

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav dálného východu



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tomáš Zuklín

Sjednocování Číny ve filmové tvorbě
Unification of China in Cinematography

2014

Vedoucí práce:
Mgr. Jakub Maršálek, Ph.D.

Poděkování

Tímto bych chtěl poděkovat především svému vedoucímu práce Jakubu Maršálkovi nejen za jeho odborné vedení a cenné rady, ale i za jeho podporu během celého mého studia. Dále bych pak chtěl poděkovat doc. Jiřímu Buriánkovi z katedry sociologie, který mi nejen doporučil odbornou literaturu a uvedl mne do problematiky analýzy propagandy, ale byl tak ochotný a věnoval mi svůj drahocenný čas při konzultacích.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval 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 15.5.2014

.....
Tomáš Zuklín

Abstrakt

Pochopení vztahu mezi ideologií, prostředky kterými se šíří, a prostředky legitimace moci je pro zkoumání současné Číny nezbytné. Tato práce přináší základní přehled fungování obecné propagandy a zasazuje je užšího kontextu čínských reálií. Mapuje také vývoj čínského filmu, který sloužil jako jedno z primárních médií šíření oficiálních myšlenek komunistické strany. Analyzuje také symboly, které byly využívány ideologickou propagandou.

Klíčová slova

propaganda, ČLR, komunistická strana, kuomintang, dynastie Qin, kinematografie, film

Abstract

Understanding the relationship between ideology, the ways it diffuses and the means of the legitimation of power is necessary for understanding contemporary China. This thesis offers basic insight how the propaganda works and how it complement itself with the reality of Chinese realm. It also maps the evolution of Chinese cinema, which served as one of the major channels for the dissemination of oficial communist party thought. It also analyzes symbols, which were used by the ideological propaganda.

Key words

propaganda, PRC, communist party, kuomintang, Qin dynasty, cinematography, cinema

Obsah

Úvod	1
1. Propaganda a legitimace moci	2
1.1 Obecně k propagandě	2
1.2 Legitimace moci	5
1.3 Stručně k filmové propagandě v ČLR	7
2. Historický úvod a legitimace moci	10
2.1 Sjednocování státem Qin	10
2.1.1 Legitimace moci Qinů	11
2.2 Sjednocování komunisty	14
2.2.1 Legitimace moci komunistické strany	14
3. Filmografie	20
4. Historie kinematografie v Číně	31
4.1 Obecný vývoj kinematografie po roce 1949	33
4.2 Sjednocování Číny ve filmu	34
4.2.1 Fáze vývoje po roce 1949 – poslední sjednocování	34
4.2.2 Vývoj zobrazování prvního sjednocování po roce 1949	38
5. Symbolika	40
5.1 Vůdce	40
5.2 Elity vs obyčejný lid	43
5.3 Jednotlivec vs skupina	43
5.4 Nepřátelé, zlosynové a hrdinové	44
5.5 Společné motivy	45
Závěr	46
Seznam použité literatury	47

Úvod

Území dnešní Čínské lidové republiky bylo v dějinách mnohokrát rozděleno na několik mezi sebou soupeřících státních útvarů, ale vždy bylo nakonec alespoň z větší části sjednoceno pod jedním vládcem, jednou dynastií. Ovšem otázka legitimace těchto dynastií, resp. způsobů, jakými byly myšlenky podporující jejich nárok na moc komunikovány příjemcům, je oblastí relativně neprobádanou. O propagandě jako způsobu ovlivňování veřejného mínění již bylo napsáno nespočet různých prací, ovšem filmová propaganda byla řešena zejména ve vztahu k nacistické propagandě během 2. světové války. Bohužel, analýza symbolů v čínské kinematografii a její vztah k propagandě ještě nebyl řádně proveden. Je všeobecně známo, že čínský film je do značné míry propagandistický – ale víme, jakým způsobem? Analýzou teoretických přístupů k propagandě a propojení těchto přístupů s realitou filmové tvorby dospějeme k jednoznačnému poznání, jakým způsobem čínská kinematografie využívá propagandu k ovlivňování mas a k legitimaci své moci.

Základní premisou bylo mé přesvědčení, že se motivy sjednocování a používané symboly se mnohdy neliší, ať se již jedná o zachycení prvního či posledního sjednocování. Tento předpoklad vycházel z myšlenky, že komunistická strana legitimuje svůj nárok na moc nejen z hlediska vlastní ideologie, ale i z hlediska historického, jako nástupce dynastie Qin. Cílem práce je analyzovat symboly používané v kinematografii a jejich roli ve snahách o legitimaci nároku režimu na moc. Cílem práce není popsat složité institucionální mechanismy, kterými byla filmová tvorba podřízena zejména po roce 1949, či detailně popisovat historický a politický vývoj v Číně, byť i na tato témata v práci narážím, ovšem pouze okrajově.

1. Propaganda a legitimace moci

V této části se zabývám zejména definicemi. Existují různé přístupy k propagandě jako takové a samozřejmě existuje i množství definic propagandy.

1.1 Obecně k propagandě

Propaganda je jedním z typů manipulace lidského jednání. Existují čtyři obecné mechanismy manipulace – **fragmentace** (výběrové prezentování obrazu skutečnosti), **ingranciace** (vytváření falešného obrazu sebe sama pomocí manipulace citů adresáta, zejména získání náklonnosti, lásky, ochoty pomáhat, atd.), **manipulace pomocí stereotypu** (podobné ingranciaci, avšak jsou více akcentovány postoje vymezující se vůči určitým negativním vlastnostem či chování, protistrana je vždy představována pouze v negativním světle), a **sugesce** (ovlivňování na základě neuvědomělého působení zejména hesel a sloganů) (Wróbel 2008: 77).

Velký sociologický slovník charakterizuje pojem propaganda následovně:

„Propaganda je „pojem používaný primárně ve smyslu záměrného, institucionalizovaného šíření politicky zaměřených idejí, postupů, celých ideologií, politických doktrín a teorií v širší nebo užší veřejnosti, jejich tendenčního vysvětlování a modifikace do podoby přizpůsobené aktuální situaci. V tomto duchu se předpokládá, že propaganda obecně plní následující sociální funkce: 1. informuje o nejaktuálnějších jevech s politickým a ideologickým obsahem a dosahem a interpretuje je v duchu příslušné ideologie a politické linie; 2. mobilizuje masy k vystoupení na podporu určité politiky; 3. šíří základní ideologické postuláty, hodnoty a stereotypy charakterizující společenské cíle určité strany, státu či společenské instituce (společenské skupiny) a dává je explicitně či implicitně do souvislosti s určitým světovým názorem; 4. vytváří obecná schémata reakcí na společenské jevy přesahující rámec "naučených" postojů či stereotypů (např. schéma pasivity, nevšímavosti, hektického vzrušení a očekávání apod.); 5. paralyzuje a rozrušuje cizí ideologická schémata, demobilizuje, resp. zastrášeje odpůrce. ... Dnes je propaganda součástí šířeji chápané práce s veřejností. Používá se ale též synonymně s pojmy propagace či reklama, i když jde o pojmy s odlišným významem. Na rozdíl od propagace a reklamy, které si kladou za cíl především informovat, případně měnit postoje a chování lidí v úzkém akčním okruhu (např.

nákupních zvyklostí a postojů), má propaganda širší cíle: usiluje o změnu světového názoru, o vytvoření žádoucího skupinového, třídního a celospolečenského vědomí a takových vzorů jednání, které zaručují zásadní shodu činností jednotlivců, skupin, organizací s cíli určité strany, státu, instituce (např. armády), sociálních hnutí. Navíc na rozdíl od propagace, která vesměs nevstupuje do přímé polemiky s jinými názory a informacemi, má propaganda ofenzivní charakter, účastní se bezprostředně sociálních a politických konfliktů jako jejich důležitá součást, mnohdy je i vyostřuje a dramatizuje. Od agitace se odlišuje dlouhodobostí a koncepčností.“ (Linhart et al. 1996: 865–866).

Jedná se o skutečně vyčerpávající definici, která je pro naše účely analýzy čínské filmové propagandy poněkud široká, avšak na druhou stranu skutečně zachycuje vše, co je pro propagandu podstatné. Celá dlouhá definice se dá shrnout do několika odřázek charakterizujících ty nejdůležitější postřehy:

- Propaganda informuje o jevech s ideologickým obsahem a interpretuje je
- Propaganda mobilizuje masy na podporu určité politiky/ideologie
- Propaganda šíří ideologii, stereotypy a cíle
- Propaganda vytváří žádané reakce na určité podněty
- Propaganda paralyzuje protivníkovy ideologické vlivy
- Propaganda vytváří žádoucí vzorce jednání
- Propaganda je důležitou součástí konfliktů
- Propaganda je dlouhodobá a koncepční

O mnoho více uchopitelnější definici propagandy podává např. F. C. Bartlett (1940: 5–6): „Propaganda je pokusem o ovlivnění názoru a jednání – zejména pak společenského názoru a jednání – takovým způsobem, že lidé, kteří vezmou za své názory a chování propagandou určované tak činí bez toho, aby hledali důvody.“ či Terrence Qualter (Black 2001: 124): „Záměrný pokus jednotlivce nebo skupiny utvářet, kontrolovat, nebo pozměnit postoje jiné skupiny pomocí komunikačních nástrojů se záměrem, aby se v každé dané situaci reakce těch ovlivněných propagandou shodovala s tím, co si tvůrce propagandy přeje.“ Jacques Ellul (1965: 194) propagandu klasifikuje takto: „Propaganda se objevuje – spontánně nebo v organizované podobě – jako prostředek rozšiřování ideologie za hranice skupiny, nebo jako způsob upevňování ideologie ve skupině. V takových případech je

propaganda očividně přímo inspirována ideologií v obsahu i formě.“ Dále pak Harold Lasswell, významný průkopník teorie propagandy a politického chování, propagandu charakterizuje jako „používání symbolů k ovlivnění sporných stanovisek/postojů“ (Lasswell 1948: 175), resp. jako „kontrolu názorů významnými symboly, nebo, máme-li mluvit o něco více konkrétně a méně přesně, příběhy, fámami, obrázky, a dalšími formami sociální komunikace.“ (Lasswell 1927: 627).

Důvodem, proč Lasswell, Bartlett i Ellul definují propagandu takto úzce je nasnadě – oba dva se zabývali propagandou v politickém, nikoli sociologickém smyslu¹, zatímco autoři Velkého sociologického slovníku se snažili uchopit propagandu jako celek se všemi jejími aspekty. Pro potřeby této práce budu vycházet zejména ze symbolové definice H. Lasswella, jelikož kinematografie pracuje se symboly mnohem více než kterékoli jiné médium (symbolům v čínské kinematografické propagandě se podrobněji věnuji v kapitole 5.)

Jsou popsány dva rozdílné typy propagandy – propagandu **přikazující** a propagandu **podmiňující**. Přikazující propaganda hledá okamžitou odpověď, okamžitou reakci. Naproti tomu propaganda podmiňující utváří veřejné mínění a postoje v dlouhodobém horizontu a je fází k pozdějšímu využití přikazující propagandy (Wróbel 2008: 115–116). Čínská filmová propaganda je jak přikazující, tak podmiňující – v každé fázi vývoje čínského propagandistického filmu plnila jinou roli (viz. kapitola 4.2.1).

V definici nabízené Velkým sociologickým slovníkem jsme několikrát narazili na slovo ideologie, u nějž se na chvíli pozastavíme. Politická ideologie (jak ji nazývá např. Marx) se kryje s pojmem politická doktrína (viz Lasswell 1949: 10) – např. Jacques Ellul se cíleně vyhýbá definici ideologie/politické doktríny jako takové, avšak charakterizuje ji jako systém, ve kterém „společnost stojí na jisté víře a žádná sociální skupina nemůže bez této víry existovat.“ (Ellul 1965: 193). Politická doktrína (ideologie) má dvě základní součásti nazývané **credenda** a **miranda**. Credenda jsou věci, jímž se má věřit, zatímco mirandou chápeme věci, které je třeba obdivovat. Miranda má za úkol vyvolat obdiv a entusiasmus, zvýšit povědomí o sdílení stejných emocí v sociální skupině a tak podpořit vzájemnou identifikaci a poskytnutí základu pro solidaritu). Credenda de facto plní informační a vzdělávací roli, zatímco miranda apeluje na pocity a v důsledku tak u adresátů vytváří cílené

1 Blíže k rozdělení propagandy na sociologickou a politickou viz. Ellul 1965: 62–69

emocionální odezvy na dané podněty. Symboly používané v politické doktríně neslouží pouze k vysvětlení daného stavu, ale také k ospravedlnění mocenských praktik užívaných pro dosažení mocenských cílů (Lasswell 1949: 12–13).

Propaganda jisté ideologie se může vydat směry – stimulace a mytologizace (Ellul 1965: 199). Stimulací se myslí přetvoření, či spíše prezentování ideologie jako souboru jednoduchých pojmů, které mají potenciál jednoduchého zapamatování a tím pádem i potenciál hluboce zakořenit do společenského povědomí. Mytologizací naopak tvůrce propagandy docíluje toho, že se příjemce ztotožní s myšlenkou, kterou mytologizovaná ideologie přináší. Jednoduše by se dalo říci, že mytologizovaná propaganda je propagandou podmiňující (viz výše), zatímco stimulovaná propaganda je propagandou příkazující. Vytvoření mýtu tvůrci propagandy poskytuje dlouhodobý nástroj pro ovlivňování mas a formování jejich názoru, avšak tento přístup není vhodný, pokud je očekávána bezprostřední reakce. K vyprovokování bezprostřední reakce naopak výtečně slouží stimulovaná propaganda, kdy použitím krátkých sloganů, které cílí na již zažitě vzorce, dosáhne tvůrce propagandy okamžité odezvy.

Obecně lze říci, že propaganda má čtyři prvky: mluvčího, sdělení, kanál a příjemce (Wróbel 2008: 112). V kontextu čínské filmové propagandy je mluvčím vláda, strana, a politické elity, sdělením je proklamace, že MY jsme lepšími vládci Číny než nepřítel (k tomu blíže kapitola 5.), kanálem pro šíření tohoto sdělení je film, a příjemcem jsou lidové masy.

1.2 Legitimace moci

„Udržování legitimacy je nikdy nekončící proces. Etablované režimy mohou spoléhat na svůj dlouhotrvající úspěch a na ceremonie a rituály, jejichž prostřednictvím připomínají legitimitu režimu mladým, kteří vstupují do společnosti dospělých, nebo dospělým, kteří si jinak mohli vyvinout vzpurné sklony. Každý režim může čelit výzvám, které snižují jeho schopnost udržovat legitimitu. Takovými výzvami mohou být nečekané události jako živelné pohromy, vpád cizích vojsk, nebo postupný úpadek, který může doprovázet populační růst, který postupně zmenšuje společenské a ekonomické zdroje.“ (Dull 1975: 12).

Je důležité si uvědomit, že legitimace moci jak je chápána v této práci, není tzv. legitimace vnitřní, nýbrž legitimace vnější. Vnitřní legitimací rozumějme legitimaci moci

uvnitř státu, která legitimuje moc elit v daném státě vůči jejich poddaným. Vnější legitimace v kontextu sjednocování pak chápeme jako zdroj legitimacy moci vůči okolním státům a jejich obyvatelstvu. David Easton (1965: 278–310) rozděluje zdroje legitimace politického režimu do třech základních skupin – legitimace ideologická, legitimace strukturální a legitimace personální. Za objekty legitimace pak označuje režim jako takový, nebo autority, které vládou.

1.2.1 Legitimace ideologická

Jak již napovídá samotný název, ideologická legitimace je legitimací za pomoci jisté ideologie, či myšlenkového směru. Daná ideologie podporuje nárok autorit či režimu na moc ve státě a přesvědčuje ostatní členy skupiny (obyvatelstvo, národ), že právě tato o moc aspirující skupina je tou pravou variantou, kterou by skupina měla podporovat, ve kterou věřit. Avšak David Easton k tomuto poznamenává následující: „Ne všechny myšlenkové směry, které jsou určeny jako ideologie, potřebují přispívat ke zvyšování či udržování legitimacy. Některé ideologické pozice mohou být relevantní pouze pro soutěž mezi politickými vůdci při soutěži o pozici autority v režimu.“ (Easton 1965: 291).

Ideologická legitimace autorit

Ideologie legitimující autority se skládá zejména z etických přístupů k tomu, jak je moc organizovaná, užívaná a limitovaná. Pokud existuje všeobecné přesvědčení o tom, že tyto přístupy a hodnoty jsou správné a v souladu s režimem a jeho autoritami, pak to vytváří motivaci pro podporu režimů a autorit těmito hodnotami podporovanými. Dalo by říci, že autority mají pocit, že mají jakési morální právo vládnout (Easton 1965: 291).

Typy: příslušnost k rodině či klanu, volení zástupci v demokraciích.

Ideologická legitimace režimu

Ideologická legitimace režimu, resp. jeho správnost, může být legitimována stejnými hodnotami, jako autority. Je jedno jak jsou tyto režimy organizovány, organizace (struktura) získá legitimitu skrze ideologii proto, protože je tak organizován legitimovaný režim (Easton 1965: 293).

Typy: volení zástupců v demokracii, božské právo vládnout (monarchie), právo vládnout na základě tradice

1.2.1 Legitimace strukturální

Strukturální legitimace vychází z legitimace ideologické. Pokud jsou členové skupiny přesvědčeni o tom, že je režim legitimní (na ideologickém základě), pak ti, kteří se k moci dostali skrze tento režim, jsou legitimováni právě proto, že se dostali k moci skrze tento režim, resp. jsou legitimováni tím, že zastávají jistou pozici v již legitimované režimní struktuře (Easton 1965: 298–301). Objektem legitimace tedy není režim, ale autority.

1.2.2 Legitimace personální

Ačkoli mohou být autority legitimovány ideologicky či strukturálně, pokud jejich osobní morální vlastnosti nejsou společností akceptovány jako konformní s všeobecně uznávanými normami, nedojde u těchto autorit k plné legitimaci². A naopak, autorita, která se k moci dostala mimo všeobecně uznávaný strukturní či ideologický rámec může být legitimována na základě svých osobních kvalit (např. Napoleon Bonaparte, který z postavení populárního generála dosáhl až na titul francouzského panovníka).

Hranice mezi jednotlivými typy je mnohdy velmi nejasná, všechny typy legitimace jsou jistým způsobem propojeny a mnohdy je jedna legitimace zdrojem legitimace jiné.

1.3 Stručně k filmové propagandě v ČLR

Příběhy, které slýcháme od raného dětství, jsou do jisté míry tím, co formuje náš pohled na svět. Čínská literatura je nesmírně bohatá, ale pouze gramotná elita si literární skvosty mohla vychutnat v plné míře. Obyčejný lid byl odkázán na potulné vypravěče, kteří svým vypravěčským uměním sdělovali příběhy a rozšiřovali tak povědomí o čínských příbězích. Kinematografie je pokračovatelkou tohoto řemesla, také zprostředkovává obyčejnému lidu příběhy. I přístup Číňanů samotných k novému médiu byl založen na v Číně tradičních pohledech. „Vzhledem k tomu, že v čínštině neexistoval výraz pro film, brzy se objevily výrazy jako „elektrické stínové divadlo“ (*dianguang yingxi* 电光影戏), nebo jednoduše „elektrický stín“ (*dianying* 电影). Tyto termíny nám napomáhají porozumět tomu, jak Číňané chápali film jako médium. Zatímco komponent „elektrický“ zdůrazňoval technické aspekty tohoto nového média, „stínohra“ byla jednoduchým použitím již existujícího slova

2 Jako příklad lze uvést guvernéra Chen Yiho, který byl na Taiwan dosazen kuomintangskou vládou, tedy skrze uznávané struktury, avšak svým chováním ztratil přízeň obyvatelstva a jeho pozice jakožto legitimní autority byla podkopána. (viz Bakešová 1992: 41–49)

pro označujícího tradiční formu populární zábavy zvané piying xi (stínohra). ... Když se Číňané poprvé setkali s filmem, přirovnali ho k jejich tradiční stínohře. A kvůli této podobnosti někteří Číňané i dnes tvrdí, že počátky filmu by se měly dávat do souvislosti s tradiční čínskou stínohrou.“ (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 6) Stejně tak k tomu poznamenává Zhang Yingjin (2004: 57): „Číňané se podvědomě drželi termínu ‘stínohra‘ kvůli tomu, aby [film] alespoň částečně připodobnili k určité tradiční kulturní formě.“ Avšak čínský film, ačkoli je jistým pokračovatelem divadelní tvorby a literatury (blíže k tomu např. Shen 2005: 40), je zároveň jakousi moderní kronikou, která vykládá historické události a slouží tak jako edukativní nástroj. Sdílím názor Anne-Marie Brady (2002: 11), že film je nejdůležitějším nástrojem propagandy v ČLR, protože je schopen ovlivnit početné masy prostého obyvatelstva. Od ideologického vzdělávání a indoktrinace např. na školách se liší zejména tím, že je schopen zacílit na mnohem širší skupinu, než je tomu u klasického školního vzdělávání. Film je médium, které je schopno oslovit široké masy a svým, většinou zjednodušeným, sdělením je schopen ovlivnit myšlení mas v masovém měřítku. Navzdory významu, jaký film má, komunistická strana Číny nikdy neformulovala soudržnou mediální teorii. Avšak Strana má velmi přesnou představu o tom, co jsou média, jak mají fungovat, a jak se vztahují ke Straně a obyvatelstvu (Volland 2003: 73). To ovšem neznamená, že by film nebyl ve středu zájmu Strany a jejích představitelů. „Filmová tvorba byla propagandistickými autoritami kontrolována od prvních produkcí v Yan‘anu. Povaha filmu je nejednoznačná: je postaven na pomezí zpráv a literatury a umění. Ale od té doby, co oba byli učiněny nástroji sektoru propagandy v roce 1949, v období Yan‘anského období a poté pod taktovkou Literature and Art Bureau (Wenyiju 文艺局) byl film definován jako médium propagandy: Film je nástrojem propagandy s nejširším záběrem a největší popularitou.; je to jedna z nejdůležitějších zbraní na kulturní frontě, která slouží politice proletariátu, slouží dělníkům, zemědělcům, vojákům, a slouží socialismu. Tím, že přitahuje masy diváků, se film stal významným nástrojem propagandy. Ale kinematografie vyžaduje vyšší investice než rádio a televize, a také vyžaduje vyšší technickou znalost. Z těchto důvodů byla produkce filmů v ČLR vždy přísně kontrolována centrálními autoritami, Film je z pohledu komunistické strany bezpochyby nejvíce kontrolovaným médiem.“ (Volland 2003: 58–59). A stejně je tomu tak i dnes, kdy „Centrální oddělení propagandy (*Zhongyang xuanchuanbu*) komunistické strany Číny sestavuje směrnice pro čínská média, filmy, divadlo, umění, zprávy, literaturu a vzdělávání, a trestá ty, kteří poruší pravidla co je a co nemůže být prezentováno.“ (Brady 2002: 565). O tom, že komunisté měli o film jakožto nástroj propagandy velký zájem

svědčí i fakt, že již roku 1932 byla v Šanghaji založená komunistická buňka s cílem infiltrovat filmovou branži a v dubnu 1949 (tedy ještě před založením ČLR) byl založen Ústřední filmový úřad, který měl na starosti výrobu, projekce i distribuci vytvořených děl (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 21). Filmová cenzura však není výdobytkem komunistů, již ve 20. letech byly filmy cenzurovány, ovšem pouze na úrovni místních a provinčních samospráv, ovšem tato pravomoc nebyla využívána příliš často (Zhang Yingjin 2004: 62). Kuomintangská administrativa koncem 20. let začala filmy cenzurovat centrálně, tyto snahy vyvrcholily v roce 1931 založením Národního výboru pro filmovou cenzuru (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 8–11) a vydáním zákona o filmové cenzuře (Zhang Yingjin 2004: 63).

2. Historický úvod a legitimace moci

Ačkoli je Čína etnicky i kulturně relativně homogenní oblastí, po značnou část dějin bylo její území rozděleno. Cílem této kapitoly není detailně rozebrat historické události předcházející prvnímu a poslednímu sjednocování, je pojata pouze jako velmi hrubý nástin nejdůležitějších historických momentů. Podkapitoly o legitimaci moci v jednotlivých obdobích jsou pro následné pochopení filmové analýzy (kapitoly 4. a 5.) více stěžejní.

2.1 Sjednocování státem Qin³

Ke sjednocení Číny roku 221 př. n. l. vedla dlouhá a strastiplná cesta. Doba Letopisů (770–476 př. n. l.) (Fairbank 2010: 780) byla charakterizována pokračujícím politickým úpadkem zhouského královského dvora, jehož mocenský vliv na ostatní státy tohoto období neustále oslaboval. Jednotlivé státy mezi sebou vedly časté války, které však měly spíše rituální charakter. Situace, kdy panství dynastie západní Zhou čelilo útokům barbarů, a kdy centrální autorita de facto neexistovala, sebou přinesla vzestup silných států, které se ujaly role ochránců Číny – hegemónů. Jakub Maršálek (2013: 170) k tomu poznamenává: „Ve zmatcích doby Letopisů byli hegemoni schopni alespoň zčásti nahradit nefungující centrální autoritu čouského domu.“ Ani hegemoni však nebyli schopni zajistit trvalý mír, a postupem času se války mezi čínskými státy stávaly stále brutálnějšími, ztrácely svůj rituální charakter a vedly k zániku jednotlivých států. „Z více než stovky lenních státeků počátku doby Letopisů jich bylo kolem sedmdesáti pohlceno jinými státy a do začátku doby Válčících států přežily pouze dvě až tři desítky. Mezi nimi dominovalo několik větších států, které se staly hlavními mocnostmi následujících dvou staletí.“ (Maršálek 2013: 255). Konec doby letopisů znamenal také konec vlády aristokracie, která byla nahrazena byrokratickým aparátem. Následující období Válčících států se neslo ve znamení neustálých bojů mezi sedmi přežívajícími státy – Qin, Han, Wei, Zhao, Yan, Chu a Qi. Tyto státy mezi sebou vedly neustálé boje, které postupem času začaly dosahovat ohromných rozměrů. Díky Shang Yangovým reformám ve druhé polovině 4. století, se státu Qin podařilo vnitřně stabilizovat a vytvořit si ekonomickou i vojenskou základnu pro další posilování své pozice. Po bitvě u Changpingu roku 260 př. n. l., kde se střetly půlmilionové armády státu Zhao a Qin, již nebyl žádný z šesti států schopen čelit qinské moci a stát Qin postupem času všechny tyto státy anektoval. Roku 221 př. n. l. král Ying Zheng z Qin sjednotil Čínu a stal se Prvním císařem.

3 Vychází zejména z nepublikované monografie Jakuba Maršálka (Maršálek 2013)

2.1.1 Legitimace moci Qinů

Otázka legitimace moci Qinů je velmi zapeklí problém, na který sami Číňané již 2000 let hledají jednoznačnou odpověď.⁴ Pokusím se do této problematiky vnést i můj pohled, založený na mém zkoumání obecné problematiky legitimace moci. Držme se rozdělení jednotlivých typů legitimace moci uvedených v předcházející kapitole a analyzujeme říši Qinů z tohoto pohledu.

Ideologická legitimace

Jack Dull poznamenává, že „Ideologická legitimace moci je tou nejvíce zjevnou a obvykle je pokládána za nejdůležitější. Ale zejména v raných (čínských) dějinách je použitelnost této kategorie nejistá.“ (Dull 1975: 4-5). To potvrzuje i pohled na čínské dějiny legitimace moci. Tradičně (dynastie Shang, Zhou a doba Letopisů) byla moc vládnoucí čínské aristokracie legitimována osobním postavením v rámci rodiny či klanu, zejména pak ve vztahu k vládnoucímu rodu. „Shangští vládcové nejspíše pokládali prostor, který ovládali, za rozšíření své rodiny/rodu a rodina nepotřebovala ideologické ospravedlnění či potvrzení.“ (Dull 1975: 5). To, že moc vládnoucího rodu byla legitimována jeho původem platilo zejména za dynastie Shang, ovšem s její porážkou tento systém vzal za své a nová dynastie musela najít nový zdroj, kterým by legitimovala svou moc. Tímto zdrojem se stala idea Mandátu Nebes. Tento nový ideový koncept se tolik nezaobíral otázkou legitimace moci jako takové, nýbrž otázkou legitimace dynastického následnictví a udržování moci, zejména pak udržování moci na základě personálním (viz dále). Z tohoto důvodu nemohl být nosný konceptem sjednocení čínského území před zraky elit, ani národa. Konceptem, který jistým způsobem legitimoval moc Zhouů se stal koncept morální síly *de* 德. Tento koncept se oproti teorii Mandátu Nebes již zaobíral legitimací moci, ovšem čistě na personální úrovni. Nejde tedy o všeobjímající legitimační ideologii jako takovou, ale spíše o nástroj personální legitimace moci. Oba tyto koncepty vznikly za vlády Zhouů, avšak přetrvaly v čínském myšlení až do dnešní doby. I nadále však v období Zhouů i za doby Letopisů a Válčících států přetrvalo rodinné nástupnictví a všeobjímající ideologie, která by legitimovala moc nad celou Čínou (zejména s koncem dynastie Východní Zhou), neexistovala. „Nemáme důkazy o jasně vyjádřené ideologii ani v tak pozdním období jako založení Qinské a Hanské dynastie. Je

4 Jakub Maršálek, osobní komunikace, 16. 5. 2014.

důležité říci, že Qinský zakladatel impéria již dvacet let předtím, než se stal císařem, vládl jako qinský král, pokračovatel zavedené rodinné tradice. ... V jeho době neexistovala žádná ideologie impéria, a jeho říše neměla tak dlouhého trvání, aby se musel potýkat s otázkou vytvoření ideologie, která by jeho říši legitimovala.“ (Dull 1975: 7). Za ideologii legitimující moc dynastie Qin by se dal považovat legismus, nicméně ačkoli stát Qin prosazoval legistický přístup k právu a řízení státu, což nebylo v ostatních státních útvarech doby Válčících států běžné, nelze říci, že by legistická filosofie byla hlavním pojítkem sjednocovací ideologie státu Qin. Legismus, konfucianismu i taoismus vycházeli ze stejného prazákladu a vyskytovaly se rovnoměrně na celém území Číny. Ani jeden z těchto směrů nelegitimoval moc toho či onoho státu, pouze dával návod, jak spravovat stát co nejefektivněji. To ovšem neznamená, že neexistovaly pokusy o legitimaci režimu na jiném, než konfuciánském základě. „Richard Mather publikoval článek o K'ou Ch'ien-chih, ve kterém odkrývá pokus z pátého století (Severní Wei) legitimovat vzniklý režim na základě taoistických textů. Další příkladem je tangský Hsüan-tsung, který se, na základě císařské podpory taoismu v období dynastie Tang, pokusil vyzdvihnout taoismus na úroveň státní ortodoxie, částečně na základě interpretace textů samotným císařem. Buddhismus byl také v mnoha případech použit jako zdroj legitimace. Studie císařovny Wu Tse-t'ien nakládají s buddhismem jako se znakem její uchopení a udržení její moci.“ (Dull 1975: 9).

Zdá se, že neúspěch dynastie Qin udržet si moc byl v mnohém zapříčiněn neschopností vytvořit novou ideologii legitimující její vládu a taktéž neschopností navázat na tradičně uznávané legitimační ideologie. K tomu se vyjadřuje i C. H. Wang (1975: 34): „Vojensky nejmocnější dynastie v Číně netrvala déle než půl století. Proč? Chia Yi poukazoval na to, že Qin uspěla [ve sjednocení], zavrhlá způsoby dávných králů a páčila knihy stovek škol, aby oklamala lid, aby ho zbavila kontaktu s kulturou, která určovala eleganci dynastie Zhou.“ Opuštěním obecně přijímaných zásad, jak by měl být stát spravován, byl dne čínských učenců hlavní příčinou, proč si dynastie Qin nezískala srdce lidu a nepřežila smrt svého zakladatele

Strukturální legitimace

Strukturální legitimace byla ve staré Číně vždy jednou z nejsilnějších forem legitimace moci. Když nebudeme brát v potaz nejvyšší vládce, tedy Shangského a Zhouského panovníka, ostatní vládcí této doby odvozovali svou legitimitu právě od těchto králů.

„Největší šok pro čínskou strukturální legitimaci (před 20. stoletím) se odehrál

období vzestupu státu Qin. Ale i stát Qin pokračoval na základě zavedených strukturálních zdrojích legitimity. Ve státě Qin nebylo pro Čínu mnoho nového, či šokujícího. Např. většina hodnot byla odvozena z hodnot společných rozličným státům severní Číny; tyto hodnoty zahrnovaly základní představu synovské oddanosti. (... většina úřadů centrální vlády se odvíjela od patrimoniálního konceptu státu, ne od funkční analýzy byrokratických úkolů). I tak významný prvek strukturální legitimity jako zákony byl sdílen mnoha (a nejspíše všemi) státy, které si Qin podrobilo. Qinské autority měly významné faktory operující v jejich prospěch, faktory, které samy o sobě mohly vést k plné akceptaci Qinů a jejich dynastie. Ale byly zde i strukturální faktory, které nepodporovaly přetrvání dynastie. Předně to bylo zničení ostatních států. Ačkoli se Qin Shi Huang pokusil ospravedlnit dobývání ostatních států na základě toho, že tyto státy porušily právně závazné smlouvy s Qin, z dobových nápisů na stélách je zřejmé, že Qin Shi Huang a jeho ministři se cítili být na nejisté půdě při obhajování této své pozice. Byla zde i zřejmá nespokojenost nikoli ve státě Qin samém, nýbrž u obyvatelstva v podrobených státech. Qinské dobývání roztránilo světový názor, ve kterém každý člověk náležel k politické entitě; smysluplný řád, ke kterému každý poddaný Qi, Yan, Chu a dalších států náležel, byl zlikvidován – známý strukturální řád zmizel a nový řád ještě nebyl pevně zaveden. Navíc qinský režim postrádal ideologii, kterou by mohl využít k přilákání podpory nových poddaných. ... Co je nejdůležitější, je Qin Shi Huangův útok na politický nomos. Útok tohoto rozsahu bez vyvažující ideologie, která by vzbudila důvěru v nový režim pravděpodobně zajistila neúspěch qinských snah.“ (Dull 1975: 10–11).

„Strukturální legitimita byla zdrojem qinské síly a zároveň příčinou jeho pádu. Hodnoty režimu se nezdají být výrazně odlišnými od hodnot vyjadřovanými hlavními mysliteli dané doby; ba naopak, qinské hodnoty mohou být ve vzájemném vztahu s učením jiných škol, jsou spojením elementů konfucianismu, legismu a taoismu – spojení, které bylo příznačné pro pozdní období Válčících států a doby Han.“ (Dull 1975: 36).

Personální legitimita

Mandát nebes kladl na vládcu jistý morální závazek vládnout morálně (správně). Nejedná se o personální legitimitu jako takovou, avšak řádný vládce se o tento institut mohl opřít a získat si tak na svou stranu obyvatelstvo a elity nejen svou příkladnou vládou, ale mohl svůj nárok na moc podpořit i jistou ideovou koncepcí. „Čínská dynastická zkušenost

napovídá, že případ personální legitimity musí být následován někým, kdo má obdobné vůdcovské schopnosti a mnohdy musí být i ze stejné generace. Zakladatel dynastie typicky vytvořil režim, který byl adekvátně strukturálně legitimován, takže pokud se jeho nástupce pokusil tento strukturální systém změnit, byl svržen.“ (Dull 1975: 13).

Jak je zřejmé z předchozích odstavců, legitimity dynastie Qin stála zejména na personálních základech, které však byly podporovány pouze jednou ideologickou koncepcí udržení míru a strukturální legitimací pomocí byrokracie. Tyto ideje však (až na ideu míru) nebyly všeobecně přijímány a sdíleny, Qin Shi Huangovi ani jeho ministrům se nepodařilo obyvatelstvo přesvědčit, že vláda dynastie Qin je legitimní.

2.2 Sjednocování komunisty

Za počátek posledního sjednocování Číny můžeme považovat rok 1945, kdy skončila válka proti Japonsku a kdy komunisté získali vlastní území, na kterém uplatňovali svou moc. V letech 1927 – 1937 probíhal pouze vnitrostátní boj o moc, avšak po roce 1945 již nastalo období sjednocování, jelikož komunisté v této době již ovládali své vlastní území, které získali během bojů s Japonci. Komunisté získali moc zejména ve venkovských oblastech, zatímco kumintangské državy představovaly především velká města. Po odchodu sovětských vojsk z Mandžuska se do této oblasti přemístily i komunistické síly a získaly tak pro sebe ekonomicky rozvinutou oblast. Boje znovu vypukly roku 1946 a až do roku 1947 byli komunisté v defenzivě. Situace se v polovině tohoto roku obrátila a komunisté přešli do protiútoků. (Fairbank 2010: 552– 556 a Lynch 2010: 12). Komunisté poté provedli tři hlavní ofenzivní vojenské kampaně – kampaň Liaoshen v roce 1948, kampaň Pingjin a Huaihai na přelomu roku 1948 a 1949. Během těchto kampaní byly síly kuomintangu natolik oslabeny, že nemohly dalšímu komunistickému náporu vzdorovat. 21. dubna 1949 komunisté překročili Dlouhou řeku a dva dny poté obsadili Nanjing. Čankajšek a zhruba dva miliony přívrženců kuomintangu se stáhli na Taiwan a na pevnině byla 1. října vyhlášena Čínská lidová republika. Porážka kuomintangu však nebyla pouze porážkou vojenskou (ještě roku 1945 měl kuomintang nad komunisty značnou personální i materiální převahu), ale i prohrou o srdce prostého lidu. Komunisté byli na jimi kontrolovaných územích schopni zajistit pořádek a zbavili se i loupeživých band, které se vyrojily po porážce Japonska (Lynch 2010: 25).

2.2.1 Legitimace moci komunistické strany

„Spoléhání se na legitimaci jako zdroj podpory může mít zvláštní výsledek. V některých systémech se může stát potřeba věřit tak hluboce zakořeněnou, že můžeme předpokládat, že se objeví psychologická potřeba najít vůdce a strukturu, které věřit. Pokud se tak stane, tak se víra v legitimaci může stát samostatným cílem pro členy systému. Někteří studenti z národů, které se modernizují, poukázali na fakt, že zhroucení smyslu povinnosti vůči starým autoritám vytváří prostor *nezařazené poslušnosti*. Tato poslušnost může být pohotově spojena s vhodným vůdcem, který je dostatečně chytrý a pozná šanci a využije této situace. Nový vůdce vyplní prázdnotu vytvořenou absencí objektů, ke kterým se tyto postoje poslušnosti mohou napojit.“ (Easton 1965: 309). Tento výrok Davida Eastona skvěle vystihuje situaci v Číně ve 40. letech 20. století. Qingská dynastie si nebyla schopna udržet moc, jelikož její legitimita byla podkopána zejména její neschopností čelit západním velmocím, které Čínu pomocí nerovnoprávných smluv uvrhly do polokoloniálního postavení. Ani následná vláda kuomintangu relativně dlouho nebyla schopna účinně sjednotit čínské území a když se jí tak podařilo, začala se potýkat s tradičními problémy všech čínských režimů – korupcí a klientelismem. Poslední „ránu z milosti“ kuomintangské legitimitě zasadila japonská invaze, které Čankajškova vláda nebyla schopna účinně čelit a byla to právě komunistická strana, která byla jedním z hlavních aktérů jednání v Xi'anu o vytvoření jednotné fronty odporu proti Japonsku, a projevila se tak jako konstruktivní síla, které jde o blaho Číny a jejího lidu. Komunistická strana využila mocenského vakua, ve kterém neexistoval legitimovaný (lidem schvalovaný) režim a prezentovala se jako alternativa. „Bližší bádání po zdroji legitimize v Číně odhaluje důležitost dvou skupin zdrojů legitimize: (1) ideologie a kolektivní sociální hodnoty, které podporují, alespoň v pozdější době, kulturalismus; (2) vládu, což zahrnuje i způsoby, kterými je režim schopen definovat termíny jako ‚demokracie‘ a ‚lidská práva‘ tak, jak to podporuje jeho chování a hodnoty.“ (Holbig 2010: 396).

Ideologická legitimize

O problematice ideologie v Číně bylo napsáno již bezpočet publikací a i legitimize moci komunistického režimu skrze ideologii již byla důkladně analyzována. Avšak vzhledem k tomu, že se jedná o důkladně prozkoumané téma, je počet publikací a názorů velmi pestrý, každý autor zkoumá tuto problematiku na základě jiných kritérií, a je proto téměř nemožné zpracovat v této práci ucelený obrázek vztahu komunistické ideologie a legitimize moci. Předkládám proto hlavně průřez nejdůležitějšími myšlenkami jednotlivých autorů.

„Obecně se předpokládá (avšak těžko dokazuje), že ČLR v letech 1949-56 úspěšně

zajistila legitimaci skrze revoluční ideologii a mýty, a skrze konkrétní činy – ukončení občanské války, kontrolou inflace a znovuvybudování ekonomiky.“ (Holbig 2010: 397). Avšak ideologie samotná jako zdroj legitimize není dostačující, pokud není správně komunikována adresátům. Kanálem, který komunisté využívali k šíření své ideologie, se stala média. „Na nejvíce abstraktní rovině jsou všechna média, stejně jako lidé v těchto mediích pracujících, podřízeny ideologickému rámci, který řídí všechnu jejich práci a který poskytuje základní principy v procesu rozhodování ve všech zásadních otázkách. Tento rámec byl vytvořen ještě před rokem 1949 a je stále účinný. I když v určitých obdobích pro zaměstnance médií byla dostatečná prostá rétorická podpora oficiální ideologie, v určitých situacích bylo cokoli menšího než entuziastická podpora sebezničující.“ (Volland 2003: 191). Čínská komunistická ideologie se zaobírá ‚výkonnostními kritérii‘, kulturalismem / nacionalismem a vymezení se vůči cizím mocnostem. „Kulturalismus může být označen jako alternativní strategie pro legitimaci vlády komunistické strany v Číně, který v poslední dekádě získal velkou váhu. Ačkoli v tomto smyslu se [kulturalismu] nesnaží podporovat národní suverenitu, ale spíše reprezentuje odkaz na kulturní tradice společnosti a spolu s tím kulturní identity, nacionalismus a kulturalismus mají silné společné strukturální podobnosti. Oba dva jsou subjekty komplikovaného vztahu mezi bottom-up a top-down mechanismy mobilizace. ... Renesance konfucianismu je nejvíce výmluvným příkladem k tomuto tvrzení.“ (Holbig 2010: 408–409).⁵ Tomu odpovídá i názor Anne-Marie Brady: „Kromě podpory nepřátelství vůči cizímu, se straničtí propagandisté zaměřili také na vytvoření ‚čínsosti‘ ve stylu Strany. Komunistické vedení dlouhodobě vytvářelo představu o Zemi předků, *zuguo*, která legitimuje jejich vládu. Odporovat této vládě znamená nebýt vlastencem a nebýt oddaný. Slogan, který vystihuje tento koncept ‚bez komunistické strany by nebylo nové Číny‘ (*mei you gongchandang, jiu mei you xin Zhongguo*) je vryt do vědomí všech čínských občanů. Dle stranické ideologie Strana je novou Čínou, duchovním a skutečným zosobněním obnovy dávné civilizace.“ (Brady 2002: 3–4). Snaha o vytvoření jednotného myšlení a nazírání na problematiku legitimize moci skrze vytvoření idey příslušnosti k národu a státu není nová a pracovalo se na ní mnoho let. „V průběhu desetiletí komunistická strana Číny implantovala nacionalistický mýtus do kolektivní paměti, která je jednoduše mobilizovatelná v období vnějšího rozkolu. Oficiální narativ čínského národa jako ‚oběti‘ odráží agresi Západních mocností v 19. století, zvěrstev spáchaných na Číně japonskými ďábly během sino-japonské

5 Pro zájemce o problematiku obrodě konfucianismu v ČLR a jeho roli v dnešní politice doporučuji publikaci *Asia in the New Millennium : Contemporary Chinese Political Thought : Debates and Perspectives* (Dallmayr 2012)

války, šovinismus poválečného Japonska, a povýšenost Západních zemí ve vztahu k čínské ekonomické a politické moci.“ (Holbig 2010: 400). Ovšem národní soudržnost je schopna legitimovat moc pouze v kontrastu s nějakým nepřítelem. Komunistická strana nezaváhala, využila moderních prostředků (televize a filmu) a vytvořila podmiňující propagandu, která má za úkol indoktrinovat národ, aby v případě potřeby bezvýhradně podpořil režim a nezpochybňoval autoritu Strany.

Výše byla zmíněna tzv. výkonnostní kritéria, která tvoří významnou část čínské propagandy. Výkonnostní kritéria jako nástroj propagandy se užívaly jak po roce 1949, kdy komunisté prezentovali úspěchy socialistické obnovy země, tak hojně i po roce 1989, kdy došlo ke zhroucení východního bloku v Evropě. „Dalším tématem post-1989 propagandy je výběrové zachycování problémů postkomunistických společností, zejména Ruska a bývalé Jugoslávie. Tato snaha byla zejména úspěšná ve vytvoření obecného přijetí nevyhnutelnosti pokračování vlády komunistické strany ve střednědobém období, pokud se nenabízejí jiné alternativy. ... Politický, ekonomický a sociální chaos těchto post-komunistických společností je v čínských médiích úmyslně kontrastováno s neustávající palbou pozitivních zpráv o čínské ‚ekonomické prosperitě‘ a ‚etnické harmonii‘.“ (Brady 2002: 4)

Posledním významným faktorem ideologické legitimace podporující komunistický nárok na moc který chci zmínit, byla nepochybně podpora Song Chingling, Sunjatsenovy vdovy. Její podpora komunistům umožnila prezentovat se jako pokračovatele myšlenek revoluce z roku 1911. Vznikla idea, že „republikánská dynastie“ nebyla od začátku špatná, až vláda kuomintangu, která tyto ideje nectila a místo toho si hleděla pouze vlastního profitu zdiskreditovala celé státní zřízení první čínské republiky a pošlapala Sunjatsenův odkaz. Komunisté navázali na předchozí revoluční myšlenky politické jednoty – založení ČLR předcházel sjezd Lidového politického poradního shromáždění (LPPS), které tvořili zástupci různých společenských stran a organizací (Bakešová 2001: 110). Komunisté se poučili z historie a neučinili stejnou chybu jako První císař. Navázali na v Číně zaběhnuté revoluční myšlenky a s jejich likvidací a modifikací počkali až do chvíle, kdy jejich moc již byla konsolidována.

Strukturální legitimace

Vzhledem k tomu, že komunisté byli novým hráčem na čínské politické scéně, nezapadali do tradičních mocenských struktur. Naopak se vůči těmto strukturám vymezovali a přinášeli, zejména v organizaci místní správy, mnoho prvků, které kuomintang

nepraktikoval (např. zemědělská politika na venkově, hlavně pak redistribuce zemědělské půdy). Avšak tyto obyvatelstvem podporované reformy nespádají do této formy legitimity. Staré císařské struktury byly zbořeny, na ně již navazovat nešlo. Komunisté nicméně pokračovali v ideové linii stanovené za rané republiky – zejména idea politické jednoty a spolupráce stran ze všech oblastí politického spektra (viz výše). Posuneme-li se v čase do 21. století, zjistíme, že ačkoli se komunistické straně podařilo ideologicky legitimovat svůj nárok na moc, nepodařilo se jí v obyvatelstvu vzbudit důvěru ve strukturální pokračování režimu jako takového. „Oficiální čínská Modrá kniha společenského vývoje z roku 2005 např. shledala, že se politická podpora venkovského obyvatelstva snížila z 50% podpory strany-státu na 25%, 5%, 2% a 1% podporu dalším čtyřem úrovním autorit (provinční, městská, okresní a obecní).“ (Holbig 2010: 399). Z tohoto průzkumu vyplývá, že Číňané věří centrální vládě, avšak čím blíže jsou správním úřadům, tím méně jim důvěřují. Z toho vyplývá, že Číňané jsou přesvědčeni o mocenském nároku režimu jako takového, avšak pochybují o výběru politické reprezentace. To je důkaz jednoznačného úspěchu jiných forem legitimity (zejména legitimity ideologické), které přesvědčily čínské obyvatelstvo, že vláda komunistické strany je oprávněná.

Personální legitimita

Personální legitimita byla zjevná zejména za doby kulturní revoluce kultem osobnosti Mao Zedonga, i když i v tomto případě byla podpořena zejména ideologickými prostředky. Vzhledem k faktu, že je Čína nesmírně rozsáhlé území, nebylo v možnostech režimu legitimovat svou moc na základě osobních kvalit všech elit podílejících se na moci. Ovšem s nástupem filmu jakožto prostředku masové komunikace se situace změnila. V době, kdy se čínská kinematografie začala více rozvíjet (70. a 80. léta, více v kapitole 4.) ovšem bylo na bezprostřední vnitřní legitimitu již pozdě, režim již byl legitimován ideologií (viz výše). Dalo by se však říci, že personální legitimita je provozována retrospektivně skrze kinematografii. Jsou zdůrazňovány osobní kvality komunistických vůdců (zejména v kinematografii před rokem 2000). I později narození Číňané se tak mohou seznámit s morálně příkladnými zakladateli nové Číny. Personální legitimita byla prováděna také skrze kinematografii a to formou zobrazování obyčejných vojáků komunistické armády. Z dobových výpovědí máme zprávy, že komunistická armáda byla skutečně poněkud jiná, než její kuomintangský protivník. Československé velvyslanectví v Nanjingu odeslalo do Prahy následující zprávu: „Podle čínského pojetí je má voják cosi společného s lupičem a kdo měl příležitost poznat

ducha kuomintangské armády, musí potvrdit, že tento názor byl pravdě bližší. Nyní však, když Číňané vidí své vojáky, kteří nikoho nebijí, nekradou, slušně s lidmi mluví a poučují je, zpívají, tančí, jsou veselí a plni důvěry v budoucnost nové Číny, jsou hotovi vidět v tom zázrak. Dojem, jakým vojáci působí, postupně ovládá veřejné mínění.“ (Bakešová 2001: 107). Získat si přízeň lidu čistě skrze personální kvality vůdců bylo v Číně tohoto období, kdy nebyly rozšířeny prostředky masové komunikace, bylo nesmírně obtížné. Mao Zedong se nemohl spoléhat, na rozdíl od Čankajška, na prestiž své rodiny (Čankajškova manželka Song Meiling byla z dobré a známé rodiny, byla dcerou Charlieho Songa, významného bankéře a aktivního podporovatele revoluce), komunisté se mohli opírat pouze o prestiž vdovy o Sunjatsenovy vdovy Song Chingling – což nepochybně bylo významným legitimačním prvkem, ovšem personálnímu postavení samotných komunistických vůdců to výrazně nepomáhalo. Přesvědčit prostý lid, že komunisté jsou lepší alternativou ke kuomintangu, tedy probíhalo na rovině obyčejných vojáků, kteří mezi lidmi šířili „dobrou náladu“ a svým vlastním chováním tak legitimovali komunistickou stranu jako celek. Tento motiv je pak zřetelně vidět i v kinematografii znázorňující poslední sjednocování završené roku 1949 (viz kapitola 5.).

3. Filmografie⁶

1952

From Victory to Victory (*Nan zheng bei zhan* 南征北战) (ČLR)

Režisér: Cheng Yin 成荫

Shrnutí děje: V roce 1947 komunistická armáda připravila na kuomintangské síly v provincii Jiangsu past. Obyčejní vojáci sice chtěli mermomocí bojovat s nepřítelem hned, už nechtěli pořád jen ustupovat, ale jejich velitelé i kádři je přesvědčovali, že ústup je jedinou možností. Když už netrpělivost vojska dosahovala vrcholu, konečně přišel rozkaz k útoku a vojáci se nestačili divit – jejich neustálé ústupy byly ve skutečnosti strategickými přesuny majícími za úkol vlákat kuomintangské jednotky do obklíčení. Vojáci konečně pochopili moudrost rozhodnutí svých velitelů a boovali o to statečněji, jelikož věděli, že zvítězí nejen silou zbraní, ale i silou svého přesvědčení a strategie.

1954

Reconnaissance Across the Yangtze (*Dujiang zhencha ji* 渡江侦察记) (ČLR)

Režisér: Tang Xiaodan 汤晓丹

Shrnutí děje: V přípravě na překročení Dlouhé řeky roku 1949 je na nepřátelský kuomintangský druhý břeh vyslána malá jednotka průzkumníků, aby zmapovala rozmístění těžkých zbraní. Jednotce se podaří proniknout hluboko do týlu nepřítele, kde se spojí s místní domobranou a ve spolupráci s vesničany zjistí potřebné informace. Neopomenou lstí oklamat kuomintangské důstojníky, kteří vesničany využívají k téměř otrocké práci na opevňování břehu, což si ovšem vyžádá hrdinské sebeobětování jednoho průzkumníka, který s autem najede do přibližujících se kuomintangských posil a ukončí tak svůj život hrdinsky v ohnivém pekle planoucího auta. Doručení zprávy o rozmístění zbraní zpět na druhý břeh je svěřeno mladému vojákovi a zdatnému plavci, který celou noc stráví přeplaváváním Dlouhé řeky. Na pokraji smrti je nalezen svými soudruhy a zpráva je tak bezpečně doručena, čímž se usnadní postup komunistické armády přes řeku.

⁶ Poznámka k původu filmů: Při uvádění země původu neberu v potaz koprodukcí s Hong Kongem, pokud byl film natáčen na pevnině. Takovéto filmy sice vznikly za finančního přispění hongkongské strany, avšak byly plně pod taktovkou pevninských autorit a pod bedlivým dohledem čínských cenzorů.

1963

Red Sun (*Hong ri* 红日)

Režisér: Tang Xiaodan 汤晓丹

Shrnutí děje: Film je zasazen do roku 1946, kdy po konci války proti Japonsku opět propukly boje mezi kuomintangem a komunisty. V úvodu filmu je zobrazena bitva o město Lianshui, odkud jsou nakonec komunistické síly nuceny ustoupit. Civilisté město pouštějí společně s komunisty, dávají jim rady kudy se vydat dále a někteří z nich dokonce vstoupí do komunistické armády. Jednotky jsou z Lianshui převeleny do provincie Shandong, kde začnou trénovat a zlepšovat svou strategii, přesně dle pokynů strany a z vůle důstojníků. Celým filmem prostupuje téma morálky – mnoho komunistických vojáků začíná mít pocit, že s nepřítelem bojují nedostatečně a pořád jen cvičí. Vojsko je připraveno bojovat a jen těžce snáší, že jim to není dovoleno. Avšak při tréninku dojde k navázání užší spolupráce s kádry, dojde tedy k propojení vojenské a politické sféry. Při další velké bitvě je zajato mnoho kuomintangských vojáků. Z nichž jsou posléze mnozí integrováni do komunistického vojska. Při dalším přesunu se komunisté dozví, že jejich spojenci z řad vesničanů byli potrestáni kuomintangem ve spolupráci se statkáři za jejich podporu komunistům – některé vesnice byly spáleny, rodiny vojáků povražděny. Kuomintangští velitelé trvale podceňují sílu a strategii komunistů, jsou si příliš jisti svou technickou převahou a neberou možnou prohru vůbec v potaz. Komunistická armáda pokračuje v bojích s kuomintangem a díky svému taktickému přesunu se jí podaří zmařit přesun armády nepřítele v okolí Meng Liang Gu. Při tomto přesunu je vidět, jak se bývalému kuomintangskému vojákovi rozbije bota, avšak dostane od svého nového soudruha nový pár – tento voják nakonec dezertuje zpět ke své původní jednotce, ale nesetká se zde s vřelým přijetím, jakým se mu dostalo od komunistů, jeho bývalý velitel a mentor ho chce zastřelit (což posléze také učiní). Důstojníci kuomintangu, na rozdíl od svých komunistických protějšků, nebojují v první linii, ale schovávají se v jeskyni a nechají náporu nepřítele čelit obyčejné vojáky. Když se tito začnou pod odhodlanou palbou komunistů stahovat, jejich důstojníci do nich začnou střílet, aby je donutili vrátit se do bitvy vstříc jisté smrti. Film končí rozhodným vítězstvím komunistické armády u vesnice Duo u Meng Liang Gu.

1981

Xi'an Incident (*Xi'an shibian* 西安事变) (ČLR)

Režisér: Cheng Yin 成荫

Shrnutí děje: Děj filmu je zasazen do roku 1936, kdy se válka s Japonskem postupem času stávala nevyhnutelnou. Čankajšek, jakožto vůdce kuomintangu, dlouhou dobu odmítal vytvoření jednotné fronty odporu proti japonské agresi a považoval komunisty za primární hrozbu. Roku 1936 však došlo k puči, při kterém byl Čankajšek unesen a donucen zasednout k jednacímu stolu spolu s komunisty. Ačkoli přímo nezachycuje mnou sledované období občanské války, bylo to vůbec poprvé, kdy byl v podobně zaměřeném filmu zobrazen Čankajšek. Význam tohoto aktu nelze podceňovat a proto jsem se rozhodl ho hlouběji analyzovat. Je nesmírně zajímavé, jakým stylem byl Čankajšek zobrazen, jaký z něj byl vytvořen symbol. Čankajšek je ve filmu zpodobněn jako slabý vůdce, který se chová spíše jako rozmazlené dítě než-li vůdce půlmiliardového národa. Nejprve zatrpkle sedí na posteli a odmítá se převléci do šatů poskytnutých pučisty, poté se se slovy „Nikam nejdu!“ schová pod peřinu. Další scéna zachycuje Čankajška v rozhovoru s jedním z pučistů, přičemž si Čankajšek, když uslyší jeho sluchu nelibá slova, se slovy „Neposlouchám, já neposlouchám!“ ostentativně rukama zakryje uši. Naproti tomu komunističtí političtí vůdci jako Zhou Enlai, působí velmi rozhodným a vstřícným dojmem. Leží jim na srdci dobro národa, zřetelně si uvědomují japonskou hrozbu a neváhají kvůli této hrozbě odsunout vnitrostátní spory.

1991

Huaihai Military Campaign (*Huaihai zhanyi* 淮海战役) (ČLR)

Režisér: Li Jun 李俊

Shrnutí děje: V roce 1947 přešli komunisté do protiútoků. Mao Zedong při mletí obilí (motiv opakující se v několika jiných filmech) hovoří o politice, zatímco Čankajšek v západně vybavené místnosti společně se svou manželkou Song Meiling řeší vojenské záležitosti. Objevuje se zde i neorganizovanost kuomintangské armády, při ústupu na mostě, kde není dostatek místa, dokonce v panice střílí do vlastních řad. Mao Zedong je zobrazen nejen jako starostlivý vůdce, ale i starostlivý otec, při rozmluvě se svým synem Mao Anyingem mu s otcovskou rozvahou rozmluví touhu bojovat v přední linii a ještě mu dá svůj osobní kabát. Při bitvách v okolí Xuzhou kuomintangský generál Qiu Qingqan vyznamená vojáka jménem Ding Xiaoer, který pod nepřátelskou palbou natáhl dráty pro radiové spojení. O vojínu Dingovi se dozvídáme, že když mu bylo 15, tak byl proti své vůli naverbován do armády. Později ve filmu Deng přeběhne ke komunistům poté, co potká svého krajana a dozví se o pozemkové reformě, v jejímž průběhu byl i jemu připsán jistý podíl na půdě v jeho rodné vesnici. Bojové a poradní scény jsou prostříhány záběry na zástupy vesničanů zásobujících

komunisty – opět je zmíněn fakt, že bez oddané podpory obyčejného lidu by komunistické vítězství nebylo možné.

1992

Pingjin Military Campaign (*Pingjin zhanyi* 平津战役) (ČLR)

Režisér: Li Jun 李俊

Shrnutí děje: Film se odehrává na přelomu roku 1948 a 1949, těsně před a během pingjinské vojenské kampaně komunistické armády proti silám kuomintangu. Celý film se nese ve znamení nekonečných strategických zasedání důstojníků a politických vůdců, kteří řeší budoucí vojenské a politické záležitosti (a zejména kuomintangští představitelé také intriky). Komunistické vedení řeší, jak nejlépe obsadit Peking a zároveň udržet nepřátelské jednotky mimo dosah jiných bojů. Nakonec je rozhodnuto o obklíčení kuomintangských jednotek v Xinbaoanu, aby se nemohly stáhnout do Pekingu (Beipingu) a na Štědrý den roku 1948 je obsazeno město Zhangjiakou, a po neúspěšných snahách kumintangských důstojníků přesvědčit Američany, aby poslali své jednotky do Tianjinu, je posléze obsazeno i toto město, čímž byl Peking de facto odříznut. Dobytí Tianjinu je velké vítězství, kterého ovšem bylo možno dosáhnout pouze díky obětavost komunistických vojáků, kteří stojí po ramena v ledové vodě a drží lávky, přes které postupují jejich druzi. Mao Zedong má starost o osud Pekingu, bojí se, že těžké boje poškodí nenahraditelné kulturní památky. Generál Fu Zuoyi nakonec s těžkým srdcem souhlasí o postoupení města komunistům, obětuje svou vojenskou kariéru, aby ochránil pekingské obyvatelstvo. Čankajšek, který těžce nese zradu, které se pekingský generál dopustil, vzhledem ke své oslabené mocenské pozici opouští vrcholnou politiku a stahuje se do ústraní, kde vyčkává na další příležitost k návratu. Film ovšem není pouze výčtem vojenských úspěchů komunistů, řeší se i tisk nových bankovek, diskutuje se o podobě nov vlajky a hymny.

1994

To Live (*Huo zhe* 活着) (ČLR)

Režisér: Zhang Yimou 张艺谋

Shrnutí děje⁷: Bohatý statkář Xu Fugui prohraje veškeré své jmění v kostkách a je nucen se s celou svou rodinou odstěhovat z domu a začít se poprvé v životě něčím živit. Od svého věřitele dostane darem sadu loutek na stínové divadlo. S tímto darem poté Fugui putuje po

⁷ Vzhledem k tomu, že tento film zachycuje celý život hlavního hrdiny, do shrnutí děje jsem zařadil pouze části, které zachycují období sjednocování a momenty těsně po něm.

Číně a hraje pro radost jiným a obživu sobě. Avšak jedno večerní představení nebylo jako ostatní – skrze plátно oddělující loutkoherce a diváky projel bajonet člena kuomintangské armády. Fugui i jeho společník byli naverbováni do armády a nesměli hrát. Jejich kuomintangské angažmá však nemělo dlouhého trvání, byli zajati komunisty, kteří jim opět povolili vyndat z truhly své loutky a hrát pro pobavení vojska, za což si Fugui odnesl písemné uznání. Po válce se Fugui vrátí zpět do svého rodného města, znovu se shledá se svou manželkou a dětmi a prožije dlouhý život plný nečekaných zvrátů a osobních tragédií.

1996

The Emperor's Shadow (*Qing song* 秦颂) (ČLR)

Režisér: Zhou Xiaowen 周晓文

Shrnutí děje: Film pojednává o vztahu mezi králem Ying Zhengem a hudebníkem Gao Jianlim. Když byl Ying Zheng jako rukojmí ve státě Zhao, spřátelil se s mladým hráčem na citeru qin jménem Gao Jianli. Gao Jianli je svědkem toho, když se král státu Zhao rozhodne popravít rukojmí z Qin, ušetří pouze Ying Zhenga. Tato událost Gao Jianliho a Ying Zhenga sblíží natolik, že se za smrt rukojmích pomstí tím, že zaživa pohrbí odpovědného kata. O Ying Zhengově dětství se dále nepojednává, děj se přesunul do budoucnosti, kdy je Ying Zheng již králem Qin. Ying Zheng chce dobýt stát Yan nejen proto aby sjednotil podnebesí, ale i proto, že v Yan se nachází jediný hudebník, který je schopen napsat vznikající říši hymnu – Gao Jianli. Mezitím se ve státě Yan snaží uprchnuvší qinský generál Fan přesvědčit Gao Jianliho, aby doprovodil atentátníka Jing Keha do státu Qin, což Gao Jianli odmítne. Za zvuku jeho citory je pak generál Fan s'at. Když Jing Ke prezentuje dary králi Ying Zhengovi (hlavu generála Fana a mapu s ukrytou dýkou), se král o generálu Fanovi vyjadřuje jako o hrdinovi. Mapu však Ying Zheng vidět nechce, protože území Yan zná stejně dobře jako jako panovník Yan. Jing Ke využije lsti a řekne Ying Zhengovi, že mu Gao Jianli vzkazuje, že si přeje mír, a na jako důkaz svého přesvědčení si usekl prst a vložil ho do mapy. Místo prstu je však v mapě ukryta zbraň. Jing Keha pokus o atentát však neuspěl a král Ying Zheng atentátníka sám probodne mečem. Po dobytí státu Yan je Gao Jianli odvezen do Qin a na čelo je mu vypálen cejch, čehož Ying Zheng sice lituje, ale zároveň to nevidí jako velkou křivdu, protože Yan prohrálo a toto je jen přirozený běh věcí. Gao Jianli se vzpouzí Ying Zhengově vůli a drží hladovku s clem raději zemřít, než sloužit králi, jehož považuje za krutého. Ying Zhengova dcera, chromá princezna Yueliang, se nabídne, že Gao Jianliho přesvědčí, aby pro stát Qin komponoval. To se jí nakonec díky svým ženským podarí (dokonce začne opět chodit), ovšem

vedlejší efektem jejích snah je to, že se do Gao Jianliho zamiluje. Ying Zheng mezitím dobude stát Chu, a stejně jako v případě Yan nelituje krveprolití – nejdůležitější je, aby byl stát za jakoukoli cenu dobyt. Při jedné procházce po hradbách Ying Zheng diskutuje se svými ministry a zdůrazňuje potřebu sjednotit v dobytých státech písmo, jazyk, měnu, zákony a míry a váhy. Za nejdůležitější ovšem považuje sjednocení srdcí všech lidí v podnebesí, jinak nový stát nebude stabilní. A právě hymna, kterou má Gao Jianli vytvořit, má sloužit jako prostředek tohoto srdečního sjednocení, hymna je pokládána za jakýsi symbol sjednocení. Ovšem Ying Zheng Gao Jianliho nebere jako člověka, pouze jako nástroj pro tvorbu hymny. Ying Zhengova krutost, kvůli které dezertoval např. i generál Fan, je všudypřítomná. To se projevuje nejen na vraždění v Yan a Chu, ale i po 19. pokusu o Ying Zhengův život – král nechá vyvraždit všechny v okruhu tří mil od místa útoku jako výstrahu pro ostatní. Gao Jianli se snaží přesvědčit Ying Zhenga, že zabíjení je proti vůli Nebes, načež se Ying Zheng ohradí argumenty, že 550 let trvající válka je také proti vůli Nebes a že jeho cílem je všeobecný mír v celém podnebesí. Tyto argumenty Gao Jianliho přesvědčí a nakonec souhlasí s tím, že se stane dvorním skladatelem. Ovšem ani jeho nově nabytá pozice ho neuchrání před oslepením poté, co se podruhé zaplete s princeznou Yueliang. Ačkoli Ying Zheng nelituje Gao Jianliho oslepení, ukáže svou lidskou stránku a svůj blízký vztah ke Gao Jianlimu – Ying Zheng prohlásí, že ze všech lidí v podnebesí ho bratrem může nazývat pouze a jen Gao Jianli. Gao Jianliho vůle k životu a důvěra v Ying Zhengovu ideu míru je však roztržena v momentě, kdy je jeho milovaná Yueliang zavražděna svým manželem. Zdrcený oslepený Gao Jianli o Ying Zhenga při slavnostním vyhlášení císařství rozbije svou citeru, načež požije jed a zemře. Celý film končí scénou, kdy císař Qin Shi Huang projeví svou lidskost a rozpláče se, jelikož hymna je Gao Jianliho tributem otrokům ze státu Yan, kteří zemřeli na stavbě Dlouhé zdi (Stecher 2013: 252).

1997

Pursue and Wipe Out in the South (*Nan xian da zhuijian* 南线大追歼) (ČLR)

Režisér: Zhao Jilie 赵继烈

Shrnutí děje: Film se odehrává v roce 1949, po 3 velkých kampaních (kampaně Liosheng, Huaihai a Pingjin). V úvodu filmu Mao Zedong maluje kaligrafii, na jejímž základě pak vysvětluje strategii. Zatímco se porady komunistů konají v příjemném prostředí zahrad nebo v domech s tradiční architekturou, kuomintang se schází zásadně v západně vybavených budovách. Kromě politických a konspiračních hovorů se film okrajově zaobírá i prostými

vojáky. Zejména zachycuje pěší přesuny vojsk a jejich spolupráci s vesničany (vesničané komunistické vojáky naučí, jak léčit zapařený rozkrok). Důstojník pověřený obranou Changsha a okolí vyjednává s komunisty o možném obsazení Changsha bez boje, což se nakonec také stane. Film zachycuje i postavu prezidenta Li Zongrena, který je zachycen pouze jako loutka (což si sám později i uvědomí). Čankajšek, ačkoli již nebyl ve funkci, se stále stará o vojenské záležitosti a je jakousi šedou eminencí, čekající na možnost se vrátit k moci. Když Čankajšek zjistí, že Guangzhou padlo, moc ho to neraní a spíše svalí vinu na neschopnost armádních velitelů. V celém filmu je zdůrazňována chrabrost komunistických vojáků v kontrastu s amorálností kuomintangských důstojníků (kteří při ústupu nechají své muže na pláži, kde jsou posléze zajati). Li Zongren nakonec odjíždí do exilu a je zřetelně jasné, že Čankajškovi již nadále nevěří, a nevěří ani v osud kuomintangské vlády na Taiwanu.

The Soong Sisters (*Song jia huang chao* 宋家皇朝) (HK)

Režisér: Mabel Cheung 张婉婷

Shrnutí děje: Film zobrazuje historii rodu Song, resp. tří dívek pocházejících z této rodiny – Song Chingling (manželky Sun Yatsena), Song Ailing (manželky Kung Xiangxiho, bankéře a potomka Konfucia) a Song Meiling (manželky Čankajška). Film začíná v roce 1981, kdy Mao Zedong posílá telegram Song Meiling, že její sestra umírá. Zbytek filmu se poté až na pár malých prostřihů odehrává v první polovině 20. století. Sestry Songovy jsou dcery prominentní rodiny, dobře vzdělané a vychované pro novou Čínu, ale ani prestiž jejich rodiny je nechrání před tím, a by byly svědky krutostí vojáků dynastie Qing. Jako první se vdala Song Ailing, jako druhá Song Chingling, ovšem jejímu sňatku se Sun Yatsenem její rodina nepřeje. Song Chingling se za Sun Yatsena nakonec provdá, ovšem dlouholeté přátelství mezi ním a jejím otcem tím skončilo. Na svatbě Song Chingling se také Čankajšek zakouká do Song Meiling a od této chvíle se jí dvoří. Také politické názory sester se začnou rozdělovat – zatímco Meiling a Ailing podporují své manžele, Chingling otevřeně vystupuje proti současné vládě a Čankajškovi a již krátce po Sun Yatsenově smrti se přiklání ke ideám komunistů. Její plný příklon ke komunistům nastane po kuomintangském puči komunistů, Song Chingling vystoupí ze strany, definitivně odmítne ideu svých sester na vytvoření mocného klanu a raději odletí do SSSR se slovy, že Sun Yatsen svůj život obětoval pro novou Čínu, ta je však teď v hrozném stavu a může za to Čankajšek. Čankajšek, nyní nejmocnější muž Číny, je zpodobněn jako silný ale nelítostný vůdce, kterému jde spíše o moc než o lid (když se přímo před jeho očima upálí protestující student, neohlédne se a ani jinak neprojeví

soucit nad zmařeným životem). Film končí Xi'anským incidentem roku 1926, kdy byl Čankajšek unesen do Xi'anu a nucen vyjednávat s komunisty o vytvoření jednotné fronty proti Japonsku. Ve filmu je to právě Song Meiling, kdo přesvědčí Čankajška, aby spolupracoval s komunisty a svůj boj s nimi odložil na dobu po porážce Japonska.

1998

The Emperor and the Assassin (*Jing Ke Ci Qin Wang* 荆轲刺秦王) (ČLR)

Režisér: Chen Kaige 陈凯歌

Shrnutí děje: Film se odehrává v rletech předcházejících roku 227 př. n. l., a zobrazuje události vedoucí k atentátu na qinského krále Ying Zhenga. Stěžejní úlohu v tomto filmu hraje paní Zhao, Ying Zhengova dlouholetá přítelkyně a milenka, na kterou byl Ying Zheng velmi emocionálně fixován. Ying Zheng je v úvodu filmu zobrazen jako silný vůdce a válečník, který se nebojí vést své oddíly do bitvy. Zároveň je však zobrazen jako člověk, kterému záleží na všech lidech v podnebesí a který sjednocení Číny bere jako jedinou možnost, jak ukončit 550 let trvající válku a ochránit tak všechny poddané, kteří by mohli žít v míru a prosperitě. Právě tyto ideje přesvědčí paní Zhao, aby Ying Zhengovi pomohla se zosnováním komplotu, aby měl Ying Zheng důvod obsadit stát Yan. Paní Zhao přitom doufá, že Yan by se mohlo vzdát bez boje, vadí jí zabíjení. V přípravě na cestu do Yan si paní Zhao nechá vypálit cejch kriminálního, aby jí yanský princ uvěřil, že pozbyla Ying Zhenogvi přízně. Paní Zhao poté odjede do Yan a s princem se snaží přesvědčit šermíře a nájemného vraha Jing Keha, aby se stal jejich atentátníkem. V mezidobí se eunuch Lao Ai (který ale vlastně není eunuchem a je dokonce milcem Ying Zhengovy matky) pokusí o neúspěšný puč. Lao Ai projeví svou lidskost, když požádá Ying Zhenga aby ušetřil jeho pučisty, což král sice slíbí, ale nedodrží. Avšak z tohoto činu nemá Ying Zheng radost, potrestání pučistů bere jako nezbytnost. Uvězněný Lao Ai obviní Ying Zhenga, že není legitimním potomkem královského rodu, a že jeho otcem je ve skutečnosti Lü Buwei. Ying Zheng je tímto zjištěním otřesen a po zabití Lao Aie si předvolá Lü Buweie. Ten se mu přizná, že je skutečně jeho otcem a přesvědčuje Ying Zhenga, aby ho nechal popravít, protože jen tak poddaní uvěří, že není jeho otcem – syn by přeci nikdy nezabil svého otce. Ying Zheng toto odmítá (je Lü Buweiovi vděčný, jak se o něj staral v době, kdy byl ještě rukojmím v Zhao), ale Lü Buwei se raději sám oběsí, než aby kvůli jeho přežití Ying Zheng ztratil moc. Otřesený Ying Zheng poté nechá vyhlásit, že Lü Buwei byl zrádce a zajistí si tak legitimitu v očích svých poddaných i ostatních králů. Mezitím do státu Yan uprchne generál Fan a stane se součástí celého spiknutí. Mezitím Ying

Zheng vydá rozkaz k útoku na Zhao. Paní Zhao se, poté co se tyto zprávy doslechne, vypraví do Zhao a je svědkem dalšího zabíjení ve jménu sjednocení. Kvůli tomuto traumatickému zážitku (vládce Zhao obětoval mnoho dětí jen proto, aby nepadly do rukou qinskému vojsku) paní Zhao ztratí důvěru v Ying Zhenga jakožto zachránce Číny a sama ukryje dýku, kterou jí předtím Ying Zheng dal, do mapy. Generál Fan spáchá sebevraždu a jeho hlava tak může být Jing Kem doručena do Qin. Jing Ke se odchýlí od původního plánu a po předání hlavy generála Fana Ying Zhengovi odhalí svou úlohu jako atentátníka, aby oslabil královu ostrážitost. Předloží mu mapu s ukrytou dýkou a snaží se krále zabít. Po poněkud komické honičce v trůnním sále je Jing Ke zabit a Ying Zheng ho nechá řádně pochovat.

2002

Hero (*Yingxiong* 英雄) (ČLR)

Režisér: Zhang Yimou 张艺谋

Shrnutí děje: Hrdina filmu Wu Ming □ □ (Bezejmenný) je prefektem malé qinské provincie a zároveň vynikajícím šermířem, který se 10 let připravoval na to, aby mohl zabít krále Qinů. Aby si vysloužil audienci u krále, zabil atentátníky z Zhao (Canjian – Zlomený meč, Feixue – Letící sníh, Changkong – Dlouhé nebe). Díky těmto svým činům si vyslouží privilegium přistoupit ke králi blíže než na 100 kroků. Následují dlouhé bojové scény, při kterých Bezejmenný nejprve v boji jeden na jednoho přemůže Dlouhé nebe, poté se vydal do kaligrafické školy, kde působil Zlomený meč. Bezejmenný po něm chtěl napsat znak „meč“, aby tak odhalil jeho šermířské umění, avšak vzhledem k tomu, že tento znak lze napsat 19 způsoby a Bezejmenný po Zlomeném meči chtěl napsat 20. variantu, práce šla pomalu. Sám qinský král, když mu Bezejmenný tuto příhodu vypráví, se podiví a vyjádří vůli sjednotit jazyk a písmo. Bezejmenný lstí donutí Letící sníh zabít Zlomený meč, načež porazí rozrušenou Letící sníh v boji. Ying Zheng však Bezejmenného verzi nevěří a obviní ho, že je ve spojení s těmito atentátníky a že usiluje o jeho život. Bezejmenný toto královo podezření potvrdí. Bezejmenný se přizná, že je ve skutečnosti ze státu Zhao a že jeho rodina byla zabita qinskými vojáky a on hledá pomstu. Ying Zhengovi Bezejmenný odhalí, že zná speciální šermířskou techniku – při útoku v okruhu 10 kroků nikdy nemine svůj cíl. Ying Zheng však podotkne, že Bezejmenný s útokem váhá. Bezejmenný seznámí krále s tím, co říkal Zlomený meč, že Ying Zheng nesmí být zabit. Zlomaný meč do písku před Bezejmenného napsal dva znaky: *tian xia* 天下. Pouze Ying Zheng má moc ukončit staletí trvající válku a přinést mír celé zemi. Tot zjištění na Ying Zhenga velmi zapůsobí, nikdy si nemyslel, že jeho cíl nejlépe

pochopí atentátník. Ying Zheng se cítí ve své pozici osamělý, i jeho dvořané ho považují za krutého a nechápu jeho konečný cíl. Ying Zheng Bezejmennému hodí svůj meč a otočí se k němu zády – rozhodnutí, zda-i bude podnebesí Ying Zhengem sjednoceno je nyní na Bezejmenném – ten se rozhodne Ying Zhenga nezabít. Král Bezejmenného na nátlak svých dvořanů nechá popravít, ovšem nečiní mu to potěšení.

2007

Assembly (*Ji jie hao* 集结号) (ČLR)⁸

Režisér: Feng Xiaogang 冯小刚

Shrnutí děje: Během Huaihaiské ofenzivy se jednotka kapitána Gu Zidiho střetne s jednotkou kuomintangu a po těžkých bojích ji přinutí se vzdát. Avšak místo toho, aby Gu Zidi zacházel se zajatci jak se má, nechá je postřílet jako pomstu za ztrátu svých spolubojovníků v této bitvě. Gu Zidi je za tyto své činy uvězněn, avšak jeho pobyt ve vězení nemá dlouhého trvání – opět je se svými 46 zbývajících muži poslán na frontu, aby kryl postup hlavního voje komunistické armády. Gu Zidi má nakázáno, aby své stanoviště neopouštěl do doby, než uslyší zvuk polnice. Gu Zidi uposlechne rozkazu navzdory tomu, že celá jeho jednotka je postupem času naprosto rozprášena a on zůstane jako poslední přeživší. Po bitvě je těžce zraněný Gu Zidi nalezen v uniformě nepřítele a poslán do zajateckého tábora, kde mu mladý důstojník nabízí jako válečnému zajatci možnost jít domů. To Gu Zidi odmítá, neboť stále věří, že se jeho pravá identita dohledá (během Gu Zidiho rekonvalescence došlo k reorganizaci batalionu, jeho jednotka přestala existovat a vzhledem k tomu, že nebyl nikdo, kdo by přežil a staral se o chod záležitostí, zapomnělo se na něj). Gu Zidi pak celý zbytek života stráví snahou o napravení nejen své pověsti, ale hlavně pověsti svých mrtvých spolubojovníků, kteří by jinak zemřeli nadarmo, nikdo by se o jejich hrdinských činech nedozvěděl.

2009

The Founding of a Republic (*Jian guo da ye* 建国大业) (ČLR)

Režisér: Huang Jianxin 黄建新 a Han Sanping 韩三平

Shrnutí děje: Děj tohoto velkofilmu je zasazen do let 1945 až 1949, tedy do období občanské války. Zachycuje zejména politické dějiny a intriky, které v této pohnuté době byly stejně časté jako vojenské akce. Během dvou a čtvrt hodinového filmu se na obrazovce objeví

⁸ Vzhledem k tomu, že tento film zachycuje celý život hlavního hrdiny od roku 1948, do shrnutí jsem zařadil pouze části, které zachycují období sjednocování a momenty těsně po něm.

nespočet osobností tehdejší doby, Mao Zedongem a Zhou Enlaiem počínaje, přes Čankajška a jeho kuomintangské přívržence, a osobami jako Shen Junru či Li Dequan (budoucí vysocí představitelé komunistického režimu) konče. Jsou zachyceny nejen debaty o tvorbě nové Číny, do kterých komunisté aktivně zapojují i příslušníky ostatních politických stran a aktivně tak navazují na myšlenky revoluce, zejména na ideu politické jednoty. Film končí založením Čínské lidové republiky dne 1. října 1949.

Wheat (*Mai tian* 麦 田) (ČLR)

Režisér: He Ping 何平

Shrnutí děje: Film sleduje osudy dvou vojáků qinské armády, Xia a Zhe, kteří po bitvě u Changpingu dezertovali a vydali se na cestu domů. Xia je ostřílený elitní bojovník, zatímco Zhe je obyčejný, téměř slabomyslný pěšák. Oba dva se při svém útěku dotanou až do státu Zhao, kde jsou na pokraji smrti zachráněni ženami z nedaleké vesnice. Ve vesnici žijí pouze ženy, protože všichni muži byli odvedeni armádou a jejich manželky nyní čekají na jejich návrat. Příchod dvou vojáků vzbudí mezi ženami rozruch, jsou lačné dozvědět se, jak bitva dopadla. Xia a Zhe se vydávají za vojáky Zhao, překrotí pravdu a ženám vypráví o tom, jak Zhao v bitvě slavně zvítězilo. Xia ještě pomůže vesničankám odrazit útok banditů, kteří v době absence mužů chtěli vesnici vydrancovat a postupem času se Xia i Zhe ve vesnici téměř usadí. Xia se zamiluje do paní Li, místní správcové a i ona k němu začne chovat milostné city. Zhe se však opije a prozradí, že ve skutečnosti jsou oba z Qin a je oběšen na provazu od studně. Xia přežije a odvede paní Li z vesnice předtím, než do ní vstoupí postupující qinská vojska. Ona s ním však odmítne zůstat a odchází do polí připravených ke sklizni.

4. Historie kinematografie v Číně

Prameny o počátcích čínské kinematografie nepřinášejí jednotné informace. První článek, který pojednává o počátcích filmu v Číně a který jsem byl schopen dohledat, napsal J. R. Kaim (1939: 72–75): První film o kterém víme, byl do Číny přivezen roku 1904 španělským obchodníkem Ramesem. Zhruba v této době byla na pevninu z USA dovezena i technika umožňující samotné natáčení. První film pak vznikl roku 1909 v Šanghaji z produkce Američana Benjamina Broského (Kaim však tento film nepojmenoval). Snahy o proniknutí do domény filmu probíhaly s větším či menším úspěchem až do roku 1922 kdy byla v Šanghaji založena Star-Motion Picture Company, V době japonské expanze na území Číny již v Šanghaji existovalo osm filmových společností. Z článku J. R. Kaima lze dovodit, že čínská domácí produkce se omezovala spíše na krátkometrážní filmy. Naopak Xiao Zhiwei (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 6–9) zasazuje příchod film do Číny do roku 1896 (tentokrát je jako pionýr filmu v Číně označen Španěl Galen Bocca) a jako první dlouhometrážní film čínské provenience identifikoval film Yan Ruisheng od režiséra Ren Pengniana z roku 1921, pojednávající o vraždě známé prostitutky a konkubíny Wang Lianying. Tohoto roku vznikly další dva dlouhometrážní filmy Sea Oath (režisér Guan Haifeng, příběh o domluveném sňatku v kontrastu se svobodnou volbou partnera) a The Vampire (režiroval Dan Dunyu, detektivní thriller natočený na motivy francouzské povídky o únosu jistého doktora a jeho záchraně dívkou, která ho miluje). Xiao Zhiwei nám přináší, na rozdíl od Kaima, i jméno studia založeného Brodskym – Asia Film Company. Toto studio také vydalo první krátkometrážní čínský film The Difficult Couple z roku 1913. 20. léta se nesla ve znamení vzniku větších filmových studií, které se pouštěly do boje se svými menšími konkurenty. Po začátku japonské rozpínivosti na čínské území lze v čínské kinematografii vypožorovat jisté změny – jedná se především o kladení důrazu na pozitivní morální vyznění filmů a motiv vítězství dobra, objevuje se také typický motiv nezištné lásky mezi mužem a ženou. 30. léta také znamenala značnou redukci v počtu filmových studií – na konci 20. let jich existovalo zhruba 180, do další dekády jich ovšem přežilo pouze tucet. V tomto období se také konstituuje levicový film, o němž bude pojednáno dále. Ačkoli by zakládání nových filmových studií naznačovalo, že čínská filmová produkce byla více než schopna zásobovat čínský trh domácími filmy, opak je pravdou. Od 20. do 50. let byla většina filmů, které byly v Číně dostupné, dovezena ze Západu (Clark 1987: 7). Téma raných fází čínského levicového filmu je pro úplnost této práce zásadní jelikož základem pozdější komunistická kinematografie je právě toto období. „Termín levicový film označuje skupinu filmů ze 30. let,

kteře byly velmi kritické ke kuomintangské vádě. Většinou zobrazovaly stinné stránky společnosti, vyjadřovaly rozhořčení nad sociální nespravedlností a obhajovaly radikální sociální reformy.“ (Zhang Yingjin 2004: 14). Tvůrci levicového filmu mnohdy nebyli komunisty, avšak zastávali kritický postoj ke tehdejšímu stavu čínské společnosti a snažili se upozorňovat na sociální nespravedlnosti, které se v této době děly. „Ve 30. letech Čína čelila cizí agresi, korupci, a ekonomickému kolapsu. Levicové filmy z této doby obsahovaly melodramatické elementy, které doplňovaly sociálně realistickou vizi, aby odhalily temnotu čínské společnosti a zabývaly se mnoha sociálními problémy a politickými tématy, které se v Číně raného 20. století objevily. ... Levicoví filmaři vykazovali hluboký zájem o společnost, kterou mohli jen málo změnit; dávali najevo výraznou dojímavost a soucit nad bezmocnými a své filmy dělali emocionálními a sentimentálními.“ (Shen 2004: 107). Roku 1932 byla z popudu KS Číny založena Liga levicových umělců (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 2012: 14 a Clark 1987: 9–10) – toto lze považovat za jistý milník, jelikož od této doby dostala levicová filmová tvorba více či méně organizovaný charakter. Ve 30. letech se čínští filmaři také začali poohlížet po vzorech v zahraničí, zejména v Sovětském svazu. Nicméně např. Vivian Shen (Shen 2004: 13) tvrdí, že „zatímco levicoví filmaři se obraceli na Sovětský svaz pro ideologické poučení, byla to Hollywoodská produkce, ve které našli stylistickou inspiraci.“ V této době se také mění motiv lásky, který můžeme nalézt již v raných čínských filmech (např. Již zmíněné filmy *Sea Oath* a *The Vampire*), z lásky mezi dvěma lidmi na jakousi „lásku k revoluci“. „Vztah lásky a revoluce je v levicových filmech 30. let opakujícím se tématem, ačkoli je revoluce spíše definována jako anti-imperialismus. Hlavní rozdíl je v tom, že, tváří v tvář národní krizi, filmoví protagonisté nikdy neměli volnost oddávat se tak komplikovaným romantickým pocitům jako jejich protějšky v levicové literatuře. Jinými slovy lze říci, že to co se lze pozorovat v levicových filmech je téměř přímé obětování lásky, sexuálních potěšení a smyslu sebe sama pro spásu národe skrze revoluci. Alternativou je katastrofická tragédie.“ (Shen 2004: 97). Komunistická strana si již před svým vítězstvím roku 1949 uvědomovala potenciál filmu jakožto média propagandy a vytvářela jednotnou koncepci, která vyvrcholila zestátněním filmových studií v 50. letech (Clark 1987: 24–52). V průběhu druhé čínsko-japonské války se filmová tvorba logicky zaměřovala především na válečnou tematiku. Umělecká tvorba, filmovou tvorbu nevyjímaje, především sloužila celému národu jako celku a jejím cílem bylo aktivizovat národ proti Japonsku. Centrem filmu přestala být po roce 1941 Šanghaj a filmoví tvůrci přesídlili zejména do Chungkingu, menší část z nich do Yan'anu (Zhang Yingjin 2004: 59 a Clark 1987: 14–15). V této době se na

scéně také znovuobjevily filmy sovětské provenience (Zhang Yingjin 2004: 95). V poválečném období se filmová tvorba rozdělila na dva proudy – komunistickou a kuomintangskou. V průběhu občanské zvýšily snahy kuomintangu o kontrolu nad filmem – tvorba na kuomintangem kontrolovaném území byla monopolizována, byl zakázán vznik soukromých studií a zintenzivnila se cenzura (Zhang Yingjin 2004: 98). „Zatímco nacionalisté podnikly kroky k zestátnění filmového odvětví a tím zvýšili vládní kontrolu nad filmovou produkcí, komunisté a levicoví filmaři záměrně produkovali rozvratně filmy, které podkopávaly legitimitu kuomintangského režimu. Tyto polemické zbraně hrály významnou roli ve snahách o konec vlády kuomintangu.“ (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 19). Kuomintangské i komunistické filmy z této doby sdílejí jedno společné – nezachycovaly střet nynějších soupeřů, ale byly zasazeny výhradně do období války proti Japonsku. Morální ponaučení těchto filmů je také podobné – hrdinství komunistických i kuomintangských vojáků a loajalita vlasti (nebo Straně či vládě) v průběhu války. Zajímavější je však sledovat vývoj čínské kinematografie po roce 1949, o čem pojednává následující kapitola.

4.1 Obecný vývoj kinematografie po roce 1949

Po jednoznačném vítězství Komunistické strany v občanské válce a přesunu kuomintangské vlády na Taiwan roku 1949 začala i nová éra čínského filmu. V této kapitole se budeme věnovat pouze tvorbě v ČLR a v jednom případě také filmu z Hong Kongu, Taiwanské produkci prostor bohužel dán nebude, ačkoli srovnání taiwanské a čínské tvorby na toto téma by nepochybně bylo velice zajímavé.

Kromě zákazu západních filmů byly dalšími kroky komunistické vlády zakládání nových filmových studií a zejména pak zavedení systému kvót – např. v roce 1951 Ústřední filmový úřad stanovil pro plánovaných 18 filmů následující kvótu: alespoň tři filmy měly pojednávat o boji proti Japonsku a kuomintangu, čtyři až pět o budování socialismu, dva o pozemkové reformě, dva o světovém míru, jeden o vědě, jeden o etnických menšinách, jeden o kultuře a jeden o dětech (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 23). Za povšimnutí stojí fakt, že v této kvótě se nerozlišuje mezi bojem proti Japoncům a bojem proti kuomintangu – oba dva jsou bráni jako rovnocenný nepřítel, rovnocenné zlo, proti kterému je třeba se vymezovat. Od roku 1949 je možné ve filmové tvorbě zachycující s motivem sjednocování vysledovat několik fází, v každé z nich hrají hlavní symboly poněkud odlišnou roli, proto jsem se rozhodl jim věnovat celý oddíl této práce. Následující periodizace již vychází z mé analýzy filmů s tematikou sjednocování a nemusí se shodovat s jinými periodizacemi.

4.2 Sjednocování Číny ve filmu

V této práci jsem neřešil dokumentární filmy, zařadil jsem pouze taková díla, která měla být komunikována široké veřejnosti, jako díla „zábavná“ bez apriori edukativního podtextu. V této části je také třeba zmínit jeden aspekt propagandy identifikovaný Lasswellem, který nebyl vyložen v první kapitole. Jedná se o termíny effect-modelling a effect-contrast (Lasswell 1949: 22–28). Effect-modelling je metoda, kdy subjekty propagandy jednají jistým přesně definovaným způsobem, dávají příklad vlastním jednáním, čímž u adresátů vzbuzují obdiv a úctu. Effect-contrast je naproti tomu akt subjektu, který je směřován vůči adresátům (např. posvěcení zbraní knězem).

4.2.1 Fáze vývoje po roce 1949 – poslední sjednocování

1. fáze: 50. léta – 1. pol. 60. let

V tomto období se natáčené filmy zaměřovaly na tematiku občanské války a války proti Japonsku. Jak bylo řečeno výše, Ústřední filmový úřad vytvořil kvóty a pro filmy, do jejichž obsahu by motiv sjednocování mohl patřit byly tematicky pouze filmy válečné. Díla pojednávající o válce proti Japonsku ponecháme stranou a zaměříme se na filmy s tematikou občanské války. Tyto filmy obsahují silné ideologické zabarvení, obecně se snaží vykreslit nepřítele (kuomintang) v tom nejhorším možném světle a naopak komunistické vojáky ve světle co možná nejvíce pozitivním. Mezi zástupce této první fáze patří např. *From Victory to Victory* (1952), *Reconnaissance Across the Yangtze* (1954) a *Red Sun* (1963). Všechny tři filmy jsou si v mnohém podobné, základní motivy a práce se symboly se v nich téměř neliší. Filmy sledují jednotku komunistické armády a její strastiplný (a hrdinský) boj proti jednotkám kuomintangu. Filmy zachycují hrdinské vlastenecké činy obyčejných vojáků, skutečné historické postavy se neobjevují. Ačkoli se některé zobrazené bitvy dají více či méně identifikovat s reálnými událostmi, všechny motivy působí tak trochu odtržené od reálných historických událostí, což byl s největší pravděpodobností tvůrcův účel, jelikož ve smyšleném světě se daleko snadněji podaří navodit kontrast dobra a zla, černého a bílého, morálního a amorálního. Ve filmech této fáze je typickým nástrojem snaha přesvědčit diváka o morální nadřazenosti komunistických vojáků, zejména zvýrazněním jejich osobních morálních kvalit. Významným motivem je také zapojení obyčejných lidí, vesničanů, kteří bezvýhradně podporují komunisty a pomáhají jim, a také úloha ženy. V kuomintangském prostředí byly ženy zobrazovány pouze jako manželky či konkubíny, zatímco ženy podporující komunisty

byly ztělesněním odhodlání boje za novou lepší Čínu (nejenže pomáhaly zraněným vojákům ale dokonce se i aktivně zapojovaly do vojenských akcí). Tyto motivy jsou doplňovány i častým zobrazováním kuomintangské technologické převahy – letadla, tanky, kulometry, ale i prosté helmy. Zatímco komunističtí vojáci se přesunovali téměř výhradně pěšky, kuomintangská vojska se vozila na nákladních autech a bombardovala města plná civilistů z vysoko letících letadel. Posledním filmem této fáze je film *The East is Red* z roku 1965. Ačkoli se toto dílo zpracováním vymyká všem v této práci diskutovaným dílům (režisérka Wang Ping používala především tradiční čínské metody zábavy – akrobacie, tanec a zpěv), jeho celkové vyznění je de facto stejné – komunistické vítězství bylo možné pouze díky nasazení a odhodlání obyčejného lidu, ať již vojáků, či obyčejných rolníků, ve spolupráci s prostým obyvatelstvem.

Propagandistické úsilí bylo počátkem 50. let skutečně nutné, nejen vzhledem k ambicím vlády na pevnině o celkové sjednocení Číny a o konečnou porážku kuomintangu na Taiwanu, ale i vzhledem ke stále probíhajícím bojům např. o ostrovní provincii Hainan v roce 1950 (Nikiforov et al. 1974: 279–280) a celkové napjaté situaci v úžině. Stejně tak probíhal „boj proti kontrarevoluci“, tedy proti statkářům, banditům, politickým odpůrcům a cizím náboženským hnutím. Tyto akce probíhaly až do roku 1952, což mohlo být dostatečným ospravedlněním propagandy namířené proti kuomintangu a cizím mocnostem. Bylo tedy potřeba přiživovat nenávisť ke kuomintangu a ovlivňovat veřejné mínění ve prospěch vlády morálně neprohnilé komunistické strany. Vstupem Číny do korejské války roku 1950 navíc vyvstala potřeba propagandistických filmů zobrazujících boj proti imperialismu a cizím mocnostem obecně. Filmy zachycující korejskou válku jsou několikanásobně početnější než filmy zachycující válku občanskou – mnou shromážděné údaje naznačují, že poměr „korejských“ a „nekorejských“ filmů je zhruba 5:1. Stylisticky a obsahově se tyto dva směry příliš neliší, jediným významným rozdílem je výměna hlavního nepřítele (kuomintang → USA) a zdůrazňování boje proti imperialismu v Koreji místo zdůrazňování potřeby jednotné Číny.

2. fáze: 2. pol 60. let - 70. léta

Ve druhé fázi čínská kinematografie jako celek stagnovala. Hlavním důvodem byla zejména probíhající kulturní revoluce (1966-1976), kvůli níž ve značné části Číny na několik let zavládl společenský chaos. Zatímco v roce 1965 bylo v Číně natočeno 43 filmů, v roce

1966 to bylo již jen 12 a mezi lety 1967 a 1969 nebyl ve sledovaných studiích⁹ natočen jediný film. Produkce pozvolna opět začala v roce 1970, kdy byly natočeny dva filmy, stejně jako v roce 1971, ale až roku 1974 se čínská filmová produkce dostala na dvojciferné číslo (17) (Clark 1987: 185–186). Tematika sjednocování nebyla v tomto období vůbec řešena, přednost byla dána jiným motivům.

3. fáze: 80. léta

V 80. letech odstartoval zlatý věk čínské kinematografie. Nástup reforem Teng Xiaopinga, které Čínu otevřely světu, a všeobecné uvolnění poměrů pomohlo nastartovat nový proud čínského filmu. Tomu odpovídá i počet natočených filmů, který se od začátku 80. let rapidně zvýšil. Roku 1980 bylo natočeno 83 filmů a v roce 1985 dokonce 125 filmů.¹⁰ Začala se natáčet díla, z nichž tematika občanské války téměř vymizela. Nový proud čínského filmu se zaměřoval především na zachycení sociálních problémů a všedního života. Jediný mnou nalezený film, který se zabýval sledovanou tematikou sjednocování Číny (a to ještě pouze velmi okrajově), je film Xi'an Incident z roku 1987. Ačkoli se nezabývá obdobím občanské války a doba sjednocování jako takového se ho tedy netýká, zařadil jsem ho z jiného důvodu – je v něm poprvé zobrazen Čankajšek nikoli jako vůdce Číny, ale jako nepřítel a neschopný vůdce.

4. fáze: 90. léta

„Propaganda se v 90. letech 20. století a v raném 21. století zaměřovala na sjednocení čínského veřejného mínění, na posilování moci vlády a posilování obrazu Strany a armády. Se snižováním víry v Marxismus-Lenismus-Maoismus od konce éry Mao Zedonga a zejména po roce 1989, Strana čelila obtížnému úkolu nalezení vhodné substituce za sjednocující roli komunistické strany. Nacionalismus, nebo spíše šovinismus, se stal významným nástrojem pro sjednocení čínského národa.“ (Brady 2002: 566) Názor Anne-Marie Brady se do značné míry odráží i na kinematografii tohoto období. Od počátku 90. let můžeme v čínské filmové pozorovat silné změření (do té doby v takovéto míře nevídané) na politicko-ideologická témata. Na rozdíl od 1. fáze v 50. letech, tato fáze čínské kinematografie zobrazující občanskou válku se zaměřuje téměř výhradně na vojenské a politické elity a nikoli na obyčejné vojáky a prostý lid. Zaměření na elity a jejich zobrazování v pozitivním světle je jasnou snahou o posílení jejich osobního obrazu a v přeneseném smyslu snahou o posílení

9 Sledovaná studia se nacházela v Changchunu, Pekingu a Šanghaji [Clark 1987: 185–186]

10 Opět se jedná o studia v Changchunu, Pekingu a Šanghaji [Clark 1987: 185–186]

důvěry ve Stranu, jejímiž byly tyto ikony členy, což v konečném důsledku vede k posílení pocitu legitimacy vedoucí pozice Strany mezi obyčejným lidem. Společným hlavním motivem filmografie 4. fáze je nadřazenost komunistické vojenské strategie založené na politické vzdělanosti elit. Kuomintang se spoléhá na svou technologickou nadřazenost a finanční a materiální pomoc USA, zatímco komunisté vítězí především díky podporám mas a nadřazené strategii. Koncem 90. let se také začíná objevovat stále více posilující vlna filmů, jejichž děj je zasazen do války proti Japonsku.

5. fáze: post-2000

5. fázi rozvoje čínské kinematografie zachycující události občanské války lze velmi zevrubně rozdělit do dvou proudů – oficiálního a neoficiálního. Oficiálním proudem v tomto případě rozumíme filmy vzniklé na území ČLR pod taktovkou místních propagandistů a cenzorů, z dílny státem vlastněných studií (např. China Film Group Corporation [*Zhongguo dianying jituan gongsi* 中国电影集团公司]). Nejvýznamnějším zástupcem oficiálního proudu je bezpochyby velkoformátový film *The Founding of a Republic* (2009), neoficiální proud je reprezentován kupř. filmem *Assembly* (2007), který vznikl mimo „tvrdé jádro“ státem řízené produkce. Oficiální produkce se oprošťuje od černobílého vidění světa, které bylo typické pro předcházející fáze, a poprvé zachycuje poslední sjednocování nikoli jako mocenský souboj dvou protipólů (dobro vs. zlo), ale jako nevyhnutelný proces, ve kterém zjednodušené vidění celé situace již nemá místo. Snahy o ideologickou legitimaci ustupují do pozadí a více prostoru dostává legitimace personální. Neoficiální produkce naopak ideologii (a tedy ideologickou legitimaci) vůbec neřeší, zaměřuje se na obyčejné lidi/vojáky, stejně jako tomu bylo v 1. fázi v 50. letech. Lze vyzorovat jistý návrat k idejím levicových filmařů z 1. poloviny 20. století, kteří točili filmy o sociálních problémech a zobrazovali těžkosti běžného života. I nezávislí filmaři 5. fáze se zaměřovali na zobrazování strastí obyčejných lidí, elity v jejich tvorbě neměly místo.

Společné motivy všech fází

I přes značný vývoj, který „sjednocovací kinematografie“ prodělala ve svých jednotlivých fázích, lze identifikovat motivy, které prostupují celým jejím vývojem. Pro účely propagandy a legitimace vládnoucího režimu byly používány stejné motivy, jaké se používaly v evropské propagandě v průběhu 1. světové války. Harold Lasswell (1949: 40–41) uvádí výčet základních témat, která ovládala propagandu v období 1. světové války, k tomuto výčtu

v závorkách uvádím paralely vycházející z čínských poměrů tak, jak byly ve filmech prezentovány divákům:

- nepřítel je hrozba (kuomintang ohrožuje samotnou Čínu, je zkorumpovaný a neleží mu na srdci blaho státu a lidu)
- MY jsme ochránci (komunisté jsou ochránci prostého lidu, jde jim o blaho celé Číny a ne o osobní zisk)
- nepřítel je překážkou našim budoucím plánům (pokud bude v Číně nadále vládnout kuomintang, poměry se nezlepší a Čína nikdy nezesílí)
- MY jsme nápomocní (komunisté pomáhají bořit zavedené poměry ve prospěch prostého obyvatelstva – např. pozemková reforma)
- nepřítel je amorální a nestoudný (kuomintangští vojenští velitelé i obyčejní vojáci se nechovají morálně – drancují, jsou krutí k obyvatelstvu a nerespektují základní morální zásady)
- nepřítel bude poražen (kuomintang nemá na rozdíl od komunistů podporu obyvatelstva a proto není možné, aby vyhrál)
- MY vyhrájeme (komunisté mají navrch nejen ideologicky a morálně, ale mají i podporu prostého lidu a proto je jediným možným východiskem celé situace výhra a zavedení nových pořádků, které Čínu stabilizují a učiní z ní opět velmoc).

4.2.2 Vývoj zobrazování prvního sjednocování po roce 1949

Před rokem 1949 se čínská filmová tvorba vůbec nezaobírala tematikou prvního sjednocování. Od počátků filmu v Číně až do začátku druhé čínsko-japonské války roku 1937 se témata natáčených filmů vybírala především s ohledem na diváctvo, natáčely se tedy filmy, které měly za úkol pobavit, vzdělání (ať již ideologické či jiné) bylo až vedlejší. Adaptace klasických i moderních literárních děl byly běžným jevem, jako příklad za všechny může sloužit filmové zpracování *Snu* v červeném domě z roku 1962, či adaptace Mao Dunových *Jarních hedvábníků* natočená již roku 1933.¹¹ Oproti seriálové tvorbě je filmových děl zachycujících první sjednocování Číny králem státu Qin relativně málo. Mezi tyto filmy patří *The Emperor's Shadow* (1996), *The Emperor and the Assassin* (1998), *Hero* (2002), či *Wheat* (2009). Všechny filmy se (s výjimkou filmu *Wheat*) zaměřují na zobrazení na osobu prvního císaře Qin Shi Huanga a osvětlení pozadí za ideou sjednocování Číny. Důvodem, proč nebyla osoba první císaře populárním tématem, může být fakt, že dlouhou dobu byl Qin Shi Huang

¹¹ *Hong lou meng* 红楼梦, režisér Cen Fan 岑范 a *Chun can* 春蚕, režisér Cheng Bugao 程步高

držen v nemilosti a považován za tyrana. Tento přístup se změnil v polovině 20. století, kdy byla osoba Qin Shi Huanga „rehabilitována“. Sám Mao Zedong již v roce 1936 prvního císaře popsal jako muže hodného obdivu (Stecher 2013: 250). Nejspíše právě proto se kinematografie, která širokou veřejnost seznamuje s jeho činy a pozadím prvního sjednocování hojněji objevuje až v posledních několika dekadách. Sdělovací rovina (obsahové sdělení) filmů o prvním sjednocování se ve mnou analyzovaných filmech podstatně neměnila, v jednotlivých filmech se liší zejména zobrazování Ying Zhenga (Qin Shi Huanga) samotného, sdělování ideí stojících za sjednocováním se neměnilo. Samotné symbolice vztahující se k zobrazování Prvního císaře se budeme blíže věnovat v následující kapitole.

5. Symbolika

Klíčovým pro pochopení čínské filmové propagandy je pochopení použití využívaných symbolů. Lasswell (1949: 25) popisuje klíčové symboly jako symboly, které poskytují společnou zkušenost pro všechny ve státě, a pro které zažívání stejných symbolů je pojící prvek mezilidských vztahů. V následujících oddílech se budeme podrobněji věnovat jednotlivým symbolům využívaným v čínské kinematografii zachycující sjednocování teritoria dnešní Číny.

5.1 Vůdce

Osoba vůdce je nezpochybnitelně jedním z nejdůležitějších symbolů propagandy a v případě personální legitimace hraje stěžejní roli. Zatímco filmy zachycující první sjednocování se téměř bez výjimky zaměřují na osobu Qin Shi Huanga, filmy zobrazující poslední sjednocování zachycují osud hned několika významných elit, zejména pak Mao Zedonga a Čankajška. Zaměření na elity jasně odpovídá snahám o personální legitimaci, komunistické elity jsou vždy vypodobněni jako silní vůdci se silně vyvinutým citem pro spravedlnost, usilující o blaho národa. Obdobně je pak zobrazován i První císař.

Mao Zedong

Zobrazování Mao Zedonga prodělalo v jednotlivých fázích změny, které nejsou na první pohled významné, ale při bližším zkoumání, zejména ve vztahu k teorii legitimace, se jeví jako zásadní. V 1. fázi se děj filmů nezaměřuje na elity, ale na obyčejné vojáky a lid. To se však mění ve 3. fázi, kdy se do popředí dostává zobrazování elit. Filmů, které zobrazovaly Mao Zedonga bylo po jeho smrti natočeno nespočet, např. herec Gu Yue 古月 si předsedu Mao Zedonga zahrál ve více než 80. filmech (Internet Movie Database 2013). Většina těchto filmů je však zasazena do období války proti Japonsku, popř. do doby před rokem 1937, kdy se, dle mé definice uvedené na začátku této práce, ještě nejednalo o období sjednocování a proto zde nejsou zařazeny.

Jak bylo řečeno výše, postava Mao Zedonga se ve filmech začala objevovat až po jeho smrti roku 1976. Ve filmech 4. fáze je Mao Zedong zobrazován jednotně – je moudrým, vzdělaným mužem, který se spoléhá na ideologii jako na základ úspěchu nové Číny, kterou pomáhá oddaně budovat. Zároveň je také vypodobněn jako starostlivý otec, který má dobrý vztah se svými dětmi. Mao Zedong je ochoten se pro revoluci a pro novou Čínu obětovat, málo spí, s mapou pohybů vojsk usíná i vstává. Vyjadřuje soucit nad utrpením lidu, není mu

lhostejný osud Číny a jejích obyvatel. Ve filmech 5. fáze, zejména ve filmu *The Founding of a Republic*, je osoba Mao Zedonga ještě více polidštěna. Mao Zedong projevuje nejen znalost ideologie a taktiky, ale i tradiční čínské kultury (např. kaligrafie). Jeho pozitivní obraz je podpořen i prostředím, ve kterém je zobrazován – Mao Zedong se často prochází po horských hřebenech či v zelenajících se zahradách, jeho porady se soudruhy se konají v prostém prostředí zbaveného luxusu. Zároveň Mao Zedong projevuje empatii a soucit s obyčejnými vojáky. Již ve filmech předcházející fáze projevoval soucit s obyvatelstvem, avšak 5. fáze tento pocit ještě více zintenzivnila tím, že Mao Zedongův soucit zacílila na jistou, přesně identifikovanou osobu (osoba kuchaře, který zemře při náletu). Zároveň Mao Zedong projeví i jiné lidské stránky, jako např. v momentě, kdy se po obdržení zpráv o vítězství v Huaihaiské kampani opije. Takovéto skutečně „lidské“ zobrazení je až výdobytkem 5. fáze, předcházející fáze Mao Zedonga sice zobrazovaly jako člověka, ale toto zobrazení vždy mělo spíše idealistické vyznění. Ve všech fázích je však zřejmé, že postava Mao Zedonga měla být mirandou (viz kapitola 1.1), tzn. že Mao Zedong měl být obdivován pro své vysoké morální kvality, které by měly být u každého vůdce. Tato miranda tedy byla metodou personální legitimace moci komunistické strany, byť se jedná o personální legitimaci retrospektivní, zacílenou především na diváky, kteří Mao Zedongovo působení nezažili.

Čankajšek

Ve filmu *Xi'an incident* je Čankajšek vypořádán jako slabý vůdce, který se chová velmi dětinsky, nikoli jako vůdce silného národa. Ve 4. fázi již Čankajšek není zesměšňován, ale ani není vyobrazen v pozitivním světle. Je zachycen jako intrikán, kterému jde pouze o moc a potažmo o osobní zisk. Jeho rozhovory s generály se konají zásadně v luxusně (západně) vybavených prostorách, Čankajšek je málokdy zobrazen při chůzi, většinou sedí v rozložitém křesle. Když už se prochází, prostředí kolem něj působí pošmourně, depresivně (hojně se využívá pozadí šedé zdi). Nikdy neprojevuje účast nad utrpením lidu, zajímají ho pouze vojenská vítězství. Hovory se svým synem se vždy točí kolem politiky a intrik, nikdy nejde o osobní konverzaci. Čankajšek tedy působí velmi odlidštěně, vůbec ne jako příslušník čínského národa (to je podtrženo i několika scénami s vánočním stromkem a jinými, pro Číňany cizími, elementy, poukazujícími na Čankajškovu odlišnost od zbytku společnosti). Avšak stejně jako v případě Mao Zedonga, i pro zobrazení Čankajška přinesla 5. fáze změnu. Čankajšek je v *The Founding of a Republic* poprvé zachycen jako skutečný člověk a nikoli pouze jako vůdce nacionalistů. Obzvláště patrný je tento posun v zachycení

Čankajška jako otce. Několik nikoli nevýznamných scén je ve filmu věnováno rozhovorům mezi Čankajškem a jeho synem, kdy otec k synovi promlouvá o mocenských otázkách. Nejde však jen pouze o osobní moc, Čankajšek se zaobírá přežitím vlády kuomintangu jako takové. Čankajšek je v první řadě zachycen jako státník (není tedy zesměšňován jako ve filmu Xi'an incident, ani není ani zobrazen jako pouhý technokrat jako ve filmech 4. fáze). Vůbec poprvé zachycen jako starostlivý otec, i když s projevy své náklonnosti k synovi má viditelné potíže. Není již slabým vůdcem nehodným následování, působí spíše unaveným a leckdy rezignovaným dojmem. Jeho lidská stránka se projeví zejména v momentě, kdy mu jeden z jeho pobočníků oznamuje, že je možno letecky bombardovat Peking a zabít tak Mao Ce-tunga při příležitosti vyhlášení založení ČLR, avšak za cenu smrti pilotů provádějících nálet. Čankajšek se však rozhodne neobětovat životy pilotů a nálet nepovolí, vypadá, že je smířen se svou porážkou. Dalo by se říci, že osoba Čankajška je pojímána jako credenda – diváci jsou vedeni k víře, že velitel kuomintangu nebyl dobrý člověk a kvalitní vůdce.

Ying Zheng (Qin Shi Huang)

Ve 4. a 5. fázi čínské sjednocovací kinematografie vidíme v zobrazování krále Ying Zhenga zásadní rozdíly, které však ve výsledku nic nemění na obsahovém sdělení těchto filmů. Ve filmu *The Emperor's Shadow* (1996) je Ying Zheng zobrazen jako krutý, ale silný vládce, který násilí bere jako nezbytný prostředek a nikoli jako potěšení. V *The Emperor and the Assassin* je Ying Zheng zachycen jako de facto emocionálně labilní osoba, ovšem tento fakt mu dodal na lidskosti. Ying Zheng se snaží sjednotit všechny státy a užívá k tomu krutých praktik, avšak v několika momentech se projeví jako lidská bytost, která cítí soucit (např. ušetření dětí z právě podrobeného Zhao, nechota zabít Lü Buweie). V obou výše zmiňovaných filmech je Ying Zheng zpodobněn jako velmi osamocенý člověk, který má na svých bedrech naložen převeliký úděl. Tato samota mu ani v jednom filmu nebyla ku prospěchu. V posledním v této práci diskutovaném filmu, *Hero*, se o osobě Ying Zhenga dozvídáme velmi málo, resp. skoro nic. Avšak nejdůležitější je u všech těchto filmů (a zejména u *Hero*) jejich hlavní poselství, které je zároveň credendou – Čína musí být jednotná. Ve všech filmech Ying Zheng zmiňuje potřebu ukončit 550 let trvající válku, chce přinést mír celému podnebesí a všem lidem na celém světě.

5.2 Elity vs obyčejný lid

Opakujícím se motivem, zejména ve filmech o posledním sjednocování, je kontrast mezi elitami a prostým lidem. Avšak i tento kontrast se postupem času oslaboval, nicméně nikdy nebyl zcela smazán. Zatímco v 1. fázi kuomintangští důstojníci své podřízené bezostyšně střílejí, ve 4. fázi již nejsou tolik démonizováni, pouze působí velmi strnule a odtrženě od svých podřízených. Kuomintangští důstojníci jsou obvykle zobrazováni v nažehlených uniformách v pohodlí západně vybavených konferenčních místností s cigaretou a sklenkou dobrého pití, nebo v bezpečí velitelského štábu, kam zvuky bitvy pouze doléhají. Naopak důstojníci komunistické armády nosí stejnou uniformu jako jejich podřízení, posedávají s nimi na prašném svahu, popíjejí s nimi a smějí se. Ale komunisté nejsou pouze důstojníci, ale i obyčejní vojáci. Tento motiv u zobrazování kuomintangu nenalézáme, jsou zobrazováni pouze morálně prohníli důstojníci. Jedinou výjimkou jsou kuomintangští vojáci, kteří se posléze připojí ke komunistickému vojsku a v 1. fázi též chování obyčejných kuomintangských vojáků, kteří plení a bezostyšně zabíjejí své spoluobčany. Mirandou zobrazování elit je chování komunistů, credendou pak vytvoření dojmu, že kuomintang byl prohnílý skrz naskrz, obyčejnými vojáky počínaje a nejvyšším velením konče.

V zobrazování prvního sjednocování se kinematografie zaměřovala pouze na elity, resp. zejména na osobu krále Ying Zhenga. Nicméně i v těchto filmech lze nalézt ideu, kterou elity i obyčejný lid sdílejí – jednotu Číny je nutná, jelikož bez jednotné Číny nikdy nezavládne mír. Ať již atentátníci usilující o Ying Zhengův život (patrně zejména ve filmu Hero), i jeho blízcí (paní Zhao či Gao Jianli), všichni považují za nutné ukončit válku. Sjednocení Číny není bráno jako věc ideologická, nýbrž jako společensky nutná. Ve filmu Wheat vznikne láska mezi mužem z Qin a ženou z Zhao – oba dva se cítí být příslušníky jedné společenské entity, jejich rozdílný původ z dvou států (které by měly být sjednoceny) není překážkou. Tato idea společně uznávané potřeby jednotné Číny je credendou filmů zachycujících první sjednocování.

5.3 Jednotlivec vs. skupina

Motiv jednotlivce v přímém kontrastu ke skupině je zřejmý zejména ve filmech o posledním sjednocování. Zatímco kuomintangské elity se zajímají pouze o vlastní prospěch, komunistickým elitám záleží na blahu lidu, kvůli kterému jsou ochotny obětovat vlastní pohodlí. Tento přístup je patrný v 1. až 4. fázi, v 5. fázi je tento motiv již oslaben, ale je stále přítomný. Ovšem vztah jednotlivec – skupina je znázorňován i opačně. Ve sjednocovací

kinematografii posledního sjednocování je podpora komunistů ze strany prostého lidu zřetelná ve všech vývojových fázích.

5.4 Nepřítelé, zlosynové a hrdinové

Systém vytváření nepřítele je dle Wrobel velmi běžným: „funguje nejčastěji v rámci politické a ideologické manipulace. Její autoři vycházejí z předpokladu, že politického (nebo ideologického) protivníka porazí nejjednodušeji tehdy, když bude veřejnosti představen jako nepřítel určitých akceptovaných hodnot.“ (Wróbel 2008: 78–79). V zobrazování prvního sjednocování chybí nepřítel, který by se dal konkretizovat a démonizovat, ovšem zobrazování posledního sjednocování již tímto nedostatkem netrpí. Kuomintang a jeho příslušníci byli zejména v 1. a fázi démonizováni, ve 4. fázi se od této démonizace trochu upouští, avšak negativní dojem z kuomintangu a jeho podporovatelů přetrvává. Až v 5. fázi došlo k opuštění démonizace a sjednocování Číny začalo být bráno jako věc politická, nikoli však jako vyostřený boj dobra proti zlu. Nepřítelem však nebyl pouze kuomintang, ale i cizinec. V mnoha filmech 1. fáze jsou na scéně přítomny upomínky zahraničního vlivu – krabice s anglickými nápisy, či americké zbraně vojenská technika. Také časté zmínky o pomoci Američanů a víra kuomintangských důstojníků v americkou pomoc jsou jasným indikátorem, že cizinec byl brán stejně jako kuomintang – jako nepřítel. Ve 4. fázi se cizinci ve filmech objevují mnohem častěji (možná z důvodu větší dostupnosti zahraničních herců po otevření Číny v 80. letech), ale jejich role není zachycena jako stěžejní, avšak stále jsou využíváni jako upomínka spojení kuomintangu a cizích mocností, zatímco komunisté byli schopni zvítězit bez zahraniční pomoci (úloha SSSR je zmiňována pouze v ideologické podpoře).

Otázka hrdinství je více komplikovaná. Základní otázkou je, kdo byl v Číně pokládán za hrdinu? Toto je otázka, na kterou neexistuje jednoduchá odpověď. Během svého studia jsem si z různých literárních děl odnesl především tento poznatek: Hrdinství je v Číně pevně spojeno s morálními vlastnostmi. Král Wen byl hrdinou, jelikož provozoval morální vládu (Wang, C. H. 1975: 28) a i např. i netypický hrdina románu *Slivoň ve zlaté váze* [Král 2013] Wu Song, ačkoli je to zločinec a vrah, vzbuzuje u čtenáře sympatie, jelikož se chová čestně (vražda byla v čínské literatuře i filmu ospravedlnitelná, pokud byla spáchána z dobrých pohnutek). Jak bylo popsáno výše, komunističtí vůdci i obyčejní vojáci se chovají morálně a čestně, kuomintang je naopak amorální až do morku kostí, neštítí se vykořisťování obyvatelstva, úskoků a léček (předstírání kapitulace a následná palba do komunistických řad, téměř otrocké nasazení obyvatelstva při opevňovacích pracích na Dlouhé řece). Naopak

komunističtí vojáci jsou čestní a udatní bojovníci, kteří se nesnižují k praktikám svých nepřátel. Jejich oddanost a sebeobětování se pro své spolubojovníky i pro čínské obyvatele je morální vlastností, kterou jejich kumintangští protivníci zcela postrádají. Hrdinství a morální kvality komunistů jsou zejména mirandou tohoto tematického okruhu, vedou Číňany k obdivu zakladatelů současného režimu, zatímco amorálnost kuomintangu je credendou, která má za cíl přesvědčit obyvatele Číny o tom, že kuomintang byl režimem nehodným uznání a veřejné podpory.

5.5 Společné motivy

V kinematografii zachycující poslední sjednocování Číny (1945-1949) je patrné, že se jedná o stimulující propagandu, zatímco u filmů zobrazujících sjednocování Číny státem Qin se jedná spíše o mytologizující propagandu (viz. kapitola 1.1). Z tohoto rozdělení se dá usuzovat, že kinematografie zachycující sjednocování státem Qin se orientuje na jednu zásadní otázku: *Proč je sjednocení Číny důležité?* Na druhou stranu se kinematografie zaobírající se posledním sjednocováním soustředí na několik otázek zároveň: objevuje se nejen *Proč je sjednocení Číny důležité?*, ale i *Proč právě my jsme ti, kteří mají sjednotit Čínu?* a *Jaké jsou důvody, že právě my jsme ti, kteří mají sjednotit Čínu?* Jde o typické otázky související s problematikou legitimace moci. V kinematografii zobrazující první i poslední sjednocování můžeme nalézt společné motivy. Mezi nejvíce očividným společným motivem je myšlenka, že sjednocení je nutné a nezbytné, vzhledem k tomu, že bez sjednocení nenastane konec utrpení čínské společnosti. Dalším zajímavým motivem je myšlenka, že jinak než silou není sjednocení možné docílit. Ačkoli se zejména komunisté snaží nalézt způsob, jak boje ukončit a nastolit na celém území Číny mír, odpor kuomintangu k nalezení společné řeči je nepřekonatelnou překážkou a vojenská síla je tak jediným nástrojem k docílení míru.

Další dva společné motivy, které však již v kinematografii nenalzáme, jsou změna písma a vydávání nových zákonů. Jak Ying Zheng tak i komunisté po sjednocení Číny učinili kroky k tomu, aby se v Číně zavedlo nové písmo (v případě prvního sjednocování šlo o unifikaci písma, v posledním sjednocování o zjednodušení písma stávajícího).

Závěr

Závěrem celé práce nezbyvá nic jiného, než všechna fakta zrekapitulovat a místy ještě navzájem propojit. Co se ideologie prvního sjednocování týče, pro legitimaci moci režimu skrze kinematografii je relevantní až ve druhé polovině 20. století, je pevně spjata s ideovými základy legitimace moci komunistů a ospravedlnění posledního sjednocování. Ideologie užívaná k legitimaci moci je v Číně převážně ideologie mytologizující, využívající k šíření mezi veřejnost podmiňující propagandy. Nejedná se však o úplně čistou ideologickou legitimaci moci, nachází se v ní silné prvky legitimace personální. Snahy o legitimaci v ČLR jsou snahami o legitimaci režimu jako takového, nikoli autorit. Snahy vymezit se proti největšímu protivníkovi, kuomintangu, byly po celé 20. století zjevné, byly využívány zejména dva styly manipulace s veřejným míněním, a to ingraciace a stereotyp. Nicméně na přelomu tisíciletí se metoda vytváření nepřítele postupně oslabuje, resp. Transformuje se – ČLR již necítí potřebu demonizovat kuomintang a do hledáčku podmiňující propagandy se dostalo Japonsko.

Mezi nejdůležitější v kinematografii propagandou využívané symboly se řadí zejména s symboly vůdce a kontrast elit ve vztahu k prostému lidu, již zmíněné vytváření nepřítele, a podpora lidu. Zatímco komunistické elity byly vždy usměvavé a nápomocné, zatímco kuomintangské elity se jeví jako nepřístupné, zachmuřené, nemorální a zlé. Usměvavý komunist a zachmuřený nacionalista jsou credendou, divák má věřit, že tomu tak skutečně bylo. Hodným obdivu (mirandou) je však opět usměvavý a nápomocný komunist. Credenda i miranda v tomto případě napomáhá zejména snahám o personální legitimaci moci. Ideologická legitimace moci byla formou kinematografie prováděna na srovnání okolností prvního a posledního sjednocování. V obou dvou obdobích byla Čína ve stavu rozkladu a války, kdy si všichni obyvatelé přáli mír. Alespoň o tom se snaží přesvědčit diváky film, ale pravda nejspíše nebude daleko od tohoto tvrzení. Idea míru a nutnosti zastavit válku za každou cenu (a nejlépe za cenu totálního zničení nepřítele, který je stejně amorální a nezaslouží si vládnout) byla hnacím motorem celé komunistické válečné mašinerie. Tato ideologická poučka byla vštípena do hlavy milionům Číňanů, kteří komunistům v průběhu občanské války poskytovali ohromnou podporu. Tu si však komunisté získali i reformami, které na jimi ovládaném území prováděli, čímž si získali sdrre lidu – tedy něco, o co se Qin Shi Huang pouze marně pokoušel.

Seznam použité literatury

- Bakešová, Ivana (1992). Taiwan: jiná Čína. Havířov: Petr P. Pavlík.
- Bakešová, Ivana (2001). Čína ve XX. Století. Díl 1. Olomouc : Univerzita Palackého.
- Bartlett, Frederic C. (1940). Political propaganda. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernays, Edward L. (1928). Propaganda. New York: Liveright.
- Berry, C., Farquhar, M. (2006). China on Screen - Cinema and Nation. New York: Columbia University Press,.
- Black, Jay (2001). Semantics and Ethics of Propaganda. *Journal of Mass Media Ethics*, 16.2–3, 121–137.
- Brady, Anne-Marie (2002). „Regimenting the Public Mind: The Modernisation of Propaganda in the PRC.“ *International Journal*, 57.4, 563–578.
- Brady, Anne-Marie (2012). China's thought management. New York: Routledge.
- Burgoyne, Robert (2011). The epic film in world culture. New York: Routledge.
- Campbell, Joseph (2004). The hero with a thousand faces. Princeton: Princeton University Press.
- Clark, Paul (1987). Chinese Cinema - Culture and Politics since 1949. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dallmayr, Fred (ed.) (2012). Asia in the New Millennium: Contemporary Chinese Political Thought – Debates and Perspectives. Lexington: University Press of Kentucky.
- Dull, Jack (1975). "The Legitimation of the Ch'in." Příspěvek na konferenci Legitimation of Chinese Imperial Regimes. Asilomar [California] – dostupné z: <http://library.uoregon.edu/>
- Easton, David (1965). A systems analysis of political life. New York: Wiley.
- Ellul, Jacques (1965). Propaganda – The formation of men's attitudes. New York: Knopf.
- Esarey, Ashley (2006). Speak no evil: Mass media control in contemporary China. Washington D.C.: Freedom House.
- Fairbank, John (2010). Dějiny Číny. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Fairbank, John; Feuerwerker, Albert (1986). The Cambridge History of China Volume 13: Republican China 1912–1949, Part 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Geertz, Clifford (2000). Interpretace kultur. Praha: Slon.
- Heberer, T., Schubert, G. (eds.) (2009). Regime Legitimacy in Contemporary China:

- Institutional Change and Stability. London: Routledge.
- Holbig, H., Gilley, B. (2010). Reclaiming Legitimacy in China. *Politics & Policy*. 38.3, 395–422.
- Internet Movie Database (2013). Yue Gu: Biography [online]. Dostupné na http://www.imdb.com/name/nm0345163/bio?ref_=nm_dyk_trv_sm (navštíveno dne 10. 12. 2013).
- Jowett, G., O'Donnell, V. (eds.) (1986). Propaganda and persuasion. Newbury Park: Sage.
- Kaim, J.R. (1939). Chinese Films. *The China Journal of Science & Arts*, 31.2, 72–75.
- Král, Oldřich (přel.) (2012). Jin Ping Mei aneb Slivoň ve zlaté váze. Lásenice: Maxima. [orig. Lanling Xiaoxiao Sheng 兰陵笑笑生, *Jin ping mei* 金瓶梅].
- Lasswell, Harold (1927). The Theory of Political Propaganda. *American Political Science Review*, 21.3, 627–631.
- Lasswell, Harold (1948). Analysis of Political Behavior. New York: Oxford University Press.
- Lasswell, Harold (ed.) (1949). Language of politics: Studies in quantitative semantics. New York: George W. Stewart.
- Lewis, Mark (2007). The early Chinese empires Qin and Han. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Linhart, J., Petrušek, M., Vodáková, A., Maříková, Hana (eds.) (1996). Velký sociologický slovník. Praha: Karolinum.
- Lynch, Michael (2010). The Chinese Civil War 1945–49. Oxford: Osprey Publishing.
- Maršálek, Jakub (2013). Dějiny Číny. Nепublikovaná monografie, Univerzita Karlova, Praha.
- Nikiforov, V. N. (et al.) (1974) Nejnovější dějiny Číny 1917 – 1970. Praha: Svoboda.
- Rawnsley, Gary (2010). Global Chinese Cinema – The culture and politics of Hero. Londýn a New York: Routledge.
- Semsel, G et al. (eds.) (1990). Chinese film theory - a guide to the new era. New York: Praeger.
- Shen, Vivian (2005). The Origins of Left-wing Cinema in China, 1932-37. New York: Routledge.
- Stecher, Anna (2013). „Staging Qin Shi Huangdi: the First Emperor on Stage and Screen“. In: Maria Khayutina (ed.). Qin – The Eternal emperor and His Terracotta Warriors. Zurich: Bernisches Historisches Museum, 250–253.
- Taylor, Philip (2013). Munitions of the mind – a history of propaganda from the ancient world

- to the present era. Manchester: Manchester University Press.
- Twitchett, Denis; Fairbank, John (1983). *The Cambridge History of China Volume 12: Republican China, 1912–1949, Part 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Twitchett, Denis; Loewe, Michael (eds.) (1986). *The Cambridge History of China Volume 1: The Ch'in and Han Empires, 221 BC–AD 220*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Volland, Nicolai (2003). „The control of media in the People's Republic of China“. Disertační práce, Universität Heidelberg, Heidelberg.
- Wang, C. H. (1975). Towards defining Chinese heroism. *Journal of American Oriental Society*, 95.1, 25–35.
- Wróbel, Alina (2008). *Výchova a manipulace : podstata manipulace, mechanismy a proces, vynucování a násilí, propaganda*. Praha: Grada.
- Zhang, Yingjin (2004). *Chinese national cinema*. New York: Routledge.
- Zhang, Yingjin (2012). *A Companion to Chinese Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell Publishing.
- Zhang, Yingjin; Xiao Zhiwei (1998). *Encyclopedia of Chinese film*. New York: Routledge.