

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra Sinologie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Markéta Procházková

Staré příběhy ve službách nové společnosti: Příběh Bílého hada

Old tales in service of the new society: The Story of White Snake

Praha 2020

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

Poděkování

Mé poděkování patří profesorce PhDr. Olze Lomové, CSc. za odborné vedení, trpělivost, podporu a především čas, který mi věnovala při zpracování této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 30. července 2020

Abstrakt

Práce se zaměří na Příběh Bílého hada (Baishe zhuan) ve zpracování moderního dramatika Tian Hana pro inscenaci v žánru Pekingské opery v 50. letech minulého století. Tuto adaptaci lze chápat jako realizaci tehdejší kulturní politiky ČLR, která se mj. obracela k domácím tradicím a usilovala o jejich reinterpetaci v duchu ideologie nové společnosti. Reinterpretace domácí tradice v perspektivě nových hodnot byla běžná i ve starší době, jak máme dokumentováno v čínských literárních památkách několika staletí. Autorka se zaměří na pojetí tématu lásky jako společenského vztahu, který se dostal do centra zájmu čínských intelektuálů v procesu modernizace a na nějž navázala i ideologie Komunistické strany Číny. Na základě rozboru Tian Hanovy adaptace představí pojetí hlavních postav a přístup k milostnému tématu a náboženským motivům a v konfrontaci se staršími verzemi příběhu bude sledovat jaké hodnoty a postoje se zde prosazují. Analýzu vlastního libreta spojí s dobovou reflexí příběhu a jeho propagací v tisku.

Klíčová slova

Tian Han, Baishe zhuan, pekingská opera, 50. léta Čína, divadlo

Abstract

This thesis will focus on *The Story of the White Snake* (Baishe zhuan) written by the modern playwright Tian Han for a production in the genre of Peking Opera in the 1950s. We can understand this adaptation as the implementation of the cultural policy of the PRC of this period, which, among other things, turned to local traditions and pursued to reinterpret them in the spirit of the ideology of the new society. Reinterpretation of the local traditions in the perspective of new values was common even in earlier times, as we have documented in Chinese literary heritage of several centuries. The author will focus on the concept of the topic of love as a social relationship, which came to the center of attention of Chinese intellectuals during the process of modernization and which was followed by the ideology of the Communist Party of China. Based on the analysis of Tian Han's adaptation the author will present the concept of the main characters and the approach to the love theme and religious motifs, she will also confront Tian Han's adaptation with older versions of the story and observe enforced values and attitudes. The author combines the analysis of the libretto with the period reflection of the story and its promotion in the press.

Keywords

Tian Han, Baishe zhuan, Peking Opera, 1950s China, theatre

Obsah

Seznam zkratk	7
1. Úvod	8
2. Tradiční čínské divadlo	12
3. Společenská role literatury a divadla v Číně po roce 1949 a ideologické požadavky na ně kladené.....	14
4. Tian Han.....	18
4.1. Život v politických souvislostech.....	18
4.1.1 Mláďí a vznik spolku Tvorba.....	18
4.1.2 Občanská válka a druhá jednotná fronta	19
4.1.3 Život Tian Hana po vyhlášení ČLR.....	21
4.2 Tian Hanův zájem o pekingskou operu.....	23
4.3. Téma ženy a svobodné lásky v Tian Hanově díle.....	25
5. Představení divadelní hry <i>Báishé zhuàn</i>	30
5.1. Synopse děje hry	31
5.2. Hlavní postavy.....	32
5.3. Odlišnosti Tian Hanova libreta od starších verzí příběhu	34
5.4. Jak se Tian Han vyrovnal s kritikou starší verze <i>Báishé zhuànu</i>	40
6. Závěr.....	43
7. Seznam použité literatury.....	45
7.1. Prameny.....	45
7.2. Sekundární literatura	45
8. Příloha	47

Seznam zkratek

ČLR	Čínská lidová republika
KS Číny	Komunistická strana Číny
KMT	Kuomintang

1. Úvod

Tato práce se zabývá pekingskou operou s názvem Příběh o Bílém hadovi (*Báishé zhuàn* 白蛇传) z roku 1955, jejíž libreto napsal významný dramatik, spisovatel a avantgardní umělec meziválečného období Tian Han (*Tián Hàn* 田汉). Hra samotná je příběhem o lásce bojující s předsudky „staré“ společnosti.

Cílem práce je zachytit a analyzovat pojetí tématu lásky jako společenského vztahu. Toho docílím tak, že odpovím na tři otázky.

Ta první je, proč si Tian Han v období vlády komunistické strany vybral ke zpracování příběh, který byl populární už dlouho před vznikem ČLR a nepojednává o revoluci, ale o lásce a manželství.

Obsahově se Tian Hanova adaptace velmi lišila od starších znění příběhu. Příběh má v čínské literatuře dlouhou historii. Ve středověké povídce „Bílá paní navěky zajatá pod pagodou Leifeng“ je Paní Bai neboli Bílý had popisována jako zlý démon, který se přiživuje na svém manželovi. To proto, že Paní Bai byla ve středověkých náboženských představách čínským ekvivalentem evropského upíra, který vysává svou nic netušící oběť.

Od 16. století s rozvojem městské společnosti a populární kultury, v divadelních představeních postupně získávaly oblibu milostné příběhy a sympatie k milencům. Na přelomu 19. a 20. století proces společenských změn nabývá na intenzitě a v divadle jsou milostné příběhy stále oblíbenější. Proto se také postupně měnil i charakter paní Bai, která se vyvíjela v kladnou romantickou hrdinku. V této práci se také zaměřím na rozdíly mezi Tian Hanovou adaptací a staršími verzemi příběhu.

Proto má druhá otázka zní, jakými proměnami prošel dávný příběh o Bílém hadovi. Jelikož proměnou prošel i samotný milostný vztah mezi hlavními hrdiny, moje třetí otázka zní, jak je v Tian Hanově podání legendy zpracováno téma lásky a jaké důvody jej k tomu vedly.

Abych na tyto otázky mohla odpovědět, budu muset nejprve nastínit kulturní změny na začátku 20. století v Číně a s tím související změny v literatuře, včetně specifické výchovné role.

V důsledku setkání čínského císařství se západními mocnostmi došlo v Číně na začátku 20. století k rozkladu tradičních společenských vazeb a norem původně definovaných konfucianstvím. Součástí této proměny byl proces ženské emancipace a také postupné

formování nového vztahu k manželství a lásce a s tím spojené svobodné volby partnerů. Společenské změny se promítly i do literatury a umění, které se staly jedním z prostředků propagace nového společenského řádu.

Na změny na počátku 20. století navážu kulturními změnami ve 40. letech 20. století, kdy komunisté dovedli výchovnou roli literatury a umění do extrémní podoby.

Poté se krátce zaměřím na funkci literatury a divadla v době, kdy Tian Han napsal svoji hru, jelikož komunisté literatuře přisoudili jasně danou společenskou a výchovnou funkci.

Stručně popíši život Tian Hana a jeho cestu na pozici vysokého komunistického funkcionáře. Také shrnu důležité motivy, které se v jeho pracích opakují.

V kapitole věnované samotné divadelní hře *Báishé zhuàn* nejprve stručně shrnu děj opery a poté představím základní okolnosti vzniku hry.

Následovně zdůrazním odlišnosti Tian Hanova libreta oproti starším verzím příběhu tak, že Tian Hanovu verzi budu nejprve konfrontovat se středověkou povídkou od Feng Menglonga a dále se zveršovaným ztvárněním příběhu z 19. století od Ma Rufeie.

Obě verze se od Tian Hanova libreta velmi liší a na základě tohoto srovnání vyniknou Tian Hanovy úpravy a také bude možné nastínit vývoj příběhu v čase. Dále budu zkoumat, jakým způsobem Tian Han interpretuje tento starý příběh pro potřeby nové společnosti. Abych to zjistila, představím pojetí postav.

Mým hlavním pramenem je samotné libreto hry v čínštině (Tian Han, 1956) a angličtině (Tian Han, 1957) v překladu dvojice známých překladatelů Yang Xianyiho a Glady Yang. Pro komparaci se středověkou povídkou „Bílá paní navěky zajatá pod pagodou Leifeng“ (*Bái niángzǐ yǒng zhèn léi fēng tā* 白娘子永鎮雷峰塔) použiji její český překlad, který je zahrnut ve výboru huabenů s názvem „Skříňka s poklady“, pod názvem Bílý had, kterou uspořádala a přeložila Zdenka Novotná a verše přebásnila Milada Šťovíčková¹.

Druhá verze příběhu, se kterým libreto porovnáám je v prosimetrickém žánru baojuan a pochází z 19. století. Jeho anglický překlad je zahrnut v knize „The White Snake and Her Son: a

¹ Anglický překlad můžeme najít ve výboru mingských huabenů „Stories to caution the world“ (Feng Menglong, 2005).

Translation of The Precious Scroll of Thunder Peak with Related Texts“ (Wilt L. Idema, 2009). Překlad je součástí monografie, která se věnuje i vývoji příběhu od starších verzí a jeho pojetí na začátku 20. století.

Další pohled na vývoj a funkci příběhu především během Májového hnutí nabízí Idema v článku „Old Tales for New Times: Some Comments on the Cultural Translation of China’s four Great Folktales in the Twentieth Century“ (Idema Wilt, 2012).

V tomto článku Idema mimo jiné popisuje, v jakém duchu byly reinterpetovány lidové příběhy ve 20. letech 20. století, tedy že se autoři snažili o odmítnutí starých konfuciánských tradic a hodnot, a konstatuje, že původní texty byly často zatlačeny ve prospěch moderního převyprávění. V této reinterpetaci se nejvýraznější změny projevují v novém zpracování výkladu téma lásky.

Toto tvrzení ověřím za pomoci porovnání Tian Hanova libreta s nejstaršími verzemi příběhu, které jsou shrnuty v článku „From Folklore to Literate Theater: Unpacking Madame White Snake“ (Whalen Lai, 1992), který se zaměřuje na milostné vztahy mezi nesmrtelnými bytostmi a lidmi a také snaží se najít počátky legendy o hadovi uprostřed jezera, ze kterých se mohl vyvinout pozdější příběh o Bílém hadovi.

Abych mohla představit koncepci funkce literatury a divadla po roce 1949, použiji soubor článků dobových autorů a funkcionářů v oblasti kultury vydané v Československu pod názvem „O nové čínské literatuře“ (Zhou Yang, Mao Dun, Guo Moruo, 1950).

Jeden z pohledů na to, jak současníci hodnotili naplnění nové funkce literatury po roce 1949, představím prostřednictvím recenze od progresivního literárního historika Dai Bufana (*Dài Bùfán* 戴不凡) z roku 1952, který libreto odsoudil jako nedostatečně protifeudální.

Jelikož se jedná o příběh o lásce, budu se věnovat i tématu proměny pojetí lásky a manželství v čínské společnosti. Zde se mohu opřít o monografii „Revolution of the Heart“ (Lee, 2007).

Podle autorky této monografie idea romantické lásky dosáhla v Číně vrcholu ve 20. letech 20. století. Sociální diskurz na téma lásky ale pokračoval a vyvíjel se dál. Po první vlně modernizačních snah vyznačujících se kritikou konzervativních společenských hodnot konfuciánského světového názoru a voláním po individuální svobodě a právu na svobodnou volbu partnera. Například Kuomintang se už ve 30. letech snažil o znovuoživení konfuciánských hodnot s cílem stabilizovat svou moc.

Radikální levice a komunisté s takovým návratem k hodnotám staré „feudální“ společnosti samozřejmě nesouhlasili. Po roce 1949, v procesu stabilizace vlastní moci a šíření ideologie, která podřizuje zájmy jedince zájmům státu, však sami prohlásili lásku za buržoazní zábavu, která lidi odvádí od vyšších cílů.

Tian Han byl dramatik, propagátor moderního dramatu a autor filmových scénářů, velkou oblibu si také získal jako autor vlastenecké literatury burcující čínský národ proti japonským okupantům.

Stejně jako samotný Příběh o Bílém hadovi a jeho vývoj, tak i život Tian Hana a jeho dílo je v literatuře bohatě zpracováno. Důkladně se životu a dílu Tian Hana věnuje kniha „The avant-garde and the popular in modern China: Tian Han and the intersection of performance and politics“ (Luo Liang, 2014), ve které autorka mapuje jeho život a vysvětluje, co v jednotlivých etapách Tian Hanova života ovlivnilo jeho divadelní, literární i filmovou tvorbu.

Další kniha, která se Tian Hanovi věnuje, je například „The Contemporary Chinese Historical Drama: Four Studies“ (Rudolf G. Wagner, 1990) a má také své místo v příručce „The literature of China in the twentieth century“ (Mcdougall, Bonnie S. a Kam Louie, 1997).

Tian Hanův vztah k pekingské opeře a jeho podíl na její reformě shrnuje Liu Siyuana v článku s názvem „Theatre Reform as Censorship: Censoring Traditional Theatre in China in the Early 1950s.“ (Liu Siyuan, 2009)

Historické pozadí sloužící pro zasazení do kontextu poté založím na knihách Dějiny Číny (Fairbank John King, 1998) a The search for modern China (Spence Jonathan D., 2013)

V celé práci budu pro zápis znaků používat pinyin a budu používat zjednodušené znaky.

2. Tradiční čínské divadlo

Tian Han přepracoval Příběh o Bílém Hadovi pro inscenaci v žánru pekingské opery (*jīngjù* 京剧).

Pekingská opera se vyvinula na konci 18. století z hudebně rozdílných melodických vzorců pocházejících z odlišných oblastí Číny a stala se nejvyspělejším stylem, který byl populární ve velkých městech a u dvora. (Dvorská 1982: 84) Pekingská opera je nejznámějším druhem tradičního čínského divadla (*xìjù* 戏剧) do češtiny překládaného jako zpěvohra nebo opera.

Xìjù zahrnuje lokální opery, které se od sebe liší. Jedná se o tradiční syntetické divadlo, svázané formálními i tematickými konvencemi, v němž vystupují speciálně vyškolení herci. Také hraje tradiční repertoár, který si herci případně upravovali sami. (Dvorská 1982: 84)

V repertoár *xìjù* se většinou vyskytují fantastické náměty, milostné příběhy, nebo zbojnické příběhy. Všechny však zobrazují společnost staré feudální Číny a obyčejný lid se na jevišti objevuje pouze v epizodních rolích. (Dvorská 1982: 85)

Tradiční čínské divadlo – *xìjù*, je syntetický útvar, v němž dominuje zpěv doprovázený hudbou a stylizované pohyby a tanec. (Dvorská 1982: 83) Před setkáním se západní civilizací v Číně neexistoval útvar podobný činohře, tj. divadelní představení, ve kterém se pouze mluví. (Kalvodová 1982: 65) Činohra tak byla v Číně v první polovině 20. století stejnou experimentální novinkou jako film.

Čínská činohra (*huàjù* 话剧) byla v Číně novým moderním žánrem importovaným ze západu na začátku 20. století. Činohra přinášela myšlenky a ideály moderního světa. Také byla uměním moderních vzdělaných lidí ve městech a měla omezené publikum, ale i své vlastní organizace, které se nijak neprotínaly s „operou“. (Kalvodová 1982: 65)

Činohra a opera se vyvíjely nezávisle na sobě a představují dva oddělené světy. Činohra se od opery například velmi lišila repertoárem. Původní hry na začátku 20. století se svou tematikou soustředily na kritiku přežívajícího feudálního myšlení a morálky, na emancipaci enczen, na vnitřní svět inteligence v přeměnách revolučního hnutí a na boj proti imperialismu. (Kalvodová 1982: 65)

Opera byla na rozdíl od činohry velmi oblíbená na venkově i ve městech, její náměty a morální poselství ale byly spjaté s tradiční společností, a v důsledku toho obsahově reprezentovala vše, co se dramatici snažili změnit už od pádu císařství. Činohry se tento problém netýkal, ale co se do formy týče, nebyla nijak blízka čínskému publiku.

Pekingská opera je také tradiční divadlo a propast mezi ní a činohrou je velká, nicméně pekingská opera byla stejně jako činohra divadlem pro elitu a před pádem císařství měla velkou podporu vládnoucích tříd hlavního města. (Kalvodová 1992: 185)

Tian Han je dodnes výjimečný autor, protože pracoval v obou těchto obvykle od sebe přísně oddělených žánrech.

3. Společenská role literatury a divadla v Číně po roce 1949 a ideologické požadavky na ně kladené

Tian Han dokončil definitivní verzi libreta *Báishé zhuàn* v roce 1955. (Luo 2014: 196) V té době Číně pevně vládla komunistická strana, která se k moci dostala po té, co vyhrála občanskou válku s Kuomintangem.

Komunisté hned po vyhlášení Čínské lidové republiky v roce 1949 začali pracovat na reformách, mezi prvními rozhodnutími nové moci byl vedle pozemkové reformy nový Zákon o manželství, který podporoval svobodnou volbu partnerů, usnadnil rozvody a především zakazoval dohodnuté sňatky a polygámii prohlásil za nezákonnou. (Spence 1999: 376)

Zákon o manželství byl vydán v období cenzury a politických procesů, přesto byl tento zákon ve své podstatě velmi liberální. To proto, že jeden ze slibů komunistů byla rovnost všech. Tento zákon je třeba vnímat jako jedno z prvních opatření nové moci a jako naplňování politického programu a slibů veřejnosti.

Tian Hanův *Báishé zhuàn* bylo dílo, které tento zákon propagovalo, a proto je v něm možné najít liberální ideály, které zastávala mladá inteligence ve městech už v první polovině 20. století.

Velký význam komunisté od počátku přikládali výchově a propagandě v duchu budování nové společnosti pod vedením komunistické strany. Veškerá kulturní produkce proto zároveň sloužila i jako nástroj propagandy.

Komunisté přisoudili zásadní výchovnou roli literatuře a umění, včetně divadla. Aby ale divadlo mohlo plnit svou výchovnou funkci, muselo projít reformou a zbavit se starých forem a narativů. Reforma se týkala žánru *xìjù* tedy opery.

Reforma divadla po roce 1949 navázala na starší program kulturní politiky komunistů, jehož počátky sahají do yan'anského období a týkala se nejen divadelní formy, ale i obsahu divadelních her.

Požadavky na nové umění autoritativně shrnul Mao Zedong už ve svých projevech ke spisovatelům a umělcům z roku 1942 v Yan'anu, kde určil, že funkcí literatury je šířit myšlenky komunistické strany a vychovávat lid v duchu revolučního úsilí. Jedním z požadavků na

literaturu byla srozumitelnost přístupná pro široké „lidové masy“: tedy i pro negramotné rolníky.

Se srozumitelností měla problém činohra, protože byla novým moderním žánrem, a oproti opěře připadala obyčejným lidem nezajímavá a nesrozumitelná. Proto komunističtí teoretici usilovali o to, aby se nové divadlo adaptovalo na tradiční a lidem oblíbené formy.

Čínští komunisté si už od dob protijaponské války uvědomovali, jak velký potenciál působit na nevzdělané publikum má tradiční divadlo, které bylo velmi populární mezi lidmi na venkově i ve městech, protože i přes stylizaci používalo výrazové prostředky a symboly, kterým lidé rozuměli od dětství. Proto tradiční divadlo získalo po roce 1949 důležitou výchovnou roli. Tradiční divadelní hry ale musely být nejprve podrobeny reformě, aby přestaly být poplatné hodnotám a názorům předrevoluční společnosti. Reforma nezahrnovala hry žánru *huàjù* neboli činohry.

Proměnou musel projít především obsah, konkrétně všechny myšlenky, které nebyly v souladu s ideologií nové společnosti. Jako jedna z odnoží tradičního divadla musela projít reformou i pekingská opera. Na prvním všečínském sjezdu spisovatelů roku 1949 pronesl Zhou Yang, „náměstek ministra kultury, místopředseda odboru propagandy Ústředního výboru Komunistické strany Číny a místopředseda Všečínské federace literatury a umění“ (Encyclopædia Britannica, Zhou Yang 2020) projev.

V proslovu shrnul, jak by spisovatelé měli psát pro „lid nové Číny“, tedy všechny s výjimkou reakčních živlů a vytvářet lidová díla, která měla povinnost šířit a podporovat myšlenky nového zřízení. Vyjádřil se i k tomu, jak by revidoval staré divadlo: „Pro lidovou literaturu jsou feudální a buržoazní literární formy všechny staré. Neodříkáme se jich, musí však být opraveny. Opravíme je podle národního, vědeckého a lidového hlediska, abychom jich mohli použít tak, aby sloužily lidu. To je náš zásadní postoj k starým formám, včetně útvarů lidových.“ (1950: 20–21).

Když Zhou Yang mluví o opravě z hlediska potřeb „lidu“, myslí tím šíření revoluční ideologie, jelikož Komunistická strana sama sebe chápala jako zástupce lidu, který jedná jeho jménem a k jeho prospěchu. Součástí nové ideologie byla mimo jiné „vědeckost“, tedy boj s pověrami a konfuciánskou tradicí.

Proč by staré divadlo mělo být reformováno, vysvětluje takto: „Staré divadlo i s pekingskou operou a ostatními místními divadly, má ještě velký vliv nejen v nově osvobozených oblastech,

nýbrž také v dříve osvobozených zemědělských oblastech. Tuto skutečnost nesmíme opomíjet při své popularizační práci. Musíme zrevidovat všechno feudální umění od starého dramatu až k dětským obrázkovým knihám.“ (1950: 41)

Z toho vyplývá, že divadlo se těšilo velké oblibě ve všech vrstvách společnosti. Zhou Yang chtěl této skutečnosti využít a udělat z divadla nástroj pro výchovu v duchu zásad nové Číny. A jak by měly být staré divadelní hry přepracovány?

„Východiskem pro jeho revisi [starého divadla] musí být užitečnost. Měli bychom vysvětlit lidu jejich reakční obsah tak, aby divadelní skupiny samy dobrovolně odmítly je hrát a aby lidé dobrovolně odmítly jim přihlížet. Jsou-li hry lidu prospěšné tím, že ukazují odpor proti feudálnímu útlaku, korupčnímu úřednictvu a že chválí národní nezávislost, lidovost apod. pak by měly být podporovány.“ (1950: 31)

Základní myšlenkou nové kulturní politiky tedy byla, jak určil Mao Zedong v Yan'anu „služba lidu“. Z hlediska komunistické strany jako držitele moci v novém státě to znamenalo naplňování vlastní ideologie a politických cílů a výchovu obyvatelstva v tomto duchu. Další myšlenkou byla služba budování nové společnosti a literatura a divadlo byly podle toho reformovány.

Reforma tradičních divadelních her začala na počátku roku 1950 a dotkla se her z více než tři set regionálních divadel, zahrnujících všechny tradiční divadelní formy, včetně lokálních oper populárních na venkově. (Liu 2009: 2)

Místní funkcionáři strany začali třídit hry do kategorií podle svého „prospěšného“ nebo „škodlivého“ obsahu. „Škodlivé“ hry byly hry, které tzv. obhajovaly období feudálního útlaku a podporovaly otrockou mentalitu. Dále také hry, které z hlediska reformátorů šířily pověry a podporovaly tak nevědomost a nevzdělanost. Takové hry měly být přepsány, nebo zakázány. (Liu 2009: 4–5)

Liu Siyuan ve svém článku říká, že měřítko pro posouzení a úpravu her byla shrnuta v Zhou Yangem a publikována v Lidovém deníku. Zhou Yangův článek ale nebyl dostatečně konkrétní a bylo v něm pouze pět konkrétních příkladů „škodlivých“ her. V důsledku toho byla reforma v praxi velmi nejednotná, nikdo nevěděl, co přesně se žádá, a konkrétní průběh závisel do značné míry na osobní iniciativě a libovůli místních úřadů, což mělo za následek mohutné zákazy různých her. Na reformě pracoval i Tian Han (jakožto vedoucí Výboru pro reformu

opery na ministerstvu kultury [*Xìqǔ gǎijìn jú* 戏曲改进局]) a pokoušel se zabránit implementaci seznamů zakázaných her. Nebyl ovšem příliš úspěšný. (Liu 2009: 4–6)

Reforma se také týkala řízení samotných divadelních společností. Divadelní společnosti před reformou měly jasnou strukturu organizace, která byla stejná jako v období císařství. Měly soukromé majitele, jednalo se o dědičné podniky, které vychovávaly herce od dětství. Majitel a „impresárió“ společnosti udržoval tradici určitého stylu a repertoáru, včetně psaných textů her, která se předávala z generace na generaci. Reforma nahradila původní vedení spolků a do jejich čela dosadila lidi loajální straně, kteří dohlíželi na všechno včetně dramaturgie. Postupně také docházelo k zestátnění divadelních společností. (Liu 2009: 9)

4. Tian Han

Tian Han se narodil jako Tian Shouchang (*Tián Shòuchāng* 田寿昌) 12. března 1898 v provincii Hunan a zemřel 10. prosince 1968 v Pekingu.

Umělecké jméno Tian Han, v překladu doslova „muž v poli“, si vybral v roce 1911. Tian Han nebylo jeho jediné umělecké jméno, ale protože se jedná o jeho nejslavnější pseudonym, budu v této práci k jeho označení používat právě toto jméno.

V mládí se Tian Han často věnoval moderním žánrům, jako byla činohra nebo film, který byl novinkou na celém světě a svou diváckou základnu si teprve budoval.

4.1. Život v politických souvislostech

4.1.1 Mládí a vznik spolku Tvorba

V roce 1916, tedy když mu bylo 18 let, se Tian Han poprvé vydal na studie do Tokia. Tokio bylo v této době moderní metropolí, kde se po ulicích proháněla auta přepravující rostoucí populaci města. Naproti tomu v roce 1916 se velká část Evropy potýkala s válkou, v Rusku vládl car a v Číně v té době se Yuan Shikai (*Yuán Shìkǎi* 袁世凱) neúspěšně znovu snažil nastolit císařství.

Tian Han v Japonsku zůstal šest let a do Číny, konkrétně do Šanghaje, se vrátil v roce 1922. Během svého pobytu v Tokiu vydával články a hry pod záštitou Společnosti mladá Čína (*Shàonián zhōngguó xuéhuì* 少年中国学会), které byl členem. (Luo 2014: 43)

V roce 1920 se seznámil s Guo Moruem (*Guō Mòruò* 郭沫若) a společně s ním a s dalšími založil roku 1921 literární společnost Tvorba (*Chuàngzào shè* 创造社), kterou po ukončení studií v Japonsku přesunuli do Číny.

Členové společnosti Tvorba (jednalo se o dobrovolné a volné sdružení několika přátel, které spojovala touha tvořit) se stavěli proti dohodnutým sňatkům. K propagování jejich postojů a názorů jim nejlépe posloužila jejich díla. Pod heslem „umění pro umění“ (nebo také romantismus a expresionismus) (McDougall 1997: 21) tvořili subjektivistická a individualistická díla prodechnutá touhou vzdorovat starým zvykům. Nositele překážek pro vzdorující romantické postavy představovala konfuciánské tradice, která stavěla povinnost k rodině a ke společnosti nad zájmy jedince. (Průšek 1980: 2–3)

Jako člen společnosti Tvorba se Tian Han aktivně zajímal o divadlo a divadelní produkci. Ve 20. a 30. letech byly jeho hry často uváděny amatérskými spolky v Číně. Tian Han se ale nevěnoval jen psaní, také uváděl překlady divadelních her západních autorů. Mezi autory, které překládal, patřili například Maurice Maeterlinck nebo Oscar Wilde. V roce 1927 se Tian Han znovu, na krátko, vydal do Japonska.

Členové společnosti se postupně odvraceli od původních témat, zaměřených na jednotlivce a zápasícího s tradicemi, a obrátili se k tématům společensky kritickým. Někdejší důraz na subjektivní prožívání nahradilo revoluční přesvědčení o potřebě radikální změny. Svými politickými názory se blížili k myšlenkám komunistického hnutí, které se po roce 1921 začalo v Číně rozvíjet pod vlivem evropských a zejména sovětských komunistů. Někteří postupně vstoupili do nedávno založené Komunistické strany Číny. Nakonec své původní heslo „umění pro umění“ nahradili heslem „revoluční literatura“. (Tien-yi, Howard, Goldblatt 2020)

KS Číny zpočátku nereprezentovala jen partyzány z Yan'anu, kteří se orientovali na vesničany a stalinskou linii, ale také městské levicové intelektuály, kteří vyznávali liberální hodnoty. Mezi ně patřil i levicový radikál Tian Han, který prosazoval myšlenky ženské emancipace a svobodné lásky a s komunistickou ideologií se ztotožnil, protože komunismus hlásá rovnost a odmítá patriarchální hodnoty.

4.1.2 Občanská válka a druhá jednotná fronta

Tian Han společnost Tvorba opustil a v roce 1928 založil Jihočínskou společnost, se kterou poté uváděl své divadelní hry (především *huàjù*) ve městech jako je Suzhou, Hangzhou, Guangzhou nebo Nanjing. (McDougall 1997: 171)

V tomto období konsolidoval moc v Číně Kuomintang, který po roztržce s KS Číny v roce 1927 pronásledoval levicové intelektuály, mezi které patřil i Tian Han a cenzuroval jejich umění. A to navzdory tomu, že Kuomintang a komunisté měli původně velmi blízký program a Kuomintang měl dokonce sovětské poradce.

V roce 1930, po té, co Tian Han uvedl adaptaci Bizetovy Carmen, (McDougall 1997: 171) kuomintangské úřady ukončily činnost Jihočínské společnosti. Předlohou pro Tian Hanovu adaptaci hlavní postavy Carmen, plně revolučních ideálů, se stala jeho milenka a později manželka An E (Ān È 安娥).

An E byla talentovaná spisovatelka a autorka písňových textů. Také to byla komunistická agentka, která pracovala v Šanghaji v utajení a která posílila Tian Hanovu inklinaci ke komunismu. (Luo 2014: 95)

Před tím než Tian Han vstoupil v roce 1932 do komunistické strany, která byla stále zakázaná a působila v ilegalitě, byl také členem Ligy levicových spisovatelů (*Zhōngguó zuōyì zuòjiā liánméng* 中国左翼作家联盟), která vznikla v roce 1930 a sdružovala více než 300 levicově orientovaných spisovatelů. Liga členům umožňovala vydávat vlastní práci a také překlady marxistických a sovětských textů. Na práci tohoto sdružení Kuomintang zareagoval masivní cenzurou. (McDougall 1997: 25)

Netrvalo dlouho a Kuomintang Tiana Hana zadržel a vsadil do domácího vězení v hlavním městě Čínské republiky Nanjingu. Díky rozsáhlým znalostem japonské mentality, politiky a hlavně kultury, byl však Tian Han nepostradatelným i pro KMT. Pomáhal mu s protijaponskou propagandou – a to už před vypuknutím druhé Čínsko-japonské války 1937–1945. (Luo 2014: 105–106)

Dalším možným důvodem, proč byl Tian Han „jen“ vsazen do domácího vězení byla jeho práce na oblíbeném filmu Děti bouře z roku 1935. Tian Han jako průkopník filmu v Číně byl důležitou postavou, kterou KMT potřeboval.

Od roku 1937 Japonci postupně ovládli severovýchodní oblast Číny. Kuomintang a komunisté, kteří se v letech 1937 a 1941 spojili v druhé sjednocené frontě proti japonské invazi, měli pod kontrolou jihovýchod a velkou část střední a celou západní Čínu.

V období spolupráce Kuomintangu a komunistů byl založen Třetí úřad, který měl na starosti „umění a komunikaci“ neboli válečnou propagandu a většina jeho členů byli intelektuálové sympatizující s levicovými myšlenkami včetně Tian Hana. (Luo 2014: 126)

Během války s Japonskem Tian Han organizoval 13 putovních divadelních souborů, které uváděly jeho protijaponské hry v mnoha městech horských oblastí ve vnitrozemí, kam prchali lidé z pobřežních oblastí obsazených Japonci. Například v Chongqing², Kunmingu nebo Guilinu. (Luo 2014: 123)

Po kapitulaci Japonska znovu naplno propuklo nepřátelství mezi Kuomintangem a Komunistickou stranou a rozhořela se občanská válka.

² Chóngqing (重庆) během druhé Čínsko-japonské války hlavní město Čínské republiky.

Tian Han se po kapitulaci Japonska vrátil do Šanghaje. Z Šanghaje se na krátko přestěhoval do Hong Kongu a nakonec se v roce 1948 (těsně před koncem války) vydal na severovýchod Číny, kde se připojil k postupujícím komunistickým jednotkám. (McDougall 1997: 308)

Na začátku války měli komunisté své základny ve venkovských oblastech na severu. Klíčovým regionem pro ně bylo původně Kuomintangem a Japonci okupované Mandžusko (vedla jím strategická železnice, kterou postavili Rusové a nacházely se zde doly a pozůstatky japonských válečných rezerv). Komunisti, kteří drželi severní část Mandžuska, měli svou základnu v Harbinu a snažili se vytlačit Kuomintang z jižní části regionu. (Spence 1999: 494–512)

Kuomintang se potýkal nejen s komunisty, ale také se vzrůstající inflací. Finanční krize vyvrcholila na podzim v roce 1945: vlivem ekonomickému kolapsu ztroskotaly Čankajškovi pokusy o znovunastolení životaschopné centrální správy. Zhroutila se také morálka v armádě Kuomintangu. Komunisté nabývali na síle a začali zabírat Kuomintangská severní území. Vítězství komunistů podpořila ztráta důvěry vůči ekonomickým i politickým opatření Kuomintangu. (Spence 1999: 494–512)

Od května roku 1948 se situace Čankajškovy armády jen zhoršovala. Dvě důležitá města Mukden³ a Changchun⁴ plná vycvičených jednotek byla obklíčena komunistickými jednotkami a mohla být zásobována pouze letecky. Tato města padla do konce téhož roku a Čankajšek postupně ztratil veškerá území nejen na severu, ale byl donucen stáhnout se do své poslední základny na ostrově Taiwan. (Spence 1999: 494–512)

4.1.3 Život Tian Hana po vyhlášení ČLR

Po roce 1949, tedy po vyhlášení Čínské lidové republiky pod vládou Komunistické strany Číny, zaujal Tian Han významnou pozici v kulturních organizacích a stal se předsedou Všečínského svazu dramatických umělců (*Zhōngguó xìjù jiā xiéhuì* 中国戏剧家协会). Jako předseda a zároveň komunistický straník Tian Han zastával pozici se značnou mocí. (Wagner 1990: 3)

Jak již bylo v této práci zmíněno v předchozí kapitole, po roce 1949 se Tian Han aktivně angažoval v reformě čínské opery. Tian Han byl jmenován vedoucím Výboru pro reformu

³ Mandžusky Mukden čínsky *Shěnyáng* (沈阳), hlavní město provincie *Liáoníng* (辽宁).

⁴ *Chángchūn* (长春), hlavní město provincie *Jílín* (吉林).

opery na ministerstvu kultury a stavěl se proti mechanické cenzuře tradičního repertoáru, který se realizoval prostřednictvím vytváření seznamů zakázaných her. (Liu 2009: 2–6)

V roce 1957 byla vyhlášena Kampaň proti pravičákům (*Fǎnyòupài yùndòng* 反右派运动), která pokračovala do roku 1958 a pronásledovala intelektuály, kteří kritizovali politiku komunistické strany během Hnutí sta květů (*Bǎihuāqífàng* 百花齐放). Na konci roku 1957 bylo označeno za pravičáky více než 300 000 spisovatelů, což zničilo jejich kariéru. Mnoho z nich bylo posláno do pracovních táborů, nebo do vězení, jiní byli posláni na převýchovu na venkov. (Spence 1999: 572)

Mezi postiženými bylo velké množství levicových intelektuálů, Tian Hana tato kampaň ale překvapivě nijak nepoškodila a v průběhu kampaně zastával relativně bezpečnou pozici na ministerstvu kultury.

Tian Han stejně jako jiní spisovatelé skryl kritiku strany do historických alegorií ve svých hrách. V roce 1961 byla v tištěné podobě vydána Tian Hanova historická hra *Guan Hanqing* (*Guān Hàncīng* 关汉卿) z roku 1958 tedy z doby těsně po kampani proti pravičákům a v době přípravy Velkého skoku. (McDougall 1997: 295–296)

V roce 1958 bylo poselství hry ukryto, ale v revidovaném vydání z roku 1961 ne. Hra je upozorněním na nespokojenost spisovatelů s mocenskou strukturou kolem Mao Zedonga. Hlavní hrdina dramatik *Guan Hanqing*, který žil ve 13. století v období vlády mongolské dynastie Yuan, v závěru hry odmítne vyškrtnout ze své hry urážlivé repliky a je potrestán vyhoštěním. (McDougall 1997: 295–296)

Postavu *Guan Hanqinga* lze chápat jako Tian Hanovou alegorií sebe sama, jejímž prostřednictvím autor dával najevo nespokojenost s potlačováním svobody slova.

V roce 1961 Tian Han také uvedl svou novou pekingskou operu, historické drama *Xie Yaohuan* (*Xiè Yáohuán* 谢瑶环) o velkém dramatikovi z dynastie Yuan, (Encyclopædia Britannica, Tian Han 2020) který stejně jako drama *Guan Hanqing* obhajovalo pozici spisovatelů a ukazovalo jejich nespokojenost. V této hře také kritizuje Velký skok (*Dàyuèjìn* 大跃进). (Wagner 1990: 137)

V roce 1966 vypukla v Číně Kulturní revoluce (*Wúchǎn jiējí wénhuà dàgémìng* 无产阶级文化大革命) a Tian Hanovo historické drama *Xie Yaohuan* se hned na počátku stalo terčem kritiky

Mao Zedonga. Tian Han byl proto uvězněn ve věznicí pro prominentní osobnosti Qincheng v Pekingu, kde také roku 1968 zemřel. (Encyclopædia Britannica, Tian Han 2020)

4.2 Tian Hanův zájem o pekingskou operu

Nedílnou součástí Tian Hanova života byla čínská opera (*xìjù*), ke které si vytvořil vztah už v dětství. Během revoluce, která v roce 1911 svrhla císařství, byl v Changsha členem „studentské armády“, která se postavila na stranu revoluce, a proto měl zdarma vstup na představení pekingské a hunanské opery. (Luo 2014: 184)

Přestože je čínská opera konzervativní žánr, který si zakládá na mistrném technickém provedení známých předloh a v průběhu dějin se proměňovala velmi málo, tak se i tento žánr začal od počátku 20. století před očima mladého Tian Hana vyvíjet.

Čínská opera se proměňovala už od pádu císařství. Do roku 1949 se opera různým způsobem přizpůsobovala nové době a diváckému vkusu a měnila se spontánně. K velké proměně opery došlo po roce 1949. V tomto období se totiž opera přestala měnit přirozeně, ale naopak proměna opery byla transformace řízená shora, orgány komunistické strany.

Tian Han měl čínskou operu rád už od doby, kdy v Changsha pravidelně sledoval zdarma různá představení, i když se jí ve 20. letech tolik nevěnoval a zaměřil se hlavně na nový žánr, činohru, (*huàjù*) a svou pozornost obrátil také k filmu.

K opeře se Tian Han vrátil s větším zájmem než dříve v období druhé Čínsko-japonské války, a stává se tvůrcem „nových historických her“ (*Xīnbiān lìshǐ xì* 新编历史戏), tj. delších komponovaných „celovečerních“ příběhů. Tian Han akcentoval tradiční provedení, které bylo pro operu typické, ale měnil a upravoval obsah předloh, a tak se snažil podpořit čínskou tradici tváří v tvář japonskému útlaku. (Luo 2014: 126)

Tian Han vnímal pekingskou operu, na rozdíl od činohry, jako příležitost navázat na tradiční čínský umělecký odkaz a přál si ji přetvořit tak, aby vyhovovala moderním požadavkům v „nové“ Číně.

Sám se k tomu vyjádřil takto: „Pokud jde o nás, tak si myslíme, že by lidé neměli dělit umění na nové a staré. Víme jen, že divadlo je rozděleno na operu a činohru. Označování opery jako

staré a činohry jako nové není vždy správné. Protože víme, že jak opera, tak i činohra mohou nabrat nové a staré formy.“⁵

Dle tohoto prohlášení lze usuzovat, že Tian Han se přikláněl k úpravám starých oper v duchu hesla „vytváření ze starého umění nové“ (*Gǎizào jiù yìshù, chuàngzào xīn yìshù* 改造旧艺术, 创造新艺术), které už v roce 1949 vyzdvihoval Zhou Yang ve svém projevu na prvním Všečínském sjezdu spisovatelů a umělců.⁶

Myšlenkou shora předepsané reformy na počátku 50. let bylo zcenzurovat náměty, témata, myšlenky a hodnoty tradičního repertoáru tak, aby odpovídaly nové ideologii, která zahrnovala vědecký pohled na svět, podporu myšlenky revoluce nebo vykořenění tradičních hodnot.

V praxi ale reforma vypadala tak, že mnohé hry s podobnými náměty byly zakázány místo toho, aby byly upraveny a přepsány, a to proto, že část funkcionářů chápala reformu jako nutnost sestavit seznam závadných her a ty místo úpravy zakázat.

Tian Han s tímto přístupem nesouhlasil a chtěl cenzurovat citlivěji, „byl silně proti sestavování seznamů povolených a zakázaných her a místo toho se rozhodl poskytnout stranickému vedení podrobnou analýzu repertoáru *xìjù*.“ (Liu 2009: 6)

I přes veškeré Tian Hanovo úsilí byly seznamy zakázaných her vytvořeny. Nakonec nebyly uváděny hry, které dokonce nebyly na seznamu – stačilo to, že byly námětem podobné zakázaným hrám. Ve výsledku bylo schválených a uváděných her velmi málo. (Liu 2009: 8)

Tian Han reformě rozuměl tak, že by se hry měly zachovat a pouze by se z nich měly odstranit „závadné“ prvky, například kult synovské oddanosti nebo „feudální pověry“. To pak provedl v příběhu Bílého hada, když příběh sám zachoval, dokonce i nadpřirozené motivy v něm ale přepracoval v novém duchu.

⁵ Tian Han, „Xin guoju yundong de diyisheng,“ *Liyuan gongbao* (Shanghai), nos. 22-23 (8. 11. a 11. 11., 1928), *Tian Han guanji*, vol. 17, 1–2. (Citováno podle: [Luo 2014: 188.]

⁶ V projevu Zhou Yang řekl: „Používáme starých forem, ne však pouze tak, že bychom „nalili nové víno do staré číše“, ale spíše tak, že „vytváříme ze starého nové“, což je zcela v souladu s přirozeným vývojem národní literatury.“ (1950: 20)

4.3. Téma ženy a svobodné lásky v Tian Hanově díle

„Stvoření nové ženy“ (*Chuàngzào xīn nǚxìng* 创造新女性) se věnovali umělci už od Májového hnutí (1919), jehož ideálem byla například ženská emancipace nebo také osvobození z pout staré společnosti a právo individuálně rozhodovat o svém životě.

„Stvoření nové ženy“ byl také jeden z nejdůležitějších námětů Tian Hanova díla od počátku jeho umělecké kariéry. Tian Han se mu věnoval už jako člen společnosti Tvorba a vrátil se k němu až do své smrti a hrálo důležitou roli v mnoha Tian Hanových esejích, hrách i filmových scénářích. (Luo 2014: 17)

„Stvoření nové ženy“ bylo rozšířené téma a zpracovávali ho i jiní umělci, každý ale vnímal postavu nové ženy jinak. Pro všechny však představovala genderové a generační konflikty a byla ve skrze pozitivní postavou, i když se po roce 1920 vyvíjela různými směry jako zkažená kráska, utlačovaná oběť apod. (McDougall 1997: 159)

Podle interpretace Luo Liang Tian Han měl k nové ženě ambivalentní vztah, protože pro něj zahrnovala jak nevinnost panny, tak svůdnou energii femme fatale. (Luo 2014: 17) Luo Liang interpretuje ženské postavy v Tian Hanově díle v revoluční perspektivě jako reprezentantky utlačovaného lidu.

V říjnu roku 1920 uvedl v Tokiu Tian Han svoji hru Duchovní světlo (*Língguāng* 灵光), ve které jsou hlavními hrdiny dva mladí čínští milenci, kteří studují v Americe. Milenci mají být rozděleni, protože muž se musí vrátit do Číny ke snoubence, kterou mu vybrali rodiče. V závěru hry se ale ukáže, že jeho snoubenka si sama našla muže, kterého miluje, a tak se mladý pár může vzít. Oba dva se poté vrátí do Číny, kde se mladý muž stane doktorem a léčí rolníky, kdežto hlavní hrdinka „léčí“ lid duchovně za pomoci svých divadelních her. (Luo 2014: 27–28)

Hra má jisté autobiografické prvky, jelikož Tian Han také opustil Čínu kvůli studiu v zahraničí. Tato hra vznikla v subjektivistickém období a dvaadvacetiletý Tian Han v ní mimo jiné kritizuje manželství bez lásky. Hra je také zvláštní tím, že se jedná o jednu z prvních čínských činoher (*huàjù*). (Luo 2014: 27–28)

V roce 1924 napsal Tian Han další hru, moderní drama s romantickým motivem nešťastné lásky. Hra dostala název Noc, kdy byl zajat tygr (*Huòhǔ zhīyè* 获虎之夜). Děj se odehrává na čínském venkově. Hlavními hrdiny jsou dívka jménem Lotus, která je dcerou lovce a má se podvolit domluvenému sňatku, a její milenec Huang Dasha, který si přeje svou lásku před svatbou ještě jednou spatřit. (Luo 2014: 76–77)

Huang Dasha se při své cestě na vrchol kopce, kde žije Lotus, chytí do pasti na tygry, kterou nastražil otec Lotus. Přes veškerá zranění se ale vyšplhá až na horu, kde dívku přeci jen spatří. Vzápětí ale spáchá sebevraždu, když slyší zvuk biče, a uvědomí si, že jeho láska Lotus je kvůli němu brutálně potrestaná. (Luo 2014: 76–77)

„Lotus je jedním z Tianových raných vtělení nové ženy z jeho páce v Šanghaji. Má v sobě vtisknuté obojí, pasivitu panny a revolucionářský potenciál femme fatale.“ (Luo 2014: 79) Lotus je pasivní především v první části hry, kdy se podvoluje vůli svého otce. V průběhu hry ale začíná otci vzdorovat a stavět se proti domluvenému sňatku. Ve finále hry se stane femme fatale, když nepřímo způsobí smrt svého milence, Huang Dasha je tak omámen krásou Lotus, že se nejen přes veškerá zranění vyšplhá na vrchol kopce, ale dokonce pro ni spáchá sebevraždu. (Luo 2014: 79)

Hlavním motivem je nešťastná láska a touha po nezávislosti. Tian Han příběh zasadil do období po revoluci v roce 1911 (Luo 2014: 76–77) a nejspíš chtěl ukázat touhu mladých lidí osvobodit se od přežívajících konfuciánských zvyklostí.

Tian Han se také velmi aktivně věnoval jednomu nezvyklému modernímu žánru, a to filmu. Film byl nejen v Číně, ale i ve světě, velkou novinkou.

V jednom z Tian Hanových filmů z roku 1928 s názvem Jarní sen na břehu jezera (*Hú biān chūnmèng* 湖边春梦) byl ústřední postavou mladý učenec, který si jde k jezeru vyčistit hlavu po nešťastné milostné aféře. U jezera potká krásnou femme fatale – upírku, která ho svede v červeném pavilonu. Noc za noci se za ní vrací, až jednoho dne potká místo své upírky skupinu zlodějů, která ho vážně zraní. Hra končí tím, že se mladý muž probudí v nemocnici a uvědomí si, že celý příběh byl jen „jarní sen na břehu jezera“. (Luo 2014: 90)

Krásná mladá dívka, která svede muže a způsobí mu tak často smrt, je tradiční námět v Číně. V nejstarších verzích měl příběh jednoduchý průběh. Mladý muž potkal u jezera krásnou mladou dívku, která ho svedla k noci ve svém přepychovém domě. Po této jediné noci pak mladý muž viditelně přišel o veškerou sílu, a proto povolá na pomoc taoistického mnicha. V různých variacích se tento příběh vyprávěl na různých místech a postupně se vyvíjel. (Lai 1992: 52–53) Tento námět můžeme znát například z Pu Songlingova díla.⁷

⁷ *Zkazky o šesteru cest osudu*. Přeložil Jaroslav Průšek. Povídka: Pomalovaná kůže.

Tian Han také napsal esej s názvem „Upírka“ (*Fánpàiyà 凡派亚*), ve kterém rozvíjí svou myšlenku, co znamená ona svůdná síla femme fatale. „Byl zaujatý těmito okouzujícími „chlípnými, nebezpečnými ženami na divadelní scéně i na filmové obrazovce“, které zařadil do kategorie „upírky“, „upírky“ pro něj byly ženy které „měly silné sebevědomí, oceňovaly vlastní uspokojení, nebo které ve svém životě zoufale usilovaly o uspokojení smyslů.“⁸

Tian Hanův film z roku 1935 s názvem Děti bouře (*Fēngyún Érnǚ 风云儿女*) je považován za dílo mimořádných kvalit, které je navíc výjimečné tím, že v něm poprvé zazní píseň Pochod dobrovolníků (*Yìyǒngjūn Jìnxíngqǔ 义勇军进行曲*), která byla provizorní hymnou už při vyhlášení Čínské lidové republiky v roce 1949. (Luo 2014: 118)

Hlavním hrdinou filmu Děti bouře je básník a student Xin Baihua, který žije se svým kamarádem, také umělcem a studentem Liang Zhifuem, v podkrovním bytě. Hlavní hrdina je velmi podobný samotnému Tian Hanovi a jeho kamarádům umělcům. (Luo 2014: 120)

Ženské hlavní hrdinky jsou dvě. První je bohatá a svůdná mladá žena typu femme fatale, která žije v luxusní vile naproti Xin Baihuaovi a je ztělesněním ženské krásy a elegance. Druhou je chudá dívka (typ „panna“, jak vymezuje Luo Liang), která žije se svou matkou v malém bytě dole v domě pod skupinkou umělců. Její matka zemře a ona je poté pomyslně adoptována mladými intelektuály, kteří žijí v bytě nad ní. (Luo 2014: 119–120)

Ačkoliv zde není žádný sexuální motiv mezi hlavním hrdinou a chudou dívkou a jejich vztah je především vztahem učitel – žák, můžeme zde sledovat i romantickou linku, protože mladí lidé sdílí mnoho společných zájmů a jsou si blízcí. (Luo 2014: 120)

Liang Zhifu, který je aktivní revolucionář chce, aby mladá dívka začala pracovat v továrně, Xin Baihua s ním ale nesouhlasí a přeje si, aby jí bylo poskytnuto vzdělání, proto bez vědomí svého přítele pošle mladou dívku do internátní školy. (Luo 2014: 120)

S druhou ženskou hrdinkou pojí mladého muže úplně jiný vztah. Když Liang Zhifua zatknou pro jeho revolucionářské aktivity a Xin Baihua je hledaný policií, poskytne mu bohatá kráska útočiště a přestěhují se do města Qingdao. Bohatá kráska se k němu chová jako ke svému manželovi a jejich vztah je sexuální. (Luo 2014: 120–121)

V té době musí chudá dívka odejít ze školy, protože nemá peníze, ze kterých by žila, a přidá se k taneční skupině. Díky jejímu zaměstnání se Xin Baihua s mladou dívkou zase setká, protože

⁸ Tian Han „Fanpaiya de shiji,“ *Yinxing* (1927). (Citováno podle: [Luo 2014: 89]).

společně se svou bohatou milenkou navštíví její představení, které na něj velice zapůsobí. (Luo 2014: 121)

Xin Baihua se poté spojí s Liang Zhifuem, který se po propuštění z vězení přidal k armádě dobrovolníků na severovýchodě a přidá se k němu. Po nějaké době potkají i mladou dívku, která opustila taneční skupinu a také se vydala na frontu bojovat proti Japoncům. (Luo 2014: 121)

V roce 1939, tedy v období války proti Japonsku, se Tian Han jako člen Třetího úřadu mimo jiné rozhodl prozkoumat různé historické materiály a operní repertoáry, což silně ovlivnilo jeho následující tvorbu. V této době se možná také rozhodl zpracovat příběh o Bílém hadovi. (Luo 2014: 126)

Jednou z oper, ke které Tian Hana inspirovaly historické materiály, byla pekingská opera Nový příběh o milencích a hrdinech (*Xīn érnǚ yīngxióng zhuàn* 新儿女英雄传), „ve které vytvořil hybridní žánr znovuoobjevením starých příběhů a jejich přetvořením.“ (Luo 2014: 127)

Opera je zasazena do období vlády dynastie Ming (1368–1644). Hlavní hrdinkou je dcera generála Zhanga jménem Zhang Huilan, která miluje bojová umění a chce následovat svého otce a bratra na frontu a bojovat s nájezdníky na jihu. Proto se převlékne za mladého muže a vydá se na cestu. (Luo 2014: 127–129)

Při své cestě potká několik dalších důležitých postav. Tou první je mladík jménem Shen Houduan, který nepozná, že Huilan je převlečená dívka, a přesvědčí ji, aby se stali „bratry“. Další postavou je mladá chudá dívka He Qiaogu, kterou dvojice „bratrů“ zachrání a která se do převlečené Huilan zamiluje. (Luo 2014: 127–128)

Třetí důležitou postavou je krásná vůdkyně lupičské bandy Velká sestra Ye, která se do Huilan také zamiluje. Do hlavní hrdinky se tedy zamilují všechny tři vedlejší postavy, a to i přestože dvě z nich jsou ženy. (Luo 2014: 128)

Ye, která sama sebe považuje za ženu s duší démona, zachrání Huilan život v bitvě a poté sama podléhá následkům utržených zranění. Jejím posledním přáním je polibek od její lásky Huilan. (Luo 2014: 128–129)

Setkání a boj po boku Ye Huilan změní a ona sama sebe začne popisovat jako „ženu démona, která zabíjí bez mrknutí oka“ (*sharen bu zhayen de nümwang* 杀人不眨眼的女魔王)“ (Luo 2014: 129). Toto její jméno se ukáže jako výstižné, když setne hlavu zloději, který vyleze na zeď a vyruší Huilan, když zrovna zapaluje kadidlo. Huilanina krása ho přesvědčí, aby slezl ze

zdi dolu, což se mu stane osudným. Tímto se Huilan stane pravou femme fatale, která se nebojí násilných činů. (Luo 2014: 129)

Ve finále se setká se svým bratrem, který se zamiluje do chudé dívky He Qiaogu a který odhalí, že Huilan je dívka. Huilan tedy utvoří pár s Houduanem, mladíkem, který ji na začátku, když si myslel, že má před sebou také chlapce, přesvědčil, aby se stali bratry. (Luo 2014: 129)

V této opeře je vidět inspirace starými vyprávěními. Tian Han mísí různé zdroje, například používá ústřední motiv z Písni o Mulan, dívce, která se převlékla za muže a odešla do války.⁹

Část, ve které Huilan potká v chrámu loupežníka a svou krásou ho přesvědčí, aby slezl ze zdi, byla inspirována zlým Bílým hadem, který svou krásou způsobil zkázu svého manžela a měla parodovat scénu z Příběhu ze západního křídla kláštera od Wang Shifua, ve které se milenci loupežník a urozená dívka poprvé setkají. Hra je prodchnuta silným protijaponským motivem a vyzývá k boji proti Japoncům nejen muže, ale především ženy. (Luo 2014: 129–130)

⁹ Český překlad viz Zpěvy od Žluté řeky, jinak také Jarmila Häringová: *Píseň o Mu-lan. Čínská dívka bojovnice*. Přel. Jarmila Häringová. *Labyrint* 1/1994.

5. Představení divadelní hry *Báishé zhuàn*

Podle Luo Liang „Tian Han začal s přepracováním Příběhu o Bílém hadovi v libreto pekingské opery v roce 1943 a pojmenoval ji Příběh o zlaté misce (*Jīnbō jì* 金钵记).“ (Luo 2014: 191) Podle Tian Hana bylo klíčovým, že síla lásky nemůže být potlačena zlatou miskou, která byla pro Tian Hana symbolem náboženského a patriarchálního útlaku. (Luo 2014: 191) Tuto první verzi příběhu o Bílém hadovi v adaptaci pro pekingskou operu Tian Han dokončil až během prvního roku nově vyhlášené Čínské lidové republiky. (Luo 2014: 179)

Tiskem byla vydána o rok později, ale bohužel se setkala s kritikou. V roce 1952 vyšla v Lidovém deníku recenze hry od Dai Bufana (*Dài Bùfán* 戴不凡), literárního historika v oblasti dějin divadla *xìjù*, který se věnoval zkoumání *xìjù* a který hru kritizuje jako málo protifeudální. Dai patřil k progresivním intelektuálům, kteří podporovali KS, avšak sám nebyl členem komunistické strany, politicky se angažoval jako člen „Čínské demokratické ligy“ (*Zhōngguó mǐnzhǔ tóngméng* 中国民主同盟). (Baidu, Dai Bufan 2020)

Dai Bufan přistupoval k Tian Hanově hře z pozice moderního vzdělance a vlastence. Od umění požadoval, aby naplňovalo výchovné požadavky, aby podpořilo proces modernizace a „zvědečtění“ čínské civilizace. Proto Dai například vyčetl Tian Hanovu Příběhu o zlaté misce, jak je v něm zpracováno téma lásky. Tian Han totiž ve své první verzi příběhu vylíčil lásku mezi hlavními hrdiny jako následek setkání v minulém životě a vděku paní Bai. Naproti tomu ve finální verzi už je láska hlavních hrdinů spontánní a jasná svobodná volba. (Dai 1952: 6)

Dai také nesouhlasil s několika nadpřirozenými postavami, které Tian Han převzal ze starších verzí příběhu. Mezi nimi je například postava Královny matky západu, která paní Bai odrazuje od života s Xu Xianem. (Dai 1952: 6)

Dobovou atmosféru zajímavě odráží, že Dai Bufan, byť sám nekomunista, se ztotožňuje s programem umění ve službách státu a s opravou starých příběhů podle „vědeckého“ hlediska, které mělo bojovat s pověrami a konfuciánskou tradicí, a vyčítá Tian Hanovi, který byl ve straně, že nenaplňuje požadavky, které Mao Zedong shrnul ve svých projevech v Yan'anu.

Dai Bufanův případ ukazuje, jak komunistická ideologie naplňovala některé společenské potřeby související s procesem modernizace a že zpočátku nebyla zcela zřejmá represivní povaha režimu, proto ideologii mohli propadnout i demokraticky smýšlející lidé.

Kvůli této kritice Tian Han své libreto několik dalších let přepracovával. Finální verze libreta byla dokončena v roce 1955 a celkově tak Tian Han pracoval na příběhu o Bílém hadovi déle než 10 let. (Luo 2014: 196)

5.1. Synopse děje hry

Bai Suzhen (žena-bílý had) společně se svou sestrou Xiao Qing (žena-zelený had) potkají v dešti u Západního jezera chudého mladíka jménem Xu Xian. Bai Suzhen je jím okouzlena a pozve ho další den na návštěvu. Xu Xian další den dorazí do červeného pavilónu, kde obě sestry bydlí, a k jeho velkému překvapení mu zamilovaná Bai Suzhen nabídne, že se stane jeho ženou, přestože je jen chudý sirotek.

Mnich Fahai se dozví, že se mezi lidmi ve městě usadil šťastně vdaný bílý had Bai Suzhen, a rozhodne se ji poslat pryč od lidí zpátky na horu Omei odkud pochází. Proto jde za Xu Xianem a varuje ho, že jeho krásná žena je ve skutečnosti démon. Xu Xian mu nevěří, a proto mu Fahai poradí, ať si jeho slova ověří a dá své ženě v průběhu svátku dračích lodí vypít víno s protijedem proti hadímu kousnutí (realgarem). Pak uvidí pravou tvář své ženy. Xu Xian opravdu přesvědčí svou ženu, aby víno vypila. Ta se ve spánku promění v bílého hada a Xu Xian ze šoku zemře.

Když se Bai Suzhen probudí a zjistí, že její manžel je mrtvý, rozhodne se ho oživit. To může jen pomocí kouzelné byliny z Hory nesmrtelných. Bai Suzhen se proto vydá na cestu a kouzelnou bylinu ukradne.

Díky Bai Suzhen a kouzelné bylině Xu Xian ožije, ale ke své ženě se chová chladně a odtažitě. Xiao Qing radí své sestře, aby manžela, který porušil své sliby lásky, opustila, ale Bai Suzhen Xu Xiana miluje a odmítá se ho vzdát. Proto Xiao Qing vymyslí plán, díky kterému Bai Suzhen znovu získá Xu Xianovu důvěru.

Plán spočívá v tom, že Xiao Qing přemění svůj bílý hedvábný opasek ve stříbrného hada a naaranžuje ho tak, aby to vypadalo, že se plazí po trámu v kuchyni. Bai Suzhen potom vstoupí společně s manželem do kuchyně a Xu Xian tudíž pochopí, že had kterého viděl před tím, nemohl být jeho žena. Bai Suzhen mu navíc vysvětlí, že se jedná o draka, který přináší štěstí. Díky tomu už Xu Xian nebude moci podezřívát Bai Suzhen, že je ve skutečnosti had. A jak řekly, tak udělaly, Xu Xian se znovu začne k Bai Suzhen chovat hezky a důvěřuje jí.

Jejich štěstí ale opět netrvá dlouho, Xu Xian se totiž vydá do kláštera Chinshan, kde potká mnicha Fahaie. Ten mu objasní, jak to bylo s drakem štěstí na kuchyňském trámu, a přesvědčí Xu Xiana, ať zůstane v klášteře a stane se jeho žákem.

O tři dny později ke klášteru dorazí Bai Suzhen a požaduje, aby se její manžel vrátil k ní. Fahai odmítne její žádost a vyzve ji, aby se vrátila zpět na horu Omei, kam patří. Bai Suzhen, která je v sedmém měsíci těhotenství se ale odmítne manžela vzdát a společně s Xiao Qing napadnou klášter a zaplaví ho. Boj prohrají, ale zachrání se. Během zápasu z kláštera nepozorovaně unikne Xu Xian.

Osudem pronásledovaní manželé se opět setkají u Západního jezera. V emotivní scéně¹⁰, kdy Bai Suzhen vyčítá svému manželovi, že ji zradil, a rozzuřená Xiao Qing mu hrozí, že ho probodne, se Xu Xian kaje a omlouvá. Znovu vyzná manželce své city a ona přijme jeho omluvu, protože ho stále miluje.

Poté se vydají se do domu Xu Xianovy sestry, kde Bai Suzhen porodí chlapečka. Jejich štěstí potřetí naruší mnich Fahai, který vtrhne do domu, odmítne prosby celé rodiny a vysílenou Bai Suzhen zajme a uvězní ji pod pagodou Lei Feng.

Po stoletích příprav a sbírání sil se k pagodě vrátí Xiao Qing s armádou nadpřirozených bytostí a bojuje s obránci pagody.

Zborcení pagody v závěrečné scéně je velmi důležité jako reference na Lu Xunův esej z roku 1924, ve které je „zborcení staré rozpadlé pagody symbol zboření starého patriarchálního systému.“ (Idema 2012: 17)

Z troskek pagody vystoupí vysvobozená Bai Suzhen.

5.2. Hlavní postavy

Poté, co se některé Tian Hanovy postavy, například Královna matka západu, staly terčem kritiky, došlo ve finální verzi k velkým škrtům. Tian Han zredukoval počet postav a odstranil všechny nadpřirozené bytosti kromě hlavní hrdinky a její sestry. I jejich nelidský původ ale nehraje tak velkou roli, jako v předcházejících verzích příběhu a důraz je kladen především na lásku mezi hlavními hrdiny.

¹⁰ Překlad této scény je v příloze.

Hlavní hrdinkou příběhu je Bai Suzhen (*Bái Sùzhēn* 白素贞). Krásná mladá žena, která má kromě lidské ještě hadí podobu: není člověk, ale démon z hory Omei. Navzdory nadpřirozenému původu má Bai Suzhen lidské vlastnosti a je nadána ušlechtilými city. Je věrná, laskavá, milující a obětavá. Je povahově nejstálejší postavou celého příběhu. Ačkoliv jí život staví do cesty spousty překážek, Bai Suzhen nepochybuje o správnosti svého jednání a je zcela oddaná manželovi a důvěřuje síle vzájemné lásky.

To, že se Bai Suzhen proměnila v trpělivou a oddanou manželku, ale neznamená, že se stala pasivní postavou, která tiše přijímá rány osudu a čeká na záchranu. Nejedná se o pasivní princeznu, naopak je schopna tvrdě bojovat o svého manžela a o rodinné štěstí. Vedle její nezávislosti a silné vůle občas působí její manžel až slabošsky.

Bai Suzhen (tedy ženský hadí démon) prošla v průběhu času velkou změnou. Ze zákeřného démona, který vysává životní sílu, se proměnila v oddanou a laskavou manželku a matku. „Přijala ctnosti tradičních čínských žen, a to především trpělivost, ctnost zrozenou z nezbytnosti v době, kdy ženy měly v mužské společnosti jen malé slovo.“ (Lai 1992: 3)

Druhou důležitou ženskou hrdinkou je Xiao Qing (*Xiǎo Qīng* 小青), mladší sestra Bai Suzhen, jejíž druhá podoba je zelený had Xiao Qing (je také démon původem z hory Omei). Xiao Qing je horkokrevnější: oproti své sestře se rychleji rozzlobí a hned tasí meč. Přestože je o něco slabší než její starší sestra, starší sestru miluje a těžce nese Xu Xianovo chování: na rozdíl od Bai Suzhen mu dává za vinu, že dovolil Fahaiovi, aby mezi manžele zarazil klín.

Ve starších verzích příběhu (například ve Feng Menglongově nebo Ma Rufeiově verzi) býval hlavní postavou Xu Xian (*Xǔ Xiān* 许仙). Mladý muž Xu Xian, který nemá žádný majetek, se na první pohled zamiluje do Bai Suzhen a hned při druhém setkání se s ní zasnoubí. V těchto verzích se Xu Xian stane obětí zákeřného démona Bílého hada, od kterého se snaží utéct. Ve finále se proti démonovi postaví a obelstí ho.

V Tian Hanově verzi ale Xu Xian působí jako charakterově nejslabší postava. I když je Bílý had milující manželka a ne zákeřný démon, tak Xu Xian snadno uvěří Fahaiovi a nechá si do hlavy zasít pochyby o manželce. Přestože ji upřímně miluje, několikrát jí díky intrikám mnicha zradí.

Jednoznačně záporným hrdinou příběhu je buddhistický mnich Fahai (*Fǎhǎi* 法海), který se snaží oddělit Bai Suzhen a jejího manžela. Nebere ohled na fakt, že se manželé upřímně milují

a že Bai Suzhen je především laskavá žena a ne jen hadí démon. Opakovaně ji přesvědčuje, aby se vrátila na horu Omei, kam podle něj patří. A když se střetne s její silnou vůlí, rozhodne se proti ní poštvat Xu Xiana. Fahai je v Tian Hanově verzi zarputilý a úzkoprsý člověk, který se neštítí použít veškerých prostředků, aby dosáhl svého cíle.

5.3. Odlišnosti Tian Hanova libreta od starších verzí příběhu

Tian Han byl za první verzi příběhu o Bílém hadovi kritizován, jelikož dostatečně neakcentoval snahu hlavních hrdinů najít společně svobodu a štěstí. (Dai 1952: 1) Ve starších verzích nebylo hlavním tématem příběhu hledání svobodné lásky, ale naopak staré verze odsuzují a varují před ženskou sexualitou, kterou představuje krásná hlavní hrdinka – démon. A to jak v nejstarších adaptacích, tak i ve verzi z 19. století od Ma Rufeie.

Jednou z předloh pro Ma Rufeiovu verzi je slavný příběh od Feng Menglonga Bílá paní navěky zajatá pod pagodou Leifeng z roku 1624.

Feng Menglong (*Féng Mènglóng* 冯梦龙) byl básník na sklonku dynastie Ming (1368–1644), který mimo jiné sbíral, upravoval a vydával příběhy a písně. (Luo 2011: 716)

Povídka o Bílém hadu je přepracováním staršího příběhu v duchu didaktické literatury rozšířené v městské kultuře za dynastie Ming.

Feng Menglongova verze příběhu se od Tian Hanova libreta velmi liší. Jedním z největších rozdílů je chování Bílého hada.

Feng Menglongova paní Bai je vypočítavý démon, který Xu Xiana pronásleduje a působí mu samé těžkosti. Například mu daruje kradené stříbro na svatbu a pak, když je Xu Xian obviněn z krádeže zmizí. Xu Xian je poté vykázán z Hangzhou kvůli krádeži, kterou nespáchal.

Později Bílý had vyhledá Xu Xiana v Suzhou a přesvědčí ho ke sňatku. Zároveň mu také daruje kradené šaty a šperky, takže je Xu Xian znovu stíhán za krádež a znovu vyhnán z města do tentokrát do prefektury Zhenjiang. Zde se celý model opakuje. Paní Bai znovu manžela vyhledá

a přesvědčí ho, aby jí odpustil. Pasáž popisující život manželů v Zhenjiangu se v pozdějších verzích už nevyskytuje.

Paní Bai v celém příběhu intrikuje a vyhrožuje, aby mohla mít Xu Xiana pro sebe. Xu Xian je hlavní postavou Feng Menglongovy verze příběhu a před Bílým hadem se nakonec sám zachrání, když prohlédne její masku a pochopí, že je démon. Na rozdíl od Tian Hanova Xu Xiana, Feng Menglongův hlavní hrdina převezme iniciativu a uvězní Bílého hada v misce, tu pak předá Fahaiovi, který ji ukryje pod pagodu: je to právě Xu Xian, kdo provede rozhodující čin.

Jedním z největších rozdílů Tian Hanovy verze oproti příběhu publikovanému Feng Menglongem (kromě odlišného charakteru paní Bai) je přidání scény, ve které se paní Bai vydá hledat kouzelnou bylinu, kterou chce vyléčit svého manžela.

Jak již bylo řečeno další velkou odlišností Tian Hanovy adaptace je, že hlavní postavou není Xu Xian. Ve Feng Menglongově verzi je to právě on, kdo provede rozhodující tah a uvězní Bai Suzhen pod misku. Fahai nejen že není prezentován jako aktivní záporná postava, ale jeho role je také velmi malá. Vše se točí kolem Xu Xiana. V Tian Hanově adaptaci je ale jasnou hlavní postavou Bai Suzhen.

Tian Han však jistě nenavazoval bezprostředně na mingskou povídku, měl k dispozici také divadelní zpracování od Ma Rufeie. Ma Rufeie (*Mǎ Rúfēi* 马如飞), nejznámější Suzhouský zpěvák a vypravěč žánru *táncí*¹¹ 19. století, vytvořil zveršovanou verzi příběhu a používal ji jako „prolog“ (*kāipiān* 开篇) hraný na začátku hlavní denní zábavy. (Idema 2009: XXI)

Ma Rufeieův příběh z 19. století si stále uchovává důležité rysy, které můžeme najít ve verzi od Feng Menglonga a které zdůrazňují, že paní Bai je démon, který nejen miluje, ale také může škodit.

¹¹ 弹词, zpívaná forma vyprávění, ve které se střídají verše s prózou.

Tato verze (v úvodní části, když Xu Xian u jezera poprvé potkává Bílého hada) rozehrává fakt, že paní Bai, hluboce dojatá Xu Xianovou laskavostí, si přeje splatit karmu. (Idema 2009: 1) Jedná se o odkaz na fakt, že některé verze příběhu (např. anonymní Svitky z Hromového vrchu) pracují se zápletkou z minulých vtělení: Bílý had je zachráněn předchozí inkarnací Xu Xiana, a to dlouho před tím, než se Xu Xian a paní Bai setkají.

Bílý had stejně, jako ve Feng Menglongově verzi nabídne Xu Xuanovi kradené stříbro, tentokrát ne kvůli svatbě, ale na otevření vlastní lékárny, ve které chtěli novomanželé žít a pracovat. Xu Xian je následně zatčen a poslán do Suzhou, zde se s manželkou opět potkává. Chvilí žijí v míru. To se však změní, když Bílého hada a její služku nevydělí amulety od mnicha a ve chvíli, kdy se Bílý had omylem nenapije vína s realgarem.

Poté, co se paní Bai napije vína s rozpuštěným nerostem, se promění do své pravé podoby a Xu Xian při pohledu na ni hrůzou zemře. Zde následuje scéna, ve které Bílý had musí získat kouzelnou bylinu, ze které uvaří odvar a oživí Xu Xiana, která ve Feng Menglongově verzi chybí.

Xu Xian po svém vyléčení předstírá, že je šťastný manžel, ale podezřívá manželku, že je démon. Později je znovu obviněn z krádeže – tentokrát krásného oblečení, daru od manželky.

Za trest je poslán do Zhejiangu. Zde potkává mnicha Fahaie, který ho přijme za svého učně. Těhotná paní Bai se ale nechce nechat od manžela odloučit, a tak vyhledá svého manžela a společně se svou sestrou svede s mnichem souboj, při kterém zaplaví chrám. Mnich je ale zažene na ústup a pošle za nimi Xu Xiana, aby je mohl porazit.

Xu Xian se vrátí ke své ženě do Hangzhou, kde mu porodí syna. Poté ji Xu Xian uvězní v misce na almužny, kterou dostal od Fahaie.

Jejich syn Xu Mengjiao později složí úřednické zkoušky a strhne pagodu, pod kterou měla být uvězněna matka. Tu ale mnohem dříve zachránila Královna matka západu a Bílý had se stal jednou z nesmrtelných. V závěru je vidět velký posun od Feng Menglongovy verze, jelikož Bai Suzhen, která už není prvoplánově jen odporný démon v Ma Rufeiově závěru dosáhne vykoupení. Xu Xian si zase po uvěznění manželky oholil hlavu a stal se mnichem.

Na konci příběhu jsou přítomna tři tradiční učené. Xu Xian je buddhistický mnich, Bílý had jedna z taoistických nesmrtelných a jejich syn Xu Mengjiao, který vyniká synovskou oddaností a složil úřednické zkoušky, je konfuciáncem.

Od Ma Rufeiovy verze se Tian Hanova adaptace velmi liší vynecháním celé pasáže o narození syna Bai Suzhen a Xu Xiana, po které následuje pokračování, kde syn Mengjiao osvobodí svou matku.

Ve Feng Menglongově verzi je uvěznění pod pagodou trest za vášeň a chtivost paní Bai, se kterou pronásledovala Xu Xiana a teprve její oddaný syn ji osvobodí. „Synovská oddanost“ (*xiao* 孝) je klíčová konfuciánská ctnost, kterou stará společnost vyzvedá, ale nová odmítá. „Osvobozením své matky z vězení pod pagodou oddaný syn Xu Mengjiao potvrzuje hříšnou povahu ženské sexuality a touhy.“ (Idema 2012: 16)

„Jako moderní intelektuál, Tian Han samozřejmě odstranil oddaného syna. Pro něj Bai Suzhen nebyla zosobněním chůtice a vášně, ale ztělesněním lásky.“ (Idema 2012: 17) Proto do jeho příběhu oddaný syn vůbec nezapadl. Bai Suzhenina láska k manželovi je pro Tian Hana pozitivní vyjádření svobodné lásky.

Oproti tomu v Tian Hanově verzi Bai Suzhen vysvobodí její mladší sestra Xiao Qing, která k pagodě přivede vlastní armádu nadpřirozených bytostí. Tento moment je velmi důležitý, protože i Xiao Qing se tímto činem stává samostatnou silnou ženskou bojovnicí, která se odváží samostatné akce. V duchu Tian Hanovy poetiky ženských postav, jak ji analyzuje Luo Liang, se z ní stává femme fatale – podobná hrdinským postavám starších Tian Hanových her.

Není náhoda, jakým směrem se Příběh o bílém hadovi vydal. Na přelomu 19. a 20. století ve vnímání lásky došlo k velkému zlomu. Zasloužila se o to idea romantické lásky. V tomto období

bylo běžnou praxí přepracovávání starých příběhů s cílem dodat jim nový smysl. Proces modernizace čínské kultury dosáhl pomyslného vrcholu ve 20. letech 20. století zásluhou Hnutí za novou kulturu (*Xīn wénxué yùndòng* 新文学运动).

Romantici Hnutí 4. května (*Wǔ Sì Yùndòng* 五四運動), mezi které můžeme zařadit i Tian Hana, se snažili odpoutat ze sevření konfuciánského rituálního řádu. Odmítali konfuciánský model rodiny, ve kterém romantická láska neměla místo a sňatky byly obchodní smlouvou. Romantici vytvářeli nový obraz vztahu. (Lee 2006: 96)

Jedny z mnohých otázek, které si kladli, zněly: „Co je přirozenost a cíl romantického štěstí? Jak můžou být protichůdné požadavky svobody a soudružnosti propojeny?“ (Lee 2006: 96)

Toto byly otázky, kterým se jako člen společnosti Tvorba věnoval Tian Han a přepracováním starých příběhů mělo nabídnout odpovědi.

Původní paní Bai nejprve lákala umělce Májového hnutí jako postava femme fatale. Později ale byla reinterpretovala Tian Hanem jako symbol nové ženy, která statečně konfrontuje autoritu patriarchy, ve svém boji za svobodnou lásku. (Idema 2009: XI)

„Jádro konfliktu v milostných příbězích hnutí 4. května je téměř vždycky mezi mladým párem milenců a jejich autoritativními rodiči. Milenci, jejichž ctností je samotná vášeň, jsou neodmyslitelně v právu, málokdy je zde prostor pro jakékoliv nejasnosti.“ (Lee 2006: 107)

V případě příběhu o Bílém hadovi nahrazuje autoritativní rodiče mnich Fahai, který neschvaluje opravdovou lásku, v ženě vidí jen démona ohrožujícího muže, a dělá vše, co je v jeho silách, aby manžele rozdělil.

Příběh o Bílém hadovi se v literárněhistorické klasifikaci v ČLR řadí mezi Čtyři velké čínské tradované příběhy (*Zhōngguó sìdà chuánshuō* 中国四大传说). Dalšími jsou: Příběh o Meng Jiangnü, Příběh o Pasáčkovi a Tkadleně, Příběh o Liang Shanboovi a Zhu Yingtai a Příběh o

Bílém hadovi. (Idema 2009: XI) Všechny tyto příběhy jsou o lásce, dá se tedy předpokládat, že i tyto příběhy měly svou roli při propagaci nového Zákona o manželství.

Termín Čtyři velké čínské tradované příběhy se začíná podle Idemy objevovat poprvé okolo roku 1950, tedy v době kdy Tian Han vydal tiskem svou první verzi Příběhu o Bílém hadovi s názvem *Jingbo ji*. (Idema 2012: 9) Mezi těmito příběhy je Příběh o Bílém hadovi nejmladší a jeho kořeny se dají vystopovat zhruba do 16. století. (Idema 2012: 10)

Nicméně Whalen Lai se dívá se na příběh z perspektivy religionisty a jeho kořeny nalézá v náboženském příběhu o ohromném hadovi, který se schovával pod zemí na ostrůvku uprostřed jezera a svou obří otevřenou tlamu vydával za lotosový květ a sežral každého, kdo si „květ“ spletl se vstupem do Čistá země Amitäbhy. (Lai 1992: 54)

Jak zde již ale bylo popsáno, Tian Hanova verze byla velmi odlišná od verze publikované Feng Menglongem v roce 1624, která by se dala považovat za „původní“ verzi příběhu. Více společných rysů se dá najít s Ma Rufeiovou veršovanou adaptací z 19. století.

Tian Han svou úpravu příběhu ale opřel i o divadelní a filmové adaptace ze začátku 20. století. Jednou z těchto adaptací je filmové zpracování Tian Hanova přítele Tanizaki Džuničiróa (谷崎潤一郎), kterého poznal během svých návštěv Japonska a který byl jeden z největších japonských spisovatelů 20. století. Tanizakiho scénář z roku 1921 se jmenoval Hadův chtíč (*Jasei no in*) a byl ukázkou fascinace japonských umělců čínskými lidovými příběhy. (Luo 2014: 185)

Tian Han si ovšem všechny předchozí interpretace dále upravil, aby příběh plnil veškeré ideologické požadavky své doby. Po založení Čínské lidové republiky a v době budování nového státu podle příkladu stalinského Sovětského svazu totiž znovu došlo k přehodnocení postavení žen ve společnosti a znovu se změnilo hodnocení svobodné lásky.

5.4. Jak se Tian Han vyrovnal s kritikou starší verze *Báishé zhuànu*

Tian Hanovu první verzi libreta *Jīnbō jì* jsem bohužel neměla možnost prozkoumat, ale srovnáním stávající verze a Dai Bufanových výtek v recenzi z roku 1952 docházím k závěru, že se Tian Hanova první adaptace *Jīnbō jì* od druhé verze *Báishé zhuàn* velmi lišila. První úprava se Dai Bufanovi vůbec nelíbila, protože podle něj v ní není dostatečně zdůrazněn protifeudální motiv, a dokonce v některých aspektech propaguje nadřazenost vyšších vrstev. (Dai 1952: 1) Proto Tian Han tedy musel operu *Jīnbō jì* přepracovat podle požadavků nové společnosti.

Dai Bufanovi vadil fakt, že Tian Han ve starší verzi vyzdvihoval moudrost Královny matky západu, která radí paní Bai, ať se vrátí na horu Omei. Dai si postavu Královny matky západu vyložil jako zástupce „zastaralé“ vyšší vrstvy, a proto její neomylnost odsuzuje. (Dai 1952: 1)

Dai Bufan mimo jiné nesouhlasí s tím, jak Tian Han vylíčil lásku mezi hlavními hrdiny a v recenzi kritizuje, že se držel starého motivu, který byl například ve Svitcích z Hromového vrchu nebo Ma Rufeiově verzi z 19. století, ve kterém je láska mezi paní Bai a Xu Xianem následek setkání v minulém životě, kdy předchozí inkarnace Tian Hana zachránila Bílého hada, který se později vyvinul v Bai Suzhen.

S tímto motivem nesouhlasí, protože potom paní Bai nebojuje za svobodnou lásku, kterou si svobodně vybrala, a také nedává smysl, proč by se buddhistický mnich Fahai proti takové lásce stavěl. Postava záporného hrdiny je proto podle Dai Bufana velice nepřesvědčivá.

Již jsem zmínila, že Dai Bufan také nesouhlasil s několika postavami, které Tian Han převzal ze starších verzí příběhu. Mezi nimi je například postava Královny matky západu, která paní Bai odrazuje od života s Xu Xianem. Díky ní totiž hlavní hrdinka vypadá slabě a ani její boj s Fahaiem nepůsobí jako boj za svobodnou lásku a finální uvěznění paní Bai pod pagodu se jeví jako zasloužený trest, před kterým byla varována. Diváci pak můžou nabýt dojmu, že Paní Bai je špatná jen proto, že ji Královna matka západu odrazovala od hledání štěstí. (Dai 1952: 6)

Výtky má Dai Bufan i k postavě Xiao Qing, tedy mladší sestry hlavní hrdinky, o které podle něj každý ví, že je bojovná a energická. V této verzi ale radí paní Bai úplně stejně jako Královna

matka západu, tedy ať se stáhne a vrátí se na horu Omei. To se k ní nehodí. Celkově podle Dai Bufana autor vyvyšuje nadpřirozené síly nad hrdinčino hledání štěstí a vyřeší s nimi všechno. (Dai 1952: 6)

Podle toho, jak důkladně Tian Han svou hru přepracoval, se dá usuzovat, že si vzal Dai Bufanovu kritiku k srdci, jelikož v *Báishé zhuànu*, který vydal o několik let později, jsou jen dvě nadpřirozené postavy, Bai Suzhen a Xiao Qing. Jejich nadpřirozený původ je zpracován tak, že spíše podtrhuje nespravedlnost a nesmyslnost, se kterou se Fahai snaží manžele rozdělit. Což z Fahaie nadevše pochybnosti dělá záporného hrdinu.

Podle mého názoru se Tian Han při své úpravě pevně držel požadavků, které byly na literaturu kladené po roce 1949. To dokládá porovnání s příspěvky pronesenými na Všečínském sjezdu spisovatelů z roku 1949.

Jak zde již bylo zmíněno, Tian Han se v průběhu reformy *xijù* přikláněl k úpravě obsahu tradičních námětů než k zákazům celých her a svá díla upravoval nejspíš podle hesla zmíněném již Zhou Yangem, který řekl že: Používáme starých forem tak, že „vytváříme ze starého nové.“ (Zhou 1950: 20)

Tian Han tedy vzal „staré“ tedy námět o lásce mezi mužem a hadím démonem a přepracoval ho v „nové“ tedy romantický příběh propagující myšlenku svobodného výběru partnera.

Zhou Yang ve svém článku také říká „Staré divadelní formy jsou důležitým projevem čínského národního umění, těsně spojeným s lidem, jemu blízkým a velmi oblíbeným. [...] Proto je revise starého dramatu naší velmi důležitou povinností, z níž pro nás vyplývá složitý ideový boj.“ (1950: 30–31)

Báishé zhuàn, který byl oblíbený na venkově a všeobecně dobře známý, tedy představoval ideální materiál pro přepracování. Nová adaptace příběhu zároveň také mohla propagovat Nový zákon o manželství (z roku 1950), jelikož jedním z oblíbených námětů po roce 1949 byl podle Zhou Yanga „boj za manželství podle svobodné volby“ (1950: 11).

Když Mao Dun jmenuje návrhy pro spisovatele, jak a jakou literaturu by měli psát, říká „Měli bychom jít k lidu, snažit se rozumět a žít jeho životem. Měli bychom psát o pracujícím lidu a splatit mu tak daň za jeho statečnost a píli. Měli bychom se snažit vytvořit literaturu s bohatou ideologickou náplní a vysokou mravní hodnotou, psanou formou blízkou lidu a lidem milovanou tak, abychom plně rozvinuli výchovnou funkci literatury.“ (1950: 51)

Předpokládám, že „jít k lidu“ bylo to, co Tian Han se svým *Báishé zhuànem* zamýšlel a oblíbenost této pekingské opery ukázala, že se mu to podařilo.

Považuji za ironické, že komunistický kádr Tian Hana kritizoval nekomunistou za to, že jeho libreto dostatečně nenaplnuje ideologické požadavky, které byly na literaturu kladené a že Tian Han kvůli této kritice od základu přepracoval celý text.

6. Závěr

Na základě provedené analýzy můžeme konstatovat, že pojetí tématu lásky v Tian Hanově *Báishé zhuànu* bylo ovlivněno nejen autorovou životní zkušeností, ale také navazovalo na jeho předchozí dílo a rozvíjelo již dříve zpracovávané myšlenky. Zároveň bylo ale také ovlivněno dobovými požadavky na literaturu a umění.

Tian Han si ke zpracování vybral starý příběh, který přepracoval tak, aby vyhovoval soudobým požadavkům v „nové“ Číně. Což znamená, že Tian Hanova adaptace zároveň propagovala nový Zákon o manželství, který podporoval svobodnou volbu partnera a zakazoval dohodnuté sňatky.

Tian Han svou hru vydal v době, kterou dnes popisujeme, jako období plné politickými procesy, které tvrdě potíraly politickou opozici a která byla začátkem dlouhého období plného omezování svobod občanů Číny. Tian Han a jeho příběh ale dokládají, že v minulosti se některé akce KS nejevily tak špatně a nikdo podobný vývoj nepředpokládal. Což dokládá fakt, že ve stejné době byl schválen zákon, který byl ve své podstatě velmi liberální a který byl propagován za pomoci „starého“ romantického příběhu, který v mnohém naplňoval ideály Májového hnutí.

Tian Hanův *Báishé zhuàn* se ve své době těšil velké oblíbenosti, která přetrvala až do dnes.

Díky prozkoumání Tian Hanova života a jeho díla jsme podkryli autorův zájem o téma „stvoření nové ženy“. Téma, které jeho tvorbu provázelo už od Májového hnutí. Na základě obsahu několika Tian Hanových děl shrnutých v kapitole 3.3. mohu konstatovat, že Tian Han byl fascinován silnými ženskými postavami, které využívaly svou krásu jako zbraň. I proto ho zřejmě lákalo přepracování klasického motivu, ve kterém nádherná mladá neznámá svede mladého muže. V době Májového hnutí se tyto silné ženy symbolizovaly představitelky Číny osvobozené od feudálního jha, ale já věřím, že Tian Hanovy „nové ženy“ představovaly především osvobozené ženství a přijetí ženské sexuality.

Hlavní hrdinka Tian Hanovy adaptace Bai Suzhen je také vtělením této „nové ženy“ z období Čínské republiky. Původního nebezpečného hadího démona Tian Han přeměnil na milující a odhodlanou manželku, která se nebojí bojovat za svou lásku. A naopak Xu Xiana, který ve starších verzích prohlédl krásnou masku své ženy, odhalil v ní démona a sám ji uvěznil, Tian Han přepracoval do pasivní karikatury sebe sama.

Mnich Fahai, který ve starších adaptacích nehrál velkou roli, se stal Tian Hanovým protivníkem a výrazně negativní postavou, který uvězněním Bai Suzhen zničí manželství dvou mladých milenců.

A Xiao Qing se pod Tian Hanovým perem ve finále také vyvinula v „novou ženu“ a bojovnici, když přivedla armádu, se kterou strhla pagodu a osvobodila svou sestru.

Tian Hanovo zpracování tématu lásky se v mnohém odvíjí od ideálů, kterým se věnoval už jako člen společnosti Tvorba. Napovídá tomu dynamika vztahu mezi hlavní hrdinkou a jejím manželem i záporný hrdina, který může být považován za zástupce „špatné“ konfuciánské tradice, která se mezi manžele staví.

V kontextu jeho předchozího díla a názorů Májového hnutí můžeme pochopit Tian Hanovu volbu příběhu, inspiraci k jeho úpravě i představení lásky mezi hrdiny, která korespondovala s ideály komunistické revoluce. Zároveň se tato práce také snažila ukázat, jak Tian Han navázal na kontinuální proces proměny příběhu a na výjimečné postavení hry *Báishé zhuàn* v době, kdy byla vydána. Komunisté totiž romantickou lásku, kterou zde Tian Han vyzvedá, v oficiální ideologii odsoudili jako buržoazní přežitek.

7. Seznam použité literatury

7.1. Prameny

Dai, Bufan 戴不凡 (1952). „Ping „Jinbo ji” Tian Han zuo zhonghua shuju 1950 chuban 评《金钵记》田汉作 中华书局一九五〇年出版 [Kritika “Příběhu o zlaté misce“ který vydal

Tian Han ve vydavatelství Zhonghua v roce 1950].“ *Rénmín ribào* 人民日报 3:1-6.

Feng, Menglong. (2005). *Stories to caution the world: a Ming dynasty collection* [online]. Seattle: University of Washington Press.

Tian, Han 田汉. (1956). *Bai She zhuan*, [Příběh o Bílém hadovi] Beijing: Zhongguo xiju chubanshe 中国戏剧出版社.

Tian, Han. (1957). *The White Snake: a Peking opera*. Peking: Foreign Languages Press.

7.2. Sekundární literatura

Dvorská, Xenie (1982). „Hudobné divadlo“. In: A. Doležalová (ed.), *Čínska kultúra a maoizmus: (literatúra, umenie, školstvo a jazyk v rokoch 1949-1969)*. Bratislava: Veda, 83–97.

Fairbank, John King. (1998). *Dějiny Číny*. Přeložil Jana Hollanová, Martin Hála, Olga Lomová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Dějiny států.

Heřmanová, Zdenka. (1961). *Skříňka s poklady: milostné povídky staré Číny*. Praha: Mladá fronta, Kapka.

Idema, Wilt L. (2012). "Old Tales for New Times: Some Comments on the Cultural Translation of China's Four Great Folktales in the Twentieth Century“, in *Taiwan Journal of East Asian Studies*, Vol. 9, No. 1. s. 25–46.

Idema, Wilt L. (2009). *The White Snake and her Son: A Translation of The Precious Scroll of Thunder Peak, with Related Texts*. Indianapolis: Hackett.

Kalvodová, Dana. (1982). „Činohra“. In: A. Doležalová (ed.), *Čínska kultúra a maoizmus: (literatúra, umenie, školstvo a jazyk v rokoch 1949-1969)*. Bratislava: Veda, 65–81.

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

- Lai, Whalen. (1992). "From Folklore to Literate Theater: Unpacking 'Madame White Snake.'" *Asian Folklore Studies*, vol. 51, no. 1, pp. 51–66.
- Lee, Haiyan. (2006). *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*, Stanford University Press.
- Liu, Siyuan. (2009). „Theatre Reform as Censorship: Censoring Traditional Theatre in China in the Early 1950s“. *Theatre Journal* [online]. 2009, **61**(3), 387
- Luo, Liang. (2014). *The avant-garde and the popular in modern China: Tian Han and the intersection of performance and politics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Luo, Yuming. (2011). *Brill's Humanities in China Library : Concise History of Chinese Literature*, Brill, ProQuest Ebook Central.
- Mcdougall, Bonnie S. a KAM Louie. (1997). *The literature of China in the twentieth century*. Hurst.
- Spence, Jonathan D. (1999). *The Search for Modern China*. New York: W.W. Norton & Company.
- The Editors of Baidu „Dai Bufan 戴不凡“ *Baidu* [online]. Dostupné na: <https://baike.baidu.com/item/%E6%88%B4%E4%B8%8D%E5%87%A1> (navštíveno 23.7. 2020)
- The Editors of Encyclopaedia Britannica „Tian Han“ *Encyclopædia Britannica* [online]. Dostupné na: <https://www.britannica.com/biography/Tian-Han#ref846811> (navštíveno 8.6. 2020)
- The Editors of Encyclopaedia Britannica „Zhou Yang“. *Encyclopædia Britannica* [online]. Dostupné na: <https://www.britannica.com/biography/Zhou-Yang> (navštíveno 20.7. 2020)
- Tien-yi Li, Howard C. Goldblatt and Others „Chinese literature“. *Encyclopædia Britannica* [online]. Dostupné na: <https://www.britannica.com/art/Chinese-literature/Modern-Chinese-literature#ref321104> (navštíveno 23.7. 2020)
- Wagner, Rudolf G. (1990). *The contemporary Chinese historical drama: four studies*. Berkeley: University of California Press.
- Zhou, Yang, Mao Dun a Guo Moruo. (1950). *O nové čínské literatuře*. Praha: Československý spisovatel, Knihovnička Varu (Československý spisovatel).

8. Příloha

14. scéna libreta popisuje důležitý moment hry, ve kterém se manželé Bai Suzhen a Xu Xian znovu shledají u Západního jezera poté, co těhotná Bai Suzhen společně se svou sestrou prohraje souboj proti Fahaiovi a je nucena utéct.

Bai Suzhen v ní Xu Xianovi vyčítá, jeho chování a věrolomnost. Xu Xian, se v této scéně kaje a omlouvá manželce, za to že jí nedůvěřoval a opustil ji. Bai Suzhen zde také přizná Xu Xianovi svůj nadpřirozený původ a Xu Xian jí přijme takovou jaká je a vyzná jí lásku.

Libreto je napsáno v (*báihuàwén* 白话文), tedy v moderním literárním jazyce. V textu se střídají krátké repliky v próze a zpěv. Zpívané partie jsou ve volném verši.

第十四场 断桥

14. scéna Zlomený most

杭州西湖边。

U břehu Západního jezera v Hangzhou

白素贞狼狈逃上。

Bai Suzhen vybíhá na jeviště.

白素贞:

杀出了金山寺怒如烈火!

(哭头) 狠心的官人哪!

(小青追上, 寻觅白娘子, 姐妹重见, 相抱而哭。)

Bai Suzhen:

Unikla jsem smrti v chrámu na hoře Jin a nyní můj hněv plane, jako oheň!

(plačky) *Jak krutý je můj manžel!*

(Xiao Qing, která Bai Suzhen hledá, ji doběhne. Obejmou se a pláčou.)

白素贞:

法海贼无故起风波。

官人不该辜负我，

害得素贞受折磨。(跌下)

Bai Suzhen:

Ničema Fahai bez příčiny vyvolal zkázu.

Manžel mě neměl zradit a způsobit mi taková muka. (zhrouť se)

小青:(扶间) 姐姐怎么样了

Xiao Qing: (snaží se pomoci) *Sestřičko jak vám je?*

白素贞: 腹中疼痛，寸步难行，如何是好？

Bai Suzhen: *Mám takové bolesti, že nedokážu udělat ani krůček, co mam dělat?*

小青: 想是就要分娩了，且到前面桥边，少坐片时，再想良策吧。

Xiao Qing: *Myslím, že už přišel váš čas, odpočijme si a posadme se na chvíli před mostem. Mezitím vymyslíme, co budeme dělat.*

白素贞: 事到如今，只好如此。

(小青扶白素贞前行，眺望湖上。)

Bai Suzhen: *Když už to došlo tak daleko, musíme se s tím smířit*

(Xiao Qing pomůže Bai Suzhen před most a pozorují jezero.)

白素贞:(惆怅地) 青妹，这不是断桥么？

Bai Suzhen: (sklíčeně) *Xiao Qing, není to Zlomený most?*

小青:(望) 正是。

Xiao Qing: (podívá se) *Ano je.*

白素贞: 哎呀! 断桥哇! 想当日与许郎雨中相见，也曾路过此桥，于今桥未曾断，素真我，却已柔肠寸断了哇!

西子湖依旧是当时一样，
看断桥，桥未断，却寸断了柔肠。
鱼水情，山海誓，全然不想，
不由人咬银牙，埋怨许郎。

Bai Suzhen: *Ach! Zlomený most! Právě přes něj jsem šla v ten deštivý den, kdy jsem potkala svého milého. Až do dnešních dnů je most nezlomený, zato já Suzhen, má láska se rozpadla na kousky.*

*Západní jezero se nemění, je stejné, jako bývalo tenkrát,
pohled na Zlomený most - most se nezlomil, ale zlomené mám srdce.
láska, v níž jsme si byli blízcí jako ryba a voda, přísahy, které vzývaly hory a moře, všechno zapomněl,
jak moc jsem zraněná a vinný jsi ty, můj drahý.*

小青: 这样负心之人，小青早就劝姐姐舍弃了他，姐姐不听。于今害得姐姐有孕之身，这样颠沛流离，有家难奔有国难投，俺小青若在见许仙之面，定饶不了他!

Xiao Qing: *On je tak bezcitný, už dříve jsem vám sestřičko radila, ať ho opustíte, ale vy jste neposlouchala. A nyní vás nechal samotnou všemu napospas bez domova, když jste těhotná. Jestli ho já Xiao Qing znovu uvidím, rozhodně mu nebudu schopna odpustit.*

白素贞: 为姐也深恨许郎薄情无义。只是细想起来，此事也只怪那法海从中离间，以致如此。

Bai Suzhen: *Tvá sestra hluboce lituje, že láska jejího milého je tak nestálá. Ale když se nad tím zamyslím, z našeho rozdělení můžeme vinit jen toho Fahaie, kvůli němu jsme takto skončily.*

小青: 虽然法海不好，也是许仙不该忘了前情，听信他的挑拨。

Xiao Qing: *Přestože je Fahai darebák, tak Xu Xian neměl zapomenout na svou dřívější lásku, a naslouchat jeho radám, které vás rozeštvaly.*

白素贞: 许郎疑惧于我也是常情，还是那法海不好。

Bai Suzhen: *To, že mi můj milovaný nedůvěřoval, je přirozené, za všechno přece jen může Fahai.*

小青: 咳, 到了今天你还这样向着他, 你的苦还没受够么姐姐

Xiao Qing: *Pch, stále mu nadržujete? Copak jste sestřičko už dost netrpěla?*

白素贞: 青妹啊!

我与他对双星发下誓愿,

夫妻们相信赖各不猜嫌。

Bai Suzhen: *Sestřičko Qing!*

Já a on jsme si před párem hvězd¹² dali slib,

že si v manželství budeme vždy věřit a nebudeme o druhém pochybovat.

小青:

贤姐姐虽然是真心不变,

那许仙已不是当时的许仙。(愤然抽出剑)

叫天下负心人吃我一剑!

Xiao Qing:

Má ctnostná sestro, ačkoliv vy jste se nezměnila a zůstala mu oddaná,

tento Xu Xian už není váš dřívější Xu Xian. (rozzuřeně tasí meč)

Necht' bezcitný muž okusí můj meč!

许仙: 走啊! (许仙急上。)

Xu Xian: *Musím běžet!* (Xu Xian rychle vběhne na scénu.)

许仙:

神风一阵到家园。

一路只把贤妻念。

¹² Hvězdy Vega a Altair, které jsou nejjasnějšími hvězdami souhvězdí Labutě

(忽瞥见素真与小青，惊喜)

呀！

却见她花憔柳悴断桥边！

小青儿腰挎三尺剑，

圆睁杏眼怒冲天。

怪不得她把许仙怨，

我害得她姐妹不周全。

不顾生死把贤妻见，

娘子！

Xu Xian:

Zázračný vítr mě odvál domů,

Celou cestu myslím jen na svou ženu.

(Náhle si všimne Bai Suzhen a Xiao Qing a je příjemně překvapený)

Ach!

*Nemůžu se na to dívat, jak jako nešťastná slabá vrba stojí má krásná žena vedle
Zlomeného mostu.*

Kdežto její sestřička v rukou svírá meč.

Rozhlíží se a mandlová očka má plná zloby.

Není divu, že je na mě rozzlobená,

Ublížil jsem sestrám a nepomohl jim.

I kdyby mě to mělo stát život, musím se s manželkou setkat.

Milovaná manželko!

白素贞：官人！

Bai Suzhen: *Milovaný muži!*

小青：（同时）许仙，你来得好！（打许仙，拔剑）

（许仙逃，小青追下。）

Xiao Qing: (ve stejnou chvíli) *Xu Xiane, přišel jsi v pravou chvíli!* (Udeří ho a tasí meč).

(Xu Xian se dá na útěk a Xiao Qing ho pronásleduje a odbíhá z jeviště.)

白素贞：青儿！青儿！（下）

（许仙逃上。）

Bai Suzhen: *Qing! Qing!* (odejde ze scény)

(Xu Xian přiběhne na scénu.)

许仙：

吓坏了钱塘小许仙。

Xu Xian:

Jak já Xu Xian jsem vyděšený.

小青：哪里走？（再追许仙。圆场）

Xiao Qing: *Kam jsi mi utekl?* (Znovu vyběhne za Xu Xianem okolo scény)

白素贞：青儿不可！青儿不可！

（小青亮剑。）

Bai Suzhen: *Qing to nemůžeš! Qing to nemůžeš!*

(Xiao Qing mává mečem.)

许仙：（跪斗）娘子救命，娘子救命哪！

Xu Xian: (poklekne, třese se) *Manželko prosím zachraň mě, prosím zachraň můj život!*

白素贞：（一面护许仙，无限怨愤地）怎么你，你，你，你今日也要为妻救命么 你，你，你

你忍心将我伤，

端阳佳节劝雄黄。
你忍心将我诳，
才对双星盟誓愿，
又随法海入禅堂。
你忍心叫我断肠，
平日恩情且不讲，
怎不念我腹中怀有小儿郎？
你忍心见我败亡，
可怜我与神将，刀对枪，
只杀得我筋疲力尽，头晕目眩，腹痛不可当，
你袖手旁观在山岗。
手摸胸膛你想一想，
有何面目来见妻房？

Bai Suzhen: (Ochraňuje Xu Xiana a rozhořčeně praví)

Jak zrovna ty, ty, ty můžeš dnes prosit mě o záchranu, ty, ty, ty

Ty, který jsi měl to srdce mi ublížit,

když jsi mi během slavnosti podal víno s realgarem,

ty, který jsi měl to srdce mě podvést,

i když jsi pod hvězdami přísahal svou věrnost,

a pak odejít za Fahaielem do chrámu.

Ty, který jsi mi zlomil srdce,

když jsi mi neprojevil ani nejmenší laskavost,

jak jsi mohl zapomenout na dítě, které nosím pod srdcem?

*Ty, který jsi měl to srdce sledovat mou porážku,
já nebohá proti ochráncům svatyně, můj meč proti kopím,
já k smrti vyčerpaná, mající závratě, s nesnesitelnou bolestí v lůně,
a ty ses z bezpečí svatyně díval a nijak mi nepomohl,
přemýšlej o svých činech,
Jak si ještě můžeš troufnout pohlédnout mi do tváře?*

许仙: 娘子!

耳听得寺外声喧嚷,
心念贤妻泪千行。
几次要闯出文殊院,
法海不许我见妻房。

Xu Xian: *Milovaná manželko!*

*Když jsem uslyšel boj venku před chrámem,
toužil jsem po milované ženě a plakal jsem.
Tolikrát jsem se snažil utéct z chrámu,
ale Fahai mi nedovolil spatřit domov a manželku.*

小青: 既然法海不许你来见小姐, 从镇江到此, 千里迢迢, 你今天是怎样来的?

Xiao Qing: *Jestliže ti Fahai nedovolil odejít za sestřičkou, jakpak ses dnes dostal takovou dálku ze Zhenjiangu až sem.*

许仙: 只因.....

Xu Xian: *To protože...*

小青: (不等许仙说完, 急风暴雨地) 是不是法海派你来追赶我们姐妹来了? 这样负心之人, 待我杀了他!

Xiao Qing: (nenechá Xu Xiana domluvit, rozzuřeně pokračuje) *Neposlal tě Fahai, aby mě a sestřičku mohl chytit? Takový zrádce, však já ho zabiju!*

许仙: 哪有此事! 娘子听我说! 娘子听我说!

Xu Xian: *Jak jsi na tohle přišla! Má paní vyslechni mě! Má milovaná vyslechni mě!*

白素贞: (对小青) 且听他说些什么。

Bai Suzhen: (k Xiao Qing) *Poslechněme si, co nám chce říct.*

小青: (愤指许仙) 讲!

Xiao Qing: (rozzlobeně ukáže na Xu Xiana) *Mluv!*

许仙: 娘子, 青姐, 娘子啊!

那一日来到大江边,

法海劝我去逃禅。

先只想拜佛早回转,

文殊院粉墙高似天。

听鱼磬, 只把贤妻念,

贤妻啊!

那几夜何曾得安眠?

贤妻金山将我探,

咫尺天涯见无缘。

法海与你来交战,

卑人心中似箭穿。

小沙弥行方便,

放我下山访婵娟。

谁知又被法海见,

一阵风吹我返家园，
得与贤妻见一面，
纵死黄泉我的心也甜。

Xu Xian: Milovaná manželko, sestřičko Qing, ach manželko!

*Ten den jsem šel ke břehu řeky,
Fahai mě přesvědčil, ať uteču a stanu se buddhistou.
Nejprve jsem si myslel, že uctím Buddhu a brzy se vrátím domů,
ale zdi chrámu jsou vysoké, jako nebesa.
Naslouchal jsem rybkám a cinkotu zvonkohry, a myslel na milovanou ženu,
ach má milovaná!
Těch několik nocí, zamhouřil jsem vůbec oči?
Když jsi má milovaná mě přišla do chrámu hledat,
byli jsme si tak blízko a přitom tak daleko, že jsme se ani neviděli.
Když s tebou Fahai bojoval,
jako by do mého srdce vystřelil šíp.
Mladý novic mě nechal odejít,
unikl jsem z hory, abych hledal svou nádhernou ženu,
ale Fahai mě spatřil,
a v závanu mohutného vichru mě odnesl zpátky domů.
A nyní jsem znovu spatřil svou ženu,
už můžu zemřít, jelikož má duše bude mít v podsvětí klid.*

小青: 呸!

既是常把小姐念，

你为何轻易听流言？
小姐与法海来交战，
你为何站在秃驴一边？
秃驴若不将你遣，
怎肯送你返家园？
花言巧语将谁骗？
无义的人儿吃我的龙泉！（举剑）

Xiao Qing: *Pch!*

*Jestli jsi tak často na sestřičku myslel,
proč jsi tak snadno uvěřil pomluvám?
Když sestřička s Fahaiem bojovala,
proč jsi stál na straně budhistického mnicha?
Mnich se tvářil, jako že tě nechce nechat odejít,
jak by tě mohl odfouknout k domovu?
Koho se snažíš podvést svými medovými slůvky?
Ubožáku, okusíš mou čepel! (tasí meč)*

白素贞: (急拦佳小青) 青妹!

小青妹，且慢举龙泉宝剑，
(向许仙) 冤家啊！
许郎夫，你莫要怕，细听我言：
你妻原不是凡间女，
妻本是峨眉山一蛇仙。(小青见她吐出真情，急来止住她，白娘子不愿)
只为思凡把山下，

与青儿来到西湖边。
风雨湖中识郎面，
我爱你神情倦倦，丰度翩翩，
我爱你常把娘亲念，
我爱你自食其力不受人怜。
红楼交颈春无限，
怎知道良缘是孽缘。
到镇江，你离乡远，
我助你卖药学前贤。
端阳酒后你命悬一线，
我为你仙山盗草，受尽了颠连。
纵然是异类我待你情非浅，
腹内还有你许门的香烟。
你不该病好良心变，
上了法海无底船。
妻盼你回家你不见，
哪一夜不等你到五更天。
可怜我枕上泪珠都湿遍，
可怜我鸳鸯梦醒，只把愁添。
寻你来到金山寺院，
只为夫妻再团圆。
若非青儿她拚死战，

我腹中的娇儿也命难全。

莫怪青儿她变了脸，

冤家啊！

谁的是谁的非你问问心间哪！

Bai Suzhen: (rychle Xiao Qing zarazí) *Sestřičko Qing!*

Sestřičko Xiao Qing, vydrž chvíličku, než vytasíš meč,

(k Xu Xianovi) *můj milovaný!*

Můj drahý manželi, ty se nemusíš bát, poslouchej pozorně, co ti chci říct:

Tvá manželka opravdu není obyčejná žena,

původem je hadí démon z hory Emei. (Když si Xiao Qing uvědomí, že Bai Suzhen chce přiznat pravdu, rychle se jí snaží zastavit. Paní Bai nechce...)

Jen proto, že jsem toužila opustit horu a poznat lidský svět,

jsem s Qing přišla k břehu Západního jezera.

Díky větru a dešti jsem se s tebou setkala,

a zamilovala se do tebe pro tvou laskavost a upřímnost,

pro krásné vystupování,

zamilovala jsem se do tebe, pro tvou oddanost matce,

zamilovala jsem se, protože jsi byl schopný se o sebe postarat.

Jak jsme byli šťastní v červeném pavilónu,

kdo mohl vědět, že se naše štěstí změní v neštěstí.

Z Zhejiangu, jsi odešel daleko do jiného kraje,

já ti pomáhala prodávat léky,

poté, co jsi mi dal na slavnosti napít vína, tvůj život vyhasl,

a já pro tebe šla ukrást léčivou bylinu na posvátnou horu, jak přetěžký život.

*I když jsme jiní, s láskou jsem na tebe čekala,
a v lůně nosím tvé dítě.
Po nemoci jsi se neměl tolik změnit,
a být s Fahaiem na jedné lodi.
Doufala jsem, že se vrátíš domů, ale ty ses neobjevil,
nečekala jsem tě celé noci až do rána?
Já nešťastná jsem celý polštář slzami promáčela,
já nešťastná jsem o šťastném páru¹³ až do rána snila, a prohloubila tak svůj smutek.
Odešla jsem tě hledat do chrámu na hoře Jin,
jen aby se manžel s manželkou mohli znovu setkat.
Kdyby sestřička Qing v boji neriskovala svůj život,
syn, kterého nosím pod srdcem, by čelil krutému osudu.
Není divu, že se na tebe sestřička Qing hněvá.
Ach můj drahý!
Zeptej se svého srdce, kdo je v právu a kdo ne!*

小青: (向许仙) 好, 许仙, 我小姐已然把真情实话都对你说了。你快找你那法海师父去吧。(向白素贞) 姐姐, 我们走。

Xia Qing: (k Xu Xianovi) *Dobrá, Xu Xiane, když ti nyní má sestřička pověděla celou pravdu, rychle utíkej zpátky k Fahaiovi.* (k Bai Suzhen) *Pojďme sestřičko.*

许仙: 娘子, 青姐, 娘子啊!

Xu Xian: *Milovaná manželko! Sestřičko Qing! Má paní!*

白素贞: 青妹听他说。

Bai Suzhen: *Sestřičko Qing, poslechněme si, co nám chce říct.*

¹³ V doslovném překladu snila o „mandarínských kachničkách“ které představují milující pár.

许仙:

娘子把真情说一遍，
一樁樁往事，涌上我的心们
风雨西湖初见面，
双双卖药到大江边，
端午节我不该把酒功，
只害得贤妻受苦，我也吓到在床前。
多亏你灵山盗草不辞远，
才救得卑人一命还。
那一日金山去还愿
法海他劝我断，孽线。
我在金山不能回转，
可怜你每夜等我到五更天。
寻我来到金山寺院，
哪顾得有孕之身受颠连。
才知道娘子你情真，爱重，心良善，
受千辛，忍万苦，为的是许仙。娘子啊
你纵然是异类我也心不变。

Xu Xian:

*Má žena mi pověděla pravdu,
a nyní si začínám vybavovat minulost.
Poprvé jsme se potkali u Západního jezera, když pršelo a foukal vítr,
a u břehu řeky jsme spolu prodávali léky.*

*Neměl jsem ti dávat víno během slavnosti,
způsobil jsem tím své krásné ženě jen trápení, a sám sebe jsem vyděsil, že jsem lehl na
smrtné posteli.*

*Naštěstí jsi nesnesla nebytí mi nablízku a z posvátné hory mi přinesla léčivou bylinu
a zachránila jsi tak můj nehodný život.*

Ten den, kdy jsem šel na horu Jin vzdát poctu bohu,

Fahai mě přesvědčil, ať tě opustím, já hlupák,

nemohl jsem z hory Jin odejít.

Ty nešťastná jsi na mě každou noc čekala,

přišla jsi mě hledat do chrámu na hoře Jin,

těhotná jsi prošla tolika těžkostmi.

Až nyní vím, jak upřímná a hluboká je tvá láska, jak máš laskavé srdce,

prošla jsi tisíci těžkostmi, snesla desetitisíce neštěstí a to jen pro mé Xu Xianovo štěstí.

Ach má milovaná!

I když nejsi člověk, tak tě nemůžu přestat milovat.

小青: (走过来抓住许仙) 许仙!

许官人好一片蜜语甜言!

你这负心之人, 只顾你一人自在, 哪里知道小姐的苦楚!

Xiao Qing: (přistoupí a chytne Xu Xiana) *Xu Xiane!*

Xu Xiane, jak ti jdou medové řečičky!

Ty nevděčníku, sobče, staráš se jen o sebe, co ty víš o tom, jak sestřička trpí!

白素贞: 青儿, 官人于今他知道了。

Bai Suzhen: *Sestřiško Qing! Ted' už to ví.*

小青: 怎见得他知道了? (甩开许仙) 姐姐啊!

贤姐姐你为人心肠忒软，
怎知道男儿汉他变化万千。

Xiao Qing: *Jak můžeš věřit, že tvému utrpení rozumíš?* (odstrčí Xu Xiana) *Sestřičko!*

*Drahá sestřičko, jak mohl obměkčit tvé srdce,
jak můžeš uvěřit muži, však on ještě statisíckrát změní názor.*

许仙: 娘子，青儿！

许仙再把心肠变，
三尺青锋尸不全。

Xu Xian: *Milovaná manželko! Sestřičko Qing!*

*Pokud se city v mém srdci zase změní,
ať mě tvé ostří sestřičko Qing rozseká.*

白素贞: 喂呀！(扶起许仙，相抱而哭)

Bai Suzhen: *Běda!* (pomůže Xu Xianovi se zvednou a pláčou si v objetí)

小青: 呀！

他夫妻依旧是多情眷，
看将来难免要再受熬煎。
倒不如辞姐姐，天涯走远……

(凄然一拜) 姐姐，多多保重，小青拜别了！

Xiao Qing: *Pch!*

*Manželé se milují tak jako dříve,
v budoucnu se těžko vyhnou dalšímu trápení.
Snad by bylo lepší od sestřičky odejít, odejít tak daleko, jak je jen možné.*

(smutně se rozloučí) *Sestřičko, dávejte na sebe velký pozor, já Xiao Qing odcházím!*

白素贞: (急拦住) 青妹!

我与你患难交何出此言!

不见我怀胎儿就要分娩,

不见我流离在道路边,

你忍心叫为姐单丝独线.....

青妹! (痛苦)

Bai Suzhen: (snaží se ji zastavit) *Sestřičko Qing!*

Jak něco takového můžeš říct, po všem čím jsme ty a já prošly!

To nevíš, že se brzy narodí můj syn,

to nevíš, že nemáme kde hlavu složit, snad jen zde vedle cesty,

jak mi můžeš říkat sestřičko a přitom mě nechat osamocenou.

Sestřičko Qing! (pláče)

小青: (急慰) 姐姐不要如此。

小青我与姐姐血肉相连。

下山时姐妹们发下誓愿,

同生死共患难不相弃捐。

但愿得产麟儿母子康健,

但愿得那许.....

Xiao Qing: (utěšuje ji) *Nezlob se setřičko.*

Já Xiao Qing a vy, má sestřičko jsme jedno tělo a jedna krev.

Když jsme sestoupily z hory, složili jsme si přísahu věrnosti,

společně v životě i ve smrti, dohromady proti překážkám, nikdy jedna druhou neopustíme.

Doufám, že porodíte v pořádku a oba s děťátkem bude zdraví,

a doufám že Xu...

白素贞: (哭) 喂呀!

(许仙愧悔低头。)

Bai Suzhen: (pláče) *Běda!*

(Xu Xian zahanbeně s lítostí skloní hlavu.)

小青: (为着她挚爱的师姐只得宽恕许仙)

但愿得我姑爷爱定情坚。

倘若是贤姐姐再受欺骗，

这三尺无情剑定报仇冤。

Xiao Qing: (pro dobro své sestry nemůže jinak a Xu Xianovi odpustit)

A doufám, že láska mého švagra bude silná.

Jestli mé drahé sestře znovu ublíží,

toto ostří bez milosti pomstí nespravedlnost.

许仙: 青姐!

千熬百炼真金显，

娘子深情动地天。

青姐但把心头展，

许仙永不负婵娟。

Xu Xian: *Sestřičko Qing!*

Jako v ohni tepané zlato,

láska mé ženy pohnul nebem i zemí.

Sestřičko Qing můžeš si být jistá,

že Já Xu Xian budu už navždy žít jen pro svou ženu.

白素贞: 许仙, 你我夫妻哪里安身?

Bai Suzhen: *Xu Xiane, kam půjdeme?*

许仙: 就到我姐丈家中安身如何?

Xu Xian: *Co takhle jít do domu mé starší sestry a jejího manžela?*

白素贞: 也好, 此去不可提起金山之事。

Bai Suzhen: *Dobrá, ale nezmiňuj, co se stalo na hoře Jin.*

许仙: 那是自然。

Xu Xian: *Samozřejmě.*

白素贞: 青妹来呀! (扶小青)

难得患难中一家重见,

学燕儿衔泥土重整家园。

小青妹扶为姐清波门转。(回望湖上)

猛回头避雨处风景依然。

(同向左侧下。)

Bai Suzhen: *Sestřičko Qing, přidej se k nám. (chytne Xiao Qing)*

Po všech útrapách bud' me jedna rodina,

jako vlaštovky, které z hlíny znovu postaví hnízdo.

Sestřičko Qing vrat' se s námi. (obráti se k jezeru)

Náhle otáčím hlavu – místo, kde jsme se schovali před deštěm je tam stejně jako dřív.

(Odcházejí z jeviště levou stranou.)