

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav Dálného východu

Bakalářská práce
Sinologie

Kateřina Šafářová

Pekingská opera za Kulturní revoluce a Mao Zedongova teorie umění

Beijing Opera During the Cultural Revolution and Mao Zedong's Art
Theory

Praha 2018

Vedoucí práce: prof. PhDr. Olga Lomová, CSc.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím uvedených citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 17. 5. 2018

Děkuji paní profesorce Olze Lomové za trpělivé vedení a cenné rady a připomínky, které mi pomohly napsat tuto práci.

Anotace

Práce se zaměřuje na díla ve formě pekingské opery zařazená mezi tzv. osm vzorových oper. Díla představuje v dobovém historickém a ideologickém kontextu. Na základě obsahové a formální analýzy vybraných děl hledá odpověď na otázku, v jakém smyslu se jedná o naplnění Mao Zedongovy teorie literatury a umění, původně formulované na konferenci v Yan'an 延安 v r. 1942. Zejména se zaměřuje na Maovu myšlenku využívání tradičních forem ke sdělení nového, revolučního obsahu („do starých lahví nalít nové víno“).

Annotation

The subject of the thesis is the modern-day Beijing opera included in the canon of the “Eight Model Plays”. The operas are discussed in their historical and ideological context. Their contents and forms are analysed to investigate in what sense they meet the requirements put forward by Mao Zedong in his theory of literature and art, as originally formulated at the Yan'an 延安 conference in 1942. The thesis focuses, in particular, on Mao's idea of using traditional forms to communicate new and revolutionary content (known as “putting new wine in old bottles”).

Klíčová slova

Pekingská opera, vzorové opery, kulturní revoluce, Mao Zedong, yan'anská konference o literatuře a umění

Klíčová slova v angličtině

Peking opera, model plays, Cultural Revolution, Mao Zedong, Yan'an conference about art and literature

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Historické pozadí.....	8
3. Mao Zedongova teorie umění a literatury	10
3.1. Úvodní projev.....	12
3.2. Závěrečný projev.....	14
3.2.1. První část závěrečného projevu.....	14
3.2.2. Druhá část závěrečného projevu.....	15
3.2.3. Třetí část závěrečného projevu.....	15
3.2.4. Čtvrtá část závěrečného projevu.....	16
3.2.5. Pátá část závěrečného projevu.....	17
3.2.6. Shrnutí.....	17
4. Tradiční pekingská opera.....	19
4.1. Hudební forma.....	20
4.1.1. Xipi.....	21
4.1.2. Erhuang.....	21
4.2. Postavy, kostýmy, líčení.....	21
5. Vzorové opery.....	24
5.1. Boj o reformu pekingské opery.....	24
5.2. Reforma pekingské opery.....	25
5.3. Shajiabang.....	27
5.3.1. Postavy.....	28
5.3.2. Rozbor opery Shajiabang.....	29
5.4. Dobytí Tygří hory.....	40
5.4.1. Postavy.....	41
5.4.2. Rozbor opery Dobytí Tygří hory.....	42
6. Závěr.....	53
7. Použitá literatura.....	57

1. Úvod

Kultura a literatura v Číně vždy souvisela s politikou, což si Mao Zedong 毛泽东, když usiloval o převzetí moci nad celou Čínou i později, když se stal hlavou státu, dobře uvědomoval.

Od začátku usiloval o kontrolu nad uměleckou a literární činností a politické zvraty či následně své kampaně vždy nejdříve připravoval v oblasti literatury a umění, které chápal jako nástroj propagandy (Doležalová 1992: 5). Z tohoto důvodu na jaře roku 1942, v době, kdy komunisté ovládali sever Číny, svolal konferenci o literatuře a umění, které se účastnili přední umělci a členové strany, aby vyřešili otázku, jak má vypadat literatura. Odpověď na tuto otázku dal Mao ve svých dvou projevech, které se po vzniku ČLR v roce 1949 staly závazným dokumentem kulturní politiky nového státu. Za Kulturní revoluce se pak staly jediným měřítkem umění.¹

Od roku 1963 začíná Mao klást největší důraz na divadlo, které bylo v té době nejpobulárnější formou umění vhodnou i pro široké (a mnohdy negramotné) lidové masy (Doležalová 1992: 17). Z mnoha místních divadelních forem si Mao na prvním místě vybral pekingskou operu, která se od 30. let 20. století stala symbolem národní hrdosti a získala Číně mezinárodní prestiž.² Tradiční opery však v mnoha ohledech nevyhovovaly Maovým požadavkům, proto bylo třeba provést hluboké reformy,³ kterých se ujala jeho manželka Jiang Qing 江青, která sama byla herečka. V této práci se zabývám otázkou, jak úspěšné byly tyto reformy, zda nové opery plně vyhovovaly požadavkům vytyčeným na konferenci v Yan'anu 延安 a zároveň, jestli se i po těchto reformách dá o revolučních operách hovořit jako o dílech ve formě pekingské opery.

Práce je rozdělena do dvou větších částí. V první části se zabývám konferencí o literatuře a umění v Yan'anu. Hlavně se zde zaměřuji na Mao Zedongovy projevy, které rozebírám a pokouším se shrnout konečné požadavky na umění, které zde Mao vytyčil.

¹ V období mezi Yan'anskou konferencí a Kulturní revolucí míra významnosti Mao Zedongových projevů kolísala. Na opravdovém významu získaly právě až za Kulturní revoluce (Doležalová 1992: 10), kdy se staly v podstatě „Rudou knížkou“ umění.

² Jedním z těch, díky komu se pekingská opera stala světoznámou, je Mei Lanfang 梅兰芳 (1894–1961), herec, který se proslavil ženskými rolmi a je považován za jednoho z nejlepších herců v historii pekingské opery.

³ Ačkoli se v této práci zabývám pouze pekingskou operou, těmito reformami prošly všechny divadelní a operní styly, které přežily Kulturní revoluci.

Ve druhé části se zabývám pekingskou operou. Nejprve charakterizuji pekingskou operu, jak vypadala před zahájením reformy a snažím se najít ty nejdůležitější prvky, které jsou pro tuto formu určující. Dále se věnuji reformám divadla a jejich průběhu krátce před Kulturní revolucí, tyto reformy stručně shrnuji a charakterizuji osm vzorových děl reprezentujících divadelní tvorbu období Kulturní revoluce.

Nakonec využívám největší část své práce k rozboru dvou vybraných oper, kterým se věnuji podrobně a pokouším se je zasadit do modelu vykresleného v předchozích částech.

2. Historické pozadí

Komunisté se v roce 1935 po Dlouhém pochodu (*Changzheng* 长征)⁴, po kterém se do čela Komunistické strany Číny (*Zhongguo Gongchandang* 中国共产党) definitivně postavil Mao Zedong⁵, dostali do Yan'anu. Ačkoli jsou Kuomintangem (*Guomindang* 国民党) stále pronásledováni, začínají zde obnovovat svou sílu, při čemž se soustředí především na získání podpory širokých lidových mas spíše než na městské obyvatelstvo, což byl nakonec jeden z důležitých rozhodujících faktorů konečného vítězství KS Číny.

Poté, co 7. července 1937 vypukla válka s Japonskem, kuomintangský režim se začal potýkat s mnoha problémy a stále více intelektuálů začalo z Chongqingu 重庆⁶ odcházet do Yan'anu. Na podzim roku 1937 byla uzavřena jednotná fronta KS Číny a Kuomintangu proti Japonsku, což pro komunisty sice znamenalo zastavení pozemkových reforem a formálního začlenění Rudé armády (*Hong jun* 红军), nyní Osmé pochodové armády (*Ba lu jun* 八路军), pod kuomintangské velení,⁷ zároveň se tak ale zbavili pronásledování Kuomintangem, od kterého navíc získali i nějaké finanční zdroje, což Maovi umožnilo soustředit se na vnitřní rozvoj yan'anských oblastí a mobilizaci zemědělského obyvatelstva.

Od 40. let⁸ se v Yan'anu z literárních kruhů začínají ozývat kritické hlasy poukazující na vnitřní problémy související s rozporem teorie a praxe. Jelikož Mao Zedong byl přesvědčen o tom, že literatura a umění jsou důležitou politickou zbraní v boji KS Číny, byla v roce 1942 v rámci Kampaně za nápravu stylu práce (*Zhengfeng yundong* 整风运动) probíhající v letech 1941–1944 svolána konference o literatuře a umění, které se podrobně věnují později.

Když v roce 1945 Japonsko kapitulovalo, rozhořel se znovu boj o moc mezi Kuomintangem a KS Číny. V této občanské válce udělal Kuomintang, který měl velkou

⁴ Na Dlouhý pochod se komunisté vydali v roce 1934, když byli nuceni uprchnout z Kuomintangem ovládaných oblastí a hledat nové místo pro svou základnu mimo Čankajškův (Jiang Jieshi 蒋介石) vliv. Dlouhý pochod trval jeden rok, během kterého účastníci ušli z provincie Jiangxi 江西 do provincie Shanxi 陝西 přibližně 10 000 km v těžkém terénu. Z původních téměř 100 000 účastníků do cíle dorazilo jen asi pouhých 5000, ti se pak stali elitním jádrem KS Číny.

⁵ Před zahájením Dlouhého pochodu byl Mao Zedong degradován Kominternou a na jeho místo se dostal Zhou Enlai 周恩來, během pochodu se Mao Zedongovi začátkem roku 1935 podařilo získat zpět své postavení a Zhou Enlai se stal jeho nejbližším spolupracovníkem.

⁶ Od listopadu 1937 do května 1946 hlavní město Číny.

⁷ Jelikož kuomintangští štábní důstojníci nebyli v Yan'anu přijati, byla Osmá pochodová armáda ve skutečnosti stále podřízená KS Číny a nikoli Kuomintangu (Fairbank 1998: 528).

⁸ Intelektuálové byli v Číně tradičně zvyklí poukazovat na nedostatky vlády, proto literátská vrstva v Yan'anu kromě Kuomintangu přirozeně kritizovala i nedostatky ve vlastních řadách (Fairbank 1998: 541).

vojenskou převahu a byl podporovaný USA, mnoho chyb, ať už vojenských či politických. Kvůli zhoršující se ekonomické a hospodářské situaci a tvrdým represím proti každému vyjádření nesouhlasu si Kuomintang postupně poštvál proti sobě téměř všechny od nejnižších rolnických vrstev, přes městskou střední třídu, až po intelektuály. Zbylou podporu bohatých vrstev pak Kuomintang ztratil po měnové reformě v roce 1948. Jak uvádí Fairbank (1998: 530), zdál se oproti tomu Yan'an jako utopie prozářená sluncem.

Vzhledem ke svému znevýhodnění vedli komunisté většinou partyzánskou válku. Severovýchodní Čínu se komunistům podařilo dobýt díky mobilizaci prostého vesnického obyvatelstva, kterému nabídli pozemkovou reformu a vyvlastnění půdy bohatých statkářů. Zároveň z prostého lidu také rekrutovali nové vojáky pro sociální revoluci a vlastenecký boj za sjednocení Číny (Fairbank 1998: 556). V roce 1947 zahájila KS Číny postup na východ a postupně zabírala strategická území, až v lednu 1949 obklíčila Peking a Kuomintang kapituloval.

Po vzniku ČLR Mao stále chápe umění jako nástroj prosazování politických cílů a udržuje kulturní politiku podřízenou straně. Vyhláší mnoho kampaní (*yundong* 运动), které se již od čtyřicátých let ukázaly jako užitečný nástroj pro šíření vlivu KS Číny mezi lid či pro šíření Mao Zedongova vlivu v rámci strany. Kromě toho Mao využíval kampaně také pro odstraňování svých myšlenkových odpůrců či těch, kdo se odchýlili od vytyčené linie. Tudíž byly kampaně často mířené proti intelektuálům a spisovatelům. Nejrozsáhlejší byla Kampaň proti pravičákům (*Fan youpai yundong* 反右派运动) roku 1957. Také Kulturní revoluce (*Wuchan jieji wenhua dageming* 无产阶级文化大革命) v letech 1966–1976 vyrůstala z tradice těchto kampaní, avšak přerostla v konflikty, které Čínu dovedly na pokraj občanské války.

V letech 1958–1960 probíhal v Číně Velký skok vpřed (*Dayuejin* 大跃进). Byla to kampaň, která měla urychlit ekonomický rozvoj Číny, ale namísto toho jeho politika zapříčinila smrt 20 až 30 milionů lidí. Peng Dehuai 彭德怀, významný vojenský velitel a jeden z přeživších účastníků Dlouhého pochodu, se Mao pokusil upozornit na tragickou situaci, načež byl za osobní útok proti Mao Zedongovi zbaven všech funkcí. Následně byla vyhlášena kampaň proti odpůrcům politiky Velkého skoku (Fairbank 1998: 610). Po Velkém skoku byla pozice Mao Zedonga, který byl do té doby považován za neomylného, velmi oslabena.

Odmítnutí jakékoli politické debaty a zavržení Peng Dehuaie otřáslo samotným vedením strany (Fairbank 1998: 611).

Po Velkém skoku se objevilo mnoho divadelních her ve formě pekingské opery kritizujících jeho politiku. Nejvýznamnější z nich byla Wu Hanova 吴晗 hra *Hai Rui* propuštěn z úřadu (*Hai Rui ba guan* 海瑞罢官), která byla chápána jako alegorie na odstranění Peng Dehuaie (Ahn 1972: 1066). Kritika této hry je považována za první událost Kulturní revoluce, která byla další tragédií v čínských dějinách s mnoha oběťmi.

Reforma pekingské opery a vznik revolučních vzorových děl, na kterých se podílela Mao Zedongova manželka Jiang Qing, byly také Maovou reakcí na tyto kritické hry a předešlou ke Kulturní revoluci. Následně se během Kulturní revoluce tyto opery spolu s Mao Zedongovými básněmi stávají v podstatě jediným oficiálním uměním.

3. Mao Zedongova teorie umění a literatury

Mao Zedong si velmi dobře uvědomoval, jaký vliv může mít literatura a umění na politiku a politický vývoj, proto v květnu roku 1942 v rámci Kampaně za nápravu stylu práce svolal v Yan'anu celkem tři konference o literatuře a umění, které měly za úkol vyřešit otázku, jak má literatura a umění vypadat a jakým směrem se mají ubírat, aby plnily požadované politické úkoly. Mao Zedong zde pronesl celkem dva projevy⁹, které jsou dnes součástí jeho vybraných spisů (*Mao Zedong xuanji* 毛泽东选集) pod názvem *Projevy na poradě o literatuře a umění v Yan'anu* (*Zai Yan'an wenyi zuojia tanhui shang de jianghua* 在延安文艺作家谈会上的讲话). (Doležalová 1992: 23–26) Bonnie S. McDougall (McDougall 1980) se však ve své práci domnívá, že mnoho z myšlenek týkajících se literární teorie obsažených v Mao Zedongových projevech ve skutečnosti nepochází od něho samotného, ale od Zhou Yanga 周扬¹⁰, který byl v literární vědě mnohem zběhlejší než Mao Zedong. Velký vliv zde na Mao Zedonga pravděpodobně měla také Jiang Qing. To McDougall také vidí jako příčinu některých protichůdných tvrzení objevujících se především v původní verzi z roku 1943.

V Číně bylo znění těchto projevů poprvé zveřejněno 19. října 1943¹¹ v deníku *Jiefang ribao* 解放日报, posléze byly touto redakcí vydány i samostatně pod názvem *Umělecké otázky* (*Wenyi wenti* 文艺问题). Později byly před založením Čínské lidové republiky vydány ještě v letech 1944, 1946 a 1948. Dnes oficiálně uznávanou verzí je opravené vydání z roku 1953, vydané již po založení Čínské lidové republiky. Změny v této verzi se týkají především jazykové stránky, kdy upravené vydání je poněkud uhlazenější a elegantnější než původní, případně terminologie či vynechání nebo naopak vložení některých krátkých pasáží (Doležalová 1992: 27–28). Jelikož v období Kulturní revoluce, kterým se zabývá tato práce, byla v Číně již oficiální opravená verze z roku 1953, budu s touto verzí pracovat i já.

Mao Zedongovy projevy na poradě o literatuře a umění se zabývají otázkami, komu je literatura a umění určeno, vztahem mezi zvyšováním kulturní úrovně mas a popularizací,

⁹ Na první ze tří porad kulturních pracovníků 2. května 1942 Mao Zedong pronesl krátký úvodní projev, po němž následovala debata. Na třetí poradě 23. května 1942 pak pronesl rozsáhlou závěrečnou řeč, shrnující závěry konference. Oba tyto projevy jsou dnes v Mao Zedongových vybraných spisech spojeny. Druhé porady, jejíž přesné datum není známo, se Mao Zedong účastnil pouze pasivně.

¹⁰ Literární vědec a levicový intelektuál, byl členem Ligy levicových spisovatelů od jejího založení v roce 1930. Angažoval se i při vypuknutí kulturní revoluce, nicméně ke konci byl sám zatčen.

¹¹ Památka sedmého výročí Lu Xunovy 鲁迅 smrti. Mao Zedong ve svých projevech odkazuje na Lu Xuna několikrát jako na důležitou osobnost stojící na počátku revoluce v literatuře. Ačkoli k celému Májovému hnutí (*Wu si yundong* 五四运动), jehož byl Lu Xun představitelem se staví velmi kriticky, stejně jako k ostatním spisovatelům tohoto období, vyjma Lu Xuna samotného.

jednotnou frontou v literatuře a umění a literární kritikou. Od jejich prvního vydání až do kulturní revoluce stály Mao Zedongovy projevy spíše stranou, ačkoli byly stále přítomné. Za Kulturní revoluce se však staly klíčovou směrnicí pro další literární vývoj v Číně a závazným návodem pro umělecké pracovníky. Myšlenka, že spisovatel má sloužit masám a splynout s nimi, iniciovala praxi vysídlování intelektuálů na venkov s cílem převychovat je. Můžeme tedy říct, že tento text byl zásadní jak z hlediska literárního, tak z politického. (Doležalová 1992: 10)

3.1 Úvodní projev

Mao Zedong na začátku úvodní stati jako cíl konference uvádí určit vztahy mezi literární a uměleckou činností a celkovým revolučním snažením a dále zajistit správný vývoj revoluční literatury a umění. Staví zde svou důležitost v podstatě na roveň akce vojenské a kulturní, když říká, že boj je veden na dvou frontách, frontě kulturní a frontě vojenské, kde jedna bez druhé nemůže zvítězit. V souvislosti s onou kulturní frontou odkazuje již k Májovému hnutí z roku 1919,¹² zároveň však upozorňuje na nedostatky tehdejšího modernizačního snažení spočívající v nedostatečném splynutí spisovatelů období Májového hnutí s lidovými masami a armádou.¹³

Mao Zedong zde vytyčuje několik otázek důležitých pro sjednocení literatury s ostatními součástmi revoluce. Těmito otázkami jsou otázky stanoviska uměleckých pracovníků (*ji wenyigongzuozhe de lichang wenti* 即文艺工作者的立场问题), otázka přístupu (*taidu wenti* 态度问题), otázka pracovního protějšku (*gongzuo duixiang wenti* 工作对象问题), otázka činnosti (*gongzuo wenti* 工作问题) a otázka studia (*xuexi wenti* 学习问题).

K otázce stanoviska říká, že je nutné stát na stanovisku proletariátu (*wuchan jieji* 无产阶级) a lidových mas (*renmin dazhong* 人民大众), straníci pak musí zastávat stanovisko strany a věrnosti její politice. Zároveň upozorňuje, že mezi spisovateli v Yan'anu je mnoho takových, kteří se od tohoto stanoviska ještě odchyľují.

¹² KS Číny si uvědomovala historickou důležitost tohoto hnutí a změny, ke kterým toto hnutí vedlo. Revoluce, která nastala po tom, byla ale čínskými marxisty v Yan'anském období označena za revoluci buržoazně demokratickou, což vedlo ke vzniku kapitalismu. Bylo tedy třeba, aby byla provedena revoluce socialistická, což byl úkol KS Číny (Fairbank 1998: 540).

¹³ Na rozdíl od Západu bylo v Číně do té doby pro intelektuály nemyslitelné, aby pracovali rukama, ať už ze záliby či z nutnosti (McDougall 1980: 13).

Otázka přístupu se týká spisovatelova přístupu k různým životním jevům, o kterých píše a toho, zda je bude chválit či hanit a odhalovat. Mao Zedong odpovídá, že je třeba obou přístupů v závislosti na tom, o kom autor píše. Zde Mao Zedong vymezuje tři skupiny lidí– nepřátele, spojence na sjednocené frontě a vlastní lid neboli lidové masy. U nepřátel je spisovatelovým úkolem odhalit jeho nedostatky a podlost a poukazovat na nutnost jeho prohry, čímž mobilizuje lid k boji. Co se týče spojenců, měli by autoři chválit jejich boj s nepřítelem a zároveň je kritizovat, pokud tento boj zanedbávají či se dokonce staví proti komunistické straně. Lid, lidová armáda a strana mají být chváleny za boj a práci. Jejich případná kritika má být opatrná a koncipovaná spíše výchovně než vysloveně kriticky, jejím cílem je odstranit některé přetrvávající zastaralé buržoazní názory.

Otázka pracovního protějšku má určit, komu jsou umělecká a literární díla určena. Podle Mao Zedonga to jsou dělníci, rolníci, vojáci, revoluční kádři a studenti, což jsou buďto studující kádroví pracovníci nebo studenti připravující se na pozici kádra. Aby bylo možné psát literaturu pro tuto skupinu lidí, upozorňuje Mao Zedong, že je nutné, aby spisovatelé důkladně poznali všechny aspekty jejich života a autory, kteří tuto podmínku nesplňují, označuje za „hrdiny bez bojiště“. Za „hrdiny bez bojiště“ označuje Mao Zedong autory píšící složitá originální díla se skrytými myšlenkami, jimž podle něj není prostý lid schopen porozumět. Jako konkrétní příklad zde uvádí autory z období Májového hnutí. Pokud tedy autor chce psát skutečně lidovou literaturu, musí podle Mao Zedonga podstoupit převýchovu, aby s masami skutečně splynul.¹⁴ Spolu s tím také zdůrazňuje, že mají psát živým hovorovým jazykem lidu a kritizuje autory, kteří tak nečiní. Je také důležité myslet na negramotné obyvatelstvo, a to v podobě divadla či výtvarného umění.

Otázka studia se týká studia marxismu-leninismu, který podle Mao Zedonga musí ovládat každý revoluční spisovatel. Zde se věnuje problému, že někteří autoři si marxistické myšlenky špatně vykládají a hledají abstraktní lásku, svobodu či pravdu nepodřízenou třídní společnosti,¹⁵ což považuje za důkaz výrazného ovlivnění buržoazií, což je třeba změnit právě důkladným studiem marxismu-leninismu.

¹⁴ Jako příklad zde uvádí svoji vlastní proměnu, kdy jako student považoval dělníky a rolníky za špinavé, avšak později, když se s nimi dostal do kontaktu, zjistil, že ačkoli jsou umazaní, tak jsou čistší než kdokoli z řad buržoazní inteligence.

¹⁵ Ve čtvrté části svého závěrečného projevu se k tomuto Mao Zedong opět vrací, když kritizuje některé názory uměleckých pracovníků, kde říká, že lidská přirozenost či láska, o kterých mluví a které považují za základ umění, sice existují, nejsou však abstraktní a individuální, ale konkrétní a třídní.

3.2 Závěrečný projev

V závěrečném projevu z 23. května 1942 Mao Zedong uzavírá debaty o budoucí podobě literatury, vyvrací názory ostatních a potvrzuje body, o kterých mluvil již v úvodním projevu z 2. května. Za nejdůležitější uvádí nutnost sloužit masám, a jak. Projev je rozdělen do pěti oddělených číslovaných částí.

3.2.1 První část závěrečného projevu

V první části se nejdříve opět vrací k otázce, komu má umění sloužit. Znovu opakuje, že literatura a umění mají protiimperialistickou a protifeudální funkci a mají sloužit lidovým masám a proletariátu. Lidové masy zde pak definuje opět jako dělníky, rolníky a vojáky. Tady k nim ale přidává i drobnou městskou buržoazii (*chengshi xiao zichanjieji* 城市小资产阶级), o které se v úvodním projevu nezmiňuje a označuje to nejširším lidem (*zui guangda de renmin* 最广大的人民). Zároveň však říká, že aby měla literatura skutečně lidový charakter, musí být vedena proletariátem a nikoli buržoazií. Drobnou buržoazii označuje za revolučního spojence, avšak díla psaná pro tuto sociální skupinu nebo o ní považuje za špatná.

Mao Zedong chce také navázat na bohatý literární odkaz historie, říká, že je správné užívat staré formy, je však třeba je přetvořit a naplnit novým obsahem, aby sloužily revoluci a lidu (*Geile gaizao, jiajinle xin neirong* 给了改造, 加进了新内容), což se později stalo známé pod označením „Nalít do starých láhví nové víno“ (*Jiu ping zhuang xin jiu* 旧瓶装新酒¹⁶). Ve druhé části se k tomuto tématu ještě vrací s tím, že na kulturní dědictví musí být brán zřetel, jelikož to je něco, co odděluje vyspělý stát od barbarského, ale za inspiraci pro nová díla je třeba brát pouze život lidu. Právě typizací problémů z každodenního života lidu má autor mobilizovat lid k revolučnímu boji.

Dále se v této části věnuje kritice autorů, kteří jsou intelektuály pocházejícími z maloburžoazního prostředí (*xiao zichan jieji zhishi fenzi* 小资产阶级知识分子). Kritizuje je za to, že se málo stýkají s proletariátem, sdružují se mezi sebou a ve svých dílech se opět věnují hlavně této vrstvě, projevují k ní sympatie a soucítí s jejími chybami. Pokud se věnují lidovým masám, neumí je správně popsat. Také odmítají jednoduché lidové formy, jako jsou například lidové kresby, písně či vyprávění a někdy těmito formami dokonce přímo

¹⁶ Toto úsloví původně pochází z Bible z Nového zákona. V Číně se v souvislosti s reformou literatury objevuje už od třicátých let. Velkým zastáncem tohoto principu byl například už Lu Xun (McDougall a Clark 1984: 9).

opovrhují. Pokud tyto formy použijí, tak jen proto, aby své dílo ozvláštnili. Za příčinu toho považuje jejich přetrvávající individualistický a maloburžoazní přístup, který však v teorii sami považují za špatný.

3.2.2 Druhá část závěrečného projevu

Ve druhé části se Mao Zedong věnuje otázce, jak má literatura sloužit. Konkrétně pak tomu, zda se mají autoři snažit o zvýšení úrovně svých děl, nebo o jejich zpřístupnění masám. Za důležité považuje oba dva úkoly, ale postupně. Nejdříve je třeba zpřístupnit literaturu lidovým masám a následným zvyšováním úrovně literárních děl zvyšovat i kulturní úroveň lidových mas. Aby bylo možné přiblížit literaturu lidovým masám, musí se nejprve autoři učit od nich. Stejně tak při snaze pozvednout úroveň literárních děl a lidových mas nemá být cílem pozvednout masy na úroveň maloburžoazní inteligence, ale autoři musí sledovat, jakým směrem se vyvíjí masy samy a tomu přizpůsobit svou tvorbu. Je tedy potřeba začít na základní úrovni umění a k vysokému umění se propracovat teprve až se zvyšující se kulturní úroveň lidu. Pro tyto dva propojené úkoly Mao Zedong zdůrazňuje důležitost těsné spolupráce mezi tvůrčími a osvětovými pracovníky. Jako konkrétní aktuální téma, které má zpřístupnit literaturu lidu, uvádí krvavý boj s japonským nepřítelem.

V souvislosti se zpřístupněním literatury lidovým masám Mao Zedong nabádá k užívání forem, jež jsou lidovým masám blízké, jako jsou lidové písně, malby, vypravěčské příběhy či místní divadelní styly. To mezi publikum přivábí i nevzdělané vesnické obyvatelstvo, které jejich prostřednictvím, pokud se naplní správným obsahem, může být politicky vzděláváno a následně Mao Zedongovi poskytne podporu. Díky tomu se následně v Číně rozvíjí folklorní tradice.

3.2.3 Třetí část závěrečného projevu

Třetí, poměrně krátká část se zabývá vztahy mezi uměleckou a stranickou činností straníků i nestraníků, což Mao Zedong nazývá jednotnou frontou v literatuře a umění (*wenyijie tongyi zhanxian* 文艺界统一战线). Na tuto otázku Mao Zedong obratem odpovídá, že umění pro umění nezávislé na politice neexistuje a musí se podrobit tomu, co strana v určité

revoluční fázi určí.¹⁷ Literatura tedy má být podřízena politice, třídnímu a revolučnímu ideologickému boji a má vyjadřovat potřeby mas. Mao Zedong zde nepřímo říká, že tím, kdo zná potřeby lidu, je strana a tudíž straníci a nikoli spisovatelé (McDougall 1980: 26).

3.2.4 Čtvrtá část závěrečného projevu

Ve čtvrté části se Mao Zedong vypořádává s otázkou literární kritiky. Zde vymezuje dvě měřítka pro literární kritiku, a to měřítko politické a umělecké. Podle politického měřítka jsou dobrá díla mobilizující lidové masy a díla napomáhající boji proti Japonsku. Podle uměleckého měřítka jsou dobrá díla s vysokou uměleckou úrovní, i tady ale Mao Zedong zdůrazňuje důležitost účinku na společnost, jež dílo má. Dále se Mao Zedong věnuje poměru mezi těmito dvěma měřítky, a ačkoli uznává, že každé umělecké dílo je třeba posuzovat i z uměleckého hlediska, dochází jednoznačně k závěru, že politické měřítko je pro každou společnost a třídu vždy nadřazené tomu uměleckému a autoři se tedy musí řídit především společenskými a politickými požadavky. Zmiňuje, že někteří autoři příliš podceňují uměleckou hodnotu díla, avšak za mnohem větší problém považuje autory, kteří umění naopak vyzdvihují na úkor politiky. Zároveň ale požaduje jednotu mezi obsahem a formou, čili podle jeho názoru politikou a uměním, jelikož jedno bez druhého nemá podle něj dostatečný účinek.

Výraznou část čtvrté kapitoly se pak Mao Zedong věnuje „pomýleným“ názorům některých umělců vysloveným během předchozích dvou konferencí či ještě předtím. Patří sem například názor, že literatura a umění tradičně popisují stejnou měrou klady i zápory společnosti. Zároveň odsuzuje literaturu odhalující společnost soustředící se na stinné stránky společnosti, zcela opačný přístup však odsuzuje také. Autoři mají odhalovat všechno, co může škodit lidovým masám a jejich boji a zároveň chválit jejich oddanost tomuto boji. Na nedostatky lidu však má být poukazováno opatrně, umělci si mají dát pozor, aby se nepřiblížili kritice, kterou používají nepřátelé. Především je nutno líčit, jak se lid postupně zdokonaluje. V zásadě tedy mají umělci odhalovat chyby buržoazie a chválit dobré stránky

¹⁷ Mao Zedong v této souvislosti cituje Leninův výrok, že literatura a umění jsou kolečkem a šroubkem v revolučním procesu, zaměňuje zde však stranickou literaturu a stranickou krásnou literaturu vyplývající z původního kontextu za krásnou literaturu obecně (McDougall 1980: 25).

proletariátu. Zároveň kritizuje autory, kteří kritizují poměry v samotném Yan'anu¹⁸ a označuje je za chytrolíny, kteří si o sobě myslí, že jen oni rozumí všem problémům, když ve skutečnosti nerozumí ničemu.

3.2.5 Pátá část závěrečného projevu

V páté části už Mao Zedong pouze shrnuje své dosavadní závěry a především znovu upozorňuje na nutnost splynutí s lidovými masami a nutnost proměny myšlení těch, kteří tak ještě neučinili, případně tak učinili jen formálně.

3.2.6 Shrnutí

Co se týče Mao Zedongových závěrů na yan'anské konferenci, můžeme je stručně shrnout takto. Literatura patří lidu a armádě, které má spojit pro společný revoluční boj vedený stranou. Autoři a spisovatelé musí zastávat stanovisko lidových mas a proletariátu. Pokud jsou členy strany, pak musí zastávat stanovisko strany, která stojí nade vším. Aby bylo možné v literatuře a umění zastávat stanovisko lidu, je nutné mu literaturu zpřístupnit, což je vykonáváno na dvou úrovních. První je použití lidem oblíbených forem („to, co lid rád slyší a vidí“ xi wen le jian 喜闻乐见) a druhá je psaní o tématech, která jsou lidu blízká, a která lid stmelují. Když se navíc k těmto tématům správně přidá politický obsah, je možné pomocí toho lid politicky vzdělávat a mobilizovat ho k revolučnímu boji, čímž se dosáhne požadovaného propojení bojové revoluční fronty a literární revoluční fronty.

Role strany, armády a lidu jsou podle yan'anské konference následovné: strana stojí nade vším ostatním a všechno řídí, ale zároveň slouží lidu, je nezpochybnitelná, protože jediná strana ví, co je pro lid nejlepší. Armáda je vykonavatelem vůle strany a důležitou silou v revolučním boji. Lid je tím, kvůli komu probíhá veškeré snažení strany a armády, ale zároveň je také důležitou revoluční silou, a proto je třeba ho mobilizovat, protože bez jeho podpory nelze revoluční boj vyhrát. Role žen sice v yan'anských projevech samostatně diskutována není, srovnat postavení žen s muži byl však také jeden z důležitých bodů programu KS Číny a ve vzorových operách je toto téma zobrazováno velmi často.

¹⁸ Mao Zedong si sice je problémů v samotném Yan'anu vědom, ale považuje je za stranickou záležitost, nikoli za něco, do čeho by měli co mluvit umělci. Právě pod záminkou vyřešení těchto problémů byla vyhlášena Kampaň za nápravu stylu práce.

Snažení a práci strany, armády a lidových mas je třeba chválit a vyzdvihovat. Nepřátele je pak nutné jasně označit a přísně poukazovat na jejich nedostatky, podlost a nevyhnutelnost jejich porážky. Aby bylo možné splnit tento požadavek, nesmí být postavy literárních děl charakterově nevyhraněné, ale musí být od první chvíle jasné, kdo stojí na které straně, a kdo je tedy odsouzen k prohře.

4. Tradiční pekingská opera

Pekingská opera (*Jingju* 京剧) se objevuje od konce 60. let 18. století a obsahuje v sobě hudební principy pocházející z různých oblastí Číny. Skládá se především z operních melodických typů *erhuang* 二黄 a *xipi* 西皮, odvozených na konci 18. století z opery provincie Anhui 安徽¹⁹ (Doležalová 1992: 83).

Společně s operou provincií Anhui a Guandong 广东²⁰ využívá zhongzhouský dialekt 中州方言, také označovaný jako *wutaiguanhua* 舞台官话 neboli jevištní mandarinština. Opery zpívané tímto jazykem jsou souhrnně označovány jako *daxi* 大戏, neboli „velké opery“, opery zpívané v jiných místních dialektech pak *xiaoxi* 小戏 neboli „malé opery“ (Huang 1989: 152–153).

Žánr pekingské opery (*jingju*) byl od konce císařství oblíbenou zábavou nejvyšších konzervativních vrstev společnosti, velmi ji vyzdvihovala například císařovna Cixi 慈禧 (1835–1908), (Ludden 2013: 98). Nová vlna popularity poté přichází přibližně od roku 1911 společně se založením Čínské republiky. V té době se o ni začala zajímat vrstva intelektuálů. Od 30. let 20. století se stává symbolem národní hrdosti a vlastenectví a je součástí populární kultury, avšak stále téměř výhradně pro městské obyvatelstvo.

Pekingská opera tedy nikdy nebyla lidovým uměním, které propagovala KS Číny, její popularita však byla tak obrovská, že ji KS Číny nemohla ignorovat. V reformované podobě jako „revoluční opera“ (*geming xi* 革命戏) se tedy od poloviny 60. let stala důležitým předním propagačním nástrojem; během Kulturní revoluce se z ní dokonce stal dominantní umělecký žánr. V roce 1972 bylo všech sedm vzorových oper zfilmováno, načež byly pro ještě větší popularitu přepracovávány do různých místních operních stylů, v roce 1975 bylo celkem 48 takto přepracovaných děl (Ludden 2013: 135).

Tradičně zde najdeme širokou škálu témat a námětů, ať už to jsou náměty historické, milostné, dobrodružné nebo nadpřirozené. Často se zde také vyskytují příběhy přebrané

¹⁹ Opera provincie Anhui se stává významnou od roku 1760, kdy byla provedena v císařském paláci na oslavu narozenin císaře Qianlonga 乾隆 (1736–1795). Ten představení velmi ocenil, což tomuto stylu přidalo na prestiži (Huang 1989: 152).

²⁰ V provincii Guandong se ale po roce 1930 začíná používat guangzhouský dialekt, tudíž už se poté mezi „velké opery“ nepočítá.

ze známých literárních děl (Dějiny tří říší, Putování na západ atd.). Naopak tématem, které se v Pekingské opeře tradičně nevyskytuje, jsou výjevy ze života prostého lidu.²¹ Takové tematické zaměření neodpovídalo požadavkům angažovaného umění v duchu lidové revoluce (Doležalová 1992: 85).

Na rozdíl od přísných pravidel, kterými se řídí hudební forma, texty žádnou ustálenou podobu nemají, tudíž je v různých operních stylech možné je upravovat či zcela přepisovat dle místních specifických zvyklostí (Doležalová 1992: 84).

4.1 Hudební forma

Pekingská opera, stejně jako ostatní severní styly, používá hudební systém *banqiang* 板腔, znamenající melodii s pravidelným rytmem, nepohyblivým laděním a danými kadencemi. Jak již bylo řečeno, základními melodickými typy v pekingské opeře jsou *xipi* používaný běžně pro veselé, živé části a *erhuang* používaný obvykle pro lyrické části. Vzdáleně to tedy můžeme přirovnat k mollovým a durovým melodiím.

Hlavním melodickým nástrojem pekingské opery, který unisono doprovází zpěváka, je *jinghu* 京胡, které má pro *xipi* struny naladěné na šestém a třetím stupni, pro *erhuang* na dominantě a druhém stupni. Pro doprovod zpěvu, tance či hercových gest, předehru a mezihru jsou používány smyčcové nástroje (*huqin* 胡琴), přičemž při doprovodu zpěváka s ním hrají unisono. Tempo určují bicí a perkusové nástroje, kdy hráč udává těžké doby *ban* 板²² na *paiban* 拍板 a lehké doby *yan* 眼 na buben (*gu* 鼓). Dechové nástroje doprovází hercova gesta a též se využívají jako signál při nečekaném zvratu v ději (Huang 1989: 153).

Požadovaný hlasový rozsah zpěváka je od c' do f'' a způsob zpěvu je rozdílný podle typu postavy. Obecně ženské postavy zpívají úzkým²³ vysokým tónem, mladí muži přirozeným hlasem a vojenské postavy drsným zvučným tónem.

²¹ Tato témata se ale vyskytují v „malých operách“.

²² Ve čtyřdobém taktu udává jako těžkou pouze první dobu, nikoli první a třetí, jak je časté na Západě.

²³ Až do 20. let 20. století byly všechny role včetně ženských obsazovány mužskými herci, kteří ve snaze napodobit ženský hlas zpívali jakýmsi falsetem s uzavřeným krkem. Když pak v pekingské opeře začaly účinkovat i ženy, snažily se zase napodobit tento mužský způsob zpěvu.

4.1.1 Xipi

Nejčastějším typem skladby ve stylu *xipi* jsou skladby v mírném tempu *yuanban* 原板, psány obvykle ve dvoudobém taktu,²⁴ kde první doba je těžká a druhá lehká. Skladba je zahájena instrumentální předehrou mající svůj vlastní systém pravidel. Základním neustále se opakujícím celkem je spojení dvou vět²⁵ či frází oddělených osmitaktovou mezihrou *guomen* 过门 a kadencí, z nichž každá obvykle obsahuje sedm jednoslabičných slov a je rozdělena na tři části oddělené opět krátkou mezihrou. První fráze s kadencí *shangju* 上句 končí na druhém stupni, druhá *xiaju* 下句 na tónice. Poslední slabiky obou vět se rýmují. Tento cyklus je zakončen sedmitaktovou mezihrou, načež se to celé znovu opakuje. Tato opakování mohou být variována dle hercova uvážení pro dokreslení scény odehrávající se na jevišti.²⁶

4.1.2 Erhuang

Styl *erhuang* se vyvinul o něco později než *xipi* a většinu výše uvedených principů s ním sdílí. Zásadní rozdíl, jak jsem již zmínila, je v ladění nástrojů, kdy je smyčcový doprovodný nástroj laděný o stupeň níž než při *xipi*, což způsobuje, že tyto melodie zní jemněji a jsou tedy vhodnější pro lyrické pasáže. Struktura frází, harmonické funkce, instrumentace i rozlišení tempa jsou téměř totožné se *xipi*.

4.2 Postavy, kostýmy a líčení

Každá postava v pekingské opeře má specifické a přesně dané hudební postupy, gesta, styl chůze, mimiku, kostýmy a líčení, podle čehož je lze ihned rozeznat. Herci obvykle postavy nestřídají, ale každý se specializuje zpravidla na jeden typ postavy, ke které má nejlepší vrozené předpoklady, a v němž se od dětství cvičí. Existují čtyři základní typy postav: ženská postava *dan* 旦, mužská postava *sheng* 生, postava s malovaným obličejem *jing* 净 a postava klauna *chou* 丑, ty se dále dají dělit do mnoha dalších podtypů.

²⁴ Vyskytují se samozřejmě také skladby v pomalém (*manban* 慢板) či rychlém tempu (*kuaiban* 快板), kde je rozdíl především v počtu slabik a dob v taktu, ale i v užití harmonických funkcí. Také samotný *yuanban* má více variant.

²⁵ Zde je míněna věta jak ve významu jazykovém, tak ve významu hudebním označujícím menší samostatný celek nebo frázi, v západní hudbě často odpovídá osmitaktové periodě.

²⁶ Např. rychlejší tempo značí vztek, pomalejší smutek, transpozice melodie směrem nahoru radost (Huang 1989: 154).

Ženské postavy jsou líčené velmi světlým make-upem, mají výrazné černé oční linky prodlužující oči do stran, tváře a okolí očí jsou zvýrazněné červenými stíny. Výjimkou z tohoto způsobu líčení je postava postarší ženy *laodan* 老旦, která je téměř nenalíčená. Má kolem hlavy šátek a v ruce hůl. U této postavy není předem dané, jestli je kladná nebo záporná. Jejím mužským protějškem je postava *laoshenga* 老生, který také používá jen jemné líčení, má dlouhý bílý plnovous, zosobňuje věrnost a čestnost. Je pro něj velmi důležitý zpěv.

Nejdůležitějším typem ženské postavy je elegantně se pohybující ctnostná mladá dívka *qingyi* 青衣 zpívající vysokým hlasem, která je charakteristicky kladnou postavou se všemi konfuciánskými ctnostmi. Typickým znakem jejího kostýmu jsou dlouhé „lotosové“ rukávy dosahující někdy až ke kotníkům. Mužským protějškem jí je mladý muž *xiaosheng* 小生, obvykle mladý student či vznešený mladík. *Qingyi* se podobá nejen povahou, ale i stylem zpěvu, kostýmem a líčením.

Protikladem k *qingyi* je čiperná rozverná služebná dívka *huadan* 花旦. Pro zdůraznění živelnosti tato postava využívá promluvy a gesta na úkor zpěvu. Dalším ženským typem je *guimendan* 闺门旦, žena z bohaté rodiny žijící uzavřená v rodinném sídle. Charakteristické jsou pro ni bohatě zdobené šaty a složitě vyčesané vlasy.

Bojové postavy jsou v pekingské opeře jak ženské, tak mužské. První z těch ženských se nazývá *wudan* 武旦 neboli válečnice. Je hbitá a zručná v boji s mečem a kopím, čemuž je přizpůsoben také její obvykle kalhotový praktický oděv s přiléhavými rukávy, důležitý je pro ni tanec. Druhým typem bojové ženské postavy je *daomadan* 刀马旦 neboli žena se zbraní na koni. Není tak hbitá jako její předchůdkyně a její pohyby jsou spíše pomalé a elegantní než taneční, je oblečena ve velmi složitém kostýmu znázorňujícím plnou zbroj. Mužský válečník *wusheng* 武生 je akrobatická postava, která předvádí své umění s mnoha druhy zbraní, objevuje se v různých kostýmech od jednoduchých nezdobených až k propracované generálské zbroji.

Velmi důležitou a na pódiu nejvýraznější postavou je postava s malovaným obličejem *jing* neboli *dahualian* 大花脸, obvykle to jsou generálové, nadpřirozené postavy nebo padouši.²⁷ Obecně platí, že čím světlejší barvy jsou pro masku na obličeji použity, tím

²⁷ Ačkoli ne vždy to jsou nutně pouze tyto charaktery. V některých případech se může s malovaným obličejem vyskytnout i jiný typ postavy, než je *jing*, například postava *laoshenga*.

zápornější má postava charakter. Tato velká postava je výrazná nejen líčením, ale i složitým zdobeným vycpaným kostýmem, který ji dělá opticky větší, a zvukným silným zpěvem.

Klaun *chou* může být komickou postavou, ale také padouchem. Mluví normálním hlasem a velmi hovorovým jazykem, kolem očí a nosu je líčen bíle²⁸ a má výrazné černé obočí. Postava klauna je odvozena od postavy *jing* a může jí být charakterově podobná.

²⁸ Pokud se ale jedná o ženskou roli klauna, toto bílé líčení chybí, někdy má namísto toho na čele natřený lék proti bolesti hlavy.

5. Vzorové opery

Ačkoli je výraz vzorové opery (*yangbanxi* 样板戏) běžně používán, je poněkud nepřesný, jelikož mezi vzorové opery nepatří pouze operní díla, ale také jedna symfonie a dva balety. V čínštině slovo *xi* 戏 odkazuje k libovolnému jevištnímu výstupu, pro což čeština nemá ekvivalent. Termín *yangbanxi* se poprvé oficiálně objevil 28. listopadu 1966, kdy byly vzorové opery oficiálně vyhlášeny (Ludden 2013: 128). Patří sem: pekingské opery Příběh rudé lucerny (*Hong deng ji* 红灯记), *Shajiabang* (沙家浜), Dobytí tygří hory²⁹ (*Zhiqu Weihushan* 智取威虎山), Přístav (*Haigang* 海港), Překvapivý útok na jednotku bílého tygra (*Qixi baihu tuan* 奇袭白虎团), balety Rudý oddíl žen (*Hongse niangzi jun* 红色娘子军), Dívka s bílými vlasy (*Baimaonü* 白毛女) a symfonické zpracování opery *Shajiabang*.

5.1 Boj o reformu pekingské opery

Reforma pekingské opery začala v roce 1962 v reakci na satirické hry v žánru pekingské opery kritizující politiku Velkého skoku.³⁰ Jelikož byla tehdy Mao Zedongova pozice oslabena, nemohl si dovolit tyto hry přímo zakázat, tak zahájil kampaň za celkovou reformu žánru. V rámci těchto reforem Mao Zedong umožnil debatu pouze v souvislosti s uměleckým hlediskem, nikoli debatu ohledně ideologických aspektů (obsahu) (Ahn 1972: 1066). Nejdůležitější osobností těchto reforem byla Jiang Qing, která stála při vzniku všech osmi vzorových děl.³¹

Důležitou součástí reforem bylo zbavit se starých témat.³² Prvním bodem v těchto snahách bylo odstranit z oper nadpřirozené postavy kvůli boji s feudálními pověrami a také proto, že nadpřirozené postavy si v čínské literatuře tradičně mohly dovolit říct a kritizovat to, co lidé nemohli (Ahn 1972: 1068). Jiang Qing se obrací přímo na oddělení propagandy a ministerstvo kultury, ale čelní představitelé těchto institucí Lu Dingyi 陆定一, Mao Dun 茅盾 a Deng Xiaoping 邓小平 její návrhy odmítli. Nato se Jiang Qing přesouvá do Shanghaie, kde jsou stranické orgány více nakloněny jejímu pojetí reforem, a kde ve spolupráci

²⁹ Jelikož v české verzi moderního filmového zpracování této opery z roku 2014 je z názvu vynecháno „pomocí Isti“ (*zhiqu* 智取), rozhodla jsem se tuto část v překladu názvu této opery vynechat i já. Stejným způsobem je překlad názvu řešen i v některých anglických překladech opery, např. Snow 1972.

³⁰ Například již zmiňovaná Wu Hanova hra *Hai Rui* propuštěn z úřadu.

³¹ Ačkoli mezi vzorové opery patří jen osm vybraných děl a čínská umělecká scéna v období kulturní revoluce je velmi chudá, celkový počet oper existujících a vzniklých během tohoto období byl k roku 1976 devatenáct s několika dalšími připravovanými (Ludden 2013: 129).

³² Několik oper zpracovávajících moderní náměty vzniklo už před zahájením těchto reforem.

se Shanghaiskou operní skupinou úspěšně zahajuje kampaň za reformu pekingské opery a vznikají její první díla.³³ Od této chvíle začíná spor o pekingskou opery mezi Pekingem a Shanghaií kulminující postupně až téměř do začátku Kulturní revoluce. Mao Zedong se od roku 1963 otevřeně staví na stranu Jiang Qing, což strana nemohla ignorovat. Stranické vedení muselo začít dělat ústupky, ale stále přetrvávala snaha Jiang Qing omezovat.

Vrcholu dosáhl pekingsko-shanghaiský spor v létě roku 1964, když Mao Zedong s Jiang Qing v Pekingu zorganizovali Festival pekingské opery na současné náměty (Ahn 1972: 76). Jiang Qing zde s Mao Zedongovou přímou podporou prohlásila, že jen 90 z 3000 přítomných operních skupin se skutečně věnuje současným tématům a Mao Zedong označil oponenty reformy za byrokraty nepracující v zájmu strany (Ahn 1972: 1076–1077).

Na začátku roku 1965 je Mao Zedong s reformami stále nespokojen a vyměňuje mnoho pracovníků v souvisejících úřadech, ale úřady i tak stále odmítají hry Jiang Qing. 10. listopadu 1965 Mao nařídil vydat článek kritizující Wu Hanovu hru, což lze považovat za začátek Kulturní revoluce (Ahn 1972: 1081).

5.2 Reforma pekingské opery

Vzorové opery sice navazují na tradiční díla ve stylu pekingské opery, avšak prošly mnoha změnami. Zásadní rozdíl je v hlavních postavách, zatímco ve starých dílech to byli hrdinové z vyšších vrstev společnosti, nyní to byli rolníci, dělníci a vojáci, ruku v ruce s tím jde také proměna témat. Na prvním místě je nyní lid oddaný revolučnímu boji pod vedením KS Číny.

Od této doby se také v hlavních rolích běžně objevují ženské postavy ztělesněné ženskými představitelkami, místo dříve běžných mužských herců v ženských rolích. Podle Luddena (2013: 132) se jedná o významné gesto genderové rovnosti, které pekingské opeře ještě více přidalo na popularitě.

Charakterově jsou postavy objevující se ve vzorových operách naprosto černobílé, kladní hrdinové jsou dokonale dobří a záporní zlí až do morku kostí (to vše je ale v souladu s ideologií KS Číny, ne s ideálem „dobra“ v našem chápání). To odpovídá Mao Zedongovu požadavku zbavit se charakterově nevyhraněných postav, které konají někdy tak a někdy onak. I v tradičních operách jde o souboj dobra se zlem, charakter postav je však plastičtější

³³ Od roku 1963 zde také připravuje článek obviňující Wu Hana a jeho hru z politické nekorektnosti, v této době se také ze Shanghaie, pravděpodobně na její popud, začíná ozývat kritika směrem k Wu Hanovi a dalším (Ahn 1972: 1069).

a přirozenější. I hrdinové mohou mít své slabosti a záporné postavy mohou projevit lidskost a laskavost, to je ve vzorových dílech vyloučené.

Povahu postav vzorových děl lze jasně poznat na první pohled i přesto, že tradiční výrazné líčení je v revolučních operách značně zredukováno. Místo tradičních líčených masek mají postavy v revolučních operách jen líčení zvýrazňující přirozené rysy tak, aby byla znázorněna jejich povaha daná schematickou polarizací dobra a zla. Například mladí muži patřící k revoluci, jenž znázorňují naději na lepší budoucnost, mají červeně zvýrazněné tváře zdůrazňující jejich zdraví a sílu (zároveň červená barva v tradičním čínském divadelním líčení znamená upřímnost), a výrazné černé obočí směřující od středu nahoru. Záporné postavy naproti tomu často mívají nezdravě bledý odstín pleti někdy přecházející až do světle zelené.

Kromě líčení napomáhá k rozlišení postav na podiu také rozložení scény a práce se světlem. Často například dochází k situaci, že zápornou postavu dosud dominující scéně zastíní kladný hrdina hned, jak se na scéně objeví. Tomu napomáhají osvětlovači, kteří kladného hrdinu udržují neustále jasně nasvíceného, kdežto záporné postavy nechávají ve stínu. Tuto techniku lze dobře pozorovat v opeře *Dobytí Tygří hory*, kde se značná část děje odehrává v noci či v jeskynní pevnosti banditů, tudíž celková světlost scény je poměrně nízká a světelné efekty jsou velmi výrazné.

Změnil se také jazyk, který je ve vzorových operách stejný jako běžná mluvená řeč. Mizí také některé rysy charakteristické pro určitý typ postavy. Do určité míry je odstraněna jejich specializace na zpěv, mluvu, tanec a bojové umění, vzorové opery se snaží tyto čtyři aspekty spojit (Ludden 2013: 132).

Složité tradiční kostýmy ve vzorových operách vystřídaly kostýmy kopírující běžné oblečení či vojenské uniformy.

Zmizela typická ženská cupitavá chůze představující chůzi se svázanými chodidly,³⁴ zůstává ale cupitavá chůze znázorňující rychlost. Ve vzorových operách jsou zachována také tradičně používaná gesta podtrhující situaci, znázornění jízdy na koni jen chůzí a bičíkem a akrobatické taneční prvky v boji.

Oproti tradici přibýlo ve vzorových dílech mnoho kulis, což lze ale považovat spíše za modernizaci stylu nesouvisející přímo s ideologicky motivovanými změnami. Sporné množství rekvizit zůstává při starém.

³⁴ Představovala totiž staré feudální zvyky, které bylo třeba odstranit.

V revolučních operách došlo k výraznému rozšíření repertoáru melodií. V tradičních operách mohlo jednu melodii sdílet několik postav a mohla procházet několika scénami (*yiqu duoyong* 一曲多用), ve vzorových operách se toto opakování jedné melodie nevyskytuje, naopak každá postava má pro každou skladbu unikátní melodii (*zhuanqu zhuanyong* 转曲转用) (Ludden 2013: 137–138).

Co se týče hudby, je zde zachováno mnoho z tradiční opery. Melodie písní jsou většinou tradiční, takže herci i diváci je dobře znají. Na některých místech se mohou měnit například ve všeobecně známé moderní melodie tehdejších revolučních písní. Významnou inovací je pak přidání západních nástrojů: tympánů, dechových nástrojů, klavíru a harfy, což značně rozšířilo možnosti orchestru. Tradiční orchestr pro pekingskou operu měl kolem osmi členů, orchestry užívané v revolučních operách čítají minimálně dvacet muzikantů. Na rozdíl od tradičního orchestru, který seděl na viditelném místě na podiu, bývaly tyto nové orchestry částečně schované za průhlednou oponou.

Způsob zpěvu zůstal stejný včetně tradičního dělení do vět s kadencí na poslední slabice. Byla pouze odstraněna falseta a melodie se posunuly do přirozených hlasových rejstříků účinkujících, což rozhodně přispívá k tomu, že jsou opery mnohem poslouchatelnější. Melodie ze vzorových oper byly ve své době velmi populární a obecnost si je broukalo cestou z divadla, někdy lidé přímo s herci hromadně zpívali (Snow 1972: 24). Vzorové opery měly na lidi (zvláště na vesnicích) ohromný vliv. Jak uvádí Snow (1972:122), když přijel operní soubor na venkov, stávalo se, že lidé odmítali ubytovat a hostit herce spojené se zápornými rolemi.

5.3 Shajiabang

Opera *Shajiabang* vznikla z moderní opery v shanghaiském stylu s názvem Jiskry v rákosí (*Ludang huozhong* 芦荡火种), která vycházela ze skutečných událostí, a kterou v roce 1963 vybrala Jiang Qing k přepracování Pekingským operním souborem. Po dokončení byla pro kontrolu provedena před vysokými státními představiteli pod názvem Tajný prostředník (*Dixia lianluoyuan* 地下联络员). Mimo jiné úpravy zde sám Mao Zedong navrhl nový později užívaný název *Shajiabang* (Zátoka rodiny Sha), pod kterým byla v roce 1964 uvedena na scénu. Za tři čtvrtě roku ji zhlédlo více než půl milionu lidí (Snow 1972: 123).

Děj se odehrává v obchodním městečku Shajiabang u jezera Yangzheng jižně od Dlouhé řeky v Provincii Jiangsu někdy v období jednotné fronty během války odporu proti Japonsku (1937–1945).³⁵ Do městečka přijdou zranění vojáci Nové čtvrté armády, aby se uzdravili. Krátce poté se zde však objeví japonský oddíl a vojáci se musí ukrýt v mokřinách u jezera. Po třech dnech ihned po jejich odchodu v městečku Shajiabang zaujme pozice oddíl armády kuomintangské vlády, snažící se vypátrat a dopadnout zraněné vojáky Nové čtvrté armády, kteří jsou mezitím stále ukrytí na břehu jezera, kde je sužuje špatné počasí a nedostatečné zásoby. Tajná členka Komunistické strany Číny A Qing provozující místní čajovnu se snaží kuomintangské vojáky přelstít a zároveň zachránit ukryté vojáky Rudé armády a získat pro ně informace. To se jí nakonec podaří díky Isti. Kuomintangští vojáci mezitím vyslýchají a mučí místní obyvatele, aby zjistili, kdo je skrytým komunistou, avšak nikdo nic neprozradí. Nakonec se do městečka vrací Nová čtvrtá armáda, aby ho opět osvobodila, což se jí podaří.

5.3.1 Postavy

Dvěma z hlavních postav v opeře *Shajiabang* jsou ženy- paní A Qing (A Qing sao 阿庆嫂) a babička Sha (Sha nainai 沙奶奶). A Qing je mladá žena hluboce oddaná Komunistické straně Číny, zároveň je srdečná a starostlivá. Strana pracuje v ilegalitě, A Qing plní funkci místní tajemnice a styčné osoby pro utajení ve městě provozuje čajovnu a naoko spolupracuje s představiteli armády kuomintangské vlády. Přes všechny nesnáze je přesvědčí o tom, že je na jejich straně. Navíc s nimi i umně manipuluje, divák vždy ví, komu je skutečně věrná, je to tedy skutečná revoluční hrdinka. Postava je napsaná pro tradiční herecký typ pekingské opery dívku *qingyi*.

Babička Sha je prostá starší žena oddaná komunistickému snažení, která se stará o zraněné vojáky Nové čtvrté armády, zastupuje zde charakter typu *laodan*. Ve většině scén vystupuje jako „pouhá“ starostlivá matka pečující o všechny okolo, komisař Guo ji nazývá revoluční maminkou (*geming de lao mama* 革命的老妈妈). Je však plná spravedlivé třídní nenávisti a touhy po spravedlnosti. Je také velmi statečná, když při výslechu kuomintangskou

³⁵ Přesná doba uvedená není, je však možné, že je to po incidentu s Novou čtvrtou armádou, který se odehrál v lednu 1941, kdy kuomintangská vojska ze zálohy přepadla a zlikvidovala z velké části neozbrojenou štábní jednotku Nové čtvrté armády. Tímto incidentem prakticky skončila jednotná fronta Kuomintangu a Komunistické strany Číny, která však oficiálně trvala až do konce války s Japonskem.

armádou nic neprozradí, prozíravá a duchapřítomná, když ihned odhalí lest, kterou na ni a na A Qing při výslechu připraví.

Další důležitou postavou je komisař Nové čtvrté armády Guo Jianguang 郭建光. Je to příkladný vojenský velitel, který se upřímně stará o zájmy svých podřízených i prostého lidu, zároveň je to neohrožený zkušený bojovník. V tradiční opeře by to byla postava ctnostného válečníka (*wenwusheng* 文武生), dominuje každé scéně, ve které se objeví. Je to také jediná postava s výraznějším líčením, ačkoli i to je ve srovnání s tradičním líčením jen velmi lehké, omezené pouze na protažené výrazné obočí. Zároveň je vzdělaný a kultivovaný, což se projevuje v dlouhých zpívaných lyrických pasážích. Když se objeví na scéně, každý k němu vzhlíží a chce se od něj učit. Reprezentuje kladného hrdinu, který v souladu se závěry yan'anské konference vede lid k revolučnímu boji a zároveň zvyšuje jeho kulturní úroveň.

Hlavními zápornými postavami jsou představitelé armády kuomintangské vlády, kteří dokonce kolaborují s Japonci. Jsou to velitel Hu Zhuankui 胡传魁 a náčelník štábu Diao Deyi 刁德一, oba odpovídající postavě typu *chou*. Ačkoli velitel Hu, nemá být komická postava, může tak především na západní diváky někdy působit,³⁶ jelikož je tlustý, docela hloupý a neschopný. Jeho chování se neustále proměňuje, ačkoli je celkově nesympatický, tak k A Qing, která mu kdysi, když ještě nepracoval pro Japonce, zachránila život, když ho ukryla před japonskými vojáky v sudu, je ve chvílích klidu veselý a dokonce milý. Jinak je ale sebestředný a v boji či při výsleších krutý, bezcitný a nemilosrdný.

Náčelník štábu Diao Deyi je dokonce několikanásobným padouchem, studoval v Japonsku a nyní je členem armády kuomintangské vlády, i v jejím rámci je však zrádcem, jelikož je to právě on, kdo zprostředkoval její přímou spolupráci s armádou japonskou. Hlavně ale, jakožto syn místního vykořisťujícího velkostatkáře, zosobňuje místního přímého nepřítele prostého lidu. Na rozdíl od důstojníka Hu Zhuankuie je nepřátelský a podezřívavý od začátku do konce. Ačkoli velitel Hu vždy stojí v popředí, tou pravou hybnou silou je právě Diao.

5.3.2 Rozbor opery Shajiabang

Hra je rozdělena do desíti scén. První scéna s názvem Pomoc (*Jieying* 接应) se odehrává v noci na hlavní silnici do okresního města Changshu 常熟 prefektury Suzhou 苏州.

³⁶ Stejný názor zastává i Snow (1972: 33).

Obyvatelé městečka Shajiang v čele s A Qing, pomáhají vojákům oddílu Nové čtvrté armády pod vedením komisaře Guo Jianguanga vyhnout se půlnoční japonské hlídce a dostat osmnáct zraněných druhů do městečka, kde se o ně místní lidé postarají, než se uzdraví, aby se brzy mohli vrátit zpět na frontu a k národně-osvobozeneckému boji. Když přechází japonská hlídka a A Qing spolu s ostatními jsou schovaní v křoví, hraje zlověstná hudba upozorňující na nepřítele a jeho krutost, jak požaduje Mao Zedong ve svých projevech z Yan'anu. Poté se zpoza stromu objeví Sha Silong 沙四龙, syn babičky Sha, zkontroluje, že hlídka je pryč a dává znamení ostatním, že vzduch je čistý.

Druhá scéna s názvem Evakuace (*Zhuanyi 转移*) se odehrává přibližně o dva týdny později před domem babičky Sha poblíž jezera. Tato scéna začíná velmi mírumilovně, babička Sha v domě spravuje oblečení a zdravotní sestra mladá Ling (Xiao Ling 小凌), která přišla spolu s vojáky, sedí v ranních červánkách pod vrbami před domem u jezera a třídí obvazy. Následuje rozhovor Ling se zraněným vojákem mladým Wangem (Xiao Wang 小王), který si nechce nechat vyměnit obvazy s tím, že jeho zranění nestojí za pozornost a je třeba ušetřit léky a obvazy pro závažnější případy. Tato drobná epizoda má za cíl ukázat odhodlání a solidaritu vojáků Nové čtvrté armády. Oddanost vojáků boji je ukázána i později v této scéně, kde se mluví o jejich nedočkavosti vrátit se zpět na frontu a účastnit se boje. Wang se nakonec nechá přemluvit až na naléhání babičky Sha, která přijde v průběhu rozhovoru. Zároveň si ale stěžuje, že babička Sha má Ling ráda, tak jí nadržuje a staví se vždy na její stranu, načež babička Sha odpovídá, že Ling vždy mluví rozumně, a proto se staví na její stranu, a proto jí má ráda. V tomto duchu pokračují hned následující věty rozhovoru, kdy Wang říká babičce Sha, že až bude Nová čtvrtá armáda odcházet, vezmou s sebou i jejího posledního syna Silonga a nechají jí tam namísto něj Ling, aby jí dělala společnost. Teta Sha má z toho obrovskou radost a komentuje to tím, že měla čtyři syny, ale nikdy dceru. To by bylo nemyslitelné v tradiční společnosti, kde nejdůležitějším úkolem ženy bylo porodit syna, který bude pokračovatelem rodu a bude se starat o rodiče, zatímco dcery byly spíše starostí, jelikož bylo třeba je provdat a obstarat jim věno. Odpovídá to tedy ideji postavit ženy na roveň mužům.

Dále se oba babičky Sha ptají, co se stalo s jejími zbývajících třemi syny, jelikož oni znají jen Silonga. V té chvíli radost ve tváři babičky Sha vystřídá smutek a vztek, s pohnutím

drží Ling za ruku, pak začne zpívat. Vypráví, že její domácnost bývala velmi chudá a dva z jejích synů zemřeli hladem a chladem ještě jako malí. Aby splatila lichvářskou půjčku, kterou si musela v době hladu vzít u místního boháče Diaoa (刁), její třetí syn musel pracovat u Diaoa na poli. V hněvu se zvedá, když zpívá o nelidsky krutých podmínkách a bití, které jejího syna zabilo. Diaoa zde nazývá jedovatým hadem. Dále vypráví, jak její čtvrtý syn Silong šel do Diaova domu, aby s ním zúčtoval, ale byl obviněn z krádeže a ve svých šestnácti letech zavřen do vězení, odkud ho vysvobodila až Nová čtvrtá armáda, když osvobodila Shajiabang.

说来话长……

想当年家贫穷无力抚养，

四个儿子有两个冻饿夭亡。

遭荒年背上了刁家的阎王账，

为抵债他三哥去把活儿扛。

刁老财蛇蝎心肠忒毒狠，

他三哥，终日辛劳，遭受毒打，伤重身亡。

四龙儿脾气暴性情倔强，

闯进刁家论短长。

刁老财他说是夜入民宅，非偷即抢，

可怜他十六岁孩子也坐牢房。

新四军打下沙家浜，

我的儿出牢房他得见日光。

共产党就象天上的太阳一样！

Je to dlouhá historie...

Když si vzpomenu, jak jsme tenkrát byli chudí, neměli se jak postarat o děti, Ze čtyř synů dva ještě jako malí zemřeli zimou a hladem.

V době hladu jsem si vzala lichvářskou půjčku od Diaoů,

Abychom dluh splatili, můj třetí syn k nim šel pracovat.

Statkář Diao má srdce jedovaté jako had nebo škorpión,

Můj třetí syn celý den tvrdě pracoval, byl zbit a na ta zranění zemřel.

Můj syn Silong má prudkou povahu a je neústupný,

Vtrhl k Diaoům, aby to s nimi probral.

Statkář Diao řekl, že v noci přišel do jeho domu, aby kradl a loupil,

Ubohé šestnáctileté dítě bylo vsazeno do vězení.

Když Nová čtvrtá armáda dobyla Shajiabang,

Můj syn vyšel z vězení a spatřil sluneční svit.

Komunistická strana je jako slunce!

Na tomto místě se poprvé objevuje metafora vysvobození Komunistickou stranou Číny (tentokrát z vězení), jako znovu spatřeného slunečního svitu. Tato metafora pak prostupuje celou operou. Pak babička Sha děkuje komunistické straně za záchranu její

rodiny. Na scénu se opět vrací dobrá nálada, ke které přispívají Guo Jianguang a velitel oddílu Nové čtvrté armády Ye Sizhong 叶思中 přivážející na loďce rýži, kterou celou noc sklízeli. I tady je tedy vyhověno Mao Zedongovu požadavku odhalovat chyby nepřátel a chválit zásluhy přátel.

Na konci scény se nálada opět mění, když přichází A Qing se zprávou, že se blíží japonský oddíl a Guo Jianguang spolu s ostatními vojáky se musí ukrýt v rákosí. A Qing se starostou mají na starost evakuaci obyvatel a záchranu zásob rýže. Když se babička Sha obává o osud zraněných vojáků, kteří budou v mokřadech bez přístřeší, odpovídá jí komisař Guo odkazem na moudré vedení Mao Zedonga a útrapy mužů během Dlouhého pochodu, které je také neodradily, načež se všichni rozloučí. Dosud romantická scéna se proměňuje, nebe zčerná, přichází bouře a hraje dramatická hudba. V průběhu evakuace místních se objeví první muži japonského oddílu a začnou střílet do davu, Sha Silong a člen místní domobrany Wang Fugen 王福根 Japonce přemůžou a odnesou raněného pryč. Japonská střelba na neozbrojené civilisty opět zdůrazňuje krutost japonských nepřátel. Jejich proradnost pak to, že jejich hlavním cílem jsou znevýhodnění ranění vojáci.

Třetí scéna s názvem Kolaborace (*Goujie* 勾结) se odehrává o tři dny později na ústředí kuomintangské armády. Jde o rozhovor mezi Diao Deyim, velitelem Huem a překladatelem japonské armády Zou Yanshengem 邹寅生, kdy se domluví na spolupráci při převzetí vlivu nad Shajiabangem a dopadení všech členů Nové čtvrté armády a lidí spolupracujících s komunistickou stranou. Na konci Hu děkuje Diaovi za zprostředkování této dohody a chválí ho, že díky tomu bude moct obnovit rodinné bohatství a slávu předků, čímž se odkazuje ke staré společnosti, proti které komunisté bojovali. Následně sám sebe přirovnává k mocnému drakovi, ale zároveň říká, že je to nic oproti Diaovi, který se stane hadem ve svém vlastním hnízdě, čímž explicitně říká, kdo je ten největší zrádce.

Čtvrtá scéna Souboj důvtipu (*Zhi dou* 智斗) se odehrává v Shajiabangu před čajovnou sestry A Qing odpoledne stejného dne jako scéna třetí. Ačkoli už je bouře pryč, nebe je zamračené a slunce stále není vidět, jasná modrá obloha se však částečně ukazuje nad mokřinami, kde jsou ukrytí vojáci Nové čtvrté armády. Do městečka přichází velitel Hu se svými muži, starosta města Ye a četař Nové čtvrté armády se narychlo vydávají

za zraněnými vojáky, aby jim přinesli nějaké zásoby. Jako první se objevuje Diao Deyiho bratranec Diao Xiaosan 刁小三, který dotírá na mladou dívku a chce jí sebrat její raneček se slovy, že to bude odměna pro hrdinného bojovníka. Když se dívka brání, začne obtěžovat přímo ji. Naštěstí zakročí A Qing. Tato pasáž demonstruje prohnilit kuomintangské armády a neupřímnost boje jejích členů.

Následně na scénu přichází velitel Hu s Diao Deyim. Hu se dá s A Qing do přátelského rozhovoru, ale A Qing se má celou dobu na pozoru, jelikož ví, že Hu Není skutečný přítel. Přitom se na diváky spiklenecky podívá, aby věděli, že nezradila, ale snaží se zmást nepřítele, to poté dělá ona i ostatní i v dalších scénách, když nastane podobná situace. Diao Deyi A Qing od začátku nevěří, klade jí záludné otázky a snaží se ji usvědčit ze spolupráce s komunisty. A Qing však díky svému důvtipu vždy unikne a navíc ještě odhalí, že Diao je zrádce, který se přidal na japonskou stranu, když se v duchu ptá, zda pracuje pro Čankajška či Wang Jingweie.³⁷

刁德一：这个女人不寻常！
阿庆嫂：刁德一有什么鬼心肠？
胡传魁：这小刁一点面子也不讲！

阿庆嫂：这草包倒是一堵挡风的墙。

...
刁德一：她态度不卑又不亢。
阿庆嫂：他神情不阴又不阳。
胡传魁：刁德一搞的什么鬼花样？
阿庆嫂：他们到底是姓蒋还是姓汪？
刁德一：我待要旁敲侧击将她访。
阿庆嫂：我必须察言观色把他防。

...

Diao Deyi: Tahle žena není ledajaká!
A Qing: Co má Diao Deyi v plánu?
Hu Zhuankui: Tenhle Diao nemá žádné způsoby!
A Qing: Tenhle idiot přece bude dobrý jako zeď proti větru.

...
Diao Deyi: Není ani pokorná ani vzpurná.
A Qing: Jeho výraz není falešný ani upřímný.
Hu Zhuankui: Co má Diao Deyi za lubem?
A Qing: Pracují pro Jianga nebo pro Wanga?
Diao Deyi: Však já na ni vyzraji.
A Qing: Musím ho bedlivě sledovat a mít se na pozoru.

...

Diao se rozhodne zeptat se jí přímo na přítomnost Nové čtvrté armády, avšak A Qing opět odpoví velmi chytře, aby Diaovi učinila za dost, ale zároveň nic neprozradila a ještě při tom manipuluje Huovou myslí, takže ten uvěří, že celé její vyslýchání je neoprávněné a zastává se jí.

³⁷ Čankajšek, který stál v čele ukrývající se kapitulující vlády a Wang Jingwei 汪精卫, který se otevřeně vzdal Japoncům.

刁德一：日本鬼子人地生疏，两眼一抹黑。这么大的沙家浜，要藏起个把人来，那还不容易吗！就拿胡司令来说吧，当初不是被你阿庆嫂在日本鬼子的眼皮底下，往水缸里这么一藏，不就给藏起来了么！

阿庆嫂：噢，听刁参谋长这意思，新四军的伤病员是我给藏起来了。这可真是呀，听话听声，锣鼓听音。照这么看，胡司令，我当初真不该救您，倒落下话把儿了！

Diao Deyi: Japonští nájezdníci to tu neznají, jejich oči nevidí. Copak je na tom něco těžkého, schovat několik lidí v tak velké oblasti, jako je Shajiang! Vezměte si případ velitele Huho, copak jste ho tenkrát vy, A Qing, neschovala v sudu Japoncům přímo před očima!?

A Qing: Och, zdá se, že náčelník štábu Diao tím chce říct, že to já schovávám zraněné vojáky Nové čtvrté armády. Opravdu, když někdo mluví, poslouchej zvuk hlasu, když hraje na bubny, poslouchej jejich tón.³⁸ Jestli je to tak, veliteli Hu, neměla jsem vám tenkrát pomáhat, když se z toho základ pro pomluvy.

Nakonec se však Diao Deyimu přece podaří, velitele přesvědčit, že zranění vojáci Nové čtvrté armády jsou schovaní poblíž v mokřinách. Hu se rozlíti. Prikáže lidem, aby vyjeli na jezero chytat ryby, což by schovaní vojáci pochopili jako znamení, že už je bezpečno, a byli by tak Istí vylákáni ze svého úkrytu. A Qing však situaci zachrání a přelstí naopak nepřítele, když do vody nenápadně hodí cihlu. Následně hloupý Hu a jeho pobočník Liu začnou do toho místa bezhlavě střílet, čímž na sebe upozorní ukryté vojáky a plán je tak zmařen. Diao tedy alespoň nařizuje zatknout a vyslýchat vesničany, kteří předtím nebyli ochotní vyjet v lodích na jezero. Tento moment vyzdvihuje A Qing spolupracující s komunisty, která opět zachránila situaci a zároveň ukazuje hloupost nepřátel, kteří se nechali nachytat, což implikuje nevyhnutelnost jejich porážky.

Pátá scéna s názvem Vytrvat (*Jianchi* 坚持) se odehrává v mokřinách ihned po scéně předchozí. Členové Nové čtvrté armády zaslechli střelbu a dovtípili se, že ve vesnici jsou nepřátelé a oni tedy musí ještě zůstat schovaní a čekat na rozkazy, přestože by chtěli ihned vyrazit do boje s nepřítelem. To je popsáno v dlouhé emotivní písni zpívané komisařem

³⁸ Idiom: porozumět skrytému významu. Ekvivalent českému „číst mezi řádky“.

Guoem, kde je vidět jeho pohnutí, a kde vyslovuje své pochopení k pocitům svých druhů, které jsou správné. Zároveň ale zdůrazňuje nutnost vyčkat na příkazy shora, jelikož vedení strany je moudřejší než oni sami, přičemž se Guovi dokonce objeví úsměv na tváři. Na konci písně pak zpívá, že není nic, co by mohlo zabránit záři rudého slunce, což je verš navazující na jeden z veršů v předchozí části písně, kde zpívá, že ves Shajiang je nyní zahalena mlhou a mraky. Je to metafora znamenající, že není nic, co by mohlo zabránit vítězství Komunistické strany Číny a Mao Zedonga. Na konci tohoto verše pro hudební zvýraznění přechází do volného tempa.

Dále je zde vyobrazen bojový duch a odhodlání všech bojovníků, když si v těžkých chvílích čekání v mokřinách bez zásob jídla a léků připomínají hrdinství účastníků Dlouhého pochodu, jejichž vzor musí následovat a nenechat se odradit nesnázemi. Dva muži jsou pak vysláni, aby se nepozorovaně dostali do města a získali informace o nepříteli a nějaké zásoby a bylinky pro raněné. Přichází nová bouře, Guo vojáky povzbuzuje, zaujímá bojovný postoj a společně s nimi se staví proti bouři. Scéna vrcholí živým obrazem, kdy všichni plní odhodlání společně zpívají a nakonec se semknou v bojovné formaci uprostřed bouře, připravení čelit všem nepřítelům a problémům.

郭建光：要学那泰山顶上一青松！

众战士：要学那泰山顶上一青松，

挺然屹立傲苍穹。
八千里风暴吹不倒，
九千个雷霆也难轰。
烈日炎炎晒不死，
严寒冰雪郁郁葱葱。
那青松逢灾受难，经磨历劫，

伤痕累累，瘢迹重重，
更显得枝如铁，干如铜，

蓬勃旺盛，倔强峥嵘。
崇高品德人称颂，
俺十八个伤病员，
要成为十八棵青松！

Guo Jianguang: Musíme být jako borovice
na vrcholu hory Tai!

Vojáci: Musíme být jako borovice
na vrcholu hory Tai,
Stojí pevně a hrdě proti obloze.
Nejsilnější vítr ji nevyvrátí,
Tisíce blesků ji nerozštípne.
Žár slunce ji nespálí,
V mrazu a něhu se jen zazelená.
Tahle borovice zažila mnoho,
přestála tolik,
celá je zbrázděna jizvami,
její větve jsou jako ze železa, kmen
jako z mědi,
vytrvalá a plná života, vzkvétá.
Každý obdivuje její charakter,
Nás osmnáct zraněných vojáků,
stane se osmnácti borovicemi!

Šestá scéna Plán (*Shouji* 授计) se odehrává následující den v čajovně, kde Hu, Diao a další hrají madžong. Bouře z předchozího dne již sice přešla, ale nebe je stále temné. A Qing vyjde ven a strachuje se o osudy vojáků v mokřinách a taky těch, kdo se vydali jim donést zásoby, jelikož o nich nemá žádné zprávy. Když začne upadat na mysli, v duchu uslyší melodii písně Východ je rudý (*Dongfang hong* 东方红), v myšlenkách se obrací k předsedovi Maovi a moudrosti lidových mas, aby jí pomohli překonat tyto překážky.

Poté přichází babička Sha se Silongem, který měl spolu se starostou Zhaoem donést zásoby jídla ukrytým vojákům, jenže neuspěli, protože je zpozorovali nepřátelé a oni museli skočit do vody a utéct, kvůli čemuž přišli o loďku, se kterou jedině je možné se k vojákům dostat. Aby získali novou loďku, A Qing nařídí Silongovi, aby předstíral nemoc, aby mohli vyprosit loďku od nepřítele pod záminkou cesty do města k lékaři. Tento plán však nevychází. Naštěstí zrovna v tu chvíli přichází tajemník okresního výboru komunistické strany převlečený za cestujícího doktora, A Qing s babičkou Sha ho poznají, nejdřív jsou trochu vyvedené z míry, ale nedají nic znát a mění taktiku. Podaří se jim přesvědčit velitele Hua, aby Dovolil Silonga vyšetřit, přičemž „doktorovi“ nenápadně předají všechny informace o současné situaci ve vesnici a dohodnou se na záchraně vojáků z močálu, což zařídí statečný Silong, který skočí do vody, ukradne loďku a plave s ní k močálu. Naneštěstí nepřátelé loďku spatří, což vede k novým krutým výsledkům.

Sedmá scéna Odsouzení nepřítele (*Chi di* 斥敌) se odehrává v Diaově domě krátce po scéně předchozí. V pozadí se ozývají výkřiky při vyslýchání vesničanů. Tato scéna je velmi dramatická, vesničané jsou bití, ale stejně nic neprozradí, někteří jsou dokonce zastřeleni, ale až do své smrti zůstanou věrní a provolávají slávu předsedovi Maovi. Diao velitele opět upozorní na A Qing, která byla u všech podezřelých událostí. Rozhodnou se ji tedy znovu vyzkoušet tím, že v její přítomnosti budou vyslýchat babičku Sha a čekat, zda se ženy navzájem usvědčí.

Když je pak babička Sha předvedena, má potrhané šaty, rozčuchané vlasy a je vidět, že už také prošla drsným výsledkem. Obě dvě zachovají klidnou hlavu a nenechají se obelstít, A Qing klidně sedí a přihlíží výsledku, zatímco babička Sha si je vědoma toho, že nepřátelé testují věrnost A Qing, což divákům nejen řekne, ale stvrdí to zarputilým výrazem a dává si pozor, aby ji neprozradila. Když pak Diao vybídne A Qing, aby se babičky Sha sama vyptala a pomohla jim s výsledkem, A Qing se toho jakoby nic ujme. Na její naléhání se babička Sha

nakonec rozpovídá, ale ne tak, jak by si Hu s Diaoem přáli, nýbrž vypukne v hněv a vypočte Kuomintangu a těm, kteří se spojili s Japonci všechna jejich provinění. Tímto statečným aktem, kvůli kterému je málem zastřelena, odvede od A Qing pozornost a zároveň divákům znovu vyjmenuje, proč je Hu s Diaoem a ostatními nepřítelem vesničanů. Tato chvíle je dramatickým vrcholem opery.

沙奶奶: 好! 我说! 我说!
“八一三”, 日寇在上海打了仗,

江南国土遭沦亡,

尸骨成堆鲜血淌,

满目焦土遍地火光。
新四军共产党来把敌抗,

历尽艰辛, 东进江南,

深入敌后, 解放集镇与村庄,

红旗举处歌声朗,
百姓们才见天日光。
你们号称“忠义救国军”,

为什么见日寇不发一枪?

我问你救的是哪一国?
为什么不救中国助东洋?

为什么专门袭击共产党?

你忠在哪里? 义在何方?

你们是汉奸走狗卖国贼,
少廉无耻, 丧尽天良!
胡传魁: 住口!
刘副官, 刁小三: 胡说!

Babička Sha: Dobrá! Tak já vám to povím!
13. října Japonci zaútočili
na Shanghai,
Oblast na jih od Dlouhé řeky zaplavili
nepřátelé,
Kosti se vršily na hromady, krev tekla
proudem,
Všude kolem válečná vřava.
Komunistická strana s Novou čtvrtou
armádou bojovali s nepřítelem,
přes všechna příkoří vyrazili na
východ a dostali se přes Dlouhou
řeku,
když vstoupili hluboko
do nepřátelského území,
osvobozovali města a vesnice,
kde visela rudá vlajka, ozýval se zpěv,
lidé opět spatřili sluneční svit.
Vy si říkáte „Věrná a správná armáda
na záchranu země“,
proč, když vidíte japonské nepřátele,
ani nevystřelíte?
Ptám se, kterou zemi zachraňujete?
Proč nezachraňujete Čínu, ale
pomáháte Japonsku?
Proč se soustředíte na útoky
na komunistickou stranu?
Na čí straně je vaše věrnost? Kde je
váš smysl pro správné?
Jste zrádci Číny a služebníci nepřátel,
beze studu a svědomí!
Hu Zhuankui: Ticho!
Liu Fuguan, Diao Xiaosan: Nesmysly!

沙奶奶：你有理，敢当着百姓们讲，
纵然把我千刀万剐也无妨！
沙家浜总有一天会解放！
且看你们这些走狗汉奸好下场！
胡传魁：拉出去，枪毙！

Babička Sha: Můžete se obhájit, jestli máte
odvahu to lidu vypovědět,
I kdybyste mě rozřezali na deset tisíc
kusů, nic to nezmění!
Přijde den, kdy bude Shajiang
osvobozen!
A my budeme sledovat, jak se osud
vás zrádců naplní!
Hu Zhuankui: Vyvedte ji a zastřelte!

Ani potom ale zkouška A Qing nekončí. Poté, co A Qing velitele opět chytře přemluví, aby babičku Sha nedával zastřelit, pošle ji Diao doprovodit babičku Sha domů, přičemž pošle jednoho ze svých mužů, aby sledoval, jestli si po cestě začnou šeptat, což by dokazovalo jejich vinu. Ani tady se ale obě ženy nedají a ještě se po cestě naoko dostanou do konfliktu, což A Qing v očích nepřátel nadobro zbaví podezření.

Osmá scéna Do útoku (*Benxi* 奔袭) je poměrně krátká, ale nabitá energií. Odehrává se v noci za jasného svitu měsíce na čisté obloze v polích, kde se komunističtí vojáci připravují na útok na vesnici Shajiang. Tato scéna je plná bojových tanečních figur a odhodlaných póz s komisařem Guoem v čele. Až na několik rozkazů je tato scéna celá zpívaná. Komisař Guo je jasně v centru pozornosti, zpívá o odhodlání svých mužů, postupu vpřed a zničení nepřátel, což prokládá tancem demonstrujícím jeho bojové schopnosti.

Devátá scéna Proniknutí (*Tupo* 突破) je také krátká a je spíše dokončením předchozí scény. Vojáci pod Guovým vedením proniknou k Diaovu domu, kde se právě koná svatba velitele Huo, zajmou vojáky hlídající dům, setkají se s A Qing a připraví se k útoku. Scéna končí velmi efektně tím, jak Guo následován svými vojáky salty přeskakují zeď na dvůr Diaova domu.

Poslední, desátá scéna Zničení nepřítele (*Jujian* 聚歼) je bojová, plná akrobatických a tanečních figur. Velitel Guo musí mnohokrát bojovat proti přesile nepřátel, kteří ho obklíčí ze všech stran, avšak díky svým schopnostem, které daleko převyšují schopnosti nepřátel, vždy vyhraje. Mnoho nepřátel padne a vůdci jsou zajati, aby mohli být předáni

spravedlivému soudu. Na scénu přichází A Qing, Hu se dozvídá, že to ona byla celou dobu skrytým komunistickým agentem a jen ho vodila za nos. Hu a ostatní jsou se svěřenými hlavami odvedeni pryč. Guo, A Qing a babička Sha s ostatními obyvateli si tisknou ruce a hra je zakončena společnou vítěznou pózou.

Opera Shajiabang zpracovává téma úspěšného revolučního boje lidu. Tím mobilizuje lid k revoluci, což je podle Mao Zedongova projevu na yan'anské konferenci jeden z nejdůležitějších úkolů umění. Lid vedený ženou A Qing ve spolupráci s Novou čtvrtou armádou a komunistickou stranou zvítězí nad nepřáteli. V opeře je jasně vidět, kdo jsou nepřátelé lidu a jejich prohřešky a zločiny jsou opakovaně zdůrazňovány. Stejně tak jsou na druhé straně vyzdvihovány úspěchy KS Číny a dobré vlastnosti kladných hrdinů. To vše jasně ukazuje na nevyhnutelnost prohry nepřátel přesně, jak Mao požaduje.

5.4 Dobytí tygří hory

Opera Dobytí Tygří hory je adaptací části románu Zasněžené lesy (*Linhai xueyuan* 林海雪原) z roku 1957 od Qu Boa 曲波.³⁹ První představení proběhlo v podání Shanghaiské operní skupiny již v roce 1958 pod názvem Dobytí pevnosti banditů,⁴⁰ svoji revoluční podobu pak získala v roce 1967⁴¹, kdy měla také premiéru, ačkoli i poté ještě procházela úpravami. Po zatčení bandy čtyř byla stažena z pódíí, kam se opět vrátila až v devadesátých letech. V roce 2014 byl v Číně natočen stejnojmenný film vycházející ze stejného základního příběhu, ale v některých aspektech upravený pro potřeby akčního filmu.

Příběh se odehrává v zimě roku 1946 na severovýchodě Číny v provincii Heilongjiang 黑龙江 a popisuje událost z doby občanské války mezi Kuomintangem a KS Číny v letech 1946–1947, kdy oddíl Lidové osvobozené armády porazí bandity zaštitěné Kuomintangem. Oblast je terorizována bandity majícími svou základnu střeženou mnoha pevnostmi na Tygří hoře, kteří okrádají vesničany o jejich zásoby, unášejí je jako pracovní sílu a vraždí, pokud se brání. Konkrétními příklady jsou tu dvě rodiny, rodina železničního dělníka Li Yongqiho 李勇奇, jemuž bandité zabijí ženu a maličkého syna, přičemž on sám je unesen. Dále rodina lovce Changa 常, kterému bandité zavraždili ženu a matku a on byl také unesen. I když se mu podařilo uprchnout, byl nucen se se svou dcerou, kterou kvůli jejímu bezpečí vydává za němého chlapce, skrývat v chatrči v lese. Když se objeví vojáci Lidové osvobozené armády, zpočátku nedůvěřiví lidé se k nim postupně přidávají.

Je rozhodnuto, že nejlepším způsobem pro dobytí pevnosti na Tygří hoře bude lest, proto se velitel čety Lidové osvobozené armády Yang Zirong 杨子荣 převlékne za banditu a vypraví se do pevnosti, aby svým druhům poskytl informace. Nakonec je díky jeho důvtipu, odhodlání a odvaze ostatních vojáků a místních lidí hora dobytá, bandité jsou zajati a oblast osvobozena.

V porovnání s operou Shajiabang, kde se děj posouvá především rozhovory, je v Dobytí Tygří hory více akčních a dramatických scén, příběh má tudíž mnohem rychlejší spád. Kromě intelektuálních schopností hlavního hrdiny Yanga Zironga jsou zde často vyzdvihovány jeho bojové schopnosti a fyzická zdatnost. Tyto své schopnosti pak Yang Zirong

³⁹ Sám byl členem Lidové osvobozené armády a román Zasněžené lesy napsal částečně jako fikci a částečně ze svých vzpomínek a zkušeností.

⁴⁰ Tento název však příliš stavěl do popředí roli banditů, proto byl později změněn na Dobytí Tygří hory.

⁴¹ Během období mezi lety 1958 a 1967, kdy byla přepracována, byly někteří z jejích původních předních tvůrců, kteří byli vůči změnám příliš konzervativní, označeni za kontrarevolucionáře a perzekuováni.

demonstruje pantomimicky, tancem či akrobatickými prvky, ještě zdůrazněnými hudebním doprovodem, tyto prvky jsou zde celkově mnohem více využívány než v operě *Shajiabang*.

5.4.1 Postavy

Hlavním hrdinou opery *Dobytí tygří hory* je, jak už jsem zmínila výše, Yang Zirong, četař Lidové osvobozené armády, který je vybrán pro nebezpečný úkol vniknout v přestrojení mezi bandity. Je chytrý, silný a zároveň uvědomělý a spojený s prostým lidem. Je nejvýraznější postavou v celé hře a dominuje scénám, kde se objevuje. Má výrazně líčené obočí a poté, co se přestrojí, aby splynul s bandity, je oblečen ve vestě z tygří kůže, dlouhém kožichu a na hlavě má čepici z vlčí kůže,⁴² což ho zvýrazňuje jak mezi bandity oblečenými v šedých pláštích, tak mezi svými druhy i nadřízenými z Lidové osvobozené armády v uniformách. Často používá výrazná gesta rukou, tanec či akrobacii, což ještě zvýrazňuje kožich vlající za ním. Vezmeme-li v úvahu všechny tyto znaky, víme, že je psán pro postavu s malovaným obličejem (*jing*). I poté co se dostane mezi bandity a předstírá, že je jedním z nich, je z nich zdaleka nejlidštější, například když se zastane bandity, kterého chce vůdce banditů za určitý prohřešek zastřelit, což v divákovi probouzí ještě další sympatie a pocit, že Yang Zirong je opravdu dokonale kladný hrdina.⁴³

Další důležitou postavou je bezejmenný náčelník štábu Lidové osvobozené armády,⁴⁴ který je stejně jako Yang Zirong členem KS Číny. Jako takový má samozřejmě velmi důležitou úlohu, ale na rozdíl od Yang Zironga, který nasazuje život, aby se vetřel do nepřítelovy blízkosti, a který je v srdci téměř všech akčních scén, má náčelník štábu funkci především organizační a stmelující. Je to zodpovědný vůdce, který jedná s rozvahou, trpělivě vyčkává na rozkazy shora a jeho hlavní starostí je blaho prostých lidí a úspěch mise. Je kultivovaný, starostlivý a lidový, osobně pomáhá vesničanům, například když nese Li Yongqiově staré matce pytel s obilím, aby se s ním nemusela vláčet sama, nebo zatopí v kamnech a připraví vodu na vaření, když je nemocná. Stejně jako Yang Zirong má zvýrazněné obočí. Je psán v duchu charakterových vlastností *laoshenga*.

⁴² Tato maska „lidské šelmy“ je alegorií pro bandity.

⁴³ Smysl pro správné (*yi* 义), na tomto místě můžeme překládat i jako smysl pro spravedlnost, je jedna z tradičních čínských ctností.

⁴⁴ Narazila jsem ale i na vydání, kde jméno má, a to Shao Jianbo 少剑波.

Li Yongqi a Chang Bao 常宝 jsou zástupci hrdinů z řad lidu, kteří nejdříve oba kvůli banditům přišli o část rodiny a následně trpěli pod jejich útlakem. Když přichází Lidová osvobozenecká armáda, přidávají se k ní a následně se oba neohroženě účastní závěrečné bitvy proti banditům. Oba dva jsou dobří bojovníci, což často demonstrují, především tancem. Jsou to bojové postavy *wudan* a *wusheng*.

Vůdce banditů Zuoshan Diao 座山雕, což lze přeložit jako „Sup z hory“ je hlavní zápornou postavou. Scény, kde se objevuje, jsou temné a spoře osvětlené, v pozadí hraje zlověstná hudba.⁴⁵ Je malé postavy a bývá lehce shrbený zahalený v dlouhém šedém plášti, což u diváka na první pohled vzbuzuje nedůvěru. To je pak ještě umocněno jeho bledě nalíčeným obličejem, rozčuchanými špinavými vlasy a ostrým zlým pohledem. Jeho povaha je přesně taková, jako jeho vzhled, je podlý, zlý a krutý, okrádá bezbranné vesničany a neváhá nařídít svým lidem, aby unášeli a vraždili i ženy a děti. Zároveň je také trochu hloupý a sebestředný a vždy se nechá přelstít Yangovými falešnými lichotkami. Podle tradičního dělení postav je to postava klauna *chou*. Ačkoli to stejně jako padouši v opeře Shajiabang není komická postava, zase má lehce komický nádech, a to díky kombinaci malé shrbené pobledlé postavy, výrazných gest a široké výrazné chůze a opět hlouposti a neschopnosti.

5.4.2 Rozbor opery

Opera *Dobytí Tygří hory* má deset scén stejně jako opera Shajiabang⁴⁶ a má i podobnou strukturu. První scéna s názvem *K vítězství (Chengsheng jinjun 乘胜进军)* začíná vyobrazením sešikovaných vojáků Lidové osvobozenecké armády pochodujících sněhem proti větru, což je znázorněno tancem, nad hlavami jim vlaje rudá vlajka. Náčelník štábu i přes to, že jeho muži odhodlaně tvrdí, že nejsou unavení, nařídí odpočinek a seznámí diváky s cíli svého oddílu.

参谋长: 团党委遵照毛主席《建立巩固的东北根据地》的指示, 组成追剿队, 在牡丹江一带发动群众, 消灭土匪, 巩固后方, 配合野战军, 粉碎美蒋进攻, 这是有伟大战略意义的任务。

⁴⁵ K tomuto efektu jsou využívány západní smyčcové nástroje.

⁴⁶ Pro ostatní opery rozdělení do desíti scén neplatí.

Náčelník štábu: Stranický výbor nás poslal, abychom pro naplnění cíle předsedy Maa „vybudovat stabilní základnu na severovýchodě“ utvořili stíhací oddíl, zmobilizovali masy v okolí Mudanjiangu,⁴⁷ zlikvidovali bandity, upevnili týlové pozice, spojili se s polní armádou a rozdrtili útoky Čankajška a Spojených států, to jsou úkoly velkého strategického významu.

Po té přichází Yang Zirong a oznamuje, že se svými muži zachránil před umrznutím němého chlapce, což ho dostává do role lidového zachránce.⁴⁸ Všichni vojáci si uvědomují důležitost jejich úkolu a scéna je zakončena dramatickou pózou s Yang Zirongem v popředí.

Druhá scéna s názvem Údolí Jiapi je vypleněno (*Jiapi gou zao dong* 夹皮沟遭动) je v ostrém kontrastu se scénou předchozí. Uvádí ji zlověstná hudba a ztemnělá krajina po soumraku v pozadí. Vůdce banditů Zuoshan Diao se lačně dívá směrem k vesnici, načež i přes rady svých nejbližších podřízených, aby ji nechal být, jelikož je příliš blízko jejich základny a mohla by se jim tudíž ještě hodit, nařizuje odvést lidi na práci na jejich opevněních, přičemž výslovně říká, že chce muže i ženy. Celá scéna ukazuje jeho krutost a bezcitnost od první chvíle, kdy se objeví.

匪参谋长: “兔子不吃窝边草”嘛!

座山雕: 还管那些!给我多抓些穷棒子带回去修筑工事! 男的、女的都要!

Náčelník štábu banditů: „Ani zajíc nežere trávu před vlastní norou“!

Zuoshan Diao: Kdo se o ně stará! Chyťte mi ještě pár těch nuzáků a odvedte je k nám, ať staví opevnění! Muže, ženy, berte všechny!

V následujícím okamžiku zase vidíme jeho zbabělost, když pošle své muže do útoku, ale sám zůstane vzadu a pokračuje v rozhovoru se svým pobočníkem. V tomto rozhovoru se dozvídáme o Zuoshan Diaově děsivém plánu získat moc nad celým Mandžuskem a o tom, že

⁴⁷ Dnes je Mudanjiang prefekturální město v provincii Heilongjiang, během japonské okupace tudy vedla významná železniční trať spojující Čínu se Sovětským svazem. KS Číny tuto oblast ovládala od roku 1948.

⁴⁸ Tato událost stejně jako ostatní události sbližující Yang Zironga s prostým trpícím lidem v původním Qu Boově díle nebyly.

neváhá spolupracovat s kýmkoli, pokud je to zrovna výhodné. Zároveň se dozvídáme o Čankajškově zradě, který předstírá, že se snaží dosáhnout míru s komunisty, ve skutečnosti se je ale s pomocí USA snaží vyhladit.

座山雕: 美国人明里拉着国共两党和平谈判,暗里帮着老蒋调兵遣将。

Zuo Shandiao: Američané navenek zastávají vyjednání míru mezi Kuomintangem a komunistickou stranou, ale tajně pomáhají Čankajškovi organizovat vojsko.

Druhá část scény zobrazuje samotný útok na vesnici. Ozývají se výstřely a křik. Zatímco Li Yongqi, který se právě vrátil z lovu, bojuje, jeden z banditů se zmocní jeho dítěte, ještě nemluvněte, a hodí ho ze skály, což opět demonstruje, čeho jsou bandité ve své krutosti schopní. Yongqi zoufale pokračuje v boji. Když jeho žena vidí, že jeden z banditů na Yongqiho míří pistolí, bez váhání se obětavě vrhne do rány a zachrání mu tím život, ale sama umírá. Ačkoli tedy této opeře na rozdíl od opery *Shajiabang* dominují muži, ženy jsou stále zobrazeny jako velmi statečné, což je v souladu s komunistickými ideály o rovnoprávnosti mužů a žen. Yongqi plný nenávisti zpívá o své bolesti a touze po pomstě, ale když vyrazí proti vůdci banditů, je zajat a odvečen pryč, zůstává jen jeho stará matka.

Třetí scéna Hluboko v horách se ptát na utrpení (*Shenshan wen ku* 深山问苦) se odehrává v chatrči lovce Changa a jeho dcery Bao, spolu s předchozí scénou utváří obraz dlouhotrvajícího utrpení lidu pod nadvládou banditů. Do lovcova domku přichází Yang Zirong a další členové Lidové osvobozené armády, aby se vyptali na jednoho z banditů zvaného Vyjící vlk (Ye Langhao 野狼嚎), jemuž jsou na stopě. Lovce Chang je zprvu nedůvěřivý, ale po chvíli jeho dcera pozná, že je to ten samý muž, který ji před pár dny zachránil a dovedl domů. Málem při tom prozradí, že ve skutečnosti není němá, ale na poslední chvíli se uhlídá. Zbytek nedůvěry pak zmizí, když Yang vyjeví, že je členem Lidové osvobozené armády a jeho cílem je zbavit oblast banditů.

Následně se Yang lovce ptá, co se mu stalo, že se schovává tak daleko od vesnice. Chang plný bolesti o tom nechce mluvit, načež Bao už se neudrží a promluví. Yang ji uklidní, že už se nemusí bát, čímž ukazuje, že je přítel lidu. Bao pak zpívá v pomalém tempu plná bolesti a nenávisti a popisuje utrpení její rodiny. Yang odpovídá s výrazem sounáležitosti

a odhodlání, zpívá o vítězství Lidové osvobozené armády, která zajistí, aby i v hlubokých horách opět vyšlo slunce. Tato část se nápadně podobá scéně z opery *Shajiabang*, kde babička Sha zpívá o statkáři, který ubil jejího syna, zatímco druhého nechal poslat do vězení.

Na konci scény se lovec s Yangem přátelsky vezmou za ruce, Yang dostane informace o banditech, které hledá, dozví se také o nebezpečné, ale bandity nestřežené cestě na vrchol hory a jako správný lidový velitel věnuje lovcovi a jeho dceři nějaké obilí ze svého přídělku. Nakonec společně odchází, aby lovec Chang bezpečně provedl vojáky lesem ve sněhové bouři.

Čtvrtá scéna Plán (*Dingji* 定计) se odehrává na velitelském stanovišti Lidové osvobozené armády. Náčelník štábu zpívá o krásách místní krajiny, která je pustošena bandity. Tím se demonstruje zároveň jeho vlastenectví a touha po spravedlnosti a zároveň jeho kultivovanost. Přichází Yang a hlásí, že díky pomoci lovce Changa se jeho mužům podařilo dopadnout Vyjícího vlka a získat od něj mapu s kontakty banditů, načež náčelník štábu cituje Mao Zedonga, který říkal, že revoluční válka je válka lidu a je možné ji vyhrát pouze s jeho pomocí, čímž vzbuzuje pocit sounáležitosti.

参谋长: 好哇!猎户对我们的帮助很大。毛主席早就教导过我们:“革命战争是群众的战争,只有动员群众才能进行战争,只有依靠群众,才能进行战争”,咱们离开了群众,就寸步难行啊!

Náčelník štábu: Správně! Ten lovec nám velmi pomohl. Předseda Mao nás už dávno učil: „revoluční boj je boj lidových mas, jen pokud budou mobilizovány lidové masy a bude na ně spoléháno, může být veden boj“, pokud se odvrátíme od lidových mas, pak bude těžké ujit i jediný krok“

Následně se všichni shodnou na tom, že jelikož je doupe banditů dobře zabezpečené, bude nejlepší použít lest a nejprve poslat někoho, kdo mezi bandity pronikne v přestrojení a vetře se do jejich blízkosti, aby získal informace. Za nejlepší chvíli k útoku pak všichni shodně vyberou hostinu pořádanou u příležitosti narozenin vůdce banditů, kde budou všichni bandité opilí. O oslavě se dozvěděli při výsleších zajatých banditů Luan Pinga 滦平

a Vyjícího vlka. Tento výslech mimo jiné odhalil, že pro tuto hostinu je ukradeno „sto slepic ze sta domácností“ a tento detail slouží jako další zvýraznění zákeřnosti banditů. Když rozhodují, kdo by měl tento nebezpečný úkol vykonat, všichni se jednohlasně shodnou na Yang Zirongovi. Ten sám říká, že má tři důležité předpoklady pro zdárné splnění tohoto úkolu, z nichž nejdůležitější je ten, že je oddaný Komunistické straně a předsedovi Maovi, čímž zároveň poukazuje na nevyhnutelnost prohry nepřítele a vítězství komunistické strany:

参谋长: 老杨, 你改扮土匪, 打进威虎山, 有把握吗?

杨子荣: 我有三个有利条件。

参谋长: 这一?

杨子荣: 乳头山许大马棒刚垮台, 我可以扮作他的饲马副官胡标, 这个人现在我们手里, 座山雕没见过他; 我又熟悉土匪黑话, 不会露出破绽。

参谋长: 二呢?

杨子荣: 我把联络图带给座山雕, 作为进见礼, 必然取得他的信任。

参谋长: 好。

杨子荣: 这第三个条件最重要.....

参谋长: 就是中国人民解放军对党对毛主席的赤胆忠心!

杨子荣: 参谋长, 你是了解我的!

Náčelník štábu: Yangu, chystáš se přestrojit za banditu a vniknout na Tygří horu, dokážeš to?

Yang Zirong: Mám tři důležité předpoklady úspěchu.

Náčelník štábu: První?

Yang Zirong: „Koniklacek“ Xu z První hory byl zrovna poražen, můžu se převléct za jeho pobočníka „podkoního“ Hu Biaoa, který je nyní v našich rukách, a kterého Zuoshan Diao nikdy neviděl; navíc znám slang banditů, není, jak by mě mohli odhalit.

Náčelník štábu: A druhý?

Yang Zirong: Předám Zuoshan Diaovi mapu kontaktů jako dárek na uvítanou, bezpochyby si získám jeho důvěru.

Náčelník štábu: Dobře.

Yang Zirong: Třetí předpoklad je ten nejdůležitější...

Náčelník štábu: Jsi věrný voják Lidové osvobozené armády plně oddaný straně a předsedovi Maovi!

Yang Zirong: Štábní náčelníku, naprosto jste mě pochopil!

Pátá scéna Zabití tygra a výstup na horu (*Da hu shang shan* 打虎上山) se odehrává během Yang Zirongovi cesty k banditům. Scéna začíná pohledem na zasněžený les, je slyšet kvílení větru, v pozadí je předehra s výrazným využitím západních nástrojů, především

žesťových, které hrají loveckou melodii podobnou těm, které se na Západě běžně užívají při lovech. Ještě před tím, než se na scéně objeví Yang, už se jakoby ozvěnou ozve jeho zpěv. Zpívá o svém odhodlání, důležitosti svého úkolu, konci kruté vlády banditů a vítězství komunistické strany, během čehož tancem znázorňuje obtížnou cestu hustým a zasněženým lesem, kroky šikmo do strany znázorňuje jízdu na koni. Zpěv je již doprovázen smyčcovými nebo čínskými nástroji. Najednou se ozve tygří řev, Yang Zirong za použití bičiku jako tradiční rekvizity naznačující, že hrdina jede na koni, v tanci předvádí, jak zručně zkrotí plašícího se koně, připraví se na útok a následně jednou přesnou ránou tygra skolí. To vše je velmi efektně znázorněno tanečními a akrobatickými figurami. Skolení tygra je zároveň metaforou a předzvěstí nadcházejícího úspěšného útoku proti banditům.

Poté se ozývají další výstřely znamenající, že bandité jsou poblíž. Yang Zirong na to reaguje se slovy, že právě skolil jednoho a hned se objeví celá smečka. Bandité jsou uchvázeni Yang Zirongovými střeleckými schopnostmi. Yang Zirong pak bandity přesvědčuje, aby ho zavedli za svým vůdcem. Ačkoli ti mu zpočátku nedůvěřují, Yang postupně získá převahu a nakonec s nimi odchází. Od této chvíle kdykoli Yang něco předstírá, aby bandity obelstil, šibalsky se podívá na diváky a několikrát zakroučí očima doleva a doprava, aby divákům bylo jasné, že přátelství s bandity pouze předstírá. Podobný spiklenecký pohled používala také A Qing v opeře *Shajjabang*. V této scéně jsou vyzdvíženy všechny Yang Zirongovy schopnosti, od střelby a boje až po chytrost a zároveň také jeho odhodlání. Od této chvíle se tedy stává hrdinou ve všech směrech.

Šestá scéna V doupěti banditů (*Dajin feiku* 打进匪窟) se odehrává v pevnosti banditů ihned po scéně předchozí. Yang Zirong je předveden před vůdce banditů. Ten sedí na svém křesle, okolo neuspořádaně stojí jeho nejbližší podřízení a další přísně vyhlížející bandité, scéna je velmi slabě osvětlena, v pozadí hraje dramatická hudba, což dohromady vytváří nebezpečnou, děsivou atmosféru. Když se objeví Yang Zirong, hudba se uvolní, dokonce zazní malá fanfára a do temné místnosti s ním přichází také široký paprsek světla, který za prvé dostává Yang Zironga do centra pozornosti a za druhé vyvolává představu slunečního paprsku proniknuvšího do temného doupěte, jenž dále evokuje naději a vítězství komunistické strany. Poté začne vůdce banditů Yang Zironga vyslýchat, aby zjistil, jestli to není cizí špeh. Yang Zirong důvtipně odpoví na všechny nebezpečné otázky a nakonec si získá důvěru a úctu všech okolo a dokonce ještě dostane čestné místo po velitelově boku, čímž

získává vliv mezi bandity, zároveň ale pro diváky pohledem nezapomene zdůraznit svůj skutečný záměr.

Po celou dobu ho přitom ozařuje onen paprsek světla. Tuto scénu lze přirovnat ke scéně Souboj důvtipu z opery *Shajjabang*, kde A Qing odvrátí nebezpečí prozrazení sebe a svých druhů a chytrými otázkami ještě z nepřátel vymámí užitečné informace.

V sedmé scéně Mobilizace mas (*Fadong qunzhong* 发动群众) je hlavním bodem opět Lidová osvobozenecká armáda v čele s náčelníkem štábu pomáhající strádajícím lidem. Odehrává se v domě Li Yongqiovy matky, která poté, co byl Li Yongqi odvečen a její snacha zavražděna, nemá, kdo by se o ni staral, nemá co jíst, je slabá a nemocná. Chodí jí pomáhat sousedé, kteří ale sami nemají zásob na rozdávání. V této scéně je vidět solidarita, semknutost a společné trápení obyvatel. Poté se Yongqi, kterému se podařilo uprchnout, nečekaně vrací domů. Radost ze shledání, ale přeruší příchod Lidové osvobozenecké armády, které zpočátku nedůvěřují, jelikož všichni vojáci, kteří se ve vesnici do té doby objevili, jen rabovali. Když ale Li Yongqiova matka začne slabostí umdlévat, náčelník štábu jí zavolá zdravotníka, aby ji ošetřil, ještě sám dá vařit vodu a rýži z vlastních zásob a zpívá o osvobození lidu:

参谋长: 老乡!

我们是工农子弟兵来到深山,

要消灭反动派改地换天.

几十年闹革命南北转战,

共产党、毛主席指引我们向前.

一颗红星头上戴,

革命红旗挂两边.

红旗指处乌云散,

解放区人民斗倒地主把身翻.

人民的军队与人民共患难,

到这里为的是扫平威虎山!

Náčelník štábu: Sousedě!

Jsme vojsko dělníků a rolníků, našich bratrů a přišli jsme do hor, abychom vymýtili zpátečnictví a vyměnili zemi za nebesa.

Devadesát let na severu i na jihu zuřila revoluční válka, komunistická strana a předseda Mao nám ukazovali směr.

Rudou hvězdu nosíme na čapkách, rudé revoluční prapory visí po dvou stranách.

Kde je rudá vlajka, tmavá mračna se rozplynou,

osvobozený lid svrhne své pány.

Lidová armáda sdílí strasti lidu,

Jsme tu, abychom vyčistili Tygří horu!

To, že vysoký vojenský hodnostář sám přiloží ruku k dílu, aby pomohl prosté staré ženě, je vyjádřením komunistického ideálu rovnosti. Touto štědrostí a starostlivou péčí si nakonec získá Yongqiho důvěru i důvěru ostatních. Li Yongqi následně zpívá velmi emotivní píseň v pomalém tempu, kde vyjadřuje svůj vděk, pohnutí a zdůrazňuje všechny dobré aspekty Lidové osvobozené armády a jejích příslušníků. Lidé ve vsi jsou nadšení, že se dočkali pomoci a všichni muži se k jednotce hned přidávají, aby společně zaútočili na horu, přichází i lovec Chang s Bao. Nakonec ještě vojáci pomohou lidem zprovoznit železnici, aby mohli jet do města prodat dřevo a nakoupit zásoby obilí a teplé oblečení.

李勇奇: 什么时候动手修铁路?

参谋长: 说干就干, 咱们一起动手。

群众甲: 首长, 这可是个力气活呀!

钟志城: 老大爷, 我们这些人都是苦出身, 扛起枪能打仗, 拿起家伙能干活呀!

Li Yongqi: Kdy začne oprava železnice?

Náčelník štábu: Ihned, dáme se do práce společně.

Místní: Veliteli, vždyť je to těžká práce!

Zhong Zhicheng (voják): Dědečku, my všichni pocházíme z chudých rodin, máme-li pistole, můžeme bojovat, vezmeme-li nástroje, můžeme pracovat!

Scéna končí společnou dramatickou až skoro vítěznou pózou vesničanů s vojáky, kdy všichni sborově zpívají o nadcházejícím vítězství. Celé scéna ukazuje naději, obrat v situaci a soudržnost vojáků Lidové osvobozené armády s lidovými masami.

Osmá scéna Předání informací (*Jisong qingbao* 计送情报) se odehrává opět mezi bandity. Yang Zirong se snaží vymyslet, jak se dostat z tábora, aby mohl na smluveném místě nechat zprávu pro své druhy, ale zároveň, aby nevzbudil podezření mezi bandity. Vůdce banditů na něj mezitím přichystá poslední zkoušku, aby si ověřil, že skutečně není nepřátelský agent. Nařídí svým mužům, aby předstírali přestřelku s komunisty, aby viděl, jaká bude Yangova reakce. Když Yang uslyší střelbu, je nejprve zmatený, ale rychle si uvědomí, že je to past. Ví totiž, že bez zprávy od něj a jeho signálu k útoku by jeho přátelé nepřišli,

zároveň se mu i na té střelbě zdá něco podezřelého. Nenechá se tedy nachytat, chopí se své zbraně, dvakrát vystřelí do vzduchu na poplach a okamžitě velí ostatním k útoku.

杨子荣: 什么!同志们来了? 不! 参谋长接不到我的情报, 在这个时候是不可能来的。枪声也不对! 哼哼, 又是试探! 好, 我给他个将计就计, 把情报送出去。弟兄们! 共军来了, 跟我出击!

Yang Zirong: Co! Soudruzi jsou tady? Ne! Náčelník štábu ode mě nedostal zprávu, ještě nemohl přijít. Ta střelba je také divná! Hmm, je to další zkouška! Dobrá, ať má, co chce, tu zprávu musím dostat ven. Bratři! Komunisti jsou tu, za mnou do útoku!

Když to vidí velitel banditů, je spokojen a zastavuje Yanga s tím, že to byla jen cvičná střelba, kterou sám nařídil. Tento moment je opět podobný s operou *Shajiabang*, kdy nepřátelé snažící se usvědčit A Qing ze zrady ji konfrontují s babičkou Sha, která tuto léčku odhalí a A Qing neprozradí. Na konci scény ještě Yang Zirong směrem k divákům přímo říká, jak je Vůdce banditů hloupý. Celou scénu zase podtrhuje hra se světlem, kdy rozhovor banditů o léčce připravené na Yanga probíhá ještě za tmy před svítáním a ve chvíli, kdy se Yang objevuje na scéně a zpívá o nutnosti dostat zprávu z tábora, vychází rudé slunce.

Devátá scéna Rychle do útoku (*Jisu chubing* 急速出兵) se odehrává dole ve vesnici, kde stále ještě vládne nadšení z jednoty mezi lidem a vojáky, lidé si právě nesou domů zásoby obilí. Muži se chystají k útoku. Chang Bao se zarputile snaží přemluvit velitele, aby jí dovolil jít také. Když se za ni nakonec přimluví i ostatní, velitel jí to dovolí a Bao radostí poskočí.

卫生员: 参谋长, 常宝有阶级觉悟, 滑雪滑得好, 打枪打得准, 还能帮助我照顾伤员, 让她去吧!

李勇奇: 首长, 这孩子苦大仇深, 就让她去吧!

参谋长: 喔? 你也这么想, 民兵队长?

李勇奇: 就这么着吧。

参谋长: 这么说, 你们是一个心眼儿喽。好! 就这样定了!

Zdravotnice: Štábní náčelníku, Chang Bao je třídne uvědomělá, dobře jezdí na lyžích, má

přesnou mušku a navíc mi může pomoci starat se o raněné, nechte ji jít!

Li Yongqi: Veliteli, ta dívka zažila velká trápení a touží po pomstě, nechte ji jít!

Náčelník štábu: Vážně? Vy s tím také souhlasíte, veliteli lidové milice?

Li Yongqi: Už je to tak.

Náčelník štábu: Když je to tak, všichni jste za jedno. Dobrá! Tak tedy domluveno!

Tento moment je velice důležitý, protože ukazuje dvě důležité hodnoty revolučního umění. Je to jednak genderová rovnost panující v komunistických oblastech, a jednak zarputilost a odhodlanost lidu k boji. Zároveň jsou zde podtrženy zločiny nepřátel a nutnost spravedlivého trestu.

Velitel obdrží zprávu od Yang Zironga, všichni už jsou netrpěliví, ale náčelník štábu, ačkoli se sám cítí stejně, je nabádá k trpělivosti a vyčkává na rozkazy shora. Zde můžeme opět pozorovat podobnost s operou *Shajjabang*, kde se také vojáci již nemůžou dočkat, až vyrazí proti nepříteli, ale velitel Guo Jianguang je vyzývá, aby vyčkali na rozkazy. Tím se demonstruje odhodlání i disciplína vojska. Nakonec ale stejně musí útok uspíšit, jelikož se dozvedí, že jeden z vězňů utekl a mohl by celý plán pokazit, kdyby vyradil Yang Zirongovu totožnost.

Závěr scény zobrazuje složitý výstup vojáků na Tygří horu po zadní těžko schůdné nehlídané straně. Tato část je plná akrobatických a baletních figur znázorňujících jízdu na lyžích, stoupaní do prudkého svahu, boj s větrem a šplhání po strmé kluzké skále, což vše působí velmi efektně.

Poslední scéna s názvem Setkání vojsk na hostině sta slípek (*Huishi baiji yan* 会师白鸡宴) je velmi dramatická. V temné pevnosti banditů probíhají přípravy na narozeninovou hostinu pro jejich vůdce, kde má být snědno sto ukradených slepic, když tu se objeví onen uprchlý vězeň Luan Ping, který se snaží vše vypovědět a usvědčit Yang Zironga. Zdánlivě přichází zvrát ve vývoji událostí. Několikrát se mu to již málem podaří, ale Yangovi se vždy povede obrátit situaci ve svůj prospěch. Nakonec vůdce banditů uvěří, že zrádcem je Luan Ping a nařídí ho odvést a zastřelit. Toho se osobně ujme Yang Zirong, po zemi odtáhne kroučícího se Luan Pinga a ještě než ho zastřelí, řekne mu, že je to jeho spravedlivý trest za všechny zločiny, kterých se během svého života dopustil.

杨子荣: 为非作歹几十年,
血债累累罪滔天。

代表祖国处决你,
要为人民报仇冤。

Yang Zirong: Tolik let jsi páchal zlo,
máš na rukou tolik krve, tvé zločiny
jsou nespočetné.
Ve jménu vlasti tě odsuzuji k smrti,
Pro lid vykonám spravedlivou
pomstu.

I v této scéně je velmi efektní práce se světlem, které udržuje Yang Zironga v centru pozornosti a zároveň banditům, kteří jsou neustále schovaní ve stínu, dodává na hrůzostrašnosti. Tentokrát je ale světlo červené, aby přidalo situaci na dramatičnosti.

Když je tato situace konečně vyřešena, začíná hostina. Yang počká, než budou bandité opilí a dává znamení svým druhům, kteří jsou již připravení. Začíná boj, který stejně jako v opeře *Shajiabang* probíhá formou složitých a velmi působivých akrobatických kousků, kde herci přes sebe vzájemně přeskakují, dělají salta a přemety. Bandité padají mrtví na zem, odkutálejí se a mizí ze scény nebo se přirozeně vrací do boje jako někdo jiný. Nakonec vojáci Lidové osvobozené armády slavně zvítězí, vůdce banditů je zajat a hra je ukončena vítěznou pózou.

Opera *Dobytí Tygří hory* se svou strukturou i obsahem velmi podobá opeře *Shajiabang*, a to až do té míry, že můžeme říct, že byla psána podle stejného modelu. Ačkoli konkrétní příběh je odlišný a opera *Shajiabang* je mnohem méně akční, jejich sdělení a účel jsou stejné – mobilizace mas k revolučnímu boji. Opět zde (stejně jako ve všech ostatních vzorových operách) vidíme jasnou hranici mezi kladnou a zápornou stranou. Krutost a podlost banditů jakožto nepřátel je zde do detailů vykreslena, stejně jako vlastenectví, touha po spravedlnosti a pocit sounáležitosti kladných hrdinů a lidu a v neposlední řadě také odhodlání a disciplína vojáků komunistické strany. To všechno jsou faktory ukazující na nemožnost prohry KS Číny.

Závěr

Pro zodpovězení otázky, jak vzorové opery naplňují požadavky vznesené na yan'anské konferenci v roce 1942 a zároveň, zda a do jaké míry a s jakými změnami si při tom zachovaly svůj tradiční ráz a formu, se zaměřím především na tyto aspekty: téma, role strany, role armády, role lidu, role žen, zobrazení hrdinů a zobrazení padouchů. Budu vycházet z rozborů oper *Shajjabang* a *Dobytí tygří hory* uvedených výše.

Náměty vzorových oper jsou naprosto odlišné od tradičních témat, zato perfektně vyhovují Mao Zedongovým požadavkům. Objevují se tu jak výjevy a problémy ze života lidu, což dila přibližuje prostým lidem, tak téma boje proti Japonským nepřátelům i nepřátelům z Kuomintangu a z řad vykořisťovatelských tříd. To slouží k připomenutí úspěchů komunistické strany, politickému vzdělávání lidu a jeho seznámení s ideologií a následné mobilizaci k třídnímu a revolučnímu ideologickému boji.

Ačkoli kostýmy a líčení nemají s tradiční pekingskou operou už téměř nic společného, můžeme lehce rozlišit tradiční typy postav, a to především podle obecných charakterových vlastností typických pro konkrétní typ postavy a způsobu projevu. U významných členů komunistické armády je z líčení zachováno alespoň tradiční výrazné obočí případně červeně zvýrazněné tváře. U záporných postav je zase zachováno světlé líčení obličeje, což koresponduje s typickou bílou barvou obličeje u záporných postav v tradičních hrách. Kostýmy jsou ve vzorových dílech sice vytvořeny podle běžného oblečení, případně jsou to vojenské uniformy, ale v opeře *Dobytí Tygří hory* se Yang Zirong jakožto charakter *jing* výrazností svého oblečení správně odlišuje od všech ostatních.

Hudebně prodělala pekingská opera během kulturní revoluce obrovské změny, především v instrumentaci, ale přesto si dokázala zachovat svůj původní ráz, jelikož většina melodií zůstala stejných či byla jen mírně pozměněna. Tato změna instrumentace pekingskou operu dle mého názoru příjemně oživila a dala jí šanci uchytit se v moderní době. Také způsob zpěvu zůstal stejný, včetně tradičního dělení do vět s kadencí na poslední slabice, až na odstranění falset. Došlo také k posunutí melodií do přirozených hlasových rejstříků účinkujících.

Když se podíváme na opery *Shajjabang* a *Dobytí Tygří hory*, zjistíme, že kladné postavy jsou vždy na třech úrovních. Jsou to členové KS Číny, lidé z armády a prostý lid,

příčemž tyto tři vrstvy se vzájemně mohou prolínat. Obecně platí, že členové strany jsou moudří, chytří a rozvážní, vedou ostatní kupředu. V těžkých chvílích se často v myšlenkách obrací k předsedovi Maovi a komunistické straně, což jim dodá sílu vytrvat do konce. To ukazuje nadřazené postavení strany, její ideologie a jejího vedení. Členové strany v těchto hrách zároveň vždy spadají do jedné ze zbývajících dvou skupin.

Armáda je vždy věrná komunistické straně, vojáci jsou organizovaní, odhodlaní, neúnavní, nebojácní a nemůžou se dočkat boje s nepřítelem. Vojenští velitelé, kteří zároveň bývají členy KS Číny, v sobě kombinují obojí, moudře vedou své muže, starají se o ně a o prostý lid, umí výborně bojovat a ačkoli jsou stejně nedočkaví spravedlivého boje jako jejich podřízení, vždy trpělivě vyčkávají na rozkazy shora. Takovými postavami jsou zde komisař Guo Jianguang, velitel čety Yang Zirong a náčelník štábu z opery *Dobytí tygří hory*. Vojenští hodnostáři jsou ve vzorových dílech morálními autoritami a jako takoví se ujímají politického vzdělávání diváků, jak požadují yan'anská pravidla.

Prostý lid ve vzorových dílech na začátku obvykle něčím strádá, například útlakem banditů. Když pak přichází komunistická armáda, lid pozná, že ho přišla zachránit od utrpení a je jí nápomocný, poskytuje informace, případně i materiální pomoc, při čemž se lidé často sami vystavují nebezpečí. Na konci bok po boku bojují a mnoho mužů se k armádě přidává. Mezi lidem tedy také najdeme bojové postavy *wu 武* (Sha Zilong, Li Yongqi, Chang bao). To vše reprezentuje mobilizaci lidových mas a to, jak je jejich podpora nezbytná pro úspěch revolučního boje.

V opeře *Shajiang* je statečnost prostého lidu zobrazena ještě ve scéně, kdy lidé navzdory krutým výsledkům a popravám nepřítelům nic nevyzradí. V těžkých časech o sebe prostí lidé vzájemně pečují a pomáhají slabším. Pokud je někdo z lidu zároveň členem KS Číny (A Qing), je to moudrý lidový vůdce neochvějně věrný komunistické straně, který se upřímně stará o zájmy prostých lidí a zároveň zprostředkovává spojení se stranou a armádou, které se snaží pomoci ze všech sil. Tyto tři skupiny tedy představují jakýsi soubor kladných lidských vlastností lidu popsáno tak, jak požadují závěry yan'anské konference.

V opeře *Shajiang* mají navíc velmi významnou úlohu ženy. Obě nejdůležitější jsou zároveň postavami z prostého lidu. Jsou chytré, oddané komunistické straně a neohrožené i přesto, že nebojují. Bez jejich přičinění by armáda těžko dosáhla úspěchu. Společnými silami i každá zvlášť, dokáží opakovaně obelstít nepřítele a získat svým spojencům čas a informace,

což v souladu s yan'anskou konferencí vyzdvihuje lid a poukazuje na nedostatky nepřátel a nutnost jejich prohry.

V opeře *Dobytí Tygří hory* sice nejsou ženské role tak významné jako v opeře *Shajiabang*, pokud už tam ale jsou, jsou zobrazeny v tom nejlepším světle. Je to manželka Li Yongqiho, která se na začátku hrdinně vrhne do rány, čímž Li Yongqiho zachrání, ale sama umírá. Druhá ženská role, bojovnice Chang Bao, by byla z pohledu posunu děje také lehce nahraditelná, je však také důležitá pro vyobrazení ženského hrdinství.

Ačkoli se některé postavy před nepřítelem přetvařují a předstírají kooperaci s nepříteli (A Qing, Yang Zirong), divák ani na chvíli nepochybuje o jejich pravých úmyslech. Je tedy vyhověno Maovu požadavku na jasné určení charakteru postav. Toho herec dosahuje významným spikleneckým pohledem či mrknutím směrem k divákovi nebo přímo jakýmsi přemýšlením nahlas, což slyší jakoby pouze divák a nikoli ostatní postavy na scéně. Tyto promluvy mimo scénu jsou zároveň tradiční technikou pekingské opery.

Když se na scéně objeví záporná postava, divák to okamžitě ví, a to jak díky zlověstné hudbě v pozadí, k čemuž je využíván především zvuk houslí, tak díky jejich zjevu a celkovému potemnění scény. Na různá provinění nepřátel je pak v průběhu hry opakovaně upozorňováno, a to přímo, například když bandité v opeře *Dobytí tygří hory* vyplení vesnici nebo se chystají na hostinu z ukradených slepic, nebo když jsou lidé v opeře *Shajiabang* mučeni při výsleších. Nepřímo pak když lidé vypráví o tragédiích a příkořích, která se jim stala v minulosti, například vyprávění babičky Sha v opeře *Shajiabang* nebo vyprávění Chang Bao v opeře *Dobytí Tygří hory*.

Takovýto výjev je pak obvykle následován celou scénou či alespoň výstupem některé z kladných postav, která s odkazem k předsedovi Maovi, komunistické straně a lidovým masám projevuje své odhodlání k boji s nepřítelem a radost z nadcházejícího vítězství spravedlnosti. To jasně odráží Maův požadavek v projevech na yan'anské konferenci na poukazování na nedostatky, krutost a nutnost porážky nepřátel.

Ačkoli prošla pekingská opera během kulturní revoluce výraznou modernizací, přijala mnoho inovací a v některých ohledech se změnila téměř k nepoznání, ty nejdůležitější rysy si zachovala. Výborně tedy odpovídá charakteristice „do starých láhví nalít nové víno“, stejně jako odpovídá ostatním požadavkům vytyčeným na yan'anské konferenci.

6. Použitá literatura

Prameny

Čou Jang et al. (1950). *O nové čínské literatuře*. Praha: Československý spisovatel.

Mao Zedong. (1950). *Rozhovory o literatuře a umění: Projev ke spisovatelům*. Praha: Československý spisovatel. Knihovnička Varu.

Mao Ce-tung. (1955). *Rozhovory o literatuře a umění: Projev ke spisovatelům*. 2., opr. vyd. Praha: Československý spisovatel.

Shanghai jingjutuan, 上海京剧团. (1971). *Shajiabang*. Shanghai: Renmin chuban she.

Shanghai jingjutuan, 上海京剧团. (1970). *Zhiqu Weihushan*. Shanghai: Renmin chuban she.

Snow, Lois Wheeler. (1972). *China on stage: an American actress in the People's Republic*. [1st ed.]. New York: Random House.

Wang Yao. (2009). *Wen ge wenxue da xi*. Taipei: Wen shi zhe chubanshe.

Literatura

Ahn, Byung-Joon. (1972). "The Politics of Peking Opera", 1962–1965. *Asian Survey*, 12 (No. 12), 1066–1081.

Doležalová, Anna a kol. (1982). *Čínska kultúra a maoizmus: (literatúra, umenie, školstvo a jazyk v rokoch 1949–1969)*. Bratislava: Veda.

Dvorská, Xenie. (1982). Hudobné divadlo. In Doležalová, Anna a kol. *Čínska kultúra a maoizmus: (literatúra, umenie, školstvo a jazyk v rokoch 1949–1969)*. Bratislava: Veda, s. 83–98.

Fairbank, John King. (1998). *Dějiny Číny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Hladíková, K. (2013). *Moderní čínská literatura: učební materiál pro studenty sinologie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

Huang Jinpei. (1989). "Xipi and Erhuang of Beijing and Guangdong Operas". *Asian Music*, 20 (No. 2), 152–195. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/834024>

Jun, U., & Kusuhara, T. (1971). "Theatre after 1949". *The Drama Review: Tdr*, 15 (2), 252–257. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1144647?origin=crossref>

Kalvodová, Dana. (1992). *Čínské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama.

Liao Fan "The paradoxical Peking opera: Performing Tradition, History, and Politics in 1949–1967 China." UC San Diego, 2012: b7619300. Dostupné z: <http://escholarship.org/uc/item/96q348b3>

Macfarquhar, Roderick a Schoenhals, Michael. (2006). *Mao's last revolution* [online]. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Mao Zedong a McDougall, Bonnie S. (1980). *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art": a translation of the 1943 text with commentary*. Ann Arbor (Mich.): Center for Chinese Studies.

McDougall, B. S., & Clark, P. (1984). *Popular Chinese literature and performing arts in the People's Republic of China, 1949–1979*. Berkeley: University of California Press.

Mittler, Barbara. (2012). *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, Harvard East Asian Monographs,.

Průšek, Jaroslav. (1953). *Literatura osvobozené Číny a její lidové tradice*. Praha: Academia.

Siu, W. -N., a Lovrick, P. (1997). *Chinese opera: images and stories*. Seattle: University of Washington Press.

Wichmann, Elizabeth. (1990). "Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance". *TDR*, Vol. 34, No. 1: 146–178.

Winzenburg, John. (2016). "Musical-dramatic Experimentation in the „yangban xi“: a Case for Precedence in „the Great Wall“". In Paul CLARK, Laikwan PANG, Tsan-Huang TSAI, eds. *Listening to China's Cultural Revolution*. Springer.

Yang, D. S. P. (1971). "Censorship: 8 Model Works". *The Drama Review: Tdr*, 15 (2), 258–261. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1144648?origin=crossref>

Yang, D. S. P. (1971). "Shachiapang: Strive to Portray Proletarian Heroes of People's War".

The Drama Review: Tdr, 15(2), 270–273. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/stable/1144651?origin=crossref>

Yang, D. S. P. (1971). "Taking Tiger Mountain by Strategy": Drawing Heroes. *The Drama*

Review: Tdr, 15(2), 268–270. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/stable/1144650?origin=crossref>

Yawen, Ludden. (2013). *China's Musical Revolution: From Beijing Opera to Yangbanxi*

(Disertační práce). Lexington, Kentucky.

Zdroje dostupné on-line

<https://baike.baidu.com/item/%E6%B2%99%E5%AE%B6%E6%B5%9C/2874873?fr=aladdin>

<https://baike.baidu.com/item/%E6%99%BA%E5%8F%96%E5%A8%81%E8%99%8E%E5%B1%B1/5991>

<https://baike.baidu.com/item/%E6%9B%B2%E6%B3%A2/13191>

<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=-Wma8-ImpoE>

<https://www.youtube.com/watch?v=cjEOLDNycE8>

Slovník spisovného jazyka českého. Sestavil lexikografický kolektiv Ústavu pro jazyk český

ČSAV. [on-line], <http://ssjc.ujc.cas.cz/>