

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Radim Kratochvíl

**Filmová adaptace Lu Xunovy povídky
„Novoroční oběť“**

**A Film Adaptation of the Lu Xun's Short Story
"The New Year's Sacrifice"**

Poděkování:

Rád bych poděkoval panu doktoru Dušanu Andršovi za jeho trpělivou pomoc v konzultacích a korekcích v průběhu vzniku celé této práce. Dále potom paní doktorce Vieře Langerové za cenné komentáře a poznámky týkající se filmové části. Doktoru Jiřímu Hudečkovi děkuji za informace k formálním náležitostem práce. Sledně Kataríně Feriančíkové za ochotu a důvěru při obstarávání jednotlivých pramenů a sekundární literatury.

Svým rodičům děkuji za jejich podporu a důvěru.

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 či stejného titulu.

V Praze dne 1.1. 2015

.....
Radim Kratochvíl

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na srovnání Lu Xunovy povídky „Novoroční oběť“ z roku 1924 a její stejnojmenné filmové adaptace z roku 1956. Kromě srovnání konkrétních významových podobností a posunů mezi oběma narativy si práce klade za cíl zamyslet se nad důvody těchto změn v odlišném kontextu dějinném a ideologickém.

K prostému srovnání obou narativů jsme zvolili moderní naratologické studie s přihlédnutím ke specifikům literatury a filmu. Jako prostředek k hledání významových posunů mezi povídkou a její filmovou adaptací nám posloužily tři tematické oblasti. Jedná se o „motiv ženy“, „postavy mezi tradicí a moderností“ a „úlohu vypravěče“.

Provedená komparace ukazuje, že k významovým posunům skutečně došlo na všech třech úrovních, i když s odlišným akcentem. Zatímco některé významotvorné prvky byly ve filmové adaptaci zdůrazněny, u jiných došlo k proměně jejich významu či dokonce k vytvoření významu zcela nového.

Výsledky práce vybízejí k úvaze nad možnostmi a způsobem manipulace uměleckého díla z hlediska ideologické poptávky v dějinném kontextu vzniku adaptace.

Klíčová slova

Lu Xun, filmová adaptace, Novoroční oběť, Zhufu, čínská kinematografie, srovnání narativů, role vypravěče.

Abstract

The bachelor thesis focuses on a comparison of Lu Xun's short story "The New Year's Sacrifice" from 1924 and its cinematic adaptation of the same name from 1956. Aside from being a comparison of concrete semantic similarities and diversions between the two narratives, the thesis is also a reflection of the reasons behind these changes in a different historical and ideological context.

For simple comparison of the two narratives, we have used modern narratological studies taking into account specifics of literature and cinema. As a mean of searching for semantic differences between the short story and its cinematic adaptation we have used the three following thematic issues. These are "motive of a woman", "characters between tradition and modernity", and "role of a narrator".

The performed comparison suggests that semantic shifts happened in all three thematic fields even though with a different emphasis on each. While some of the meaning-making elements were emphasised in the cinematic adaptation, others changed or even developed a new meaning.

The results of the research urge consideration about the many possibilities and ways of manipulating an artistic composition from the point of ideological demand in the historical context of an adaptation's development.

Key Words

Lu Xun, film adaptation, The New Year's Sacrifice, Zhufu, Chinese cinematography, comparison of narratives, role of a narrator.

Obsah

1. Úvod.....	7
1.1. Téma.....	7
1.2. Stručný úvod do naratologie	8
2. Lu Xun a jeho povídka	12
2.1. Role ženských postav	12
2.1.1. Lu Xun.....	12
2.1.2. Snacha Xianglin	15
2.1.3. Ženy jako hybatelky	19
2.2. Mezi tradicí a moderností.....	21
2.2.1. Lu Xun mezi tradicí a moderností.....	21
2.2.2. Svět povídky mezi tradicí a moderností	24
2.2.2.1. Čtvrtý strýc	24
2.2.2.2. Obyčejní lidé	25
2.3. Úloha vypravěče.....	26
2.3.1. Lu Xun.....	26
2.3.2. Úloha vypravěče v povídce „Novoroční oběť“	27
2.3.2.1. Vidění vypravěče a jeho vizualita	27
2.3.2.2. Vypravěč a Čtvrtý strýc.....	29
2.3.2.3. Vypravěč a snacha Xianglin.....	31
3. Filmová adaptace povídky	34
3.1. Lu Xunův odkaz	34
3.2. Role ženských postav	36
3.2.1. Od povídky k filmu	36
3.2.2. Snacha Xianglin a její herecké ztvárnění	39
3.2.2.1. Snacha Xianglin	39
3.2.2.2. Herecká představitelka snachy Bai Yang.....	41
3.3. Mezi tradicí a moderností.....	44
3.3.1. Tvůrci filmu a situace kinematografie ČLR 50.let.....	44
3.3.2. Adaptace.....	46
3.3.3. Svět filmu mezi tradicí a moderností	48
3.3.3.1. Postavy	48
3.3.3.2. Vykořisťovatelé.....	48
3.3.3.3. Lidé v jádru dobří.....	51
3.3.3.4. Lidé dobří, nezávislí i vykořisťování	52
3.3.3.5. Prostředí a kostýmy.....	54
3.4. Úloha vypravěče.....	56
3.4.1. Vize scenáristy a režiséra	56
3.4.1.1. Xia Yan a jeho scénář.....	56
3.4.1.2. Sang Hu a jeho režijní koncepce	58
3.4.2. Ohlasy na uvedení filmu	61
4. Závěr.....	63
PRAMENY:	68
LITERATURA:.....	68

Filmová adaptace Lu Xunovy povídky

„Novoroční oběť“

1. Úvod

1.1. Téma

Osobnost spisovatele Lu Xuna probouzí značnou pozornost nejen ze strany sinologické veřejnosti. Jedna z největších postav moderní literatury ovlivňovala svým dílem a působením čínskou společnost po dobu svého života, ve které byla svědkem bouřlivého přerodu od císařství k republice, ale i následující dekády čínské historie.

S trochou nadsázky by se dalo říct, že Lu Xun je věčný nejen pro obsahy a významy, které vložil do svých děl, ale hlavně jako zdroj inspirace pro nové generace Číňanů různých období, nacházejících v jeho díle nový smysl či nový kontext, nějakým způsobem vyhovující či nevyhovující požadavkům té které doby.

Mluvíme-li o Lu Xunově díle jako takovém, otevírá se před námi nekonečná studnice analýz a studií, zaměřených na rozdílné aspekty jeho díla, vnímaná z různých perspektiv ideových nebo dobových. Téma této bakalářské práce je však poměrně konkrétní a specifické – filmová adaptace Lu Xunovy povídky „Novoroční oběť“ (Zhufu 祝福)¹, autorem zahrnuté v roce 1926 do sbírky „Tápání“ (Panghuang 彷徨).² Povídka z roku 1924 byla do podoby celovečerního filmu převedena čínskými filmaři v roce 1956.

Srovnání samotného materiálu povídky a její filmové adaptace je pouze jednou stránkou možné interpretace, i když strukturalisté, kteří připouštěli oddělitelnost uměleckého díla od svého autora pro analýzu jako dostačující, by už mohli být spokojeni. V případě Lu Xunova díla, které

¹ Zatímco pro přepis čínštiny využíváme v celé práci *pinyin*, v citovaných úryvcích z českého překladu povídky se držíme původní české transkripce.

Povídka „Novoroční oběť“ byla napsána 7.2. 1924 a poprvé publikována 25.3. 1924 v šanghajském časopise *Dongfang zazhi* 东方杂志 21, č. 6, 97–108.

² Lu Xun 鲁迅 (1926). *Panghuang* 彷徨 [Tápání]. Beijing: Beixin Shuju.

vykazuje mnohé souvislosti s životem samotného autora a způsobem jeho myšlení, se však domníváme, že pouhé srovnání obou narativů pro hlubší pochopení významu obou děl nestačí. V úvodní části práce proto zrekapitulujeme významná fakta z autorova života, přičemž se zaměřujeme na ty motivy, které nějakým způsobem rezonují v analyzované povídce. Snažíme se tím přiblížit jejich hlubším významům.

Hlubší pochopení významových rovin příběhu, vytvořeného autorem, s využitím naratologického úhlu pohledu nám pomůže lépe pochopit významové posuny, ke kterým došlo u filmu, natočeného zhruba o třicet let později. Tedy v době politicky i společensky zcela jiné, než byla doba vzniku povídky. Jak je možné, že bylo toto téma i po letech natolik aktuální, aby se stalo námětem jednoho z prvních celovečerních hraných snímků Čínské lidové republiky? Také to je jedna z otázek, na kterou se pokusíme odpovědět.

Samotné srovnání povídky a filmu, třeba v širších souvislostech života a doby spisovatele a tvůrců filmu, není cílem, ale prostředkem. Prostředkem k obecnější úvaze nad situací autora, jeho uměleckého díla a míry věrnosti či manipulovatelnosti, s jakou je přijímáno a přejímáno společností nejen v době svého vzniku, ale především v období následujících generací. Zmíněné srovnání provedeme na třech interpretačních okruzích, které logicky vyplynuly nejen při studiu autorova života a samotné povídky, ale i při zvažování jejího filmového ztvárnění v kontextu pozdější doby. Jedná se o role ženských postav, významové posuny na pomezí mezi tradiční a moderní čínskou kulturou, tak jak byla formulována v období Májového hnutí 1919 a o úlohu vypravěče.

1.2. Stručný úvod do naratologie

Protože podstatnou součástí práce je srovnání povídky a filmu při hledání širších souvislostí a významových posunů obou děl, rádi bychom se v úvodní teoretické části zaměřili na představení pojmosloví z oblasti naratologie. Tento obor se stal předmětem hlubšího zájmu v odborných lingvistických kruzích přibližně od 60. let 20. století a je spojen především s významným dílem Seymoura Chatmana *Příběh a diskurz. Narativní struktury v literatuře a filmu*. Americký představitel tzv. klasické naratologie navazuje ve svém přemýšlení o strukturách narativů, tedy vyprávění v literatuře a filmu, na starší ruskou formalistickou školu (Jakobson, Šklovskij, Ejchenbaum) a francouzské strukturalisty (Metz, Barthes, Genette), kteří se snažili propojit lingvistiku s literární vědou zkoumáním vztahů mezi obsahem a formou

uměleckého díla. Chatman však podrobuje svá hlediska i dalším úhlům pohledu jako je například klasická Aristotelova *Poetika* či analýza vztahů substance a formy narativu na základě sémiotických kategorií výrazu a obsahu. Výhodou výběru právě tohoto autora je i jeho specializace na oblast kinematografie, kterou rovněž tematicky zahrnul do zmíněné studie.

Chatmanova práce podává definice pojmů a vztahů, které jsou nezbytné pro analýzu filmové adaptace literárního díla. Jedná se především o základní rozlišení narativního textu na příběh a diskurz. Přičemž, zjednodušeně řečeno, příběh je to, co je zobrazeno a diskurz je tím, jak je to zobrazeno.

Příběh se dělí na události, které jsou zkoumány z hlediska posloupnosti, pravděpodobnosti, motivace, hierarchického uspořádání (příběh hlavní a vedlejší dějové linie) a dalších autorem zamýšlených účinků. Chatman dále do detailů rozlišuje pět podob trvání příběhu – shrnutí, elipsa, scéna, protažení, pauza a zamýšlí se nad různými podobami opakování motivů, manifestací časových rozdílů a narativních makrostruktur. Jinými slovy autor charakterizuje z různých úhlů příběh z hlediska jeho obsahu a časového trvání. To má pro analýzu povídky a filmu velký význam. Práce s časem fikčního narativu je totiž jedním z výrazných prvků nejen této Lu Xunovy povídky.

Druhou nejvýraznější složkou příběhu jsou pak takzvané existenty, do kterých americký naratolog začleňuje postavy coby aktivní hybatele děje a prostředí, ve kterém se pohybují a které nejen že postavám vytváří pasivní prostor pro jejich existenci, ale rovněž aktivně spoluutváří svět díla. V této části teoretik dále analyzuje různé typy postav a míru, do jaké míry jsou vyčleněny či začleněny do svého prostředí.

Druhým pólem narativní složky vyprávění je forma, takzvaný diskurz, která ukazuje na strukturu příběhu na pomyslné cestě od autora ke čtenáři či v případě filmu k divákovi. Tento vztah stručně shrnuje následující model. Zvýrazněná část se týká sféry díla.

Narativní text

reálný autor - /**implikovaný autor – (vypravěč) – (adresát) – implikovaný čtenář**/ - reálný čtenář

Chatman se dále zamýšlí nad hlediskem vypravěče, různými podobami jeho prezentace a nad mírou skrytosti jeho hlasu ve vztahu ke čtenáři či divákovi.

Celkové schéma takzvané klasické naratologie na cestě od reálného vypravěče k reálnému čtenáři se začleněním všech složek příběhových a diskurzních zobrazujeme na následující straně,

příčemž ústřední linii tvoří střed a řádky vzdalující se od centrální linie nahoru a dolů pak linie vedlejší. Tento klasický naratologický model celkové struktury narativu vymezuje zároveň prostor pro základní analýzu literární povídky a její filmové adaptace.

				jádra, satelity		
				nutnost, činitel		
		zprostředkovaný přenos (vypravěč – narativní adresát)	procesuální (DĚLÁ)	události (dějová osnova)		
Reálný autor	implikovaný autor	diskurz (narativní výraz)	výpovědi	příběh (narativní obsah)	implikovaný čtenář	reálný čtenář
		nezprostředkovaný adresát („žádný“ nebo minimální vypravěč)	statické (JE)	existenty		
				stupeň důležitosti pro děj, aspekt		
				postava, prostředí, totožnost, vlastnost		

Zvolený základní model³ by měl pro naše účely postačit i vzhledem k tomu, že cílem této

³ Nutno podotknout, že nejnovější naratologické teorie posledních dvaceti let, jak je prezentuje ve svém díle například Linda Hutcheon, Thomas Leitch a u nás například Petr Bubeníček, který je rovněž editorem sborníku na téma adaptace ve filmovém časopisu pro teorii, historii a estetiku filmu *Illuminace* a tematicky stejně laděného čísla v *České literatuře*, přistupují k tématu v ještě větší šíři. Současní naratologové totiž zkoumají nejen literaturu a film, ale i jiné strukturální módy narativů, například operu, komiks nebo videohry.

bakalářské práce není naratologická studie nýbrž rozbor uměleckého díla a zkoumání jeho významových posunů v širším kontextu rozdílných dobových akcentů, ať už budou jakéhokoliv druhu.

Pro charakterizaci některých základních pojmů při analýze literárního narativu nám však rovněž poslouží práce českého naratologa Lubomíra Doležela *Narativní způsoby v české literatuře*. Hodí se zejména pro přehledný popis tzv. „přímého vypravěče“, který má v naší povídce zásadní význam. Doleželův vypravěč naší povídky se projevuje v důsledné „rétorické Ich–formě“: „V tomto vypravěčském způsobu zůstává vyprávějíci subjekt akčně pasivní, avšak zachovává si funkci interpretační. To znamená, že fikční svět, který konstruuje, je zároveň předmětem jeho víceméně soustavného hodnocení, kladného nebo záporného. [...] Jeho vypravěčské funkce vyžadují, aby se nějakým způsobem dostal ve styk s vyprávěnými událostmi: přesunout se na místo příběhu, seznámit se s jeho protagonisty, stát se příjemcem informací apod.“ (Doležel: 47–48).

Tento přímý vypravěč, který se projevuje v Doleželově „rétorické Ich–formě“ však v některých momentech spěje až k „osobní Ich–formě“, charakterizované především v aktivní míře, se kterou se podílí na samotných událostech příběhu. Této polohy však náš vypravěč nikdy nedosáhne, o čemž bude řeč v části „Úloha vypravěče“.

Při práci s českým textem povídky využíváme dosud jediný a pro naše účely dostatečně reprezentativní překlad Berty Krebsové. Jedná se o výstižný převod čínského textu do češtiny a pokud v něm dochází k nějakým změnám vůči originálu, je to vždy ve smyslu srozumitelnosti domácímu čtenáři při nalézání výstižných českých ekvivalentů.

2. Lu Xun a jeho povídka

2.1. Role ženských postav

2.1.1. Lu Xun

Lu Xun 鲁迅 (1881–1936), vlastním jménem Zhou Shuren 周树人 se narodil

v Shaoxingu, městě na severovýchodě provincie Zhejiang.⁴ Spisovatelovo rodiště a léta dospívání se staly významným inspiračním zdrojem pro celé autorovo budoucí dílo. Přilehlé uličky, obchůdky, místní postavičky, ale především spisovatelův rodný dům, nebo spíše rodinná usedlost kdysi slavného klanu rodiny Zhou, který na konci císařství upadal společensky i sociálně jako mnoho jiných učeneckých rodin tehdejší takzvané čínské džentry.

Hledání paralel mezi Lu Xunovým životem a dílem působí lákavě i záludně zároveň a věnuje se mu i většina luxunovských monografií či odborných statí. Lákavě proto, že se zdá jako by v každém autorově díle či dílku prosvítala nějaká jeho osobní inspirace, zážitek, dojem nebo zájem. Záludně z toho důvodu, že dychtivost badatele hledat a nalézat v Lu Xunově díle paralely s životem autora někdy může vést k hledání souvislostí za každou cenu, někdy i tam, kde nejsou nebo nemohou být. V souvislosti s výchozí situací povídky „Novoroční oběť“, kterou je návrat hlavního hrdiny do rodné vsi, se proto pokusíme v úvodu i my o návrat do autorova dětství a dospívání, které formovalo jeho tvůrčí styl. Pokusíme si také přitom povšimnout některých výraznějších souvislostí přímo s tématem bakalářské práce, tedy samotnou povídkou.

Ale mohl být vůbec Lu Xunův rodný dům nazván domovem v pravém slova smyslu? Především se nejednalo o jeden dům, ale o rodinné sídlo složené ze šesti domů a dvorů mezi nimi, obehnaných zdí, které vytvářely mikrosvět o sobě částečně nezávislý na dění okolního světa. Toto prostředí vytvářelo složitou síť mezigeneračních vztahů na úrovni různých hierarchií, dodržovaných na základě konfuciánských konvencí. V tradičním lpění na těchto nařízeních a požadavcích na každého člena rodiny se však jakoby trochu vytrácel onen lidský rozměr. Projevovalo se to například v Lu Xunově odcizeném vztahu k otci, který své neúspěchy v úřednické kariéře utápěl v alkoholu i opiu. Neméně odtažitý až nevraživý vztah měl budoucí autor ke klanovému patriarchovi, dědovi Zhouovi. Za korupční skandál kolem úřednických

⁴ Pro účely této kapitoly byl využit reprezentativní vzorek luxunovských monografií z pera Williama Lyella, Davida Bordwella a Leo Ou-fan Leea v kombinaci s řadou dalších luxunovských studií, především ze sborníku *Moderní čínská literatura*, uvedených v poznámkovém aparátu.

zkoušek byl tento kdysi významný muž odsouzen na sedm let do vězení. To spolu s ním degradovalo především společensky i celý zbytek rodiny, považovanou od té doby některými až za žebráckou. Pomineme-li vztah k mladšímu bratrovi Zhou Zuorenovi, dětskému druhovi ve hře a později bratrovi, který ho provázel při studijním pobytu v Japonsku i během života v Pekingu, neměl Lu Xun v rodině zřejmě příliš mnoho blízkých. Prostředí s nedostatkem laskavosti a lásky, zato s velkým množstvím zvyklostí a tradičních nařízení tak donutilo malého chlapce hledat laskavost jinde.

Život jakéhokoliv člověka formuje množství zážitků a vjemů, které lze často jen těžko shrnout do jakýchkoliv objektivních kategorií. Postava ženy se však zdá zaujímat v Lu Xunově životě, díle a především v povídce „Novoroční oběť“ své významné místo.

Na tuto oblast lze nahlížet ze dvou hledisek, přičemž obě by měla být ve vztahu k analyzované povídce, kde je postava hlavní hrdinky pro její význam zcela zásadní. Prvním je autorův život, kde lze vysledovat některé rysy vlivu žen a zájem o ženská témata. Druhou oblastí je spisovatelovo dílo, ve kterém se tento motiv výrazně zrcadlí. Životopisec Lyell dokonce řadí ženské téma na druhé místo v rámci celého autorova díla z hlediska obsahové četnosti hned za intelektuály, před lid pouličních profesí a rebely. (Lyell: 140)

Na archetyp ženské hrdinky lze obecně nahlížet jako na typ symbolické postavy, který se často objevuje v těžkých dobách coby nositel naděje pro budoucnost dané společnosti skrze svoje mateřství či nezlomnou vůli přežít i v nelidských podmínkách. Projevuje se to ve velké míře zejména v umění a kultuře různých období. Postavení čínské ženy je samozřejmě širokou a specifickou kapitolou o sobě. Přesto se domníváme, že se v rámci Lu Xunova díla jedná o téma nikoliv jen obecně společenské, ale i osobní.

„Až na několik výjimek je Lu Xun ve svých povídkách o mnoho více nakloněný ženám než mužům. Pokud by byl svět rozdělen na dva tábory, na pronásledovatele a pronásledované, tak by ženy jistě patřily do toho druhého a proto jsou s ohledem na Lu Xunovo vidění světa dobré. Lu Xun se vždy stavěl na stranu outsidera - hierarchicky (manželky před manželem) i časově (mládí před stářím). [...] Ženy právě proto, že zaujímají takto podřízené postavení, si mohou dovolit vidět věci takové, jaké jsou, vzdáleny pokrytectví a bez růžových brýlí té či oné ideologie. Jsou naprosto konkrétní, zatímco jejich muži často pokrytecky abstraktní.“ (Lyell: 209)

Jak už bylo řečeno, spisovatelovo dětství poznamenala řada těžkostí. Nejblíže měl pravděpodobně k babičce Jiangové, která se stala druhou manželkou patriarchy rodu Zhoua a nebyla tedy chlapcovou skutečnou babičkou, nýbrž se stala jednou z jeho nejbližších v rámci rozvětvené rodiny. I tato žena se ocitla shodou rodinných okolností v obdobně osamělé situaci jako její nevlastní vnuk a je pravděpodobné, že měla také hodně co dělat s formováním silného feministického vlivu Lu Xunova dospělého myšlení. Důležitou pozici, jakou babička Jiangová zaujímala vůči svým potomkům připomíná i David Bordwell:

„V rodině jí byla prokazována plná úcta a čest jako manželce patriarchy. Nevlastní syn k ní přistupoval jako k matce a vnoučata jako k babičce. Pro tyto děti, narozené v 80. letech 19. století, byla skutečně jedinou babičkou, jakou kdy poznali a všichni na ní láskyplně vzpomínali jako na laskavého člověka, který je bavil dětskými příběhy.“ (Bordwell:3)

Ženy však provázely autorův život i nadále. Leo Ou-fan Lee charakterizuje Lu Xunovu matku jako ženu prostou, avšak dominantní a na svou dobu i emancipovanou:

„Rozhodně nebylo náhodou, že Lu Xun ve svém autorském jménu použil jméno své matky Lu. Lu Xunova matka také pocházela z kulturní rodiny, náležející k vrstvě džentry z nedaleké vesnice. Neměla žádné ‚formální‘ vzdělání, ale sama se naučila číst. Byla značně ‚emancipovaná‘, když rozvázala své chodidla, povzbuzena hnutím ‚přirozených chodidel‘, které se rozvinulo na konci 19. století.“ (Lee 1977: 165)

Lu Xunův vztah k matce však nebyl tak vřelý jako k babičce, přesto vždy bezezbytku plnil povinnosti v souladu s konfuciánským ideálem synovské oddanosti *xiao* 孝, vštěpované mu od dětství. A to i do té míry, ve které se tento tradiční ideál dostával do střetu s jeho vlastní vůlí. Příkladem takové situace se stal incident z roku 1906, kdy Lu Xun pobýval jako student na stipendijním pobytu v Japonsku. Matka ho vylákala domů, kde byl oženěn s dívkou, kterou neznal a kterou mu sama vybrala. Budoucí spisovatel, v této době už moderní mladý intelektuál se značným rozhledem v oblasti literatury, myšlení i přírodních věd, překvapivě příliš dlouho neodporoval a matčině přání se podvolil. Zanedlouho se znovu vrátil do Japonska, aby zde pokračoval, jako by se nic nestalo, ve svých studiích a zájmech. Že by i odtud pramenil

zdroj inspirace pro motiv nedobrovolné svatby hlavní hrdinky z povídky „Novoroční oběť“? O tom se lze pouze dohadovat. Přestože si dívku z klanu Zhu, kterou pojal za ženu, nikdy sám nevybral, staral se o ní a svou matku po celý život. Později jim dokonce platil dům v Pekingu se služebnictvem a nějaký čas s nimi bydlel.

Další ženou Lu Xunova života a tentokrát ženou, která významným způsobem ovlivnila dokonce i jeho osobní život, se stala Xu Guangping. Se svojí studentkou na jedné z pekingských univerzit se sblížil během bouřlivých událostí kolem poloviny 20.let 20.století, kdy se v boji o moc v hlavním městě střetávala dvojice vojenských satrapů, což byl rovněž typický obraz prvních let po založení Čínské republiky 1912. Během studentské revolty na Dívčím pedagogickém institutu, kde působil jako učitel čínské literatury, se Lu Xun jednoznačně postavil na stranu studentek proti jejich ředitelce.⁵ V tomto období vydává svojí druhou povídkovou sbírku „*Tápání*“, do které rovněž zařazuje příběh pronásledované ženy v povídce „Novoroční oběť“ Období vzniku této povídky tak zajímavým způsobem koresponduje s Lu Xunovou aktivní podporou tohoto dívčího studentského hnutí.

Z uvedené části vyplývá, že motiv ženy hrál ve spisovatelově životě významnou roli. Matky, bojovnice, schopné hospodyně, ale i intrikánky všeho druhu, to jsou některé z tváří žen, ztvárněných autorem v povídce z prostředí čínské tradiční společnosti. I když je paralela mezi Lu Xunovým osobním životem a jeho dílem nepřímá, pokusme se nyní zaměřit na tyto motivy ženských postav v námi analyzovaném textu.

2.1.2. Snacha Xianglin

Hlavní postavou povídky „Novoroční oběť“ se jeví být snacha Xianglin. Takové čtení předjímá též český překlad, opatřený titulem „Snacha Siang–lin“. Ačkoliv si dovolíme v pozdější kapitole „Úloha vypravěče“ uvedený předpoklad zrelativizovat, zaměříme se nyní na stručnou charakteristiku právě této postavy.

Snacha Xianglin je postavou s jistou mírou neproniknutelnosti a tajemna. To je způsobeno tím, že nám o ní vypravěč podává poměrně málo relevantních informací. Navíc

⁵ Lu Xun na této škole pedagogicky působil už od roku 1923. Jednou z jeho studentek byla i Xu Guangping. Ta se angažovala v demonstracích proti nové ředitelce školy přibližně od začátku roku 1924. Od března 1925 začala osobní korespondence mezi Lu Xunem a Xu Guangping, která se brzy poté stala jeho přítelkyní a později manželkou. (Bordwell: 93–101)

snacha až na výjimky nehovoří za sebe, ale je nám důsledně představována skrze ostatní postavy.⁶ Postup, kdy je obraz postavy skládán z kusých a útržkovitých informací vzbuzuje přirozeně mezi čtenáři i badateli zvědavost a řadu otázek na téma její identity.

Pokusme se nyní rekonstruovat obraz snachy na základě pozorného čtení povídky. Když se hrdinka poprvé objeví na prahu domu rodiny Lu, kam jí přivede dohazovačka práce matka Weiová, je jí asi 26 nebo 27 let. Dozvídáme se, že se jedná o vdovu po deset let mladším manželovi. V rodině Lu jsou s ní velmi spokojeni, protože práce zastane nejméně za dva. Do doby, než do mikrosvěta této domácnosti padne stín její minulosti. Po násilném únosu snachy u řeky, kam šla omývat rýži, se na scéně objevuje tchýně, která vysvětlí, že Xianglin utekla z domácnosti a proto si jí přišla odvést domů.

Na nějaký čas o snaše nevíme nic, další informace dodá drbna Weiová, která přichází na kus řeči se Čtvrtou tetou⁷. Tehdy se dozvídáme o nedobrovolném druhém vydání snachy do odlehlých hor, z něhož má tchýně zisk. Za několik let se však Xianglin objevuje na prahu rodiny Lu podruhé opět s Weiovou, která by ji zde ráda znovu nechala zaměstnat. Události z tohoto „mezidobí“ snachy Xianglin shrnuje dohazovačka v několika větách. Po nedobrovolné svatbě se ženě přeci jen podařilo založit rodinu a vést poměrně spokojený i když nuzný manželský život. Nakonec se jí však nejprve udřel manžel a později syna unesli vlci.

Právě na tomto místě snacha dostává prostor k tomu, aby v přímé řeči vylíčila svůj život v horské vsi. Tato osobní výpověď hrdinky se ukáže být jakousi výpovědní smyčkou, která nejen že opakuje informace podané již dohazovačkou, ale v téměř nezměněné formě opakovaně zaznívá z jejích úst při následných setkáních se sousedy. Spíše než o samotné události podává tato monologická výpověď zprávu o lítosti hrdinky nad tím, že mohla dítě zachránit, pokud by byla opatrnější.

Snacha Xianglin už neslouží tak dobře jako dřív. Je starší, zapomnětlivá a stále mluví o své temné minulosti. Čtvrtý strýc⁸ míní, že se svým předchozím nemorálním jednáním provinila proti tradičním zvyklostem. Proto se „jako nečistá“ nesmí zúčastnit příprav na svátky Nového roku. Jedna ze služebných, která je buddhistkou, snaše nakuká, že pokud se nevykoupí ze svých hříchů alespoň darováním chrámového prahu, bude v podsvětí řezána v půli tak, aby

⁶ Vypravěč umožňuje snaše promluvit pouze ve dvou situacích. První je jejich první společné setkání ve vesnici Luzhen. Podruhé se jedná o okamžik, kdy Xianglin přichází podruhé do domu Lu, aby zde žádala o službu a vypráví o únosu dítěte vlky.

⁷ Takové je označení paní Luové v českém překladu povídky.

⁸ Tak je v českém překladu označován pan Lu.

bylo vyhověno majetnickým nárokům jejích zesnulých mužů. Ani koupě prahu však nepřesvědčí manželé Luovi o dobrých úmyslech hrdinky, snacha je vyhozena na ulici a nezbývá jí, než žebrať. V této chvíli hrdinku potkává vypravěč příběhu a toto setkání v něm vyvolá nejen nutkavou potřebu rekonstruovat a vypovědět nám její příběh, ale také se zamyslet sám nad sebou.

V řadě studií, zabývajících se povídkou „Novoroční oběť“ se vedou diskuze nad tím, zda je snacha Xianglin pasivní obětí systému tradiční čínské společnosti či bojovnicí za svá práva, přičemž většina badatelů se přiklání k prvnímu výkladu. Jaké další poznatky lze však o snaše na základě jejího příběhu rekonstruovat? Zcela jistě je ženou prostou, pracovitou a svědomitou na kterou si v domácnosti Čtvrtého strýce nemůže nikdo stěžovat. Také fyzicky silnou, protože zastane práci za muže či dvě služebné. Dalo by se také říci, že je i ženou samostatnou či sebevědomou, což je patrné v čase jejího útěku do neznáma, aby se vyhnula opakovanému provdání. Svoji přizpůsobivost prokáže tím, že žije v odlehlých horách a že si zvykne nejen na nového manžela, ale dokonce se tomuto muži stane dobrou partnerkou a matkou dítěte. V období po skonu druhého manžela je Xianglin natolik praktická a samostatná, že se sama stará nejen o syna, ale i o dům a živobytí pěstováním plodin. Po ztrátě dítěte přichází znovu do služby k rodině Lu. Přestože zde není už příliš vítána, pokusí se znovu vykoupit přízeň venkovské společnosti koupí drahého prahu do chrámu, na který musela dlouho dřít. Dalo by se říct, že i když je vyhozená na ulici jako žebračka, stále bojuje alespoň o naději v rozhovoru s vypravěčem, když se ho ptá na trojici duchovních otázek.

Shrneme-li výčet konkrétních vlastností, které lze zrekonstruovat z událostí povídky a způsobu, jakým se k nim snacha staví, dopějeme k následujícímu charakterovému profilu: prostá, důvěřivá, svědomitá, samostatná, tvrdohlavá, adaptabilní, schopná, houževnatá. Z uvedeného výčtu je znát, že taková kombinace vlastností ukazuje v obecných rysech spíše na člověka bojovného než pasivního. Postava Xianglin se zdá vyjadřovat ideální představu jejího autora o statečné ženě v těžké době, ženě, která si zároveň způsobem této prezentace zachovává jistý rys tajemství.

Dříve zmíněným rysem neproniknutelnosti či tajemna snachy Xianglin se zabývají i další badatelé. Todd Foley na základě analýzy trojice významných Lu Xunových povídek včetně „Novoroční oběti“ charakterizuje postavu hrdinky jako bytost na pomezí mezi člověkem a zvířetem. (Foley: 374–392) Proces autorského „odlidšťování“ probíhá na několika úrovních. Snacha je důsledně prezentovaná pouze ve vztahu ke svým fyzickým výkonům. Ve chvílích, kdy

poprvé pracuje v rodině Lu, jsou zdůrazňovány velké ruce, kterými zastane veškerou práci, během únosu je s ní zacházeno jako se zvířetem, pobytem v horách zesílí a zakulatí se, po ztrátě syna zhubne a zchřadne. V další části se Foley na základě toho ptá po lidské identitě snachy, přičemž konstatuje, že její hodnota v dané tradiční společnosti je určována pouze na základě tržní hodnoty. Snacha sama ani nemá svoje vlastní jméno, je pouze „ženou staršího bratra Xianglina“.⁹ Animalita se projevuje i ve verbálních výpovědích, kdy hrdinka buďto mlčí nebo křičí s výjimkou monologu, který se však svým neustálým opakováním rovněž stává jistým druhem křiku.

Autor stati v závěru dospívá k závěru, že postava hrdinky tak získává metafyzický rozměr, který naznačuje možnost nějakého nového začátku v interakci s vypravěčem. tedy jakýsi nový začátek pro ní i vypravěče, který přesahuje prostý rámec jejich příběhu. Jejich vztah lze dle Foleyho charakterizovat jako vztah mezi zvířetem s lidskými rysy a člověkem, který sice už o lidské rysy přišel, ale mohl by je díky své proměně znovu nabýt.¹⁰ Nad ne zcela jasně definovanou autorovou tezí na téma možných duchovních přesahů postav vypravěče a hrdinky se také pokusíme zamyslet v kapitole „Úloha vypravěče“.

Harry Kuoshu analyzuje postavu snachy Xianglin v kontextu dalších divadelních a filmových adaptací. (Kuoshu: 51–70) Klade si mimo jiné otázku, jak je možné, že postava, o které se z povídky dozvídáme tak málo konkrétních informací, probouzí ve čtenářích a divácích tak silné dojetí a soucit. Analyzuje také proměny obrazu snachy a především různé způsoby prezentace jejího příběhu v řadě následujících adaptací. O těchto proměnách však pohovoříme v souvislosti s filmovou adaptací z roku 1956, která je rovněž tématem naší práce.

V této kapitole jsme se pokusili shrnout některé poznatky, které vyplývají z pozorného čtení povídky. Ačkoliv se snacha zdá být do velké míry v područí událostí, které zažívá, svým přístupem k nim se jeví jako skutečná hrdinka.

⁹ Označení hrdinky *Xianglin sao* 祥林嫂 vlastně odkazuje k příjmení jejího manžela *Xianglin* 祥林 a jejího zařazení v rámci rodiny jako ženy staršího bratra *sao* 嫂, do češtiny přeložené jako „snacha“.

¹⁰ Foley zároveň upozorňuje na taoistický a buddhistický podtext jména snachy Xianglin, které se skládá ze slova *xiang* 祥 (blahodárný) a *lin* 林 (les), tedy „blahodárný les“. To by dle autora mohlo odkazovat k taoistickému konceptu harmonie člověka s řádem přírody. Příběh hrdinky má zároveň analogii s buddhistickou postavou těžce zkoušené ženy Bhiksuni Suksma, vykoupené po řadě reinkarnací samotným Buddhou. (Foley: 387)

2.1.3. Ženy jako hybatelky

Stejně jako lze přemýšlet o povaze snachy Xianglin, lze se obdobným způsobem zaměřit i na další skupinu postav žen – aktivních hybatelek děje. Tyto postavy se zdají být hlavní hybnou silou povídky. Manipulují ke svému prospěchu nejen snachu, ale i další mužské postavy. O jejich charakterech spíše než popis vypovídají promluvy a postoje k hlavní hrdince.

Nejvýraznější čtveřicí postav je v tomto směru tchýně, Weiová, Čtvrtá teta a buddhistka Liuma. Tchýně jednoznačně působí jako nejschopnější manipulátorka, jejíž veškeré jednání je motivováno osobním prospěchem. K tomu účelu je vybavená i charakterově. „Ačkoliv byla oblečená jako jiné ženy z horských vesnic, měla nenucené jednání a dovedla hbitě hovořit.“ (Lu Sün 1956: 25) Přestože tato postava nedostává v rámci povídky příliš mnoho prostoru, čtenáři je jasné, že stojí v pozadí veškerých protivenství snachy od zorganizování jejího únosu až po prodej hrdinky do hor.

Weiová stojí někde na pomyslném středu mezi snahou hrdince pomoci a zradit jí ze zistných důvodů. Obě polohy tyto polohy se u ní střídají s jistou pravidelností. Na začátku Weiová přivádí snachu do rodiny Lu, aby jí pomohla sehnat práci. Patrně neví, anebo tvrdí, že neví, o jejím útěku z rodiny manžela. O něco později však neváhá tchýni vypomoci s únosem hrdinky. V rodině Lu se to později snaží později obhájit:

„Aj–ja, aj–ja, vždyť jsem se dala napálit! Právě proto jsem přišla, abych vám to všechno vysvětlila. Tehdy ke mně přišla, aby si našla nějaké místo. Jak mě mohlo napadnout, že její tchýně o tom nic neví! Prosím vás, nezlobte se na mne, je to všechno má vina. Jsem stará hloupá ženská a nebyla jsem dost opatrná. Jen mi to, prosím vás, odpusťte. Vaše rodina je naštěstí známa svou dobrotou a velkodušností, jistě že mě, nepatrnou osobu, nepotrestáte tak přísně, jak bych si zasloužila. Doporučím vám teď někoho opravdu dobrého a spolehlivého, abych se vám odvděčila...“ (Lu Sün 1954 : 26)

Za nějaký čas přichází znovu do domu Lu na Nový rok v lehce podnapilém stavu, aby pofeferovala o novinkách v rodné vesnici Weijia. V této chvíli popisuje vynucenou svatbu Xianglin ve všech násilných detailech jejího provedení jako šťastnou událost. Tato propast mezi zprávou o události a událostí samotnou ještě více zdůrazňuje prvek manipulace s hlavní hrdinkou v zájmu ostatních příživnických postav.

„Jaképak souhlasila nebo nesouhlasila... Nakonec musí přece každá nevěsta vždycky nějak naříkat a vyvádět. Nu, pak stačí vzít provaz, svázat ji, vsadit do nosítek, odnést do mužova domu, nasadit jí květinový čepec, vykonat obřady, pak ji zavřít s mužem do světnice – a věc je skončena... Ale se Xianglin to bylo nad očekávání těžké. Prý dělala hrozný povyk. Lidé říkali, že to bylo možná tím, že předtím sloužila ve velkém domě u učeného pána, a proto že se chovala jinak než druhé ženy. Věřte mi, milostpaní, viděla jsem už mnoho takových nevěst. Některá pláče a křičí, jiná se chce zabít, jsou i takové, které – když je přivedou do mužova domu – za nic na světě se nechtějí podrobit svatebním obřadům a dokonce rozbíjejí svatební svíce. Ale Xianglin byla horší než tyhle všechny...“
(Lu Sün 1954: 27)

Formou své výpovědi schvaluje dohazovačka Weiová konání tchyně, dokonce jí vychvaluje jako zdatnou počtářku, které se únos a následný prodej snachy finančně vyplatil. V závěrečné části příběhu se však objevuje znovu, aby při shánění práce v rodině Lu opět vypomohla snaše, zbídačelé životem v horách. Čtvrtá teta by se dala označit za postavu relativně nakloněnou hrdince. V situaci, kdy se snacha poprvé uchází o práci, se dokonce postaví i svému muži, který přijetí nové služky do domu nevíta: „Čtvrtý strýc se přitom zamračil a jeho žena hned věděla, proč. Nerad najímal ovdovělé ženy. Ale Čtvrtá teta viděla, že je to zdatná žena, že má silné a pevné ruce i nohy, že se zdá být skromná a tichá a že bude asi spokojena s každým druhem práce. A tak nedbala zamračeného obličeje Čtvrtého strýce a přijala jí na zkoušku.“ (Lu Sün 1954: 23–24).

Po únosu snachy se však ve své promluvě k dohazovačce nepohoršuje tolik nad faktem samotného únosu jako nad okolnostmi zcela jiného rázu: „Co si to vlastně o nás myslíte, že máte odvalu ještě k nám přijít?!... Sama jste ji k nám přivedla a teď se spolčíte s nimi, abyste ji násilně odvedli! Udělat nám takovou ostudu! Co si o nás lidé pomyslí?“ (Lu Sün 1954: 26)
Ve světle této promluvy se Čtvrtá teta jeví spíše jako ochránkyně dobré pověsti své rodiny než lidských práv vlastní služebné.

Při vyprávění Weiové o vynucené svatbě snachy projeví Čtvrtá teta dokonce náznak empatie, když se ptá, zda-li snacha se svatbou souhlasila. Hned při první zmínce o svatbě však tchýni pochválí za to, jak byla hodná, že vše zorganizovala. Při druhém přijímání do služby

se paní z domu Lu snachy zželi, přijímá ji však opět spíše z praktických důvodů. Žádná jiná služebná nebyla dosud tak zdatná jako tato. Později se však Čtvrtá teta bez námitek podřizuje rozhodnutí svého manžela, který snachu vykáže z přípravy svátečních obětí.

Snaše se snaží vyjít vstříc také služebná, buddhistka Liuma, s návrhem možného vykoupení se z domnělého hříchu koupí chrámového prahu. Ačkoliv se tato postava v povídce objevuje pouze v jediné scéně, její vstup je pro další osudy snachy naprosto klíčový. Prostá služebná dodá svou vírou hrdince novou naději a východisko v situaci, která se na základě celého přechodného vývoje jeví jako bezvýchodná. Snacha proto dře ve dne v noci, aby obhájila své postavení v tradiční společnosti a zachránila samu sebe.

V předchozí části jsme se snažili charakterizovat některé motivy ženského světa Lu Xunovy povídky. Do tohoto světa vstupuje postava vypravěče jako autorovo alter–ego, aby zde zažila svůj vlastní příběh.

2.2. Mezi tradicí a moderností

2.2.1. Lu Xun mezi tradicí a moderností

Lu Xun byl už od svých dětských let školen v duchu čínské tradice takzvaného klasického vzdělání.¹¹ Děti z učenecých rodin tak byly připravovány pro kariéru ve státní službě, která předpokládala úspěšné složení úřednických zkoušek. Lu Xunova rodina však v tomto směru nepatřila k příliš konzervativním a chlapec se tak mohl seznamovat i s literaturou populárního charakteru. K ní patřily nejen neoficiální historické kroniky, ale i ilustrované romány, které zažívaly koncem 19.století značnou popularitu. Mezi autorovy nejoblíbenější knihy patřilo *Putování na západ* 西游记, *Příběhy od jezerního břehu* 水浒传 a *Příběhy Tří říší* 三国演义.

Mírou imaginace ho zaujala i mytologická *Knih hor a moří* 山海经.

V rodném Shaoxingu se měl možnost seznámit se světem lidových slavností a tradic, kterých býval pravidelným účastníkem: „Každý rok doprovázel svou matku při návštěvě její rodiny na venkově. Jako malý chlapec se tam mimo jiné směl procházet po ulicích města

¹¹ Klasické výchově byl podroben od svých jedenácti let po dobu pěti let. Výchova však nebyla na tehdejší standardy příliš rigorózní vzhledem k celkově liberálnějšímu charakteru jeho rodiny.

i účastnit se rodinných výletů lodí, jejichž cílem byla divadelní představení, předváděná na březích. Naproti domácímu rodinnému sídlu se také nacházelo prostranství, na kterém kočovné divadelní skupiny a potulní artisté předváděli sezónní vystoupení, podobná evropským středověkým mystériím. Těch se samozřejmě chlapci Zhouové zúčastňovali také.“ (Bordwell: 13). To se později projevilo v Lu Xunově díle přítomností řady folklorních motivů. Dobrou znalost lidových zvyků autor projevuje i v naší povídce popisem tradic, vážících se k čínskému Novému roku.

Lu Xun se namísto úřednické kariéry, ke které byl předurčen společenským postavením své rodiny a veden svou výchovou, přihlásil nejprve na vojenskou akademii v Nankingu a posléze na hutní a železniční školu ve stejném městě. Dědictví klasické vzdělanosti, které získal v dětství, však zůstalo bytostnou součástí jeho osobnosti. Výběr moderních škol ovlivnila možnost studia předmětů západního typu, například angličtiny či přírodních věd spíše než konkrétnější představa autora o budoucím povolání. Zároveň se v tomto období seznamoval s významnými romány západní literatury v překladu Lin Shua. Ideově ho však nejvýrazněji ovlivnil překlad Huxleyho *Evoluce a etiky* od Yan Fua v klasické čínštině.

Nejvýznamnějším obdobím intelektuálního rozvoje se však stal Lu Xunův stipendijní pobyt v Japonsku (1902–1909), kam původně odjel kvůli studiu japonštiny a později medicíny. Svůj pobyt však využil zejména ke studiu západní kultury a vědy, která zde zažívala už od reformy Meidži (1866) velký rozkvět. Generace čínských studentů, k níž Lu Xun patřil, se měla stát generací zachránců čínské společnosti, neschopné konkurovat společností západních zemí. Lu Xuna však zajímala především literatura.

Odklon od studia medicíny k umění zachycuje ve vzpomínce na přednášku v japonském Sendai.¹² Brzy poté začal publikovat literární statě a překlady povídek ze západní literatury. Ačkoliv sympatizoval i s řadou reformně či proti-qingsky zaměřených uskupení, nikdy se nestal jejich aktivním stoupencem ani členem.

¹² Během promítání diapositivů na hodinu medicíny se objevil rovněž obraz japonských vojáků, kteří se chystají zabít čínského zajatce a domnělého ruského špióna, k čemuž nezúčastněně přihlíží dav dalších Číňanů. Snímek v Lu Xunových očích zobrazoval zaostalost čínského národa, který už není schopen jednat lidsky. V tu chvíli si dle svých slov uvědomil, že spíše než léčbou medicíny svému národu prospěje lékem, který se nazývá umění, v jeho případě konkrétněji literaturou. (Lu Sün 1951: 31–32)

Po návratu domů (1909) do rodného Shaoxingu se Lu Xun věnoval pedagogické činnosti a soukromě svému koníčku, klasické filologii. Ačkoliv tehdejší čínskou společnost označil za sobeckou a postrádající lásku, zároveň věřil v evoluční vývoj národa, který působením intelektuálů bude pokolení od pokolení lepší. Z vývoje kolem prvních let po založení Čínské republiky (1912) byl však zklamaný. Nadějí vystřídala deziluze z vývoje, ve kterém spíše než o blaho národa šlo o snahu některých generálů získat moc, vliv a bohatství v situaci, která v mnohém připomínala vývoj posledních let císařství.

Na výzvu časopisu *Nové mládí* 新青年, který se stal jednou z nejvýznamnějších tribun nového obrodného hnutí čínské intelektuální mládeže, se spisovatel vrátil k literární činnosti. Lu Xun se stal jako jeden z hlavních představitelů Májového hnutí uznávaným autorem a významnou postavou společenského života. Sbíрку povídek z tohoto období vydává pod názvem „Vřava“ 呐喊 (1923). Píše ji už v mluvené čínštině *baihua* 白话, která jako jazyk nové literatury zažívá širokou podporu ze strany intelektuálů právě během Májového hnutí. Zároveň se angažuje i ve veřejném životě. Pozdější rektor Pekingské univerzity 北大 Cai Yuanpei mu nabízí místo vedoucího agendy knihoven, galerií a muzeí na ministerstvu školství. Lu Xun práci bere a později navíc vyučuje na několika univerzitách v Pekingu literaturu. Zároveň podporuje mladé autory a intelektuály.

V roce 1926 dochází v hlavním městě ke krvavým střetům mezi studenty a zkorumpovanou vládou. O svůj díl moci nad oblastí i státem stále bojují místní generálové. V tomto období vychází druhá autorova sbírka s názvem „Tápání“ 彷徨 (1926). Zdá se jako by názvy obou povídkových sbírek zachycovaly autorův osobní postoj k aktuálním událostem. Lu Xun odchází nejprve na krátký čas přednášet do Xiamenu a později do Kantonu. Zde také s nadějí sleduje Severní pochod proti militaristům spojených sil Kuomintangu a komunistů. Po masakru komunistů ze strany KMT v roce 1927 se však staví jednoznačně na stranu levice. V roce 1930 se přesunuje do Šanghaje, kde se podílí na založení Ligy levicových spisovatelů a kde také publikuje velké množství kritických polemických esejů *zawen*

杂文 na aktuální témata své doby. Přes svou aktivní podporu komunistické strany se však nikdy nestává jejím členem.¹³

V roce 1936 spisovatel opouští tento svět v předvečer japonského vpádu, vřavy zcela nového druhu, než jakou popisoval ve své sbírce. Jako autor však zůstal vždy pevně rozkročený mezi tradicí a moderností.

2.2.2. Svět povídky mezi tradicí a moderností

2.2.2.1. Čtvrtý strýc

Skupině postav „mezi tradicí a moderností“ dominuje Čtvrtý strýc. S výjimkou vypravěče, zastávajícího však v narativu zároveň specifické funkce účastníka i komentátora, se jedná o jedinou individualizovanou mužskou postavu. V povídce vystupuje ve dvou časových rovinách a ve dvou funkcích. Na straně jedné vytváří hned od druhého odstavce povídky jakýsi protipól vůči vypravěči, čímž vlastně sebe i jeho charakterizuje.¹⁴

Pokusme se nyní zaměřit na to, jak je zobrazen v příběhu snachy Xianglin. Čtvrtý strýc patří mezi konzervativní učence, kteří nedovolí sebemenší porušení tradičních zvyklostí. Dalo by se však říci, že jinak ho příběh snachy vlastně nezajímá. Zároveň je hlavou rodiny, se kterou však „otáčí“ jeho žena. Vůči vdově, kterou by měl přijmout do služby, se tváří odmítavě, ale nakonec se nechá svou paní přesvědčit. K nové služebné však zachovává pokrytecký odstup. Poté, co je snacha unesena a pro výplatu si přijde její tchyně, ho ani nenapadne se hrdinky jakkoliv zastat. Spíše to působí tak, že mu situace poslouží jako vítaná záminka, jak se služebné zbavit s racionálním odůvodněním: „Co můžeme dělat, než ji propustit, když si o ni žádá její tchyně.“ (Lu Sün 1954: 25) Svůj postoj nezmění, ani když se snacha vrací do domu Lu podruhé. Tentokrát však její návrat podmíní dalším požadavkem. Nesdělí jí však přímo služebné, ale své manželce stranou:

„Čtvrtý strýc, jak uviděl Xianglin, se podle svého zvyku zamračil, ale když si vzpomněl na všechny ty obtíže, které měli s najímáním služebných, nic nenamítal. Jen

¹³ Lu Xun k tomu sám dodává: „Pokud vám revolucionář nařídí, abyste něco dělali, tak to prostě musíte bez dotazů udělat. Ale já se na otázky ptám a posuzuji hodnotu toho či onoho jednání. Proto nemohu být revolucionářem.“ (Lyll: 83)

¹⁴ O tom však promluvíme v části „Úloha vypravěče“.

po straně upozornil tetu, že tito lidé – třebaže jsou politováníhodní – přece jen určitým způsobem porušili morálku, a proto jich lze sice použít k vykonávání obvyklých denních prací, rozhodně však nesmějí přijít do styku s ničím, co souvisí s uctíváním předků." (Lu Sün 1954: 30)

2.2.2.2. Obyčejní lidé

Výraznou skupinou postav, ve které však není jediný individualizovaný představitel, jsou prostí venkované. Jejich přítomnost v povídce je charakteristickým rysem fikčního světa Lu Xunových povídek, v němž takové postavy nejčastěji vystupují jako pasivní svědci příběhu hlavních protagonistů. V Lyellově analýze typů Lu Xunových postav je obyčejným lidem přisouzena funkce tzv. „bezmyšlenkovitých konformistů". (Lyell: 225) Tito lidé ztělesňují nešvary čínské společnosti. Obávají se silných, pronásledují slabé a bezmyšlenkovitě přejímají vše, co tvrdí authority, pověry či veřejný názor.

V naší povídce lze do této skupiny zařadit mimo jiné i řadu bezejmenných mužských postav. Dvojice únosců vykonávajících přání tchyně, druhý manžel snachy, o kterém se nedozvíme o mnoho víc, než že je tvrdě pracujícím horalem, sluha sdělující vypravěči, že snacha zahynula hladu.

Obyčejné lidi charakterizuje absence empatie a současně touha po senzaci. V úloze diváků sledují životní peripetie snachy „jako na divadle", aniž by jí jakkoli pomáhali. Vypravěč se vyjadřuje k jejich povaze na řadě míst textu, počínaje hned třetím odstavcem povídky: „Nikdo z nich se mnoho nezměnil, jen každý trochu zestárnul." (Lu Sün 1954: 17) Později se dozvídáme, že lidé v Luzhen asi věří v duchy. (Lu Sün 1954: 19) Obyčejní lidé, kteří byli u řeky, popisují únos snachy a další si zase povšimli, jak leží snacha svázaná na loďce s roubíkem v ústech. Samozřejmě nikoho z nich ani nenapadlo nějakým způsobem zakročít, pouze o dané události podají Čtvrtému strýci podrobnou zprávu. Jak už bylo rovněž zmíněno, ve scéně příchodu tchyně do rodiny Lu spolu se zrádkyní Weiovou, se Luovi nepohoršují tolik nad únosem, jako nad tím, „co tomu řeknou lidi". Lidé z Luzhen znovu vstupují na scénu v závěru povídky, kdy se snacha po ztrátě dítěte vrací do domu Lu a naslouchají jejímu příběhu s ironickým úsměvem na rtech. Nejprve jsou dojatí, starší ženy si dokonce přicházejí poplakat a pak spokojeně odcházejí, rozebírajíce tuto historku ještě znovu mezi sebou. Za nějaký čas jim však opakující se vyprávění téhož případu obtížné, snaše se začnou vyhýbat a když ani to nestačí, začnou se jí vysmívat. Po rozhovoru staré služky Liuma se snachou o původu její jizvy se hned druhý den začnou

obyčejní lidé z Luzhen hrdinky na jizvu vyptávat. Navíc se vysmívají ženě, která byla proti své vůli donucena se podruhé provdat. Obyčejnému lidu z Luzhen je adresována i poslední promluva, která je současně ironickým zakončením celé povídky: „Uvědomil jsem si, že nesmrtelní géniové nebes a země, přijavše s uspokojením hojné dary a vonná kadidla, potácejí se nyní – zmámeni obětním vínem – mezi oblaky, ochotni poskytnout obyvatelům v Luzhen nevysychající proudy štěstí a spokojenosti.“ (Lu Sün 1954: 35)

2.3. Úloha vypravěče

2.3.1. Lu Xun

Jak bylo uvedeno v předchozích částech práce, autorův život a dílo mají řadu společných rysů. Pokusme se nyní s odkazem na vybrané odborné studie stručně charakterizovat Lu Xunův vypravěčský postoj ve vztahu k námi analyzované povídce. Charakteristická je pro něj především postava autobiografického vypravěče, který nám příběh vypráví, po svém ho komentuje a zároveň si od něj zachovává jistý odstup. Přičemž sám není, či přinejmenším není jediným hlavním hrdinou.

Naratologie pro takový typ postavy používá označení vypravěče v „rétorické ich–formě“. Tento druh přímého vypravěče má charakter postavy literárního díla; vypravěčův postoj je v tomto pojetí určen perspektivou „zevnitř“, sémantický aspekt postavy se prosazuje jako aspekt vypravěče (ich–forma). Přímý vypravěč nemusí ovšem zároveň být hrdinou vyprávění.“ (Doležel: 48)

Lyell postavu vypravěče v naší povídce charakterizuje v obecné rovině jako „vypravěče v první osobě,...(který je určen)...k tomu, aby vyjádřil pocity, myšleni a zkušenosti samotného Lu Xuna. Příběhy s Lu Xunem coby jejich vypravěčem se dále rozdělují na takové, kde je prezentován v polemickém rozpoložení a na ty, které ho v zásadě představují v sentimentální rovině.“ (Lyell: 267)¹⁵ Můžeme ovšem dodat, že v naší povídce se polohy polemické i sentimentální projevují zároveň. Sentimentální v motivech návratu do rodné vesnice, když

¹⁵ Lyell v tomto úryvku poněkud nepřesně ztotožňuje postavu skutečného autora s vypravěčem. V moderních naratologických teoriích je postava autora a typu vypravěče, kterého autor pro dané literární dílo zvolil, odlišná. Chatman jde ještě dále a mezi skutečného autora a vypravěče vkládá tzv. „implikovaného autora“, což je jakýsi konstrukt té části autora, která vytváří fikční svět daného jednoho díla

se vypravěč vrací na místa dětství a přitom zjišťuje, že už sem nepatří. Způsobem, jakým prožívá své odcizení na pozadí bujarých oslav Nového roku. Polemické v jeho přemítání v souvislosti s příběhem snachy a trojicí otázek, které mu položila při náhodném setkání.

Lyell dále určuje typ vypravěče jako „intelektuála mezi tradicí a moderností“.¹⁶ Profesorka Feuerwerker k tomu dodává: „Jedním z nejvýraznějších rysů Lu Xunova fikčního narativu je časté využívání subjektivního vědomí jako zprostředkovatele textu. Pozice a funkce vypravěče v první osobě jako ‚centra vědomí‘ se výrazně liší příběh od příběhu podle způsobu, jak se jednotlivé události odvíjí.“ (Feuerwerker: 58) Přičemž jde o to, že postava specifického vypravěče je nejen v podstatě Lu Xunovou autorskou projekcí, ale zároveň projekcí vlastního pohledu intelektuála stojícího mezi tradicí a moderností do světa příběhu.

V následující kapitole se pokusíme popsat interakci mezi autobiografickým vypravěčem a světem povídky. Feuerwerker v širších souvislostech zkoumá tuto interakci mezi postavou intelektuála a světem venkova, do kterého nepatří. Intelektuál se tak v romantismem ovlivněném období Májového hnutí a tváří v tvář prostému člověku snaží o novou definici sebe sama a svého poslání ve společnosti. (Feuerwerker: 55)

Lu Xun se prostřednictvím své postavy zaměřuje na analýzu skupin vykořisťovatelů a vykořisťovaných, které vykresluje s jednoduchostí při odmítnutí detailního rozpracování.

2.3.2. Úloha vypravěče v povídce „Novoroční oběť“¹⁶

2.3.2.1. Vidění vypravěče a jeho vizualita

Úloha přímého vypravěče je hlavním fikčním hlediskem povídky. Centrální hledisko je důsledně zachováno v tom smyslu, že se nikdy nestane tzv. vypravěčem personálním, který by se zároveň „vtělil“ do myšlení nějaké jiné postavy.

Při interpretaci povídky proto bude vhodné prověřovat způsob vypravěčovy výpovědi a ptát se, proč vlastně danou událost představuje tím či oním způsobem. Charakteristickým rysem vypravěčova vidění světa a jeho obyvatel je to, že svůj pohled soustředí na období oslav čínského

¹⁶ Lu Xun tvrdil, že tito intelektuálové, stojící mezi tradicí a moderností, mohou lépe rozpoznat rozdíly mezi starým a novým a díky tomu být průbojnějšími kritiky zaostalosti čínského národa. Ne proto, aby se zviditelnili, ale aby posloužili lepší budoucnosti: „Ale když světlo pohasne, měli by odejít ze scény a v nejlepším sloužit jako kus dřeva nebo kámen do mostu, nikoliv jako cíl či vzor pro budoucnost.“ (Feuerwerker: 60)

Nového roku. Důležitost významotvorné role tohoto motivu ostatně předznamenává již samotný název povídky – „Novoční oběť“. Tento nejvýznamnější tradiční svátek vytváří v podstatě jakýsi středobod, k němuž se vztahují klíčové události povídky:

Na Nový rok se vypravěč vrací do rodné vesnice. V období příprav na svátek Nového roku je hrdinka v rodině Lu nejvíce využívána jako služebná, na Nový rok je jí zmnožněno účastnit se přípravy obětí. Nový rok navíc vytváří rámec povídky i významotvorný kontrast mezi krátkým časovým úsekem pobytu vypravěče v rodné vsi a dlouhým časovým úsekem příběhu snachy, představeným v retrospektivě.¹⁷

Popis průběhu oslav akcentuje neměnné dodržování tradičních zvyklostí v místě, kterému vládne cyklický čas tradice:

„V Luzhen to byl vždy nesmírně důležitý svátek, každý se snažil co nejpečlivěji vykonat všechny předepsané obřady a oběti, aby si jimi naklonil boha štěstí a vyprosil si od něho hojné požehnání pro nastávající rok. V každé rodině je vždy velké zabíjení slepic a kachen, velké nakupování vepřového masa. Poněvadž je nutno všechny pokrmy náležitě vyprat, jsou ruce žen, často ozdobené různými stříbrnými náramky, od samého máčení celé růžové. Když je vše uvařeno a upečeno, položí se pokrmy, do nichž jsou ze všech světových stran zabodnuté tyčinky na jídlo, na oltář a za svitu rudých svíc a vůně kadidla obětují se v časných hodinách ranních – asi kolem páté hlídky – bohům a duchům. Obětní obřad smějí vykonávat pouze muži. Po skončení obřadů vypalují se opět rakety. Každý rok je tomu tak, v každé rodině je tomu tak – ovšem jen v té, která si může koupit obětní dary, svíce a rakety – a tak tomu bylo i letos.“ (Lu Sün 1954: 17–18)

Nejdůležitějším motivem povídky spjatým s lidovými zvyky je však samotný rituál přípravy a obětování předkům na Nový rok. Tento obřad je klíčovým z hlediska důležitosti tradičního světa čínské vesnice a všechny postavy ho takto vnímají. Snacha Xianglin se po svém přijetí do rodiny Lu při složitých přípravách nejdůležitějšího svátku v roce osvědčí jako pilná pomocnice.

¹⁷ Zatímco příběh vypravěče se v podstatě odehrává ve třech dnech, retrospektiva příběhu snachy zahrnuje období asi sedmi let. Přes časovou disproporci však rovina přítomná i minulé zabírají přibližně polovinu rozsahu povídky.

Poměrně podrobný popis zvyků tradiční venkovské oslavy Nového roku není samoučelný, slouží vlastně jako výčet aktivit, jichž se stále více a více odstrkovaná snacha nesmí zúčastnit. Při zásadní důležitosti svátku a všeho, co s ním souvisí, to prakticky znamená vyloučení ze společnosti.

Vypravěč nám zprostředkovává atmosféru lidových zvyků a tradiční víry tak, jak ji vnímá svými smysly. Vytvářením významotvorných kontrastů mezi společností a samotou, hlukem a tichem, radostí a smutkem, aktivitou a pasivitou zároveň vymezuje sám sebe vůči okolnímu prostředí, se kterým se neztotožňuje. Motiv oslav Nového roku tak působí nejen coby konkrétní časový rámeček povídky, ale v symbolické rovině zároveň vyjadřuje neměnný cyklus čínské tradiční společnosti.

„Těžké, sinavě šedé večerní mraky jsou chvílemi osvětlovány jasnými šlehy záře, doprovázenými dunivou ranou - to jsou rakety vypalované k počtě boha domácího krbu. Jsou-li v bezprostřední blízkosti, zarachotí pochopitelně daleko mocněji, ale ještě dříve, nežli dozněl jejich hřmot v našem uchu, cítíme již štiplavý pach stělného prachu, který se rozlévá kolem.“ (Lu Sün 1954: 17)

Další vizuální elementy spjaté s přírodními jevy či počasím prohlubují představenou dichotomii. Třetí den své návštěvy ve vesnici vypravěč popisuje sněhové vločky velké jako švestkové květy, které navečer krouživě poletují vzduchem, prosyceným kouřem i radostným veselím. O něco později, když vypravěč usedá do studovny Čtvrtého strýce, je světleji, protože čerstvý sníh už napadal i na střechy domů. Zimní motivy navozují atmosféru ticha a přemítání.

2.3.2.2 Vypravěč a Čtvrtý strýc

Vhodným způsobem, jak určit vypravěčovy významotvorné funkce, je srovnat ho s postavami, které jej svou odlišností či příbuzností nějakým způsobem vymezují. Jedná se především o postavu Čtvrtého strýce a o snachu Xianglin.

Zpočátku nemáme o vypravěči – postavě žádné informace, nevíme, jak se jmenuje, ani jaký je účel jeho návratu do rodné vesnice Luzhen.¹⁸ Tím spíše, že si zde, jak se záhy ukáže, už s nikým příliš nerozumí. Proč se tedy vrací do rodné vsi na Nový rok?

Charakter Čtvrtého strýce jsme nastínili už v předchozí kapitole v rámci retrospektivního příběhu snachy. Takto o něm hovoří sám vypravěč.

„Byl o jednu generaci starší než já a zvykli jsme si říkat mu – Čtvrtý strýc. Byl ze staré školy literátů a horlivým zastáncem klasické výchovy a staré morálky. Shledal jsem, že se nikterak nezměnil, jen poněkud zestárnul, ale bradku si stále ještě nenechal narůst. Když jsme vyměnili několik obvyklých frází na uvítanou, zkonstatoval, že jsem ztloustl a po tom zjištění se dal ihned do láteření na reformní hnutí. Pochopil jsem, že jeho výbuch není namířen proti mně, nýbrž proti Kchang Jou–wejovi reformátorovi z 19.století. Přesto se dalo těžko říci, že bychom si nějak zvlášť rozuměli. A tak jsem se zakrátko ocitl v knihovně sám.“ (Lu Sün 1954: 17)

Datum vypravěčova návratu do rodné vesnice známo není a možná, že není ani příliš důležité. Důležitá je ona atmosféra něčeho zastaralého a zkonstatěného, kterou do značné míry vytváří právě postava Čtvrtého strýce. Právě od něj se vypravěč liší nejen generačně, ale především světónázorově.

Vypravěč svým původem, jednáním a smýšlením do světa vesnice patří i nepatří zároveň. Má zde strýce, navštěvuje zde své přátele, je svědkem příprav Nového roku. Zároveň však se oslav aktivně neúčastní a hned po příchodu se vlastně chystá k odchodu. Vypravěč se nachází v abstraktním prostoru mezi světem rodné vesnice, ze které vzešel, a vnějším světem, o němž sice nic nevíme, ale díky kterému už není stejný jako lidé z vesnice.

Poloha tohoto meziprostoru mezi starým a novým činí vypravěče schopným popsat tradiční svět vesnice s velkou mírou objektivity a zasvěcenosti do místních poměrů, na straně druhé se dívá na tyto poměry s odstupem, komentuje je a zjišťuje, že už ho ničím nepřitahují.

¹⁸ Luzhen byla rodná vesnice Lu Xunovy matky. Autor ve svých povídkách využívá název S-, který odkazuje k rodnému Shaoxingu anebo právě Luzhen. Oba názvy tedy mají, jak je vidět, silný autobiografický podtext.

Odcizení mezi postavou vypravěče a prostředím, ve kterém se pohybuje, se navíc prohlubuje. Vypovídá o tom například jeho bloumání studovnou, v níž ke svému rozčarování nalézají pouze klasické knihy, Kang Xiho slovník a kaligrafický svitek. Podobně cize a odtažitě vynívají i formální návštěvy starých přátel či nezúčastněné sledování příprav na Nový rok.

Vypravěčova situace a tedy i jeho příběh však nabere zcela nový směr setkáním s hlavní hrdinkou, snachou Xianglin.

2.3.2.3 Vypravěč a snacha Xianglin

Přestože je v úvodu vypravěč představen v kontaktu se Čtvrtým strýcem a prostředím vesnice, jeho „osobní příběh“ započne až setkáním se snachou Xianglin. K němu nedojde náhodou. Hrdinka čeká, aby mohla vypravěče oslovit a zeptat se ho na otázky, na které jí dříve neuměla odpovědět ani buddhistka Liuma, tedy na otázky po smyslu lidské existence.

Ještě než se budeme věnovat této klíčové události povídky, je vhodné setkání obou postav zvážit jako motiv setkání vzdělance s rolníkem, jenž je motivem charakteristickým pro literární tvorbu Májového hnutí. Yi–Tsi Feuerwerker se k němu v souvislosti s naší povídkou vyjadřuje takto:

„V ‚Novoroční oběti‘ (1924) proběhne setkání mezi intelektuálem a postavou rolnického typu tváří v tvář, přímo a bez okolků, což je efekt dosažený strategií příznačně autobiografického vypravěče v první osobě, který je zároveň postavou v příběhu. [...] To je upřednostňovaný narativní prostředek, který se objevuje až ve dvou třetinách Lu Xunových příběhů. [...] Právě postoj vypravěče v první osobě umožňuje jedinečné propojení natolik protikladných kvalit jako je introspekce i odstup, lyrika a hořká sebeironie v jeho díle.“ (Feuerwerker: 79)

Přestože nelze pochybovat o značné míře autobiografičnosti postavy vypravěče, nelze zároveň neuvést zcela opačný pohled, podle něž Lu Xun využívá vypravěče v první osobě, aby se „vyhnul“ odhalení sebe sama.¹⁹

¹⁹ „Přestože subjektivita Lu Xunovy fikce by neměla být zaměňována s autobiografickou zpovědí, Lu Xun byl v rámci generace spisovatelů Májového hnutí téměř jedinečný využíváním vypravěče v první osobě, aby se *vyhnul*

Klíčovým momentem vypravěčovy introspekce, o které hovoří Feuerwerker, je scéna setkání se snachou. Dojde k němu při návratu z návštěvy starého přítele druhého dne pobytu ve vesnici. Snacha, která je již tou dobou žebračkou, k vypravěči přistoupí, osloví ho a položí mu tři nečekané otázky: *Existuje duše člověka po skonu? Existuje podsvětí? Mohou se lidé na onom světě potkat?* Snacha ho oslovuje, protože očekává, že jako člověk znalý světa musí znát odpovědi na pro ni důležité otázky.

Vypravěč, který se až dosud považoval za světaznalého a moderně smýšlejícího člověka, najednou neví, co má odpovědět. V dané chvíli mu spíše než pravdivá odpověď připadá důležitější, vyhovět očekávání snachy. Jeho pochybnost však prohlubuje skutečnost, že neví, proč se ho Xianglin na tyto věci ptá. Současně si uvědomuje, že o takových věcech nikdy nepřemýšlel. Rozhovor proto ukončí vyhybavým tvrzením, že věc není jistá. Zároveň tím však přiznává, že on sám nedokáže jednat jinak než tradiční vzdělanci, kteří z oportunistických důvodů formulují své soudy opatrně.²⁰

Teprve následujícího večera, když usedá v tichu do studovny Čtvrtého strýce, mu toto setkání znovu přichází na mysl. Vlastně s ním v retrospektivě seznamuje čtenáře a přemítá o něm. Tento vnitřní dialog pokračuje i následující den, kdy se dozvídá z nezúčastněného konstatování strýcovy sluhy, že někdy v ranních hodinách snacha skonala. Tomu předchází ještě strýcovo láteření na to, že si snacha vybrala k odchodu ze světa právě Nový rok.

Setkání s hlavní hrdinkou je zlomovým okamžikem povídky, protože započíná zcela jiný, osobní příběh vypravěče, který se ukáže být příběhem hlavním. Zpráva o snaše Xianglin se tak stává ve skutečnosti překvapivou zprávou o vypravěči a jeho vnitřním světě. Tato linie ve filmové verzi zcela chybí, což zásadně mění vyznění původního díla, o čemž bude řeč později.

Po společné večeři se strýcem v předvečer Nového roku vypravěč sedí pod olejovou lampou a v tichu přemítá. V tuto chvíli se začíná retrospektiva životního příběhu snachy Xianglin, čímž současně dochází ke změně narativního rámce. Ten se ze zprostředkovaného přenosu mění

odhalení sebe sama [...], na autora, který nepřetržitě využívá vypravěče v první osobě, psal Lu Xun za sebe pouze výjimečně.” (Lee 1986: 63)

²⁰ Lu Xun si na tomto místě neodpustí ironii vůči vzdělancům tradičního typu: „Věta ‚nemohu to říci přesně‘, je věta nesmírně užitečná. Naše odvážná, ale ještě ne dosti zkušená mládež chce často s velkou sebedůvěrou řešit různé sporné otázky s definitivní platností a určovat lidem ozdravující léky. Běda však, nedostaví-li se kýžený výsledek! Pak sklídí jen hněv a nenávisť. Kdyby dovedla při svých soudech využívat vhodně této věty – oč klidněji a spokojeněji by si mohla žít! Vždyť i já jsem si nyní s velkým povděkem uvědomil její důležitost při hovoru s ubohou žebračkou, kdy mi tolik pomohla.” (Lu Sün 1954: 20–21)

v jednoduchý, nezprostředkovaný. Vypravěčův hlas líčí události minulé v návaznosti na hlavní hrdinku. Činí tak na základě svých kusých vzpomínek a především prostřednictvím promluv dalších postav. Vypravěč tedy příběh Xianglin předává tak, jak ho sám slyšel, či jak si ho rekonstruuje na základě výpovědí druhých. Střídá se tu tedy úhel pohledu příslušníků domácnosti Čtvrtého strýce, dohazovačky Weiové a obyvatel vesnice Luzhen. S životem hrdinky se seznamujeme pouze ve fragmentech a v úloze čtenářů jsme nuceni příběh rekonstruovat z několika různých podání a domýšlet si to, co zůstalo nevyřčené.

Carolyne Brown ve své studii věnované povídce „Novoroční oběť“ zvažuje empatii i odstup, který postava autobiografického vypravěče zaujímá vůči hrdince. Všimá si též toho, že vypravěč postupně rekapituluje události své návštěvy ve vesnici Luzhen tím, že zaujímá role „pozorovatele“, „účastníka“ a „historika“. Roli „pozorovatele“ zaujímá v úvodních částech povídky, kdy víceméně nezúčastněně popisuje dění ve vesnici, průběh příprav na oslavy Nového roku i návštěvy příbuzných a známých. Postavení „účastníka“ zaujímá od momentu setkání se snachou, které iniciuje jeho osobní příběh. Do postavení „historika“ se staví, když rekapituluje životní příběh hrdinky. V závěru povídky se vypravěč znovu navrácí k roli „účastníka“. Brown poukazuje také na to, že postavu vypravěče a snachy lze vnímat jako dvě formy jediné osobnosti či naopak jako jedinou osobnost, vytvářenou dvěma postavami. (Brown: 103–108)

Z tohoto hlediska lze nahlížet na motivy vypravěče a snachy jako na příbuzné s tím, že v některém ohledu se vzájemně přibližují a v jiném zase vzdalují. Obě postavy jsou spíše solitéry, kteří se od okolního společenství vesnice Luzhen nějakým způsobem odlišují a nezapadají do něj. Podstatný rozdíl mezi nimi je však v tom, že zatímco snacha usiluje o to, aby se do společnosti opět včlenila, vypravěči jeho místo mimo vesnické společenství vyhovuje. Vesničany nezúčastněně sleduje s vědomím, že mezi ně nepatří a ani patřit nechce.

Zdá se, že Lu Xunova „zpráva“ o novoroční oběti je zároveň zprávou o člověku, který se stal svědkem likvidace jiného člověka. Z tohoto hlediska klíčovou postavou celého vyprávění nemusí být „aktivní“ hrdinka, nýbrž paradoxně sám „pasivní“ vypravěč.

V závěru povídky se vypravěč probouzí za zvuků hlučných oslav Nového roku. Vzhledem k předchozímu ději však závěrečná scéna nepůsobí jako radostné přitakání tradičnímu veselí oslav Nového roku, ale spíše jako ironické povzdechnutí nad nelidskostí venkovanů a zároveň nad vlastní neschopností nelidskosti světa, ze kterého vzešel, jakkoliv změnit.

Lu Xun tak v povídce „Novoroční oběť“ předkládá osobní zpověď intelektuála, bezradně stojícího na pomezí mezi tradicí a moderností.

3. Filmová adaptace povídky

3.1. Lu Xunův odkaz

Od vzniku povídky „Novoroční oběť“ do její filmové adaptace uplynulo v roce 1956 více než třicet let, dvacet let pak uplynulo od autorova skonu. Z Čínské republiky se stala po 2. světové válce Čínská lidová republika. Ačkoliv předmětem této práce není studie politických poměrů, je vhodné se stručně zmínit o Lu Xunově vztahu ke komunistické straně a zároveň o způsobu, jakým KSCĀ nakládala s jeho odkazem. Tento vztah rovněž souvisí se způsobem filmové adaptace autorova textu.

Připomeňme si okolnosti období vzniku povídky, tedy rok 1924, a položme si otázku, zda mohla v této době Lu Xunova sympatie k marxistické ideologii nějakým způsobem ovlivnit její podobu. V této době autor ještě nebyl blízkým podporovatelem komunistické strany. Severní pochod (1926–1927) spojených armád Kuomintangu a komunistů proti lokálním militaristům vítal bez dalšího vymezení vůči té či oné politické straně. Spisovatelův výrazný příklon k levici proběhl až po masakru komunistů v roce 1927, tedy tři roky po napsání díla. Navíc v tomto období už žádné další povídky nepsal a věnoval se převážně esejistické tvorbě. Vzhledem k historickému kontextu tedy nelze předpokládat přímou souvislost mezi autorovou pozdější levicovou orientací a vznikem povídky.

Merle Goldman zajímavým způsobem rekapituluje vývoj Lu Xunova odkazu od roku 1936 do 80. let 20. století, ve kterém docházelo k podstatnému zkreslování autorova života a díla z politických důvodů. (Goldman: 446–461) Patříčným způsobem interpretovaný odkaz posloužil jako výhodná „munice“ k aktuálnímu politickému záměru dané skupiny, k likvidaci jiné skupiny či dokonce ke vzájemnému boji dvou frakcí mezi sebou. Za všechny případy lze uvést například Lu Xunův „šanghajský incident“ a jeho následnou dlouhou politickou historii.²¹

²¹ Příběh „šanghajského incidentu“ započal už v roce 1936, kdy Lu Xun kriticky vystoupil proti šanghajskému funkcionáři KSCĀ Zhou Yangovi a jeho snaze vytvořit společnou organizaci spisovatelů a umělců pod heslem „literatury národní obrany“ (国防文学) s ambicí důkladnější kontroly v této oblasti. Tato událost byla mnohokrát

Vraťme se však nyní do období vzniku filmové adaptace z roku 1956. Vztah čelních představitelů KSČ ke spisovateli dobře ilustruje promluva jejího čelního představitele, generálního tajemníka a předsedy Mao Zedonga. Ten označoval Lu Xuna jako „vrchního velitele revoluční armády“. Ačkoliv se Velký kormidelník ve svých projevech k autorově odkazu hlásil, ve skutečnosti tento odkaz svojí koncepcí literatury, formulovanou například v tzv. *Yananských hovorech*, popíral.

MZD ve své básni píše:

„Hlavní velitel
 čínské kulturní revoluce,
 nebyl jen skvělým mužem písma,
 ale i skvělým myslitelem a revolucionářem..
 Lu Xun byl mužem pevné integrity,
 prostý všeho podlézání či servility;
 Tato kvalita je neocenitelná mezi koloniálními
 a polokoloniálními národy.
 Jako představitel naprosté většiny národa,
 Lu Xun rozvrátil a dobyl pevnost nepřítele;
 V rámci kulturní fronty byl
 nejstatečnější a nejpravdivější, nejpevnější,
 nejvěrnější a nejvřelejší národní hrdina,
 hrdina, který nemá v naší historii obdoby.
 Cesta, kterou si vybral, byla cestou
 nové čínské národní historie.
 (Kultura nové demokracie, 1940) (Mao: 698)

využívána jako „důkaz“ buďto Lu Xunova boje proti nepřátelům strany či proti nepřátelům uvnitř strany, vždy úhlem pohledu dané politické poptávkou. Posloužila například zmíněnému Zhou Yangovi paradoxně k likvidaci Lu Xunova žáka Feng Xuefenga v „kampani proti pravičákům“ v roce 1957. O několik let později během kulturní revoluce byla tato událost naopak využita „první dámou“ ČLR Jiang Qing proti Zhou Yangovi a dalším intelektuálům z řad Májového hnutí. V letech 1973–1976 se tento incident stal dokonce municí na obou stranách fronty a to v boji mezi Bandou čtyř a liberálnější frakcí Zhou Enlaie a Deng Xiaopinga. Po roce 1976 došlo k dalšímu přehodnocení Lu Xunovy role coby „nedotknutelného intelektuála“ čínské literatury.

Revoluční ethos, se kterým se zmocnil Velký kormidelník Lu Xunova odkazu, se přirozeně projevoval i ve všech dalších aspektech čínské společnosti tohoto období. Jednou z dalších tematických oblastí, týkajících se období filmové adaptace naší povídky z roku 1956, je rovněž proměna v postavení ženy.

3.2. Role ženských postav

3.2.1. Od povídky k filmu

Postavení ženy v době vzniku povídky „Novoroční oběť“ se příliš nelišilo od poměrů sklonku čínského císařství, tak jak ho autor vnímal v období svého dospívání. Problém nerovnoprávnosti v postavení mezi mužem a ženou přetrvával i v prvních letech Čínské republiky. Dá se předpokládat, že způsob, jakým je nakládáno či manipulováno s postavou hrdinky zároveň zobrazoval postavení ženy té doby, zejména na venkově. Tradiční konfuciánský model předpokládal neměnnou hierarchii vztahů ve společnosti. Lidé v rodinné struktuře nadřazení mohli rozhodovat o životě svých dětí či níže postavených příbuzných. Autor vnímal vykořisťování žen jako jeden ze symbolů zaostalosti čínské tradiční společnosti, kde se po mnoho staletí až do jeho současnosti mnoho nezměnilo.

Výrazný předěl v tomto směru přineslo období po založení Čínské lidové republiky. Nerovnoprávné postavení žen patřilo k problémům, které se nová vláda jala řešit poměrně záhy a to hned 1.května 1950 zavedením „Manželského zákona Čínské lidové republiky“. Znění manželského zákona dokládá, že vztah mezi mužem a ženou do té doby rovnoprávný nebyl. Principem tohoto nařízení je zákonná ochrana práv žen a jejich rovnoprávnost ve všech aspektech manželského soužití. Na tuto rovnoprávnost dohlíží lidový soud na různých úrovních (újezdní, okresní nebo městský), který vstupuje do situace v případě, že není možné nalézt mezi zúčastněnými stranami smírné řešení. V nutných případech je tedy oprávněné, aby státní orgán situaci vyřešil podle zákona. Manželství se stává v těchto aspektech institucí do jisté míry veřejnou či hodnou veřejné diskuze.²²

²² Princip rovnoprávnosti shrnují první dva články zákona, které zní: „Článek 1. Feudální manželský systém, který přenechával manželství na náhodě nebo znal jen donucování k manželství a který byl založen na nadvládě mužů nad ženami a opomíjel zájmy dětí, se ruší. Nový demokratický manželský systém, spočívající na svobodné volbě obou partnerů, na monogamii, na stejných právech pro obě pohlaví a na ochraně zákonných zájmů žen a dětí, se uvádí

Širší vnímání rovnoprávnosti mezi oběma pohlavími se však dotýkalo i řady dalších oblastí, do té doby považovaných za mužské domény. Sborník revolučních statí s názvem *Ženy nové Číny* z roku 1949, ve kterém je zmiňovaný zákon rovněž uveden, hovoří nejen o ženách – manželkách, ale i ženách – dělnicích či ženách – revolucionářkách, potřebných pro novou čínskou společnost.

Tento výrazný posun ve vnímání postavení ženy ve společnosti ze strany oficiálních míst se samozřejmě odrazil i v postoji tvůrců a způsobu zpracování jejich uměleckých témat. Je třeba podotknout, že motiv ženské hrdinky v čínské kinematografii má dlouholetou a souvislou tradici od 20.let 20.století až do současnosti. Čínskému filmu 20. a 30. let ženské hrdinky dominují. K reinterpetaci jejich sociální role dochází pod vlivem modernizačních myšlenek Hnutí 4. května. Žena, která reprezentovala v tradiční konfuciánské hierarchii pasivní a bezprávní článek společnosti, se stala v období zápasu mezi „starým“ a „novým“ tím nejprůkaznějším symbolem změn. V levicovém filmu 30.let obraz osvobozené a moderní ženy legitimizuje novou gendrovou ideologii a stává se obrazem nové Číny. Popis těžkostí ženských hrdinek slouží jako důkaz a apel na důrazný postup společenských změn. Ve filmech tohoto období režiséra Sun Yuho²³ jako je *Svítání* (Tianming 天明) (1933) nebo *Malé hračky* (Xiao wanyi 小玩意) (1933), jsou ženy zároveň oběti i hrdinky, hrdě shazující okovy tradiční rodiny a nucených sňatků ve jménu své nezávislosti a osobní svobody.

Ženské téma po nástupu komunismu v podstatě replikuje soubor modernizačních myšlenkových trajektorií levicového filmu a nabízí ženským hrdinkám revoluční posty v nové společnosti. Na jedné straně je zobrazován těžký úděl hrdinek během takzvaného feudálního období, a zároveň akcentován jejich boj za rovné životní příležitosti. „Vykořisťování ženy“ je například leitmotivem filmu *Dívka s bílými vlasy* (Bai mao nü 白毛女) (režie: Bin Wang, 1950), který je adaptací stejnojmenné opery, uvedené poprvé roku 1945. Příběh vypráví o dívce Xi'er, dceři chudého pachtýře, která je znásilněna lstivým statkářem. Když má být následně provdána

v platnost. Článek 2. Polygamie, konkubinát, zasnoubení mezi dětmi, zabraňování novým sňatkům a vymáhání peněz nebo darů ve spojení s manželstvím je zakázáno.“ (Palát: 75)

²³ Režisér Sun Yu (1900–1990) patří k nejvýznamnějším představitelům čínské kinematografie. Film vystudoval v New Yorku a počátkem 30.let se stal jedním z prvních autorských filmařů Číny a vůdčí osobností levicové produkční společnosti Lianhua. O řadu let později se se stal terčem kritiky samotného Velkého kormidelníka pojetím svého velkofilmu *Život Wu Xuna* (Wuxun zhuan 武训传) (1950) o významném reformátorovi školní výuky 19.století. Režisérovi v následujících letech nebylo dovoleno pracovat. Teprve po 35 letech v roce 1985 byla tato kritika odvolána členy politbyra ÚV KS Číny.

obchodníkům s bílým masem, vzepře se a uteče do hor, kde přebývá tři roky v bídných podmínkách. Pouze její nenávist k vykořisťovatelům prostých lidí a láska k vojákovvi Osmé polní armády jí dá sílu přežít. V závěru se vítězně vrací po boku svého milého, aby s třídním nepřítelem vyrovnala své účty. Popularitu tohoto námětu v oficiální dramaturgii ČLR dokládá kromě filmové i baletní adaptace Pekingské opery z roku 1965.

Nové postavení ženy se samozřejmě projevilo i ve filmové adaptaci naší povídky. Především v postavě její hrdinky, která se stává symbolickou představitelkou „ženy nové Číny“. Zatímco v povídce je vypravěč a jeho osobní příběh jednou ze zásadních linií příběhu, ve filmu tato postava mizí a snacha se stává jedinou hlavní postavou děje se zcela novým nábojem.

Nástup páté generace čínských filmařů se k této tematické linii vrací v mnohem širším záběru filmů „spektakulární historie“. ²⁴ Protivenství ženských hrdinek ve feudální společnosti je tématem jednoho z prvních filmů této generace *Žlutá země* (Huang tudi 黄土地) (režie: Chen Kaige, 1984), na kterém se jako kameraman podílel Zhang Yimou, později rovněž slavný režisér. Jeho filmy *Červený kaoliang* (Hong gaoliang 红高粱) (1987), *Ju Dou* (Ju Dou 菊豆) (1990) či *Zavěste červené lucerny* (Da hong deng long gao gao gua 打灯笼高高挂) (1991) znovu otevírají kontroverzní témata tradiční čínské společnosti. Typickou hereckou představitelkou ženské hrdinky ve filmech páté generace zosobňuje Gong Li.

Je zajímavé, že nové generace se ve svém soustředění na kritiku radikální urbanizace vrací ke kolektivním koncepcím hrdinů a akcentům na vztah otec – syn. V pluralitě témat 21. století se však ženské téma neztrácí. Jejich nositelkami jsou ženy – režisérky. ²⁵

²⁴ Pod označením „páté generace“ se rozumí skupina prvních absolventů Pekingské filmové akademie z roku 1982 po Kulturní revoluci, kvůli které většinou nemohli studovat dříve a díky které také prožili řadu zkušeností, odrážející se i v jejich filmech. Obecně styl této generace charakterizuje snaha o kultivaci výtvarné stránky filmů a odkaz k čínskému kulturnímu dědictví při pohledu na současnou společnost. Zkoumáním trvalých konstant ve společnosti vytvářejí tito tvůrci kontakt mezi minulostí a přítomností. V kontextu období po Kulturní revoluci lze vnímat jejich úsilí jako snahu o rekonstrukci filmové estetiky mezi realismem na jedné straně a touhou po symbolickém vyjádření na straně druhé. Ženské téma ve filmech páté generace se projevuje i v rámci zájmu o kolektivního hrdinu například ve filmech *Sbohem má konkubíno* (Ba wang bie ji 霸王别姬) (režie Chen Kaige, 1993), *Svádný měsíc* (Feng Yue 风月) (režie: Chen Kaige, 1996) nebo *Šanghajská triáda* (Yao a yao, yao dao waipo qiao 摇啊摇, 摇到外婆桥) (režie: Zhang Yimou, 1995). I když se jedná spíše o historické fresky, ženské hrdinky v nich mají nezastupitelné místo v úloze postav aktivně ovlivňujících děj.

²⁵ Jedná se například o Li Yu a její filmy *Ryba a slon* (Jin nian xiatian 今年夏天) (2001) nebo *Ulice Dam* (Hong yan 红颜) (2005). U těchto filmů upřednostňuji český název titulu uvedeného v naší distribuci před překladem původního čínského názvu.

3.2.2. Snacha Xianglin a její herecké ztvárnění

3.2.2.1. Snacha Xianglin

Pojetí hlavní hrdinky Lu Xunovy povídky v její filmové verzi obecně reflektuje vnímání ženské postavy ve společnosti ČLR 50.let. Také režijní explikace akcentuje interpretaci textu, která upřednostňuje pouze vnější, dějovou rovinu příběhu snachy Xianglin. Následkem toho dochází k vyloučení autobiografického vypravěče z povídky. Jeho narativní hlas je ve filmu přítomen pouze v kusých komentářích, zdůrazňujících odstup tvůrců od feudálně zastaralého světa plného nešvarů. Z autora povídky a jeho autobiografického vypravěče zbyl ve filmu pouze „mlčící“ Lu Xunův medailón, uvedený hned v prvním záběru, který do narativu nijak aktivně nepromlouvá. Hlavní hrdinka, prostá žena, vystupující v povídce v protipólu k postavě vzdělaného vypravěče, se tak ve filmu stává jedinou hlavní postavou. Je navíc nadána vlastnostmi a charakteristikami, které povídka pouze naznačuje.

Režisérova koncepce přetváří ambivalentní svět Lu Xunovy povídky ve svět černobíle jednoznačný. Na jedné straně stojí snacha Xianglin coby prostá bojovnice za vlastní svobodu a na straně druhé temná moc tradiční společnosti reprezentovaná většinou ostatních postav. Sang Hu ve své režijní explikaci používá motiv feudální chobotnice, kde každé chapadlo je jednou z postav, které se snaží snachu uchvátit. (Sang: 107)

Zároveň dochází k celkové proměně koncepce postav, kterých je ve filmu více než v Lu Xunově povídce. Už to nejsou pouze ženy, které jsou hlavními hybatelkami příběhu, ale lidé různého pohlaví i postavení. Shodně se snaží vydobýt si pro sebe výhody nejen na úkor snachy Xianglin, ale i ze sebe navzájem, čímž vytvářejí jakýsi protipól hlavní hrdinky.

Ve filmu však také vystupuje řada prostých lidí, kteří jsou v podstatě dobří, ale vinou své nevzdělanosti se stávají snadným objektem manipulace vchytralejších a bohatších postav. Přičemž skupina kořistníků a vykořisťovaných není rafinovaně odlišitelná čistě na základě svého sociálního původu. Jedni i druhí se vyskytují na obou stranách pomyslné fronty.

Zaměřme se nejdříve na hlavní hrdinku filmu. Režisér ji ve své explikaci vlastními slovy charakterizuje následovně.²⁶

²⁶ Nutno však podotknout, že v jeho podání se mísí poznatky věcné a ideologické, což působí místy nejasně.

„SNACHA XIANGLIN – laskavá a nevinná duše, zaživa umučená feudálními silami. Lu Xunem vytvořená snacha Xianglin není pouze postavou podávající se protivenstvím a smířenou s bídnou existencí. Současně se jedná o postavu, v jejíž upřímné a prosté povaze doutnají uhlíky revolty.

Na jedné straně snáší příkoří, na straně druhé se však nechce podvolit svému osudu. Obě vlastnosti, které se v osobě snachy Xianglin tak podivuhodně snoubí, jsou zároveň vynikajícími charakterovými vlastnostmi tradičních čínských žen. Díky tomu se čtenáři snacha Xianglin nejeví jako odevzdaná žena ani jako oběť. Limitována podmínkami doby snacha Xianglin netuší, kdo nese hlavní díl viny. Ale z toho, že se posléze vyptává na existenci lidské duše na onom světě vidíme, jak se posouvá od pověrečné víry v osud k pochybnostem o osudu. Právě toto je důležitý obrat jejího poznání, ve kterém se odráží zárodek myšlenkového probuzení těžce pracující čínské ženy, náležející k nejnižší vrstvě tradiční společnosti. (Sang: 107)

Je patrné, že snaše Xianglin je v režisérově explikaci přisouzena daleko větší míra připravenosti aktivně ovlivňovat vlastní život i individuální bojovnosti. V tomto smyslu je také interpretováno veškeré jednání snachy, popsané v povídce. V Lu Xunově textu však takto explicitní a jednoznačná charakteristika hrdinky chybí. Je to dáno především tím, že Xianglin je jako postava konstruována prostřednictvím vypravěče a dalšími postavami. Povídková Xianglin v sobě díky tomu nese jisté tajemství a rys neproniknutelnosti. Čtenář se může pouze domnívat či usuzovat na to, jaká Xianglin je, jist si tím však být nemůže. Jinými slovy, zatímco příběh povídky je zároveň příběhem vypravěčovým, filmový příběh především příběhem snachy Xianglin.

V povídce se hrdinka jeví jako prostá žena, která bojuje o vlastní existenci v rámci feudální společnosti. Legitimitu této společnosti však nijak nezpochybňuje a ani o ní nepřemýšlí. Snacha Xianglin chce být jen šťastnou služebnou či šťastnou matkou a manželkou, nemá však v úmyslu vzpírat se svým pánům a zpochybňovat tradice, které omezují její život.

V Lu Xunově podání je spíše jakýmsi ztělesněním prosté ženy, vykořisťované svým okolím, tedy jednou z mnoha žen, jakých mohlo být v tradiční Číně nespočetné množství. Nemá žádné osobité charakteristiky, které by jí z této velmi obecné kategorie jakýmkoliv způsobem

vydělily, dokonce za sebe s výjimkou jediného případu ani nepromlouvá. Obecnost jejich charakterových rysů, představených autorem, nijak glorifikovaných či dále upřesněných, právě vytváří již zmíněný dojem jisté neproniknutelnosti její osobnosti. Tato prostá žena si ne zcela jasně uvědomuje, co se okolo ní děje a pouze se snaží zachránit samu sebe. Není antickou hrdinkou ani revolucionářkou.

Prvek jisté ambivalentnosti a nepoznatelnosti povídkové hrdinky je však ve filmu zcela smazán. Filmová snacha se představuje jako statečná žena, do poslední chvíle se snažící přizpůsobit prostředí a silám, které ji omezují. V závěru však, když už není kam ustoupit, přistupuje aktivně k činu. I když se jí nepodaří dosáhnout svých cílů, do mysli diváka se zapisuje jako žena, která dosáhla morálního vítězství nad svými vykořisťovateli. Významný posun této jediné hlavní postavy filmu přirozeně nabízí daleko větší prostor pro zobrazení těchto nových, tvůrci dodaných či rozvinutých stránek její osobnosti. Snacha Xianglin k nám prostřednictvím svojí herecké představitelky promlouvá na mnoha úrovních a vytváří nový a zcela jedinečný osobní příběh hrdinky – tedy rovinu, která v povídce naprosto chybí.

3.2.2.2. Herecká představitelka snachy Bai Yang

K sugestivně živému obrazu hlavní postavy filmu velkým dílem přispívá i její herecké ztvárnění významnou představitelkou čínské kinematografie Bai Yang (1920–1996).²⁷ V článku uveřejněném k počtě herečky na ní vzpomíná její dcera: „Na povrchu byla velmi upřímná a jemná, ale uvnitř tvrdá. Byla tím typem osoby, která i kdyby měla být popravena, tak si přivstane kvůli ranní rozcvičce.“ (Krich: 1) Tato vzpomínka naznačuje, že pevnost charakteru herečky a jí ztvárněné snachy Xianglin mohly mít některé společné rysy.

Po válce Bai Yang ztvárnila nový typ statečné ženy z lidu ve slavném filmu *Jarní vody tečou na východ* (Yi jiang chun shui xiang dong liu 一江春水向东流) (režie: Cai Chusheng, 1947).

Příběh popisuje životní peripetie učitele Zhanga a jeho ženy Sufen (Bai Yang) v těžkém období japonské okupace a po ní. Herečka zde poprvé vystupuje v roli ženy, kterou podvádí manžel

²⁷ Herečka se věnovala kinematografii už od svých 11 let. Pocházela z kulturní rodiny. Její otec založil první univerzitu pro dívky v Pekingu. Herecky se prosadila v kultovním filmu *Křižovatky* (Shizi jietou 十字街头) (1937), romantické komedii o ideálech mladých studentů z Šanghaje na prahu dospělosti v dekadentním prostředí velkoměsta končící éry Kuomintangu, sílícího komunismu a v situaci blížící se japonské invaze. Bai Yang se stala tímto filmem jakýmsi vzorem moderní čínské ženy a mladé romantické dívky své generace.

s bohatší a perspektivnější partnerkou. Už zde Bai Yang ztvárňuje ženu, vykořisťovanou společenským systémem.²⁸

Jak už bylo řečeno, režisérova koncepce, která vypouští vypravěče, poskytuje hlavní hrdince daleko více prostoru k rozehrání uceleného osobního příběhu se všemi dramatickými peripetemi.

Tento režijní záměr naplňuje herečka Bai Yang beze zbytku výrazově i fyzicky. Na její široké a hezké oválné tváři mladé ženy kolem třiceti let se odrážejí vjemy hlavní hrdinky jako na velkém a čirém zrcadle. To se zdá být v souladu s tvůrčí koncepcí, usilující o vytvoření postavy prosté mladé ženy, která nejen že nechce, ale vlastně ani neumí nic skrývat. Ke všemu, co zažívá, se staví s přirozenou samozřejmostí, sdělující víc než slova. Bai Yang vyjadřuje čitelné a jasné emoce. Ve zlomových okamžicích jí dlouhé detailní záběry kamery dávají rovněž prostor k vyjádření hlubších myšlenek a vnitřních proměn. Na začátku, kdy je v rodině zesnulého manžela, působí úslužně a smířeně se svým osudem. Poté, co se dozví, že ji však chtějí prodat, se ponoří do hlubokého zamyšlení, které se zvolna mění ve výraz odhodlanosti k útěku.

Herečka však střídá celou řadu těchto výrazově jasných poloh. Jako nová služebná v rodině Lu vyznačuje energii a úsměv. Když je unášena nebo když jí chtějí provdat proti její vůli, bojuje o svobodu jako lapená divá zvěř. Poté, co však pochopí, že má hodného a pracovitého manžela, projevuje laskavost a mírnost, posléze i statečnou obětavost za svojí novou rodinu. Jeden z nejdelších detailů filmu je věnován jejímu obličejí ve scéně, kdy současně přichází o svého syna, uneseného vlky, i o manžela. Z tváře filmové Xianglin jako by se vytrácel život a její rysy ztuhnou ve zbědovanou masku. Od této chvíle se živoucí bytost mění v loutku, která při jakémkoliv náznaku zájmu o svou osobu spustí svou plačtivou litanii. Ta se opakuje s železnou pravidelností včetně počátečního povzdechnutí, po kterém následuje zpověď o tom, jak byla hloupá, že poslala synka ven loupat boby: „Věděla jsem, že vlci přicházejí v zimě do

²⁸ Nejvýraznější představitelkou hlavních ženských rolí byla Bai Yang i v průběhu 40. a 50.let, k čemuž jí napomáhala i přátelství s politickými prominenty komunistického režimu jako byly premiér Zhou Enlai či předseda Mao. Herecky se podílela i na některých propagandistických filmech a zastávala například funkci místopředsedkyně Asociace filmových pracovníků. Na sklonku 60.let se však herečka dostala přesně do té životní role, kterou tak úspěšně ztvárňovala na stříbrném plátně. V období, kdy si i s ní začala vyřizovat účty bývalá kolegyně, nyní však mocná manželka Velkého kormidelníka komunistické strany Jiang Qing, se ocitla na sedm let ve vězení v cele vedle svého hereckého partnera z filmu *Křížovatký*. Po této fázi však byla rehabilitována a dodnes patří mezi historicky nejocetovanější představitelky čínské kinematografie. Na téma politického angažmá herečky však poznamenává její dcera: „Moje matka vlastně vůbec nebyla politicky angažovaná. Možná jen v tom smyslu, že byla hrdá na to, že se Číňané postavili na vlastní nohy a vládli sami sobě.“ (Krich: 2)

vesnice, ale nenapadlo mě, že by se to mohlo stát také na jaře..." Zároveň se v jejím obličejí zračí zklamání a podiv nad tím, proč lidé, kteří nejprve soucitně naslouchají jejímu příběhu, se od ní po čase odtahují a dokonce se jí začnou vyhýbat, aby ji nemuseli znovu poslouchat. Toto osamělé uzavření do sebe při nepochopení okolního světa se ještě prohlubuje poté, co se dozví, že jako nečistě jí není dovoleno účastnit se přípravy obřadních pokrmů. Tomuto poznání předchází trapná scéna, ve které se snacha snaží pomoci při přípravě na slavnost Zimního slunovratu, ale Čtvrtá teta jí přitom neustále okřikuje, bere věci z rukou, aniž by svoje chování jakkoli zdůvodnila. Učiní tak pouze v závěrečné větě: „Zimní slunovrat je sluneční cyklus. Musíme být opatrní, rozumíš?“²⁹ Proměna snachy vystupuje do popředí o to výrazněji, že se vlastně nachází ve stejné službě jako poprvé, ale už není tak bystrá a houževnatá jako dříve. Její společenskou likvidaci stvrzuje služebná Liuma s dodatkem, že v podsvětí bude přeříznuta v půli, aby si tak přišli na své oba její předchozí manželé. Novou nadějí však hrdince vlije do žil možnost koupě chrámového prahu, který by vykoupil všechny její domnělé hříchy. Snacha se zdá být zachráněna a hrdě to sděluje každému na setkání. Vyrcholením tohoto snažení má být příprava obětí na Nový rok. V této části Bai Ying vytváří jednu z nejjímavějších scén filmu. Hrdinka nedočkavě a s velikou pečlivostí upravuje novoročního kapra a hrdě kráčí s ostatními služebními do obřadní síně. V dlouhém detailu při chůzi za zvuků povznášející hudby se na ní odrážejí světla a stíny slavnostních svící. Následné okřiknutí nejprve Čtvrtou tetou a pak hrubé vykázaní ze strany Čtvrtého strýce jako by v jediné vteřině zmařilo všechny její naděje o návratu do tohoto společenství, kde měla svoje nezastupitelné místo. Důvěřivý a šťastný obličej se zkříví do nevěřící grimasy. Snacha nevěří, co se to stalo a neustále opakuje, že přeci zakoupila drahý práh, aby se vykoupila z hříchu. Odsudek Čtvrtého strýce je však neoblomný. Snacha ohromeně upouští mísu s kaprem a následně je jako prašivý pes vyhozena na ulici. Proč se tak stalo? Na to snaše neumí odpovědět ani pověřivá buddhistka Liuma.

V tento okamžik dojde k druhé nejvýraznější proměně snachy, k proměně, která nemá v povídce žádný základ. Nespravedlivý odsudek naplní Xianglin divokou bojovností. Snacha se vrhá do chrámu a kuchyňským nožem ze všech sil řeže do zakoupeného prahu, jako by si chtěla naráz vyrovnat účty se všemi nepřáteli najednou. V této scéně dává Xianglin průchod svému hněvu i rozhořčení a zbavuje se masky úslužnosti a podřízenosti. Mnich, přivolaný hlukem, se udiveně ptá: „Jak se opovažuješ urážet Buddhu?“ „Buddhu?“ Následují tři krátké

²⁹ V tomto smyslu se ve filmu odkazuje k důležitosti tradičního rituálu obětování předkům pro manželé Luovi.

záběry detaily tváře chrámového bůžka a snacha se dá do sekání s ještě větší vervou. V destrukci prahu jí zabrání pouze mnichova hůl.

Herečka Bai Yang je schopná vyjádřit v několika následných záběrech sešlost a stáří. Hned v navazující scéně vidíme unavenou snachu, jak žebra a při chůzi se opírá o hůl. V závěru už unavenou a šedivou stařenu, která otupěle z povzdálí sleduje veselí Nového roku. Malý synek Aniu odpaluje petardu z ruky tak, jak ho to sama kdysi učila. Osamění, lítost, bída i němá otázka, to všechno je na konci filmu vepsáno ve tváři hrdinky. Snacha se klopotně vleče vpřed a pro sebe si mumlá: „Existuje po skonu nějaká duše? Řekni mi to, řekni. Existuje nějaká duše?" Tyto poslední otázky filmové Xianglin jsou vlastně otázkami, které klade hrdinka povídky vypravěči při jejich prvním setkání. Zatímco setkání a následné otázky jsou v povídce začátkem vypravěčova osobního příběhu, snacha ve filmu klade otázky v závěru divákům. Odpovědi na tyto otázky by mohl být závěrečný komentář vypravěče, který však ještě zřetelněji než sama Xianglin, není vypravěčem Lu Xunovým: „Toto se stalo před 40 lety. Máme štěstí, že tyto časy už pominuly. Takové věci už jsou navždy pryč."

3.3. Mezi tradicí a moderností

3.3.1. Tvůrci filmu a situace kinematografie ČLR 50.let

Vývoj čínské kinematografie 50.let přirozeně souvisí s její předválečnou historií. Už od 20.let 20.století se stává hlavním centrem filmového průmyslu Šanghaj. Po víceméně rozvojové éře vizuální poetiky němé kinematografie, kdy se formují základní podmínky produkce, přichází doba zvukového filmu. Ta s sebou přirozeně přináší větší míru sepětí daného titulu se zemí produkce především na jazykové úrovni. Vedle celosvětové popularity komerčních filmů americké a čínské výroby, adaptující tyto vzory do domácího prostředí, se v Šanghaji začínají ve 30.letech natáčet také levicové tituly s uměleckými ambicemi.

Je pozoruhodné, že právě tento druh filmu se těšil oblibě nejen u intelektuálů, ale též u řadového diváctva. Takový trend souvisel se složitou politickou situací, ve které se po založení Čínské republiky střetávaly v boji o moc síly Kuomintangu a komunistů na pozadí nastupující japonské invaze. Literární autoři začínají psát pro film. Ve svých idealistických námětech 30.let, tváří v tvář složité přítomnosti i nejisté budoucnosti, zobrazují životy obyčejných lidí v rodinných

mikrokosmech. Ve svých dílech spojují literární tendence realismu a romantismu, jak se s nimi mnozí – Lu Xuna nevyjímaje – seznamovali především na přelomu 19. a 20. století v modernizovaném Japonsku. Tyto původně literární vlivy se později promítly do čínské kinematografie směřující k sociálnímu realismu či realistickému melodramatu. Podobně jako jinde ve světě se za války vývoj čínské kinematografie na nějakou dobu zastavil. Pro toto období je typický příklon k tvorbě propagandistických snímků. Po skončení války však filmová produkce už řízeně pod diktátem vítězné komunistické strany navázala na levicové směřování předchozích dekád. Požadovala však silnější revoluční akcent, který by na plátně rozvinul takzvaný socialistický realismus, založený na marxistické ideologii. Ani v tomto období se však z filmových námětů nevytratil onen tradičně melodramatický akcent, který je typický pro čínskou kinematografii předchozího období.

Původní soukromé společnosti a v nich soustředění filmaři 30. let přešli po válce do státních či státem řízených produkčních společností, aby zde natáčeli filmy s novou tematikou a vyhověli tak požadavkům nové doby. Jak už bylo zmíněno v předešlé části, hrdinou těchto snímků se stále častěji stávala žena.

Návaznost kinematografie 50. let na předválečné období ostatně ztělesňuje i významný levicový autor divadelních her a scenárista Xia Yan 夏衍 (1900–1995), který je i autorem scénáře k filmu *Novoroční oběť*. Tento všestranně aktivní člověk se stal vedoucím spoluzakladatelem Levicové filmové ligy³⁰, vzniklé v rámci Ligy levicových spisovatelů, kterou v roce 1929 rovněž spoluzakládal. V ní se zcela jistě setkával i s dalším jejím členem – Lu Xunem.

Xia Yan také vytvořil jeden z prvních scénářů čínského filmu *Jarní hedvábníci* (Chuncan 春蚕) (režie: Cheng Bugao, 1933).³¹ Počátkem 50. let seznámil čínskou veřejnost se sovětským filmem, především jeho revolučně realistickou tradicí, za což byl na prahu Kulturní revoluce (1966–1976) „odměněn“ osmiletým vězněním. Xia Yanův literární a filmový odkaz je však ctěn do dnešní doby literární a filmovou cenou, která nese jeho jméno.

³⁰ Levicová filmová liga založená v roce 1932, je zároveň důkazem zájmu levicových intelektuálů o zvukový film jako umění.

³¹ Tento první levicový film je adaptací známé Mao Dunovy stejnojmenné novely. Autentickým způsobem popisuje těžkou situaci venkovské rodiny pěstitelů bouře morušového v prostředí krutého trhu, který je zlikviduje. Xia Yan psal pod pseudonymem Cai Chusheng z důvodu ochrany proti cenzuře Kuomintangu. Ve svém scénáři popisuje akci, dialogy a prostředí, což bylo na svou dobu ojedinělé. Film se promítal němý s mezititulky, ale využíval už zvukový doprovod. Xia Yan zůstal aktivním i po válce a v letech 1954–1965 zastával dokonce významný úřad náměstka ministra kultury Čínské lidové republiky.

Režisér filmu Sang Hu (1916–2004), vlastním jménem Li Peilin, se narodil ve „městě filmu“ Šanghaji a patřil k o něco mladší generaci než Xia Yan. Původně se chtěl stát novinářem, chvíli však pracoval jako bankovní úředník, než se mu podařilo počátkem 40.let dostat k filmu nejprve jako scenárista a poději v úloze režiséra. Postavením ženy v moderní čínské společnosti se začal zabývat už od svých prvních filmů. Společenská komedie *Na zdraví manželce* (Taitai wansui 太太万岁) (1947), která přehodnocuje rovnoprávnost moderní ženy tváří v tvář tradici, se stala první z řady svého druhu komerčně úspěšných titulů poválečného období. Režisér se k tomuto tématu v jiném kontextu vrátil i v případě námi analyzovaného filmu.

3.3.2. Adaptace

Filmová adaptace z roku 1956 nebyla jedinou verzí Lu Xunovy povídky z roku 1924. Harry Kuoshu ve své studii stručně charakterizuje vybrané filmové i divadelní adaptace a zmiňuje též významové posuny, které jednotlivé adaptace přinášejí.³² Poprvé se stala povídka námětem opery, uvedené v rodném autorově městě Shaoxingu (1946).

Druhou adaptací se stala filmová verze této operní inscenace, obojí v režii Wei Nana (1948).³³ Postava vypravěče v operní stylizaci rovněž ustupuje do pozadí a příběh se soustředí výhradně na hrdinku a její životní peripetie.

Ve filmové verzi z roku 1948 dochází k zásadním významovým posunům obsahovým i žánrovým. K Lu Xunově příběhu je dodána melodramatická linie lásky dvou mladých lidí, které jsou kladeny překážky ze strany rodičů. Doboví kritici to komentovali tak, že ačkoliv dodání melodramatické linie činí příběh diváckým, nejedná se o věrnou adaptaci originálu. (Kuoshu: 55)

Na začátku je mladičká hrdinka, dcera matky Weiové (v povídce dohazovačka práce) už ve službě v domě pána Lu, kde zároveň pracuje jako sluha i její otec. Ona a mladý pán Lu (v povídce hošík Aniu, uvedený v jediné větě textu povídky) se do sebe zamilují. Rodiče si to však nepřejí. Hrdinka je provdána za statkáře Xianglina a oženěn je rovněž i Aniu. Mladý pán

³² Do výčtu adaptací jsme zahrnuli i zmínku o adaptacích divadelních. Způsob jevištní stylizace nám umožňuje vnímat téma z více hledisek, než pouze z jednoho.

³³ O filmové adaptaci Lu Xunovy povídky z roku 1948 v režii Wei Nana není známo vůbec nic. Bohužel se mi nepodařilo ani ověřit její existenci v dostupných filmových databázích či encyklopediích čínské kinematografie. Harry Kuoshu pro svou srovnávací studii jednotlivých adaptací povídky zřejmě využívá zachovaný filmový scénář Wei Nana, kde je jeho koncept podle všeho dopodrobna popsán. Kuoshu však ve své studii nikdy neodkazuje přímo k filmu, takže se domníváme, že se nedochoval nebo je nedostupný. Osobně se domnívám, ačkoliv to není nikde takto explicitně uvedeno, že Wei Nan filmově zpracoval svojí předchozí operní adaptaci. Svědčí o tom některé scénické postupy, které Harry Kuoshu uvádí jako rysy této filmové verze.

však není s danou situací spokojený, snaží se Xianglinovi nabídnout peníze, aby dívku získal zpět. Na ní však také parazitují bratr ženicha i jeho matka. Samotný Xianglin dokonce hrdince radí, aby utekla. Dívka však o manžela přijde, tchýně jí chce prodat a tak hrdinka znovu utíká do domu Lu, kde se uchází o službu. Přítomnost snachy znovu roznítí lásku Aniu. Snacha je však násilně unesena a prodána do hor, kde žije s chudým horalem. Poté, co vlk unese její dítě, se snacha Xianglin chce vrátit do domu Lu, ale všichni ji vyhánějí, takže hyne během zimních oslav Nového roku jako žebračka. (Kuoshu: 55)

Specifickým narativním postupem v této filmové verzi, který má však blíže k původní povídce než k filmové adaptaci z roku 1956, je přítomnost hlasu vypravěče příběhu. Ten je však využit spíše v ironickém kontrastu. V úvodní scéně, ve které hrdinka hyne, vypravěčův hlas na její otázky po smyslu lidského života nejen neodpovídá, ale navíc se k nim vyjadřuje vyhýbavě a s lehkou ironií. Celý příběh snachy je pak odvyprávěn v retrospektivě. (Kuoshu: 56–57) Ironicky vyznívá i nabídka sňatku mladého pána Aniu, která je ve zvukové stopě v kontrastu s obrazy scén drsného života v horách, kam byla snacha nedobrovolně provdána.

Tyto narativní postupy posilují obraz snachy jako objektu bez vlastní vůle či myšlení. Objektu, smýkanému záměry a ambicemi druhých postav, což je zase koncept blízký vyznění původní povídky, ve kterém je hrdinka rovněž prezentována prostřednictvím jiných postav, především vypravěče. Celkově melodramatické ladění obsahu i jeho zpracování se však povídce spíše vzdaluje.

Wei Nan využívá i některé ryze divadelní postupy jako je například zvuk hromu, dokreslující některé dramatické momenty v příběhu. Například ten, ve kterém Xianglin posílá svou ženu pryč z domu, aby se zachránila, protože si je vědom jejího vykořisťování ze strany jeho rodiny.

Další divadelní adaptace Lu Xunovy povídky v podobě představení Shaoxingské opery z let 1956, 1962 a 1982 se vyhnuly melodramatickým akcentům a zdůrazňovaly, podobně jako film z roku 1956, spíše sociálně kritické hledisko příběhu. Zároveň došlo k umírnění „vlčího motivu“ ve smyslu metafory dravčí feudální společnosti.

Pro obě filmové adaptace z roku 1948 a 1956 je však právě motiv vlka charakteristický. Ten je už v Lu Xunově díle využíván pro metaforu některých atributů lidské společnosti a v těchto adaptacích slouží jako výrazný vizuální symbol „dravých“ postav děje.

V letech 1953–1956 byla v čínské kinematografii prováděna důkladná a několikaúrovňová cenzura filmových projektů od napsání scénáře až k realizaci. Ačkoliv nelze označit „Novoroční oběť“ za titul, který by svým uměleckým pojetím nějakým způsobem bořil dobové mýty či prolamoval stranickou linii, relativní uvolnění společnosti v souvislosti s „kampaní sta květů“ mohlo tvůrcům filmu poskytnout jistou dávku tvůrčí svobody. Komunistická ideologie se ve filmu nijak explicitně neprojevuje. Některé její rysy by se však daly vysledovat ve způsobu zobrazení feudálního světa a střetu vykořisťovatelů a vykořisťovaných.

3.3.3. Svět filmu mezi tradicí a moderností

3.3.3.1. Postavy

Kromě jednoznačně kladné hlavní hrdinky se ve filmu vyskytuje mnoho postav, oscilujících od soucitné náklonnosti vůči snaše k neskrývanému vykořisťování. Na rozdíl od povídky, kde roli manipulátorek zastávají převážně ženy, zastává ve filmu tuto roli i řada dalších postav. Tito lidé nejsou vyhraněni z hlediska sociální hierarchie, ale spíše na základě svého uvažování. Obecně lze však říci, že bohatí lidé se chovají zpupně a snaží se ještě více zvětšit svoje majetky na úkor méně bohatých, méně mocných a méně vzdělaných. I mezi lidem prostým se ale najdou „chytráci“, kteří se také snaží urvat si v rámci tradičního systému svůj díl kořisti.

Množství postav ve filmu, které jsou v povídce pouze naznačeny, vlastně odpovídá na otázku, jak je možné, že nedlouhá povídka poskytla dostatečný materiál pro natočení celovečerní adaptace. Ve filmu se rovněž objevují postavy zcela nové.

Pokusme se nyní zorientovat ve skupině všech těchto filmových postav a odpovědět na otázku, jakými postavami tvůrci zabydlují svět filmové adaptace, a jak charakteristiky jednotlivých postav přispívají k celkovému vyznění díla.

3.3.3.2. Vykořisťovatelé

Čtvrtý strýc a Čtvrtá teta se typově blíží svým literárním předobrazům. Čtvrtý strýc nosí učenecký oděv, čapku, kouří dlouhou dýmku, pěstuje si bradku a většinou sedí za psacím stolem

nebo si nechává od mladé služky masírovat záda. Vyřizování praktických věcí zpravidla přenechává své manželce, která sedává na židli v popředí záběru. Když Čtvrtá teta snachu pochválí, Čtvrtý strýc ji upozorní na to, ať tak nečiní v její přítomnosti: „Už jí dále nechval v její přítomnosti. Nebo si řekne o víc peněz.“ Manželka na to s porozuměním pokýve: „Stejně je to zvláštní. Pracuje od rána do večera a přesto přibrála na váze.“ „Není divu, vždyť je rozená otrokyně.“

Čtvrtá teta působí daleko soucitněji než její manžel. Ačkoliv se vůči své služebné tváří navenek lhostejně, je poměrně vlídná. I když jí pán okřikuje, chválí píli snachy a nesouhlasí s jejím prvním vynuceným odchodem. Při druhém příchodu hlavní hrdinky s pohnutím vyslechne její příběh, přijímá jí do služeb a snachu napomene, že má práci a už nikdy tedy nemá plakat. Co se týče zaměstnání, je však Čtvrtá teta nucena přijmout rozhodnutí svého manžela, kterým snaše zapovídá dotýkat se obřadních nádob. Podobně jako ostatní také ona zůstane hluchá k argumentům hrdinky, že zakoupila práh do chrámu, aby se vykoupila ze svého domnělého provinění. Spolu se svým manželem jí bez delšího rozvažování vyžene na ulici.

Typickým škůdcem společnosti je lichvář Yang, který se ve filmu objevuje pouze ve dvou scénách. Tato postava, stejně jako jeho nohsled účetní Wang, není součástí fikčního světa povídky. Ve filmu však ztělesňují zpučnost bohatých kořistníků. Pan Yang vypadá podobně jako Čtvrtý strýc: čepička, učenecký oblek, pečlivě zastřižený vous a dýmka. Poprvé se objevuje ve scéně, kdy se sjednává půjčka horala Šestého Hea s pomocí jeho staršího bratra Starocha Hea na koupi snachy od tchýně. Motiv jejich manipulace dokládá i scéna, ve které Staroch He „podepisuje“ smlouvu otiskem palce, čímž se ukazuje jeho negramotnost a tedy i neschopnost si text smlouvy jakkoliv ověřit.

Podruhé se Yang objevuje ve scéně, kdy se ukazuje, že horalův dluh patrně splacen nebude, přítomen je však pouze prostředník Staroch He. Tomu lichvář spílá za nezaplacení půjčky a pak se s významným pokývnutím na svého účetního Wanga zahledí z okna, jako by se ho věc netýkala.

Účetní Wang vůbec působí jako kardinální padouch. Nejdříve výhružkami vymámí ze Starocha Hea souhlas pro ručení dluhu horalovým domem. A to i přesto, že se o něco dříve nechává hostit na horalově svatbě. Zde také vystupuje jako najatý oddávající v bizarním svatebním obřadu se snachou bez snachy.³⁴ Naposledy se ujímá své role jako neomalený

³⁴ Snacha se raději udeří do hlavy, než aby se dobrovolně podvolila obřadu. Ten tak probíhá bez jejího vědomí.

vymahač horalova dluhu, ve kterém se neváhá s chřadnoucím mužem pustit do křížku a přitom vyhrožovat konfiskací domu.

Epizodní postavou podobného typu je obchodník, který si objedná odtah své lodi se zbožím na trh. Nabídka za sto měďáků se neodmítá, i když přichází v situaci, kdy si horal Šestý He namůže z těžké práce záda. Práci však musí vzít kvůli svému dluhu, vzniklém koupí manželky. Spolu s dalším nádeníkem táhnou loď na lanech, upoutaných k zádům, čemuž přihlíží obchodník se slunečníkem a pobízí oba muže k většímu úsilí, protože chce být ovíván větrem.

Dalším kořistníkem, tentokrát ovšem z lidových vrstev, je tchýně a její syn Druhý Wei. Ten se na scéně objevuje hned v prvních záběrech filmu, když vstoupí zezadu směrem od kamery na cestu za snachou, která se lopotí s otepí klestí. Svým zastavením zakryje divákovi pohled na Xianglin v pozadí na cestě. Tento záběr jakoby symbolicky naznačoval, že má hlavní hrdinku ve své moci. Venkovský chlapík působí od první chvíle slizce jako úhoř, neustále se všelijak uculuje a přitom spekuluje, jak si z ostatních něco pro sebe urvat. V následující scéně domluví s tchýní prodej snachy. Druhý Wei nelení a chce obchod usmlouvat za dobrou cenu. Později je to především on, kdo nejprve snachu „vyčenicí“ a posléze provede za pomoci dalších její únos. Táž postava přiloží ruku k dílu také při vynuceném svatebním obřadu. Při hostině pobízí zaraženého ženicha, aby vypil číši na šťastné manželství, což vyznívá vzhledem k násilnému průběhu svatebního obřadu poněkud ironicky.

Matka Druhého Weie si v prohnanosti se svým synem v ničem nezádá. Vzhledově tchýně působí jako primitivní žena, ale všemi mastmi mazaná, hlavně když jde o peníze. Ke snaše se chová jako ke služce a když požaduje vyplacení jejího platu v rodině Lu, je samý úsměv a vlídnost. Dokonce říká, že snachu po uplynutí sezónních prací klidně pošle znovu do služby, přestože ví, že ta je už prodána do hor. Potom, co jí Čtvrtá teta naznačí, že vyplatí služebnou pouze do konce uplynulého měsíce, už už se nadechuje, aby protestovala, než jí zarazí dohazovačka.

Dojmem zjištěné osoby působí i mladá paní Ruanová.³⁵ Když snachu poprvé potká na útěku, ochotně ji přivádí do domu Lu jako služebnou. To by se zdálo jako bohulibý čin, nebýt následné scény, kdy si nechá sluhou Čtvrtého strýce zaplatit, „jak je zvykem“. Později se navíc nepřímou účastní únosu snachy tím, že tchýni pomáhá u Čtvrté tety ospravedlnit oprávněnost takového jednání, přičemž zamlčuje způsob, jakým byl únos proveden.

³⁵ V povídce tato postava nese jméno Weiová. Jak ve filmu, tak v povídce však vystupuje jako dohazovačka práce.

Manipulátorem se do jisté míry zdá i představitel světa náboženství, buddhistický mnich. Když snacha přichází do chrámu s dotazem na možnosti svého vykoupení, zamyslí se a pak řekne:

„To záleží. Pro prostou ženu jako vy by stačilo deset měřáků.“

„Deset měďáků!“

„To je minimum. Cokoliv méně by znamenalo, že nejste upřímná a nemělo by tak žádný efekt.“

„A kde mám vzít deset měďáků?“

Když snacha požadovanou částku přeci jen přináší, mnich pravost mincí bedlivě ověřuje, nejprve zuby a potom vzájemným ocinkáváním. Teprve pak se rozzáří a slibuje zadání výroby prahu. Na všechny dotazy snachy pak dále slibuje největší štěstí a veškeré odpuštění od samotného Buddhy. Taková je ve filmu cena spásy.

3.3.3.3. Lidé v jádru dobří

Další skupina postav je rovněž prostého původu. Tito lidé jsou v jádru dobří, ale následkem své nevzdělanosti se nechají snadno zneužít druhými. Ani jedna z těchto postav, s výjimkou budhistky Liuma, v povídce nevystupuje.

Starý He je důvěřivým ručitelem horalova dluhu, pořadatelem jeho veselky i obětí výhrůžek věřitelů. Muž danému typu odpovídá i fyziognomicky. Usměvavý malý stařík se stává lehkou kořistí účetních machinací.

Podobného druhu je i dvojice služebných v Luově domě. Mladá Axiang přeje snaše od začátku jen to nejlepší a velebí především její nápomocnou pracovitost. Ani ona se však snachy Xianglin nezastane. Na přímou otázku hrdinky po důvodu zákazu zúčastnit se přípravy obětí Axiang pouze opakuje tvrzení své paní o tom, že Xianglin není hodna toho, aby se na nich podílela.

Neutrální postavou prostého původu a laskavého chování, která však musí poslouchat každý rozkaz či vyhovět rozmarům svých pánů, je i sluha Starý Kong. Ten se však ve filmu objevuje spíše sporadicky a je otázkou, jakou má funkci. Zdá se být prostě na jedné straně dokladem Luova bohatství v tom smyslu, že si může dovolit tři sluhy, současně je však

prostým a dobrým člověkem, který postrádá svobodu vlastního projevu. Objevuje se ve scéně, kdy přichází od dlužníků a pán se ho ptá, zda-li se mu od nich podařilo něco vymoci.

V závěrečné scéně vykázání snachy z domu přichází, aby hrdinku jemně vyvedl pryč a splnil tak pánův rozkaz. Vždy usměvavý, trpělivý, avšak nesvobodný a vždy plnící přání svých pánů.

Nejvýraznější postavou tohoto typu je však služebná Liuma. Tato pravověrná buddhistka je zobrazena jako velmi zaostalá žena. Její kostnatá fyziognomie jako by metaforicky představovala „zkostnatělost“ náboženství. Liuma, ačkoliv se začíná objevovat až v druhé polovině filmu, což ostatně odpovídá i prostoru, vymezeném jí v povídce, se výrazněji přihlásí ke slovu až v závěrečné části. Během dalšího z nářků hrdinky, která při pohledu na sněžení za okny opět spustí svou vzpomínkovou litanii, se vytasí se svou vizí podsvětí. Neváhá k tomu využít obrázek z umolousané modlitební knížky, na kterém dvojice monster řeze ve dvě postavy, sevřenou mezi prkny. Snaše následně sděluje, že takto by se o ní mohla v podsvětí dělit dvojice jejích manželů. Pokud však daruje práh do chrámu, bude vykoupěna. Když k ní pak snacha přichází s vyčítavým pohledem, proč je i po zakoupení chrámového prahu považována za nečistou, buddhistka jen nechápavě zavrtí hlavou. Ani ona není z hlediska své věrouky schopná poskytnout snaše jakoukoliv odpověď.³⁶

3.3.3.4. Lidé dobří, nezávislí i vykořisťování

Poslední vrstvou postav filmu jsou kladní hrdinové a hrdinky, z nichž někteří se rovněž stávají objektem vykořisťování. Této kategorii samozřejmě dominuje sama hlavní hrdinka, o které pojednáváme v samostatné kapitole.

Další výraznou postavou tohoto ražení je její manžel Šestý He. Ten je v povídce vykreslen pouze okrajově v několika větách a nemá v podstatě žádnou konkrétnější podobu. Ve filmu je však poměrně výraznou postavou prostého a v jádru dobrého člověka. Tato dobrota se projevuje v řadě filmových scén. Při násilném vdávání snachy se sice obřadu v úloze ženicha zúčastní, ale viditelně z něj není příliš nadšen. Nadšen však není už od sjednávání své půjčky, kde se jedná o koupi budoucí ženy jako o zboží. I když proti tomu zásadně nevystupuje, snaží se alespoň úděl snachy zlehčit, jak jen to je možné.

³⁶ Pozoruhodné je si na tomto místě uvědomit, že sám vypravěč toto nikterak nekomentuje. Tato situace je vlastně dalším důkazem jeho neschopnosti dát hrdince odpovědi, o které ho žádá, už během jejich skutečného setkání.

Charakterový rys prostého dobráka je vizualizován nejen jeho výrazem, ale i oblečením. Oděv z pytloviny a obličej, vypovídající o letech tvrdé dřiny, ve kterém však nechybí soucit a jemnost. Na svoji prostotu a nevzdělanost však horal doplácí sjednáním půjčky, jejíž znění si ani neumí přečíst a stává se tak obětí lichvy. Po vynucené svatbě dá snachu odvést do komůrky a nakáže sousedce Ade, aby se o ní postarala. V noci pak nechává hrdinku odpočinout v posteli, zatímco sám uléhá na slámu do vedlejší místnosti. Následujícího rána přináší rýži a na novomanželčinu otázku, zda ji pustí domů, příslibí, že pokud to sama bude chtít, může odejít.

V následujících scénách sledujeme snachu pilně pracující na zahradě. Horal se vrací domů z práce a manželka mu ochotně přináší misku s jídlem. Zdá se, že mají dobrý vztah a zanedlouho se jim dokonce narodí syn. Nebýt okolností, za nichž uzavřeli manželství, dalo by se málem mluvit o chudé, avšak šťastné rodině. Přemíra práce způsobí, že Šestý He ulehne a jako by to nestačilo, ještě k němu přichází vymáhat dluhy sprostý a hrubý účetní Wang. Z posledních sil se horal chopí pušky a snaží se útočníka odehnat, načež se s ním Wang v nerovném boji střetne, praští s ním na zem a utíká s výhružkou pryč. Zatímco uvnitř probíhá nepříjemná debata o dluhu, snacha posílá malého hošíka ven loupat boby. Zdůrazňuje mu však, aby nikam neodcházel a nenamočil si nové botičky, které mu ušila. Hošík však uvidí ptáčka, popojde do křovin a za nějaký čas slyšíme volání nějakého člověka, že dítě sežral vlk. Zatímco snacha vybíhá hošíka hledat, Šestý He vydechne naposledy. Snacha Xianglin se stává obětí filmem kritizovaného feudálního systému. Podobně jako samotný hošík Amao, který jinak rovněž nemá ve filmu moc prostoru. „Dravčí“ symbolika kořistnického systému se ve filmu připomíná i v metafoře vlka, kterého Šestý He předtím uloví na kůži, ale který se vzápětí stává zákeřným únoscem nevinného dítěte.

Další z nevinných chlapců je i nejmladší syn tchýně Agen. Ten sehraje roli zachránce snachy hned na začátku filmu, když nejprve tajně vyslechne plány svých příbuzných snachu prodat a posléze hrdinku varuje. Tato postava se v povídce vůbec neobjevuje a je tedy dodána pouze do scénáře.

Syn Luových Aniu si v jedné z úvodních scén snachu oblíbí, když ho učí odpalovat na Nový rok petardy. Aniu je v povídce zmíněn pouze v jediné větě, když pomáhá mamince přikládat dřevo do ohniště. V textu se nezdá mít žádnou konkrétní funkci kromě toho, že dokresluje obraz tradiční rodiny dvojice rodičů a jejich dítěte. Ve filmu má větší prostor. Působí jako rozmazlený synek z bohaté rodiny, snachu má však rád a často se s ní setkává.

Ve filmu trojice chlapců působí jako symboly nadějného mládí a budoucnosti. Vzhledem k tomu, že v Lu Xunově povídce tyto postavy buďto nejsou (Agen), anebo jsou pouze naznačeny (Aniu, Amao), je tedy zřejmé, že autor tuto symboliku v povídce nijak neakcentuje.³⁷ Tento příklad je dalším případem změny významu původního dílu, kterého filmaři dosahují změnou akcentu ve své adaptaci.

Poslední kladnou postavou je Ade, soucitná a usměvavá sousedka rodiny snachy a horala. Ta se už od nedobrovolné svatby projevuje jako pomocnice hlavní hrdinky a dohazuje jí i dobře placenou práci pro jejího manžela. Ani tato postava však v povídce nevystupuje.

Je zřejmé, že zatímco všechny klíčové postavy povídky byly převedeny do filmu, postavy v povídce pouze načrtnuté se ve filmu proměňují v postavy s poměrně prokresleným charakterem. Ve filmu navíc vystupuje řada postav, které nemají v literární verzi své protějšky. Adaptace tak povídce dodala další nový rozměr a nové významy.

S vypuštěním postavy vypravěče příběhu se přesunulo těžiště na postavy, které se profilují buďto jako kořistnické, manipulovatelné či vykořisťované. Obraz feudálního světa je tím prvoplánově vytvářen přímo postavami – reprezentanty společenských vrstev, přičemž dělící linie mezi postavami nesouvisí ani tak s jejich společenským postavením, nýbrž je spíše dána ohledy ideologickými, či v podtextu (skrytě) ideologickými. .

3.3.3.5. Prostředí a kostýmy

Ve filmu coby vizuálnímu druhu umění k charakterizaci postav a prostředí slouží především viditelné prvky. Tvůrci filmu si dali velkou práci, aby v jednotlivých detailech odlišili lidi prosté od bohatších sociálně i výrazově. Nejen kostýmy, ale rovněž exteriéry a interiéry vypovídají o tom, jaké mají jednotlivé postavy postavení a jak žijí.

Hned v úvodní scéně je tímto způsobem představen sociální původ hlavní hrdinky a její rodiny. Snacha Xianglin schází ze svahu s otepí kleští a široko daleko nevidíme žádné další lidské obydlí. Chatrč, do které hrdinka přichází, je pak zároveň i nejnuznějším prostředím celého příběhu. Jedná se o společný prostor, uprostřed kterého sedí tchyně a ručně obírá plody olejnice,

³⁷ Ačkoliv v jiných textech je koncepce Lu Xunova čistého a nadějného dětství známa, domníváme se, že v případě povídky „Novororční oběť“ tomu tak není.

postává tu její nejmladší syn, hovoří zde starší syn, snacha poklízí a ve vzdálené části záběru projde koza. Lidé a zvířata žijí pohromadě v jediném prostém obydlí.

Obdobným prostředím je interiér horalovy chatrče. I v tomto případě jde o jedinou místnost, ve které se odehrává vše podstatné. Na prostranství před domem snacha pracuje a setkává se zde i se sousedkou Ade. Tento prostor obkloupují husté křoviny, ze kterých přichází vlk a ve kterých ve scéně únosu snacha hledá své dítě. Její běh tímto neproniknutelným porostem, rozpořbovaným poryvy větru, vytváří vizuálně silný moment příběhu, ve kterém se hrdinka střetává s nelidskou krutostí tohoto světa. Jakýmsi mezistupněm na pomyslné stupnici od chudoby k relativnímu bohatství jsou exteriéry vesnice, především prostředí vyklenutého mostu u řeky, kde ženy perou prádlo a propírají rýži. Toto prostředí je zároveň také sociálním prostorem, kde si ženy při práci sdělují novinky a sledují okolí. Na přilehlé řece v pozadí záběrů často vidíme obchodní loďky, převážející zboží. Exteriérová krajina i prostředí vesnice byly zřejmě natáčeny v provincii Zhejiang v oblasti Shaoxingu, rodném Lu Xunově městě. Určení provincie dokládá komentář hned v úvodních záběrech filmu, zatímco obchodní říční síť zase napovídá popisu spisovatelova rodného města.

Pól relativního bohatství představují interiéry Luova domu. Od prvních záběrů se tento prostor odlišuje množstvím předmětů, nakupených v záběru. Od kaligrafické soupravy, s kterou učí Čtvrtý strýc svého hošíka psát přes řadu tradičních dekorativních předmětů či předmětů rituálního charakteru. Jedná se především o svícny či o bohatou tabuli plnou svící a obětín všeho druhu při oslavě Nového roku.

Z výčtu navzájem odlišných scénérií je patrné, že dějištěm filmu je relativně malý počet specifických prostředí. Tímto způsobem je navozována nejen výrazná polarita na úrovních od chudoby k bohatství, ale zároveň je svět filmové *Novoroční oběti* jakýmsi uzavřeným světem, odděleným od světa vnějšího. Světem tradiční venkovské společnosti pro všechny postavy, světem, ve kterém platí zavedený a neměnný řád, světem, ze kterého není úniku.

Charakteristiku postav samozřejmě dokreslují i jejich kostýmy. Třídu boháčů reprezentuje dlouhá dýmka, učenecká čapka, úhledně zastříhnutá bradka a dlouhý plášť, u Čtvrtého strýce občas i brýle. Obě postavy boháčů působí učeneckým dojmem, oba se však zároveň živí lichvou, což zpochybňuje jejich morální charakter. Čtvrtá teta je oblečena prostě a prakticky, což může odkazovat i k jejímu uvážlivému charakteru a racionálnímu založení.

Na druhé straně se viditelně odlišují kostýmy prostých lidí, u kterých dominuje především pytlovina či obyčejné plátno vybledle sepraných barev. U mladé služebně Axiang však pozorujeme i veselé květinové vzory, které naznačují, že i prostý lid v nuzných podmínkách může být radostný.

Zajímavou postavou obývající současně svět bohatších i chudých, je Yangův nohsled, účetní Wang. Tato postava se od ostatních vesničanů odlišuje oblečením. Na hlavě má čapku jiného tvaru než oni a látka, ze které má utkaný šat pod vestou, je zřetelně lesklejší a jemnější než prostý šat vesničanů.

Zmíněné detaily jsou důkazem toho, jak filmaři pečlivě pracují s vizuální podobou prostředí i kostýmy postav s cílem přesně charakterizovat příslušnost jednotlivých postav k odlišným sociálním vrstvám. Prostředím a kostýmy je tedy velmi názorně vytvářen „starý“ svět feudální společnosti.

3.4. Úloha vypravěče

3.4.1. Vize scenáristy a režiséra

3.4.1.1. Xia Yan a jeho scénář

Jedním z nejdůležitějších tvůrců filmu byl vedle režiséra scenárista Xia Yan. Tento významný levicový intelektuál se stal už v průběhu 30.let významným autorem, písařem pro divadlo i kinematografii. V průběhu těchto let rozpracoval na základě svých praktických zkušeností teoretické poznámky o výstavbě scénáře, které později použil i při psaní filmu *Novoroční oběť*. Xia Yan určuje těchto pět hlavních tematických částí příběhu, které se zdají být poučeny antickou teorií dramatu dle Aristotelovy *Poetiky*.

1. Útěk snachy od rodiny prvního manžela.
2. Pobyť snachy u rodiny Lu.
3. Manželství s druhým manželem.
4. Druhý pobyt snachy v rodině Lu.
5. Snacha jako žebračka.

(Kuoshu: 68)

Domníváme se, že Xia Yanova teoretická koncepce scénáře byla inspirována znalostí sovětské kinematografie.³⁸ Projevila se mimo jiné i v jeho využití menšího počtu filmových scén, než bylo v té době u čínských snímků zvykem. Tento záměr zdůvodňuje trojicí výhod, které z toho vyplývají:

1. Příliš mnoho scén máte čínské diváky.
2. V příliš krátkých scénách nelze rozvinout dramatickou zápletku.
3. Příliš mnoho scén vyžaduje větší rozpočet.

(Kuoshu: 69)

Scénář filmu stručně, avšak detailně, popisuje prostředí, jednání postav a dialogy. Pro improvizaci zde není žádný prostor. To je však běžné pro pojetí filmových textů 50.let. Scenárista byl v této době považován za rovnocenného partnera režisérovi, v některých případech dokonce ve své důležitosti režiséra zastiňoval.

Skladba Xia Yanova textu vypovídá o promyšlené struktuře scén v lineárním pořadí, které se soustřeďují na střet mezi hrdinkou a společností. Tento střet je umocňován opakováním některých motivů, například rituálu novoročních obětí coby ústřední události filmu nesoucí symbolické významy. Scénář nejen že počítá s větším množstvím postav, ale také s větší propracovaností jejich charakterových rysů a povah, tedy s něčím, co je v povídce pouze naznačeno. Vypuštěním vypravěče se scénář také vyhýbá subjektivní stylizaci, která je však pro povídku podstatná, neboť ji lze interpretovat jako osobní zpověď autora.

V předválečném období Xia Yan zobrazoval třídní boj jednoznačně a přímočaře v černobílé rovině sociálních karikatur dobrých prostých dělníků a zlotřilých továrníků.³⁹ Počátkem 50.let se však situace mění. Ke svému obrazu feudální společnosti scénárista využívá

³⁸ Xia Yan jako levicový intelektuál se zájmem o film měl přirozeně ideově blízko k sovětské kinematografii a její propracované teoretické i praktické bázi. Běžnou praxí byla i filmově pedagogická činnost, kterou Sovětský svaz vyvíjel na všechny politicky spřátelené země, hlavně na takové, jejichž kinematografický potenciál se teprve rozvíjel. Mezi ně samozřejmě patřila hlavně v prvních letech své existence i ČLR

³⁹ Příkladem rané Xia Yanovy tvorby tohoto typu je film *Šanghaj ve dvaceti čtyřech hodinách* (Shanghai ershisi xiaoshi 上海二十四小时) (režie: Shen Xiling, 1933), který zobrazuje sociální černobílost v dramatických

spíše ztvárnění subtilnějších rozdílů v myšlení a postojích než zobrazení „vnějších“ rozdílů sociálních. Postavy jsou tak buďto kořistníky nebo vykořisťovanými napříč sociálními vrstvami.

Proti závěrečné scéně, ve které snacha rozštípe chrámový práh, se postavil například literární teoretik Lin Zhihao, který se zabýval Lu Xunovým dílem. Vzhledem k tomu, že tato scéna v Lu Xunově povídce skutečně chybí, lze jeho argument způsobu scenáristovy stylizace považovat za opodstatněný.⁴⁰

Posílení revolučního aktu individuální vzpoury ve filmové verzi je podstatným rysem nové autorské stylizace. O dalších aspektech tohoto druhu ze strany režiséra pojednáme v následující kapitole.

3.4.1.2. Sang Hu a jeho režijní koncepce

Úlohou režiséra v souladu s poetikou 50.let bylo především věrně realizovat scenáristickou předlohu. To se Sang Huovi daří. Ve filmu není hluchých míst, příběh se odvíjí jednoduše, srozumitelně a přesně s jistou neokázalou přímostí. V některých scénách dokonce nabízí originální inscenační řešení.

Režisér vytvořil z materiálu povídky jakousi poctu zbožštěnému Lu Xunovi. Ten se objevuje v podobě medailónu na dřevěném podkladu hned v prvním záběru filmu s udáním letopočtů jeho života. Následuje název filmu *Novoroční oběť* s letopočtem 1956, zdůrazňující aktuálnost tématu. Následují titulky a pokrokové motto, vyňaté ze spisovatelova textu:

„Truchlili jsme za lidmi minulosti, přesto chci vyjádřit přání: Chci, abych já i druzí upřímně a vynalézavě, s odvahou a kuráží, postupovali vpřed. Chci se zbavit pokryteckých masek, chci se zbavit nevědomosti a násilí, které na světě ubližuje ostatním i nám samým.

kontrastech: dravou nelidskost továrního prostředí v kontrastu s klidnou lidskostí dělníkovy domácnosti, dělníkovo pracovní zranění v kontrastu s rozbitím kuřecího vývaru továrníkovou manželkou o podlahu kuchyně, dělníkovo finanční nemožnost zaplatit lékaře v kontrastu s tučným šekem u veterináře za továrníkova psa.

⁴⁰ Lin Zhihao už v roce vzniku filmu (1956) tvrdil, že drama Lu Xunovy povídky vytváří především způsob, jakým je hrdinka manipulována předsudky okolní společnosti. Xia Yanovo řešení mění tento původní Lu Xunův akcent dodáním motivu vzpoury hlavní hrdinky: „Přidáním detailu charakterizace snachy Xianglin prostřednictvím jejího sekání prahu, se adaptátor díla správně domnívá, že klade filmově výchovným způsobem důraz na revoluční povahu lidu. Tendence zdůrazňovat revoluční povahu se stala široce populární v nynějších adaptacích a kritikách literárních děl minulosti. Některé z těchto snah jsou na místě, zatímco jiné zobrazují tendenci vulgární sociologie.“ (Kuoshu: 67

Truchlili jsme za lidi minulosti, přesto chci vyjádřit přání: chci se zbavit útrpné bezvýznamnosti v životě, chci se zbavit nevědomosti a násilí, které lidem působí soužení. Ještě bych chtěl vyslovit přání: Chceme, aby se lidstvo mohlo těšit skutečnému štěstí.“ (Lu Xun 2005: sv.1, 130) ⁴¹

Následující záběr celku exteriérové krajiny doprovází komentář: „Tento příběh se odehrál asi před čtyřiceti lety v době revoluce 1911, v čase zapomenutém v paměti mladých, ve vzdálené vesnici v provincii Zhejiang...“ Po zvukové expozici komentář mizí, takže na něj zcela zapomeneme. Objeví se však později a tak trochu nelogicky až téměř v závěru příběhu, kdy snacha usilovně pracuje, aby si vydělala na chrámový práh. Hlas vypravěče znovu promlouvá a komentuje sled pracovních záběrů, což působí poněkud pateticky vzhledem ke srozumitelnosti této filmové zkratky: „Od té doby naslouchala Liuma. Pracovala tiše a tvrdě. A za rok si vydělala deset měďáků.“ Komentář však ani tentokrát nepokračuje, znovu mizí a vrací se až v úplném závěru filmu v žebráckém finále hrdinky: „Xianglinova žena, upřímná a tvrdě pracující, po nevýslovných těžkostech a pokořování klesla a bídne zhynula. Toto se událo před více než čtyřiceti lety. Událo se to před dlouhou dobou. Jsme šťastní, že jsou tyto časy nadobro pryč. Že takové věci jsou navždy pryč.“

Ačkoliv lze tento vypravěčův hlas považovat za pozůstatek přítomnosti vypravěče z Lu Xunovy povídky, obsah i způsob jeho promluvy se od něj významově dosti vzdaluje. Filmový hlas nemá totiž ve vztahu k obsahu vůbec žádnou funkci, spíše působí jako ideologická nutnost z hlediska období vzniku.

Z explikace je patrné, že režisér před natáčením provedl pečlivou přípravu natáčení. Nejprve rozpracoval jednotlivé postavy, určil jejich charakter, vystupování i vzhled. Stanovil základní koncepci, ve které je snacha hrdinkou ve střetu s okolním, tzv. „feudálním světem“ postav různých sociálních úrovní. Dále vytyčil 17 významových částí, které se nekryjí s jednotlivými scénami, ale s obraty v dramatickém ději. Z bodů, které uvádí jako součást svého režijního záměru, stojí za zmínku důraz na uměřenost filmového vyprávění v duchu prosté, ale významově bohaté Lu Xunovy povídkové tvorby. Vyšisované barvy záběrů mají za cíl přiblížit prostou bídu venkovského prostředí nikoliv v naturalistické ubohosti, ale spíše symbolicky. Dobově zasazuje příběh do období xinhaiské revoluce. Přitom uznává, že Lu Xunova povídka,

⁴¹ Režisér cituje poslední věty z Lu Xunovy eseje „Wo zhi jielie guan 我之节烈观“ [Můj pohled na vdovskou ctnost].

jejíž děj není blíže časově zařazen, se může odehrávat v časovém rozmezí od konce císařství až po začátek republiky. Výrazné líčení Bai Yang, které ztvárňuje snachu v průběhu sedmi let, nemělo v úmyslu zobrazit atributy stáří, ale spíše některé výrazné předěly jejího života.

(Sang: 105–114)

Zaměříme se nyní na některé režijní inovace. Sang Hu spojil vymáhání dluhů na horalovi a jeho skon s únosem chlapce vlky v jedinou scénu, což výrazně zesiluje účinky příběhu. V povídce jsou oba momenty odděleny časovým odstupem. Sang Hu navíc graduje motiv vlčího únosu řadou scén mu předcházejících. V jedné z nich horal přináší uloveného vlka do domu s informací, že se zvířata stahují k vesnici. Hošík Amao se také vydá do křovin, v nichž číhá nebezpečí od vlků už dříve. Tehdy jej však přivede hodná sousedka Ade s tím, aby na něj snacha dávala pozor.

Za na svou dobu originální lze považovat i využití střihu, který stírá časoprostorové rozdíly ve významově návazném rozhovoru mezi dvěma postavami na odlišných místech v odlišném čase. V první scéně tohoto druhu vysvětluje služebná Liuma výhody koupě chrámového prahu hlavní hrdince. „Kolik stojí práh?“, ptá se snacha. A v protizáběru jí rovnou na tuto otázku odpovídá mnich v budhistickém klášteře: „To záleží...Pro obyčejnou ženu jako vy by mělo stačit 10 měďáků. Cokoliv lacinějšího by znamenalo, že nejste upřímná a nebude to mít vůbec žádný účinek.“ „Kde získám 10 měďáků?“, ptá se snacha a v časoprostorovém skoku jí znovu odpovídá služebná Liuma: „Z toho si nedělej hlavu. Můžeš zkusit ušetřit všechny vydělané peníze a darovat práh, až na něj budeš mít.“

Stylově vynikají i celkově delší záběry, které jsou však pro poetiku kinematografie 50.let typické. Tento styl související s technologií těžších kamer, neschopných složitějších pohybů, zároveň kladl delšími statickými záběry důraz na herecké výkony. V *Novoroční oběti* dodává kamera hercům více prostoru k rozehrání jednotlivých typů, v detailech potom nahlíží i do jejich nitra. Protagonisté navíc v určeném prostoru autenticky ztvárňují své typy s výstižnou nadsázkou. Kromě samotné Bai Yang i Wei Heling coby rolník Šestý He a Shi Lin v úloze Čtvrté tety vytvářejí na větší ploše postavy, které procházejí řadou proměn.

Délka záběrů je také využita ve filmové zkratce, například v představení postav podílejících se na únosu snachy. Hrdinka je v ní u řeky chycena a násilím vtažena pod střechu na levou stranu lodi, záběr následně švenkuje doprava, kde z druhé strany lodě napravo vychází tchýně spolu s dohazovačkou Ruanovou, aby věc vypořádaly v rodině Lu.

Zatímco exteriéry jsou velmi autentické, v interiérech je znát ateliérová konstrukce, i když provedená s maximálním důrazem na detail.

S tím souvisí i působivé vizuální podání kamery Qian Jianga. Je třeba vzít úvahu i to, že v roce 1956 vznikaly v kontextu světové kinematografie teprve první barevné filmy a většina produkce až do poloviny 60.let využívala černobílé provedení. Film *Novoroční oběť* nabízí pastelové barvy poetických záběrů krajiny i do šeda vyšisované exteriéry, interiéry chalup a prostého oblečení jejich obyvatel. V kontrastu potom pestrobarevné vybavení domácnosti Čtvrtého strýce, zdůrazňující bohatství především ve scénách obětování během novoročních svátků. Poetická kamera také svěžím způsobem rámuje jednotlivé časové úseky v příběhu. Jaro, zpodobněné v rozbřesku nad horami či záběrem ochmýřených semínek nad řekou, přináší probuzení i naději hlavní hrdince. Zima a sníh na pozadí bohatě zdobeného domu Čtvrtého strýce zase zdůrazňují odvržení a samotu snachy, která vše pozoruje nostalgicky a s němou výčitkou z venku, zestárlá a o žebrácké holi.

Všechny tyto složky činí z filmu podívanou, která je i na svou dobu vzniku překvapivě poutavým diváckým zážitkem.

3.4.2. Ohlasy na uvedení filmu

Titul se stal i přes některé kritické výhrady vůči věrnosti literární předloze, které jsme uváděli dříve, klasikou čínské kinematografie. Ještě do dnešních dnů ví o existenci filmu širší čínská veřejnost, což je s podivem vzhledem k době vzniku filmu.⁴²

Titul navíc vzbudil kladné ohlasy i na některých zahraničních festivalech. V roce 1958 mu byla udělena zvláštní cena na filmovém festivalu v Mexiku a roku 1957 dokonce poprvé udělená zvláštní cena poroty na X. mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Je třeba však podotknout, že film přijímaly bez výhrad především země takzvané „socialistického tábora“, například Československá socialistická republika. Mezi ně však nelze počítat Mexiko 50.let.

O uvedení titulu u nás díky tomu informuje velké množství novin a časopisů.⁴³ Odborná veřejnost byla překvapena kvalitou tohoto příspěvku čínské kinematografie, která byla dosud

⁴² Zmíněnou okolnost jsem si mnohokrát ověřoval u řady čínských přátel. Obecně Lu Xunovo dílo rozpoznávali Číňané z pevniny spíše než z Taiwanu, což zřejmě souvisí s odlišným kulturním vývojem obou oblastí.

pojímána spíše jako rozvojový proud nově vzniklého státu Čínské lidové republiky. Do té doby jistou pozornost vzbudilo pouze málo titulů této provenience, například *Dcery Číny* (1949) a *Dívka s bílými vlasy* (1950), tedy snímky s obdobným tématem vykořisťované hrdinky. I když vstřícnost naší kulturní veřejnosti vůči produkci ČLR byla podpořena i zřejmým dobově ideologickým a politickým kontextem, nelze jí považovat zcela za samozřejmou.

Články podávají zprávu o uvedení filmu v originálním znění s titulky na festivalu v Karlových Varech za účasti hlavní představitelky Bai Yang, která udělala na všechny velký dojem nejen působivostí ztvárnění role, ale i svou laskavou skromností, vzdělaností a inteligencí.⁴⁴ Po projekci musela herečka podepsat mnoho autogramů a později se v hotelu Richmond setkala s představiteli indické vládní delegace. Před projekcí měl k divákům projev náměstek ředitele Šanghajských filmových ateliérů. Porota festivalu dokonce uvažovala o udělení hlavní ceny čínskému filmu, ale nakonec se rozhodla pro titul indický, který však novináři nebyl tak chválen a tak ono rozhodnutí bylo v médiích označeno jako politické. Proto vlastně festival poprvé ve svých dějinách udělil *Novoroční oběti* „zvláštní cenu poroty“ za to, že „nově a s příkladnou souhrou všech uměleckých složek působivě vyličila obraz hořkého osudu čínského lidu v nedávné minulosti“. Jako ukázkou běžného komentáře k titulu uvádíme dvojici reflexí v sekci o vyznamenaných festivalových dílech *Filmového přehledu*:

„Autoři filmu rozehráli drama se všemi klady národního pojetí čínské tvorby, osobitého prostředí a postav, avšak v souladu s požadavky, které klademe na současnou světovou kinematografii.“ (A. Malina, *Obrana lidu*) – „Tvůrci filmu vytvořili dílo plné hlubokého humanismu, lásky k ponižovaným a vášnivě obžaloby hospodářského a společenského systému, s nímž čínský lid už navždy skoncoval. Za zvláštní zmínku stojí i bezvadná barevná technika tohoto vzácně vyváženého filmu.“

(*Filmový přehled* 1957: 24)

⁴³ Tyto články lze dohledat v knihovně Národního filmového archívu v Praze. V rámci úspornosti uvádím pouze stručný přehled z obsahu článků, které často uvádějí totožné či navzájem podobné informace. Vedle zmínek o filmu z řady českých deníků typu *Lidových novin* se v souvislosti s udělením ceny objevila i řada článků v českých filmových časopisech odbornějšího rázu jako byla *Film a doba*, *Kino* a *Filmový přehled*. Články stručně shrnují okolnosti uvedení filmu, místy i soudobou recepci čínské kinematografie u nás, ale do hlubších analýz se nepouštějí.

⁴⁴ Čeští novináři označují hlavní hrdinku snachu Xianglin jako Siang Linu.

4. Závěr

V této části se pokusíme shrnout veškeré poznatky, ke kterým jsme v práci dospěli. Na základě trojice tematických okruhů „motivů ženské postavy“, „mezi tradicí a moderností“ a „úlohy vypravěče“ také pojmenujeme významové posuny mezi Lu Xunovou povídkou z roku 1924 a její filmovou adaptací z roku 1956.

V Lu Xunově povídce „Novoroční oběť“ hrají ženy významnou roli, v čemž se odráží i autorův život, kde tomu nebylo jinak. Už od dětství lnul Lu Xun především k babičce, přičemž matka byla rozhodujícím činitelem i v řadě jeho dalších rozhodnutí.⁴⁵

Další výraznou ženou spisovatelova života se stala druhá manželka Xu Guangping, která mu byla oporou i inspirací. Léta 1924–1926, která jsou zároveň obdobím vzniku povídky a povídkové sbírky, jsou současně dobou Lu Xunova zájmu o postavení žen ve školním systému. Aktivními ženami v povídce jsou na jedné straně hlavní hrdinka snacha Xianglin a na straně druhé manipulátorky tchýně, dohazovačka Weiová a na pomezí mezi náklonností se zjišťnou manipulací vůči hlavní postavě Čtvrtá teta. Hlavní hrdinka je zobrazena jako prostá, hodná a pracovitá žena, která se zaplétá do osidel plánů ostatních žen, realizovaných často i za pomoci dalších mužských postav. Ty jsou však v povídce pouze naznačeny. Snacha bojuje o své místo na slunci, avšak v rámci feudální společnosti, které je součástí. Neusiluje o její proměnu. Snacha, nahlížená ze subjektivního úhlu pohledu vypravěče či dalších postav, mluví sama za sebe jen výjimečně. Díky tomu v sobě nese jistý rys povahové neproniknutelnosti.

Čtenář rekonstruuje její celkový obraz na základě dostupných informací. Vypravěč prostřednictvím svého vyprávění o setkání s hrdinkou mu vlastně podává svůj vlastní osobní příběh.

Vznik filmové verze povídky byl podmíněn především specifickou politickou situací v polovině 50. let v prostředí Čínské lidové republiky. Po skončení druhé světové války došlo k potřebě naplňování nové ideologie vládnoucí komunistické strany. Díky tomu se do popředí zájmu společnosti dostala rovněž otázka třídního boje a s ním spojené téma ženské hrdinky. Hrdinka coby v minulosti vykořisťovaná oběť feudálního systému, se stala rovnocennou muži nejen ve svých tradičních rolích, ale i v činnostech ryze mužských. Nové období tak s sebou přináší i nové téma revoluční bojovnice. Ve vstřícném přístupu komunistického režimu

⁴⁵ Připomeňme například spisovatelovo přijetí Lu, které přebíral po matce či okolnosti jeho nedobrovolného sňatku na výzvu matky.

k Lu Xunově odkazu sehrál významnou roli i Mao Zedong, který si autorův odkaz přivlastnil a interpretoval jej jako svůj revoluční předvoj.

Ve filmové verzi mizí i motiv aktivních ženských rolí. Nalézáme zde spíše typizované mužské i ženské postavy rozdílné sociální úrovně. Ústřední hrdinkou se stává snacha Xianglin, která v závěru příběhu dokonce získává jistý revoluční akcent. Tento rys zdůrazňuje i herečka Bai Yang, která proměnu hrdinky od submisivní služebné, přes statečnou a samostatnou ženu až k revoluční bojovnici ztvárňuje s autentickou lidskostí.

Díky přímému lineárnímu a realistickému popisu filmové verze však hrdinka zároveň ztrácí onen tajemný rys své postavy, který je v povídce docílen skrze diskurzní složku jejího narativu. V jasné a srozumitelné konstrukci vizuálního příběhu zkrátka není místo pro jinotaje.

Lu Xun měl mnoho předpokladů pro to ztvárnit svět mezi tradicí a moderností s velkou mírou věrnosti. Prožil období konce qingského císařství, stipendijní pobyt v Japonsku po reformách Meidži, xinhaiskou revoluci, založení Čínské republiky včetně deziluze jejích prvních let i nástup komunistického hnutí. Rodinné zázemí, předurčující ho pro naplňování kariéry tradičního učence brzy opustil se zájmem o moderní kulturní trendy ze Západu, které posléze využíval i ve svém díle, zabývajícím se čínskou společností.

Autor povídky „Novoroční oběť“ zabydluje také řadou postav „mezi tradicí a moderností“, které dotvářejí charakter jeho fikčního světa. Jedná se především o Čtvrtého strýce, který je esencí kritizovaného tradičního učenectví. Tento příznivec konfucianství se zdá být zahleděn pouze do vlastního studia a svět ho příliš nezajímá. Praktické otázky zcela deleguje na svou manželku. Ačkoliv myslí především na prospěch své domácnosti, zároveň klade důraz na vnější rituály, související především s praxí obětování předkům. Další postavy světa tohoto druhu jsou charakterizovány spíše v náznaku. Na jedné straně se jedná o řadu mužských postav, které nějakým způsobem zasahují do života snachy, ale není jim přisouzena žádná významnější role. Na straně druhé se jedná o obyčejné lidi, kteří pouze „tupě“ přihlížejí příběhu hlavní hrdinky. Tato vrstva se zdá být inspirována autorovou vizí čínské masy.

Postavy mezi tradicí a moderností dostávají ve filmové verzi zcela zásadní význam. Všechny klíčové osoby povídky jsou přeneseny do filmu. Zároveň se však objevují i osoby v povídce pouze nepřímo naznačené či zmíněné, vystupující navíc ve scénách, které v literární předloze chybí. Počet postav v adaptaci se oproti povídce zvětšil také přítomností řady nových postav dějových linií. Přestože se základní příběh snachy nezměnil, film jej v maximální míře

rozvíjí a „domýšlí“. Svět postav „mezi tradicí a moderností“ je ve filmu více „zaldněn“ a následkem toho došlo i ke změnám či využití nových jmen. Stará dohazovačka Weiová se proměnila v mladší paní Ruanovou, nová postava staršího švagra snachy zase nese jméno Druhý Wei.

Postavy jsou prezentovány spíše na základě svého ideového zaměření než třídní příslušnosti. Tímto úhlem pohledu lze jednotlivé osoby rozdělit do tří úrovní. Na jedné straně se jedná o kořistníky. Mezi ty patří především bohatý lichvář Čtvrtý strýc, jeho manželka, o něco lidšjší Čtvrtá teta, lichvář Yang a vedlejší postava obchodníka na lodi se zbožím, dále pak i Yangův účetní Wang. Ze sociálně nižší vrstvy sem lze přiřadit zejména tchýni, jejího staršího syna Druhého Weie a dohazovačku Ruanovou. Patří sem však i licoměrný mnich, který prodává spásu za peníze v metafoře kořistnické podstaty náboženské instituce.

Další skupinou postav jsou lidé v jádru dobří, kteří se však následkem své nevzdělanosti stávají kořistí předchozí skupiny. Patří mezi ně především služebnictvo z domu Lu. Mladá služebná Axiang, sluha Starý Kong a buddhistka, stará Liuma. Ta se sice snaží hrdince pomoci, ale zcela v duchu tradičního tmářství, které jí zároveň odsuzuje.

Poslední skupinou postav jsou lidé vykořisťovaní, přesto však bojující o svou nezávislost. Kromě samotné hrdinky se jedná především o jejího manžela, horala Šestého Hea. Tento hodný člověk se sice zpočátku stává loutkou v rukou lichváře, posléze se ale snaží ze svého dluhu vykoupit. Když se ho účetní Wang pokusí vydírat, neváhá na něj vytáhnout pušku a pustit se s ním do boje. Účastně nápomocná je i usměvavá sousedka paní Ade. Samostatnou skupinkou v rámci této kategorie jsou děti, naděje pro budoucnost. Jedná se především o mladšího syna tchýně, který se po vyslechnutí plánu své matky a staršího bratra o prodeji snachy odhodlá k činu a hrdinku o tom tajně spraví. Dalším dobrých hochem je syn Luových Aniu. Ten však ve filmu nedostává větší prostor pro výraznější čin.

Sociální původ postav je ve filmu do nejmenšího detailu vizuálně zdůrazněn kontrasty prostředí bohatých i chudých a zároveň jejich kostýmy.

Lu Xun se v jistém smyslu stává součástí světa povídky prostřednictvím postavy autobiografického vypravěče, který vykazuje některé rysy a charakteristiky autora. Tento intelektuál, stojící mezi tradicí a moderností, je konfrontován s venkovským světem, z něhož vzešel a do kterého patří i nepatří zároveň. Události prezentuje v sentimentální i polemické rovině s osobním zaujetím i odstupem zároveň.

Pro významovou výstavbu povídky je postava vypravěče, coby „subjektivního vědomí“ příběhu, klíčová. „Průvodce světem povídky“ se vyznačuje především silnou vizualitou, která se symbolicky váže k oslavě Nového roku coby významovému středobodu světa vesnice. V něm se spojuje svět živých se světem předků. Nelidskost tohoto tradičního pojetí společenství se však ukáže tím, že je z něj vyloučena Xianglin.

Vypravěč sám sebe nijak necharakterizuje a zpočátku vlastně vůbec nevíme, odkud přišel a proč se do rodné vesnice vrací, když tam nemá blízkých přátel či příbuzných. Jeho individualita se odhaluje postupně interakcí s postavou Čtvrtého strýce, se kterým si nerozumí a s jehož názory nesouhlasí. Prostřednictvím tohoto setkání dvou postav se zároveň potkávají dva světy, svět tradičně uvažujícího venkovana a svět moderního vzdělance, který však současně zůstává částečně připoután ke světu tradice

Druhou postavou, vůči které se vypravěč vymezuje a díky níž se o něm více dozvídáme, je hlavní hrdinka. Náhodné setkání a trojice otázek, které snacha položí, iniciuje vypravěčovo sebezpytování. Díky této scéně se povídka „Novoroční oběť“ stává rovnocennou výpovědí nejen o hrdince, ale i o jejím vypravěči.

Filmová adaptace vykazuje – zaměříme-li se na vypravěče a jeho významotvornou roli – velké množství změn. Zásadní významový posun je především způsobený vypuštěním této postavy. Tím dochází k proměně celkové koncepce Lu Xunova vyprávění, jehož zdrojem je jeden z protagonistů povídky. Tato změna může souviset i s poetikou kinematografie 50.let. Ta často čerpá náměty z domácí literární klasiky a zároveň upřednostňuje lineární chronologickou naraci s důrazem na realistické detaily a délku záběrů, které poskytují prostor postavám a jejich hereckému ztvárnění.

Lu Xunův přístup ke kinematografii byl značně rezervovaný. Vezmeme-li v úvahu dobu, ve které tvořil, není se čemu divit. Němá kinematografie 20.let 20.století upřednostňovala po celém světě zejména komerční hledisko a umělecké filmy vznikaly jen ojediněle. V éře zvukové kinematografie přibližně po roce 1930 trvalo několik let, než si tvůrci novou technologii osvojili a byli schopni formulovat rafinovanější výpovědi, vykazující umělecké kvality. Vzhledem k tomu, že v Lu Xunově době nebylo žádné z jeho děl nikdy zfilmováno, lze usuzovat na jeho rezervovaný postoj vůči „světu pohyblivých obrázků“. V roce 1948 se však spisovatelovo dílo stalo materiálem k první filmové adaptaci. Operní verze „Novoroční oběti“ proměnila autorovu povídku v melodrama, vycházející vstříc nenáročnému vkusu dobového diváka. Využila hlas

vypravěče i jedné z postav k vyjádření některých ironických kontrastů v příběhu hrdinky. Zároveň svou koncepcí této postavy, která zůstává pasívním objektem ve hře ostatních, se však tato adaptace přiblížila snaše Xianglin v Lu Xunově původním pojetí.

Filmová adaptace z roku 1956 uchopila spisovatelovo dílo novým způsobem. Zcela eliminovala přemítajícího a ideologicky ambivalentního vypravěče, který má řadu autobiografických rysů. Soustředila se výhradně na příběh snachy Xianglin, interpretovaný sociálně kritickým úhlem pohledu, tedy jako střet světa feudální společnosti a rodícího se revolučního vědomí. Přes ideologický přístup k interpretaci literární předlohy nevytvořili tvůrci filmu pouhou schematickou agitku, ale podařilo se jim uskutečnit svůj záměr při zachování některých uměleckých kvalit Lu Xunovy povídky.

Lu Xun, označovaný jako „revoluční autor“, by však jistě o takové nakládání s vlastním literárním odkazem nestál. Především v tom smyslu, že každá doba a každá ideologie se zdála využít jeho dílo jako materiál, který si uzpůsobila k obrazu svému a k šíření svých hodnot. Přičemž tyto hodnoty zaštitila jménem renomovaného a váženého autora. Lu Xun se stal vzorem, nicméně jako „vzor“ se sobě samému podobal jen málo. Aby mohli uzpůsobit slavné umělecké dílo k obrazu svému, museli tvůrci dalších verzí příběhu učinit zásadní krok, kterým bylo vypuštění autobiografického vypravěče, v Lu Xunových adaptacích bez Lu Xuna.

PRAMENY:

Lu Xun 鲁迅 (2005). *Lu Xun quan ji* 鲁迅全集 [Lu Xunovy souhrnné spisy]. Beijing: Renmin Wenxue chubanshe.

Lu Xun 鲁迅 [1926] (2005). „Zhu fu 祝福“. In: *Lu Xun quan ji* 鲁迅全集. Beijing: Renmin Wenxue chubanshe, sv. 2, 5–21.

Lu Sün [1926] (1954). „Novoroční oběť“. In: *Tápání*. Přel. Berta Krebsová. Praha: SNKLHU, 17–35.

Lu Sün [1923] (1951). „Předmluva autorova“. In: *Vřava*. Praha: Svoboda, 29–36.

Mao Zedong 毛泽东 [1940] (1991). „Xin minzhu zhuyi lun 新民主主义论“ [O nové demokracii]. In: *Mao Zedong xuanji* 毛泽东选集 [Vybrané spisy]. Beijing: sv. 2, 698.

Novoroční oběť [film] (1956, režie Sang Hu)

Palát, Augustin (přel.) [1949] (1951). *Ženy nové Číny*. Praha: Melantrich.

Sang Hu 桑弧 (2007). „«Zhufu» daoyan chanshu „祝福« 导演阐述“ [Novoroční oběť. Režijní explikace]. In: Sang Hu, *Daoyan wencun* 导演文存 [Spisy režiséra]“. Beijing: Beijing Daxue chubanshe, 105–114.

Xia Yan 夏衍 [1956] (1959). *Zhu fu*. Xia Yan bianju 祝福. 夏衍编剧 [Novoroční oběť. Xia Yanův scénář]. Beijing: Zhongguo Dianyng chubanshe.

Filmový přehled (1957). „X. mezinárodní festival v ČSR 1957. Hlasy kritiků o vyznamenaných filmech. „Novoroční oběť““. 3.8. 1957, 24.

LITERATURA:

Berry, Chris and Mary Ann Farquhar (2006). *China on Screen*. New York: Columbia University Press.

Brown, Carlyne T. (1984). „The Paradigm of the Iron House: Shouting and Silence in Lu Hsun's Short Stories". *CLEAR* 6, č.1/2, 101–119 [online], 12.1. 2009.

Dostupné na: <http://www.jstore.org/stable/823448> (navštíveno 25. 7. 2014).

Doležel, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel.

Fairbank, John King [1992] (1998). *Dějiny Číny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Foley, Todd (2012). „Between Human and Animal: A Study of New Year’s Sacrifice, Kong Yiji, and Diary of a Madman“. In: Zhang Chun (ed.), *Frontiers of Literary Studies in China* 6, č.3, 374–392.

Goldman, Merle (1982). „The Political Use of Lu Xun“. *The China Quarterly*, č.91: [online], 29.3. 2006. Dostupné na: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/653366?sid=21104952670991&uid=4&uid=3737856&uid=2&uid=2134&uid=70> (navštíveno 16.10. 2014).

Chatman, Seymour (2008). *Příběh a diskurz. Narativní struktury v literatuře a filmu*. Brno: Host.

Krich, John (1997). „Bai Yang Tribute: A glimpse behind Chinese crossroads". SFGate [online], 3.11. 1997. Dostupné na: <http://www.sfgate.com/style/article/BAI-YANG-TRIBUTE-A-glimpse-behind-China-s-3091384.php#page-1> (navštíveno 8.8. 2014).

Kuoshu, Harry H. (1999). *Lightness of Being in China. Adaptation and Discursive Figuration in Cinema and Theater*. New York: Peter Lang Publishing, 51–70.

Langerová, Viera (2009). *Filmový zeměpis. Kontinentálna Čína, Hong Kong, Tchajwan*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.

Lee, Leo Ou-fan (1977). „Genesis of a Writer: Notes on Lu Xun’s Educational Experience, 1881–1909“. In Merle Goldman (ed.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 161–188.

Lee, Leo Ou-fan (1987). *Voices from the Iron House*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Liščák, Vladimír (2008). *Dějiny Číny, Taiwanu a Tibetu v datech*. Praha: Libri.

Lyell, William A. (1976). *Lu Hsün’s Vision of Reality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Pollard, David (2002). *The True Story of Lu Xun*. Hong Kong: The Chinese University Press.

Zhang Yingjin (2004). *Chinese National Cinema*. New York: Routledge.