

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ženské postavy ve filmech *Rudé pole*, *Judou*, *Příběh Qiu Ju* režiséra Zhang Yimoua

Female Characters in Films *Red Sorghum*, *Ju Dou*, *The Story of Qiu Ju* by Zhang
Yimou

OLOMOUC 2017 Nicole Borkeszová

vedoucí diplomové práce: Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

Uherské Hradiště, 27. dubna 2017

.....

Anotace

Jméno a příjmení: Nicole Borkešová

Název fakulty a katedry: Filozofická fakulta, Katedra asijských studií

Název práce: Ženské postavy ve filmech *Rudé pole*, *Judou*, *Příběh Qiu Ju* režiséra Zhang Yimoua

Vedoucí práce: Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

Klíčová slova: Zhang Yimou, pátá generace, Gong Li, čínský film, *Rudé pole*, *Judou*, *Příběh Qiu Ju*, alegorie, konfucianismus

Počet stran: 65

Cíle práce:

Ve své bakalářské práci se budu zabývat vybranými filmy čínského režiséra Zhang Yimoua, ve kterých hrají důležitou roli ženy. Jedná se o filmy *Rudé pole*, *Judou* a *Příběh Qiu Ju*. Mým cílem je ukázat, že hrdinky disponují podobnými charakterovými vlastnostmi – jsou odhodlané, vytrvalé a tvrdohlavě se vzpírají svému nepříznivému osudu. Na jednotlivých filmech se pokusím zobrazit, že Zhang Yimou využívá ženské postavy, které si jsou povahově velmi podobné. Ve všech filmech jsou hrdinky podřízeny autoritě, buďto muže, nebo státu, a proti této autoritě se vzpírají. Všechny analyzované filmy jsou literární adaptace.

Ráda bych poděkovala Mgr. Kamile Hladíkové, Ph.D. za vedení, ochotu a za její cenné rady a připomínky při zpracování mé bakalářské práce. Dále velmi děkuji své rodině za dlouhodobou podporu při studiu.

Obsah

Ediční poznámka	7
Úvod.....	8
1. Režiséři páté generace.....	10
2. Zhang Yimou – život a tvorba.....	14
3. Konfucianismus.....	17
4. Rozbory filmů.....	20
4.1 <i>Rudé pole</i>	20
4.2 <i>Judou</i>	34
4.3 <i>Příběh Qiu Ju</i>	43
5. Filmy jako alegorie.....	54
Závěr.....	60
Resumé v anglickém jazyce.....	62
Použitá literatura.....	63

Ediční poznámka

V textu pro přepis čínských termínů používám transkripci pinyin a zjednodušené znaky. Čínská jména uvádím v původní podobě, v závorce jsou pak ve zjednodušených znacích. Názvy filmů uvádím pod českým distribučním názvem, pokud ho mají. V případě čínských filmů uvádím také jejich čínské názvy v pinyinu a znacích. Pro zeměpisné názvy používám opět transkripci pinyin a zjednodušené znaky. Pro názvy politických stran a osob uvádím obvykle zaužívaný český ekvivalent (Kuomintang, Čankajšek).

Úvod

Filmy Zhang Yimoua jsem si pro svou práci vybrala z důvodu, že mě zaujala řada podobností mezi hlavními ženskými postavami mnoha jeho filmů. Jedná se o filmové hrdinky s podobným charakterem a nelehkým životem. Zvolila jsem filmy z jeho rané tvorby, ve kterých ženskou postavu ztvárnila čínská herečka Gong Li (巩俐 Gōng Lì, 1965). Jedná se o filmy *Rudé pole* (红高粱 *Hóng gāoliang*, 1987), *Judou* (菊豆 *Jú dòu*, 1989) a *Příběh Qiu Ju* (秋菊打官司 *Qiū Jú dǎ guānsi*, 1992). Filmy vznikly v letech 1987-1992 a alespoň první dva jsou typické pro pátou generaci čínských režisérů. Filmy *Rudé pole*, *Judou* se ještě s filmem *Vyvěste červené lampiony* (大红灯笼高高挂 *Dà Hóng Dēnglong Gāogāo Guà*, 1991) někdy řadí do tzv. rudé trilogie, jelikož se vizuálně i tematicky velmi podobají. *Příběh Qiu Ju* znamenal pro režisérovu kariéru poměrně velký obrat, jelikož se ve své tvorbě poprvé zabýval současností a vizuální stránka se také lišila.

Mým záměrem je ukázat, že Zhang Yimou využívá ženské postavy s podobnými povahovými vlastnostmi a zasazuje je do těžkých situací, ze kterých musí najít východisko. Zobrazení trpící ženy vytváří poutavou zápletku, která je umocněna režisérovou jedinečnou vizuální stránkou, zejména použitím barev. Předlohami pro napsání scénářů k těmto filmům byl román a povídky čínských spisovatelů Mo Yana (莫言 *Mò Yán*, 1955), Liu Henga (刘恒 *Liú Héng*, 1954) a Chen Yuanbina (陈源斌 *Chén Yuánbīn*, 1955).

Svou práci jsem rozčlenila do pěti kapitol. V první kapitole přibližuji pátou generaci čínských režisérů, představuji její nejznámější tvůrce, dále popisuji důležité vlivy na jejich tvorbu a sepjetí s literaturou hledání kořenů. Ve druhé kapitole představuji život i tvorbu režiséra Zhang Yimoua a stručně porovnávám jeho tvorbu, kterou jsem rozdělila na dvě větší období. Třetí kapitolu o konfucianismu jsem zařadila pro lepší pochopení jednání protagonistů a filmových zápletek. Čtvrtou kapitolu tvoří analýzy samotných filmů. U každého filmu jsem nejprve uvedla nezbytné údaje (název, rok vzniku atd.), poté jsem stručně popsala děj filmu, následně jsem se zabývala filmem z hlediska žánru, obsazení, velká část patří rozboru ženské postavy a nakonec jsem rozebrala vizuální stránku filmu. V poslední páté kapitole se detailněji zabývám ženskými postavami, předkládám pohledy několika filmových kritiků a následně argumentuji pro interpretaci, že je filmy možno číst jako národní alegorie.

Primárními zdroji pro mě byly samotné filmy. Jako sekundární zdroje jsem využívala několik tištěných publikací, odborných článků a internetových zdrojů. Mezi knihy, ze kterých jsem čerpala nejvíce, patří *China into Film* od Jerome Silbergeld, *New Chinese Cinema: Challenging Representations* od Sheily Cornelius nebo *Primitive Passions* od Rey Chow. Tyto publikace vyšly v letech 1995-2002 a zabývají se tedy primárně Zhang Yimouovou počáteční tvorbou. Pro dokreslení názorů mi posloužily rozhovory s režisérem v publikaci *Zhang Yimou: Interviews* od Frances Gateward.

1. Režiséři páté generace (第五代 dì wǔdài)

Pojem pátá generace označuje filmové tvůrce, kteří studovali na Pekingské filmové akademii v letech 1978-1982. Byla to první vlna tvůrců, která akademii vystudovala po znovuootevření univerzity po období Kulturní revoluce (无产阶级文化大革命 Wúchǎnjíejí wénhuà dàgémìng, 1966-76). Mezi příslušníky se kromě Zhang Yimoua řadí Chen Kaige (陈凯歌 Chén Kǎigē, 1952), Tian Zhuangzhuang (田壮壮 Tián Zhuàngzhuàng, 1952), Zhang Junzhao (张军钊 Zhāng Jūnzhāo, 1952) a další. Filmy této generace přinesly čínské kinematografii popularitu v zahraničí, ačkoliv na domácí půdě většina z nich nebyla přijata tak pozitivně.¹

K pochopení tvorby těchto režisérů je důležité seznámit se s jejich životy, zejména dobou, ve které vyrůstali. Většina se jich narodila v 50. letech, zažili tedy Velký skok vpřed (大跃进 dàyuèjìn, 1958-62), nespočet ideologických kampaní a také Kulturní revoluci. Toto období plné zvratů, zmatku, násilí, rozčarování, perzekuce atd. mělo na jejich životy a dílo nepochybně velký vliv. Protože v době, kdy vypukla Kulturní revoluce, dospívali, mnoho jich bylo posláno na venkov, kde se měli učit od rolníků. Pro tuto mládež se vžilo označení „vzdělaná mládež“ (知青 zhīqīng). Na venkově museli dlouhé měsíce či roky fyzicky pracovat (nejčastěji na polích, ale také v dolech apod.), byli odloučeni od svých rodin a také jim bylo upřeno jakékoliv formální vzdělávání. Svě mládí tak z donucení zasvětili budování socialismu, a když se po konci Kulturní revoluce znovu otevřela Pekingská filmová akademie, stejně jako tisíce dalších neváhali podat přihlášku ke studiu. V roce 1982 promovali a brzy na to začali tvořit vlastní filmy. Mezi první filmy páté generace patří *Jeden a osm* (一个和八个, *Yīge hé bāge*, 1983, Zhang Junzhao) nebo *Žlutá země* (黄土地, *Huáng tǔdì*, 1984, Chen Kaige).

Konec Kulturní revoluce a nastoupení Deng Xiaopinga (邓小平 Dèng Xiǎopíng, 1904-1997) do funkce předsedy komunistické strany způsobily uvolnění atmosféry a tudíž i uměleckého projevu.

Tian Zhuangzhuang v rozhovoru svou generaci okomentoval: „Myslím, že pátá generace měla od počátku několik věcí společných. Naše zkušenosti z dospívání – zejména

¹ Zhen, Ni. *Memoirs from the Beijing Film Academy*. s. 2.

během Kulturní revoluce – a to, že filmy odrážely naše emoce. Po reformách a otvírání se světu, když se změnil hodnotový systém lidí, se změnil i naše kreativní metody a výstupy.“²

Filmaři této generace se odklonili od tradice socialistického realismu³, který v Číně do té doby převládal jakožto hlavní umělecký směr a přiklonili se k experimentálním a nekonvenčním formám. Pátá generace opět začala hledat uměleckost, toužila se odpoutat od monotónnosti a propagandy předešlých filmů. Jejich tvorba byla v 80. letech velmi alternativní. Režiséři přišli s novými postupy, zápletkami i tématy. To, co pátou generaci nejvýrazněji odlišovalo od předešlých i následujících tvůrců byla zejména vizuální stránka. Tian Zhuangzhuang například používal dokumentární styl (*Zloděj koní*, 盗马贼 *Dào mǎ zéi*, 1986), Zhang Yimou zase dával důraz na použití barev.

Od předešlého schématu se lišili také dvojsmyslností filmů. Ve svých filmech často používali alegorie, symboly a metafory - komponenty tradičního čínského vyjadřování.⁴ Velmi důležitá byla diváková interpretace, jelikož záměry režisérů nebyly předkládány jednoznačně. Naopak filmy měly klást otázky. Pro pochopení bylo často nezbytné povědomí o historii a kultuře Číny. Filmy postrádaly optimistické závěry a obvykle neukazovaly řešení. Často byly postaveny na dramatických událostech obyčejných lidí. Utrpení protagonistů obvykle nebylo odčiněno, hrdinové rezignovali nebo byli zmateni. Díky využívání symbolů a nejednoznačnosti lze jejich filmy číst alegoricky, jako odkazující k dalšímu smyslu. Nejedná se o realistické zachycení skutečnosti. Ve filmech šlo zejména o nové ztvárnění, o nový pohled na věc a ne tak o příběh. Psychologie postav není obvykle rozpracována, obecně se ve filmech moc nemluví a dialogy nevytváří ucelený příběh. Svůj zájem směřovali na strukturu společnosti, která se vzpírá změně.⁵

Pátá generace filmařů je v mnohém podobná spisovatelům literatury „hledání kořenů“. Tito spisovatelé se také narodili v 50. letech a v mládí je čekal podobný osud (vysídlení na venkov apod.). V jejich tvorbě jsou patrné stejné vlivy, názory i estetika. Tato literatura vznikala od 80. let, kdy autoři chtěli vybudovat moderní čínskou literaturu. Prostředkem k jejímu vytvoření mělo být navrácení k jakési čínské tradici a obnovení „čínsosti“ tedy

² Branigan, Tania. „Film and politics: it's all in the game.“ <https://www.theguardian.com/film/2008/mar/21/3>

³ Socialistický realismus byl oslavou komunistické ideologie, umění bylo silně schematické, kdy proti sobě obvykle stáli černobílí hrdinové, typicky oslavoval dělnickou třídu, třídní boj apod. To vše na úkor pravdivosti i umělecké kvality. Během Kulturní revoluce vznikalo velmi málo filmů. Mezi nejoblíbenější formu umění patřily tzv. vzorové hry/opery (样板戏 *Yàngbǎn xì*), např. *Rudý oddíl žen* (红色娘子军 *Hóngsè niángzǐ jūn*).

⁴ Cornelius, Sheila. *New Chinese Cinema: Challenging Representations*. s. 54.

⁵ Tamtéž. s. 37.

čínské identity.⁶ Spisovatelé chtěli zacílit na pravdivé zobrazení lidské existence, nezkršené konfuciánskou ideologií či moderní civilizací. Mysleli si, že pravdu o člověku mohou získat z nejranějších období civilizace, odmítali přijmout vysvětlení člověka a civilizace tak, jak ho prezentovala oficiální ideologie.⁷ Mnoho spisovatelů se domnívalo, že literatura je závislá na kulturním prostředí národa a z něj by měla čerpat – měla by se tedy navrátit ke kořenům národní kulturní tradice (民族文化 mínzú chuántǒng wénhuà) a odrážet národní charakter (民族心態 mínzú xīntài). Kořeny tradic obvykle hledali v dávných dobách a starověkých kulturách. Často se uchýlovali do okrajových oblastí Číny, na venkov, do hor a mezi etnické menšiny. U těchto prostých, primitivních, ale temperamentních etnik obdivovali nespoutanost vzdálenou ideálu učence. V této literatuře se objevují archetypální motivy z lidského života, které jsou opět patrné i ve filmu – hlad, jídlo, sex, rození, smrt. Významnou roli mají i přírodní motivy, například divoká přírodní scenérie či horská krajina. Obdivovali mýty, tajemno, volnou sexuální morálku.⁸ Zájem je patrný také o zvyky, náboženství a rituály, které jsou často smyšlené a Čínu prezentují jako exotickou zemi – takové vyobrazení se stalo populárním na západě.

Spisovatelé volali po nekonvenčním, kreativním a individuálním přístupu k literatuře. Literatura již neměla být prostředkem k dosahování společenských cílů. Ve zkratce, literatura měla být výsledkem nezávislé kreativity, nepodřízená ideologii, ale spontánní, pravdivá, individualistická a ne pouhá pasivní reflexe vnějšího světa. Hnutí šlo ruku v ruce s hledáním identity.⁹ Pro režiséry páté generace je typické adaptování knih z literatury hledání kořenů na plátno.

Vzhledem k tomu, že se v 80. letech do Číny dostala tvorba západních režisérů, měla i ona na pátou generaci vliv. Tvůrci využívali film jako prostředek k vyjádření svých individuálních myšlenek a nápadů, což bylo v Číně poměrně neobvyklé.¹⁰

Ve většině svých filmů se režiséři páté generace nezabývají přímo obdobím Kulturní revoluce a svými vlastními zkušenostmi. Jednak pravděpodobně z toho důvodu, že jejich vlastní zkušenosti byly příliš traumatické na to, aby byly přímo zfilmovány a navíc otevřené vyobrazení jakékoliv kritiky komunistickému režimu by cenzurou neprošlo. Ve svých filmech se proto navrací do minulosti, obvykle před vznik Čínské lidové republiky (1949).

⁶ Hladíková, Kamila. *Moderní čínská literatura*. s. 100.

⁷ Lomová, Olga. „Searching for Roots.“ s. 220-221.

⁸ Tamtéž. s. 220.

⁹ Tamtéž. s. 226.

¹⁰ Cornelius, Sheila. *New Chinese Cinema: Challenging Representations*. s. 53.

Našly se ale i výjimky. Některé pozdější filmy (*Modrý drak*, 蓝风筝 *Lán fēngzheng*, Tian Zhuangzhuang nebo *Žít*, Zhang Yimou) jsou zasazeny do období po roce 1949 a silně kriticky pohlíží na události Kulturní revoluce apod., a proto se setkaly se zákazem od čínské cenzury. *Modrý drak* byl v Číně zakázán a Tian Zhuangzhuang nemohl poté téměř deset let tvořit.

Kontroverze k páté generaci bezpodmínečně patří a několik filmů bylo zakázáno v důvodu politického, společenského či sexuálního obsahu. Ačkoliv už samotná snaha o něco alternativního byla chápána jako problematická.

2. Zhang Yimou (张艺谋 Zhāng Yimóu) – život a tvorba

Zhang Yimou je čínský režisér, scénárista, kameraman a herec. Narodil se v roce 1951 v Xi'anu v provincii Shaanxi. Jeho otec sloužil v Národní revoluční armádě pod hlavičkou Kuomintangu a z toho důvodu Zhang Yimou čelil již v útlém věku nepřijemnostem. Během Kulturní revoluce odešel pracovat na venkov, tak jako mnoho dalších mladých studentů. Již v mládí se začal věnovat fotografii a po znovuotevření Pekingské filmové akademie v roce 1978 nastoupil na studia kameramanství, i přes problémy s jeho přijetím kvůli věku.

Po studiích odešel pracovat do jihočínského Guangxi. Nedostatek režisérů v zemi po Kulturní revoluci umožnil novým režisérům brzy natáčet vlastní filmy. V počátcích své kariéry jako kameraman spolupracoval s Zhang Junzhaem na filmu *Jeden a osm* a krátce na to s Chen Kaigem na *Žluté zemi*. Filmy byly úspěšné a pomohly k oblibě a rozšíření nové vlny čínského filmu. Hlavní mužskou postavu hrál ve filmu *Stará studna* (老井 *Lǎo jǐng*, 1985), za jejíž ztvárnění získal cenu nejlepšího herce.

Pod hlavičkou Xi'anského filmového studia se mu, díky vedoucímu studia a režisérovi čtvrté generace Wu Tianmingovi (吴天明 Wú Tiānmíng, 1939), naskytla první režisérská příležitost.¹¹ Po svém režisérském debutu s filmem *Rudé pole* si vydobyl zasloužené místo na poli mezinárodního filmu a získal za něj Zlatého medvěda na německém filmovém festivalu. Tímtež snímkem odstartovala úspěšnou kariéru i hvězda jeho následujících filmů, Gong Li. Film naznačil směr, kterým se Zhang Yimou poté ubíral – tedy orientaci na literární adaptace a příběhy lidí v tradiční společnosti.

Následovaly mezinárodně úspěšné filmy nominované na Oscara, a to *Judou* a *Vyvěste červené lampiony*, ve kterých se dále zaměřil na patriarchální systém a z něj plynoucí útlak v raném období republiky. Ve filmu *Judou* se navíc zabýval sexualitou a sexuálními prohřešky. Dalším snímkem byl *Příběh Qiu Ju*, ve kterém rolnická žena hledá spravedlnost. Zde je již patrný přechod od symbolismu k realismu, kdy na důležitosti získal samotný příběh a postavy. Tvůrčí svoboda páté generace netrvala dlouho, jelikož po nepokojích na náměstí Brány Nebeského klidu v roce 1989 opět přišlo období politického zpřísnění umění a film se měl znovu stát prostředkem politické a morální výchovy. Z těchto důvodů byly filmy *Judou* a *Vyvěste červené lampiony* v pevninské Číně zakázány, ačkoliv získaly oblibu v zahraničí. Podobný osud potkal jeho další filmovou adaptaci, film *Žít* (活着 *Huózhe*, 1994), natočený

¹¹ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. IX.

podle románu spisovatele Yu Hua (余华 Yú Huá, 1960), zabývající se osudy čínské rodiny během několika desetiletí. Z důvodu vyobrazení období Kulturní revoluce v negativním světle se všemi kampaněmi a útrapami doby byl film v Číně zakázán, nicméně v zahraničí byl přijat kladně a získal dokonce Velkou cenu na festivalu v Cannes. Čínské autority daly Zhang Yimouovi a Gong Li dvouletý zákaz pro natáčení filmů.¹²

Při natáčení filmu *Šanghajska triáda* (摇啊摇, 摇到外婆桥 *Yáo a yáo, yáo dào wàipó qiáo*, 1995) se pracovně i osobně rozešel se svou múzou Gong Li. Později, v roce 1999, ve filmu *Nikdo nesmí chybět* (一个都不能少 *Yīgè dōu bùnéng shǎo*) obrátil svou pozornost na modernizaci a venkovské vzdělávání. Film byl natočen v dokumentárním stylu a opět pracoval i s neprofesionálními herci, stejně jako v *Příběhu Qiu Ju*. Téhož roku natočil melodrama *Cesta domů* (我的父亲母亲 *Wǒ de fùqīn mǔqīn*), ve kterém se objevila nová hvězda čínského filmu Zhang Ziyi (章子怡 *Zhāng Zīyí*, 1979). Jeho režisérskou orientaci na obyčejné Číňany zakončil snímek ze současnosti s komediálními prvky, film *Šťastné chvíle* (幸福时光 *Xìngfú shíguāng*, 2000), ve kterém zazářil populární čínský herec Zhao Benshan (赵本山 *Zhào Běnsān*, 1957).

Důležitým zdrojem inspirace pro Zhang Yimoua byla alespoň v počátcích jeho tvorby čínská literatura. Byly to například knihy od spisovatelů Mo Yana, Su Tonga (苏童 *Sū Tóng*, 1963) či Liu Henga. Některé z jejich děl sloužily jako předlohy pro napsání scénářů.

Nové milénium jakoby znamenalo nový začátek, a tak se Zhang Yimou přeorientoval více na západní publikum a finančně i technicky náročnější filmy. Do té doby největší odklon od jeho tvorby představoval historický válečný velkofilm *Hrdina* (英雄 *Yīngxióng*, 2002). Snímek, kde zazářily téměř všechny čínské herecké hvězdy, se stal hitem zejména v USA. Na bojové umění se zaměřil také ve svých dalších filmech, například *Klanu létajících dyk* (十面埋伏 *Shí miàn máifú*, 2004) či *Kletbě zlatého květu* (满城尽带黄金甲 *Mǎn chéng jīn dài huángjīn jiǎ*, 2006), ve druhém zmíněném si po více jak desetileté pauze s Zhang Yimouem zahrála Gong Li. V roce 2005 se na skok vrátil k pro něj typickým dramatům snímek *Překonání tisíc mil* (千里走单骑 *Qiānlǐ zǒu dān qí*), kde se hlavní role ujal známý japonský herec Ken Takakura (1931-2014). Proslulost osoby Zhang Yimoua v Číně dokazuje i to, že v roce 2008 režíroval zahajovací i závěrečný ceremoniál na olympiádě v Pekingu. Do

¹² Matheson, Kristy. „Zhang Yimou and the Fifth Generation Filmmakers.“ https://2015.acmi.net.au/acmi-channel/2015/epic-intimacy/#_edn2

období čínsko-japonské války se vrátil snímkem *Květy války* (金陵十三钗 *Jīnlíng shísān chāi*, 2011), kde se o hlavní roli postaral oblíbený americký herec Christian Bale. Jeho posledním velkofilmem a zároveň dosud nejnákladnějším filmem je *Velká čínská zed'* (长城 *Chángchéng*, 2016), do kterého obsadil mnohé hollywoodské hvězdy jako je například Matt Damon.

Zhang Yimouvo tvorbu bych rozdělila na dvě základní období. To první (1987-2000) charakterizují umělecké filmy, komorní dramata a adaptace knih, ve kterých je kladen důraz na vizuální stránku, objevují se výrazné barvy, statické dlouhé záběry. Zápletka a dialogy nejsou příliš propracované, obsazování jsou čínští herci, důležitou roli mají ženské postavy a lidé s těžkými osudy. V druhém období od roku 2000 Zhang Yimou našel oblibu ve filmech s bojovým uměním, začal tvořit filmy pro univerzálnější publikum a komerční účely, jedná se o filmy často úspěšné na západních trzích, ve kterých se objevují hollywoodští herci.

Režisér uvedl, že při natáčení každého nového filmu chtěl, aby se film trochu lišil od předešlého. Proto je nemožné přesně určit styl jeho tvorby či jeho tvorbu zařadit do jednoho žánru. „Z režisérů páté generace je můj styl ten nejproměnlivější. Mé filmy spolu vůbec nesouvisí, rozbíhají se do všech směrů, postrádají jednotící styl...Rád experimentuji s různými věcmi. Někdy mě samotná představa změny vzrušuje.“¹³ Obecně by se dala jeho tvorba zařadit k odvážné a expresionistické škole, v opaku k decentní a detailní.

¹³ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 156.

3. Konfucianismus

Ženy ve filmech *Rudé pole* a *Judou* žijí v době, kdy byly životy z velké části určovány tradiční konfuciánskou morálkou (20. a 30. léta 20. století). Příběh *Qiu Ju* se odehrává později, na přelomu 80. a 90. let. Nicméně, vzhledem k tomu, jak dlouho konfucianismus na území Číny působil, je pochopitelné, že čínská vesnice byla jeho zásadami stále zasažena. V následujících odstavcích nastíním základní pojmy konfuciánské společnosti, aby bylo možné lépe pochopit, k čemu ve filmech dochází.

Konfucianismus (儒教 Rújiào) je čínský filozofický směr, který se vyvinul z učení čínského myslitele Konfucia (孔夫子 Kǒng Fūzǐ, 551-479 př. n. l.). Jednalo se o souhrn mravních a společenských pravidel, vytvořený k dosažení harmonie mezi lidmi a panovníkem a také mezi lidmi a předky. Jeho učení přetrvalo v Číně, obohaceno myšlenkami dalších myslitelů, filozofických a náboženských směrů, po dva a půl tisíce let. Tato filozofie považuje společenské vztahy za základ společnosti a rodinu za primární společenskou jednotku.¹⁴

Konfucianismus staví na několika základních ctnostech, od kterých se odvíjí řádné chování. Obvykle se uvádějí tyto: lidskost/humánnost (仁 rén), správnost/spravedlnost (义 yì), náležité chování/obřadnost (礼 lǐ), učenost/moudrost (智 zhì). Např. *ren* zahrnuje vřelé vztahy s ostatními a říká, že bychom neměli dělat to, co nechceme, aby ostatní dělali nám. Podle *yi* by lidské vztahy neměly být založeny na osobním zisku, nýbrž na usilování o dobro pro všechny. Dodržování těchto ctností a studium klasických spisů vytvářelo šlechtného člověka (君子 jūnzǐ). K vytvoření stabilní a spravedlivé společnosti je potřeba dodržování pěti hierarchických vztahů (五伦 wǔ lún). Tyto vztahy jsou založeny na poslušnosti vůči autoritě: ministr k panovníkovi, syn k otci, mladší bratr ke staršímu, manželka k manželovi a přítel k příteli (jediný rovný vztah). Nejvyšší ctností kultivovaného muže a ženy byla v první řadě poslušnost.¹⁵

V Číně je zažitý koncept tzv. „tváře“ (脸面 liǎnmiàn či 面子 miànzi). „Tvář“ znamená zjednodušeně důstojnost či postavení člověka ve společnosti. Člověk si „tvář“ může vybudovat pomocí vysokého postavení, bohatství, moci, schopností, navazování vztahů s prominentními lidmi či vyhýbání se nevhodnému chování. Zachování tváře je důležité v mezilidských vztazích, protože mimo jiné může člověku přinést moc, vliv a prestiž, ale také

¹⁴ Liščák, Vladimír. *Konfucianství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. s. 180.

¹⁵ Tamtéž. s. 181.

zachovává určitou hierarchii mezi lidmi. Umožnit druhému zachování tváře (留面子 liú miànzi) znamená, že mu dáváme šanci znovu získat čest. Naopak její ztráta (失面子 shī miànzi) je pro jedince velmi nepříznivá, jelikož znamená ztrátu důvěryhodnosti či autority. Jedná se o důležitou součást mezilidských vztahů jak na pracovišti, v rodině, mezi přáteli, tak ve společnosti obecně.

Vzhledem k tomu, že hlavní postavení v konfuciánské společnosti zaujímal rodina, byla klíčovou ctností synovská/dceřiná oddanost (孝 xiào). Tato zásada, která přetrvala do současnosti, vyjadřuje celoživotní úctu k rodičům, péči dětí o staré rodiče apod. Vztah otce a syna byl v rodině tím nejdůležitějším. Hlava rodiny rozhodovala o všem a jeho cílem a povinností bylo zachovat neporušenou rodinnou linii.¹⁶

V následujícím shrnutí se zaměřím zejména na postavení žen v konfucianismem ovládané společnosti. Ženy se měly řídit zejména *třemi poslušnostmi a čtyřmi ctnostmi* (三从四德 sāncóng sìdé). *Tři poslušnosti* určují ženiny povinnosti a to, koho musí poslouchat, jmenovitě: svého otce jako dcera, svého manžela jako žena, svého syna jako vdova. Toto podřízení ženy znamenalo, že všichni muži kolem ní pro ni byli autoritou a jako takové je měla respektovat. Mezi *čtyři ctnosti* se řadí: mravní chování, správné vyjadřování, skromný vzhled a pracovitost. Tato pravidla se stala nejzákladnějšími mravními principy, kterými se ženy měly řídit. Role přisuzovaná ženám značila jejich nižší postavení vzhledem k mužům. Za tímto postavením byl obecný konfuciánský kosmologický pohled na vzájemné působení, práci a harmonii mezi *yin* a *yang*.¹⁷

Z výše zmíněného vyplývá, že ve společnosti i rodině panoval patriarchát. Pokud muž zemřel, nemohla se žena znovu vdát. Proto v období, kdy byla ženská počestnost prosazována nejvíce, mnoho žen páchalo sebevraždu. Už vůbec nemohla žena požádat o rozvod. To mohl pouze muž a důvodem mohla být i „neschopnost“ ženy zplodit syna. Zdrženlivost byla ženskou nejvyšší ctností. Naopak finančně zajištěný muž si mohl pořídit konkubíny, které žily v domě společně s jeho právoplatnou manželkou. Muž s nimi udržoval sexuální styk a žena nesměla žárlit.

Zažitým zvykem bylo sjednávání manželství pomocí dohazovaček. Svatbu iniciovala rodina muže, takže svobodná volba partnera nebyla možná (nejen pro ženy, ale často ani pro muže). Po svatbě se žena přestěhovala do rodiny muže (princip patrilinearity), kde musela

¹⁶ Cornelius, Sheila. *New Chinese Cinema: Challenging Representations*. s. 69.

¹⁷ Liščák, Vladimír. *Konfuciánství od počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. s. 253.

svému tchánovi a tchýni projevovat náležitou úctu. Tři dny po svatbě obvykle jela navštívit své rodiče. Ženské místo bylo v domě, kde byla zodpovědná za výchovu a vzdělávání dětí (to byla zřejmě pravda jen u elit, ne u rolnických žen, které si takový „luxus“ dovolit nemohly). Žena zosobňovala roli manželky a matky.¹⁸

Mnoho konfuciánských tradic (sjednané manželství, zdrženlivost apod.) již v současnosti neplatí, na druhou stranu v mírně pozměněné podobě ve společnosti přetrvávají (koncept tváře, synovská oddanost). Ve třech filmech, kterými se ve své práci zabývám, lze vidět, jak hlavní ženské postavy mnoho zvyků záměrně porušují a jaký dopad měla konfuciánská společnost na život jednotlivce.

¹⁸ Cornelius, Sheila. *New Chinese Cinema: Challenging Representations*. s. 69.

4. Rozbory filmů

4.1 Rudé pole

čínský název: 红高粱 (Hóng gāoliang)

anglický název: Red Sorghum

předloha: Mo Yan (莫言 Mò Yán, nar. 1955) – Klan rudého čiroku (红高粱家族 Hóng Gāoliáng Jiāzú, 1986) – první dvě části Rudý čirok (红高粱 Hóng Gāoliáng) a Čirokové víno (高粱酒 Gāoliang jiǔ)

scénář: Chen Jianyu (陈剑雨 Chén Jiànyǔ), Zhu Wei (朱伟 Zhū Wěi), Mo Yan

rok vzniku: 1987

délka: 91 min

obsazení:

babička - Gong Li (巩俐 Gǒng Lì, nar. 1965)

dědeček - Jiang Wen (姜文 Jiāng Wén, nar. 1963)

Luohan - Teng Rujun (滕汝骏 Téng Rǔjùn, nar. 1946)

bandita - Ji Chunhua (计春华 Jì Chūnhuá, nar. 1961)

Stručný obsah

První dvě třetiny filmu se odehrávají ve 20. letech 20. století, poslední třetina ve 30. letech, kdy do Číny vpadla japonská vojska (1931) a začala okupovat severovýchod země, což později vyústilo v druhou čínsko-japonskou válku (1937-1945). Film je zasazen do malé vesničky v provincii Shandong (山东 Shāndōng). Mo Yanův román se odehrává v městečku Gaomi (高密 Gāomì), jehož hlavní plodinou je čirok.

V úvodu zaznívá hlas „vypravěče“ převzatého z literární předlohy, který představuje jednotlivé postavy a komentuje děj. Jedná se o „nespolehlivého vypravěče“, který subjektivně vypráví o událostech, jichž sám nebyl svědkem.¹⁹ Příběh prezentuje jako „vzpomínku“ na své prarodiče. Jiu'er neboli „vypravěčova“ babička je mladá dívka z chudé rodiny, kterou otec

¹⁹ Hladíková, Kamila. *Moderní čínská literatura*. s. 111.

provdal za staršího muže výměnou za nového mezka. Jejím nastávajícím je bohatý majitel palírny na víno Datou (Velkohlavý) Li, který však trpí malomocenstvím. Podle tradice ji k manželovi nese skupina mladých mužů v nosítkách. Od „vypravěče“ se dozvídáme, že jeden z nosičů se později stane jeho dědečkem. Muži po cestě tančí a zpívají vulgární a obscénní písně a přitom vesele houpají s nosítky, ve kterých je Jiu'er. Když skupina prochází širokovým polem, napadne je maskovaný bandita. Jeden z nosičů, holohlavý a statný, se kterým si Jiu'er vymění několik pohledů, ho úspěšně zneškodní. Po příchodu k manželovi její zachránce zmizí a objeví se o tři dny později při tradiční cestě Jiu'er do rodné vesnice, kdy jede jako čerstvě vdaná žena obřadně navštívit své rodiče. Zachránce vyskočí z širokového pole, chytne Jiu'er a odnese ji do pole, kde mezi nimi dojde k milostnému aktu.

Brzy na to Datou Li záhadně zemře, což si zaměstnanci palírny vysvětlují jako vraždu. „Vypravěč“ si myslí, že to má na svědomí jeho dědeček, ale nikdo si tím není jistý. Jelikož neměl stařec dědice, vlastnictví palírny připadne Jiu'er. Ta se zasadí o to, že zaměstnanci po smrti původního majitele neodejdou a výroba vína pokračuje. Znovu se setkává se svým zachránce čili dědečkem, tentokrát však přichází opilý a na ženu si dělá nároky. Když si dovolí vstoupit do domu, našťvaná Jiu'er ho vyžene. Ostatní muži ho odnesou a strčí ho do kádě na víno, odkud není schopný se dostat další tři dny. Mezitím skupina banditů unese Jiu'er, za kterou musí zaměstnanci palírny zaplatit výkupné.

Poté, co dědeček vystřízliví, vrátí se do palírny, kde se právě vyrábí první várka vína od smrti Datou Liho. Aby se pomstil Jiu'er, přede všemi se do několika kádí vymočí. Tento vtípek ovšem způsobí, že víno je lahodnější než kdy dřív a umožní palírně znovu prosperovat.

O devět let později jsou Jiu'er s jejím tehdejším zachránce manželé a mají syna. To je moment, kdy se ráz filmu změní. Japonská armáda vpadne do oblasti a začne ji okupovat. Japonští vojáci mučí dva místní muže a jednoho z nich, pracovníka palírny Luohana, nechají stáhnout z kůže zaživa před zraky ostatních vesničanů. To podnítl Jiu'er s manželem a zaměstnanci ke vzpouře. Schovají se v širokovém poli, odkud chtějí japonské vozidlo napadnout. Při čekání však muži dostanou hlad, a proto Jiu'er připraví jídlo a chystá se jim ho přinést. Na scénu dorazí ve stejnou chvíli jako japonští vojáci, kteří ji nemilosrdně zastřelí. Po výbuchu nastražených náloží přežije pouze její muž a jejich malý syn („vypravěčův“ otec).

Žánr

Na první pohled bychom film mohli označit za drama s prvky válečného filmu. Vzhledem k tragickému konci hlavní hrdinky a několika dalších postav lze film považovat za

drama. Japonská okupace, mučení čínského obyvatelstva a následné vzbouření a napadení japonských vojáků čínskými vesničany, to vše přispívá k válečné náladě filmu. Z těchto a dalších scén je patrné režisérovo zacílení na dramatickou emoce. Dodal k tomu: „Myslím si, že filmy jsou o emocích. Myšlenky umělce by měly být srozumitelné prostřednictvím emocí. ... Námět filmu i myšlenky by měly být zjednodušeny, aby mohla síla emocí vyplynout na povrch.“²⁰

Nicméně pro podrobnější analýzu filmu je potřeba se podívat za toto jednoduché žánrové zařazení. Několik kritiků zaregistrovalo mytický nádech filmu, který hledají v samotném příběhu, postavách či práci kamery. Tato nálada je uvedena již několika prvními větami „vypravěče“ či komentátora filmu: „Řeknu vám příběh o mých prarodičích. Lidé v mém rodném městě si ho stále vypravují. Odehrál se už dávno, takže v něj někteří lidé věří a někteří ne.“ Dojem mytické doby a fantaskního příběhu je dán Mo Yanovou předlohou. Některá jeho díla jsou řazena k literatuře „hledání kořenů“ (viz. kapitola Režiséri páté generace), i když on sám se za jejího tvůrce nepovažuje. Nicméně jeho román nese prvky této literatury. Film se odehrává na venkově, tak jak bylo pro spisovatele literatury „hledání kořenů“ typické. Patrné je vyobrazení divoké, pusté krajiny a také zemědělských motivů. U Mo Yana i Zhang Yimoua můžeme sledovat vliv čínského venkova, na kterém v mládí strávili hodně času a který se v jejich dílech objevuje ve vší divokosti, pestrosti a drsnosti. Ve filmu se objevuje další typický motiv literatury „hledání kořenů“ a to rituál a uctívání boha. Román se řadí také k dílům „nové historické prózy“ (新历史小说 xīn lìshǐ xiǎoshuō), která poskytuje alternativní pohled na čínskou historii oproti jejímu oficiálnímu výkladu a zpracování jinými autory. Dílo je velmi originální, zejména co se týká narativní stránky, která využívá „nespolehlivého vypravěče“.²¹

Ve spojení s tím lze hlavní mužskou postavu vnímat jako mytického hrdinu, surového, s morálními nedostatky, až ničemnou povahou. Hrdina se zmocní ženy, kterou chce a označuje své teritorium jako divoké zvíře, vymocí se na to, co si nárokuje a postaví se všem, kdo se odvažují proti němu vzepřít, ať jsou to čínští bandité nebo Japonci. Takové vyobrazení muže je v protikladu ke kultivovanému muži, kterého obdivovala zejména konfuciánská filozofie. Opět je tedy patrné ztotožnění s literaturou „hledání kořenů“, která se oprostuje od „velkých“, konfuciánských tradic, a obrací svou pozornost k „malým“, tedy lokálním a lidovým tradicím. Příznivci „hledání kořenů“ kladli důraz na pudy a intuici spíše než na

²⁰ Tamtéž s. 154.

²¹ Tamtéž. s. 111.

racionální uvažování, což je nejvíce viditelné právě na postavě dědečka.²² Dědeček je pokračováním typu mužského vyvrhele. Film se v souladu s „hledáním kořenů“ snaží o obnovení vyvrhelů, opilců a rebelů, kteří byli v minulosti potlačováni, přehlíženi a vyloučeni z oficiálních a historických textů.²³

Naopak starý nemocný manžel Jiu'er je zosobněním zastaralého patriarchálního systému, který je vyobrazen jako impotentní a neefektivní. Jeho vražda, symbolicky tedy pád patriarchátu, dovolí, aby jeho místo převzal přirozenější, volnější a primitivnější způsob života. Film odvážně vyobrazuje návrat ke skutečným pocitům a prvotním instinktům, čímž dává najevo nesouhlas s konfucíánskou zdrženlivostí a opresivním patriarchálním systémem, a tak nás vybízí k hledání prapůvodních kořenů.²⁴

Myticky působí i Jiu'er, například když jede na oslovi proti horizontu, za nímž zapadající slunce vytváří svatozář.²⁵ Tato nálada je dále podpořena záběry na měsícem osvětlený kamenný útvar ve tvaru oblouku, tyčící se na prašném kopci nad palírnou, či na širok plápolající ve větru. Barvy, cizokrajné prostředí a snímky architektury zesilují dojem, že sledujeme legendu.

Film je typický vyobrazením tělesna. Hojně jsou zobrazovány základní lidské potřeby a funkce, jako je hlad, jídlo, sex, močení, pocení a také koloběh života a smrti. Film vyjadřuje obdiv k vesničanům, k jejich primitivní jednoduchosti, volnosti, přirozenosti a spontánnímu chování. Většina mužů se ve filmu objevuje svlečená do půl těla, mají na sobě pouze kalhoty. Zbytek jejich těl je v několika scénách pokryt potem. V palírně bylo zvykem pracovat bez oblečení, proto jediná další žena ve filmu několikrát muže upozorňuje, když Jiu'er přichází, aby se oblékli. Také syn protagonistů se prohání téměř nahý, pouze v zástěrce, která mu vlastně nezakrývá ani intimní oblasti.

Mytický ráz filmu a jeho klíčové myšlenky doplňují i písně, na jejichž zpívání několikrát dojde. Všechny písně jsou zpívány hlasitě a velmi vášnivě. Jelikož je film zasazen do provincie Shandong, tvůrci vytvořili hudbu podobnou tradiční shandongské opeře.²⁶ Motivy, které se v písních objevují, jsou lhostejnost vůči tradicím a autoritám, obdiv k rebelii a primitivnosti anebo důležitost odvahy v lidském životě.

²² Tamtéž. s. 99.

²³ Wang, Yuejin. „Mixing Memory and Desire: Red Sorghum.“ s. 37-38.

²⁴ Neo, David. „Red Sorghum: A Search for Roots.“ http://sensesofcinema.com/2003/cteq/red_sorghum/

²⁵ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 58.

²⁶ Ng, Yvonne. „Imagery and Sound in Red Sorghum.“ <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=354&feature>

Režiséři páté generace obecně ve svých filmech využívali různé rituály a obřady, které byly často smyšlené až obskurní. Opět to bylo spjato s „hledáním kořenů“, kdy se snažili o zachycení „čínskosti“, něčeho typicky čínského. Ačkoliv rituály a různé zvyky v podání režisérů obvykle neodpovídaly skutečnosti, na západní publikum působily velmi líbivě. Tuto snahu lze vidět i v *Rudém poli*, když vesničané zpívají srdečné písně bohu vína. Při zpěvu drží v ruce nádoby s širokovým vínem, které nakonec vypijí. Text písně vyvolává pocit zdraví, odvahy a náznaku rebelie.

*Pokud se napiješ našeho vína,
bude se ti dobře dýchat a budeš bez kašle,
pokud se napiješ našeho vína,
budeš zdravý a z úst ti nebude smrdět,
pokud se napiješ našeho vína,
budeš mít odvalu projít sám křížovatkou zeleného bandity,
pokud se napiješ našeho vína,
nepokloníš se císaři...²⁷*

Z písně můžeme mít pocit, že pití vína je rituálem k nabytí maskulinity. Muži zpívají, že budou odvážní a vzdoroví, jakoby snad mužská odvaha a vzdor nemohla existovat ve střízlivém stavu. Na druhou stranu je víno přirozenou součástí tamějšího života a vesničané k němu mají pozitivní vztah, věří, že díky němu budou zdraví apod. Ačkoliv může být hojně pití alkoholu spojováno s překračováním slušnosti, vzdorováním konvencím a obecně vžitým názorům,²⁸ v Číně má také pozitivní konotace a mnohým básníkům sloužilo jako způsob, jak se dostat do básnické extáze (např. Li Bai 李白, 701-762). Píseň naznačuje proti-autoritářskou myšlenku a neochotu vesničanů poklonit se císaři. To může poukazovat k celkové interpretaci filmu, tedy že by se lid neměl podvolit autoritě a vládnoucímu systému, ale měl by si naopak zachovat určitou divokost a rebelii.

Události filmu opravdu působí jako stará bajka či rodinný příběh vyprávěný z generace na generaci, tedy do té doby, než se film přehoupne do realismu a začne druhá světová válka. Ve filmu se poté objevuje několik naturalistických a realistických scén. Mezi ně patří exhibicionistické močení do kádí, detailně vyobrazené destilování čiroku, pojidání

²⁷ Zhang, Jiakuan. „Review. Red Sorghum by Zhang Yimou.“ s. 41. Vlastní překlad.

²⁸ Wang, Yuejin. „Mixing Memory and Desire: Red Sorghum.“ s. 38.

kravské hlavy v řeznictví, pošlapání pole Japonci, stahování z kůže nejprve krávy a poté jednoho z mužů.

Pro film můžeme použít žánrové označení „melodramatická maškaráda“ (melodramatic masquerade), definované J. Silbergeldem²⁹ (viz. Judou, Žánr). Ten naznačuje, že kontrastní postavy ve filmu jsou paralelami k něčemu či někomu ve skutečné, současné Číně. Podle něj není film pouhou kritikou patriarchátu, ale využívá přetvářku či alegorii ke kritice určitých jevů moderní čínské společnosti.

Obsazení

Film *Rudé pole* je prvním počinem Zhang Yimoua a zároveň se jedná o film, ve kterém se poprvé objevila herečka Gong Li. Film odstartoval jejich společnou dlouholetou kariéru.

Gong Li se narodila v Shenyangu v provincii Liaoning do rodiny akademiků. Původně se chtěla stát zpěvačkou, ale po opakovaném nepřijetí na hudební obory byla přijata na Ústřední divadelní akademii v Pekingu a dala se na herectví. Promovala v roce 1989, ale ještě před tím si již během studia druhého ročníku zahrála hlavní roli ve filmu *Rudé pole*. Gong Li se stala Zhang Yimouovou múzou, nejobsazovanější herečkou a také partnerkou v soukromém životě. Podobně jako on si Gong Li vyvinula cit pro přirozenost, byla schopná sžít se se svou rolí a při hraní se řídit instinktem.³⁰ Z nadějně herečky se postupem času stala filmová hvězda světového formátu, známá nejen čínskému publiku, ale i tomu západnímu. Její první hlavní roli ve filmu natočeném jiným režisérem než Zhang Yimouem byl film *Sbohem, má konkubíno* (霸王别姬 *Bàwáng Bié Jī*, 1993) od Chen Kaigeho (陈凯歌 Chén Kǎigē, 1952).

Intenzivní spolupráce s Zhang Yimouem trvala do roku 1995, kdy se při natáčení filmu *Šanghajská triáda* pár rozešel jak v osobní, tak profesionální rovině. O deset let později se umělci znovu dali dohromady a natočili film inspirovaný bojovým uměním *Kletba zlatého květu* (2006). Téhož roku byla Gong Li zvolena nejkrásnější Číňankou. Mezi jejich poslední společný počín patří drama odehrávající se za Kulturní revoluce *Návrat domů* (2014). Gong Li se Hollywoodu dlouhá léta vyhýbala, nicméně v posledních letech se orientuje více na západní publikum a točí filmy i s americkou produkcí, např. *Gejša* (2005) nebo *Miami Vice*

²⁹ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 238.

³⁰ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 21.

(2006). Za svou kariéru herečka získala několik ocenění, dvakrát například čínského Zlatého kohouta, cenu Sta květů, dále ocenění z filmového festivalu v Cannes či New Yorku.

Režisér spolupráci s herečkou okomentoval: „Když jsem v minulosti s Gong Li natáčel, dělal jsem pro ni vše z důvodu osobních citů – cítil jsem se za ni odpovědný a nechtěl jsem ji zklamat. Role jsem vytvářel tak, aby byly v souladu s její jedinečnou osobností. Nechtěl jsem po ní, aby se texty příliš učila nazpaměť, ale nechával jsem ji vložit kus sebe samé do dané role.“³¹

V rozhovoru z roku 2000 se zpětně k jejich spolupráci vyjádřil: „Téměř všechny její role byly neobyčejné ženy, představovala ženy žijící v útlaku feudalismu a patriarchátu. Byly to postavy, které měly blízko k životu, ale ne k obyčejným lidem. Postava, která má k všednímu životu nejbližší, je Qiu Ju, kterou také považuji za její nejlepší výkon. Po Gong Li jsem chtěl dělat něco jiného... Rozhodl jsem se točit filmy o obyčejných, běžných lidech.“³² V jeho filmech postavy, které hrála Gong Li, nepředstavovaly osudy běžných žen, což znamená, že se režisér nesnažil o realistické vyobrazení skutečných osudů.

Hlavní mužská role patří Jiang Wenovi. Za svou roli v *Rudém poli* byl nominován na cenu Zlatého kohouta za nejlepší herecký výkon. Jeho hereckým debutem byla jedna z ústředních postav filmu *Ibiškové městečko* (芙蓉鎮 *Fúróng zhèn*, 1986) od režiséra třetí generace Xie Jina (谢晋 Xiè Jìn, 1923). S Zhang Yimouem spolupracoval ještě jednou, a to na černé komedii *Keep Cool* (有话好好说 *Yǒu Huà Hǎo Hǎo Shuō*, 1997). Zatím posledním filmem, ve kterém si zahrál je *Rogue One: Star Wars Story* (2016). Jiang Wen jakožto několika cenami ověčený režisér a scénárista debutoval snímkem *Dny v žáru slunce* (阳光灿烂的日子 *Yángguāng cànlàn de rìzi*, 1994).

Rozbor ženské postavy

Charakter Jiu'er by se dal shrnout následovně: klidná tvář v tvář nebezpečí, nerespektující autority, odvážná, odhodlaná, srdnatá, smyslná, schopná jednat a učinit důležitá rozhodnutí. Jiu'er pije a pracuje jako muž, přičemž si stále uchovává přirozenou ženskost.

V jedné z prvních scén má Jiu'er z nosítek výhled na svalnaté nosiče oblečené do půl těla, které si škvírou v závěsu prohlíží. Lehce roztažený závěs umožňuje hrdince dívat se na mužská těla jako klíčovou dírkou či dalekohledem, což je téměř opak klasického vzorce, kdy

³¹ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 124.

³² Feinstein, Howard. „Life After Gong Li.“ <https://www.theguardian.com/film/2000/jun/16/culture.features1>

se voyeuristicky dívá muž. Něco takového bylo v případě Číny, kde je zakořeněný mýtus ženské pasivity a neúplnosti, považováno za vítané filmové gesto.³³ Již z těchto záběrů je patrné zaměření na vyobrazení těla a tělesných funkcí, které se promítá i ve zbytku filmu. Yingjin Zhang pohled Jiu'er vysvětluje tak, že pohled na svaly pro ni představuje „fascinující hrozbu, fascinující, protože nedostatek svalů (a sexuality) u jejího malomocného manžela je ještě hroživější.“³⁴ Tato fascinace je očividná i ve scéně, kdy ji jeden ze statných nosičů zachrání před banditou.

Při přepadení banditou podle výrazu nemá strach, je klidná, i když ví, že jí hrozí nebezpečí. Zřejmě si uvědomuje, že znásilnění banditou nemůže být o nic horší než život s malomocným manželem. Podle Wang Yuejina se jedná o jednu z nejvíce transgresivních a rozporuplných scén, která se do té doby v čínské kinematografii objevila. Výraz hrdinčina obličej dává najevo pochopení, že je to ona, kdo má moc nad banditou - mužem, a ne naopak. Její reakce značí její vnitřní stabilitu. Přemožitel se stává přemoženým. Jakoby ji ta myšlenka pobavila, usměje se a odhalí bílé zuby. Jiu'er si banditu prohlíží podobně, jako si dříve prohlížela polonahé nosiče. Jedná se o záběr z ženského pohledu, a proto ho Wang Yuejin nazývá „fetišizujícím“ záběrem.³⁵ Je to ona, kdo si muže prohlíží a měří pohledem, což je v takové situaci velmi nečekané. Tato scéna byla neobvyklá, protože ženy byly obvykle ve filmech stylizovány jako objekty touhy bez vlastní subjektivity. Podle Wang Yuejina „*Rudé pole* uvolňuje potlačovanou touhu a také se pokouší o něco, co se v čínském filmu vidí velmi zřídka - vyjádřit autonomní ženskou sexualitu a subjektivitu.“³⁶ Myšlenka ženské sexuální autonomie, která byla pravděpodobně odvozena z primitivních představ o matriarchátu, přežila spíše jako fantazijní konstrukt touhy a vzdoru proti patriarchální nadvládě v mýtech, milostných románech a různých čínských textech.

Sexuální napětí je cítit i v momentě, kdy zachránce uchopí hrdinčinu nohu a vsune ji zpět do nosítek. Zdá se zaskočená takovým odvážným gestem. Této chvíli předcházelo několik významných, ze strany hrdinky vyzývavých pohledů, které si protagonisté beze slov vyměnili.

O svatební noci kamera zabírá pouze Jiu'er, malomocného manžela ve skutečnosti nikdy nevidíme. Celá scéna má nádech červené barvy, žena se v rohu krčí s nůžkami

³³ Wang, Yuejin. „Mixing Memory and Desire: Red Sorghum.“ s. 47.

³⁴ Yingjin, Zhang. „Ideology of the Body in Red Sorghum.“ s. 31.

³⁵ Wang, Yuejin. „Mixing Memory and Desire: Red Sorghum.“ s. 46.

³⁶ Tamtéž. s. 46.

sevrěnými pevně v rukou. Později zaslechneme její výkřik a můžeme si pouze domýšlet, co se stalo (zřejmě na něj zaútočila nůžkami, které si před tím vložila do šatů).

Jak bylo zvykem, Jiu'er se po svatbě na několik dní vrací domů. Veze se na oslovi, zatímco jí otec vyčítá, že není poslušná. Ona neodpovídá, pouze pobídne osla, aby jel rychleji a jako vzdorovitá dcera otci ujede. Později ji otec doma obviňuje, že si neváží štěstí být ženou Datou Liho, a že až umře, všechno bude její. Ona už ale dál nemlčí, vzepře se mu, zakřičí „ty nejsi můj otec“, převrhne stolec a prohlásí, že odchází a už se nikdy nevrátí. Jiu'er se jako dcera postavila autoritě svého otce a také ho zavrhla.³⁷ Jak lze vyčíst, hrdinka se vzpírá jak roli dcery, tak roli manželky, tedy patriarchálnímu uspořádání společnosti.

Ještě než dorazí do otcova domu, vyskočí její tehdejší zachránce z pole a přepadne ji. Jiu'er se nejprve vzpírá, utíká, ale když si muž z hlavy sundá masku a ona ho pozná, přestane odporovat. Poté následuje milostná scéna. Kamera zabírá nejprve její obličej ve světle zapadajícího slunce, poté širok, jak sebou divoce šlehá ve větru – to můžeme chápat jako metaforu pro sexuální styk a jejich nespoutanou vášně.

Scéna v poli je kritiky často rozebírána, jelikož vyobrazení „primitivních sexuálních pudů“ bylo v čínské kinematografii nezvyklé. Ačkoliv scénu někteří kritici nazvali znásilněním³⁸, podle toho, co se ve filmu dosud odehrálo, to naznačuje z hrdičiny strany spíše dobrovolný čin. Svému zachránci z nosítek podstrčí svou nohu, aby se jí mohl dotknout, a navíc její pohledy na něj také vyjadřují touhu a vzrušení. Jakmile si zachránce sundá masku, v její tváři se neobjevuje vzdor či odpor, ale chťič. Spíše než znásilnění je tedy scénu možné chápat jako posvátný moment ve filmu, kterému předcházela hrdičina fascinace svaly či tělem. Po zběsilém útěku širokem vytvoří nosič kruh, jakoby se jednalo o posvátné místo pro obětování. Jiu'er leží nehybně na zemi se zavřenýma očima, zatímco nosič klečí a dívá se na oblohu. Yingjin Zhang scénu popisuje jako „okamžik zbožštění, návrat člověka k přirozenosti, okamžik zoufalého vítězství primitivního ‚těla‘ nad represivní tradicí čínské (patriarchální) společnosti.“³⁹

Ačkoliv se film a románová předloha v mnohém liší, je možné pro vysvětlení scény zapátrat v knize. Mo Yan píše: „Dokonce ho rukama objala kolem krku, aby ji mohl snadněji

³⁷ Berry, Chris, a Mary Farquhar. *China on Screen*. s. 125.

³⁸ Vincent Canby při popisu scény používá slovo znásilnění, i když ho obratem změkčuje: „Když je nakonec Jiu'er znásilněna, ne zcela proti její vůli, nosičem, který se stane dědečkem...“
Canby, Vincent. „Film Festival; Social Realist Fable of 1930's China.“

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE6DC1F30F93AA35753C1A96E948260>

³⁹ Yingjin, Zhang. „Ideology of the Body in Red Sorghum.“ s. 31.

nést. ... Babička a dědeček si předali svou lásku obklopeni živostí širokového pole: dvě nespoutané duše, odmítající se podříditi zvyklostem světa, splynuly více než jejich vzrušená těla.“⁴⁰ Pokud bychom scénu chápali jako znásilnění, zcela bychom popírali hrdinčinu sexuální chtivost a svobodu, což je jedna z klíčových myšlenek celého filmu.⁴¹ Je to právě zde, kde Jiu'er přijme svou lidskou přirozenost a zavrhne feudální zvyky, což jí umožní následné osvobození v několika ohledech.

Když dědeček, ukrytý v poli, vyprovází Jiu'er po společných milostných radovánkách, zpívá jí píseň. Vyjadřuje jí svou lásku, čímž dává najevo lhostejnost k jejímu sňatku. Zároveň, jelikož jí zpívá v přítomnosti jejího otce, je dokladem rebelství vůči tradicím a autoritě.⁴² Zpěvák není v obrazu kamery, což značí, že důležitost teď patří hrdince, ne jemu.

*Jdi odvážně vpřed, drahá, jdi vpřed, neotáčej se zpět,
existuje 9990 cest, 9990 cest do nebe,
jdi odvážně vpřed, drahá, jdi vpřed, neotáčej se zpět,
udělej si červený vyšíváný míč,
hod' tím červeným míčem a já ho chytím,
jaký velký červený míč, co mě udeřil do hlavy,
pojď, napijeme se červeného širokového vína.*⁴³

To, že se hrdinka nebojí převzít zodpovědnost, lze spatřit ve scéně, kdy se jí podaří přesvědčit pracovníky palírny, aby po smrti majitele neodešli a pracovali pro ni. Také je žádá, aby ji neoslovovali šéfku, protože stejně jako oni pochází z chudé rodiny. Přeje si, aby ji oslovovali Jiu'er neboli Devět, protože se narodila jako deváté dítě, devátého dne a v devátém měsíci. Svým způsobem tedy nastolí mezi pracovníky rovnost a zruší společenskou hierarchii mezi nimi. Tímto činem se také staví proti tradici, jelikož hierarchie byla jednou z hlavních myšlenek konfucianismu. I přesto ji pracovníci od toho okamžiku považují za šefku, respektují ji a jsou ochotni poslouchat její příkazy.

Po invazi japonských vojáků jsou vesničané vystaveni jejich krutým praktikám. Když Japonci nařídí mladému Čňanovi, aby stáhl Luohana z kůže, Jiu'er svému synovi zakryje oči, sama se však bez mrknutí oka dívá. Motivovaná způsobeným utrpením nakonec zosnuje pomstu proti Japoncům. V předvečer rebelie na počest Luohana rozleje víno a všichni ho

⁴⁰ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 63. Vlastní překlad.

⁴¹ Tamtéž. s. 63.

⁴² Ng, Yvonne. „Imagery and Sound in Red Sorghum.“

⁴³ Film *Rudé pole*.

společně vypijí, přičemž vesničané opět zpívají bohu vína. Vytvářejí pocit, že udatní hrdinové se pokusí získat spravedlnost i za cenu svých životů.⁴⁴ Tyto scény opět poukazují na klidnou a odvážnou povahu Jiu'er.

Podle J. Silbergelda ve filmu můžeme sledovat dvě význačné paralelní linie: genderové osvobození (hrdinčin boj proti feudálním zvykům) a vlastenecké vůdcovství (odpor proti Japoncům).⁴⁵ Její osvobození z hlediska sexuality lze shrnout následovně: nejdříve se vzepře svému malomocnému manželovi a dovršení manželství, oddá se styku se svým nosičem, následně se vzepře otci, jelikož ji prodal výměnou za osla, poté sesadí a odmítne svého opilého zachránce, aby ho později opět přijala. Následuje její ekonomické osvobození: Jiu'er převezme vedení palírny po zavražděném manželovi a zasadí se o rozdělení vlastnictví mezi všechny pracovníky. Později tedy není nijak překvapivé, že je to ona, kdo zorganizuje vzpouru proti bestialitě japonských vojáků.

Film vytváří dojem, že minulost byla zprostředkována a zrekonstruována z hrdinčina ženského pohledu. Proto po její smrti všechno končí. Její smrt „znamená ztrátu vnímání, vědomí a smyslu, jelikož byla klíčovým bodem, kolem kterého se vše točilo.“⁴⁶ Poté dědeček znehybní, jakoby byl paralyzovaný. Syn jí zpívá dětskou rýmovačku, kterou ji vyprovází. Její smrt připomíná smrt mučednice.⁴⁷ Jiu'er se stala hrdinkou - mučednicí, a jak to s podobnými postavami bývá, ty dál přetrvávají v legendách a jakožto opravdoví hrdinové nikdy nezemřou, ani jejich vášeň, odvaha a svoboda.⁴⁸

Gong Li se po svém debutu v *Rudém poli* stala nejznámější čínskou filmovou hvězdou. V interview řekla, že se snadno dokázala ztotožnit se svéhlavou Jiu'er a shrnula její charakter: „Jiu'er se odvažuje jednat a převzít zodpovědnost za své činy, má odvahu milovat a nenávidět. Nemá strach. Myslím, že jsou naše povahy podobné. Role mě zaujala a věřila jsem si, že ji zahraju dobře.“⁴⁹

⁴⁴ Ng, Yvonne. „Imagery and Sound in Red Sorghum.“

⁴⁵ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 56.

⁴⁶ Wang, Yuejin. „Mixing Memory and Desire: Red Sorghum.“ s. 50.

⁴⁷ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 72.

⁴⁸ Ng, Yvonne. „Imagery and Sound in Red Sorghum.“

⁴⁹ Tamtéž.

Vizuální stránka:

Použití barev

Jedná se o první film Zhang Yimoua, který zde svým použitím barev nastínil směr jeho dalších filmů. Nejvýraznější a zároveň nejčastěji užitou barvou je červená. Již první záběry nabízí pohled na červené svatební ozdoby ve vlasech Jiu'er, červený závoj, kterým je zakryta, červené svatební šaty, červená nosítka, červené boty. O moment později přijde intenzivně zabarvená scéna uvnitř nosítek natočená pomocí červeného filtru. Červená se dále objevuje ve víně a nakonec v krvi a rudém slunci. Tyto záběry jsou odvážné, bohaté, výrazné a člověka mohou omámit.

Zhang Yimou, mimo jiné také kameraman, umí s barvami pracovat na vysoké úrovni. Rudé pole je vizuálně velmi intenzivní. Režisér spolu s kameramanem Gu Changweiem (顾长卫 Gù Chángwèi, 1957) používali barvu až do té míry, že poslední záběr je čistě červený. Barvy jsou používány symbolicky, což znamená, že mají divákovi navodit určitý pocit či náladu. Chápání toho, co vyjadřují, může být tedy silně individuální. Zhang Yimou to komentuje: „V Číně každý rozumí symbolickému významu červené barvy. Nedávno to byla zejména barva revoluce ... v čínské historii dlouhé pět tisíc let je červená barva spojována hlavně s vášní, sluncem, ohněm a horkou krví. Myslím, že ve všech lidech to vytváří intenzivní pocity.“⁵⁰

Pro Zhang Yimoua červená vyjadřuje oslavu života a vášně: „Číňané dnes částečně ztratili vášně k životu...pokud se chce národ vyvíjet směrem k budoucnosti, pokud chce být silný, prosperující a vlivný, pak jednoduše musí mít vitalitu a hořící vášně k životu.“⁵¹

Červená není jedinou barvou, která se ve filmu několikrát objevuje. Například desetiminutová scéna zachycující výrobu mladého vína je celá natočena ve žluté barvě. Tu pak vystřídá noční scéna, ve které Luohan ochutnává víno, do něhož se dědeček vymočil, pro kterou byl použit modrý filtr. Žlutá evokuje teplé ráno, modrá naopak chladnější noc.

Svou typickou vizuální stránku, zejména saturované a intenzivní barvy, Zhang Yimouovy první filmy získaly také díky technice zvané Technicolor. To je podle Rogera

⁵⁰ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 6.

⁵¹ Tamtéž s. 8.

Eberta důvod, proč Čína v té době točila jedny z nejlepších filmů, co se týká zpracování barev.⁵²⁵³

Symbolika

Nejočividnějším opakujícím se symbolem snímku je čirok. Čirok je již v samotném názvu filmu, tedy alespoň v tom čínském (红高粱) a anglickém (*Red Sorghum*), neboli červený/rudý čirok.

J. Silbergeld nachází podobnost mezi hlavní hrdinkou a čirokem: „Rebelství Jiu'er je možné vidět jako metaforu čiroku, který roste stejně divoce a přirozeně jako ona, krmí a chrání dělníky, produkuje červené víno, které jim dává elán a slouží jako lék, v jehož polích se volně rozmnožuje, jehož/jejíž pošlapání Japonci se rovná krutému ovládnutí Číny, a jehož pole zabarví svou krví.“⁵⁴

Čirok a jeho pošlapání ve filmu může vyjadřovat zřejmě dvě nejpodstatnější skutečnosti v hrdinčině životě. Tou první je, že když dědeček čirok udusá, aby mezi protagonisty mohlo dojít k milostnému aktu, následuje po něm hrdinčino sexuální a duchovní osvobození. Druhá přichází na řadu po tom, co si japonští vojáci klestí cestu čirokem a následně před očima vesničanů nechají Luohana stáhnout z kůže zaživa. Toto druhé pošlapání v hrdince způsobí, že se emancipuje politicky.⁵⁵

Zhang Yimou opakující se symbol filmu komentuje následovně: „My Číňané jsme byli příliš umírnění, rezervovaní...nesmírné červené pole vzbuzuje smyslové vzrušení...podporuje nespoutanou touhu po životě.“⁵⁶

Na konci filmu dochází k zatmění slunce. Jedná se o jev, kdy měsíc zastíní slunce, v čínském kontextu tedy *yin* (ženský prvek, maso) zastíní *yang* (mužský prvek, vládce, patriarcha). Symbolické zatmění slunce dovoluje několik interpretací. Tento přírodní úkaz,

⁵² Ebert, Roger. „Review: Red Sorghum.“ <http://www.rogerebert.com/reviews/red-sorghum-1989>

⁵³ Technicolor je termín označující řadu procesů, které se užívají u barevných filmů. Tato technika, vzniklá v roce 1916, si získala oblibu mnoha tvůrců pro své saturované a intenzivní barvy. Užívalo se jí zejména v Hollywoodu pro natáčení muzikálů (např. *Čaroděj ze země Oz*, 1939). Později se využívala i v dramatech, komediích, či filmu noir. Nejprve bylo možné natáčet pouze ve dvou barvách (červené a zelené), později byla technika aplikována ve všech barvách. V roce 1978 bylo vybavení prodáno Pekingské filmové a video laboratoři a přepraveno do Číny. Mnoho filmů v Číně a Hongkongu bylo natočeno pomocí této techniky, avšak v roce 1993 od ní tvůrci upustili. Jedním z důvodů bylo náročné zpracovávání záběrů.

Wikipedia. „Technicolor.“ <https://en.wikipedia.org/wiki/Technicolor>

⁵⁴ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 57.

⁵⁵ Tamtéž s. 71-72.

⁵⁶ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 151.

který je Číňany vnímán negativně⁵⁷, dokresluje tragické vyústění filmu. Může představovat ztotožnění měsíce s rebelující Jiu'er a slabými rolníky (*yin*), kteří se postaví silným japonským utlačovatelům (*yang*). Pro Wang Yuejina zatmění znamená zatmění mysli, tedy ztrátu vědomí hrdinky, či stav nerozlišování ničeho, kdy *yin* a *yang* (ženskost a maskulinita, mír a válka...) splynou v jedno.⁵⁸ Zhang Jiaxuan připodobňuje rudé slunce k začátku nové éry a naději do budoucna.⁵⁹

⁵⁷ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 77.

⁵⁸ Wang, Yuejin. „Mixing Memory and Desire: Red Sorghum.“ s. 50.

⁵⁹ Zhang, Jiaxuan. „Review. Red Sorghum by Zhang Yimou.“ s. 42.

4.2 Judou

čínský název: 菊豆(Jú dòu)

anglický název: Ju Dou

předloha: Liu Heng (Liú Héng 刘恒, nar. 1954) – Fuxi Fuxi (Fúxī fúxī 伏羲伏羲)

rok vzniku: 1989

délka: 95 min

režiséři: Zhang Yimou a Yang Fengliang (Yáng Fèngliáng 杨凤良, nar. 1955)

obsazení:

Wang Judou - Gong Li (Gǒng Lì, 巩俐, nar. 1965)

Yang Jinshan - Li Wei (Lǐ Wēi 李纬, 1919-2005)

Yang Tianqing - Li Baotian (Lǐ Bǎotián 李保田, nar. 1946)

Stručný obsah

Film se odehrává ve 20. letech minulého století v nejmenované čínské vesnici. Yang Jinshan, postarší majitel barvírny látek si pořídí svou třetí ženu, Wang Judou. V barvírně, kde se téměř celý film odehrává, pracuje také jeho adoptovaný synovec, Yang Tianqing. Jinshan je proslulý svou krutostí, zejména k ženám. Svě dvě předchozí manželky umučil, jelikož mu nebyly schopné porodit syna, ve skutečnosti si na nich vyléval frustraci ze své impotence.

Tianqing je půvabem své mladé „tety“ okamžitě okouzlen. Jednoho dne objeví díru ve stěně, skrze kterou od té doby pozoruje polonahou Judou při umývání. Po nocích se domem rozléhá křik týrané ženy, který v něm vzbuzuje soucit a zároveň vztek. Jinshan se vydá se svým nemocným koněm, o kterého se stará lépe než o své příbuzné, k lékaři. Judou náhodou zjistí, že ji Tianqing pozoruje. Brzy mezi nimi vzplane nekontrolovatelná vášně a oddají se milostnému aktu. Později Judou otěhotní, a proto milenci předstírají, že dítě je Jinshanovo. Stařec se při jedné ze svých cest zraní a zůstane ochrnutý od pasu dolů, tudíž je při pohybu odkázaný na sud s kolečky. Jedině tehdy se zdá, že by vztah Judou a Tianqinga mohl mít naději. Po starcově ochrnutí se role vymění a utlačovatel se stane utlačovaným. Idyla netrvá dlouho, Jinshan přijde na vztah mezi Tianqingem a Judou a pokusí se jejich syna Tianbaie zabít. Poté milenci ve vztahu pokračují před zraky starce otevřeně a záměrně ho terorizují za

jeho minulé činy. Aby utajila jejich vztah, Judou se snaží předejít dalšímu těhotenství pomocí primitivních postupů a nebezpečných přípravků.

V domě plném nenávisti a zakázané lásky mezitím jejich syn Tianbai vyrostl do věku, ve kterém by již měl mluvit, on ale zůstává velmi tichý. Ve chvíli, kdy se ho Jinshan znovu pokouší zabít, ho Tianbai osloví „otče“, a tak ho Jinshan přijme za vlastního potomka. Později však „syn“ při hře omylem postrčí jeho vozík a Jishan sjede do barvicí nádrže, kde se utopí. Zanedlouho se koná pohřeb, při kterém musí Judou a Tianqing truchlit, a to tak, že brání průvodu s rakví v cestě.

Asi o deset let později Judou a Tianqing stále provozují barvírnu, zatímco z Tianbaie se stal násilnický teenager. Protože se milenci musejí před zraky vesnice stále schovávat a svůj vztah tajit, aby měli chvíli pro sebe, vlezou do podzemního sklepa, kde kvůli nedostatku vzduchu ztratí vědomí. Tianbai vynese Judou ven a poté i Tianqinga, kterého však hodí do barvicí nádrže a praští ho holí, takže se utopí. Nakonec Judou dům zapálí a spáchá sebevraždu.

Žánr

Film se odehrává v přísném patriarchálním prostředí, a proto se nabízí několik jeho interpretací. Pokud bychom chtěli film žánrově zařadit, mohli bychom ho označit za sociální, či konkrétněji rodinné drama. Zabývá se osobními krizemi na úrovni rodiny. Vzhledem k čínské kinematografické tradici a Zhang Yimouově tvorbě je však možné filmy chápat i z širšího hlediska.

Film má svým zpracováním nejbližší sociálnímu dramatu, na rozdíl od předlohy, která je také politickým dramatem. Povídka se odehrává ve 40. – 60. letech, v období od komunistických bojů s Japonci, Čankajškovým Kuomintangem až do počátku Kulturní revoluce. Natočit film jako sociální drama umožnilo režisérovi vyhnout se období plného politických bojů a zaměřit se na jedince v patriarchální společnosti.⁶⁰ Kritika filmu se tak soustředí na patriarchát. Vzhledem k tomu, že názory režisérů páté generace mnohdy nepatřily k mainstreamu, museli je vyjadřovat skrytě. Interpretace se tak může přesunout z úrovně konkrétní rodiny na úroveň státu či národa. Kritika vyjádřená filmem nemusí odkazovat pouze ke kritice patriarchátu, ale obecně k utlačujícím politickým a společenským

⁶⁰ Yang, Anand A. „Review: Ju Dou by Zhang Yimou and Yang Fengliang.“ s. 1148.

systemům, které potírají individualitu, svobodu a rozdíly. Teorii alegorie podporuje také několik filmových kritiků a teoretiků⁶¹ (viz. kapitola Filmy jako alegorie).

Například Anand A. Yang si ve své recenzi klade otázky, ve kterých naznačuje, že Tianbai může být vyobrazením příslušníka Rudých gard, který způsobí smrt svých rodičů. Dále se ptá, jestli je zosobněním nedávné minulosti Číny, společnosti, která zažila hrůzy Kulturní revoluce, kde se každý stal buď pronásledovaným, nebo pronásledovatelem. Tato nejednoznačnost je podle ní důvodem, proč film v Číně nedokázal splnit kritéria politické korektnosti.⁶² Ať přijmeme jakoukoli interpretaci, jisté je, že Zhang Yimou z filmu udělal sociální drama, které zdůrazňuje nevyhnutelný tragický konec jedinců, kteří se chovají v rozporu s tradiční společností.

Úvahu o alegorii podporuje také J. Silbergeld, který definuje nový „žánr“ a nahlíží film jako tzv. „melodramatickou maškarádu/přetvářku“ (melodramatic masquerade). Jedná se o žánr, který spojuje morální drama se „zastřenými“ (cloaked identities) či „zašifrovanými identitami“, takže víme, kdo je ve filmu zlý a kdo hodný, ale nejsme si jisti, ke komu či čemu z čínské společnosti postavy svým mravním bojem alegoricky odkazují. Toto drama bylo podle něj natáčeno s úmyslem obejít čínské cenzory. Tímto žánrem J. Silbergeld označuje i film *Rudé pole*.⁶³ Podobně jako *Rudé pole* se film točí okolo několika klíčových témat, jako je moc, zkaženost, podvod, zrada, odhalení a pomsta.

Název románu odkazuje na dvojici z legend či mýtů, kterou tvořil Fuxi a jeho sestra Nüwa. Jejich vztah založený na incestu zplodil lidstvo. V románu je Tianqing pokrevním synovcem Jinshana. Toho se režisér vyvaroval, zřejmě tušil, že vyobrazení incestního vztahu by cenzurou již zdaleka neprošlo. Námět románu čerpá inspiraci z mýtů, jak bylo u spisovatelů literatury hledání kořenů zvykem. I přes značné úpravy literární předlohy se film setkal s kritikou čínské cenzury, a proto nebyl uveden do oběhu. Důvodem bylo zřejmě otevřené vyobrazení sexuality a naznačení kritiky utlačujících systémů. Navzdory tomu film získal několik ocenění na mezinárodních festivalech.

Obsazení

Ženskou roli si stejně jako v dalších analyzovaných filmech zahrála Gong Li. Postavu Yang Tianqinga ztvárnil známý čínský herec Li Baotian. Zahrál si i v dalších filmech Zhang

⁶¹ Berry, Chris a Mary Farquhar. *China on Screen*. s. 32, 128.

⁶² Yang, Anand A. „Review: Ju Dou by Zhang Yimou and Yang Fengliang.“ s. 1148.

⁶³ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 238.

Yimoua, jako je *Šanghajská triáda* či *Keep Cool*. Herec získal několik ocenění, například cenu Sta květů a cenu Zlatého kohouta za nejlepšího herce ve filmu *Učitelé z venkova* (*Country teachers*, 凤凰琴 *Fènghuáng qín*, 1993).⁶⁴ Li Wei v roli Yang Jinshana ztvárnil jednu z hlavních rolí ve filmu z roku 1948 *Jaro v městečku* (李天濟 *Lǐ Tiānji*).

Rozbor ženské postavy

Název filmu naznačuje, že klíčovou roli ve filmu hraje ženská postava Judou. Podobně jako v předešlém filmu je hrdinka z chudé rodiny prodána staršímu, majetnému manželovi. Yang Jinshan je vyličen ve své podstatě jako krutý člověk, který k ženě nemá žádnou úctu ani soucit. Judou je zobrazena jako utlačovaná, týraná žena, která se musí vzchopit a žít, jak nejlépe dokáže. Vzhledem k izolovanosti třech protagonistů od vnějšího světa netrvá dlouho, než se začne formovat vztah mezi Judou a Yang Tianqingem, jediným mužem, který pro ni má pochopení. Ve skutečnosti je i Tianqing obětí krutého zacházení Jinshana, i když pouze verbálně.

Zápletka filmu se točí okolo nemanželského vztahu v přísně tradiční společnosti. Ústředním tématem filmu je tudíž patriarchát a jeho dopad na prosté lidi, zejména ty, kteří nemají žádnou moc (což byly obvykle ženy, ale také chudí muži, jak je vyobrazeno v postavě Tianqinga).

Jinshan je, podobně jako Li Datou v *Rudém poli* či násilnický manžel ve *Vývěste červené lampiony*, starý, nemocný a impotentní muž, který si koupí mladou a krásnou ženu a má nad ní moc. V širším kontextu může být tato patriarchální postava chápána jako zobrazení státní moci.⁶⁵

Zanedlouho po sňatku Judou zjistí, že ji Tianqing škvírou ve zdi pravidelně pozoruje. Proto začne díru slámou vyplňovat, ale po chvíli si to rozmyslí. Jednoho rána, kdy si je jistá, že ji Tianqing opět pozoruje, dojde k velmi neočekávané scéně. Judou se otočí čelem k Tianqingovi a vzlykající mu odhalí své tělo. To ovšem neposkytuje nijak atraktivní pohled, jelikož je vyčerpané a plné modřin.

Kritici tuto transgresivní scénu často komentují, jelikož vyjadřuje hrdinčin vzdor. Podle Mary Farquhar je Judou objektem pohledu, ale zároveň manipuluje s Tianqingem: „Když si to [že ji Tianqing pozoruje] uvědomí, vystaví své týrané tělo plné modřin a obličej

⁶⁴ Wikipedia. Li Baotian. https://en.wikipedia.org/wiki/Li_Baotian

⁶⁵ Cornelius, Sheila. *New Chinese Cinema: Challenging Representations*. s. 78.

zračící erotickou touhu, což je jako groteskní parodie na sexuální extázi.“⁶⁶ Kritička svůj názor opírá o teorii Laury Mulvey.⁶⁷

Naopak téměř jako parodii klasické hollywoodské voyeuristické struktury scény interpretuje feministická kritička Rey Chow. „Když se Gong Li dívá zpět, její pohled nepotvrzuje mužský toužebný pohled, ale protestuje proti němu.“⁶⁸ Dále ji popisuje jako hrdinčino uchopení vlastní ženskosti. Její tělo se podle tohoto chápání stává prostředkem protestujícím proti patriarchátu, kdy Judou zobrazuje patriarchální systém, který ji ničí a zároveň proti němu vzdoruje.⁶⁹ Chris Berry na interpretaci dále navazuje a tvrdí, že kritici zabývající se teorií pohledu podle L. Mulvey ignorovali to, že herečka má vzbuzovat empatii a tak symbolizovat národ.⁷⁰

Jenny Kwok Wah Lau ve scéně vidí důvod, proč čínská cenzura film nepustila do oběhu: „...její tělo neposkytuje divákům ani Tianqingovi ‚vizuální potěšení‘. Její otočení představuje rozhodný krok proti gerontokratické a patriarchální nadvládě, která je proti ní.“⁷¹

Podobně jako scéna v poli ve filmu *Rudé pole*, voyeuristická scéna v *Judou* je velmi důležitá pro chápání ženské postavy. Hrdinka si v těchto scénách uvědomuje své tělo a zmocňuje se své sexuality. Ačkoliv scéna v *Rudém poli* se nese v oslavujícím duchu, ta druhá pohlíží na sexualitu z úplně jiného, mnohem pesimističtějšího úhlu.

Judou se na rozdíl od Tianqinga projevuje poměrně silně, odhodlaně a odvážně. Již na začátku filmu vidíme Tianqinga jak pasivně přihlíží mučení Judou a ačkoliv jednou vezme sekyru a mrští ji do dveří manželské ložnice, k radikálnějšímu činu se neodváží. Přestože udržuje Tianqing s Judou románek, ve skutečnosti se nechce postavit starci, ani vesnici a tedy celému společenskému systému. Navzdory skutečností zůstává poslušným „synem“, dodržujícím konfuciánskou ctnost synovské oddanosti (viz. kapitola Konfucianismus). Naopak Judou má daleko k poslušné ženě, jejíž nejvyšší ctností by měla být sexuální zdrženlivost. Konfuciánské tradice jsou to, co protagonisty filmu nejvíce svazuje. I kdyby

⁶⁶ Farquhar, Mary. „Oedipality in Red Sorghum and Judou.“ s. 73.

⁶⁷ Jedná se o feministickou teorii, která je často aplikovaná na film západními kritiky. Formulovala ji Laura Mulvey ve své eseji „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ v 70. letech. Mulvey kritizovala projekci patriarchálního uspořádání světa do filmu, v němž muž je ten, kdo se dívá (subjekt) a žena je ta, která je vystavována (objekt). Ve své teorii vychází z Freudovy psychoanalýzy, konkrétně slasti z dívání se na jinou osobu jako erotický objekt (skopofilie), jíž se muž účastní aktivně a žena pasivně. Žena se navíc stává erotickým objektem a to na dvou rovinách – pro diváka i hlavního hrdinu. Tento efekt je umocňován filmovou technikou, například pohybem kamery sjíždějícím po ženském těle.

⁶⁸ Berry, Chris, a Mary Farquhar. *China on Screen*. s. 127.

⁶⁹ Chow, Rey. *Primitive Passions*. s. 167.

⁷⁰ Berry, Chris, a Mary Farquhar. *China on Screen*. s. 127.

⁷¹ Chow, Rey. *Primitive Passions*. s. 167.

starce zabili nebo by zemřel, Judou by se nemohla znovu vdát či otevřeně mít vztah. Tato rozdílnost mezi charaktery může být přičtena tomu, že Judou jako žena nemá ve staré společnosti co ztratit, jelikož ženy byly vždy utlačovány. Naopak Tianqing jako muž je s tradičními zvyky více svázaný, a proto se více zdráhá jim vzdorovat. Milenci jsou nuceni svůj vztah tajit i po smrti jejího manžela. Společnost (zosobněná radou starců a vesničany) je donutí bydlet odděleně, scházejí se pouze velmi málo a tajně, protože o nich kolují zvěsti. Pověst byla tradičně v konfuciánské společnosti velmi důležitá. Společnost udává směr jejich života, co mohou a co nemohou dělat, jedinci nemají žádnou svobodu. Kvůli tradiční morálce byl jejich vztah od počátku odsouzen ke zkáze. S ohledem na tato témata se film jeví jako kritika patriarchátu.

Během filmu můžeme pozorovat změny v povaze Judou. Ačkoliv původně zosobňovala dobro, „zkažené“ prostředí, ve kterém žije, ji nenávratně změnilo.⁷² Aniž by si to uvědomovala, sama převzala některé Jinshanovy způsoby. Záměrně se mu mstí za to, co jí způsobil. Dokonce nabádá Tianqinga, aby starce zabil, když má příležitost, on je ale na takový čin příliš zbabělý. Po Jinshanově smrti Tianqing nařkne Judou z jeho vraždy a říká, že „zabití manžela volá po trestu“. Ona Tianqinga obviní z toho, že se pouze stále stará o to, jak být dobrým synovcem. Tianqing ji uhodí a ona mu vyčte, že se chová jako stařec, a s pláčem prohlásí, že už nechce žít.

Tianbai je stejně jako Jinshan vyličen jako od přírody zlý člověk, jejich činy jsou důsledkem vrozených charakterů.⁷³ Tianbai svého pravého otce nesnáší, zejména jeho přítomnost s matkou, a nikdy ho za svého rodiče nepřijme. Postavu můžeme chápat tak, že ačkoliv není pravým synem Jinshana, jeho negativní rysy zdědil – převzal patriarchát v domě. Své veskrze dobré matce se povahově ani v nejmenším nepodobá, a proto je nakonec schopen otcovraždy.

Zhang Yimou o postavě Tianbaie v rozhovoru řekl: „Tianbai je divný, protože je produktem abnormálního, zvráceného vztahu. Když vyrůstá, vše okolo něj je tajemstvím, a proto nemluví. Tianbai osloví starce ‚otče‘, protože musí. Tehdy by jeho praví rodiče byli odsouzeni k smrti, kdyby to vyšlo najevo. Dokonce ještě ve 20. letech to bylo tak přísné. Takže vidíte, jak hrozný tento systém je.“⁷⁴

⁷² Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 294.

⁷³ Tamtéž. s. 287.

⁷⁴ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 39.

Nakonec je toho na jednu ženu jednoduše příliš mnoho. Utlačující společnost, zejména v osobě Jinshana a později syna Tianbaie, ji donutí spáchat sebevraždu. Judou podlehne ne proto, že by byla slabá, ale protože již nevidí naději na změnu. Tianbai je tím, který převzal otěže patriarchátu a zastoupil starcovo místo. Judou dále nechce žít ve společnosti svázané přísnými pravidly, kde jedinec nemá právo na svobodnou volbu partnera a individuální prožitky či osobní život. Zapálení domu lze vidět jako její poslední akt pomsty proti systému, který funguje na přetvářce a lži, jedná se tedy o pokus zničit patriarchální prostředí.

Ačkoliv se život Judou může zdát od začátku beznadějný, bez možnosti úniku z útlu, ona se svým osudem bojuje. Stejně jako Jiu'er v *Rudém poli*, Judou vyhledá jiného sexuálního partnera, aby unikla ze spárů patriarchálního manžela. Na rozdíl od prve zmíněného, kde jí muž při „útěku“ pomůže, v *Judou* (a také ve *Vyvěste červené lampiony*) je najít takového partnera komplikovanější, a proto hrdinka zůstává „uvězněna“. V Tianqingovi najde útěchu, částečnou oporu a jakýsi smysl žití, ale pouze na chvíli. Judou od počátku neměla co ztratit. Buď by zemřela rukou svého násilnického manžela, nebo by byla odsouzena k smrti, pokud by se její vztah s Tianqingem dostal na veřejnost. Její možnosti byly velmi omezené. Díky svému nepoddajnému charakteru se nepodvolila a nepřijala svůj tragický osud tak snadno. Rozhodla se riskovat a vytěžit ze života maximum.

Judou je tedy možné nahlížet jako rebelující postavu, vzpírající se pravidlům, které však není schopna sama překonat. Ve společnosti jsou zakořeněné příliš hluboko, a proto navzdory bojování oba protagonisté útlu podlehnou. Aby se nikdo nedozvěděl o jejich vztahu, raději riskují udušení v tmavém podzemním sklepě, kde se skryjí. Tianqing byl příliš slabý, svázaný pravidly, aby souhlasil s návrhem Judou na útěk. S touto interpretací se shoduje mnoho kritiků, kteří film chápou jako Zhang Yimouův „protest“ proti patriarchátu (viz. výše). Film tedy nabízí další alegorické čtení, jako v případě *Rudého pole*, které lze vnímat jako kritiku patriarchátu či odpor ke kolonialismu, ale při detailnějším pohledu lze oba snímky považovat za kritiku utlačujících systémů a nesvobody obecně. Judou a Tianqing tak zosobňují utlačovaný čínský národ.

Vizuální stránka

Stojí za zmínku, že Zhang Yimou film zasadil do prostředí staré barvírny látek, která v původní literární předloze nefiguruje. Tuto fabriku zvolil pravděpodobně proto, aby mohl specifickým způsobem rozvinout vizuální stránku filmu. Režisér divákovi nedává věrný obraz toho, jak se kdysi barvilo, místo jednoduše využil jako atraktivní kulisu pro zdůraznění

dramatu, které se ve filmu odehrává. Fabrika vybízí k výraznému použití barev (viz. další podkapitola).

Dále režisér využil motiv nabarvené látky, která několik scén dokresluje. Například při prvním milování Judou a Tianqinga červeně nabarvená látka rychle padá na zem a hromadí se na sebe, což vizuálně doplňuje jejich akt, jehož větší část je jinak kameře skryta. V jiné scéně tvoří zavěšené látky bariéru mezi milenci, kteří s látkami pracují a přitom nemohou být spolu.

Barvicí kád', která se vyjímá uprostřed dvora, posloužila pro zobrazení smrti obou „otců“. Velká budova dále umocňuje pocit izolace protagonistů od okolního světa, jelikož se nám několikrát nabízí pohled shora na dvůr obklopený čtyřmi stěnami. Proto můžeme mít dojem, že je rodina svému okolí lhostejná, a přitom je to právě společnost, která má na osudy hrdinů největší vliv. Jen několik málo scén se odehrává jinde než právě v budově. Při sledování filmu si můžeme připadat jako bychom voyeuristicky nahlíželi do jejich soukromí.

Konfuciánská pravidla jsou naznačena i obrazem – kamera šestkrát zabírá tabulku s nápisem „buď laskavý a počestný“, která slouží jako připomenutí pro protagonisty, aby si uvědomili jejich pozici v konfuciánském hodnotovém systému.

Použití barev:

Použití barev se velmi podobá režisérovi předešlému filmu, *Rudému poli*. Aby využil plného potenciálu barev, zasadil film do prostředí barvírny. Kádě se sytými barvami a bohatě nabarvené látky vytváří silné vizuální dojmy. Barvy jsou znovu používány symbolicky. Kromě Zhang Yimouovy oblíbené červené barvy se ve filmu objevuje několik scén s výrazným žlutým nádechem. Tyto barvy symbolizují vášně mezi protagonisty a sexuální styk. Barvy doprovázejí také násilí, krutost a smrt, například scéna, ve které Jinshan mučí Judou je výrazně zbarvena do červeno-žluta.⁷⁵ Oba muži pak zahynou v kádi s červenou barvou.

Noční scény jsou naopak ve studené modré, doprovázené převážně výkřiky týrané Judou. Výrazné barvy mohou být také paralelou pro výrazný a odvážný charakter hlavní hrdinky. Podobně jako byla poslední scéna v *Rudém poli* celá červená, je závěrečný obraz v *Judou*, kdy je dům v plamenech, celý žlutý. Všechny barvy účinně pomáhají navozovat atmosféru filmu a patří k nejdůležitějším vizuálním prostředkům, které režisér využívá.

⁷⁵ Spojitost mezi žlutou barvou a obrazem lze najít i v čínských výrazech (čínsky huangse 黄色 žlutá, huangshu 黄书 porno).

4.3 Příběh Qiu Ju

čínský název: 秋菊打官司 (Qiū Jú dǎ guānsi)

anglický název: The Story of Qiu Ju

předloha: Chen Yuanbin (陈源斌 Chén Yuánbīn, nar. 1955) – Rodina Wan podává žalobu (万家诉讼 Wàn jiā sùsòng, 1992)

scénář: Liu Heng (刘恒 Liú Héng, nar. 1954)

rok vzniku: 1992

délka: 110 min

obsazení:

Qiu Ju - Gong Li (巩俐 Gǒng Lì, nar. 1965)

Wan Qinglai - Liu Peiqi (刘佩琦 Liú Pèiqí, nar. 1957)

Wang Shantang – Lei Kesheng (雷恪生 Léi Kèshēng, nar. 1936)

Stručný obsah

Film se odehrává na několika místech severočínské provincie Shaanxi (Shǎnxī 陕西). K hlavnímu konfliktu dojde v malé vesničce, kde Qiu Ju se svou rodinou žije. Důležitá část děje se ovšem odehrává také ve městech. Nejdříve v okresním, poté v provinčním (Xī'ān 西安).

Qiu Ju je žena, která žije v malé vesnici se svým manželem Qinglaiem, jeho sestrou Meizi a jejich otcem. Je v pokročilém stadiu svého prvního těhotenství. Film začíná scénou, kdy Qiu Ju a Meizi vezou Qinglaie k lékaři do města, protože byl vážně zraněn. Později se dozvíme, že Qinglai mluvil se starostou vesnice, Wang Shantangem, a došlo mezi nimi k nedorozumění. Qinglai starostu nařkl z toho, že si umí opatřit pouze slepice, mívá dcery, a je tedy neschopný zplodit syna, čili mít dědice. Wang proto Qinglaie napadnul a silně ho kopnul do přirození, takže potřebuje lékařskou pomoc a je neschopen práce.

Qiu Ju chce po starostovi vysvětlení jeho chování, ale ten to odmítá. Starosta nechce ztratit tvář - svou hrdost ani autoritu. Qiu Ju se proto vydá za místním strážníkem a stěžuje si. Strážník Li navrhuje, aby starosta Qinglaiovi proplatil lékařské výdaje a ušlou mzdu. Qiu Ju

jde proto za Wang Shantangem a sdělí mu toto rozhodnutí. Wang se ale chová pohrdavě a bankovky pohodí na zem. Qiu Ju, nespokojená s dosavadním průběhem řešení sporu, následovaná Meizi, se nakonec vydává až do provinčního hlavního města. Ubytují se v levném hotelu, jehož pohostinný majitel jim dá adresu ředitele městské správy, kterému si Qiu Ju stěžuje a on slibuje, že případ prošetří.

Když však Qiu Ju uslyší policejní rozhodnutí, je zklamaná a rozčilená. Jediné, co se změnilo, je to, že Wang má zaplatit o 50 yuanů více. On však stále odmítá vysvětlit své chování, a proto Qiu Ju znovu cestuje do města a najímá si právníka. Její manžel ji před cestou důrazně žádá, aby už záležitost nechala být, ale z případu se stal její osobní boj.

Rozhodnutí soudu je nicméně stejné jako to předchozí. Zklamaná Qiu Ju se odvolává, policisté případ důkladně prošetřují, a proto také přijedou Qinglaie vyšetřit, aby získali usvědčující důkazy.

Po neurčitém čase v době oslav čínského Nového roku Qiu Ju začne rodit. Při porodu nastanou komplikace, a tak se zoufalý manžel vydává za starostou, jelikož všichni ostatní se ve vedlejší vesnici účastní oslav. Ačkoliv starosta zpočátku odmítá, poté shromáždí další muže a všichni společně odnesou Qiu Ju na nosítkách do nemocnice, kde porodí zdravého chlapečka.

O měsíc později manželé pořádají pro dítě oslavu a opožděně zvou i Wang Shantanga, jelikož si Qiu Ju uvědomuje, že bez něj by se dítě nenarodilo. Wang se ovšem nemůže dostavit, protože ho policie zadržela a odváží ho na patnáct dní do vězení. Po vyšetření se totiž ukázalo, že měl Qinglai zlomené žebro. Qiu Ju je v šoku a pokouší se situaci pochopit. Poslední scéna zobrazuje, jak utíká směrem ke starostovu domu za zvuku houkajících sirén odjíždějícího policejního auta.

Žánr

Příběh Qiu Ju by se dal považovat za Zhangův experiment, při kterém si vyzkoušel hned několik novinek. Poprvé se zde zaměřil více na příběh než na obraz, a tak po převážně estetických filmech (*Rudé pole*, *Judou a Vyvěste červené lampiony*) vyobrazil čínský venkov a město vizuálně realistickým způsobem. Film má tedy dokumentární nádech. Možným důvodem pro to je, že pátá generace se od počátku odlišovala od umělosti předchozího socialistického realismu. Výsledkem užitých technik je velmi přirozený a autentický dojem, jakoby se příběh odehrál ve skutečnosti. To je důvod, proč ho J. Silbergeld označuje jako

quasi-dokument či pseudo-dokument.⁷⁶ Za druhé se jedná o režisérův první film zasazený do současnosti. Nicméně až záběry z města naznačí, v jakých letech se film odehrává – konec 80. či počátek 90. let. Podle záběrů z vesnice je časový kontext nemožné určit, jelikož situace v mnoha čínských vesnicích se stále příliš nezměnila.

Typické jsou dlouhé záběry z vesnice a města. Film začíná dvouminutovým záběrem na rušnou ulici plnou lidí, kde se poté objeví Qiu Ju s Meizi a zraněným manželem na vozíku. Před kamerou do té doby stihnou projít desítky lidí. Kolemjdoucí někdy dokonce na chvíli zastíní kameru a divákův pohled na scénu je tak omezený. Naopak venkovské záběry někdy působí až stísněně, díky malým prostorům, ve kterých se natáčely. Záběry jsou někdy pořízeny z takové blízkosti, že se do nich vešla pouze jedna postava. Tyto střídající se záběry vesnice a města vytvářejí kontrast, který byl i na konci dvacátého století stále znatelný. Rozdíl se týká architektury, množství lidí, oblečení, vymožeností apod. Město působí rušně, je plné chodců, cyklistů, aut, stejně jako pro Čínu typických pouličních obchodů a restaurací, kdežto život na vesnici se zdá velmi poklidný.

Dokumentární ráz filmu je umocněn detailním pohledem na život lidí. V záběrech z vesnice lze spatřit typická obydlí, jak exteriéry, tak interiéry, či dopravní prostředky, které místní používají. Dále několik scén ukazuje každodenní život vesničanů, ať už při práci (například prodavače chilli papriček na tržišti), při jídle, nákupu či výuce v malé vesnické škole.

Ve filmu se objevuje mnoho scén prodchnutých humorem a ironií, kterou v mnoha případech postřehnou pouze Číňané, kteří podobné situace znají. Pro ilustraci uvedu několik příkladů. Starosta je ochoten zaplatit lékařské výdaje a ušlou mzdu, odmítá však přiznat, že udělal něco špatně. Strážník se ho před Qiu Ju zastane s tím, že „starosta je tvrdohlavý, ale je to starosta. Nechtěj, aby ztratil tvář...On zaplatí, což znamená, že ty máš pravdu a on pochybil. Spokoj se s tím.“⁷⁷ Po tom, co se Qiu Ju s Meizi vydají do města, rikša je obere, protože pozná, že jsou z venkova. Také jejich oděv na první pohled vyjadřuje jejich původ. Paní na ulici jim potom poradí, aby si raději koupily nové oblečení. Na její radu si Qiu Ju pořídí modro-bílé pruhované sako, které si však přehodí přes staré oblečení, což působí ještě více komicky. Starý muž, se kterým se seznámí při hledání ubytování ve městě, s Qiu Ju soucítí, a proto jí dá adresu na ředitele městské správy, za kterým má osobně přijít. Po schůzce ji ředitel svým autem přiveze zpět do místa ubytování.

⁷⁶ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 128.

⁷⁷ Film *Příběh Qiu Ju*.

Už samotné ztvárnění hlavní hrdinky herečkou Gong Li, čínskou filmovou hvězdou, když se coby těhotná rolnická žena kolébala navlečená ve vesnickém oblečení, muselo na čínské publikum působit humorným dojmem. Stejně tak se mohl jevit opakující se obraz trpělivých úředníků, kteří se k napůl gramotné Qiu Ju chovají uctivě a za všech okolností se snaží vyhovět jejím přáním, či ředitelovo odmítnutí darů od Qiu Ju.⁷⁸

Západní kritik Alan Stone ve své recenzi tvrdí, že americké a čínské publikum reagovalo na film odlišným způsobem. To první ho chápalo jako smutný příběh, kdežto to druhé jako jeden velký vtip. Svůj pohled vysvětluje: „Dvoudimenzionální charakter Gong Li se začíná zdát nerealistický či dokonce absurdní publiku, které nepochopilo Zhang Yimouův komický záměr. [My Američané] jednoduše nechápeme, proč by těhotná žena podstupovala takové utrpení. ... [Na rozdíl od předešlých filmů] tentokrát režisér nečekal, že bude publikum Qiu Ju rozumět nebo s ní soucítit, ale že se jí bude smát.“ Svůj názor částečně opírá o zkušenost ze zhlédnutí filmu v americkém kině, kde se údajně nikdo nesmál. „Co nám připadá nevěrohodné a matoucí, jim [Číňanům] připadá směšné a zábavné. Zatímco se snažíme pochopit její motivaci, oni se smějí její pošetilosti. ... Neschopnost mnoha známých amerických filmových kritiků najít humor v Qiu Ju jen dokazuje, jak je filmová kritika a ocenění závislé na kultuře.“⁷⁹

Profesor čínských dějin umění Jerome Silbergeld si klade otázku, proč by odvážný a rebelský režisér jako Zhang Yimou ztvárňoval stát v pozitivním světle. Film označuje za parodickou alegorii či pseudo-drama, které se mimo jiné vyznačuje černým humorem.⁸⁰ Tvrdí, že se jedná o skrytou kritiku čínské byrokracie, která v té době nemohla být jiným způsobem vyobrazena, než právě pomocí alegorie (parodie skutečnosti). Film vznikl po studentských protestech na náměstí Brány Nebeského klidu, které byly namířeny proti čínské vládě a poté krvavě potlačeny. Argumentuje, že vznik takového žánru byl reakcí na radikální změnu politické kultury. Přímé kritizování vlády by tedy ve filmu nebylo možné a mohlo by stát Zhang Yimoua kariéru. Humor ve filmu posloužil jako strategické odvedení pozornosti od režisérova záměru. Čínské publikum pochopilo tuto nepřímou vyjadřování, přijalo film jako vtip a dokonce ho zvolilo nejoblíbenějším filmem roku a ocenilo ho cenou Sta květů.⁸¹

Podobný názor zastává i sinolog Jonathan Spence, který uvedl, že díky vyobrazení úředníků, pouze na povrchu, v pozitivním světle si Zhang Yimou tímto snímkem naklonil zpět

⁷⁸ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 124-126.

⁷⁹ Stone, Alan. „Comedy and Culture.“ <http://bostonreview.net/archives/BR18.5/alanstone.html>

⁸⁰ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 238.

⁸¹ Tamtéž. s. 125-126.

na svou stranu čínské autority, které film vřele přijaly a dokonce povolily uvést do oběhu dva dříve zakázané filmy – *Ju Dou* a *Vyvěste červené lampiony*.⁸²

Příběh Qiu Ju je méně kontroverzní a tedy přijatelnější pro autority, než filmy předchozí, kde byla otevřeně zobrazována sexualita, vyzdvihována individualita a kritizován patriarchát. Ve filmu *Qiu Ju* projde několika instancemi a oficiálně vyhraje případ, to vše stihne v posledním trimestru těhotenství. Rychlost úředníků a soudních jednání dále naznačuje, že režisérovy cílem nebylo vyobrazení reálné skutečnosti a přispívá tak k alegorickému efektu.⁸³ Naopak čínské úředníky absurditou a ironií několikrát zesměšnil.

Jelikož v jeho filmech vždy vystupovala nadřazená autorita, není tomu jinak ani v tomto případě. Podle Chrise Berryho byla patriarchální postava manžela/otce nahrazena novým patriarchálním systémem – státem. Zhang Yimou se už ve filmu nezaměřuje pouze na rodinu, ale i na vesnici a státní instituce. „Režisér si stěžuje na předávání tradičních představ o povinnosti a hrdosti, které jsou zosobněny v postavách Wang Shantanga a Qiu Ju. Muži i ženy jsou chyceni mezi starými pravidly chování a odosobněnou státní legislativou...“⁸⁴ V Číně bylo povinností mít syna a hrdostí se myslí to, jak se starosta snaží zachovat si tvář a Qiu Ju se nechce spokojit s pouhým peněžním vyplacením. Poslední záběr na zmatený a šokovaný obličej Qiu Ju podle Berryho dovoluje interpretaci vesničanů jako obětí právního systému a státní nespravedlnosti.⁸⁵

Podle mého názoru je zobrazení konfuciánských tradic také důležité, jelikož jsou kvůli nim hlavní postavy uvězněny ve starém způsobu myšlení. V tomto případě by se jednalo o alegorii na starou tradiční společnost. Tak jako v předešlých filmech se režisér zabývá starými zvyky a tradicemi, které životy lidí stále negativním způsobem ovlivňují. Tuto myšlenku dále rozebírám níže.

Západní kritici ve filmu hledají alegorii odkazující ke kritice státní byrokracie. Je možné, že režisér určitou kritiku vyjádřit chtěl, jelikož na otázku týkající se spravedlnosti v Číně reagoval slovy: „Pokud se neptáte, nikdo vám nikdy nedá odpověď. Aby člověk něčeho dosáhl, musí bojovat. Vyřešit v Číně i nejmenší problém může člověka stát dvacet pokusů a trvat roky. Úředníci ve své podstatě nedělají chyby, ale nakonec stejně žádnou odpověď nedostanete. Domáhání se něčeho je počátkem demokracie. Ve filmu jsem chtěl vyjádřit, že

⁸² Stone, Alan. *Comedy and Culture*. <http://bostonreview.net/archives/BR18.5/alanstone.html>

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Berry, Chris a Mary Farquhar. *China on Screen*. s. 161.

⁸⁵ Tamtéž.

každý čínský občan – nejen rolník – musí dělat to samé: bojovat za svá práva a při dosahování svého cíle objevit sám sebe.“⁸⁶ Zobrazil jedince usilujícího o spravedlnost místy až absurdním způsobem, jelikož získat spravedlivé rozřešení v Číně nemusí být jednoduché.

Možné však také je, že režisér chtěl jednoduše vyličít čínskou byrokracii a místo jednotlivce v ní s humorem. Zhang Yimou film okomentoval: „...tento příběh je v Číně běžnou záležitostí. Lidé často nevědí na koho se obrátit, co dělat nebo kam jít. Zpočátku není většinu problémů těžké vyřešit, ale jejich řešení se ztěžuje kvůli byrokratickému systému a těžkým situacím, kterými člověk musí projít. A já jsem chtěl tuto běžnou situaci ukázat s humorem.“⁸⁷

Režisérovy odpovědi naznačují, že film není případem pouze jedné rodiny, ale zobrazuje skutečnost, která je v Číně velmi častá. Podání žaloby není pouze záležitostí Qiu Ju, může to být záležitost „deseti tisíc rodin“. Název povídky, jež sloužila jako předloha, je „Wan Jia Susong“, což může znamenat „Rodina Wan podává žalobu“, anebo také „Deset tisíc rodin podává žalobu“. Číslovka „wan“ se v čínštině používá pro vyjádření mnoha, všech.⁸⁸

Obsazení

Zhang Yimou chtěl tímto filmem vytvořit prostý příběh o prostých lidech.⁸⁹⁹⁰ Zřejmě proto si do svého filmu vybral pouze čtyři profesionální herce (postava Qiu Ju, manžel Qinglai, starosta Wang a strážník Li). Herci se před natáčením na dva měsíce do vesnice odstěhovali, aby poznali místní obyvatele, naučili se dialekt a seznámili se s tamním životem.⁹¹ Zhang Yimou z Shaanxi sám pochází, tudíž oblast dobře zná, a proto film zasadil právě do ní.⁹² Uvedl, že pro tento druh filmu bylo důležité prostředí znát. Byl díky tomu

⁸⁶ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 18.

⁸⁷ Tamtéž. s. 17.

⁸⁸ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 129.

⁸⁹ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 15.

⁹⁰ Z tohoto důvodu ho někteří kritici (např. Roger Ebert) považují za inspirovaný poválečným italským neorealismem, který se pokoušel vyprávět příběhy obyčejných lidí s obyčejnými problémy. Byl to směr podobný realistickému dokumentu, který měl zobrazovat skutečnou situaci. Umělci zaměřovali svůj zájem zejména na venkovské obyvatelstvo a dělnickou třídu, hojně využívali neherce. Mezi časté náměty patřil každodenní život, chudoba, útlak či nespravedlnost.

Criterion. „Italian Neorealism.“ <https://www.criterion.com/explore/6-italian-neorealism>

⁹¹ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 18-19.

⁹² Povídka se odehrává v jižní Číně v provincii Anhui (Ānhuī 安徽).

schopný navázat vztahy s místními, kteří mluví tamním dialektem.⁹³ Bylo potřeba vědět, jak se lidé pohybují, jedí nebo mluví, aby mohl být výsledný obraz věrohodný.⁹⁴

Zbytek postav zahráli neherci a velká část lidí se do záběrů dostala jednoduše proto, že zrovna byla na místě, kde natáčení probíhalo. Zhruba polovina filmu byla totiž natočena skrytými kamerami. Zhangovým záměrem bylo, aby jejich výkony působily spontánně. Ne všechny záběry však mohly být natočeny tímto způsobem, a proto bylo potřeba neherce s technikou nejprve obeznámit, jelikož mnoho z nich vidělo mikrofony a podobné zařízení poprvé v životě. Díky tomu se často museli záběry opakovat a jediný záběr se nezdá natakácel i dva dny.⁹⁵

Rozbor ženské postavy

Důležitost ženské postavy je zdůrazněna tím, že se její jméno objevuje v názvu filmu. Qiu Ju se jako hlavní hrdinka od počátku snaží získat spravedlnost na svou stranu. Ve filmu několikrát opakuje, že od starosty chce „shuofa“ (shuōfa, 说法), tedy odpověď, vysvětlení, či ujasnění, a ne finanční odškodnění, jak si ostatní postavy ve filmu myslí. Divákovi postupně dochází, že Qiu Ju ve skutečnosti nechce spravedlnost, určenou zákonem, ale lidskou spravedlnost.⁹⁶ Chce po starostovi objasnění, ale on dělá jen to, co mu nařizuje zákon, což ji ještě více podněcuje k jejím činům.

Na postavu Qiu Ju lze nahlížet dvěma způsoby: 1. jako na odvážnou ženu, která se nebojí jít proti zažitým tradicím a odhodlaně bojuje za své ideály; 2. jako na hloupou vesničanku, která nemá potuchy, co dělá a svým chováním ohrožuje klid ve vesnici i rodině.

1. Hrdinka opakovaně nevzdává boj za spravedlivé vyřešení situace, odvolává se na vyšší a vyšší instance, pomoc nejdříve hledá u místního strážníka, později se vydává do okresního města a nakonec až do moderního velkoměsta. Ačkoliv jsou úředníci, se kterými se setkává, velmi nápomocní a příjemní, ona je s jejich rozhodnutími nespokojená, a proto se uchyluje k soudní žalobě, která vyvolá nechtěné následky. Z boje za zraněného manžela a potrestání viníka se stává její vlastní boj, skrze který se projeví její tvrdohlavá povaha a silná osobnost. Za žádnou cenu se nechce vzdát,

⁹³ Většina Číny film viděla s titulky, jelikož je dialekt těžko srozumitelný. Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 127.

⁹⁴ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 16.

⁹⁵ Tamtéž. s. 15-19.

⁹⁶ Tamtéž. s. 18.

irituje ji, jak jí ostatní nabízejí pouze peníze, a že ani policisté nenařídí starostovi povinnost omluvit se.

Qiu Ju se projevuje jako neústupná, hrdá, ale také trpělivá. Dokladem toho je samotné předávání případu vyšším instancím, odvážná cesta do města, dlouhé čekání na ředitele městské správy před budovou, opakované odmítání starostových peněz apod. Hrdinka má bezesporu kuráž, jelikož se pouští do procesu s nejistým koncem. Stanovila si velký cíl. Pokud by odvalu neměla, nic takového by nemohla rozpoutat. Ačkoliv dosáhla svého, spokojená není.

Svým chováním se staví proti autoritě starosty, který se snaží zachovat si tvář. Stejně tak neposlouchá svého manžela a chová se, jakoby domácnosti velela ona. Narušení vztahů ve vesnici by mohlo mít vážné společenské důsledky, a přesto ani starosta, ani Qiu Ju netouží po urovnání vztahů. Qiu Ju nedbá na zažitá zásady, nezajímá ji, co si o ní vesničané pomyslí a z pohledu konfucianismu tak vystavuje svou rodinu velkému riziku. To vše naznačuje její boj se starými zvyky. Ačkoliv se jednalo již o počátek 90. let, přinejmenším čínská vesnice byla konfuciánským myšlením stále ovlivněna. Takové porušování společenských konvencí by bylo v tradiční čínské společnosti nemyslitelné (viz. Konfucianismus).

2. Na druhou stranu je to nevzdělaná vesničanka a její chování působí chvílemi až směšně či hloupě. Např. když si oblékne moderní sako na své vesnické oblečení, čímž se snaží zakrýt to, že pochází z vesnice, ale přitom svůj původ ještě více zdůrazní. Qiu Ju nerozumí právním záležitostem, zákonům ani soudnímu procesu. Nechápe například to, že je nejprve třeba podat žalobu na ředitele městské správy a až poté na starostu. Nerozumí, proč by měla žalovat hodného člověka, který jí nic neudělal. Podle její reakce zřejmě ani neslyšela o povolání právního zástupce, a proto netuší, jak obvinění a následný proces probíhá.

Později se zdá, že jí už vlastně ani nejde o to, získat pro manžela spravedlivé rozřešení, jelikož jeho zdravotní stav se mezitím znatelně zlepšil. Manžel ji žádá, aby už od případu upustila, ve skutečnosti má totiž obavy, co si o nich budou ostatní ve vesnici říkat a myslet. Ona ovšem jeho přání i autoritu ignoruje. Zdá se, že už to nedělá ani kvůli manželovi, ale spíše ze své nutkové potřeby, něco si umanula a tak si za tím jde. Její chování se může zdát čím dál tím méně opodstatněné a sobecké při cestách do města, kdy prodá téměř celou zásobu papířek, aby si mohla dovolit právníka apod.⁹⁷

⁹⁷ Stone, Alan. „Comedy and Culture.“ <http://bostonreview.net/archives/BR18.5/alanstone.html>

Konflikt filmu staví na tradičním konceptu, který je v Číně po staletí zakořeněn, tedy že synové jsou upřednostňováni před dcerami. Jelikož starosta nechtěl povolit, aby si rodina Wanů postavila sklad na chilli papričky, Qinglai ho nařkl z toho, že si umí opatřit pouze slepice – míněno dcery, a nebude tedy mít žádného dědice. To znamená velkou urážku, jelikož podle tradičního čínského vnímání může být pouze syn pokračovatelem rodinné linie.⁹⁸ Starostovou reakcí na takovou urážku tedy bylo kopnutí Qinglaie do přirození a svým způsobem tak ohrozil jeho možnost mít dědice. Qiu Ju, která čeká své první dítě, ve filmu sama říká: „Jestli se ti to nespraví, tak si s jedním dítětem budeme muset vystačit nadobro. A kdo ví, jestli to bude chlapec, nebo děvče.“ Qiu Ju byla rozhořčená, protože jejich rodina mohla být v ohrožení, kdyby se manželovo přirození nedalo do pořádku – neměli by dědice – tzn. starosta ho urazil stejnou měrou, jako Qinglai urazil jeho.

Tím, kdo se snaží vztahy dát do pořádku nejvíce, je strážník Li – například když koupí Qiu Ju bonboniéry jako omluvu od starosty. Strážník slouží jako prostředník⁹⁹, tedy třetí osoba, která je nezávislá a snaží se o kompromis mezi znesvářenými stranami. Navrhuje, aby starosta Qinglaiovi zaplatil lékařské výdaje a jelikož není schopen práce, tak i ušlou mzdu. Podle všeho touží po urovnání sporů, aniž by ztratil důležitý vztah se starostou vesnice. Ze starostovy strany se spolupráce nedočká, takže k pokusu o urovnání záležitosti musí využít svého úředního postavení. Strážník se sice několikrát pokouší domluvit jak starostovi, tak Qiu Ju, a nabádá je k sebekritice, avšak bez úspěchu. Neúspěch přivést je ke kompromisu vyústí v to, že Qiu Ju zažádá o soudní proces.

V závěrečných scénách filmu je Qiu Ju v šoku, nechápe co se děje. Záběr na její výraz je jediným přímým záběrem na její obličej v celém filmu. Vyjadřuje zmatenost, zoufalost, bezradnost. Tento výraz je možné vztáhnout na čínský (zejména vesnický) lid obecně, jelikož prostí lidé nemají často potuchy o tom, jak právní systém funguje a co svým jednáním mohou

⁹⁸ Narození syna proto bylo v Číně radostnou událostí, kdežto dcery byly obvykle považovány za přítěž a často prodávány, aby sloužily jako služebné, konkubíny anebo prostitutky. Častým jevem byla infanticida, záměrné usmrcení dítěte. Vzhledem k preferenci mužů se v Číně tedy zabíjely holčičky. K infanticidě holčiček stále příležitostně dochází a její výskyt stoupl od zavedení politiky jednoho dítěte v roce 1979. V některých venkovských oblastech jsou i dnes synové upřednostňováni před dcerami. Ačkoliv ve většině oblastí Číny již dcery mají stejná práva a obvykle z nich rodiče mají stejnou radost jako ze synů.

Kong, Hsiang-ming. „China – Tradition: Persistence and Transition.“ <http://family.jrank.org/pages/254/China-Tradition-Persistence-Transition.html>

⁹⁹ Pomocí mediace se v Číně řeší spory již po tisíciletí. Konfuciánci preferovali řešit spory soukromě, tak aby se zachoval přirozený společenský řád, a zároveň si cenili umění kompromisu a sebekritiky. Cílem mediace je vyřešit spor či konflikt mezi dvěma stranami co nejvíce pokojným způsobem, tak aby došlo mezi stranami ke vzájemné dohodě a spokojenosti.

Mealey-Lohmann, Linda. „Using mediation to resolve disputes – Differences between China and the United States.“ <https://www.chinainight.info/66-culture/chinese/526-using-mediation-to-resolve-disputes--differences-between-china-and-the-united-states-.html>

způsobit. Qiu Ju utíká ke starostovu domu, odkud slyší houkat sirény, ale auto už odjíždí směrem k městu. To, co ve skutečnosti požadovala, bylo starostovo vysvětlení situace, zjednáni spravedlnosti ve své vesnici, která je jakousi velkou rodinou, a ne soudni spravedlnost. To je důvod, proč nakonec, přestože soud díky své vytrvalosti vyhraje, stejně není spokojená.¹⁰⁰ Vyhraje, zaplatí však za to tím, že rodinu před vesničany zesměšní¹⁰¹ (právě proto, že se usmíří se starostou, ale on je ještě poté obviněn a uvězněn). Její snaha tedy způsobí chaos a dost možná i rozvrat vesnice.¹⁰²

Pokud by k incidentu mezi jejím manželem a starostou nedošlo, hrdinka by zřejmě nikdy nezjistila, jaká doopravdy je a jakou má výdrž. Ostatně v podobném duchu to vidí i sám režisér: „Qiu Ju je o ženě, která pozná svou vlastní cenu a uvědomí si, že ona sama má moc nad svým osudem.“¹⁰³ Stejně jako v dalších Zhang Yimouových filmech, hrdinka má vzdorovitou povahu a nevzdává se bez boje. Hrdinka se na své cestě o sobě hodně naučila, zjistila, jak daleko je schopna zajít a co všechno je ochotná udělat, aby dosáhla svého – ať už se jí to podařilo, či nikoliv.

Podobnost s předchozími filmy můžeme najít v záběrech na Gong Li. Výrazy jejího obličej e často hovoří samy za sebe a tehdy se obraz obejde bez komentáře. Zmatenost, nevědomost, naštvaní, strach, obavy, panika, ale i hrdost – všechny tyto emoce je možné vyčíst z jejího obličej e.

Celým filmem se prolínají tradice a zvyky a dá se říct, že jsou to právě ony, které způsobují nedorozumění a utrpení hrdinů. Jak jsem naznačila výše, hlavní postavy filmu se drží starých tradic. Podle mého názoru mohlo být režisérovým záměrem naznačit, jaké následky může mít takové lpění na starých pořádcích. Starostova snaha zachovat si tvář a předstírání, že se nic nestalo, nutí Qiu Ju k jejím činům, až se nakonec obrátí na soud a tak do soukromého konfliktu vtáhne i státní instituci. Qiu Ju se cítí na jednu stranu uražená, protože starosta ohrozil jejich možnost mít syna, ale na druhou stranu ji rozčiluje, jak starosta lpí na zachování tváře a nedokáže jí jednoduše podat vysvětlení. Usiluje vlastně o to, aby starosta tvář ztratil. Zároveň nedbá autority svého manžela, čímž se staví proti nejdůležitější konfuciánské tradici – poslušnosti ženy vůči muži. Svým jednáním naprosto odporuje patriarchátu. Qiu Ju proti starým zvykům vzdoruje, ale i pro ni samotnou je těžké se z nich

¹⁰⁰ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 18.

¹⁰¹ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 122.

¹⁰² Stone, Alan. „Comedy and Culture.“ <http://bostonreview.net/archives/BR18.5/alanstone.html>

¹⁰³ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 40.

vymanit. Tradicemi je velmi ovlivněna. Film podle mě vyobrazuje boj, jak se od tradic oprostí.

Film z části vypovídá o tom, jaké následky má lpění na přežitých zvycích. Z části ukazuje, jak jsou prostí lidé zmateni ze změn, které reformy přinesly. Na postavě Qiu Ju je vyobrazena zmatenost a žádné povědomí o soudním řízení a také to, jaký to může mít na život obyčejného člověka dopad. Podle mého názoru je tedy film opět určitou kritikou starých tradic a společnosti, stejně jako *Rudé Pole* a *Judou*.

Vizuální stránka:

Použití barev

Pro Zhang Yimoua je typické používání barev pro vytvoření silných vizuálních dojmů. Proto je i v tomto filmu patrné užití barev a to zejména červené. Červené jsou chilli papričky, oblečení hlavní hrdinky, interiér vesnického domku, čínské vystřihovánky atd. Všechny záběry z vesnice mají oranžovo-hnědý nádech (jako místní půda). Naproti tomu záběry z města disponují modrošedou barvou, korespondující s industriálním stylem města.¹⁰⁴

Nicméně toto užití barev se liší od používání barev v předešlých filmech. Barvy již nemají symbolický význam, ale zapadají do realistického vzezření filmu. Červená se vyskytuje častěji, jak sám režisér uvedl, protože natáčení filmu probíhalo okolo čínského Nového roku a v tomto období se červená barva vyskytuje častěji (dozrávají papričky, suší se kukuřice, samotné oslavy se tradičně pojí s červenou).¹⁰⁵ I díky tomu film vytváří realistický dojem a věrohodnou atmosféru.

¹⁰⁴ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 128.

¹⁰⁵ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 16.

5. Filmy jako alegorie

Analyzované filmy jsou o ženách, které se touží osvobodit a oprostit od staré společnosti. Ve filmech *Rudé pole* a *Judou* se hrdinky snaží dostat z područí mužské moci, tedy patriarchy, ve filmu *Příběh Qiu Ju* se hrdinka pokouší oprostit od starých zvyků (starostova snaha zachovat si tvář), které ji nutí k jejím činům, a zorientovat se v době reformem a modernizací. Ženské postavy chtějí přežít a zachovat si vlastní identitu ve světě ovládaném muži, světě, ve kterém mají druhořadé postavení. Jsou odhodlané, vytrvalé, spíše než rozumem se řídí emocemi, jdou si za svým. Vzpírají se svému nepříznivému osudu, který se tvrdohlavě snaží změnit. Jedná se o výrazné charaktery. Navzdory společenskému útlaku si hrdinky uchovávají elán a vášň k životu. Jiu'er a Judou si navíc uvědomují svou sexualitu, která v jejich životech hraje důležitou roli. Ve všech případech hrdinky vzdorují nadřazené autoritě. Bohužel ani velmi silné odhodlání hrdinek ve filmech nevede ke šťastným koncům či jejich výhrám. Tradice jako patriarchy, konfuciánské ctnosti, koncept tváře atd. jsou ve filmech vyobrazeny jako původci utrpení.

Tímto krátkým shrnutím se dostávám k několika různým pohledům, jak lze ženské postavy v těchto filmech nahlížet. Ženy jsou považovány za oběti, pouhé objekty, ale také za rebelující subjektivní postavy s vlastními touhami.

Feministická kritička Rey Chow poukazuje na to, že režisér zobrazuje ženy jako sexuální objekty: „Zhang Yimou používá ženy pro zobrazení zřejmých, konvenčních, pornografických účelů - jako fetišizované části těla doplněné melodramatickým duševním strádáním...“¹⁰⁶ Dále říká, že by feministky měly demystifikovat jeho filmy konstatováním, že jsou nepravým vyobrazením žen a „falešným ztvárněním ženské sexuality, beletrizující ženské utrpení.“¹⁰⁷ Kritička tvrdí, že Zhang Yimou ženám vzal subjektivitu (pravdu), aby vytvořil jejich obraz (lež). Rey Chow interpretuje Zhang Yimouovo ztvárnění ženských postav jako exhibicionismus, kdy se režisér snaží o zobrazení exotických žen a nachází se tak v zajetí tradice orientalismu.¹⁰⁸¹⁰⁹

Zhang Yimou byl nařčen z vytváření filmů pro západní publikum a to zejména čínskými kritiky (např. Wang Yichuanem a Zhang Yiwuem). Ti kritizují vyobrazení Gong Li

¹⁰⁶ Chow, Rey. *Primitive Passions*. s. 162.

¹⁰⁷ Tamtéž. s. 158.

¹⁰⁸ Cui, Shuqin. *Women Through the Lens*. s. 129.

¹⁰⁹ Orientalismem se myslí reprezentace orientu (mimoevropských zemí) jako zaostalého, tradičního, nmoderního, iracionálního či plného předpoklů. Teorii orientalismu ve společenských vědách formuloval Edward Said (1935-2003) ve své knize z roku 1978 *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*.

jako podřízení neokolonialismu, což je zřejmě reakce na mezinárodní úspěch filmů.¹¹⁰ Z tohoto pohledu není Gong Li pouze postavou z mužských sexuálních představ, ale také fantazijní postavou předkládanou čínským režisérem jako cizokrajné potěšení k nalákání znuděných západních diváků. Zhang Yimou je tak obviněn z napodobování zobrazování žen v hollywoodských filmech.¹¹¹

Opačný názor vyslovuje Wang Yuejin či Jerome Silbergeld, kteří hrdinky chápou jako subjektivní, sexuálně aktivní postavy. Jak bylo uvedeno v rozboru ženské postavy ve filmu *Rudé pole*, podle Wang Yuejina film jako jeden z mála vyjadřuje autonomní ženskou sexualitu a subjektivitu.¹¹² Podle J. Silbergelda je důležitou myšlenkou filmu kromě genderového osvobození také osvobození ekonomické a politické.

Ženské postavy se snaží ovládat své životy, vymanit se z vlivu mužů a získat svobodu a individualitu. Další otázkou tedy může být, zda jsou to skutečně ženy, které mají moc nad svými životy, nebo jejich životy ovládají muži. Mary Farquhar nesouhlasí s většinou kritiků (např. Wang Yuejinem), kteří ve filmech vidí nové vyobrazení žen jakožto sexuálně toužících subjektů, a naopak tvrdí, že přese všechno „nejsou paní svých osudů, jde jim o pouhé přežití a muži jsou ti, kteří si dělí moc...“¹¹³ Nicméně vnímá filmy jako kritiku patriarchy.

Linda Williams obecně ženy ve filmech považuje za oběti, které jsou potrestány, protože se „dívají“ (gaze), a protože jejich pohled je vnímán jako ohrožení pro muže.¹¹⁴ Avšak J. Silbergeld je nepovažuje za úplné oběti, jelikož se dívají zpět (gaze back) a tak vzdorují svým utlačovatelům. Tím vyzývají publikum, aby se do nich vžilo a rozhodlo, kde stojí, co se týká jejich osudů. Hrdinky podle něj padnou, protože měly odvahu stejně jako muži. Zemřou, tak jako umírají další hrdinové, protože měly pro co zemřít. Jejich cíl zůstal nenaplněn, a tak to může být inspirace pro další lidi v odporu proti nespravedlnosti.¹¹⁵

Jak jsem ilustrovala výše zmíněnými příklady, existuje mnoho možností, jak na zobrazení ženských postav ve filmech pohlížet. Západní kritici ve filmech možná viděli víc feminismu či maskulinity než samotný režisér zamýšlel. Také určitým prvkům ve filmu

¹¹⁰ Neokolonialismus je termín označující politickou a ekonomickou kontrolu vyspělých států nad rozvojovými zeměmi. Státy jsou na rozdíl od kolonialismu formálně nezávislé, ale fungování států je ovlivňováno zvenčí. Britannica. „Neocolonialism.“ <https://www.britannica.com/topic/neocolonialism>

¹¹¹ Berry, Chris, a Mary Farquhar. *China on Screen*. s. 127.

¹¹² Wang, Yuejin. „Mixing Memory and Desire: Red Sorghum.“ s. 46.

¹¹³ Farquhar, Mary. „Oedipality in Red Sorghum and Judou.“ s. 80.

¹¹⁴ Formulují to ve svém článku „When the Woman Looks“, kde vychází z teorie L. Mulvey. Nicméně tyto teorie jsou na analyzované filmy hůře uplatitelné, jelikož při vysvětlování teorie se zabývají filmy s mužskými protagonisty. V mnou rozebíraných filmech jsou protagonistkami ženy.

¹¹⁵ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 144.

mohou přisuzovat větší význam, než si zaslouží. Mnohé názory dále vycházejí ze západní filmové teorie a tradice, a proto při jejich aplikování na čínský film mohou být neadekvátní.

Vytváření feministických či orientalistických filmů Zhang Yimou v interview z roku 1999 popřel slovy: „Záměrně jsem nevytvářel nic ideologického. Točil jsem to, k čemu mě má kreativita a vašeň táhly.“¹¹⁶

Ať už jsou ženy ve filmech obětmi, prostředkem k ukázání „čínskosti“, či naopak svobodně jednajícím subjekty, režisér jejich postav zřejmě využil k vyobrazení něčeho dalšího. Mám na mysli zejména patriarchát či útlak a nesvobodu způsobenou zkonstatěnými tradicemi. Proto lze režisérovo využívání ženských postav nazvat *apropriací* a jeho filmy *alegoriemi*.¹¹⁷

Na místě je teď osvětlit pojem alegorie a jeho aplikaci na filmy páté generace včetně filmů Zhang Yimoua. Americký literární teoretik Fredric Jameson vytvořil teorii o národní alegorii v literatuře třetího světa,¹¹⁸ ve které tvrdí: „Všechny texty třetího světa jsou nezbytně alegorické a to velmi specifickým způsobem – dají se číst jako národní alegorie. ... Texty třetího světa, i ty, které se zabývají ryze osobním životem či detailně popisují sexuální touhy, nutně ukazují politický rozměr ve formě národní alegorie: příběh osobního individuálního osudu je vždy alegorií na nesnadnou situaci ve veřejném životě a společnosti třetího světa.“ Ačkoliv Jameson svým „nutně“ podnítl i kritiku¹¹⁹, je teorie často citována a aplikována i na oblast čínského filmu.

Německý literární kritik Walter Benjamin (1892-1940) definoval, že „alegorie...je přesně nepřítomnost toho, co představuje.“¹²⁰ Pokud tuto definici vezmeme v úvahu, pak existuje více způsobů, jak analyzované filmy (a mnohé další) nahlížet. J. Silbergeld uvažuje následovně: „jestliže je předmětem žena, pak alegorie nemůže být o genderu (rodě), ale o něčem jiném...jako národě.“¹²¹ Zatímco je ve filmech zobrazována „nespravedlnost na ženách v Číně, skutečný zájem leží na čínském národním predikamentu a filmy opravdu nejsou o

¹¹⁶ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 159.

¹¹⁷ Alegorie (jintaj), je text nebo výtvarné dílo, jehož doslovné znění či zjevná podoba má vypovídat o něčem jiném, nezjevném. Je to tudíž dílo, jehož vlastní smysl je nezasvěceným skryt a k porozumění vyžaduje nějaký klíč. Alegorie často využívá metafory, symboly a personifikaci.

¹¹⁸ Jameson, Fredric. „Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.“

¹¹⁹ například Ahmad, Aijaz. „Jameson's Rhetoric of Otherness and the ‚National Allegory‘.“

¹²⁰ Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 133.

¹²¹ Tamtéž s. 133.

osvobození žen. Ženské postavy jsou považovány za půjčené a použité, tak jak ženy v Číně v minulosti často byly.“¹²²

Tendence využívat ženské postavy ke ztvárnění něčeho jiného (například národa či mužských myšlenek), tzv. *appropriace*, je v Číně běžná odedávna.¹²³ Dělali to již básníci za dynastie Tang (Táng cháo 唐朝), kteří psali o zranitelných, nepochopených a zavrhnutých ženách, jen aby vyjádřili své vlastní pocity. Ve 30. a 40. letech byly ženy zobrazovány ve filmech jako oběti, zosobňující slabé lidi a Čínu obecně (například film *Pouliční anděl*, *Mǎlù tiānshǐ* 马路天使, 1937).¹²⁴ Vyobrazení žen ve filmu se příliš nezměnilo ani po roce 1949, kdy stále hrály role obětí či objektů a symbolizovaly komunismus a vývoj během třídního boje (například *Dívka s bílými vlasy*, *Bái máo nǚ* 白毛女, 1972).¹²⁵ Proto není tak překvapivé, že podobný postup využívali i režiséři páté generace včetně Zhang Yimou, kteří tím vlastně pokračují v určité čínské tradici. Jejich *appropriace* žen je nástrojem k vyjádření obav v osobní i veřejné rovině. V Číně byla *appropriace* považována za dovednost.¹²⁶

Cui Shuqin se ve své knize *Women Through the Lens* zabývá tím, jaké role měly ženy v průběhu čínské kinematografie. Popisuje, jak už od vzniku filmu v Číně ženy odkazovaly k národu/státu a že po celou dobu sloužily jako symboly (tedy k vyjádření něčeho jiného).¹²⁷ Podle tohoto chápání na sebe národ bere ženskou podobu, čímž ignoruje subjektivitu a vlastní identitu žen. Píše, že pátá generace „oživuje ženskou sexualitu a skrze ženské tělo ukazuje národní traumata a kolektivní paměť.“¹²⁸ Ke specifické tvorbě páté generace dále dodává: „Jejich touha redefinovat čínskou historii a jejich vášeň pro filmové inovace proměnily národní zkušenost do vizuálních alegorií. Tyto alegorie dávají důraz na ženu jako zobrazení národní historie a sexuální obraz, na který se svět má dívat.“¹²⁹

To, že filmy nejsou primárně o ženských osudech, naznačil sám Zhang Yimou v rozhovoru z roku 1993: „To, co chci vyjádřit, je útlak a uvěznění čínského národa, které probíhalo po tisíce let. Ženy to dokáží vyjádřit jasněji, protože se na nich tyto věci podepisují více, než na mužích.“¹³⁰

¹²² Tamtéž. s. 133.

¹²³ Tamtéž. s. 140.

¹²⁴ Tamtéž. s. 151.

¹²⁵ Tamtéž. s. 154.

¹²⁶ Tamtéž. s. 141.

¹²⁷ Cui, Shuqin. *Women Through the Lens*. s. XIII.

¹²⁸ Tamtéž. s. XI.

¹²⁹ Tamtéž. s. XV.

¹³⁰ Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. s. 38.

V dalším rozhovoru z roku 1996 uvedl: „Ačkoliv jsou životy Číňanů velmi těžké, vždy se musí pokusit realizovat se tváří v tvář útlaku.“ Na to reportér reagoval tím, že protagonistky Zhang Yimouových filmů jsou vždy ženy, které čelí útlaku. Režisér odpověděl podobně jako v rozhovoru citovaném výše: „Psát o ženách čelících útlaku dovoluje efektivněji znázornit problém, protože ženy toho prožívají víc. ... To, že všechny mé filmy mají ženské protagonistky, souvisí s literaturou, kterou si vybírám [za předlohy].“¹³¹

V souvislosti s filmem *Rudé pole* Wang Yuejin napsal, že film „je hlavně o osvobození potlačované kolektivní touhy.“ V jeho pojetí se tedy nejedná primárně o osvobození žen či jednotlivců, ale zejména o osvobození všech stejně, tudíž celého národa.¹³² Zdá se, že takové chápání je v souladu s režisérovy výroky, i když je třeba brát je s rezervou (např. kvůli vlastní stylizaci).

Ačkoliv se mnozí kritici shodují na tom, že filmy jsou národními alegoriemi, liší se v pohledu na to, k čemu přesně ženy odkazují, proti čemu vlastně protestují. Někteří západní kritici zacházejí ještě dál a filmy považují za kritiku samotné komunistické strany.

Souhlasím s názorem Chris Berryho, který říká, že mnohé filmy páté generace „se odehrávají před revolucí, ale užívají to jako metaforu pro vyjádření se o době po revoluci.“¹³³ Myslím si, že Zhang Yimouovým cílem nebylo vyjadřovat se k době, ve které nežil. Naopak zastávám názor, že vzhledem k tomu, že byl během dětství a mládí ovlivněn dopady Kulturní revoluce apod., se chtěl vyjádřit spíše k této době.

Podle Berryho „je třeba feudální patriarchální postavy v těchto filmech považovat alegoricky za mocenskou strukturu samotné komunistické strany. Toto chápání je podle něj možné díky tomu, že filmy prochází vývojem, od optimismu z napadení mocenské struktury v *Rudém poli* po těžkou beznaděj ve filmech *Judou* a *Vyvěste červené lampiony*, které byly natočeny po masakru na náměstí Brány Nebeského klidu v roce 1989.“¹³⁴ Jedná se o poměrně kontroverzní nařčení, jelikož tím Berry říká, že se Zhang Yimou staví proti současnému politickému režimu. Vzhledem k režisérově pozdější tvorbě, jeho režírování olympijských her v Pekingu či samotného faktu, že v Číně zůstal a neodešel jako mnozí jiní umělci do zahraničí, se taková myšlenka zdá nepravděpodobná. Nicméně si myslím, že kritika obsažená ve filmech mohla být mířena proti strůjčům Kulturní revoluce, jelikož to byla doba režisérova dospívání.

¹³¹ Tamtéž s. 77.

¹³² Silbergeld, Jerome. *China into Film*. s. 143.

¹³³ Berry, Chris a Mary Farquhar. *China on Screen*. s. 32.

¹³⁴ Tamtéž. s. 128.

Interpretace filmových kritiků (Rey Chow, Chris Berry a další) mohou být z velké části odrazem aplikování západního pohledu a západních teorií na Čínu. Můj názor je takový, že ačkoliv se Zhang Yimou v těchto třech filmech na povrchu zabývá ženskými osudy, filmy ve skutečnosti nejsou o jednotlivcích. Proč by se režisér zabýval pouze ženami, když se může zabývat celým národem, tak jak je v čínské literatuře a kinematografii zvykem? Zhang Yimou patří k hnutí hledání kořenů, jehož smyslem bylo nalezení národních kořenů a národního charakteru. A o to se ve svých snímcích také pokoušel – skrze odmítnutí konfuciánských „velkých“ tradic a skrze zaměření se na primitivní pudy, nejnítěrnější touhy a vášně lidí. Dále si myslím, že filmy jsou alegorie odkazující ke kritice patriarchátu a staré společnosti, stojící na přežitých tradicích. Režisér využil ženské postavy, které svými těžkými osudy a zejména rebelskými povahami vytváří náležitý kontrast s feudálním prostředím. Ženské postavy se v jeho tvorbě stávají apropriovanými subjekty, což však v čínském kontextu nevnímám negativně.

Závěr

Jak jsem formulovala v úvodu práce, mým záměrem bylo poukázat na podobnost charakterů ženských postav v uvedených třech filmech. V následujících odstavcích se pokusím shrnout své poznatky.

Ve své práci jsem se zaměřila na filmy *Rudé pole*, *Judou* a *Příběh Qiu Ju*. První dva filmy se odehrávají ve 20. - 30. letech a ženy jsou v nich zachyceny v patriarchálním prostředí. Obě hrdinky si pořídí majetní a staří muži, kterým se však manželky vzeprou a poté se snaží žít svobodný život. Co se týká prostředí, oba snímky jsou zasazeny na čínský feudální venkov či vesnici. *Příběh Qiu Ju* se odehrává na konci 80. či počátku 90. let, je tedy ze současnosti. Je v něm zachycen kontrast mezi vesnicí a městem a tedy to, jak se průběh modernizace mezi těmito dvěma místy lišil. Vesnice byla konfuciánskými tradicemi stále zřetelně zasažena. Hlavní hrdinkou je opět žena, tentokrát usilující o získání spravedlnosti. Již zde nevystupuje patriarchální postava ve formě otce či manžela, ale je zde nadřazená autorita ve formě starosty a státu. Její snažení tedy můžeme chápat jako marný boj proti právnímu systému, kterému nerozumí. Zároveň jej lze interpretovat jako boj proti starým tradicím, tak jako v případě prvních dvou snímků.

Na místě je také porovnání prvních dvou filmů. *Judou* je pravý opak *Rudého pole*. *Rudé pole* je o přirozených, nevázaných lidech, v jejichž komunitě nepanují žádná pravidla či imperiální zákony. Hrdina (zachránce, dědeček) má jak touhu, tak odvahu bandity podle svých tužeb jednat. Naopak hrdina v *Judou* (Tianqing) má touhu bandity, ale žádnou odvahu. I když udělal něco kurážného, stále žije ve strachu. Cítí se jako oběť. Kontrast mezi těmito dvěma snímky lze vidět i v tom, že *Rudé pole* vyobrazuje volnost a odvahu, naopak *Judou* ponížení a útlak. Postavy v těchto filmech můžeme nahlížet jako režisérovo ztvárnění obou stránek čínské povahy.

Cílem mé práce bylo ukázat podobné charaktery hrdinek, které se bez výjimky vzpírají autoritě, jež ohrožuje jejich svobodu a individualitu. Hrdinky všech třech filmů se nepodřizují tradicím, jako je patriarchální uspořádání, poslušnost vůči manželovi, synovská/dčeřiná oddanost nebo zdrženlivost. Režisér je stavěl do společnosti, kde jsou zakořeněny staré tradice a zvyky, které jim způsobují utrpení.

Na jejich postavách se mi podařilo vyzorovat mnohé paralely. Všechny ženské postavy jsou silné a berou svůj osud do vlastních rukou, což vytváří podobnost mezi jinak odlišnými náměty jednotlivých filmů. Disponují i dalšími obdobnými charakterovými

vlastnostmi - jsou odhodlané, vytrvalé, neústupné a rebelující. Filmové závěry i jejich životy jsou nejednoznačné, navzdory svým bojům jejich snažení není úspěšné. Z mých rozborů filmů vyplývá, že hrdinky v Zhang Yimouových filmech jsou v určitém ohledu velmi podobné. Všechny tři hrdinky vzdorují autoritám, staví se proti zažitým tradicím a tradičnímu myšlení. Lidský vzdor je opakující se a stále přítomný prvek v těchto filmech.

Mezi prvními dvěma filmy a *Příběhem Qiu Ju* nacházíme rozdíly také ve vizuální stránce. *Rudé pole* a *Judou* jsou postaveny na statických dlouhých záběrech plných okázalých barev a pomalé kameře. Důraz je kladen spíše na estetiku než na zápletku a děj. Barvy jsou používány symbolicky, tak aby vyjadřovaly emoce či konkrétní věci (smrt, sexualita). *Příběh Qiu Ju* se od předešlých tragických dramát odklání v tom, že obsahuje komediální prvky a disponuje odlišnou vizuální stránkou, která má blízko k dokumentárnímu stylu. Ačkoliv je patrné užití červené barvy, ta již nemá symbolický význam.

Filmy se staví proti konfuciánským tradicím, které mají v čínské kultuře významné místo. *Rudé pole* a *Judou* svým otevřeným pojetím sexuality a touhy překračují mnohé hranice – konfuciánské zásady střízlivosti a slušnosti. Filmy postrádají typicky konfuciánské atributy, jako jsou zdrženlivost, jemnost a kultivovanost. Ženy byly v tradiční společnosti na nejnižším místě a právě odtud se hrdinky filmů snaží vymanit. V *Příběhu Qiu Ju* je vliv konfucianismu také velmi zjevný. Zápletku filmu se točí okolo potřeby mít dědice a konceptu tváře. Zároveň se zabývá tématy ze současnosti, jako je právní systém a místo jedince v něm.

Při analyzování jsem však také dospěla k závěru, že filmy nejsou primárně o ženách, jak se na první pohled zdá. Ženské postavy, které se bouří proti tradiční společnosti, a jejichž touhy a přání společnost potírá, je možné chápat jako zobrazující útlak čínského lidu obecně a ne pouze útlak žen. Zhang Yimou zřejmě nevytvářel filmy ideologicky feministické, nešlo mu o propagaci feminismu. Ženské postavy si pouze aproprioval, aby vyjádřil „uvěznění“ národa obecně. Mužské postavy naopak využil ke ztvárnění patriarchů, kteří utlačují ženy, alegoricky je můžeme chápat jako okovy staré společnosti, které mají nad čínským lidem stále moc a nedovolí mu osvobodit se. Filmy naznačují, že je čas na změnu. Aby se společnost mohla posunout směrem k budoucnosti, musí se změnit i chování jednotlivců. Filmy se dají interpretovat jako kritika patriarchátu, ale také všech utlačujících systémů. Z filmů je cítit touha po svobodě a individualitě, což jsou hodnoty, které nejsou lidem v těchto systémech dopřány. Je možné, že o vyjádření těchto myšlenek režisér usiloval, ačkoliv o tom můžeme jen polemizovat.

Resumé

The aim of my thesis was to show similarities between female characters (especially their personal traits) in films *Red Sorghum*, *Ju Dou*, and *The Story of Qiu Ju* by the Chinese director Zhang Yimou.

The first and the second chapter are concerned with the Fifth generation of Chinese directors in general, and Zhang Yimou respectively. I show the influences on their work and put them into historical context. In the third chapter I briefly introduce the philosophy of Confucianism, as it is important for the films' understanding. Next chapter is the longest one and it consists of analyses of the three films, where I focus mainly on the female characters. In the last chapter I propose reading the films as national allegories (that the protagonists occupy the place of nation).

The first two films are set in pre-revolutionary China (20s-30s of 20th century), where Confucian principles were still present and had great impact on people's lives. Although *The Story of Qiu Ju* is set in 1980s, the Chinese village was still influenced by the Confucian philosophy. I showed that the three female protagonists all rebel against Confucian principles (such as patriarchy, obedience toward a husband, filial piety, chastity) in search for freedom and individuality. They are all strong, persistent, and determined to change their fate. These parallels create a sense of unity between the films' otherwise distinct subject matters. I suggest that these films can be read as Zhang Yimou's protest against the old society with its oppressive rules, where individual desires have no place.

As a result of my analysis, I propose that the films are primarily not about women, but about the oppression of Chinese people in general. As I see it, Zhang Yimou might have been trying to show that people are still caught in old ways of thinking and that people's behavior has to change in order for the society to develop. Zhang Yimou directed these films under the influence of the so-called "search for roots" movement, which was trying to find Chinese national roots and national character e.g. by renouncing the old values and traditions and giving attention to people with carnal desires.

Použitá literatura

Primární zdroje

- Judou* (菊豆, *Júdòu*). Režie: Zhang Yimou a Yang Fengliang. Produkce: Čína/Japonsko. Xi'an Film Studio/Tokuma Communications Company. 1990. 95 min. V čínštině s anglickými titulky.
- Příběh Qiu Ju* (秋菊打官司, *Qiū Jú dǎ guānsi*). Režie: Zhang Yimou. Produkce: Čína/Hongkong. Beijing Film Academy/Sil-Metropole. 1992. 110 min. V čínštině s anglickými titulky.
- Rudé pole* (红高粱, *Hóng gāoliang*). Režie: Zhang Yimou. Produkce: Čína. Xi'an Film Studio. 1987. 91 min. V čínštině s anglickými titulky.

Sekundární zdroje

Knihy:

- Berry, Chris, a Mary Farquhar. *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press, 2006.
- Cornelius, Sheila. *New Chinese Cinema: Challenging Representations*. London: Wallflower Press, 2002.
- Cui, Shuqin. *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003.
- Gateward, Frances. *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- Hladíková, Kamila. *Moderní čínská literatura: Učební materiál pro studenty sinologie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Liščák, Vladimír. *Konfucianství of počátků do současnosti: dějiny, pojmy, osobnosti*. Praha: Academia, 2013.

- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, autor: Leo Braudy a Marshall Cohen, 833-44. New York: Oxford University Press, 1999.
- Ni, Zhen. *Memoirs from the Beijing Film Academy*. London: Duke University Press, 2002.
- Silbergeld, Jerome. *China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*. London: Reaktion Books, 1999.
- Williams, Linda. „When the Woman Looks.“ V *Horror, the Film Reader*, autor: Mark Jancovich, 61-66. London: Routledge, 2002.
- Yingjin, Zhang. „Ideology of the Body in Red Sorghum.“ V *Colonialism and Nationalism in Chinese Cinema*, autor: Wimal Dissanayake. Indiana: Indiana University Press, 1994.

Internetové zdroje:

- Ahmad, Aijaz. „Jameson's Rhetoric of Otherness and the ‚National Allegory‘.“ *Social Text*, č. 17 (1987): 3-25. <http://www.jstor.org/stable/466475>
- Branigan, Tania. „Film and politics: it's all in the game.“ *The Guardian*. 21. 3. 2008. (navštíveno 13. 4. 2017), <https://www.theguardian.com/film/2008/mar/21/3>
- Britannica. „Neocolonialism.“ (navštíveno 22. 4. 2017), <https://www.britannica.com/topic/neocolonialism>
- Canby, Vincent. „Film Festival; Social Realist Fable of 1930's China.“ *New York Times*. 9. 10. 1988. (navštíveno 13. 4. 2017), <http://www.nytimes.com/movie/review?res=940DE6DC1F30F93AA35753C1A96E948260>
- Criterion. „Italian Neorealism.“ (navštíveno 22. 4. 2017), <https://www.criterion.com/explore/6-italian-neorealism>
- Ebert, Roger. „Review: Red Sorghum.“ *Roger Ebert*. 28. 2. 1989. (navštíveno 13. 4. 2017), <http://www.rogerebert.com/reviews/red-sorghum-1989>
- . „The Story of Qiu Ju.“ *Roger Ebert*. 28. 5. 1993. (navštíveno 11. 3. 2017), <http://www.rogerebert.com/reviews/the-story-of-qiu-ju-1993>

- Farquhar, Mary. „Oedipality in Red Sorghum and Judou.“ *Cinémas* 3, č. 2-3 (1993): 60-86.
<http://www.erudit.org/en/journals/cine/1993-v3-n2-3-n2-3/1001192ar/>
- Feinstein, Howard. „Life after Gong Li.“ *The Guardian*. 16. 6. 2000. (navštíveno 13. 4. 2017),
<https://www.theguardian.com/film/2000/jun/16/culture.features1>
- Jameson, Fredric. „Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.“ *Social Text*, č. 15 (1986): 65-88. <http://www.jstor.org/stable/466493>
- Kong, Hsiang-ming. „China - Tradition: Persistence and Transition.“ *Family Jrank*. (navštíveno 11. 3. 2017), <http://family.jrank.org/pages/254/China-Tradition-Persistence-Transition.html>
- Lau, Jenny Kwok Wah. „Judou. A Hermeneutical Reading of Cross-Cultural Cinema.“ *Film Quarterly* 45, č. 2 (1991-1992): 2-10. <http://www.jstor.org/stable/1213073>
- Lomová, Olga. „Searching for Roots.“ *Notions et Perceptions du Changement en Chine*, č. 36 (1994): 213-226. <http://oldkas.upol.cz/PDF/Xungen.pdf>
- Matheson, Kristy. „Zhang Yimou and the Fifth Generation Filmmakers.“ 6. 3. 2015. (navštíveno 13. 4. 2017), https://2015.acmi.net.au/acmi-channel/2015/epic-intimacy/#_edn2
- Mealey-Lohmann, Linda. „Using mediation to resolve disputes – Differences between China and the United States.“ *China Insight*. 28. 5. 2010. (navštíveno 11. 3. 2017), <https://www.chinainsight.info/66-culture/chinese/526-using-mediation-to-resolve-disputes--differences-between-china-and-the-united-states-.html>
- Neo, David. „Red Sorghum: A Search for Roots.“ *Senses of Cinema*. říjen 2003. (navštíveno 13. 4. 2017), http://sensesofcinema.com/2003/cteq/red_sorghum/
- Ng, Yvonne. „Imagery and Sound in Red Sorghum.“ *Kinema*. (navštíveno 13. 4. 2017), <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=354&feature>
- Stone, Alan. „Comedy and Culture.“ *Boston Review*. září 1993. (navštíveno 11. 3. 2017), <http://bostonreview.net/archives/BR18.5/alanstone.html>
- Wang, Yuejin. „Mixing Memory and Desire: Red Sorghum, A Chinese Version of Masculinity and Femininity.“ *Public Culture* 2, č. 1 (1989): 31-53.
https://www.academia.edu/10607630/Red_Sorghum_Mixing_Memory_and_Desire

- Wikipedia. „Li Baotian.“ (navštíveno 13. 4. 2017), https://en.wikipedia.org/wiki/Li_Baotian
- Wikipedia. „Technicolor.“ (navštíveno 13. 4. 2017), <https://en.wikipedia.org/wiki/Technicolor>
- Yang, Anand A. „Review: Ju Dou by Zhang Yimou and Yang Fengliang.“ *The American Historical Review* 97, č. 4 (1992): 1146-1148. <http://www.jstor.org/stable/2165500>
- Young, John Dragon. „Review: Raise the Red Lantern by Zhang Yimou; The Story of Qiu Ju by Zhang Yimou.“ *The American Historical Review* 98, č. 4 (1993): 1158-1161. <http://www.jstor.org/stable/2166605>
- Zhang, Jiaxuan. „Review. Red Sorghum by Zhang Yimou.“ *Film Quarterly* 42, č. 3 (1989): 41-43. <http://www.jstor.org/stable/1212602>