

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav Dálného východu**



# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Anastasia Medvedko

**Sbohem, má konkubíno - hongkongský román a jeho  
filmová adaptace v ČLR**

**Farewell My Concubine - from a Hong-kong novel to a  
PRC film**

**Praha 2012**

**Vedoucí práce: Doc. PhDr. Olga Lomová, CSc.**

## **Poděkování**

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí mé diplomové práce Doc. PhDr. Olze Lomové, CSc. za její odborné připomínky, trpělivost, vstřícnost a ochotu.

Poděkování patří i mé rodině a přátelům, kteří mě po celou dobu studií morálně podporovali a pomáhali mi.

Velké poděkování patří mému budoucímu manželovi, bez jehož podpory, lásky a povzbuzení by tato práce nevznikla. A také velké poděkování patří členům celé rodiny Bičíkových, kteří mi nahradili mojí rodinu v ČR.

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

*V Praze dne 11. 5. 2012*

.....  
*Anastasia Medvedko*

## **Abstrakt**

Na základě srovnávání románu *Sbohem, má konkubíno* hongkongské spisovatelky Li Bihua a jeho filmové adaptace diplomová práce zkoumá, jakým způsobem probíhá transformace literární předlohy do audio-vizuálního média a všímá si rozdílů, které jsou nejen výsledkem této transformace, ale také ukázkou rozdílného kulturního prostředí Hongkongu a ČR.

## **Klíčová slova**

Li Bihua, Chen Kaige, hongkongská literatura, filmová adaptace, Pátá generace filmařů

## **Abstract**

Pursuant the comparison of novel *Farewell, my concubine* written by a Hong Kong novelist Li Bihua with its film adaptation, this master's thesis is analyzing the way of transition from literary text to audio-visual media and observes the differences, which are not only the result of this transformation, but also an example of different cultural environment of Hong Kong and the PRC.

## **Keywords**

Li Bihua, Chen Kaige, Hong Kong literature, film adaptation, Fifth generation of filmmakers

# Obsah

Úvod.....	8
<b>1. Od románu k filmu – problém filmové adaptace .....</b>	<b>10</b>
1.1. Filmová adaptace a literární předloha – souboj mezi rovnými?.....	10
1.2. Filmová adaptace nebo filmový překlad.....	12
1.3. Důvody vzniku, klasifikace a adaptační proces.....	14
1.3.1. Důvody vzniku adaptací.....	15
1.3.2. Klasifikace filmových adaptací.....	16
1.3.3. Adaptační proces .....	17
<b>2. <i>Bawang bie ji</i> a hongkongský román .....</b>	<b>19</b>
2.1. Hongkong a Li Bihua.....	20
2.1.1. Hongkongská literatura .....	21
2.1.2. Li Bihua – komerční literatura, nebo hledání hongkongské identity?.....	24
2.2. Univerzum románu <i>Bawang bie ji</i> .....	26
2.2.1. Život ve světle Pekingské opery – rozbor románu .....	28
2.2.2. Ve stínu konkubíny.....	45
<b>3. <i>Bawang bie ji</i> – od románu ke světoznámému filmu .....</b>	<b>48</b>
3.1. <i>Bawang bie ji</i> – historický film?.....	49
3.2. <i>Bawang bie ji</i> – film Páté generace .....	50
3.2.1. Pátá generace filmařů v Číně.....	51
3.2.2. <i>Bawang bie ji</i> – zpověď a komerční trhák.....	54
3.2.3. ČLR, Hongkong, Tchaj-wan – umění filmové spolupráce.....	57
3.3. Cesta z papíru na plátno.....	58
3.3.1. Struktura filmu.....	58
3.3.2. Román na plátně – způsoby využití audiovizuálního média.....	73
3.3.3. Vyznění filmu a knihy – stejný příběh s jiným koncem.....	79

<b>Závěr.....</b>	<b>83</b>
<b>Seznam použitých zdrojů .....</b>	<b>85</b>

## Úvod

*Sbohem, má konkubíno* je jedním z nejznámějších filmů, které čínská kinematografie dala světu. Film se stal laureátem mnoha filmových festivalů a jako první čínský film získal jedno z nejprestižnějších ocenění, a to Zlatou palmu na festivalu v Cannes v roce 1993.

Ovšem málokdo v Evropě ví, že film vznikl jako adaptace románu hongkongské autorky Li Bihua. Román, který se stal bestsellerem hned po svém vydání v Hongkongu v roce 1985, se do ČR dostává až v roce 1992. V Evropě a Americe se pak objevuje jeho anglický překlad z roku 1993, který připravila Andrea Lingenfelter, americká básnířka a překladatelka z čínštiny, na jejímž kontě jsou překlady básní Zhai Yongming nebo próz šanghajské spisovatelky Mian Mian.

Původním záměrem této diplomové práce bylo srovnání knižního a filmového zpracování osobního příběhu tří protagonistů, který se odehrává na pozadí obrovských historických změn v Číně 20. století. Námět založený na soudobých historických událostech ve spojení s rozdílností společenského a politického prostředí, ze kterého pochází autorka (Hongkong) a režisér (ČLR) navádí na myšlenku, že mezi filmem a knihou bude existovat hodně rozporů v otázkách vnímání dějinných procesů a jejich popisu. Svým způsobem klíčové období ve filmu, který pojednává události od počátku 20. století, je Kulturní revoluce. Na rozdíl od Chen Kaigeho Li Bihua neměla osobní zkušenost s tím, co se tehdy odehrávalo v Číně, a proto zde původně vystávala otázka, jakým způsobem toto téma pojedná z pohledu zvenčí.

Ovšem přípravné stádium práce přineslo zjištění, že vztah mezi románem a filmem je složitější, než se původně zdálo. Zjistila jsem, že román *Sbohem, má konkubíno* existuje ve dvou verzích a verze, která je dnes běžně dostupná a považovaná za „pravou podobu“ knihy, a jeho filmová adaptace jsou v mnohem těsnějším vztahu, než je tomu v případě běžné věrné adaptace. V tomto případě se jedná o transformaci původního románu během přípravného stádia filmu, kdy filmový scénář zpětně silně ovlivnil současnou podobu románu. Ve svém rozhovoru pro časopis *Bomb* autorka uvedla: „Po přípravných produkčních setkáních s režisérem jsem si uvědomila, že jsem mohla napsat mnohem lepší příběh. Tento román byl napsán několik let zpátky. Teď pracuji na vylepšené čínské verzi a chci ji nechat přeložit do angličtiny. Když byla vydána první verze, cítila jsem, že není pro mě dostatečně dlouhá, ale bylo to to nejlepší, co jsem dokázala v té době vytvořit. Poté, co jsem román



prodiskutovala s Kaigem a poté, co jsme sepsali scénář, myslím si, že je nejlepší čas přepsat román.“ (BOMB 41/Fall 1992)

Pragmatický přístup autorky ke svému dílu, kdy se nebojí upravovat příběh, aby se více hodil pro určité publikum a určitou dobu, měl za důsledek vznik nové verze románu, který je výrazně ovlivněn filmem, a základní dějové linie obou médií jsou téměř shodné. Navíc s vydáním nové verze v roce 1992 byla první verze z roku 1985 stažena z prodeje a tento původní zdroj se nepodařilo získat.

Toto blízké spojení románu a filmu ovšem přináší další možný směr ve výzkumu. Víme, že literatura a audiovizuální médium mají své specifické vyjadřovací techniky. Tady můžeme sledovat, jakým způsobem je stejný a do značné míry společně vyprávěný příběh ztvárněn na plátně, jakými prostředky režisér převádí skutečnosti zmíněné v knize do filmové podoby. Na rozdíl od knihy, která využívá psaného slova a fantazie čtenáře, audiovizuální médium má velice rozmanitý systém vyjadřovacích prvků: zapadají sem jak repliky herců, tak i mimické projevy, volba hudebního doprovodu, volba barevnosti atd. Proto jedním z mých cílů bude prozkoumat, za jakých okolností a jakým způsobem Chen Kaige zapracovává všechny tyto prvky ve své tvorbě a jak pomocí rafinovaného propojení různých technik vytváří svět románu na plátně.

I přes těsné spojení existují mezi knižní a filmovou podobou příběhu jisté posuny. Tyto posuny jsou částečně podmíněny požadavkem jiného média (například některé dějové linie jsou propojeny do jedné), ovšem je zde například problém záměrně rozdílného konce, ze kterého vyplývá řada otázek a odlišné vyznění celého díla.

Moje práce bude rozdělena do tří větších částí. V první části prostuduji problematiku filmové adaptace, způsoby jejího vnímání, problematiku postupu pro vytvoření adaptace včetně základních podnětů pro její vytvoření. Druhá část bude věnována románu Li Bihua a prostředí Hongkongu, ve kterém román původně vznikl. Podívám se na specifika, která v sobě skrývá hongkongská kultura a literatura. V třetí části se podívám na okolnosti vzniku filmu *Sbohem, má konkubíno*, na jeho zařazení do tvorby Páté generace filmařů a také na způsob využití audiovizuálních prvků v rámci vytvoření plastického světa filmu.

## 1. Od románu k filmu – problém filmové adaptace

V dnešní době se s adaptací setkáváme dnes a denně. Náměty knih se transformují do filmů, počítačových her, muzikálových představení atd. Není to nový jev, i když v poslední době se rozšířil do nevídaných rozměrů. Velikáni literatury jako Shakespeare nebo Goethe přebírali a adaptovali příběhy, které byly známy mnohem dříve v jejich kulturním prostředí. Literární příběhy přecházely na malířské plátno a z obrazů zpět na papír. Linda Hutcheon ve vztahu k tomuto procesu uvádí truismus: „Umění vychází z umění a příběhy vznikají z jiných příběhů.“<sup>1</sup>

Často se však setkáváme s myšlenkou, že toto čerpání z již existujícího staví adaptaci na druhořadou pozici ve srovnání s originálem.

### 1.1. Filmová adaptace a literární předloha – souboj mezi rovnými?

Dokonce i sto let po svém vzniku se film v některých akademických kruzích stále považuje za podřadné umění, za „sluhu“ literatury. Každý z nás alespoň jednou slyšel výrok: „Kniha je lepší než film“. Toto tvrzení má zajisté své opodstatnění. Často vychází z myšlenky, že zfilmování literárního díla je již odvozováním z něčeho původního a tedy nemůže stát na stejné příčce jako originál. Celkově je literatura stále ještě chápána jako něco vyššího v kulturní hierarchii, než je film. Je to dané na jednu stranu tím, že literatura je mnohem starší médium, na stranu druhou jde o sepětí se zásadními texty (např. Bibli), které se stály základem pro vzdělání a ovlivnily lidské představy o sobě a světě. Proto máme pocit, že je o něco původnější, avšak nesmíme zapomínat na to, že i literatura si často vypůjčuje náměty z jiných oblastí umění, jako je například umění výtvarné.

Dalším problémem je i aspekt vnímání psaného textu, které může být natolik různorodé, že přivádí ke zklamání čtenáře, pokud filmová verze neodpovídá věrně jeho subjektivním představám. Musíme však poznamenat, že přes všechny odlišnosti mezi subjektivním vnímáním knihy a filmovou produkcí existují filmy, které nejenže jsou obecně považovány za stejně dobré jako literární předloha, ale jsou často i lepší a knize spíše prospívají. Toto je podle mého názoru i případ filmu *Bawang bie ji* (霸王别姬, v anglickém překladu ho známe jako *Farewell, my concubine*, v češtině pak *Sbohem, má konkubíno*). Původní verze knihy

---

<sup>1</sup> Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Str. 2.

v Hongkongu byla sice velice populární. Ovšem až poté, co byl režisérem Chenem Kaige natočen film a po opětovném vydání opravené verze v roce 1992 se stala opravdu slavnou.

Filmové adaptace jsou také často odsuzovány z prodejnosti a komerčnosti – jedním z logických důvodů vzniku filmové adaptace je přece úspěšnost předlohy. Pokud se točí podle bestselleru, je vcelku jisté, že film dostane nutný počet diváků do kin. Avšak musíme zde zmínit i popularizační a vzdělávací myšlenku, kterou adaptace s sebou nesou. Za základ filmů se nejčastěji bere krásný, strhující příběh, který dokáže pohnout velkým množstvím diváků. Kolik čtenářů si přečte knihu? Desítky, stovky lidí, možná milión. Kolik diváků však přiláká do kin dobrý film? I několik miliónů.

Mnoho autorů také podtrhuje vzdělávací potenciál filmových adaptací a prosazuje komparativní studia obecně známých literárních děl v závislosti na jejich filmových adaptacích<sup>2</sup>. V poslední době existuje jakési sociální rozdělení mezi literaturou a filmem, kdy literatura je charakterizována vůní „buketu vína“, kdyžto film „zavání popcornem“<sup>3</sup>. Ovšem v dnešní době na podporu tolerantního přístupu k adaptacím vystupují některé moderní teorie a metody. Dokazují, že se nejedná o parazity, ale o soběstačná díla, která mohou v sobě nést velmi užitečné prvky a napomoci zformovat komplexní pohled na původní dílo. Mezi tyto nové metody patří například intertextuální studia, která při zkoumání textu kladou otázku jeho původnosti a tímto snižují stupeň dogmatizace literárního textu, nebo recepční teorie, které ukazují, že neexistuje žádný standart pro absolutní interpretaci uměleckého díla, což devaluje argument o nepřesnosti filmové adaptace. Tento pokrok ukazuje, že „současná literární věda ve mnoha směrech dodává adaptačním studiím na významnosti a důležitosti“<sup>4</sup>. Toto sblížování literatury a filmu přináší Arne Engelstadovi myšlenku o možnosti využívat adaptace při studiu literárního díla jako součást nenásilného vyučování v přirozeném prostředí, kdy televize je neodmyslitelnou součástí většiny moderních domácností.

V čínském prostředí náhled na adaptace je také spíše znehodnocující. Využití adaptací ve vzdělávání se omezuje na názornější prezentaci rekvizit, oděvů a zvyků, popisovaných ve známých dílech. Harry H. Kuoshu však ve své publikaci *Celluloid China: cinematic encounters with culture and society* vidí mnohem důležitější využití filmových adaptací

---

<sup>2</sup> například Engelstad, Arne. "Literary Film Adaptations as Educational Texts."

<sup>3</sup> Engelstad, Arne. "Literary Film Adaptations as Educational Texts." Proc. of Caught in the Web or Lost in the Textbook?, France, Basse-Normandie. 2005. 431–37. IUFM. Str. 433.

<sup>4</sup> Tamtéž: str. 434.

ve vzdělání, poněvadž slouží nejen pro lepší pochopení čínské literatury a historických okolností jejího vzniku, ale také pro „pochopení režiséra jako osobitého tvůrce s jeho vlastními politickými postoji a estetickým vnímáním“<sup>5</sup>.

Ve spojení s debatou o rovnocennosti či podřazenosti adaptace a literárního díla mě napadl vtip, původně připisovaný Alfredu Hitchcockovi: *Potkají se dva oslové a jeden z nich žvýká vyřazený filmový pás. Druhý se ho ptá: „Je to dobré?“ První odvětí: „Ujde to, ale kniha byla lepší.“* Chci tímto říct, že podle mého názoru nemůže být vztah mezi filmovou adaptací a literárním dílem jednoduše posuzován jako vztah podřazeného a nadřazeného, či jako vztah dvou rivalů. Filmová adaptace a literární dílo jsou jen různými způsoby vyjádření a v mnoha ohledech se podepírají, ovlivňují a dopomáhají ke komplexnějšímu pochopení jeden druhého.<sup>6</sup>

## **1.2. Filmová adaptace nebo filmový překlad – jak vnímat a hodnotit film na plátně?**

Existují dvě základní teorie o tom, jakým způsobem můžeme vnímat zfilmování literární předlohy. Jedna zastává názor, že převedení literárního díla na plátno má být bráno jako překlad literárního díla do jiného, velice specifického jazyka – jazyka audiovizuálního. Druhá prosazuje vnímání zfilmované literární předlohy jako adaptaci tohoto literárního díla pro úplně odlišné médium.

Jedním ze zastánců první teorie o filmovém překladu je autorka knihy *Literature into film: theory and practical approaches* Linda Costanzo Cahir. Autorka zde uvádí, že pro objektivnější a přehlednější hodnocení zfilmování literárního díla si nejprve musíme uvědomit, zda je správné pojmenovávat všechny filmy vzniklé podle literární předlohy souhrnně jako adaptace, či zda se náhodou nejedná spíše o překlad. Jde o to, že překlad a adaptace mají ze své podstaty různé cíle: adaptace je „proces změny struktury nebo funkce díla tak, aby lépe zapadal do nového prostředí“<sup>7</sup>, zatímco překlad má za úkol věc odlišnou –

---

<sup>5</sup> Kuoshu, Harry H. *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2002. Str. 174.

<sup>6</sup> Otázkou vztahu literární předlohy a filmové adaptace se dále zabývá Petr Bubeníček ve svém článku "Filmová Adaptace a Hledání Interdisciplinárního Dialogu." ILUMINACE (2010)

<sup>7</sup> Cahir, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson, NC: McFarland &, 2006. Str. 14.

„potřebuje převést originál do jiného jazyka, tedy se nejedná o modifikaci obsahu, ale jen o změnu prostředku sdělení“<sup>8</sup>. Stejně jako při překladu literárního díla do jiného jazyka i při zfilmování vzniká dílo, které je sice silně propojeno s předlohou, avšak existuje samostatně a má být takto vnímáno.

Nahlížení na film jako na překlad má své silné a slabé stránky. Mezi plusy patří částečné zamezení subjektivního vnímání při hodnocení filmové verze, jelikož začínáme film vnímat jako výsledek určitého překladatelského procesu, kdy se režisér pokouší převést jazyk psaný do jazyka audiovizuálního. Přitom nároky na režiséra jsou velice podobné těm, které se kladou na překladatele: existují zde stejná dilemata, otázky interpretace a stejná zodpovědnost. Problém však přichází, když chceme zhodnotit kvalitu filmového překladu. Jakým způsobem se dá vyhodnotit věrnost překladu literárního díla do audiovizuální podoby? Přece víme, že ve filmu se nedá striktně držet textu, nedá se plně vyjádřit krása jazyka.

Čemu tedy překladatel-režisér má zůstat věrný? Stejně jako u překladu literárního si režisér musí zvolit to, co je v předloze hlavní a co musí zůstat neporušené, aby zůstal zachován původní smysl díla. Také si musí uvědomit to, co je druhotné. Stejně jako existuje několik způsobů překladu literárního (doslovný, adekvátní, volný), také u zfilmování autorka L. C. Cahir uvádí tři způsoby, podle kterých můžeme rozdělit filmové ztvárnění literárních děl:

1. literárním překladem nazývá filmy, které se co nejpřesněji drží obsahu literární předlohy se všemi detaily a jazykovými zvláštnostmi;
2. tradiční překlad je ten, který obsahuje všechny základní náměty a postavy knihy, avšak vylepšuje některé detaily podle svých představ;
3. radikální překlad je takový, ve kterém režisér ukazuje děj v úplně jiném, nečekaném světle, přetváří knihu pro vyjádření svých převratných interpretací původního díla.

Pokud bychom se drželi teorie filmového překladu, přiřadila bych mnou zkoumaný film *Bawang bie ji* ke kategorii tradičního překladu (tj. 2).

Dále se podíváme na teorii, ve které se ke zfilmování literárního díla přistupuje jako k adaptaci. Zastánkyní teorie filmové adaptace je Linda Hutcheon, profesorka na University of Toronto, která se zabývá komparativní literaturou a je autorkou publikace *A theory of adaptation*.

---

<sup>8</sup> Cahir, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson, NC: McFarland &, 2006. Str. 14.

„Adaptace“ podle slovníkového popisu znamená „přizpůsobení, úprava, přetvoření“. Specifikem adaptace je, že vždy cítíme přítomnost originálu a „dokážeme rozpoznat otevřený vztah mezi adaptací a originálem či originály“<sup>9</sup>. Přestože se jedná o autonomní dílo, ve velké míře jeho smysl vnímáme na základě tohoto spojení.

Na rozdíl od zastánců teorie filmového překladu Linda Hutcheon říká, že věrnost originálu není vždy dobrým kritériem pro posouzení filmové verze, jelikož adaptace může: za a) vycházet z a mít prvky několika různých děl, kterými se inspiruje a za b) může mít odlišné cíle, nežli pouhý převod slova psaného do jazyka obrazového<sup>10</sup>.

Nejrozpoznatelnějšími prvky v adaptaci jsou postavy a hlavní zápletky, které nás odkazují k původnímu dílu, avšak změněné akcenty nebo pohled na vyprávěný děj může docílit překvapivých efektů, což by pouhý překlad nedokázal.

Ve své publikaci L. Hutcheon přistupuje k adaptaci

- jako k produktu převedení díla nebo děl s případnou změnou média (např. literární dílo se může stát filmem), nebo změnou úhlu pohledu (což je například vyprávění děje jinou postavou);
- dále jako k procesu vytváření, ve kterém je vyžadována (re)interpretace;
- nebo jako k procesu percepce, ve kterém na základě znalostí a vzpomínek vnímáme výsledný produkt jako variaci na opakovaně používané náměty.

Dále ve prospěch myšlenky adaptace hrají i specifika adaptačního procesu, kdy je dílo často zkracováno či naopak uměle doplňováno o další dějové linie, aby se přizpůsobilo filmovému rozměru, což by při překládání nemělo nastávat. Z těchto námitek pro mě vyplývá, že je adekvátnější vnímat filmovou verzi spíše jako adaptaci původního literárního textu.

### 1.3. Důvody vzniku, klasifikace a adaptační proces

Musíme se podívat i na další problém, který provází vznik filmového přepisu, a tím je adaptační proces. Základní otázkou je: proč taková adaptace vzniká? Proč si tvůrci dobrovolně berou na svědomí činnost, která nejčastěji vyvolává spíše negativní reakce kritiků a jejíž výsledek je odsouzen k věčnému srovnávání s literární předlohou? Existuje několik důvodů, které podmínily tak obrovský rozvoj adaptací ve filmu.

---

<sup>9</sup> Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Str. 6.

<sup>10</sup> Tamtéž: str. 6–7.

### 1.3.1. Důvody vzniku adaptací

Důvodů k vytvoření adaptací je mnoho a nejčastěji vznik adaptace nepodmiňuje jen jediný důvod, ale spojení důvodů několika.

Prvním důvodem je důvod ekonomický, komerční. Je to jeden z důvodů, kvůli kterému jsou adaptace kritizovány, ale musíme otevřeně říct, že je i jedním z nejpodstatnějších. Filmový průmysl je velice nákladnou činností. K natočení a postprodukci filmu je potřeba miliónů a poutavý scénář je jednou z hlavních cest k úspěchu. Určitě jsme se všichni alespoň jednou zamýšleli nad otázkou: proč se nejčastěji adaptují bestsellery, knihy získávající prestižní literární ceny a překládané do mnoha cizích řečí? Tyto knihy jsou v očích filmařů a investorů nerizikovou investicí, jelikož kniha, která je populární u čtenářů, má velký potenciál stát se úspěšným filmem na plátně.

Dalším důvodem je myšlenka kulturního dědictví, tedy uchování a aktualizace díla pro současnost. Literatura v sobě vždy tajila nesčetně krásných příběhů. Proto se stává pramenem inspirace pro filmaře, kteří prahnou po poutavé zápletce, kterou by mohli ztvárnit ve svém díle. Svoji adaptací vzdávají hold literárním skvostům.

Důvod popularizační je také velice směrodatný: jak uvádí autoři publikace *Adaptace literárního díla a její didaktické využití* Radomil Novák a Ivana Gejgušová: „funguje zejména u předloh, které jsou průměrnému divákovi vzdálené buď tématem nebo literární náročností“<sup>11</sup>. Film se v tomto případě stává prostředníkem, který předává literární myšlenku v méně náročné a zábavnější formě, což ovšem může vést k „zjednodušení myšlenkové a kompoziční struktury literárního díla“ a „k neefektivnímu ochuzování předlohy, např. přizpůsobením vkusu diváka“<sup>12</sup>.

Rozhodujícími důvody mohou být i důvody osobní. Výběr adaptované předlohy je součástí osobního rozhodnutí režiséra, který sám o sobě je samostatným tvůrcem. Dá se předpokládat, že svůj výběr bude směřovat k literárnímu textu, který mu dává dostatečně podnětů (ať už se jedná o celkový námět, postavu, historické zasazení děje), aby dokázal vyjádřit svůj umělecký záměr. Může jít o snahu co nejpřesněji převést literární dílo do jiného média, nebo o polemiku, kde režisér chce vyjádřit vlastní subjektivní názor, který se může

---

<sup>11</sup> Novák, Radomil, and Ivana Gejgušová. *Adaptace Literárního Díla a Její Didaktické Využití*. Ostrava: Ostravská Univerzita, Pedagogická Fakulta, 2002. Str. 5.

<sup>12</sup> Tamtéž: str. 5.

shodovat nebo rozcházet s myšlenkami autora, ukázat vlastní pohled na historické události či politickou situaci, která je v díle popisována.

### 1.3.2. Klasifikace filmových adaptací

Co se týče klasifikace filmových adaptací, budu vycházet z publikace *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Autoři Radomil Novák a Ivana Gejgušová uvádějí následující dva typy klasifikací, ve kterých první „byla stanovena ve shodě s terminologií literární vědy na základě charakteristiky specifických rysů děl“<sup>13</sup> a druhá „postihuje rovinu vztahů mezi konkrétním uměleckým textem a jeho filmovou podobou“<sup>14</sup>.

- První typ:

U prvního typu klasifikace autoři rozlišují tři podtypy. *Klasickou adaptací* je adaptace, při které je film koncepčně brán jako epické dílo. Dále se jedná o *moderní adaptaci*, kde velkou roli hraje subjektivizace námětu. Poslední podtyp je *kombinace*, neboli spojení dvou předchozích podtypů, které v sobě má prvky epičnosti a subjektivizace.

- Druhý typ:

U druhého typu se hlavním kritériem stává úprava díla během adaptačního procesu, kdy autoři rozlišují adaptace na *selekce*, neboli vybírání motivů a dějových linií; *amplifikace*, tedy rozpracovávání určitých motivů; *konkretizace* – audiovizuální zachycení předmětů a situací a *aktualizace*, kdy se filmový tvůrce snaží najít nové významy a souvislosti.

Existuje však i další klasifikace filmových adaptací. Je to například klasifikace kvantitativní, která podle počtu převedených motivů rozlišuje adaptaci *věrnou*, *volnou* anebo adaptaci-*parafrázi*, natočenou na motivy literárního díla, nebo klasifikace realizační, která se zaměřuje na to, jaké filmové prostředky jsou prominentnější<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Novák, Radomil, and Ivana Gejgušová. *Adaptace Literárního Díla a Její Didaktické Využití*. Ostrava: Ostravská Univerzita, Pedagogická Fakulta, 2002. Str. 7.

<sup>14</sup> Tamtéž: str. 7.

<sup>15</sup> Tamtéž: str. 8.



### 1.3.3. Adaptační proces

Adaptační proces v sobě zahrnuje všechny transformace, kterými literární dílo prochází ve své cestě na filmové plátno. V počáteční fázi se jedná o pochopení a interpretaci literárního díla a jeho úpravu pro filmové rozhraní.

V počátečním stádiu se upravovatel musí vžít do role čtenáře a musí brát ohled na publikum, pro které dílo je připravováno, tedy nemůže pouze přizpůsobit dílo vlastní interpretaci. Jak uvádí Radomil Novák a Ivana Gejgušová: „subjektivní chápání díla by mělo být v rovnováze s objektivní racionální úvahou, která by vzala v potaz společensko-historickou determinovanost čtenáře“<sup>16</sup>. Nejde jen o to, aby interpret pochopil, co text říká, jaké jsou postavy a situace. Musí zjistit princip, podle kterého postavy fungují, jak mezi sebou interagují a jakým způsobem by se zachovaly v situacích, které originální předloha nepojímá.

Celkový cíl interpretační etapy je vytvoření konceptu, který zahrnuje subjektivní přínos autora zachycený v adaptovaném díle. Tento koncept se postupně vyvíjí ve scénář, kde se literární kvality předlohy postupně mění a adaptují do prostředí filmového, i když se na tomto stupni pořád využívá psaného slova. Ovšem jeho použití má zde velice odlišnou úlohu než v díle literárním: „neslouží k vyvolání čtenářovy představy, ale je slovním záznamem vizuálně-akustického obrazu“<sup>17</sup>.

Scénář je jakýmsi návodem k vytvoření filmu. Kvůli omezené délce scénáře (nejčastěji se uvádí, že by neměla překročit 130 stran) musí být dopředu rozhodnuto o hlavní zápletce a o tom, které vedlejší dějové linie se přenesou do filmu a které postavy se na plátně objeví. Musíme očekávat, že z velkého množství postav, které můžeme spatřit v literárním díle, se ztvárnění dočkají jen ty nejbliž hlavní dějové linii. Důležité je i rozhodnutí o technice ztvárnění různých částí, například popisů krajiny či míst. Film nabízí mnoho cest, kterými se lze ubírat. Díky své vizuální podobě se popisy snadno mění na obrazy a využití mluveného slova dává možnost vyjádřit tyto části v dialogích či monologích.

Dále následuje krok od scénáře k filmu, ve kterém se také odehrává mnoho změn a posunů. Mohou to být změny z tzv. praktických důvodů. Pokud se jedná například o změny

---

<sup>16</sup> Novák, Radomil, and Ivana Gejgušová. *Adaptace Literárního Díla a Její Didaktické Využití*. Ostrava: Ostravská Univerzita, Pedagogická Fakulta, 2002. Str. 10.

<sup>17</sup> Tamtéž: str. 10.

míst natáčení kvůli finančním důvodům, film tím tolik netrpí. Horší je to však v případě, kdy se z finančních důvodů během postprodukce (stříhové montáže) krátí scény, což může vést k úbytku informací, změně interpretace a posunout celý výsledek úplně jinam.

Může se také jednat o změny, které nastávají během natáčení, stříhaní a dalších postprodukčních procesů. Mají své odůvodnění v divácké perspektivě: jde o odstranění scén, které mohou vést k nesprávnému pochopení či k nevyžádaným reakcím.

Dále jsou to změny „stylistického“ charakteru, kdy se scény krátí či prodlužují kvůli udržení osobitého rytmu filmu, nebo aby lépe zapadaly do celkové vize režiséra.

Po všech změnách a peripetiích je adaptační proces ukončen promítáním hotového filmu, kdy do procesu vstupuje divák-recipient. Avšak v případě filmu *Bawang bie ji* promítnutí festivalové verze v Cannes nebylo zdaleka konečnou zastávkou. Film byl i dále přetvářen a zkracován, ať už z důvodů politické cenzury v Číně, nebo ze snahy vyhovovat vkusu diváka v USA.

## 2. *Bawang bie ji* a hongkongský román

V průběhu svých dějin prošel Hongkong řadou změn. Z rybářské vesničky se proměnil v britský koloniální přístav – ve své době jeden z nejmodernějších na Dálném východě – až ve velkoměsto se zvláštní správou, kterým se stal v roce 1997. Výrazně se lišil od britských kolonií např. v Indii, Africe či Jižní Americe – hlavně absencí před-koloniální minulosti. Hongkong měl samozřejmě vlastní dějiny i před rokem 1841, kdy byl odevzdán Britům. Ovšem všechno, co mělo význam pro rozvoj kultury a co bylo směrodatné pro to, aby se Hongkong vyvinul v to, čím je v dnešní době, pochází z doby koloniální. Wang Dewei takto popisuje etablování Hongkongu:

„Změny, které se odehrály za posledních 100 let, způsobily, že se Hongkong změnil z ničeho v unikátní metropoli, ve které navzájem soupeří politika s obchodem, koloniální moc s národní ideologií, modernita s tradicí... Přes všechnu vrtošivost politiky, ekonomiky nebo kultury dokáže Hongkong zůstat neměnný právě kvůli své nestálosti. Nehledě na to, zda ho bereme jako ostrůvek, koloniální území nebo území se zvláštní správou, nejdůležitější na Hongkongu je to, že se stál unikátním městem – městem, které neustále vytříbuje a zdokonaluje pohled na své možnosti a národní sounáležitost.“<sup>18</sup>

Přestože 98% obyvatelů Hongkongu jsou Číňané, diametrálně se liší od svých soukmenovců z pevninské Číny. Jazyková odlišnost (kantonština vs. Putonghua); periferní umístění Hongkongu vůči tradičním kulturním centrům; odlišný způsob života hongkongských elit spojený s obchodováním a z toho plynoucí charakteristický pragmatismus; odlišná kultura, která vzniká v bezprostředním styku se západními vlivy – to všechno bylo podnětem pro nepochopení a démonizaci jedněch druhými. Je to kulturní oblast velice odlišná ve svém historickém vývoji, nepochopená a často nedoceněna čínskou inteligencí. Pro někoho byl útočištěm, pro jiné „kulturní poušť“.

Po roce 1984, kdy bylo podepsáno Čínsko-britské společné prohlášení o budoucím uspořádání Hongkongu a jeho plánovaném předání zpět pod čínskou správu v roce 1997 a po masakru na náměstí Tiananmen v roce 1989 se situace v Hongkongu mění. Návrat „do lůna rodiny“ přináší do hongkongské společnosti nejistotu a obavy. Obavy s toho, že Čína svým zdrcujícím nápirem pohltí vše, co v Hongkongu vzniklo, znormalizuje všechno, co

---

<sup>18</sup> Wang, Dewei. *Ru He Xian Dai, Zen Yang Wen Xue?: Shi Jiu, Er Shi Shi Ji Zhong Wen Xiao Shuo Xin Lun*. Taipei Shi: Mai Tian Chu Ban Gu Fen You Xian Gong Si, 1998. Str. 280.

dělá Hongkong odlišným. V této době hongkongská společnost touží po nalezení vlastní identity jako nikdy před tím; něčeho, čím dokáže opodstatnit vlastní existenci, co musí za každou cenu zachránit. Právě v tento složitý okamžik vystupují z hongkongské intelektuální společnosti literární tvůrci a umělci, kteří se ujímají tohoto komplikovaného úkolu. Mezi nimi je i autorka románu *Bawang bie ji* Li Bihua.

## 2.1. Hongkong a Li Bihua

Hongkongská kultura a literatura byla dlouhou dobu vnímána jako podřadná ve srovnání s kulturou pevninské ČLR nebo Taiwanu. Tento přístup je spojen s historickým vývojem, kterým Hongkong procházel a který byl tolik odlišný. Hlavní kapitolou dějin, která sehrála důležitou roli v etablování hongkongské identity a dotvořila obraz Hongkongu, jak ho známe dnes, je kolonizace Velkou Británií, která byla ratifikována Nankingskou smlouvou z roku 1842. Hongkong se stal „perlou Orientu“ a jednou z nejdůležitějších základů pro tržní vztahy mezi Čínou a světem<sup>19</sup>.

Spolu s kolonizací do Hongkongu přichází globalismus a kapitalismus, Hongkong je vtažen do světového ekonomického koloběhu. V podmínkách koloniální dominance nahrazuje společnost nedostatky v politické svobodě nadměrným konzumerismem a snahou prosadit se ekonomicky. Je logické, že čím méně je možností nasměrovat svoji energii do politického dění, tím více energie přechází do ekonomického sektoru. Jak uvádí M. Ackbar Abbas ve své studii: „Když už si člověk nemůže vybrat politického vůdce, může si alespoň vybrat, do čeho se oblékne“<sup>20</sup>. Je to jedno z důležitých specifik myšlení hongkongské společnosti, které se později stane neoddělitelnou součástí hongkongské image.

Dalším jevem, který Hongkongu přinesla koloniální doba, je soužití nejasné, pohyblivé, přizpůsobivé identity, která sloužila velmi dobře v dobách kolonialismu, a snaha najít něco více určitého pro potřeby současných politických požadavků. Do nedávna byl Hongkong městem-útočištěm pro uprchlíky z ČLR, pro lidi s nekonformním myšlením, pro intelektuály, kteří se nedokázali přizpůsobit vládnoucímu režimu ať už v Číně či na Taiwanu. Podle Abbase tito lidé vnímali Hongkong jen jako místo pro zastavení, nehledě na to, jak dlouhé

---

<sup>19</sup> Palivos, Theodore, Ping Wang, and Chong K. Yip. "The Colonization of Hong Kong: Establishing the Pearl of Britain-China Trade." Munich Personal RePEc Archive. Str. 1-2.

<sup>20</sup> Abbas, M. Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002. Str. 5.

zastavení to nakonec bylo. Pocit dočasnosti velice ovlivňuje vnímání Hongkongu a jeho atmosféru. Není konečným cílem, je spíše bodem přechodu a přístavem v doslovném i přeneseném významu. Hongkongská společnost má přístavní názor na život: všechno platí ad hoc, všechno kolísá – měny, hodnoty, lidské vztahy. Tento přístup se záhy po roce 1984 a po masakru na náměstí Tiananmen začíná radikálně měnit. Pocit nejistoty a znepokojující možnost být pohlcen cizím vlivem z Číny vyvolává potřebu po expresním kolektivním hledání jasnější společné identity. Tato lokální identita však není vybudována na základě etnické spřízněnosti, ale spíše okolo „hongkongského životního stylu pozdních 60. let, stylu konzumerismu a čím dál většího vzdalování se nejen Číně tradiční, ale i Číně současné (nebo alespoň její komunistické formě správy)“<sup>21</sup> a odlišné řeči, kterou byla kantonská čínština.

Dalším důležitým důsledkem koloniálních dějin Hongkongu bylo i to, že do pozdních 60. let si hongkongská společnost nebyla vědoma toho, že může mít vlastní kulturu. Pod vlivem mentality importu se Hongkong snaží přebírat kulturu, stejně jako jiné věci, z dlouhé tradice Číny nebo ze Západu. Na Hongkong je proto názíráno jako na „kulturní poušť“<sup>22</sup>. Nebylo to proto, že by zde nevznikalo nic, co by šlo označit za „kulturní“. Jednalo se o to, že často šlo o záležitosti „popkultury“, která se v Hongkongu bohatě rozvinula a kterou hongkongské okolí za kulturní neuznávalo. Nazírání na hongkongskou kulturu prošlo velkou změnou během dvou významných událostí: podepsání Čínsko-britského společného prohlášení v roce 1984 a následného masakru na náměstí Tiananmen v roce 1989. Tyto dvě události, podle slov Abbase, „utvrdily lidi ve většině jejich obav, že hongkongský způsob života s jeho směsí kolonialismu a demokratických záblesků čelí nevyhnutelné hrozbě zahynutí“<sup>23</sup>. Najednou se hrozba zmizení Hongkongu, jak ho jeho obyvatelé znali, stala katalyzátorem zájmu o kulturní a historická specifika tohoto území.

### 2.1.1. Hongkongská literatura

Samotný výraz „hongkongská literatura“ neboli „xianggang wenxue“ (香港文學) je velice nový. Ještě v 70. letech se vedly debaty, zda Hongkong má svoji specifickou literaturu či

---

<sup>21</sup> Vickers, Edward. In *Search of an Identity: The Politics of History as a School Subject in Hong Kong, 1960s-2002*. New York: Routledge, 2003. Str. 59.

<sup>22</sup> Abbas, M. Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002. Str. 6.

<sup>23</sup> Tamtéž: str. 7.

nikoliv. Studie týkající se hongkongské literatury začínají právě v 70. letech, kdy se v hongkongské intelektuální společnosti zřetelně projevují pokusy o vyjádření „hongkongské subjektivity a povědomí“<sup>24</sup>, a vrcholí po čínsko-britských jednáních o budoucnosti Hongkongu v 80–90. letech. Jak uvádí Aijun Zhu, hlavními staviteli hongkongské literární tradice jsou kritikové Lu Weiluan a Huang Jichi, kteří v roce 1999 dokončili práci na publikacích *Selected Works of New Literature in Early Hongkong*, *Selected Resources of New Literature in Early Hongkong*, *Selected Works by Hongkong and South Coming Authors*, *The Civil War Period*, *Selected Resources for Hongkong Literature*, *The Civil War Period*, *Selected Hongkong Novels, 1948–1969* a *Selected Hongkong Prose, 1948–1969*. Lu Weiluan se navíc stal prvním akademickým pracovníkem, který se vší vážností odborně studoval hongkongskou literaturu, a stal se tak autoritativní postavou v problematice její rekonstrukce.

Vývoj hongkongské literatury ve světle dlouhých kolonizačních dějin je velice unikátní. Na rozdíl od jiných britských kolonií v Indii či Karibiku nevzniká v Hongkongu literatura nuceně psaná v angličtině. Britské úřady ve velké většině neprojevovaly zájem o hongkongskou kulturu, literaturu a umění, a tímto umožnily čínskému jazyku a literatuře usadit se v Hongkongu a rozvíjet se v relativně svobodném prostředí v protikladu k režimům, které vládly po roce 1949 v ČLR a na Taiwanu.

Proč se však Britové nezajímali o proniknutí do kulturního dění Hongkongu? Podle W. Taye se jednalo o dlouhou nepřerušovanou tradici a v souvislosti s ní o velice komplikovaný zákrok. Víme, že se Čína nikdy úplně nevzdávala politické moci na hongkongském území a s pevninskou částí ho pojily četné závazky, hlavně ve spojení s územím Kantonu. Z dějin také víme, že v Číně má dlouhou tradici rozlišování mezi „čínským“ a „barbarským“, takže nucené potlačování čínské kultury v tomto regionu mohlo vyvolat nežádoucí vzpoury proti nečínskému režimu. Na rozdíl od Indie, kterou Britové dobývali po malých částech a potřebovali prosadit svoje kulturní a politické zásady, aby mohli vládnout celku, byl Hongkong součástí velké země, kterou Britové nepředpokládali jako celek zabrat. Britský přístup k Hongkongu byl založen na využívání ekonomických výhod, a proto „nebylo nutné využívat jazykové kolonizace pro dlouhodobou nadvládu.“<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Zhu, Aijun. "Li Bihua: Romantizing the Nation." *Feminism and Global Chineseness: The Cultural Production of Controversial Women Authors*. Youngstown, NY: Cambria, 2007. Str. 238.

<sup>25</sup> Tay, William. "Colonialism, the Cold War Era, and Marginal Space." *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Comp. Dewei Wang. Bloomington: Indiana UP, 2000. Str. 32.

V 50. letech se začíná prosazovat studium angličtiny na školách, úřady se pomocí velkých kompenzací snaží přilákat co nejvíce místních obyvatel a přesvědčit je o nutnosti studia angličtiny. Tento jev však přímo či nepřímo ovlivnil rostoucí zájem o vznikající ryze čínské školy a v roce 1972 jako odpověď na masové hnutí za legalizaci čínštiny<sup>26</sup> byla čínština uznána jako druhý oficiální jazyk na území Hongkongu.

Hlavními tvůrci hongkongské literatury jsou zpočátku čínští intelektuálové, disidenti, přívrženci komunismu za vlády Guomindangu a opačně: přívrženci Guomindangu, prchající z nově vytvořené Čínské lidové republiky. Všichni tyto zavrženci vnášejí do hongkongské literatury své frustrované pocity a depresivní myšlenky, což ji přesouvá do kategorie tzv. „literatury uprchlíků“ (refugee literature)<sup>27</sup>. Tato literatura byla natolik zavržována jak pevninskou Čínou, tak i Taiwanem, že v odborných textech je Hongkong uváděn jako „kulturní poušť“.

Od 60. let se situace v Hongkongu postupně mění. Přichází velký ekonomický rozvoj. Hongkongská společnost, která není zatížena přísnou ideologií vládnoucí jak v ČLR, tak i na Taiwanu. Na konci 60. let se mentální spojení s Čínou, která je zmítaná Kulturní revolucí, hodně oslabuje. V literatuře se pomalu objevuje myšlenka odtržení od Číny a vytvoření vlastní identity v protikladu k té čínské. Naopak roste vliv evropské a americké kultury jednu generaci po válce.

V 70. letech nastupuje generace mladých lidí, kteří si říkají Hongkonžané (kantonsky „hoenggongjan“, „香港人“) v protikladu k Číňanům („zhongguoren“, „中国人“). Na rozdíl od svých emigrantských rodičů vyrůstají a prožívají ryze hongkongskou realitu, což se odráží i v literatuře, která najednou představuje Hongkong jako samostatnou lokalitu; nezávislou ani na Číně i na Taiwanu či Británii, avšak která se nikdy úplně nedostane mimo jejich vliv. Přichází období hledání vlastní identity v kompromisu s velkými vlivy, které na Hongkong působily během jeho dějin.

Vývoj vnímání hongkongské kultury samotnou hongkongskou společností dobře ilustruje příklad ročenky *Xianggang nianjian*, (香港年鑑, kantonsky „hoenggong ningaam“), který se vydával jako příloha k novinám *Huaqiao ribao* (華僑日報, kantonsky „waakiu jatbou“) v Hongkongu mezi lety 1948–1995. Tento almanach zahrnoval všechno, co se změnilo za rok

<sup>26</sup> V případě Hongkongu při použití výrazu „čínština“ předpokládáme její kantonský dialekt, tedy kantonštinu

<sup>27</sup> Gan, Min. *The Phantom Returns: On Lilian Lee's Three Supernatural Stories*. Thesis. University of Iowa, 2010. Str. 5.

v hongkongské politice, ekonomii, bankovníctví, vzdělání atd. Týkalo se to dohromady asi 30 témat, ale až do roku 1977 mezi nimi nebyla žádná zmínka o vývoji v hongkongské kultuře. V roce 1977 poprvé vychází stať s názvem „Xianggang wenhua“ (香港文化, kantonsky „Hoenggong manfaa“). Po pár letech již záhlaví prohlašuje, že „今日香港并非文化沙漠“ („Dnes už Hongkong už kulturní poušť“) a v roce 1982 je označen za „Wenhua yuanzhou“ („文化綠洲“, což by se dalo přeložit jako „Kulturní oáza“)<sup>28</sup>.

### 2.1.2. Li Bihua – komerční literatura, nebo hledání hongkongské identity?

Li Bihua, neboli Lee Pik Wah v kantonštině, je známou hongkongskou žurnalistkou, spisovatelkou a scénáristkou. Prosadila se v hongkongských literárních kruzích již v 80. letech a trh zaplavily její prózy, novinové články, eseje, ale také filmové adaptace a taneční inscenace jejích bestsellerů. Podle jejích knih bylo natočeno 12 filmů, včetně *Rouge* (Yanzhikou, 胭脂扣, režisér Stanley Kwan, 1987) a *Farewell, my concubine* (Bawang bie ji, 霸王别姬, Chen Kaige, 1993). Je velice ceněná za příběhy, kterým badatelé říkají „guiyi yanqing xiaoshuo“ („诡异言情小说“, „podivuhodné/fantaskní romance“), jako je *Reinkarnace Zlatého lotosu* (Panjinglian zhi qianshi jinsheng, 潘金莲之前世今生, 1989) anebo *Zelený had* (Qing she, 青蛇 6, 1986)<sup>29</sup>. Již názvy nám napovídají o využití námětů tradiční čínské literatury. Její styl však je často kritizován za povrchnost a její tvorba je vnímaná jako příklad konzumní literatury, která využívá zajetých klíšé a směřuje především ke komerčnímu úspěchu

Vztah k její osobě a dílu není zdaleka jednoznačný. Je nepochybně mistryní komerční literatury a populárního románu (tongsu xiaoshuo, 通俗小說), který se také stává jedním ze specifíků hongkongské kultury. Pod vlivem Západu je hongkongská literatura čím dál víc vnímána jako zboží. Praktický vše, co vychází, musí odpovídat určitým podmínkám trhu, jako je poptávka po zábavné, odpočinkové literatuře s barvitými postavami, senzačními náměty (například o politickém dění v Číně), jednoduchým a snadno srozumitelným jazykem a zajímavou zápletkou založenou na silných citech: lásce, nenávisti. Jen splnění těchto kritérií zaručí prodej a výdělek, což se stává podstatou populárního románu.

<sup>28</sup> Chen, Guoqiu. *Wen Xue Xianggang Yu Li Bihua*. Taipei Shi: Mai Tian Chu Ban, 2000. Str. 22–23.

<sup>29</sup> Gan, Min. *The Phantom Returns: On Lilian Lee's Three Supernatural Stories*. Thesis. University of Iowa, 2010. Str. 2–3.



Li Bihua ve svých dílech dokázala mistrně využívat těchto prvků populární literatury. Zhu Aijun dokonce připisuje její popularitě a finanční úspěšnosti rysy nově se formujícího povědomí hongkongské společnosti o sobě samotné: „Hongkongské povědomí není jenom sebereflexí a pocitem národní sounáležitosti. Stává se z něj módní a populární komodita, kterou jsou fascinováni všichni, ať už se jedná o vyšší nebo nižší společenské vrstvy. Prahnu po její konzumaci, aby dokázali vlastní uvědomění spolu s dalšími náležitostmi a koncepty, jakými jsou identita, dějiny, nostalgie. To je přesně to, co knihy Li Bihua prodává.“<sup>30</sup>

Zároveň je však jednou z mála hongkongských autorů, kteří se dočkali monografie o svém díle, což ukazuje, že je zajímavá nejen pro obecné publikum, ale i pro literární kritiky a vědce. Čím je její tvorba tolik zajímavá?

Přes všechnu „povrchnost“ a „neserióznost“ její tvorby je v ní velice důležitý základ. Tím je snaha ukázat a ubránit jedinečnost hongkongské kultury v neklidné době, kterou hongkongská společnost prochází. Její životní cesta napodobuje linii vývoje samotného Hongkongu: postupem času a vlivem dějin z „kulturní pouště“ se přeměnil na místo s „unikátní kulturou, minulostí, přítomnosti a budoucnem.“<sup>31</sup> Stejně tak se i Li Bihua stala z autorky lehkého žánru populárního románu v očích kritiků zastávkyní a průkopnicí, která světu představila podstatu Hongkongu a jeho lidí.

Spolu s dalšími spisovateli sdílí Li Bihua obavy z možného zprůměrnění hongkongského „já“ spojovací národní identitou v době návratu pod čínskou správu. Ve své tvorbě zkouší zachytit prvky, které Hongkong dokáže odlišit a osamostatnit ve vztahu k pevninské Číně. Literární tvůrci se za této situace uchylují k různým strategiím: někteří popisují kosmopolitismus hongkongské společnosti, který je Číně cizí – např. zabývají se osudy žen ve světě byznysu (Liang Fengyi); jiní zůstávají u popisu ryze lokálních zkušeností. Li Bihua si však vybírá jinou cestu. Hledá specifičnost hongkongské společnosti v protikladu ke společnosti čínské. Čína v jejích dílech však není zdaleka Čínou opravdovou. Jedná se spíše o fiktivní zemi, vytvořenou na základě folklórních motivů a autorčiných osobních představ. Je to však Čína více než reálná, s jejími dramatickými a krutými dějinami, jak je prezentována například v románu *Bawang bie ji*. Vzniká zde myšlenka, kterou vyjadřuje Aijun Zhu ve své knize: Hongkong se najednou z „marginální oblasti ve srovnání s pevninskou Čínou“ stává

---

<sup>30</sup> Zhu, Aijun. "Li Bihua: Romantizing the Nation." *Feminism and Global Chineseness: The Cultural Production of Controversial Women Authors*. Youngstown, NY: Cambria, 2007. Str. 252.

<sup>31</sup> Tamtéž: str. 230.

„oblastí srovnatelně rozvinutou a v některých ohledech i Čínu překonávající.“<sup>32</sup> Hongkong v tvorbě Li Bihua poskytuje hrdinům „alternativní politické a kulturní prostředí“ a zároveň funguje jako „kritika středu“<sup>33</sup>, tedy čínské vlády a celé čínské reality.

Autorčin pohled na dění v Číně je často velice zkreslený. Jak sama uvádí v jednom z rozhovorů, její zkušenost s důležitými čínskými dějinnými okamžiky, jako například kapitola dějin zasvěcená Kulturní revoluci, je ve značné míře zprostředkována rozhovory, které na toto téma udělala s uprchlíky z ČLR během své novinářské kariéry. Je fascinována čínskými dějinami pro jejich velikost a podstatnost, ovšem často nerozumí tomu, proč se něco událo, co se vlastně odehrálo a jaký to mělo dopad. Dějiny jsou pro ni jenom kulisami k úchvatným příběhům lásky a zrady. To potvrzují její vlastní slova v rozhovoru pro časopis BOMB, kde říká: „Když jsem psala román, neměla jsem v úmyslu klást důraz na Kulturní revoluci. Chtěla jsem jen vyprávět krásný příběh o lásce.“<sup>34</sup>

Použití čínských dějin a folklórních příběhů jako pozadí pro své příběhy je na jednu stranu šikovným trikem, jak přilákat pozornost hongkongského čtenáře, na straně druhé prostřednictvím svých „starých příběhů v novém rouše“ vytváří Li Bihua obraz Hongkongu a jeho společnosti, který je v protikladu k Číně zmítané bouřlivými dějinnými procesy ostrůvkem klidu a pevným bodem, který slibuje hrdinům naději.

## 2.2. Univerzum románu *Bawang bie ji*

Svět, který obklopuje román *Bawang bie ji* je velice obsáhlý a různorodý. Musíme do něj zařadit historický příběh starověkého krále-hegemonu Xiang Yuho a jeho krásné konkubíny Yu, který se později stal námětem oblíbené opery *Král se loučí s konkubínou* (*Bawang bie ji*, 霸王别姬) a který vytváří leitmotiv románu a dává mu i název. Patří sem i různé verze a upravená vydání románu a jeho filmová a televizní adaptace.

Román *Bawang bie ji* prošel dlouhým vývojem, než se představil světu ve své dnešní podobě. Námět, ze kterého později vznikl román byl původně využit pro scénář hongkongského televizního seriálu, který v roce 1981 natočil hongkongský režisér Alex Ro

---

<sup>32</sup> Zhu, Aijun. "Li Bihua: Romantizing the Nation." *Feminism and Global Chineseness: The Cultural Production of Controversial Women Authors*. Youngstown, NY: Cambria, 2007. Str. 251.

<sup>33</sup> Tamtéž: str. 251.

<sup>34</sup> "Lillian Lee." Interview by Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1992.

(Luo Qirui, 羅啟銳)<sup>35</sup>. Není jasné, nakolik konečný výsledek odpovídá scénáři, ovšem musím podotknout, že ve srovnání verzí románu, kterou se mi podařilo získat (rok vydání 1993), má příběh seriálu v několika ohledech poměrně odlišné vyznění. K největším rozdílům patří v seriálu mnohem mírnější a klidnější průběh celého děje. Obraz je zaostřen na příběh života hlavních protagonistů s jeho každodenními útrapami a radostmi. Neprovází nás zde brutalita, kterou v románové verzi spatřujeme vcelku často: ať už jde o useknutí prstu nebo drastický výcvik operních herců. Dějiny jsou zde posunuty do pozadí, nežli je tomu ve verzi románové – úplně vynechány jsou pasáže, které by se týkaly japonské okupace, velice krátce a náznakově je znázorněna Kulturní revoluce. Samotný proces s herci je spíše divadelní fraškou, nežli momentem, kdy se vyhrocuje konflikt, a panují silné emoce. Chybí některé dějové linie, například ta, která popisuje vztah Cheng Dieyiho a jeho pomocníka Xiao Siho nebo tragický osud Juxian. Celkové vyznění seriálu je jakýmsi způsobem normalizováno, je to zajímavý příběh bez většího napětí a výraznějšího citového náboje. Zmírněn je i homosexuální podtext, který podbarvuje celý příběh a který většina literárních kritiků vidí jako jeden z nejdůležitějších aspektů v dnešní podobě románu. Je možné, že výsledek byl hodně podmíněn médiem: tvorba televizních seriálů má určitá pravidla a určité zákazy dotýkající se tematiky, jelikož se vysílá veřejnou televizí.

Po odvysílání seriálu přišla Li Bihua s myšlenkou, že tento příběh má mnohem větší potenciál jako samostatné literární dílo, a tak se rozhodla přetvořit a dále rozpracovat původní scénář. V roce 1985 poprvé vyšel v nakladatelství Hongkong Cosmos books Ltd. (Xianggang tiandi tushu youxian gongsi, 香港天地圖書有限公司) román s názvem *Bawang bie ji* a hned se stal bestsellerem. Dělal se dotisky a již po pár letech se poprvé vydal i na Taiwanu.

Do Číny se tento román dostává až v roce 1992. To už probíhají přípravy k natáčení filmového mistrovského díla. Dlouhá přípravná fáze a přepisování románu do podoby filmového scénáře trvala téměř rok. Ke spolupráci byl režisérem povolán čínský scénárista Wei Lu, který shodou okolností pracoval i na tvorbě scénáře pro adaptaci prózy Yu Hua *Žít* (Huoze, 活着). Výsledkem jejich společného úsilí se stala upravená verze románu, která je v dnešní době jedinou verzí, kterou lze koupit. Je zajímavé, že autorka s klidem prohlašuje, že svoji původní verzi v hodně ohledech podřídila filmové adaptaci a přiznává, že po setkáních

---

<sup>35</sup> *Bawang Bie Ji*. Dir. Qirui Luo. Perf. Yue Hua, Yu Jialun. 1981. <http://www.tudou.com/>. 30 Aug. 2010.

s režisérem v přípravné fázi „pochopila, že mohla napsat mnohem lepší příběh“<sup>36</sup>. Tento přístup je ovšem součástí jejího pragmatického pohledu na literaturu. Sama autorka říká: „Když se mohou přepisovat dějiny, aby odpovídaly různým režimům, proč bych já nemohla přepsat román?“<sup>37</sup>

Do zahraničí se román dostává v anglickém překladu až v roce 1993, poté, co je film s velkým úspěchem promítán na různých festivalech v Evropě a Americe. Obálka je opatřena fotografiemi z filmu a natáčení, které mají být lákadlem pro západního čtenáře. Kniha se zde prodává pouze v souvislosti s filmovou adaptací, což nás vrací zpět k otázce, zda se adaptace stále nachází o příčku níž, než původní literatura.

### 2.2.1. Život ve světle Pekingské opery – rozbor románu

Podstatou románu *Bawang bie ji* jsou životní peripetie a vztahy mezi třemi hlavními postavami, které se odehrávají na pozadí radikálních historických zvrátů a změn, otřásajících Čínou od roku 1929 až do procesu s Jiang Qing v roce 1981 a podepsání Čínsko-britského prohlášení v roce 1984. Autorka nás uvádí do děje velice neobvyklým způsobem. První větou je tvrzení: „婊子无情，戏子无义“<sup>38</sup> neboli „prostitutky jsou bezcitné, herci jsou nečestní.“ V čínské společnosti prostitutky a herci vždy byli považováni za spodek společnosti a lidé k nim pociťovali odpor a nedůvěru. Jsou nuceni hrát svoji roli a neukazují na veřejnosti svoji opravdovou tvář, což z nich dělá v povědomí obyčejných lidí bezcitné pokrytce. Ovšem pokud se podíváme na zbytek románu, zjistíme, že toto tvrzení je v podstatě vyvráceno. Je to právě prostitutka (Juxian), kdo kvůli citům obětoval práci, blahobyt, přišel o dítě a ve výsledku i o vlastní život. Je to právě herec (Cheng Dieyi), kdo se rozhodl, že mravní integritu své postavy přenesl i do svého života mimo scénu.

Čtenář je dále přenesen do divadelního hlediště. Najednou se z něj stává divák, který sleduje velkolepé představení. Na pódiu jsou dvě postavy – odvážný generál Xiang Yu a jeho věrná konkubína Yu Ji. Na scéně jsou mileneckým párem, oba za malou chvíli čeká smrt: král ví, že zahyne v boji; jeho věrná konkubína zas nechce bez něj žít dál. Během krásného tance

---

<sup>36</sup> "Lillian Lee." Interview by Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1992.

<sup>37</sup> Wang, Dewei. Introduction. *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. By Bangyuan Qi. Bloomington: Indiana UP, 2000. Str. 39.

<sup>38</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 3.

s královým mečem spáchá sebevraždu. Autorka nás upozorňuje: „Je to ovšem jen hra“<sup>39</sup>, ale je tomu ve skutečnosti tak?

Cheng Dieyi a Duan Xiaolou se znali od malička, kdy se jim ještě říkalo jejich dětskými jmény: Xiao Douzi (Fazolek) a Xiao Shitou (Kamínek). Poprvé se potkali na Nebeském mostě, který dříve byl cestou syna Nebes a nyní sloužil jako jeviště pro baviče a komedianty. Fazolek se svojí matkou sleduje představení malých herců Pekingské opery, kteří předvádějí hru o neohroženém opičákovi Sun Wukongovi. Po neúspěšném pokusu o trik se Kamínek snaží získat zpět pozornost publika a rozbije si cihlu o hlavu, což vyvolává vlnu obdivu a dešť měďáků. Zde poprvé vidíme, jak Fazolek začíná obdivovat Kamínka:

„Dítě, které matka držela v rukou, poprvé vidělo takového hrdinu.“<sup>40</sup>

Po vystoupení matka, známá prostitutka Yanhong, přivádí Fazolka k mistru Guanovi. Chce, aby se její chlapec stal hercem. Kdyby tak byl holčičkou... Pro chlapce však v nevěstinci není možná budoucnost. Problém ovšem nastává, když mistr vidí přebytečný prst na pravici chlapce. Je to nedokonalost, stigma, kvůli kterému ho mistr odmítá přijmout. Matka přichází s řešením, ovšem toto řešení je velice brutální – rozhodne se přebytečný prst uříznout. Tato scéna je často zmiňována kritiky a objevuje se jak v knize, tak i ve filmu. Někteří z nich vnímají tento zákrok jako symbol „kastrace“, počáteční krok ke změně identity a feminizaci Fazolka<sup>41</sup>. Ovšem je to otázka, zda by to průměrný čínský čtenář vnímal stejně. Pekingská opera je známa svým perfekcionizmem. Dítě vstupující na cestu výcviku operního herce podstupuje velice bolestivá a drastická cvičení, která mění jeho postavu, hlas, pohyby, ať se jedná o jakoukoliv roli. Je to silný tlak, výsledkem kterého je vytvoření dokonalého umělce a jedince. Je to podstata čínské opery – jít proti přírodě: udělat tělo herce ohebným, aby mohl předvádět všechny potřebné akrobatické triky; vytrénovat hlasivky, aby vydávaly správný zvuk; mužské postavy udělat mužnějšími a ženské více ženskými, než ve skutečnosti jsou. Není tedy useknutí přebytečného prstu jen pouhou součástí honby za dokonalostí?

Nakonec je Fazolek přijat do souboru. Začíná nový úsek jeho života. Matka, která je nejdůležitějším člověkem v jeho dosavadním životě, odchází. Také to neměla lehké. Pasáž

---

<sup>39</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 4.

<sup>40</sup> Tamtéž: str. 8.

<sup>41</sup> Jako symbolickou kastraci to vnímá například S. Metzger (Metzger, Sean. "Farewell My Fantasy." *Journal of Homosexuality* 39.3-4 (2000)) nebo Cui Shuqin (Cui, Shuqin. *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i, 2003.)

popisující život Yanhong vystihuje tuto postavu úplně jinak, nežli poměrně krátká epizoda na počátku filmu. Vyvolává v čtenáři soucit a sympatii. Je to žena, která se i přes všechny životní těžkosti stará o své dítě. I autorka, která je známa svým odstupem a nadhledem, se jí zastává:

„Prodala sebe, aby ho uživila.“<sup>42</sup>

Ovšem Yanhong sama cítí, že prostředí nevěstince působí ničivě na Fazolka. Je to zřetelné hlavně v momentě, kdy ji její syn spatří s klientem:

„Jednoho dne, když se muž uvelebil na jejím těle, zahlédla u dveřních závěsů stát své dítě. Mělo chladný, vražedný výraz.“<sup>43</sup>

Za tři dny už odváděla syna do divadelního souboru a rychle prchala pryč.

„Byla rozhodnutá, odcházela. Aby své rozhodnutí dala ještě více najevo, zrychlila krok. Na dvoře však uklouzla a málem spadla. Aniž by se otočila, pokračovala v chůzi ještě rychleji. Obávala se, že když zpomalí, nevydrží to, vrátí se a všechno bude při starém. A co pak?“<sup>44</sup>

Fazolek zůstává sám. Jeho vztah k vlastní matce je nejednoznačný – na jednu stranu ví, že ho prodala a opustila, avšak na druhou stranu stejně jako další chlapeci touží, aby se k němu vrátila. Matka je pro tyto děti jakousi mytickou bytostí, božstvem, kterému se svěřují v tu nejhorší chvíli. „Mami, já už to nezvládnou...“<sup>45</sup> stěžuje si Prašivka (Xiao Laizi). Vždy, když je mu nejhůř, obrací se k této tak blízké, avšak zároveň tak vzdálené osobě:

„To tak bolí! Mami, já umřu, uvidíš. Vezmi mě zpět domů, chci se vrátit!“<sup>46</sup>

Fazolek s ním v tomto hodně soucítí, nezůstává však úplně sám. Divadelní soubor se přes všechny útrapy stává jeho novou rodinou a jeho přítel Kamínek mu nahrazuje mateřskou lásku a péči.<sup>47</sup> Záhy se stávají nerozlučnou dvojicí. Navzájem si pomáhají a společně

---

<sup>42</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 15.

<sup>43</sup> Tamtéž: str. 15.

<sup>44</sup> Tamtéž: str. 16.

<sup>45</sup> Tamtéž: str. 17.

<sup>46</sup> Tamtéž: str. 22.

<sup>47</sup> Kaplan, Ann. "Reading Formations and Chen Kaige's Farewell, My Concubine." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. By Sheldon H. Lu. Honolulu, HI: University of Hawaii, 1997. Str. 270.

procházejí těžkým výcvikem herce, během kterého musí ovládnout čtyři dovednosti (zpěv – chang (唱), recitace – nian (念), tanec a pohyb – zuo (作) a boj – da (打)) a pět kánonů (úst – kou (口), ruce – shou (手), oči – yan (眼), tělo – shen (身), kroky – bu (步)) operního umění<sup>48</sup>.

Prvním důležitým krokem ve výcviku herce Pekingské opery je přiřazení k určité roli. Tento krok se nazývá „osvícení“ (kaimeng, 开蒙) a od něho se bude odvíjet výcvik herce po dalších 7–9 let.<sup>49</sup> Tímto krokem procházejí i naši hrdinové.

„Ten den přišlo rozdělování rolí.

Chlapci si oblékli pěkné oblečení, podpásali se hezkými pásky, procvičili si ruce, nohy a hltan a nastoupili do řady. Před nimi stálo několik lidí: kromě mistra Guana zde byl i mistr Shi a strýček Ding, starý hráč na huqin s orlím nosem. Poté, co se usadili, zkouška a hodnocení mohlo začít. Vypadalo to jako vybírání masa na trhu, někdo rád tlusté, někdo zas libové. Nejdříve se dívali na obličej a rysy. Vybírali nejhezčího herce mužských rolí.“<sup>50</sup>

Hercem mužských rolí (sheng, 生) se stává Kamínek. Bude hrát odvážné vojevůdce a učence-literáty. Jeho scénickou družkou se stává Fazolek vybraný pro ženské role dan (旦).

Fazolek je hlavní pýchou mistra Guana, ovšem pod tlakem nervozity zapomíná při zkoušce slova. Když je vyzván zazpívat árii ze hry *Si fan* (思凡, *Touha po pozemském štěstí*), nedokáže zazpívat správně verše:

我本是女娇娥,

Jsem od přírody dívkou líbeznou,

又不是男儿郎...

Nejsem učencem mladým...

Je za to potrestán mistrem Guanem, který mu do úst vrazí dýmku. Tato epizoda je vnímána jako nucené přetvoření identity Fazolka. Je potrestán za to, že se nedokáže vnímat jako „líbezná dívka“ a tím pádem nedokáže zazpívat správně verše opery. Scéna vražení falického předmětu (v tomto případě dýmka) do jeho úst a následné krvácení, která je ztvárněna i ve filmu, v kritikách a ve většině evropských a možná i čínských čtenářů vyvolává jasnou představu deflorace. Od této chvíle je vnímání postavy Fazolka předurčeno. I ve vývoji

---

<sup>48</sup> Kalvodová, Dana. *Čínské Divadlo*. Praha: Panorama, 1992. Str. 206.

<sup>49</sup> Li, Ruru. *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2010. Str. 59.

<sup>50</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 27.

románu je znatelné, jak se Fazolek začíná věnovat spíše dívčím činnostem (vyřezávání papírových motýlů), jak se mění jeho chování. Ovšem musíme se na to podívat i z jiné strany, a to ze strany divadelního výcviku. Určení na roli *dan* (旦) je velkou změnou v životě herce. Role *dan*, jak uvádí ve své knize Li Ruru, stejně jako jiné role Pekingské opery, jsou ve své podstatě „předstíráním“, ne „bytím“<sup>51</sup>. Z rozhovoru s jednou herečkou Pekingské opery, která byla studentkou Mei Lanfanga vidíme, jakým způsobem je role *dan* nacvičována:

„V té době byly role *dan* většinou předváděny muži, a tak jsem jednoduše následovala svého učitele větu po větě, gesto po gestu, abych se naučila dovednostem, které *dan* musí umět. Takto jsem nastudovala široký repertoár. Když jsem dospěla, nikdy jsem se nesnažila předvádět vlastní ženskost na podiu, poněvadž Pekingská opera to nevyžaduje. Je to spíše umění předvádění, nežli sebe vyjadřování... Na scéně je ženskost ukázaná zpěvem, tancem, souborem konvencí, které byly vytvořeny, revidovány a schváleny generacemi herců.“<sup>52</sup>

Herec ženských rolí musí přemýšlet nad každým krokem a každou činností, kterou dělá, aby zapadala do vzorců chování jeho hrdinek. V Pekingské opeře, na rozdíl od evropského divadla, „používá herec ženských rolí úplného přestrojení, aby spíše dokázal vytvořit autentickou ženskou postavu, nežli vymyšlené typy ztvárněné převlečenými muži“<sup>53</sup>. Herec *dan* tedy musí celou dobu výcviku věnovat studiu gest, ladných pohybů na vysokých divadelních botách. Je mu často zakazován styk s jinými herci, kteří cvičí mužské disciplíny, nebo jejich pozorování. I v románu mistr Guan často okřikuje Fazolka, když koutkem oka pozoruje, jak trénují ostatní:

„Na co koukáš? Tohle je cesta mužských postav *jing* a *sheng*, tobě do toho nic není. Ukaž mi chůzi. Každý musí cvičit to svoje!“<sup>54</sup>

Málokdo se dokázal stát hercem *dan*. Tato výjimečnost jim však často přináší samotu a odříznutí od společnosti a jejich vývoj probíhá ve znamení ladných pohybů rukou a trénování laškových úsměvů. Nedá se tvrdit, že herci ženských rolí se automaticky stávali homosexuály. Ovšem toto vyústění bylo velice běžné, hlavně v císařské Číně. Společenský přístup k hercům Pekingské opery v 18. a 19. století byl silně ovlivněn rozkvětem systému

---

<sup>51</sup> Li, Ruru. *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2010. Str. 84.

<sup>52</sup> Tamtéž: str. 84.

<sup>53</sup> Tamtéž: str. 84.

<sup>54</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 39.



*xianggong* (相公) a *siyu* (私宇). Pojmenování *xianggong* se používalo pro mladé herce Pekingské opery, kteří v obyčejném životě často vystupovali jako společníci vysoce postavených milovníků opery. Tito mladí herci byli často osobně vybíráni do hereckého souboru na základě vzhledu a fyzických dispozic a záhy se stávali sexuálními partnery divadelních patronů a učenců, kteří navštěvovali setkání v privátních komnatách, neboli *siyu*. Ve své knize Li Ruru uvádí, že přes všechnu snahu vylepšit image herců barvitými popisy intelektuálních zábav v *siyu* je sexuální podtext ve spojení s touto uzavřenou společností prokazatelný<sup>55</sup>.

Podobný průběh sledujeme i v případě Fazolka v románu Li Bihua. Chlapec s krásnou tváří je vybrán pro hlavní ženské role, načež je zneužit starým eunuchem Niem. Později má poměr s operním patronem Yuan Siyem a nakonec ho jeho nejbližší přítel obviní před vojáky rudých gard a nazve ho „Yuan Siye xianggong“ (袁四爷相公, sexuální společník pana Yuana).

V románu je transformace sexuální identity Dieyiho velice prominentní, vnímáme ji z autorčiných popisů, kterými přímočaře tlačí diváka, aby přistoupil na její pravidla hry. Hned po zneužití popisuje scénu, kdy Fazolek nachází malou holčičku. Tato emotivní scéna je zajisté podtržením opuštěnosti samotného Fazolka, ale také dodává jeho postavě velice ženské rysy: pohled na malé dítě v něm vyvolává jakýsi mateřský instinkt. Jeho postava se v představách čtenáře vytváří postupně, k jemnému nitru a citlivosti se přidávají dívčí činnosti, jako je například vystřihávání motýlů:

„Co to je? Motýl?“

„Motýli jsou pěkní. Tady ti jednoho dám, pomoz mi ho nalepit.“

Kamínek motýla položil: „Já nechci motýla, radši zlatého draka s pěti drápy nebo divokého zuřivého tygra.“<sup>56</sup>

Zdá se, že autorka záměrně dává Fazolka do situací, kde v protikladu k ostatním postavám jeho ženskost vyniká nejvíce, což čtenáře vede k jednoznačným závěrům ohledně vnímání jeho osobnosti. Nejedná se však jen o vnímání jeho nejisté identity, ale o jeho celkový pohled na život a na to, co je podstatné. Pro Fazolka je mnohem důležitější si koupit krásné, vyšívané

---

<sup>55</sup> Li, Ruru. *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2010. Str. 88–89.

<sup>56</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 54.

kapesníčky, mít něco jenom svého, kdyžto Kamínek by nejradši utratil všechny peníze za něco dobrého k snědku. Stejně tak se jejich pohledy rozcházejí i na meč, který zahlédnou v starožitnickém obchodě. Pro Kamínka je to jen krásná rekvizita, kdyžto pro Fazolka se stává závazkem vůči příteli, který si sám uložil.

Po deseti letech jejich výcvik končí. Z Fazolka se stává známý herec ženských rolí Cheng Dieyi (jeho jméno by se dalo přeložit jako „Motýlí oděv“), z Kamínka herec hlavních mužských rolí Duan Xiaolou. Jejich nejznámější operou je *Sbohem, má konkubíno*, ve které Xiaolou hraje odvážného generála Xiang Yuho a Dieyi je líbeznou a oddanou konkubínou Yu Ji. Čeká je zářná kariéra, a když se vrací do své staré školy, čiší z jejich vyprávění optimismus.

Situace se však radikálně mění s počátkem japonské okupace. Rozhněvaní protestující studenti vychází do ulic a ničí japonské obchody. Ulice naplňují výkřiky: „Probud' se, Číno!“, „Pryč s japonským imperialismem!“<sup>57</sup> Dieyi a Xiaolou se střetávají s rozčíleným davem, který je obviňuje ze zbabělosti a lhostejnosti k tomu, co se děje v zemi. Statečný generál prchá se svojí krásnou konkubínou. Není to země, za kterou chce bojovat. Je k ní lhostejný, stejně tak, jako tato země je lhostejná k němu.

Všechno je najednou jiné: ze starožitnictví, ve kterém ve výloze visel meč – symbol jejich přátelství – je obchod s rakvemi. Je to velice symbolická změna, poněvadž vidíme, jak postupně pouto Xiaoloua k Dieyimu slábně, jejich důvěrný vztah zůstává jen na scéně a v jejich životech se objevují nové postavy.

Juxian (v překladu znamená „chryzantéma“) mezi herce vstoupila nenápadně, v náznacích, jako květy chryzantémy v Xiaolouove čaji, jako dekorace na jeho konvičce. Její příchod do Xiaolouova života najednou narušuje intimní přátelství, které mezi herci existovalo. Je jako kráska Yang Guifei, která se postavila mezi císaře Xuanzonga (Xiaoloua) a jeho císařovnu (Dieyi). Juxian byla také součástí divadla, avšak divadla poněkud jiného druhu. Kurtizána byla její jediná role, dokud nepotkala Xiaoloua. Někdo by řekl, že to byla láska na první pohled. Ovšem takové privilegium bylo vyhrazeno pro obyčejné dívky. Prostitutka přece nemá mít city. Xiaolou ji však vidí jinak. Říká o ní, že „má city a ví, co je správné“<sup>58</sup>, což se staví do protikladu s výrokem autorky na začátku románu a posouvá postavu Juxian výš, dělá z ní tu pravou ctnostnou konkubínu. Místo, o které Dieyi tak

<sup>57</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 68.

<sup>58</sup> Tamtéž: str. 85.

dlouho usiloval nejen na scéně, ale i v životě, je najednou zabráno, „Dieyi... byl jen další ženou, která se odličovala<sup>59</sup> pro Xiaoloua“<sup>60</sup>.

Jednoho večera Xiaolou „dal opravdu sbohem“<sup>61</sup> své scénické konkubíně. Ten večer herci měli společně jít na návštěvu k vlivnému divadelnímu patronovi Yuan Siyemu. Ovšem příchod Juxian nejen narušil plány herců, ale i razantně změnil osud Dieyiho.

Žárlivost a neschopnost přijmout náhlou změnu ve vztazích s jeho scénickým partnerem a milovaným přítelem dohání Dieyiho k nepříteli. Jeho pocity jsou sice schovány za tlustou vrstvou líčidla, ale jeho srdce leží v popelu. Dieyi je rozrušen. Nevědomky se ocitá v jakémsi přízračném, snovém světě, kde je opravdovou konkubínou Yu Ji, avšak kdo je jejím králem? Tím se stává Yuan Siye.

Znovu se z příběhových zápletek vynořuje onen meč, který měl být symbolem spojení Dieyiho a Xiaoloua, ovšem najednou je symbolem jiného vztahu: stal se výrazem intimního přátelství mezi Dieyim a Yuan Siyem. Dieyi „věděl, co ho čeká, a přesto tam šel. Vracel se s vysoko zdviženou hlavou, ničeho nelitoval. Pomstil se muži, který si vybral jinou.“<sup>62</sup>

S mečem v ruce se Dieyi vrací zpět k Xiaolouovi. Ocitá se uprostřed svatební hostiny, toužebně zkoumá šaty nevěsty, které si on nikdy neoblékne. Daruje Xiaolouovi meč, který mu slíbil, když ještě byli dětmi, a tímto splňuje svůj závazek vůči svému králi. Nastává čas dalšího loučení, konkubína zůstává na scéně sama.

Na pozadí tohoto osobního dramatu probíhají obrovské dějinné změny: japonská okupace dosahuje nejvyššího bodu, vojáci nařizují domácnostem vyvěsit japonské vlajky. Dieyi se ovšem zdá být jediným člověkem, na kterého převraty dějin nemají vliv. „Nic z toho, co se dělo venku, nemohlo potlačit ten žal, který cítil uvnitř.“<sup>63</sup>

Jediné co Dieyimu zůstalo poté, co dal sbohem Xiaolouovi, byla Pekingská opera. Svět divadla je světem klamu, iluzí, převtělení, ale je to jediný svět, kterému dokázal věřit. Po noci s vlivným patronem jeho kariéra jen vzkvétala. Snažil se zapomenout na Xiaoloua a užívat si

---

<sup>59</sup>V originále je použito slovo „卸妆“, které také implikuje význam „odložit kostým“, ale i „koupit si svobodu“, pokud se jedná o kurtizánu, což je přímou narážkou na Juxian.

<sup>60</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 95.

<sup>61</sup> Tamtéž: str. 96.

<sup>62</sup> Tamtéž: str. 105.

<sup>63</sup> Tamtéž: str. 109.

své popularity. Na chvíli se zdálo, že to dokázal. Opera se zase jednou stala smyslem jeho života. Vyhovovala mu anonymita, kterou poskytovala. Byl středem pozornosti, muži ho obdivovali, poněvadž jim ukazoval takovou ženu, kterou chtěli vidět; ženy ho milovaly jako muže. Ani jedni však nevěděli, čím ve skutečnosti je.

Nevěděl to nejspíše ani sám Dieyi. Jeho život v iluzorním světě, naplněném postavami, které ztvárnil, ho dočista vytrhl ze skutečného světa. Jeho odtržení od společnosti bylo umocněno opiovou závislostí. Tímto motivem autorka ještě podtrhává Dieyiho dekadentní obraz .

Celé období okupace bylo obdobím morálního úpadku společnosti. Obyčejní lidé, ke kterým teď patřil i Xiaolou, neměli jistotu v tom, co je čeká zítra, a tak si libovali hazardních hrách, dávali do zastavárny všechnen majetek a snažili se zapomenout na všechny útrapy u sledování zápasů cvrčků a pití vína.

Opera byla jen dalším prostředkem pro útěk z reality a lidé se ptali po známé dvojici herců, chtěli je vidět znovu na pódiu. A oni se vrátili se svým známým představením „Sbohem, má konkubíno“, které ovšem za současné situace vyznívalo úplně jinak.

„Na všech stranách jsou slyšet chuské písně“<sup>64</sup> – tato věta najednou získává úplně jiný rozměr ve spojení s vpádem japonských vojáků do hlediště a vyháněním čínského publika z jejich míst. V Xiaolouovi se probudí duch generála Xiang Yuho, když vidí tuto nespravedlnost, páchanou na „jeho“ lidu. Odmítá zpívat a je zatčen. Nastává čas konkubín bojovat o svého milovaného. Dieyi vkládá celou svou duši a léta cvičení do svého vystoupení, aby pomohlo Xiaolouvi na svobodu. Zpívá japonským vojákům, aby dostal svého přítele na svobodu. Juxian zase pronáší slib, že se vzdá člověka, na kterém jí záleží nejvíc na světě – že opustí Xiaoloua a vrátí se zpět do nevěstince.

Během představení, které předvádí japonským vojákům, Dieyi zpívá známou árii z opery „Pivoňkový pavilón“ (Mudan ting, 牡丹亭), která popisuje zničenou krajinu, kde panuje dynastie Song upadající pod nátlakem Džurčenů:

原来姹紫嫣红开遍,

Kde dříve kvetly krásné květy,

似这般都付与断井颓垣...

Nyní jsou hradby zbořené...<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 122.

<sup>65</sup> Tamtéž: str. 127.

Tato pasáž je odezvou válečné doby. Spolu s myšlenkou Dieyiho, že Čína, stejně jako syrová ryba, byla rozkrájená a pohlcena Japonskem, vytváří pesimistický obraz odevzdanosti během japonské okupace.

Přes všechnen odpor k japonským okupantům Dieyi „vyzpíval“ propuštění pro svého přítele. Ovšem jedinou odměnou se pro něj stal plivanec do tváře od Xiaoloua, který zabolet, jako „hřebík, zabodnutý do masa tak hluboko, že se nedal vytáhnout“<sup>66</sup>. Co ovšem zaboletlo víc, bylo jeho následné jemné otření kapesníčkem Juxian, která zase odváděla Xiaoloua pryč za sebou – „dá se snad věřit couře?“<sup>67</sup> Hegemon znovu odchází a zdá se, že je to navždy.

Poté, co Dieyi ztratil přítele, upadá do deprese. Jeho jedinými každodenními společníky jsou opiový kouř; kocour, který je stejně jako jeho pán omámen drogou; a Xiao Si, jeden ze žáků mistra Guana, který se připojil k Dieyimu a dělal mu pomocníka. Jejich vztah je velice komplikovaný. Xiao Si má respekt vůči uznávanému herci; je po jeho boku, když něco potřebuje; bez hlesu plní vše, co mu poroučí. Na druhé straně se v něm čím dál více rozhošťuje pocit závidosti a zlosti kvůli tomu, že Dieyi pro něj nevidí hereckou budoucnost a otevřeně o tom mluví. Jeho poznámky o tom, že „ani po deseti, ani po dvaceti letech se nestane známým hercem“, zanechávají v duši Xiao Siho vnitřní pobouření, které dlouhou dobu zraje v jeho nitru a stává se nebezpečnou zbraní během pozdějších historických převratů.

Životní linie hlavních postav, Dieyiho a Xiaoloua, se zdají být jedna druhé vzdálené: Dieyi pořád nachází smysl života pouze v umění, kdyžto Xiaolou se zpěvu vzdal, aby se stal obyčejným trhovcem s melouny, kterému záleží jen na tom, aby měl klidný život a aby zabezpečil rodinu. Ovšem osud jim dává další šanci. Setkání s jejich dřívějším učitelem a jeho následná smrt zanechaly v obou hercích hlubokou stopu a nakonec přivedly k tomu, že Dieyi a Xiaolou znovu spojili své síly a pokračovali v představeních.

„Představení musí pokračovat“<sup>68</sup>, ať už se děje cokoliv. Publikum v sále slaví vítězství nad Japonskem. Vlajky s vycházejícím sluncem jsou stržené a nahradily je vlajky Guomindangu s bílým sluncem na modrém pozadí. Ekonomika leží v troskách a společenská stabilita je v nedohlednu. Avšak představení musí pokračovat za jakýchkoliv okolností. Smutnou skutečností je, že jakmile herci, kteří jsou na pódiu neporazitelnými hrdiny, udělají krok do hlediště, jsou přemoženi společenskou situací. Scéna je pro ně „teritoriem bezpečí“,

---

<sup>66</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 130–131

<sup>67</sup> Tamtéž: str. 137.

<sup>68</sup> Tamtéž: str. 144.

tam na ně nic nemůže, ovšem jakmile překročí povědomou hranici, ani generál Xiang Yu, jehož „síla hory přesouvá“ a jehož „energie vystačí na celý svět“<sup>69</sup>, je najednou jen obyčejným člověkem, který není schopen ochránit své milované „konkubíny“ proti davu rozjařených vojáků. Juxian ztrácí dítě ve snaze zachránit svého muže a Dieyi je zatčen pro snahu zachránit svého generála během japonské okupace.

Xiaolou se ocitá v úzkých. Na jednu stranu má povinnost pečovat o svoji ženu, která přišla o to nejcennější, co měla. Na stranu druhou jeho přítele čeká poprava, pokud nepřijde s nějakým plánem. Situaci rozhoduje Juxian, která přes komplikované vztahy s Dieyim a vzájemnou žárlivost cítí, že musí zaplatit tuto cenu. „Jistěže si pamatovala tu „dohodu“, kdy ho (Dieyiho) zradila... nebo lépe řečeno slíbila, že Xiaoloua opustí, jenže Xiaolou jí opustit nechtěl, a tak na tom netrvala. Pamatovala si, jak se spolu k němu (Dieyimu) otočili zády a odcházeli směrem k rikšovi, který je čekal u lesní cesty. Cítila, jak ji jeho odsuzující pohled probodává. Bylo to celé špatně, zaplatila za to ztrátou dítěte. Byla to odplata, která by snad mohla přinést klid... Vráť mu to, zachrání ho teď, aby byly všechny účty vyrovnány.“<sup>70</sup>

Dieyi však nechtěl záchranu, jeho jediným přestupkem byla láska k umění opery. Ve svém prohlášení soudu říká: „Nikdo mě nenutil, to já sám. Miluji operu a každému, kdo jí rozumí, rád zazpívám. Generál Aoki je znalec! Umění nerozlišuje hranice států. Tak krásnou operu by si možná mohli odvézt i do Japonska.“<sup>71</sup> Nakonec byl odveden na jiné soukromé posezení, kde byl jeho zpěv darem vysoce postavenému členovi Guomindangu. Litera zákona zde neplatila, Dieyi byl zachráněn. Shodou okolností znovu zpíval árii z opery „Pivoňkový pavilón“ (Mudan ting, 牡丹亭):

原来姹紫嫣红开遍,

Kde dříve kvetly krásné květy,

似这般都付与断井颓垣...

Nyní jsou hradby zbořené...<sup>72</sup>

Staré verše neztratily svůj význam ani v této pasáži. Předpověděly blízkou budoucnost a pád Guomindangu – Čína vstupuje do období občanské války.

---

<sup>69</sup> Li, Bihua. Bawang Bie Ji. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 61.

<sup>70</sup> Tamtéž: str. 151–152.

<sup>71</sup> Tamtéž: str. 152.

<sup>72</sup> Tamtéž: str. 153.

Přichází období nestability. Peníze ztrácí cenu každý den, ale o to více nabývají na hodnotě vztahy. Přes všechny dřívější neshody, trápení a podrazy se Dieyi, Juxian, Xiaolou a Xiao Si snaží držet pohromadě. Je to zároveň období skrytého vyhocování vztahů mezi protagonisty, jakéhosi klidu před bouří. Mezi Dieyim a Juxian je stále napětí, ovšem je potlačováno oběma stranami. Ani jedna nechce přijít o Xiaoloua.

Na druhé straně je tu vztah dvou herců k Xiao Simu. Po všech letech snahy, přisluhování a obdivování Dieyiho nebyl nikdo, kdo by si vážil Xiao Siho. Byl „obětním beránkem“, na kterého se svedlo všechno špatné, on však snášel všechny nepravosti s klidem. Alespoň navenek. „Odejít? To by nedokázal. Radši všechno strpí. Slávy a urážek si všímáme, jen dokud je do čeho se obléct a co jíst. Ale když ani to jídlo nemáme, co nám je do lásky a nenávisti?“<sup>73</sup> Kam by také odcházel, jinde se lidé měli ještě hůř. Znovu se zde setkáváme například s eunuchem Niem, který na začátku románu byl vlivným patronem, ke konci je z něj však zruinovaný stařec, který nemá ani na krabičku zápalek. Právě z jeho úst se Xiaolou a Dieyi dovídají, že komunisté přicházejí k moci.

Píše se rok 1949 – nadějná doba pro herce. „Operní umění bylo pořád operním uměním. Divadelní soubor byl zestátněn. Každý měsíc si vydělali 500 yuánů a podle hereckého statusu byly tyto peníze rozděleny na platy. Život se stal stabilnějším, oběma hercům se zdálo, že si žijí jako ve snu. Měli krásnou, naivní vizi budoucna s komunistickou stranou, věřili slibům o „velkém osvobození“. Oba se stali prosazovanými herci.“<sup>74</sup> Ani si nevšimli, jaké radikální změny probíhaly kolem nich, jak závratně rychle se divadla měnila na střediska revoluční propagandy. Nejdříve se divadelní scéna stala popravištěm protirevolučních elementů – bývalých patronů opery, mezi kterými je i Yuan Siye. Později se stala popravištěm samotné tradiční Pekingské opery ve prospěch nových her, propagujících komunistické zřízení. Nejdříve se revoluční lidové zpěvohry typu yangge<sup>75</sup> s názvy „Manželská dvojice se učí

---

<sup>73</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 156.

<sup>74</sup> Tamtéž: str. 164.

<sup>75</sup> 秧歌剧 neboli opera Yangge je název pro lidové operní umění, které bylo velice populární v severních oblastech, hlavně v provinciích Shanxi, Hebei, Shandong a ve Vnitřním Mongolsku. Během protijaponské války v Yan'anu a dalších protijaponských oblastech vzniká „Hnutí za novou operu“, v důsledku kterého je opera Yangge propagována a reformována. Podrobněji o nové opeře Yangge pojednává publikace: Průšek, Jaroslav. *Literatura Osvobozené Číny a Její Lidové Tradice*. Praha: Nakl. Československé Akademie Věd, 1953. Str. 290–310.

číst“ nebo „Bratr a sestra otevírají celinu“<sup>76</sup> nenásilně dostávaly do divadla, jako svého druhu „předkrmy“, které měly navnadit diváka na opravdové operní umění. Záhy se však přístup k tradiční opeře a k jejím hercům mění. „Pekingská opera se postupně stávala terčem větších a větších útoků. Někteří tvrdili, že umění je zkažené a pokleslé, že je dobré jen pro vyvolávání nesmyslných citů v lidech, které postupně vedou k záhubě... Práce je v nové společnosti tou nejvyšší ctností, city jsou jen jedem.“<sup>77</sup> Operní herci se postupně ze společenských oblíbenců stávali zpátečníky, kteří šíří v masách hodnoty feudalismu a zastaralé společnosti. Místo do hlavních rolí byli obsazováni v nových hrách do rolí vedlejších (nejčastěji záporných), místo zkoušek museli procházet politickou převýchovou. „Představením již nepředcházelo studium veršů či hudby, jejich místo obsadila politická školení.“<sup>78</sup> Místa dřívějších veršovaných nápisů zabrala hesla, psaná bílou barvou na rudém podkladu: „Umění musí sloužit dělníkům, rolníkům a vojákům“, „Umění musí sloužit socialismu.“<sup>79</sup>

Spolu s politickými změnami se razantně mění i prostředí divadla a zdá se, že hlavní hrdinové nedokážou držet krok. Staré hry jsou zakázány a pro Dieyiho není scénář, podle kterého by mohl žít. Je najednou přežitkem staré doby, stejně jako jeho kostýmy. Xiaolou se zase nemůže zbavit naučené role „hrdiny“, kterou hrál celý život a která mu najednou v nové společnosti nepatří. Zde je zločincem, padouchem, který má být zničen.

Boj proti feudálním přežitkům, staré kultuře a zvyklostem nabíral na obrátkách. „Z reproduktorů se hlasitě ozýval program Kulturní revoluce. Splýval se srdečním tepem každého posluchače, dostával se do jejich myšlenek.“<sup>80</sup> V Dieyim a Xiaolouovi se při poslechu nečekaně rozhostil pocit strachu. Najednou pochopili, že žijí v době, kdy „nikdo nemá možnost se hájit.“<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Průšek název této hry překládá jako „Bratříček a sestřička obdělávají půdu“.

<sup>77</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 177.

<sup>78</sup> Tamtéž: str. 179.

<sup>79</sup> Tamtéž: str. 182.

<sup>80</sup> Tamtéž: str. 191.

<sup>81</sup> Tamtéž: str. 191.



Z dětí se stali ti praví revolucionáři: „nechodili do školy, byli zaměstnání prohledáváním domů a veřejným zostuzováním vytipovaných obětí<sup>82</sup> ... opravdu netradiční zábava a ještě z ní plyne uznání. Komu by se to nelíbilo?“<sup>83</sup> Prázdné školní třídy se změnilly na místnosti, kde museli lidé psát sebekritiky, a zde se znovu setkáváme s hrdiny románu. Stejně jako před lety sedí spolu u psaní: dříve to byly první pokusy o podpis, teď jsou to zповědi z minulých „hříchů“. „Psali tah po tahu, ale jejich znaky byly chybné, stejně jako jejich překroucená doznání a promarněné osudy.“<sup>85</sup>

Všechno je překroucené, dokonce i veřejné ponižování herců vypadá jako naučená divadelní hra: „Pouliční průvod herců mužských a ženských rolí, starců a šašků vypadal jako jedno velké úchvatné představení.“<sup>86</sup> Představení se špatným koncem.

Průvod provází obrazy krutosti, šílenství, zoufalství. Z jednoho z oken skočila žena, „její lebka se roztříštila a mozek zůstal ležet na zemi jako kousky tofu. Krev a maso se rozlétly na všechny strany. Malý kousek čehosi, možná zubu či prstu, přistál u nohou Dieyiho. Ten však byl tak vyčerpán, že ho to nijak nezaujalo.“<sup>87</sup> Násilí, krutost pro pobavení a lhostejnost vůči všemu kolem – to je smutná skutečnost Kulturní revoluce, jak jí autorka popisuje.

V této bláznivé době se ze zapomnění znovu vynořuje meč, který Dieyi dal Xiaolouovi jako svatební dar. Ačkoliv se ho Juxian snažila zbavit již víckrát, zůstal v jejich rodině připomínkou na Dieyiho. Teď je příčinou, kvůli které je Xiaolou označen za kontrarevolucionáře. Znovu se cítí být hrdinným generálem, ale skutečnost v podání dětí z rudých gard se mu vysmívá. Není už ani „Kamínkem“, který dokázal lámat cihly o hlavu, byl příliš dlouho „vystaven větru a vodě“<sup>88</sup>, jakpak by se mohl rovnat generálu Xiang Yuovi. Jeho hrdinný duch je nakonec zlomen, přiznává všechna absurdní obvinění a teď jeho blízcí musí podstoupit těžkou zkoušku.

---

<sup>82</sup> V originále je použit termín 批斗, který je používán pro veřejnou kritiku něčích pochybení na shromážděních během Kulturní revoluce.

<sup>83</sup> Li, Bihua. Bawang Bie Ji. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 192.

<sup>85</sup> Tamtéž: str. 194.

<sup>86</sup> Tamtéž: str. 194.

<sup>87</sup> Tamtéž: str. 196.

<sup>88</sup> Tamtéž: str. 202.

Vztah mezi Xiaolouem a Juxian je zřejmý – i poté, co se ji snažili přesvědčit o výhodách rozvodu, neustoupila a zůstala se Xiaolouem. Ovšem mezi Dieyim a Xiaolouem se odehrává opravdové drama. Jako dva zpátečnické elementy jsou nuceni k vzájemné kritice dosavadních postojů a způsobů života. Postupně musí jeden na druhého prozrazovat nelichotivé a odsouzeníhodné skutečnosti, což u dvou kamarádů začíná nevinně: ani jeden nemá v úmyslu prozradit něco, za co by ten druhý musel trpět. Začíná to jako fraška, vzpomínají na nějaké malé neřesti z dětství, na lenost a nedostatek soustředění. Ovšem postupně si Xiaolou během výslechu vzpomíná na slib, který prohlašovala komunistická hesla: „坦白从宽，抗拒从严“ neboli „čestné doznání bude odplaceno mírností, vzdorování bude striktně potrestáno.“<sup>89</sup> Není úplně jasné, proč se Xiaolou přes všechny pokusy žít svůj život jako obětavý hrdina v tento okamžik rozhodne zradit, ale právě to se děje. Vypráví rudým gardistům o tom, jak Dieyi zpíval pro japonského generála, a o tom, jak získal meč díky sexuálnímu vztahu s popraveným divadelním patronem Yuan Siyem. Toto doznání od něj nečeká ani Juxian – Xiaolou zašel příliš daleko a už to nešlo zastavit. Za jeho zradu mu Dieyi oplácí stejnou mincí a prozrazuje, že manželka Xiaoloua byla v minulosti obyčejnou prostitutkou. Všechna bolest, nenávist a žárlivost se propojily v jeho kritickém monologu. „Představení, které se odehrávalo před očima rudých gard, bylo docela zábavné, povedlo se.“<sup>90</sup> Procesy nebyly ničím jiným, než demonstrací síly těch, kteří byli zrovna v lepší pozici v politickém uspořádání.

Juxian je veřejně obviněna z prostituce a musí být poslána na převýchovu na venkov. Nejstrašnější na tomto procesu však je, že Xiaolou zrazuje i její lásku. Dává jí sbohem a Juxian se nevědomky stává opravdovou konkubínou, která nechce opustit svého manžela a raději ukončuje svůj život sebevraždou.

Kolotoč zrady se nezastavuje. Dieyi, který tak urputně obviňoval Juxian, je zrazen dalším jemu blízkým člověkem, a tím je Xiao Si. Ten, který s ním byl, když ostatní Dieyihovo opustili, který trpěl všechna nepěkná slova ohledně své herecké neschopnosti; měl toho dost. Teď, když se najednou ocitl u moci, se rozhodl pomstít za všechny minulé ústrky. Povedlo se mu to. Sebral Dieyimu i to jediné, co mu zbylo – jeho drahocenný meč. Dieyi byl zničen a rozšlapán. Dav byl nadšen.

Xiaolou a Dieyi skončili ve vězeňském baráku pro ty nejhorší případy. Dieyi se najednou v myšlenkách zase přesunul do jiné, ideální reality, ve které se jako v dávném příběhu Yu Ji

---

<sup>89</sup> Li, Bihua. Bawang Bie Ji. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 207.

<sup>90</sup> Tamtéž: str. 212

odhodlal vzít si život, aby zůstal věrný svému generálovi. Ovšem stejně tak, jako je Dieyi jen falešnou konkubínou, tak i jeho pokus o sebevraždu je směšným omylem. „Dieyi opravdu neměl takové štěstí jako Yu Ji: v ten nepříhodnější, nejkrásnější moment, kdy se rozhodla se vším skoncovat, dokázala si vzít život. On to štěstí neměl, musel žít dál.“<sup>91</sup>

Oba herci byli posláni do různých konců země na převýchovu. Jejich místa v celách obsadili další a další. Ani od jednoho, ani od druhého nepřicházely zprávy. Xiaolou byl poslán do Fuzhou, do delty řeky Min, kam šla spousta lidí ze severních oblastí. Dieyi skončil na severozápadě v provincii Gansu, v městečku Jiuquan. Jejich setkání po více než deseti letech bylo jako zázrak.

Po smrti předsedy Maa v roce 1976 bylo bolestivé období u konce. Xiaolou si, na rozdíl od své hrdinné operní postavy, vybral život, ať už byl jakýkoliv. „Tento hegemon si nevzal život na březích řeky. Rozhodně to nebylo jako v opeře, kde Yu Ji oklamala generála a jeho mečem na důkaz velké lásky spáchala sebevraždu... Ve skutečnosti se hegemon přebrodil přes řeku a ani se neotočil nazpět. Nevzal si život, neumřel pro svou zemi, poněvadž ta země ho nechtěla. Proč se tedy přes řeku Wu přebrodil? Každá velká doba má vlastní osud. Hegemon je na konci své cesty, ale nečeká ho snad ještě kus života? Zbylo mu pár krásných let, jenom sil už neměl nazbyt.“<sup>92</sup> Xiaolou uprchl z ČLR, přeplavil se do Hongkongu z Fujianu a usadil se v hongkongské čtvrti Wanchai.

Hongkong – Xiaolouovo útočiště a nový domov, byl místem velice odlišným od Číny. Oddělený od pevniny, krásný Hongkong nezažil tu šílenou dobu, která zruinovala životy miliónů lidí v ČLR. Nejsledovanějším pořadem roku 1981 v hongkongské televizi se stal proces nad poslední manželkou předsedy Maa, Jiang Qing. Ovšem na rozdíl od Xiaoloua v tom hongkongská společnost viděla jen zábavné dějství bez nejmenšího stínu bolesti či utrpení.

“Hej! Ta ženská je vážně tvrdá!”

“Co, chtěl bys takovou za ženu?”

“Díky, klidně ti jí přenechám!”<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 218.

<sup>92</sup> Tamtéž: str. 229.

<sup>93</sup> Tamtéž: str. 230.

Jedno politické divadlo vyměnilo druhé, Hongkong však zůstal nedotčen. Žil svým životem, naplněn obyčejnými lidmi, co byli „jako brouci, kteří žijí ve svých dírách v zemi, a jen občas vystrčí hlavu ven jen proto, aby hned zalezli zpět. Pokud to nestihnou včas, ani ta díra v zemi jim nezůstane.“<sup>94</sup> Jako symbolický obraz rozdílu mezi ČLR a Hongkongem vnímám dialog mezi Xiaolouem a hongkongským chlapcem. Přes všechnu povrchnost a nezájem o lidi okolo sebe (neustále nazývá Xiaoloua „shanghailao“ (上海佬, pán z Šanghaje), i když je upozorňován, že to není správné a že pochází z Pekingu) má hongkongský chlapec vlastnost, o kterou Xiaolou za svůj dlouhý život plný trápení přišel. Je to schopnost soucítit s jinými. Chlapcův strach o to, že Xiaolouova želva umře, je postaven proti krutému pragmatismu hlavního hrdiny – podstrčil živou želvu pod nohu postele. Tolik let byl sám ušlapáván a ponižován, že mu to ani nepřijde divné.

Xiaolou měl někdy pocit, že jeho dny jsou nekonečně dlouhé. Často cítil, že přišel o spoustu věcí, které mu byly drahé, výměnou za jedinou věc. Tou věcí byl pocit svobody, který mu dal Hongkong. Najednou však do této osamocené svobody přichází záblesk z minulosti – Xiaolou se dozvídá, že do Hongkongu přijíždí Cheng Dieyi. „Nikdo z nich nakonec nezemřel... Konkubína neopustila hegemonu, hegemon nedal sbohem své konkubíně.“<sup>95</sup> Po dlouhých letech se konečně setkávají. Jsou teď jen stíny staré doby v novém světě. Vzpomínají spolu na své spolužáky, ze kterých většina umřela; vzpomínají na Xiao Siho, kterého nakonec stihl smutný osud – byl obviněn ze spojení s Gangem čtyř a zešlel ve vězení.

Životní cesty herců se rozešly před dlouhými lety. Xiaolou zůstal sám, Dieyimu byla nadřizovaným vybrána manželka. Zdálo by se, že všechno, co se dělo v minulosti, je zapomenuto, avšak tak tomu není. Dieyi navrhuje zazpívat árii z opery *Sbohem, má konkubíno* a pro sebe s úsměvem dodává: „Celý život jsem chtěl být Yu Ji!“<sup>96</sup>

Poslední představení Pekingské opery v Hongkongu právě proběhlo a pouze dva herci zůstávají v opuštěném divadle. Znovu si podle svého starého zvyku vzájemně pomáhají nanášet líčidla na zestárlé obličej. Dieyi připevňuje meč – svůj největší životní poklad – k pasu Xiaolouova kostýmu. Představení může začít. Znovu je hegemon zkroušen porážkou, znovu ho jeho věrná konkubína uklidňuje. Tančí pro něj svůj tanec smrti. Najednou přichází

---

<sup>94</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 231.

<sup>95</sup> Tamtéž: str. 238.

<sup>96</sup> Tamtéž: str. 248.

ten nejvypjatější okamžik: čepel meče se přibližuje ke krku a rychlý pohyb ukončuje všechna trápení. „Krev stéká po kapkách dolů... Dieyi je uspokojen. Bouřlivý potlesk ho zahřívá u srdce.“<sup>97</sup> Ovšem hra je u konce. Dieyi se probírá ze svého snění. „Krásná tragédie byla jen podvodem.“<sup>98</sup> Celý Dieyiho život byl podvodem. Ze všech sil se snažil propojit se svojí scénickou postavou, ovšem nikdy to úplně nedokázal. Toto představení bylo jejich posledním „sbohem“, loučením Dieyiho se svým snem.

### 2.2.2. Ve stínu konkubíny – spojitost románu s původním příběhem konkubíny Yu Ji

Román „Sbohem, má konkubíno“ nese stejný název jako jedno z představení Pekingské opery. Námět opery je založen na legendárním příběhu lásky krále státu Chu Xiang Yuho a jeho krásné konkubíny Yu. Děj se odehrává na konci dynastie Qin, když despotický vládce umírá a kontrola nad Podnebesím upadá. Země se rozděluje na několik mocenských bloků a z každého vycházejí hrdinové, kteří se prohlašují za vládce. K nim patří Liu Bang, vládce Han a Xiang Yu, vládce Chu. Po bitvě v roce 202 p. n. l. je Xiang Yu obklíčen a jeho armáda je demotivována, když slyší nepřítele zpívat písně jejich kraje<sup>99</sup>. Jsou přesvědčeni, že lidé z Chu se připojili k Liu Bangovi. Xiang Yu cítí blízký konec a tak uspořádá poslední posezení se svojí konkubínou, která mu předvádí tanec s meči a generálovým mečem páchá sebevraždu, čímž prokazuje svoji loajalitu vůči svému králi. Zničený smutkem vládce přeplová řeku Wu a poté také ukončuje svůj život.

Tento krásný příběh lásky a oddanosti existoval mnohá léta. Přesnější obrysy získává za dynastie Ming, kde v jedné epizodě divadelní hry *Tisíc zlatáků* konkubína slibuje králi, že mu zůstane věrná a páchá sebevraždu<sup>100</sup>. Jednalo se o velmi populární část hry, která se předváděla i samostatně a posloužila základem pro operu s názvem *Bawang bie ji*. S tou se poprvé setkáváme až v roce 1921, kdy příběh upravil známý herec ženských rolí Mei Lanfang, který zajisté z velké části inspiroval autorku při vytváření postavy Dieyiho.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 251.

<sup>98</sup> Tamtéž: str. 251.

<sup>99</sup> Tady vidíme propojení s příběhem románu, kdy během japonské okupace v textu spatřujeme narážku na písně z Chu.

<sup>100</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 25.

<sup>101</sup> Tamtéž: str. 25.

Kdo vlastně byla konkubína Yu? Jedná se o slavnou ženskou postavu z konce dynastie Qin. Poprvé se s ní setkáváme v Sima Qianově díle *Zápisky historika* (Shiji, 史記), v kapitole věnované životopisu krále Xiang Yuho (Xiang Yu benji, 項羽本紀)<sup>102</sup>, kde se jí říká: „kráska jménem Yu“ („美人名虞“). Pocházela údajně z území Shuyangu, které se nacházelo v místech dnešní provincie Jiangsu a byla oblíbenou konkubínou chuského hegemona Xiang Yuho. Říká se o ní, že byla ctnostná žena, která následovala svého muže i po jeho porážce, a měla spoustu talentů, z kterých mezi nejzářnější patřil tanec.

Z historických pramenů se nedočteme o jejím osudu, avšak pozdější generace, které daly vzniknout známé milostné skladbě „Píseň z Gaixia“ (Gaixiaye, 垓下歌)<sup>103</sup>, předurčily její postavě konec věrné manželky. Legendární příběh praví, že ctnostná Yu zpívá pro svého krále verše:

漢兵已略地,	Hanské armády ovládly naší zem,
四面楚歌聲。	Ze všech stran chuské písně zní.
大王義氣盡,	Můj vládce ztrácí síly, je zkroušen,
賤妾何聊生。	K čemu mi bude život můj?

Poté páchá sebevraždu, aby navěky zůstala věrná svému manželovi.

Tato známá romance se stala oblíbeným námětem divadelních her, básní a próz a v dnešní době i filmů, televizních seriálů nebo počítačových her.

Proč ovšem zrovna tento příběh použila autorka pro svůj román? Ve svých dílech se Li Bihua často uchyluje k využití známých příběhů z čínských dějin a literatury. Helen Hok-Sze Leung její přístup nazývá jako „strategické přepisování“<sup>104</sup>, které na jedné straně poskytuje autorce zajímavé zápletky ve srovnatelně chudším literárním prostředí Hongkongu, na straně druhé je zajímavým adaptačním procesem samo o sobě. Romány Li Bihua jsou často

<sup>102</sup> Sima Qian. „Kapitola sedmá.“ *Shiji* (český překlad O. Lomová), rukopis.

<sup>103</sup> Příběh o sebevraždě i s písní konkubíny je zmíněn v poznámce k Sima Qianovi, která odkazuje na ztracenou knihu *Chu Han chunqiu* (楚漢春秋) a je rozvinut později, zejména v populárních žánrech za dynastie Ming.

<sup>104</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 27.

charakterizovány „silnou melodramatizací osobních zkušeností na pozadí strhujících historických momentů“<sup>105</sup>, což jejím dílům dodává na působivosti. Navíc kontrastování původního příběhu s aktuálním historickým děním a společenským smýšlením jejím dílům dodává na zajímavosti a komplexnosti.

Je to i případ románu „Bawang bie ji“. Historický příběh hegemonu a konkubíny je páteří románového děje. A stejně jako se lidská páteř s věkem, pod vlivem okolností a způsobu života proměňuje, opotřebovává a deformuje, tak se pod vlivem historických a životních situací osudová linie hrdinů vychyluje vůči příběhové linii opery.

Autorčina slova o tom, že život je hrou, nebo spíše operou, kterou všichni herci musí dohrát do konce, ve výsledku nejsou pravda. Ne, život zdaleka není operou. Je jednoduché být statečným hegemonem a oddanou konkubínou... na scéně, kde se jeden drží předepsaného scénáře, kde každý musí zahrát nejlépe svojí roli a ví, že všechno je jenom představením. Reálný život však pokaždé přináší jiné zkoušky, na které naučená role hrdiny často nestačí. Autorka se nesnaží obhájit, či naopak odsoudit své hrdiny, nesnaží se proniknout do psychologie jejich životních voleb a úmyslů. Ukazuje jen přirozené lidské chování, které je ovšem vsutku vzdálené idealizovaným vzorům operních postav. Jak říká ve svém interview Li Bihua: „V reálném životě se člověk nemůže zabít jen tak.“<sup>106</sup> Podle autorky jsou postavy schopny být hrdiny až do konce jen na podiu; v reálném životě většina lidí stejně podlehne pudu sebezáchovy. Stejně jako Xiaolou si vyberou život, ať už je jakýkoliv.

Složitější je to v případě Dieyiho. Autorka ani v jeho případě nevěří, že existuje možnost propojení operního ideálu s realitou. Na rozdíl od případu Xiaoloua, který si tuto cestu vybral a od počátku vnímal svoje ztvárnění hegemonu jako pouhou roli, je případ Dieyiho mnohem tragičtější. Konkubína Yu pro něj nikdy nebyla pouhou rolí, byla jeho ideálem žití, jeho alter-egem. Pro něj je systém hodnot, který přebírá ze starých veršů, jediným, který zná a který dokáže ve svém životě uznávat. O to je pro něj autorčin konec románu tragičtější: v rozhodující moment, kdy se mu znovu naskytla šance splynout s jeho celoživotním snem, ho tvrdá ruka reality vytrhává z jeho krásného snění a hází zpět do reálného světa, kde ho už nic nečeká.

V tomto ohledu jsou konec filmu a představy Chen Kaigeho vůči Dieyimu shovívavější.

---

<sup>105</sup> Kwok Wah Lau, Jenny. "Farewell My Concubine": History, Melodrama, and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema." *Film Quarterly* 49.1 (1995). Jstore. Str. 24.

<sup>106</sup> "Lillian Lee." Interview by Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1992.

### 3. *Bawang bie ji* – od románu ke světoznámému filmu

Velkolepá mezinárodní kariéra filmu *Bawang bie ji* (霸王别姬, v anglickém překladu ho známe jako *Farewell, my concubine*, v češtině pak *Sbohem, má konkubíno*) začala již v roce 1992, kdy film vyhrál prestižní ocenění za nejlepší zahraniční film od Asociace losangeleských filmových kritiků (Los Angeles Film Critics Association) a od Spolku filmových kritiků v New Yorku (New York Film Critics Circle). Jeho zářný vzestup pokračoval obdržením Zlatého glóbu v roce 1993 za nejlepší cizojazyčný film a prestižní nominací BAFTA (Britská akademie filmového a televizního umění). Vítězné tažení dovršilo obdržení Zlaté palmy na filmovém festivalu v Cannes v roce 1993, nejprestižnější ceny, o které si čínští filmaři dříve mohli jenom nechat zdát. Film vítězně přichází na plátna amerických kin, kde na jeho premiéru spěchají nejzářnější hvězdy showbyznysu, jako například Madonna. Během prvního promítacího víkendu v USA film vydělal \$69,408.

Přestože se hongkongská premiéra odehrála v lednu 1993, do kin v Čínské lidové republice se film poprvé dostal až v červenci téhož roku (premiéra v Šanghaji). Film byl záhy po promítnutí oficiálně zakázán v ČLR kvůli homosexuálnímu podtextu. Ovšem je zřejmé, že to nebylo jediným důvodem. Zákaz byl nakonec zrušen kvůli světovému úspěchu filmu, avšak bylo dovoleno promítání pouze cenzurované verze, která nezahrnovala některé sexuální explicitní scény.

Zajímavé je, že upravená verze nevznikla jenom v Číně. V USA také provedli úpravy filmu. Důvodem tentokrát nebylo cenzurování choulostivých částí, ale snaha film „vylepšit“ pro potřeby amerického diváka. Americká verze filmu je kratší o celých 20 minut a vynechává některé pasáže, které podle amerických producentů film spíše kazí: je to například pasáž, ve které je Xiao Si obviněn ze stejného přestupku, ze kterého on dříve obvinil Dieyiho – z lásky ke zpátečnické tradici Pekingské opery. Důvodem tohoto krácení se stala myšlenka, že taková odplata je moc jednoduché řešení, které znehodnocuje všechny útrapy, kterými Dieyi prošel. Nedostatek přehledu v čínských dějinách nechá uniknout zahraničnímu divákovi hlavní pointu této scény: nejedná se o odplatu, ale o popis zákeřného období Kulturní revoluce, kdy jednou je člověk soudcem, ale další den se z něj stává obžalovaný. Louis Malle, který byl předsedou poroty v Cannes, na účet zkrácené americké verze prohlásil: „Film, který



jsme tolik obdivovali na festivalu v Cannes, není filmem, který divák uvidí v této zemi (USA). Přestože je o 20 minut kratší, zdá se být mnohem delším, poněvadž nedává smysl.“<sup>107</sup>

Film vyvolal v kritikách a v divácích velice různorodé pocity: západní divák ho vidí jako prostředek pro poznání čínských dějin a kultury; čínský ho vnímá jako lyrický ohlas na traumata, kterými národ ještě před nedávnem procházel.

### 3.1. *Bawang bie ji* – historický film?

*Sbohem, má konkubíno* je prvním čínským filmem, který tak razantně vkročil do povědomí západního diváka. Díky čemu režisér dosáhl takového uznání? Čím jeho film strhnul na sebe pozornost tolika lidí? Jako důvod, kvůli kterému vyhrál například Zlatý glóbus, západní kritici uvádí „pronikavou analýzu politických a kulturních dějin Číny a brilantní spojení velké podívané s intimitou“<sup>108</sup>. Mnoha kritiky je tento film zařazován do historického žánru a je západním divákem často vnímán, jako „lekce“ o čínských dějinách, reálný popis historických událostí. Bonnie S. McDougall však tento názor nesdílí a říká, že: „vnímání tohoto filmu, jako popisu reálných dějin Číny je stejně mylné, jako vnímání filmu *Amadeus* jako faktické biografie Mozarta.“<sup>109</sup>

Vnímání západního a čínského diváka tohoto díla musí být podle mého názoru nutně odlišné, a když si položíme otázku: „pro koho byl tento film natočen?“, odpověď by nejspíše zněla: „pro diváka západního“. Je to film o Číně, ale ne pro Čínu. Můžeme sice mluvit o jakési sebe reflexní funkci, kterou tento film může hrát pro čínského diváka díky tomu, že vyobrazuje opravdu převratné dějinné momenty, které zamávaly životy nejedné generace. Otázkou však zůstává, zda filmový překlad těchto brutálních dějin je dostatečně přesvědčivý a emocionálně působivý pro čínského diváka. Odpověď zůstává nejasná. Přestože nás režisér Chen Kaige v četných interview přesvědčuje o autenticitě filmu, na plátně vidíme dobře promyšlenou divadelní hru, ve které jsou historické okamžiky jen součástí celkového

---

<sup>107</sup> "Farewell My Concubine (film)." *Wikipedia*. Wikimedia Foundation. 10 Jan. 2012. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Farewell\\_My\\_Concubine\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Farewell_My_Concubine_(film))>.

<sup>108</sup> Tam, Kwok-kan, and Wimal Dissanayake. *New Chinese Cinema*. Hong Kong: Oxford UP, 1998. Str. 19.

<sup>109</sup> McDougall, Bonnie S. "Cross-dressing in Modern Chinese Fiction, Drama and Film: Reflections on Chen Kaige's *Farewell, My Concubine*." *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: Chinese UP, 2003. Str. 118.

představení bez jakýchkoliv pokusů o podložení fakty či vysvětlení. Jeho vnímání historického námětu je zprostředkováním subjektivního prožitku, snahou vyjádřit vlastní rozhořčení a zklamání z toho, jak se sám stal obětí revoluční ideologie, je alegorickým vyjádřením doby<sup>110</sup>. Nemyslím si však, že *Sbohem, má konkubíno* je filmem, který objektivně popisuje dějiny Číny, jak ho někteří západní diváci vnímají<sup>111</sup>. Nedává divákovi faktické znalosti o době, ale dovoluje mu ucítit její „chut“, její náboj.

Od záběru k záběru režisér mistrně vytváří jakousi „esenci čínské kultury“. Zájem západní veřejnosti o čínský film je silně spojen se zájmem o politické dění po Studené válce. Čína je pro ostatní svět velkou neznámou, nikdo neví, co se od ní dá očekávat. Přicházejí zprávy o tvrdém režimu, o masakru na Náměstí nebeského klidu. Do této doby se zrodil film *Sbohem, má konkubíno*, který ostatnímu světu přináší obraz pro ně záhadné Číny, ale ve světle, ve kterém ji chce vidět, ve kterém si ji představuje<sup>112</sup>.

Chen Kaige ve svém díle dokázal „přetransformovat čínskou národní kulturu a dějiny v položku populární kulturní produkce“<sup>113</sup>. Celý film vnímáme spíše jako spojení symbolů, při pohledu na které se nám vybaví Čína: jsou to bohatě zdobené operní kostýmy, akrobatická vystoupení, náhled do světa čínských kurtizán a eunuchů, vojáci rudé armády, zvláštní hudební doprovod. Všechny tyto odkazy nacházíme v režisérově imaginární Číně. Podobně, jako autorka předlohy Li Bihua ukazuje pevninské Číně a světu identitu Hongkongu, režisér Chen Kaige pomocí všech těchto odkazů vytváří kinematografický překlad čínské identity pro mezinárodní publikum.

### **3.2. *Bawang bie ji* – film Páté generace**

Chen Kaige, režisér filmu *Sbohem, má konkubíno*, je jedním ze zářných představitelů Páté generace filmařů a jeho film nese v sobě základní prvky a duch tvorby této vlny moderních filmařů, kteří jako první dokončili svá studia na Pekingské filmové škole po jejím znovuotevření po Kulturní revoluci.

---

<sup>110</sup> Silbergeld, Jerome. "Farewell to Arts : Allegory Goes to the Movies." *China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*. London: Reaktion, 1999. Str. 107.

<sup>111</sup> Viz. "User Reviews from 1999." *The Internet Movie Database*. Internet Movie Database Ltd.

<sup>112</sup> Chiang, Chih-Yun. "Representing Chineseness in Globalized Cultural Production: Chen Kaige's Farewell My Concubine." *China Media Research* (2011). 2011. EBSCO. Str. 106–170.

<sup>113</sup> Tamtéž: str. 110.

Období Kulturní revoluce bylo velice těžkým pro jakýkoliv vývoj v uměleckých směrech a film<sup>114</sup> není výjimkou. Kvůli přísné cenzuře bylo v této době velké množství dříve vzniklých filmů zakázáno, nové filmy vznikaly jen zřídka a základní byla jejich propagandistická úloha. Mezi lety 1967 a 1972 se film nachází v úplné stagnaci. Následuje konec první, nejbrutálnější vlny Kulturní revoluce mezi lety 1972 a 1976, avšak v této době se filmová tvorba ocitá pod přísnou kontrolou Gangu čtyř, což dovoluje vzniknout jen malému množství filmů a jejich náměty jsou přísně hlídány. Situace ve filmové produkci se zlepšuje až po zatčení Gangu čtyř v roce 1976. Film znovu vzkvétá, jeho popularita jako prostředku pro zábavu stoupá, lístky do kin jsou pravidelně vyprodány. V 80. letech se však situace čínské filmové tvorby zase ztěžuje: musí čelit popularizací televize, konkurencí se západními filmy, které se začínají dovážet do Číny a obavám politických kruhů ohledně společenské nepřijatelnosti některých námětů<sup>115</sup>. V roce 1986 se z filmu znovu stává ostře sledované médium: dostává se pod správu Státní správa rádia, filmu a televize (Guojia guangbo dianying dianshi zongju, 国家广播电视总局), která má za úkol zpřísnit kontrolu a zesílit dohled nad mediální produkcí.

Právě v této době dokončuje svá studia generace filmařů (absolventi Pekingské filmové školy roku 1982), která se ve svých dílech snaží vymanit zpod tlaku myšlenek sociálního realismu a ideologické čistoty, které převládaly v poválečném filmu. Mezi tyto filmaře patří světoznámý Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Zhang Junzhao a také režisér filmu *Sbohem, má konkubíno* Chen Kaige, který se považuje za prvního tvůrce Páté generace<sup>116</sup>.

### 3.2.1. Pátá generace filmařů v Číně

„Pátá generace filmařů“<sup>117</sup> (Di wudai daoyan, 第五代导演) – tento výraz se stal důležitým pojmem v dějinách čínského i světového filmu. První skupina diplomovaných

---

<sup>114</sup> Musí se podotknout, že film vždy byl v ČLR důležitým prostředkem oficiální propagandy. Stagnace filmu, na kterou ukazují, byla spíše zřetelná v rámci nezávislé umělecké výpovědi.

<sup>115</sup> Tang, Yuankai. "Fifth-Generation Filmmakers Advance Towards the Market." *China Today*. 2002.

<sup>116</sup> Vývoj filmu v ČLR se popisuje v publikaci: Kuoshu, Harry H. "Overview the Filmmaking Generations." Introduction. *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2002. Str. 1–20.

<sup>117</sup> Název „Pátá generace“ vznikl z principu přijímání studentu na Pekingskou filmovou školu, kdy přijímací zkoušky se nekonaly ročně, ale skupiny absolventů se nahrazovaly skupinou nově přijatých studentů. Od založení školy tito filmaři byli pátou skupinou absolventů.

filmařů po Kulturní revoluce se hned vyznačila odstupem od tradičního způsobu vyprávění a konvenčních přístupů. Je zajímavé, že právě filmy těchto filmařů, „filmy, které ukazují kulturní identitu, kterou se dnešní čínské publikum tolik zdráhá definovat a kterou si raději drží dál od těla“<sup>118</sup> jsou v zahraničí ceněny jako nejlepší prezentace čínské kultury.

Čím jsou filmaři této generace tolik výjimeční? Proč se o jejich tvorbě tolik mluví? Odpověď se těžko hledá, jelikož se v tomto případě nejedná o jakýsi jednotný směr, kterého se celá tato skupina filmařů drží. Dílo každého je odlišné, ať se jedná o styl, pojetí nebo náměty. Setkáváme se jak s žánrem černé komedie (*Hei pao shijian*, 黑炮事件, v angličtině *The Black Cannon Incident*, režisér Huang Jianxin, 1985), tak i s ezoterickými náměty (*Bian zou bian chang*, 边走边唱, v angličtině *Life on string*, Chen Kaige 1991). Přesto můžeme nalézt několik spojovacích bodů v logice jejich tvorby.<sup>119</sup>

Význačným specifikem jejich tvorby je zájem o těžkosti života prostých lidí. Tvůrci Páté generace své filmy často staví na osudech obyčejných lidí, na lokálním dění a mají často dokumentaristický nádech. Toto zaměření na život lidí na vesnici je propojeno s dalším důležitým společným bodem jejich tvorby, a to s osobní zkušeností těchto filmařů s obdobím Kulturní revoluce. Tato historická událost předurčila v mnoha směrech jejich budoucnost. Najednou se všechno, na co byli zvyklí, dramaticky změnilo. Většina z nich po skončení středoškolského studia byla vysídlena na venkov, často do odlehlých částí země stranou civilizace, kde měla za úkol převychovávat rolníky v revolučním duchu. Zkušenosti s utrpením vlastních rodin, obrovskou fyzickou námahou a smutnou situací na venkově jim daly možnost kriticky vnímat politické dění kolem sebe a sociální problémy, které venkov sužovaly. Politická obleva a otevírání se světu v období po Kulturní revoluci jim umožňuje prezentovat vlastní vizi a myšlenky. Výstižně mentalitu tvorby Páté generace popsal Chen Kaige v rozhovoru pro časopis *Cineaste*: „V té době jsme neměli jasnou představu o tom, co chceme nebo můžeme tvořit. Uvědomili jsme si, že film je naší hračkou a můžeme si s ní hrát. Zjistili jsme, že filmem můžeme vyjádřit naše pocity vůči tomu, co se děje ve společnosti, ať

---

<sup>118</sup> Larson, Wendy. "The Concubine and the Figure of History: Chen Kaige's Farewell My Concubine." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Comp. Sheldon H. Lu. Honolulu, HI: University of Hawaii, 1997. Str. 334.

<sup>119</sup> "Chinese Cinema - 'The Fifth Generation'" *H2G2*. 28 Jan. 2002.

už se jedná o politiku či kulturu. V té době jsme byli velice političtí, mohla za to obecná situace v Číně.“<sup>120</sup>

Dá se říct, že Pátá generace filmařů je „produktem historické tragédie“ a „útrpným monologem 80. let.“<sup>121</sup> Byli to lidé, kteří v 80. letech vytvořili předěl mezi generacemi čínských filmařů a přišli s novou politickou, kulturní a sociální vizí, stejně tak jako s novým systémem hodnot. Ovšem v mžiku oka se jejich tvorba mění a jaksi dospívá. Najednou vidíme, jak jejich inovativní koncepty čím dál více odpovídají západním estetickým trendům a díky tomu se filmy Páté generace dostávají na vysoké příčky světových filmových festivalů. Vývoj filmařů v západním směru je zajisté podmíněn stylem výuky na Pekingské filmové škole, kde se od posluchačů požadovalo, aby během čtyř let studia zhlédli velké množství zahraničních filmů, aby pochytily filmové způsoby vyprávění, ke kterým se světový film již propracoval. Tento rozhled ovšem neutlačil tíhu čínských filmařů vytvářet své filmy na základě vlastní vize a nehledět na rámce, které byly vytvořeny světovou kinematografií.

Pátá generace filmařů jako specifický umělecký směr, podle profesora Pekingské filmové školy Ni Zhena, končí na počátku 90. let, kdy začíná velká vlna komercializace filmové produkce. Filmy, které vznikají, v sobě spojují uměleckou hodnotu s komerční přitažlivostí.<sup>122</sup> Toto nucené prolnutí je způsobeno velkým poklesem návštěvnosti kin, popularizací televize a příchodem zahraničních filmů, které k sobě přilákaly mnohem větší pozornost čínských diváků. Čínští filmaři tak čelí skutečnosti, že jenom filmy opravdu mimořádných kvalit dokáží získat své místo na rozrůstajícím se filmovém trhu.

Se vstupem Číny do WTO vyvstává otázka, zda čínský film má sílu bojovat o přežití. Na tu svojí tvorbou odpovídají právě režiséři Páté generace, kteří na základě kvalitních filmů, importovaných ze zahraničí, nasbírali bohaté zkušenosti o uměleckých trendech a technologické úrovni světové filmové produkce. Filmoví tvůrci nevědomky sledují nové proudy ve filmu, nehledají už jenom cestu, jak vyjádřit vlastní myšlenky, ale i cestu, jak se přiblížit a zalíbit publiku.

---

<sup>120</sup> Havis, Richard James. "Changing the Face of Chinese Cinema: An Interview with Chen Kaige." *Cineaste* (Winter 2003). Str. 8.

<sup>121</sup> Tang, Yuankai. "Fifth-Generation Filmmakers Advance Towards the Market." *China Today*. 2002. <<http://www.chinatoday.com.cn/English/e20026/film.htm>>.

<sup>122</sup> Tamtéž.

### 3.2.2. *Bawang bie ji* – zpověď a komerční trhák

Do doby spojení umění a komerce se zrodil i film *Bawang bie ji*. Je smutným povzdechem nad krutou dobou, která přinesla obrovské utrpení a převrátila systém hodnot nejedné generace. Příběh filmu je živou ilustrací toho, čím procházela čínská společnost a sám režisér.

Chen Kaige se narodil v roce 1952 v Pekingu v rodině v té době známého režiséra filmů žánru socialistického realismu Chen Huai'aie. Jeho mládí bylo poznamenáno neklidnou dobou a obrovskými změnami, kterými Čína procházela.

Malý Kaige a jeho sestra vyrůstali v Pekingu, v sídle jednoho z mandžuských velmožů z doby rané dynastie Qing. Právě tam každé ráno probíhala jejich výchova a matka je oba učila recitovat klasické básně podle ročních období<sup>123</sup>. Tento idylický obraz se však záhy mění.

Během Kulturní revoluce se čtrnáctiletý Kaige stává svědkem politického pádu vlastní rodiny. Jeho otec, jako bývalý přívrženec Guomindangu, se stal jedním z miliónů lidí, kteří se ocitli v centru perzekučních vln mezi lety 1966–76. Sám Kaige se stejně jako většina jeho spolužáků připojil k Rudým gardám. Tento krok se stal osudovým momentem a následky tohoto činu nese ve svém svědomí po celý život.

V jednom ze svých rozhovorů popisuje příhodu, která se stala na počátku Kulturní revoluce. Smutně vzpomíná, jak se připojil k davu, který vykřikoval hesla, směřovaná proti jeho otci, jen aby se ukázal před spolužáky, z nichž většina byla syny vysoce postavených stranických kádrů. „Veřejně jsem kritizoval svého otce během Kulturní revoluce,“ řekl Chen pro noviny *The Vancouver Sun*. „Zradil jsem ho, abych ukázal, jaký jsem hodný chlapec, a že dělám dobře pro společnost. Nevěděl jsem, kým byl můj otec. Nevěděl jsem ani, kým jsem byl já sám. Nechápal jsem, že dělám chybu, poněvadž jsem za tu chybu byl odměněn. Lidé mě měli rádi kvůli tomu, že jsem zradil svého otce... Byl jsem slepý.“<sup>124</sup> Otec Kaigemu dokázal odpustit, on sám však stále nese břemeno této zrady, což často prozrazují jeho filmy (*Sbohem, má konkubíno*<sup>125</sup> 1993, *Spolu s tebou* 2002).

<sup>123</sup> "Chen Kaige and the Shadows of the Revolution." *Sight and Sound* (Feb. 1994). EBSCO. Str. 28.

<sup>124</sup> Monk, Katherine. "Chinese Filmmaker Moves into Mainstream." *The Vancouver Sun*. 5 May 2006. <<http://www.vancouver.sun.com>>.

<sup>125</sup> Je zajímavé si povšimnout, že na filmu *Sbohem, má konkubíno*, který popisuje příběh zrady mezi blízkými lidmi během Kulturní revoluce, otec Chen Kaigeho Chen Huai'ai pracoval jako umělecký vedoucí.

Později, v 70. letech byl stejně jako většina mladých vzdělaných lidí poslán na venkov. Kvůli své síle a výšce mu byla přiřazena práce dřevorubce a v horách jihozápadní Číny strávil 5 let života.

Po návratu do Pekingu nastupuje na Pekingskou filmovou školu, kde mladí filmaři získávají potřebné znalosti a obdivují evropské filmové umění prezentované Bergmanem, Antonionim, Bertoluccim a dalšími mistry kinematografie. Po Kulturní revoluci měl systém vzdělávání v uměleckých oborech v Číně značné rezervy, avšak mladí talentovaní umělci, mezi které patří i Chen Kaige, přicházejí s inovativními technikami a chutí znovu přivést k životu čínský film.

Kariéra začínajícího režiséra začíná v provinčním studiu v odlehlé provincii Guangxi, kde spolu s dalším absolventem Pekingské filmové školy Zhang Yimouem točí film *Žlutá země*, který se stal první vlaštovkou uměleckého směru Páté generace filmařů. Záhy po nástupu však v režisérově životě přichází další rozhodující okamžik, a to získání stipendia na Newyorské filmové škole, kam odjíždí v roce 1987. V New Yorku se před mladým čínským filmařem otevírají nesčetné možnosti komerčního filmařství. Začíná s točením hudebních videí pro známé pěvecké hvězdy, jako například video pro píseň *Do You Believe In Shame* od Duran Duran. Pobyt v New Yorku a zkušenost s hollywoodskou produkcí mají velký vliv na pozdější režisérovu tvorbu a silně mění jeho vnímání filmového média. Už ho nevnímá pouze jako prostředek vyjádření svých myšlenek a pocitů, což filmu nutně přidává hodně specifický, umělecký nádech a také přináší omezení cílové skupiny. Najednou vidí, že film může fungovat i jako prostředek masové zábavy, který pomocí specifických prvků přitahuje velké množství diváků do kin, což se u prvních filmů Páté generace moc nestávalo a spíše byly odsuzovány za přílišnou nesrozumitelnost a uměleckost.

V roce 1988 na Filmovém festivalu v Cannes se do rukou Chen Kaigeho dostává román hongkongské spisovatelky Li Bihua (Lillian Lee) *Bawang bie ji*. První dojem režiséra rozhodně nebyl pozitivní a myšlenka točit film podle jejího příběhu reálně vyvstala až v roce 1990 po osobním setkání Chen Kaigeho s autorkou v Hongkongu. Chen Kaige v jednom ze svých interview vzpomíná na počátky vzniku filmu: „Původně jsem si pomyslel, že román je moc jednoduchý. Lillian neměla jasnou představu ani o situaci v Číně, ani o světě Pekingské opery. Navíc neměla žádné hlubší pochopení Kulturní revoluce. Neprožila to. Její jazyk byl dalším problémem. Dalo se hned poznat, že se nejedná o pekingskou autorku. Navíc, aby vyhověla požadavkům hongkongského čtenáře, musela omezit počet stránek, a příběh tak nebyl plně rozvinut. Ale Lillian mi přišla velmi chytrá, a tak jsem navrhnul

spolupráci s čínským scénáristou Lu Weiem z filmového studia Van a ve třech jsme dokončili první návrh scénáře v lednu 1991. <sup>126</sup>

Setkání režiséra a autorky se stalo osudovým pro oba dva: Li Bihua přineslo mezinárodní popularitu, Chen Kaigemu zase dalo námět, pomocí kterého dokázal ilustrovat vlastní pohled na to, co se dělo v Číně v průběhu 20. století, vyjádřit svá trápení. Příběh mu poskytl prostor přemítat nad vlastním dosavadním životem, nad zradou, kterou učinil vůči svému otci v mládí, nad obdobím, které ho donutilo tuto zradu učinit <sup>127</sup>.

Na jedné straně je *Sbohem, má konkubíno* filmem s velice osobním, melancholickým nádechem, na straně druhé stojí skutečnost, že rychle získal úspěch na západě, což přináší otázku, zda se nejedná o promyšlený komerční tah. Využití exotického prostředí Pekingské opery, bouřlivých dějin Číny, hvězdné obsazení hlavních rolí (Leslie Cheung a Gong Li byli již v té době jedněmi z mála hereckých osobností známých jak v Asii, tak i na Západě) – tyto momenty již od počátku slibují divákovi ohromující podívanou. Sám režisér vyvrací pochyby o tom, že svojí produkcí chce ukojit spíše komerční zájmy: „Pokud po mně budete chtít vybrat, zda natočit dobrý film nebo populární trhák, vyberu si dobrý film. Jsem v tomto průmyslu tak dlouho, že neexistuje žádný důvod, pro který bych zradil své srdce.“ <sup>128</sup> Ovšem musíme tato slova brát s rezervou. Málomocný umělec, ať je to malíř nebo režisér, bude otevřeně sdělovat, že své umění dělá pro peníze. Je však jisté, že pokud se z filmu stává trhák, znamená to, že ten film našel svoji cestu k divákovi a uznání a komerční návratnost filmu je nejen bonusem pro režiséra, ale podstatou filmového průmyslu.

Příprava a natáčení filmu je samo o sobě velice nákladným procesem a tím spíše v případě takového velkofilmu, jakým je *Sbohem, má konkubíno*. Proto před Chen Kaigem stála nesmírně komplikovaná úloha: vytvořit film, který osloví co největší počet diváků a přitom neztratí svoji uměleckou hodnotu spojením s komerční stránkou věci.

---

<sup>126</sup> "Chen Kaige." Interview by Peggy Chiao and Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1993. <<http://bombsite.com/issues/45/articles/1698>>.

<sup>127</sup> Musíme podotknout, že Chen Kaige nevnímá svůj film jako adaptaci. Ve svém interview na filmovém festivalu 25th Starz DENVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL zmínil: „Je tak mnoho filmů, které jsou adaptací něčeho jiného. Já chci tvořit originální příběhy – nevěřím moc v adaptace. Víím, že existují zajímavé příběhy, které můžu přetransformovat podle mé vize, ale upřednostňuji vývoj originálních děl“.

<sup>128</sup> "Farewell My Concubine' Director Denies He Traded Artistic Integrity for Success." Interview by Min Lee. *StarTribune.com*. 22 Mar. 2011.



### 3.2.3. ČLR, Hongkong, Tchaj-wan – umění filmové spolupráce

V 80. letech prošla filmová produkce Číny, Hongkongu a Tchaj-wanu obrovskými změnami a vytvořil se model spolupráce, který funguje dodnes. Základem tohoto modelu byla skutečnost, že každý ze zmíněných regionů měl něco, co ostatní nutně potřebovaly pro svůj rozvoj.

Poté, co Čína a Tchaj-wan prošly obrovskými změnami, které daly nový život filmové regionální produkci, přišla do těchto oblastí i nutnost čelit konkurenci z Hollywoodu a z již ekonomicky rozvinutého Hongkongu, který exceluje v komerční filmové produkci<sup>129</sup>.

Do 80. let již Hongkong získal značné zkušenosti s natáčením komerčních trháků, měl technologické a marketingové know-how. Právě tyto zkušenosti byly základní „komoditou“ hongkongského filmového průmyslu, kterou mohl ČLR a Tchaj-wanu nabídnout. Obrovské území ČLR na oplátku poskytuje úžasné lokace, nesčetné množství hereckých a režisérských talentů a literatura nabízí různorodé náměty.

Jakou roli v tomto systému hraje Tchaj-wan? Ten v té době zase vytváří plodnou půdu pro rozvoj filmové produkce a většina investic do filmového průmyslu jdou z Tchaj-wanu. Ovšem investiční příležitosti tchajwanských investorů byly velice omezené kvůli přísným kvótám na produkci z pevninské Číny, a proto jediná možná investiční cesta vedla zase přes Hongkong.

Zářným příkladem tohoto systému spolupráce je i film *Sbohem, má konkubíno*. Jedná se o výsledek komplikované spolupráce, který byl financován bývalou tchajwanskou herečkou Hsu Feng, vytvářen pekingským filmovým studiem, čínským režisérem a herci podle adaptace hongkongského románu a se známým hongkongským hercem Leslie Cheungem v hlavní roli. Tento složitý mechanismus propojení tří regionů pro evropského diváka není zřetelný, avšak pro čínsky mluvící diváky vytváří mnohem komplexnější pohled na výsledek. „Diváci každého z těchto regionů ... na základě kulturních očekávání nacházejí ve filmu prvky, které jim jsou povědomé, ale také prvky, které jim jsou vzdálené. Všichni však prohlašují, že film je jejich.“<sup>130</sup> Podstatnou je také skutečnost, že Čína, donedávna nepřístupná, se stává pro čínsky mluvící publikum „trhákem“ sama o sobě a u Taiwanců navíc vyvolává silný pocit nostalgie po „ztracené vlasti“.

---

<sup>129</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 40–41.

<sup>130</sup> Tamtéž: str. 41.

### 3.3. Cesta z papíru na plátno

Film *Sbohem, má konkubíno* se stal třetím filmem Chena Kaigeho, který byl natočen podle literární předlohy. V tvorbě Chen Kaigeho se však stal znamením nového směru a nové vize. V tomto díle ustupuje režisérův specifický vizuální styl, založený na dlouhých záběrech, jak tomu bylo v jeho dřívějších filmech, a je nahrazen spíše klasickými narativními technikami. „Místo bezhraničných prostorů dřívějších filmů, v *Sbohem, má konkubíno* režisér akcentuje, jakým způsobem opera vytváří prostorové propojení scény a hlediště.“<sup>131</sup> Dalším zajímavým posunem vůči předchozím filmům je negativní vnímání davu. Dav je v *Sbohem, má konkubíno*, ať už se jedná o japonské vojáky, studenty, kuomintangské vojáky či komunisty, vždycky symbolem utlačování, hrozby a nebezpečí. „Film se soustřeďuje na trhliny v kolektivní „tkanině“ a na chaos a násilí, které hrozí vyhnout se z jejího jádra.“<sup>132</sup>

V případě filmu *Sbohem, má konkubíno* se nedá postupovat stejně, jako v případě obyčejné adaptace. Jedním z důvodů je to, že se zde film a předloha nacházejí v těsné symbióze a média se de facto ovlivňují navzájem. Dalším je skutečnost, že se nejedná o „mechanickou adaptaci“, ale spíše o „vizuální vytvoření“<sup>133</sup> románového světa. V této souvislosti je zajímavé prozkoumat, jakým způsobem je text předlohy zobrazen filmovými obrazy, jakých postupů režisér využil. I v případě takto těsného spojení předlohy a výsledného filmu se neobejde bez jemných posunů, které nechávají výsledný film vyznít dost odlišným způsobem.

#### 3.3.1. Struktura filmu

Film začíná dlouhým záběrem, ve kterém se pozornost diváka soustřeďuje na postavy dvou hlavních hrdinů v prázdném sále. Kamera se pomalu oddaluje a zachycuje jejich nespěšné kroky. Ticho narušuje autoritativní hlas, který chce, aby se identifikovali. Když zjišťuje, kdo před ním stojí, v jeho hlase slyšíme tóny obdivu a uznání. Z jejich odloučení viní

---

<sup>131</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 50.

<sup>132</sup> Tamtéž: str. 51.

<sup>133</sup> Cui, Shuqin. *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i, 2003. Str. 105.

„Gang čtyř“ a tvrdí, že teď je všechno lepší („現在好了“<sup>134</sup>). Během této krátké výměny si můžeme všimnout důležitého rozchodu mezi replikami a jazykem těla herců, což nám zprostředkovává možnost vnímat jinou rovinu příběhu. Všimněme si, že zatímco Dieyi je celou dobu skoro nehybný a kromě dvou replik neříká nic, Xiaolou je zřetelně nervózní. Horlivě přitakává tvrzení, že nyní je všechno v pořádku, ovšem zda tomu sám věří je velkou otázkou. Pro zasvěceného diváka, který ví, že film vyšel pouhé 4 roky po masakru na náměstí Tiananmen tato věta vyznívá přinejmenším ironicky. Dieyi zůstává klidný. Zdá se, že ho nic z jeho okolí nezajímá, je připraven hrát.

Tento krátký úvod vytváří dynamiku divadelního pódia: ostré světlo na hercích, upřené pohledy diváků. Později bude v průběhu filmu podobná scéna několikrát znovu využita, například během vyslýchání Xiaoloua za Kulturní revoluce. Jak poznamenává Helen Hok-Sze Leung: „Touto úvodní pasáží režisér jemně naznačuje paralelu mezi divadlem politického teroru a skutečným divadelním prostorem.“<sup>135</sup>

Další výstavba filmu je velice podobná výstavbě románu. Kontrastní stříhy a změny letopočtů dělí celistvé vyprávění na jakési „kapitoly“, periody života hlavních hrdinů.

První kapitola začíná rokem 1924 v Pekingu<sup>136</sup>. Kamera zachycuje ženu s dítětem, spěchající přes dav lidí na představení Pekingské opery. Matka za malou chvíli zanechá syna (Fazolka) osudu v jedné z operních škol. Jediné, co mu po ní zbyde, bude plášť, kterým ho přikryje a který se pro malého Fazolka navždy stane symbolem ženské zrady.<sup>137</sup> V této povědomé kapitole značnou část tvoří herci 9–10 let a zachycují se první roky Fazolka v operní škole. Je to část provázená nucením, utrpením a těžkostmi studia operního umění a odporem malého Fazolka vůči tomuto drilu.

Zvrat přichází poté, co se rozhodne spolu s dalším chlapcem utéct z divadla. Na svém útěku se dostávají na představení nejmenovaného, ale zajisté velmi slavného herce<sup>138</sup>. „I když

---

<sup>134</sup> *Farewell, My Concubine*. Dir. Kaige Chen. Perf. Leslie Cheung, Fengyi Zhang, Li Gong. Miramax Films, 1993. (dále *Bawang bie ji*)00:01:49.

<sup>135</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 54.

<sup>136</sup> Zajímavé je, že ve filmovém popisku je místo dění uvedeno jako Beiping (北平), i když se děj odehrává v roce 1924, a Peking byl přejmenován až v roce 1928 po přesunutí hl. města do Nankingu.

<sup>137</sup> S motivem pláště se setkáme ještě několikrát v rámci vývoje vztahu Dieyiho a Juxian.

<sup>138</sup> S podobným záběrem se setkáváme, když se stane slavným Dieyi.

kýchnete, budou Vám všichni tleskat.“<sup>139</sup> Představení *Sbohem, má konkubíno* rozhodlo budoucí osud obou chlapců na útěku: Fazolka umění pohltilo (byl tak zabrán do sledování děje, že nedokázal udržet moč) a utvrdilo ho v tom, že je to jeho cesta; jeho kamarád Prašivka (Xiao Laizi, 小癩子) pochopil, že těžký výcvik herce nezvládne a že raději ukončí svůj život sebevraždou. Navíc záběr na hegemonu v nás evokuje neschopnost Fazolka opustit svého přítele Kamínka, což ho upevňuje v rozhodnutí, že se musí vrátit. „*Bawang bie ji*“, jak říká mistr Guan, „je na jednu stranu hrou, na druhou stranu návodem, jak se stát člověkem. Každý sám tvoří svůj osud.“<sup>140</sup> Tato slova jsou následována záběrem na Fazolka, jak se nelítostně fackuje, až jsou jeho tváře zakrvavené. Krutá scéna „bičování sebe sama“ je symbolickým přijetím fyzických trestů Fazolkem jako součást cesty k dosažení profesionality.

Další kapitolou v životě herců je obsazování v divadelním představení, které organizuje pan Na. Je to první důležitý krok v kariéře, a když Fazolek znovu zpívá špatně verše, za které už byl tolikrát trestán, Kamínek mu do krku vrazí dýmku. Tento brutální čin je jen dalším trestem na cestě k dokonalosti, ovšem způsobený Kamínkem má mnohem větší vliv na Fazolka, nežli všechno předchozí. Tento trest je posledním krokem k vytvoření jeho nové identity<sup>141</sup>.

Výsledkem této změny je představení, kde Fazolek a Kamínek předvádí operu *Sbohem, má konkubíno*. Fazolek natolik harmonicky splyne se svojí postavou, že se stává předmětem touhy eunucha Zhanga. Po představení je podle staré tradice Fazolek odnesen do komnat eunucha. „Tahle konkubína stejně musí zemřít, vidíte?“<sup>142</sup> Zneužití oťráslo Fazolkem v základu. Nemůže o tom mluvit, ale v jeho výrazu a pohybech vidíme zároveň odevzdanost a nepochopení situace. Zajímavá je návaznost na další scénu, ve které Fazolek nachází dítě a bere si ho. Dítě zde divák může vnímat jako výsledek předchozího sexuálního vztahu.

Focením divadelní skupiny je ukončeno dětství dvou herců a rychlým střihem se dostáváme do fotografického ateliéru, kde se již známí a vyhlášení herci Cheng Dieyi a Duan Xiaolou fotí v čínských a západních oblecích na pozadí malované krajiny. Je rok 1937. Ulice naplňují hesla studentských demonstrantů, směřovaných proti japonské okupaci. Cheng Dieyi

---

<sup>139</sup> *Bawang bie ji*: 00:22:03.

<sup>140</sup> Tamtéž: 00:30:04.

<sup>141</sup> Není jisté, zda je korektní tuto identitu označit za homosexuální. Spíše se jedná o nucenou změnu chování, kdy Dieyi je tlačěn vnímat sebe jako Yu Ji, chovat se podle vzorců, které předpokládá její postava.

<sup>142</sup> *Bawang bie ji*, 00:37:20.

a Duan Xiaolou se protlačují davem a směřují do divadla na své představení. Následuje záběr, který skoro přesně kopíruje scénu z dětství Dieyiho, kdy s Prašivkou nadšeně obdivují známého herce. Teď je tím známým hercem on sám a na spolužáka mu zůstala jen vzpomínka, která se navrátí v momentě, kdy pouliční prodavač vykřikne: „Kandovaná jablíčka<sup>143</sup> ! Kandovaná jablíčka!“<sup>144</sup>

Dieyi a Xiaolou nespěchají, pomalu nanáší líčidlo. Nakonec se Yu Ji objevuje na scéně. Střídané záběry na Yu Ji, pak na Yuan Siyeho a zpětně na Yu Ji připomínají scénu s představením pro eunucha Zhanga a naráží na podobné vyústění. Navíc vizuálně vytvořené hlediště odpovídá „divadelnímu rozmístění za dynastie Qing“<sup>145</sup>, kdy lóže v patře měly silný homo erotický podtext, poněvadž se zde po představení setkávali známí herci ženských rolí s vlivnými patrony a mecenáši.

Představení končí a herci jsou za scénou. Xiaolou je odličen a vypráví Dieyimu o své technice zpěvu. Najednou při laškovném objetí záběr kamery přechází z původního zachycení herců na zachycení jejich odrazu v zrcadle. Tento vizuální prvek je použit několikrát a je obrazovou formou čínského rčení: „Jing hua shui yue“ (镜华水月, „Květiny v zrcadle, měsíc na vodě“), které popisuje „estetický stav, kdy není možné odlišit reálné prostředí od imaginárního“<sup>146</sup>. V této scéně se Dieyi a Xiaolou vidí v zrcadle jako žena a muž a podle výrazu Xiaolou se můžeme domnívat, že začíná chápat, co k němu jeho spoluherec cítí.

Tento intimní okamžik je přerušeno návštěvou pana Yuana, který přináší Dieyimu dary. Během jeho vyprávění o opeře je Dieyi pouhým odrazem v zrcadle. Yuan směřuje svoji repliku k odrazu, říká: „Na jednu či dvě vteřiny jsem byl zmaten a zdálo se mi, že konkubína Yu se vrátila k životu!“<sup>147</sup>

Nadšení patrona z vystoupení Dieyiho vystřídá kritická poznámka ohledně ztvárnění hegemonu. „Podle zavedené tradice je nutno udělat sedm kroků, Vy jste však udělal jenom pět. Chování chuského hegemonu je noblesní a úctyhodné, ovšem pokud ukazuje jen sílu bez

---

<sup>143</sup> Je to pochoutka, kterou si Prašivka koupil, když utekli z operní školy a byla to poslední pochoutka, kterou do sebe soukal před sebevraždou.

<sup>144</sup> *Bawang bie ji*, 00:44:15.

<sup>145</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 55.

<sup>146</sup> Tamtéž: str. 58.

<sup>147</sup> *Bawang bie ji*, 00:49:37.

známky vážnosti, nedělá to z něj spíše zbojníka od jezerního břehu?“<sup>148</sup> Tato replika je nejen narážkou na celkový přístup Xiaoloua k hereckému umění, je esencí konfliktního vztahu mezi ním a Yuan Siyem.

Další scéna se odehrává v prostředí červených lampiónů a kurtizán. Začíná nová kapitola v životě dvou herců – do jejich vztahu vstupuje žena: Juxian. Scéna setkání Xiaoloua a Juxian je plná vášní a opileckého hrdinství. Xiaolou pije s Juxian víno z jedné mísy, což je symbolem zasnoubení, myslí to ovšem vážně? Jeho mimické vyjádření, kdy nasazený úsměv přechází v seriózní výraz, nám napovídá o jeho odhodlání. Na druhou stranu konvička, rozbitá o hlavu na konci scény, dodává celku nádech divadelní frašky. Odlehčení vztahu Xiaoloua k Juxian podtrhuje i přirovnání její osoby k Pan Jinlian, hrdince románu *Slivoň ve zlaté váze* (Jin ping mei, 金瓶梅). Ovšem situace se stává vážnou, když Xiaolou jakožto hegemon recituje verše o tom, že nadešel čas rozloučit se s jeho milovanou konkubínou. Juxian, která sleduje dějství z hlediště, se razně zvedá a odchází. Následuje střih a scéna, kdy Juxian odevzdává všechno, co má, aby si koupila svobodu. Má rozhodnuto, stane se ženou Xiaoloua, ať se děje cokoli. Její následný rozhovor se Xiaolouem také vypadá jako dobře promyšlené představení. Místo aby si probrali celou situaci v soukromí, připomíná Juxian před celým divadelním souborem Xiaolouovi jeho žádost o ruku. Bere na sebe roli „chudinky“, kterou vyhnali kvůli zasnubám se Xiaolouem: „V Domě květů si nenechávají zasnoubené dívky.“<sup>149</sup> Xiaolou, který by se v soukromí nejspíše zachoval jinak, je pod nátlakem diváckého publika nucen znovu hrát roli hrdiny, a proto ohlašuje, že si Juxian vezme.

Dieyiho požívá žárlivost. Věta „neznám hru o králi zbojníků a jeho manželce“<sup>150</sup> ukazuje míru odsouzení a nepřijetí manželského spojení Xiaoloua a Juxian. Ovšem jeho pokus Xiaolouovi zabránit je neúspěšný. Posměšný a vítězný pohled Juxian ho přivádí na úplné dno. V tom se objevuje Yuan Siye, který netrpělivě čeká na návštěvu Dieyiho.

Další záběr je jemným ohlasem doby, kdy Dieyi a Xiaolou byli ještě chlapci. Dieyi láskyplně přikrývá dva mlad'oučké spící herce, kteří se nápadně podobají Fazolkovi a Kamínkovi. Jeho něžný pohled evokuje vzpomínku na dětská léta, kdy se navzájem chránili a pomáhali, kdy v Dieyím vznikly ty city, na které teď musí zapomenout.

---

<sup>148</sup> *Bawang bie ji*, 00:50:06.

<sup>149</sup> Tamtéž: 01:03:35.

<sup>150</sup> Tamtéž: 01:06:28.

Scéna návštěvy u Yuan Siyeho se odehrává ve večerním přítmí. V modravých barvách pokoje vyniká meč s červenými štrápci na rukojeti, který chlapci obdivovali ještě u eunucha Zhanga. Teď se stává symbolem intimního přátelství Dieyiho a Yuana.

Po intimním představení v domě Yuan Siyeho Dieyi, stále nalíčen, spěchá ke svému příteli na svatební hostinu. Doufá, že tento meč dokáže něco změnit, dokáže vrátit všechno zpět, ovšem Xiaolou se mu vysměje do tváře: „Nejsme na scéně, k čemu je mi tady meč?“<sup>151</sup> Záběr kamery přechází z Dieyiho na fotku dvou herců, která je další vzpomínkou na období, kdy byli jen oni dva, kdy byli spolu. Teď je mezi nimi Juxian, která nutí Dieyiho vypít kalíšek vína na jejich hostině. „Děkuji Vám, slečno Juxian“, odsekne Dieyi. Od této chvíle se cesta herců rozchází a Dieyi prohlašuje, že už spolu nebudou vystupovat. Odchod Dieyiho je následován průvodem vojáků: Japonci vstoupili do města.

Následující scéna v divadle je zajímavým obrazem změn, které otřásly zemí. Záběr na hlediště ukazuje japonské vlajky a japonské vojáky na nejlepších místech. Poletující letáčky ukazují neklid ve společnosti, ovšem dění na jevišti je v silném kontrastu. Mezi tím, co v hledišti pobíhají vojáci, předvádí na jevišti Dieyi árii z opery *Císařská konkubína se opila*. Je pohlcen uměním a nevnímá nic okolo, za co sklídí potlesk jak čínských, tak i japonských diváků. V protikladu k tomu nedokáže Xiaolou udržet své city na uzdě a napadá japonského vojáka, za což je odveden do japonského zajetí.

Hned v další scéně vidíme, jak Dieyi dostává dopis od japonského generála a rychle se upravuje, aby stihnul zachránit Xiaolou. Ovšem příchod Juxian ho zastavuje. Na jednu stranu k ní cítí odpor, na druhou stranu je polichocen, že přišla k němu žadonit, poněvadž sama nezmůže nic, aby zachránila svého milého. Cítí, že je to příležitost vrátit všechno zpátky, proto demonstrativně sundává svůj plášť a čeká na tu jedinou nabídku, kterou od ní může přijmout. Ta záhy přichází. Juxian slibuje, že se vrátí tam, odkud přišla, a že se mezi kamarády už nikdy nepostaví. Ovšem plášť, přehozený Juxian přes ramena Dieyiho, který byl symbolem ženské zrady již od jeho dětství, je zde také jakýmsi náznakem, že realita nebude tak bezchybná, jak to Dieyi očekává.

Vystoupení před japonskou armádou sklidilo obrovský úspěch a Xiaolou je propuštěn. Stejně jako v knize je Dieyiho oběť oplácena plivancem do tváře. Juxian s ním zřejmě soucítí, ovšem spěchá za svým mužem. Vidí, že vztah kamarádů je roztržen a spěchá chytit svojí šanci na šťastný život. Dieyi zůstává sám, ovšem není čas na smutek. Z velkých vrat vychází

---

<sup>151</sup> *Bawang bie ji*, 01:13:13.

japonští vojáci, kteří táhnou zajatce na popravu. Tento rychlý sled událostí emotivně ukazuje, jak málo oddělovalo Xiaoloua od smrti.

Následuje den svatby. Nevěsta v tradičním červeném úboru se objevuje v záběru. Její kroky musí být pomalé a opatrné, protože jí závoj z pevné látky brání ve výhledu. Ovšem nevěsta je nedočkavá, chce se co nejdříve stát ženou Xiaoloua a zapomenout na svůj předchozí život. Vysvobozuje se z rukou dvou slečen, které ji vedou, a zvedá závoj. Na krátký okamžik vidíme na jejím obličejí výraz nejistoty, cítíme zaváhání. Když však vidí Xiaoloua, rozhodně strčí do červeného koberce, který se rozvine před ní a vytvoří cestu k ženichovi.

Záběr jejich první noci je najednou střížen náhledem do Yuan Siyeho jídelny, kde připravil pohoštění pro Dieyiho. Stejně jako Juxian před tím, než šla na svatební lóže, si i Dieyi připije, ovšem jemu alkohol pomáhá zapomenout na to, že jeho král je zase s jinou. Upřeně pozoruje, jak sluhové zabíjí želvu do polévky a až když je podřezána, klidně vydechne. Možná vzpomíná na osud konkubíny? Znovu si Dieyi a Yuan Siye nanášejí líčidlo, jsou znovu hegemonelem a konkubínou. Dieyi, již značně opilý, se najednou znovu dostává do světa svých iluzí, což je na plátně zachyceno dlouhým záběrem na nalíčeného Yuana, který mu evidentně připadá jako Xiaolou. Cěla scéna je natáčená přes závěs, kvůli čemuž je výsledný obraz mlhavý a snový.

Celek scény ukončuje návrat do ložnice novomanželů. Juxian se upravuje před zrcadlem. Dlouhý záběr na její spokojené pozorování odrazu, kde vidí krásnou ženu oblečenou do červených svátečních šatů, napovídá o tom, jak se jí její nová role manželky a ctnostné ženy líbí. Promlouvá ke Xiaolouovi, ovšem jeho absence v záběru dává větě, kterou pronáší, nádech zbožného přání: „Už nezpívej operu!“

S dalším stříhem začíná i další kapitola života hrdinů. Je evidentní, že od momentu jejich posledního setkání uplynula dlouhá doba – o tom vypovídá vzhled Dieyiho, jeho dlouhé vlasy, mezi kterými se proplétají tenké nitě opiového kouře. Stal se závislým na této droze. Xiaolou a Juxian žijí úplně jiný, měšťácký život. Juxian se stala přísnou manželkou a tlačí svého muže najít jiné povolání, ovšem on nic kromě opery neumí.

Všechno se mění, když se oba herci znovu sejdou ve starém dvorku, kde kdysi trénovali operní kroky – učitel Guan je chce vidět. Stařec je kárá za to, že všechna léta byla promarněna a že Xiaolou nechal zpěvu. Dieyimu říká: „Cheng Dieyi, nejdříve to byl tvůj spolužák, který ti pomohl k úspěchu. Teď tvůj operní bratr nezpívá. Musíš ho také postrčit.“<sup>152</sup> Podává mu stejnou dýmku, kterou kdysi Kamínek strčil do krku Fazolkovi, aby správně zazpíval verše.

---

<sup>152</sup> *Bawang bie ji*, 01:30:07.



Zde vidíme, že režisérův vztah k tomuto předmětu je odlišný od vztahu autorky: v románu je scéna s dýmkou použita pro dokončení feminizace Dieyiho, ve filmu se však jedná o pouhý prostředek potrestání, stejný jako například seřezání dřevěným mečem.

Xiaolou přijímá trest od učitele jako zaslouženou věc, ovšem Juxian se ho snaží zastat: „Vy, učitelé, si nemůžete přeci vyslechnout jenom jednu stranu.“<sup>153</sup> Nejspíše touto větou chce Dieyiho donutit, aby přiznal důvod, kvůli kterému již spolu nezpívají, ovšem Xiaolou ji přerušuje fackou. Tento zákrok a také celkové rozložení scény, kdy se tři muži objevují v jednom záběru a žena se nachází opodál a pouze sleduje dění, ukazuje „mužský pohled režiséra na nemožnost vstupu ženy do ryze mužského světa.“<sup>154</sup> Xiaolou se znovu staví na stranu Dieyiho, nedovolí, aby se žena vměšovala do jejich vztahu, ovšem za chvíli zjišťuje, že se v brzké době stane otcem. Tato zpráva mu dává další důvod, proč znovu začít zpívat.

Za nedlouho mistr umírá během předvádění žákům *Lin Chongova nočního úprku* (Linchong yeben, 林冲夜奔). Studenti pomalu opouštějí malý dvorek. Ovšem Dieyi a Xiaolou si všímají chlapce, který chce dokončit trest, uložený učitelem: „Učitel řekl, že pokud se člověk chce stát známým hercem, musí si sám pomoci.“<sup>155</sup> Tímto chlapcem je Xiao Si, nalezenec, kterého do operní školy přinesl shodou okolností právě Dieyi (v té době se mu ještě říkalo Fazolek). Tato zpráva v Dieyim vyvolává pocit zodpovědnosti a dalo by se říct i něžnosti vůči chlapci, kterého kdysi našel na temné ulici. Když slyší, že chlapec chce zpívat operu, ať se děje cokoliv, jemně mu dává ruku na čelo, které má otlačené z dlouhého držení mísy s vodou. Zdá se, že našel spřízněnou duši, která mu bude oporou.

Je rok 1945, Japonsko kapituluje a vláda Guomindangu se vrací do Peking. Ulice jsou plné rozradostněných lidí s vlajkami. Okupace je u konce. Radostný výraz však nevidíme u tří lidí, kteří se vydělují z davu svými smutečnými bílými rouchy. Xiao Si nese vepředu posmrtní tabulku mistra, dva slavní herci jdou tiše za ním. Tato scéna je postavena na kontrastu společenského veselí a osobního smutného prožitku, tupého davu a umění, které ocení pouze jednotlivec.

Xiaolou a Dieyi znovu předvádí své nejlepší představení: *Sbohem, má konkubíno*, ovšem teď jsou jejich diváky vojáci Guomindangu. Euforické publikum ruší herce při zpěvu, svítí do obličeje baterkami, šplhá na pódium. Ani takový profesionál jako Dieyi není schopen

---

<sup>153</sup> *Bawang bie ji*, 01:33:06.

<sup>154</sup> Cui, Shuqin. *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i, 2003. Str. 162.

<sup>155</sup> *Bawang bie ji*, 01:36:56.

dokončit svojí árii. Xiaolou se snaží pomoci příteli. Vychází k publiku a snaží se ho zdvořile uklidnit, ale věta: „Ani Japonci si nedovolili být tak hluční“<sup>156</sup> vyvolává jen vlnu agrese proti divadelnímu souboru. Rozpoutává se zuřivý boj. Zničené divadlo, zničené životy: Juxian přichází o dítě, Dieyi o svobodu.

Po ztrátě dítěte se Xiaolou Juxian mírně vzdaluje: můžeme to vycítit ze záběru, kdy kamera natáčí Juxian přímo, Xiaolou je však pouhým odrazem v zrcadle. Toto oddělení v rámci záběru může být skrytou náповědou, že sny Juxian o životě ctnostné manželky a matky se nejspíše již nikdy nenaplní. Juxian se dychtivě snaží uchopit mizící šance na svůj vysněný život, ovšem ztráta dítěte, kterou si zavinila tím, že se znovu pokusila překročit hranici mužského světa ve snaze ochránit Xiaoloua před rozrušenými vojáky, jí nenechává moc šancí<sup>157</sup>. Znovu se opakuje scéna, ve které vidíme dlouhý záběr na odraz ženy v zrcadle. Spokojený výraz, který Juxian měla v den svatby, je teď nahrazen smutkem, podtrženým bílou barvou jejího úboru. Její sen o dítěti je nenávratně pryč. Zbyl jí jenom její manžel a bojí se, že přijde i o něj. V dlouhém záběru na její obličej vidíme, že je nerozhodná. Nervózně si šahá na náušnici. Neví, zda se zachovala správně, když od Xiaoloua požádala písemný slib, že Dieyiho opustí poté, co ho vysvobodí z vězení. Ovšem čin je dokončen, není cesty zpět.

Další scéna se odehrává v domě pana Yuana. Duan Xiaolou ho přichází žádat o pomoc se záchranou Dieyiho z vězení, kam se dostal kvůli tomu, že zpíval japonským vojákům výměnou za záchranu Xiaoloua. Ovšem musíme se vrátit zpět k jejich prvnímu setkání, kdy se Xiaolou nechoval k panu Yuanu zrovna uctivě. Teď se opakuje stejná situace, kdy se Yuan ptá Xiaoloua: „Kolik kroků musí udělat král, když se vrací ke své konkubíně?“ Nyní však Duan Xiaolou není v pozici, kdy by si mohl dovolit být nezdvořilý, čehož se mocný patron zřejmě snaží chopit. Na pomoc Xiaolouovi přichází Juxian, která přináší meč, darovaný kdysi Dieyimu. Prostřednictvím vydírání nakonec Juxian a Xiaolou dosahují cíle a Yuan souhlasí se spoluprací.

Následuje scéna ve vězení, ve které se Juxian rozhoduje konečně vyřešit nejasnou situaci, která panuje v jejich vztazích. V jejich zvláštním dialogu mluví jen Juxian, Dieyi jí odpovídá pouze mimikou, gestikulací. Rozhodne se mu odplatit záchranu Xiaoloua, avšak už ho nikdy nechce mít ve svém životě. Předává mu slib Xiaoloua, že nebudou spolu dál vystupovat, a květiny, ve kterých je uchována dýmka na kouření opia. Má mu pomoci potlačit bolest,

---

<sup>156</sup> *Bawang bie ji*, 01:39:43.

<sup>157</sup> Cui, Shuqin. *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i, 2003. 161–163.

pomocť zapomenout. „Ať budeš na svobodě, jdi svojí cestou!“<sup>158</sup> – to jsou slova, kterými se s ním Juxian loučí.

Soud nad Dieyim je pouhým dalším divadlem jeho života. Každý z účastníků, ať už soudci, nebo svědci, mají své naučené repliky. Jediný, kdo se tohoto představení nechce účastnit, je Dieyi. „Tak mě zabijte!“, křičí Dieyi a obrací se na Xiaoloua. Kamera střídá v záběru obličej dvou herců, což vyvolává v divácích pocit napětí. Dieyi je odhodlán nechat se popravit, když ho stejně jeho přítel po propuštění opustí. Cítí se zrazen a tak nemá důvod snažit se dostat z vězení na svobodu<sup>159</sup>. Ovšem život rozhodl za něj, a přestože jeho vůle se silně liší od tohoto rozhodnutí, není schopen jako jedinec dosáhnout svého cíle. Je rozhodnuto, že bude vystupovat pro vysoce postaveného představitele vlády, a tak je soudní proces rozpuštěn. Záběr, kdy ho vojáci nutí nechat otisky prstů na rozhodnutí o propouštění, je divákovi povědomý: podobným způsobem se odehrávalo jeho přijetí do divadelního souboru, kdy byl nucen vlastní krví zpečetit rozhodnutí, o které sám nestál.

Další kapitola Dieyihovo života se ztrácí v záhybech opiového kouře. Záběr ukazuje, jak diktuje dopis pro svoji matku majiteli divadla panu Na. „Maminko, dostala jsi můj předešlý dopis?“<sup>160</sup> ptají se znaky z papíru. Záběry jsou natáčeny přes poloprůhledný paraván s motivem zlatých rybiček. Před očima diváka se střídavě objevuje zdrogovaný Dieyi, ležící na posteli, a majitel divadla, který předčítá již napsané věty. Ovšem když řeč přejde na adresu, kam se má dopis odeslat, Dieyi krátce řekne: „Na stejnou adresu jako předtím.“ A dopis končí v plamenech. Jak říká pan Na: „Kdyby tahle Lin Daiyu nespálila dopisy, co by to bylo za Lin Daiyu?“<sup>161</sup> Přirovnání k jedné z hrdinek známého románu Cao Xueqina *Sen v červeném domě* (Hong lou meng, 红楼梦) a poté i opery na jeho náměty není náhodné. Mezi těmito dvěma postavami je řada shod. Jak Lin Daiyu, tak i Dieyi jsou odkázáni vyrůstat v cizím prostředí – Lin Daiyu jako sirotek a Dieyi ve své podstatě také poté, co ho matka zanechává v operní škole. Jsou odkázáni na milost či nemilost lidí okolo a z toho vyplývá jejich uzavřenost a snaha oddálit se nepřátelskému světu. Oba utíkají pod křídla umění: Lin Daiyu píše básně,

---

<sup>158</sup> *Bawang bie ji*, 01:48:55.

<sup>159</sup> Zajímavé je, že odmítá pomoc pana Yuana, se kterým se nacházel v intimním poměru. Ovšem musíme si uvědomit, že ve všech intimních scénách jsou jak Dieyi, tak i Yuan Siye v maskách. Jen když Yuan je králem Chu je Dieyi schopen milovat ho jako konkubína Yu. V případě, kdy tato rovina chybí, jsou si cizí.

<sup>160</sup> *Bawang bie ji*, 01:55:46.

<sup>161</sup> Tamtéž: 01:56:40.

Dieyi je zas pohroužen do opery. Ovšem největší shodu vidíme v milostném trojúhelníku, do kterého se dostává jak Lin Daiyu, tak i Cheng Dieyi. Oba mají soupeřku, která je více pozemská, reálná a která nakonec vychází z této milostné války vítězně.

Rok 1948 je dalším předělem mezi pomyslnými kapitolami života hrdinů. „Řeka zatáčí tisíce směrů, ovšem stejně se vrátí do moře, není tomu tak?“ říká majitel divadla, když vidí oba herce stát proti sobě. „Musí snad Yu Ji a krále oddělovat řeka Wu?“<sup>162</sup> Osobní scéna setkání je přerušena davem. „Liu Bang je u vrat města“<sup>163</sup> – komunisté obklíčili Peking, stoupcenci Guomindangu jsou nuceni prchnout. Nikdo zatím neví, co přinese nový režim, avšak „i komunisté budou chtít poslouchat operu“, a to se neobejde bez dvou tak slavných herců, jako je Duan Xiaolou a Cheng Dieyi. Ke konci scény vidíme, jak se oba herci posadí vedle starého muže, ve kterém jen stěží rozeznáme kdysi mocného eunucha Zhanga, pro kterého herci hráli své první představení *Sbohem, má konkubíno*. Pozorujeme trosku člověka, kterého převálcovaly drsné dějinné procesy, které v krátké době otřásly zemí.

Další scéna je zaplavena červenou – komunistická armáda vstupuje do města. Je rok 1949, divadlo je ověšeno červenými vlajkami a herci vystupují před lidovou osvobozenou armádou. Něco však není v pořádku. Kontrast pohybu na scéně s totální nehybností publika je bijící do očí, jako kdyby herci hráli před namalovaným pozadím. Nikdo z diváků neprojevuje ani známky nadšení, ani nespokojenosti. Nesmyslný aplaus uprostřed věty vytváří obraz nepřemýšlejícího davu, který následuje vedoucího jedince. Dalo by se říct, že se jedná o sarkastickou narážku na princip režimu, který přišel k vládě.

Další sled událostí ukazuje, jak zájmy společnost a davové šílenství potlačuje všechno osobní. Záběr na Dieyiho, který bezradně volá Xiaoloua, je vystřídán záběrem z procesu s operními patrony, kterého se účastní i Xiaolou a odkud nemůže odejít, aby pomohl svému příteli. Stejně tak nemůže pomoci ani panu Yuanovi, kterého dav odsoudil k popravě. Poznámka „nepopravit znamená nevyhovět rozhořčení obyčejného lidu“<sup>164</sup> ho přivádí do rozpaků: jak to, že jenom smrt může přinést lidu uspokojení. Juxian ho však upozorňuje, aby držel jazyk za zuby. Jediný, kdo se v této situaci cítí jako ryba ve vodě je Xiao Si – radostně pozoruje, jak známí herci trpí fiasko před novým publikem, s odhodláním se přidává k davu, který táhne patrony pryč z pódia na popraviště, přehnaně navenek ukazuje, jak moc podporuje komunistickou vládu.

---

<sup>162</sup> *Bawang bie ji*, 01:57:43.

<sup>163</sup> Tamtéž: 01:57:50.

<sup>164</sup> Tamtéž: 02:03:03.

Osobní drama Dieyiho, který se snaží zanechat záhubné posedlosti opiem, je ukázáno v další dlouhé scéně. Zde naplno vidíme jeden z důležitých námětů filmu i románu, a tím je „oddanost“. Když v románu autorka popisuje scénu, ve které se v rámci vzdělávacího programu komunistické strany učitelka snaží vysvětlit třídě (ve které je i Dieyi), co znamená pojem „oddanost“ (忠 – klíčový pojem pro ideologii Nové Číny a zejména Kulturní revoluce), Dieyi se ve svých myšlenkách vrací právě ke kapitole svého života, ve které bojuje s opiovou závislostí. Ovšem ve filmu si musíme všimnout, že tato sekvence spíše než výrazem přátelské oddanosti a pomoci Xiaoloua Dieyimu je převratnou scénou ve vztahu Dieyiho a Juxian. Rivalství, které mezi nimi panovalo, je najednou zmírněno a Juxian evidentně soucítí s člověkem, proti kterému se neustále stavěla, aby zachránila svoji rodinu. Její mateřské gesto, kdy Dieyiho zabalí do pláště, najednou přidává jistou rovnováhu do jejich vztahu: vypadá to, jako kdyby Dieyi znovu našel svoji matku a jeho vztah k ženám se srovnal; Juxian mu zase dává kousek mateřské lásky, kterou měla uchovanou pro své nenarozené dítě. Změna přístupu Juxian k Dieyimu je výrazně vidět v momentě, když Xiaolouovi dává facku za to, že místo, aby zůstal u kamarádova lůžka, jde na mítink.

Navštívit Dieyiho přichází celý soubor, ovšem nová doba přináší nejen nové kostýmy (komunistický stejnokroj), ale i novou operu, ve které pro herce jako je Dieyi není místo. Nerozumí jí, vždyť se tolik vzdaluje klasické opeře, kterou studoval. Také postupy a tvrdá práce, kterou prošel, je nahrazena teoretickými rozpravami o tom, jak nové umění má vypadat. Všechno, co Dieyi zkouší říct o klasické opeře, naráží na zeď nepochopení. Dieyiho tento přístup zřejmě rozčiluje, z mírného hlasu přechází postupně na křik: „Počkej, až se pořádně zpotíš, až pak to pochopíš!“<sup>165</sup> Ovšem nyní je divadlo jiné a místo podpory svých starých spoluherců se Dieyi nachází v menšině. Ani Xiaolou se ho nezastane, krátká epizoda s Juxian ho přiměla k tomu, aby raději mlčel. Ani Xiao Si, kterého vychoval, nemá pro jeho slova a činy pochopení. Ten totiž cítí, že v nové společnosti může on mít ty hlavní role. Nemusí tedy klečet před hercem, který evidentně v nové společnosti autoritu nemá. Scéna hádky Dieyiho a Xiao Siho je silně emočně zabarvená; dá se říct, že je to scéna hádky otce a syna. Dá se předpokládat, že tato scéna by se dala spojit s režisérovým osobním prožitkem, kdy kvůli vstupu do řad rudých gard zradil svého otce.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> *Bawang bie ji*, 02:08:20.

<sup>166</sup> Silbergeld, Jerome. "Farewell to Arts : Allegory Goes to the Movies." *China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*. London: Reaktion, 1999. Str. 115.

Jejich dialog na konci scény, kdy Dieyi říká, že Xiao Si nikdy nebude hrát hlavní roli a Xiao Si odpovídá: „Pane Chengu, těmto Vaším slovům jsem věřil, když byly pronášeny ve staré době. V nové společnosti jim nevěřím!“<sup>167</sup>, napovídá o následném osudu Dieyiho.

Nacházíme se v zákulisí, kamera postupně zabírá herce, kteří se připravují k vystoupení. Dieyi dokončuje poslední přípravy. V záběru na jeho odraz v zrcadle vidíme, že jeho nezaujatý pohled se najednou mění. Něco v odrazu upoutává jeho pozornost. Jeho výraz je překvapený, jako výraz člověka, co spatří svého dvojníka. Za malou chvíli zjišťujeme, že to není žádná záhada: v kostýmu konkubíny Yu prochází uličkou Xiao Si. Obě konkubíny se zastavují před králem, který je zjevně nervózní: nemá odvahu přiznat příteli, že věděl o výměně, ovšem Xiao Si to stejně prozradí. Xiaolou chce situaci napravit, sundává úbor a prohlašuje, že nebude zpívat. Oba herci jdou bok po boku k východu, ovšem Juxian jim brání. Ví, čím pro Xiaoloua může skončit jeho „hrdinství“. Xiaolou je v rozpacích, čas ho tlačí, ale neví, jak se má zachovat. Herci si postupně, jeden po druhém předávají královskou korunu a s ní i zodpovědnost za to, co bude následovat. Končí v rukou Juxian, která také váhá. Už vidíme jemné gesto, kterým by chtěla korunu odložit, ovšem Dieyi zasahuje. Nasazuje úbor na hlavu Xiaoloua, otáčí se a odchází. Od této chvíle nemá ani to, co nejvíce miloval. Nemá operu. Plášť, který mu Juxian obléká, s poděkováním padá dolu. „Děkuji Vám, slečno Juxian“, znovu říká Dieyi. V tomto poděkování je jeho „odmítnutí smířit se se zradou.“<sup>168</sup>

Teď je to Dieyi, kdo opouští operu. Stejně jako kdysi spálil matčin poslední dar, který ho s ní spojoval, spaluje kostýmy, které jsou posledním můstkem k zářnému světu scény... a k Xiaolouovi. V dalším záběru, který ukazuje rok 1966, předvečer Kulturní revoluce, vidíme nevýrazného, obyčejného muže středních let, který se jen málo podobá bývalému slavnému herci. Dieyiho nepřirozenou, až komickou chůzi doprovází hlášení reproduktorů o začátku Kulturní revoluce v Číně. Rychlý stříh nás přenáší k oknu Xiaolouova příbytku, kde on a jeho manželka spěšně pálí kaligrafické obrazy, vystříhované operní výjevy, oblečení. Pohled diváka je zprostředkován pohledem Dieyiho, který rodinu pozoruje zvenčí. Tato scéna navozuje dobovou atmosféru: soukromí je porušováno a všechno, co se děje uvnitř rodiny, se může každou chvíli stát veřejným. Panuje pocit bezradnosti a strachu. Juxian se Xiaolouovi svěřuje se svým snem, ve kterém chce spáchat sebevraždu. Nepřímo nám režisér napovídá

---

<sup>167</sup> *Bawang bie ji*, 02:11:33.

<sup>168</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 69.

o jejím smutném konci. Jedinými prostředky pro odpoutání se od zdrcující reality se pro ty dva stává alkohol a živočišná vášeň.

Kontrastní stříh najednou přesouvá diváky do úplně jiného prostředí. Na prázdném stadiónu sedí ve světle reflektoru Xiaolou. Na kolenou má položený meč, evidentní příčinu výslechu. Hlas z reproduktoru vyzvídá, odkud meč pochází, kdy ho Xiaolou dostal, co při tom říkal. Výslech provádí Xiao Si. Na rozdíl od knihy, kde výslech probíhá v domě u Xiaoloua a provádí ho rudí gardisté, je film kompaktnější na postavy a jejich vzájemné vztahy dodávají na emotivnosti: obsazení Xiao Siho při výslechu způsobuje silnější prožitek, než kdyby to byla jiná nejmenovaná postava. Následující záběr vyobrazující Xiaoloua nuceného rozbít cihlu o hlavu je dalším zvrtným momentem. Dříve to byla jeho specialita, důkaz jeho síly a pevnosti jeho rozhodnutí. Teď je jeho síla pryč, Kamínek (Xiao Shitou) „byl příliš dlouho vystaven větru a vodě.“<sup>169</sup> Tato pasáž je přítomna jak v knize, tak i ve filmu a má za úkol ukázat, že Xiaolouova vůle je zlomena; přitaká všemu, co po něm chtějí slyšet. Právě on zrazuje jak Juxian, tak i Dieyiho.

Od této chvíle je sled dějů mnohem rychlejší. Scény jsou kratší a svým rychlým střídáním ukazují, jak jednoduše se život dvou slavných herců změnil v trosky. Sledujeme, jak se herci připravují k veřejné kritice: mezi nimi panuje strach, ruce se štěpci se třesou, linky jsou nepřesné, masky pokřivené. Dieyi spěchá na pomoc Xiaolouovi, který je vyděšen tím, co se děje okolo. Při pohledu na Dieyiho zavírá oči, tuší, co přijde. Průvod se odehrává za zvuků revoluční hudby, je zaplaven červenými vlajkami. Juxian se vytrhne z davu a chytá Xiaoloua za ruku. Na náměstí odděluje dva zástupy oheň: v jednom mává červenými knížkami komunistická mládež, v druhém klečí herci a umělci, kteří budou za chvíli veřejně poníženi. Juxian stojí v prvním zástupu, od jejího manžela jí oddělují plameny.

Během veřejného výslechu, stejně jako v knize, Xiaolou nemá v úmyslu poškodit svého přítele, ovšem myšlenka na to, že bude zničen jako Yuan Siye, ho nutí prozradit i to, že Dieyi zpíval Japoncům i pohlavárům Guomintangu, a dokonce se snaží prozradit, že Dieyi byl sexuálním společníkem patrona Yuana. Ovšem na rozdíl od románu je Xiaolou nejistý, nemá sílu toto prohlášení vyslovit nahlas. Jeho doznání však stačí. Dieyiho už nic nezastaví. „Všichni jste mě podvedli! Tak já také učiním doznání! Odhalím, co se skrývá pod vrstvou líčidel. Duan Xiaolou, ty nemáš žádné svědomí, jsi krutý a bezohledný! Jsi pouhou lidskou skořápkou! Od té doby, co ses zapletl s touto ženskou, jsem věděl, že všemu je konec! Teď jsi na straně rebelů a myslíš si, že neštěstí padá z nebe? Není to tak! Sami jsme přišli k této

---

<sup>169</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 202.

odplatě, krok za krokem, krok za krokem! Ano, již dlouho jsem zavržením osobou, ovšem i ty, chuský králi, teď tu klečíš a žadoníš o odpuštění! Jak tohle Pekingská opera přežije? To je odplata! Odplata, slyšíš! Mám ještě odhalení! Týká se jí! Víte, co je zač? Já Vám to řeknu: je to špinavá coura! Děvka! Špičková prostitutka z Domu květů! Pan Jinlian!“<sup>170</sup> Hněv davu se obrací na Juxian. Xiaoloua se znovu ptají, zda jeho manželka byla prostitutkou, a on to znovu potvrzuje; když se ptají, zda jí miluje, jeho odpověď zní: „Ne!“ Snaží se ujistit příslušníky rudých gard, mluví rychle, několikrát opakuje své prohlášení, při tom však hodně uhýbá pohledem, nervózně mrká – je vidět, že se snaží všemi způsoby zachránit sebe. Nevšimá si, že jeho slova jako nože probodávají srdce Juxian. V dlouhém záběru na její obličej vidíme nechápavý výraz. Nechce věřit tomu, že ji Xiaolou zradil, avšak musí to přijmout.

Další záběr ukazuje pustý plac, kde probíhalo veřejné ponižování herců. Mezi smetím, zbytky knih a popelu se skoro ztrácí skrčená postava Dieyiho. Tato scéna je alegorická, poněvadž sám Dieyi je nyní pouhým smetím v nové společnosti. Pomalu k němu přistupuje Juxian, vrací mu meč, který zachránila z ohně. Je to její poslední dar a odpuštění. Vyměňují si s Dieyim pohledem: v jeho očích vidíme bolest, její oči vyzařují soucit a lítost. Tato krátká emotivní scéna končí záběrem na oběšenou ženskou postavu v červených svatebních šatech – Juxian spáchala sebevraždu. Její sen, kterého se tolik bála, se naplnil. Smrt Juxian, jedině, kdo nikoho nezradil, se stala posledním krůčkem ke zkáze Xiaoloua a Dieyiho.

Všechna absurdita dění během Kulturní revoluce se plně projevuje až v dalším záběru, který uzavírá reminiscenční část filmu. Xiao Si, opojený svojí náhlou, ovšem imaginární mocí, zkouší před zrcadlem krásné ozdoby, které dříve patřily Dieyimu. Teď, když zradil svého mistra (a dalo by se říct i otce), má v nové společnosti pocit bezpečí. Ovšem toto zdání je klamné. Když zpívá árii konkubíny, všimne si, jak se za jeho zády objevují gardisté. Před chvílí byl v jejich čele, nyní ho však evidentně čeká stejný osud, který on připravil pro Dieyiho a Xiaoloua. Nejedná se o „karmickou odplatu“, ale o šílenou esenci doby, kdy se z žalobce v mžiku oka stává obžalovaný.

Znovu se vracíme do přítomnosti. V kuželu světla je hegemon a jeho konkubína. Zpívají závěrečnou árii, ovšem hegemonovi nestačí hlas. „Zestárnul jsem...“<sup>171</sup>

Ovšem pohled na Dieyiho v něm vyvolává vzpomínky na jejich mládí, na operní školu. Zpívá první část árie, ve které Dieyi vždycky chyboval. Úmyslně navádí Dieyiho, aby chybu

---

<sup>170</sup> *Bawang bie ji*, 02:33:08.

<sup>171</sup> Tamtéž: 02:39:40.



zopakoval. Ovšem je to opravdu chyba? Dieyi zamyšleně opakuje: „Jsem mladým učencem, nejsem dívkou líbeznou...“ Tato věta znovu podtrhuje nejistotu Dieyiho v tom, co je jeho pravým „já“. Teď ale zdá se, že konečně udělal rozhodnutí. Konkubína v něm zvítězila nad jeho přirozenou identitou. V ruce Dieyiho nabývá meč své pravé moci. Už není jen rekvizitou, konečně je opravdovou zbraní. Cíl, který následoval celý život, je splněn. V pozadí záběru je slyšet, jak na zem padá meč, a za ním zřejmě i mrtvé tělo Dieyiho. Zděšen, Xiaolou vykřikuje jeho jméno, snad v marném pokuse ho zastavit. Ovšem když je všemu konec, jen jemně pronáší: „Fazolku!“ Z jeho tváře a lehkého úsměvu na konci prostupuje nostalgie po době, která je nenávratně pryč.

### 3.3.2. Román na plátně – způsoby využití audiovizuálního média

Již v první kapitole bylo naznačeno, že adaptace literární předlohy vyžaduje od režiséra umění vyjádřit audiovizuálními prostředky spletnost příběhových linií, která v psaném médiu je přijatelná a vítaná, ve filmu však může nastolit chaos. Ve filmu *Sbohem, má konkubíno* je nutné si všimnout, jak mistrně režisér propojuje některé dějové linie, aby dosáhl několikanásobně vyššího emotivního efektu. Příkladem můžeme jmenovat dějovou linii o nalezeném dítěti. V románu se jedná o holčičku, kterou Dieyi nakonec nemůže vzít do ryze mužského prostředí operní skupiny. Ovšem ve filmu Chen Kaige nechá Dieyiho místo malé holčičky najít kluka, kterého bude vychovávat a který ho na konci zradí. Touto záměnou režisér nejen nachází možnost vytvořit silné emotivní napětí, ale také se touto cestou pokouší vypořádat i s vlastním vnitřním trápením ohledně zrady vlastního otce.

Ovšem práce se scénářem je pouze jednou z částí procesu, výsledkem kterého je takové mistrovské dílo, jako film *Sbohem, má konkubíno*. Stojí za to povšimnout si, jakým způsobem režisér dokázal využít hlavních prvků audiovizuálního média, a to zvuku (hlavně hudebního doprovodu) a obrazu (barevnosti, symboliky předmětů, kostýmů):

#### A) Využití hudby a operních motivů

Důležitými prvky audiovizuálního umění jsou repliky a hudební doprovod. Ten ve filmu Chen Kaigeho hraje velice důležitou roli. Hudba filmu *Sbohem, má konkubíno* je nejen snahou o aktualizaci děl kulturního dědictví, která má ukázat všechnu krásu a rozmanitost uměleckého světa Pekingské opery, ale je použita i jako prostředek sdělení významů

srovnatelný s dialogy.<sup>172</sup> Hudba a výjevy oper jako *Si fan* (思凡, Touha po pozemském štěstí), *Lin Chong yeben* (林冲夜奔, Lin Chongův noční úprk), *Gifei zuijiu* (貴妃醉酒, Císařská konkubína se opila), *Mudan ting* (牡 亭, Pavilón pivoněk) a samozřejmě *Bawang bie ji* (霸王别姬, Hegemon dává sbohem své konkubíně) doplňují různé dějové momenty, které se ve filmu objevují. Tyto vložené výjevy se zdají být pouhou ilustrací operního umění, ale ve skutečnosti jsou prostředkem vyjádření komplikovaných vztahů mezi hrdiny.

Opera *Bawang bie ji* je použita již v názvu filmu. Provází hrdiny během celého života a to nejen na scéně, ale i v realitě. Hra se například silně propojuje s osudy hrdinů, když Xiaolou po rozhovoru s Dieyím na pódiu zpívá verše: „Dnes nastal den našeho odloučení.“<sup>173</sup> Tyto verše symbolizují odloučení, které přichází, když se v životě Xiaoloua objevuje Juxian.

Kromě *Bawang bie ji* režisér využívá dalších odkazů na Pekingskou operu. Tak se hra *Si fan* stává základním motivem, popisujícím mentální změnu Fazolka. Zaspívat verše „Od přírody jsem dívkou líbeznou...“ je pro Fazolka, zdá se, těžkým úkolem. Pořád v tom dělá chybu, jeho mysl se brání nazvat chlapce dívkou. Ovšem pod tlakem učitele a Kamínka nakonec dokáže zaspívat verše bez chyby, což se stane zlomovým bodem nejen jeho divadelní kariéry, ale i celého života.

Árie z opery *Gifei zuijiu* je použita režisérem v momentě odloučení Dieyiho a Xiaoloua kvůli Juxian. Odkazuje na romanci mezi císařem Tang Xuanzongem (Li Longji) a jeho oblíbenou konkubínou Yang Guifei. Jednoho dne Yang Guifei připravuje večerní hostinu pro svého milovaného císaře, avšak ten večer císař netráví s ní, ale odchází do paláce jiné konkubíny jménem Mei. Konkubína je rozhořčena a rozhodne se utopit svůj žal v kalíšku vína. Je tu vidět jasná paralela mezi příběhem opery a životním osudem Dieyiho, jehož císař si vzal za ženu jinou a odešel za ní.

Další citovanou operou je *Mudan ting*<sup>174</sup>. Je to jedno z nejslavnějších děl čínské kultury, reprezentativní dílo opery Kunqu. Během soudního líčení jí Yuan Siye nazývá „esencí čínské

---

<sup>172</sup> Rozhovor o vztahu Chen Kaigeho k Pekingské opeře: "My Music: Chen Kaige's Operas on Film and on Stage." Interview by Melissa Lesnie. *Limelight*. 15 June 2011. <<http://www.limelightmagazine.com.au>>.

<sup>173</sup> *Bawang bie ji*, 01:00:23.

<sup>174</sup> *Mudan ting* je zásadním dílem čínské kultury. Hru napsal Tang Xianzu v době vlády dynastie Ming a poprvé byla předváděna v roce 1598. *Mudan ting* je operou kunqu, která je považována za vrchol „čistého“ umění. Opery kunqu jsou označeny za „Mistrovská díla ústního a nehmotného dědictví lidstva“ UNESCO.

kultury“. Právě tato opera je použita, když se Dieyi snaží zachránit svého přítele z japonského vězení. Stejnou operu pak předvádí před vojáky Guomindangu. Citace této opery se dá vnímat dvěma způsoby. Na jedné straně je to opera, jejíž příběh se odehrává za velkých historických změn, kdy je dynastie Song válcována Džurčeny (dynastie Jin), což příznačně odráží politické změny v jistých okamžicích hlavního vyprávění. Na straně druhé je *Pavilón pivoňek* strhující romancí, ve které láska dokázala porazit smrt. Není to náhodou případ lásky Dieyiho ke Xiaolouovi?

Na počátku filmu a v momentě, kdy umírá mistr Guan, slyšíme árii *Lin Chong ye ben*, který popisuje jeden z *Příběhů jezerního břehu*. Příběh Lin Chonga je velice známý. Jedná se o dobrého manžela, jehož manželka se zalíbila jinému muži. Ten požádal svého nevlastního otce Gao Qiua, aby Lin Chonga odstranil. Záhubou pro Lin Chonga se stává krásný meč, se kterým vešel do síně Bílého tygra, ve které nebyly zbraně povoleny. Tato krátká citace na začátku může být brána jenom jako kulturní vložka, ovšem když si uvědomíme, že Xiaolou byl během Kulturní revoluce odsouzen kvůli tomu, že vlastnil meč – dar Dieyiho – dostává tato krátká pasáž jiný význam.

Z výše uvedeného vidíme, že Chen Kaige velice pečlivě zvažoval výběr hudebního doprovodu a operních scén pro svůj film. Vybrané skladby nejen napomáhají emoční výstavbě filmu, ale stávají se také sdělovacím prvkem, který dodává příběhu další rozměry a vytváří tím plastický svět filmu.

#### B) Využití rekvizit

Dalším důležitým prvkem, kterého se ve filmu *Bawang bie ji* musíme všímat, je použití rekvizit jako symbolických předmětů, které jako nitě, co protkávají látku, drží film pohromadě.

Jedním ze základních předmětů, na který je ve filmu kladen důraz, je meč. Je to symbol „karmického následování příčin důsledky“<sup>175</sup>, který je důležitým tématem i v románu Li Bihua. Meč se poprvé objevuje po prvním vystoupení pro eunucha Zhanga. Xiao Shitouovi se meč náramně líbí a Xiao Douzi slibuje, že mu ho jednou dá. Meč byl od dávných dob považován za symbol opravdového (a někdy intimního) přátelství. Poté meč na dlouho mizí, aby se ve správný čas objevil: Dieyi ho znovu spatřuje u Yuan Siyeho, kdy se stává symbolem jejich intimního styku. Meč je symbolem záchrany, kdy ho využívá Juxian, aby pomohla Dieyimu z vězení. Je však i symbolem zkázy, kdy v době Kulturní revoluce se

<sup>175</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 96.

tentýž meč stává příčinou Xiaolouova zatčení. Později je jako symbol definitivního odtržení hozen Xiaolouem do ohně během veřejné sebekritiky. Na rozdíl od románu, kdy meč z ohně zachraňuje Dieyi, to je ve filmu Juxian, kdo ho vytáhne z ohně a vrací Dieyimu. Tato scéna ukazuje odlišné pojetí jejich vztahu režisérem a autorkou. Stejný meč ukončuje celý příběh, kdy jeho pomocí Dieyi uskutečňuje sebevraždu, a rozsekává gordický uzel životních peripetií hrdinů.

Další věc, která prochází celým filmem, je plášť. Ten je jakýmsi symbolem vztahu Dieyiho k ženám. Poprvé, když ho matka přivedla do operního souboru: jedinou věcí, kterou mu zanechala, byl její plášť. Tento předmět zůstal v jeho podvědomí spojen s její osobou. Vztah Dieyiho k jeho matce je nejednoznačný: na jednu stranu cítí zlobu, protože ho zanechala; na stranu druhou mu chybí, chce se s ní spojit, i když to nakonec nikdy neudělá. Plášť se objevuje i v jeho styku s Juxian, kdy se o něj stará během jeho opiové závislosti. V nejhorší moment jeho odvykání ho zabalí do pláště, jako když matka balí do plíny své dítě. Jiné to je, když mu hodí plášť na ramena poté, co zjišťuje, že ho v roli Yu Ji nahradil Xiao Si. Ze strany Juxian se jedná o projev soucitu a poděkování, v Dieyim však její gesto vyvolává nesmíření a zlobu.

Několikrát se ve filmu zmiňují kandovaná jablíčka. Nejdříve to jsou pochoutky, dětské radosti, které chlapcům bez rodičů ve striktním světě operní školy chybí. Později jsou připomínkou osudu chlapce z divadelní školy Prašivky. Tyto pochoutky byly poslední radostí, kterou si dopřál, aby si přisládl poslední chvíle života.

Oheň také hraje důležitou roli v dotvoření citového obrazu hrdinů. Je jakýmsi symbolem ukončení, odtržení. V ohni Dieyi spálil plášť, jedinou věc, která mu zbyla po matce. Dopisy matky jsou také „posílány na stejnou adresu“, tedy do ohně. Spálil divadelní kostýmy, které tolik miloval, což by se dalo považovat za symbolický protest umění proti politice a snu proti realitě. Také během scény sebekritiky je oheň důležitým prvkem: v ohni končí meč, symbol přátelství Dieyiho a Xiaoloua.

### C) Využití barevnosti

Jak si jistě každý divák všimnul, režisér ve filmu naplno využívá jazyka barev. Tento postup není náhodný. Barevnost scén rozděluje film na menší celky a je ještě další možností jak vytvořit komplexní obraz ve vizuálním médiu.

V úvodní scéně jsou použity přirozené barvy, které se ve druhé scéně, kdy se vracíme do Pekingů roku 1924, náhle mění na sépiové odstíny. Sépiová barevnost se často používá

ve filmu pro vyvolání pocitu autentičnosti, pro retrospektivní záběry, které navozují vzpomínky. Zde slouží pro přesun povědomí diváka do určité historické situace, navozuje atmosféru autentických záběrů z pekingských rušných ulic, kde se odehrává představení. Posléze se barevnost postupně vrací.

Nejsytější barevné pasáže jsou věnované částem, které ukazují rozmanitost Pekingské opery, její bohatství, krásu a lesk. Převládají jasné, zářivé barvy, doplněné přímým světlem.

Ve scénách ze soukromí, kde se vídají Yuan Siye a Cheng Dieyi, můžeme pozorovat spíše jemnější a méně kontrastní odstíny s lehkou mlhavostí. Všechno, co se zde odehrává, je jakousi snovou realitou.

Každá změna vlády má také svoji barvu: japonské „vycházející slunce“, vojenské uniformy. Nejvýraznější jsou však červené komunistické vlajky, které ze sebe vyzařují agresi. Jsou předzvěstí drsné doby, která zemi čeká. Poté, co bylo vydáno rozhodnutí o popravě vlivných operních patronů, mezi kterými byl i Yuan Siye, si můžeme všimnout, jak všechny barvy postupně ustupují ve prospěch červené. Ta se stává čím dál výraznější. Jak říká sám Chen Kaige: „Jen po smrti pana Yuana barvy náhle blednou. Ve scéně o Kulturní revoluci zas využívám hodně barvy, abych zdůraznil surovost doby. Je zde hodně červené – v ohni, na vlajkách. Zhang Fengyi mi řekl, že tato scéna vypadá přesně tak, jak si Kulturní revoluci pamatoval z mládí. Kulturní revoluce byla jako divadelní scéna.“<sup>176</sup>

#### D) Využití kostýmů a masek

Film, jehož námětem je prostředí Pekingské opery, zajisté předpokládá využití barevných kostýmů, masek. Ovšem ve filmu „Sbohem, má konkubíno“ si musíme všimnout, jak důležité a významotvorné je kontrastování různých typů oblečení a vzhledu postav.

Pokud budeme sledovat postavu Dieyiho, v průběhu celého filmu je jenom pár scén, kdy ho spatříme bez líčidla na tváři. Scénický kostým se zdá být jediným oblečením, které je pro Dieyiho přirozené, ve kterém se cítí bezpečně. Kostým a líčení podtrhuje komplikovanou sebeidentifikaci herce, který se cítí být více svojí postavou nežli tím člověkem, kterým se narodil. Kontrast období dětství, kdy převládají záběry jeho přirozeného vzhledu, s obdobím dospělosti, kdy se naopak nejčastěji ukazuje v úplném nebo částečném převleku s bezchybně nalíčeným obličejem, je výsledkem postupně násilně tvarované sebeidentifikace herce. Neplatí zde tvrzení, že se „schovává za masku“, spíše se právě v masce cítí být sám sebou.

---

<sup>176</sup> "Chen Kaige." Interview by Peggy Chiao and Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1993.

Právě když je nalíčen, dokáže nechat vyznít svoje pravé city. Maska je svým způsobem prostředkem pro útěk do jiné reality, ovšem do reality, která je pro Dieyiho skutečnější nežli to, co ho obklopuje. Důležité je všimnout si, že i ve vztahu k Yuan Siyemu přichází intimní momenty jenom tehdy, když jsou oba nalíčení. Masky přenášejí Dieyiho do světa, kde konkubína patří svému hegemónovi, ať už se za tlustou vrstvou líčidla schovává kdokoliv.<sup>177</sup>

Jedinkrát Dieyi opravdu úmyslně opouští svoji roli poté, co Xiaolou dovolí Xiao Simu nahradit ho v roli konkubíny. Najednou je jeho místo obsazeno a Dieyi se rozhodne splynout s davem. Pálí kostýmy a převléká se do maoistického stejnokroje. Jeho komický vzhled, jak cupitá starými průchody Zhangovy rezidence, vyvolává pocit nesourodosti, nepřírozenosti. „Tragikomický obraz Dieyiho, který v soudobém oblečení nepasuje do okolního světa, kompaktně ukazuje jeho neschopnost podstoupit této změně kostýmu.“<sup>178</sup>

Xiaolouův případ je jiný. Jeho replika: „Já jsem falešný král, ovšem ty jsi opravdovou konkubínou!“, kterou směřuje na Dieyiho, je výrazem jeho povrchního postoje k opeře. Vidíme to v nepreciznosti jeho ztvárnění krále, kterou mu vyčítá operní patron Yuan. Nikdy nechtěl žít operou. Je to jenom jeho povolání; je to to jediné, co umí, ale rozhodně není jediným cílem jeho života. Vidíme to i na jeho vzhledu. Mimo pódium je ve většině případů nenalíčen. Velmi rychle opouští svoji scénickou roli a stává se obyčejným člověkem s vlastními klady a zápory. Je zřetelné, že na rozdíl od Dieyiho, který chce přetrvávat ve své roli co nejdéle, Xiaoloua jeho role spíše tíží. Není králem, který dokáže položit život pro své blízké, není odvážným hrdinou. Je obyčejným člověkem, který chce přežít v šíleném koloběhu dějin.

Změna historických dob je také do značné míry vizualizována změnou kostýmů. Například ve scéně, kdy se oba herci fotí, jsou v jednom záběru v západním oblečení, v jiném zase mají na sobě mandžuský kroj. Toto rychlé střídání znázorňuje nestabilní období, ve kterém se herci nacházejí. Neví, které oblečení bude aktuální v nejbližší době, ovšem v každém „musí vypadat perfektně“. Další komplexní výměnou kostýmů herci procházejí, když k vládě přicházejí komunisté. Nový režim přináší nový vzhled, ovšem každý, kdo si ho na sebe zkouší, vypadá spíše komicky nežli důstojně. Přizpůsobování se politickým změnám

---

<sup>177</sup> Larson, Wendy. "The Concubine and the Figure of History: Chen Kaige's Farewell My Concubine." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Comp. Sheldon H. Lu. Honolulu, HI: University of Hawaii, 1997. Str. 339.

<sup>178</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 81.

je vyjádřeno schopností měnit „kostýmy“, ovšem zřetelně v tomto případě nikdo nedokáže uspět.<sup>179</sup>

### 3.3.3. Vyznění filmu a knihy – stejný příběh s jiným koncem

Vzájemné ovlivňování knihy a filmu vedlo k tomu, že se vytvořila díla, která se navzájem doplňují ve snaze vykonstruovat reálný příběh s věrohodnými postavami. Kniha i film se shodují ve snaze promítnout základní problémy společnosti: jsou to otázky mezilidských vztahů a společenské (ne)přijatelnosti zrady, otázky krutosti a obětování, postavení individua ve společnosti a jeho ovlivnitelnost dějinnými procesy a politickými změnami. Shodují se i v pohledu na umělce, jako na jedince, který není schopen žít ve světě, ve kterém nikdo nezůstane nedotčen politickými změnami. Proto i v knize i ve filmu je Dieyimu dána možnost utéct do jiné reality, kde na něj běžné společenské procesy nemají vliv.

Ovšem přístup, který využívá autorka, je hodně odlišný od přístupu režisérova. Paradoxně v případě „Sbohem, má konkubíno“ dává kniha mnohem menší prostor pro realizaci tak důležitého, ryze čtenářského vjemu, jakým je fantazie. Autorka zvolila pro svůj román polopatický styl psaní. Každá věta, každé slovo je kamínkem v jediné možné cestě, kterou čtenář musí následovat od začátku až do konce. Všechno je za něj vyřešené. „Nejasná“ identita hlavního protagonisty, která diváka uchvacuje ve filmu, je v románu nejen jasně zřetelně homosexuální, a co víc – je na ní kladen důraz. Homosexuální podtext, který je prominentní v díle Li Bihua, je zmírněn v režisérově podání. Je možné, že kvůli tvrdé cenzuře ve filmu otázka homosexuality zůstává spíše náznakem nežli explicitně vyjádřenou skutečností. Režisér volí postup „vytváření symbolů, korespondujících se západním myšlením, nebo alespoň stimulujících představy diváků západních kultur.“<sup>180</sup> Sice Dieyiho chování někteří kritici označují za „stereotypní ztvárnění homosexuálů, jak ho nabízí současná genderová studia“<sup>181</sup> a zženštilost a jemnost hlavního hrdiny má být jasným vyjádřením jeho

---

<sup>179</sup> Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010. Str. 80–81.

<sup>180</sup> Ying, Liang. "Making the Familiar Strange and the Strange Familiar—Farewell, My Concubine and Its Crossing National Borders." *US-China Foreign Language* 530-538 9.8 (2011). EBSCO. Str. 535.

<sup>181</sup> Kaplan, Ann. "Reading Formations and Chen Kaige's Farewell, My Concubine." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. By Sheldon H. Lu. Honolulu, HI: University of Hawaii, 1997. Str. 270.

sexuální identity, já se však přikláním k myšlence, že homosexualita ve filmu (i v románu) je pouze další metaforou, která ukazuje umělce jako „outsidera“, kterému je společnost cizí.<sup>182</sup>

Líčení postav je v románu hodně jednostranné, jejich chování se drží v určitém rámci. Hrají podle pravidel, stanovených autorkou, a nevidíme žádný výraznější vývoj, ať se jedná o vztahy mezi protagonisty nebo o individuální vývoj. Autorka vypráví příběh, ovšem její vyprávění je z velké části značně jednodušší, nežli vyprávění, které nám poskytuje filmová verze.

Z mého pohledu je film mnohem složitější hádankou než je kniha, což je velice nezvyklé, pokud si vzpomeneme na poznámku o specifickém vnímání psaného textu v kapitole o filmových adaptacích a jejich literárních předlohách. Chen Kaige mistrně využil různých možností, které poskytuje audiovizuální médium, a vytvořil živý a plastický příběh, ve kterém je nutno všimnout si detailů. Přestože je film založen na obrazech, což často v sobě nese omezený prostor pro fantazii (jelikož všechno je dané, všechno vidíme), nechává Chen Kaigeho dílo volnost pro subjektivní interpretaci děje. Pomocí dobře promyšleného propojení dějových linií (například dějová linie Dieyi – Xiao Si), symboličnosti záběrů (například použití odrazů v zrcadle) a různých dalších filmařských technik docílil režisér toho, že příběh dostává vlastní dech a jeho hrdinové žijí vlastní život, mluví za sebe.

Jemné posuny mezi knihou a filmem dodávají odlišné emocionální zabarvení ve vnímání diváka. Scéna, kdy je Dieyimu vražena dýmka do úst, je jedním z takových případů. V knize dýmku vrazí učitel Guan, který chce potrestat nepozorného studenta, ve filmu se však role trestatele ujímá jeho spolužák Kamínek, což silně mění vnímání této scény. V obou případech jde o trest, ovšem v prvním případě je to pouze další prostředek výchovy, který vychází z učitelovy dominance a ještě více spojuje Fazolka s Kamínkem, který ho posléze utěšuje. V případě filmu přichází agrese od Kamínka, od člověka, který je Fazolkovi nejbližší.

Změny ve filmu oproti knize také odráží vývoj vztahů mezi protagonisty, hlavně mezi Juxian a Dieyim. Scéna, která se odehrává během Kulturní revoluce, kdy Xiaolou hází do ohně meč a tím naznačuje přetržení všech vazeb s Dieyim, je sama o sobě velice působivou částí. Ovšem klíčovou roli zde hraje záchrana meče. V knize, když meč končí

---

<sup>182</sup> McDougall, Bonnie S. "Cross-dressing in Modern Chinese Fiction, Drama and Film: Reflections on Chen Kaige's Farewell, My Concubine." *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: Chinese UP, 2003. Str. 122.



v ohni, se Dieyi „jako duch, který se snaží utéct ze světa mrtvých, nehledě na nebezpečí vrhl do plamene a vytáhnul meč.“<sup>183</sup> Ovšem ve filmu roli záchránkyně meče hraje Juxian. Podle mého názoru je to hlavní známkou změny vztahu Dieyiho a Juxian. V rámci předcházející scény, kdy Dieyi prozrazuje minulost Juxian, je toto gesto znakem pochopení a odpuštění.

Zajímavým rozdílem mezi filmem a knihou je odlišné spojení autorky a režiséra s postavami příběhu. Oproti nadhledu a nezaopatosti autorky, která pouze popisuje příběh protagonistů, jako kdyby komentovala přímý přenos z místa činu, jasně v režisérově pojetí vidíme, jak se ztotožňuje s postavou Dieyiho. V rozhovoru pro časopis *Bomb* Chen říká: „Ve filmu „Sbohem, má konkubíno“ to je právě Dieyi, se kterým cítím. Cheng je velmi odlišný a vcelku nesympatický. Ovšem je také čistý, nevinný a neústupně upřímný. Je vyvrhel. Je poznamenán odlišností vůči okolnímu světu. Jeho vytrvalost je duší filmu. Také reprezentuje pozici filmařů jako umělců, kdy umění je integrováno do obyčejného života. V Chengových představách jsou život a umění neoddělitelné.“<sup>184</sup>

Hlavní odlišností mezi filmem a knihou, která bije do očí, je konec. V obou případech je tragický, avšak je těžké s jistotou říct, který z nich je tragičtější. Konec románu ukazuje setkání dvou starých kamarádů v Hongkongu. Po jedenácti letech, kdy byl každý z nich poslán na venkov a jejich osudy se rozdělily, se nečekaně znovu potkávají v tomto zcela odlišném světě. Hongkongská společnost nezažila šílené historické převrasy, kterými prošla Čína, je jí to lhostejné. Xiaolou našel v Hongkongu útočiště, avšak rozhodně nenašel nový domov. Přišel o všechno, aby zůstal naživu, a teď dožívá svůj život, ve kterém pro něj není naděje na lepší budoucnost. Dieyi se naopak vrátil do Pekingu a byl rehabilitován, ovšem jeho osud není o moc lepší. Stejně jako Xiaolou ztratil hlas během dlouhých let ponižování a útrap. Vzal si ženu, kterou mu „namluvil“ nadřizený z komunistické strany. Smutně vzdychá: „Čím déle jsem v Pekingu, tím více mi chybí.“<sup>185</sup> Peking už taky není jejich domovem. Není už městem, ve kterém strávili lepší roky svého života. „I zvonová věž mlčí.“<sup>186</sup> Všechno, co hercům zbývá, jsou vzpomínky na kamarády, mnozí z nich už jsou po smrti. Jejich poslední společné představení se má stát velkolepým závěrem. Čtenář sleduje scénu, kdy se hegemon znovu loučí se svojí konkubínou, následuje popis Dieyiho sebevraždy. Zdá se, že konečně

---

<sup>183</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 211.

<sup>184</sup> "Chen Kaige." Interview by Peggy Chiao and Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1993.

<sup>185</sup> Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993. Str. 242.

<sup>186</sup> Tamtéž: str. 242

uskutečnil to, k čemu celý život šel. Ovšem autorka zvolila jiný konec. Scéna sebevraždy je jen prelud, nikdo nezemře. V tom je největší tragédie. Místo ukončení trápení čeká Dieyiho a Xiaoloua ještě několik let nesmyslného a útrpného žití bez záblesku naděje. Autorka se rozhodla ponechat svým hrdinům tento bídný úděl – vláčet své dny až do konce, jako ironickou tečku za „ne-hrdinským“ příběhem.

Ve filmu Chena Kaigeho nenajdeme žádnou zmínku o Hongkongu. Dokonce setkání mezi starými přáteli po 11 letech se uskutečňuje na stadionu v Pekingu. Není klíčový pro potřeby jeho sdělení. Režisérův konec, kdy Dieyi nakonec páchá sebevraždu, dává hrdinovi možnost porazit sílu dějin a dosáhnout splynutí s uměním, což bylo jeho životním cílem. Když se znovu obrátíme na rozhovor pro časopis *Bomb*, Chen Kaige říká: „Opera, kterou Dieyi předvádí, *Sbohem, má konkubíno*, vždycky končí sebevraždou. Nikdo neočekává, že herec umře doopravdy. Ovšem když tento okamžik nastává, dochází ke splynutí umění a života... Jeho život je krásným omylem pocházejícím z jeho identity. Na konci filmu Cheng znovu dělá chybu v replice... a v tuto chvíli si začíná uvědomovat své popletené vnímání sama sebe. Ale už je příliš pozdě... Cheng strávil celý svůj předchozí život ve snaze přeměnit se z muže na ženu. Ve stáří je najednou znovu mužem, pro kterého je ovšem pozdě přestat hrát roli konkubíny, která spáchá sebevraždu.“<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> "Chen Kaige." Interview by Peggy Chiao and Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1993.

## Závěr

Film *Sbohem, má konkubíno* se stal nejen jedním z reprezentativních děl čínského filmu. Jeho spojení s literární předlohou nám také ukazuje specifický adaptační přístup nejen režiséra k literárnímu dílu, ale i autorky ke svému románu. Přepřacování románu na základě filmového scénáře ukazuje snahu zdokonalit své dílo, ale také jistý pragmatický přístup, který autorka zastává. Ví, že její kniha přijde po Hongkongu i na čínský trh a cítí potřebu nového vydání, které bude odpovídat chutím čtenářů v ČLR a zároveň využije úspěšnosti filmu. Tento přístup k literatuře může být považován za jeden ze specifických rysů vnímání literatury a umění hongkongskou společností, kde literatura přes všechnu svoji uměleckou hodnotu je stále komerčním prvkem, zbožím, které se musí prodat. Zůstává však celá řada nevyřešených otázek. Do jaké míry se autorka vzdala své vize v rámci přepřacování? Do jaké míry dokázala souhlasit s režisérem a čínským scénáristou? Co zůstalo z původní verze kromě odlišného konce? Částečně jsem se snažila ve své práci najít odpovědi na tyto otázky, ovšem studium původní verze románu z roku 1985 by mohl přinést odlišné výsledky. Případ této filmové adaptace je velice těžké zařadit do kategorií, které nabízí současná adaptační studia. Na jednu stranu zařazení komplikuje již zmíněný přístup, kdy si nejsme jistí, zda se jedná o původní dějovou linii nebo o pozdější doplnění. Na stranu druhou zde vidíme specifický přístup režiséra k originálu, kdy se ani tak nesnaží o to, aby polemizoval s autorkou, nebo souhlasil s jejími myšlenkami. Zde se jedná o využití příběhových zápletek pro to, aby vyjádřil vlastní přístup k tomu, co se odehrálo, aby se vypořádal s vlastní tragickou zkušeností. Proto zde vidíme obrovský rozdíl v objektivizujícím a místy dosti prostém popisu, kterého autorka užívá v románu a který kontrastuje se subjektivním, citově nabitým, snovým světem filmu, který režisér upletl z tenkých nití uměleckých odkazů na známá díla pekingské opery, kterých autorka také využívá, avšak v jejím podání nejsou ani zdaleka tak působivé, jako je tomu ve filmu.

Mezi díly je i rozdíl ve vnímání homosexuální identity hlavního hrdiny. Je zřejmé v románu a autorka nás na ní explicitně upozorňuje. Ve filmu je však skrytá v narážkách, které jsou spíše uzpůsobeny západní mentalitě, a proto v západních divácích vyvolávají určité představy, které ovšem čínský divák nevnímá stejně. V obou případech však je homosexuální podtext z mého hlediska jen další metaforou umělce jako individua, který nedokáže zapadnout do davu.

Odlišné vyznění dvou děl podtrhuje i odlišný konec. Závěr filmu je názornou ukázkou původu režiséra, který pochází z Pekingu a tragický konec svého filmu ponechal ve svém rodném městě. Konec románu se naopak odehrává v rodišti autorky, kterým je Hongkong. Oba konce jsou tragické, ovšem tragické odlišným způsobem. Setkání hrdinů v Hongkongu po Kulturní revoluci přináší uklidňující zprávu, že oba zůstali naživu. Hongkong je opravdu odlišným světem, progresivním a svobodným. Ovšem zoufalost a beznaděj, které konec románu naplňují, zanechávají ve čtenáři trpkost. Nejsou to hrdinové, co vidíme. Jsou to polámané lidské osudy, které získaly na konci svého života možnost být svobodnými, ale již neví, co si s touto svobodou počít. Tragičnost románu je v pozorování, jak lidé jsou ničení a deformováni tím světem a těmi dějinami, které je obklopují. Celý román je sarkastickou a smutnou poznámkou, že nakonec jsme všichni jenom lidé, ovlivnitelní, slabí, kteří iluzi opravdového hrdinství získávají jen, když se nalíčí tlustou vrstvou líčidel.

Film se svým koncem pojednává o jiné tragédii. Je to tragédie jedince, Dieyiho. Na rozdíl od románu, kde hlavní postavou příběhu můžeme vnímat jak Xiaoloua, tak i Dieyiho, anebo dokonce i Juxian, je ve filmu zřetelné osobní pouto režiséra s postavou Dieyiho. Stejně jako román, i film pojednává o zradě, o vlivu okolí na individua, o ničivé síle dějin, ale hlavně je to subjektivní příběh jednoho hrdiny. Proto s koncem filmu přichází i uzavření dějové linie spojené s Dieyim. Jeho sebevražda je tragickým vyústěním nejen kvůli přítomnosti smrti, která je hodně emotivním prvkem ve vnímání diváka. Tragédie je v tom, že až na konci svého života na chvíli poznává, kým je. Pochopí, že jeho hra na ctnostnou konkubínu byla nejspíše jedním dlouhým omylem, který během svého života nedokázal odhalit. Ovšem je příliš pozdě na to, aby přestal hrát svoji celoživotní roli. Tato sebevražda je logickým vyústěním, osvobozením bez možnosti volby.

## Seznam použitých zdrojů

- "Farewell My Concubine (film)." *Wikipedia*. Wikimedia Foundation. 10 Jan. 2012. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Farewell\\_My\\_Concubine\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Farewell_My_Concubine_(film))>.
- "Farewell My Concubine' Director Denies He Traded Artistic Integrity for Success." Interview by Min Lee. *StarTribune.com*. 22 Mar. 2011.
- "Chen Kaige and the Shadows of the Revolution." *Sight and Sound* (Feb. 1994). EBSCO.
- "Chen Kaige." Interview by Peggy Chiao and Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1993. <<http://bombsite.com/issues/45/articles/1698>>.
- "Chinese Cinema - 'The Fifth Generation'" *H2G2*. 28 Jan. 2002. <[http://h2g2.com/approved\\_entry/A657236#conversations](http://h2g2.com/approved_entry/A657236#conversations)>.
- "Lillian Lee." Interview by Lawrence Chua. *Bomb*. Fall 1992. <<http://bombsite.com/issues/41/articles/1586>>.
- "My Music: Chen Kaige's Operas on Film and on Stage." Interview by Melissa Lesnie. *Limelight* 15 June 2011. <<http://www.limelightmagazine.com.au>>.
- Abbas, M. Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.
- Bawang Bie Ji*. Dir. Qirui Luo. Perf. Yue Hua, Yu Jialun. 1981. [Http://www.tudou.com/](http://www.tudou.com/). 30 Aug. 2010.
- Bubeníček, Petr. "Filmová Adaptace a Hledání Interdisciplinárního Dialogu." *ILUMINACE* (2010). <[http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf)>
- Cahir, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson, NC: McFarland &, 2006.
- Cui, Shuqin. *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i, 2003.
- Engelstad, Arne. "Literary Film Adaptations as Educational Texts." Proc. of *Caught in the Web or Lost in the Textbook?*, France, Basse-Normandie. 2005. 431-37. IUFM. <<http://www.iartem.no>>.
- Farewell, My Concubine*. Dir. Kaige Chen. Perf. Leslie Cheung, Fengyi Zhang, Li Gong. Miramax Films, 1993. DVD.
- Gan, Min. *The Phantom Returns: On Lillian Lee's Three Supernatural Stories*. Thesis. University of Iowa, 2010. <<http://ir.uiowa.edu/etd/804>>.
- Havis, Richard James. "Changing the Face of Chinese Cinema: An Interview with Chen Kaige." *Cineaste* (Winter 2003).
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

- Chen, Guoqiu. *Wen Xue Xianggang Yu Li Bihua*. Taipei Shi: Mai Tian Chu Ban, 2000.
- Chiang, Chih-Yun. "Representing Chineseness in Globalized Cultural Production: Chen Kaige's Farewell My Concubine." *China Media Research* (2011). 2011. EBSCO.
- Kalvodová, Dana. *Čínské Divadlo*. Praha: Panorama, 1992.
- Kaplan, Ann. "Reading Formations and Chen Kaige's Farewell, My Concubine." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. By Sheldon H. Lu. Honolulu, HI: University of Hawaii, 1997.
- Kuoshu, Harry H. *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2002. Google books.
- Kwok Wah Lau, Jenny. "'Farewell My Concubine': History, Melodrama, and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema." *Film Quarterly* 49.1 (1995). Jstore.
- Larson, Wendy. "The Concubine and the Figure of History: Chen Kaige's Farewell My Concubine." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Comp. Sheldon H. Lu. Honolulu, HI: University of Hawaii, 1997.
- Leung, Helen Hok-Sze. *Farewell, My Concubine*. Vancouver: Arsenal Pulp, 2010.
- Li, Bihua. *Bawang Bie Ji*. Beijing: Ren Min Wen Xue Chu Ban She, 1993.
- Li, Bihua. *Farewell My Concubine: A Novel*. Trans. Andrea Lingenfelter. New York, NY: HarperPerennial, 1994.
- Li, Ruru. *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2010.
- McDougall, Bonnie S. "Cross-dressing in Modern Chinese Fiction, Drama and Film: Reflections on Chen Kaige's Farewell, My Concubine." *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: Chinese UP, 2003.
- Metzger, Sean. "Farewell My Fantasy." *Journal of Homosexuality* 39.3-4 (2000).
- Monk, Katherine. "Chinese Filmmaker Moves into Mainstream." *The Vancouver Sun*. 5 May 2006. <<http://www.vancouversun.com>>.
- Novák, Radomil, and Ivana Gejgušová. *Adaptace Literárního Díla a Její Didaktické Využití*. Ostrava: Ostravská Univerzita, Pedagogická Fakulta, 2002.
- Palivos, Theodore, Ping Wang, and Chong K. Yip. "The Colonization of Hong Kong: Establishing the Pearl of Britain-China Trade." *Munich Personal RePEc Archive*. <[http://mpra.ub.uni-muenchen.de/32271/1/MPRA\\_paper\\_32271.pdf](http://mpra.ub.uni-muenchen.de/32271/1/MPRA_paper_32271.pdf)>.
- Průšek, Jaroslav. *Literatura Osvobozené Číny a Její Lidové Tradice*. Praha: Nakl. Československé Akademie Věd, 1953.
- Silbergeld, Jerome. "Farewell to Arts : Allegory Goes to the Movies." *China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*. London: Reaktion, 1999.

- Sima Qian. „Kapitola sedmá.“ *Shiji* (český překlad O. Lomová), rukopis.
- Tam, Kwok-kan, and Wimal Dissanayake. *New Chinese Cinema*. Hong Kong: Oxford UP, 1998.
- Tang, Yuankai. "Fifth-Generation Filmmakers Advance Towards the Market." *China Today*. 2002. <<http://www.chinatoday.com.cn/English/e20026/film.htm>>.
- Tay, William. "Colonialism, the Cold War Era, and Marginal Space." *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Comp. Dewei Wang. Bloomington: Indiana UP, 2000. 31-39.
- Vickers, Edward. *In Search of an Identity: The Politics of History as a School Subject in Hong Kong, 1960s-2002*. New York: Routledge, 2003.
- Wang, Dewei. Introduction. *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. By Bangyuan Qi. Bloomington: Indiana UP, 2000.
- Wang, Dewei. *Ru He Xian Dai, Zen Yang Wen Xue?: Shi Jiu, Er Shi Shi Ji Zhong Wen Xiao Shuo Xin Lun*. Taipei Shi: Mai Tian Chu Ban Gu Fen You Xian Gong Si, 1998.
- Ying, Liang. "Making the Familiar Strange and the Strange Familiar—Farewell, My Concubine and Its Crossing National Borders." *US-China Foreign Language* 530–538 9.8 (2011). EBSCO.
- Zhu, Aijun. "Li Bihua: Romantizing the Nation." *Feminism and Global Chineseness: The Cultural Production of Controversial Women Authors*. Youngstown, NY: Cambria, 2007.