

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Kulturní revoluce očima filmu Sbohem, má konkubíno

Bakalářská práce

Autor: Jessica Jandová

Studijní obor: Studium humanitní vzdělanosti

Vedoucí práce: Jan Vihan, Ph.D.

Praha

2021

Prohlášení

Prohlašuji, že práci jsem vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28.7.2021

Jessica Jandová

Poděkování

Ráda bych poděkovala především panu Janu Vihanovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, za jeho cenné rady, ochotu, trpělivost a inspiraci, kterou se mi během mého studia stal.

V Praze dne 28.7.2021

Jessica Jandová

Poznámka editora

V této bakalářské práci je pro zápis čínských jmen a toponym využíváno české standardní transkripce.

Abstrakt

Předním bodem zájmu této bakalářské práce je filmová adaptace díla *Sbohem, má konkubíno* (1993) v podání režiséra Čchen Kchaj-ke. Na pozadí filmu stojí příběh lásky válečného vojevůdce Siang Jüho a jeho konkubíny Jü, která si vzala vlastní život, aby vojevůdci umožnila podnikat vojenské kroky bez ohledu na ni. Film samotný pak vypráví příběh hlavních protagonistů, kterými jsou Čcheng Tie-i a jeho herecký partner Tuan Siao-lou. Ti na prknech Pekingské opery ztvárňují právě tuto legendu. Režisér ve snímku zachycuje těžké časy, které v Číně ve 20. století panovaly, přičemž sám čerpá z vlastních životních zkušeností, hlavně co se týče období Kulturní revoluce, neboť se sám na historii země v této éře podílel.

Klíčová slova: Čchen Kchaj-ke, Kulturní revoluce, Čína, ČLR, Sbohem, má konkubíno

Abstract

The main point of interest in my bachelor's thesis is the film adaptation of *Farewell, My Concubine* (1993) directed by Chen Kaige. The background of the movie is based on the story of love between warlord Siang Yü and his consort Yü, who took her own life in order to enable the warlord to take military actions regardless her life. The main plot of the movie tells the story of the main protagonists Cheng Dieyi and his acting partner Duan Xiaolou, who portray the legend of warlord and his concubine, on the stage of the Beijing Opera. The director captures the difficult times that prevailed in China in the 20th century, picturing his own life experiences, especially from the period of the Cultural Revolution, as he himself participated in the country's history during this era.

Key words: Chen Kaige, Cultural Revolution, China, PCR, Farewell, My Concubine

Obsah

Úvod.....	7
1 Historické pozadí.....	9
1.1 Události z první poloviny 20. století.....	10
1.2 Dějiny Čínské lidové republiky.....	13
2 Kulturní revoluce.....	17
2.1 Předvečer revoluce.....	17
2.2 První fáze (1966 – 1969).....	20
2.2.1 Rudé gardy.....	21
2.3 Druhá fáze (1969-1976).....	25
2.4 Umění v období revoluce.....	26
2.4.1 Proměna Pekingské opery.....	27
3 Sbohem, má konkubíno.....	31
3.1 Děj.....	31
3.2 Režisér.....	35
3.3 Filmová adaptace.....	37
4 Čchen Kchaj-ke v díle.....	40
4.1 Symbolika.....	40
4.1.1 Barevné schéma a práce s kamerou.....	40
4.1.2 Roviny děje a dialogu.....	42
4.1.3 Tchien-ming.....	43
4.2 Rozdíly mezi knihou a filmem.....	44
4.3 Historická relevantnost.....	47
5 Závěr.....	48
Seznam použité literatury.....	51
Internetové zdroje.....	51
Jiné zdroje.....	53

Úvod

Psal se rok 1966, kdy Mao Ce-tung, předseda Komunistické strany Číny (KS Číny), odstartoval revoluci, jejímž cílem bylo vymýt kapitalismus a proměnit staré myšlení a umění tradiční Číny. Tato revoluce, jež je také známá pod názvem Velká proletářská kulturní revoluce se s jejími dopady nesmazatelně zapsala do historie země, jako odstrašující případ radikální levicové propagandy, která měla za následek ztrátu mnoha lidských životů, poškození ekonomické situace a tradiční kultury země. Dodnes jsou informace o počtu mrtvých a průběhu této revoluce zkreslené, či vůbec obtížně dostupné. Mnoho již získaných informací se navíc v čase prokazují být nesprávné, či špatně pojaté.

Zážehem radikalizace celého hnutí byla skupina Rudých gard, čínské mládežnické organizace, která byla založena v první polovině roku 1966. Jednalo se o celostátní hnutí, jejímž předním cílem bylo vyznávat kult Mao Ce-tunga a bojovat proti zahraničním vlivům a tradičním hodnotám v ČLR. Tomuto hnutí se podařilo natolik zesílit, že strana sama musela podniknout opatření, aby byl v zemi nastolen pořádek. Rudé gardy bojovali proti všemu, co se dalo označit za protirevoluční, často se tak jednalo i o osoby ztělesňující takové hodnoty (např. intelektuály, učitele, vůdce politických stran a jiné autority). Perzekuce mnohých nositelů tradičních hodnot si vyžádala nemalé lidské oběti.

V současné době dosahuje generace, která tvořila složky Rudých gard, věku přibližně 70-ti let a mnozí protagonisté stále litují svého podílu na hrůzných činech, které byly v té době spáchány. Z členů Rudých gard se později stali politici, doktoři, profesoři, či například režiséři. Dodnes na sobě však nesou nesmazatelný cejch podílu na jedné z nejkrvavějších revolucí moderních dějin. Jedním z takových režisérů je i Čchen Kchaj-ke, který režíroval film *Sbohem, má konkubíno* (1993), který se stane středobodem této práce.

Film *Sbohem, má konkubíno*, režírovaný podle stejnojmenného románu od Lilian Lee (1985), je považován za jeden důležitých mezníků popularizace režisérů páté generace, ke které Čchen Kchaj-ke patřil. Ve filmu sledujeme vyprávění o přátelství mezi Čcheng Tie-im a jeho hereckým partnerem Tuanem Siao-lou, kteří na prknech Pekingské opery ztvárňují příběh nehynoucí lásky válečného vojevůdce Siang Jüho a jeho konkubíny Jü, která si vzala vlastní život, aby zprostita svého manžela břímě jejich

lásky a umožnila mu tím podnikat vojenské kroky bez ohledu na ni. Tradiční opera však dostává tvrdý zásah od Kulturní revoluce, která postupem děje dobývá svou pozici v záři reflektorů.

Jak již bylo zmíněno výše, cílem této revoluce byl boj proti všemu tradičnímu, což se promítlo i do boje proti tradičnímu umění, které opera znázorňovala. Je proto zajímavé sledovat, jak režisér díla Čchen Kchaj-ke vykresluje brutální činy organizace Rudých gard, jež byl paradoxně sám součástí. Ostatně to, jak se členství režiséra v této organizaci a vlastní podílení na revoluci, která je ve filmu znázorněná jako jev, jež nutí diváky zamyslet se nad její krutostí, promítnout do inscenace, historické přesnosti a symboliky v samotném díle, bude předmětem této práce.

1 Historické pozadí

Oficiální start kampaně Kulturní revoluce je přičítán květnu roku 1966, i když mnohé zdroje se přou o to, co přesně lze za počátek revoluce považovat. Všichni se nicméně shodnou na tom, že se rozhodně nejednalo o rozhodnutí proměnit kulturu a myšlení země od základu ze dne na den. Jak například uvádí ve své knize Fairbank (1998) za počátek revoluce lze považovat rok 1957, kdy začala kampaň Komunistické strany Číny namířená proti pravicově smýšlejícím intelektuálům. Kraus (2012, s. 12) podotýká, že počáteční myšlenky revoluce lze sledovat od roku 1962, kdy „*Mao a jeho následovatelé začali vytvářet modelové programy, které byly později ztotožněny s Kulturní revolucí.*“¹. Bakešová (2003, s. 84) dále například tvrdí že: „*Za počátek kulturní revoluce můžeme považovat zasedání stálého výboru politbyra ÚV KS Číny, které se konalo v září 1965*“.

Pokud ale budeme sledovat vývoj Číny (od 1. října 1949 ČLR) ve 20. století uvidíme jedno jisté, a to že Kulturní revoluce byla spíše vyvrcholením sledu událostí, které zmítaly zemí již téměř od samého počátku století, které postupně gradovaly během druhé světové války a vlekly se až do 70. let 20. století. Na konci tohoto řetězce událostí stojí jeden z nejvýznamnějších, možná i nejkontroverznějších vůdců historie. Přestože jeho politická rozhodnutí stála Čínu mnohem více obětí, než ztracené lidské životy, musíme s interpretací jeho osoby a činů zacházet opatrně, zvláště pak jedná-li se o náš, byť nevědomý, pokus aplikace západního vnímání světa na to východní. K objasnění nám může posloužit následující citace:

*„Představy o nestvůrném Maovi jsou rovněž užitečné pro současné čínské politické elity, které odmítají hlubší proniknutí do moderní historie Číny. Mají ukonejšit posluchače ze západu, kteří si s oblibou představují čínský lid jako oběti. Tyto interpretace však vycházejí ze špatného učení, protože ignorují komplexní vztahy na úkor prostoduchého poselství.“*² (Kraus, 2012, s. 21)

1 Překlad vlastní

2 Překlad vlastní

1.1 Události z první poloviny 20. století

Roku 1912 došlo k rezignaci posledního císaře dynastie Čching a země přešla do politického zřízení, které jí do té doby nebylo známo. Čínská republika byla založena 1. ledna 1912 a v jejím čele stanul prozatímní prezident Sun Čung-Šan (Sunjatsen), zakladatel Čínské národní strany Kuomintang (KMT). Zanedlouho byl však vystřídán Jüan Š'-kchajem, který ale roku 1916 zemřel. Po jeho smrti nastala v zemi tzv. „éra militaristů“ (1916-1927) během, které byla Čína pod nadvládou vojenských velitelů, kteří vládli v jiných částech země. Toto období postrádalo sjednocující prvky, ale přesto se těšilo relativnímu rozkvětu zahraničního obchodu a nekontrolovatelnému přílivu nových myšlenek a způsobů z cizích zemí, což později vedlo k vlně revolty proti imperialismu. (Fairbank, 1998)

Zdá se nám tak, že právě tato nálada a imperialistické vlivy, které v Číně po rozpačitých začátcích republiky panovaly, přispěly k pozdějšímu úspěchu komunistické strany a zbožštění silné osobnosti postavené v jejím čele, i když to samozřejmě nebylo takto přímočaré a faktorů, jak sami dále uvidíme, bylo mnoho. Roku 1921 byla založena Komunistická strana Číny, na jejímž prvním sjezdu byl zúčastněn, zatím pouze jako studentský aktivista, i Mao Ce-tung.

Rysy podobné s Kulturní revolucí vykazuje hnutí, které bylo vyvoláno vlnou nevole po té, co bylo území čínské provincie Šan-tung vloženo v rámci mírové konference ve Francii do rukou Japonců. Toto hnutí je známé jako Hnutí čtvrtého května z roku 1919 a některé zdroje (např. Thornton, 2019) ho dokonce označují za „první“ kulturní revoluci, která v zemi proběhla. Jednalo se o protesty studentů Pekingské univerzity, které v sobě skloubily vlnu nevole proti Japonskému vlivu, propagaci anti-imperialismu a tím pádem nové vlastenecké cítění. Fairbank (1998, s. 308) píše: „*Čínští studenti více než kdykoli předtím na sebe vzali zodpovědnost za osud své země*“.

V roce 1923 vzal KMT pod svá křídla, tehdy ještě ne příliš početnou Komunistickou stranu Číny, a to hlavně protože potřeboval spojence v boji proti imperialistům. Předně KS Číny pro ně tehdy ještě nepředstavovala žádnou vážnou hrozbu (i když se již v té době snažili získat podporu mezi chudými rolníky). V roce 1927 však začalo docházet k rozkolu. Po Sunjanstenově smrti byl velitelem Národní revoluční armády jmenován Ťiang Ťie-š' (Čankajšek), kterému se po dobytí Pekingů v

roce 1928 podařilo sjednotit Čínu. Zároveň byl ale pravicovým zastáncem KMT, proto tedy není nijak překvapující, že došlo k rozepři mezi ním a levicovými zastánci ve straně. Síla komunistů v rámci KMT již nabírala relativně silné obrátky, což lze doložit i na Čankajškových obavách z jejich potenciální hrozby, která se zvětšovala i díky podpoře ze strany ruské Kominterny³, když v dubnu roku 1927 zradil a zmasakroval své údajné komunistické spojence v Šanghaji. Nakonec byla v Nankingu v roce 1928 ustanovena Kuomintangská vláda v čele s Čankajškem. (Fairbank, 1998)

Nankingská vláda však sama narážela na limity své moci a po masakru komunistů navíc ztrácela oporu v obyvatelích Číny, zvláště chudé vrstvy. Cenzura tisku byla všudypřítomná a strana dokonce popravovala jedince, kteří projevovali jakékoli sympatie s komunistickým myšlením. Revoluce a snaha o reformu občanské společnosti se tak rozplynula KMT pod rukama. Další problém, který oslabil základy KMT byl zaostalý rolnický venkov. Ačkoliv se vláda snažila o určité pozdvižení produkce práce rolníků, k žádné hlubší proměně nedošlo. Rolnický lid tak stále zápasil s chudobou a negramotností. Fairbank (1998, s. 341) zdůrazňuje, že právě tato situace vytvořila důležitý faktor pro nástup KS Číny: „(...) *myšlenka sociální revoluce, a konkrétně rozšiřování vlastnictví půdy a snižování počtu nepřítomných statkářů se za kumonintangského režimu nedařila prosadit. To poskytlo ve třicátých letech příležitost Komunistické straně Číny.*“

Válka s Japonskem, která jednak výrazně oslabila KMT a znemožnila tak straně postupovat směrem k moderní občanské společnosti, však umožnila komunistům pokračovat v budování silné základny na venkově. Po Dlouhém pochodu, který se uskutečnil mezi roky 1934 až 1935, se do čela komunistické strany již natrvalo dostal Mao Ce-tung, jenž převzal původní Ruskou marxisticko-leninskou filosofii zasazenou do KS Číny ze strany Kominterny a postupem času ji upravil k myšlení čínského lidu. Podařilo se mu položit základ myšlenky třídní revoluce, jako formy boje proti imperialismu, na prostém rolnickém lidu Číny. Mao dokázal uchopit potřeby a proniknout do mysli chudých, což mu v konečném důsledku přineslo grandiózní úspěch. (Fairbank, 1998)

Díky odstoupení KS Číny od svého radikalismu, v tomto období došlo ke skokovému zvýšení popularity této strany, zvláště pak proto, že dokázala omezit daně a

³ Komunistická internacionála, mezinárodní komunistická organizace, založená v Moskvě roku 1919.

zmírnit výskyt krádeží. Zatímco KMT pro velkou pýchu a přílišné spoléhání se na vojenskou sílu svou půdu pod nohama ztrácela, Mao rozvíjel své myšlenky o národním komunismu a stále více se mu dařilo upevňovat svou pozici ve straně. (Bakešová, 2001)

Je jisté, že myšlenka Kulturní revoluce, kterou se budeme dále zabývat, vyšla ze základů marxistické ideologie, je dobré mít na paměti, že stejně tak, jako rozdíly v myšlení, existují i rozdíly v historických základech země, které formují povědomí o tom, jaké jsou naše kořeny, a jaká z nich vyplývá budoucnost. Marxistické myšlení muselo být nutně upraveno a podrobno smýšlení čínskému lidu, zvláště kvůli historické neznalosti feudalismu a kapitalismu. (Bakešová, 2001)

Maova tažná síla k revoluci sice vycházela z rolníků, kteří ve velkém vstupovali do strany, přesto však k jejímu úspěchu bylo třeba zasáhnout i vzdělanou vrstvu - intelektuály. Jejich sílu nebylo radno podceňovat, čehož si byl Mao sám vědom, proto bylo velmi důležité proniknout do jejich kruhů. Bylo tedy žádoucí upravit proud literatury a umění. K tomuto účelu posloužila např. kampaň za *nápravu stylu práce* v roce 1942, která se mimo jiné soustředila i na intelektuály, jejichž myšlení se podle Mao po Hnutí 4. května vyvinulo v „*sektářství a subjektivismus*“. (Bakešová, 2001, s. 85)

Konec války znamenal zteč pro KMT a KS Číny. Kuomintang byl proti Maovi ve značné převaze, přesto se straně nepodařilo občanskou válku vyhrát. Fairbank (1998, s. 374-376) považuje za hlavní důvody pádu KMT následující: vojenská a organizační neschopnost (primárně v ekonomice), vysoká inflace, daně, rekvizice, nepochopení zájmů obyvatel a jejich znepřátelení (hlavně kvůli rozdmýchávání občanské války a pronásledování kolaborantů). Bakešová (2019, s. 50) navíc uvádí, že došlo k rozštěpení Kuomintangu a následně emigrace mnohých členů hlavně na Tchaj-wan.

KS Číny využila svou hlavní opěrnou sílu – mobilizované masy, a zároveň Čankajškovu neschopnost využít vítězného potenciálu KMT, který ještě umocňovala pomoc ze strany USA. V lednu 1949 již komunisté obklíčili Peking a jejich vítězství bylo nevyhnutelné. Čankajšek byl donucen stáhnout se na pevninskou Čínu, kterou čekala dlouhá éra otřásání základů, nadvlády komunistů a Mao Ce-tunga.

1.2 Dějiny Čínské lidové republiky

Situace v nově vzniklé Čínské lidové republice (ČLR) zprvu vypadala velice pozitivně, stejně jako nálada v celé zemi. Lidé měli víru v budoucnost Maových ideálů a jeho strany. Věřili, že situace v zemi bude jiná než doposud a dlouho k tomu měli důvod. V té době se skutečně podařilo zlepšit určité aspekty života, které měly dopad na společnost. Mezi takové patřilo například snížení inflace, zlepšení postavení nižších tříd nebo šíření gramotnosti. ČLR se tedy od svého založení (21. září 1949) těšila velkému rozkvětu a to i přesto, že se rok poté zapojila do Korejské války, kde stanula proti americkým vojskům, což pro ni bylo značně vysilující. Tento počín na druhé straně, ale pomohl straně dosáhnout dvou důležitých faktorů při upevňování svého postavení v zemi – nepřátelství vůči Americe zakořeněné do mysli lidu a vojska, která mohla zasahovat proti občanům v rámci „válečných opatření“. (Fairbank, 1998)

Během let 1950-1958 se straně dařilo vytvořit samostatný vládní aparát a přetvořit společnost. Dělo se tak hlavně díky vytvoření společného programu, který „charakterizoval Čínu jako stát diktatury lidu“ (Bakešová, 2001, s. 110). Zde také vidíme, kde vzal lid svou důvěru v budování nové Číny. Dělo se tak také díky kampaním, které odhalovaly aktivisty, ale i jedince, kteří se režimu protivili. Na venkově současně probíhala pozemková reforma, jejíž cílem bylo zlepšení situace vesničanů a zemědělských dělníků. Během tohoto období také vznikaly kampaně na likvidaci kapitalistů, bohatých úředníků a rolníků. (Bakešová, 2019)

V roce 1956 došlo k dokončení plánu komunistů o proniknutí do života lidí a kontroly každého jedince i mezi rolníky. Nástrojem, který to umožnil byla kolektivizace. Proměna socioekonomické struktury obyvatelstva, státní monopol na úrodu a vytvoření výrobních družstev a komun, umožnilo vznik systému, ve kterém měl každý jedinec přesnou úlohu v podílení se na chodu státu. KS Číny dokázala propagovat zdání o ukončení vykořisťování rolníků, zatímco je „*sama spoutala jako nikdy předtím*“ (Fairbank, 1998, s. 398).

Významným centrem přeměny se rovněž stalo vzdělání, protože vzdělávací programy tvořily vhodný způsob k šíření komunistické propagandy. Cílem bylo omezit vliv západu a organizovat se podle SSSR. Dále bylo třeba redukovat liberální myšlení. Kromě těchto bodů zde existovala snaha o rozšíření vzdělání mezi masu, jako dobrý zdroj šíření stranických myšlenek mezi nevzdělané obyvatelstvo a nahrazování

dosavadního studijního programu novým, centrálně řízeným programem, který mimo jiné zahrnoval podstatné rozšíření technického vzdělání na úkor humanitních věd. Běžnou praxí, ke které zde docházelo byly zásahy převýchovy:

„Shromáždění veřejné kritiky a sebekritiky, kde byly oběti ponižovány, se konala v masovém měřítku a přihlížely jim tisíce diváků, jimž měli odsouzenci sloužit jako varovný příklad, čím nemají být a co nemají dělat.“ (Fairbank, 1998, s. 404)

Tento nástroj sebekritiky a veřejného ponižování byl v Číně oblíbeným trestem, který lze zřetelně pozorovat i později při prosazování principů Kulturní Revoluce, zvláště Rudými Gardami mezi lety 1966-1967.

Ovládnout myšlení intelektuálů však nebylo tak snadné, jak by si snad Mao představoval. Během let 1956-1957 se dostalo KS Číny velké kritiky právě z jejich strany. Bakešová (2019) podotýká, že tato kritika byla původně na popud KS Číny samotné, jako nástroj k vlastnímu zlepšení. Co po této kritice následovalo, byl ale řetězec násilné kampaně proti pravičákům, do kterého byli zahrnuti všichni nepřátelé strany včetně intelektuálů.

Je nasnadě se domnívat, že celková proměna vzdělání a výchova nové poslušnější generace intelektuálů hrála nezanedbatelnou roli v dovršení procesu Kulturní revoluce. Právě i díky proměně vzdělávacího systému, který vytváří spolutlak prosperity země, bylo pro Mao Ce-tunga stále jednodušší ovládat masy, posilovat svůj kult a prosazovat svou ideologii. Jasněji se nám odkrývá, jak Mao dokázal manipulovat studenty k vytvoření Rudých Gard a dohnat je i k opovržení vlastní rodinou, bylo-li to třeba přinést jako oběť k lepším zítřkům strany. Vzdělávací systém, byl tedy v době hnutí Rudých Gard již dlouhou dobu pod útlakem komunistické propagandy, která si vytvářela „funkční jednotky“ pro stranu spíše než samostatně myslící jedince. Bakešová (2019)

Mezi lety 1958-1960 došlo k tzv. *Velkému skoku*, který se v dějinách zapsal, jako jedna z největších katastrof způsobených člověkem. V rámci politiky Velkého skoku se Mao pokusil zvýšit produktivitu v zemědělství a průmyslu, ale místo prosperity přišel velký pád, který byl možná ještě o to horší, že v první pětiletce, kterou KS Číny nastavila došlo k poměrně dobrému rozvoji některých odvětví, jako například

hutnictví (Meisner, 1999). Během tohoto období došlo k mobilizaci lidu v nevídaném měřítku. Miliony lidí byly donuceny k práci na veřejných dílech (silnice, jezera, přehrady atp.) a ke zvýšení pracovního nasazení, zároveň se ale snaha o zvýšení produktivity nevztahovala na zlepšení technického zajištění země, či dalších investic do kapitálu.

Namísto prosperity pak v roce 1959 přišel hladomor během něhož zemřelo 20-30 milionů obyvatel. Podvýživa rolníků, která vedla k náchylnosti na různé nemoci a oslabení organismu byla také způsobena špatnou úrodou v roce 1959 v kombinaci se stále stejnou hodnotou odvodu obilí, což způsobilo pokles zásob. Rovněž velký přírůstek obyvatelstva činil pro Čínu značnou potíž, se kterou se nikdo nedokázal vyrovnat (Meisner, 1999). Problémy, které s sebou přinesla tato snaha o pokrok, se promítly i do politiky. Ideály se začaly hroutit, Maův kult prodělával krizi, která zapříčinila jednak nutnost k dalším tvrdým zásahům, ale také oslabení prestiže KS Číny a morálky v zemi. (Fairbank, 1998)

Toto období přineslo mnoho nezdarů například již zmíněnou proměnu vzdělání, která místo zmenšení třídních rozdílů, odtrhla elitu studentů vysokých škol od zbytku ještě silněji, než tomu bylo předtím. Intelektuálové byli ve velmi nepohodlném postavení, stejně tak jako průmysloví dělníci i zemědělstí rolníci. I když každá z těchto skupin čelila jiným problémům, spojovala je devastace pocházející z Maových rozhodnutí. Ta nakonec i pro samotného Maa znamenala ztrátu podpory strany, ale i ztrátu dobrých vztahů se SSSR (Fairbank, 1998)

Bakešová (2019, s. 104-107) v kontrastu vyzdvihuje jako pozitivní aspekty této revoluce např.: zpřístupnění základního vzdělání masám, zjednodušení jazyka a zavedení hláskového písma - písmo se tak mohlo stát běžným komunikačním prostředkem. Rovněž Meisner (1999) uvádí, že rozvoj ve vzdělání, který se v Číně v této době odehrál, byl velmi úspěšným počinem, který by neměl být opomíjen.

Lze vznášet různé spekulace na téma potencionálního vývoje událostí, kdyby se KS Číny podařilo usměrnit svého vůdce, nebo kdyby se Čína i díky válce ve Vietnamu a odříznutí od SSSR, nezačala uzavírat stále více do sebe. Je možné se domnívat, že události by nabrali zcela jiný spád a Mao by byl dokonce zbaven svého postavení pro dosud napáchané škody. Nic z toho se ale nestalo. Naopak celá situace ještě více

gradovala a tento vlak se stále nezřízeně řítí po kolejích závratnou rychlostí. „*Mao tušil, že nastala příhodná doba pro další velký pokus od základu změnit čínského člověka.*“ (Fairbank, 1998, s. 420)

2 Kulturní revoluce

V úvodu práce jsem se zmínila o tom, že přesné vymezení Kulturní revoluce je problematické a různí autoři zastávají rozdílná tvrzení, nejen co se týče počátku a konce revoluce, ale také co se týče jejích jednotlivých fází, či přesné úlohy ústředních protagonistů. Zatímco Fairbank (1998) se soustředí primárně na období mezi lety 1966 až 1969 a za vrchol Kulturní revoluce považuje IX. sjezd strany KS Číny v dubnu roku 1969, Bakešová (2019) o tomto sjezdu mluví jako o konci první rudogardistické fáze revoluce a zdůrazňuje, že ačkoli se o druhé fázi mediálně hovoří méně, počet obětí z tohoto období dosahuje vyššího čísla, než období předchozí a právě proto nelze za vrchol revoluce považovat ukončení běsnění Rudých gard. Kraus (2012) rovněž revoluci rozděluje do dvou fází, nicméně za ukončení první fáze považuje již rok 1967, kdy došlo k relativnímu uklidnění situace v zemi. Za konec revoluce se oficiálně i v souladu čínskou historiografií, podle Bakešové (2019) hlavně kvůli objevení nových informací ohledně událostí mezi lety 1969-1976, považuje rok smrti Mao Ce-tunga.

Při historickém výkladu Kulturní revoluce se v této kapitole budu řídit rozdělením, které popsala Bakešová (2019), zvláště proto, že se jedná o nejmodernější ze všech uvedených zdrojů, čímž pádem předpokládám, že v něm jsou zahrnuty nové poznatky, které byly v souvislosti s tímto tématem objeveny. Dalším důvodem je i relativní jednoduchost toho rozdělení, která nám umožní interpretovat události Kulturní revoluce ve filmu *Sbohem, má konkubino* relativně snadno. Primárně se budu soustředit na první fázi revoluce, neboť její pozadí je pro interpretaci ve filmu stěžejní.

2.1 Předvečer revoluce

Myšlenky Kulturní revoluce sahají mnohem dále, než do 60. let 20. století a to minimálně do období Velkého skoku, který se zaměřoval na proměnu buržoazních intelektuálů a přiblížení se k rolníkům. Jinak také řečeno se jednalo o Maovu snahu prosazovat svou ideu třídního boje, tedy spíše beztřídní společnosti, jejíž hlavní oporou byla marxisticko-leninistická teorie rozšířená o klíčový prvek – manuální práci. (Tsang, 2000)

Je jisté, že ideje o podobě Kulturní revoluce prošly patrnými změnami, kvůli proměně nálady a situaci v zemi v důsledku ekonomických problémů, které na konci 50. let v Číně zavládly. Thornton (2019, s. 56-57) považuje za základní proměnu idejí

revoluce Maovu řeč, pronesenou 27. února 1957. Tato řeč obsahovala dvě tvrzení důležitá pro další pokrok v Kulturní revoluci. První tvrzení sdělovalo, že cesta, jak vyřešit rozpory mezi socialisty a kapitalisty není nátlak, ale společná diskuze a střídá kritika. Druhé tvrzení nabádalo k umožnění masám podílení se na zemské ideologii, zvláště pomocí vzdělávacího systému, který měl rozvíjet povědomí o kultuře a socialistické smýšlení.

Nástrojem tohoto anti-iliterálního učení se stali hlavně univerzitní studenti a učitelé, kteří byli posíláni na venkov, aby zde šířili znalosti mezi rolníky. V praxi to často znamenalo učení rolníků přímo na poli během práce. Náplní tohoto programu bylo běžně učení zpěvu, nebo hry na hudební nástroje, samozřejmě ale i čtení knih nebo novinových článků, s čímž šla ruku v ruce reforma písma, aby se stalo dostupnějším pro všechny obyvatele. Cílem bylo podnítit každého jedince k politicky aktivní činnosti, která se měla stát základnou budování komunismu, ale také měla pomoci lidem uvědomit si, že každý člověk má svůj individuální důležitý podíl na procesu kulturní revoluce. V těchto letech také došlo, i když pouze krátkodobě, k nárůstu počtu operních klubů a intelektuálních salónů. (Thornton, 2019)

V dubnu roku 1958 vydalo ministerstvo školství konkrétní pokyny pro uskutečnění Kulturní revoluce, obsahující „5 velkých úkolů“: (1) celostátní kampaň gramotnosti, (2) rozšíření základního vzdělání, (3) zřízení středních zemědělských škol, (4) zlepšení školení učitelů, (5) kompletní proměna vzdělávacího systému k prospěchu budování socialismu (Thornton, 2019, s. 58). Lidový deník „*People's Daily*“ 6. června prohlásil kulturní revoluci za zahájenou, což Thornton (tamtéž) považuje za druhý styčný bod gradace Kulturní revoluce.

Jako „výstřel, který dal signál k zahájení Kulturní revoluce“ (Bakešová, 2019, s. 122), považuje stejně jako Bakešová i Meisener (1999) článek od Jao Wen-jüana, publikovaný v listopadu roku 1965. Článek byl vydán jako kritika dramatu Pekingské opery „*Hai Rui opouští úřad*“, od literáta Wu Hana, které alegoricky odkazovalo na svržení tyрана v období dynastie Ming a mohlo, alespoň podle Maa, nabádat k revoltě pro novému tyranovi v čele současné Číny a vzpouře proti komunám (drama bylo velmi populární). I když údajně Mao povzbuzoval ke kritice a v zemi bylo v té době jisté ideologické uvolnění, toto drama v něm vyvolalo velkou nelibost. Polemika, která byla tímto dílem způsobena se dále rozrůstala na mnohá témata a byla již téměř

nezastavitelná, což učinilo uskutečnění revoluce naprosto nevyhnutelné. (Bakešová, 2019)

S tímto incidentem také souvisí již v lednu roku 1965 ustanovená skupina tzv. „Five Man Group“⁴, která měla na starost dohlížet na Kulturní revoluci. V období, kdy Wen-jüan vydal svůj článek, se však nepostavila na Maovu stranu, a dokonce se snažila o Jaovu cenzuru, což vedlo k politickým problémům. Tento oddíl byl později nahrazen (pro přílišné pravicové smýšlení) novou skupinou určenou pro dohled nad revolucí, v jejímž čele stanul komunistický ideolog, předseda celého výboru, Čchen Po-ta. Důležitou členkou, této skupiny později zvané jako „*Gang čtyř*“, byla i Maova manželka - Ťiang Čching, která bývá často označována za jednu z nejhlavnějších iniciátorek celé Kulturní revoluce, hlavně v oblasti kultury a v druhé fázi revoluce. (Meisner, 1999)

Ťiang Čching, povoláním herečka, „*usilovala o kontrolu nad kulturní obcí, aby zde mohla po záminkou návratu k proletářským hodnotám uskutečnit radikální reformy*“ (Fairbank, 1998, s. 430). Do čela této akce se jí podařilo dostat jednak díky přátelství s Lin Piaem (velitel Čínské lidové osvobozené armády), který jí jmenoval do čela odboru pro kulturu, ale také díky spojení se Šanghajským podsvětím a intelektuály, kteří později stanuli v Ústředním výboru pro Kulturní revoluci. (tamtéž)

Tzv. „*modelové hry*“ z dílny Ťiang Čching utvářely podobu umění v celém období Kulturní revoluce. O tom, jakým způsobem se však umění díky jejím zásluhám proměnilo si povíme až níže. Důležitou informací je však skutečnost, že už v prosinci roku 1963 došlo k prvním restrikcím na poli umění. „*První oběti*“ těchto restrikcí se stala právě Pekingská opera, pravděpodobně z důvodu její popularity. (Bakešová, 2019, s. 121)

Před oficiálním zahájením kampaně byla situace ve straně velmi napjatá, proto také některé zdroje hovoří o Kulturní revoluci jako o snaze udržet Mao Ce-tunga u moci. Naše úvodní tvrzení o kořenech Kulturní revoluce se potvrdilo – tato revoluce byla v myslích lidí zakotvena mnohem dříve, než se událo její oficiální zahájení. Zmínky o jejím průběhu se na scéně objevovaly dříve než proslov, který ji započal. Stejně tak, jako byly restrikce spojené nejen s uměním, ale i s proměnou starého myšlení, zavedeny o několik let dříve, než celá kampaň oficiálně odstartovala.

4 Volně možné přeložit jako „Skupina pěti“ ; nemá oficiální překlad

„Kulturní revoluce vypustila trpkost lidí, která se v nich hromadila již od roku 1949.“⁵
(Kraus, 2012, s. 34)

Jak popisují Mitchell a Schwartz (1974) myšlení čínského lidu pro nás bude vždy trochu obtížné pochopit. To, co pro ně ale znamenala proměna umění a celé kultury v tomto období, muselo mít nezměrnou dimenzi. Zvláště proto, že Číňané zakládali svou kulturu až do doby ČLR na bohaté historii, která se podílela na chápání podstaty toho, čím lidé v této zemi byli, jsou a budou. Lidé v Číně vždy vycházeli z uctívání rodiny a předků. Jednalo se o téměř posvátné prvky. V celé historii Číny nikdy nebylo hlavním předmětem akce a obdivu mládí, to ale Kulturní revoluce změnila. (tamtéž)

Je proto důležité si uvědomit, jak velkou změnou muselo myšlení lidu pod nadvládou komunistické propagandy projít, když se po několika tisíciletích odvrátilo od své podstaty. Kulturní hodnoty země se najednou obrátily ve svůj pravý opak. Do této doby byla centrem úcty rodina, předci a historie, najednou se právě tyto hodnoty staly terčem odvržení a útoku, což je jeden z největších obrátů, který se v historii Číny v tak masovém měřítku odehrál.

2.2 První fáze (1966 – 1969)

Díky podpoře svých stoupců, manželky, a intelektuálů ze Šanghaje se Maovi podařilo ustát bouře a odstranit nepohodlné lidi ve straně, kteří by ho eventuálně mohli připravit o pozici ve vedení. Mao si byl vědom toho, že k uskutečnění Kulturní revoluce musí pokračovat v oslovování mas. Meisner (1999) se vyjadřuje k situaci před vyvrcholením hlavního dění Kulturní revoluce a Maovým apelem na revoluci vyvěrající z lidu samotného takto:

„Pouze zvýšením politického povědomí mas, revitalizací socialistického ducha a ideálů revoluce a přepracováním státní struktury vedené proletářskou ideologií bylo možné předcházet nebezpečí regrese kapitalismu“⁶ (Meisner, 1999, s. 321)

5 Překlad vlastní

6 Překlad vlastní

Maovi se podařilo dobýt Peking a dosadit vlastní straníky na místo mnohých původních úředníků, které odstraňoval pod záštitou označení za lidi, kteří byli prostoupeni kapitalismem. Důležitou oporou moci byla i Lidově osvobozenická armáda, která sloužila jako stranický aparát k jejímu prosazování. S armádou po boku bylo mnohem jednodušší podnikat další kroky, jako například burcovat ke vzpouře proti buržoazii a kapitalismu, či celkové rebelii proti autoritám. Armáda, stejně jako vojenský velitel Lin Piao (Maova „pravá ruka“), nakonec sehrála velmi důležitou roli v prosazování principů a uklidnění situace v zemi po propuknutí násilné vřavy způsobené Rudými Gardami. (Meisner, 1999)

V počátcích Kulturní revoluce bylo významnou událostí, která se udála v srpnu roku 1966, zasedání XI. pléna Ústředního výboru. Toto plénum bylo stěžejní z několika důvodů. Za prvé, se již jednalo o zasedání Maových stoupenců, kteří, ať už doopravdy, či pouze na oko, věřili v budoucnost revoluce a jeho ideály. Většina stranických oponentů byla odstraněna, nahrazena, nebo umlčena. Za druhé, došlo k povýšení Lin Piaa ve stranické hierarchii, což ho automaticky posunulo na místo Maova nástupce (Fairbank, 1998, s. 429-432). Za třetí, Mao již otevřeně burcoval studenty k rebelii a prohlašoval mnohá hesla proti zbytku stranických kádrů, kteří odporovali myšlence Kulturní revoluce (Schram, 1973).

O Rebelii proti autoritám, jakožto typickém rysu mladých dospívajících jedinců hovoří Bakešová (2019, s. 127), jako o faktoru, který umožnil Maovi vyhrát srdce mnohých studentů, kteří měli pocit, že jim starý režim „brání v rozletu“. Podle ní jediný, kdo by mohl souhlasit s „fanatismem“ takových rozměrů byli mladí studenti, kteří ještě ve svém naivním chápání světa, toužili po svržení starých hodnot. S touto myšlenkou souzní i Meisner (1999), který sám říká, že studenti byli první, kdo odpověděl na Maovo volání po rebelii, čímž došlo k formování organizace známé jako Rudé gardy.

2.2.1 Rudé gardy

Vznik studentské organizace Rudých gard se nejčastěji datuje ke květnu roku 1966. Jejich původně spontánní formování bylo později podpořeno samotným Mao Ce-tungem. První skupiny, které se nazývaly Rudými gardami byly založeny v Peking, odkud vycházelo samotné jádro revoluce (Walder, 2006, s. 1024). V jejich řadách

stanulo nad desítky tisíc studentů a mladých pracujících obyvatel, žen i mužů, kteří byli ochotni položit život za boj pro Maovy ideály (nutno zmínit, že mnoho z nich za ně také svůj život skutečně položilo). Z následujícího úryvku: „*Současní obyvatelé měst v Číně byli téměř jistě členy Rudých gard. Šestnáctiletý rudogardista by byl narozen v roce 1950.*“⁷ (Kraus, 2012, s. 34), si můžeme poskládat obrázek o tom, že členství v této organizaci nebylo ojedinělou výsadou, ale poměrně běžnou praxí pro většinu studentů.

Vyhrocení situace okolo celého rudogardistického hnutí nabralo velmi rychlý spád. Vše se začalo drammatizovat po 25. květnu 1966, který byl signifikantním dnem pro zahájení formování Rudých gard na mnohých místech. Skupina studentů z Pekingské Univerzity vyvěsila první tzv. „*ta c'-pao*“⁸, obsahující volání jednak po odstranění ředitele univerzity Lu Pinga z úřadu, který zakázal studentských debat na téma dramatika Wu Hana, jednak ale také volání po semknutí revolucionářů a „*vyrazení do boje*“ (Meisner, 1999, s. 322). Heaslet (1972) navíc uvádí, že se jednalo o první rudogardistickou akci schválenou a podpořenou Mao Ce-tungem. Ostatně fakt, že Mao podporoval studenty v rebelii a touze po revolučním boji nakonec dovedlo situaci do násilné vřavy, která připomínala situaci z mnohých občanských válek. Posledním aktem, kterým Mao podnítil činnost Rudých gard bylo vyvěšení jeho vlastního *ta c'-pao*, které napsal na začátku srpna 1966 v době zasedání XI. pléna Ústředního výboru. Tento plakát obsahoval známou výzvu „*palte na štáby*“. (Bakešová, 2019)

Být členem tohoto hnutí, vyznávat Maův kult a mávat nad hlavou *Rudou knížkou*⁹ bylo typickým znakem této mládežnické organizace. Se vstupem do organizace se však pojilo i mnoho výhod, které se daly aplikovat v každodenním životě. Jednou podstatnou výhodou byla možnost cestování zdarma, což v době omezeného cestování mladí lidé velice ocenili, protože jim to umožnilo rozšiřovat si obzory a navíc poznávat nová místa. Pro mnohé jedince znamenalo členství v organizaci nalezení vlastního smyslu a účelu v zemském systému, stejně jako nalezení souznění mezi svými vrstevníky. Pro idealisty a milovníky Maa to bylo ještě o to více vzrušující, stejně jako pro děti z vesnických rodin, protože pro ně mnohdy Rudé gardy znamenaly jedinou cestu, jak se vymanit ze své nízké šance na posun v rámci horizontální i vertikální

7 Překlad vlastní

8 Kritický pamflet“ (Bakešová, 2019, s. 124), který velkým písmem vyjadřuje politický názor; dostupné rovněž z <https://www.lexico.com/definition/dazibao>

9 Sbirka Maových citátů sepsána Lin Piaem v roce 1963 za účelem šíření levicových myšlenek mezi vojskem. (Kraus, 2012, s. 12)

mobility (Richard a Wilson, 1970). Dalším důležitým faktorem, který umožnil studentům naplno se věnovat revoluci bylo zrušení výuky na úkor politických aktivit, která byla na mnohých místech obnovena až o pár let později. (Bakešová, 2019)

Během druhé poloviny roku 1966 rozpoutaly Rudé gardy peklo na zemi. Každý, kdo se jakkoli projevil kontrarevolučním myšlením se stával jejich cílem, ať už to byl oprávněně označený pravicový úředník, intelektuál s kapitalistickým smýšlením, či domnělý odpůrce komunismu. Jejich boj namířený proti tzv. „čtyřem přežitkům“¹⁰ se prohnal zemí jako nelítostná bouře ničící vše, co stálo v cestě nové Číně – knihy, obrazy, sochy, památníky i budovy.

Sami, roztrženi do frakcí, se snažili prosazovat revoluci, podle toho co se jim zdálo správné. Tato frakčnost jim ale zabraňovala ve sjednocení a sdílení společných idejí jak revoluci provádět. Většina rudogardistů se během revoluce nedopouštěla excesivního násilí na spoluobčanech, existovaly ale mnohé odnože seskupení, které věřily, že cestou k dosažení kýžených výsledků jsou násilné útoky na autority, intelektuály, úředníky, ale rovněž na samotné členy organizace, kteří neviděli revoluci stejně jako oni. (Kraus, 2012)

V praxi měly útoky Rudých gard mnoho podob. Často se však jednalo o vpadnutí do vybraného domu, ze kterého byli jedinci vyvečeni a zbiti páskem, či polévání horkou vodou. Obydlí bylo prohledáno a věci, které připomínaly staré hodnoty a odporovaly revoluci byly zničeny a vyhozeny. Takovýchto razií proběhlo pouze v samotném Pekingu přes 100.000, přičemž zde zemřelo přibližně 1.700 lidí. Mnoho lidí zemřelo na následky násilí, ale mnozí také páchali sebevraždy. (Kraus, 2012, s. 36)

„Rudé gardy rozpoutaly brutální vládu teroru, vnikaly do domovů bohatších spoluobčanů a intelektuálů, pálily knihy a rukopisy, ponižovaly, mlátily a dokonce zabíjely jejich obyvatele, a to vše ospravedlňovaly revolučním bojem proti „čtyřem starým“... Odhady počtu osob týraných za Kulturní revoluce se nyní pohybují kolem milionu, z nichž podstatná část perzekuci podlehla. Pro Číňany citlivé na úctu v rámci své sociální skupiny bylo bití a ponižování před řvoucím davem, včetně kolegů a starých známých, jako by jim stahovali kůži

10 Boj namířený proti: starému myšlení, staré kultuře, starým obyčejům a starým zvykům (Kraus, 2012, s. 44)

zaživa.“¹¹ (Fairbank, 1998, s. 444)

Z výše uvedené citace vidíme že razie, které byly podniknuty na čínské občany měly mnoho variací, od fyzického násilí až k mentálnímu nátlaku, který mnohdy mohl zanechat hlubší rány, než fyzické napadení. Ponížení, kterému bylo mnoho lidí během revoluce vystaveno, gradovalo na veřejných soudech Pekingského stadionu (odehrávalo se však i mimo Peking). Během těchto soudů byla obětí nasazena papírová čepice s degradujícím nápisem a oběti byly vedeny davem lidí k veřejnému ponížení a podrobení se „kritice“, celému tomuto procesu předcházelo vyslýchání a fyzická šikana. (Bakešová, 2019)

To, že Rudé gardy nabudou takového rozměru nikdo nečekal. Samotný Mao Ce-tung byl velikostí a ničivostí razí, které studenti uskutečnili velmi zaskočen (Bridgham, 1970). K rebelující mládeži, která už tak způsobila v zemi značný chaos, se navíc přidala i armáda, které se dlouho nedařilo situaci v zemi uklidnit a to zvláště proto, že sama jednak nevěděla jaké kroky proti masám studentů podniknout, ale také proto že stejně jako byly frakční jednotlivé oddíly Rudých gard, byla frakční i samotná armáda (Fairbank, 1998). Koneckonců musíme mít na paměti, že členové armády, mladí lidé, jakožto členové KS Číny měli k revoluci a podílení se na jejím chodu také vlastní postoje.

K ukončení této „rudogardistické“ fáze Kulturní revoluce došlo v roce 1967, kdy se v zemi podařilo ustanovit relativní pořádek, hlavně díky tomu, že armáda na Maův pokyn začala přebírat otěže. Přestala stát stranou a sledovat celý vývoj událostí, jako tomu bylo doposud. V roce 1968 pak Mao Rudé gardy oficiálně rozpustil s tím, že jejich účel v Kulturní revoluci už byl naplněn. Gardisté pak byli posíláni na venkov, kde je čekal velký náraz s krutou realitou. V praxi se toto rozhodnutí neobešlo bez bojů a dalších ztrát na životech, přesto však v dubnu roku 1969 došlo k oficiálnímu ukončení Kulturní revoluce (Fairbank, 1998), k čemuž pravděpodobně přispěl i fakt, že Čína musela opět investovat mnohem větší energii na zahraniční politiku, kvůli hrozícímu konfliktu se SSSR (Bakešová, 2019).

¹¹ Překlad vlastní

2.3 Druhá fáze (1969-1976)

Podobu tohoto období utvářel konflikt mezi dvěma skupinami politických kádřů, přičemž jedna stále toužila pokračovat v nastolených poměrech a provádět kampaně ve šlépějích více levicově orientované politiky, zatímco druhá strana se vydávala kritikou extrémní levice a směřovala spíše k pravicovému smýšlení. Jejich hlavním motivem byla snaha o ukončení stávajících poměrů v zemi a návrat k normálnímu životu. První skupina se shlukovala kolem Maovy manželky Ťiang Čching a v podstatě se jednalo o členy *Gangu čtyř* (dalšími členy byli: Čang Čchun-čchiao, Wang Chung-wen a Jao Wen-jüan), kteří stále měli víru v revoluční myšlenky a snažili se o jejich prosazování. Mao samotný přitom mnohé kampaně držel zkrátka. (Bakešová, 2019)

Situace v zemi, zvláště co se týče sociálního a psychického stavu lidí, byla zoufalá. Politika strachu, kterou počátky Kulturní revoluce vnesly mezi lid, měla devastující následky, které se během druhé fáze revoluce ještě značně zhoršily, zvláště proto, že se její nástroje rozšířily z měst i na venkov (Fairbank, 1998). Thurston (1984-1985, s. 605) rozebírá utrpení, kterým si lidé v této době z různých důvodů museli projít a rozděluje jej na tři hlavní složky: (1) rozsah symbolických a reálných ztrát, (2) míra izolace, kterou si oběti prošli a (3) marná snaha v hledání ospravedlnění svého utrpení.

K demoralizaci občanů a úpadku obdivu Mao Ce-tunga přispěla kromě jeho upadajícího zdraví i událost s Lin Piaem. Tento muž, který během Kulturní revoluce vystupoval jako Maův velký důvěrník, byl počátkem roku 1971 obviněn ze spiknutí, které mělo v plánu odstranit ho z cesty. Když se Lin Piao se svou rodinou pokusil uprchnout do Hongkongu jejich letadlo se zřítilo a všichni zahynuli. Linova smrt vynesla velké pochyby mezi lidmi o Maových schopnostech a důvěryhodnosti, protože jak Fairbank (1998, s. 442) říká: „*Starý pán musel být buď blázen, že mu věřil, anebo padouch, který o něm teď lže*“. Mao, ačkoli mu Kulturní revoluce složila většinu moci k nohám, ztrácel svůj vliv, zdraví a podle mnohých i úsudek.

V červenci roku 1976 došlo k zemětřesení v oblasti města Tangshan, které způsobilo četné ztráty na životech.

„Mnozí Číňané, kteří pod vlivem taoistické filosofie chápou přírodní katastrofy jako předzvěst smrti velkého člověka, nebo jako pokyn k odebrání mandátu nebes, dávali tuto živelní pohromu do souvislosti s očekáváním smrti

Velkého kormidelníka.“ (Bakešová, 2019, s. 152)

Když pak Mao krátce po této události zemřel († 9.9.1976), nedalo se hovořit o velkém překvapení, koneckonců jeho zdravotní stav byl v posledních měsících velmi špatný. Ve stejném roce došlo rovněž ke smrti premiéra ČLR Čou En-laje, který byl dalším Maovým důvěrným společníkem, a v případě Maovi smrti by se stal jeho následníkem. Tyto velké události znamenaly i oficiální konec Kulturní revoluce, protože už nebyl nikdo, kdo by v ní pokračoval. Smrt politických předáků znamenala prolomení ledů a konec mlčení lidu. Došlo k zatčení *Gangu čtyř*. Čína opět stála před prahem velkých změn a dlouholetému vyrovnávání se s následky Kulturní revoluce. (Bakešová, 2019)

2.4 Umění v období revoluce

Co charakterizovalo toto revoluční období na poli umění byly jednoznačně *“modelové hry”* z dílny Ťiang Čching. Na počátku revoluce jich bylo 8, na jejím konci 18 (10 oper, 4 balety, 2 symfonie a 2 klavírní skladby). Jednalo se o jediné formy, které byly v tomto oboru umění povoleny. Hry většinou ztvárňovaly nedávnou historii Číny, byly monokulturní a jejich prominentní tematikou byla válka s Japonskem a Koreou. Jejich cílem bylo vyobrazit odhodlání čínských občanů, oslavovat Lidově spojeneckou armádu, rovnost lidí, socialistickou Čínu a Mao Ce-tunga v jejím čele. (Mittler, 2003)

Jak říká Mittler (2008) revoluční umění bylo politické, manipulativní a mělo jeden hlavní cíl a to sloužit propagandě. Ve své knize se Mittler (2008) věnuje výzkumu a interpretaci umění, které bylo v době Kulturní revoluce ztvárňováno. Všimá si jednoho základního rysu a to sice skutečnosti, že jakkoli se nám může zdát, že takto silná propaganda, která byla v době revoluce všudypřítomná, bude v lidech vyvolávat spíše touhu po revoltě a snahu zapomenout na ni v budoucnu. To však, alespoň podle Mittler, nebyl tento případ. Naopak sama tvrdí, že revoluční hry se těšily velké popularitě, která nezmizela z lidského povědomí ani v současné době.

Ve své studii pak jednak zmiňuje, že propaganda, která se odehrávala během Kulturní revoluce, byla jiná než např. propaganda v nacistickém Německu, hlavně pro své prvky komičnosti, parodie a jejímu častému výskytu jako předmět debat (Mittler, 2008). Dále pak uvádí tři domnělé důvody o tom, proč se lidé proti propagandě a

revolučnímu umění nebourili. Prvním důvodem byla právě její všudypřítomnost a každodennost, která způsobila, že se stala běžnou součástí života lidí a to i venkovanů a rolníků, kteří do této doby nikdy do styku s kulturou takového rázu nepřišli. Rolníkům byl umožněn vstup do kulturní sféry, která by pro ně byla v životě bez Kulturní revoluce nemožná. I chudí vesničané se tak mohli učit hrát na hudební nástroje, číst a učit se historii či filosofii.¹² Jako druhý důvod uvádí, že propagační umění využívalo hlavně nejoblíbenější formy ztvárnění, jakými v té době byla hlavně Pekingská opera a balet. Třetí důvod, byl podle ní takový, že již od roku 1910 existovalo v Číně dlouhé období *pre-propagandy*, které zakořenilo hluboké nové kulturní kořeny na kterých Kulturní revoluce mohla lehce stavět své ideje. (Mittler, 2008, s. 469-478)

2.4.1 Proměna Pekingské opery

Pekingská opera (*t'ing-si*) bývá také často označována pojmem „*capital drama*”¹³. Jedná se o nejoblíbenější formu tradiční opery, která vznikla na počátku 19. století, jakožto první ze všech tradičních oper a kloubí v sobě tanec, zpěv, hudbu a bojové umění (Velvyslanectví ČLR v ČR, 2000). Opera nevyužívá mnohých kulís, rekvizit je minimum a centrem zájmu se stávají její aktéři, kteří nosí výrazné líčení doprovázené barevnými kostýmy (Obuchová, 1999). Hlavním záměrem je ukázat mentální a emocionální rozpoložení postav, spíše než vyprávět komplikované příběhy (Wichman, 1990).

„(...) příslušnou symbolikou (například noc naznačovala svíčka, bič v ruce představoval jízdu na koni, vesla zase loď atd.) Kostýmy, barvy, masky, zvuky pohyby - to vše má svůj přesně daný význam. Proti prostotě prostředí stojí v silném kontrastu bohatost, pestrost a nádhera masek, oděvů, ozdob a účesů (...). K těmto zevním znakům se také druží hlas a mimika. Pohyby těla, údů i prstů jsou pro každou situaci přesně předepsány a jsou vyváženě prováděny.“
(Obuchová, 1999, s. 257)

Tradiční opera má čtyři základní postavy, přičemž každá postava se stává „životní postavou” aktéra, který ji často dedikuje svůj celý život. Hlavní jsou čtyři role -

¹² Mittler (2008, s. 471) rozvádí myšlenku o tom, že propaganda mohla sloužit i jako anti-propagační materiál, který navíc umožnil učení se o historii, která by jinak byla cenzurována (např. Konfucius). Vše ale záleželo na jejím vnímání a interpretaci.

¹³ Do českého jazyka by bylo možné tento pojem přeložit jako „městská opera”

šeng (muž), tan (žena), ting (namalovaný obličej) a čchou (komik), které mohou mít další podtypy. Každá postava má své typické zbarvení hlasu, výrazy, kostýmy, celkový způsob a sílu projevu. (How the Cultural Revolution Affected Beijing Opera, 2017). Častou praxí bylo také to, že herci své postavy prožívali, vytvářeli si je nebo je sami upravovali (Wichman, 1990). Celá opera je plná symboliky a snaží se zapůsobit na divákovo podvědomí. Specifické tóny stejně jako barvy hrají přesně určenou roli. Existuje šest základních barev. Jejich symbolika je následující: červená značí loajalitu, černá hrubost, modrá krutost, zelená odvahu, žlutá zlo a bílá zradu/podlost. Stříbrná a zlatá symbolizují nelidskou bytost. (Liang, 1980, s. 76-77)

O proměnu Pekingské opery se Mao pokoušel již ve 40. letech. Snažil se prosadit nahrazení tradičních konkubín a králů novými revolučními postavami, které by odpovídaly moderním potřebám propagandy (Mitchel a Schwartz, 1974). V praxi se mu to ale podařilo uskutečnit až na počátku 60. let, právě díky modelovým hrám. Opera byla nejpopulárnějším a nejběžnějším kulturním vyžitím, které bylo v Číně v době Kulturní revoluce možné, právě proto se stala prvním a hlavním terčem na poli umění. K její finální popularizaci navíc přispělo rozšíření kultury na venkov mezi rolníky, kteří nikdy nepřišli do styku s podobnou formou umění:

„ (...) městská mládež se učila o Pekingské opeře, rolníci o baletu. Jak jeden mladík (nar. 1954) říká: „Nikdy jsem nesledoval Pekingskou operu. Nelíbila se mi, ale vzorové revoluční opery byly takové, že vás ve skutečnosti přiměly mít ji rádi, nebo si na ni alespoň zvyknout (...)“¹⁴ (Mittler, 2008, s. 482)

Mackerras (1973) ve svém článku popisuje jaké byly základní rozdíly mezi starou a revoluční Pekingskou operou. Zmiňuje se tak například o velkém důrazu na heroismus a velikost hlavních postav, které reflektují velikost Mao Ce-tunga. Hlavní postavy jsou více teatrální a zobrazené spíše jako „stereotypní“ s typickými rysy jako je síla, odvaha a moudrost. Často ale také odkazují na problematiku třídního boje a důležitost soudržnosti a rovnosti. Nově předělané hry, které sice mnohdy vycházejí z her již existujících tak nabývají naprosto jiný rozměr. Rozdíly mezi dobrem a zlem se vyostřují. Záporné postavy bývají obvykle v kontrastu s hlavními hrdiny zobrazeny jako více stereotypně zlé, nikoli elegantní postavy s vlastními motivy, jak tomu bylo ve starém provedení. Za nejprominentnější proměnu však považuje styl hudby, který zavrhl

14 Překlad vlastní

staré tradiční nástroje a začal se obracet k západnímu stylu, který byl více grandióznější.

Další důležitou proměnou, která byla viditelná na první pohled byly kostýmy a líčení. Z následujících fotografií můžeme vidět, jak se vizáž Pekingské opery během revoluce proměnila. Tradiční líčení a kostýmy zmizely. Vše bylo nahrazeno uniformami a oděvy, které korelovaly s revolučním pojetím Číny.

Obrázek č. 1 - Pohled na scénu klasické Pekingské opery "Wild Boar Forest". Foto Mitchell a Emanuel, 1974, s. 133



Fig. 2. View of a scene from the classical Peking Opera 'Wild Boar Forest'.

Obrázek č. 2 - Pohled na scénu moderní revoluční Pekingské opery z roku 1972. Foto Mitchell a Emanuel, 1974, s. 133



Fig. 3. View of a scene from a modern revolutionary Peking Opera in a 1972 production.
(Photo: P. Simon, New York.)

3 Sbohem, má konkubíno

3.1 Děj

Film nás přivádí do Pekingu v roce 1977. Dva hlavní hrdinové filmu se po jedenácti letech sešli, aby spolu zkoušeli představení určené pro Pekingskou operu. Představení ztvárňuje příběh o heroickém králi provincie Čchu Siang Jüm a jeho konkubíně Jü Ťi, kteří společně prožívají poslední chvíle, obklíčeni nepřízní osudu, kterou symbolizovala vojska Chanského krále Liou Panga. Konkubína Jü v poslední večer provádí tanec s mečem pro svého krále, kterým si podřízne hrdlo, aby se král nemusel starat o to, jak zachránit její život. Roli konkubíny ztvárňuje Čcheng Tie-i a jeho divadelním partnerem, který hraje roli krále Čchu je Tuan Siao-lou. Film po této scéně začíná retrospektivně vyprávět příběh o životě herců samotných.

Vše začíná rokem 1927, když se prostitutka se svým dítětem prodírá davem a zahlédne pouliční vystoupení žáků mistra Guana, který vychovává budoucí herce Pekingské opery. Její syn Tie-i je poté do jeho sboru zapsán, a je tak již jako malý chlapec, opuštěn vlastní matkou, která ho nemohla sama vychovávat. Ve sboru se setkává s chlapcem, kterého později známe pod jménem Tuan Siao-lou. Krátce po té se stávají přáteli a Tie-i v něm nalézá svou oporu.

Život v opeře není jednoduchý. Za tréninky stojí velké množství dřiny a ran šavlí. Již v úvodních minutách filmu poznáváme, že za vstup na posvátná prkna Pekingské opery se platí velká daň prolitá krví, potem a slzami. Jeden z chlapců dokonce spáchá sebevraždu, než aby čelil Guanovu trestu ran šavlí, za svůj útěk z akademie. Tie-i v učení velmi trpí a to nejen fyzicky, ale i psychicky. Když mu byla přiřazena ženská role *Dan*, nedokázal odříkat textovou linii ve zkoušené opeře „*jako dívka narozená*” a neustále opakoval „*jako chlapec narozen*”. Tvrdou cestou týrání se jí nakonec naučí odříkat správně. Ve skutečnosti dosáhl toho, že se se svou postavou konkubíny, kterou hrál v opeře, ztotožnil natolik, že se linie mezi jeho skutečným životem a operní hrou začala vytrácet. Tato skutečnost je jednou ze stěžejních symbolik, které provází celý film.

Děj filmu se přesouvá do roku 1937 těsně předtím, než začala válka s Japonskem. Čcheng Tie-i a Tuan Siao-lou jsou již významní herci opery, kteří se těší velké popularitě, i když nás úvodní scéna z tohoto období uvádí do situace, kdy dav

studentů osočuje herce z toho, že se v těchto hrozných časech stále zabývají pouze operou. Zprvu se zdá, že i přes bouři, která se přehání v politické sféře, vše funguje hladce. Tak tomu je ale pouze do chvíle dokud se Siao-lou nezasnoubí s prostitutkou z nevěstince. Na scénu se tak dostává třetí stěžejní postava - Tü-sien.

Tie-i na tuto ženu žárlí, protože pozornost Siao-loua se obrací k nové manželce. V této části filmu je nám více, než kdykoli jisté, že Tie-i je do svého partnera romanticky zamilován a chce mu být oddaný, stejně jako je konkubína Jü oddaná svému králi Čchu. Život se tak pro Tie-iho začíná prolínat s hrou i na úrovni romantických vztahů. Siao-lou na druhé straně začíná od herectví odcházet, čímž se ještě více vzdaluje svému příteli.

O Tie-iho projeví zájem patron opery Jüan Š'-čching, který ho ve večer Siao-louovi svatby pozve k sobě domů. Tie-i je uchvácen mečem, který u sebe patron schovává. S tímto mečem se již jednou setkal, v době kdy poprvé hráli dílo Sbohem, má konkubína jim byl věnován od eunucha Čanga, který Tie-iho znásilnil. Tie-i chtěl tento meč dát svému příteli Siao-louvi jako svatební dar, což se také ten samý večer stalo. K tomu aby ho dostal se ale musel stát Jüanovou konkubínou.

V opeře nyní visí japonské vlajky. Siao-lou je zatčen Japonci poté, co způsobil potyčku s jejich vojáky. Tie-i, protože Japonci oceňují umění tradiční Pekingské opery, se rozhodne ho zachránit tím, že pro ně sám předvede vystoupení. Siao-lou mu ale za záchranu vděčný není. Tü-sien, která mu za záchranu manžela slíbila, že jejich životy navždy opustí, svou dohodu nedodržela. Tie-i propadá závislosti na opiu a Siao-lou se opět odvrací od opery. To se ale mění po smrti mistra Guana, která je oba následně svede dohromady.

Rok 1945 a situace v zemi se opět mění. Japonská vojska se vzdala a Peking převzali nacionalisté. Vojáci, kteří se vrátili z fronty teď stojí v hledišti, mávají baterkami a pokřikují na Tie-iho, který se snaží zpívat svůj part. Poté, co je Siao-lou vyzve k tomu aby se v divadle chovali ukázněně se slovy „*I Japonci ctili operu*“ se strhne potyčka do které se zaplete i těhotná Tü-sien. Jeden z vojáků ji však uhodí do břicha a ona dítě potratí. Tie-i je následně zatčen za vlastizradu, které se měl údajně dopustit, když zpíval operu pro Japonce. Odsouzen však nebyl. Ve skutečnosti v následující scéně Tie-i vystupuje v Kuomintangském sídle pro nacionalistické vojáky, z

čehož je patrné, že jeho soudní řízení bylo zrušeno proto, aby se mohl velitel Kuomintagského oddílu pokochat nádherou Pekingské opery od jednoho z nejlepších herců doby.

Tie-i se propadá hlouběji do své marnotratnosti a závislosti na opiu. Siao-lou prodává melouny. Když se tito dva opět setkávají a Tie-i symbolicky opět podává Siao-louvi meč, který mu již jednou věnoval, městem projíždí konvoj, ze kterého si lidé za zvuků výstřelů berou pytle s rýží. Země se opět proměnila. Byl rok 1948 a právě začala komunistická nadvláda. O rok později vojska Lidové osvobozené armády pochodují ulicemi a jeden jako druhý sedí v opeře a bez hnutí sledují představení. Nad obecnstvem visí rudé komunistické vlajky a na jevišti portrét Mao Ce-tunga. Poté, co Tie-imu začne přeskakovat hlas kvůli přílišnému kouření opia, se Siao-lou snaží vojákům omluvit, ti ale nechápajíc tradiční operu, začnou aplaudovat a plynule přejdou na zpěv vlastní revoluční písně.

Nálada komunismu a Maovi propagandy začíná ovládat celou atmosféru filmu. Lidé jsou pod nadvládou propagandy, což se promítá i do jejich činů. Mistr Jüan je přiveden před soud jako kontrarevolucionář a odsouzen k popravě pro „uspokojení lidu“. Dav se stává součástí stroje komunismu, do které se brzy zapojuje i věrný přítel hlavní dvojice - Siao s', kterého měl Tie-i po svém boku od doby, co se ho ujal z akademie, když mistr Guan zemřel.

Tie-i překonává svou závislost na opiu a může se tak opět vrátit k hraní. V opeře, ale už nic není tak, jak bylo doposud. Na shromáždění, kde se probírá podoba opery a her, které se v ní budou hrát, Tie-i promlouvá k mladým studentům. Předmětem promluvy je moderní podoba opery a s ní spojené nové kostýmy, které podle něj nejsou efektivní a na pódiu nebudou vypadat dobře. Mladí studenti, v čele se Siaem, ho ale osočují, že nepovažuje Moderní opery za Pekingskou operu a že se domnívá, že starodávní králové a jejich konkubíny by měli být centrem her na úkor pracujícího lidu. Siao s' nakonec přebírá místo konkubíny Jü, čímž odstraňuje Tie-iho z opery. Ten poté zapálí všechny své kostýmy.

Rozhlas nyní hlásá začátek Kulturní revoluce připadající na 8. srpna 1966, která „promění myšlení lidu“. Tü-sien s Siao-lou ve svém domě spalují všechny věci a materiály, které by mohly být označené za kontrarevoluční, zatímco Tie-i je sleduje za

okny. Zbavují se i věci jako jsou nefritové poháry, neboť i ty jsou odkazem na starou společnost.

Siao-lou je přiveden k výslechu, kde je obviněn z toho, že vedl nepřátelské řeči proti Komunistické straně, že ve staré společnosti navštěvoval nevěstince a že jeho manželka byla prostitutka. Scéna, která následuje patří plnému rozkvětu Kulturní revoluce v podobě Rudých gard. Celý divadelní sbor je nucen ve svých kostýmech projít průvodem tvořeným převážně ze studentů. Na zdi, kudy průvod prochází, visí barevné pamflety. Davy mávají rudými vlajkami. Na krku mají herci cedule označující je za despoty. Rudé gardy je vláčí průvodem za doprovodu bití, postrkování, vyvolávání hesel a mávání rudými knížkami. Dav, který označuje Siao-loua a Tie-iho za proti stranické živly, je nakonec dovede do kruhu kolem hořících plamenů.

Dav obrátí Siao-loua proti Tie-imu, když ho donutí, aby o něm řekl všechny věci, kterými se provinil proti systému. Siao-lou označí Tie-iho za fanatika a v moment, kdy ho dav naprosto zlomí začne říkat vše, co Tie-i udělal. O tom, že zpíval pro Japonce, že je zrádce, že zpíval pro nacionalisty, stejně jako pro kapitalisty a zbohatlíky. O jeho opiové závislosti a náklonnosti, kterou k němu choval Jüan. Poté začne všechny své rekvizity, mezi které patřil i onen meč, který mu Tie-i dvakrát daroval, házet do ohně. Tü-sien se rozběhne k plamenům a meč z nich vytáhne. Tie-i se ale rovněž obrací proti svému příteli a oplácí mu stejnou mincí. Osočuje ho za to, že se zapletl s prostitutkou, čímž byl jeho osud zpečetěn, a že od té doby už pouze kráčet krok za krokem ke své zkáze, která je nyní karmicky dovršena. Siao-lou je nucen zavrhnout Tü-sien, která poté spáchá sebevraždu.

Poslední scéna retrospektivního děje se uzavírá v moment, kdy jeden z rudogardistů podává Tie-imu rudou knížku jako symbol nápravy. Když se děj vrátí na svůj začátek konkubína Jü je chvíli od podříznutí vlastního hrdla, nepřátelská vojska už je dohnala do úzkých. Když v tom Siao-lou zastaví a začne opakovat repliku z mládí. Tie-i se k němu přidává: „*Jsem od přírody chlapec, ne dívka*“. Čímž si Tie-i uvědomí, že celý jeho život byl propleten tímto omylem. Když se herci vrátí k nacvičování svých rolí Tie-i vytáhne meč krále Čchu a podřízne si hrdlo.

3.2 Režisér

Čchen Kchaj-ke byl narozen 12. srpna 1952 do rodiny filmařů. Jeho otec byl sám filmový režisér a jeho matka byla skriptka. Na konci 80. let vystudoval Pekingskou filmovou akademii, krátce poté, co byla znovu otevřena po jejím několikaletém uzavření, kvůli Kulturní revoluci. Jak režisér sám říká v rozhovoru pro Cinéaste (Kaige a Sklar, 1990), studium v této době vůbec nebylo jednoduché zvláště proto, že učitelé se dostali k učení studentů mnohdy i po desetileté pauze, pozitivní stránkou bylo však podle jeho slov to, že učitelé byli velice tolerantní a inovativní.

Čchen a jeho spolu vrstevníci z filmových studií na Pekingské akademii jsou známí jako *Filmaři páté generace*. Generace těchto filmařů jako první vykročila směrem modernizace čínské kinematografie. Potýkali se však s novými problémy, které museli řešit. Jedním z takových problémů bylo podle Clarka (1989) primární zaměření na práci s publikem, jednak kvůli rozšíření televizorů do mnohých domácností, ale také kvůli tomu, že divák preferoval spíše krátké seriály, než dlouhé komplikované filmy. Clark (tamtéž) ale říká, že filmaři se této role zhostili poměrně dobře. Jako další změnu, která tato generace do filmu přinesla můžeme podle Clarka (tamtéž) vnímat fakt, že režiséři často vytvářeli díla, která korespondovala s jejich životními zkušenostmi (takto tomu bylo právě i u díla *Sbohem, má konkubíno*). Prvkem, který se ve filmech této generace také často promítal bylo psychologické pojednání, které mělo vtáhnout diváka do děje. Filmy si často pohrávaly s myšlenkou úlohy lásky a svobody v lidském životě. Tato historicko-politicky laděná díla se často vztahovala k důsledkům, které v zemi způsobila Kulturní revoluce, či celkově Maova komunistická ideologie. (Ning a Sklar, 1990)

Čchen Kchaj-ke je považován za jednoho z předních filmařů této generace i vzhledem k tomu, že jeho dílo *Žlutá země* (1984) bylo jedno z prvních, které z dílny těchto režisérů vyšlo a téměř vzápětí slavilo nevídaný úspěch a mezinárodní uznání. Režisérovým typickým stylem, který promítá do filmů je práce se symbolikou a vizualizací, kterou klade na stejnou, mnohdy i vyšší úroveň než rovinu dialogu (Kaige a Sklar, 1990, s. 28). Jeho talent rovněž spočívá ve schopnosti hrát si s mnohými vrstvami významů, které do svých děl komponuje tak, aby je divák mohl při sledování filmu odkrývat (Havis a Kaige, 2003).

Když se Čchen Kchaj-ke ve svých 14-ti letech připojil k Rudým gardám podílel se i na jejich ideologii, která opovrhovala veškerou starou kulturou a myšlením v tehdejší Číně. V rámci boje proti nositelům tohoto myšlení Kchaj-ke, stejně jako mnoho jeho vrstevníků, odvrhl i vlastního otce, čehož ve svém životě velmi litoval. Ostatně o tom vypráví v mnohých rozhovorech, které poskytl pro různá média:

„Co mi do mysli vyvstává nejvíce je moment, kdy jsem se vrátil domů. Čekal jsem dlouho dokud všichni usnuli. Vkradl jsem se dovnitř, prošel jsem třemi pokoji než jsem došel do své postele. Styděl jsem se s kýmkoli promluvit.“¹⁵ (Klady, 2003)

Autor článku pak pokračuje vylíčením situace, která doma panovala po té:

„Druhého rána se viděl se svým otcem, ale nepromluvili spolu, pouze jsme navázali strohý oční kontakt. Když jeho otec došedl vrátil se do vězeňského tábora a převýchovného programu. Po mnohá léta se domů směl vracet pouze jednou týdně, ale ani když tato politika vymizela, žádný film již nenatočil.“¹⁶ (Klady, 2003)

V jiném rozhovoru zase Čchen vzpomíná na den, kdy ho otec doprovázel na vlakové nádraží:

„Před koncem Kulturní revoluce jsem požádal svého otce o odpuštění za ty hrozné věci, které jsem mu udělal. Byl jsem odeslán na venkov, abych tam dělal práci pro armádu. Můj otec mě šel vyprovodit na vlakové nádraží aby se se mnou rozloučil. Bylo to velmi trapné. Potřásli jsme si rukama a on řekl něco jako „dohlídni na sebe“. Choval jsem se normálně, ale v očích jsem měl aroganci. S depresí jsem sedl na vlak. (...) Poté jsem se podíval z okna a viděl jsem svého otce jak běží za vlakem. V ten moment jsem si uvědomil jak moc mě miluje.“¹⁷ (Sweet, 2003)

V rozhovoru pro Cinéaste (Kaige a Sklar, 1990) se Čchen Kchaj-ke vyjadřuje ke svému pohledu na celou Kulturní revoluci. Zdůrazňuje, že se podle něj nejednalo ani tak o samotnou propagandu, ani o roli, kterou Mao Ce-tung v revoluci ztvárnil, jako spíše o

15 Překlad vlastní

16 Překlad vlastní

17 Překlad vlastní

celkovou nespokojenost lidí se společenským systémem vůbec, což nakonec umožnilo Maovi dosáhnout takového vlivu. Ve stejném rozhovoru se vyjádřil o Kulturní revoluci takto:

*„Když jsem čelil Kulturní revoluci nevěděl jsem, co mám dělat. Byl jsem zmatený. Nejste člověkem, ale součástí stroje. Pokud tento stroj opustíte, nemůžete dělat nic. To se právě pak stalo zvykem - prostě jen všechno napodobuje.“*¹⁸ (Kaige a Sklar, 1990, s. 31)

Ze všech výše uvedených citací vidíme, že Kchaj-ke rozhodně nestál před jednoduchým rozhodnutím, když se rozhodl připojit k Rudým gardám, jak by se nám mohlo z mnohých výkladů jejich běsnění zdát (např. Bakešová, 2019). Vycházejíc z výše zmíněných poznatků se odvážím tvrdit, že možnost vzdorovat nebyla téměř žádná, i když Kchaj-ke pro rozhovor s Taubin (1993) řekl, že to stále jeho rozhodnutí bylo, i když k tomu byl donucen. Z rozhovorů je také vidět, že režisér za to, co se stalo během Kulturní revoluce neobviňuje stranu, nebo Mao Ce-tunga, jako spíše lid samotný, který nedokázal najít jinou cestu ke svépomoci, než vyzdvihnout piedestal pro Stranu a Maa. Sám potom v Kaige a Sklar (1990) říká, že jeho snahou je vytvářet pokrokové umění, které povede Čínu ke zdárné budoucnosti na poli kultury a učiní z ní silnou zemi, která se nebojí inovací.

3.3 Filmová adaptace

Původní stejnojmenný román byl napsán v roce 1985 Hongkongskou spisovatelkou Lilian Lee. K proslavení tohoto díla však došlo až díky Čchen Kchajkově filmové adaptaci. Tento všeobecně velmi úspěšný film se dočkal například ocenění Zlaté Palmy na festivalu v Cannes z roku 1993 a dokonce byl ve stejném roce nominován na cenu Oscar za nejlepší cizojazyčný film, kterou navzdory očekáváním nevyhrál. (Lau, 1995)

Na filmovou adaptaci je třeba nahlížet z širšího pohledu. Podle Bubeníčka (2010) je filmová adaptace disciplínou, která se i v dnešní době stále vyvíjí a je třeba v ní hledat nové směry, neboť mnohé starší dialogy na toto téma měly tendence podhodnocovat kvalitu filmu vedle literárního zpracování. Film bychom měli považovat za vlastní dílo, které využívá prostředků s ním spojené k vykreslení něčeho, co se v

¹⁸ Překlad vlastní

románu reflektuje jiným způsobem.

„Verbální dílo je zkrátka „projevem produkováným v jednom médiu a v jednom historickém kontextu, následně transformovaným do jiného projevu produkováného v odlišném kontextu a v jiném médiu.“ (Bubeníček, 2010 s. 10-11)

Dále Bubeníček (2010) hovoří o tom, že bychom se měli vyvarovat přímočarého porovnávání filmu a literárního díla, protože *„adaptátoři se odhalují jako kreativní interpreti, chirurgové, ale také jako tvůrci nových událostí“* (Bubeníček, 2010, s 11). Na adaptované dílo bychom se měli dívat jako na interpretaci režiséra, který se z vlastních zkušeností, idejí a kulturního pohledu rozhodl vytvořit dílo vlastní už jenom tím, na co se rozhodl soustředit, co se rozhodl ze zpracování vynechat, jak celou myšlenku díla interpretoval, do jaké atmosféry ho zasadil, jaké barevné zvukové schéma využil a jakým způsobem vykreslil jeho postavy a dialogy mezi nimi se odehrávající.

V případě Čchen Kchaj-ka je adaptace původního románu jakýmsi převyprávěním jeho vlastní zkušenosti s Kulturní revolucí a celkové doby, ve které se děj filmu odehrává, neboť jí byl sám součástí. Důležitým rozhovorem, který odkrývá nejenom režisérovu motivaci k vytvoření toho díla, ale další mnohé poznatky o filmu, byl rozhovor, který učinil pro BOMB magazine v roce 1993. O motivaci k natočení filmu v něm řekl toto:

„Na filmovém festivalu v Cannes v roce 1988 mi Hsu Feng dala kopii knihy Lillian Lee. Nemohu říci, že jsem tenkrát plně uchopil o čem kniha mluvila. Začal jsem se o to vážně zajímat až po setkání s Lillian Lee na cestě do Hongkongu v dubnu 1990. Domníval jsem se však, že román byl tak trochu plochý. Lillian neměla zcela jasný přehled o situaci v Číně ani o světě Pekingské opery. Navíc neměla žádné skutečné emocionální chápání Kulturní revoluce, protože jí neprožila.(...) Navíc, aby vyhověla hongkongskému čtenáři, musela omezit počet stránek, takže příběh nebyl plně rozvinut.“¹⁹ (Chiao a Chua, 1993)

Ve stejném rozhovoru dále říká, že jeho ústřední postavou, na kterou se film zaměřoval byla postava Tie-iho, se kterou se sám do jisté míry ztotožnil. Dále ale říká, že film sleduje děje všech tří předních protagonistů, které mají silnější zakotvení a

19 Překlad vlastní

rozvinutější charakter, než v knižní předloze, čímž se stávají realističtější ale i historicky relevantnější. Důležitou věcí, kterou zmiňuje je fakt, že každá osoba je ve skutečném životě ovlivněna okolnostmi, které je dovedou do určité situace, jež nemohou ovlivnit. Domnívám se, že těmito okolnostmi měl režisér na mysli metafyzický koncept „tchien-ming“²⁰, který se promítá jednak v samotném filmu, ale právě tak i v opeře, kterou herci ztvárňují.

Lau (1995) se ve svém článku vydává cestou kritiky Čchen Kchaj-kova díla. Jak sama říká primární publikum, na které Čchen cílil bylo vesměs západní a světové. Chtěl se vyrovnat Hollywoodským filmům a podat realistický obraz o dějinách Číny zahalený v rouše světového narativu. Lau (1995) říká, že tento úkol se mu nemohl nikdy tak úplně povést a jeho limity se mu nakonec vymstily. I když Čchen pro mnohé rozhovory řekl, že se snažil o hlubší psychologické propracování postav, Lau zastává názor, že se mu to nepodařilo docílit zcela, nicméně ale říká, že vedle Hongkongské povahy původního románu je psychologická hloubka postav a jejich politické názory více propracované.

Dále Lau tvrdí, že Lilianin styl psaní vychází z její Hongkongské povahy, která nedokáže zcela věrohodně zachytit smýšlení Pekingských obyvatel, hlavně v oblasti politického smýšlení. Lau o tomto smýšlení hovoří jako o chladném a apatickém. O tomto konceptu hovoří i sám režisér, když v rozhovoru s Chiao a Chua (1993) podotýká, že Lilian je z Hongkongu, a proto má za prvé jiný jazyk, než kterým se hovoří v Pekingu, a za druhé nedokáže uchopit smýšlení Pekingského člověka ve smyslu prožívání určitých mezníků, jako např. Kulturní revoluce. Podle Lau (1995) ale Kchaj-ke vycházel z již načrtnutého děje románu a psychologie postav, proto bylo těžké je proměnit, a mnoho situací tak ve filmu zůstává kontroverzních.

20 Do češtiny se překládá jako „Mandát nebes“, popř. osud.

4 Čchen Kchaj-ke v díle

Cílem této práce je sledovat, jak se vlastní životní zkušenosti režiséra promítly do filmového díla *Sbohem, má konkubíno*. Primárně se snažíme sledovat, jak byl Čchen Kchaj-ke ovlivněn na vlastní kůži prožitou Kulturní revolucí a které prvky se rozhodl ve filmu vykreslit a jaký způsob k tomu použil. Kulturní revoluce ho ovlivnila ne jenom tím, že byl členem Rudých gard a byl tak v první linii studentů, kteří revoluci burcovali, ale dále také v rovině psychické, osobností a v rovině rodinných vztahů. Navíc, i po té, co byla revoluce skončena, jeho díla v sobě nesla vlivy, které revoluce významně ovlivnila (např. inspirace americkými filmy).

K interpretaci a následnému vyvození závěrů jsem se rozhodla vycházet primárně ze symboliky, která byla ve filmu použita a to jak v rovině dialogů, barev, scény či konkrétních předmětů. K vytvoření celkového obrazu mé pozornosti neunikly ani politické názory, přesněji řečeno názory samotného autora na Kulturní revoluci, které v mnohých případech objasňují ladění scén ve filmu a jejich rozdílnosti s románem.

4.1 Symbolika

4.1.1 Barevné schéma a práce s kamerou

Výrazným prvkem filmu je proměna barev, ke které ve filmu dochází pokaždé, když se děj přenese do jiného období. Barevného schématu využívá režisér nejen při práci s filtry použitými na kameře, ale i s celkovým barevným laděním scén ve filmu. V rozhovoru s Taubin (1993) Čchen Kchaj-ke řekl, že proměna politické situace jde ruku v ruce s proměnou situace mezi třemi hlavními protagonisty, což lze vidět i na proměně barev.

Film začíná ve feudální Číně v černobílém zobrazení, které se postupně vytrácí se scénou, kdy prvně vidíme jak mistr Guan bije šavlí mladého Siao-loua, jeho obličej se začne do filmu vykreslovat fialově. Celkové barevné ladění filmu v období, kdy jsou herci ještě velmi mladí je spíše neutrální, převažující barva je šedá či hnědá, opět jde spíše o navození „zastaralé“ atmosféry, občas vidíme prvky barev jako je růžová či rudá. Jak nácvik v opeře postupuje, časem získává film i jasnější obrysy a čistší barvy, což navozuje autenticitu a naši schopnost se do filmu lépe vcítit. První výrazné barvy

vstupují na scénu až s příchodem Pekingské opery, kterou Tie-i viděl, když utekl z učení. Kostýmy a líčení, které herci začnou později používat dodávají filmu pestrost, která reflektuje i barevnost opery.

Čchen Kchaj-ke v mnohých rozhovorech uvedl, že Lilian nedokázala v původní novele vystihnout politickou situaci v Pekingu, čehož se režisér sám chopil a kladl na to ve filmu velký důraz. Proto, když Japonská vojska vtrhnou do Pekingu změní se celý nádech filmu do modré, což je ale také reflexí Tie-iho smutku, který prožívá, kvůli odloučení od Siao-loua. Stejně barvy vidíme i v ten samý večer, kdy Tie-i vystupuje pro Japonce, aby zachránil svého přítele.

Po smrti mistra Guana má celý kontext bílou barvu, což je v Číně barva truchlení. Stejná barva se hojně objevuje i poté, co Ťü-sien potratí. Vizuálně z filmu velmi vystupuje moment, kdy Tie-i vystupuje v Kuomintangském sídle po té, co byl zproštěn obžaloby. Celá scéna vypadá jakoby vystupovala z filmu a nepatřila do něj.

Když komunisté převezmou vládu, vše je nejdříve zahaleno v kouři, šedi a špíně. Symbolika změny a jakési sešlosti a úpadku se zrcadlí i ve zobrazení starého eunucha, který nyní pouze sedí na schodech v šedém hábitu a sípe: „*Kupte si cigarety*“. Další scéna už ale nabývá pestrého rudého a růžového zbarvení, které postupně graduje do převahy rudé. V celé změti rudých barev vystupuje moment, kdy byl Jüan odsouzen k smrti. Zde se opět vyskytuje modrá barva, která celou komunistickou éru svým stylem „ochlazuje“. Rudá barva pak až na některé momenty ve filmu dominuje, ať už jako barva primární či doplňková a to v mnohých odstínech. Pouze v závěrečné scéně, kdy Tie-i spáchá sebevraždu se celý film opět vrací do modré.

Vidíme tedy, že Čchen Kchaj-ke jednak kladl důraz na proměnu situace v linii politiky a vztahů, ale také že výrazně odděloval období, kterými film procházel a ladil je do vlastního narativu, pro výraznější oddělení časových linií. Tímto umožnil divákům lepší pochopení situací, jako byla právě Kulturní revoluce, kterou pomocí primární rudé barvy a velmi chaotické změti ostatních barev, vylíčil jako drastickou, do očí bijící a chaotickou událost.

Co se týče práce s kamerou velmi často ve filmu vidíme dva opakující se rysy. Záběry na individuální vyjádření emocí v obličejích aktérů a záběry na publikum, které sledovalo vystoupení opery. Druhý případ můžeme považovat za další doplňující jev,

který klade důraz na proměnu politické situace. Pozorujeme ho už při prvním vystoupení protagonistů, pak po celý film a dokonce i v poslední scéně, kdy vidíme, že lavice hlediště jsou prázdné, což může symbolicky odrážet odtrženost Tie-iho od reálného života a ztracení ve hře. Nejzřetelněji ale záběr do hlediště vnímáme ve dvou scénách. Jednak se jedná o scénu z roku 1945, kdy nacionalističtí vojáci působili v opeře problémy, pokřikovali různá hesla a mávali baterkami. Druhá scéna je scéna po nástupu komunismu, kdy diváky opery jsou opět vojáci odění v uniformách, kteří sedí v posedu a nehnutě pozorují vystoupení. Zde je také důležité poznamenat, že až do doby vpádu Japonských vojsk do Pekingů mají na sobě diváci tradiční oblečení, nikoliv uniformy a jejich vystupování v hledišti je hlasité, jásající, ale nikoliv rušivé, jako tomu bylo u první uvedené scény.

Se záběry na lid se nepojí pouze soustředěnost kamery do hlediště, ale i záběry, které zahrnují davy. Čchen Kchaj-kův pohled na Kulturní revoluci je velice komplexní. Z mnohých rozhovorů ale můžeme primárně sledovat linii, která už byla jednou výše zmíněná, ale já ji považuji za stěžejní, a to jak pro režisérův pohled na revoluci samotný, tak pro film *Sbohem, má konkubíno*. Tato skutečnost zahrnuje fakt, že Kchaj-ke, ačkoli hovořil i o jiných problémech, které v Číně během toho období nastaly (např. v Taubin, 1993), považuje za nejstěžejnějšího činitele revoluce samotný lid (např. v Kaige a Sklar 1990). Z čehož tedy, dle mého názoru, pramení práce se záběry do davu, jednak hlediště divadla, ale také při každodenních situacích. Jedná se zde o jakousi analogii, ve které lze dobře pozorovat, že masy lidí v rukou třímají velkou moc, která může být velmi ničivá, pakliže je cíleně využita. Jako jeden příklad za všechny lze hovořit o momentu ve filmu, kdy „*pro uspokojení davu*“ musel být usmrcen patron Jüan.

4.1.2 Roviny děje a dialogu

Celý děj v sobě prolíná jednak hlavní dějovou linií, která sleduje příběh hlavních aktérů, ale zároveň můžeme sledovat vedlejší linii, která se soustředí na příběh konkubíny Jü a Chanského krále v podobě opery, kterou herci hrají. Obě linie se vzájemně prolínají a postupují během filmu společně. Když vidíme děj opery poprvé, záběr se soustředí na její úvodní scénu, a naopak při posledním záběru filmu, kdy Tie-i spáchá sebevraždu se zde symbolicky prolíná jednak skutečný život, ale také zakončení opery.

Tento jev je i určitou formou dokreslování napětí po celý průběh filmu, což vidíme například v momentě, kdy se Tie-i poprvé setkává s Ťü-sien, čemuž přechází scéna z opery, kdy král říká své konkubíně „*dnes nastal den, kdy se rozloučíme*“. Tato věta také koresponduje s tím, jaké problémy přinesla tato žena mezi hereckou dvojici. Tie-i a Siao-lou byli do této doby nerozlučnou dvojicí, ale právě již v této scéně si Siao-lou volí Ťü-sien místo Tie-iho a dává mu dočasné sbohem. Dalším momentem je například večer, kdy Tie-i zpívá operu pro Jüana. Část o vpádu Hanských vojsk, která obklíčila Siang Jüho a jeho konkubínu je pak odehrána ve stejný čas, kdy v rámci druhé světové války vtrhnou Japonská vojska do Číny.

Čchen-Kchajke dal ve filmu skutečný důraz na tuto korelaci obou dějových linií, kterou převzal z původního románu. O co ale dějovou rovinu obohatil navíc bylo zvýraznění proměny atmosféry v Číně, ale také na mikroúrovni ve vztahu mezi hlavními protagonisty. Podle Taubin (1993) je pak každá proměna ve vztahu mezi hlavními triem více umocněná proměnou na poli politiky, což Čchen nakonec sám potvrzuje a uznává, že jedna linie doplňuje druhou.

4.1.3 Tchien-ming

Autorova velmi osobní tematika, která se do filmu promítla souběžně s korelací dvou dějových linií, je koncept *tchien-ming*. Vidíme, jak se vlákno osudu provléká dějem, a to zvláště proto, že autor dal na tento pojem velký důraz, i když spíše v minimalistické formě a menších náznaků, než přímého zaměření. Když však divák pozorně sleduje a poslouchá dialogy, může si všimnout, jak výraznou roli tento koncept ve filmu hraje.

Tchien-ming můžeme ve vztahu k filmu chápat primárně jako koncept osudu, rovněž ho ale lze chápat jako pojem „*Mandát nebes*“, o kterém jsme již hovořili výše v souvislosti s Mao Ce-tungem. Lidé věřili, že Mao byl vyvoleným vůdcem, hlavně z důvodu, že jeho cesta k moci byla dlážděná chudobou a životními zkouškami, což je podle Sjöholm (1967) cesta nebes, jak ověřit jedincovu vůli a vhodnost k vládnutí.

Důležitým momentem ve filmu, kde je nejvýrazněji kladen důraz na *tchien-ming* je část, kde mistr Guan vypráví příběh Siang Jüho a jeho konkubíny, který i přes svou vojenskou schopnost a odvahu nemohl vyhrát proti svému soupeři právě proto, že osud nestál na jeho straně. Mistr Guan nakonec sám řekl: „*Bez ohledu na to jak vynalézaví*

jste, proti osudu bojovat nemůžete.“. Když však v příběhu pokračuje a hovoří o tom, jak si konkubína podřízla vlastní hrdlo, aby zachovala svou věrnost králi, čímž i v nepřízní osudu dokázala prokázat svou vlastní vůli. Nakonec Guan říká, že každý člověk je zodpovědný za svůj vlastní osud, a že v jeho rámci se může seberealizovat.

S tímto konceptem se setkáváme hlavně v samotném závěru filmu, kdy Tie-i během svého proslovu v kruhu Rudých gard osočuje Siao-loua a říká: *„Myslíš si, že katastrofy padají jen tak z nebe? Ne. Kráčel si krok za krokem vstříc svému osudu. Je to náš trest.*“. Čímž se téměř uzavírá linie osudu s tím, že člověk sám může svůj vlastní osud ovlivnit a změnit, ale Siao-lou podle Tie-iho kráčel ve špatných šlépějích, které je dovedly do zkázy.

Čchen Kchaj-ke o osudu mluvil v mnohých rozhovorech, mou pozornost však upoutala tato věta z *Chiao a Chua* (1993): *„Můj otec mi řekl, že existují dva druhy tragédií. Jedna je tragédií osudu a ta druhá je tragédie osobnosti... Tie-iho tragédie patří do první skupiny – tragédie osudu.“*²¹ Navíc se domnívám, že důvodem pro zdůraznění tohoto konceptu ve filmu byl režisérův vlastní život a pohled na skutečnost, že jedinec má možnost zvolit správnou cestu i když mu osud není nakloněn. Což reflektuje i to, co řekl v rozhovoru s Taubin (1993):

„Takže to je důvod proč jsem vytvořil tenhle film (Sbohem, má konkubíno). Říkám lidem, co se v té době dělo. Já jsem ten muž, ten kdo udělal chybu. Mohl bych říci, že jsem byl mladý a bylo mi 14, že mě do toho donutili a bylo rozhodnutí jiných. Ale víte pořád se cítím velmi zahanbený, protože jsem věděl co dělám. Věděl jsem, že můj otec nebyl špeh, ale stejně jsem to udělal, protože jsem byl sobecký.“

4.2 Rozdíly mezi knihou a filmem

Porovnávání rozdílů mezi původní novelou od Lilian Lee a filmovým zpracováním režiséra Čchen Kchaj-ka sice není hlavním zaměřením mé práce, ale domnívám se, že na rozdílech, které Čchen Kchaj-ke učinil, lze rovněž pozorovat jeho záměry a vlastní stopu ve vyprávění tohoto příběhu.

Co považuji za nejvýraznější rozdíl se odvíjí od toho, že Lee byla původem z

21 Překlad vlastní

Hongkongu a celá její novela, ačkoli vyprávěla příběh z Pekingu, tím ztrácela na věrohodnosti zvláště pak, co se týče událostí kolem Kulturní revoluce, kterou Kchaj-ke naopak díky tomu, že ji prožil prakticky v první linii, ve filmu vykreslil věrohodněji a mnohem více realisticky, než novela samotná, která se místy zdá spíše plochá a teatrální pro zaujetí čtenáře, zatímco Kchaj-ke pracuje spíše s jemnými nuancemi, které nepůsobí tolik násilně a dodávají charakterům více realističnosti.

Tento jev je nejlépe viditelný v části, kdy Rudé gardy nutí Siao-loua a Tie-iho ke vzájemnému obviňování. Zatímco v novele tato pasáž působí spíše jako uměle vytvořené drama, které slouží pouze k účelu vyostření konfliktu, které místy vůbec nekoresponduje s osobností postavy, ve filmu je celá scéna mnohem uvěřitelnější a smysluplnější. Postavy se zde také zdají být více lidské, než v knižní předloze. Například v momentě, kdy se Siao-lou [zmiňuje o tom, že Tie-i měl pohlavní styk s Jüanem, ve filmu to vyznívá otázkou „Stal si se jeho...?“, zatímco v románu explicitně řve na celý dav, že Tie-i meč získal za sexuální služby pro nejnenáviděnějšího muže v opeře.

Již výše jsem hovořila o tom, že Lau (1995) kritizovala filmové dílo jako příliš Hollywoodské a že psychologie postav stále postrádala mnohé aspekty, které vycházely z již špatné předlohy románu a zůstaly více méně fixní. Z mého náhledu však Kchaj-ke vytvořil silný základ komplexnosti postav, který se projevoval nejčastěji v těchto malých momentech, které ve filmu zkrátka působily více srozumitelně, nikoli nuceně jako v románu. V čem ale souhlasím s Lau (1995) je politický pohled, který Lilian neuchopila vůbec, a u Kchaj-keho se naopak stal stěžejním prvkem. Ve filmu se totiž postavy zdají být mnohem více politicky angažovanější, zvláště pak postava Siao-loua, který často působil potyčky s režimem pro svou tvrdohlavost. Vedle něho pak kontrastně vyčnívá Tie-i jakožto člověk, který miluje operu a splývá s životem na prknech více než s jakoukoli situací, která se na politickém poli udála. Tento kontrast dle mého názoru film velmi dobře zachycuje, ale sám explicitně nenaznačuje, který z těchto extrémů je horší, neboť oba v sobě skrývají jiná úskalí.

Siao-lou se ve filmu zdá být mnohem více hrdinský a svým způsobem i chrabřejší, než v knižní předloze, přesto ale vidíme, že v mnohých situacích podléhá své horkokrevnosti, což ho přivádí do problémů. Siao-lou se zdá být nezlomný, přesto však podléhá nátlaku Rudých gard a davu, který ho donutí obrátit se i proti vlastní ženě. Ve

skutečnosti pak vedle něho Tie-i vypadá jako více hrdinský, protože dav samotný by ho nikdy nezlomil. To, co ho dovedlo do bodu zlomu, byla zrada přítele, nikoli nátlak davu. Tato alegorie koneckonců reflektuje i odvahu a oddanost konkubíny Jü.

Signifikantní rozdíl, který Kchaj-ke učinil byla smrt Tie-iho, která ve filmu symbolicky propojí smrt konkubíny na divadelní scéně se skutečným životem. Obě dějové linie pak splývají v jednu a vše do sebe zapadá. V knize Tie-i nezemře a ačkoli přiznává, že vždy chtěl být konkubínou Jü, ke splynutí s jejím osudem v tomto případě nedojde. Proč Čchen Kchaj-ke nechal ve filmu Tie-iho zemřít? Dle mého názoru byla jeho smrt důležitá právě proto aby, došlo ke splynutí Tie-iho s jeho divadelní postavou, čímž se naplnil osud ke kterému sám krácel již od momentu, kdy byl nucen zaprodat svou vlastní identitu, aby se mohl stát dokonalou konkubínou Jü. Dochází tak naplnění osudu, jehož symbolika provázela film již od samého počátku.

V čem se však filmové zpracování drželo zpátky, byla surovost a krutost, která byla v knize vykreslena realističtěji. Film má v těchto částech spíše poetický nádech a veškerá krutost, která se v něm objevuje je vždy lehce skrytá, zatímco celkové vyznění knihy je mnohem surovější. Toto je velmi zvláštní jev, který můžeme v Kchaj-kově díle pozorovat. Když se podíváme na konkrétní pasáže, vidíme, jak se film snaží určité scény zahalit do poetického nádechu, který film téměř zastaví, a lehce pak diváka vytrhává z plynutí děje. Jedná se například o scény, kdy byl Tie-i znásilněn, což ve filmu nikdy nebylo explicitně ukázáno, nebo když si pokusil vzít si život během rudogardistického ponižování, což film zcela vynechal.

Kchaj-ke v rozhovoru s Taubin (1993) podotkl, že byl upozorněn od amerických vydavatelů, na již některé ve filmu se vyskytující scény, konkrétně na to, že se mohou zdát americkému publiku až příliš brutální, či kontroverzní. Konkrétně hovořil o scéně, kde je při večerní hostině podříznut želví krk. Domnívám se, že hlavním důvodem, proč se tedy míra krutosti ve filmu drží poněkud zpět oproti své knižní předloze je právě cílené světové publikum, které nemá (nebo v době vydání filmu ještě nemělo) takové chápání pro kulturní rozdíly a věci, které jsou v Číně přirozenou součástí kultury, mohly budít velké kontroverze.

4.3 Historická relevantnost

Již výše jsem zmínila, že Čchen Kchaj-ke svým dílem cílil na Hollywoodské standardy, což se projevuje na celkovém ladění filmu. Romantická zápletka, dynamické vztahy mezi hlavní trojicí a koneckonců i heroická smrt Tie-iho, to vše v sobě nese strukturu západní struktury populárních filmů. Kchaj-ke se snaží podat obraz z prostředí Číny schovaný za těmito Hollywoodskými „klišé“. Film sice nelze pojmout jako historický dokument, který by přesně reflektoval dějinné události ani skutečnou Pekingskou operu, přesto je ale dle mého názoru možné tvrdit, že Kchaj-kovi se v rouše amerického Hollywoodského stylu vytváření filmů podařilo zrežirovat dílo, které západnímu divákovi dovoluje, alespoň částečně nahlédnout pod závoj Čínské mystérie.

Kchaj-ke v díle však přesto pracuje s historickými událostmi, které ve filmu zobrazuje poměrně výstižně, i když neproniká do jejich hlubší podstaty pouze jich využívá jako pozadí k ději. I přesto, že se historickými událostmi nezabývá detailně, nám jako divákům jeho zobrazení části moderních dějin Číny postačí k uchopení základní linie dějinných událostí, počínajíc rokem 1924 a končící rokem 1977. Existují styčné body, které jsou ve filmu stěžejnější, než jiné. Konkrétně se jedná o válku s Japonskem, nástup komunismu a Kulturní revoluci.

Nástin dějin Kchaj-ke ve filmu provedl velmi uvěřitelně a relevantně vzhledem ke skutečným historickým událostem. Využil k tomu již výše zmíněnou paletu filtrů, ale například i proměnu kostýmů, podoby ulic a vybavení domů. Kde proud času pozorujeme nejvíce je však sama Pekingská opera. Na počátku filmu je opera velmi tradiční i co se týče děje a kostýmů. Lidé při jejím pozorování jásají a obdivují její krásu. S postupem času se opera pomalu proměňuje, vnitřní prostory, kde se odehrává se mění a dekorace vždy závisí na době, ve které se odehrává. S nástupem komunismu nabývá zcela jinou podobu. V tomto období zde došlo přesně k tomu, o čem jsme hovořili v části této práce 2.4.1. Tradiční kostýmy byly nahrazeny uniformami a operu ovládly modelové hry. Přesto však i v této době se opera o králi Čchu a jeho konkubíně nezměnila, a stále se odehrávala v tradičních kostýmech. Na tuto skutečnost nahlížím na jakožto poslední střípek kontinuity, kterou režisér zachoval v zájmu udržení relevance s příběhem konkubíny Jü.

5 Závěr

Cílem této práce bylo sledovat, jakou stopu zanechal režisér Čchen Kchaj-ke ve svém zpracování filmu *Sbohem, má konkubíno (1993)*, který se odehrává v Číně a zachycuje období od 20. let až do 80. let. Filmové dílo vrcholí událostí Kulturní revoluce, která byla primárním sledovaným cílem v této práci, protože režisér ji sám prožil a mohl tak její zobrazení provést velmi věrohodně, čímž se dílo stalo, alespoň do určité míry, historicky relevantní.

To, jak se Čchen Kchaj-ke a jeho životní zkušenosti vtiskly do díla finálně shrnuji do čtyř hlavních rovin:

- 1) *Čchen Kchaj-ke klade hlavní důraz na roli davu v politickém dění.*
- 2) *Zobrazení dějinných událostí a samotné Kulturní revoluce je realistické.*
- 3) *Politický podtext a charakter postav je relevantní vzhledem k zasazení děje v Pekingu.*
- 4) *Vlákno osudu tchien-ming jednak propojuje dvě dějové linie (příběh opery a skutečný život), ale zároveň hraje důležitou roli v metafyzickém rozměru filmu.*

Co se týče prvního bodu, sledovali jsme mnohé roviny ve kterých Čchen Kchaj-ke zdůraznil, že politické dění a situace v zemi bude vždy záležet na lidech, protože ti mají v rukou moc hlavního hybatele, a i když je režim krutý, jako tomu bylo například v době Kulturní revoluce, nikdy nelze vinu přikládat pouze vládě, protože bez lidu samotného by nebylo možné ji uskutečnit. Ať už se jedná o to, že dokud lidé poslouchají rozkazy, tak režim funguje, či o to, že lidé v Číně přešli do zřízení, které se mnohým zdálo být dobré a inovační, což umožnilo vzestup KS Číny, nebo o to, že lidé sami potřebovali silného vůdce jakým byl Mao Ce-tung, protože historie země měla silné vůdce zapsané v krvi. Režisér tuto myšlenku vykresluje ve filmu na mnohých místech, zvláště pak v bodech záběru mas lidí v opeře, či na ulici, na kterých můžeme pozorovat, jak se mění současně se změnami na politickém poli země.

Druhý bod úzce souvisí s režisérovými vlastními životními zkušenostmi, kterými si prošel v době Kulturní revoluce. Jeho členství v Rudých gardách a fakt, že prožil své mládí v Pekingu, mu dali velice dobrý základ pro vytvoření reálného zobrazení Kulturní revoluce a jejich činitelů přímo ze srdce jejího dějiště. Kulturní revoluce je ve filmu zobrazená jakožto krutá událost, jejíž protagonisté jsou však lidské

bytosti součástí velkého stroje, který vás může strhnout dříve, než si uvědomíte, že se něco stalo. Kchaj-ke v mnohých rozhovorech popsal vlastní cestu k Rudým gardám jako velmi nešťastnou, ale téměř nevyhnutelnou pro nátlak okolí. Tento bod se prolíná s bodem prvním. Obsahuje v sobě však důraz na celkové vyobrazení revoluce a to jak po dějové, tak i vizuální stránce. Autor jednak pomocí rudo-zelené barevné kombinace, ale také pomocí celého postavení scény a děje, vykreslil atmosféru revoluce ve svém zažitém cítění, což umožnilo vytvořit její realistické zobrazení, ze kterého divák získává pocit, že je účasten části Čínské historie.

Podobně tomu je i u ostatních dějinných událostí, které Kchaj-ke zachycuje. Jeho přímá spoluúčast na této historii se vtiskává do jeho díla. Navíc se domnívám, že na některé události (např. válka s Japonskem) je ve filmu kladen důraz jednak kvůli vlastnímu povědomí o sounáležitosti s dějinami své země, ale také jako symbolika k uctění zkušeností vlastního otce, kterého Kchaj-ke odvrhl, čehož později v životě velmi litoval.

Politický podtext, jakožto třetí bod, je nejlépe viditelný porovnáme-li obsah původního románu s filmem. Protože spisovatelka Lilian Lee byla původem z Hongkongu, nedokázala ve svém díle uchopit skutečnost Kulturní revoluce, protože ji sama neprožila, ale ani reálný Pekingský život a smýšlení, na což dal Čchen Kchaj-ke ve svém díle naopak velký důraz. Postavy tím nabyly realističtějšího zobrazení, jejich činy se staly mnohem více relevantnější vzhledem k dějové linii, ale také ke zobrazované skutečnosti, emocionálním prožitkům a politickým názorům. V práci jsme již sledovali rozdíly mezi Hongkongským politickým smýšlením, které je oproti Pekingskému mnohem chladnější a nezaujatější. Právě i tím, že postavy ve filmu jsou více propojeny s politickým děním, získávají osobnostní rozměr, který je ve finále činí uvěřitelnější a lidštější.

Čtvrtým bodem je metafyzický rozměr filmu, který autor vykresluje v ne jenom podobě jemných nuancí, které se proplétají celým filmem, ale také v hlavní i vedlejší dějové linii. Jedná se o koncept osudu, který je v Číně označován jako *tchien-ming*. Osud je v díle zobrazen jako něco nevyhnutelného a silného, něco co stojí nade vším, přesto však jedinec má možnost volit si své činy, které však na výsledek osudu většinou nemají vliv. Tento osud propojuje událost, která se stala s vojevůdcem Siang-jüm a konkubínou Jü v bitvě u Gaixii, kdy ačkoli mocný král Siang-Jü vpadl do léčky svého

nepřítele Liou Panga, čímž byla jeho porážka nevyhnutelná. Konkubína Jü zvládla osud ovlivnit alespoň natolik, že si sama vzala vlastní život, než aby padla do rukou nepřítele. Samotný vojevůdce si poté, zahrán do úzkých při snaze o útěk, rovněž vzal život. Tie-i, který splynul s postavou konkubíny, jež ztvárňoval v hrané opeře, si na konci filmu vezme život, stejně jako Siao-louva manželka Tü-sien. Prolínají se zde tak životy tří konkubín, které zemřely vlastní rukou a zvolily tak vlastní cestu v rámci již rozhodnutého osudu – Tü-sien, Tie-i a konkubína Jü. Každá z hlavních postav však ve filmu byla zobrazena ve vztahu ke svému osudu, jehož výsledek je nevyhnutelný.

Filmové dílo přivádí kus Čínské historie do celosvětového měřítka. Je nutné mít na mysli, že i právě kvůli jeho světovosti a zaměřením na Hollywoodské publikum ubyla část Čínského narativu, přesto však autor dokázal přivést Čínskou historii k početnému publiku se značným úspěchem. Zároveň dokázal světu otevřít kontroverzní téma Kulturní revoluce, za což byl v Číně poměrně neoblíbený (ostatně jeho filmy byly v samotné Číně ostře cenzurované). Film ale otevírá i psychologické a filozofické koncepty, které podněcují divákovu mysl. V neposlední řadě se film stal populární i proto, že otevírá téma tzv. queer a genderu, což je v dnešní době poměrně vítané téma samo o sobě, v Číně však stále je, ale zvláště pak ještě v r. 1993 bylo, velmi citlivým tématem.

Seznam použité literatury

BAKEŠOVÁ, Ivana. *Dějiny Čínské lidové republiky: (1949-2018)*. Praha: NLN, 2019, s. 51-163. ISBN 978-80-7422-596-3.

BAKEŠOVÁ, Ivana. *Čína ve XX. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 75-96. ISBN 80-244-0611-x.

FAIRBANK, John King. *Dějiny Číny*. 2010. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 290-448. Dějiny států. ISBN 80-7106-249-9.

KRAUS, Richard Curt. *Cultural Revolution: A Very Short Introduction*. 2012. University of Oregon, Portland, OR: Oxford University Press, 2012. ISBN 0199740550.

MEISNER, Maurice J. *Mao's China and After: A History of the People's Republic*. Third edition. New York, NY: Free Press, 1999, s. 155-376. ISBN 0684856352.

OBUCHOVÁ, Ľubica. *Číňané 21. století: dějiny - tradice - obchod*. Praha: Academia, 1999, s. 257. ISBN 80-200-0641-9.

Internetové zdroje

BRIDGHAM, Philip. *Mao's Cultural Revolution: The Struggle to Consolidate Power*. The China Quarterly, no. 41 (1970), s. 1-25. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/652135>

BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace [online]. 2010, 22 č.1 (77). Dostupné z: https://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf

Čína: velvyslanectví Čínské lidové republiky v České republice. Praha: Futura, 2000, s. 75-84. ISBN 80-85523-70-1.

CHIAO, CHUA. *Chen Kaige by Peggy Chiao & Lawrence Chua*. BOMB magazine [online]. Oct 1, 1993, 1993 (45). Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/chen-kaige/>

Chen Kaige: Cultural resolution. INDEPENDENT [online]. December 12, 2003. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/chen-kaige-cultural-resolution-82205.html>

Chen Kaige: Interview by Leonard Klady. Wayback Machine [online]. May 31, 2003, 2003. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20070401033940/http://www.moviecitynews.com/Interviews/kaige.html>

CLARK, Paul. *Reinventing China: The Fifth-Generation Filmmakers*. Modern Chinese Literature 5, no. 1 (1989), s. 121-136. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41490655>

HAVIS, Richard James, and KAIGE, Chen. *Changing the Face of Chinese Cinema: An*

- Interview with Chen Kaige*. Cinéaste 29, no. 1 (2003), s. 8-11. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41689663>
- HEASLET, Juliana Pennington. *The Red Guards: Instruments of Destruction in the Cultural Revolution*. Asian Survey 12, no. 12 (1972), s. 1032-1047. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2643022>
- How the Cultural Revolution Affected Beijing Opera*. ukessays.com. 11 2018. UKEssays. 07. 2021. Dostupné z: <https://www.ukessays.com/essays/history/how-the-cultural-revolution-affected-beijing-opera-history-essay.php?vref=1>
- KAIGE, Chen, and SKLAR, Robert. *Breaking the Circle: The Cinema and Cultural Change in China*. Cinéaste 17, no. 3 (1990), s. 28-31. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41686987>
- Kultura a Umění*. Embassy of the People's Republic of China in the Czech Republic [online]. Dostupné z: <https://www.chinaembassy.cz/cze/zggk/t126973.htm>
- LAU, Jenny Kwok Wah. *Farewell My Concubine: History, Melodrama, and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema*. Film Quarterly 49, no. 1 (1995), s. 16-27. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1213489>
- LIANG, David Ming-Yüeh. *The Artistic Symbolism of the Painted Faces in Chinese Opera: An Introduction*. The World of Music 22, no. 1 (1980), s. 72-88. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43560653>
- MACKERRAS, Colin. *Chinese Opera after the Cultural Revolution (1970-72)*. The China Quarterly, no. 55 (1973), s. 478-510. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/652056>
- MITCHELL, John D., and SCHWARZ, Emanuel K. *A Psychosocial Approach to the Peking Opera*. Leonardo 7, no. 2 (1974), s. 131-38. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1572793>
- MITTLER, Barbara. *Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: An Analysis of "Taking Tiger Mountain by Strategy"*. The World of Music 45, no. 2 (2003), s. 53-81. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41700060>
- MITTLER, Barbara. *Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China*. Proceedings of the American Philosophical Society 152, no. 4 (2008), s. 466-89. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40541604>
- NING, Ma, and SKLAR, Robert. *NEW CHINESE CINEMA: A CRITICAL ACCOUNT OF THE FIFTH GENERATION*. Cinéaste 17, no. 3 (1990), s. 32-35. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41686988>
- RICHARD, W., and WILSON, A. A. *The Red Guards and the World Student Movement*. The China Quarterly, no. 42 (1970), s. 88-104. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/652032>

SJÖHOLM, Gunnar. *Observations on the Chinese idea of fate*. Scripta Instituti Donneriani Aboensis. 2. (1967), s.126-132. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/326883748_Observations_on_the_Chinese_id_ea_of_fate

TAUBIN, Amy. *Chen Kaige Walker Dialogue with Amy Taubin*. Walker Art Center, 2002. Dostupné z: https://www.youtube.com/watchv=CzSBo2v9hqc&t=1628s&ab_channel=WalkerArtCenter

THORNTON, Patricia M. "Cultural Revolution." In *Afterlives of Chinese Communism: Political Concepts from Mao to Xi*, edited by Sorace Christian, Franceschini Ivan, and Loubere Nicholas, s. 55-62. Australia: ANU Press, 2019. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/j.ctvk3gng9>

THURSTON, Anne F. *Victims of China's Cultural Revolution: The Invisible Wounds: Part 1*. Pacific Affairs 57, no. 4 (1984), s. 599-620. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2758711>

TSANG, Mun C. *Education and National Development in China since 1949: Oscillating Policies and Enduring Dilemmas*. China Review, 2000, s. 579-618. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23453384>

WALDER, Andrew G. *Factional Conflict at Beijing University, 1966-1968*. The China Quarterly, no. 188 (2006), s. 1023-1047. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20192703>

WICHMANN, Elizabeth. *Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance*. TDR (1988-) 34, no. 1 (1990), s. 146-78. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1146013>

Jiné zdroje

Farewell, my concubine [film]. Chen Kaige. China, Hong Kong, 1993

