie skutočne ázijskí Američania alebo naopak filmy len ironizujú negatívnu stereotypizáciu tejto komunity.

9.2. *Saving Face*

Počiatkové roky nového tisícročia zaznamenali významný pokrok aj v zobrazení ázijskej etnicity mimo stanoveného heteronormatívneho videnia. Snímka režisérky Alice Wu *Saving Face* (2004)⁹⁸ sleduje osud čínsko-americkéj chirurgičky Wilhelminy, jej tehotnej matky - Ma a priateľky Vivian. Každá zo ženských postáv čelí určitým bariéram čínsko-americkéj komunity. Wilhelmina je na prvý pohľad prototypom úspešnej, modelovej dcéry, ktorá však pred rodinou a známymi utajuje svoju homosexualitu. Matka

⁹⁷ LIU, „Opinion: Lucy Liu: My success has helped move the needle...“, 2021.

⁹⁸ *Saving Face* [film]. Réžia Alice WU. USA, 2004.

ju, v snahe nájsť ženícha, každý týždeň núti navštevovať stretnutia čínsko-americkej komunity, kde matky klebetia a ich dospelé deti sa zoznamujú. Práve na jednom z týchto zhromaždení Wil spozná tanečnicu Vivian, dcéru novo rozvedených rodičov. Neskôr na ňu narazí aj na chodbe nemocnice, pretože Vivianin otec Dr. Shing je jej šéfom. Vivian je postavená do konfliktu s otcom, ktorý od nej očakáva kariéru v prostredí spoločensky váženejšieho baletu zatiaľ čo ju láka moderný tanec. Konflikt s rodičmi má aj Ma, ktorú otec vyhodiť z domu po zistení, že čaká mimomanželské dieťa. Po viacerých neúspešných rande je až na dohodnutom sobáší odhalené, že otcom tohto dieťaťa je takmer o polovicu mladší Yu.

Všetky tri ženské postavy sú ovplyvňované konceptom *zachovania si tváre*⁹⁹ preto je potrebné vymedziť si významy tohto spojenia v rôznych častiach sveta. V západnej kultúre, príkladne USA, kde je dôraz kladený na autenticitu a sebavyjadrenie, fráza *zachovať si tvár* odkazuje na neodklonenie sa jedinca od svojho pravého „ja“. Na druhej strane, v ázijskom tradičnom vnímaní *tváre* vo vzťahu s morálkou, cťou a obrazom v spoločnosti, má toto spojenie priam opačný význam. V ázijských kultúrach koncept *zachovania si tváre*, ako píše Angie Chung v knihe *Saving Face*, znamená „udržiavanie si dôstojnosti a povesti skrývaním sa pred a vyhýbaním sa ponižujúcim alebo trápnyim momentom – čo zahŕňa nielen modelovanie svojho správania pred ostatnými, ale aj ovládnutie pocitov hnevu, hanby a sklamaní, ktoré sú obávané ako možní podrážkači vlastnej integrity.“¹⁰⁰

Wil, Ma a Vivian sa s tlakom spoločnosti vyrovnávajú odlišne. Wil svoje pocity potláča a lesbický vzťah tají. Vivian sa naopak riadi srdcom a snaží sa vzoprieť obmedzeniam svojho okolia. Napriek nezhode s otcom si vyberá moderný tanec namiesto baletu a taktiež sa nebojí verejne prejavovať svoju náklonnosť k Wil. Ma stojí na rozhraní staršej a mladej generácie čínskych Američanov. Rozpráva výlučne čínsky, partnera pre svoju dcéru sa snaží nájsť tradičným spôsobom v kruhu vlastnej komunity, no paradoxne je to ona, ktorá ako prvá takpovediac *stráca tvár*. Qijun Han v článku „Diasporic Chinese family drama through transnational lens: The Wedding Banquet (1993) and Saving Face (2004)“ poznamenáva, že „Ma sa divákovi javí ako obeť aj prenasledovateľ, a ako liberálna tak aj tradičná (...) a keďže má problém zosúladiť svoje vlastné potreby s tými rodinnými, častokrát sa uchýľuje k rovnakým tradičným čínskym kultúrnym hodnotám, od ktorých sa sama snaží oslobodiť.“¹⁰¹

⁹⁹ Názov filmu na túto frázu (anglicky) *saving face* priamo odkazuje.

¹⁰⁰ CHUNG, Angie. *Saving Face*, 2016. s. 15-16.

¹⁰¹ HAN, „Diasporic Chinese family drama through a transnational lense...“, 2019. s. 331-332.

Rozdielne postoje týchto troch žien výstižne reflektuje scéna spoločnej večere, kedy Wil matke predstavuje Vivian.¹⁰² Ma údajnú kamarátku zamoruje otázkami a nestráni sa podpichovačných poznámok na jej inklináciu k modernému tancu. Následne sa však sama vyhýba otázke ohľadom očakávaného potomka. S Vivianinou otázkou ako sa darí dieťaťku, sa obráti na dospelú dcéru Wil s tým, že jej sa darí dobre i keď priveľa pracuje. Ako píše Han, „pre Ma je tehotenstvo stále rodinným „tajomstvom“, ktoré by nemalo byť zdieľané s nikým cudzím a nieto ešte diskutované pri večeri.“¹⁰³ Keď si matka začína uvedomovať reálny stav ich vzťahu, znepokojená Wil v tichosti pokračuje v jedení zatiaľ čo Vivian sa snaží z nepríjemného výsluchu zdvorilo vykľučkovať.

Postavy sa predsa dočkajú svojho šťastného konca v, pre komunitu možno nekonvenčných, no pravdivých vzťahoch. Po smrti vlastnej matky – babičky – sa Ma rozhodne pristúpiť na manželstvo s mužom, ktorého vybral jej otec. V poslednom momente ale prichádza Wil aby odhalila identitu matkinho milenca a zachránila ju tak pred nechceným sobášom. Pravda vychádza najavo a Ma sa pomaly vyrovnáva tak s vlastným vnútrom ako aj so sexualitou svojej dcéry. Han toto uzmierenie vníma v súvislosti s dôrazom, ktorý príbeh kladie na „cestu od straty matky až po opätovné získanie materskej prítomnosti.“¹⁰⁴ V závere si Ma a Wil naproti všetkým očakávaniam zachovávajú tvár – tentokrát na americký spôsob, pretože zostávajú verné samy sebe. Film *Saving Face* podobne ako predošlý *The Joy Luck Club* prináša témy blízke čínskym Američankám ako aj ich rôznorodú reprezentáciu skrz komplexné ženské postavy a to všetko v rámci divácky atraktívneho žánru romantickej komédie-drámy.

9.3. Disney a *Mulan*

Vplyv konglomerátu Disney pri reprezentácii rasy a etnicity v zábavnom priemysle je nespochybniteľný. S produkciou, trvajúcou takmer celé storočie, ako aj s vlastníctvom filmových štúdií ako Pixar či Marvel, sa ázijskí Američania u spoločnosti Disney dočkali tak stereotypného ako aj relatívne pozitívneho zastúpenia. V súčasnosti je aj v tomto kontexte možné sledovať isté prehodnocovanie starších diel či už formou dopĺňovania upozornení na ich rasovo necitlivý obsah alebo prostredníctvom ich prepracovania v súčasnosti veľmi rozšírených remakoch. Napríklad pri animovanom filme *Lady and the Tramp* (1955)¹⁰⁵ je stereotypizovaná dvojica siamských mačiek

¹⁰² *Saving Face* [film], 0:54:00-0:56:16.

¹⁰³ HAN, „Diasporic Chinese family drama through a transnational lens...“, 2019. s. 332.

¹⁰⁴ Tamtiež, s. 333.

¹⁰⁵ *Lady and the Tramp* [animovaný film]. Réžia Wilfred JACKSON et al. USA, 1955.

(menom Si a Am) so šikmými očami a s výrazným predkusom¹⁰⁶ v novom tzv. live-action remaku s počítačovou grafikou¹⁰⁷ nahradená mačkami rasy Devon Rex. Rovnako aj ich pôvodná pieseň s typicky ázijskou melódiou, sprevádzaná zvukom gongu a naspievaná stereotypnou lámanou angličtinou sa mení na rasovo nepodfarbenú. Mačky Devon a Rex antagonistami filmu zostávajú, avšak už bez podporovania negatívneho stereotypu nebezpečenstva z Východu.¹⁰⁸

V rámci animovanej tvorby bol pre Disney prelomovým film *Mulan* (1998).¹⁰⁹ Príbeh je zasadený do starovekej Číny a inšpirovaný ľudovou legendou o bojovníčke Hua Mulan, ktorá sa údajne počas bitky s nomádskymi hordami prestrojila za muža a v brannej povinnosti zaujala miesto svojho chorého otca. Nedávny remake v réžii Niki Caro *Mulan* (2020)¹¹⁰ vyvolal mnoho rôznorodých ohlasov, kedy sa medzi prevažne kritickým prijatím vyskytlo len niekoľko pohľadov vyzdvihujúcich progresívne snahy tejto novozélandskej feministickej režisérky. Príkladom je článok „From *Mulan* (1998) to *Mulan* (2020): Disney Conventions, Cross-Cultural Feminist Intervention, and a Compromised Progress“¹¹¹, ktorý poukazuje na tri problémy – Disney, genderu a kultúry, ktorým musela nová, progresívnejšia verzia *Mulan* nevyhnutne čeliť. Autor článku Zhuoyi Wang poznamenáva, že „zatiaľ čo animovaný film z roku 1998 je feministickým úspechom v porovnaní s nízkou latkou nastavenou predošlými princeznovskými filmami spoločnosti Disney, tieto pokroky sú obmedzené silnými konvenciami konglomerátu a film je stále plný genderových predsudkov, kultúrnej apropriácie či stereotypov.“¹¹² Paradoxne, najčastejšou kritikou *Mulan* (2020) je prílišný odklon od tejto populárnej animácie.

Verzie z rokov 1998 a 2020 sa neodlišujú len po explicitnej stránke filmu, ale podstatné sú najmä ideové rozdiely, ktoré tieto na povrchu viditeľné zmeny motivujú. Yang Zhang vo svojej kritickej video eseji *Mulan: A case of Failed Empowerment*¹¹³ vníma základný rozdiel v spôsoboch uvedomenia si a prijatia ženskej sily, ktoré jednotlivé filmy prezentujú. Zatiaľ čo animovaná *Mulan* sa popri tréningu maskulínnej

¹⁰⁶ Výrazný predkus horných zubov bol do prvej polovice 20. storočia súčasťou stereotypného zobrazovania ľudí pôvodom z východnej Ázie.

¹⁰⁷ *Lady and the Tramp* [animovaný film]. Réžia Charlie BEAN. USA, 2019.

¹⁰⁸ Neskorším Disney prešľapom bol Shun Gon z animovaného filmu *Aristocats* (1970) a teda rasovo stereotypizovaná postavička mačky hrajúcej na klavír čínskymi paličkami spievajúc o Šanghaji, Hongkongu a koláčikoch šťastia.

¹⁰⁹ *Mulan* [animovaný film]. Réžia Barry COOK a Tony BANCROFT. USA, 1998.

¹¹⁰ *Mulan* [film]. Réžia Niki CARO. USA, 2020.

¹¹¹ WANG, „From *Mulan* (1998) to *Mulan* (2020)...“, 2021. 18 s.

¹¹² Tamtiež s. 2.

¹¹³ ZHANG, *Mulan: A Case of Failed Empowerment*, 2020.

sily učí využívať svoju ženskosť, nová Mulan je podľa neho „záračným dievčaťom a film podľa neho naznačuje, že žena je silná len vtedy, keď sa takpovediac pochlapí.“¹¹⁴ Film už nesleduje cestu mladej a spočiatku nemotornej Mulan a jej postupnú premenu v silnú bojovníčku, ktorá nevyužíva len naučené bojové praktiky, ale najmä svoj dôvtip a zdatnosť obratne riešiť problémy. Namiesto toho, nová Mulan je prezentovaná ako neobyčajné dievča s výnimočnými schopnosťami, čím sa odlišuje od ostatných zobrazených žien, ktoré sa nedokážu vyrovnat' mužom. Zhang navyiac pri porovnaní Mulan s jej sestrou dodáva, že „ženy, ktoré túto výnimočnú schopnosť nemajú by mali zostať šťastné v tradičných genderových rolách.“¹¹⁵ Remake *Mulan* (2020) býva častokrát kritizovaný za samotné vysvetlenie vrodenej nadprirodzenej sily titulnej postavy ako čínskeho *čchi* (anglicky *qi*, čínsky 气). V tradičnej čínskej kultúre *čchi* odkazuje na vitálnu silu – súčasť každej živej bytosti, ktorá podľa taoistického učenia môže človeku priniesť nadpozemské schopnosti. Avšak, to je možné výlučne skrz zušľacht'ovanie *čchi* a tvrdú prácu. Bez zobrazenia náležitého úsilia prepracovanie takejto sily ako niečoho od narodenia výnimočného a neobvykle mocného ochudobňuje postavu Mulan o pomyslený charakterový vývoj, nehovoriac o tom, že je to kultúrne nepresné.

Verzia Niki Caro opúšťa žáner tradičného Disney sveta plného piesní a komických postavičiek v snahe priniesť autentickosť a presnejšie sa priblížiť tradičnej čínskej kultúre. Paradoxne však aj v tomto smere do istej miery zaostáva za svojou animovanou predlohou. Podobne ako u sily *čchi*, autori remaku chybné zmiešali východnú a západnú koncepciu legendárneho Fénixa. Táto bytosť, vychádzajúc z čínskeho vnímania, reprezentuje ženskosť a zároveň podľa západnej tradície dokáže povstať z popola. V remaku Fénix slúži ako istá náhrada obľúbenej postavičky sebeckého draka a samozvaného strážcu Fa Mulan – malého Mushu. Túto očividnú zámenu Zhuoyi Wang vysvetľuje ako „snahu režisérky Niki Caro zabezpečiť, aby Mulan zostala počas filmu stredobodom pozornosti a neoberala ju o to žiadna mužská postava.“¹¹⁶ Wangova perspektíva podporuje presvedčenie, že nová *Mulan* kladie veľký dôraz na podporu feministickú perspektívu a preto hlavná ženská hrdinka už viac nepotrebuje zbytočného mužského ochrancu. Fénix, ako poznamenáva Wang, sa „objavuje len vtedy, keď Mulan

¹¹⁴ ZHANG, *Mulan: A Case of Failed Empowerment...*, 11:30-11:34.

¹¹⁵ Tamtiež, 15:46-15:53.

¹¹⁶ WANG, „From *Mulan* (1998) to *Mulan* (2020)...“, 2021. s. 6.

potrebuje vedenie, v tichosti ju materinsky podporuje a dáva silu vytrvať rovnako ako aj priestor prejaviť sa.“¹¹⁷

Rozličný je aj postoj filmov k patriarchátu a myšlienke boja za vlasť. Zatiaľ čo animovaná predloha sa uchýlila k tradičnému Disney motívu rodiny ako najvyššej nožnej podstaty, remake stavil na reprezentáciu tradičných hodnôt feudálnej Číny, ktoré sú však v dnešnej spoločnosti dávno opustené. *Mulan* 2020 využíva tradičné princípy oddanosti k vládcovi a česť bojovníka ako hybné sily rozhodnutí titulnej postavy. Zatiaľ čo animovaná verzia vyzdvihuje myšlienku cti skrz vzťahy v rodine či jej postavenie v spoločnosti, v remaku je neustále upevňovaná idea troch pilierov cnosti – vernosť, odvaha, poctivosť – ako základných vlastností pravého bojovníka. Ohľadne tohto aspektu Wang uvádza, že „na rozdiel od animovaného filmu, kde sa samotná prítomnosť Mulan ako ženy sa v mizogýnnej armáde trestá smrťou, remake prezentuje skrývanie pravej identity ako porušenie armádneho kódexu cti.“¹¹⁸ Aj táto, na prvý pohľad progresívna zmena, je však zatičená primárnym konfliktom, kedy v remaku prezentovanom ako feministická revízia problémovej animácie, ústredná ženská hrdinka naďalej bojuje za predstaviteľa patriarchálnej spoločnosti, za mužského vládcu. Wang ho navyše prirovnáva k animovanému dráčikovi Mushu v tom, že je „príliš sebavedomý a záverečné bojové scény museli byť prispôbené snahe zachovať jeho maskulínny a autoritatívny obraz.“¹¹⁹

Animovaná verzia je typickým prejavom idealistického Disney prístupu, kedy Mulan vládcu vidí ako človeka v núdzi, čo je v utopickom závere ešte viac podčiarknuté ich vzájomným, veľmi nepravdepodobným, objatím a poklonou. V oboch filmoch je Mulan ponúknuté miesto v cisárovej blízkosti, ktoré však odmieta s rozhodnutím vrátiť sa späť domov. U animácie, tento návrat Yang vníma ako odmietnutie udržiavania hodnôt vládcovho patriarchátu a miesto toho Mulan odchádza domov – do jediného patriarchátu, ktorý sama uznáva.“¹²⁰ Podobnú interpretáciu *Mulan* (1998) divákovi umožňuje prostredníctvom starostlivého zobrazenia vzťahu otca a dcéry, ktorý prináša v niekoľkých vrstvách. V snahe zabezpečiť svoju jedinou dcéru otec robí všetko preto aby sa vydala, no zároveň jej nevyčíta zlyhanie a nepripravenosť. V momente, keď mu Mulan zakazuje nastúpiť do armády ju ale prísne varuje, že i ona musí zaujať svoje miesto tak ako to jeho je v ochrane rodiny a krajiny. Pôvodná Mulan nemá zázračné schopnosti,

¹¹⁷ Tamtiež

¹¹⁸ WANG, „From *Mulan* (1998) to *Mulan* (2020)...“, 2021. s. 7-8.

¹¹⁹ Tamtiež, s. 8.

¹²⁰ ZHANG, *Mulan: A Case of Failed Empowerment...*, 7:30-7:38.

ktoré bola vychovávaná skrývať a do boja sa predsa odváži ísť v snahe zachrániť otca. Pri návrate domov s pokorou nesie dôkazy uznania vládcom, ktoré ale otec doslova odsunie bokom, pretože najväčšia česť je mať takú obetavú dcéru akou je Mulan. V remaku je toto pôvodné, sentimentálne vyvrcholenie nevýrazné a navyše skrátene príchodom armádneho veliteľa. Až verejné uznanie zásluh tu predstavuje konečnú legitimáciu Mulaninej cti a to v momente, kedy je obdarená mečom s vyrytou novou, štvrtou vlastnosťou bojovníka – oddanosťou k rodine.

Ani animácia sa však nevyhla čiastočnej povrchnosti, ktorá je najzreteľnejšia v rámci romantickej línie príbehu. Pre zachovanie typického Disney motívu lásky, sa Mulan na cvičisku zahľadá do generálovho syna a vodcu oddielu Li Shanga, ktorý je stelesnením tradičného vnímania maskulinity. Mulan sa do neho zamiluje práve pre vlastnosti ako fyzická príťažlivosť, bojová a vodcovská schopnosť a možno sčasti aj súcit s potlačovaným smútkom po generálovej smrti. Li Shang si svoju mužnosť zachováva počas celého filmu v čom sa líši od ostatných spolubojovníkov. Práve tieto mužské postavy, ako uvádza Zhang, „Mulan učí oslobodiť sa z hypermaskulinity, keď sa pre záchranu cisára prezliekajú za konkubíny, aby zmiatli nepriateľa.“¹²¹ Týmto spôsobom animácia symbolizuje spojenie mužskej a ženskej sily, no zároveň si vzhľadom na svoje zaužívané konvencie nesmie dovoliť demaskulinizovať princa daného príbehu. Aj keď Mulan, ako netradičná Disney princezná, nepotrebuje jeho záchranu, predsa je táto romantická zápleтка ukončená náznakom ich spoločného šťastia až do smrti. Wang zastáva rovnaké stanovisko, keď vysvetľuje, že „v remaku Niki Caro pre postavu ako je Li Shang už nie je miesto, keďže jeho kúzlo na Mulan spočíva v stereotypnej, mizogýnnej a nekompromisnej maskulinite.“¹²² Jej pozornosť si tu získa nová postava Honghui, ktorý ju naopak zaujme svojou citlivou stránkou. V snahe neopustiť boj ženskej hrdinky ako hlavnej dejovej línie sa ale naznačený vzťah tejto dvojice už ďalej nerozvíja.

Po bližšom porovnaní dvoch Disney verzií príbehu o Mulan je zrejmé, že oba filmy sú so svojimi silnými i slabšími stránkami produktmi svojej doby. Zatiaľ, čo animovaná *Mulan* bola na jednej strane, najmä u ázijsko-amerického publika, považovaná za prelomovú pre svoju reprezentáciu ázijskej komunity ako aj narušenie konvencie princeznej v núdzi. Na strane druhej, sa film úplne nevyhol stereotypizácií či kultúrnym nepresnostiam. Animácia teda bola pokroková, no podľa dnešných štandardov rozhodne nie dokonalá. Remake z roku 2020 však popri snahe o feministickú revíziu

¹²¹ ZHANG, *Mulan: A Case of Failed Empowerment...*, 11:40-11:47.

¹²² WANG, „From *Mulan* (1998) to *Mulan* (2020)...“, 2021. s.6.

a odstraňovaní akýchkoľvek náznakov mizogýnie akosi pozabudol klásť dôraz aj na disneyovskú divácku atraktivitu. To sa nakoniec odzrkadlilo aj na jeho neuspokojivom prijatí. Napriek zdanlivému úsiliu o autentickosť sa navyše taktiež dopustil niekoľkých nepresností a výrazne sa odklonil od predlohy čo mohlo viesť aj k strate pôvodných fanúšikov. Snáď najväčším dôvodom pre negatívny ohlas na remake boli viaceré kontroverzie, ktoré film sprevádzali po jeho uvedení. Sociálne siete zaplavil hashtag #BoycottMulan volajúci po bojkotovaní filmu v súvislosti jednak s jeho natáčaním v provincii Xinjiang, ktorá čelí útlaku zo strany čínskej vlády, no problémová bola taktiež verejná podpora hongkonskej polície počas miestnych násilných protestov, ktorú prejavila herečka Liu Yifei stvárňujúca ústrednú postavu Mulan. Navzdory vyjadreniam vedenia Disney, že tvorba ich spoločnosti chce zostať apolitická, produkčné rozhodnutia (napr. výber lokácie) a snaha o zisky z čínskeho filmového trhu chtiac či nechtiac prinášajú určité politické významy.

K stereotypizácii Východu ako mystickej, cudzokrajnej hrozby sa Disney vracia v hranej komédii *Freaky Friday* (2003)¹²³, kde sa prostredníctvom magického čínskeho koláčika šťastia hlavné postavy – tínedžerka Anna a jej matka doktorka Tess Coleman navzájom prevetelia. Orientalistické stereotypy Číňanov sú tu prezentované v dvoch podobách skrz postavy z čínskej reštaurácie Pei-Pei (Rosalind Chao¹²⁴) a jej matky (Lucille Soong). Pei-Pei je vykreslená ako neodbytná, večne sa usmievajúca hosteska, ktorá sa lichôtkami snaží získať doktorkinu priazeň a pokúša sa ju presvedčiť, aby svoju svadobnú hostinu usporiadala práve v ich podniku. Jej matka má zas tajuplné čarovné schopnosti a keď vidí rozhádanú Annu a Tess nanúti im koláčiky šťastia, ktoré ich prijímú k uzmierneniu skrz vzájomné pochopenie. Karikatúra čínskych žien je viditeľná aj pri pohľade na znaky postáv vymedzené Richardom Dyerom. Obe ženské postavy sú oblečené v tradičnom čínskom cheongsame, Pei-Pei rozpráva lámanou angličtinou zatiaľ čo jej matka zjavne rozumie anglicky iba vtedy, keď jej to vyhovuje. Ich rozhovory v čínštine sú pre hlavné postavy viditeľne otravné až znepokojujúce. To len ďalej podporuje obavy, že cudzojazyční (prevažne ázijskí) Američania belochovo tajne ohovárajú, keď rozprávajú v rodných jazykoch. Ich mystickosť podporuje aj mizanscéna a zvuková stopa. Stereotypné je aj zasadenie jediných nebielych postáv filmu do

¹²³ *Freaky Friday* [film]. Réžia Mark WATERS. USA, 2003.

¹²⁴ Rosalind Chao túto stereotypizovanú postavu stvárnila desať rokov po úlohe Rose v pokrokovom *The Joy Luck Club* (1993).

prostredia čínskej reštaurácie pričom je tento zjednodušujúci obraz navyiac doplnený zvukmi gongu či tradičnými čínskymi melódiami.

Ako je pre Disney typické, rôzne etnicity východnej Ázie sú vo filmovej a televíznej produkcii zastúpené takmer iba čínskou minoritou. Lepšiu reprezentáciu (východnej) ázijskej komunity priniesol hraný film z roku 2006 *Wendy Wu: Homecoming Warrior*.¹²⁵ Do hlavnej ženskej roly bola obsadená vtedy už známa Disney hviezda Brenda Song. Titulná postava Wendy je typickou čínsko-americkou tínedžerkou, no nevedomky aj reinkarnáciou mocnej bojovníčky. Po príchode čínskeho mnícha Shena¹²⁶ sa musí rozhodnúť či je ochotná vzdať sa radostí stredoškolského života v mene záchrany sveta pred starovekým zlým duchom. Film teda sleduje život čínsko-americkej rodiny, ktorá postupne spoznáva dovtedy zanedbávané kultúrne korene. Najstaršiu, a pravdepodobne prvú, prísťahovaleckú generáciu tu zastupuje babička Wu (Tsai Chin), dcéra predošlého prevtelenia bojovníčky, ktorá zlého ducha porazila a preto neznámemu mníchovi dôveruje. Matku Ninu – výskumníčku historického múzea, Shen svojim rozprávaním inšpiruje pri príprave novej historickej expozície a otca Kennyho si zas získa mesačnými koláčikmi. Odhliadnuc od rozhodnutia Disney siahnuť po stereotypnom príbehu spojenia Číny a bojového umenia v bitke proti nadpozemským silám, *Wendy Wu* predstavuje pozitívny krok vpred v zobrazovaní čínskych Američanov. Obdobne ako u svojej seriálovej postavy London Tipton v *The Suite Life of Zack and Cody* (2005-2008)¹²⁷ aj u Wendy Wu bola Brenda Song schopná zaujať mladé publikum nad rámec stereotypnej reprezentácie svojho ázijského pôvodu. London ani Wendy nie sú príkladmi modelovej minority, no práve naopak predstavujú populárne, navonok sebecké stredoškoláčky – roly typicky obsadzované bielymi herečkami. Komplexnosť týchto postáv je ich jednotlivými príbehmi vykreslená skrz cestu k sebaobetavosti a spoznávania pravých životných hodnôt.

¹²⁵ *Wendy Wu: Homecoming Warrior* [film]. Réžia John LAING. USA, 2006.

¹²⁶ Postavu čínskeho mnícha Shena obsadil pôvodom japonský herec Shin Komayada. Samotná Brenda Song je thajsko-hmongskej etnicity.

¹²⁷ *The Suite Life of Zack and Cody* [televízny seriál]. Tvorcovia Danny KALLIS a Jim GEOGHAN. USA, 2005-2008.

10. Problematika *večného cudzinca*

V sfére televízneho vysielania bol pre čínsko-americkú komunitu prelomový seriál *Fresh Off The Boat* (2015-2020).¹²⁸ Tento sitkom, voľne inšpirovaný rovnomennou autobiografiou americkej filmovej a kulinárskej osobnosti – Eddieho Huanga, sleduje život taiwansko-americkej rodiny, ktorá sa v 90. rokoch presťahuje z čínskej štvrte Washingtonu do Orlanda na Floride. Constance Wu, stvárňujúca matku rodiny Jessicu Huang, neskôr obsadila aj ústrednú ženskú postavu Rachel Chu vo filme *Crazy Rich Asians* (2018).¹²⁹ V rámci produkcie veľkých hollywoodskych štúdií sa jedná o prvú snímku s čisto ázijsko-americkým obsadením od čias *The Joy Luck Club* (1993). Krátko po *Crazy Rich Asians* sa americkej režisérke čínskeho pôvodu Lulu Wang podarilo zrealizovať autobiografickú snímku *The Farewell* (2019), v ktorej hlavnú rolu čínskej Američanky Billi, vracajúcej sa do rodnej Číny, obsadila Awkwafina.¹³⁰ Tá sa nakoniec objavila aj v prvom filme o ázijskom superhrdinovi v produkcii Marvel štúdia – *Shang-Chi and The Legend of the Ten Rings* (2021)¹³¹, kde si zahrála najlepšiu kamarátku titulnej postavy Katy Chen. Všetky tri zmienené ženské hrdinky predstavujú podoby čínsko-americkej identity v rámci príslušných filmových žánrov.

Vo všetkých prípadoch sa jedná o diela amerických režisérov ázijského pôvodu. Je však potrebné zohľadniť aspekty jednotlivých filmov, vychádzajúce z odlišností v produkcii či marketingu. Romantická komédia *Crazy Rich Asians*, podobne ako vážnejší predchodca *The Joy Luck Club*, vychádza z rovnomennej knižnej predlohy a bola produkovaná v spolupráci s predným hollywoodskym štúdiom Warner Bros. Pictures. Na rozdiel od toho, *The Farewell*, komediálna dráma inšpirovaná skutočnými udalosťami vznikla za podpory menších, nezávislých spoločností. Finančne najnáročnejším projektom bol ale posledný z trojice, a teda *Shang-Chi*, akčný, fantazijný film z produkcie Marvel a distribúcie materského konglomerátu Disney. Typ produkcie sa samozrejme odráža na veľkosti cieľového publika a teda má vplyv aj na viaceré tvorivé rozhodnutia. *Crazy Rich Asians* je uznávaný ako počiatok novej vlny amerických filmov zameraných na ázijskú menšinu s takmer čisto ázijským hereckým obsadením. Nie je však prekvapujúce, že autor knihy – spisovateľ Kevin Kwan bol v úplných začiatkoch oslovený jedným zo záujemcov o produkciu filmového spracovania s požiadavkou na

¹²⁸ *Fresh Off the Boat* [televízny seriál]. Tvorkyňa Nahnatchka KHAN. USA, 2015-2020.

¹²⁹ *Crazy Rich Asians* [film]. Réžia John Murray CHU. USA, 2018.

¹³⁰ Awkwafina si taktiež zahrála postavu Rachelinej najlepšej kamarátky, extravagantnej Peik Lin.

¹³¹ *Shang-Chi and The Legend of the Ten Rings* [film]. Réžia Destin Daniel CRETTON. USA, 2021.

zmenu ústrednej postavy Rachel Chu z čínskej Američanky na belošku.¹³² S podobným postojom sa stretla aj Lulu Wang, autorka filmu *The Farewell*, kedy bol jej návrh pre jednotlivé strany príliš čínsky alebo naopak priveľmi americký. Ako spomína v rozhovore pre National Public Radio¹³³, boli jej doporučené zmeny v hereckom obsadení, lokácii, no najmä jazyku, keďže titulky sú v amerických filmoch nežiaduce. Na druhej strane čínski producenti vyžadovali zmenu hlavnej postavy filmu, nakoľko Billina perspektíva bola príliš westernizovaná. *The Farewell* je vo svojej podstate film o životnej skúsenosti Američanky čínskeho pôvodu a preto jeho zaradenie do kategórie zahraničnej produkcie¹³⁴ pri odovzdávaní cien Zlatých Glóbusov vyvolalo značný nesúhlas zo strany viacerých ázijsko-amerických tvorcov či fanúšikov. Tento film sa tak totiž ocitol medzi tohoročnými vskutku zahraničnými snímkami ako juhokórejská *Parasite*, španielska *Pain & Glory* alebo francúzske *Les Misérables* a *Portrait of a Lady on Fire*. V istom zmysle tak samotný film narazil na problematiku *večného cudzinca*, pričom bol cudzím pre obe – tak americkú ako aj čínsku stranu.

Marvel po zahliadnutí úspechov, ktoré zožali snímky *Crazy Rich Asians* a ich vlastný afroamericky orientovaný príbeh *The Black Panther* (2018) započal koncom roka 2018 prípravu nového filmu zameraného na prvého ázijsko-amerického superhrdinu. Pôvodný Shang-chi ako syn orientalistického fiktívneho zloducha Fu Manchu je v novom spracovaní už len potomkom mocného *warlorda* (vojnového lorda) menom Xu Wenwu, ktorý s pomocou desiatich prsteňov dobýval kráľovstvá naprieč tisícročiami. Napriek tejto zmene, predchádzajúca stereotypizácia Číňanov ako *žltého nebezpečenstva* v podobe podlého otca Fu Manchu u čínskeho národa zrejme zanechala silný odpor a bola tak jedným z dôvodov prečo sa napriek snahe tvorcov *Shang-chi* nakoniec neobjavil na plátnach čínskych kín. Rebecca Davis vo svojom článku pre magazín *Variety* na základe sledovania diváckych recenzií uvádza i ďalšie možné príčiny neuvedenia filmu ako: „údajné nespĺňanie štandardov ideálnej čínskej krásy u hercov v hlavných úlohách, či na prvý pohľad stereotypné zobrazenie ich kultúry ako plnej kung fu, lampiónov a červenej farby.“¹³⁵ Rozhodujúcim priestupkom v očiach čínskej cenzúry bolo zrejme znovu objavenie negatívnych, kritických komentárov titulnej hviezdy Simu Liua ohľadom života jeho rodičov v rodnej Číne, ktoré zdieľal v rozhovore pre kanadskú vysielaciu

¹³² LEE, „The Long Crazy Road to *Crazy Rich Asians*“ ..., 2018.

¹³³ GROSS, „Filmmaker Lulu Wang Based „The Farewell“ On Her Family’s Real-Life Lie“, 2019.

¹³⁴ Dôvodom pre túto klasifikáciu bolo práve percentuálne častejšie používanie čínskeho jazyka než angličtiny.

¹³⁵ DAVIS, „Marvel’s Shang-chi, Eternals May Face Uphill Battle to Enter China“, 2021.

spoločnosť (CBC) ešte v roku 2017. Napriek následnému stiahnutiu tohto videa z verejného priestoru sa spoločnosti Disney nepodarilo kontroverziu včas zastaviť a *Shang-chi* sa v pevninskej Číne neobjavil.

S chladnejším prijatím sa na čínskom trhu stretli všetky tri filmy, a i keď príčiny boli rôzne, u každej snímky sa nejak prejavila už spomínaná otázka *večného cudzinca*. Do akej miery sa táto problematika prijatia čínskych Američanov v Spojených štátoch alebo v Číne odzrkadlila v jednotlivých príbehoch bude predmetom nasledujúcej analýzy.

Rachel je vo filme *Crazy Rich Asians* Američankou čínskeho pôvodu, ktorá ako úspešná vysokoškolská profesorka ekonomiky predstavuje prototyp modelovej minority. Sama sa žartovne priradzuje k tejto novodobej stereotypizácii Číňanov s poznámkou, že je tak čínska až je profesorkou ekonómie s neznášanlivosťou laktózy. Na návšteve v Singapure sa ale dostáva do konfliktu so zámožnou rodinou svojho priateľa Nicka Younga a to najmä s matkou Eleanor (Michelle Yeoh) reprezentujúcou tradičné čínske hodnoty. Matriarchátu rodiny Youngovcov evidentne nestačí fakt, že má Rachel čínsky pôvod a hovorí plynulo ich jazykom. Sprvu je zdanlivo neprekonateľným rozporom jej americká výchova v nezávislom, individualistickom myslení. V závere filmu spolu tieto dve ženské postavy hrajú madžong, Eleanor vysvetľuje, že Američania v prvom rade myslia na vlastné šťastie, zatiaľ čo oni (neamerickí Číňania) vedia budovať veci, ktoré vydržia. Jej pointa sa skrýva v predstave, že myslenie západnej Ameriky spočíva v individualizme, kým pre Východ je typické sebaobetovanie sa v prospech kolektívneho, v tomto prípade rodinného, blaha. Priebeh hry odzrkadľuje ich konverzáciu o šťastí jednotlivca verzus komunity, pričom dômyselné kamerové zábery odhaľujú Rachelinu dobrovoľnú prehru. Tento akt symbolizuje ústupok na úkor vlastného šťastia v prospech zabezpečenia stability v Nickovej rodine. Týmto gestom si Rachel vydobyje rešpekt matky Eleanor a ako píše Allison Willmore, „predčí ju v seba obetavosti.“¹³⁶

Zatiaľ čo u *Crazy Rich Asians* je tento konflikt vyriešený typicky hollywoodskym štýlom – láska prekoná všetky prekážky – v prípade filmu *Lulu Wang* zostáva podobná otázka vysporiadania sa s kultúrnymi rozdielmi nezodpovedaná. *The Farewell* komplexne zobrazuje úskalia identity druhej generácie čínskych Američanov na pozadí príbehu Billi a jej fyzického aj pomyselného návratu k čínskym koreňom. Na rozdiel od Rachel, Billi strávila prvé roky života v Číne, odkiaľ sa však ešte ako dieťa spolu s rodičmi odsťahovala do New Yorku. Dej filmu začína v momente, keď vyšetrovanie jej babičky –

¹³⁶ WILLMORE, „“Crazy Rich Asians“ Doesn’t Care About Your Impossible Expectations“, 2018.

Nai Nai (Zhao Shuzhen) odhalí štvrté štádium rakoviny pľúc a podľa odhadov jej zostáva už len pár mesiacov života. Rodina sa rozhodne túto informáciu samotnej Nai Nai zatajiť v tradičnom čínskom presvedčení, že povedať dotyčnej osobe o svojej onkologickej diagnóze môže viesť len k zhoršeniu jej stavu. Utajovanie lekárskejších informácií pacientovi, niečo čo by pre západné kultúry bolo takmer nepredstaviteľné, je v skutočnosti bežnou praxou vo viacerých oblastiach Ázie, čo potvrdzuje aj štúdia uverejnená v roku 2018 robená na 180 lekároch v Šan-tungskej provincii. Vo výsledku ukázala, že „väčšina (98%) lekárov by hovorila o onkologickej diagnóze najprv s rodinnými príslušníkmi a až potom so samotným pacientom, pričom 82% z nich o diagnóze pacientovi nepovie v prípade, že si to tak žiada jeho rodina.“¹³⁷ Ústredná postava Billi, vychovaná skôr kozmopolitným New Yorkom a americkými hodnotami než svojimi čínskymi koreňmi, s týmto tajomstvom nesúhlasí a dostáva sa tak do konfliktu s odlišným myslením vlastnej rodiny zastupujúcej čínsku kultúru.

Podobne ako Rachel Chu si Billi po návrate do rodiska postupne začína uvedomovať, že miestni Číňania ju napriek spoločnej etnicite považujú za Američanku. Recepčný v hoteli poznamenáva, že nevyzerá ako Američanka, no zároveň sa jej neprestajne vypytuje aká v skutočnosti Amerika je. Na čo Billi odpovedá stručne – proste je len iná. Zatiaľ čo v Číne je na verejnosti skôr hanblivá a s pocitom, že tam so svojím vystupovaním či čínštinou nezapadá, v úvodných scénkach z New Yorku pôsobí v interakciách s cudzími ľuďmi sebedovome a celkovo do tohto kozmopolitného veľkomesta zapadá. Tak ako Rachel Chu aj ona sa cíti doma v Spojených štátoch, no v závere *The Farewell* vlastne nevyhráva jedna alebo druhá strana, tak ako u *Crazy Rich Asians*. Billi nakoniec porozumie rozhodnutiam svojej rodiny a napriek individuálnemu nesúhlasu s uchovaným tajomstvom opúšťa Čínu.

Filmy prinášajú dve odlišné rozuzlenia zápletiok, ktoré sú naviazané na príslušné žánre a ich konvencie. Ako uviedol samotný režisér snímky *Crazy Rich Asians*, jeho túžbou bolo, aby film „previedol ázijské tváre do typicky hollywoodskeho – teda beloškého amerického – príbehu.“¹³⁸ Tento fakt bol častokrát opomenutý pri kritizovaní filmu pre nedostatočnú rozmanitosť v reprezentácii Aziatov v Singapore. Podľa Willmore sa však o to *Crazy Rich Asians* ani nesnaží, keď „sotva vkročí do krajiny a už vstúpi do selektívneho, priam nadnárodného priestoru, v ktorom sa Youngovci a rovnako

¹³⁷ WANG, „To Tell or Not: The Chinese Doctors’ Dilemma...“, 2018.

¹³⁸ TSENG-PUTTERMAN, „One Way That *Crazy Rich Asians* Is a Step Backward“, 2018.

zarábajúci krajanovia pohybujú.“¹³⁹ *The Farewell*, na druhej strane, predstavuje zachytenie reálnych zážitkov čínskej Američanky a teda film je skutočne obrazom jednej, vybranej čínsko-americkéj životnej skúsenosti. Vzhľadom k tomu, že sa však dej filmu odohráva takmer výlučne v Číne, rozsah zobrazenia Billinej životnej skúsenosti ako ázijskej Američanky v New Yorku je pomerne obmedzený. Pár scén zo Spojených štátov neposkytuje dostatočný priestor k zachyteniu komplexnosti jej existencie a neprezentuje tak ani možnosť, že by sa mohla cítiť ako *večný cudzinec*. Rovnako je to aj u Rachel Chu v *Crazy Rich Asians*. Ich pomyselné žitie medzi dvomi odlišnými kultúrami nie je zobrazené explicitne, avšak, je tu napríklad Rachelina zmienka o modelovej minorite alebo Billine konečné rozhodnutie prikloniť sa k čínskemu spôsobu vyrovnania sa s babičkinou diagnózou, ktoré na ich stereotypne či kultúrne dané odlišnosti upozorňujú. Počiatočné odmietavé postoje amerických producentov na realizáciu snímok s čisto ázijsko-americkým obsadením dokazujú, že ázijskí Američania sú stále tak trochu *večnými cudzincami* v očiach zvyšnej americkej spoločnosti.

Príbeh titulného hrdinu vo filme *Shang-chi and The Legend of the Ten Rings* taktiež predstavuje návrat k svojim koreňom a určité vyrovnanie sa s minulosťou. Shang-chi je nútený vrátiť sa do rodnej Číny a vzoprieť sa plánu svojho otca, ktorým by ohrozil miesto Ta Lou a tým i celé ľudstvo. Aj keď sa jedná o prvého ázijsko-amerického Marvel superhrdinu, *Shang-chi* je možno na prvý pohľad viac čínsky než čínsko-americký, čo je pravdepodobne spojené so snahou štúdia presadiť film vo východnej Ázii. S výnimkou pár minút na začiatku a v závere filmu sa dej odohráva výlučne v Číne, prezentuje jej bojové umenie, kultúru a tradičné taoistické učenie. Pri bližšom skúmaní je ale Shang-chiho charakterový oblúk naplnený skrz prijatie oboch častí svojho dedičstva –matkinu vyrovnanosť a prepojenie s prírodou ako aj fyzickú silu zo strany otca. Táto dualita odkazuje aj na princíp ázijsko-americkéj skúsenosti tvorenej dvomi rôznymi kultúrami. Aby uspel, musí sa Shang-chi vyrovnáť so všetkými stránkami svojej minulosti a, podobne ako to musí spraviť Billi Wang a Rachel Chu, prijať komplexnosť svojho pôvodu ako súčasť vlastnej identity.

U *Shang-chi* čínsko-americkú etnicitu ešte výraznejšie než titulný hrdina reprezentuje Katy Chen. Katy je komplexná postava, ktorá nezapadá do stereotypných zobrazení mladých čínskych Američaniek. Tradičnú predstavu o modelovej minorite Katy potláča svojím výberom práce, kedy napriek zmienenému absolvovaniu štúdia na

¹³⁹ WILLMORE, „“Crazy Rich Asians“ Doesn’t Care About Your Impossible Expectations“, 2018.

Kalifornskej Univerzite si zvolila cestu zamestnania, ktoré jej prináša radosť. Napriek zjavnému nesúhlasu zo strany rodiny, ktorá pripomína stereotyp *tigrieiho rodiča*, sa žíví svojou výnimočnou zručnosťou v šoférovaní. Ústredný konflikt jej postavy však prichádza počas návštevy magického miesta Ta Lo. Katy po prvýkrát začína otvorene priznávať svoje obavy z menejcennosti či nedostatku životného zmyslu. Podobne ako Billi vo filme *The Farewell*, aj *Shang-Chi* skrz postavu Katy vyjadruje bežné pocity detí ázijských prisťahovalcov snažiacich sa dosiahnuť životné úspechy ako formu zavďačenia sa za obetavosť svojich predkov. Katyna snaha nájsť zmysel života je vskutku stelesnením americkej perspektívy, avšak je podmienená nesúhlasom zo strany rodiny, nakoľko samotná Katy sa zdá byť so svojim životom spokojná. V magickom Ta Lo z ničoho nič objavuje svoj skrytý talent v lukostrelbe. Náhle pridanie takejto nezaslúženej zručnosti pôsobí trochu nešťastne nakoľko najväčším nedostatkom, ktorý si Katy priznáva je práve neschopnosť sústrediť sa na jednu činnosť a vytrvalo na nej pracovať. Jej charakterový oblúk nebol naplnený nakoľko presný zásah netvora bol skôr šťastím začiatočníka než výsledkom jednodňového tréovania. Dejová línia tejto postavy tak pôsobí neucelene, no je pravdepodobné, že Katy dostane viac priestoru v plánovanom pokračovaní tejto Marvel franšízy.

Všetky bližšie analyzované filmy *Crazy Rich Asians*, *The Farewell* a *Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings* reprezentujú spôsoby dnešnej reprezentácie čínsko-americkéj komunity a to v rámci odlišných žánrov. Postavy už nie sú stereotypizované a ich kultúra viac neslúži ako umelo dosadený komediálny prvok. Práve naopak, ako je možné vidieť u *Crazy Rich Asians*, sami občas odkazujú na rasové stereotypy a dokonca sa z nich vysmieľajú.¹⁴⁰ Čo ale týmto filmom chýba je zameranie sa na každodennú životnú skúsenosť ázijských Američanov v USA. Dej všetkých filmov je po pár minútových úvodných scénach presunutý do krajiny ich etnického pôvodu – Číny – a aj keď pocity, ktoré tam zažívajú častokrát ich americký život reflektujú, nereprezentujú ho komplexne. Na rozdiel od snímok zameraných napríklad na afroamerickú menšinu, filmové príbehy o ázijských Američanoch častokrát opustia prostredie Spojených štátov tak trochu zanedbávajúc tú domácu, americkú stránku ich kultúrnej identity.

¹⁴⁰ Otec Peik Lin privíta jej kamarátku Rachel so stereotypnou lámanou angličtinou, no po chvíli s úsmevom priznáva, že žartuje a žiadny prízvuk v skutočnosti nemá.

Záver

Hlavným cieľom tejto bakalárskej práce bolo sledovať posun v reprezentácii čínskych Američaniek na hollywoodskych filmových plátnach počínajúc od prvej americkej herečky čínskeho pôvodu Anny May Wong. Vzhľadom k rozsahu práce bola výskumná vzorka filmografie jej nasledovníčok zúžená na historicky najvýznamnejšie, divácky najpopulárnejšie alebo najkontroverznejšie snímky.

V úvode boli skrz analýzu viacerých snímok Anny May Wong vymedzené dva základné typy postáv, ktoré stvárňovala a to: *lotosový kvet* a *dračia dáma*. Hoci tieto filmy predstavili mierne variácie, jej postavy sa obvykle nezbavili stereotypov ako: submisívne nasledovanie bieleho muža alebo naopak zosobnenie ukrutného nebezpečenstva, sexualizovaného a orientalizovaného kostýmu, či iného povzbudzovania predstavy o exotickej inakosti. Jej filmové úlohy boli vždy etnicky podmienené a jej kariéra bola stelesnením problematiky *večného cudzinca*. Pre Hollywood a domáce publikum bola navždy Číňankou, zatiaľ čo pre Čínu bola až príliš americká. Ako ukázali následné analýzy neskorších diel hollywoodskej kinematografie, pocit večnej odlišnosti sa u ázijských Američanov nevytratil.

Predpoklad, že sú stereotypy predstavené Annou May Wong prítomné aj vo filmoch jej nasledovníčok sa ukázal byť správny. Obdobie 60. rokov reprezentovali zväčša postavy exotických prostitútok či dračích dám v podaní Nancy Kwan, prípadne čínskej herečky Tsai Chin. Začiatky nového milénia zas priniesli novú čínsko-americkú hviezdu Lucy Liu. Skrz jej najznámejšie snímky *Charlie's Angels* a *Kill Bill* bolo poukázané na spôsob, akým sa môže postmodernizmus vyrovnat' s ázijskou kultúrnou identitou a taktiež ako je vhodné pristupovať k stereotypizácii v týchto filmoch. Pre komediálne účely siahlo po negatívnej stereotypizácii ázijsko-americkej komunity štúdio Disney. Snáď najvýraznejšie to bolo vo filme *Freaky Friday*, kedy sú jediné nie belošké postavy vykreslené v rámci orientalistického stereotypu *žltého nebezpečenstva* ako všetečné, mystické, rafinované a inherentne cudzie.

Reprezentácia ázijských Američanov v Hollywoode sa ale od druhej polovice 20. storočia začala vyvíjať aj pozitívnejším smerom. V roku 1961 hollywoodske štúdio Universal predstavilo prvú americkú snímku s čisto ázijsko-americkým hereckým obsadením. Tento film reflektoval dualitu čínsko-americkej identity a vyrovnanie sa s odlišnosťami medzi týmito dvomi kultúrami, ktoré sú v mnohom stavané do binárnych opozít. Hodnoty Východu spočívajú v tradícii a konzervativizme, zatiaľ čo Amerika je

videná ako progresívna a liberálna. Toto binárne videnie je zdanlivo postavené do úzadia v neskoršej snímke zameranej na čínsko-americkú komunitu *The Joy Luck Club*, avšak navracia sa u filmov ako *Saving Face* či najnovších *Crazy Rich Asians* a *The Farewell*. Na rozdiel od dramatických *The Joy Luck Club* a *The Farewell*, ktorých dejové konflikty sú vyriešené vzájomným porozumením a plným prijatím vlastnej kultúrnej identity, romantické komédie *Saving Face* či *Crazy Rich Asians* vo svojom závere končia hollywoodskym šťastným koncom. Odhliadnuc od toho, reprezentácia čínskych Američaniek je v týchto filmoch komplexnejšia než kedykoľvek predtým. Každá zo ženských hrdiniek čelí životným prekážkam spojeným s otázkami etnicity, kultúry, ženstva či sexuality. Do hollywoodskej kinematografie priniesli rôznorodé obrazy čínsko-amerického identity a zároveň dokázali, že majú ich príbehy miesto aj na americkom filmovom trhu.

Najvýraznejšou zmenou v reprezentácii je teda posun od stereotypizácie, či obsadzovania vedľajších postáv, až ku komplexnejšiemu a rôznorodému zobrazeniu životnej perspektívy čínskych Američanov. Neustále však existuje priestor na realizáciu ďalších filmových projektov, ktoré by zachytávali aj tú problematickejšiu časť americkej reality, s ktorou sa táto komunita bežne stretáva.

Resumé

This bachelor thesis follows the career of the first Chinese American actress in Hollywood Anna May Wong. The aim of this work is to point out the stereotyping of Chinese women in Hollywood by first analysing Wong's film characters. Her filmography presents portrayal of these women as either outright submissive and sexually available *lotus blossoms* or merciless *dragon lady* stereotypes stemming from notions of the Yellow Peril.

As shown through the closer look on later works of American cinema, elements of such depictions have proven to yet be let go of. Up until just few years ago Chinese women were still being villainized to prove white lead character's strength or they were portrayed as silly, oriental foreigners for comedic purposes.

However, as soon as the early 1960's, movies with an all Asian (or mostly Asian) cast started to appear. From the pioneering *Flower Drum Song* (1961) to the most recent *Shang-chi and The Legend of the Ten Rings* (2021) all reflect aspects of contemporary Chinese American experience. By exploring various themes like femininity, sexuality, or relationships, these films put forward the duality of mixed cultural identity. Moreover, they are a living proof that stories with focus on Asian Americans have their place in Hollywood.

In conclusion, the biggest change in representation of Chinese women is the shift from mere stereotyping towards complex and diverse portrayal of their perspective. Nevertheless, there still is a space for showing the more problematic side of the American reality this minority must face.

Zoznam použitých zdrojov

Sledované filmy a televízne programy:

- Bombs Over Burma* [film]. Réžia Josef H. LEWIS. USA, 1942.
- Crazy Rich Asians* [film]. Réžia John Murray CHU. USA, 2018.
- Daughter of a Dragon* [film]. Réžia Lloyd CORRIGAN. USA, 1931.
- Daughter of Shanghai* [film]. Réžia Michelle Chen MIAO, Hilla MEDALIA. USA, 2019.
- Dim Sum: A Little Bit of Heart* [film]. Réžia Wayne WANG. USA, 1985.
- Eat a Bowl of Tea* [film]. Réžia Wayne WANG. USA, 1989.
- Flower Drum Song* [film]. Réžia Henry KOSTER. USA, 1961.
- Freaky Friday* [film]. Réžia Mark WATERS. USA, 2003.
- Fresh Off the Boat* [televízny seriál]. Tvorkyňa Nahatchka KHAN. USA, 2015-2020.
- Hollywood* [mini séria]. Tvorcovia Ian BRENNAN a Ryan MURPHY. USA, 2020.
- Hollywood Chinese* [dokumentárny film]. Réžia Arthur DONG. USA, 2007.
- Chan Is Missing* [film]. Réžia Wayne WANG. USA, 1982.
- Charlie's Angels* [film]. Réžia McG. USA, 2000.
- Impact* [film]. Réžia Arthur LUBIN. USA, 1942.
- Kill Bill Vol. 1.* [film]. Réžia Quentin TARANTINO. USA, 2003
- Kill Bill Vol. 2.* [film]. Réžia Quentin TARANTINO. USA, 2004.
- Lady and the Tramp* [animovaný film]. Réžia Wilfred JACKSON et al. USA, 1955.
- Lady and the Tramp* [animovaný film]. Réžia Charlie BEAN. USA, 2019.
- Lady from Chungking* [film]. Réžia William NIGH. USA, 1942.
- Mulan* [animovaný film]. Réžia Barry COOK a Tony BANCROFT. USA, 1998.
- Mulan* [film]. Réžia Niki CARO. USA, 2020.
- Noc Oscarov* [TV relácia]. Réžia Glenn WEISS. USA, 2016.
- Piccadilly* [film]. Réžia Ewald André DUPONT. Veľká Británia, 1929.
- Portrait in Black* [film]. Réžia Michael GORDON. USA, 1960.
- Saving Face* [film]. Réžia Alice WU. USA, 2004.
- Shanghai Express* [film]. Réžia Josef von STERNBERG. USA, 1932.
- Shang-Chi and The Legend of the Ten Rings* [film]. Réžia Destin Daniel CRETTON. USA, 2021.
- The Joy Luck Club* [film]. Réžia Wayne WANG. USA, 1993.

The Red Lantern [film]. Réžia Albert CAPELLANI. USA, 1919.

The Suite Life of Zack and Cody [televízny seriál]. Tvorcovia Danny KALLIS a Jim GEOGHAN. USA, 2005-2008.

The Thief of Bagdad. [film]. Réžia Raoul WALSH. USA, 1924.

The Virgin Soldiers [film]. Réžia John DEXTER. Veľká Británia, 1968.

Toll of the Sea [film]. Réžia Chester M. FRANKLIN. USA, 1922.

Wendy Wu: Homecoming Warrior [film]. Réžia John LAING. USA, 2006.

When Were You Born [film]. Réžia William C. McGANN. USA, 1938.

You Only Live Twice [film]. Réžia Lewis GILBERT. Veľká Británia/USA, 1967.

Knižné publikácie:

ALLPORT, Gordon Willard. *O povaze predsudků*. Praha: Prostor, 2004. 576 s.

ČENĚK, Jiří, Josef SMOLÍK a Zdeňka VYKOUKALOVÁ. 2016. *Interkulturní psychologie: současný výzkum a aplikace*. Grada, 2016. 312 s.

DANICO, Mary Yu. *Asian American Society: An Encyclopedia*. USA, 2014. s. 2104.

DHINGRA, Pawan a Robyn MAGALIT RODRIGUEZ. *Asian America* [online]. 2. ed. New Jersey: Wiley, 2021 [cit. 2022-04-18]. ISBN 9781509534302. Dostupné z: Perlego.com <https://www.perlego.com/book/2648041/asian-america-pdf>

DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998. 2. ed. 256 s.

CHO, Jenny. *Chinese in Hollywood*. Arcadia Publishing, 2013. 128 s.

CHUNG, Angie Y. *Saving Face: The Emotional Costs of the Asian Immigrant Family Myth*. Rutgers University Press, 2016. 256 s.

LEE, Shelley Sang-Hee. *A New History of Asian America* [online]. Abingdon: Taylor and Francis, 2013 [cit. 18.4.2022]. ISBN 9781135071059. Dostupné z: Perlego.com <https://www.perlego.com/book/2192458/a-new-history-of-asian-america-pdf>

LEONG, Karen J. *The China Mystique: Pearl S. Buck, Anna May Wong, Mayling Soong, and the Transformation of American Orientalism*. 1. ed. University of California Press, 2005. 260 s.

LIM, Shirley Jennifer. *Anna May Wong: Performing the Modern*. 1. ed. Temple University Press, 2019. 262 s.

PARRENAS SHIMIZU, Celine. *The Hypersexuality of Race: Performing Asian/American Women on Screen and Scene* [online]. Durham: Duke University Press,

2007 [cit. 18.4.2022]. ISBN 9780822389941. Dostupné z: Perlego.com
<https://www.perlego.com/book/1467100/the-hypersexuality-of-race-performing-asianamerican-women-on-screen-and-scene-pdf>

SAID, Edward W. *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*. Paseka, 2008. 464 s.

Výskumné články a štúdie:

HAN, Qijun. „Diasporic Chinese family drama through a transnational lens: The Wedding Banquet (1993) and Saving Face (2004)“. In: *International Journal of Media and Cultural Politics*. 15:3. [online]. 2019. s. 323-343. [cit. 22.2.2022]. Dostupné z: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/DiasporicChineseFamilyDramaThroughATransnationalLens%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/DiasporicChineseFamilyDramaThroughATransnationalLens%20(1).pdf)

WANG, Hanying. „Portrayals of Chinese Women’s Images in Hollywood Mainstream Films — An Analysis of Four Representative Films of Different Periods.“ In: *Intercultural Communication Studies XXI*: 3. [online]. 2012. s. 82-92. [cit. 29.9.2021]. Dostupné z: <https://www-s3-live.kent.edu/s3fs-root/s3fs-public/file/07Wang.pdf>

WANG, Hongchun et al. „To Tell or Not: The Chinese Doctors’ Dilemma on Disclosure of a Cancer Diagnosis to the Patient“. In: *Iran J Public Health*. 47: 11 [online]. 2018. s. 1773- 1774 [cit. 14.4.2022]. Dostupné z: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6294856/pdf/IJPH-47-1773.pdf>

WANG, Zhuoyi. „From *Mulan* (1998) to *Mulan* (2020): Disney Conventions, Cross-Cultural Feminist Intervention, and a Compromised Progress“. In: *Arts*. 11:5 [online]. 2021. 18 s. [cit. 27.2.2022]. Dostupné z: [Arts|Free Full-Text|From Mulan \(1998\) to Mulan \(2020\): Disney Conventions, Cross-Cultural Feminist Intervention, and a Compromised Progress | HTML \(mdpi.com\)](Arts|Free Full-Text|From Mulan (1998) to Mulan (2020): Disney Conventions, Cross-Cultural Feminist Intervention, and a Compromised Progress | HTML (mdpi.com))

Internetové zdroje:

BUDIMAN, Abby a Neil G. RUIZ. „Key facts about Asian Americans, a diverse and growing population“. In: *Pew Research Center*. [online]. 2021. [cit. 12.4.2022]. Dostupné z: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2021/04/29/key-facts-about-asian-americans/>

DAVIS, Rebecca. „Marvel’s Shang-chi, Eternals May Face Uphill Battle to Enter China“. In: *Variety*. [online]. 2021. [cit. 8.4.2022]. Dostupné z: <https://variety.com/2021/film/news/marvel-shang-chi-eternals-china-release-1234971166/>

DAVIS, Rebecca. „Why „The Farewell“ Flopped in China“. In: *Variety*. [online]. 2020. [cit. 29.3.2022]. Dostupné z: <https://variety.com/2020/film/news/why-farewell-flopped-in-china-awkwafina-tzi-ma-maoyan-1203471209/>

GROSS, Terry. „Filmmaker Lulu Wang Based ‘The Farewell’ On Her Family’s Real-Life Lie“. In: *NPR*. [online]. 2019. [cit. 12.4.2022]. Dostupné z: <https://www.npr.org/transcripts/744805282>

LEE, Chris. „The Long Crazy Road to *Crazy Rich Asians*“. In: *Vulture*. [online]. 2018. [cit. 12.4.2022]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2018/08/the-long-crazy-road-to-crazy-rich-asians.html>

LIU, Lucy. „Opinion: Lucy Liu: My success has helped move the needle. But it’ll take more to end 200 years of Asian stereotypes.“ In: *The Washington Post* [online]. 2021. [cit. 17.2.2022]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/opinions/2021/04/29/lucy-liu-asian-stereotypes-hollywood/>

SPENCER, Ashley. „The Complicated Legacy of the 2000 *Charlie’s Angels*.“ In: *Vanity Fair*. [online]. 2019. [cit. 16.2.2022]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/11/the-complicated-legacy-of-the-2000-charlies-angels>

TSENG-PUTTERMAN, Mark. „One Way That *Crazy Rich Asians* Is a Step Backward.“ In: *The Atlantic*. [online]. 2018. [cit. 8.4.2022]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/08/asian-americas-great-gatsby-moment/568213/>

WILLMORE, Alison. „“Crazy Rich Asians“ Doesn’t Care About Your Impossible Expectations“. In: *BuzzfeedNews*. [online]. 2018. [cit. 8.4.2022]. Dostupné z: <https://www.buzzfeednews.com/article/alisonwillmore/crazy-rich-asians-all-boys-loved-before-asian-american>

ZHANG, Yang [Accented Cinema]. *Mulan: A Case of Failed Empowerment | Video Essay*. In: *YouTube*. 10.9.2020. [cit. 2.3.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZccG-wtt5FA>