

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Film Zhang Yimoua *Zavěste červené lucerny* jako adaptace novely *Manželky a konkubíny* čínského autora Su Tonga

Zhang Yimou's *Raise the Red Lantern* as an adaptation of novel *Wives and Concubines* by contemporary Chinese writer Su Tong

OLOMOUC 2019 Veronika Cetkovská
vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Janda

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

V Olomouci dne 16.4.2019

Podpis:

Anotace

Jméno a příjmení:	Veronika Cetkovská
Název fakulty a katedry:	Filozofická fakulta, Katedra asijských studií
Název práce:	Film Zhang Yimoua <i>Zavěste červené lucerny</i> jako adaptace novely <i>Manželky a konkubíny</i> čínského autora Su Tonga
Vedoucí práce:	Mgr. Petr Janda
Rozsah práce:	83 890
Počet stran:	48
Počet zdrojů:	41
Klíčová slova:	adaptace, Zhang Yimou, <i>Zavěste červené lucerny</i> , Pátá generace, Su Tong, čínská kinematografie

Zhangův snímek *Zavěste červené lucerny* je adaptací novely *Manželky a konkubíny* čínského autora Su Tonga. Hlavní cílem této práce bude zařazení a zhodnocení věrnosti adaptace *Zavěste červené lucerny* dle kategorizací vytyčených Alicjou Helmanovou, Michalem Horniakem, Brianem McFarlanem a Dudleym Andrewem. Tyto kategorizace budou vysvětleny v teoretické kapitole práce.

Jelikož bude práce zaměřená spíše na film než na jeho literární předlohu, následovat bude podrobná analýza snímku na základě teorií Davida Bordwella a Kristin Thompsonové a s ní související uvedení do kontextu tvorby tzv. Páté generace, do níž spadá právě režisér filmu Zhang Yimou. Dílčím úkolem práce bude zjistit, jak se rysy společné pro kinematografickou tvorbu Páté generace promítly do rozebíraného snímku.

V neposlední řadě se bude práce zabývat i tím, k jakým změnám došlo při převodu díla z formy literární do formy audiovizuální. Tyto změny budou ukázány na konkrétních příkladech v poslední části práce.

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Petru Jandovi za jeho cenné rady a připomínky, které mi poskytl během zpracovávání tohoto tématu.

Obsah

Ediční poznámka	7
Úvod	8
1. Materiály a metody	9
2. Teoretická kapitola	10
2.1. Pojem adaptace	10
2.2. Rozdělení typů adaptací.....	11
2.2.1. Rozdělení na ose diachronní.....	11
2.2.2. Rozdělení na ose synchronní	12
3. Kontext vzniku filmu	15
3.1. Pátá generace (第五代, Di wu dai).....	15
3.1.1. Raná tvorba Páté generace.....	16
3.1.2. Pozdější tvorba Páté generace.....	18
3.2. Zhang Yimou (张艺谋)	19
4. Analýza filmu	21
4.1. Narace	21
4.2. Mizanscéna	24
4.3. Zvuk.....	28
4.4. Kritiky filmu a cenzura	29
5. Srovnání filmu a jeho knižní předlohy	31
5.1. Su Tong (苏童).....	31
5.2. Novela Manželky a konkubíny.....	33
5.3. Klasifikace adaptace dle termínu z první kapitoly.....	34
5.3.1. Zařazení dle termínů Michala Horniaka	34
5.3.2. Rozbor dle termínů Briana McFarlana	35

5.3.3. Věrnost adaptace.....	36
5.4. Rozdíly mezi předlohou a jejím filmovým zpracováním	37
Závěr.....	42
Resumé v anglickém jazyce	44
Seznam zdrojů	45

Ediční poznámka

V textu je použita zjednodušená forma čínských znaků a pro jejich přepis do latinky jsem se rozhodla využít transkripci *pinyin*.

Většinu čínských názvů nebo jmen (např. provincie Shanxi, Zhang Yimou) jsem ponechala také v transkripci *pinyin*, pouze všeobecně známé a často používané názvy jsem použila v jejich českém znění (např. Peking).

Názvy filmů, které nemají český distribuční název, jsem rovněž přepsala do transkripce *pinyin* a v závorkách uvedla i jejich původní název v čínských znacích.

Přímé citace, které byly v původním znění v jiném jazyce, než češtině jsem přeložila do češtiny.

Úvod

Zhang Yimou patří mezi nejúspěšnější a nejznámější čínské režiséry. Společně s ostatními filmaři tzv. Páté generace změnil tvář čínské kinematografie a velkým dílem přispěl k jejímu proslavení ve světě. Jeho raná tvorba má mnohá specifika, převážně co se týče vizuální stránky filmů, a jeho snímky jsou většinou adaptacemi literárních děl.

Má bakalářská práce bude zaměřena na film *Zavěste červené lucerny* z roku 1991. Tento film je adaptací novely *Manželky a konkubíny* čínského autora Su Tonga.

Hlavním cílem práce bude určení typu a zhodnocení věrnosti této adaptace. Pro určení a zařazení typu adaptací doposud neexistuje jeden ustálený a všemi přijímaný systém kategorizace. Já jsem se rozhodla pro účely této práce zkoumat film *Zavěste červené lucerny* na ose diachronní a na ose synchronní. Na ose diachronní to bude pomocí systému vytvořeného Alicjou Helmanovou a na ose synchronní využiji systémy Michala Horniaka, Briana McFarlana a Dudleyho Andrewa, uznávaných filmových teoretiků. Každý z těchto systémů je odlišný a jejich spojení dle mého názoru přinese komplexnější porozumění rozebírané adaptace.

Práce bude nejprve obsahovat teoretickou kapitolu popisující systémy výše zmíněných teoretiků, na jejichž základě bude poté provedena kategorizace adaptace a zhodnocení její věrnosti. Dále bude provedena podrobná analýza filmu na základě neoformalistické teorie dle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Zmíněny budou i informace o kritikách filmu či jeho ceně a v neposlední řadě budou vytyčeny hlavní rozdíly mezi knižní předlohou a jejím filmovým zpracováním.

Krom výše zmíněných částí bude text obsahovat i podkapitoly, které celou práci zasadí do kulturního kontextu vzniku mnou rozebíraného filmu. Věnovat se budu Páté generaci a její tvorbě, samotnému režisérovi filmu a krátká podkapitola bude věnována i autorovi literární předlohy a novele jako takové.

1. Materiály a metody

Práce je rozdělena na dvě části: úvodní část teoretickou a část praktickou, kde se soustředím na analýzu snímku *Zavěste červené lucerny* a později na zařazení adaptace do kategorií, které jsou vysvětleny v teoretické části.

V teoretické kapitole je vysvětlen samotný pojem adaptace a dále jsou v jednotlivých podkapitolách rozebrány možnosti dělení adaptací na ose diachronní a na ose synchronní. Na ose diachronní se řídím dělením Alicje Helmanové, které uvedla ve své studii v knize *Tvořivé zrady*, na ose synchronní jsem se rozhodla použít kategorizace tři, jelikož každá se zaměřuje na odlišnou oblast v teorii adaptací, a to sice dle Michala Horniaka, Briana McFarlana a Dudleyho Andrewa. Horniakovo dělení, popsané v knize *Panorama českého filmu*, je v České republice nejčastěji využívané, McFarlanův systém, který je vysvětlen v jeho publikaci *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, jsem využila pro ukázání převodu narace mezi jednotlivými médii, věrnost adaptace jsem pak zkoumala na základě pěti otázek vytyčených Andrewem.

Druhá část práce, zaměřená na analýzu filmu, začíná uvedením do kontextu čínské kinematografie v období, kdy analyzovaný snímek vznikl. Dominantní skupinou byla v té době tzv. Pátá generace, do které patří i režisér filmu *Zavěste červené lucerny*, Zhang Yimou. Páté generaci i režisérovi jsou věnovány samostatné podkapitoly. U vypracování těchto kapitol jsem čerpala z několika publikací o čínské kinematografii a z publikovaných rozhovorů s režisérem.

Následuje samotná analýza filmu *Zavěste červené lucerny*, pro kterou byla využita teorie vytyčená Davidem Bordwellem a Kristin Thompsonovou v jejich knize *Umění filmu*. Film je zde v jednotlivých podkapitolách analyzován z hlediska narace, mizanscény a zvuku.

Na začátku páté kapitoly (viz 5. Srovnání filmu a jeho knižní předlohy) nejprve s pomocí knih věnujících se moderní čínské literatuře popisují tvorbu autora knižní předlohy Su Tonga. Následuje stručný rozbor novely *Manželky a konkubíny* a poté přichází na řadu hlavní cíl mé práce – zařazení a rozbor provedené adaptace pomocí pojmů vysvětlených v teoretické kapitole.

V neposlední řadě se věnuji jednotlivým rozdílům mezi knižní předlohou a filmem. Při této části práce čerpám přímo ze zkoumaného filmu a novely.

2. Teoretická kapitola

V teoretické kapitole této práce bude vysvětlen pojem adaptace a zároveň budou uvedeny různé přístupy k jeho možnému klasifikování. Jmenovitě půjde o klasifikace dle Alicje Helmanové, Michala Horniaka, Briana McFarlana a Dudleyho Andrewa, pomocí kterých bude v závěru práce proveden rozbor a určení zkoumané adaptace *Zavěste červené lucerny*.

2.1. Pojem adaptace

Pro pojem adaptace neexistuje ve filmové vědě jedna ustálená a všemi přijímaná definice. Samotné slovo pochází z latinského slova *adaptare*, jeho původním významem je „přizpůsobit se, změnit se“. Filmoví teoretici vysvětlují pojem adaptace různě. Například dle Kateriny Perdikaki z Univerzity v Surrey „*můžeme na adaptaci nahlížet jako na kreativní přenos příběhu z jednoho média do druhého*“ (Perdikaki 2018). Slovy Horniaka „*se pojmem adaptace rozumí audiovizuální převedení jazykových, kompozičních a významových vrstev literární předlohy do filmového jazyka*“ (Horniak 2000, s. 246). Jako nejvýstižnější a nejuchopitelnější definice se jeví ta, kterou ve své publikaci zveřejnil Timothy Corrigan z Temple Univerzity. Ten uvádí, že „*adaptace je nejběžnější postup při spolupráci filmu a literatury, popisující přenos románu, dramatu či jiného literárního zdroje do filmové podoby*“ (Corrigan 1999, s. 20). Pro účely této práce bude využit termín adaptace dle definice Corriganova.

Jak vyplývá z předchozího odstavce, filmoví teoretici se v teorii adaptací neshodují. Není ustálená jedna všeřikající definice termínu adaptace a stejně tak se různí lidé neshodují na klasifikaci adaptací. Helmanová ve své práci uvádí, že adaptace můžeme klasifikovat pouze zhruba, a to se zřetelem na jejich nejuniverzálnější rysy (Helmanová 1998, s. 136). Dle Horniaka problém nastává v používání samotného termínu adaptace, jelikož tento termín je zavádějící a jako takový může hodnotit kvalitu provedeného převodu. Přesnějším termínem by podle něj byl spíše termín přepis, avšak pojem adaptace je ve filmové teorii již natolik ustálený, že používání jiného termínu by mohlo být matoucí (Horniak 2000, s. 246).

Adaptace by se v porovnání s ostatními postupy tvorby filmu mohla jevit jako méně kreativní přístup, avšak literatura a kinematografie jsou již od počátků filmu nerozlučitelné. Literatura poskytuje filmu témata, motivické linie, hrdiny či narativní vzorce, a filmaři se snaží tyto prostředky poskytnuté literaturou převést do filmového

jazyka (Helmanová 1998, s. 133). Mnoho adaptací bývá kritizováno za nepřesnost, deformaci, zradu či znesvěcení jejich literárních předloh. Toto přesvědčení pravděpodobně pramení z chápání filmu jakožto románové ilustrace – tento přístup pouze podporuje zakořeněné přesvědčení, že literatura je nadřazena vizuálnímu umění (Česálková 2006).

Zhang Yimou, režisér mnou rozebíraného snímku, o procesu adaptace pronesl: „*Myslím si, že film musí nalézat vlastní vyjadřovací prostředky; nemůže duplikovat literaturu. Dokonce i adaptace dobrého literárního díla se musí nejprve ze všeho stát filmem; nemůže být kopií literatury. Adaptace nemusí být jako původní literární dílo, měla by být filmová*“ (Zhang a Gateward 2001, s. 5).

2.2. Rozdělení typů adaptací

Jak bylo uvedeno v předchozí podkapitole, teorie filmových adaptací není příliš jednotnou disciplínou. Není možné exaktně určit, jakým typem adaptace je rozebíraný film, jelikož nic jako všeobecně používané typy adaptací či jejich kategorie neexistuje. Několik filmových teoretiků si však pro takovouto kategorizaci adaptací vytvořilo vlastní systémy a pomocí těchto kategorií je možno adaptace zkoumat, určovat a zařazovat.

Pro svou práci jsem se rozhodla použít klasifikace na dvou různých osách – jednu na ose **diachronní** a druhou na ose **synchronní**. Pro osu diachronní použiji klasifikaci, kterou vytvořila Helmanová, na ose synchronní pak budu zařazovat adaptaci dle systému Horniaka, McFarlana a Andrewa. Tato rozdělení v následujících podkapitolách rozvedu a vysvětlím, jelikož se právě jejich pravidly budu řídit při pozdější analýze filmu *Zavěste červené lucerny*.

2.2.1. Rozdělení na ose diachronní

Dělení adaptací na ose diachronní, tedy sledující historickou proměnlivost způsobů adaptace, ve své práci popsala Alicja Helmanová. Svou kategorizaci staví na základě „*několika situací určených stupněm pokročilosti vývoje filmových vyjadřovacích prostředků*“, zejména pak v oblasti techniky vyprávění (Helmanová 1998, s. 136-138). Podle tohoto kritéria autorka vytyčila následující čtyři kategorie:

První období (neboli období „pouťového biografu“) – Toto období odpovídá rané fázi vývoje kinematografie a jeho vztah k literatuře lze popsat jako techniku „živých obrazů“, které sloužily jako ilustrace k známým literárním dílům.

Druhé období – Dle Helmanové začíná toto období seriály Louise Feuilladea v Evropě a snímkem *Zrození národa* (*The Birth of a Nation*, režie D.W. Griffith, USA, 1915) a končí společně s érou němých filmů. V této době se do filmů promítají narativní techniky odpovídající próze 19. století. Poprvé se zde začíná objevovat například kontinuita dějové linky, volné zacházení s časem a prostorem, či užití souběžných dějových linek.

Třetí období – Probíhá během prvních let zvukového filmu a ve snímcích jsou hojně používány nové prostředky (zvuk, slovo, hudba).

Čtvrté období – Počínaje 40. lety 20. století vstupují filmové adaptace do svého čtvrtého období. Různými novými technikami se snaží film co nejvíce přiblížit soudobé literatuře a režiséři začínají více experimentovat s formou.

2.2.2. Rozdělení na ose synchronní

Co se týče dělení adaptací na ose synchronní, tedy bez ohledu na změny způsobené časem, nabízí se nám nespočet možností. Téměř každý teoretik zabývající se adaptacemi nahlíží na synchronní dělení adaptací různě, všichni se však snaží rozlišit a popsat základní možnosti filmového nakládání s literaturou (Helmanová 1998, s. 134).

Mezi nejvýznamnější teoretiky zabývající se teorií adaptací mimo jiné patří například Geoffrey Wagner, Michael Klein a Gillian Parkerová, McFarlane a Andrew. V českém prostředí je nejčastěji používána klasifikace Michala Horniaka. Pro rozsah této práce bude podrobněji rozvedeno pouze dělení těch, na jejichž základě bude později prováděna podrobná analýza snímku *Zavěste červené lucerny*, a to sice Horniaka, Andrewa, který se zaměřuje na věrnost adaptace a v neposlední řadě McFarlanea, pomocí jehož teze bude zkoumán způsob převodu příběhu.

Jako první přiblížím teorii Horniaka, popisující různé aspekty přepisu literárního díla do filmu. Ten tyto aspekty dělí na tři, jmenovitě aspekt kvantitativní, aspekt kvalitativní a aspekt realizační.

Aspekt kvantitativní Horniak popisuje jako „*míru či množství převedených motivů*“. Z pohledu aspektu kvantitativního můžeme dále adaptace (v Horniakově terminologii přepisy) dělit na přepisy věrné, volné či na motivy (Horniak 2000, s. 247).

Druhý aspekt, aspekt kvalitativní, „*představuje práci s myšlenkou, smyslem a poetikou díla*“. Kvalitativní aspekt nesoudí snímek jako takový, ale hodnotí jeho

myšlenkovou závislost na literární předloze. Dále se v Horniakově terminologii dělí na adaptaci, což znamená „*dodržení ducha či smyslu předlohy*“, interpretaci neboli „*čtení nové a odhalující*“ a rezignaci, která, jak již název sám vypovídá, toho nemá s originální předlohou mnoho společného a může u ní dojít k „*výraznému odchýlení, či upuštění od myšlenky díla, jejímu zjednodušení, či popření*“ (Horniak 2000, s. 247-248).

Poslední aspekt, realizační, zkoumá využití filmových prostředků. Horniak z hlediska aspektu realizačního dále dělí přepisy (adaptace) na výtvarné (obrazové), hudební (zvukové), herecké, stříhové, pohybově-taneční, výpravně-kostýmní nebo komplexní (režijní) (Horniak 2000, s. 246-248).

Krom výše popsaného dělení dále Horniak rozlišuje možné způsoby adaptace z pohledu scénáristického zpracování. „*Obecně se dají tyto transformační postupy označit jako selekce (výběr motivů), amplifikace (rozpracování motivů), konkretizace (audiovizuální zachycení předmětů a situací) a aktualizace (hledání nových významů a souvislostí)*“ (Horniak 2000, s. 246).

McFarlane rozdělil filmové nakládání s literaturou do dvou možností, a to sice transfer a vlastní adaptaci. Ve své tezi zdůrazňuje důležitost příběhu (narrativ) jakožto hlavního prvku, který propojuje film s literaturou (McFarlane 1996, s. 12). Hlavní myšlenkou, na které stojí jeho dělení adaptací je rozlišení mezi tím, co patří k vyprávěnému příběhu a tím, co patří k vypovídání (enunciace). Jak sám autor ve své knize *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation* napsal:

„1) *elementy původního literárního díla, které se dají převést, protože nejsou spjaty s jedním sémiologickým systémem – to je narrativ (příběh)*

2) *[elementy], které zahrnují spletité procesy adaptace, jelikož jsou úzce spojeny s jedním sémiotickým systémem – to je enunciace (vypovídání)*“ (McFarlane 1996, s. 20).

Řečeno jinými slovy narrativ, který není spjat s jedním sémiologickým systémem a může být přenesen do filmu, podléhá transferu, zatímco enunciace, která je vázaná pouze na jeden systém, podléhá vlastní adaptaci. Transfer zahrnuje například příběh, funkci jednotlivých postav či jejich psychologické vzorce. Všechny tyto faktory spadají pod narrativ a jejich přenos z jednoho média do druhého je možný. Naopak vlastní adaptaci vyžadují ty elementy původního literárního díla, které se přenést nedají, jako například tzv. indicie, signifikanty či styl psaní (McFarlane 1996, s. 23-26).

Andrew ve své knize *Concepts in film theory* popsal tři přístupy k literárnímu materiálu: výpůjčku, transformaci a křížení (Helmanová 1998, s. 134). Pro tuto práci jsem se však rozhodla spíše využít jeho způsob zhodnocení věrnosti adaptace, který je vysvětlen v knize Corrigan *Film and literature: An introduction and Reader* (Corrigan 1999, s. 20). Věrnost adaptace je v ní popsána jako „*představa, která zjišťuje, do jaké míry je adaptace věrohodná či přesná s ohledem na originální text*“. Věrnost adaptací se rozhodl zjišťovat pomocí následujících pěti otázek:

- 1) Do jaké míry jsou zachovány detaily scény a příběhu?
- 2) Do jaké míry je uchována komplexita postav?
- 3) Do jaké míry jsou témata a idey původního díla převedeny do adaptace?
- 4) Do jaké míry bylo dílo pozměněno na základě odlišného historického a kulturního kontextu?
- 5) Do jaké míry ovlivnila význam díla pro čtenáře nebo diváka změna použitého média?

Pomocí právě popsaných kategorizací bude v pozdější části práce proveden rozbor a zařazení adaptace *Zavěste červené lucerny*.

3. Kontext vzniku filmu

Tato kapitola se bude zabývat uvedením do kontextu doby vzniku filmu. Zaměří se na tzv. Pátou generaci a poté na samotného režiséra analyzovaného filmu, Zhang Yimoua.

3.1. Pátá generace (第五代, Di wu dai)

Čínská kinematografie rozděluje režiséry do generací. U některých (např. Čtvrtá i Pátá generace) je toho dělení provedeno na základě toho, v jakém ročníku Pekingské filmové akademie (北京电影学院, Beijing dianying xueyuan) od jejího otevření studovali. Pojem Pátá generace (中国大陆第五代导演, Zhongguo dalu di wu dai daoyan) označuje první ročník absolventů Pekingské filmové akademie po jejím znovuotevření v roce 1978 (Zhu a Robinson 2010, s. 145). Po dokončení studia v roce 1982 se tito absolventi stali první generací vystudovaných čínských filmařů po Kulturní revoluci a významně ovlivnili kulturní život a rozvoj umění tehdejší Číny (Zhang 2004, s. 226).

Filmaři přiřazovaní k Páté generaci toho mají mnoho společného. Jedná se především o umělce narozené v letech 1950-56, tedy těsně po vyhlášení Čínské lidové republiky. Od mládí jim byla vštěpována ideologie Komunistické strany Číny, byli označeni za „vzdělanou mládež“ (知情, zhiqing) a mnoho z nich bylo vysláno na několik let trvající převýchovu na venkov (Zhu a Robinson 2010, s. 146). Převýchova na venkově a Kulturní revoluce autory silně poznamenala a tyto vlivy se poté projeví i v jejich tvorbě.

Pátá generace byla prvním ročníkem čínských filmařů, který se dostal během studia k zahraničním filmům a filmovým teoriím (Zhu a Robinson 2010, s. 146). Jejich vlastní pozdější tvorba je díky tomuto faktu ovlivněna například francouzskou novou vlnou, japonskou či italskou kinematografií.

Dalším významným aspektem, který ovlivnil ranou tvorbu Páté generace bylo i jejich přiřazení do státěm podporovaných filmových studií. Po ukončení studia byli čerství absolventi vysláni do filmových studií po celé Číně, kde se jim dostávalo finanční podpory k tvorbě jejich prvotin. Většina režisérů Páté generace byla přiřazena do poměrně odlehlých oblastí Číny, kde nebyli pod neustálým dohledem ze strany vlády a díky tomuto faktu byla jejich tvorba jen velmi málo ovlivněna politikou (Tan a Zhang

1999). Významným bylo především Xi'anské filmové studio (西安电影制片厂, Xi'an dianying zhipianchang), jehož ředitelem se v roce 1983 stal Wu Tianming (吴天明), jeden z hlavních představitelů Čtvrté generace. Wu Tianming se rozhodl finanční prostředky přidělené Xi'anskému filmovému studiu využít k podpoře mladých režisérů jako byli například Chen Kaige (陈凯歌), Huang Jianxin (黄建新), Tian Zhuangzhuang (田壮壮) a Zhang Yimou s vírou, že se Xi'an stane centrem experimentálních filmů (Zhang a Gateward 2001, s. IX).

3.1.1. Raná tvorba Páté generace

Filmy Páté generace z počátku 80. let spojuje několik společných rysů. Autoři se snažili vymanit z předchozích ustálených forem socialistického realismu, a nebáli se proto experimentovat. Filmy nesou prvky avantgardy, která se v té době rozvíjela i na poli literatury. Důraz je kladen na formu spíše než na epický děj. Objevují se dlouhé neměnné záběry, neobvyklá práce s barvou nebo zvukem a hudbou – prvky obzvláště typické pro ranou tvorbu Zhang Yimoua. Umělecká stránka snímku se stává jeho velmi důležitou součástí. Režiséři chtějí své filmy „ukazovat“ a ne pouze „vyprávět“ co se stalo (Zhang 2004, s. 236).

Tyto znaky jejich tvorby jsou velmi dobře znázorněny v tabulce v knize *Chinese national cinema* od Yingjin Zhanga. Ten vymezuje tvorbu Páté generace oproti dříve vznikajícím filmům pomocí rozdělení do dvou kategorií: filmy tvořené literáty (Čtvrtá generace) a filmy tvořené filmaři (Pátá generace). Na dvou kategoriích ukazuje hlavní rozdíly těchto dvou skupin, jak můžeme vidět níže v Tabulce č. 1.

Tabulka č. 1– Srovnání Čtvrté a Páté generace

Filmy tvořené literáty	Filmy tvořené filmaři
Literární kvality (scénář)	Vizuální kvality (práce s kamerou)
Dramatická struktura (příběh)	Nedramatická struktura (záběry)
Souvislý děj	Minimální děj
Hojné dialogy (vyprávění)	Hojná obraznost (ukazování)
Rozvinuté charaktery postav	Tajemné charaktery postav

Jasně poselství (indoktrinace)	Neujasněný význam (možná interpretace)
Diegetická, symfonická hudba	Ticho, zvuky mimo obraz
Lineárnost (kontinuita)	Stříhy (přerušování)
Efekty divadelního stylu (emoce)	Efekty dokumentárního stylu (kognice)
Pasivní divák („krmení“ názorem)	Aktivní divák (zúčastněnost)

Zdroj: (Zhang 2004, s. 237), tabulku podle zdroje sestavila autorka

Se snahou o vymezení se vůči socialistickému realismu souvisí i další velmi specifický prvek rané tvorby Páté generace. Některé z jejich filmů, například *Qiu Ju da guansi* (秋菊打官司, režie Zhang Yimou, ČLR, 1992), jsou natočeny v kvazi-dokumentárním stylu. Tímto přístupem se režiséři snažili zbavit umělosti, na které socialistický realismus stál. Ve filmech účinkovalo jen malé množství profesionálních herců. Záběry vznikaly přímo na rušných ulicích často bez vědomí natáčených. Sám Zhang Yimou, který se jako kameraman podílel na vzniku snímku *Žlutá země* (黄土地, Huang tudi, ČLR, 1984), říká v rozhovoru:

„Postavy jsou hrány skutečnými lidmi: rolníky, policisty, soudci a tak dále. Obsadili jsme jen čtyři profesionální herce (...) Polovina filmu byla natočena tajně; lidé neviděli kamery (...) Kamera byla ukrytá z dohledu a mikrofony byly připevněny na oblečení.“ (Silbergeld 1999, s. 126-7).

V jejich o něco pozdější tvorbě se tyto prvky dokumentárního stylu vytrácí a u většiny režiséru se setkáváme s komerčnější tvorbou.

Ačkoli se chtěli režiséři Páté generace vymezit vůči dříve produkovaným snímkům, používali stále některé principy svých předchůdců. Ze socialistického realismu si vypůjčovali hlavní hrdiny, kterými jsou obyčejní lidé – většinou vesničané, a filmy jsou situovány do chudých venkovských oblastí (Zhang 2004, s. 228). Tyto postavy však nejsou glorifikovány a dávány za vzor, jak tomu bylo dříve, naopak jsou ukázány i jejich slabé stránky a nelehké životní úděly. Nově se setkáváme i s hlavní ženskou hrdinkou, která je utlačována čínskou patriarchální společností.

Uvolnění politické situace, které nastalo v Číně na počátku 80. let se pochopitelně promítalo i do oblasti umění a autoři se nebáli témat, která byla dříve tabu. Mezi tato

dříve kontroverzní témata patřila například sexualita, politická perzekuce či bojová umění (Zhang 2004, s. 226).

Dalším charakteristickým prvkem rané tvorby Páté generace je i způsob, jakým režiséři získávali inspiraci pro své snímky – a to sice adaptací literárních děl. Hned první filmy režisérů Páté generace byly adaptacemi. Snímek *Jeden a osm* (一个和八个, Yi ge he ba ge, ČLR, 1984) režiséra Zhang Junzhaoa (张军钊) je založen na nepublikované stejnojmenné básni spisovatele Guo Xiaochuana (郭小川). Druhý velmi významný film z prvotní tvorby Páté generace, *Žlutá země* režiséra Chen Kaigeho, je inspirován lyrickou esejí. Volba takto specifických literárních žánrů jako předloh k filmům definovala dále celou tvorbu nové generace režisérů a zasadila se za anti-narativní tendenci jejich dalších snímků (Qin 2010, s. 165).

Kromě dvou prvních snímků, které silně ovlivnily další směřování Páté generace, bylo i několik dalších filmů různých režisérů natočeno na základě literární předlohy. Mezi ně patří například Cheng Kaigeho *Král dětí* (孩子王, Haizi wang, ČLR, 1987) dle stejnojmenného románu Ah Chenga (vlastním jménem Zhong Acheng, 钟阿城), či jeho mezinárodně proslulý snímek *Sbohem, má konkubíno* (霸王别姬, Bawang bie ji, ČLR, 1993) podle stejnojmenného románu hongkongské spisovatelky Lilian Lee. Mnoho snímků Zhang Yimoua jsou rovněž adaptace. Nejtypičtější příklad adaptace v Zhangově tvorbě je jeho pravděpodobně nejznámější snímek *Žít* (活着, Huozhe, ČLR, 1994), který je adaptací stejnojmenného románu jednoho z nejprominentnějších současných čínských spisovatelů, Yu Hua (余华).

3.1.2. Pozdější tvorba Páté generace

Za zlomovou událost ovlivňující tvorbu Páté generace můžeme považovat Incident na náměstí Nebeského klidu v roce 1989 a po něm následující upevňování politické moci. Po značně avantgardní a rebelské fázi 80. let se většina režisérů Páté generace obrací ke komerčnější tvorbě, někteří emigrují a jiní přecházejí k tvorbě televizní (Larson 2011, s. 119). V 90. letech tak přestává být Pátá generace homogenní skupinou a každý z režisérů se vydává po své vlastní ose.

3.2. Zhang Yimou (张艺谋)

Zhang Yimou (nar. 1950) je jeden z nejvýznamnějších čínských režisérů současnosti a bývá považován za hlavního představitele výše rozebírané Páté generace.

Jakožto dítě důstojníka kuomintangské armády prožil nelehké dětství. V roce 1968 byl společně s ostatními, označenými za „vzdělanou mládež“ poslán na převýchovu na venkov, kde strávil tři roky zemědělskými pracemi a později sedm let prací v továrně na textil (Zhou 2017, s. 4).

Po skončení Kulturní revoluce v roce 1976 byl obnoven školský systém a bylo znovu možné hlásit se na univerzity. Zhang Yimou, v té době již nad věkovým limitem pro podávání přihlášek, se rozhodl využít této šance a díky svému velkému talentu, jenž prokázal na předložených fotografiích, se stal studentem prvního ročníku filmových studií po znovuotevření Pekingské filmové akademie (Zhou 2017, s. 4). Společně s ostatními absolventy tohoto ročníku, označovanými souhrnně jako Pátá generace, již brzy po ukončení studií výrazně ovlivnil čínskou kinematografii.

Zhang Yimou jakožto čerstvě vystudovaný kameraman započal svou kariéru u dvou prvních filmů Páté generace – *Jeden a osm* a *Žlutá země*. Na těchto snímcích prokázal svůj cit pro práci s kamerou a oba filmy nesou jeho jednoznačný kameramanský rukopis – dlouhé neměnné záběry, neobvyklé úhly snímání, výraznou práci s barvami atd.

Po kameramanském debutu si mohl Zhang Yimou vyzkoušet i pozici herce, když ho do svého filmu *Stará studna* (老井, Laojing, ČLR, 1987) obsadil režisér a vedoucí Xi'anského filmového studia Wu Tianming. Za roli Sun Wangquana, vesničana, který pomůže horské vsi získat zpět vodu, obdržel Zhang Yimou Cenu zlatého kohouta (金鸡奖, Jinji Jiang) pro nejlepší mužskou hlavní roli a toho samého ocenění se mu dostalo i na Tokijském mezinárodním filmovém festivalu v roce 1987 (Silbergeld 1999, s. 281). Tento herecký úspěch mu po dohodě s Wu Tianmingem přinesl šanci režirovat první vlastní film, *Rudé pole*, který odstartoval Zhangovu úspěšnou režisérskou dráhu.

Zhangova tvorba prošla za více jak 30 let kariéry výraznou proměnou. Prvotní fázi plnou rebelství a snahy o změnu vystřídal obrat ke komercialismu. Z jeho filmů se postupně vytrácí kritika systému a už se tolik nesnaží zpracovávat tabuizovaná či kontroverzní témata. Tak se z pozice často cenzurovaného režiséra dostal Zhang Yimou do postavení, kdy je vládou podporován. Dost o tom vypovídá i fakt, že právě Zhang

Yimou byl pověřen režii úvodního a závěrečného ceremoniálu na Letních olympijských hrách 2008 v Pekingu (Deppman 2010, s. 34).

4. Analýza filmu

V této kapitole provedu podrobnou analýzu filmu ze tří hledisek podle neoformalistické teorie Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, a to sice z pohledu **narace, mizanscény a zvuku**.

Film *Zavěste červené lucerny* byl natočen v roce 1991 a jeho režisérem je Zhang Yimou. Scénář byl napsán na základě Su Tongovy novely *Manželky a konkubíny* a o jeho vytvoření se postaral Ni Zhen, autor předlohy se na scénáři nepodílel.

4.1. Narace

Podle termínů vytyčených Bordwellem a Thompsonovou můžeme z hlediska rozsahu informací naraci filmu specifikovat jako omezenou – víme a vidíme pouze to, co hlavní postava (Bordwell a Thompson, s. 127-128). Narace však není omezená úplně, ve filmu jsou i záběry, které se hlavní postavy netýkají přímo nebo v nich sama nevystupuje.

Co se hloubky informací týče, naraci filmu by se dala označit za objektivní, jelikož syžet je omezen pouze na to, co postavy dělají a říkají, nejsou nám známy jejich vnitřní myšlenkové pochody (Bordwell a Thompson, s. 129-130). Zároveň není ve filmu přítomen prvek vypravěče, takže celý příběh je nám podáván pouze skrze dialogy a vizuální obrazy.

Děj filmu *Zavěste červené lucerny* se odehrává během 20. let 20. století a je rozdělen do několika částí, celou dobu však sleduje osudy hlavní hrdinky Songlian. V první scéně filmu po úvodních titulcích pohlížíme do tváře Songlian, která nás pomocí rozhovoru se svou nevlastní matkou uvádí do děje a vysvětluje, proč musí zanechat studií a provdat se. Dále je film rozdělen pomocí černých scén s rudými kaligrafickými nápisy jednotlivých období, kterými jsou léto, podzim, zima a poté skokově další léto. Celý film uzavírá pohled na jedno z nádvoří domu a zároveň běží konečné titulky. Pomocí právě vyjmenovaných úseků filmu nastíním hlavní dějové události příběhu.

První scéna po úvodních titulcích nám ukazuje záběr na obličej Songlian, 19leté studentky, která musí kvůli smrti otce zanechat studií a provdat se do bohaté domácnosti Chen, aby finančně nezatěžovala svou rodinu. Tyto okolnosti jsou nám sděleny samotnou Songlian v rozhovoru s její macechou, která je však mimo obraz.

První léto začíná příchodem Songlian do jejího nového domu, kde se postupně seznámí se třemi ostatními manželkami pána domu, Yuru, Zhuoyun a Meishan a jsou jí představeny mnohá prastará pravidla, která se v domě musí dodržovat. V této fázi filmu začínáme chápat vztahy mezi jednotlivými manželkami a fungování celého domu. Songlian má první neshody se svou komornou Yan'er a také s třetí konkubínou Meishan. Také se potkává svým novým manželem, a poprvé prožívá rituály spojené s přízní pána domu. Ten si každý den vybírá, u které ze svých konkubín bude trávit noc. Daná žena pak obdrží masáž nohou, může vybírat jídla, která se budou podávat a v celé její části domu jsou rozsvíceny velké červené lampiony, které nás jako jeden z hlavních motivů provází celým filmem a je jim věnován také samotný název snímku.

V části, která začíná snímkem s nápisem podzim se prohlubují neshody mezi Songlian a její komornou Yan'er, která si přeje stát se konkubínou a ve své komůrce si tajně rozsvěcuje rudé lampiony, které jsou vyhrazeny pouze pro konkubíny. Odhaluje se postupně i pravá tvář druhé konkubíny Zhuoyun, která „*má tvář Buddha a srdce škorpióna*“. I vztah Songlian a Zhuoyun se tak začne vyostřovat a Songlian Zhuoyun poraní při stříhání vlasů. Ta však této situace využije ve svůj prospěch a Songlian znovu přichází o přízeň pána domu. Naopak vztah Songlian a třetí konkubíny Meishan se zlepšuje. Songlian si uvědomí, že kdo má přízeň pána domu, má i moc a pomocí předstíraného těhotenství si zaručí, že pán domu tráví každou noc s ní a lampiony u jejího domu jsou pořád rozsvíceny.

Třetí část, zima, nás uvádí do dalšího soupeření mezi konkubínami. Služebná Yan'er odhalí podvod ohledně těhotenství Songlian a svěří se s tímto tajemstvím druhé konkubíně Zhuoyun. Ta zajistí odhalení léčky a Songlian přichází o veškerá svá privilegia – lampiony v jejím domě zakryty černými návleky. Songlian přichází o pánovu přízeň a vztek si vybíjí na své komorné. Odhalí její tajemství s lampiony a nechá ji klečet na mrazu při pálení těchto lampionů. Yan'er je tvrdohlavá a pyšná a odmítá se omluvit, takže na mrazu proklečí celou noc, následkem čehož zkolabuje a později v nemocnici umírá, údajně se jménem Songlian na rtech.

Songlian se rozhodne sama v pokoji oslavit své narozeniny, opije se a tropí hlouposti. Přijde ji uklidnit nejprve nejstarší syn první manželky a později druhá konkubína Zhuoyun. Songlian jí v opilosti poví o poměru třetí konkubíny Meishan s rodinným doktorem Gao. Zhuoyun této informace využije a veřejně odhalí nevěru Meishan. Ta je pak odvečena násilím od svého milence a Songlian je svědkem toho, jak

jí pánovi pochopové zavraždí v přístěnku na střeše. Ten je v domě brán jako místnost smrti a je zakázáno o něm mluvit, jelikož stejný osud jako Meishan v něm potkal i několik dalších konkubín z dřívějších generací. Songlian se po svědectví této kruté události pravděpodobně následkem dlouhodobého útlaku a pocitu viny za dvě úmrtí zblázní a není již ochotna tolerovat pravidla domu.

Poslední část děje, odehrávající se další léto, ukazuje příchod páté konkubíny do domu Chen. Mladičká konkubína během masáže nohou upozoruje Songlian, která ve svých dívčích šatech bloudí po nádvořích domu. V tomto duchu je vyvedena i poslední scéna filmu, při které Songlian bezcílne chodí po nádvoří a celý film je uzavřen právě touto scénou se závěrečnými titulky.

Ve filmu je mistrně zvládnuta psychologie jednotlivých postav a její vývoj. Největší přeměnou projde pochopitelně hlavní hrdinka Songlian, která se z nešťastné studentky stává panovačnou ženou. Později, po procitnutí ohledně fungování domu, se stane lhostejnou a již necítí jakoukoliv tížadost. V zimě dokonce mluví o tom, jestli není lepší si vzít život než být konkubínou v domě Chen. Její psychologický vývoj završí dění ke konci filmu, kdy je Songlian svědkem vraždy, kterou svou prostorekostí v podstatě způsobila a s pocitem viny již za dvě úmrtí (své komorné Yan'er a třetí konkubíny Meishan) se zblázní.

Zajímavý vývoj můžeme sledovat i u druhé a třetí konkubíny – Zhuoyun a Meishan. Ze Zhuoyun, která se prvně zdála být přívětivou a nápomocnou se stala vypočítavá a sobecká žena. Naopak Meishan, která byla v první části filmu žárlivá a zhýčkaná, se ukázala býti vyrovnanou ženou s nadhledem.

Velmi zajímavou postavou ve filmu je také pán domu Chen, jehož obličej není nikdy přímo ukázán. Jeho postava je buď ukázána z dálky, otočena zády nebo například skrze poloprůhledné závěsy na posteli. I přes jeho častou nepřítomnost však dům funguje podle stanovených pravidel, kterým jsou sluhové pravděpodobně oddanější než samotným pánům.

Hlavním motivem filmu je těžký úděl ženy v patriarchální společnosti svázané konfuciánskou tradicí a její boj proti (sexuálnímu) útisku. Celý film by mohl být vnímán právě jako kritika patriarchální společnosti, která chápe ženy jako předměty a donutí je soupeřit proti sobě o přízeň pána domu. Ve filmu je viditelná i kritika zkosnatělých tradic,

kteřé jsou za kařždou cenu dodřřzovány, i kdyř už nemají význam nebo jsou vylořženě nevhodné pro dneřní společnost.

Velmi výrazným motivem ve filmu je krom dodřřzování tradic patriarchální společnosti i s ním spojená sexualita. Ta prostupuje celým snímkem, i přesto, že řždý akt není explicitně ukázán. Předloženy jsou nám pouze náznaky ve formě již zmiňované masáže nohou předcházející souloži či letmé pohledy skřze rudé závěsy na posteli. Tuto atmosféru rozhodně podtrhává všude přítomná rudá barva, které se budu věnovat podrobněji v následující podkapitole.

4.2. Mizanscéna

Samotné slovo mizanscéna pochází z francouzského výrazu *mise en scène*, v překladu „dát na scénu“ a svůj původ má v divadelním světě. Později byl tento termín přenesen do světa kinematografie a chápeme pod ním „reřisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku“ (Bordwell a Thompson 2011, s. 159).

Mizanscéna má čtyři hlavní oblasti, které můžeme zkoumat, a těmi jsou **prostředí**, **kostýmy a masky**, **osvětlování** a **inscenování**, kterému se však práce nebude z důvodu omezeného rozsahu věnovat.

Prostředí

Prostředí, v němž se film odehrává, pro něj má velmi významnou roli. Zhang Yimou se rozhodl téměř celý snímek (vyjma prvních dvou scén) natočit v sídle rodiny Qiao (乔家大院, Qiaojia dayuan) v provincii Shanxi. Celý komplex tohoto panství má rozlohu přibližně 9000 m² a je typickým zástupcem soukromých rezidencí severní Číny z dynastie Qing¹. Zhang se o tomto panství vyjádřil následovně:

„(...) *Byl jsem nadšený, kdyř jsem našel tohle zdi obehnané, stovky let staré panství v provincii Shanxi [kde byl natočen snímek Zavěste červené lucerny]. Jeho vysoké zdi tvořily nehybný vzorek čtvercové sítě, který perfektně vyjadřuje prastarou obsesi striktním řádem. Číňané se po dlouhou dobu zdrřžovali v omezeném, zdi obehnaném prostoru“* (Zhang a Gateward 2001, s. 31).

¹ Qiao's Family Compound (Qiao Jia Dayuan). China Discovery [online]. [cit. 2019-04-07]. Dostupné z: <https://www.chinadiscovery.com/shanxi/pingyao/qiao-family-compound.html>

Budova je se svými mnoha nádvořími a nespočtem místnosti velmi komplikovaná. Několik scén filmu se odehrává i na střeších domů, na které se dá vystoupit změní schodišť. Na střeše je také ona místnost smrti, malý přístřešek zabezpečený obrovským řetězem, ve které o svůj život přijde třetí konkubína Meishan.

Venkovní scény, natáčené na mnohých dvorech či střeších domu působí poněkud pustě a nepřívětivě, nevidíme žádnou vegetaci ani jiné zpestření venkovních prostor. Naopak vnitřní pokoje jsou bohatě zdobené, je v nich využito mnoha barev (převážně rudé) a dekorací. Každá z konkubín má svůj dům zařízen v jiném stylu, například pokoje Meishan, která byla operní zpěvačkou, zdobí velké množství masek a kostýmů tradičního čínského divadla. Pokoj hlavní hrdinky Songlian je zařízen o něco střídměji, jeho zdi pokrývají mnohé svitky s kaligrafickými nápisy a obrazy. Právě v jejím pokoji se vyskytuje nejvíce rudých doplňků. Důležitým prvkem pokojů a nádvoří jsou velké červené lampiony, symbolizující rozhodnutí pána domu, kde bude trávit noc.

Obrovské a uzavřené panství se svými šedými zdmi dodává snímku pocit klaustrofobie a podtrhuje tak nemožnost úniku z tohoto světa. Konkubíny jsou majetkem pána domu a k domu patří jako každá jiná dekorace či kus oblečení, jak Songlian pronáší v jedné scéně snímku.

Velmi podstatným prvkem prostředí filmu jsou použité barvy. Jak jsem již zmiňovala, především pro ranou tvorbu Zhang Yimoua je typickou barvou červená, její různé odstíny a její kontrast oproti černé či velmi tmavým barvám. Kontrast červené a černé je užit například u snímků odlišujících různá časová období filmu. V několika záběrech můžeme vidět omezenou paletu právě na odstíny červené a v některých případech jsou snímky dokonce monochromatické (mají pouze jednu jedinou barvu). To je způsobeno především osvětlením, kterému se budu věnovat níže.

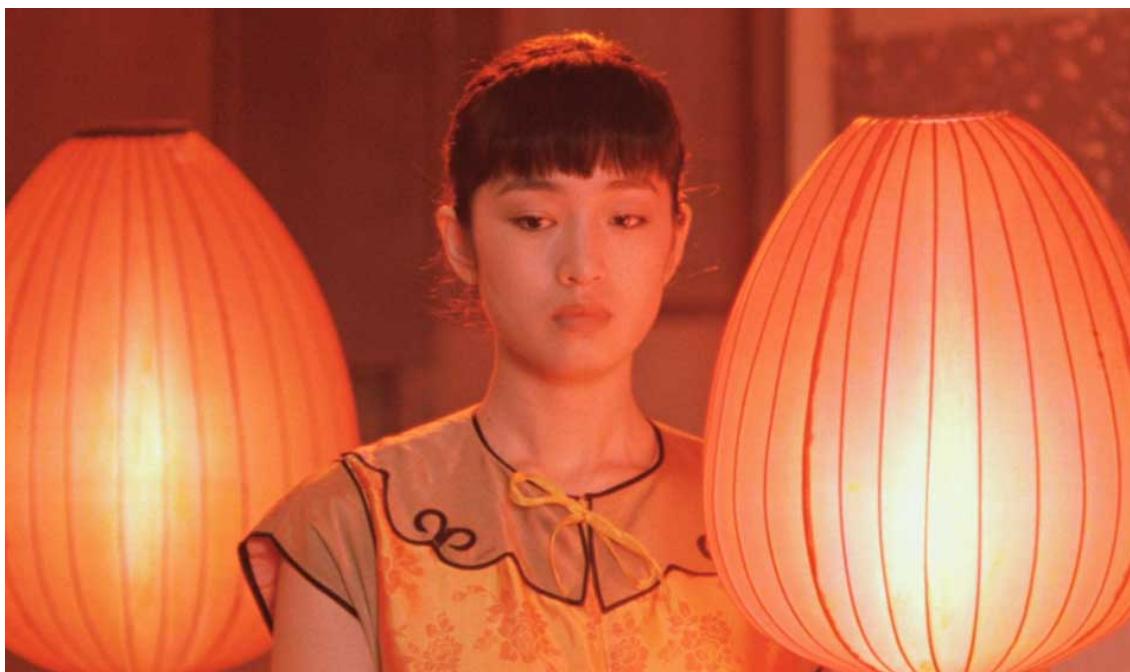
Kostýmy a masky

Kostýmy a masky jsou vyvedeny v dobovém stylu a podtrhují postavení jednotlivých postav. Konkubíny nosí honosné tradiční čínské šaty qipao (旗袍) ze zdobených látek, naproti tomu komorné a sluhové chodí oblečení do obyčejných šatů.

Ve snímku je zdařile využíváno kontrastu kostýmů postav a jejich okolního prostředí, pomocí něhož je kladen důraz na jednotlivé postavy. V několika scénách je tento kontrast naopak naschvál popřen, a to například během scény ukazující první noc, kterou Songlian strávila se svým novým manželem. V této scéně má na sobě oranžovo-

červený noční úbor, který ve spojení s mnoha rozsvícenými červenými lampiony v ložnici barevně splývá a tvoří monochromatický dojem, jak můžeme vidět na Obrázku 1.

Obrázek 1



Zdroj: [Obrázek 1]. In: acmi.net.au [online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <https://2015.acmi.net.au/film/past-film-programs/2015/epic-intimacy-the-cinema-of-zhang-yimou-gong-li/raise-the-red-lantern/>

Kostýmy mohou mít ve vyprávění motivační a kauzální roli (Bordwell a Thompson 2011, s. 166). Motivovanou proměnou po čas filmu prošly i kostýmy Songlian. Při druhé scéně, kdy Songlian přichází do sídla rodiny Chen má na sobě obyčejnou bílou halenku a černou sukni – oblečení, které pravděpodobně nosila při svých studiích. Během svého života v domě Chen nosí stejně jako ostatní konkubíny tradiční šaty z drahých látek a komplikované zdobené účesy. V úplném závěru, poté, co se Songlian zblázní, je znovu oblečena do svých dívčích šatů, bílé halenky a černé sukně. Tato proměna symbolizuje její degradaci, na konci snímku už totiž není brána jako jedna z konkubín.

Podobnou proměnou jako oblečení Songlian projdou i její vlasy. Jak tomu bylo dříve v Číně tradicí, po svatbě si dívky česaly drdoly či jiné podobné účesy a zdobily je

sponami či jehlicemi. Drdol byl symbolem manželství nebo dospělosti (Sherrow 2006, s. 82-83). Děj filmu probíhá během 20. let 20. století a v té době již nebyly tyto tradice nutně dodržovány, ve snímku jsou ale pravděpodobně z estetických důvodů. Na počátku filmu má Songlian dva dlouhé spletené copy, svázané světle modrými stužkami. Po uvedení do domu Chen nosí Songlian různě zdobené drdoly, odpovídající jejímu postavení. V posledních dvou scénách po incidentu s Meishan má znova učesaný dva spletené copy, tentokrát však bez stužek nebo jiného zdobení.

Osvětlování

Pro rozsah mé bakalářské diplomové práce jsem se rozhodla nerozebírat osvětlení jednotlivých scén filmu, naopak bych chtěla vyzdvihnout spíše postup charakteristický pro Zhangovu ranou tvorbu.

Scénou s velmi charakteristickým využitím světla je již zmiňovaná scéna první noci Songlian s jejím manželem. V této scéně byla použita velmi omezená paleta barev a díky osvětlení působí celá scéna monochromaticky. Zhang zde zdůraznil červené světlo mnoha lampionů zdobících pokoj novomanželů a osvětlení přizpůsobil i například oblečení Songlian nebo její ložní prádlo, celý záběr s omezenou paletou barev z této scény můžeme vidět na Obrázku 2 níže.

Obrázek 2



Zdroj: [Obrázek 2]. In: slantmagazine.com [online]. March 3, 2007 [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/flavor-of-love-zhang-yimou-raise-the-red-lantern/>

Podobného efektu bylo dosaženo ve filmu vícekrát, vždy za pomoci četných červených lampionů. Velmi podobné scény však můžeme vidět i v jeho dalších filmech. Například ve snímku *Rudé pole* je podobného efektu dosaženo ve scéně, kdy je hlavní hrdinka nesena ve svatebních nosítkách. Světlo pronikající skrze rudé zástěny nosítka tvoří s červenými svatebními šaty hrdinky velmi podobný celo-červený efekt.

Rudá je pro Zhang Yimoua typickou barvou. Svou inklinaci k právě této barvě vysvětlil Zhang v několika rozhovorech. O chápání červené barvy v Číně například řekl:

„Symbolický význam červené v Číně je implicitně chápán všemi; nedávno byla použita jako symbol revoluce, ale jak dlouho tato revoluce v Číně probíhala? Během 5000 let kulturní tradice Číny rudá jednoduše reprezentovala vášeň, slunce, hořící oheň, teplou krev. Myslím, že ve všech lidech na světě vyvolává intenzivní pocity“ (Zhang a Gateward 2001, s. 6).

Proč je červená dominantní barvou v Zhangových filmech má i poměrně osobní důvod, jak režisér vysvětluje:

„Červenou barvu mám hodně rád. Pravděpodobně to má co dělat s městem, kde jsem vyrůstal. Od chvíle, kdy jsem se začal zajímat o umění jsem pocítil, že červená je v poříčí Žluté řeky milována – je přítomna v každém aspektu denního života na venkově. Hlavní ukázky lidového umění můžeme najít v pamětních obřadech, ve kterých se všude vyskytuje červená barva. Také mám rád červenou, protože mám rád intenzivní věci a použití červené poměrně rychle vytvoří intenzivní scénu“ (Zhang a Gateward 2001, s. 28).

Jak z ukázek rozhovorů vyplývá, rudá barva není pro Zhang Yimoua symbolem revoluce nebo politiky, je pro něj vzpomínkou na domov, kde vyrůstal a budí v něm hluboké a intenzivní emoce.

4.3. Zvuk

Zvuk filmu můžeme rozdělit na tři druhy: mluvené slovo, hudba a ruchy. Mluvené slovo je nejčastěji nosičem informací o fabuli a tím pádem mívá ve filmu nejdůležitější

roli. Ruchy neboli zvukové efekty, poskytují snímku pocit realistického prostředí (Bordwell a Thompson 2011, s. 352).

Zvuky dělíme do různých kategorií. Za hlavní dělení můžeme považovat rozdělení zvuků na diegetické a nediegetické. Diegetické zvuky chápeme jako zvuky pocházející ze světa příběhu, naproti tomu zvuky nediegetické pochází ze světa mimo děj příběhu (nejčastěji hudba přidaná k jednotlivým scénám). U diegetických zvuků poté rozlišujeme, kde se nachází jejich zdroj, zda uvnitř rámu (neboli *on screen*) nebo vně rámu (takzvané *off screen*) (Bordwell a Thompson 2011, s. 363).

Ve snímku *Zavěste červené lucerny* je využito diegetických i nediegetických zvuků. U diegetických zvuků jde o mluvené slovo, ruchy i hudbu. Diegetická hudba je ve snímku zastoupena zpěvem třetí konkubíny Meishan a gramofonovou nahrávkou čínské opery. Nediegetické zvukové prostředky jsou omezeny pouze na hudbu, která dokresluje atmosféru jednotlivých scén.

Za zajímavou ukázkou diegetického zvuku můžeme považovat zvuky vyluzované paličkami, které jsou použity při masáži nohou konkubín. Paličky vyluzují specifický klapavý zvuk, který podtrhuje zvláštnost tohoto rituálu. Jejich zvuk je dán do popředí a tím si divák uvědomuje jeho důležitost.

Poprvé se s ním setkáváme ve scéně, kdy je Songlian připravována na svatební noc, zdroj zvuku je v této scéně uvnitř rámu. V jedné z pozdějších scén filmu, kdy Songlian tráví večer hraním mahjongu u třetí konkubíny Meishan, slyšíme typický zvuk paliček mimo obraz. Je tak vytvořen mimoobrazový prostor a divákovi je podsunuta asociace na rituál přípravy konkubíny. Toto mimoobrazové využití zvuku nahrazuje přímé ukázání rituálu či dialogu a divák si s jistotou odvodí, že pán domu bude trávit večer u jedné ze svých dalších dvou konkubín. Zvuk paliček se stal symbolem celého rituálu a je s ním spojováno vítězství jedné z konkubín nad těmi ostatními, má tudíž významnou funkci v ději filmu.

4.4. Kritiky filmu a cenzura

Zhangovy filmy byly vždy terčem zahraničních i domácích kritiků. Mnoho z nich jeho práci oceňuje, další se v ní snaží hledat chyby, u snímku *Zavěste červené lucerny* tomu nebylo jinak. Některé z jeho filmů čelilo nařčení domácích kritiků, že postrádají historickou přesnost. Toto nařčení se týkalo i filmu *Zavěste červené lucerny*, přesněji využití červených lampionů jako symbolu moci pána domu. Ty by v reálné historii byly

vyvěšeny pouze v případě, kdyby byl pán domu vyznamenán císařem (Zhang a Gateward 2001, s. 153). Tyto kritiky se však zdají býti přehnané, jelikož Zhang nikdy neutilizoval o historickou přesnost a lampiony ve filmu využil pro dosažení určitého uměleckého záměru.

Domácí kritici také tvrdí, že se Zhang snaží svými filmy dosáhnout jakéhosi orientalismu, ukazuje zkresleně čínskou kulturu pro zalíbení zahraničních diváků. Toto tvrzení však Zhang sám razantně odmítá. Po otázce, co říká na názory některých kritiků, kteří tvrdí, že se snaží zalíbit západním divákům Zhang odpovídá:

„Je to nesmysl. Takové kritiky se objevují již dlouhou dobu a jsou stále stejné. Můžu říci jen to, že lichotky a komplimenty nejsou součástí mého zájmu, protože jsou v podstatě nemožné. Všechno mimo Čínu je pro mě cizí země a s tolika cizími zeměmi, které bych se chtěl zalíbit? Co se mě týče, nerozumím žádnému cizímu jazyku, a nemám žádné ponětí o preferencích, konvencích a zvycích ohledně filmů západních diváků. (...) Mé porozumění západní kultury je jen velmi povrchní a subjektivní. Nejsem schopný se jim trefit do vkusu, protože i kdybych chtěl, musel bych je nejprve dobře znát“ (Zhang a Gateward 2001, s. 114).

Dále v rozhovoru ještě dodává, že tento pohled kritiků se vztahuje na všechny režiséry Páté generace a může pramenit z faktu, že Čína byla dlouhou dobu odříznuta od západního světa. Nakonec dodává ujištění:

„Trvám si na tom, že mé cílové publikum jsou Číňané a mé filmy jsou pro Čínu. To je také jediná věc, kterou můžu dělat vzhledem k faktu, že mé chápání života, kultury a společnosti je omezeno pouze na Čínu“ (Zhang a Gateward 2001, s. 114).

Tímto se Zhang Yimou poměrně jasně postavil proti těmto nařčením a my můžeme pouze usuzovat, že záliba zahraničních diváků v jeho filmech pramení nejen ze zájmu o čínskou kulturu, ale také z docenění uměleckých kvalit, které Zhangovy filmy přinášejí.

Dalo by se říci, že právě snímek *Zavěste červené lucerny* Zhang Yimoua nejvíce proslavil v zahraničí a rovněž udělal z Gong Li, představitelky hlavní ženské role, celosvětově uznávanou herečku. Film byl velmi úspěšný na několika zahraničních filmových festivalech a obdržel velmi příznivé kritiky. Snímek byl například nominován na Oscara za nejlepší cizojazyčný film a na Zlatého lva na Benátském filmovém festivalu, oboje v roce 1992. Téhož roku v Benátkách obdržel Zhang Yimou cenu Stříbrného lva za

režii. Časopis New York Times zařadil v roce 2004 snímek do svého seznamu „1000 nejlepších filmů všech dob“ a britský filmový magazín Empire jej umístil na 28. místo ze „100 nejlepších filmů světové kinematografie“².

Filmový kritik Roger Ebert ve své recenzi tohoto filmu napsal:

„[Film] *Zavěste červené lucerny* je podán bezprostředně a překrásně, s velkou sebedůvěrou a malou mírou viditelných kompromisů. Je to produkt času, kdy nový čínský filmový průmysl mohl podpořit takovéto dílo, ale ještě se do něj nevměšoval“ (Ebert 2003).

Stejně jako ostatní čínští režiséři se i Zhang Yimou musel potýkat s cenzurou. Snímek *Zavěste červené lucerny* byl v Číně po dobu jednoho roku od natočení zakázán. Zhang v rozhovoru uvádí, že sám nechápe, proč jsou filmy zakázány a po nějaké době zase povoleny.

„Myslím si, že distribuční oddělení jednoduše podalo žádost o uvedení těchto dvou filmů [*Qiu Ju da guansi* a *Zavěste červené lucerny*] a komise je orazítkovala bez jakéhokoliv dalšího zkoumání. Byla to jen formalita“ (Zhang a Gateward 2001, s. 23).

5. Srovnání filmu a jeho knižní předlohy

Tato kapitola bude zahrnovat hlavní část práce – zařazení adaptace *Zavěste červené lucerny* dle termínů vymezených v teoretické kapitole.

Nejprve však přiblížím autora literární předlohy snímku, Su Tonga a jeho tvorbu. V další podkapitole provedu stručnou analýzu novely *Manželky a konkubíny* a posléze přijde na řadu zmiňovaná klasifikace dle termínů Helmanové, Horniaka, McFarlana a Andrewa.

5.1. Su Tong (苏童)

Vlastním jménem Tong Zhonggui (童忠贵) (nar. 1963) je současný čínský spisovatel pocházející ze Suzhou. Literaturu studoval v letech 1980-1984 na Pekingském pedagogickém institutu (北京师范大学, Beijing shifan daxue), publikovat začal v roce 1983 a do Čínského svazu spisovatelů byl přijat v roce 1990. Je autorem sedmi románů a více jak 200 povídek či novel (Lomová 2014, s. 189).

² Raise the red lantern. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-11]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Raise_the_Red_Lantern#cite_note-48

Mezi Su Tongova nejvýznamnější díla patří novela *Růž* (红粉, Hongfen) z roku 1991, *Rýže* (米, Mi) z toho samého roku, avantgardní povídka *Útěk roku 1934* (一九三四年的逃亡, 1987), *Rod makových polí* (罌粟之家, Yingsu zhi jia, 1988), *Moje císařská kariéra* (我的帝王生涯, Wo de diwang shengya, 1992) či mnou rozebíraná novela *Manželky a konkubíny* (妻妾成群, Qiqie chengqun) z roku 1987. Ta posloužila jako předloha pro Zhang Yimouův film *Zavěste červené lucerny* (大红灯笼高高挂, Da hong denglong gaogao gua, 1991) a Su Tongovi pomohla získat mezinárodní uznání a slávu (7x čínská avantgarda 2006b, s. 202).

Jeho prvotní díla jsou přiřazována k proudu avantgardní literatury (先锋, xianfeng). Ta v ČLR vznikala v polovině 80. let 20. století a nepřímo navazuje na tzv. „literaturou jizev“³. Je to směr velmi subjektivní, ovlivněný západní literaturou a projevují se v něm silně prvky modernismu a existencialismu. Vyznačuje se hledáním nových obsahů a forem, snaží se vymezovat vůči dřívějším zavedeným literárním směrům a odmítá společenskou roli literatury (Hladíková 2013, s. 113). Spisovatelé se snaží o mystifikaci čtenáře a nechtějí mu poskytovat jednoznačné vodítko k interpretaci textu (7x čínská avantgarda 2006a, s. 193). Autoři píšící avantgardní literaturu patří převážně ke generaci narozené v 60. letech 20. století. Mládí prožili ve velmi bouřlivém období čínských dějin, zažili Kulturní revoluci a tyto události je a jejich tvorbu silně poznamenaly. Společnými motivy pro texty avantgardních autorů jsou násilí, bolest, smrt a pudové zacházení, často spjaté se sexualitou. Atmosféra povídek je ponurá, tajemná a plná iracionality (Lomová 2014, s. 189).

Mezi nejvýznamnější představitele čínské avantgardní literatury patří krom Su Tonga například spisovatelky Can Xue (残雪) a Liu Suola (刘索拉), z mužských představitelů pak třeba Ma Yuan (马原) či jeden z nejznámějších soudobých čínských autorů, Yu Hua (余华).

Ačkoli Su Tongova díla nesou prvky avantgardní literatury, bývá velká část jeho díla označována jako nová historická próza (新历史小说, xin lishi xiaoshuo), především

³ „Literatura jizev“ je označení pro literární proud, který se v ČLR rozvíjel především v letech 1978 a 79. Povídky reflektují traumata prožitá za Kulturní revoluce, často spadají ke kritice Bandy čtyř a jsou silně ideologické. Název celému proudu dala jedna z jeho prvních povídek *Jizva* (Shanghen, 伤痕) spisovatele Lu Xinhua (卢新华) (Hladíková 2013, s. 87).

kvůli zasazení většiny povídek do nepříliš vzdálené minulosti. Tento žánr se začal v ČLR rozvíjet v polovině 80. let 20. století, největší rozmach však nastal s počátkem 90. let (Lin, 2005, s. 18). K představitelům nové historické prózy patří mezi jinými Zhang Chengzhi (张承志), Liu Zhenyun (刘震云) či čínsky píšící spisovatel tibetské národnosti Alai (阿来).

Typickými znaky pro novou historickou prózu jsou nelineární vývoj děje a subjektivní pohled na dějinné události. Dějiny nejsou zaznamenávány jako příběhy velkých hrdinů, naopak jsou popisovány pouze marginální události (7x čínská avantgarda 2006b, s. 203). Na pozadí těchto skutečných historických událostí se odehrávají fikční příběhy, ve kterých hrdinové příběhů bojují se svým těžkým osudem (Hong 2009, s. 445).

Su Tong se nejprve ve svých historických prózách obracel k situaci na vesnici (například v novele *Rod makových polí*), v pozdější tvorbě se přesouvá spíše do městského prostředí (v novele *Manželky a konkubíny*). Zaznamenává nepříliš vzdálenou minulost počátků 20. století, která byla v době po Kulturní revoluci označována za dobu temna, útlaku a morálního úpadku. Zasazení děl do této doby mohlo naznačovat autorovu fascinaci oním obdobím před založením ČLR a takovýto postoj nebyl žádán. Su Tong však „starou společnost“ nepřikrašluje, jen využívá její odlišnosti, volnosti (například v sexuální tematice) a kulturního klišé, které tyto časy obklopovalo (Lomová 2014, s. 189).

5.2. Novela *Manželky a konkubíny*

Manželky a konkubíny je název novely čínského autora Su Tonga z roku 1987, podle níž byl natočen film *Zavěste červené lucerny*. Příběh se odehrává v první polovině 20. století a sleduje osud mladé vzdělané dívky Songlian, která je provdána do domu Chen jako čtvrtá konkubína pána domu.

Novela není dělena do kapitol, je psána jako souvislý text. Napsána je srozumitelným a výstižným jazykem v er-formě⁴. Zvláštním prvkem je nevyužití klasických přímých řečí v dialozích postav, ty nejsou od zbytku textu jakkoli graficky odděleny.

⁴ Er-forma je způsob vypravování ve 3. osobě. Vypravěč zaujímá stanovisko objektivního pozorovatele a má tedy vůči příběhu odstup.

Su Tong se zaměřuje spíše na ženy žijící v domě a čtenáři líčí boj konkubín o moc, která vyplývá ze získání přízně pána domu. Na rozdíl od filmu, který je zaměřen na kritiku konfucianismu a jeho tradic skrze postavu pána domu, je toto dílo spíše vzhledem do psychologie žen žijících v útlaku patriarchální společnosti, který je donutí soupeřit mezi sebou. V Su Tongově novele je pán domu ukázán jako slábnoucí, impotentní starý muž a mohl by být chápán jako alegorie na starou, opresivní čínskou společnost, která byla otřesena, ale ne zničena snahami o liberaci žen, které probíhaly právě ve 20. letech 20. století (Deppman 2010, s. 39).

Olga Lomová v doslovu k českému vydání knihy *Manželky a konkubíny* o novele napsala:

„Su Tchung píše psychologickou prózu s prvky hororu a takto vyhraněně stylizované prostředí mu dává příležitost zachytit anatomii duše žen soupeřících o přízeň jednoho muže a o privilegia, která s jeho přízni souvisejí“ (Lomová 2014, s. 196).

5.3. Klasifikace adaptace dle termínu z první kapitoly

Zařazení na ose diachronní je poměrně snadné, tudíž jsem se rozhodla ho zmínit zde a neuvádět jej v samostatné podkapitole. Rozdělení na ose synchronní bude naopak pro větší přehlednost rozděleno do jednotlivých podkapitol.

Dle termínů Helmanové bych mnou rozebíraný snímek zařadila jednoznačně do čtvrtého období, které probíhá od 40. let 20. století do současnosti. Jak Helmanová (2005, s. 138) podotýká, nové možnosti v oblasti kinematografie umožňují *„kontakt kinematografie s moderní prózou, realizaci individualizovanějších modelů, uplatnění širší, rozsáhlejší škály rozličných autorských strategií“* a právě tyto možnosti byly u adaptace *Zavěste červené lucerny* mistrně využity.

V následujících podkapitolách bude provedena klasifikace adaptace na ose synchronní dle termínů Horniaka, McFarlana a zkoumána věrnost adaptace podle Andrewa.

5.3.1. Zařazení dle termínů Michala Horniaka

Jak bylo uvedeno v teoretické kapitole, Horniak dělí aspekty přepisu literárního díla do filmu do třech kategorií: aspekt kvantitativní, kvalitativní a realizační.

Z hlediska aspektu kvantitativního, udávajícího množství převedených motivů, bych snímek označila za přepis věrný. I přes určité odchylky v rámci narace, které rozeberu později, si filmová adaptace zachovala naprostou většinu motivů využitých v literární předloze.

Aspekt kvalitativní sleduje práci s myšlenkou díla. V tomto případě by se film dal považovat za interpretaci neboli čtení nové a odhalující. Tohoto faktu bylo dle mého názoru dosaženo pomocí změnění motivu studny, která se vyskytovala v knižní předloze na přístřešek na střeše panství, který byl použit ve snímku. Tuto záměnu a její následky blíže popíšu v podkapitole 5.4 Rozdíly mezi předlohou a jejím filmovým zpracováním.

Poslední aspekt, realizační, se nedělí na různé typy, nýbrž zkoumá, jakých prostředků bylo při realizaci filmu užito. Adaptaci bych klasifikovala hlavně jako přepis komplexní, ale mohl by být jednotlivě zařazen i k přepisu výtvarnému, hudebnímu, hereckému a výpravně-kostýmnímu, jelikož všechny tyto prvky byly při adaptaci díla využity.

Z hlediska scénáristického zpracování se nejspíše jedná o aktualizaci neboli nalézání nových významů a souvislostí, které taktéž souvisí především s motivem studny/přístřešku.

5.3.2. Rozbor dle termínů Briana McFarlana

McFarlane nevytvořil schéma pro dělení adaptací na různé typy, nýbrž se zajímal spíše o to, co se do filmu z jeho literární předlohy dá nebo nedá převést.

Při tvorbě adaptace proběhl na straně jedné transfer, jehož pomocí byl převeden do snímku příběh (narrativ), na straně druhé byla provedena i vlastní adaptace, jelikož jak jsem již vysvětlila v teoretické kapitole, ne všechny prvky filmu se dají přenést pouhým transferem.

Z hlediska příběhu, podléhajícímu transferu, byly ve snímku zachovány všechny hlavní části vyprávění. Některé části byly vynechány, jelikož zachovat všechny detaily příběhu je pro rozsah filmu nemožné. Některé prvky příběhu byly záměrně pozmeněny nebo nahrazeny. Ty části příběhu, které byly pozmeněny zmíním v podkapitole 5.4 Rozdíly mezi předlohou a jejím filmovým zpracováním.

Vlastní adaptaci podléhají ty prvky díla, jež jsou vázány pouze na jeden sémiotický systém, mezi tyto prvky patří například i styl psaní. Ten se do audiovizuální

podoby dá převést jen velmi obtížně a režisér snímku se musí rozhodnout, jakých prostředků při zpracování filmu využije.

Zhang pojal vlastní adaptaci snímku dosti vizuálně, především pomocí použití výrazných barev a jejich kontrastů. Rudé barvy byly využity pro scény spojené s vášní a chladnými odstíny vyjadřoval pocit úzkosti či beznaděje.

Co se převodu stylu psaní týče, er-forma již je novela napsána byla do filmu převedena pomocí objektivní narace. Režisér nám stejně jako autor novely ukazuje pouze to, co postavy dělají a říkají.

5.3.3. Věrnost adaptace

V této části práce se zaměřím na věrnost adaptace, kterou budu zkoumat na základě pěti otázek vytyčených v první kapitole. Většina otázek byla již v mé práci při rozboru díla zodpovězena, zde je pouze shrnu a případně odkážu na místo v práci, kde jsou otázky vysvětleny komplexněji.

První otázka, kterou Andrew při zkoumání věrnosti adaptace pokládá se ptá, do jaké míry jsou zachovány detaily scény a příběhu. Zachováním nebo pozměněním příběhu se budu dále zabývat v podkapitole 5.4 Rozdíly mezi předlohou a jejím filmovým zpracováním, celkově bych však řekla, že detaily byly až na některé změny v příběhu ve velké míře zachovány.

Druhý aspekt, týkající se komplexity postav byl dodržen docela věrně u všech postav, kromě pána domu Chen. Ten je v knize popsán poměrně detailně, včetně tělesných rysů. Ve filmu mu není věnován ani jeden přímý záběr a tím pádem nevíme, jak vypadá jeho postava ani obličej, které jsou v knize explicitně popsány. Tímto postupem Zhang vytvořil z pána domu Chen jakousi nezhmotněnou, avšak vždy přítomnou autoritu.

Třetí otázka zjišťuje, do jaké míry byly převedeny hlavní témata literární předlohy do filmu. Zhang dle mého názoru zpracoval myšlenku novely velmi dobře a hlavní téma tak bylo zachováno. Pojal jej však z trochu jiného úhlu a místo na skupinu konkubín se zaměřil spíše na postavu hlavní hrdinky Songlian.

Pomocí další otázky se Andrew ptá, zda byla adaptace ovlivněna odlišným historickým a kulturním kontextem doby, kdy díla vznikala. V tomto případě je odpověď

jednoznačně ne, jelikož díla vznikla téměř hned po sobě a historické a kulturní podmínky byly stále stejné.

Pátá, poslední otázka zjišťuje, zda a jak ovlivnila význam díla změna použitého média. Zde bych jen podotkla, že i přes provedenou změnu média byly myšlenky původního díla zachovány a dílo tímto transferem rozhodně neutrpělo, možná právě naopak se mu dostalo zajímavé vizuální podoby podtrhující jeho podstatu.

Celkově bych adaptaci zhodnotila jako věrnou, jelikož i přes rozdíly ve využitých motivech a prostředcích byly zachovány hlavní myšlenky, charakteristiky postav i celkové vyznění originálu.

5.4. Rozdíly mezi předlohou a jejím filmovým zpracováním

Tato podkapitola se bude věnovat vytyčení hlavních rozdílů mezi knižní předlohou *Manželky a konkubíny* a jejím filmovým zpracováním *Zavěste červené lucerny*. Nejprve budou ukázány rozdíly v rovině narace, v rovině mizanscény se zaměřím na prostředí. Poté bude rozebrán motiv studny potažmo přístřešku na střeše domu a z něj vyplývající rozdíly v interpretaci jednotlivých děl. Nakonec bude zmíněn motiv červených lampiónů, který se stal velmi důležitým pro film, ale v knize se nevyskytuje.

V rovině narace došlo k větším i menším zásahům. Některé části příběhu byly vypuštěny úplně, jiné změněny k nepoznání a některé pouze drobně poupraveny. Nejvýraznějšími změnami byla záměna studny za místnost smrti na střeše a Zhangovo využití červených lampiónů, kterým se budu věnovat samostatně níže v textu. Nejprve však zmíním rozdíly příběhu u jednotlivých postav.

Výrazné rozdíly mezi díly jsou viditelné u postavy pána domu Chen. Ten je v literární předloze explicitně popsán, a to včetně detailních fyzických rysů či stáří. Čtenáři jsou podány i informace o jeho impotenci, která hraje v novele poměrně důležitou roli. Známé je také jeho celé jméno. Naproti tomu o pánu domu Chen ve filmu neví divák skoro nic – Zhang se rozhodl jeho postavu postavit do pozadí. Jeho obličej není věnován ani jeden přímý záběr, stejně tak jeho postava je vždy ukázána buď v přítmi, za závěsy postele či z dálky. Divák tudíž neví, jak pán domu vlastně vypadá, jeho celé jméno také není zmíněno. Zmínka o jeho impotenci je z filmu taktéž vypuštěna, tudíž není ohrožena pánova mužnost a jeho postavení, což podobně jako změna motivu studny,

kde byly vražděny konkubíny, podtrhuje mužskou dominanci ve filmu na rozdíl od ženské dominance, která je přítomna v novele.

Zhang usoudil, že tvář pána domu je pro diváka nepodstatná, důležitější je to, co jeho postava zastupuje – konfuciánské tradice a zvyky. Právě neukázáním patriarchální postavy mohl Zhang nastínit fungování zkostnatělých konfuciánských patriarchálních hodnot a tím docílit kritiky tohoto systému. Pán domu nemusí být přítomen, nemusíme znát jeho tvář, stačí, že je přítomen všude a vždy díky svému postavení v domácnosti.

Jeho ženy by mohly být chápány pouze jako sexuální objekty, avšak pravděpodobně jsou postaveny ještě níž, jelikož sex je ve filmu značně deerotizovaný a ritualizovaný. To souvisí i s motivem červených lampiónů, které symbolizují moc pána domu. Zvyk jejich každovečerního vyvěšování není dodržován z vlastní vůle pána domu, ale je součástí tradic domu a dodržovat se zkrátka musí. Manžel splňuje svou povinnost a dodržuje tradice, ženy plní svou povinnost a snaží se dát rodině Chen mužského potomka, který by zajistil pokračování rodu. Manželky a konkubíny tudíž nemusíme chápat ani jako objekty sexuální touhy pána domu, mohly by být vnímány jako pouhé prostředky k dodržování tradic (Lee 1996, s. 125).

Co se první manželky Yuru týče, ve filmu byla prezentována jako umírněná postarší žena povznesena nad jakékoli dramata odehrávající v domě a její vztah k Songlian by se dal považovat za neutrální. Yuru v novele je vyobrazena mnohem temperamentněji, často zasahuje do věcí a vztah k Songlian nemá příliš kladný. To se projevuje i v replice, kdy Yuru říká: „*Že se na sebe nepodíváš do zrcadla, co si o sobě myslíš, že nějaká Lotos (Songlian) v domě Čchen snad něco znamená?*“ (Su 2014, s. 33).

Poměrně velký rozdíl nastává u osudu postavy Yan'er, komorné Songlian. Ta je ve filmu spolčena s druhou paní Zhuoyun, avšak v novele tomu tak není. Prvek touhy Yan'er zbavit se Songlian byl zachován, avšak v knize se o prokletí své paní pokusila komorná hned dvakrát, jednou pomocí panenky zobrazené i ve filmu, jednou pomocí toaletního papíru pokresleného krví, který hodila do toalety. To se jí však vymstilo a Songlian ji donutila papír sníst, následkem čehož Yan'er onemocněla a později v nemocnici umřela. Její smrt je tak podobně jako ve filmu nepřímo zapříčiněna Songlian a špatným vztahem mezi nimi, v knize však umírá z jiných důvodů než ve filmu.

Výrazně okleštěna byla dějová linka ohledně vztahu Songlian a nejstaršího syna Yuru a pána Chen, Feipua. V novele je vylíčeno několik jejich setkání a čtenář si z jejich

popisu jasně odvodí, že se do sebe zamilovali. Jejich lásce však není přáno a zůstane pouze v platonické rovině. Ve filmu se Feipu se Songlian setká pouze jednou a jejich vztah není dále rozvíjen.

Z hlediska mizanscény bylo dílo přenosem do filmové podoby do značné míry pozměněno, největší proměnou prošlo hlavně prostředí, ve kterém se příběh odehrává.

Celý děj filmu se až na dvě počáteční scény odehrává v uzavřených prostorách domu Chen. Nejčastěji se nám naskytne pohled na vnitřní pokoje, chladné kamenné stěny domu, jeho uzavřená nádvoří, popřípadě složitý komplex střech, na které je možno vystoupat. Nikde ve filmu není možno zahládnout okrasnou vegetaci či jiné prvky přírody.

Naproti tomu prostředí, v němž se odehrává novela, je značně odlišné. Příběh novely se také odehrává převážně v panství rodiny Chen, avšak dějem prostupují časté popisy zahrad domu a mnohokrát jsou zmíněny různé okrasné květiny (např. chryzantémy nebo vistárie). Hned v úvodu je příchod Songlian do domu popsán slovy „*Byl podvečer a čtyři venkovští nosiči ji dopravili západními vrátky do zahrady*“. O kousek dál v textu je dokonce napsáno: „*Ubytovali ji v jižním křídle zadní zahrady (...)*“ (Su 2014, s. 9-10), což naznačuje, že zahrada byla poměrně rozlehlá. Díky popisům zahrad a květin působí prostředí novely oproti filmu mnohem přívětivěji a na rozdíl od filmu nevzbuzuje pocit uvěznění, což byl pravděpodobně pocit, který Zhang svým filmem vyvolávat chtěl.

Jedním z motivů, který byl při adaptaci díla změněn, je studna v zahradě domu, která byla ve snímku nahrazena přístřeškem na střeše. Ačkoli by se změna tohoto motivu nemusela zdát až tak významnou, má dalekosáhlé následky na interpretaci příběhu.

Dle studie Hsiu-chuang Deppmana je to právě tato záměna motivů, která jednoznačně vytyčuje filozofické a estetické rozdíly mezi Su Tongem a Zhang Yimouem. Deppman tvrdí, že změna lokace místa smrti konkubín má dopad na zaměření díla, zda se dílo orientuje více na sexualitu muže nebo ženy (Deppman 2010, s. 48). Su Tongovo dílo je zaměřeno spíše na ženskou sexualitu a dominanci, zatímco Zhang soustřeďuje moc do rukou pána domu. Ten je v knize popsán jako stárnoucí a impotentní muž, avšak ve filmu žádné takovéto náznaky nevidíme. Deppmanova doslovná interpretace těchto motivů je následující:

„*Studna symbolizuje ženskou jeskyni, která je temná a naplněná tajemnou tekutinou, zatímco přístřešek na střeše naznačuje pyj vztyčený na obranu Chenovy mužské cti*“ (Deppman 2010, tamtéž).

Na tomto příkladu můžeme jasně vidět, jak dokáže pouhá změna jednoho motivu při adaptaci ovlivnit celé vyznění díla.

Nejvýraznější změnou, kterou se Zhang Yimou rozhodl provést, bylo však rozhodně přidání motivu červených lampionů jakožto symbolu pro pánovo rozhodnutí, u které ze svých konkubín bude trávit noc, potažmo pro jeho moc rozhodovat o jejich životech. Zhang dal tak této moci plynoucí z postavení pána domu ve zkorumpované konfuciánské společnosti fyzickou podobu. Motiv lampionů prostupuje celým dílem a výrazně zasahuje také do změn provedených v rámci narace. Lampiony se stávají symbolem pánovy moci a jejich vyvěšení, zhasnutí nebo zakrytí ovlivňuje životy jeho konkubín. Po otázce, zda byly lucerny i v původním díle Zhang, vysvětlil:

„*Ne, lampiony byly můj nápad, chtěl jsem dát konkrétní formu jejich [žen v domu Chen] útlaku*“ (Zhang a Gateward 2001, s. 40).

Do očí bijící je tato změna hlavně u názvů jednotlivých děl. Z původního názvu novely 妻妾成群 (Qiqie chengqun, *Manželky a konkubíny*), který naznačuje, že manželek a konkubín byl velký počet a staví je tak do popředí novely, si Zhang pro svůj film zvolil název 大红灯笼高高挂 (Da hong denglong gaogao gua), který bývá překládán jako *Zavěste červené lucerny*. Deppman ve své studii podotýká, že právě změna názvu zapříčiňuje různé pohledy na interakci muže (a systému) se ženami. Su Tongův název naznačuje, že jeho dílo se zaměřuje více na manželky a konkubíny, tedy na ženskou sílu, která v jeho novele významně ovlivňuje chod celého domu. Naopak Zhangův název se zaměřuje spíše na mužskou stránku příběhu, na moc kterou má v rukou pán domu a demonstruje ji právě červenými lampiony. Tato rozlišná rozhodnutí ohledně názvu, podobně jako změna místa smrti konkubín, ovlivňuje zaměření díla na jedno nebo druhé pohlaví (Deppman 2010, s. 40-41).

Většina z výše zmíněných změn má za následek změnu možné interpretace hlavní myšlenky filmu oproti knize. Kniha stejně jako film sleduje příběh Songlian, uzavřené do panství domu Chen, avšak jak vyplynulo z jednotlivě rozebraných ukázek změn, Zhang své dílo soustředí spíše na kritiku patriarchální společnosti a na mužskou sílu, zatímco Su Tong se zaměřuje spíše na ženskou sílu ovládající dům, a ne příliš úspěšný boj žen se

systemem a tradicemi. Zhang pomocí přidání motivu červených lampionů zhmotnil moc pána domu a změnou motivu studny na přístřešek na střeše také zdůrazňuje spíše mužskou podstatu věci. Z provedených změn to vypadá, že se Zhang pokusil více zaměřit na kritiku konfuciánské patriarchální společnosti a jejích tradic, právě tím, že jim dal hmotnou formu a vyzdvihl je.

Závěr

Hlavním cílem mé práce bylo určit typ a zhodnotit věrnost adaptace Zhang Yimouova filmu *Zavěste červené lucerny* s ohledem na jeho literární předlohu *Manželky a konkubíny* čínského autora Su Tonga.

Adaptaci jsem zkoumala na dvou osách – synchronní a diachronní. Na ose diachronní jsem využila systém vytvořený Alicjou Helmanovou a adaptaci jsem jednoznačně přiřadila k čtvrtému období, které probíhá od 40. let 20. století do současnosti.

Na ose synchronní jsem zvolila systémy tří různých teoretiků, jelikož každý z těchto systémů zkoumá a zařazuje adaptace na základě jiných kritérií. Dle dělení Michala Horniaka jsem adaptaci určila jako přepis věrný z aspektu kvantitativního. Z aspektu kvalitativního se jedná o interpretaci a z aspektu realizačního se jedná o přepis komplexní. Co se scénáristického zpracování týče, u adaptace proběhla aktualizace týkající se především záměny motivu studny na zahradě domu, která je v práci blíže vysvětlena.

Další systém, který jsem zvolila, byl vypracován Brianem McFarlanem. Pomocí jeho termínů jsem určila, že při převodu proběhl jak transfer, pomocí něž byl do filmu převeden příběh původní novely, tak vlastní adaptace, nutná u těch prvků literární předlohy, které nemohou být přeneseny do filmu. Zhang Yimou pojal vlastní adaptaci dosti vizuálně, atmosféru jednotlivých scén vyjadřoval pomocí užití různých barev a jejich kontrastů. Er-formu novely převedl do snímku využitím objektivní narace.

Věrnost adaptace jsem zkoumala na základě pěti otázek vytyčených Dudleym Andrewem. Adaptace je dle mého názoru do velké míry věrná své předloze.

S věrností adaptace souvisela i jedna z dílčích otázek mé práce, a to sice zjistit, k jakým změnám došlo při převodu díla z jednoho média do druhého. Změny proběhly převážně v rámci narace, kde některé části příběhu byly vynechány zcela, jiné více či méně pozměněny. Nejvýznamnějšími provedenými změnami bylo přidání symbolu červených lampiónů a změna místa smrti konkubín, jelikož obě tyto změny ovlivňují možný výklad jednotlivých děl a jejich zaměření na dominanci jednoho či druhého pohlaví. Dále jsem se zaměřila na změny v oblasti prostředí, ve kterých se příběh

odehrával. Zhangova volba natočit celý snímek v uzavřeném panství v severní Číně také ovlivnila vyznění díla, prostředí v jeho snímku působí v porovnání s prostředím popsaným v novele klaustrofobně a tím podtrhuje smutný osud hlavní hrdinky Songlian.

Velká část mé práce byla také věnována podrobné analýze filmu, kterou jsem provedla na základě neformalistické teorie vytyčené Davidem Bordwellem a Kristin Thompsonovou. Film jsem analyzovala z hlediska narace, mizanscény a zvuku. Tento rozbor a s ním související uvedení do kontextu tvorby tzv. Páté generace čínských filmařů ukázal, jak se typické prvky pro ranou tvorbu Páté generace promítly do mnou rozebíraného filmu. Zhang Yimou, jakožto hlavní zástupce Páté generace, výrazně svou kameramanskou i režisérskou prací pomohl k zformování jejich stylu a většina jeho raných filmů je tudíž výbornou ukázkou všech typických prvků užívaných Pátou generací – dlouhých záběrů, výrazného využívání barev, využití poměrně málo dialogů atd.

Zhang Yimou je jeden z nejslavnějších a nejúspěšnějších čínských režisérů všech dob a společně s Pátou generací, jejímž je zástupcem, naprosto změnil čínskou kinematografii. Mezi prvními ji proslavil v zahraničí na uznávaných filmových festivalech a svým neotřelým stylem okouzлил mnoho diváků po celém světě.

Jeho raná tvorba, právě díky které se dostal do celosvětového povědomí, má mnohá specifika a film *Zavěste červené lucerny* je jejich zářným příkladem. Většina Zhangových filmů je adaptací literárních děl a z tohoto důvodu byla má práce zaměřena na způsob, jakým byla adaptace tohoto snímku provedena.

Resumé v anglickém jazyce

The main aim of this bachelor thesis is to conduct categorization of adaptation *Raise the Red Lantern*, a film by Zhang Yimou and to assess its fidelity. This film is adaptation of novel *Of Wives and Concubines* by contemporary chinese writer Su Tong.

Introductory chapter explains four different theories used for categorization of adaptations which I decided to use. Those theories are namely bys Alicja Helmanová, Michal Horniak, Brian McFarlane and Dudley Andrew.

Second part is focused on film analysis based on theories written by David Bordwell and Kristin Thompson.

Next chapter includes the main aim of my thesis, categorization of the adaptation based on theories mentioned in the first chapter. Brief introduction to the novel and its author Su Tong is also added into this chapter for the purpose of deeper understanding of the changes made during this proces of adaptation. Those changes are stated in the end of my thesis.

Last but not least, thesis also contains information about so called Fifth generation of chinese filmmakers and about director of anlysed film, Zhang Yimou, all for the purpose of better understanding of the cultural situation in which was the film made.

Seznam zdrojů

Primární zdroje

Zavěste červené lucerny (大红灯笼高高挂, Da hong denglong gaogao gua, režie Zhang Yimou, ČLR, 1991)

SU, Tong. *Manželky a konkubíny*. Praha: Verzone, 2014. Xin. ISBN 978-80-905017-8-2.

Sekundární zdroje

ANDRŠ, Dušan. *Doslov*, In: *7x čínská avantgarda*. Praha: Česko-čínská společnost, 2006a, s. 191-198. ISBN 80-902515-6-0.

ANDRŠ, Dušan. *O autorech*, In: *7x čínská avantgarda*. Praha: Česko-čínská společnost, 2006b, s. 199-205. ISBN 80-902515-6-0.

AYCOCK, Wendell M. a SCHOENECKE, Michael K., ed. *Film and literature: a comparative approach to adaptation*. Lubbock: Texas Tech University Press, 1988, 192 s. ISBN 0896721590.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

CORRIGAN, Timothy. *Film and literature: an introduction and reader*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, c1999, x, 374 s. ISBN 0135265428.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Adaptace*. Cinepur [online]. 2006, (47) [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=936>

DEPPMAN, Hsiu-Chuang. *Adapted for the screen: the cultural politics of modern Chinese fiction and film*. Honolulu: University of Hawaii, [2010], viii, 243. ISBN 978-0-8248-3454-8.

EBERT, Roger. *Raise the red lantern*. Rogerebert.com [online]. April 27, 2003 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-raise-the-red-lantern-1990>

EBERT, Roger. *Red Sorghum*. Rogerebert.com [online]. February 28, 1989 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/reviews/red-sorghum-1989>

FEINSTEIN, Howard. *Life after Gong Li*. The Guardian [online]. June 16 2000 [cit. 2019-04-09]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2000/jun/16/culture.features1>

HELMANOVÁ, Alicja, *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*, In: MAREŠ, Petr a SZCZEPANI, Petr, ed. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, 500 s. ISBN 8070041196.

HLADÍKOVÁ, Kamila. *Moderní čínská literatura: učební materiál pro studenty sinologie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3840-5.

HONG, Zicheng a DAY, Michale M.. *A history of contemporary Chinese literature*. Boston: Brill, 2009. Brill's humanities in China library, v.1. ISBN 978-900-4173-668.

HORNIÁK, Michal, *Filmové adaptace v české kinematografii*. In: PTÁČEK, Luboš, ed. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

CHANG, Lien-yi a SZE, Stephen. *The Imagery of Zhang Yimou's Films of Social Criticism and his Humanism*. International Journal of the Image [online]. 2012, 2(2), 105-112 [cit. 2019-03-04]. ISSN 21548579.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, 259 s. ISBN 8024401754.

KOIVULA, Anniina. Fifth Generation directors and their films on Chinese society. *GBTIMES: BRINGING CHINA CLOSER* [online]. November 15, 2016 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <https://gbtimes.com/fifth-generation-directors-and-their-films-chinese-society>

LARSON, Wendy, *The Fifth Generation: A Reassessment*, In: LIM, Hwee a WARD, Julian, ed. *The Chinese cinema book* Chichester: BFI, Palgrave Macmillan, 2011, x, 218. ISBN 978-1-84457-344-8.

Latdict: Latin dictionary & Grammar resources [online]. [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <http://latin-dictionary.net/definition/739/adapto-adaptare-adaptavi-adaptatus>

LEE, Joann. *Zhang Yimou's Raise the Red Lantern: Contextual Analysis of Film Through a Confucian/Feminist Matrix*. Asian Cinema. 1996, 8(1), 120-127. DOI: 10.1386/ac.8.1.120_4. Dostupné také z: http://www.ingentaconnect.com/content/10.1386/ac.8.1.120_4

LIN, Qingxin. *Brushing history against the grain: reading the Chinese new historical fiction (1986-1999)*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. ISBN 96-220-9697-2.

LOMOVÁ, Olga. *Staré temné časy*. In: SU, Tchung. *Manželky a konkubíny*. Praha: Verzone, 2014, s. 189-197. Xin. ISBN 978-80-905017-8-2.

MALCOLM, Derek. *Zhang Yimou: Raise the Red Lantern*. The Guardian [online]. March 30, 2000 [cit. 2019-04-06]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/world/2000/mar/30/derekmalcolmscenturyoffilm.china7>

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, viii, 279 s. ISBN 0198711514.

NADA, Freda. *Film Notes: Red Sorghum (紅高粱)*. New Bloom [online]. 3 September 2015 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <https://newbloommag.net/2015/03/09/film-notes-red-sorghum/>

PERDIKAKI, Katerina. *Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's The Great Gatsby*. The Journal of Specialised Translation [online]. 2018, (29) [cit. 2019-04-01]. ISSN 1740-357X. Dostupné z: https://www.jostrans.org/issue29/art_perdikaki.php

Qiao's Family Compound (Qiao Jia Dayuan). China Discovery [online]. [cit. 2019-04-07]. Dostupné z: <https://www.chinadiscovery.com/shanxi/pingyao/qiao-family-compound.html>

QIN, Liyan, *Transmedia Strategies of Appropriation and Visualization: The Case of Zhang Yimou's Adaptation of Novels in His Early Films*, In: ZHU, Ying a ROSEN, Stanley, ed. *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, xvi, 292. ISBN 978-962-209-176-4.

Raise the red lantern. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-11]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Raise_the_Red_Lantern#cite_note-48

SHAW, Tristan. *5 Influential Movies From The Fifth Generation Of Chinese Filmmakers*. SupChina [online]. October 5, 2018 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <https://supchina.com/2018/10/05/film-friday-fifth-generation-of-chinese-filmmakers/>

SHERROW, Victoria. *Encyclopedia of hair: a cultural history*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2006. ISBN 03-133-3145-6.

SILBERGELD, Jerome. *China into film: frames of reference in contemporary Chinese cinema*. London: Reaktion Books, 1999, 351 s. Envisioning Asia. ISBN 1-86189-050-8.

TAN, Ye a ZHANG, Yimou. *From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou*. Film Quarterly. 1999, 53(2), 2-13. DOI: 10.2307/1213716. ISSN 00151386. Dostupné také z: <http://fq.ucpress.edu/cgi/doi/10.2307/1213716>

TIKKANEN, Amy. *Zhang Yimou: Chinese director*. Encyclopædia Britannica [online]. May 19, 2010 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Zhang-Yimou#ref1080895>

Zhang Yimou. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-11]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Zhang_Yimou

ZHANG, Yimou a K. GATEWARD, Frances. *Zhang Yimou: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, c2001. ISBN 15-780-6262-4.

ZHANG, Yingjin. *Chinese national cinema*. New York: Routledge, 2004. National cinemas series. ISBN 04-151-7290-X.

ZHOU, Xuelin. *Globalisation and contemporary Chinese cinema*. New York, NY: Springer Berlin Heidelberg, 2017. ISBN 978-981-10-4327-7.

ZHU, Ying a ROBINSON, Bruce, *The Cinematic Transition of the Fifth Generation Auters*, In: ZHU, Ying a ROSEN, Stanley, ed. *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, xvi, 292. ISBN 978-962-209-176-4.