

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Percepce vztahu mezi *waishengreny* a *benshengreny* ve filmech
taiwanské Nové vlny a zdravého realismu**

Perception of the Relationship between *Waishengren* and
Benshengren in Taiwanese New Wave Films and Films of Healthy Realism

OLOMOUC 2018 Tereza Přikrylová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Janda

Prohlášení

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

V Olomouci dne:

Podpis:

Anotace

Tato bakalářská práce je zaměřena na sledování vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* a jejich zobrazení ve filmové tvorbě taiwanské Nové vlny a zdravého realismu. Hlavní cílem práce je pozorování změny vnímání vztahů mezi těmito skupinami v průběhu času. Důraz je kladen na hledání pozitivní a negativní percepce skupin a způsob jejich zobrazení ve filmech.

První část práce se zabývá vybranými režiséry, jejich životem, a dále pak samotným obdobím taiwanské Nové vlny a zdravého realismu. V teoretické části práce jsou také vysvětleny pojmy *waishengren* a *benshengren*, a je nastíněno historické pozadí, které nepochybně ovlivnilo filmovou tvorbu na Taiwanu ve druhé polovině 20. století.

Druhá část práce se věnuje analýze filmů uvedených v chronologickém pořadí. Konkrétně se jedná o filmy *Krásné káčátko* (1965), *Město smutku* (1989) a *Jasnější letní den* (1991).

Klíčová slova: Nová vlna, zdravý realismus, *waishengren*, *benshengren*

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala svému vedoucímu diplomové práce Mgr. Petru Jandovi za jeho rady a připomínky, které velkou měrou pomohly ke vzniku této bakalářské práce.

Obsah

Obsah	6
Seznam zkratk	8
Ediční poznámka.....	9
Úvod.....	10
Metodologie práce	12
1. Životopisy režisérů	13
1.1. Li Xing	13
1.2. Hou Xiaoxian	14
1.3. Yang Dechang.....	15
2. Filmové proudy	17
2.1. Zdravý realismus	17
2.2. Nová vlna taiwanského filmu.....	18
3. Historický kontext	21
3.1. Waishengren vs. beshengren	21
3.2. Znovupřipojení Taiwanu k Číně	22
3.3. Incident 28. února.....	24
3.4. Konec čínské občanské války	26
3.5. Soužití přistěhovalců a starousedlíků.....	26
3.6. Stanné právo a období bílého teroru	27
3.7. Reformy.....	28
3.8. Demokratizace společnosti a proces taiwanizace	29
4. Analýzy filmů.....	32
4.1. Krásné káčátko	32
4.1.1. Obsah.....	32
4.1.2. Analýza.....	33
4.2. Město smutku	37
4.2.1. Obsah.....	37
4.2.2. Analýza.....	39
4.3. Jasnější letní den	42
4.3.1. Obsah.....	42
4.3.2. Analýza.....	43
4.4. Závěrečná analýza.....	46

5. Závěr.....	52
6. Resumé	56
7. Seznam pramenů	57

Seznam zkratk

CMPC	Centrální filmová společnost
DPP	Demokratická progresivní strana
GIO	Vládní úřad pro informace
KMT	Kuomintang

Ediční poznámka

Pro zachování transparentnosti v práci uvádím všechny čínské výrazy v transkripci *pinyin*. Zároveň při prvním výskytu výrazu uvádím v závorce i čínské zjednodušené znaky, popřípadě u jmen režisérů i jiné často uváděné transkripce.

Pokud má výraz ustálený český ekvivalent, je slovo uvedeno v češtině, například Čankajšek, Kuomintang, Sunjatsen a Šanghaj.

Historické termíny či politické termíny související s historií Taiwanu uvádím ve formě českých ekvivalentů, které v závorce doplňuji o zjednodušené znaky a transkripci *pinyin*.

Co se týče názvů filmů, uvádím jejich české názvy, v závorce pak uvádím oficiální názvy ve zjednodušených čínských znacích a *pinyin*. V případě, že v Československé filmové databázi není uveden český název filmu, překládám ho sama z jeho anglické verze.

Úvod

Ve své bakalářské práci se zaměřuji na analyzování vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* a jeho zobrazení ve filmech taiwanské Nové vlny a zdravého realismu.

Dané téma jsem si zvolila zejména proto, že s postupujícím procesem taiwanizace společnosti je na ostrově stále aktuální problematika hledání národní identity. Obyvatelé Taiwanu jsou i nadále rozdělováni do skupin podle doby příchodu jich samotných či jejich předků na ostrov, a stále existuje dělení na *waishengreny*, tedy přistěhovalce z pevninské Číny po roce 1945, a *benshengreny*, starousedlíky, kteří na ostrově žili již před koncem druhé světové války. Je důležité si uvědomit, že tato problematika není konstantní a v průběhu času se mění, a to zejména v závislosti na změnách v politickém zřízení země, které byly dramatické obzvláště v 80. letech minulého století, a které velkou měrou přispěly k postupnému uvědomování si taiwanské národní identity. Veškeré změny týkající se této problematiky se projeví i v zobrazení vztahů mezi *waishengreny* a *benshengreny* ve filmech. Mnoho taiwanských snímků se soustředí na popis témat jako je střet čínské a taiwanské mentality, vliv rozvoje a modernizace na tradiční kulturu a další. V současné taiwanské společnosti jsou tyto filmy brány jako způsob, jakým lze nazírat na komplikovaný vztah mezi společností a kulturní identitou obyvatel Taiwanu.

Tato práce je rozdělena do dvou částí. Teoretická část práce se skládá ze tří kapitol. V první kapitole práce se zabývám vybranými režiséry a jejich životem. Zmiňuji se o událostech, které ovlivnily jejich filmovou tvorbu. Druhá kapitola popisuje filmové směry, konkrétně se zaměřuje na období taiwanské Nové vlny a zdravého realismu. Ve třetí kapitole je nastíněno historické pozadí, které ovlivnilo filmovou tvorbu na Taiwanu ve druhé polovině 20. století. V této části práce jsou také vysvětleny samotné pojmy *waishengren* a *benshengren*.

V praktické části práce se věnuji analýze filmů, konkrétně se jedná o filmy *Krásné káčátko* (养鸭人家, 1965), *Město smutku* (悲情城市, 1989) a *Jasnější letní den* (牯岭街少年杀人事件, 1991).

Hlavním cílem práce je nalezení způsobu zobrazení *waishengrenů* a *benshengrenů* v konkrétních taiwanských filmech. Důraz je kladen na pozorování změny vnímání vztahů mezi těmito skupinami v průběhu času. Pomocí analýzy se snažím zjistit, jak se v závislosti na tom, v jaké době byly filmy vydané, a také

v závislosti na vlivu samotného autora na dílo, lišilo zobrazení představitelů těchto skupin v konkrétních filmech.

Výzkumnou otázkou této práce je, zda se v průběhu času nějak změnilo zobrazení vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* v taiwanských filmech.

Mým předpokladem je, že politické změny na Taiwanu v 80. letech 20. století ovlivnily i znázornění vztahu mezi těmito dvěma skupinami. Dále se domnívám, že na změnu popisu vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* působilo i zobrazení vývoje hospodářské situace ve filmech. Předpokládám, že jazyk použitý ve filmech má také vliv na změny ve vnímání *waishengrenů* a *benshengrenů*.

Metodologie práce

Nejprve si vyberu filmy vhodné pro analýzu. Ty vybírám na základě několika kritérií a především se soustředím na nalezení snímků, které se zabývají tématy, která souvisí s problematikou *waishengrenů* a *benshengrenů*, popřípadě s událostmi, které se týkají změn probíhajících po příchodu *waishengrenů* na Taiwan. Při výběru filmů beru v úvahu i odlišné interpretace různých období. Dalším podstatným faktorem pro výběr je proto i samotná doba, kdy byly filmy zveřejněné. Soustředím se převážně na období od 60. do 90. let 20. století, zaměřuji se na filmy popisující Taiwan v odlišné politické atmosféře.

Na základě vybraných filmů se pak v teoretické části zabývám informacemi týkajícími se režisérů konkrétních filmů, dále filmových proudů, ve kterých byly natočeny, a následně řeším i historický kontext, který měl na taiwanský film vliv ve druhé polovině 20. století.

V praktické části práce vytvářím analýzu, prostřednictvím které zkoumám problematiku vnímání představitelů *waishengrenů* a *benshengrenů*. Analýzu vytvářím pomocí hledání motivů vyskytujících se v konkrétních taiwanských snímcích z druhé poloviny 20. století. Během pozorování filmu hledám motivy, které jsou vybrány na základě informací získaných z předem vytvořené teoretické části. Zároveň při analýze porovnávám historické souvislosti, které popisují v teoretické části, s událostmi, které jsou vyobrazovány ve filmu.

Jelikož se vnímání konkrétního filmu vždy v průběhu času liší, do analýzy zahrnuji i pohled na danou problematiku v kontextu doby, který vytvářím na základě získaných faktů v teoretické části.

Pomocí pozorovaných jevů vytvořím závěrečnou analýzu, ve které spojím získané poznatky z teoretické části a z filmových analýz, a poté provedu jejich komparaci. V závěru shrnu výsledky svého výzkumu, kde na příkladu konkrétních motivů popíši, jakým způsobem se měnilo zobrazování *waishengrenů* a *benshengrenů* v taiwanských filmech, a k jakým výsledkům jsem v rámci své analýzy motivů dospěla.

1. Životopisy režisérů

1.1. Li Xing

Li Xing (李行, Li Hsing, Lee Hsing) se narodil v roce 1930 v Šanghaji, kde také vyrůstal a studoval divadelní umění. V době probíhající čínské občanské války se v roce 1948 společně se svou rodinou přestěhoval na Taiwan. On sám byl tedy *waishengren*, emigrant z pevninské Číny. (Li Hsing—six decades in movies, 2010) Jeho filmová kariéra pokrývá období dlouhé více než půl století. Zejména v 60. a 70. letech byl zásadním představitelem taiwanské kinematografie a je obecně považován za jednoho z nejvlivnějších filmařů na ostrově. (Hong 2011, s. 67)

Jeho prvním filmem natočeným ve standardním čínském jazyce byl snímek *Náš soused* (街头巷尾, 1963), který je portrétem chudé čtvrti města Taipei. Také natočil významné filmy zdravého realismu, *Divka s ústřicemi* (蚵女, 1964) a *Krásné káčátko* (养鸭人家, 1965). (Yeh, Davis 2005, s. 30)

I přesto, že Li Xing neovládal taiwanský dialekt, jsou v něm jeho počáteční díla, například filmy *taiyu pian*, natáčené. Filmy *taiyu pian* byly natáčené v taiwanském dialektu *min*. Mezi nejčastější žánry těchto filmů patřily taiwanská opera, folklór, komedie či populární seriály založené na známých společenských událostech. Navíc byly tyto snímky nízkorozpočtové a vydávány byly velmi rychle za sebou. V průběhu 50. a 60. let 20. století se vystřídala dvě tzv. „zlatá období taiwanského filmu“, kdy vznikalo velké množství filmů *taiyu pian*, které se staly oblíbenými u diváků hovořících taiwanským dialektem. (Yeh, Davis 2005, s. 19) Do pozadí se filmy *taiyu pian* začaly dostávat v období, kdy začala jazyková politika Kuomintangu potlačovat používání taiwanského dialektu ve veřejných institucích a masmédiích. (Yeh, Davis 2005, s. 24) Na rozdíl od většiny režisérů Li Xing neměl nikdy potíže se přizpůsobit novým tendencím ve filmovém průmyslu. V této době tedy bez problémů začal natáčet filmy v taiwanském standardu, *guoyu*, a započal tak druhou část své kariéry ve znamení zdravého realismu. (Yeh, Davis 2005, s. 30)

Během své kariéry Li Xing spolupracoval jak se soukromými, tak i se státními filmovými studii. Během působení na poli taiwanské kinematografie pomohl vytvořit řadu filmových žánrů a napomohl tak jejich následnému vývoji. Mezi ně lze zařadit například komedie v taiwanském dialektu, rodinná melodramata s konfuciánskou etikou či romantická melodramata (filmové adaptace románů Qiong Yao). (Hong 2011, s. 67-68)

Právě rozmanitost žánrů, které ve filmech Li Xing použil, svědčila o měnící se kulturní politice Taiwanu. Přestože Li tvořil filmy v mnoha žánrech, jeho filmové styly a jeho tematické okruhy zůstávaly stejné po celá desetiletí. (Hong 2011, s. 68) Mezi často se opakující témata objevující se v jeho filmech patří například rodinné hodnoty, etika, tradice, kultura a národ. Také je o něm známo, že rodičovskou lásku považuje za ten nejvýznamnější druh vztahu, což vysvětluje často se objevující motiv otce a syna v mnoha jeho filmech. (Yeh, Davis 2005, s. 30) Jak svým filmovým stylem, tak i použitými tématy, poskytl model pro vytvoření nového filmového proudu – taiwanské Nové vlny. (Hong 2011, s. 68)

1.2. Hou Xiaoxian

Hou Xiaoxian (侯孝贤, Hou Hsiao-Hsien) se narodil 8. dubna 1947 v čínské provincii Guangdong. V roce 1948, v době kdy se čínská občanská válka na pevnině chýlila ke konci, se se svou rodinou přestěhoval na Taiwan. (Langerová 2009, s. 221) To, že na ostrově vyrůstal od tak raného věku, ovlivnilo i jeho pozdější filmovou kariéru. Sám Hou Xiaoxian říká, že nikdy necítil nijak silné emoční vazby vůči pevninské Číně a na rozdíl od jeho rodiny se na pevninu netoužil vrátit. Naopak za svůj domov považoval Taiwan, kde vyrůstal mezi místními obyvateli. (Walsh 2016, s. 51)

Hou působil několik let v taiwanském místním filmovém průmyslu a na rozdíl od ostatních tvůrců taiwanské Nové vlny neodjel studovat filmovou tvorbu do zahraničí. (Wei 2008, s. 272) Do roku 1972 studoval na National Taiwan College of Arts. (Langerová 2009, s. 221) Rok po absolvování univerzity vstoupil do filmového průmyslu, zpočátku působil jako asistent režisérů. Během této doby se také věnoval psaní scénářů. (Taiwanese New Wave 2014)

V tomto období dostal příležitost spolupracovat s kameramanem Chen Kunhouem. Hou za toto období jejich vzájemné spolupráce režíroval tři filmy, *Roztomilé dívky* (就是溜溜的她, 1980), *Radostný vítr* (风儿踢踏踩, 1981) a *Zelená tráva domova* (在那河畔青草青, 1982). (Taiwanese New Wave 2014) Ačkoli byly tyto tři filmy ve srovnání s jinými romantickými snímky více realistické, staly se populárními a byly i výnosné. (Wei 2008, s. 272)

V průběhu 80. let začal tvořit své vlastní filmy a stal se jednou z klíčových osob první generace filmových tvůrců Nové vlny na Taiwanu (台湾新浪潮, Taiwan xin langchao). V roce 1980 se jeho filmy objevovaly na světových festivalech a začínalo se mluvit o období taiwanské Nové vlny. (Langerová 2009, s. 221)

V první polovině 80. let Hou Xiaoxian natočil filmy *Nosič reklamy* (儿子的大玩偶, 1983), *Chlapci z Fengkuei* (风柜来的人, 1983), *Léto u dědečka* (冬冬的假期, 1984), *Čas žít a čas zemřít* (童年往事, 1985), a *Prach ve větru* (恋恋风尘, 1986). (Taiwanese New Wave 2014)

Ve druhé polovině 80. let se začal zabývat kontroverznějšími tématy. Věnoval se nedávné historii a politické situaci Taiwanu a zkoumal komplikovanou otázku identity. (Wei 2008, s. 275)

Jeho trilogie *Město smutku* (悲情城市, 1989), *Loutkář* (戏梦人生, 1993) a *Dobří muži, dobré ženy* (好男好女, 1995) ukazuje nový pohled, interpretaci a konstrukci taiwanské historie. (Langerová 2009, s. 221) Ve filmu *Město smutku* poprvé řeší dříve tabuizované téma Incidentu 228.

Houova filmová tvorba měla hluboký vliv na ostatní režiséry a inspirovala mnoho mladších nástupců, představitelů druhé taiwanské Nové vlny. (Wei 2008, s. 275) Populárním filmovým tvůrcem Hou Xiaoxian však není jen v taiwanské společnosti, uznání dosáhl i v mezinárodním filmovém průmyslu, především díky filmu *Město smutku*. Co se týče jeho současných filmů, v porovnání s jeho dřívější tvorbou již nejsou tak kontroverzní. Jeho dosud posledním snímkem, který byl úspěšný na mezinárodní scéně, je *Vražedkyně* (刺客聶隱娘, 2015).

1.3. Yang Dechang

Yang Dechang (楊德昌, Edward Yang) se narodil v roce 1947 v Šanghaji a teprve jako dvouletý, kdy byl v roce 1949 Kuomintang poražen v pevninské Číně, se se svou rodinou přestěhoval na Taiwan. V hlavním městě Taiwanu pak strávil celé své dětství. (Taiwanese New Wave 2014) To, že své mládí prožil v Taibei, mělo vliv i na jeho filmovou tvorbu, jelikož své filmy často zasazuje do městského prostředí.

Nejprve se Yang Dechang chtěl stát architektem, místo toho ale nakonec v roce 1969 vystudoval inženýrství. Po absolvování tohoto oboru opustil v roce 1970 Taiwan a odjel do USA, kde na Floridské univerzitě získal magisterský titul v oboru elektroinženýrství. (Austerlitz 2006, s. 77 a Chang 2017, s. 113) V roce 1974 se krátce zapsal na studia filmu na univerzitě v Jižní Kalifornii, ale po roce studium ukončil a přesunul se do Seattlu, kde příštích sedm let pracoval jako programátor. (Taiwanese New Wave 2014) Během tohoto období získal i americké občanství. Jeho zkušenosti ve Spojených státech měly velký vliv na jeho kariéru filmaře na Taiwanu, jelikož se stal obdivovatelem evropských a amerických filmů. (Chang 2017, s. 113-114) I přesto, že

byl Yang Dechang stejně jako Hou Xiaoxian tvůrcem Nové vlny, jeho filmy se v některých aspektech lišily od snímků jeho vrstevníka, například svojí narativní strukturou. (Chang 2017, s. 113-114) Zásadním rozdílem bylo však samotné prostředí, do kterého film zasazovali. Zatímco Hou Xiaoxian své filmy natáčel v prostředí taiwanského venkova, Yang Dechang se soustředil na zobrazení života ve městě.

Po několika letech strávených ve Spojených státech amerických se Yang Dechang vrátil na Taiwan, kde začal pracovat jako scénárista. Jeho příležitost stát se režisérem přišla v roce 1982, kdy byl požádán, aby napsal a režíroval krátký úsek ve filmu *Za našich časů* (光阴的故事, 1982). V rámci tohoto souboru tedy natočil *Touhy*, krátký film o zkušenostech mladé dívky procházející pubertou. (Chang 2017, s. 114)

Yang Dechang tvořil filmy, které analyzovaly a odhalovaly mnoho témat života ve městě. Od roku 1983 režíroval sedm hraných filmů. Jeho prvním filmem, jehož byl hlavním autorem, byl snímek *Toho dne na pláži* (海滩的一天, 1983). Dále natočil film *Taipeiský příběh* (青梅竹马, 1985) a v následujícím roce byl do kin uveden film *Teroristé* (恐怖分子, 1986). Další snímek, *Jasnější letní den* (牯岭街少年杀人事件, 1991) je považován za jeho mistrovské dílo. Děj filmu se odehrává v 60. letech ve městě Taipei a zobrazuje příběh několika mladých lidí. Následující snímky *Konfuciovo zmatení* (独立时代, 1994) i *Mahjong* (麻将, 1996) se věnují odlišení moderního a tradičního. Ukazují, jak může kapitalistická chamtivost zkorumpovat a ovlivňovat umění. Za jeho nejvýraznější film je však považováno dílo *Raz dva* (一一, 2000), epický příběh o jedné rodině, na který je nahlíženo z různých perspektiv. (Edward Yang c1990-2018, The Internet Movie Database) Ve snímku jsou ukázány jednotlivé osudy členů této rodiny, které pak dohromady vytvářejí ucelený obraz současného života v hlavním městě Taiwanu. Snímek měl u diváků velký ohlas a získal dokonce i cenu za režii na MFF v Cannes a řadu dalších mezinárodních cen. (Česká televize, 2005)

Yang Dechang byl jedním z předních osobností filmového hnutí Nové vlny na Taiwanu. Velkou část své kariéry věnoval kritickému zobrazování moderní taiwanské městské společnosti a zabýval se také vlivem neoliberálního kapitalismu na životy obyvatel Taipei. (Chang 2017, s. 113) Během svého života se dokázal prosadit i na mezinárodní scéně, mnoho z jeho snímků získalo filmová ocenění. Yang Dechang zemřel 29. června 2007 ve svém domě v Beverly Hills.

2. Filmové proudy

2.1. Zdravý realismus

Zdravý realismus (健康写实电影, Jiankang xieshi dianying) je kinematografické hnutí vznikající v 60. letech 20. století. V roce 1963 se ve státní filmové společnosti Central Motion Picture Corporation (中影股份有限公司, CMPC) dostal na vedoucí pozici Gong Hong (龚弘, Henry Kung), který se rozhodl pro inovaci tehdejší filmové tvorby. Chtěl se tak oprostít od v té době častých filmových koprodukcí s Japonskem. Jeho novým příspěvkem na poli taiwanského filmového průmyslu byl právě zdravý realismus, kinematografický proud, který se skládá především z melodramat se silným výchovným a naučným důrazem a snahou o renesanci tradičních konfuciánských hodnot. (Langerová 2009, s. 213)

Ředitel CMPC, Gong Hong, byl tedy v kontextu zdravého realismu klíčovou postavou. Právě on věřil, že se italské neorealisticke filmy po druhé světové válce soustředily pouze na temnou stránku společnosti, která je plná chudoby a sociálních problémů. (Lim, Ward 2011, s. 95) I přesto, že byl taiwanský zdravý realismus povrchně ovlivněný stylem italského neorealismu, se zároveň od evropského realismu odkláněl a byl jeho politickým opakem. Postrádal totiž jakýkoliv druh kritiky společnosti. (The Taiwanese New Wave 2015) Kuomintangská vláda plně souhlasila s odklonem od negativních témat a tuto myšlenku označila jako politiku šesti NE. Filmoví tvůrci se měli vyvarovat zobrazování sociální bídy, třídní nenávisti, pesimismu, romantického sentimentu, ideově prázdných filmů a nesprávné ideologie. Zdravý realismus byl tedy svou orientací na „světlé stránky společnosti“ pravým opakem italského neorealismu a do jisté míry se spíše blížil sovětskému typu socialistického realismu. (Langerová 2009, s. 213-214)

Nejznámějšími filmy zdravého realismu jsou filmy *Náš soused* (街头巷尾, 1963), *Krásné káčátko* (养鸭人家, 1965) a *Dívka s ústřicemi* (蚵女, 1964).

Od poloviny 60. let 20. století se začal taiwanský filmový průmysl soustřeďovat na filmy ve standardním čínském jazyce. (The Taiwanese New Wave 2015) Díky této renesanci filmů ve standardní čínštině a neustále se zvyšujícímu počtu produkováných filmů se období mezi lety 1964 až 1969 začalo nazývat „zlatým obdobím“ taiwanského filmu. (Langerová 2009, s. 214)

Filmoví tvůrci se začali odklánět od zdravého realismu až po odchodu Gong Honga z CMPC v roce 1972. Od této doby se filmový průmysl začal doplňovat o nové

žánry. Populární se staly válečné filmy plné patriotismu a hrdinství, které čerpaly inspiraci z protijaponského odporu. (Langerová 2009, s. 215)

2.2. Nová vlna taiwanského filmu

V 80. letech minulého století se filmová tvorba na Taiwanu pomalu začala odklánět od romanticky motivovaného zdravého realismu a státem předepsaných melodramatických příběhů. Naopak se snímky nového filmového proudu, který je nazýván taiwanská Nová vlna (台湾新浪潮, Taiwan xin langchao), začaly zabývat příběhy obyčejných lidí a jejich zkušenostmi uprostřed taiwanských sociálně-ekonomických změn. (Taiwanese New wave 2015)

Důležitým prvkem, který v předešlých letech ovlivňoval filmovou tvorbu na Taiwanu, byla vládní cenzura. S postupnou kulturní liberalizací představil v roce 1982 Vládní úřad pro informace GIO (新闻局, Xinwen Ju) zákon, díky kterému již nebyl scénář filmu cenzurován vládou, ale kontrolován byl jen výsledný snímek. Tím GIO napomohl efektivnějšímu řízení filmové produkce. (Taiwanese New wave 2015)

Který film přesně inicioval taiwanskou Novou vlnu, na to existují sporné názory.

S rostoucím množstvím hongkongských filmů na Taiwanu se v 80. letech postupně zvyšoval tlak na domácí tvorbu. Právě proto se filmové studio CMPC rozhodlo podpořit mladé režiséry Yang Dechanga (杨德昌), Tao Dechena (陶德辰) a Zhang Yiho (张毅). V roce 1982 pak vznikl povídkový film *Za našich časů* (光阴的故事), který bývá považován za první snímek Nové vlny taiwanského filmu. (Langerová 2009, s. 216) Svým realistickým stylem se tento snímek značně rozcházel s dosud natočenými filmy na Taiwanu. (Berry, Lu 2005, s. 6) Film *Za našich časů* pojednává o dospívání na Taiwanu, tedy o tématu, které se objevilo poprvé a sloužilo i jako zaznamenání změn, kterými prošla taiwanská společnost. (Langerová 2009, s. 216)

Dále se mezi zlomové filmy ve tvorbě taiwanské Nové vlny uvádí *Nosič reklamy* (儿子的大玩偶, 1983), který byl opět z produkce CMPC. Byl natočen na základě literární předlohy Huang Chunminga (黄春明), který píše o životech obyčejných taiwanských lidí, a jehož díla byla často zfilmována. (Er zi de da wan ou c1990-2018, The Internet Movie Database) *Nosič reklamy* byl kritiky úspěšně přijat a sklidil větší úspěch, než se očekávalo. Noviny v té době dokonce o tomto filmu prohlásily, že představuje nový začátek pro taiwanskou kinematografii. Režiséry tohoto snímku byli Hou Xiaoxian (侯孝贤), Wan Ren (万仁) a Zeng Zhuangxiang (曾壮祥). Ačkoli se žádný z nich nenarodil na Taiwanu, všichni na ostrově vyrůstali. Jako představitelé

první poválečné generace na Taiwanu produkovali filmy, které představovaly kolektivní a individuální vzpomínky na poválečný život na ostrově. (Berry, Lu 2005, s. 5) Tyto filmy odrážely proces urbanizace a zároveň utvářely nový pohled na taiwanskou historii. (Langerová 2009, s. 216)

Zásadním filmem Nové vlny z ekonomického hlediska byl snímek *Dospívání* (小毕的故事), který natočil taiwanský režisér a kameraman Chen Kunhou (陈坤厚). Snímek symbolizoval potenciál Nové vlny na Taiwanu a získal pozornost ze strany jak státních, tak i soukromých filmových společností. Byl natočen v roce 1982 a právě on otevřel cestu Nové vlně taiwanského filmu. (Berry, Lu 2005, s. 6)

Filmoví tvůrci taiwanské Nové vlny se oprostili od vyprávění „černobílých“ příběhů a místo toho začali využívat více detailní a komplexní styl, který se více blížil reálným životním zkušenostem. Nicméně byl tento způsob vyprávění pro některé diváky, kteří byli zvyklí na komerční snímky, až příliš odlišný. (Berry, Lu 2005, s. 6) Mezi další inovace ve vyprávěcích strukturách filmů patří rušení linearitu příběhu a časté experimentování tvůrců s obrazem i zvukem. (Langerová 2009, s. 218)

Jednou z dalších změn, které přinesla Nová vlna, se týkala jazykové stránky filmu. Stále častěji se začaly objevovat snímky, ve kterých byl použit taiwanský dialekt. (Langerová 2009, s. 217) Tvůrci Nové vlny soustředili svoji pozornost na rehabilitaci kultury místních obyvatel Taiwanu a do svých filmů tedy dosazovali postavy, které hovořily místními dialekty. Příkladem tohoto nového trendu jsou například filmy Hou Xiaoxiana *Léto u dědy* (冬冬的假期, 1984), *Čas žít a čas zemřít* (童年往事, 1985) či *Město smutku* (悲情城市, 1989). V těchto snímcích hrdinové hovoří nejen standardní čínštinou, ale i dialektem hakka a hokkien.

Přestože mezinárodní kritikové a diváci i nadále zařazovali nové filmy vzniklé na Taiwanu do Nové vlny, rok 1987 je taiwanskými kritiky vnímán jako neoficiální konec tohoto filmového proudu. Filmoví tvůrci taiwanské Nové vlny však nepřestali produkovat filmy, ale ve skutečnosti se v tomto období pouze začali ubírat vlastní cestou. Například Hou Xiaoxian se po roce 1987 začal odklánět od snímků s biografickými vzpomínkami směrem k příběhům plným nedávné traumatické historie Taiwanu. V tomto stylu natočil v roce 1989 *Město smutku*. (Berry, Lu 2005, s. 6) To byl nepochybně jeden z největších úspěchů od počátku taiwanské Nové vlny. Dále se k prozkoumávání nedávné minulosti Taiwanu připojil jeden z dalších předních režisérů

Nové vlny, Yang Dechang, který v roce 1991 vytvořil *Jasnější letní den* (牯岭街少年杀人事件). (Berry, Lu 2005, s. 7)

Od roku 1987 také začali působit noví režiséři. Patří mezi ně například Chen Guofu (陈国富), Li An (李安), Wu Nianzhen (吴念真), Wang Xiaodi (王小棣), Lin Zhengsheng (林正盛) a další. Filmy, které tvořili, jsou ve srovnání s jejich předchůdci z první generace taiwanské Nové vlny tematicky a stylově odlišné. Nicméně i oni se drželi kontroverzních témat, která se týkala například sexuality, odcizení a individuální identity. (Berry, Lu 2005, s. 7)

3. Historický kontext

3.1. Waishengren vs. benshengren

Obyvatele Taiwanu lze obecně rozdělit do tří skupin, a to na původní obyvatelé (原住民, *yuanzhumin*), starousedlíky (本省人, *benshengren*) a přistěhovalce (外省人, *waishengren*). (Bakešová aj. 2004, s. 15)

Termín *benshengren* doslova znamená „člověk z místní provincie“ a odkazuje na lidi, kteří obývali ostrov už před koncem druhé světové války. Tuto skupinu představují potomci čínských přistěhovalců před rokem 1895 a mnohdy jsou nesprávně nazýváni původními obyvateli Taiwanu. Jedná se o čínské přistěhovalce pocházející převážně z jihočínských provincií Fujian a Guangdong, kteří osidlovali Taiwan už začátkem 12. století, především však pak během 17. století. (Bakešová 1992, s. 12) Jedná se především o příslušníky etnik Hakka, Hoklo a jejich potomky. (Lin 2007, s. 20)

Waishengren se doslovně překládá jako „člověk z jiných provincií“. Do této skupiny patří lidé, kteří přišli na ostrov až po skončení druhé světové války. Spadají do ní tedy ti čínští přistěhovalci, kteří přišli na Taiwan až po roce 1945, bez ohledu na to ze které části Číny. (Chang 2015, s. 4) V 90. letech 20. století ale začali mít někteří *waishengreni*, kteří na ostrově strávili téměř celý svůj život, s tímto označením problém. S probíhající demokratizací a s procesem taiwanizace společnosti se začal objevovat názor, že s přihlédnutím k faktu, že tito obyvatelé téměř celý svůj život strávili na ostrově, je označení *waishengren* vzhledem ke svému významu neadekvátní. V akademické sféře se hovoří o nově vznikajícím termínu *xinzhumin*, doslovně „nový obyvatel“, který by měl implikovat větší míru ztotožnění se s Taiwanem. (Song 2009, s. 58)

Mezi poslední významnou vrstvu taiwanského obyvatelstva patří ještě tzv. původní obyvatelé neboli příslušníci domorodých kmenů, kteří přišli na ostrov ještě před příchodem Číňanů. Na Taiwanu je pro tyto obyvatelé v současné době používán termín *yuanzhumin*, což doslova znamená „původně usídlený lid“. (Chang 2015, s. 4) Tito obyvatelé jsou austronéského původu, spekuluje se však o tom, odkud přesně na ostrov přišli. Téma rodného kraje austronéského obyvatelstva zkoumal i Peter Bellwood (2006, s. 37), který tvrdí, že Austronésané, kteří se před pěti až šesti tisíci lety usadili na Taiwanu, pocházeli z oblasti jižní Číny. Domorodci nyní tvoří 2,29 % celkové populace ostrova. (Chang 2015, s. 4) Na rozdíl od ostatních obyvatel je nelze zařadit mezi *benshengreny* ani mezi *waishengreny*, jelikož nezapadají ani do jedné z těchto kategorií.

Proto když budou v práci zmiňováni *benshengreni*, termín se bude vztahovat výhradně k čínským obyvatelům, kteří přicházeli na ostrov postupně od 12. století, tedy k příslušníkům menšin Hakka, Hoklo a jejich potomkům

Dělení obyvatel na *waishengreny* a *benshengreny* také ignoruje mnoho dalších věcí. S výjimkou domorodých kmenů, jejichž identita je založena výhradně na rodovém původu, identita ostatních taiwanských obyvatel závisí i na okamžiku, kdy se na Taiwan přistěhovali jejich předkové. Obyvatelé ostrova jsou pak dle této značně zjednodušené kategorizace zařazováni pouze do jedné ze dvou skupin, a to bez ohledu na okolnosti jako je místo narození, zda jsou ve smíšeném manželství či na základě vlastní volby. Ne každý se však hodí pouze do jedné z těchto kategorií. (Chang 2015, s. 4)

3.2. Znovupřipojení Taiwanu k Číně

Aby bylo možné hlouběji pochopit vztah mezi *waishengreny* a *benshengreny*, je nutné se nejdříve seznámit s historickými událostmi, které měly na směr vývoje jejich vztahu velký podíl.

V období protijaponské války byla kuomintangská vláda členem protifašistické koalice, účastnila se tedy i jednání, na kterém se řešilo poválečné rozdělení světa, což se týkalo i nového mezinárodně politického postavení Číny. Zastupitelé z řad Kuomintangu (国民党, Guomindang, KMT) požadovali anulování všech smluv, které kdy Čína uzavřela s Japonskem (např. smlouvy ze Šimonoseki), zrušení koncesí a navrácení všech území, která byla přinucena přenechat Japonsku. (Bakešová 1992, s. 39) Zástupci spojenců se tedy na této schůzce shodli, že po své porážce se bude Japonsko nuceno vzdát nároku na všechny ostrovy v Pacifiku, které obsadilo od počátku první světové války, dále bude muset navrátit Číně všechna území, tj. Mandžusko, Pescadory a Taiwan, který byl právě také jedním z požadavků kuomintangského režimu. Byl vznesen i požadavek, že bude Japonsko vyhnáno ze všech území, které násilně získalo. Zásadní událostí v taiwanské historii je bezpochyby Káhirská konference z roku 1943, kde se tyto požadavky projednávaly, a kde bylo rozhodnuto o tom, že Taiwan po japonské porážce připadne Národní straně (KMT). Na konci války byl tedy Taiwan na základě tohoto rozhodnutí po kapitulaci Japonska navrácen Číně. (Cairo Conference 2017) První členové Kuomintangu však na ostrov přijížděli až dva měsíce po konci války, jelikož zprvu neměli dopravní prostředky, které by jim zajistily dopravu, muselo jim tedy pomoci americké loďstvo. (Bakešová aj. 2004, s. 83-84)

V roce 1945 přijali tuto informaci o znovupřipojení k pevninské Číně obyvatelé Taiwanu se sympatiemi a tento krok s napětím očekávali. I po 50 letech japonské

okupace zůstali taiwanští obyvatelé po sociální a politické stránce Číňany a návrat k pevnině tedy vítali. To, že v období po japonské porážce na ostrově vládl klid a pořádek, jistě souviselo i s tím, že většina Taiwanců předpokládala, že budou mít nyní možnost zvolit si vlastní provinční vládu, jejíž představitelé pak budou zastupovat Taiwan u ústřední čínské vlády v Nankingu. Někteří dokonce doufali, že si Taiwan do jisté míry zachová hospodářskou a politickou autonomii. (Bakešová 1992, s. 40)

Taiwan byl k pevnině oficiálně připojen 25. října 1945. Krátce po tomto oficiálním aktu se začaly objevovat první deziluze, když byl na místo guvernéra dosazen generál Chen Yi (陈仪), který neměl s Taiwanem až do této chvíle téměř nic společného. (Bakešová 1992, s. 40-41) Jeho administrativa na Taiwanu byla známá korupcí a nepotismem. Na vládní pozice dosazoval pouze přistěhovalce z pevniny. Navíc Chen Yiho režim zaměstnával asi o polovinu méně státních úředníků než dřívější japonská vláda. Vzhledem k menšímu počtu pracovních míst, která byla k dispozici, a také s ohlednutím na fakt, že na vedoucí místa Chen Yi dosazoval především přistěhovalé obyvatele z pevniny, přišlo pod jeho vedením mnoho *benshegrenů* o svoji práci, konkrétně se to týká asi 36 tisíc taiwanských úředníků. (Roy 2003, s. 62) Jmenování Chen Yiho do funkce guvernéra je dle Bakešové (1992, s. 40-41) přinejmenším politicky velmi neetické. Jednak měl během protijaponské války dobré styky s japonskými autoritami a jednak se také v roce 1935 zúčastnil oslav 40. výročí připojení Taiwanu k Japonsku, kde blahopřál obyvatelům ostrova ke štěstí, že mohli být součástí císařského Japonska. (Liščák 2003, s. 87)

Ke konci roku 1945 se na ostrov přesunulo přes 35 000 vojáků kuomintangské armády. Taiwan se stal jejich „kořistí“, vyprazdňovali taiwanská skladiště potravin a zásoby z ostrova odváželi na pevninu, údajně za účelem pomoci v boji proti komunistům. V souvislosti s tímto počínáním se brzy projevil nedostatek potravin. Na ostrově došlo k postupnému zdražování, zhoršování zdravotní péče a následnému propukání epidemií nakažlivých chorob. (Bakešová 1992, s. 42) Denny Roy (2003, s. 62) dokonce píše, že někteří vojáci a úředníci z řad čínských přistěhovalců odmítali platit za své nákupy nebo stát ve frontách. Zároveň měli tendenci se usazovat v sousedstvích, kde dříve žili Japonci, a tím jen posilovali dojem, že jsou to noví kolonizátoři Taiwanu. Problémy se dále množily a obyvatelé ze svých počátečních iluzí rychle vystřízlivěli. (Roy 2003, s. 62) Po nějaké době začali situaci na ostrově hodnotit slovy: „odešli psi a přišlo prase“, což jasně ukazuje jejich tehdejší postoj ke kuomintangské vládě. (Bakešová 1992, s. 42)

Po nějaké době, kdy prakticky všechen zkonfiskovaný majetek připadl přistěhovalcům, a korupce nabyla velkých rozměrů, přijela vyšetřovací komise z Nankingu, která některé případy prošetřila a viníky zatkla. Po jejím odjezdu se však situace navrátila do starých kolejí, zatčení byli z vězení propuštěni a dříve zaběhnutý systém pokračoval dál. (Bakešová 1992, s. 43)

Napětí mezi *waishengreny* a *benshengreny* se i nadále stupňovalo, ale i přesto, že bylo v této době s Chen Yim a jeho přívrženci obyvatelstvo značně nespokojeno, ústřední vládě v Nankingu stále ještě důvěřovalo. Taiwanci doufali, že se situace zlepší s přijetím nové ústavy, která vstupovala v platnost koncem roku 1947. (Bakešová 1992, s. 43) Dne 10. ledna 1947 však Chen Yi oznámil, že tato ústava nebude aplikována na Taiwan, jelikož zdejší obyvatelé nejsou dostatečně vyspělí. Zároveň také nechal propustit 20 % zaměstnanců provinčních správních úřadů, což v praxi znamenalo, že další Taiwanci uvolnili místo pro přistěhovalce z pevniny. V této době se začaly objevovat spekulace, že se Čankajšek (蔣介石, Jiang Jieshi) dlouho neudrží na pevnině a bude nucen se spolu se zbytkem Kuomintangu uchýlit na Taiwan. Chen Yi se tedy snažil udržet ostrov v rukou Kuomintangu a co nejvíce ekonomicky i politicky oslabit taiwanské starousedlíky. (Bakešová aj. 2004, s. 90)

Napětí mezi místními obyvateli Taiwanu a přistěhovalci se nadále stupňovalo. Situace se nadále zhoršovala, až se stala neudržitelnou.

3.3. Incident 28. února

Napětí na ostrově vyvrcholilo koncem února roku 1947 tzv. Incidentem 228 (二二八事件, Er er ba shijian), který byl pak ještě po několik desetiletí na Taiwanu tabu. Dne 27. února 1947 si agenti tzv. Monopolního úřadu (专卖局, Zhuanmai ju) všimli prodejkyně cigaret a obvinili ji z prodeje nezdaněného zboží. Jeden z agentů ženu uhodil a způsobil jí smrtelné zranění. To nezůstalo bez povšimnutí a na místě činu se začali seskupovat přihlížející, kteří nesouhlasili s tímto násilným jednáním. Agenti byli nakonec nuceni si násilím prorazit cestu davem do bezpečí. (Roy 2003, s. 68)

Druhý den ráno se před Monopolním úřadem shromáždil průvod asi dvou tisíc demonstrujících lidí, který žádal potrestání viníků. Dav lidí postupoval až k sídlu guvernéra, kde na ně bez předběžného upozornění policie zahájila střelbu. V té chvíli se demonstrace změnila na násilné střetnutí, při němž zahynuli dva Taiwanci a mnozí byli zraněni. (Roy 2003, s. 68)

To vedlo k dalším demonstracím za účelem výrazných vládních reforem. Dne 1. března byla ustanovena Komise na prozkoumání Incidentu 228 (二二八事件处理委员会, Er er ba shijian chuli weiyuanhui), která vyzvala k politickým reformám. Dne 7. března přednesla Komise guvernérovi plán, který obsahoval 32 požadavků. Prvních deset z nich bylo zaměřeno především na otázku autonomie Taiwanu jako provincie Čínské republiky, posílení taiwanského vlivu v politice, svobody projevu, tisku a shromažďování a práva na stávku. Dalších sedm požadavků ustanovovalo rozpuštění nezávislých policejních složek, které byly připojeny k vládním agenturám, a jež byly známé svou korupcí, vyplňování důležitých soudních a policejních vedoucích pozic starousedlíky a nakonec i zakázání politicky motivovaného zatýkání. Soubor dalších šesti požadavků usiloval hlavně o ekonomické reformy, včetně nahrazení různých specifických daní jednotnou progresivní daní z příjmů. Taiwanští obyvatelé také žádali větší kontrolu nad řízením bývalého japonského majetku a zrušení monopolních a obchodních úřadů. Další požadavky se týkaly omezení pravomocí vojáků nad civilisty, zákaz odvážení zásob na čínskou pevninu, zajištění propuštění taiwanských obyvatel držených ve vězení jako kolaborantů a zaručení stejných práv pro domorodé obyvatele. (Roy 2003, s. 69) Tím, že se těchto 32 požadavků netýkalo pouze Incidentu 228, dali Taiwanci najevo vládnoucí elitě svůj záměr ve větší míře se podílet na správě ostrova.

Guvernér Chen Yi se ocitl v situaci, kdy se jeho pravomoc omezila prakticky jen na vládní čtvrť v Taibei, a proto naoko přijal návrhy těchto předložených reforem. (Bakešová 1992, s. 44) Zároveň ale své sliby nehodlal dodržet a požádal ústřední vládu v Nankingu o vyslání vojsk na Taiwan. Dne 8. března se pak v Jilongu (基隆) a Gaoxiongu (高雄) vylodili vojáci z pevniny, kteří si násilím prorazili cestu do města Taibei. (Liščák 2003, s. 88) Po jejich příchodu jim byla ponechána celý týden volná ruka a vojáci tak beztrestně rabovali a vraždili taiwanské obyvatele. Lidé, kteří se účastnili demonstračních akcí předešlých dní, byli zatčeni a o několik dní později, 13. března, bez soudu popraveni. (Bakešová aj. 2004, s. 95) Po této tragédii se Čankajšek původně postavil na obranu Chen Yiho, ale nakonec byl nucen ho z funkce guvernéra Taiwanu odvolat. (Bakešová 1992, s. 49)

Po několik desetiletí byly události odehrávající se v průběhu prvních měsíců roku 1947 na Taiwanu tabu. Až od konce 70. let, kdy docházelo k postupnému politickému uvolnění, se začalo o této problematice otevřeně mluvit. Na Taiwanu se tomuto procesu říká „odstraňování bílých míst v historii“. (Bakešová 1992, s. 49) Toto povstání

taiwanských obyvatel z roku 1947 je jedním z nejkritičtějších momentů ve vztahu mezi přistěhovalci z pevniny a místním taiwanským obyvatelstvem a v rámci procesu „odstraňování bílých míst v historii“ a s postupující demokratizací země v průběhu 80. let se tyto události začaly stávat zájmem široké veřejnosti a právě i filmařů.

3.4. Konec čínské občanské války

Po japonské porážce se definitivně rozpadla komunisticko-kuomintangská koalice a konflikt těchto dvou stran přerostl na pevnině v čínskou občanskou válku. Ke konci roku 1948 se tento ozbrojený konflikt schyloval ke svému závěru, a to k porážce Kuomintangu. Ten se v té době rozštěpil na dvě frakce, první sestávala z Čankajška a jeho přívrženců, kteří plánovali odjet na Taiwan, kdežto druhá frakce většinou emigrovala do USA. Členové první ze zmíněných frakcí se začali přesunovat na Taiwan na podzim roku 1948. (Bakešová 1992, s. 50) Celkem se za několik měsíců po skončení čínské občanské války na Taiwan přesunulo 1,5 až 2 miliony osob. Mezi nimi byli nejvíce vojáci (zhruba 600 000 příslušníků kuomintangské armády), dále úředníci státní správy a příslušníci zámožných vrstev a inteligence. (Roy 2003, s. 76)

V prosinci 1949 byla v hlavním městě Taibei obnovena činnost vlády Čínské republiky, následující rok rovněž činnost Legislativního dvora (立法院, Lifa yuan) zvoleného v roce 1948 v Nankingu a 1. března 1950 se Čankajšek ujal funkce prezidenta Čínské republiky. (Bakešová aj. 2004, s 97-98)

3.5. Soužití přistěhovalců a starousedlíků

Nově příchozí z pevniny se ocitli v neznámém prostředí, které bylo vůči nim navíc značně nepřátelské. Velké množství nových přistěhovalců z řad Kuomintangu vyvolalo v místních obyvatelích značnou nedůvěru. (Bakešová aj. 2004, s. 99) V živé paměti měli následky první vlny migrantů z pevniny a události z roku 1947. Navíc vyvstal na povrch i další zásadní problém, a to jazyková bariéra mezi těmito skupinami.

Přistěhovalci z řad Kuomintangu s sebou na ostrov totiž přinesli i nové dialekty hovorové čínštiny a standardní čínštinu – *guoyu*. (Bakešová aj. 2004, s. 20)

V období, kdy byl Taiwan japonskou kolonií, se na ostrově hovořilo především dialektem min či dialektem hakka a ve školách se používala japonština. To znamená, že jen velmi malé procento taiwanských obyvatel přišlo do styku se standardní čínštinou, která byla na Taiwanu zavedena až po příchodu Kuomintangu. (Bakešová aj. 2004, s. 21)

Jazyk byl Národní stranou chápán jako klíčový pro existenci nové čínské kultury na ostrově. Plán kulturní integrace Taiwanu vznikl ještě před koncem druhé světové

války a byl formulován v Návrhu plánu převzetí Taiwanu (臺灣接管计划纲要, Taiwan jieguan jihua gangyao). Právě tento návrh obsahoval i části, které se zabývaly kulturou, vzděláváním a jazykem. (Dluhošová 2013, s. 30)

Po první vlně kuomintangské migrace na ostrov začala Národní strana podnikat zásadní kroky ke zbavení se japonského vlivu. K dosažení tohoto cíle přizpůsobila i samotnou kulturní politiku Taiwanu. V rámci odstraňování japonského vlivu z taiwanské kultury vydal guvernér Chen Yi v únoru roku 1946 zákaz vydávat knihy s japonským obsahem a byly zničeny všechny japonsky psané materiály. (Dluhošová 2013, s. 139) Jazyk byl chápán jako klíčový a státní jazyk *guoyu* měl tedy sloužit jako jediný legitimní jazyk ve školách a zároveň měl také nahradit místní dialekty. (Chen, Gottlieb 2001, s. 104)

Počínaje rokem 1946 se otázkou jazyka začali zabývat pedagogové a odborníci v oblasti jazykového plánování. V dubnu roku 1946 byla v rámci Ministerstva školství provinční vlády Taiwanu zřízena tzv. Rada pro šíření státního jazyka (国语委员会, Guoyu weiyuanhui), která hrála klíčovou roli při navrhování a realizaci jazykové politiky až do roku 1959, kdy byla začleněna do vzdělávacího odboru Společenství na oddělení školství. Hlavními aktivitami, kterými se tento orgán zabýval, bylo studium státního jazyka a lokálních dialektů, editování a publikace učebních materiálů, školení profesorů či metodika výuky. (Chen, Gottlieb 2001, s. 100)

Ovládnutí standardní čínštiny bylo tedy v politickém zájmu každého občana. Člověk neznalý standardního čínského jazyka působil v dobách kuomintangského režimu jako neloajální vůči vládě. Samotná vláda si byla vědoma důležitosti rozšíření standardizovaného jazyka a po roce 1949 začala budovat taiwanské školství, což mělo vést i k odbourávání rozdílů mezi *waishengreny* a *benshengreny*. (Bakešová aj. 2004, s. 21)

3.6. Stanné právo a období bílého teroru

Na základě protestů z roku 1947 bylo na ostrově zavedeno stanné právo, které trvalo celých 38 let, konkrétně v období od roku 1949 až 1987. Právě vyhlášením tohoto výjimečného stavu se na ostrově zformuloval autoritářský režim, jehož výsledkem bylo odnětí mnoha politických a občanských práv.

Toto období bývá na Taiwanu také často nazýváno jako „bílý teror“ (白色恐怖, Baise kongbu). Tento termín označuje období od potlačení Incidentu 228 až do odvolání stanného práva v roce 1987. Označení se začalo používat kvůli činům páchaným

kuomintangským režimem na starousedlících. Mnoho Taiwanců bylo za této doby uvězněno či popraveno kvůli politickým důvodům a mezi častá obvinění patřila kolaborace s komunisty. (Lee 2014, s. 103) Kuomintangský režim na ostrově navíc zavedl tajnou policii (法务部调查局, Fawubu diaochaju) známou jako „tajná vojenská agentura“. Organizace měla za úkol udržovat kontrolu nad obyvateli Taiwanu. (Liščák 2003, s. 93)

Od poloviny 70. let 20. století se postupně formovalo tzv. „hnutí *dangwai*“ (党外, Dangwai), které bylo aktivní až do zrušení stanného práva. Toto hnutí utvořili mladí politici, kteří chtěli založit novou politickou opoziční stranu, což nebylo v té době kvůli stannému právu dovoleno. Tímto způsobem se začali ucházet o volné mandáty jako „nezávislí“. Označení *dangwai* totiž doslova znamená „mimo stranu“. Toto politické hnutí volalo po demokratických reformách, jeho členové především požadovali zrušení stanného práva a dalších ustanovení, která bránila plné implementaci demokratické ústavy Čínské republiky. Také se snažili prosadit, aby si byli *benshengreni* a *waishengreni* rovni a měli stejný vliv na určování vývoje na Taiwanu. Mnoho aktivistů bylo vládou uvězněno, zejména v důsledku otevřeného střetu s policií, tzv. Gaoxionského incidentu z října 1979 (高雄事件, Gaoxiong shijian). (Rigger 2001, s. 17-18) Na jednu stranu byla tato demonstrace pro Kuomintang vhodnou záminkou k zatčení hlavních představitelů hnutí *dangwai*, zároveň sami účastníci incidentu (např. Zhang Junhong) přiznávají, že tato akce byla jistým způsobem špatným krokem pro vývoj *dangwai*. Incident měl však i symbolický význam pro opoziční hnutí na Taiwanu a přispěl k postupné demokratizaci země. (Fulda 2002, s. 383) *Dangwai* se navíc začalo ve velmi krátkém časovém období reorganizovat, čímž se zmírnil dopad ztráty jeho politických vůdců. (Fulda 2002, s. 376)

Do konce osmdesátých let, a zejména po smrti prezidenta Čankajška v dubnu 1975, byly opoziční síly a protestní hnutí občanů v plném proudu. V roce 1986 členové hnutí *dangwai* založili Demokratickou progresivní stranu (DPP), která byla první významnou opoziční stranou na Taiwanu, čímž napomohli další demokratizaci společnosti. (Rigger 2001, s. 17-18)

3.7. Reformy

V rámci liberalizace země sehrály významnou roli hospodářské a ekonomické reformy. Poté, co Kuomintang obsadil Taiwan, přerušil všechny hospodářské styky s Japonci. V té době v pevninské Číně probíhala občanská válka, která ovlivnila i zdejší

hospodářství. Díky závislosti taiwanského hospodářství na tom čínském prošel ostrov mezi lety 1945 a 1949 hospodářskou krizí, která byla zapříčiněna na jednu stranu vlivem rozvrácené hospodářské situace na pevnině, na druhou stranu vládou guvernéra Chen Yiho. Hospodářské reformy na ostrově se časem staly nutností, čehož si byla vědoma i Kuomintangská vláda.

Už od roku 1949 postupně docházelo k pozemkovým a zemědělským reformám. (Schubert 2016, s. 44) V roce 1951 vláda vyhlásila „regulace pro rozdělení veřejné půdy“, čímž půdu rozdělila mezi rolníky. (Liščák 2003, s. 95) Tyto reformy byly úspěšné nakonec i díky finanční pomoci USA a dohledu amerických odborníků, s jejichž pomocí dokázal Kuomintang do roku 1952 stabilizovat ekonomiku země a dokonce se mu podařilo dosáhnout v zemědělství předválečné úrovně. (Schubert 2016, s. 44)

Po tomto úspěchu následovalo období 60. let 20. století, kdy se stalo již rozvinuté zemědělství předpokladem pro rozvoj průmyslu. Došlo k privatizaci průmyslových podniků na Taiwanu, což byl základ úspěchu taiwanského průmyslu. (Bakešová aj. 2004, s. 12)

Od konce šedesátých let Taiwan začal využívat strategii exportně orientované industrializace. To zahrnovalo zvýhodnění zahraničních investorů, které tak vláda chtěla přilákat na ostrov. V té době ekonomika Taiwanu dosáhla svého vrcholu. V průběhu sedmdesátých let se pak ekonomika stále soustředila na vývoz a dále se vyvíjela. (Schubert 2016, s. 44) Stručně řečeno se období padesátých, šedesátých a sedmdesátých let minulého století neslo ve znamení rychlého hospodářského růstu, který podpořil i změny ve společnosti, které vyústily v liberalizaci země.

3.8. Demokratizace společnosti a proces taiwanizace

Po Čankajškově smrti v roce 1975 se stal nejprve na krátkou dobu novým prezidentem Yan Jiagan (严家淦, Yen Chia-kan), který byl v roce 1978 vystřídán Čankajškovým synem Jiang Jingguem (蒋经国). (Liščák 2003, s. 97) Právě ten si v roce 1980 uvědomil, že je legitimita jeho vlády v ohrožení a je třeba udělat podstatné změny v současném sociopolitickém klimatu na ostrově. (Davison 2003, s. 101) Proto ve své prezidentské funkci zahájil postupný přechod země k demokracii. Jacobs (2012) však tvrdí, že během doby, kdy byl u moci, prosazoval spíše liberalizaci země nad její demokratizací. Na jednu stranu se u Jiang Jinguua daly pozorovat reformní snahy a liberální tendence, za svého úřadu například podporoval účast *benshengrenů*

v politických procesech, na druhou stranu ale udržoval pevný monopol moci mezi *waishengreny*. Navíc nedocházelo ke změnám, které jsou s demokratizací společnosti úzce spjaté, například svoboda slova zůstala striktně limitována. (Jacobs 2012, s. 69)

Klíčovou postavou demokratizace taiwanské společnosti byl až Jiang Jinguův nástupce. Teprve když na post prezidenta Čínské republiky nastoupil Li Denghui (李登輝), začal na Taiwanu probíhat skutečný proces demokratizace. (Jacobs 2012, s. 270) Jeho zvolení do funkce prezidenta v roce 1988 bylo zásadní v tom, že patřil mezi *benshengreny*, byl tedy prvním prezidentem Čínské republiky, který nebyl přistěhovalcem z čínské pevniny. (Jacobs 2012, s. 270) Prezident Li úzce spolupracoval s demokratičtější smýšlejícími členy Kuomintangu i s opoziční Demokratickou progresivní stranou (DPP). Za svého funkčního období navíc pokračoval v reformách politického systému, provedl řadu důležitých ústavních a jiných reforem, které napomohly demokratizaci země. (Jacobs 2012, s. 270) Mezi ně patří zaručení svobody tisku, prohlubování pluralitní demokracie a povolování návštěv na pevnině. (Liščák 2003, s. 97) Ve své funkci prezidenta požádal Li Denghui poslance Národního shromáždění, Legislativního dvora a Kontrolního dvora, kteří byli v úřadu již od roku 1947, aby odstoupili. Následně se v letech 1991 a 1992 konaly volby do Nového národního shromáždění i obou dvorů. (Liščák 2003, s. 98)

Demokratizační proces vyvrcholil 23. března 1996, kdy byl poprvé prezident Čínské republiky zvolen v přímých volbách. Významným krokem v demokratizaci země se staly i druhé přímé volby prezidenta, kdy byl do funkce prezidenta zvolen bývalý disident a člen opoziční strany DPP Chen Shuibian (陈水扁), který porazil kandidáta z Kuomintangu. (Liščák 2003, s. 98)

Zároveň s probíhajícím procesem demokratizace se společnost začala taiwanizovat. Proces taiwanizace neboli *bentuhua* (本土化) je projevem taiwanského kulturního nacionalismu, který odkazuje na představu jedinečnosti taiwanské společnosti, kultury a dějin. Taiwanizace má však i význam politický. Je to proces, který umožňuje *benshengrenům* dosáhnout rovného politického postavení a usilovat o vznik národního státu. (Amae, Damm 2011, s. 7)

První náznaky taiwanizace se objevily ve druhé polovině 70. let, kdy došlo k mírnému uvolnění totalitního režimu. V té době vzniklo politické hnutí *dangwai*, které usilovalo i o to, aby byly brány na vědomí názory *benshengrenů*. V počátečních fázích se taiwanizace omezovala především na oblasti literatury (本土文学, *bentu wenxue*)

a teologii (本土神学, bentu shenxue). V té době kuomintangský režim nepovoloval jakékoliv snahy o taiwanizaci společnosti, protože věřil, že právě taiwanizace by podkopala legitimitu státu. (Amae, Damm 2011, s. 6)

Od poloviny 80. let se téma rozlišování *waishengrenů* a *benshengrenů* stalo na ostrově populární a o tuto problematiku rozporu mezi taiwanskými starousedlíky a kuomintangskými přistěhovalci se začaly zajímat akademické kruhy a široká veřejnost. Tento proces hledání etnické identity pak na ostrově pokračoval i v 90. letech. (Song 2009, s. 57)

Sám prezident Li Denghui řekl, že cílem taiwanské demokratizace je taiwanizace společnosti. (Makeham, Hsiau 2005, s. 17) Právě série jeho politických reforem napomohla rozvoji nového taiwanského vědomí v zemi. V roce 1997 vláda představila novou učebnici pro střední školy nazvanou „Seznámení se s Taiwanem“ (认识台湾, renshi taiwan). Svého vrcholu taiwanizace dosáhla se změnou vlády z KMT na DPP v roce 2000, zejména během druhého funkčního období Chen Shuibiana. V té době byl proces taiwanizace plně podporován vládou. (Amae, Damm 2011, s. 7)

4. Analýzy filmů

4.1. Krásné káčátko

čínský název: Yangya renjia (养鸭人家)

anglický název: Beautiful Duckling

režie: Li Xing

scénář: Zhang Yongxiang

rok vzniku: 1965

délka: 111 min

4.1.1. Obsah

Děj filmu *Krásné káčátko* se odehrává v tradičním taiwanském venkovském prostředí. Vypráví o mladé dívce Xiaoyue a jejím adoptivním otci Lin Zaitianovi. Jejich živobytím je chov kachen, které jsou hlavním motivem celého filmu.

Hned ze začátku filmu do idylického prostředí vstupuje postava Ceng Chaofua, herce taiwanské opery. Ten se jednoho dne dozví, že je ve skutečnosti biologickým bratrem Xiaoyue, a jelikož dívka nic netuší o tom, že je adoptovaná, Chaofu toho využívá a vydírá Zaitiana. Vyhrožuje mu, že pokud mu nedá peníze, poví dívce pravdu o jejím skutečném původu. Zaitian se mu tedy celý zoufalý snaží splnit každé jeho přání, aby tak ochránil dívčiny city.

Jednoho dne se Zaitian rozhodne zúčastnit vládního experimentu na chov geneticky vylepšených kachen. Jejich soused, který také chová kachny, zprvu jeho rozhodnutí být součástí tohoto experimentu neschvaluje a je vůči němu značně skeptický. Tvrdí, že jeho kachny jsou určitě lepší, a dokonce se s Zaitianem vsadí, že se oba zúčastní soutěže v chovu kachen na zemědělském veletrhu, kde se jejich spor rozhodne. Na onom veletrhu Xiaoyue navštíví hru taiwanské opery, ve které účinkuje Chaofu se svojí ženou. Ti dva po svém vystoupení Xiaoyue vyhledají a snaží se ji přemluvit, aby se stala součástí jejich skupiny taiwanské opery, kterou si chtějí založit. Když Zaitian zjistí, že s nimi jeho dcera přišla do styku, dobrovolně odstoupí ze soutěže, i když je více než jasné, že by vyhrál. Společně se pak s Xiaoyue vydávají na cestu za svými příbuznými, aby uprchli před neustávajícím obtěžováním Chaofua.

Nějakou dobu pak spokojeně žijí společně se svými příbuznými, pomáhají jim pěstovat rýži a Xiaoyue se zde dokonce zamiluje. Po nějaké době se však Zaitian rozhodne vrátit zpět domů. Plánuje Xiaoyue nadále nechat s rodinou svého bratra, avšak dívka se z pocitu povinnosti vůči svému otci rozhodne odejít.

Jakmile dorazí ke svému domu, čeká tam na ně nemilá návštěva v podobě Chaofua. Ten Zaitiana opět vydírá, hrozí mu, že pokud mu nedá peníze, odvede si Xiaoyue s sebou.

Další den se Xiaoyue pohádá se sousedovým synem, který dívce v momentu rozčilení prozradí celé tajemství jejího původu. Dívka v rozrušení uteče do stodoly, kde ji v noci objeví otec.

Lin Zaitian ji nakonec řekne celou pravdu o tom, jak její matka umřela, ještě když byla Xiaoyue malé dítě a její otec zemřel ve službách japonské armády na Hainanu, a že Chaofu je ve skutečnosti její biologický bratr. Vysvětluje jí, že on sám byl v minulosti jejich sousedem a po smrti jejich rodičů se jí ujal a začal ji vychovávat jako svoji vlastní dceru. Po tomto zjištění se dívka rozhodne odejít za svým vlastním bratrem. Svého adoptivního otce sice nadále zbožňuje a to, že před ní zamlčoval její pravý původ, mu po krátké době odpouští. Nechce ale dopustit, aby mu Chaofu záměrně škodil. Proto se tedy rozhodne odejít a nepůsobit tak otcí problémy. Zaitian nejprve nedokáže přijmout představu, že by ho Xiaoyue opustila, ale nakonec se rozhodne nechat svoji dceru jednat na základě své vlastní svobodné vůle. Krátce na to prodá všechny své kachny a peníze, které za ně utrží, pak donese Chaofuovi s úmyslem finanční pomoci, která má zajistit, aby se Chaofu dokázal o svoji sestru dostatečně postarat. Zaitianovy zcela čisté úmysly pohnou i svědomím předtím hlavní záporné postavy a Xiaoyue nakonec šťastně odchází společně se svým nevlastním bratrem a otcem zpět domů s vidinou nového začátku.

4.1.2. Analýza

V celém filmu se objevuje několik prvků, které lze z pozice diváka vnímat jako kladné vyobrazení vztahu mezi *waishengreny*, čínskými obyvateli z pevniny, kteří přišli na ostrov až po roce 1945 a *benshengreny*, dřívějšími čínskými imigranty.

Ve snímku je důležité použití standardního čínského jazyka – *guoyu*. Použití jednotné jazykové formy napomáhá k budování konstrukce jednoho uceleného národa. Pomocí šíření taiwanského standardu, i skrze takové prostředky jako je film, tak mohli noví čínští přistěhovalci z pevniny prosazovat na ostrově čínskou kulturu a nahradit tak japonský vliv, který se na ostrově držel po mnoho desítek let, kdy byl Taiwan japonským koloniálním územím. Dle Dluhošové (2013, s. 135) bylo velmi důležitým typem vzdělávání na ostrově právě vzdělávání ve státním jazyce, pomocí kterého se na ostrově měla rozšiřovat jak čínská kultura, tak i nová národní identita. Použití taiwanského standardního jazyka lze v tomto snímku tedy chápat jako prostředek k nahrazení taiwanské identity a budování nové čínské národní identity.

Ling-ching Chiang však ve své dizertační práci uvádí, že právě použitím standardní čínštiny namísto taiwanského dialektu, tento film natočený dle pojetí zdravého realismu určitým způsobem překrucuje skutečnou realitu a nesprávně tak zobrazuje každodenní život taiwanského obyvatelstva. (Chiang 2013a, s. 49) Období 60. let se na Taiwanu neslo v duchu rychlé modernizace, na ostrově probíhaly rozsáhlé reformy, které se týkaly mnoha odvětví, a to nejen hospodářství, ale i filmového průmyslu. Zdravý realismus vznikl právě v 60. letech 20. století, jakožto projekt kulturních reforem kuomintangské vlády. Dle tehdejšího generálního ředitele filmové společnosti CMPC Gong Honga byl tento styl ovlivněn italským neorealismem. (Chiang 2013b, s. 2) Ve skutečnosti se však jednalo o velmi povrchové ovlivnění, jelikož zdravý realismus pozbýval jakýchkoliv kritických znázornění společnosti. Naopak toto filmové hnutí nabízelo veskrze pozitivní pohled na každodenní životy obyčejných lidí a na právě probíhající socioekonomické změny. (Ferrero c2000-2003)

Filmy zdravého realismu z produkce CMPC natáčené ve standardním čínském jazyce si postupně vytvářely své místo v taiwanské kinematografii a filmy, ve kterých zazníval taiwanský dialekt, pomalu vytlačovaly na okraj. (The Taiwanese New Wave 2015) Pomocí sjednocení národní kinematografie ustanovením jednoho oficiálně používaného standardizovaného jazyka tak vláda usilovala o celkovou integraci země. Zdravý realismus se dá sám o sobě označit za prostředek státní ideologie a z toho důvodu lze i celý film, který byl právě v pojetí zdravého realismu natočen, vnímat jako nástroj k prosazování politiky a ideologických záměrů Kuomintangu. Z naprosté absence jakýchkoliv kritických témat a z použití jazyka jako nástroje pro vyobrazení jednoho národa se tedy dá usuzovat, že film obsahuje pozitivní propagandu kuomintangského režimu. V návaznosti na to se do jisté míry potvrzuje i domněnka, že se v případě tohoto snímku jedná spíše o překrucování pravdy, nežli o skutečnou „zdravou“ realitu.

Důležitým aspektem zvukové stránky filmu jsou vlastenecké písně, které se ve snímku objevují. Ve scéně, kde se nacházejí Zaitian a Xiaoyue na návštěvě u svých příbuzných a pomáhají jim při sklizni na rýžovém poli, byla použita čínská propagandistická píseň, která vypráví o radosti z práce na poli a krásném životě v této zemi. Taiwan, který byl pro *waishengreny* dříve nové a neznámé místo, je v této písni líčen jako domov všech obyvatel. Tímto vlasteneckým dílem a vykreslením ostrova jako domova a ráje na zemi, se film s největší pravděpodobností snaží propojit životy všech obyvatel na Taiwanu nehledě na jejich původ. Tuto myšlenku podporuje i James

Wicks (2014, s. 48), který ve své knize uvádí: „The landscape of Taiwan is no longer purgatory for waishengren who long to return to their homes on the mainland.“

Zásadním motivem ve filmu, který značně vyzdvihuje charakter strany Kuomintang, je zobrazení taiwanských kachních farmářů, kteří využívají státních dotací. Film tak podporuje vládní hospodářskou a zemědělskou politiku.

Film *Krásné káčátko* je z produkce Centrální filmové společnosti (CMPC), která byla v té době největším filmovým studiem ve vlastnictví státu, a díky tomu bylo naprosto neodmyslitelné schválení každého aspektu obsahu filmu vládou. (Beautiful Duckling Screenwriter Chang Yung-hsiang 2016) Jak tvrdí scénárista filmu Zhang Yongxiang, snímek je zasazen zhruba do období 50. let. To je doba, kdy na Taiwanu započaly ekonomické reformy a je tudíž jen logické, že se tvůrci dle vládních doporučení snažili o sjednocení této reformní politiky s náplní filmu. Tato snaha o přirozené zasazení vládních ekonomických strategií do filmu, který měl jistým způsobem odrážet realitu každodenního života obyčejných obyvatel, mohla vést i k větší podpoře tamější vlády místními obyvateli.

Záběry týkající se zemědělství či hospodářského blahobytu jsou ostatně ve filmu velmi časté. V mnoha záběrech se vyskytují ukázky nejrůznějších zemědělských strojů. Scéna, která se odehrává na zemědělském veletrhu, je přímo přeplněná demonstrací všemožných druhů vypěstovaných plodin či chovných zvířat. Tyto vládou schválené záběry jsou propagandou tehdejšího vládního systému a mají za úkol předvést prosperitu země a udávají i pozitivní tón celého filmu. Divák z těchto záběrů lehce nabývá pocitu, že pod vedením Kuomintangu země nemůže trpět nouzí.

Po vizuální stránce se ve filmu vyskytuje několik prvků, které jen umocňují propagaci KMT, například v záběru vyhlášení soutěže v chovu kachen se objevuje i velká podobizna Sunjatsena, jakožto symbol Národní strany.

Film zároveň naznačuje, že otec může své adoptované dítě milovat, jako by bylo jeho vlastní, což odráží úlohu, kterou hrála nacionalistická vláda na Taiwanu. Právě vztah mezi Lin Zaitianem a jeho adoptivní dcerou Xiaoyue by se jistě dal chápat jako alegorie vztahu mezi kuomintangskou vládou, respektive *waishengreny* a dříve přistěhovalými obyvateli z pevniny, *benshengreny*.

Ekonomická politika praktikovaná taiwanskou vládou v 60. letech byla velmi úspěšná a vládnoucí vrstvě se tak dařilo směřovat budoucnost Taiwanu k nástupu prosperity, zabezpečit obyvatele a uchránit je před hrozbou komunismu. (Fürst 2004,

s. 9) Tyto snahy kuomintangského režimu se dají přirovnat k roli Lin Zaitiana, adoptivního otce, který se ve filmu snaží zabezpečit své dítě.

To, že je tento film alegorické ztvárnění vztahu členů KMT a starousedlých obyvatel Taiwanu, také tvrdí Ling-ching Chiang (2013) a James Wicks (2014). Ti říkají, že pokud bychom na tento film nahlíželi jako na analogii ke vztahu *benshengrenů* a *waishengrenů*, Xiaoyue by odkazovala na místní obyvatele Taiwanu, zatímco její otec Lin Zaitian by byl představitelem nacionalistů. Samotný závěr filmu pak v jistém úhlu pohledu reprezentuje oficiální přijetí přistěhovalců z řad KMT místními obyvateli, což je v souladu se státní ideologií praktikovanou v 60. letech minulého staletí.

Ling-ching Chiang (2013, s. 49) ještě dodává, že role bratra by mohla symbolizovat identitu místních obyvatel Taiwanu (zejména díky napojení na taiwanskou operu). Postava Chaofua není ve filmu vylíčena příliš úctyhodně, kladný zvrat v jeho chování nastává až na úplném konci filmu. Charakter této postavy by se ale dal přirovnat k dění na ostrově v období 40. let 20. století. Po skončení války byl ostrov znovu připojen k Číně a dostal se do područí Kuomintangu. Nejprve místní taiwanské obyvatelstvo přijalo toto rozhodnutí se sympatiemi, ale poté, co na ostrov dorazili přistěhovalci z řad KMT, se ukázaly být počáteční naděje Taiwanců na vznik autonomního státu zcela chybné. Mezi místními obyvateli Taiwanu se začala projevovat nespokojenost s novou vládou a s jejími způsoby dekolonizace, což vedlo až k sociálním nepokojům. Vytvářely se opoziční skupiny, které protestovaly proti kuomintangskému režimu. Ivana Bakešová (1992, s. 43) uvádí, že se během roku 1946 na ostrově vytvořily opoziční organizace, jejichž záměrem byla reorganizace taiwanské provinční vlády. Celkové napětí vyvrcholilo Incidentem 228, povstáním namířeným proti vládnímu aparátu a *waishengrenům* obecně. Právě Chaofu by tak mohl být představitelem jakéhosi „nehodného syna“, taiwanského obyvatele protestujícího proti Čankajškově vládě. Zároveň je zajímavé i přerození charakteru této postavy v závěru filmu. Chaofu se v závěrečné scéně stává kladnou postavou, která uznává autoritu a čisté úmysly Zaitiana. Vzhledem k dlouho přetrvávající realitě druhé poloviny 40. a následně 50. let plné etnických sporů a velké nelibosti mezi místními obyvateli a přistěhovalci z pevniny, bylo pak konečné poselství filmu nepochybně výhodné pro jedince, kteří byli u moci.

Film obsahuje jasné propagandistické tendence, které jsou zakomponovány do charakteru postav a celého příběhu. Záběr, kde vládní činitelé odměňují Lin Zaitiana darováním kachních vajec jako poděkování za účast v jejich experimentu, ukazuje

divákům benevolentní roli státu v životě prostých lidí. Vládní funkcionáři, potažmo *waishengreni*, se zde prezentují jako slušní lidé, kteří dbají na blaho prostého lidu. To se ostatně potvrzuje i v jiném záběru při soutěži v chovu kachen, kdy i přesto, že Zaitian před závěrečným kolem odstoupí, vládní funkcionář lidem oznamuje, že ve skutečnosti patří první cena právě jemu, tudíž tak dává najevo, že si cení jeho úspěchů.

Ve filmu se opakovaně objevují prvky napomáhající vytvořit obraz uceleného národa. Pomocí několika motivů je zde formována představa harmonického soužití starousedlých Taiwanců a novějších přistěhovalců z řad KMT. Tohoto výsledného efektu je ve snímku dosaženo například znázorněním vztahu otce a jeho adoptivní dcery, jakožto symbolického zobrazení vztahu *waishengrenů*, členů Kuomintangu, kteří si *benshengreny*, dřívější taiwanské obyvatele, „osvojili“ a ujali se role jejich ochránců a živitelů. Mezi další prostředek, který slouží k šíření této představy, lze zařadit i využití státní hospodářské a zemědělské politiky ve filmu jako reklamy pro skutečnost, že Národní strana dokáže zajistit potřeby občanů své země.

4.2. Město smutku

čínský název: Beiqing chengshi (悲情城市)

anglický název: A City of Sadness

režie: Hou Xiaoxian

scénář: Zhu Tianwen, Wu Nianzhen

rok vzniku: 1989

délka: 2h 38min

4.2.1. Obsah

Film *Město smutku* popisuje dění v období let 1945 až 1949 na ostrově Taiwan. S dějinami Taiwanu se prolíná příběh jedné rodiny, která se snaží přizpůsobit změnám dějícím se na ostrově po skončení japonské okupace.

Hlavními postavami jsou otec Lin Alu a jeho synové. Nejstarší z nich, Lin Wenhong, vlastní bar Malá Šanghaj (上海小), který se snaží přeměňovat dle požadavků doby. Jeho dva mladší bratři, Lin Wenlong a Lin Wensun, byli oba nuceni za války sloužit v armádě na straně Japonska. Wenlong se vrátil pološílený domů, ale Wensun se ztratil na Filipínách a domů už se nikdy nevrátil. Nejmladší z bratrů, Lin Wenqing, je hluchý a vede fotoateliér.

Úvodní scéna se odehrává dne 15. srpna 1945, kdy se nejstaršímu bratrovi narodí syn. Na pozadí je přitom slyšet hlášení císaře Hirohita o japonské kapitulaci. Postupně

jsou životy členů rodiny Lin negativně ovlivňovány historickými událostmi. Wenlong, který se vrátil z války, je hospitalizován v nemocnici ve špatném psychickém stavu a se sklony k násilnému chování. Po nějaké době se jeho stav zlepší, ale zaplétá se s šanghajskými gangstery, kterým pomáhá pašovat zboží. Jeho osud končí tragicky, když je Wenlong po anonymním udání z kolaborantství s Japonci odveden kuomintangskými vojáky do vězení. Díky intervenci svého nejstaršího bratra je nakonec z vězení propuštěn, je však ve velmi špatném fyzickém i psychickém stavu. V tomto stádiu duševní nezpůsobilosti zůstává už v průběhu celého filmu.

Nejmladší bratr Wenqing ve svém fotoateliéru koná setkání intelektuálů, kterých se účastní jeho japonský přítel Hinoe, dále pak pan Ho, který je novinářem z pevniny a další taiwanští intelektuálové. V průběhu filmu společně diskutují o současné situaci na Taiwanu, o nespravedlivém režimu guvernéra Chen Yiho, zkorumpované vládě a zhoršující se hospodářské situaci na ostrově.

Po Incidentu 228 začíná napětí na ostrově mezi místními obyvateli a kuomintangskými přistěhovalci eskalovat. Prostřednictvím vyprávění Hinoeho sestry Hinomi se ve filmu odkrývají osudy demonstrijících *benshengrenů*. Kvůli čím dál častějším rebeliím taiwanského obyvatelstva je na ostrov uvaleno stanné právo. Hinomi popisuje, jak jsou všichni vyděšení a bojí se, že tak krátce po skončení jedné války by mohla začít druhá. Zároveň se zvedá velká vlna odporu místních taiwanských obyvatel vůči nově přistěhovalým Číňanům. Když se má tedy Hinoe s Wenqingem vydat v této době do města Taipei, které je hlavním ohniskem všech demonstrací, Hinomi se bojí, že je to příliš nebezpečné. V Taipei jsou Wenqing s Hinoem svědky rozsáhlého násilí páchaného na *waishengrenech*, vůči kterým místní obyvatelé cítí nenávisť. Sám Wenqing se dokonce kvůli svému handicapu málem stane obětí jednoho z „honů“ na *waishengreny*.

Napjatá situace na ostrově dosahuje svého vrcholu a Hinoe je nucen se ukrýt v horách, kde jsou spolu s ním i další obyvatelé Taiwanu bojující proti současnému režimu na ostrově. Wenqinga zatýká kuomintangská policie, a přestože ho po nějaké době propustí, ve vězení se stane svědkem úmrtí několika *benshengrenů* popravených kuomintangskými vojáky za rebelii proti Chen Yimu režimu.

Wenqing se po svém propuštění touží přidat k taiwanskému odboji v horách, kde se nachází i jeho přítel Hinoe. Ten ho ale nakonec přemluví, ať to nedělá, a tak se vrací domů. Nedlouho po jeho návratu však umírá jeho nejstarší bratr Wenhong, kterého zabije šanghajský gangster. Po pohřbu následuje záběr svatby, kdy se Wenqing žení

s Hinomi. Společně se jim narodí syn. Jejich život však zasáhne další úmrtí. Kuomintagská vojska vypátrají sídlo taiwanského odboje v Lailiao, kde se ukrývá i Hinoe. Velké množství lidí vojáci zatkou, ale ty, kteří se pokusí o útěk, rovnou zabijí. Snaha Kuomintangu potlačit veškerou rebelii na ostrově nakonec ovlivní i posledního z bratrů, Wenqinga, který je znovu zatčen.

Děj filmu končí v prosinci 1949, kdy Kuomintang prohrává občanskou válku a přesouvá se na Taiwan. Taibei se stává provizorním hlavním městem.

4.2.2. Analýza

Prakticky v průběhu celého filmu *Město smutku* se řeší vztahy mezi *waishengreny* a *benshengreny*.

Na začátku snímku, který se odehrává krátce po skončení japonské okupace, na ostrově vládne převážně klidná atmosféra. Lidé jsou plní naděje a se vzrušením očekávají nový začátek pod vládou Národní strany. Symbolizuje to i úvodní scéna filmu, ve které se nejstaršímu bratrovi narodí syn, zatímco na pozadí je slyšet oznámení o japonské kapitulaci. Celá scéna je tmavá a kvůli výpadku energie je v místnosti šero, což má v následujícím záběru i své symbolické opodstatnění. V okamžiku, kdy se dítě narodí, se znovu rozsvítí světlo a Wenhong řekne: „Nakonec se světlo konečně rozsvítilo.“ V symbolické rovině se tato věta dá chápat jako metafora pro rodící se novou zemi. Znovupřipojení k Číně je novým začátkem pro území dlouho okupované Japonskem. Význam tohoto okamžiku je ještě posílen i samotným výběrem jména narozeného dítěte, které dostane jméno Guangming neboli „světlo“.

Scéna, kde Hinomi přichází pracovat do nemocnice v Jiufenu, kde se převážná část příběhu odehrává, má také zcela pozitivní atmosféru. Dívka vypráví o krásné a klidné krajině. Věří, že od této chvíle bude mít takový výhled před očima neustále a tvrdí, že je šťastná. Její promluva symbolizuje očekávaný kladný vývoj situace na ostrově. Takto laděné scény v divákovi evokují pocit klidu, který je ještě navíc podtržen klidnou hudbou v pozadí.

Pozitivní percepce čínských novousedlíků však v průběhu filmu postupně mizí. První scénou zcela neskryvaně kritizující kuomintangský režim je moment, kdy několik mužů ve fotoateliéru diskutuje o změně situace na Taiwanu po příchodu Kuomintangu. V tomto záběru se však negativní percepce soustřeďuje primárně na osobu Chen Yiho a jeho vlády. Zajímavé je, že v kruhu diskutujících je navíc i *waishengren*, a to čínský novinář, který současné dění na Taiwanu hodnotí též zcela záporně. Skrze tuto postavu odsuzuje negativní změny zapříčiněné Chen Yiho režimem i samotný režisér, který je

sám také *waishengrenem*, jelikož byl nucen se již jako malé dítě se svojí rodinou přestěhovat na ostrov. Na Taiwanu ovšem strávil celé své dětství, čímž byl jeho vztah k místním taiwanským obyvatelům značně ovlivněn.

V další scéně, ve které se odehrává rozhovor intelektuálů, má ještě většina přítomných stále názor, že opětovné připojení k Číně bylo správným krokem, díky němuž se Taiwanci konečně zase sjednotili se svou vlastí. To, že ve vnímání tohoto průběhu událostí nastává změna, je však již patrné z toho, že stejný názor nesdílí všichni. Hinoe je vůči novému režimu skeptický a říká: „Guvernér Chen Yi je bandita, nevěřím vládě Národní strany.“

Skrze tuto skupinu intelektuálů se v další scéně dozvídáme o stále se zhoršující hospodářské situaci na ostrově. Muži diskutují i o incidentu, kdy kuomintangská policie zabila prodejkyňu cigaret. Zmiňují se i o hojně rozšířené korupci a tvrdí, že za japonské okupace byly časy sice těžké, ale aspoň měli vždy rýži. Naopak pod kuomintangským vedením se za méně než rok cena rýže zvýšila o 52 %. Jako další závažný problém uvádějí vysokou míru nezaměstnanosti. Od doby, co se navrátili pod Čínu, totiž mnoho Taiwanců ztratilo práci a současné vedení začalo na významná pracovní místa dosazovat jedince z řad *waishengrenů*. Situaci na ostrově nakonec srovnávají s momentem, kdy ještě dynastie Qing postoupila ostrov Taiwan Japonsku a taiwanští obyvatelé se tak stali de facto otroky. Obávají se, že i s koncem války bude utrpení taiwanských starousedlíků nadále pokračovat.

Ukazatelem nespravedlivého chování kuomintangských vládnoucích elit je i scéna, kde zatýkají Wenlonga, kterého někdo nařkl z kolaborantství. Nespravedlnost onoho zatčení ještě zdůrazňuje monolog starého otce, který nechápe, jak mohou jeho syna zatknout pouze na základě anonymního udání. Ve filmu přibývá záběrů líčících Kuomintang jako vykořisťovatele místních taiwanských starousedlíků.

Ve filmu začíná převažovat negativní percepce *waishengrenů*. V průběhu času se dále stupňuje, až se dostává do bodu, kdy jsou v mnoha scénách přítomné motivy čiré nenávisti, kterou Taiwanci chovají nejen vůči vládě, ale i vůči celé skupině nově přistěhovaných obyvatel z pevniny. Po Incidentu 228 jsou ve filmu vyobrazovány skupiny demonstrujících *benshengrenů*. Objevují se i záběry, kde je násilí namířeno proti všem lidem, které podezřívají, že jsou *waishengreni*. V jednom ze záběrů se málem stane obětí i samotný Wenqing, který kvůli svému handicapu není schopen odpovědět, odkud pochází.

Ve filmu jsou dále přímo zobrazeny i projevy násilí kuomintangské policie, která se snaží potlačit taiwanský odboj. Lidé jsou hromadně zatýkáni a popravováni. Nevina těchto popravených lidí je z filmu zcela patrná. V jednom ze záběrů Wenqing doručuje rodině jednoho z popravených spoluvězňů zprávu, která říká: „Nemusíte se stydět, váš otec byl nevinný.“

Scéna, kde v jednom momentě divák sleduje pohřeb nejstaršího z bratrů, načež hned v následujícím záběru pozoruje svatbu Wenqinga a Hinomi, je také svým významem důležitá. Svatba navozuje pocit určité katarze, díky které se chtějí hlavní představitelé filmu pokusit začít žít spokojený život. Neschopnost řídit svůj vlastní osud však symbolizuje hned další sled událostí, kdy do jejich života vstupuje další úmrtí, konkrétně nyní Hinoeho smrt.

Hou Xiaoxian ve svých filmech často využívá zpráv z rádia jako prostředníka, který mísí historický kontext se soukromým životem rodiny. (Berry 2008, s. 214) Tuto strategii použil Hou Xiaoxian i ve snímku *Město smutku*. Díky tomuto propojení událostí s životy obyčejných lidí pak divák nahlíží na historické události subjektivně.

Kvůli historické přesnosti je ve snímku použito více jazyků. Není natočen pouze ve standardní čínštině, ale vyskytuje se v něm i japonština či taiwanské dialekty. Symbolika jazyka je vůbec ve filmu velmi významná. Wenqingova neschopnost se normálním způsobem vyjádřit svého významu nabírá hlavně v momentu probíhajících násilných demonstrací. Jeho handicap je i vyobrazením bezmocnosti taiwanských starousedlíků vyjádřit své postoje, protože jejich názor není kuomintangskou vládou vyslyšen. Postava Wenqinga komunikuje prostřednictvím psaného slova, což zase poukazuje na blízké kulturní propojení všech obyvatel.

Město smutku popisuje jedny z nejdramatičtějších historických událostí na Taiwanu. Film byl zveřejněn v roce 1989 v době, kdy už bylo na Taiwanu zrušeno stanné právo, a společnost se začala liberalizovat. Díky tomu mohl být tento film, který otevřeně popisuje historické události z období tzv. bílého teroru, natočen.

V celém snímku lze najít mnoho motivů zabývajících se vztahem *waishengrenů* a *benshengrenů*. Postupem času se ve filmu objevují momenty, kdy je na přistěhovalce z pevniny nahlíženo jako na elitu, která potlačuje taiwanský národ a vnímání *waishengrenů* se vyvíjí negativně. Příchod čínských přistěhovalců poznamenal ve filmu celou rodinu, když během krátkého období pěti let stačil kuomintangský režim zmařit život všem čtyřem bratrům.

4.3. Jasnější letní den

čínský název: Guling jie shaonian sharen shijian (牯岭街少年杀人事件)

anglický název: A Brighter Summer Day

režie: Yang Dechang

scénář: Yang Dechang, Hung Hung, Lai Mingtang, Yang Shunqing

rok vzniku: 1991

délka: 237 min

4.3.1. Obsah

Film *Jasnější letní den* je zasazen do prostředí města Taipei na začátku 60. let 20. století. Odehrává se v prostředí pouličních gangů v období pronikání americké popkultury na ostrov. Film zobrazuje generaci dětí, jejichž rodiče byli nuceni po občanské válce opustit čínskou pevninu a uprchnout na Taiwan. Snímek se soustředí konkrétně na dospívajícího chlapce Zhang Zhena, kterému všichni říkají Xiao Si'er.

V úvodní scéně filmu je Xiao Si'er i přes prosbu svého otce přeřazen do noční školy. Tam se setkává s místními delikventy a dostává se do prostředí gangů. Nechtěně se stává svědkem události, která rozvíří nenávist mezi dvěma místními gangy.

Zároveň se Xiao Si'er ve škole seznamuje s dívkou Ming, jejíž přítel Honey se ukrývá před policií a je vůdcem gangu „小公园太保帮“. Si'er se postupem času stává dívkou stále více okouzlen. Díky tomu se však ještě více zaplétá do potyček mezi gangy.

Napětí mezi gangy se neustále stupňuje a místo předešlých pěstních soubojů už dochází i k násilnějším činům. V té době se zpět do Taipei vrací Honey. I přes svou snahu spory vyřešit je však zavražděn vůdcem gangu „二一七太保帮“, Shandongem. Tato událost vede jen k dalšímu násilí a následné pomstě, kdy je zmasakrován gang „二一七太保帮“.

Děj filmu se na chvíli soustředí i na Si'erova otce, který je zatčen tajnou policií. Je nucen opustit svůj domov, aniž by byl obeznámen s tím, proč je zatčen. Následně je vyslýchán a vyšetřovatel se ho ptá na všechny jeho přátele a známé a jejich možné vazby na komunisty v pevninské Číně. Je nucen si vybavit každý detail o osobách, které zná a je nucen psát celé noci, až začíná trpět spánkovou deprivací. Po několika dnech se úředníci pověřeni jeho vyšetřováním rozhodují, že nepředstavuje žádnou hrozbu a propustí ho. V důsledku svého zatčení je ale propuštěn z práce a ztrácí svoji pozici vládního zaměstnance.

Si'er se mezitím dále sblíží s Ming a stává se z nich pár. Dívka se Si'erovi svěřuje se svojí milostnou aférou se školním doktorem, načež se Si'er kvůli svému zuřivému výstupu u tohoto doktora dostává znovu do potíží, a dokonce je vyhozen ze školy. I přesto se rozhodne své studium nevzdat a připravuje se na vstupní zkoušky do denní školy. Postupem času je Si'er stále více nejistý ohledně promiskuitní povahy Ming a dozvídá se o tom, že se sblíží nejen s ním, ale i s jeho nejlepším přítelem Ma. Si'er následně svému příteli vyhrožuje a poháněn žárlivostí si opatří nůž, se kterým vyrazí ke škole, kde plánuje svého přítele zabít. Místo něj však spatří Ming, která nemůže uvěřit, že by byl Si'er schopný zabít svého přítele. Nakonec se příběh mění v kriminální drama, kdy se divák stává svědkem vraždy založené na skutečné události, která v roce 1961 šokovala celou taiwanskou společnost. Poté, co Ming chlapci tvrdí, že se nehodlá změnit, ji Si'er v záchvatu zuřivosti probodne nožem. Vzápětí si uvědomí, co udělal. Svůj čin už však nemůže vzít zpět a dívka na ulici vykřává. Si'er je po svém činu zatčen a držen na policejní stanici. Nejprve je odsouzen k trestu smrti, který je mu nakonec snížen na 15 let vězení.

4.3.2. Analýza

Film *Jasnější letní den* je vyprávěn z pohledu *waishenegrena*, jehož rodiče uprchli po prohře Kuomintangu v občanské válce ze Šanghaje na Taiwan. Ve snímku je popisován život mladé generace *waishengrenů*, kteří byli nuceni se přizpůsobit novému prostředí, které je plné nelehké atmosféry vytvářené jejich rodiči, kteří si nebyli jistí budoucností. Tato mladá generace si pak ve snaze najít vlastní identitu a posílit pocit svého bezpečí vytvářela pouliční gangy. Sám režisér Yang Dechang se s rodinou v době svého dětství na Taiwan přestěhoval. Film je tedy i v určitých momentech odrazem jeho života.

Yang Dechang se ve snímku zabývá i citlivými politickými tématy. Řeší vzestup vlivu západní kultury na úkor taiwanských tradic, nepokoje vyvolané sociálně-politickým neklidem, obyvatele vypořádávající se s nejistou budoucností nebo také vznikající mládežnické gangy, jež se snaží svou funkcí nahradit nepřesvědčivý státní režim.

Snímek je plný metafor různých kulturních vlivů, které působily na tehdejší taiwanskou společnost. Objevují se zde časté narážky na pronikání americké popkultury do společnosti. Taiwanská mládež se zajímá o americkou hudbu, shánějí rock and rollové nahrávky a napodobují Elvise Presleyho. Film je prokládán americkými písněmi. Ve snímku se často vyskytují scény, kdy jsou v pozadí patrné americké

symboly, například při hudebním koncertě v pozadí visí nejen taiwanské vlajky, ale právě i ty americké. Naskýtá se tak obraz taiwanské společnosti 60. let, kdy byly taiwansko-americké vztahy na dobré úrovni, taiwanským studentům se otevřela možnost studovat v USA, univerzity získaly finanční výpomoc na vybudování zázemí a navázaly mezinárodní spolupráci. Kromě ekonomické roviny měla americká pomoc i kulturní rozměr, Taiwan se v tomto období pozápádnil a nastoupil cestu kapitalismu.

Další kulturou ovlivňující tehdejší společnost, která je ve filmu zachycena, je vliv Japonska. I přesto, že se ve filmu osobně žádní japonští obyvatelé neobjevují, jsou vzpomínání prostřednictvím různých motivů. Taiwan byl po pět desetiletí okupován japonským národem a právě kuomintangští přistěhovalci z Číny na ostrově obýdli dřívější japonské domy. Tyto japonské domy v sobě ještě často ukrývaly majetek po předchozích japonských majitelích. Ve scéně, kde Si'er zabije svoji dívku, dokonce používá japonský nůž, který byl dříve zbraní japonských okupantů. Ve snímku se také objevuje scéna, kde Si'erova matka hovoří o válce s Japonci a říká: „Osm let ve válce s Japonci, teď žijeme v japonském domě a posloucháme japonskou hudbu.“

Vzhledem k tomu, že je film vyprávěn z pozice *waishengrena*, soustředí se i na jejich pocity a popisuje, jak se tamní čínští přistěhovalci smiřují s faktem, že budou s největší pravděpodobností nuceni na ostrově strávit zbytek svého života. Pomalu se odpoutávají od možnosti, že se ještě někdy vrátí na pevninu do svého skutečného domova. Objevují se scény, kdy lidé začínají dělat dlouhodobější plány do budoucna. Ve scéně, kde se Xiao Si'erův otec baví se svým přítelem z pevniny, ho onen přítel přemlouvá, ať myslí na budoucnost své rodiny. Tvrdí, že návrat na pevninu je vysoce nepravděpodobný a musí si tedy na ostrově vytvářet svůj nový život. Nechť přijmout onen malý ostrov za svůj domov symbolizuje i konverzace zdravotní sestry a školního dozorce, který říká, že je z Qingdaa a vypráví, že je tam vše lepší než na Taiwanu.

V průběhu filmu Yang Dechang popisuje způsob, jakým vojenský režim na Taiwanu ovlivňoval životy lidí. Film symbolizuje významnou úlohu kuomintangského vojenského režimu v tehdejší době. Zhruba v polovině filmu se objevuje scéna, kde přistěhovalý voják tvrdí, že podle něj patří země armádě. V průběhu celého filmu se navíc ve scénách často po silnicích projíždějí tanky a ulice jsou plné vojáků. V pozadí jsou v mnoha scénách patrné portréty Sunjatsena či Čankajška.

Jako ne moc spolehlivý a spravedlivý režim je tehdejší vláda Kuomintangu vyobrazena ve scéně, kde vyšetřují Xiao Si'erova otce, kterého vláda podezřívá, že má vazby na komunisty z pevninské Číny. Sám pan Zhang, Xiao Si'erův otec, je ve filmu

obrazem člověka intelektuálně založeného, který má silné morální zásady, ale v důsledku vládního vyšetřování přichází o práci a současně i o možnost, jak uživit svoji rodinu. Během vyšetřování se mu navíc naskýtá pohled i na jiné vyšetřované lidi. Je svědkem metod, které vyšetřovatelé používají k získání informací, například při vymáhání informací nutí lidi sedět na kusu ledu.

I když se film v zásadě soustředí na popis pocitů *waishengrenů*, ve snímku se vyskytují i příslušníci z řad *benshengrenů*, především ve scénách s navrátilivším se vůdcem gangu „小公园太保帮“. Místní obyvatelé mu totiž nabízejí možnost, aby se s nimi vrátil do Tainanu a tam se ukryl před kuomintangskou policií. Sám Honey tvrdí, že se naučil mluvit taiwanským dialektem a demonstruje svoje sblížení se s místním taiwanským obyvatelstvem, protože se starousedlíky si prý rozumí. Jako rebel vůči současnému vládnoucímu režimu je symbolicky vyobrazen ve scéně, kdy přichází na koncert, kde hraje kuomintangská národní hymna a Honey se jako jediný nezastaví, čímž prokáže neúctu. Následně ale končí špatně, protože je zavražděn členy gangu „二一七太保帮“, kteří jsou potomky členů kuomintangské armády. Honeyho vražda tedy symbolizuje právě i neschopnost se před kuomintangskou armádou skrýt.

Ve scéně, kdy Si'er společně s Ming utíkají ze školy, může divák na zdi, přes kterou přelézají, zahlédnout nápis 革命 neboli revoluce, další z nepatrných symbolů ukazujících taiwanskou mládež rebelující proti režimu.

V závěrečné části filmu se poté, co přičiněním tehdejší vlády Si'erův otec ztrácí zaměstnání, ve filmu objevuje postava pan Lina, která není ukázána a objevuje se pouze skrze rozhovor. Pan Lin je *benshengren*, který ve filmu symbolizuje pro rodinu záchranu, jelikož panu Zhangovi nabízí práci. Pan Lin tedy poskytuje rodině Zhangových naději, že se jejich finanční problémy, které jsou zapříčiněné kuomintangskou vládou, zlepší.

Ve filmu vládne mezi *waishengreny* silná protikomunistická atmosféra. Tato nálada panuje nejen mezi dospělými lidmi, kteří jsou připraveni se vrátit do svého pravého domova na čínskou pevninu, ale protikomunistická nálada je vštěpována i mladším. Například v jedné scéně členové gangu „小公园太保帮“ prohlašují: „Pojďme zabít Mao Zedonga a Zhou Enlaie.“ V jejich případě tato věta symbolizuje gang „二一七太保帮“. Komunisté jsou totiž na Taiwanu bráni jako úhlavní nepřátelé země.

Co se týče jazykové stránky, ve filmu se objevuje především *guoyu* – standardní čínský jazyk. Použit je však i taiwanský či šanghajský dialekt. Šanghajským dialektem hovoří právě členové přistěhovalých rodin z pevniny. Vzhledem k tomu, že sám Edward Yang pochází původně ze Šanghaje, je použití zdejšího šanghajského dialektu v souladu s autobiografickými rysy, které jsou součástí snímku.

Ve filmu je zásadní i práce se světlem. Na protiklad světla a tmy je kladen důraz po celý film. Gonzalez (2004) uvádí, že film je sice sám o sobě barevný, ale zároveň také monochromatický, protože většina jeho záběrů se odehrává v noci nebo uvnitř slabě osvětlených interiérů. Hra světla tedy hraje důležitou roli v rozpoznávání důležitých motivů ve filmu. V úvodní scéně Si'er ukradne ve filmovém studiu svítilnu, kterou pak u sebe za opaskem nosí v průběhu většiny filmu, než ji v závěru nahradí japonským nožem. Motiv blikajících světla se objevuje v několika klíčových okamžicích filmu. Ať už je to scéna v úvodu filmu, při které Xiao Si'er díky světlu ze své svítilny zahlédne incident, který zapříčiní nenávist mezi gangy či záblesk světla, který doprovází smrt Honeyho nebo blikající světla během zmasakrování gangu „二一七太保幫“. Všechny tyto scény velkou měrou zasahují do samotného děje filmu a je v nich využita symbolická práce se světlem.

V průběhu celého filmu se divák setkává s popisem změny smýšlení *waishengrenů* o Taiwanu. Pomalu se začínají na ostrově zabydlovat a toto území, které pro ně bylo do této doby pouhým dočasným útočištěm, se nyní pokoušejí brát jako svůj domov. Na *waishengreny* ve snímku není nahlíženo jako na elitu, ale jsou zobrazováni jako obyčejní lidé, kteří se snaží zapadnout do tamního prostředí. Mladší generace, která už na ostrově strávila celé své dětství, hledá své místo v taiwanské společnosti a vytváří si své vlastní organizace ve formě pouličních gangů.

4.4. Závěrečná analýza

Na základě provedené analýzy motivů ve filmech lze říct, že se vnímání *waishengrenů* a *benshengrenů* ve všech třech snímcích liší.

V prvním ze snímků, *Krásném káčátku*, se opakovaně objevovaly prvky napomáhající vytvořit obraz uceleného národa. Pomocí několika motivů zde byla vytvářena představa harmonického soužití *benshengrenů* a *waishengrenů*, která byla například znázorněna vztahem otce a jeho adoptivní dcery, jakožto symbolického zobrazení *waishengrenů*, kteří se dřívějších taiwanských obyvatel ujali a stali se jejich živiteli. Jednotnost obou dvou skupin obyvatel dokládají ve filmu i další zobrazené

motiv, kdy si v průběhu snímku lidé vzájemně pomáhají na poli či vládní úředníci odměňují farmáře darováním kachních vajec jako poděkování za účast v jejich experimentu. Mezi další symbolické zobrazení sjednocení *waishengrenů* a *benshengrenů* na Taiwanu patří i role Chaofua, který symbolizuje identitu místních obyvatel Taiwanu. Charakter této postavy se dá přirovnat k dění na ostrově v období 40. let 20. století, kdy na Taiwanu docházelo k sociálním nepokojům. Právě přerození jeho charakteru v závěru filmu symbolizuje uznání kuomintangského režimu místními obyvateli Taiwanu.

Vnímání vztahu těchto dvou skupin obyvatel se ale v průběhu dalších filmů vyvíjelo odlišným směrem. V souvislosti se zobrazováním kuomintagských přistěhovalců je zlomovým snímek *Město smutku*. Popisuje jedny z nejdramatičtějších historických událostí na Taiwanu. Film byl zveřejněn v roce 1989 v době, kdy už bylo na Taiwanu zrušeno stanné právo. Díky tomu mohl být tento film, který otevřeně popisuje historické události z období tzv. bílého teroru, natočen. V celém snímku lze najít mnoho motivů zabývajících se vztahem *waishengrenů* a *benshengrenů*. Postupem času se ve filmu objevují momenty, kdy je na přistěhovalce z pevniny nahlíženo jako na vládnoucí vrstvu obyvatelstva, která potlačuje taiwanský národ a vnímání *waishengrenů* se vyvíjí negativně. Příchod čínských přistěhovalců poznamenal ve filmu celou rodinu a kuomintangský režim zmařil život všem hlavním postavám. Negativní percepce *waishengrenů* se v průběhu filmu dále stupňuje, až se dostává do bodu, kdy jsou v mnoha scénách přítomné motivy nenávisti, kterou Taiwanci chovají nejen vůči vládě, ale i vůči celé skupině nově přistěhovalých obyvatel z pevniny. Po Incidentu z 28. února jsou ve filmu vyobrazovány skupiny demonstrujících *benshengrenů* a zároveň se objevují záběry, kde je násilí namířeno proti všem *waishengrenům*.

V posledním analyzovaném filmu, kterým byl *Jasnější letní den*, se divák v průběhu celého filmu setkává s líčením změny smýšlení *waishengrenů* o životě na Taiwanu. Pomalu se začínají na ostrově zabydlovat a toto území, které pro ně bylo do této doby pouhým dočasným útočištěm, se nyní pokoušejí brát jako svůj domov.

V jednotlivých filmech se autor soustředil i na pozorování motivu silné otcovské figury jako symbolického zobrazení vůdce země. Právě tento motiv se s postupným slábnutím nuceného idealizování kuomintangského režimu napříč filmy postupně vytrácí. V prvním ze snímků se objevuje silná otcovská figura. Otec zde vychovává svoji adoptivní dceru, pro kterou by vše obětoval. Stejně jako otec, který se snažil svoji dceru uživit a dát jí vše potřebné, kuomintangská vláda prezentovala v době, kdy byl

film zveřejněn, svoji politiku vůči *benshengrenům*. Postupně se změnou tématu a počínající první kritikou režimu se ve filmu mění i otcovská figura symbolizující vůdce země. V dalších filmech už začíná postava otce, jakožto symbolu předního představitele země, značně slábnout. Ve *Městě smutku* je figura otce vyobrazena jako člověk, který je neschopný řídit svůj vlastní i život své rodiny. I přes své rozsáhlé monology, ve kterých otec vyjadřuje svoji nespokojenost s činy a nařízeními tehdejší vlády, je nucen se režimu podřídít. Obraz slábnoucí otcovské figury se nadále prohlubuje i v posledním filmu. Osoba Si'erova otce, původně státní úředník, je zde utlačovaná tajnou policií. V průběhu filmu se jeho postava mění na člověka bez jakýchkoliv ambicí, který se snaží pouze nevyčnívat z davu, navíc se začíná sám obviňovat za selhání svého syna ve škole. Další hlavní hrdinka filmu Ming vyrůstá zcela bez otce a v období dospívání jí tedy chybí jakákoliv otcovská figura. S absencí mužských vzorů se setkáváme i u ostatních postav filmu, protože *Jasnější letní den* se soustředí na celou generaci mladých lidí, kterým chybí jakýkoliv silný vzor a vytvářejí si tedy své vlastní zázemí – pouliční gangy. Absence silných otcovských vzorů je obrazem kritiky vládnoucího režimu tehdejší doby, a to ať už ve filmu popisujícím kritická léta konce 40. let, či začátek let šedesátých. Obě tato období byla i časem, kdy lidé trpěli samotnou militarizací taiwanské společnosti, která byla znázorňována až ve filmech natáčených po zrušení výjimečného stavu v zemi. Právě díky skutečnosti, že je nejstarší ze snímků, *Krásné káčátko*, natáčeno ještě v době trvajících stanného práva, pozbývá jakoukoliv ukázkou militarizované společnosti a výrazně se tak v rámci vnímání vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* odlišuje od ostatních analyzovaných snímků.

Motivem spojujícím všechny analyzované filmy je hospodářský vývoj a proces modernizace země. Při pozorování tématu hospodářství Taiwanu v jednotlivých filmech lze vypožorovat, jakým směrem se vyvíjelo. Analyzované filmy zobrazují období od poloviny čtyřicátých let, přes padesátá léta až k začátku let šedesátých. Pokrývají tedy rozsáhlé období zahrnující různé stupně rozvoje hospodářství v zemi. Snímek natočený před šedesátými léty, *Krásné káčátko*, je typický pro svoji pozitivní propagaci státní hospodářské politiky. Celý film je přehlídkou nejrůznějších zemědělských strojů. Scéna, která se odehrává na zemědělském veletrhu, je přeplněná demonstrací nejrůznějších druhů vypěstovaných plodin či chovných zvířat. Kritika hospodářské politiky začíná být patrná až ve snímku *Město smutku* natočeném krátce po uvolnění režimu a cenzury ve filmech. Snímek líčí konec 40. let na ostrově, popisuje i kritické období v historii hospodářské politiky Kuomintangu. Ve filmu jsou prostřednictvím dialogů rozebírané

počínající ekonomické a hospodářské problémy zapříčiněné Chen Yiho režimem a jeho špatným vedením země. Film se zmiňuje o mnoha z nich – o korupci, zvyšování cen produktů, velkém počtu nezaměstnaných z řad *benshengrenů* a dalších. Napříč filmy lze v hospodářském vývoji Taiwanu zpozorovat určitý posun. Během prvních dvou filmů se zobrazení hospodářské politiky Kuomintangu značně mění a postupně je na příkladu právě tohoto motivu hospodářství a modernizace ukazováno selhání kuomintangské vlády v roli ochránitele rodiny. Ve filmu *Jasnější letní den*, který zobrazuje situaci na Taiwanu na začátku 60. let, je znázorněno pronikání západních vlivů na ostrov, kdy vláda přijímá hospodářskou pomoc od USA. I přesto, že se období 60. let na Taiwanu neslo v duchu rychlé modernizace a na ostrově probíhaly rozsáhlé reformy, ve filmu je situace na ostrově interpretována poněkud odlišně. Ve snímku se setkáváme s méně jednoznačným hodnocením hospodářské politiky v zemi. I když může být příčinou především to, že režisér od samotného hospodářského motivu upouští, ve snímku se vyskytují nepatrné náznaky toho, že proces modernizace není ještě v požadovaném stádiu. V několika scénách musí matka s dcerou kupovat rýži na dluh, protože nemají dostatek peněz a veškerý majetek, který rodina vlastní, je po uprchlých Japoncích. Jedinou vlastní věcí, kterou si přinesli z pevniny, je staré rádio, které většinu času ani nefunguje. Zároveň je ve filmu rozebírána i korupce, kdy starý přítel pana Zhanga ho ve filmu vybízí k protekci a korupci.

Vývoj zobrazování vztahů *waishengrenů* a *benshengrenů* ve filmech je nutné hodnotit i na základě několika dalších faktorů.

Důležitým faktorem, na kterém v rámci rozboru záleží, je rozhodně samotná doba zveřejnění filmu. Podle toho, v jakém období byl snímek zveřejněn, lze do celkového rozboru zahrnout i souvislosti s tím, co se v tomto období zrovna na ostrově dělo, tudíž jaké vlivy na natáčení filmu působily. Vnímání filmu se vždy v průběhu času liší, stejně jako se liší neustále se měnící vnější podmínky k jeho sledování. Podmínkou pro vzájemné pochopení souvislosti jevů je tedy zasazení filmu do historického kontextu.

Například první ze snímků byl vydán v roce 1965, tedy v době, kdy se vláda na Taiwanu snažila nadále konsolidovat svoji moc na ostrově. Snímek je zasazen zhruba do období 50. let, což je doba, kdy na Taiwanu započaly ekonomické reformy. Tvůrci se tedy dle vládních doporučení snažili o sjednocení této reformní politiky s náplní filmu. V této době byla navíc ještě velmi striktní cenzura filmů. *Krásné káčátko* je navíc z produkce Centrální filmové společnosti, která byla ve vlastnictví státu, a díky tomu bylo naprosto neodmyslitelné schválení každého aspektu obsahu filmu vládou.

Zásadním momentem, který ovlivnil právě i filmový průmysl, bylo jistě zrušení stanného práva a také snížení cenzury. Důležitým prvkem, který ovlivnil filmovou tvorbu na Taiwanu, byla skutečnost, že s postupnou kulturní liberalizací představil v roce 1982 Vládní úřad pro informace zákon, díky kterému již nebyl scénář filmu cenzurován vládou a kontrolován byl jen výsledný snímek. V tomto ohledu je zásadním *Město smutku*. Je to první snímek, který otevřeně řeší událost, která byla do té doby na ostrově naprosté tabu – Incident 228.

Poslední z vybraných filmů, *Jasnější letní den*, byl vydán v roce 1991. Líčí situaci na ostrově na začátku 60. let, tedy období, kdy už úspěšné zemědělské reformy daly podnět k rozvoji průmyslu. Samotný snímek se však nezaměřuje na popis hospodářské situace ostrova, ale zaměřuje se spíše na adaptaci novousedlíků do taiwanského prostředí.

Vzhledem k tomu, že byla analýza prováděná na filmových motivech, byl dalším důležitým faktorem i život samotných autorů snímků, který jejich tvorbu ovlivnil. Životní události ovlivňující režisérovu tvorbu jsou významné hlavně u Hou Xiaoxiana a Yang Dechanga, u kterých existuje i důležité propojení. Nejenže byli oba dva hlavními představiteli taiwanské Nové vlny, oba také byli *waishengreny*, kteří se po prohře Kuomintangu se svou rodinou přestěhovali na Taiwan. Jak Hou Xiaoxian, tak i Yang Dechang na ostrov uprchli již ve velmi raném věku a celé své dětství strávili na Taiwanu. To byl podstatný faktor, který ovlivnil způsob, jakým *waishengreny* a *benshengreny* ve svých filmech zobrazovali. V Hou Xiaoxianově filmu *Město smutku* je patrný soucit s rodinou *benshengrenů* snášející represe kuomintangské vlády. Snímek Yang Dechanga *Jasnější letní den* zase do hloubky rozebírá pocity *waishengrenů*, kteří jsou popisováni jako obyčejní lidé, kteří se snaží zapadnout do taiwanského prostředí. Yang se ve svém filmu konkrétně zaměřuje především na pocity mladší generace, do které sám patří.

Posledním z faktorů, který na celkové vyznění vnímání *waishengrenů* působil, bylo samotné použití jazyka. Vývoj v tomto směru věrně kopíroval i historické dění. Nejstarší snímek je příkladným výtvozem období, kdy bylo populární natáčet filmy ve standardním čínském jazyce za účelem nahrazování taiwanské identity a budování nové čínské národní identity. S postupujícím procesem taiwanizace počínajícím v 70. letech 20. století se do filmů dostávají i jiné řeči. V dalších filmech se divák setkává s celou škálou jazyků či dialektů. Ve filmech se začíná objevovat japonština, šanghajský dialekt a především taiwanské dialekty. Vláda postupem času začíná přiklánět větší důraz na

promítnutí taiwanizace do filmového průmyslu. To však nemusí být dané pouze postupujícím procesem taiwanizace společnosti, ale vliv na to může mít i skutečnost, že filmy taiwanské Nové vlny začínají sklízet úspěch na mezinárodních filmových festivalech. Trend filmů natočených v taiwanském dialektu získává v této době na popularitě.

Skutečnost, že se v průběhu filmů používá jiný jazyk, však nemusí být zapříčiněná pouze dobovým kontextem. Na použití standardního čínského jazyka se může vázat i snaha zobrazení jednotité společnosti. Právě za tímto účelem je s největší pravděpodobností ve filmu *Krásné káčátko* použit pouze standardní čínský jazyk, který se vyskytuje i ve vlasteneckých písních, které Taiwan vykreslují jako domov všech obyvatel, čímž se film snaží propojit životy všech obyvatel na Taiwanu nehladě na jejich původ. Vývoj jazyka je důležitý i v průběhu dalších filmů, kdy se vyvíjí dokonce v důležitý nástroj, který identifikuje nepřátele. Ve *Měste smutku* je právě jazyk využíván při demonstracích taiwanských obyvatel pro odhalení *waishengrenů*. Jazyk se tak napříč filmy stává významným ukazatelem národní identity obyvatel. V posledním z analyzovaných filmů stále pokračuje tendence z předešlého snímku. Ve filmu se vyskytuje jak standardní čínský jazyk, tak i šanghajský a taiwanský dialekt. Původ obyvatel může být i nadále rozpoznán na základě jazyka, kterým mluví. Použití šanghajského dialektu je pravděpodobně v souladu s autobiografickými rysy, které jsou součástí snímku, jelikož sám režisér Yang Dechang pochází původně ze Šanghaje. Nejvýznamnějším momentem z jazykového hlediska je scéna, kdy několik *benshengrenů* nabízí Honeymu azyl. Honey je ve snímku symbolem *waishengrena* nespokojeného s vládnoucím režimem. Svoje sblížení s místním taiwanským obyvatelstvem demonstruje i tím, že se naučí mluvit taiwanským dialektem. V celkovém vyznění filmu však není dáván na jazyk již tak velký důraz, spíše se dostává do pozadí, z čehož vyplývá i snaha nevnášet do filmu přílišný pocit rozporu mezi obyvateli Taiwanu, který je vytvářen právě jazykovou bariérou. Na rozdíl od snímku *Město smutku* se s momenty, kdy by si obyvatelé ostrova navzájem nerozuměli, už v pozdějším snímku z 90. let nesetkáváme.

5. Závěr

Hlavní výzkumnou otázkou této bakalářské práce bylo, zda se v průběhu času nějak změnilo zobrazení vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* v taiwanských filmech.

Na změnu ve vnímání těchto skupin obyvatel ve filmu mělo vliv několik různých faktorů. Prvním z nich byl život samotných autorů snímků, který jejich tvorbu ovlivnil. Autobiografické tendence ve filmu byly patrné především u Hou Xiaoxiana a Yang Dechanga. Oba dva byli *waishengreny*, kteří se již v raném věku se svou rodinou přestěhovali na Taiwan. V Hou Xiaoxianově případě se to projevilo větším soucitem s rodinou *benshengrenů* snášející represe kuomintangské vlády, Yang Dechang se naopak soustředil na hlubší popis pocitů *waishengrenů*, a to především u mladší generace, do které sám patřil.

V závislosti na interpretaci období se postupem času ukazuje tendence zobrazovat ve filmech selhávání kuomintangského režimu. *Waishengreni* začínají být v průběhu let ve filmech vnímáni jako vládnoucí elita, která utlačuje *benshengreny*. Zatímco v *Krásném káčátku* je ještě kuomintangská vláda vyobrazena jako modernizační prvek, který zemi zachraňuje ze své původní zaostalosti, na konci 80. let již stejná vláda selhává v roli ochranitelů rodiny. Pod vedením *waishengrenů* v zemi zavládá chaos a současně s rostoucí inflací se rozmáhá i korupce a nepotismus. Negativní percepce *waishengrenů* se v průběhu filmu dále stupňuje a dostává se až do bodu, kdy *benshengreni* chovají nenávisť vůči celé skupině nově přistěhovaných obyvatel z pevniny. Stejný trend kritiky kuomintangského režimu pokračuje i nadále. V 90. letech se setkáváme s obrazem taiwanské společnosti plné nepokojů vyvolaných sociálně-politickým neklidem. Demonstrací nefunkčního politického systému jsou i vznikající mládežnické gangy, jež se snaží svou funkcí nahradit nepřesvědčivý státní režim. Zároveň se ale s postupujícím demokratizačním procesem v zemi, který dosáhl vrcholu až v průběhu 90. let, uvolňuje i trend kritiky všech *waishengrenů*. Kritika se začíná soustřeďovat pouze na představitele vládnoucí vrstvy. Poslední z analyzovaných filmů popisuje, jakým způsobem se *waishengreni* snaží adaptovat do tamního taiwanského prostředí a jak se snaží najít svou vlastní identitu ve společnosti. Na základě tohoto vývoje lze vyvodit, že pozdější filmy se již tak nesoustředí na kritiku chyb učiněných vládnoucím režimem v minulosti. Spíše se začínají zabývat obrazem budoucího sjednocení taiwanské společnosti v jeden celistvý národ.

Počátečním předpokladem bylo, že politické změny na Taiwanu v 80. letech 20. století ovlivnily i znázornění vztahu mezi *waishengreny* a *benshengreny*. Tato domněnka se po provedené analýze ukázala být pravdivou. Po zrušení stanného práva a s probíhající kulturní liberalizací se zásadním směrem změnilo zobrazování vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* ve filmech. Politické změny v tomto období byly příčinou toho, že se původní trend taiwanské kinematografie zobrazovat přistěhovalé *waishengreny* jako ochránitele taiwanských obyvatel začal zásadně měnit. V tomto ohledu je zásadním snímkem *Město smutku*, který je prvním snímkem, který otevřeně kritizuje kuomintangský režim, řeší Incident 228 a následné demonstrace.

Dalším předpokládaným vývojem byla i změna popisu vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* v závislosti na zobrazení vývoje hospodářské situace a modernizace Taiwanu ve filmech. Tento motiv se od pozitivní propagace státní hospodářské politiky typické pro filmy natáčené v období 60. let postupně v 80. letech začal měnit v kritiku vládní hospodářské politiky. Líčí i jedny z nejkritičtějších období v historii hospodářské situace na ostrově. Napříč filmy lze v hospodářském vývoji Taiwanu zpozorovat určitý posun, kdy se v průběhu několika let zobrazení hospodářské politiky Kuomintangu značně mění a postupně je na příkladu tohoto motivu hospodářství a modernizace ukazováno selhání kuomintangské vlády v roli ochránců rodiny. Ve snímku *Jasnější letní den* se od všeobecně známých informací, které hovoří o rychlé modernizaci a probíhajících reformách na ostrově v období 60. let, interpretace filmu značně liší. Ve snímku se setkáváme s méně jednoznačným hodnocením hospodářské politiky v zemi. Příčinou může být především to, že režisér od samotného hospodářského motivu upouští, ale ve snímku se vyskytují i nepatrné náznaky o nepříliš dobré hospodářské situaci na ostrově.

Poslední z počátečních předpokladů této práce byla domněnka, že na změny ve vnímání *waishengrenů* a *benshengrenů* má vliv i jazyk použitý ve filmech. Výsledky pozorování ukázaly, že vývoj v tomto směru věrně kopíroval historické dění. Nejprve byly filmy natáčené pouze ve standardním čínském jazyce za účelem nahrazování taiwanské identity a budování nové čínské národní identity. S postupujícím procesem taiwanizace, který započal v 70. letech 20. století, se začaly ve filmech objevovat i jiné jazyky. To však nemuselo být pouze výsledkem stále trvajících procesu taiwanizace společnosti, ale ovlivnit to mohl i fakt, že filmy taiwanské Nové vlny začínaly sklízet úspěch na mezinárodních filmových festivalech, což vedlo k jejich popularizaci a následnému zvýšení počtu takto natáčených snímků. V tomto ohledu však nemuselo

záležeť pouze na dobovém kontextu. S využitím standardního čínského jazyka se mohla vázat i snaha o zobrazení jednolité společnosti. Jazyk byl nejprve nástrojem pro sjednocení taiwanské společnosti a všech skupin obyvatel nehledě na jejich původ. Se zásadní změnou vývoje používání jazyka ve filmech se však změnila i jeho samotná funkce. S přibývajícím množstvím použitých jazyků ve filmu se proměnil i vliv, který měl jazyk na problematiku vnímání *waishengrenů* a *benshengrenů*. Pokud předešlé snímky cílily na sjednocení obyvatel, s rozdělením jazyka se filmy začaly zasazovat i o rozdělování obyvatel. Pomocí toho, jakým jazykem lidé hovořili, bylo možné identifikovat obyvatele podle původu. Jazyk se tak vyvinul v důležitý nástroj, který odhaloval nepřátele. V *Městu smutku* byl právě jazyk při demonstracích taiwanských obyvatel využíván pro odhalení *waishengrenů*. Jazyk se tak napříč filmy stal významným ukazatelem národní identity obyvatel.

V posledním z analyzovaných filmů stále pokračuje stejný vývoj jazyka. Původ obyvatel lze i nadále poznat na základě jazyka, kterým mluví. Na jazyk již ale není dáván tak velký důraz, spíše se dostává do pozadí, z čehož vyplývá i snaha nevnášet do filmu přílišný pocit rozporu mezi obyvateli Taiwanu, který je tak patrný krátce po politických změnách v 80. letech. Na rozdíl od snímku *Město smutku* se v pozdějším snímku z 90. let s ukázkami jazykové bariéry již nesetkáváme.

V taiwanské kinematografii se ukazuje i trend symbolického zobrazení vládnoucího režimu jako otcovské figury. Ta se v průběhu let také mění a vyvíjí. Zatímco v 60. letech se ve filmech setkáváme se silným otcovským vzorem, postupem času tento motiv slábne, stejně jako se vytrácí idealizace vládnoucího aparátu v zemi.

Absence silných otcovských vzorů je obrazem kritiky vládnoucího režimu tehdejší doby, ať už ve filmu popisujícím kritická léta konce 40. let či začátek let šedesátých. Obě tato období byla i časem, kdy lidé trpěli samotnou militarizací taiwanské společnosti, která byla znázorňována až ve filmech natáčených po zrušení výjimečného stavu v zemi. Právě díky skutečnosti, že je nejstarší ze snímků, *Krásné káčátko*, natáčen ještě v době trvajících stanného práva, tak pozbývá jakoukoliv ukázkou militarizované společnosti a výrazně se tak v rámci vnímání vztahu *waishengrenů* a *benshengrenů* odlišuje od ostatních analyzovaných snímků.

Ať už v důsledku výběru popisovaného historického období, na základě subjektivního pohledu autora filmu či v závislosti na politice uplatňované v době natáčení filmu, pomocí analýzy bylo možné vypořádat, že se vnímání *waishengrenů* a *benshengrenů* v průběhu let zásadně měnilo a v taiwanské kinematografii se

s postupem času vytvořil trend zobrazování negativních rozhodnutí *waishengrenů* ve vedení země.

6. Resumé

This bachelor thesis is focused on monitoring the relationship between *waishengren* and *benshengren* and their representation in the film production of Taiwanese New Wave and Healthy Realism. The main aim of the thesis is to find ways of displaying *waishengren* and *benshengren* in specific Taiwanese films from the second half of the 20th century, and to observe changes in perceptions of relationships between these groups over time. Emphasis is placed on the search for positive and negative perceptions of groups and the way they are displayed in films.

The first part of the thesis deals with selected directors, their lives, and then with the period of Taiwanese New Wave and Healthy Realism. The theoretical part of the thesis also explains the terms *waishengren* and *benshengren*, and outlines the historical background that undoubtedly influenced film production in Taiwan in the second half of the 20th century.

In the second part author deals with the analysis of the films, listed in chronological order. In particular, they are *Beautiful Duckling* (养鸭人家, 1965), *City of Sadness* (悲情城市, 1989) and *A Brighter Summer Day* (牯岭街少年杀人事件, 1991). Using the observed phenomena, their subsequent comparison and the combination of the acquired knowledge, the author summarizes the results of his research in the final chapter.

Key words: New Wave, Healthy Realism, *waishengren*, *benshengren*

7. Seznam pramenů

Audiovizuální zdroje

Beautiful Duckling Screenwriter Chang Yung-hsiang, 2016. In: Youtube [online]. 8. 6. [cit. 15. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=UWBYM4zLLvY>. Kanál uživatele University of California Television (UCTV).

Jasnější letní den, 1991 [牯岭街少年杀人事件, Guling jie shaonian sharen shijian] [film]. Režie YANG Dechang. Taiwan.

Krásné káčátko, 1965 [养鸭人家, Yangya renjia] [film]. Režie LI Hsing. Taiwan.

Město smutku, 1989 [悲情城市, Beiqing chengshi] [film]. Režie HOU Hsiao-hsien. Taiwan.

Knižní zdroje

BAKEŠOVÁ, Ivana, 1992. *Taiwan: Jiná Čína*. Praha: Nakladatelství Petr P. Pavlik. ISBN 8085574047.

BAKEŠOVÁ, Ivana, HEŘMANOVÁ, Zdenka a FÜRST, Rudolf, 2004. *Dějiny Taiwanu*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové novin. ISBN 80-7106-708-3.

BELLWOOD, Peter a kolektiv, eds., 2006. *The Austronesians historical and comparative perspectives*. Canberra: ANU E Press. ISBN 1920942858.

BERRY, Chris, ed., 2008. *Chinese films in focus II*. London, BFI.

BERRY, Chris a LU, Feiyi, eds., 2005. *Island on the edge: Taiwan new cinema and after*. Hong Kong: Hong Kong University Press. ISBN 9622097154.

DAVISON, Gary Marvin, 2003. *A short history of Taiwan: the case for independence*. Westport, Conn.: Praeger. ISBN 978-0275981310.

DLUHOŠOVÁ, Táňa, 2013. *Literárne pole a literatúra v ranom povojnovom období na Tái-wāne*. Praha. Disertační práce. Univerzita Karlova. Fakulta filozofická. Ústav Dálného Východu.

- GOTTLIEB, Nanette a CHEN, Ping, eds., 2001. *Language planning and language policy: East Asian perspectives*. Richmond: Curzon. ISBN 0700714685.
- HONG, Gou-Juin, 2011. *Taiwan cinema: a contested nation on screen*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-11162-2.
- CHANG, Bi-yu, 2015. *Place, identity, and national imagination in postwar Taiwan*. New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN 978-1-315-76566-2.
- JACOBS, J. Bruce, 2012. *Democratizing Taiwan*. Boston: Brill. ISBN 9789004225909.
- LANGEROVÁ, Viera, 2009. *Filmový zemepis kontinentálna Čína, Hongkong, Tchajwan*. Bratislava: Slovenský Filmový Ústav. ISBN 9788085187571.
- LIM, Song Hwee a WARD, Julian, eds., 2011. *The Chinese cinema book*. London: British Film Institute. ISBN 9781844573448.
- LIN, Sylvia Li-chun, 2007. *Representing atrocity in Taiwan: the 2/28 incident and white terror in fiction and film*. New York: Columbia University Press. ISBN 978-0-231-51281-7.
- MAKEHAM, John a HSIAU, A-chin, eds., 2005. *Cultural, ethnic, and political nationalism in contemporary Taiwan: bentuhua*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 9781403970206.
- RIGGER, Shelley, 2001. *From opposition to power: Taiwan's Democratic Progressive Party*. Boulder: L. Rienner Publishers. ISBN 1-55587-969-1.
- ROY, Denny, 2003. *Taiwan: a political history*. Ithaca: Cornell University Press. ISBN 0-8014-8805-2.
- SCHUBERT, Gunter, ed., 2016. *Routledge handbook of contemporary Taiwan*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN 978-1-315-76952-3.
- SONG, Xiaokun, 2009. *Between civic and ethnic: the transformation of Taiwanese nationalist ideologies (1895-2000)*. Brussels: VUBPRESS. ISBN 9789054875758.
- WICKS, James, 2014. *Transnational representations: the state of Taiwan film in the 1960s and 1970s*. Hong Kong: HKU Press. ISBN 978-988-8208-50-0.

YEH, Emilie Yueh-yu a DAVIS, Darrell William, 2005. *Taiwan film directors a treasure island*. New York: Columbia University Press. ISBN 9780231502993.

Elektronické zdroje

AMAE, Yoshihisa a DAMM, Jens, 2011. "Whither Taiwanization?" State, Society and Cultural Production in the New Era. *Journal of Current Chinese Affairs* [online]. **40**(1), 3-17 [cit. 14. 4. 2018]. ISSN 18681026. Dostupné z: <https://journals.sub.uni-hamburg.de/giga/jcca/article/download/402/400>

AUSTERLITZ, Saul, 2006. Edward Yang. *Cineaste* [online]. **31**(2), 77-78 [cit. 16. 4. 2018]. ISSN 00097004. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/yang/>

Cairo Conference, 2017. *Cairo Conference* [online]. 1-1 [cit. 10. 4. 2018]. Dostupné z: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=7&sid=b13bcb31-9e5f-4347-990a-b39ecef37d99%40pdc-v-sessmgr01&bdata=JmF1dGh0eXBIPXNoaWlmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=21212373&db=asn>

Edward Yang (Director), 2014. In: *The Taiwanese New Wave* [online]. 18. 8. [cit. 16. 4. 2018]. Dostupné z: <http://taiwanewave.blogspot.cz/2014/08/edward-yang-director.html>

Edward Yang, c1990-2018. In: *The Internet Movie Database (IMDb)* [online]. [cit. 16. 4. 2018]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0945981/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

Er zi de da wan ou (1983), c1990-2018. In: *The Internet Movie Database (IMDb)* [online]. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0085503/>

FERRERO, Stéphane, c2000-2003. Histoire du cinéma taiwanais. In: *Ilha Formosa* [online]. [cit. 26. 3. 2018]. Dostupné z: <http://stephfer.free.fr/cinema%20taiwanais.htm>

FULDA, Andreas Martin, 2002. Reevaluating the Taiwanese Democracy Movement: A Comparative Analysis of Opposition Organizations under Japanese and KMT Rule. *Critical Asian Studies* [online]. **34**(3), 357-394 [cit. 11. 4. 2018]. DOI:

10.1080/1467271022000008938. ISSN 14672715. Dostupné z:
<https://doi.org/10.1080/1467271022000008938>

FÜRST, Rudolf, 2004. Tchaj-wan – mladá čínská demokracie. *Mezinárodní vztahy* [online]. 39(3) [cit. 26. 3. 2018]. ISSN 2570-9429. Dostupné z:
<https://mv.iir.cz/article/view/121>

GONZALEZ, Ed, 2004. A Brighter Summer Day. In: *SLANT* [online]. 4. 4. [cit. 8. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/review/a-brighter-summer-day>

Healthy Realism genre (Industry), 2015. In: *The Taiwanese New Wave* [online]. 21. 3. [cit. 26. 3. 2018]. Dostupné z: <http://taiwanewave.blogspot.cz/2015/03/healthy-realism-genre-industry.html>

Hou Hsiao-Hsien (Director), 2014. In: *The Taiwanese New Wave* [online]. 18. 8. [cit. 16. 4. 2018]. Dostupné z: <http://taiwanewave.blogspot.cz/2014/08/hou-hsiao-hsien-director.html>

CHANG, Kai-Man, 2017. Filming Critical Female Perspectives: Edward Yang's *The Terrorizers*. *ASIANetwork Exchange* [online]. 24(1), 112-131 [cit. 16. 4. 2018]. ISSN 19439938. Dostupné z: <http://doi.org/10.16995/ane.157>

CHIANG, Ling-ching, 2013a. *Reshaping Taiwanese Identity: Taiwan Cinema and the City* [online]. [cit. 19. 3. 2018]. Dostupné z: <https://ira.le.ac.uk/handle/2381/28223>. Disertace. University of Leicester, Department of History of Art and Film. Vedoucí práce Richards Simon, Chapman James.

CHIANG, Mei-Hsuan, 2013b. *Healthy realism: paradoxical aesthetics, ideology, and nation-building in Taiwan cinema 1964-1982* [online]. Urbana, Illinois, [cit. 26. 3. 2018]. Dostupné z: [https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/46902/Mei-%20Hsuan Chiang.pdf?sequence=1](https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/46902/Mei-%20Hsuan%20Chiang.pdf?sequence=1). Disertace. University of Illinois at Urbana-Champaign.

LEE, Fu-lan, 2014. AN INTRODUCTION TO THE HISTORY OF TAIWAN. *Gdanskie Studia Azji Wschodniej* [online]. (5), 95-105 [cit. 11. 4. 2018]. ISSN 20842902. Dostupné z:
<http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=9&sid=b13bcb31-9e5f-4347-990a->

[b39ecef37d99%40pdc-v-
sessmgr01&bdata=JmF1dGh0eXBIPXNoaWlmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#db=e
5h&AN=100018573](https://www.taiwantoday.tw/news.php?unit=18,23,45,18&post=24419)

Li Hsing—six decades in movies, 2010. *Taiwan Today* [online]. 8. 10. [cit. 4. 4. 2018].
Dostupné z: <https://taiwantoday.tw/news.php?unit=18,23,45,18&post=24419>

Raz dva (Yi yi), 2005. In: *Česká televize* [online]. 27. 2. [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z:
<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1048237746-raz-dva-yi-yi/20338143936/>

Taiwanese New Cinema (Industry, Culture/History), 2015. In: *The Taiwanese New Wave* [online]. 22. 3. [cit. 15. 4. 2018]. Dostupné z:
<http://taiwanewave.blogspot.cz/2015/03/taiwanese-new-cinema-industry.html>

WALSH, Megan, 2016. Killer instinct: Hou Hsiao-hsien is the greatest film-maker you've never heard of--and now he's turned from art-house to martial arts. *New Statesman* [online]. **145**(5297), 50-51 [cit. 16. 4. 2018]. ISSN 13647431. Dostupné z:
<https://www.newstatesman.com/culture/film/2016/01/killer-instinct-hou-hsiao-hsien-greatest-film-maker-you-ve-never-heard>

WEI, Ti, 2008. How did Hou Hsiao-Hsien change Taiwan cinema? A critical reassessment. *Inter-Asia Cultural Studies* [online]. **9**(2), 271-279 [cit. 16. 4. 2018]. ISSN 14649373. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/14649370801965638>