

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sinologie

Studijní program filologie

Jan Křížan

Xiangsheng v ČLR: od nástroje budování nové Číny k satirickému komentáři současné společnosti

Bakalářská práce

Xiangsheng in PRC: From a Tool of the New China Ideology to Social Satire

Bachelor thesis

2021

Vedoucí práce:

prof. PhDr. Olga Lomová, CSc.

PODĚKOVÁNÍ

Tímto bych chtěl poděkovat především paní profesorce Lomové za výběr skvělého tématu, svižnou komunikaci, a také za veškeré její připomínky, návrhy a komentáře.

Dále děkuji svým rodičům a jejich všestranné podpoře, díky které jsem měl ideální podmínky k napsání této práce.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Xiangsheng v ČLR: od nástroje budování nové Číny k satirickému komentáři současné společnosti“ vypracoval pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně za řádné citace v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Ústí nad Labem, dne 1. 5. 2021

.....

Podpis

ABSTRAKT

Xiangsheng je humorný vypravěčský žánr založený na satíře a komentáři společnosti, který je dnes považován za nejvýznamnějšího zástupce tradičních populárních umění *quyi* 曲艺.

Bakalářská práce se zaměřuje na takzvaný dialogický xiangsheng (*duikou xiangsheng* 对口相声), který je představením dvou vypravěčů. Hlavními body zájmu jsou 50. léta 20. století, kdy byl xiangsheng využit pro potřeby propagandy nového státního zřízení, a období od roku 2005, kdy do veřejného povědomí vstupuje nejvýznamnější vypravěč současnosti Guo Degang 郭德纲 (1973–), který skrze návrat k tradici navrátil xiangsheng zpět na vrchol popularity. Cílem práce je komparativní studie xiangshengů z těchto dvou sociokulturně velmi odlišných období, a to zejména skrze formální a obsahovou analýzu xiangshengu „Noční jízda“ (*Yexing ji* 夜行记), který existuje ve verzi z 50. let 20. století a v adaptované verzi Guo Degangově. V rámci období 50. let práce blíže představuje pozadí vzniku xiangshengů, a to zejména způsob, jakým byly využity pro účely státní propagandy. Dále se práce zaměřuje na pozadí vzniku xiangshengů Guo Deganga, a také na Guo Deganga samotného, jakožto proti-systémového umělce, který skrze své dílo satiricky komentuje současnou společnost. Mimo vlastní analýzu práce čtenáři představuje vypravěčské techniky využívané v xiangshengu, průřez historií xiangshengu, a také jeho základní charakteristiku a strukturální dělení. Práce tak nabízí českému čtenáři ojedinělý vhled do tohoto tradičního čínského populárního umění.

Klíčová slova: xiangsheng, vypravěčství, quyi, čínské populární umění, Guo Degang, ideologie ČLR, společenská kritika ČLR

ABSTRACT

Xiangsheng is a humorous narrative genre based on satire and social commentary. Nowadays, it is considered the most significant representative of a group of traditional popular arts called *quyi* 曲艺. The bachelor thesis focuses on the so-called dialogical xiangsheng (*duikou xiangsheng* 对口相声), which is performed by two artistes. The main points of interest are the 1950s, when xiangsheng was used for propaganda of the new regime, and the period since the year 2005, when the most prominent contemporary xiangsheng artiste Guo Degang 郭德纲 (1973–) revived the tradition and brought xiangsheng back to the peak of popularity. The aim of the work is a comparative study of xiangsheng pieces from these two socio-culturally very different periods, especially by the means of formal and content analysis of xiangsheng "Night Ride" (*Yexing ji* 夜行记), which is represented by a version from the 1950s and another version adapted by Guo Degang. As for the 1950s, the work presents a closer background regarding the emergence of xiangsheng pieces, particularly the way they were used for state propaganda purposes. Furthermore, the work focuses on the background of the origin of Guo Degang's xiangsheng art, and also on Guo Degang himself, as an anti-system artist, who utilizes his work as a means to satirically comment the contemporary society. In addition to this comparative analysis, the thesis presents the reader with the narrative techniques used in xiangsheng, an overview of the history of xiangsheng, as well as its basic characteristics and structural division. The work thus offers the Czech reader a unique insight into this traditional Chinese popular art.

Keywords: xiangsheng, storytelling, quyi, Chinese popular arts, Guo Degang, PRC ideology, PRC social criticism

OBSAH

1. ÚVOD.....	8
1.1. ZHODNOCENÍ LITERATURY A METODIKA PRÁCE	8
2. CHARAKTERISTIKA XIANGSHENGU.....	12
3. HISTORIE XIANGSHENGU.....	15
3.1. TRADIČNÍ XIANGSHENG.....	15
3.2. „NOVÝ“ XIANGSHENG.....	18
3.3. XIANGSHENG PO ROCE 1960.....	21
3.4. XIANGSHENG 90. LET A VZESTUP GUO DEGANGA	23
4. STRUKTURA XIANGSHENGU	26
4.1. ZÁKLADNÍ DĚLENÍ XIANGSHENGU.....	26
4.2. VNITŘNÍ STRUKTURA XIANGSHENGU	28
4.3. JAZYKOVÉ PROSTŘEDKY XIANGSHENGU.....	30
4.4. VYPRAVĚČSKÉ TECHNIKY	31
4.4.1. Objasnit napočtvrté (<i>san fan si dou</i> 三番四抖).....	32
4.4.2. Nejprve pochválit, a pak pohanit (<i>xian bao hou bian</i> 先褒后贬).....	32
4.4.3. Přetvářka (<i>biao li bu yi</i> 表里不一).....	34
4.4.4. Popřít konvence (<i>weifan changgui</i> 违反常规).....	34
4.4.5. Chaotická záměna (<i>yin cuo yang cha</i> 阴错阳差).....	34
4.4.6. Mystifikace (<i>gu nong xuanxu</i> 故弄玄虚).....	34
4.4.7. Dvojsmysl (<i>yi yu shuang guan</i> 一语双关).....	35
4.4.8. Absurdní nadsázka (<i>huangdan kuazhang</i> 荒诞夸张).....	36
4.4.9. Vnitřní rozpor (<i>zixiang maodun</i> 自相矛盾).....	37
4.4.10. Vyjmenovat (<i>luolie cihui</i> 罗列词汇).....	37
4.4.11. Vyzvídat (<i>pao gen wen di</i> 刨根问底).....	38
4.4.12. Postupně odhalit (<i>zhenqing liulu</i> 真情流露).....	38
4.4.13. Příkrášlovat a podlézat (<i>chuipeng fengcheng</i> 吹捧奉承).....	38
4.4.14. Vyhledávat spory (<i>xunji zhengbian</i> 寻机争辩).....	38
4.4.15. Převracet a odbíhat (<i>diandao chashuo</i> 颠倒岔说).....	39

4.4.16.	Nepochopená homofonie (<i>xieyin cuojue</i> 谐音错觉)	39
4.4.17.	Zkreslit a překroutit (<i>waijiang qujie</i> 歪讲曲解).....	39
4.4.18.	Nová <i>xiehouyu</i> (<i>xin xiehouyu</i> 新歇后语)	39
4.4.19.	Nepřiznat chybu (<i>qiang ci duo li</i> 强词夺理).....	39
4.4.20.	Metafora (<i>biyu yinshen</i> 比喻引申).....	40
4.4.21.	Anachroničnost (<i>gu shi jin shuo</i> 古事今说).....	40
5.	KOMPARATIVNÍ ANALÝZA	41
5.1.	XIANGSHENG JAKO NÁSTROJ BUDOVÁNÍ NOVÉ ČÍNY.....	41
	Noční jízda (Hou Baolin)	44
5.2.	XIANGSHENG JAKO SATIRICKÝ KOMENTÁŘ SOUČASNÉ SPOLEČNOSTI... 54	
	Noční jízda (Guo Degang).....	58
6.	ZÁVĚR.....	77
7.	BIBLIOGRAFIE	80
7.1.	PRAMENY	80
7.2.	SEKUNDÁRNÍ LITERATURA.....	81

1. ÚVOD

Xiangsheng je již přes 150 let součástí tradiční populární kultury, a během těchto 150 let se xiangsheng z badateli přehlíženého pouličního umění proměnil na význačný kulturní fenomén Číny, a to jak té současné, tak té minulé. Popularita xiangshengu v Číně stále roste, a s tím i potřeba výzkumu tohoto žánru. Xiangsheng badatelům poskytuje extrémně detailní mozaiku čínské společnosti – lze skrze něj zkoumat hovorový jazyk a jeho proměnu, lidový humor, společenské problémy, záležitosti hýbající společností, čínský životní styl, přání, aspirace, radosti a strasti obyčejných Číňanů a mnoho dalšího. To vše je zaobaleno v hávu humoru, který je hnacím motorem tohoto žánru. Xiangsheng je tedy zlatým dolem pro sociology, antropology a další zájemce, kteří by rádi do hloubky poznali čínskou společnost.

Xiangsheng vznikl ve druhé polovině 19. století v čínském hlavním městě Pekingu. Od doby svého vzniku byl tento satirický sociálně-kritický žánr oblíbený zejména mezi nižšími vrstvami společnosti a až do 50. let 20. století byl obecně považován za druhořadé umění. První zlatý věk xiangshengu proběhl právě v 50. letech, kdy se k moci po občanské válce dostala KS Číny. V této době byl xiangsheng povýšen na umělecký žánr, který měl za úkol šířit státní ideologii a propagandu. Další zlatý věk nastal po roce 2005, kdy vypravěč Guo Degang 郭德纲 (1973–) přichází s vlastním stylem xiangshengu, který vychází z jeho podoby před 50. léty 20. století. Dobrý xiangsheng by měl odrážet stav společnosti – dnešní xiangsheng se tedy výrazně odlišuje od xiangshengu padesátých let stejně tak, jako se mezitím proměnila čínská společnost. Tato práce se v první řadě pokusí zodpovědět na otázku toho, jakým způsobem se tato dvě období odlišují a proč.

1.1. ZHODNOCENÍ LITERATURY A METODIKA PRÁCE

Xiangsheng je zástupcem žánrů populární kultury souhrnně nazývaných *quyi* 曲艺. *Quyi* kromě xiangshengu zahrnují různé jiné pěvecké, vypravěčské a scénické žánry. V současné klasifikaci používané v ČLR, která stírá etnické rozdíly, se dohromady uvádí více než 600 žánrů *quyi*, původem převážně Hanských, ale i dalších etnik. Nicméně xiangsheng je dnes z těchto šesti

set žánrů jednoznačně žánrem nejpoblárnějším a nejrozprostraněnějším (Gao et Liu 2018: 39). Historie xiangshengu je velmi spletitá, stejně tak jako jeho výzkum. První písemná zmínka charakterizující xiangsheng se datuje až do roku 1910, několik desetiletí po jeho vzniku. Jedná se o krátkou glosu, která se objevila v sebraných člancích reformátora a žurnalisty Ying Lianzhia 英敛之 nazvaných *Yeshi jixubian* 也是集续编. V této sbírce autor shrnul, že forma xiangshengu je krátká, dále že odráží společenské mínění a komentuje ho, a dodává také, že je xiangsheng komický (Gao et Liu 2018: 2).

Opravdový výzkum xiangshengu jako takového však začíná až knihou *Úvod do xiangshengu* (*Xiangsheng jieshao* 相声介绍), která vyšla v Šanghaji v roce 1952. Tato kniha jako první systematicky a uceleně pojednává o historii xiangshengu a jeho klasifikaci, a také ho analyzuje a hodnotí (Gao et Liu 2018: 197–198). Se vzrůstající společenskou rolí xiangshengu během 50. let vzrůstal i zájem dalších badatelů, a lze tedy konstatovat, že první fáze čínského bádání o xiangshengu začíná 50. léty. Možný důvod, proč k výzkumu xiangshengu došlo až tak pozdě po jeho vzniku, uvádí známý vypravěč xiangshengu Jiang Kun 姜昆 (1950–): „Xiangsheng byl po svém vzniku pouličním uměním. Na morálnost jeho obsahu existovaly smíšené názory, a někteří se dokonce domnívali, že xiangsheng jsou pouhé plané žvásty a nesmysly, které mohou pošpinit lidského ducha. Literáti, přestože oni sami pokládali xiangsheng za zábavnou kratochvíli, tudíž o xiangshengu nenapsali ani slovo, natož aby se ho jali extenzivně zkoumat.“ (Gao et Liu 2018: 2).

Druhá fáze čínského zájmu o xiangsheng začíná po roce 1979, kdy xiangshengová legenda Hou Baolin 侯宝林 (1917–1993) ohlásil, že končí s dráhou vypravěče xiangshengu. S xiangshengem jako takovým se však nerozloučil, spíše naopak – Hou Baolin touto dobou již nashromáždil takové množství zkušeností, že mohl začít s bezprecedentně detailním výzkumem xiangshengu. S výzkumem Hou Baolinovi asistovali dva další významní badatelé – Xue Baokun 薛宝琨 (1935–) a Wang Jue 王决 (1924–1997). Výsledkem jejich spolupráce je například pojednání o nejstarší historii xiangshengu *Pátrání po kořenech xiangshengu* (*Xiangsheng suyuan* 相声溯源), které vyšlo v roce 1982. Tato druhá fáze zvýšeného zájmu o xiangsheng tedy zahrnuje období 80. let až zhruba do Hou Baolinovy smrti na začátku let devadesátých (Gao et Liu 2018: 202–216).

Třetí fáze je spojena s takzvaným „fenomémem Guo Degang“ (*Guo Degang xianxiang* 郭德纲现象) (Xiang 2014: 2). Guo Degang je nejznámějším vypravěčem xiangshengu současnosti, který po roce 2005 postavil xiangsheng zpět na nohy a vzbudil nevídaný zájem společnosti o tento umělecký žánr. Výzkum který probíhá od roku 2005 je tedy z velké míry zaměřen na Guo Deganga a aspekty jeho xiangshengu, avšak v porovnání s výzkumem předchozích historických období je výzkum moderního xiangshengu stále ve svých počátcích.

Mimo Čínu se mezi prvními začal o xiangsheng zajímat ruský sinolog Nikolaj Alexejevič Spěšněv (1931–2011), který je mimo jiné v českých sinologických kruzích znám pro své bádání na poli čínské fonetiky. Spěšněv se domníval, že je xiangsheng skvělým materiálem pro studium čínštiny díky jeho jazykové bohatosti, různorodosti a humoru (Gao et Liu 2018: 210). Na Západě se xiangshengem začíná v první polovině 80. let jako první zabývat badatel Perry Link (1944–) (Link 1984), a později v 80. letech i Maria Kaikkonen, jejíž disertační práce z roku 1989 *Laughable Propaganda: Modern Xiangsheng as Didactic Entertainment* vyšla knižně v roce 1990 (Kaikkonen 1990). Dodnes se jedná o jediné nečínské pojednání, které pojednává o xiangshengu systematicky a uceleně. Veškeré bádání bylo do té doby zaměřeno na 50. léta 20. století. Změnu přinesl až západní zájem o Guo Deganga, kterým se začala po roce 2016 intenzivně zabývat badatelka Cai Shenshen ze Swinburne University of Technology v australském Melbourne (Cai 2020).

Lze tedy vidět, že západní zájem o xiangsheng (podobně jako o vypravěčské žánry obecně) je velmi slabý a značně zaostává za stavem čínského bádání. Navíc je veškerá pozornost západních badatelů koncentrována na 50. léta a na Guo Deganga, čímž je přehlížen tradiční xiangsheng neboli xiangsheng do roku 1949, a další významná období. Co se týče českého zájmu o xiangsheng, lze konstatovat, že je tato práce první, která se danou problematikou zabývá.¹

Práce je rozdělena na čtyři části. První část představuje stručnou charakteristiku xiangshengu. Druhá část pojednává o historii xiangshengu, a to od doby jeho vzniku v druhé polovině 19. století po současnost, s důrazem na 50. léta a Guo Deganga. Třetí část čtenáře seznamuje se strukturou xiangshengu, a to zvláště s vypravěčskými technikami, které vypravěči

¹ Významně k výzkumu čínských vypravěčských žánrů přispěla česká badatelka Věna Hrdličková (1924–2016), nicméně žádná česká studie o xiangshengu neexistuje.

využívají pro tvorbu humoru. Tyto vypravěčské techniky jsou doplněny úryvky z xiangshengů různých období, které zachycují danou techniku v praxi.

V rámci čtvrté, analytické části se práce zaměří na dvě verze xiangshengu „Noční jízda“. První verze pochází z období 50. let 20. století a druhá od soudobého vypravěče Guo Deganga. Cílem této analýzy je co nejdetailněji rozebrat obě verze „Noční jízdy“ z hlediska formy i obsahu, a to skrze studium videonahrávek, audionahrávek a xiangshengových sbírek. Z toho jsou některé videonahrávky animované – k takovýmto videím jsou vždy připojeny titulky a příběh bývá explicitněji vyobrazen, což napomáhá k celkovému porozumění. Tato analýza je poté východiskem pro komparaci, na jejímž základě charakterizují rozdíly mezi xiangshengem 50. let a xiangshengem současným.

2. CHARAKTERISTIKA XIANGSHENGU

Kromě ekonomických účelů je cílem xiangshengu především pobavit publikum. Avšak nejde jen o obyčejné vypravování vtipů. Zatímco vtip bývá strukturně velmi jednoduchý, nesourodý, časově krátký a bývá v něm obsažena jedna humorná pointa, xiangsheng je naproti tomu strukturně propracovaný a rozvinutý – představení trvají typicky v rozmezí 15–40 minut a humorných point je mnohem více. Postavy, které jsou součástí příběhu, bývají povahově výrazné a vyprávěný příběh bývá spletitý a obsahově bohatý. V současnosti je nejpopulárnější xiangsheng dialogický (*duikou xiangsheng* 对口相声), který, jak název napovídá, vyprávějí společně dva vypravěči, přičemž jeden z nich, takzvaný kývač (viz str. 26), během představení stojí za stolkem a oba jsou oblečeni v dlouhé suknice *changpao* 长袍, které byly až do 50. let minulého století tradičním oblečením vzdělaných mužů.

Xiangsheng je řemeslo. Profesionálové toto umění zpravidla studují po mnoho let buď u mistra, nebo od 50. let ve speciálních školách. Nejdůležitějším aspektem studia xiangshengu je důkladné pozorování okolního světa, a jelikož se okolní svět neustále mění, je potřeba, aby se vypravěč neustále zajímal o společenské dění, které by poté mohl reflektovat ve svém díle. Například nejslavnější vypravěč současnosti Guo Degang hovoří o tom, jak každý den chodil do parku, kde zpíval, pozoroval a napodoboval mimiku a dikci návštěvníků parku a vyprávěl jim směšné historky. Po návratu domů se postavil před zrcadlo, kde trénoval různé pohyby těla a snažil se najít nové způsoby, jak pomocí mimiky vyjádřit různé emoce (Kosinova 2014: 82).

Je také příhodné si ujasnit, proč je vhodnější nazývat ty, kdo xiangsheng předvádí, vypravěči, a ne herci. Xiangsheng může na první pohled připomínat divadelní představení, nicméně není tomu tak. Ti, kdo xiangsheng předvádí, nejsou herci, kteří zaujímají určitou odosobněnou roli, prostřednictvím které vyvolávají u diváků smích, nýbrž jsou to vypravěči, kteří v rámci představení „hrají“ sami sebe. Základní vlastnosti nejen xiangshengu, ale všech *quyi*, je vyprávění ve třetí osobě. Tyto dvě zásady však mohou být často porušovány; vypravěč na sebe během vyprávění bere role různých postav, plynule mezi nimi přechází a komentuje je, nicméně hlavní postavou je vždy implicitně osoba vypravěče. (Xue 2015: 2).

Velmi podstatnou vlastností je také interakce s diváky, která je jednou ze základních premis xiangshengu. Vypravěč vytváří iluzi toho, že si s diváky a se svým partnerem nezávazně a

v přátelském duchu povídá, čímž mezi vypravěči a diváky vzniká přímý vztah, který dotváří osobitou atmosféru xiangshengu. Diváci tudíž v představení taktéž hrají svou zvláštní roli a sami vypravěči si plně uvědomují, že bez podpory ze strany diváků by xiangsheng nebylo možné provozovat. Na základě divácké odezvy mohou vypravěči upravovat obsah (a to jak přímo během představení, tak dodatečně), měnit tempo vyprávění, tón hlasu atd. Úspěšný vypravěč, který není finančně podporován státem, tedy musí být z podstaty věci populistický a jeho vyprávění by mělo odrážet různé nálady obyvatelstva (Xue 2015: 3).

Základem xiangshengu jsou tzv. „čtyři úlohy“ (*si men gongke* 四门功课), mezi které patří dovednost *shuo* 说 (vyprávění), *dou* 逗 (humor), *xue* 学 (imitace) a *chang* 唱 (zpěv). Tyto čtyři složky, z nichž *shuo* a *dou* jsou ty nejpodstatnější, se vzájemně doplňují, tvoříce jeden celek, a vypravěči bývají klasifikováni podle dovednosti či dovedností, ve kterých obzvláště vynikají (Xue 2015: 5). Nyní se na tyto „čtyři úlohy“ podíváme blíže.

Každá „úloha“ má dlouhou historii a xiangsheng je tak amalgámem čtyř tradic. První z nich – dovednost vyprávění neboli *shuo* od vypravěče předpokládá zvládnutí vypravěčských technik. Historie vypravěčství má v Číně dlouhou tradici a kořeny *shuo* lze vysledovat až do období dynastie Tang 唐 (618–907 n. l.), kdy vznikl lidový vypravěčský žánr *shuohua* 说话. Zahrnuje v sobě nejen rozličné jazykové techniky, humorné využití vizuální podoby čínských znaků, hádanky, idiomy a dvojsmysly, ale i způsob vystupování. *Shuo* je základem každého xiangshengu a z podstaty věci je nejvýznamnější složkou xiangshengu monologického (Xue 2015: 5, 13–17).

Dovednost humoru neboli *dou* vychází z dlouhé čínské tradice satiry, která začíná u šašků *paiyou* 俳优, kteří už ve starověku působili na císařských dvorech a jejichž úlohou byla satirická kritika císaře. *Dou* se dále rozvíjelo skrze tangské „výstupy s kapitánem“ (*canjun xi* 参军戏) (Kalvodová 1992), a také skrze songské „rozmanité hry“ (*zaju* 杂剧). Právě tyto a další komické žánry vytvářely po dlouhá staletí úzce propojený substrát čínského humoru a satiry, ze kterého *dou* čerpá. *Dou* tedy představuje v první řadě veškerý komický a kritický obsah v představení a společně s *shuo* je neoddělitelným základem každého xiangshengu. Nebýt *shuo*, tak by *dou* bylo nepospolitým vyprávěním vtípů, a naopak *shuo* samotné by nebylo xiangshengem, ale obyčejným vyprávěním (Xue 2015: 5–13).

Dovednost imitace neboli *xue* má také dlouhou tradici, která je svázaná s vývojem jiných žánrů, a díky které dostal *xiangsheng* dnešní název. Už za dynastie Song existovalo umění pod názvem *xiangsheng*, které je však zapisováno znaky *xiang* 像 neboli „být jako“, a *sheng* 生 neboli „živý“, jeho název tak lze přeložit „být jako živý“. Umělci tedy napodobovali různé osobnosti, lidské emoce, zvířata a přírodní jevy. Za dynastie Ming bylo toto umění nazýváno taktéž *xiangsheng*, avšak s jiným druhým znakem – *sheng* 声, který znamená „hlas“, celý název tak zní „být jako hlas“ a oproti songské verzi dával tento *xiangsheng* větší důraz na imitaci lidí a přírody. Za Qingů se rozmohla další forma tohoto žánru – *gebixi* 隔壁戏 neboli „hra oddělená stěnou“, která se vyznačovala jednou zásadní změnou – umělec byl před posluchači ukryt za zástěnou, což umocňovalo posluchačský zážitek. Toto imitační umění se nakonec dostalo i do nám známého *xiangshengu*. Kromě imitace nejrůznějších zvuků a osob se mezi *xue* řadí i schopnost napodobit čínské dialekty, volání trhovců a lidové zvyky z nejrůznějších koutů Číny (Gao et Liu 2018: 18, 131).

Poslední z „úloh“ je dovednost zpěvu neboli *chang*. Zpěv jako formu představení znali Číňané od pradávna a dodnes je běžnou součástí tradičních divadelních představení a *quyi*. Právě skrze jiná *quyi* se zpěv dostal i do *xiangshengu*. V době vzniku *xiangshengu* se *xiangshengem* začalo zabývat i mnoho umělců, v jejichž předchozích vystoupeních byl původně zpěv hlavní složkou a při změně řemesla tedy tuto složku přenesli i do *xiangshengu*. V době, kdy byl *xiangsheng* předváděn na ulici, byl zpěv jedním z efektivních způsobů jak na sebe upozornit a přilákat diváky. Vypravěči často zpívali tzv. *taipingské* zpěvy (*taiping geci* 太平歌词), které mají kořeny v pracovních popěvcích pěchačů pudy. *Taipingské* zpěvy mají jednoduchou melodii, vyžadují však od vypravěče mistrné ovládní hlasu. Jejich texty jsou často humorného rázu a některé dokonce vyprávějí ucelený příběh (Kaikkonen 1990: 52–53). *Chang* se tedy stalo významnou složkou tradičního *xiangshengu* (Xue 2015: 25–29). Nicméně „nový“ *xiangsheng* (tj. *xiangsheng* po r. 1949) na rozvoj této složky příliš nedbal a zpěv, zejména ve formě *taipingských* zpěvů a árií *Pekingské opery*, do *xiangshengu* vrátil až Guo Degang.

„Čtyři úlohy“ nabízejí pohled do uměleckých žánrů, které měly vliv na vznik *xiangshengu*. Nicméně *xiangsheng* jako takový vznikl až ve druhé polovině 19. století. Na to jakým způsobem *xiangsheng* vznikl a na jeho další historický vývoj se zaměříme v následujícím oddílu.

3. HISTORIE XIANGSHENGU

3.1. TRADIČNÍ XIANGSHENG

Historie vývoje xiangshengu je velmi dlouhá a jde ruku v ruce s vývojem nejrůznějších vypravěčských a divadelních žánrů jako je vypravěčský žánr *pingshu* 评书 nebo qingská „oddělená hra“ *gebixi* založená na imitaci. Nicméně tyto žánry jsou pouze teoretickým předstupněm xiangshengu a není doložen jejich přímý vliv na jeho vznik. Čínský badatel zabývající se *quyi* Wang Jue jako první prohlásil slavnou frází: „Vysledovatelná historie xiangshengu je dlouhá, ale jeho historie podložená důkazy je krátká.“ (Gao et Liu 2018: 18–19). Nicméně ani o vzniku xiangshengu jako takového neexistuje shoda, a lze se tedy spoléhat pouze na pozdější písemné zmínky a anekdotické informace, které byly mezi vypravěči po generace předávány. Tato tradice hovoří, že xiangsheng vznikl ve druhé polovině 19. století za vlády dynastie Qing 清 (1636–1912), přičemž podle písemných pramenů je první osobou, kterou lze asociovat s xiangshengem, pouliční umělec Zhang Sanlu 张三禄 (?–?) (Gao et Liu 2018: 18–19). Nicméně všechny generace vypravěčů xiangshengu a absolutní většina badatelů považují za zakladatele xiangshengu Zhu Shaowena 朱绍文 (1829–1904), známého pod uměleckým jménem Qiongbupa 穷不怕, které lze přeložit jako „Chudoby nebojsa“, a které přesně vystihuje neuspokojivé životní podmínky pouličních umělců té doby (Xue 2015: 30) (Gao et Liu 2018: 30).

O vzniku xiangshengu kolují různé legendy a teorie. Nejpopulárnější z nich je ta, že xiangsheng vznikl v důsledku celostátního smutku na počest úmrtí císaře Tongzhia 同治 (1856–1875), který vyhlásil nově nastoupivší císař Guangxu 光绪 (1871–1908). Během dlouhotrvajícího státního smutku bylo v Pekingu zakázáno provozovat jakákoliv hudební představení, což donutilo mnohé umělce začít se živit různými formami vypravěčství. Zhu Shaowen, jakožto herec komické role *chou* 丑 v Pekingské opeře, tudíž inklinoval k inkorporaci humoru ve svá vyprávění (Xue 2015: 30–31). Zhu Shaowen již své umění nazýval xiangsheng a jeho vypravování nesestávalo z řady vzájemně neprovázaných vtipů tak jako u jeho předchůdce Zhang Sanlua. Zhu Shaowen je také pomyslný otec všech vypravěčů xiangshengu, jelikož to byl právě on, který jako první začal přijímat učedníky, čímž z xiangshengu vytvořil řemeslo a zajistil mu tak budoucnost (Gao et Liu 2018: 30, 32).

Xiangsheng tedy vznikl v rodném městě Zhu Shaowena Pekingu. Avšak netrvalo dlouho, a xiangsheng byl kolem roku 1906 v Pekingu zakázán pro jeho podvratný charakter – vypravěči v kritice císaře překročili přijatelné meze. Toto vedlo k exodu vypravěčů, kteří zamířili do nedalekého Tianjinu, který je vedle Pekingu považován za xiangshengovou „svatou zemi“, přičemž dodnes je xiangsheng nejpopulárnější zejména v těchto dvou městech. Obě města jsou tradičně útočištěm nejrůznějších forem čínských lidových umění *quyi*, které odedávna sloužily jako zábava všech měšťanských vrstev, ale zejména té nižší, jako byli dělníci, pouliční prodavači, herci a jiní. V takovéto atmosféře xiangsheng vznikal, a nabíral tak na sebe vlivy rázovitého obhroublého lidového humoru, který byl tradičnímu xiangshengu velmi vlastní (Xue 2015: 25–26). Xiangsheng byl až zhruba do 30. let 20. století výlučně pouličním uměním. Vypravěči nejprve vyhledali místo s velkou koncentrací osob, zpravidla se jednalo o tržiště či velké rušné ulice, kde se jali předvádět své umění. Takováto místa byla zpravidla plná různých pouličních umělců a obyvatelé města je navštěvovali pro zábavu. Když se divákovi umělcův výkon či program nelíbily, mohl přejít o kus dále a hledat zábavu jinde. Vypravěči lákali diváky zpěvem, či svá představení začínali tím, že zpívajíce na zem sypali písek, čímž na zemi kreslili čínské znaky, které potom různými způsoby inkorporovali do svého představení – tato technika se nazývá „sypaní znaků bílým pískem“ (*baisha sa zi* 白沙撒子) (Gao et Liu 2018: 18, 24–25).

O největší rozvoj tradičního xiangshengu se zasloužila především třetí generace Zhu Shaowenových učňů, takzvaných „Osm Deů“, kteří měli ve jméně znak *de* 德, přičemž nejslavnějšími z nich jsou především vypravěči Jiao Dehai 焦德海 (1878–1935) a Li Deyang 李德扬 (1881–1926). Touto dobou se xiangsheng částečně dostává z ulice do čajoven a divadel speciálně zřízených pro přednes xiangshengu (Gao et Liu: 107). Geograficky se začíná šířit za hranice Pekingu a Tianjinu do jiných měst severočínské provincie Hebei, jmenovitě do měst Baoding a Tangshan, dále na poloostrov Shandong a do měst severovýchodní Číny, kde se xiangsheng dodnes těší velké popularitě (Xue 2015: 42).

V tomto období probíhal rozvoj dialogického a řetězového xiangshengu a xiangsheng monologický se již stal svébytnou formou. Zbavil se vlivu tradiční vypravěčské formy *pingshu*, a nešlo už ani o prosté vypravování vtipů. Současně se z xiangshengu celkově stala mocná zbraň sociální kritiky, která měla na sklonku skomírající, korupcí prolezlé dynastie Qing více než dost terčů pro svou satiru. Do období „Osmi Deů“ patří i léta po roce 1911, kdy došlo k pádu Qingské

dynastie a byla nastolena Čínská republika. Jednalo se o dobu chaosu – Čínu se pokoušelo ovládnout několik vzájemně soupeřících vojenských klik, se základnami v různých částech země, kam nedosahovala centrální moc, přičemž k definitivnímu sjednocení došlo až v roce 1928. V důsledku těchto mocenských sporů strmě upadala životní úroveň Číňanů. Vypravěči xiangshengu ve svých dílech reflektovali kritické názory společnosti na tuto neutěšenou situaci, čímž do xiangshengu vnesli ještě více toho, co je v Číně označováno jako *su* 俗 – neboli věci vulgárních, obhroublých, nízkých a nekulturních (Xue 2015: 42). Za *su* je považováno nejen vulgární vyjadřování, ale i otevřené narážky na sex, probírání věcí souvisejících s vyměšováním a jinými projevy lidského těla, vysmívání se rozdílným vrstvám společnosti, zejména rolníkům, a jiné přízemní záležitosti.

V období před vznikem ČLR ve 30., a zejména ve 40. letech 20. století působilo v Tianjinu pět vypravěčů, kterým se souhrnně přezdívalo „Pět polic“ (*Wu dang* 五档), přičemž nejvýznamnějšími z nich jsou xiangshengové legendy Zhang Shouchen 张寿臣 (1899–1970), Ma Sanli 马三立 (1914–2003) a Liu Baorui 刘宝瑞 (1915–1968) (Xue 2015: 57–58). Jedná se o další generaci umělců po „Osmi Deech“. Tato doba byla poznamenána zejména japonskou invazí do Číny a občanskou válkou, která vyústila ve vítězství komunistických vojsk a založení ČLR v roce 1949. Xiangshengu a jiným formám umění tato doba příliš nepřála, a ve druhé polovině 40. let lze hovořit o celkovém úpadku žánru, který nad vodou držela pouze hrstka zmíněných umělců a pár dalších význačných jednotlivců, jako byl například Hou Baolin (Xue 2015: 57–58, 177).

Životní podmínky vypravěčů se kvůli chaosu, který v Číně panoval, začaly prudce zhoršovat. Vypravěči, zvláště ti, kteří neměli představení v divadlech a čajovnách, ale na ulici, tudíž zareagovali na poptávku svých posluchačů – nejnižších sociálních vrstev. Tito posluchači si chtěli po dni manuální dřiny oddychnout a pobavit se – xiangsheng tak začal více než kdy jindy sklouzávat k pornografii, vulgárnosti a jiným nepřístojnostem. Reputace xiangshengu tímto vážně utrpěla, zvláště proto, že tato pouliční představení byla veřejná, a tudíž formovala povědomí o xiangshengu i u těch, kteří se o tento žánr jinak nezajímali. Oběťmi se tak stali vypravěči, kteří se snažili udržet si ve svých představeních jistou úroveň, jako byl například Hou Baolin, který byl představitelem takzvaného „kultivovaného xiangshengu“ (*wenming xiangsheng* 文明相声)

(Gao et, Liu 2018: 94–95, 195), a který po roce 1950 dostal společně s dalšími vypravěči příležitost vyřešit tento „problém“.

Od vzniku xiangshengu do 50. let 20. století bylo vytvořeno na tisíc různých xiangshengů (Gao et Liu 2018: 56). Tradiční xiangsheng zvláště vynikal v satíře, odkrývání všemožných křivd a přebírání témat, které byly součástí každodenního života, a které podávaly komplexní obraz života řadového obyvatele měst té doby – jeho způsob chování, materiální zázemí a psychologii. Terčem kritiky se stávali zejména chamtiví úředníci, zkorumpovaná byrokracie, lakota, sobectví a přetvářka, a za dynastie Qing byl mnohdy satirizován i sám císař. Hlavní rolí xiangshengu bylo diváky zabavit a dát jim prostor k ventilaci jejich zlosti pomocí smíchu, a ne je poučovat, či dokonce vychovávat (Xue 2015: 81–83, 212–213). Lidovost odražená v *su* a reflexe společenského mínění však byly trnem v oku vládě ČLR, která po svém vzniku v roce 1949 měla s xiangshengem své vlastní plány. Xiangsheng už neměl být hlasem lidu, nýbrž hlasem komunistické propagandy, tzv. „ideově výchovné práce“ (*sixiang gongzuo* 思想工作) neboli výchovy nového člověka jako součásti budování nového společenského řádu.

Při posuzování tradičního xiangshengu je však nutné si uvědomit, že drtivá většina informací o něm pochází z pera Hou Baolina a jiných prorežimních badatelů. Tradiční xiangshengy se předávaly výhradně orálně, jelikož byli vypravěči negramotní (Kaikkonen 1990: 251), a veškeré dochované exempláře jsou až výsledkem sběratelského úsilí těch samých prorežimních badatelů a vypravěčů (Xue 2015: 178), u kterých není vyloučeno, že autentický materiál upravovali. Není tedy jisté do jaké míry byly původní xiangshengy z ideologických důvodů upraveny, a je tedy teoreticky možné, že nebyly až tak morálně zvrácené, jak je veřejnosti podsouváno. Taktéž není jisté, zda byla životní situace vypravěčů opravdu tak neutěšená, jak tvrdí čínští badatelé. Je možné, že vysvobození těchto vypravěčů z jejich nuzných podmínek na počátku 50. let 20. století je propagandou, na kterou, ač může být založena na reálných základech, je nutno pohlížet s kritickým odstupem.

3.2. „NOVÝ“ XIANGSHENG

Po založení Čínské lidové republiky v roce 1949 doznal xiangsheng obrovských změn, a to nejen co se týče tohoto žánru jako takového, ale i samotných vypravěčů a jejich organizace.

Xiangsheng a vypravěči byli přetvořeni v nástroje státní propagandy vyzdvihující novou socialistickou společnost a její hodnoty, a naopak zatracující „starou“ společnost „feudální“, „maloměstřáckou“ a „temnou a prohnitou“. Takzvaný „nový“ xiangsheng se tak stal „mocnou zbraní ke sjednocení a výchově lidu, a také k útoku na nepřátele a jejich zničení.“ (Xue 2015: 162). Vypravěčům nový režim nabídl zcela nové společenské postavení – už nebyli živořícími „umělci“ na okraji společnosti, ale byli přetvořeni v „opravdové“ umělce – v takzvané „literární a umělecké pracovníky“ (*wenxue yishu gongzuozhe* 文学艺术工作者) (Cai 2020: 10) a vypravěči byli zorganizováni do státem financovaných uměleckých uskupení. Aby bylo možné skrze xiangsheng vzdělávat masy, musel se změnit i způsob, jakým masy xiangsheng vnímají. Xiangsheng byl tudíž z takzvaného *wanyir* 玩意儿 neboli z kratochvíle sloužící pro pobavení a jako takové nezasluhující přílišné intelektuální pozornosti, pasován na mainstreamovou aktivitu kulturní a hodnou uvážení.

Jednou z nejvýznamnějších postav xiangshengu 50. let, a také xiangshengu jako takového, je již výše zmiňovaný Hou Baolin, který vešel ve známost už ve 40. letech. Hou Baolin se na počátku 50. let stal vedoucím hlasem státem nově zřízené „Skupiny pro reformu xiangshengu“ (*xiangsheng gaijin xiaozu* 相声改进小组). Dalším velmi vlivným členem této skupiny byl spisovatel Lao She 老舍 (1899–1966), který sám napsal několik nových xiangshengů, využívaje při tom své dokonalé znalosti populární kultury Pekingu a jeho obyvatel (Gao et Liu 2018: 2).

Xiangsheng se v této době nacházel velmi blízko svému zániku. Úkolem Skupiny bylo dát xiangshengu zbrusu novou tvář a proměnit ho v „lidové umění“ (*renmin yishu* 人民艺术) nové socialistické Číny (Shi 2009: 51), jelikož tradiční xiangsheng byl pro potřeby režimu naprosto nevyhovující. Socialistické hodnoty nebyly slučitelné s hodnotami tradičního xiangshengu, který byl inherentně společensky podvratný, politicky nekorektní a vysmíval se rolníkům a postiženým, a který byl plný sexuálních narážek, obhroublého jazyka a nekultivovanosti *su*. Proto Skupina označila tradiční xiangsheng za „prohnitý, zaostalý, nízký, vulgární, špinavý a obscénní.“ (Xue 2015: 211). Skupina se snažila všechny tyto prvky z xiangshengu odstranit, přičemž v případě neúspěšného přerodu by byl xiangsheng uznán za nehodný existence. Skupina nakonec byla úspěšná a do konce tisíciletí tak xiangshengu udala nový směr (Xue 2015: 94–96). Byla ustanovena pravidla závazná při tvorbě „nových“ xiangshengů a staré, tradiční xiangshengy,

kteře bylo možno předělat k novému obrazu, byly předělány. Elementy obsahující *su* byly nahrazeny vlastnostmi označované jako *ya* 雅, znamenající „kultivovaný“, „elegantní“ a „kulturní“, a *xiangshengy*, které byly beznadějně *su*, byly v rámci třídního boje zavrženy a zapomenuty (Xue 2015: 215–216).

V rámci „nového“ *xiangshengu* se nicméně objevily i nečekané problémy. Jedním z největších problémů se ukázala být satira, která je *xiangshengu* vlastní. Otázka koho satirizovat a jakým způsobem, byla zásadním ideologickým problémem (Perry 1984: 99). Některé satirické žerty totiž mohly být posluchači pochopeny opačným způsobem než vypravěči původně zamýšleli – vše bylo možné obrátit naruby a vysmívat se tak novému čínskému režimu či jeho posluhovačům. Satirizovat bylo přijatelné pouze nepřátele režimu, nevhodné chování, staré poměry a vše ostatní, co režimu stálo v cestě. Nový komunistický režim samotný však nebyl dokonalý, a tudíž se našlo mnoho nepřístojností trápících lid, jehož hlasem se *xiangsheng* ze své přirozenosti snažil být, a to k velké nelibosti reformátorů, kteří usilovali o iluzorní hlas lidu, který by hlásal pouze ty správné myšlenky. Docházelo tedy ke kritice byrokratického molochu, neschopných kádrů, příliš horlivému plnění nařízení a jiných nedostatků, které však byly součástí systému, a tudíž nedotknutelné. Satirický *xiangsheng* tedy balancoval na ostří nože, přičemž s postupem 50. let byla takováto kritika stále méně přijatelná. K vyvrcholení došlo během let 1956 a 1957, kdy bylo vyhlášeno Hnutí Sta květů (*Shuang bai fang zhen* 双百方针) a následně Kampaň proti pravičákům (*Fan youpai yundong* 反右派运动) (Twitchett et Fairbank: 242–257). Tyto kampaně se dotkly nejen mnohých vypravěčů *xiangshengu*, ale i jeho autorů, kteří nevystupovali, včetně známého autora *xiangshengů* He Chia 何迟 (1920–1991). Byly umlčeny veškeré kritické hlasy a došlo k rozkvětu chvalozpěvného *xiangshengu*, který byl od této doby dominantní formou *xiangshengu* až do období po roce 1976, kdy byl satirický *xiangsheng* znovuoživen a využit ke kritice Gangu čtyř (Xue 2015: 92–93).

Celkově lze 50. léta považovat za období nebývalého rozkvětu *xiangshengu*. *Xiangsheng* se ze severní Číny rozprostranil do zbytku země a jakožto důležitý nástroj státní propagandy se stal součástí každodenního života velké části společnosti. Avšak na konci 50. let docházelo ke stále markantnějšímu utužování režimu, pro který začal být satirický *xiangsheng* nepohodlný. Konec 50. let dal tedy vzniknout novému typu *xiangshengu*, tzv. chvalozpěvnému *xiangshengu* (*gesong xiangsheng* 歌颂相声), opěvujícímu novou Čínu (*xin Zhongguo* 新中国) a „velkolepý

svit socialismu“, a který byl vydáván za „vnitřní hlas všeho lidu“. Wang Baokun k tomuto dodává: „Satirický xiangsheng zavrhuje negativní, a chvalo zpěvný xiangsheng naproti tomu vyzdvihuje pozitivní.“ (Wang 2015: 111). Tento typ xiangshengu se po další dvě desetiletí stal jeho dominantní formou na úkor satiry. Chvalo zpěvný xiangsheng znamenal ztrátu ducha původního xiangshengu, který měl být naopak kritický a satirický. Tento typ měl tyto kvality převrácené, avšak byl naopak nejvhodnější pro šíření státní ideologie, a to bez jakéhokoliv nebezpečí, že by vypravěči byli označeni za podvratné živly.

3.3. XIANGSHENG PO ROCE 1960

Na počátku 60. let, v době, kdy oficiální ideologii pošramotil krach Velkého skoku, se vzedmula snaha přivést xiangsheng zpět na cestu satiry. Tyto snahy se však nesetkaly s pochopením tehdejší státní a stranické moci, která přes relativní politické uvolnění na počátku 60. let opět začala stupňovat revoluční rétoriku. Satirický xiangsheng tak prakticky vymizel z pódíí a jeho místo definitivně zaujal chvalo zpěvný xiangsheng, reprezentovaný zejména vycházející xiangshengovou hvězdou Ma Jiem 马季 (1934–2006). Xiangsheng se v průběhu 60. let stále více vzdaloval realitě; jeho umělecká kvalita začala klesat a představení začala připomínat agitace naplněné nejrůznějšími politickými a ideologickými slogany. Nejtěžší období pro xiangsheng nadešlo po roce 1966, kdy vypukla deset let trvající Kulturní revoluce (Xue 2015: 92–93). Gao a Liu tvrdí, že: „Většina uměleckých uskupení po celé zemi byla rozpuštěna. Vypravěči změnilí řemeslo, byli posláni pracovat do továren a na venkov a xiangshengová vystoupení byla zakázána.“ (Gao et Liu 2018: 156). Toto je však v rozporu s tím, co k dané problematice píše Maria Kaikkonen: „Popularita xiangshengu rostla dokonce i za Kulturní revoluce. Zábavní průmysl nebyl na deset let kompletně zastaven, jak tvrdí pozdější propaganda.“ (Kaikkonen 1990: 154). Dále Kaikkonen popisuje, jak v době kulturní revoluce byla v téměř každé pracovní jednotce zachována xiangshengová uskupení, která však byla označována za amatérská, přestože byla v principu profesionální (Kaikkonen 1990: 99). Xiangsheng byl tedy pod přísným dohledem aktivně provozován, avšak jeho společenské postavení bylo výrazně devalvováno.

Po oficiálním konci Kulturní revoluce v roce 1976 nastává další zlatý věk xiangshengu. V této době začaly procesy proti skupině vůdčích osobností Komunistické strany Číny, včetně

Maovy manželky Jiang Qing 江青 (1914–1991), kterým byla připsána vina za destruktivní čínskou politiku za Kulturní revoluce. Gang čtyř se stal obětním beránkem, na kterého byly svaleny veškeré špatnosti a zločiny, které se během Kulturní revoluce odehrály, a který se tak stal terčem hněvu celé společnosti. Na scénu nastoupil satirický xiangsheng, který se opět stal oblíbenou zábavou i efektivní zbraní státní propagandy. Deset let útrap a nesnázi poskytlo nejen xiangshengu, ale i jiným formám umění obrovské množství materiálu, s kterým bylo možno pracovat. Pro xiangsheng znamenalo toto období značnou uměleckou svobodu, která umožnila volný průchod satíře (pokud nebyla mířena přímo proti podstatě politického zřízení) a reflexi veřejného mínění čili přesně to, v čem xiangsheng nejvíce vyniká (Xue 2015: 126).

S postupnou proměnou čínské společnosti v 80. letech, zapříčiněné reformním programem „čtyři modernizace“ (*si hua* 四化), se proměňoval i xiangsheng a politická témata namířená proti Kulturní revoluci a jejím pohrobkům brzy vystřídala témata sociálního rázu jako politika jednoho dítěte, manželství, vychytralé obcházení pravidel aj. Na scéně se objevilo velké množství nových vypravěčů, mezi nimi například v úvodu zmíněný Jiang Kun, dále Feng Gong 冯巩 (1957–) a Hou Yaowen 侯耀文 (1948–2007) – Hou Baolinův syn a učitel Guo Deganga (Xue 2015: 127, 136). Xiangsheng se taktéž od roku 1983 stává pevnou součástí programu masivně populárního Novoročního galavečera (zkráceně *Chunwan* 春晚), který v předvečer Čínského Nového roku vysílá čínská státní televize CCTV (Gao et Liu 2018: 39), díky čemuž je s xiangshengem seznámena drtivá většina Číňanů.

Do světa xiangshengu však pomalu přicházela krize ke které přispělo ekonomické otevírání Číny okolnímu světu. Do Číny začaly z ciziny proudit nové formy zábavy, jako jsou rocková hudba, pop–music, filmové blockbustery, hongkongská a taiwanská televizní produkce a jiné moderní výdobytky (Gao et Liu 2018: 4). Právě tato nová konkurence způsobila to, že xiangsheng začal hledat nové cesty jak zaujmout publikum, a tudíž vznikaly překombinované formy jako je například kytarový xiangsheng (*jita xiangsheng* 吉他相声) který v xiangsheng přidal element hudebního představení, a také divadelní xiangsheng (*xiangsheng ju* 相声剧), který ztělesňoval „teatralizaci“ xiangshengu neboli smazávání rozdílů mezi vyprávěčskou formou a divadelním představením. Xiangsheng se postupně stále více oddaloval od své tradiční formy a uměleckých hodnot – stal se „řekou bez pramene“ a „stromem bez kořenů“ (Xue 2015: 211).

3.4. XIANGSHENG 90. LET A VZESTUP GUO DEGANGA

90. léta 20. století se nesla ve znamení úpadku xiangshengu. Hlavních důvodů tohoto úpadku je několik. Jedním z důvodů je fakt, že stará garda vypravěčů touto dobou již značně prořídla. Toto se projevilo na akutním nedostatku kvalitních vypravěčů, potažmo xiangshengů, což vyústilo v divácký nezájem o tento žánr, na což množství mladších vypravěčů reagovalo odchodem od xiangshengu k mnohem lukrativnějším pozicím v televizi a kinematografii (Niu 2013: 6).

Dalším vážným problémem bylo celkové utahování šroubů po protestech na náměstí Tian'anmen 天安门, které proběhly na jaře roku 1989. Toto utahování šroubů postihlo i kulturní sféru, potažmo xiangsheng. V roce 1991 zahájila čínská vláda kampaň proti „šedé kultuře“, která měla představovat pochybovačné, ironické, laxní a cynické elementy společnosti, což jsou elementy, které bývají v xiangshengu hojně zastoupeny (Cai 2020: 39).

Mnohem palčivějším problémem byl však prudký vzestup jiných, přístupnějších forem zábavy, které už od 80. let začaly vytlačovat xiangsheng z televizorů a rádií. Nové xiangshengy byly nekvalitní, staré klasiky se již ohrály, a xiangsheng tak nebyl v boji s konkurencí úspěšný. Xiangsheng se tudíž v devadesátých letech začal uchýlovat zpět do čajoven (Niu 2013: 7), jako tomu bylo před padesátými léty, kde byli vypravěčům publikem staromilci nostalgicky vzpomínající na jeho zašlou slávu.

Tento návrat do čajoven a opětovné přiblížení xiangshengu k divákům byly základem, na kterém Guo Degang tento komický žánr resuscitoval. Byl to právě on, kdo široké veřejnosti nabídl nový druh xiangshengu, který navrátil diváky zpět do divadel. Guo Degang pochopil, že „kvalitní xiangsheng nelze ani zpívat, ani hrát, ale vyprávět, jelikož jen tehdy mohou být diváci v přímém kontaktu s vypravěčem, v přímém kontaktu s jeho šarmem a emocemi“ (Xue 2015: 206). Jedině návratem do divadel mohl Guo Degang rozvinout plný potenciál xiangshengu, který byl v éře televizního vysílání výrazně utlumen. Návratem do divadel se tedy xiangsheng navrátil zpět k lidem.

Kromě návratu xiangshengu do divadel se Guo Degang jal monumentálního úkolu přetransformovat xiangsheng do umění, které by bylo schopné zaujmout moderního člověka, a

tím konkurovat populárním masovým formám zábavy. Za účelem této transformace se Guo Degang obrátil zpět k tradici, a to skrze adaptaci tradičních xiangshengů, z nichž mnohé byly již několik desítek let zapomenuty (Niu 2013: 10). Guo Degang tyto staré xiangshengy přetransformoval do děl, která mají co nabídnout současnému publiku; vyměnil staré reálie za současné, do děl zakomponoval nejrůznější problémy současné společnosti, a co je důležité, vrátil do xiangshengu element vulgárnosti *su* zavržený reformátory padesátých let a satiru vyšponoval do mnoho desetiletí nevídané míry (Zhu 2011: 73). Guo Degang do xiangshengu kromě *su* navrátil ještě jeden tradiční element – taipingské písně, které kdysi zpívali pouliční vypravěči k přilákání diváků. Tradiční xiangshengy tedy zmodernizoval a přizpůsobil – vytvořil z nich díla, která mají co nabídnout současnému posluchači.

Už v roce 1995 zakládá Guo Degang svůj vlastní xiangshengový klub, který byl v roce 2003 přejmenován na Klub Deyun (*Deyunshe* 德云社) (Cai 2020: 87). Až rok 2005 byl ale tím, kdy Guo Degang vešel v širokou známost a vydobyl si pevné postavení mezi tvrdou konkurencí státem financovaných vypravěčů (Niu 2013: 1). Po roce 2005 také začíná Guo Degang spolupracovat se svým nynějším partnerem Yu Qianem 于谦 (1969–), hercem a vypravěčem, který působí v roli kývače (viz str. 26).

Až v roce 2013 bylo Guo Degangovi poprvé dovoleno vystoupit na Novoročním galavečeru s jeho xiangshengem „Černá ovce“ (*Baijiazi* 败家子) (Niu 2013: 1), který byl navzdory jeho relativní umírněnosti divácky úspěšný. Podstatnější je však fakt, že jeho výstup na této nejvýznamnější čínské televizní události znamenal pozitivní gesto od čínské vlády, která tím Guo Deganga *de facto* uznala jako význačnou postavu čínského šoubyznysu, navzdory předchozí kritice namířené proti jeho osobě.

Guo Degang byl přitom ještě během prvního desetiletí 21. století označován za undergroundového vypravěče, ovšem deset let poté už toto označení v žádném případě neplatí. Guo Degang, přestože není financován, ani jiným způsobem podporován čínskou vládou, se stal neoficiálním mainstreamovým umělcem, jehož soukromá organizace Klub Deyun v současnosti zastřešuje stovky studentů a vypravěčů xiangshengu (Cai 2020: 89). Právě díky soukromému charakteru jeho organizace se můžou Guo Degang a jiní umělci těšit z relativní umělecké svobody, které by se jim jinak nedostávalo (Zhu 2011: 69).

V roce 2013 byla pobočka klubu otevřena dokonce až v Australském Melbourne, ve kterém se v xiangshengu a jiných lidových uměních trénují australští Číňané. Guo Degang však čínskou kulturu nešíří pouze v Austrálii – klub uspořádal již několik uměleckých turné, jmenovitě do USA, Kanady, Japonska, Německa a Velké Británie (Cai 2020: 90–92).

Díky Klubu Deyun vešlo ve známost mnoho současných prominentních vypravěčů xiangshengu mladé generace. Všichni z nich jsou Guo Degangovi učni; jedná se o jeho syna Guo Qilina 郭麒麟 (1996–), Yue Yunpenga 岳云鹏 (1985–), Zhu Yunfenga 朱云峰 (1991–), Zhang Yunleie 张云雷 a Meng Hetanga 孟鹤堂 (1988–). Guo Degangův klub svou obrovskou popularitou v podstatě monopolizoval své postavení v rámci současného xiangshengu. Nakonec lze říci, že Guo Degang díky návratu xiangshengu ke kořenům a výchově mladé generace vypravěčů toto tradiční umění zachránil.

4. STRUKTURA XIANGSHENGU

4.1. ZÁKLADNÍ DĚLENÍ XIANGSHENGU

Nejzákladnějším dělením xiangshengu je jeho dělení podle počtu vystupujících. Rozlišují se tři různé typy:

Prvním typem je monologický xiangsheng (*dankou xiangsheng* 单口相声), který je zároveň typem nejstarším. Jak již název napovídá, v rámci monologického xiangshengu vystupuje pouze jeden vypravěč, a z podstaty věci je tak tento typ nejvíce podobný tradičním vyprávěcím žánrům. Tento typ xiangshengu byl zvláště oblíbený před rokem 1949, nicméně poté jeho popularita postupně upadala a v současnosti se jedná spíše o okrajový typ xiangshengu.

Druhým typem je dialogický xiangsheng (*duikou xiangsheng* 对口相声), z jehož názvu vyplývá, že se jedná o vystoupení dvou vypravěčů. Jedná se o typ zdaleka nejpopulárnější. V rámci dialogického xiangshengu se rozlišují tři jeho podtypy, které se liší popularitou, formou i rolí vypravěčů.

- Nejpopulárnějším z podtypů je takzvaný „nevyrovnaný“ xiangsheng — *yitouchen* 头沉, který doslova znamená „na jedné straně těžší“. Je to proto, že role dvou vypravěčů nejsou vyrovnané. Jeden z vypravěčů se nazývá šprýmař (*dougen* 逗哏) a druhý kývač (*penggen* 捧哏). Šprýmař je „ten hlavní“, z pohledu diváka stojí po levé straně a při představení je nejvíce aktivní a hovorný; je tím, kdo kývačovi a publiku vypráví příběh. Kývač je na druhou stranu rolí reaktivní a podpůrnou; stojí po pravé straně za speciálním stolkem a jeho hlavním úkolem je pozorně poslouchat šprýmaře. Kývač představuje publikum a jeho reakce; šprýmařovi přitakává, snaží se ho usměřňovat, upozorňuje na nesrovnalosti v jeho vyprávění a posouvá tak celý příběh dopředu. Kývačovy repliky z velké části sestávají z široké škály frází, citoslovcí a částic, jako jsou například *Bu xianghua!* 不像话! – „To snad není pravda!“, *Mei tingshuo guo!* 没听说过! – „To slyším prvně!“, *Huo!* 嚯! – „Páni!“, a dále jsou časté také částice *a* 啊 nebo *o* 哦, které dle kontextu znamenají například „hm“ nebo „aha“ (Yu et Wang 2013: 18–24).

Ideálně by měla mít spolupráce dvou vypravěčů charakter nezávazného rozhovoru a působit co nejpřirozeněji.

- Kývač má čtyři hlavní funkce, které střídá dle potřeby, a kterými koriguje příběh vyprávěný šprýmařem. První z nich je „sešlápnutí“ (*deng 蹬*) neboli popření informace ve šprýmařově promluvě, čímž kývač divákům odhalí případné nesrovnalosti. Kývačova pozice je tedy podezřívavá a odmítavá.
- Druhou touto funkcí je „podkuřování“ (*pian 偏*), při kterém kývač horlivě přitakává slovům šprýmaře a podporuje jeho naraci pozitivními slovy a frázemi, jako je například *You daoli!* 有道理! – „Máš pravdu!“.
- Třetí funkcí je „stvrzování“ (*mai 卖*; dosl. prodávat). Při „stvrzování“ kývač pozorně poslouchá šprýmaře a lakonicky přikyvuje na jeho slova, čímž pomáhá šprýmařovi, aby dospěl k pointě svého vypravování.
- Poslední, čtvrtou funkcí je „podkopávání“ (*chuai 踹*), při kterém, jak název napovídá, kývač obrátí svou obvyklou roli, zaujme vzdorovitou pozici a snaží se šprýmařův narativ „podkopat“ tím, že ho začne proaktivně zesměšňovat a sabotovat (Yu et Wang 2013: 28–29).
- Druhým, mnohem méně populárním podtypem dialogického xiangshengu je takzvaný *zimugen* 子母眼, který lze přeložit jako „šprýmování mezi synem a matkou“. Tento podtyp zdůrazňuje těsnou svázanost rolí obou vypravěčů, kteří mají více méně stejné postavení. *Zimugen* se někdy nazývá také „svárlivý“ xiangsheng (*zhengbianxing xiangsheng* 争辩型相声), jelikož ve středu představení tohoto typu stojí nějaký spor či odlišný pohled na věc, který postupně přeroste v hádku obou vypravěčů; nejedná se tedy o obvyklou naraci příběhu (Yu et Wang 2013: 36, 42).

- Třetím a nejméně častým podtypem je „řetězový“ xiangsheng (*guankou xiangsheng* 贯口相声), který je postavený na dlouhých řetězcích slov, jejichž rapidním přeřikáním vypravěč demonstruje svou fenomenální paměť a schopnost artikulace. Tyto seznamy slov mohou být geografického rázu, jako je tomu například v xiangshengu „Geografická mapa“ (*Dilitu* 地理图) nebo to mohou být názvy pokrmů jako například v xiangshengu „Jídelníček“ (*Bao caiming* 报菜名). Role vypravěčů jsou podobné jako v „nevyrovnaném“ xiangshengu, příhodnější jméno pro šprýmaře by však bylo „přeřikávač“, jelikož přeřikávání seznamů jmen provádí pouze jeden vypravěč (Yu et Wang 2013: 57, 60).

Skupinový xiangsheng (群口相声) je třetím typem xiangshengu, a zároveň typem nejméně častým. Jak již název napovídá, počet vypravěčů je vyšší než dva, zpravidla tedy tři, řidčeji čtyři, ale jsou známy i skupinové xiangshengy s pěti vypravěči. Vedoucí roli obvykle zaujímá pouze jeden vypravěč; ostatní vypravěči mají roli podpůrnou (Yu et Wang 2013: 76).

4.2. VNITŘNÍ STRUKTURA XIANGSHENGU

V době svého vzniku neměl xiangsheng určitou strukturu a neexistovaly žádné konvence, podle kterých by se vypravěč při tvorbě xiangshengu mohl řídit. S postupem času však struktura xiangshengu začala postupně krystalizovat a vyvinula se do podoby, kterou známe dnes. Není možné přesně určit, kdy se tak stalo, lze však s jistotou říci, že se tak stalo už před rokem 1949. Přestože neexistují žádné normy jak by měl správný xiangsheng vypadat, je všeobecně přijímáno, že základní strukturní dělení xiangshengu je na tři základní oddíly, které si nyní blíže představíme.

Prvním, úvodním oddílem je takzvaná „podestýlka“ (垫话儿) neboli úvodní nezávazný rozhovor mezi oběma vypravěči, který „podestýlá“ nadcházející části tím, že diváky pozvolna uvádí do nálady a navozuje vhodnou atmosféru, potřebnou pro úspěšné provedení dalších dvou oddílů. V dobách, kdy byl xiangsheng vyprávěn na ulici, se zpravidla jednalo o zpěv

taipingských zpěvů či hádání hádanek, čímž k sobě vypravěči lákali kolemjdoucí. Nyní bývá podestýlka různorodější – vypravěči komentují předchozí představení, nejnovější společenské dění nebo vyprávějí rozličné příhody ze života.

Podestýlky lze rozdělit na dva typy podle toho, zda jsou, či nejsou pevnou součástí daného xiangshengu. U některých podestýlek při každém představení zpravidla dochází k její obměně; vypravěči buď mají zásobu různých podestýlek, které střídají tak, aby se divákům „neohrály“ nebo si pro každé vystoupení a xiangsheng připraví pokaždé novou. Podestýlka druhého typu je pevnou součástí daného xiangshengu, a bývá pravidlem, že v takovémto případě úzce souvisí s obsahem dalších částí. Existuje však i třetí varianta, která spojuje tyto dva druhy podestýlek dohromady, a tudíž jsou některé její části pevně dané, a některé jsou naopak zaměnitelné.

V závěru podestýlky bývá zpravidla zmíněna hlavní zápletka xiangshengu takovým způsobem, aby diváci po předchozím nezávazném rozhovoru zpozorněli, načež mohou vypravěči plynule přejít k dalšímu oddílu (Yu et Wang 2013: 78–79).

Následuje druhý, prostřední oddíl, který se nazývá *piaobar* 瓢把儿 (držák naběračky), *kaitour* 开头儿 (začátek) nebo také *tour* 头儿 neboli „hlava“. Hlava je oddílem rozvíjícím, který spojuje myšlenky v podestýlce a nadcházejícím oddílu dohromady, čímž připravuje vhodné podmínky pro úspěšné a logické rozvíjení příběhu a hlavní zápletky. Tím se u posluchačů začíná rozvíjet představa o hlavní zápletce, díky čemuž pak navazující část nepůsobí ustrnule a nepřirozeně (Yu et Wang 2013: 85).

Po hlavě následuje poslední, hlavní oddíl *zhenghuor* 正活儿 (vlastní práce), zvaný také *huor* 活儿 (práce), který lze nazvat oddílem „živobytným“, jelikož v počátcích xiangshengu byla takto nazývána část, kdy byl vyprávěn samotný xiangsheng – vše před touto částí sloužilo pouze k nalákání diváků. Dnes se jedná o část, ve které je vyprávěna hlavní zápletka příběhu. Tento oddíl lze rozdělit na dvě části, jsou jimi *ruhuor* 入活儿 neboli část „vstupní“, a *cuandi* 攢底 neboli část „spodní“. Obě tyto části jsou strukturně uspořádány do takzvaných „odstavečků“ (*xiao duanluo* 小段落), které „živobytnou“ část logicky dělí, přičemž v každém „odstavečku“ je obsažen jeden komplikovanější „ranec“ (*baofur* 包袱儿) neboli xiangshengový fór.

Ve vstupní části se vypravěči dopracovávají k hlavní části zápletky, pro kterou byly skrze podestýlku a hlavu postaveny všechny potřebné základy a pro kterou by mělo být již obecnstvo patričně naladěno. Vypravěči se tedy točí kolem hlavní zápletky a dále rozvíjejí vyprávěný příběh.

Spodní část je částí finální, ve které dochází k vyvrcholení celého příběhu a hlavní zápletky, které se zpravidla nachází na úplném konci představení. V této části již nedochází k žádným příběhovým odbočkám a vypravěči jdou přímo k rozuzlení zápletky; záhy po jejím rozuzlení představení končí (Yu et Wang 2013: 86–87).

4.3. JAZYKOVÉ PROSTŘEDKY XIANGSHENGU

Xiangsheng za účelem toho, aby dosáhl komického efektu, využívá celé škály jazykových prostředků. Nejvýraznějším aspektem je hovorovost jazyka, který je založený na obecné čínštině, ale současně jazykově odráží místo původu xiangshengu, tedy severočínská města Peking a Tianjin. Vypravěči tak často pracují s hovorovými výrazy, které jsou ve většině případech specifické pro čínský sever, řidčeji pro obě zmíněná města. Obecně lze však říci, že je jazyk xiangshengu srozumitelný pro každého Číňana, který má alespoň základní povědomí o vlastní kultuře. Nicméně přesto, že se jedná o jazyk velmi hovorový a relativně jednoduchý, nelze říci, že by postrádal umělecké kvality. Každý autor xiangshengu ví, že xiangsheng je založen na jazyku a vlastních jazykových schopnostech, a tudíž musí svůj jazyk znát velmi precizně, aby ho mohl ve svém díle co nejefektivněji uplatnit. Xiangsheng je tudíž velmi bohatý na nejrůznější slovní hříčky, které jsou často založeny na homofonii a vedou k absurdnosti. Vypravěč tedy musí být vždy v obraze, musí detailně sledovat proměnu jazyka, musí být schopný zaregistrovat nová populární slova, měl by znát způsob mluvy nejrůznějších sociálních a věkových vrstev, a aby mohl jazyk efektivně uplatnit, je třeba, aby byl seznámen s jejich životními návyky.

Důležitou součástí xiangshengu je také improvizace, která se v xiangshengovém slangu nazývá *xiangua* 现挂. Každý vypravěč by měl být schopný okamžitě humorně reagovat na jakýkoliv podnět, který není původní součástí představení, ať už se jedná o zvonící telefon, projíždějící hasičské auto nebo cizince sedícího v obecnstvu. Vypravěči také mohou ze své vůle přímo interagovat s obecnstvem, čímž ze své podstaty vznikají příležitosti pro improvizaci.

Improvizace zažila úpadek v době přesunu xiangshengu na televizní obrazovky, jelikož vypravěči nebyli v přímém kontaktu s diváky. Zpět improvizaci do xiangshengu navrátil až Guo Degang.

Baofur 包袱儿 neboli „ranec“ je xiangshengovým termínem, který doslova znamená „plátěný ranec“. Tradičně se tento termín vysvětluje takto: Nejdříve je rozprostřeno plátno a na něj jsou rychle umístěny věci, jejichž pravou podobu publikum nestihne zaregistrovat. Poté je toto plátno potají zabaleno a zavázáno do rance. Když nadejde vhodná chvíle, je tento ranec náhle rozbalen a věci jsou z něj vytřeseny. Tyto věci publikum překvapí a vyvolají u něj smích (Kaikkonen 1990: 221).

Takto jsou popsány tři základní fáze valné většiny žertů, které se v xiangshengu vyskytují. Rozprostření plátna (*pu baofur* 铺包袱儿) znamená, že místo toho, aby vyprávění popisovalo věci přímo, jsou věci popisovány oklikou, klamavým způsobem či mnohoznačně. Publikum tedy následně zaměří svou pozornost na podružné záležitosti, které je mají svést na scestí – tento krok se nazývá vázání rance (*xi baofur* 系包袱儿). V nejméně nečekaném momentě přichází poslední krok, kterým je třesení rance (*dou baofur* 抖包袱儿). Vypravěč „třesením“ náhle odhalí pravdivý stav věci, čímž vyvolá u publika smích (Kaikkonen 1990: 221).

Jedná se o základní prostředek, kterým xiangsheng vyvolává u posluchačů smích. Vypravěči však k vyvolání smíchu používají i méně sofistickované druhy žertů, které nevyžadují takovouto předpřípravu. „Rance“ i jiné žerty vypravěči realizují skrze plejádu vypravěčských technik, na které se nyní zaměříme.

4.4. VYPRAVĚČSKÉ TECHNIKY

Vypravěčské techniky představují způsoby, jakými vypravěči mohou vybudovat „ranec“ a dosáhnout tím komického efektu. Skrze tyto techniky lze formovat nejrůznější slovní hříčky, které jsou většinou postaveny na vnitřním rozporu, srovnávání, hyperbole, ironii a zdůrazňování. Postupně se vyvinula celá řada technik, a další se neustále vyvíjí. Nyní si představíme 21 základních technik, které sestavil mistr chvalozpěvného xiangshengu Ma Ji. Je však nutno dodat, že se některé do jisté míry funkčně překrývají, přičemž více technik může být uplatněno i v jednom „ranci“ (Yu et Wang 2013: 100).

4.4.1. Objasnit napočtvrté (*san fan si dou* 三番四抖)

Vypravěč třikrát po sobě zopakuje tvrzení, které obsahuje vnitřní rozpor, přičemž svou výpověď pokaždé mění, postupně ji zveličuje a dochází k budování napětí. Napočtvrté však odkryje pointu a dochází k objasnění pravdy. Kromě objasnění napočtvrté existují i varianty, kdy vypravěč tvrzení opakuje buď méněkrát, či vícekrát (Yu et Wang 2013: 101).

4.4.2. Nejprve pochválit, a pak pohanit (*xian bao hou bian* 先褒后贬)

Jak název napovídá, vypravěč (zpravidla kývač) nejprve vychválí svého partnera (zpravidla šprýmař), načež prudce otočí a začne ho kritizovat a hanit, čímž vzniká komický protiklad. Existuje i varianta této techniky, která funguje obráceně – nejdříve přichází pochvala, a až poté hana (Yu et Wang 2013: 102). V následujícím úryvku je užita další varianta – střídání chvály a hany:

A: Chovám se k mistru Yuovi (B) skvěle.

B: Všichni sou na mě hodný.

A: Kdybych znovu hledal někoho takovýho, tak bych se nedohledal.

B: To je od tebe moc hezký.

*A: Je to skvělej parťák, kterýho nepotkáš ani za sto let (bāinián **búyù** 百年不遇).*

B: No koukněte se na to.

*A: Takovýho neplodnýho... (**búyù** 不育)*

B: Cože?!

A: ...skvělýho parťáka.

B: Co bych to byl za chlapa? Co to má znamenat neplodnýho?

*A: Promiň, přeřek sem se. Ne...ehm...skvělej parťák, na kterýho jen tak nenatrefíš (nándé **yùdaò** 难得遇到).*

B: Když to řekneš takhle, tak to i dává smysl.

*A: To si snad ani nezasloužim, chci se ti odvděčit (**bàodá** 报答).*

B: To se na to podívejme.
A: Určitě tě chci...ztrískat (bàodǎ 暴打).
B: C...co? Chceš mě ztrískat?!
A: Ztrískat.
B: Odvděčit, ne?
A: Jo, odvděčit se. Lidi se mě ptaj...
B: Hm?
A: ...jak ty to děláš, že s nim spolupracuješ už deset let?
B: Aha?
A: Nic v tom není, jen respekt.
B: Vzájemnej.
A: Vzájemnej respekt mezi dvěma lidma.
B: Je to tak.
A: Že jo?
B: Jo, opravdu to tak je.
A: Jo, takhle si nim jednám, respektuju tě.
B: Hmm.
A: I kdybys ty nerespektoval mě, tak bych tě stejně respektoval.
B: Aha?
A: Kdybys mě furt nerespektoval...
B: Hm?
A: ...tak bych tě i přes to respektoval.
B: To je od tebe hezký.
A: A kdybys mě stejně pořád nerespektoval...
B: Tak?
A: ...tak bych tě oddělal!

Úryvek z moderního xiangshengu „Chci zpívat“ (*Wo yao chang ge* 我要唱歌); vypráví Guo Degang a Yu Qian. V tomto úryvku se kromě techniky „nejprve pochválit, a pak pohanit“ uplatňují i techniky „nepochopená homofonie“ a „dvojsmysl“ (Xixuegui de zhichi 2018: 5:36–6:39).

4.4.3. Přetvářka (*biao li bu yi* 表里不一)

Při přetvářce vypravěč před ostatními skrývá své pravé úmysly. Nakonec je však svým partnerem donucen odkrýt pravdu (Yu et Wang 2013: 104).

4.4.4. Popřít konvence (*weifan changgui* 违反常规)

Tato technika je založena na tom, že vypravěč svými slovy popírá zdravý rozum, přírodní zákony a jiné všeobecně přijímané poznání a konvence (Yu et Wang 2013: 106).

4.4.5. Chaotická záměna (*yin cuo yang cha* 阴错阳差)

Při chaotické záměně dochází k popletení kategorií, kdy mezi vypravěči dochází k nedorozumění (Yu et Wang 2013: 111). Dobře by tuto techniku vystihla fráze „jeden o voze, druhý o koze“.

4.4.6. Mystifikace (*gu nong xuanxu* 故弄玄虚)

Vypravěč uprostřed popisu změní svůj narativ a dobere se k nečekané pointě (Kaikkonen 1990: 229).

A: U nás v Číně máme...ě...čty...hmm...čtyři klasické romány (počítá na prstech).

B: Jak je možný, že si je musíš spočítat!

A: Čtyři klasické romány!

B: Jo, tos řekl správně, čtyři klasické romány.

A: Jo?

B: Jo, jo, jo. Oted' mluv jako jsi to předved ted', a ne tak blbě jako předtim.

A: Neděláš si ze mě šoufky, hm?

B: Cheche...ne, řekls to správně.

A: *Si si jistej?*
B: *Jo, jasně, sem.*
A: *Hm...fakt?*
B: *Nebud' zas takovej!*
A: *Čtyři klasické romány.*
B: *No vidíš jak ti to de.*
A: *Cesta na západ.*
B: *Správně.*
A: *Sen v červeném domě!*
B: *Jo.*
A: *Povídání o Pekingu.*²
B: *Správně...cože?!*
A: *Výběr z xiangshengů Guo Deganga!*³

Úryvek z moderního xiangshengu „Fraška Tři říší“ (*Waipi sanguo* 歪批三国); vypráví Guo Degang a Yu Qian (Xixuegui de zhichi 2018: 4:22–4:52).

4.4.7. Dvojsmysl (yi yu shuang guan 一语双关)

Jak již název napovídá, vypravěč během vyprávění použije víceznačný výraz, který má za účel svést svého partnera a posluchače na scestí, načež odkryje pravý význam slova (Yu et Wang 2013: 114). Typickým příkladem je vymyšlená fráze *wo dayifu lai le* 我大姨夫来了, která teoreticky znamená mužskou menstruaci, namísto správného výrazu *wo dayima lai le* 我大姨妈来了, který znamená menstruaci ženskou. Také může znamenat „Přišel můj strejda“.⁴

² Guo Degangova kniha.

³ Správně by mělo být: Cesta na západ, Sen v Červeném domě, Příběhy Tři říší a Příběhy od jezerního břehu.

⁴ Viz str. 70–72

4.4.8. Absurdní nadsázka (*huangdan kuazhang* 荒诞夸张)

Vypravěčův narativ na základě své vnitřní logiky dává smysl, avšak je ze své podstaty absurdní. V jiném případě vypravěč vystupňuje nadsázku do těžko uvěřitelné míry (Yu et Wang 2013: 115).

A: Od teď už nejsem Guo Degang, kterež vám tady vypráví xiangsheng...

B: A kdo si?

A: Sem propuštěnej pracovník.

B: Si bez práce.

A: Mám těžkej život.

B: Aha.

A: Mám starý rodiče a manželka je k tomu nemocná.

B: Och.

A: Dítě je ještě malý.

B: Hm.

A: Nemůžu si dovolit platit mu školný.

B: Aha.

A: Žijem všichni pod jednou střechou.

B: Hm.

A: V bytě co má tři metry čtvereční...

B: Vždyť se tam nevrže ani postel!

A: Střechu to má jak cedník...

B: A navíc je to děravý...

A: Když se přičene déšť, tak de o život.

B: Jak to?

A: Když venku poprchává, tak vevnitř prší, když je venku slejvák, tak vevnitř je to průtrž mračen.

B: Aha.

A: Je to tam fakt liják, celá rodina musí ven, aby se skryla před deštěm.

B: To slyším prvně!

Úryvek z moderního xiangshengu *Tuo qi xian zi* 托妻献子; vypráví Guo Degang a Yu Qian (Xixuegui de zhichi 2018: 1:48–2:29).

4.4.9. Vnitřní rozpor (*zixiang maodun* 自相矛盾)

Jedna z nezákladnějších technik. Je hojně využívána jak v rovině jazykové, tak v rovině obsahové (Yu et Wang 2013: 116).

4.4.10. Vyjmenovat (*luolie cihui* 罗列词汇)

Tato technika spočívá v přehnaně okázalém hromadění slov, frází či dokonce vět (Yu et Wang 2013: 117) a je základem řetězového xiangshengu.

A: Dneska od desíti večer začnu studovat literární umění!

B: Dej se do toho.

A: Nejdřív se musím dovdělat. Za jeden měsíc přečtu všechny učebnice ze základky!

B: To je fojfr.

A: Za dva měsíce se dostanu na úroveň středoškoláka a za pět měsíců se samostudiem dostanu na úroveň vysokoškoláka!

B: Páni.

A: A pak se pustím do literatury. Pilně si nastuduju „Projev předsedy Maa na zasedání umělců v Yan ‘anu“.

B: Hmm.

A: Budu si brát za vzor starší generaci revolucionářů, revoluční kádry a revoluční spisovatele.

B: Aha.

A: Pilně si nastuduju dílo Zhou Yanga, Xia Yana, He Jingzhia a Liu Baiyua.⁵

B: Hm.

⁵ Spisovatelé a dramatici úzce spjatí s Komunistickou stranou Číny a revoluční literaturou.

*A: Nastuduju si dílo Mao Duna. A taky Ye Shengtaa, Ba Jina, Cao Yua a Xie Bingxin!*⁶

Úryvek z „nového“ xiangshengu „Začnu v deset“ (*Shi dianzhong kaishi* 十点钟开始); vypráví Ma Sanli a Wang Fengshan 王凤山 (CCTV Zongyi 2014: 17:39–18:19).

4.4.11. Vyzvídat (*pao gen wen di* 刨根问底)

Vypravěč je nespokojený se závěry svého partnera a snaží se všemi silami dostat k podstatě problému (Yu et Wang 2013: 118).

4.4.12. Postupně odhalit (*zhenqing liulu* 真情流露)

Vypravěč se snaží skrývat své emoce či nějakou informaci, ale čím více se snaží, tím více vše postupně vychází najevo (Yu et Wang 2013: 120).

4.4.13. Přikrášlovat a podlézat (*chui peng feng cheng* 吹捧奉承)

Tato technika spočívá v popisu negativních věcí, jevů a charakterových vlastností, přičemž vypravěč užívá slov pozitivních (Kaikkonen 1990: 232). Jeho slova mohou být myšlena buď vážně, nebo ironicky.

4.4.14. Vyhledávat spory (*xunji zhengbian* 寻机争辩)

V rámci této techniky vypravěč zaujme svárlivý postoj a hledá příležitosti k argumentu se svým partnerem (Yu et Wang 2013: 124).

⁶ Spisovatelé a dramatici spojení s Hnutím čtvrtého května a rozkvětem moderní čínské literatury.

4.4.15. Převracet a odbíhat (*diandao chashuo* 颠倒岔说)

Vypravěč záměrně obrátí časový sled informací ve své promluvě, čímž dochází k rozporu, nebo při diskusi o něčem, co je divákovi známo, vkládá irelevantní informace (Kaikkonen 1990: 232).

4.4.16. Nepochopená homofonie (*xieyin cuojue* 谐音错觉)

Vypravěč pomocí této techniky mystifikuje své posluchače tím, že užívá slov majících jiný význam, než který posluchač očekává, čímž dochází k nedorozumění (Yu et Wang 2013: 131).

4.4.17. Zkreslit a překroutit (*waijiang qujie* 歪讲曲解)

Jak název napovídá, jedná se o techniku, při které vypravěč zkresluje a překrucuje nám již dobře známé informace (Yu et Wang 2013: 132).

4.4.18. Nová *xiehouyu* (*xin xiehouyu* 新歇后语)

Xiehouyu je přísloví, které je založeno na tom, že se mezi jeho dvě poloviny vloží odmlka, přičemž mnohdy ani není potřeba druhou polovinu vyslovit. Vypravěč tedy může pro své účely tato *xiehouyu* upravit nebo vytvořit zcela nová (Yu et Wang 2013: 133).

4.4.19. Nepřiznat chybu (*qiang ci duo li* 强词夺理)

Vypravěč si tvrdě stojí za svým a odmítá přiznat svou chybu, i když je zcela jasné, že se mýlí, díky čemuž dochází k vnitřním rozporům a absurdním situacím (Yu et Wang 2013: 134).

4.4.20. Metafora (*biyu yinshen* 比喻引申)

Vypravěč za účelem objasnění užije metafory a odvozování a na ni navazující asociace, čímž pomůže posluchači dojít ke správnému pochopení „rance“ (Yu et Wang 2013: 135).

4.4.21. Anachroničnost (*gu shi jin shuo* 古事今说)

Tato speciální technika doslovně znamená „vyprávět starý příběh jako současnost“ a spočívá v tom, že vypravěč v rámci xiangshengu, který se neodehrává v současnosti, užívá současných výrazů, konceptů či předmětů (Yu et Wang 2013: 136).

A: Císař chtěl [uspořádat] palácové zkoušky (diànshì 殿试).

B: Císař se chtěl koukat na televizi (diànshì 电视)? Tak to je taky fajn.

A: Císař... císař chtěl ještě poslouchat rozhlas.

B: Vždyť si právě řekl, že se chtěl koukat na telku!

A: Jakápak telka?

B: No jakápak?

A: Ale..., když císař v paláci osobně zadával zkouškový úlohy, tak se tomu říkalo palácové zkoušky (diànshì 殿试).

B: A já si myslel, že je to televizor (diànshì jī 电视机)!

A: To slyším prvně!

Úryvek z tradičního xiangshengu „Úřednické zkoušky“ (*Gankao* 赶考); vypráví Liu Baorui 刘宝瑞 a Guo Quanbao 郭全宝. V tomto úryvku se kromě techniky anachroničnosti uplatňují i techniky „nepochopená homofonie“ a „dvojsmysl“ (CCTV Zongyi 2014: 53:24–53:48).

5. KOMPARATIVNÍ ANALÝZA

5.1. XIANGSHENG JAKO NÁSTROJ BUDOVÁNÍ NOVÉ ČÍNY

Po založení Čínské lidové republiky v roce 1949 došlo k radikální přeměně státního zřízení, státní ideologie, společnosti, ale i umění. Směr kterým se umění mělo nově ubírat byl určen v roce 1949 na zasedání umělců v Yan'anu. Umění již nemělo sloužit k zábavě a potěšení, ale mělo sloužit k „přeměně člověka“ (Zhu 2011: 67), a to skrze celkovou přeměnu umění, která zahrnovala změnu v přístupu k umění jako takovému, změnu v přístupu ke starému umění, a kromě toho i změnu v přístupu k tvorbě umění nového. Tato přeměna se nevyhnula ani xiangshengu.

Jak již bylo řečeno výše, touto změnou se zajmula Skupina pro reformu xiangshengu vedená Hou Baolinem. Starý xiangsheng byl morálně očištěn, obsahově a formálně přepracován a byly stanoveny normy pro vytváření xiangshengů nových. Reformátoři tímto sledovali jediný cíl – vytvořit z xiangshengu formu umění, která by byla způsobilá sloužit novému zřízení v přeměně společnosti. Jak se nakonec ukázalo, xiangsheng byl pro tyto účely ideálním.

Nicméně je nutné dodat, že předělávání xiangshengů k tomuto žánru patří už od jeho vzniku. Díky tomuto se vyvíjela jeho témata, struktura i jazyk. Pokud nemají některá místa ve vyprávění kýžený komický efekt, mohou být odstraněna, nebo předělána. Stejně tak může být xiangsheng upraven tak, aby reflektoval nejnovější společenské dění nebo prostředí, kde vypravěč zrovna vystupuje. Tento charakter xiangshengu však byl do jisté míry oslaben, jelikož už nebyl předáván ústně, ale prostřednictvím tisku. Přesto se nám v záznamu dodnes zachoval jen zlomek xiangshengů vzniklých v 50. letech, jelikož většina těchto děl byla příležitostného charakteru, čili byla vyprávěna pouze jednou při určité příležitosti, a poté už nebyla potřebná (Gao et Liu 2018: 59–60, 160).

„Nový“ xiangsheng se od tradičního xiangshengu odlišoval i v otázce jeho autorství a toho, pro koho byl určen. Dříve byly xiangshengy vytvářeny pro určitého vypravěče, či duo vypravěčů, přičemž autoři byli v drtivé většině sami vypravěči. Tyto nové kousky se poté po generace předávali z mistra na jeho učně. Nyní však autoři mnohdy sami nebyli vypravěči a nově vzniklé xiangshengy byly publikovány a určeny i pro amatérské vypravěče z řad široké veřejnosti. Xiangsheng se tak stal intelektuálním majetkem všech mas (Gao et Liu 2018: 56).

Xiangsheng byl na počátku 50. let stále ještě územně omezen na severočínská města. Aby bylo dosaženo co největšího vlivu xiangshengu, byly započaty plány pro jeho rozprostranění do celé Číny, a to zvláště na venkov, aby se tak dostal k nejširším masám. Kromě venkova se xiangsheng nově dostal do továren, institucí, škol, armády a politických klubů. Velmi důležitou úlohu hrálo také rozhlasové vysílání, což bylo umožněno vokálním charakterem xiangshengu. Xiangsheng se obejde bez jakéhokoliv vybavení a líčení – vše, co je potřeba, jsou dva vypravěči a jejich hlasy. Takto se xiangsheng stával stále více rozprostraněným a populárním. (Yu et Wang 2013: 138). Za zmínku stojí i fakt, že téměř každá provincie měla vlastní xiangshengová sdružení, která byla zřízena i v rámci národnostních menšin, jejichž xiangsheng byl vyprávěn v jazyce dané menšiny (Niu 2013: 5).

Co se týče výchovného poslání xiangshengu, úsilím reformátorů bylo skrze smích, čili záležitost příjemnou a oddechovou, ideologicky převychovat nejširší masy. Jak má takovýto smích vypadat uvádějí Yu a Wang: „Smích neznamena pouze vesele se smát a nezávazně se bavit, měl by to být smích kritický a hodnotící, smích ve kterém je láska i nenávisť, smích, který v lidech rezonuje ještě dlouho poté, co odezní, a který následně po hlubokém zamyšlení vyvolává v lidech pocity nadšení, osvícení, probuzení a bdělosti. Měl by to tedy být smích takový, ze kterého si můžeme vzít ponaučení.“ (Yu et Wang 2013: 1). Veškeré lidské bytí, včetně smíchu, muselo mít tedy svůj účel, svůj cíl, na konci kterého stály služba vlasti a budování socialismu. Již nebylo přijatelné smát se na základě podnětu, který nadržel ideologickou linii, a naopak bylo povzbuzováno smát se tomu, co mělo být zesměšněno jako ideologicky nepřijatelné.

Xiangsheng byl kromě ideologické výchovy využit i k výchově lingvistické. Byla skrze něj do všech koutů Číny rozšiřována standartní čínština, která je založena na pekingském dialektu, tzv. *putonghua* 普通话 (Perry 2010: 214). Xiangsheng byl taktéž ideálním prostředkem jak nejširší veřejnost nenuceně seznámit se slovy označujícími realie nové společnosti a slovy často užívanými v ideologické rétorice. Jsou jimi například slova kádr (*ganbu* 干部), lidová komuna (*renmin gongshe* 人民公社), veřejně kritizovat (*pidou* 批斗) a mzda (*gongzi* 工资), a také fráze, jako je například „sloužit lidu“ (*wei renmin fuwu* 为人民服务) (Yu et Wang 2013: 95).

Ještě než mohli vypravěči vyjít mezi lid a šířit nové myšlenky, bylo nutné, aby se dozdělali, a to nejen politicky. Skupina pro reformu xiangshengu tedy pořádala „lekce

gramotnosti“ (*shizi ban* 识字班), ve kterých probíhala politická výchova a výuka psaní a čtení (Perry 2010: 214). Byli také trénováni speciální kádři, jejichž úkolem bylo dohlížet na reformu xiangshengu a na ideologickou čistotu vyprávěných děl (Kaikkonen 1990: 72). Vypravěči sami byli ochotní pracovat pro zájmy státu, jelikož v opačném případě by byli nuceni skončit se svým životem. Vypravěči kteří se nechtěli podvolit vůli státu tedy pod tímto dobrovolně nedobrovolným systémem čelili dilematu, zda ve své práci pokračovat – v případě, že by se podvolili, by jim totiž stát nabídl novou existenci a povznesl jejich společenský status.

Dobrovolnosti však nechybělo amatérským vypravěčům, kteří byli jednou z hlavních hnacích sil propagandy. Tito amatérští vypravěči působili na svých pracovištích – především v továrnách a dolech. Jejich hlavní motivací byla možnost zvýšení svého společenského postavení, jelikož jejich zásluhy za šíření propagandy nezůstaly nepovšimnuty. Zároveň tedy byli amatéři těmi nejvíce uvědomělými a horlivými vypravěči. Z řad amatérů vzešlo i mnoho populárních vypravěčů, například mistr chvalozpěvného xiangshengu Ma Ji (Kaikkonen 1990: 78).

Tematický záběr xiangshengů z tohoto období byl široký, stejně tak jako společenské změny. Xiangshengy byly psány na politická témata – první takové téma se objevilo už na začátku 50. let se začátkem války v Koreji, kdy xiangshengy útočily proti americkému imperialismu. Americký imperialismus byl poté za celé období 50. let velmi populárním tématem, a to zvláště v roce 1958, kdy se vyostřila krize mezi ČLR a Taiwanem. Dále se tato politická témata týkala vnitřních záležitostí státu. Nejvíce politických xiangshengů vznikalo v roce 1958 za účelem propagace Velkého skoku, kdy byly ve velmi krátkém časovém rozpětí napsány stovky xiangshengů na toto téma (Kaikkonen 1990: 93, 127).

Mnohem populárnějšími však byly xiangshengy vycházející z reálií běžného života, i když i ty byly samozřejmě výrazně poplatné dobové ideologii. Xiangshengy propagovaly ateismus, bezpečnost práce, nutnost dodržovat dopravní předpisy a celkově ideologickou uvědomělost. Terčem kritiky a satiry byly naopak přetrvávající neduhy staré společnosti, nedodržování pravidel, negativní lidské vlastnosti, přílišná horlivost, nebo naopak přílišná laxnost občanů a další elementy, které byly pro nový režim škodlivé (Kaikkonen 1990: 128–130).

V rámci 50. let analyzuji xiangsheng „Noční jízda“ (*Yexing ji* 夜行记), didaktický xiangsheng z počátku 50. let od vypravěče Hou Baolina.

Noční jízda (Hou Baolin)

Autorem „Noční jízdy“ je již mnohokrát zmiňovaný Hou Baolin. Hou Baolin vešel ve známost již ve 40. letech ve městě Tianjin a na počátku 50. let se stal vedoucím kádrem, který měl na starost přerod xiangshengu v umění, které by vyjadřovalo a propagovalo nově nastolené hodnoty. Taktéž byla potřeba vymýtit veškeré zlovyky staré společnosti, a to skrze vzdělání nejširších mas. Z důvodu masového vzdělávání se xiangsheng začal nahrávat a radiově vysílat, čímž se dostal k uším velké části čínské populace. Právě Hou Baolin se stal jedním z vypravěčů, jehož xiangshengy byly masově radiově vysílány (Gao et Liu 2018: 208).

„Noční jízda“ se i z tohoto důvodu stala velmi populárním xiangshengem. Jedná se o didaktický satirický xiangsheng z poloviny 50. let, který satirizuje na první pohled banální záležitost – nedodržování pravidel silničního provozu. Avšak pokud někdo nedodržuje pravidla silničního provozu, je jasné, že má problémy s dodržováním i jiných pravidel, a je tedy třeba na to dotyčného upozornit a dovedlat ho, aby se mohl stát harmonickou částí společnosti a uvědoměle tak budovat novou Čínu.

Tento zhruba 15minutový xiangsheng začíná podestýlkou, která je pro Hou Baolina a „Hou Baolinovu školu“ typická – vypravěči diskutují o xiangshengu. Právě toto je jeden z bodů, kterým se xiangsheng výrazně odlišuje od divadelních žánrů; vypravěči často boří takzvanou třetí stěnu čili dávají najevo, že oni sami, jakožto vypravěči, jsou součástí vyprávěného příběhu, který je skrze ně předáván publiku.⁷

B: Tentokrát vám povím jeden xiangsheng.

A: Hmm, tvoje xiangshengy mám úplně nejradši!

B: Fakt? Takže je posloucháš často?

A: Poslední dobou vůbec.

⁷ Pro více informací na toto téma viz Moser, David. „Reflexivity in the Humor of Xiangsheng”, CHINOPERL, 15:1, 45–68, 1990.

B: Neříkals, že je fakt rád posloucháš?

A: Jo, poslouchám je moc rád, ale ty omezení v divadle jsou k nevydržení.

V tomto úryvku je použita technika „nejprve pochválit, a pak pohanit“. Následně se řeč vypravěčů stáčí k nejrůznějším omezením a pravidlům, která vytáčí šprýmaře (A). Šprýmař si stěžuje, že v divadle nesmí kouřit. Na to mu kývač (B) odpoví, že pokud by všichni diváci kouřili, tak by kouř stoupal vzhůru na jeviště, kde by to vypravěči nevydrželi.

B: Jen pomysli, pod jevištěm je několik stovek lidí, kdyby všichni kouřili, tak by byl všude dým, copak by to mohli vypravěči nahoře na jevišti vydržet?

A: Jak říkáš, pod jevištěm je hodně lidí a na jevišti málo. Menšina by se přece měla podřídít většině!

B: To by nešlo, tohle jsou pravidla veřejného pořádku, všichni by je měli dodržovat.

Šprýmař zde na kývačův argument chytře reaguje frází, která velmi přesně definuje čínskou společnost a její očekávání. Myšlenka toho, že by se menšina měla podřídít většině, byla v této době nepochybně velmi rozšířená a propagovaná, avšak zde ji autor satirizuje a odhaluje její limity. Také se zde objevuje první didaktický prvek – v divadle se nesmí kouřit.

Následně se šprýmař cílí, že nevstoupí tam, kde jsou nějaká omezení a nařízení. Kývač mu však poněkud naivně oponuje tím, že nikde žádná omezení neplatí. Šprýmař se však nedá a postěžuje si, že ho ani nenechají jít po silnici a musí na chodník:

A: Jeden den jsem se procházel po silnici, a ani tě po takový hezky rovný silnici nenechaj jít, musíš po chodníku!

B: Ty se procházíš po silnici?

A: No.

B: Copak to je normální?

A: Proč by ne?

B: Silnice je pro auta!

A: Žádnému autu jsem nezavázel.

B: Na silnici je takových aut a ty se mezi nima procházíš, co kdyby tě nějaký srazilo?

A: Ale... já vím jak to funguje, žádnéj řidič by si nedovolil někoho srazit.

B: Aha, tak ty jim tam naschvál překážíš, protože by si tě nikdo nedovolil srazit? Co kdyby tě úplně náhodou někdo srazil, nebylo by už pozdě?

A: Ty to se mnou myslíš dobře co?

B: No jasně.

V tomto úryvku jsou použity techniky „popřít konvence“ a „nepřiznat chybu“. Posluchač je dále poučován – tentokrát se dovídá, že by neměl chodit po silnici. Postupně také začínají vycházet najevo povahy obou vypravěčů. Šprýmař je karikaturou člověka, který není zvyklý na nově ustavená pravidla a snaží se je všemožně obcházet. Nedochází mu následky vlastních činů, ale nelze říci, že by pravidla porušoval naschvál – je ho tedy ještě možno zachránit. Zároveň je velmi pyšný, krátkozraký a egocentrický, bez jakékoliv úctě ke kolektivu, je trochu jako nezbedné dítě. Naproti tomu kývač je uvědomělý občan, který se podivuje nad šprýmařovými přestupky a snaží se ho jako mentor nasměrovat na správnou cestu. Působí přitom i na ty posluchače, u kterých se vyskytují podobné nedostatky.

Dále se vypravěči dostávají k dalšímu „ranci“. Šprýmaře jdoucího po silnici si všimne policista, který na něj začne volat, aby šel po chodníku:

A: Hm, dejme tomu, že teda musím jít po chodníku, ale nešlo by to říct trochu slušnějš?

B: Copak, naštvat tě policajt?

A: Jo, stál tam a hulákal na mě: „Hej! Po chodníku! Po chodníku! Hej!“ Mám přece nějaký jméno ne?

B: A jak má vědět kdo jsi?

A: A jak já mám vědět na koho volá?

B: To přece volal na tebe!

A: Aha, a jmenuju se snad Po Chodník?⁸

V rámci tohoto „rance“ je použita technika „dvojsmysl“. Následně šprýmař začne hovořit o tom, jak ho k vzteku dovádí i jízda autobusem. Chtěl se s někým setkat a rozhodl se tedy jet autobusem. Když došel na zastávku, tak tam zrovna jeden stál. Doběhl k němu tedy a snažil se do něj na poslední chvíli nastoupit. Avšak zrovna, když jednou nohou vstoupil do dveří autobusu, se dveře zavřely a mezi nimi uvízla šprýmařova bota. Dochází tedy ke komické situaci, kdy šprýmař běží za autobusem, hulákaje na celé kolo, že mu autobus ujel i s jeho botou. Naštěstí mu však průvodčí botu hodil z okénka (v každém autobuse býval průvodčí, který kromě prodeje a kontroly lístků obsluhoval dveře a hlídal v autobuse pořádek). Z tohoto incidentu vyplývá další didaktický element – občané by neměli na poslední chvíli dobíhat autobus, a místo toho spořádaně počkat na další. Šprýmař se tedy vrátil na zastávku, kde se však mezitím utvořila dlouhá fronta:

A: Stálo tam už osum lidí.

B: No tak to se musíš zařadit na konec.

A: Jako že bych byl devátej v řadě?

B: No.

A: Takže jsem si pro tu botu jako běžel zbytečně?

B: Vždyť tě o to nikdo neprosil!

⁸ V čínském originálu *Bian Daozou* 便道走, což v rozkazovacím způsobu znamená „jděte po chodníku“

A: Ale já přece nemůžu bejt devátej!

B: A kolikátej teda?

A: První!

B: A ostatní s tím souhlasili?

A: To se jim nejdřív musí vysvětlit.

B: A jak jim to chceš vysvětlit?

A: „Cheche...vy tady čekáte na autobus? Jaj, to máte kliku, že jste první v řadě, to když přijede autobus, tak můžete nastoupit jako první, protože jste přišel dřív! Já sem vlastně taky nepřišel pozdějc, právě jsem si byl pro botu...až přijede autobus, tak byste mě měl pustit jako prvního.“

B: To jako vážně?

A: Co jsem to dořekl, tak se na mě tak usmál...

B: Souhlasil?

A: „Běžte si dozadu!“

B: Takžes to vysvětloval zbytečně?

A: Přijde mi, že lidi vůbec nevěděj, co je to jednota!

B: Stačí, stačí. Nedávej lidem takovýhle nálepky!

A: No dobře, tak si zůstaň vepředu, jdu dozadu.

B: Tak to má bejt.

A: No to asi ne.

B: Jak to?

A: Vzadu na mě zase někdo křičel: „Necpi se sem, hej!“

B: Aha, ty sis stoupnul hned za něj?

A: Pomyslel jsem si jak může bejt někdo tak nevychovanej jako ty dva?

B: Prej nevychovej!

A: Tak jsem se to snažil vysvětlit dalším lidem.

B: Ještě furt?

A: Jo, kdyby se náhodou našel někdo se špetkou soucitu, tak by mě třeba pustil.

B: Tak to je akorát ztráta času!

A: Vysvětloval jsem jim to celou věčnost, a nakonec...

B: Pustil tě někdo?

A: ...mě ani jeden nepustil.

B: No to se ví, vždyť sebou nemáš malý dítě, jen si běž stoupnout jako devátej.

A: No to by bylo ještě dobrý, kdybych byl devátej!

B: Jak to?

A: Třicátej šestej!

B: Jak je to možný, že až třicátej šestej?

A: Mezitím, co jsem mluvil s ostatníma, přišlo dalších 27 lidí.

Tento úryvek ilustruje šprýmařův nečestný a vychytralý charakter, který je ve společnosti samozřejmě nežádoucí. Ještě více nepřijatelná je však šprýmařova sobeckost a bezohlednost ke druhým občanům. Dále se nevyzná v nových, dříve nepoužívaných termínech jako je „jednota“ (*tuanjie* 团结; součást nového společenského vědomí propagovaného po roce 1949) a vykládá si je špatně či nepřesně, proti čemuž byla taktéž potřeba bojovat a občany dovedět. Kývačova poznámka k nálepkování (v čínštině *kou maozi* 扣帽子 – nasadit [někomu] čapku) vyznívá ironicky, vzhledem k tomu, že nálepkování bylo specialitou právě nově nastoleného režimu, který své odpůrce považoval za pravičáky, reakcionáře a jiné podvratné živly. Zároveň tento úryvek demonstruje překrývající se role vypravěče a postav ve vyprávění. V jeden moment šprýmař vypráví kývačovi příběh, který jako by se stal v minulosti, v jeden moment se šprýmař

nachází ve středu děje, ale kývač stále stojí mimo vyprávěný příběh a naslouchá, a někdy se sám kývač zapojí do narace příběhu, přičemž není příliš jasné, zda z pozice postavy, či sebe samého.

Po chvíli čekání přijede další autobus, avšak šprýmař se do něj již nevejde. Vysvětlí tedy lidem za ním, že si jde koupit pražené kaštiny. Poté, co si koupil kaštiny, si ještě zapálí a těší se z toho, že je první v řadě, přičemž si neodpustí poznámku, že by před sebe nikdy nikoho nepustil. Nakonec dorazí další autobus a šprýmař do něj chce nastoupit. Zastaví ho však průvodčí, který mu nedovolí nastoupit do autobusu se zapálenou cigaretou. Zhruba v tento moment končí podestýlka a začíná hlava – posluchač byl již seznámen s charakterovými vlastnostmi postav, základními rysy zápletky, a také problémů, na které xiangsheng odkazuje.

A: Byl jsem úplně první, ale jen co jsem vykročil, tak mě zarazil průvodčí.

B: Co se stalo?

A: „Soudruhu, típněte si tu cigaretu!“

B: V autobuse se přece nesmí kouřit.

A: Ha, naštěstí jsem si koupil ty kaštiny.

B: To taky nejde, v autobuse se nesmí jíst.

A: Ani najíst se nemůžu?

B: Ne, nemůžeš.

A: „Zastavte, vystupuju!“

B: „Ještě jsme nedojeli na zastávku!“

A: Pověz, copak to není k vzteku? Copak tohle není omezování?

B: Tohle není žádný omezování.

Posluchač se dozvídá další dvě věci, na které by si měl dávat pozor – v autobuse se nesmí jíst ani kouřit, což v Číně ostatně platí dodnes. Kývač se šprýmaře nadále snaží přesvědčit, že

žádná omezení neexistují, čímž naznačuje, že všechna pravidla vychází ze zdravého rozumu uvědomělého občana, tedy zevnitř, a ne zvenčí, a nijak ho neomezují.

Kývač nakonec z autobusu vystoupí, ale všimne si, že nestíhá. Rozeběhne se tedy po ulici, načež je kývačem opět napomenut – po ulici se běhat nesmí! Běže po silnici začne šprýmař kličkovat mezi tříkolovými multikárami a nakonec ho téměř srazí projíždějící nákladní auto.

A: Ty jo, zastavil asi tak cent'ák ode mě!

B: Aha.

A: Úplně sem toho řidiče vyděsil.

B: Až tak?

A: Byl na mě docela slušnej.

B: Copak ti řek?

A: (Hrubě) „Ty si koleduješ!“

B: To ti přece vynadal!

V tomto úryvku Hou Baolin využívá technik „zkreslit a překroutit“ a „vnitřní rozpor“. Na scénu přichází policista, který šprýmařovi také vynadá a pošle ho pryč. Nakonec šprýmař zjišťuje, že člověk se kterým se měl setkat je již dávno pryč. Vrací se tedy domů, přičemž nadává na omezení a pravidla, načež ho kývač opět ujišťuje, že to žádná omezení nejsou a že si za vše může sám.

Šprýmařovi se nedaří jak na chodníku, tak v autobuse, což ho dovede k myšlence koupit si kolo. V tento moment začíná „živobytná“ část vyprávění, konkrétně její vstupní část. Následně šprýmař popisuje svůj nový dopravní prostředek:

A: (Ukazuje na prstech) Zaplatil sem za něj tolik a tolik.

B: 280?

A: 28 yuanů.

B: Tys koupil kolo za 28 yuanů?!

A: Koupil jsem starý.

B: A dá se na něm jezdit?

A: Hele, na cenu nekoukej, to kolo ujde.

B: Takže se na něm jakž takž jezdit dá?

A: Jenom kromě zvonku na něm zvoní úplně všechno.

B: Ty si teda dobrej, to kolo se ti rozpadne!

A: Nemůže, opravil jsem ho.

B: Aha.

A: Vyměnil jsem v kole pár paprsků, dal jsem tam svorku, a pak ještě dvě brzdový čelisti, sice moc nefungují, ale dá se.

B: Ale to přece nejde!

A: Hm?

B: Ty brzdový čelisti by tam měly těsně sedět.

A: No co, prostě to tak je.

B: A ten zvonek jsi opravil?

A: Zvonek? Ten nezvoní, akorát by to dělalo randál.

B: To se mi snad zdá. Jezdit na takovým kole je dost nebezpečný.

V tomto úryvku jsou použity techniky „vyzvídat“ a „postupně odhalit“. Tyto technické specifikace kola jsou přípravou pro několik následujících „ranců“, které vypravěči rozvíjejí později. Dále je v úryvku satirizována celková laxnost a myšlenka toho, že když něco „jakž takž“ funguje, tak není důvod ztrácet nad tím dále čas, kterou ilustruje typická čínská fráze *cha*

bu duo 差不多 znamenající „být více méně stejný“. V 50. letech absolutní většina Číňanů nevlastnila automobil a nejčastějším osobním dopravním prostředkem ve městě bylo právě kolo. Čína byla proto po dlouhá desetiletí označována za „cyklistické království“. Z tohoto důvodu je divákovi – který pravděpodobně kolo vlastnil – skrze tuto pasáž připomenuto, že by měl své kolo udržovat v dobrém technickém stavu, přičemž zvláště nesmí zapomenout na bezpečnostní prvky.

Dále šprýmař hovoří, že chtěl na kole jet do kina, ale místo deseti minut mu cesta trvala tři hodiny a deset minut. Důvodem bylo to, že cestou postupně srazil tři lidi, přičemž poslední srážka se mu zdála obzvláště komická, což se kývačovi zdá nepřípustné. Tento poslední sražený byl stařík, kterého náraz vymrštil do lékárny. Naštěstí se mu nic nestalo a pouze šprýmařovi vyčínil, aby si na silnici tolik nezahrával.

Šprýmař následně vypráví, že při cestě domů na něj troubilo nákladní auto, načež vyplyne najevo, že jel uprostřed silnice, což kývač okomentuje tím, že kola nesmí jezdit v rychlém pruhu. Troubící náklad'ák nakonec šprýmaře předjede. To si však šprýmař nenechá líbit a rozhodne se s nákladním autem závodit. Celý závod nakonec dopadne tak, že kolu selžou brzdy a šprýmař do náklad'áku stojícího na červené narazí. Šprýmaři na pomoc náhodou přispěchá stařík, kterého předtím srazil, a pomůže mu vstát na nohy. Následně šprýmař po řidiči náklad'áku požaduje odškodné, načež na scénu přichází policista:

A: Zrovna jsme tam na sebe hulákali, když přišel policajt: „Hej, co se přihodilo?“, řekl jsem mu: „Soudruhu...vy jste to neviděl? Zničil mi moje kolo!“, „Aha, on vám zničil kolo jo? Jel jste před ním, nebo za ním?“, „Jel...jel...jel jsem před ním.“, „Když jste jel před ním, tak jak vám mohl zničit přední kolo?“, „Že jo, kdo ví jak do mě narazil, to se zeptejte jeho.“

V tomto úryvku vypravěč užívá techniky „nepřiznat chybu“ a „vnitřní rozpor“. Tento úryvek ilustruje myšlenku, že by se před autoritami neměla zapírat pravda, jelikož vše tak jako tak vyjde najevo. Následně šprýmař kolo odveze do opravny, kam se pro něj vrátí až po západu slunce. V tento moment začíná spodní část, ze které si xiangsheng bere svůj název.

Šprýmař na kole ujede pár metrů a je opět zastaven policistou, což divákovi opět naznačuje, že před zákony nelze uniknout. Tentokrát je problém v tom, že na kole není nainstalované světlo (*deng* 灯), načež šprýmař argumentuje tím, že je všude pouliční osvětlení. Ovšem zákon je zákon, a tak „aby se neřeklo“ si šprýmař pořídí papírový lampión (také *deng* 灯),

místo světla na kolo, které se mu zdá příliš drahé. Lampion mu nakonec shoří a s ním i šprýmařův rukáv. Rozhodne se tedy dojet domů přes pekingské uličky, takzvané *hutongy* 胡同, kde však, jak upozorňuje kývač, není žádné osvětlení a je to tedy krajně nebezpečné. Šprýmař ovšem dokonce i v těchto uličkách narazí na policistu, přičemž kolo ostře stočí a místo toho, aby dorazil domů, spadne do škarpy, čímž „Noční jízda“ končí (Hou 1980: 41–57).

„Noční jízda“ je xiangshengem veskrze didaktickým. Vypravěči diváka konstantně přesvědčují, že jít proti pravidlům či dělat věci „halabala“ se nevyplácí – za každou příčinou je následek. Zároveň ilustruje bezmocnost občana proti těmto pravidlům a všudypřítomnou státní moc, před kterou se občan nemá šanci ukrýt. Kromě těchto principiálních záležitostí se divák dovídá jaká konkrétní existují nařízení a omezení, které je třeba dodržovat. Z jazykového hlediska je xiangsheng napsán jazykem velmi prostým a srozumitelným. Příběh je také velmi jasný a přímý, bez výrazných odboček. Ze strukturního hlediska nelze říci, že by se „Noční jízda“ přesně držela tradičně vymezené struktury xiangshengu, avšak i přesto je možné tento xiangsheng rozdělit na odpovídající části. Kvůli své neaktuální didaktické povaze je možné tento xiangsheng považovat z dnešního pohledu za překonaný, avšak i přesto byl přepracován a aktualizován Guo Degangem, jehož verzi analyzuji níže.

5.2. XIANGSHENG JAKO SATIRICKÝ KOMENTÁŘ SOUČASNÉ SPOLEČNOSTI

Guo Degang 郭德纲 (1973–) se narodil v Tianjinu, domově xiangshengu. Jeho otec pracoval jako policista a malého Guo Deganga nechával přes den v čajovně, která se nacházela nedaleko policejní stanice, kde pracoval. Guo Degang byl tudíž od malička v úzkém kontaktu nejen s xiangshengem, ale i s jinými formami lidového umění, zejména s vypravěčským žánrem *pingshu*. Právě tímto žánrem se Guo Degang začal od svých sedmi let zabývat. Postupně se dostal i ke studiu pekingské opery (*jingju* 京剧), hebeiské opery (*Hebei bangzi* 河北梆子) a opery *pingju* 评剧 rozšířené právě v Tianjinu. Postupným studiem těchto uměleckých žánrů, a také vypravěčských žánrů *quyi* nakonec Guo Degang nalezl svou lásku k xiangshengu, načež se stal učedníkem známého vypravěče Hou Yaowena 侯耀文 (1948–2007), syna Hou Baolina (Niu 2013: 8).

Obrovská popularita Guo Deganga má, jak už bylo zmíněno, kořeny v návratu xiangshengu k tradici. Díky tomuto Guo Degang navrátil xiangshengu jeho lidovost a satiričnost, čímž xiangsheng opět přiblížil blíže k obyčejným lidem, kteří se chtějí při poslechu dobře pobavit, a ne být poučováni či jakkoliv ideologicky masírováni. Guo Degangova genialita tkví zejména v jeho precizní znalosti životních podmínek jeho cílové skupiny, kterou tvoří zejména mladí lidé žijící v hlavním městě Pekingu – kancelářští pracovníci, prodavači, studenti středních a vysokých škol a řidiči taxi. Díky této znalosti může své dílo přesně přizpůsobit poptávce svých fanoušků, takzvaných *gangsi* 钢丝 (Zhu 2011: 68).

Touto poptávkou je myšlena především vlna nostalgie po „tradiční Číně“ zosobněné v tomto případě zvláště „starým Pekingem“ (*lao Beijing* 老北京), na kterou Guo Degang zareagoval vzkříšením tradičního xiangshengu. V Číně i jinde ve světě začaly být zakládány Konfuciovy instituty (konkrétně od r. 2004), které propagují tradiční čínskou kulturu, v kinematografii začaly být populární filmy s tematikou kung-fu, a mladí lidé našli zalíbení v „tradičních“ čínských oděvech, které s oblibou nosí během svátků. Co se týče „starého Pekingu“, zvedla se popularita „literatury s Pekingským nádechem“ (*jingweir wenxue* 京味儿文学) a televizních seriálů na téma starého Pekingu, tj. Pekingu na sklonku dynastie Qing (Zhu 2011: 68).

Dalším elementem této poptávky je žízeň Číňanů po *su*, jelikož jsou tyto elementy v čínských médiích potlačovány. Guo Degang zřídka užívá vulgarit, avšak obzvláště se vyžívá v sexuálních narážkách, nezdráhá se v narativ zakomponovat lidské vyměšování, v přátelském duchu žertuje o otci svého partnera a podlamuje tradiční úctu ke starším.

Základním elementem jeho xiangshengů je zakomponování každodenního života, společenských problémů a obecně „neharmonických“ témat, která hýbou čínskou společností, a to jak témata domácí, tak zahraniční, ve své xiangshengy. V rámci této společenské kritiky Guo Degang satirizuje i všemožné negativní lidské vlastnosti a fenomény vyplývající z mezilidských vztahů. Guo Degang ve svém díle odráží těžkosti své cílové skupiny – mladých Číňanů, kteří se potýkají s obrovskými studijními nároky, pracovní zátěží, všeprostopující konkurencí, překotným životním tempem a jinými neduhy moderní materialistické společnosti. Dále například v době, kdy se Čína potýkala s vážnými problémy týkajícími se bezpečnosti potravin, Guo Degang odkazoval na incident dětských otrav mlékem nebo žertoval o severokorejských odpalech raket.

Je však nutné dodat, že se téměř nikdy nejedná o otevřenou kritiku či přímý komentář. V rámci Guo Degangova xiangshengu slouží vše pro účely zábavy a oddychu, a tudíž i tyto smutné incidenty jsou součástí zábavy, která však mnohdy vyvolává smích hořký, spíše než veselý. Přímý komentář by působil nejen nepřirozeně a nuceně, ale v první řadě by nebyl politicky přijatelný.

V srpnu roku 2010 vyhlásilo oddělení propagandy KS Číny novou kulturní kampaň namířenou proti elementům *su* v čínské kultuře nazvanou Kampaň proti třem *su* (反三俗运动), jmenovitě proti vulgaritě (*yongsu* 庸俗), nevkusu (*disu* 低俗) a kýči (*meisu* 媚俗). Tato kampaň byla implicitně namířena v první řadě právě proti Guo Degangovi a jeho xiangshengům. Guo Degang nakonec tento oficiální tlak ustál, přestože se neobešel bez incidentů. Selhání oddělení propagandy bylo završeno v roce 2013, kdy byl Guo Degang pozván na „Novoroční galavečer“ (Cai 2016: 97–98), čímž čínská vláda symbolicky Guo Deganga a jeho umění uznala za přípustné.

Kontroverzních motivů, kvůli kterým se Guo Degang stal terčem Kampaně proti třem *su*, a které jsou v čínské kultuře zpravidla tabuizované, Guo Degang ve svém díle užívá velmi často. Mezi tyto motivy patří: motiv lidského neštěstí a smrti, motiv nemoci, motiv nahoty, sexuality a prostituce, motiv lidského vyměšování, a v neposlední řadě i motivy spojené s porušováním pevně zakořeněných konvencí čínské kultury jako je úcta ke starším, ke předkům a rodinné hierarchii (Xiang 2014: 5–14). Všechny tyto motivy byly v 50. letech z xiangshengu do různé míry odstraněny. Užíváním těchto motivů navrátil Guo Degang xiangsheng ke kořenům, nabídl té části čínské společnosti, která již byla unavena puritánstvím Strany, něco naprosto nového a originálního, a v důsledku na sebe zvrátil pozornost celé Číny, a to jak pozitivní, tak negativní.

Kromě těchto motivů je terčem Guo Degangových kritiků taktéž jeho vystupování, konkrétně nevybíravé slovní narážky na jiné, státem financované vypravěče, a také na samotné tyto prorežimní kritiky, ať už na televizní stanice, které zakázaly jeho xiangshengy vysílat nebo na jednotlivce, avšak tyto narážky nikdy nejsou přímé. Guo Degang je svými fanoušky obecně považován za proti-systémového hrdinu, který představuje názory a zájmy obyčejných lidí, někdy dokonce přirovnávaného k Han Hanovi 韩寒, Lang Xianpingovi 郎咸平 a jiným kritikům čínského režimu (Zhu 2011: 77). Je jisté, že je Guo Degang v jistých ohledech trnem v oku stranických ideologů, nicméně čínské vládě je zřejmé, že by si případnými represemi proti sobě

popudila podstatnou část mladé populace. Čínská oficiální místa věda, že jednou z nejstarších funkcí xiangshengu je neškodná ventilace hněvu prostého lidu, Guo Deganga toleruje. Je však nutné říci, že Guo Degang nikdy přímo nekritizuje politické zřízení, pouze zmiňuje společenské problémy a fenomény, které přirozeně vyplývají ze způsobu, jakým je Čína řízena.

Je také nutno zmínit, že v se v některých zásadních aspektech Guo Degangovy názory shodují s ideologií čínské vlády, například co se týče patriotismu a nacionalismu, které jsou v Číně na vzestupu. Tento vzestup je těsně spjat právě s návratem k tradicím, který Guo Degang horlivě propaguje. Čínská vláda skrze propagaci tradičních čínských hodnot, umění, estetiky atd. pěstuje u Číňanů lásku k vlasti, čímž v obyvatelstvu živí vzrůstající nacionalismus. Ten je samozřejmě spojen i s proměnou geopolitické situace Číny, kterou katalyzoval její prudký ekonomický vzestup. Guo Degang je tudíž v očích strany a části obyvatelstva kontroverzní osobou, nicméně je možné říci, že v konečném důsledku je Guo Degang pro čínskou vládu prospěšný.

Hlavním cílem xiangshengů Guo Deganga je rozesmát. Guo Degang si uvědomil, že jedním z důvodů úpadku xiangshengu v 90. letech je jeho přílišná chvalozpěvnost, výchovnost a ideologičnost. Guo Degang tedy tyto aspekty, zavedené v 50. letech, z xiangshengu odstranil, a takto se vůči nim vymezil: „To musí xiangsheng vychovávat lidi? To musí mít každej xiangsheng výchovnej smysl? Sem proti! Víte co? Je nám vnucováno příliš moc výchovy! Nechte xiangsheng na pokoji! Vypusťte ho! Nikomu nikdy neublížil, nechte ho, aby lidem přinášel radost, to podle mě bohatě stačí! Nemusí se na něj klást takový nároky, nebo snad jo?“ (citováno v Shi 2009: 53).

Celkově lze říci, že „Guo Degangovy xiangshengy jsou živým obrazem společnosti současné Číny, ve kterém rozebírá její životní styl, výrazové prostředky, morálku a hodnoty.“ (Niu 2013: 1). Guo Degang, který se z vyvrhele stal jednou z největších celebrit současné Číny, nepřestává společně se svým partnerem Yu Qianem bavit své publikum politicky nekorektními xiangshengy, jeden z nichž si nyní zanalyzujeme.

Noční jízda (Guo Degang)

Guo Degang je mistrem v adaptaci tradičních xiangshengů, avšak v tomto případě si inspiraci vzal v 50. letech, což je krajně neobvyklé. V rámci této analýzy se zaměříme na podobnosti a odlišnosti mezi oběma verzemi. Konkrétně tato Guo Degangova verze pochází z období zhruba kolem roku 2005. Guo Degang v tomto primárně zábavném xiangshengu upozorňuje na některé problémy jako je například neutěšený stav vozidel na silnicích, falšování dokladů a SPZ nebo nabíhání lidí do automobilů za účelem vymáhání odškodnění. Jeho xiangshengy jsou však obecně mnohem více deskriptivní, spíše než preskriptivní tak, jako v případě „nových“ xiangshengů.

Šprýmař (Guo Degang) si nejdříve kývačovi (Yu Qian) postěžuje, že ho něco trápí. Postupně se kývače začne vyptávat co je potřeba, aby mohl „jít“ po pekingském vnitřním okruhu, který obepíná pekingské staré město. Slovo „jít“ (*zou* 走) lze však v čínštině použít i pro slovo „jet“. Guo Degang tímto začíná svůj první „ranec“, který využívá technik „dvojsmysl“, „nepochopená homofonie“, „mystifikace“, „vyzvídat“ a „chaotická záměna“:

A: No...tohle...jsou k tomu, abys mohl jít po vnitřním okruhu, nějaký požadavky na vzdělání?

B: To máš nějaký popletený, to abys mohl jet po vnitřním okruhu nemá nic společného se vzděláním.

A: Potřebuju na to mít VOŠku, bakaláře, nebo tak něco?

B: Ale ne, nic z toho, můžou po něm jet i děti na základce.

A: Takže všichni?

B: Jo.

A: No...takže...i když do toho započítáme rodinný poměry a tak?

B: Nepřemejšlej nad takovýma blbostma, nemá to s tím nic společného.

A: Jakej musím mít příjem abych po něm mohl jít?

B: Peníze sou jedno, všichni můžou jet po vnitřním okruhu.

A: A já po něm jít můžu?

B: Ty taky můžeš.

A: Nemusíš mi lhát, fakt. Kámo, brácho, nemusíš...

B: Co, proč bych ti lhal?

A: Neutěšuj mě, prostě mi řekni pravdu.

B: Ale já říkám pravdu, ty taky můžeš jet po vnitřním okruhu.

A: (Osloví diváky) Slyšeli jste to? Tady vašnosta mistr Yu prej nelže.

B: Nevymejšlim si.

A: Řekl, že můžu jít po vnitřním okruhu.

B: Jo.

A: Ale proč když chci jít po vnitřním okruhu, tak mě nenechaj? Lidi, když jsem o tom začal mluvit, tak...proč nemůžu jít po vnitřním okruhu, že? Přece se dokážu vyhnout autům, nebo snad ne? Když mě srazí, tak si za to můžu sám, že jo? Když jede auto, tak uskočím sem (poskočí na jednu stranu), pak zase sem... (poskočí na druhou stranu).

Tento úryvek v sobě ještě skrývá techniku „objasnit napočtvrté“; nejdříve šprýmař hovoří o vzdělání, poté o rodinných poměrech, následně o penězích a nakonec odhalí, že jde po vnitřním okruhu mezi automobily pěšky, načež mu kývač řekne, že po vnitřním okruhu rozhodně „jít“ nemůže a spustí se hádka. Poté si šprýmař postěžuje, že nemůže ani jet autobusem, protože ho tam šikanují:

A: Sedim a votevřu si vokýnko.

B: Hm.

A: A koukám se na krajinu.

B: Jo, to můžeš. (Šprýmař nahne hlavu, jako by ji vystrčil z okénka) To je trochu nebezpečný ne?

A: Koukám se tak na krajinu a přede mnou se taky v otevřené okénko a z něj vykukne hlava řidiče: „Zalez!“

B: To tě jen upozorňuje.

A: „Tak ty taky vystrkuješ hlavu, to jako mluvíš na mě? Ani za nic!“

B: Dělá blbýho...

A: „No tak dělej, zalez!“, „Co se staráš? Ani za nic!“

B: To si jako měříte síly?

A: „Fakt sorry hele!“

B: Copak?

A: (Zvrací) No ty vole (chytne se za obličej a poté se utírá)!

B: Fuj! Ty si ještě nechutnější než vepřový střívk, víš o tom?

A: Pažitková s vajíčkem (klasická knedličková nádivka)!

B: No nene!

A: Úplně mi to zacpalo uši!

B: Byly celý mastný!

A: Pažitkovou s vajíčkem úplně nenávidím!

B: Takhle se taky žádná nádivka nejl!

A: Tak vidíš? Fakt mě šikanují.

B: Tohle není žádný šikanování!

A: Nemůžu ani jet autobusem...

V tomto úryvku vypravěč užívá techniku „absurdní nadsázka“. Zároveň šprýmař pracuje s řečí těla – naklání hlavu jednou doleva jednou doprava, podle toho, která postava hovoří, čímž ulehčuje divákovi pochopení scény. Také se zde se divák poprvé setkává s typickým Guo Degangovým elementem *su*, který se konkrétně týká projevů lidského těla. Guo Degang zatím využil dva motivy z původní verze – chůzi po silnici a jízdu v autobuse. V tento moment také končí podestýlka a začíná hlava. Následně se šprýmař rozhodne zakoupit si motorku (namísto kola v původní verzi):

A: No už něco pamatuje.

B: Jakej ročník?

A: Nechali jí tu sovětský experti, když museli z Číny.⁹

B: Ajaj, to je až moc stará ne?

A: Odvez sem si jí domu a rozprostřel sem jí z domu až na dvůr.

B: Tys koupil součástky?

A: Jojo, sypanou.

B: Aha.

A: Dával sem jí sám dohromady.

B: Ty tohle umíš?

A: Stál sem tam a přemejšlel: „Jak vlastně vypadá motorka?“

B: Cože si dělal?!

A: Byla trochu až moc rozkouskovaná.

B: Och.

A: Nahrnul sem to všechno dohromady, svázal sem to drátem...

⁹ Sovětské experti působili v Číně mezi lety 1948 a 1960.

B: Fíha.

A: Někde sem to vzal tkaničkou (zavazuje imaginární tkaničky).

B: A to jako vydrží?

A: Asi tak za měsíc sem jí postavil, stála mi na dvorku.

B: Aha.

A: Můžu už taky jezdit na motorce!

B: Hm.

A: Přišel za mnou kámoš. „Hele transformer!“

B: Ten musel bejt slepej jak patrona.

Zde vypravěč opět používá techniku „absurdní nadsázka“. Stejně jako v původní verzi zde šprýmař popisuje svůj nově nabytý dopravní prostředek a jakým způsobem ho opravil. Avšak Guo Degang vše posouvá na vyšší úroveň absurdity. Šprýmař nyní má motorku, ale nemá řidičský průkaz, a už vůbec by jeho vozidlo neprošlo přes technickou kontrolu, aby tak mohl dostat SPZ. Dostane tedy nápad, že požádá svého kolegu vypravěče Hou Zhena, aby mu doklady zfalšoval:

A: Vnuk velkého xiangshengového mistra Hou Baolina...

B: Hm.

A: ...se menuje Hou Zhen.

B: Jo.

A: Ten s tím velkým obličejem.

B: Hm.

A: Má ho jako vak.

B: Hehe, co to je za přirovnání?

A: Pořád nakvašenej.

B: Hm?

A: Má ve zvyku říkat jednu frázi.

B: Pořád to říká.

A: Je tohle možný je tohle možný je tohle možný?!

B: Hehe, jojo.

A: Tak sem zašel za strejdou Houem.

B: Hm.

A: A ten mi ručně nakreslil espézetku.

B: Aha.

A: A k tomu ještě řidičák.

B: Ani řidičák nemáš?

A: Nemám.

B: Ty si teda dobrej.

A: Chtěl po mně 200 yuanů.

B: On za tohle chtěl ještě peníze?

A: To mě fakt zbolelo.

B: Hm.

A: Bylo to dražší než ta motorka.

B: Tys za tu motorku nedal ani 200 yuanů?

A: 8 mao za půl kila!

B: Ha, to je dobrý. Kolik tě ten šrot stál?

A: 140 yuanů.

Zde Guo Degang opět používá techniku „absurdní nadsázka“. V tomto úryvku konkrétně Guo Degang satirizuje falšování dokumentů a SPZ, a celkově inklinaci Číňanů k falšování všeho možného. Následně šprýmař nasedá na motorku, za „pšoukavých“ zvuků ji nastartuje a vyjíždí, což okomentuje slovy „Setmělo se, zavřete prosím oči!“, na což kývač zareaguje slovy „To je dobrý, vrah vyrazil.“, což je narážka na čínskou verzi společenské hry Městečko Palermo nazvanou „Vrah“ (*Shashou* 杀手). Kývač si povšimne, že šprýmař stále pokyvuje hlavou, což je způsobeno nerovnoměrně zalátanými pneumatikami. Šprýmař dále vysvětluje, že mu všichni na ulici mávají, protože si myslí, že jim kýve na pozdrav. Následně šprýmaře předjede auto, načež začíná scénka ne nepodobná té v původní verzi – šprýmař se rozhodne s autem závodit, načež ho při nebezpečném předjížděcím manévru škrtně, čímž patrně upozorňuje na nevhodné chování těch čínských řidičů, kteří při předjíždění dělají takzvanou „myšku“. Všeho si všimne policista, který na šprýmaře začne volat, aby z motorky slezl dolů:

A: Křičel na mě policajt: „Slezte, slezte, slezte!“

B: Zastavil tě?

A: Motorka zastavila až po patnácti minutách.

B: Co? Jak to, že až za tak dlouho?

A: Zastavila se přesně před policajtem (kýve hlavou).

B: Nemusíš pokyvovat, měl by sis s ním promluvit.

A: Policajt se na mě podíval.

B: A?

A: Dobrý den (zasalutuje).

B: Zasalutoval ti.

A: „Dvě věci...“

B: První...?

A: „Tak povídejte!“

B: Hm.

A: „Děje se něco?“, „Zaprvé...“

B: Hm.

A: „...mi stojíte na noze.“

B: Hehe! Tak co ti ještě salutoval?

A: „Proč jste nezakřičel, že vás to bolí?“

B: Že jo.

A: „Mám velké boty.“

B: Už na první pohled sou fasovaný.

A: „Aha, aha...a zadruhý?“

B: Hm.

A: „Zadruhé jsem to nebyl já, kdo vás chtěl zastavit.“

B: „A kdo teda?“

A: „Policista na jiné křižovatce.“

B: Páni! Tak proto těch patnáct minut.

Zde vypravěč používá techniky „chaotická záměna“, „vnitřní rozpor“ a „mystifikace“. Stejně jako v původní verzi se šprýmař potýká s autoritami, které jsou zde však vykresleny poněkud odlišně a rozhodně nepůsobí tak autoritativně a všemocně.

Šprýmař se tedy následně vypraví zpět na původní křižovatku, přičemž policista, ke kterému se šprýmař přibližoval, si šprýmaře kvůli dýmu vycházejícímu z motoriky a jeho velké rychlosti splete s Opičím králem cestujícím na obláčku, což je narážka na klasický čínský román

Cesta na západ. Zároveň se jedná o použití techniky „přirovnání“. Policista šprýmaře dovede k automobilu, který předtím předjel. V automobilu sedí plačící žena a její k mdlobám přivedený manžel. Žena začne vyprávět, že manželovi předčítala z tradiční sbírky duchařských příběhů *Liaozhai* 聊斋, když v tu ránu se kolem nich přehnal černý stín, který jejího manžela vyděsil k smrti. Následně policista začne kontrolovat šprýmařovy doklady, načež zjistí, že je na jeho řidičském průkazu razítko se jménem Hou Zhen (na čínských řidičských průkazech je razítko odboru dopravy dané provincie). Šprýmař tedy kvůli zfalšovaným dokumentům putuje do vazby a jeho motorka je zabavena.

A: Zrovna když sem se utápěl ve smutku, tak ke mně šoupli ještě jednoho.

B: Aha.

A: A ten nově příchozí něco říkal.

B: A co?

A: Je tohle možný je tohle možný je tohle možný?!

B: To je dobrý, takže jeho taky zatkli.

A: „Dobrej, strejdo. Hehehe...jak to, že vás chytli?“

B: Hm.

A: „Ale...někdo mě nahlásil, prej že sem někomu zfalšoval espézetku či co.“

B: Aha.

A: „No jasně, vy ste to někomu zfalšoval, a pak vás ten člověk nahlásil.“

B: Hm.

A: „Komu ste jí vlastně namaloval?“

B: Hm?

A: „No přece tobě.“

B: Nemluvil si o tom už náhodou?

Zde vypravěč užívá techniky „zkreslit a překroutit“ a „vnitřní rozpor“. Také lze na tomto úryvku demonstrovat jakým způsobem Guo Degang vytváří některé typy „ranců“. Jejich základ pokládá již mnohem dříve v příběhu, a teprve mnohem později je nečekaně rozvíjí. Zde se konkrétně jedná o opakovanou Hou Baozhenovu frázi.

Nakonec šprýmaře z vězení pustí, načež začne vyprávět, že se mu konečně poštěstilo a našel si krásnou přítelkyni, která se jmenuje Zhao Bieniu 找别扭, což lze přeložit jako „Jde vstříc nepříjemným situacím“. Zde Guo Degang využívá stejný prvek, který se objevil i v původní verzi – smyšlené jméno, avšak způsob aplikace a vyznění tohoto prvku je jiný; zdá se, že zde kromě humorného efektu nemá absurdní jméno šprýmařovy partnerky žádný hlubší význam. Dále začne popisovat její vzezření, které je taktéž absurdní a zveličené – takovéto popisy postav jsou v xiangshengu běžné.

A: Trvalá, lokny jako mandarínský knedlíčky (druh zavínutého kynutého knedlíku).

B: Hmm.

A: Namalovaný obočí (prsty udělá gesto od obočí až po temeno hlavy).

B: To je má namalovaný až na temeno?

A: Jen popisuju jak to je.

B: Hm.

A: Rtěnka (prsty si přejeđe od ucha k uchu).

B: Skoro si tím rozpúlila hlavu.

A: Má takovýhle řasy (na obou rukách k sobě přitiskne špičky ukazováčků a palců, přiloží si ruce na oči, pozvedne ostatní prsty a zahýbe jimi).

B: Ó, hezoučký.

A: Dlouhatánský řasy.

B: Hmm.

A: Pak má ještě kosmetický čočky.

B: Aha.

A: Fakt pěkná, vypadá moc husky.

B: Vypadá jako pes?

A: Co to povídáš?

B: Není husky náhodou pes?

A: Husky je pes?

B: Jo.

A: A já myslel, že to v angličtině znamená „krásný“...

V tomto úryvku vypravěč používá techniky „nejprve pochválit, a pak pohanit“, „mystifikace“ a „metafora“. Vše bylo v pořádku, dokud se šprýmaře jeho partnerka nezeptala, zda má auto. V Číně už od padesátých let existuje společenský fenomén „tři důležité položky“ (*san da jian* 三大件). Zatímco v padesátých letech byly tyto položky kolo, hodinky a rádio, v současnosti jsou to peníze, byt a právě automobil. Na základě těchto „tří důležitých položek“ je zpravidla partnerčinou rodinou posuzován případný zájemce o její ruku. Šprýmař tudíž zalže, že auto vlastní, aby tak nepřišel o své šance, načež ho partnerka požádá, aby ji za pár dní vzal s sebou na výlet. V tomto okamžiku se xiangsheng dostává do vstupní části „živobytné“ fáze. Šprýmař tedy řeší dilema jak sehnat auto. Stojí na ulici, pozoruje projíždějící auta a posteskuje si:

A: Řekni mi, jak to, že se nenajde člověk, kterej by přede mnou zastavil auták a já bych řek: „Papá, tohle auto chci!“

Guo Degang zde satirizuje takzvané „boháče druhé generace“ (*fuerdai* 富二代). Po ekonomickém otevření Číny v 80. letech zbohatlo relativně velké množství lidí a jejich potomci

se stali význačným společenským fenoménem. Tito mnohdy nevzdělaní mladí lidé zpravidla žijí okázalým a nevázaným životem a bývají zdrojem mnohých skandálů. Šprýmař následně opět zajde za Hou Zhenem, kterého již propustili, a požádá ho, zda by mu nesehnal auto.

A: Má auto.

B: Aha.

A: Fiata 126P.

B: Á, to malý autíčko?

A: V 80. letech to auto stálo hezkých pár tisíc.

B: Jojo, dneska už je úplně bezcenný.

A: Ale nene, pořád lepší než nic.

B: Ok.

A: Počkal sem si na strejdu Houa, a když vyšel, tak sem se ho zeptal: „Kde máš to tvoje auto?“

B: Hm.

A: „Na bytě!“

B: Co? Na bytě?

A: Párkrát sem si po žebříku vylezl nahoru a dolu.

B: Hm?

A: To auto se vlezlo do 140 igeliťáků.

B: Až takhle rozkouskovaný?

A: Najmul sem si multikáru a dotáh sem to domu.

B: Aha.

A: Všude po zemi bylo jenom auto!

B: To je dobrý, to jeho auto je celý placatý.

A: Udělal sem přípravný práce.

B: Hm.

A: Nakoupil sem dráty, pak ještě tkaničky...

B: Vidíte to? Zase tam chce rvát tkaničky.

Zde vypravěč používá techniku „absurdní nadsázka“. Guo Degang zde recykluje předchozí scénku se stavbou motocyklu. Zajímavostí je, že k nelibosti jeho fanoušků mnohdy dochází k recyklaci scének a motivů i mezi jeho různými xiangshengy. Šprýmař začne dávat dohromady svého Fiata, avšak chybějí mu náhradní díly. Využije tedy náhradních dílů z motoruky a z kola. Nakonec vyjde najevo, že jsou pod sedadly pedály a automobil je šlapací – opět se jedná o „absurdní nadsázku“. Šprýmař poté žertuje, že auto je šlapací kvůli ochraně přírody, čímž satirizuje čím dál tím striktnější emisní normy.

Vyjede si tedy se svou partnerkou na celodenní výlet na pátý pekingský okruh (100 km dlouhý silniční okruh obklopující Peking). Nakonec do setmění stihli ujet pouze polovinu okruhu a rozhodnou se jít do restaurace nabízející západní pokrmy v nedaleké vesnici. Nad tímto se kývač podiví, jelikož západní restaurace bývají v Číně podniky luxusnějšího rázu, přičemž bývají notorické „autenticitou“ a „kvalitou“ nabízeného jídla, což může být ještě umocněno, nachází-li se takováto restaurace mimo město. V restauraci si šprýmař objedná mimo jiné pivo:

A: Dal sem si pivo.

B: Hm.

A: Vlažný.

B: Aha.

A: Nemůžu pít studený.

B: Jak to?

A: Přišel mi Měsíček (wo dayi fu lai le 我大姨夫来了).

B: Co to je za hovadinu?

A: Nemůžu, nemůžu...

B: Fajn fajn fajn, počkej chvílku. Nemel tady blbosti.

A: Copak je?

B: Nech toho jo? Co to kecáš za pitomosti? Přišel mi měsíček...to mi musíš vysvětlit!

A: Ale...ty vůbec nevíš...

B: Proč jako?

A: Mám rád pivo, ale piju jenom vlažný.

B: Hm.

A: Vypiju jedno a konec. Kdybych pil studený, tak se nezastavím ani u deseti.

B: Aha.

A: Měsíček je manžel můj tety.

B: Hm.

A: Jednou večer šel ke mně domu na návštěvu, a když sem s nim pil studený, tak sem z toho dostal průjem, takže tentokrát si dávám flašku vlažnýho. Tak vo co ti de?

B: Ok, špatně...špatně sem tě pochopil, promiň.

A: Přišel mi Měsíček!

B: Neříkej to už! Mluv o něm trochu s respektem.

Zde vypravěč využívá technik „vnitřní rozpor“, „dvojsmysl“ a „chaotická záměna“. Tento „ranec“ je založen na dvou výkladech slova *dayi fu* 大姨夫, které sice neexistuje, ale teoreticky znamená „manžel matčiny sestry“, ovšem Guo Degang tímto slovem žertovně nahradil slovo *dayi ma* 大姨妈 – „matčina sestra“, které se ve spojení „přišla mi teta“ (wo *dayi ma lai le* 我大姨妈来

了) hovorově používá ve smyslu zahájení menstruačního cyklu. Slovo tedy vyzní jako termín, který by teoreticky mohl označovat mužskou menstruaci. Šprýmař tedy nemůže pít studené pivo, protože Číňané věří, že po pití studených nápojů přichází menstruační bolesti. Zároveň je považováno za nepříliš vhodné o takovýchto záležitostech takto otevřeně mluvit – jedná se tedy o element *su*.

Následně šprýmař za „pšoukavých“ zvuků nastartuje auto, načež pronese, že jeho auto je „stomililitr“, na což kývač zareaguje slovy, že je to „slabší než pšouknutí“, a že „to auto může řídit každéj, kdo si dal dva liangy (100 g) sóji“, čímž poukazuje na její nadýmové účinky. Toto lze také považovat za element *su*. Šprýmař poté doslova rozšlape auto a začíná „spodní“, finální část xiangshengu.

A: Před auto mi vešel nějakej děda.

B: Och.

A: Může mu bejt tak šedesát, sedumdesát. A sakra!

B: Co?

A: Safra! Rup!

B: Hm?

A: Prasklo brzdový lanko.

B: No nene, to auto má brzdový lanko?

A: „Zatraceně, dědo, nehejbejte se!“

B: „Aj, nehejbejte se!“

A: „V žádnym případě se nehejbejte! „

B: Jojo.

A: Bum!

B: Narazils do něj?

A: Ten staroch se okamžitě zvednul.

B: Hm.

A: „Říkal sem vám, ať se nehejbáte!“

B: Hm.

A: „Vy ste se do mě chtěl trefit naschvál co?“

B: Hehe, to je dobrý, kdyby o píď uhnul, tak bys ho nesrazil.

A: Urychleně sem vylez z auta.

B: Hm.

A: „Dě...dě...dědo, ste v pořádku?“

B: Hmm.

A: Dědek se zvednul.

B: Hm.

A: „Trénoval sem dřív kung-fu!“

B: No to je možný.

A: „Jinak bych si určitě něco zlomil.“

B: Jo.

A: „Dobrá, dobrá, omlouvám se vám. Tak já zas frčím. „

B: Hm.

A: „Nikam nejezděte, chci odškodnění.“

B: Co?

A: „Neříkal ste, že vám nic není?“

B: Že jo.

A: Jakmile sem to dořek, tak sebou mrsknul na zem. „Achich ouvej, chci 50 000!“

B: Ok, je to pengcir 碰瓷儿.

A: „Dědo, nedělejte si ze mě šoufky.“

B: Hm.

A: „Kde ste tu cifru vzal?“

B: Jo, jo.

A: „Kdybch měl 8000, tak bych si postavil letadlo!“

V tomto úryvku vypravěč využívá techniky „vnitřní rozpor“. Guo Degang zde opět přebírá několik motivů z původní verze – prasklé brzdové lanko a sraženého staříka. Nicméně stařík je zde vykreslen naprosto opačně. Zatímco v původní verzi byl dobrotivý a chápavý, zde se jedná o takzvaného *pengcira*. *Pengcir* je zpravidla starší člověk, který naschvál narazí do vozidla, a poté požaduje od nevinného řidiče odškodnění za ublížení na zdraví. Řidič přitom nemá jak dokázat svou nevinu a raději *pengcirovi* zaplatí, než aby se dostal do problémů. Tento společenský fenomén je však již na ústupu, a to díky změnám v legislativě, a také díky tomu, že si řidiči začali instalovat do automobilů kamery.

Jakmile šprýmařova partnerka z auta zaslechla, že se dostal do problémů, ujela. Šprýmař se tedy za autem rozeběhne a za ním ziskuchtivý stařík. Pronásleduje auto prospekty a uličkami, stařík stále za ním. Nakonec si šprýmař nevšimne odkrytého poklopu od kanalizace a do kanalizace spadne. Rozhodne se, že se tam schová před staříkem, avšak ten ho najde:

A: Zrovna sem se schovával, když tu mně doběhl stařík.

B: Hm.

A: Sklonil hlavu; „Hej, dědo, starý lidi sou přece hodný!“, ohnul se, natáh ruku...

B: A vytáh tě ven?

A: ...a zavřel poklop! (FUN Video 2020)

Zde xiangsheng končí. Zatímco v původní verzi stařík pomohl šprýmařovi postavit se na nohy, zde ho zavře v kanalizaci, a šprýmař nespadol do škarpy, nýbrž do kanálu. Zároveň je takovéto negativní vykreslování starších spoluobčanů považováno za relativní tabu – jedná se tak o další element *su*.

Guo Degangova „Noční jízda“ je dílem, které se od původní verze výrazně odlišuje. Guo Degang využívá jiných technik a strukturně je Guo Degangova verze mnohem bohatší a roztržitější. Hlavní příběh je protkaný řadou menších či větších odboček a celkově působí mnohem barvitěji. Celkově tento xiangsheng vyznívá přirozeněji, a také mnohem hravěji a humorněji. Guo Degang všechny společenské problémy do xiangshengu inkorporuje tak, že se zdají být jeho přirozenou součástí, přičemž se brání jakémukoliv poučování svého publika.

Kývač v tomto případě není uvědomělým občanem, který šprýmaře na každém kroku poučuje, nýbrž je jeho rovnocenným partnerem. Stejně jako v původní verzi do samotného příběhu zasahuje pouze minimálně. Zatímco v původní verzi byla hlavní postava charakterově bohatě vykreslená, Guo Degangovy postavy bývají mnohem plošší a jsou pouze hybatelem děje. Příběh, respektive xiangsheng, je delší než xiangsheng původní. Zatímco původní verze trvala ani ne patnáct minut, Guo Degangova verze je dlouhá přes dvacet minut, což lze u jeho xiangshengů považovat za spodní hranici – zpravidla trvají kolem půl hodiny.

Moderní verze „Noční jízdy“ je mnohem nabitější slovními hříčkami a „ranci“, přičemž nelze za každým „rancem“ hledat hlubší smysl – Guo Degangovy xiangshengy jsou především zábavní, a různé narážky na společenské problémy jsou pouze médiem k tomu, aby byl jeho humor zajímavější. Těmito narážkami si také získává přízeň diváků, jelikož inkorporací problémů každodenního života městského obyvatelstva ve své xiangshengy si k sobě Guo Degang přimyká diváky blíže tím, že své vyprávění zlidšťuje. Právě xiangshengy 50. let se dají považovat za relativně „odlidštěné“. Využívají sice reálie každodenního života, ale nepronikají do mysli a tužeb řadového občana. Tímto Guo Degang vrátil xiangsheng blíže tradici a blíže obyčejným lidem, kterým se v mainstreamové zábavní kultuře jinak nedostává prostoru.

Avšak jeho xiangshengy nejsou určeny všem lidem a sociálním vrstvám tak, jako tomu bylo v 50. letech. Guo Degang využívá nejen narážek na tradiční kulturu, ale i narážek popkulturních, které má větší šanci porozumět jeho cílová skupina – mladí lidé ze severočínských velkoměst. Je totiž otázkou, zda by čínský senior pochopil narážku na transformers nebo

Městečko Palermo. Guo Degangovy xiangshengy tudíž nejsou naturalizovány tak, jako xiangshengy z 50. let, kvůli čemuž se relativně zužuje jeho fanouškovská základna, která je však velmi loajální.

Guo Degangovy xiangshengy nabízí unikátní vhled do současné čínské kultury. Nehledě na to, jak nevkusné se nám některé části mohou zdát, se stále jedná o do detailu promyšlené a jazykově propracované dílo, které může posluchači při každém poslechu nabídnout něco nového.

6. ZÁVĚR

Jak nejen z analýzy vyplývá, xiangsheng padesátých let a moderní xiangsheng Guo Deganga jsou dvě velmi rozdílné formy jednoho a téže uměleckého žánru. Lze si však povšimnout i paralel. Obě období se vyznačují výraznou změnou xiangshengu – v 50. letech proběhla reforma tradičního xiangshengu v xiangsheng „nový“ a po roce 2005 proběhla transformace z xiangshengu ovlivněného „novým“ xiangshengem zpět k tradici, kterou však Guo Degang zaktualizoval a zmodernizoval. Nelze však říci, že by se Guo Degang reformou xiangshengu v 50. letech inspiroval. Guo Degangova transformace xiangshengu vychází z obecných principů, spíše než z inspirace.

Paralely lze nalézt i v prospěšnosti xiangshengu pro upevnění státní ideologie. Xiangsheng padesátých let byl reformován pro účely efektivního šíření státní propagandy mezi nejširší lid, v čemž byl velmi úspěšný. Účel Guo Degangovy transformace xiangshengu byl odlišný. Guo Degang viděl úpadek xiangshengu a snažil se najít způsob, jak xiangsheng znovu zpopularizovat v době, kdy zájem o něj upadl, hlavní hnací silou čehož byla jeho láska k tomuto umění a naděje, že by se mohl xiangshengem i do budoucna živit. Avšak zatímco do xiangshengu padesátých let byla vkládána ideologie státní, Guo Degang do svých xiangshengů vkládá ideologii svých posluchačů a ideologii vlastní – názory a hodnoty, které se mnohdy shodují i s cíli státní propagandy. Jedná se v prvé řadě o Guo Degangovu propagaci tradice, která živí čínský patriotismus, potažmo nacionalismus, který je v současné Číně na vzestupu. Například ve svém xiangshengu „Podivný příběh o staříkovi“ (*Laoye chuanqi* 老爷传奇) Guo Degang satirizuje vzestup kriminality v evropských metropolích, čímž v divácích vyvolává pocity nadřazenosti, jelikož v Číně je kriminalita ve velkoměstech na velmi nízké úrovni. Je možné, že právě díky takovýmto názorům je Guo Degang státní mocí tolerován, ač se některé elementy jeho xiangshengů neshodují se státní ideologií.

Těmito elementy jsou obzvláště elementy *su* – elementy nekulturní, nízké, sprosté, vulgární a obhroublé. Právě těmito elementy překypovaly některé směry tradičního xiangshengu a právě tyto elementy byly v 50. letech eliminovány. Xiangsheng se stal *ya* – elegantním, patřičným, kulturním a vkusným. Ovšem tím xiangsheng ztratil svůj bývalý lesk lidovosti, a naopak se stal příliš umělým a chladným, čímž se vzdálil od pocitů a tužeb řadového občana.

Guo Degang tedy vrátil xiangsheng blíže lidem, blíže rázovitému lidovému humoru, ze kterého xiangsheng vzešel.

Právě humor a z něj plynoucí zábava jsou hlavním cílem Guo Degangových xiangshengů. Guo Degang ostře vystupuje proti jakýmkoliv didaktickým elementům ve svém díle, což je v ostrém rozporu s „novými“ xiangshengy. Veškeré narážky na sociální problémy jsou pouze prostředkem humoru a přiblížení se každodennímu životu občana. Pokud by se Guo Degang snažil tyto problémy řešit nebo je přímo kritizoval, zradil by tak své principy. Na druhou stranu „nový“ xiangsheng otevřeně pracoval se společenskými problémy – snažil se je napravovat a přímo na ně upozorňoval.

Činil tak jazykem prostým a přístupným, díky čemuž mohl bez překážek šířit ideologii po celé Číně, která ještě v 50. letech nebyla jazykově homogenizována do takové míry jak dnes. Vypravěči se vyjadřovali přímo, veškerá hůře pochopitelná místa byla divákovi vysvětlena. Oproti tomu Guo Degangův jazyk je barvitý a svým způsobem vytříbený, požaduje od diváka orientaci v čínské kultuře tradiční i současné, která je saturována populárními internetovými výrazy a popkulturou, která přitom nemusí být původně čínská. Často se spoléhá na divákův důvtip a za každým slovem se může skrývat nějaká narážka a hlubší smysl. Zároveň je jeho jazyk výrazněji ovlivněn pekingským dialektem. „Nové“ xiangshengy též využívají pekingský dialekt, avšak ne v takové míře.

Strukturně jsou Guo Degangovy xiangshengy komplikovanější a zamotanější, což se projevuje i v délce. Zatímco „nové“ xiangshengy trvají zpravidla kolem 15 minut, jeho xiangshengy trvají zpravidla dvakrát tolik. Může tak do svých xiangshengů inkorporovat více „ranců“. Guo Degangovy „rance“ využívají méně vypravěčských technik, avšak bývají velmi propracované – jejich základ může být položen na začátku xiangshengu a rozuzlení může přijít mnohem později. Toto není typické pro „nový“ xiangsheng, kde je příběh přímočařejší a bez větších odboček, což platí i o „rancích“.

Xiangsheng za dobu své existence prošel významnými změnami a za posledních 70 let se xiangsheng změnil k nepoznání. Xiangsheng jakožto umění stále existuje, avšak jak je vidno, ve značně odlišné formě. Zajisté přijde čas, kdy se i Guo Degangův styl xiangshengu bude potýkat s existenčními problémy. Za zhruba 150 let své existence se xiangsheng několikrát octnul nad

propastí zániku – podaří se v budoucnu xiangsheng opět zachránit a přetransformovat, nebo bude překonán jinými formami umění? Na odpověď si budeme muset počkat.

7. BIBLIOGRAFIE

7.1. PRAMENY

- CCTV Zongyi CCTV 综艺. *20140319 Jingcai huifang yilu huanxiao Ma Sanli xiangsheng zhuanji* 20140319 精彩回放 一路欢笑 马三立相声专辑 [online], 19. 3. 2014. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=kJGXIsMKvFM> (navštíveno 3. 4. 2021).
- CCTV Zongyi CCTV 综艺. *Jingcai huifang 《jinxiu liyuan》 20140321 yilu huanxiao Liu Baorui dankou xiangsheng 《Liu Luoguo bie zhuan》* 精彩回放《锦绣梨园》20140321 一路欢笑 刘宝瑞单口相声《刘罗锅别传》 [online], 21. 3. 2014. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=olsyBCF3hYc> (navštíveno 3. 4. 2021).
- FUN Video. *《Yexingji》 Guo Degang Yu Qian shi da jingdian zuopin NO.4 【gaoqing】 zhongwen zimu* 《夜行记》郭德纲于谦十大经典作品 NO.4 【高清】中文字幕 [online], 6. 7. 2020. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=e7dsLsLhb0U> (navštíveno 3. 4. 2021).
- Hou, Baolin 侯宝林. *Hou Baolin xiangsheng xuan* 侯宝林相声选. Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1980.
- Xixuegui de zhichi 吸血鬼的智齿. *Wo yao chang ge di yi hui* 我要唱歌_第一回 [online], 25. 1. 2018. Dostupné na: <https://www.bilibili.com/video/BV1uW411e7Bg?p=445> (navštíveno 3. 4. 2021).
- Xixuegui de zhichi 吸血鬼的智齿. *Waipi sanguo di yi hui* 歪批三国_第一回 [online], 25. 1. 2018. Dostupné na: <https://www.bilibili.com/video/BV1uW411e7Bg?p=412> (navštíveno 3. 4. 2021).
- Xixuegui de zhichi 吸血鬼的智齿. *Tuo qi xian zi di er hui* 托妻献子_第二回 [online], 25. 1. 2018. Dostupné na: <https://www.bilibili.com/video/BV1uW411e7Bg?p=409> (navštíveno 3. 4. 2021).

7.2. SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- Cai, Shenshen. “A Culture Hero: ‘Xiangsheng’ (Crosstalk) Performer Guo Degang.” *Asian Theatre Journal*, vol. 33, no. 1, 2016, pp. 82–103.
- Cai, Shenshen. *Xiangsheng and the emergence of Guo Degang in contemporary China*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2020.
- Gao, Yucong 高玉琮 a Liu, Lei 刘雷. *Xiang sheng shi hua* 相声史话. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe, 2018.
- Kaikkonen, Marja. *Laughable Propaganda: Modern Xiangsheng As Didactic Entertainment*. Stockholm: Institute of Oriental Languages, Stockholm University, 1990.
- Kalvodová, Dana. *Čínské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992.
- Косинова, Лариса В. *КИТАЙСКИЙ КОМИЧЕСКИЙ ДИСКУРС (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРОВ «СЯНШЭН», «КУАЙБАНЬ», «АНЕКДОТ»)*. Nепublikovaná disertační práce, Волгоград: Волгоградский государственный социально-педагогический университет, 2014.
- Link, Perry. „The Crocodile Bird: Xiangsheng in the early 1950s“, *Dilemmas of Victory: The Early Years of the People's Republic of China*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Link, Perry. „The Genie and the Lamp: Revolutionary Xiangsheng“, *Popular Chinese Literature and performing arts in the People's Republic of China, 1949–1979*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Moser, David. „Reflexivity in the Humor of Xiangsheng“, *CHINOPERL*, vol. 15, no. 1, 45–68, 1990.
- Niu, Chan 牛婵. *Guo Degang xiangsheng yishu yanjiu* 郭德纲相声艺术研究. Nепublikovaná diplomová práce, Hohhot: Neimenggu daxue, 2010.

- Shi, Aidong 施爱东. „Guo Degang ji qi chuantong xiangsheng de ‚zhen‘ yu ‚shan‘“ „郭德纲及其相声的‚真‘与‚善‘“, Qinghua daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban), vol. 22, no. 2, 2007, pp. 47–61.
- Twitchett, Denis C., a Fairbank, John K. *The Cambridge history of China*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Xiang, Jiejie 相婕婕. *Guo Degang xiangsheng yuyan zhong de jinjiyu yanjiu* 郭德纲相声语言中的禁忌语研究. Nepublikovaná diplomová práce, Qufu: Qufu shifan daxue, 2014.
- Xue, Baokun 薛宝琨. *Zhongguo de xiang sheng* 中国的相声. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe, 2015.
- Yu, Wanhai 于万海 a Wang, Jue 王决. *Xiao tan xiang sheng* 笑谈相声. Tianjin: Baihua wenyi chubanshe, 2013.
- Zhu, Pengcheng 祝鹏程. “Biaoyan lilun shijiao xia de Guo Degang xiangsheng: gean yanjiu yu lilun fansi” 表演理论视角下的郭德纲相声：个案研究与理论反思, Minsu yanjiu, no. 1, 2011, pp. 67–81.