

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav Dálného východu

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PŘÍBĚH WANG ZHAOJUN VE STEJNOJMENNÉ HŘE

ČÍNSKÉHO DRAMATIKA CAO YUHO

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.

Autorka diplomové práce: Zdeňka Stebelská

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 23. května 2008

.....

Zdeňka Stebelská

Děkuji vedoucímu diplomové práce Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D. za jeho trpělivost, za mnoho cenných rad a připomínek a za pečlivé pročtení mé práce.

OBSAH

I. ÚVOD	4
II. ZMĚNY V LITERATUŘE DVACÁTÉHO STOLETÍ V KONTEXTU VÝVOJE MODERNÍHO DRAMATU	6
2.1 LITERÁRNÍ ŽÁNRY DVACÁTÉHO STOLETÍ	6
2.2 PODMÍNKY PRO VZNIK ČÍNSKÉHO MODERNÍHO DRAMATU	7
III. MODERNÍ DRAMA VE DVACÁTÉM STOLETÍ	12
3.1 „CIVILIZOVANÉ“ DIVADLO (WENMING XI 文明戏)	12
3.2 MODERNÍ DRAMA (HUAJU 话剧)	13
3.3 HISTORICKÉ HRY (LISHIJU 历史剧)	17
IV. CAO YU – ŽIVOT A DÍLO	22
4.1 CAO YU 曹禺 – ŽIVOT A DÍLO	22
4.2 DRAMA <i>BOUŘE</i> (LEIYU 雷雨) V KONTEXTU ČÍNSKÉHO MODERNÍHO DRAMATU	27
4.3 DRAMA <i>HOŘKOST A MEČ</i> (DAN JIAN PIAN 胆剑篇) V KONTEXTU HISTORICKÝCH HER ŠEDESÁTÝCH LET	30
V. DIVADELNÍ HRA WANG ZHAOJUN	32
5.1 CÍLE ZAHRANIČNÍ POLITIKY ZHOU ENLAIE	32
5.2 PREMIÉR ZHOU ENLAI A DRAMATIK CAO YU	33
5.3 TRADIČNÍ ZPRACOVÁNÍ PŘÍBĚHU WANG ZHAOJUN.....	36
5.4 CAO YUHO PŘEDOBRAZ NOVÉ WANG ZHAOJUN	41
5.5 STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ DĚJE DIVADELNÍ HRY <i>WANG ZHAOJUN</i>	42
VI. ANALÝZA DIVADELNÍ HRY WANG ZHAOJUN	44
6.1 MOTIVACE A INSPIRAČNÍ ZDROJE WANG ZHAOJUN V PRVNÍM DĚJSTVÍ	44
6.1.1 <i>Motivy jednání a směřování hlavní hrdinky Wang Zhaojun</i>	44
6.1.2 <i>Wang Zhaojun – ženská hrdinka dvacátého století</i>	49
6.1.3 <i>Další ženské postavy prvního dějství</i>	51
6.2 WANG ZHAOJUN A SŇATKOVÁ POLITIKA <i>HEQIN</i>	58
6.2.1 <i>Vývoj vztahu mezi národy Han a Hu – pohled do historie</i>	58
6.2.2 <i>Apozice písně „Navždy si budeme rozumět“ a písně „Volání jelenů“</i>	61
6.3 INOVATIVNÍ ZTVÁRNĚNÍ OBRAZU WANG ZHAOJUN NA HUNSKÉM DVOŘE	67
6.3.1 <i>Intriky hunského dvora a mužské postavy</i>	68
6.3.2 <i>Ženské vzory Wang Zhaojun v hunském prostředí</i>	72
6.3.3 <i>Tradiční popis přírody a strádání čínských princezen v „barbarských“ zemích vs. Cao Yuho ztvárnění země Xiongnu a Wang Zhaojun ve stejnojmenné divadelní hře</i>	74
6.4 CAO YUHO CHARAKTERIZACE HLAVNÍCH A VEDLEJŠÍCH POSTAV.....	82
6.4.1 <i>Charakterizace postavy na pozadí vznikajícího konfliktu</i>	82
6.5 LITERÁRNÍ OBRAZ WANG ZHAOJUN JAKO NÁSTROJ POLITIKY	87
6.5.1 <i>Proměna Wang Zhaojun na hunském dvoře</i>	87
VII. ZÁVĚR	94
VIII. SEZNAM LITERATURY	102

I. ÚVOD

Cílem naší diplomové práce je tematická a literární analýza Cao Yuho nové historické hry¹ *Wang Zhaojun* s přihlédnutím k historickým a politickým souvislostem v době vzniku hry, které zásadním způsobem formovaly celkové pojetí a poselství díla. Před samotnou literární analýzou považujeme za důležité nastínit historický i literární vývoj v Číně ve zlomovém období počátku dvacátého století a Májového hnutí, které je charakterizováno značným vlivem evropských podnětů při formování státu i literatury. Ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století akcentujeme politické, společenské i literární vlivy, které podmínily a zásadně ovlivnily Cao Yuho divadelní tvorbu. V souvislosti s divadelní hrou *Wang Zhaojun* považujeme za podstatné zmínit vztah mezi Zhou Enlaiem, tehdejším premiérem ČLR, a autorem divadelní hry i politickou zakázku, o které se autor v doslovu sám zmiňuje a která divadelní hru zásadním způsobem utvářela.

Usilujeme o zmapování vývoje, konkrétních prostředků a strategie v literatuře zcela nového ztvárnění příběhu o čínské císařské konkubíně Wang Zhaojun, a to především ve smyslu popsání a vymezení postavy Wang Zhaojun tak, jak se objevuje v Cao Yuho stejnojmenné divadelní hře. Kládeme si za cíl popsat a porovnat „novou“ literární postavu Wang Zhaojun v protikladu k historicky starším ztvárněním příběhu v čínské vysoké i populární literatuře. Literáti vytvářejí literární obraz Wang Zhaojun, ve kterém zdůrazňují tragický příběh konkubíny a mluví o ní nejčastěji jako o tesknící, zoufající či plačící.

Literární obraz „revoluční“ Wang Zhaojun je odvozen z faktu existence politické zakázky, na jejíž popud byla hra napsána. Všimáme si proto dialektiky politicky a ideologicky motivovaného zadání i vyznění moderní verze příběhu a konkrétního literárního ztvárnění postavy v komparaci s předchozími ztvárněními. Literární postavu Wang Zhaojun ze stejnojmenné divadelní hry budeme porovnávat s Wang Zhaojun tradovanou ve vysoké i populární literatuře. V úvodu k samotnému rozboru divadelní hry budeme hovořit o tradičním ztvárnění Wang Zhaojun jak se dochovalo v Shi Chongově básni *Slova o Mingjun* (3. století n. l.) a Ma Zhiyuanově dramatu *Podzim v paláci Hanů* (Han gong qiu). Historickou a

¹ Nové historické hry (*xinbian lishiju*) se v Číně objevují od počátku dvacátého století. Autoři využívají historických témat, která nově upravují a využívají jich jako základu pro divadelní hru. O *xinbian lishiju* pojednává Wagner, Rudolf G.: *The Contemporary Chinese Historical Drama*, University of California Press, Ltd., Oxford, England, 1990.

politickou vývojovou linii doplňuje autobiografický průvodce, neboť v životě autora jsou fakta, o nichž se domníváme, že zásadním způsobem ovlivnily charakter díla (přátelský vztah autora s premiérem Zhou Enlaiem, politická situace, vývoj osobní). Akcentujeme autorovu snahu o popis hlavní ženské postavy a všímáme si posunu od prokreslené autentické psychologie k zidealizované a schematizované psychologické siluetě tvarované politickou zakázkou rezignující na předchozí ostrost vidění.

Primární úhel pohledu, z kterého jsme při koncipování celé práce vycházeli, je text divadelní hry sám. Samotnou analýzu jsme rozdělili podle jednotlivých dějství. Usilujeme o vytvoření přesvědčivého a fakty podloženého zhodnocení hry, které podle našeho názoru nejlépe získáme detailní analýzou jednotlivých dějství. Některé informace se sice v jednotlivých dějstvích často opakují, avšak i z toho můžeme usuzovat na okolnosti, které hru utvářely a celkové poselství, které měla hra obecnstvu předat. Domníváme se, že na základě pečlivé analýzy jednotlivých dějství, i přes určitou strnulost textu vyplývající z opakováním faktů a základních myšlenek, budeme schopni lépe sestavit celkový obraz hry. Získáme nejen poměrně přesnou představu o „nové“ Wang Zhaojun ve stejnojmenné hře, ale také o vlivu politiky na Cao Yuho život a literární tvorbu.

Integrální součástí práce je neustálá konfrontace předešlých ztvárnění příběhu Wang Zhaojun a faktu politické zakázky, které se jednotlivými složkami díla prolínají a stále vystupují na povrch. Všímáme si konstrukce jednotlivých postav a mechanismu tzv. „zrcadel“², která slouží podle našeho názoru k lepšímu postihu charakteru hlavní postavy Wang Zhaojun, kdy jednotlivé postavy jsou variacemi na zrcadla, v nichž se odráží činy a úvahy ústřední postavy.

Dále se soustředíme na popis vnějších podnětů, které se mění s vývojem dramatu, jako je popis hunského prostředí, zástupů kmene Xiongnu³ a polické smýšlení, se kterým je hlavní hrdinka konfrontována.

² Slova „zrcadlo“ zde používáme jen jako pomocného termínu, který má pomoci lépe postihnout způsob charakterizace nejdůležitějších postav divadelní hry.

³ Kmen Xiongnu 匈奴 patřil mezi hlavní nepřátele říše Qin a Han. Xiongnu se sami nazývali *hu* 胡. Od období Han byli nazýváni Xiongnu 匈奴. Wilkinson, Endymion. *Chinese History: A Manual*. Harvard University Press, Cambridge 2000, s. 696 - 697.

II. ZMĚNY V LITERATUŘE DVACÁTÉHO STOLETÍ V KONTEXTU VÝVOJE MODERNÍHO DRAMATU

2. 1. LITERÁRNÍ ŽÁNRY DVACÁTÉHO STOLETÍ

Postupné otevírání se Číny evropským zemím v devatenáctém a dvacátém století s sebou přinášelo mimo jiné změny v pohledu na literaturu a její vnímání. Koncept literatury, tak jak jej vnímáme dnes, v Číně v zásadě vznikl v prvním a druhém desetiletí dvacátého století. Postupně se ustálily tři hlavní žánry, které kopírují evropské literární žánry – poezie, próza a drama.

Tradiční čínská literatura se až do dvacátého století dělila z hlediska jazykového do dvou hlavních směrů. Klasická, vysoká literatura využívající literární jazyk nebo také kulturní či krásný jazyk *wenyan*⁴, měla kulturotvornou a výchovnou úlohu. Její úlohou bylo podávat svědectví o autorovi a jeho době. Využíváním *wenyanu*, trvalé normy jazykové vytríbenosti, byla tato literatura určena pouze vzdělané vrstvě čínské společnosti. Z pohledu čínských vzdělanců devatenáctého století pouze literatura psaná v jazyce *wenyan* mohla být považována za literaturu vysokou.

Na druhé straně stála do dvacátého století literatura psaná většinou hovorovým jazykem *baihua*. Tento živý moderní jazyk, jehož používání se prosadilo v důsledku mohutných společenských změn a potřeb vyjádřit nové pojmy a terminologii bez zatížení tradičních konotací na počátku dvacátého století, využívali především autoři populárních žánrů (do devatenáctého století próza a drama), které podle názoru tehdejších vzdělanců mohly sloužit pouze jako zábavná, nikoli však myšlenkově závažná literatura.

Právě próza, především ve formě krátkých povídek psaných nejčastěji hovorovým jazykem *baihua*, se stala ve dvacátém století nejoblíbenějším literárním žánrem. Oproti dřívějšímu pohledu na prózu jako nízkou literaturu se její postavení, stejně jako postavení nově vznikajícího čínského moderního dramatu, ve dvacátém století zcela změnilo a próza i drama dvacátého století se staly uznávanými nástroji reformování společnosti.

Jak jsme naznačili výše, zásadním vývojem prochází ve dvacátém století také drama. Tradiční čínské drama (xiju 戏剧), které svého rozkvětu dosáhlo již v době dynastie Yuan

⁴ Král Oldřich: „Písmo jako krásné umění a výraz osobnosti. Kaligrafický princip v písmu a na obraze“. *Kulturní tradice Dálného východu*, Odeon 1980, s. 227.

(1279-1368) a využívalo především zpěv, hudební doprovod, tanec, masky, pantomimu a akrobatická vystoupení, se řadilo mezi tzv. „populární žánry“. Jak označení napovídá, divadelní hry byly určeny pro zábavu široké veřejnosti. Diváci znali hrané příběhy, zápletky i postavy tradičního dramatu, jehož cílem bylo upevňovat a posilovat morální a obecně přijatelné postoje a chování ve společnosti.

Nové, „západní“ moderní drama (huaju 话剧), které je úzce navázáno na psaný text a mluvené slovo, vstupuje opatrně na čínská jeviště ve dvacátých letech minulého století. Intelektuály a dramatiky tohoto období oslovily sociálně laděné hry evropských dramatiků, např. Shawa, Brechta nebo Ibsena. Čínští autoři věřili, že takto reformované drama může nově zobrazovat společenské problémy a tudíž se může stát nástrojem sebevyjádření a reformy společnosti. Vrcholu dosáhlo moderní drama ve třicátých letech. Ve čtyřicátých a padesátých letech v souvislosti s politickým vývojem v zemi potom sloužilo převážně k opakování obecně přijímaných názorů určovaných představiteli komunistické strany a většina autorů moderních her se věnovala spíše přednáškové nebo jiné činnosti. V kritickém období přelomu padesátých a šedesátých let způsobeném katastrofálními důsledky kampaně Velkého skoku se již vyvrálí autoři divadelních her věnovali historickým hrám, jejichž prostřednictvím kritizovali vedení komunistické strany a politicko-hospodářskou situaci v zemi.

2.2 PODMÍNKY PRO VZNIK ČÍNSKÉHO MODERNÍHO DRAMATU

Začínáme krátkým historickým a sociálně-politickým nástinem, bez nějž by pojednání o vzniku moderní čínské literatury a dramatu⁵ (především v Číně zcela nového moderního dramatu *huaju*⁶) muselo neustále narážet na nepochopení způsobené konfrontací tradiční, ve smyslu zavržené, a emancipované literatury (tedy i nového literárního ztvárnění historické postavy Wang Zhaojun). Částečně se přidržujeme dělení literatury dvacátého století do tří období tak, jak je naznačila McDougall – období 1900-1937 (do incidentu na mostě Marca Pola), období od roku 1938 do začátku Kulturní revoluce a třetí období od roku 1966. Protože vývoj v literatuře do značné míry odráží tehdejší aktuální politicko-společenskou situaci,

⁵ Přidržujeme se tradičního výkladu čínské literatury a období vzniku moderní čínské literatury budeme vymezovat obdobím během a po Májovém hnutí v roce 1919.

⁶ *Huaju* 话剧 – doslova „mluvené drama“ – se jako termín objevuje ve dvacátých letech dvacátého století. Vzniklo jako výsledek působení civilizovaného dramatu, moderního kostýmového nového dramatu a činnosti *Společnosti jarní vrby*, která se nejprve v Japonsku a následně v Číně seznamovala s „ryzími“ západními dramaty.

neopomeneme ve stručnosti poukázat na nejdůležitější změny, které měly souvislost s formováním čínského moderního dramatu.

Přelom devatenáctého a dvacátého století spolu s počátkem dvacátého století je z hlediska vývoje čínské literatury zcela určující. Mluvíme o vzniku literatury, která se od celého předcházejícího období odlišuje styly a jazykem. Významný vliv při formování literatury počátku dvacátého století mají literární díla západních autorů. To bylo dáno společensko-politickou situací na konci dynastie Qing a změnami, které otevřely prostor pro počátky komunikace čínského císařství s evropskými mocnostmi na jiné bázi, než tomu bylo dopsud.

V návaznosti na historické události devatenáctého století, které prokázaly rostoucí nespokojenost obyvatelstva, narůstající hospodářské a společenské problémy i slabost mandžuské dynastie Qing, se proreformně orientovaní učenci z řad Mandžůů i Číňanů snažili o osvojení si západních nástrojů a institucí, které by Čínu vyvedly ze stavu ohrožení západními mocnostmi. S příchodem nových západních technických i vědeckých poznatků do Číny (nejčastěji přes Japonsko) pronikají také první překlady děl evropské literatury. Cesta se definitivně otevřela v době, kdy byla na začátku dvacátého století císařovna vdova Cixi nucena přistoupit ke komplexnímu reformnímu programu ve všech oblastech společenského života, který ovšem již nedokázal slábnoucí dynastii zachránit od jejího konce. V roce 1912 byla po krátkém období roztříštěnosti založena Čínská republika⁷.

Po založení Čínské republiky (která měla fungovat na principech demokratické vlády) se politické i kulturní spolky přesunuly z Japonska, kde v období politické nejistoty postupně vznikaly, do Číny. Nestabilita qingského systému konce devatenáctého století, cenzura uměleckých děl a odmítání západních představ bylo vystřídáno prostorem pro svobodnou tvorbu. Spisovatelé svoji pozornost obraceli především k epickým žánrům, zejména románu, neboť v něm spatřovali nástroj pro nápravu společnosti. Ve stejném období můžeme sledovat také bouřlivý rozmach tisku⁸ a novinového článku⁹, které vycházely především ve

⁷ Čínská republika vznikla po vzpouře vůči mandžuské centrální moci. Podnětem se stala západními mocnostmi financovaná stavba železnice v provincii Sichuan, ze které chtěla ústřední vláda profitovat. Po povstání jednotlivých provincií (jako první se vzbouřila vláda ve Wuchangu 10. října 1911 (10. 10. „dvojitá desítka“) byla 1. ledna 1912 ustavena v Nanjingu Čínská republika v čele se Sunjatsenem jako prozatímním prezidentem.

⁸ V Šanghaji se od devadesátých let devatenáctého století vydávaly časopisy tisknoucí beletrii v tradičním jazyce *baihua* nazývané „malé noviny“, *xiaobao*. Po roce 1900 vznikaly čistě literární časopisy věnované epické próze. Více o časopisech i literatuře na přelomu devatenáctého a dvacátého století pojednává Černá, Zlata a kol.: *Setkání a proměny. Vznik moderní literatury v Asii*, Odeon 1976.

velkoměstech, jako byla Šanghaj a reagovaly na aktuální společenské problémy nebo publikovaly díla čínské románové tvorby. Jmenujme alespoň např. noviny *Shen Bao* (vycházející od roku 1872) nebo *Hui Bao*, které začaly vycházet o dva roky později. Prostředí rychlých a bouřlivých změn v politice i ve společnosti podnítilo i překladatelskou činnost, která byla stimulována potřebou získávat informace a působit na široký okruh čtenářů. Mezi průkopníky v tomto směru patří Yan Fu (1853-1921) a Lin Shu (1852-1924), kteří prozaická díla, hlavně z anglické literatury, převáděli do *wenyanu*.

Mohutné změny ve společenském kontextu doby a postupné seznamování se s evropskou literaturou dalo základ pro opatrný vstup evropského dramatu na čínská jeviště. Zatímco v devatenáctém století nenašlo evropské drama v Číně naprosto žádný ohlas, s otevíráním se Číny vnějším vlivům kromě evropských románů a filozofické literatury upoutalo čínské vzdělance i evropské drama. Nejprve si čistý, západní typ dramatu našel své příznivce v Japonsku, kde studentský dramatický kroužek japonských studentů uvedl svůj první kus už v roce 1906. Povzbuzeni tímto příkladem založili také čínští studenti v Tokiu *Společnost jarní vrby* (Chunliushe 春柳社), která se již o rok později prezentovala uvedením několika jednoaktových evropských her. Po Xinhaiské revoluci¹⁰ v roce 1911 se čínské herecké společnosti přesunuly na pevninskou Čínu, do Šanghaje.

Stejně jako můžeme období mezi lety 1911-1918 z hlediska snah o dokončení modernizace charakterizovat jako nevyrovnané či nestálé, tak i o literatuře období rozštěpenosti můžeme říci, že tápala mezi tradičními formami čínské literatury, objevováním nových samostatných proudů literatury (vydělání samostatné žurnalistiky) a novými literárními formami a podněty, které byly čínskému čtenáři zprostředkovány bohatými překlady převážně z evropské literatury.

Prvním velkým krokem vedoucím ke zbavení se břemene tradice a vytvoření podmínek pro vznik nové čínské literatury, bylo Májové hnutí (*wusi yundong* 五四运动)¹¹. Zcela

⁹ Mezi nejvýznamnější žurnalisty prvního období patřil Wang Tao (1828-1897), který navštívil sám evropské země a po návratu do Číny se věnoval propagaci reform čínské společnosti a seznamoval čtenáře s evropskou historií a literaturou.

Černá, Zlata a kol.: *Setkání a proměny. Vznik moderní literatury v Asii*, Odeon 1976.

¹⁰ Rok 1911, ve kterém proběhlo povstání ve Wuchangu, je v Číně označován znaky 辛亥, odtud Xinhaiská revoluce.

¹¹ Prvotním impulsem k akci, která vyprovokovala k činu na tři tisíce studentů Pekingské univerzity, bylo na konci První světové války rozhodnutí mírových vyjednávačů ve Francii o předání území v provincii Shandong (na které si dosud dělalo nárok Německo) Japonsku. Demonstrace rychle zasáhly většinu velkých čínských měst

zásadní rozdíl mezi intelektuály Májového hnutí, jak se hnutí podle období propuknutí začalo nazývat, a qingskými intelektuály, kteří v devatenáctém století nastartovali období reform, byl v jejich rozdílném vzdělání. Vzdělanci Májového hnutí byli první generací vychovanou na školách moderního typu, (budovaných podle západního, převážně německého vzoru), generací, která měla možnost studovat v zahraničí. Velká část z nich prošla studiem v Japonsku, které působilo jako jeden z prvních transferů evropských vlivů. Mnoho studentů ve volném čase přispívalo do časopisů a novin a pozorně sledovalo veřejný život.

Hnutí 4. května bylo intelektuálním počinem, který znamenal jasný rozchod s minulostí a s tradicemi Číny a ohlásil další etapu ve vývoji čínského myšlení a literatury. Jak poznamenává Leo Ou-fan Lee¹², byly proti sobě postaveny minulost ve smyslu tradiční (*gu* 古) a přítomnost, nové (*jin* 今), přičemž byl zřejmý důraz kladen na současný okamžik. Do pojmu *gu* přitom patřil starý pořádek, starý přístup k vědě i literatuře a stará státní konfuciánská ideologie, která obsahovala formulace závazných společenských pravidel a výrazně potlačovala zájmy jednotlivce. Do pojmu „nový“ zjednodušeně řečeno patřily všechny prostředky a způsoby, které by pomohly vymanit čínskou kulturu a společnost z pevných pout tradice a které by formovaly člověka jako svobodné individuum.

Hnutí mělo obrovský dopad v kulturní oblasti. Literatura a věda byly považovány za jeden ze základních prostředků, jak reformovat společnost a ukázat jí nový směr. Při demonstracích se nesla hesla jako „odvrhněme starou kulturu“, „vytvořme novou civilizaci“¹³ nebo „ pryč s Konfuciovou veteší!“¹⁴. Spisovatelé se zaměřili na vytváření emancipované literatury, která odrážela změněný společenský kontext a problémy modernizující se čínské společnosti. Kladla si za cíl oprostít se od všech omezení tradiční literatury (nejen jazykových daných samotnou podstatou psaného literárního jazyka *wenyanu*, ale i myšlenkových), pranýřovat tradiční smýšlení a naopak svým přínosem podporovat vznik silné, nové Číny.

Pro potřeby svobodně vyjádřit vlastní myšlenky spolu s Májovým hnutím stále

a atmosféra protestu se brzy přenesla ze studentstva na obchodníky, kteří od počátku června začali bojkotovat japonské zboží.

¹² Doleželová-Velingerová, Milena. Král, Oldřich: *The Appropriation of Cultural Capital. China's May Fourth Project*. Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Asia Center 2001.

¹³ Doleželová-Velingerová, Milena. Král, Oldřich: *The Appropriation of Cultural Capital. China's May Fourth Project*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Asia Center 2001, s.

¹⁴ Cheng, Anne: *Dějiny čínského myšlení*, DharmaGaia, Praha 2006, s. 608.

naléhavěji vyvstávala potřeba využívat „jazyk jako nástroj nové komunikace, nového poznání“¹⁵ *baihua* 白話. I když *baihua* snadno zvítězila – byla oficiálně legitimizována ministerstvem školství, které vydalo nařízení, aby *baihua* byla použita ve všech učebnicích základních škol – *wenyan* nezanikl docela. „Literární“ jazyk pěstovali spisovatelé, jako byl např. Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945). Také klasické, filozofické a odborné knihy byly psány *wenyanem*. Mnoho populárních prací mísilo oba styly, literární i hovorový jazyk (*banwen banbai* 半文半白). Oba jazykové styly (*wenyan* i *baihua*) se stávají zdroji moderního spisovného jazyka, jak se formoval v prvních desetiletích dvacátého století.

Hlavní myšlenky Májového hnutí přinášely časopisy *Nové mládí* (*Xin qingnian* 新青年)¹⁶ a později *Renesance* (*Xin chao* 新潮). K hlavním heslům autorů přispívajících do tohoto časopisu patřily „demokracie“ a „věda“, pod nimiž se skrývalo odmítání jakýchkoliv náboženských dogmat a mytologických světových názorů. Byl to výraz přesvědčení, že v Číně je nutno otevřít cestu technickému pokroku a racionálnímu, spravedlivému uspořádání společnosti.

Přelom prvního a druhého desetiletí dvacátého století (a obzvláště potom dvacátá a třicátá léta našeho století) je obdobím nebývalé literární produkce. Poprvé se představují úspěšní spisovatelé jako Lu Xun 鲁迅, Mao Dun 茅盾, Ba Jin 巴金 nebo Lao She 老舍, kteří jsou evropskému čtenáři známi z mnoha překladů do evropských jazyků. Na čínská jeviště začínají nesměle vstupovat autoři mluvených dramát *huaju*, kteří hledají způsob, jak odlišné evropské drama přiblížit čínskému divákovi.

Májové hnutí a s ním související negativní postoj ke konfuciánským hodnotám spolu s vlivem sovětské Kominterny předznamenaly vznik komunistické strany. Celá dvacátá léta dvacátého století jsou poznamenány přetrvávajícími boji Komunistické a Národní strany (Guomindang).

Ve třicátých letech se k interním bojům mezi komunisty a Guomindangem přidává vnější ohrožení Japonskem, na které reagují také čínští autoři. Většina čínských spisovatelů a

¹⁵ Černá, Zlata a kol: *Setkání a proměny*, Praha, Odeon 1976, s. 126.

¹⁶ „*Xin Qingnian* (*Nové mládí*), 1915-1926 Peking, Shanghai, Kanton, čínský kulturně-politický časopis, který sehrál prvořadou roli v procesu kulturního a politického obrození a ideologicky připravil Májové hnutí. Na jeho stránkách začala kampaň za odstranění psaného jazyka (*wenyan*) z veřejného a kulturního života a zavedení hovorové řeči (*baihua*) do literatury, za angažovanost literatury, za nové pojetí funkce literatury ve společnosti. Systematicky seznamoval čínské čtenáře s evropskou literaturou a filosofickými směry. Hlavními přispěvateli byli Chen Duxiu, Lu Xun, Hu Shi.“ Průšek, Jaroslav a kol.: *Slovník spisovatelů Asie a Afriky (1. a 2. díl)*, Praha, Odeon 1967, s. 212.

dramatiků se přihlásila k vlastenecké tvorbě a propagaci myšlenek vlasteneckého hnutí. Autoři se často obraceli do historie, aby na základě čínskému čtenáři nebo divákovi známého příběhu povzbudili širokou veřejnost v boji proti společnému nepříteli.

III. MODERNÍ DRAMA VE DVACÁTÉM STOLETÍ

3. 1. „CIVILIZOVANÉ“ DIVADLO (WENMING XI 文明戏)

Jak jsme ukázali, Čína v devatenáctém a na počátku dvacátého století procházela různými fázemi od odmítání, konfrontace až k přejímání západních myšlenek, poznatků vědy i kultury. Rozbourání sociálních, politických a kulturních pravidel, které zůstávaly po mnoho staletí nedotčeny – to vše se velice dotýkalo vzdělavců a spisovatelů tohoto období. Nemohli zůstat mimo veřejné dění a umělecký život. Zheng Zhenduo k tomu říká: *“Divadlo ve smyslu čistého umění nemůže být v těchto dnech, zvláště v Číně, hráno. Pro současnou špatnou a temnou situaci je nezbytné, aby umění převzalo odpovědnost za vzdělávání lidí. Protože divadlo podněcuje nejhlubší lidské emoce, musí nést největší odpovědnost”*¹⁷.

Vidíme zde zcela nový přístup k původně „pokleslému“ žánru – dramatu. Nyní plní společně s románem funkci „vysoké literatury“, která může podle literátů plnit úkol osvěty a vzdělávání mas. Tradiční čínské divadlo, které kombinovalo zpěv, pantomimu i akrobatické umění, naproti tomu bylo považováno za nástroj ke vzdělávání nevhodný, protože bylo pevně zakořeněno ve staré, tradiční kultuře sevřené pevnými pouty a mohlo tudíž divákovi nabídnout přinejlepším jen zábavné představení.

Výhodou regionálních forem tradičního čínského divadla bylo úzké sepětí s místem i publikem. Tuto bariéru muselo nově se konstituující divadlo ovlivněné západními evropskými vzory překonávat. První představení „civilizovaného“ divadla se v Číně hrála nejprve v Šanghaji sice jen v misionářské škole Sv. Jana, ale již v prvním desetiletí dvacátého století našlo své příznivce i mezi městským obyvatelstvem. Všechna představení civilizovaného dramatu se do dvacátých let dvacátého století soustředila v Šanghaji, kde také v roce 1917 dosáhla svého vrcholu. Poté jeho vliv upadal.

¹⁷ Eberstein, Bernd: „Opera vs Spoken Drama. Some Trends in the Development of Modern Chinese Theatre“. *Essay in modern Chinese literature and literary criticism: papers of the Berlin conference 1978*, Bochum 1982, s. 60.

Ačkoli název „civilizované drama“ jasně napovídá o odlišnosti vzhledem k tradičnímu dramatu, je nutné konstatovat, že „civilizované“ drama v některých aspektech stále ještě napodobovalo či vycházelo z tradičního divadla. Významným zdrojem „civilizovaného divadla“ bylo tzv. „nové kostýmové drama“ (shizhuang xinxi 时装新戏)¹⁸, které sice líčilo aktuální příběhy své doby, ale stále využívalo herců tradičního divadla. Druhým zdrojem „civilizovaného divadla“ bylo tzv. „rámcové, obrysové divadlo“ (mubiao xi 目标戏), ve kterém byla každá scéna jen načrtnuta, a herec získal možnost improvizace. Stejně jako v tradičním divadle i v civilizovaném divadle se spoléhalo jen na herce a text byl stále druhořadý.

V žádném případě tedy ještě nemůžeme mluvit o čistém, západním typu dramatu, ale spíše o první vývojové fázi, která umožnila a připravila půdu pro pomalý nástup mluveného dramatu v Číně. První pokusy o seznamování diváků s divadelními hrami vycházejícími z tradice evropského dramatu se datují do roku 1912, kdy Lu Jingruo, veterán divadelní *Společnosti jarní vrby*, založil *Novou dramatickou společnost*.

3.2 MODERNÍ DRAMA (HUAJU 话剧)

Huaju 话剧 – doslova „mluvené drama“ – se jako termín objevuje ve dvacátých letech dvacátého století. Vzniklo jako výsledek působení „civilizovaného“ dramatu, moderního kostýmového dramatu a činnosti *Společnosti jarní vrby*, která se nejprve v Japonsku a následně v Číně seznamovala s „ryzími“ západními dramaty. Mezi lety 1915-1920 pracovali čínští spisovatelé a dramatici na překladech západních her, z nichž byl vytvořen základ repertoáru pro nové divadlo.

Zásadním rozdílem ve srovnání s tradičním čínským divadlem byla důležitost textu a autora hry. Herec si již nemohl svévolně přizpůsobovat text aktuální situaci a improvizovat, jak bylo běžné v regionálních formách divadla i v „civilizovaném“ divadle, ale musel respektovat jasně daný a neměnný text hry. Moderní drama se již nespolečalo na zpěv, líčení herců, mimiku nebo pantomimické umění spojené s tradičním divadlem, ale vycházelo z textu a ze slov, které byly nejdůležitější částí celé hry - odtud tedy „mluvené drama“ (častěji se objevuje jako moderní drama). Protože jazyk patří mezi nejdůležitější výrazové prostředky

¹⁸ Překlad slova *shizhuang* 时装 je nové/moderní šaty/oblečení.

„mluveného dramatu“, byly mluva i činy postav na jevišti charakterizovány především svojí intenzitou. Hamižný úředník byl špatný skrz na skrz. Obvykle drancoval lidská obydlí, neštítel se brutálního užití moci a síly a mluvil a choval se jako hrubián. Naproti tomu objevil-li se v „mluveném dramatu“ čestný a ušlechtilý úředník, setkává se v jeho postavě nejvyšší mravní čistota a snaha o zachování řádu.

Moderní drama byl druh umění, který měl svůj základ v Evropě a jehož uvedení na čínská jeviště bylo provázáno mnoha těžkostmi. Jen málo autorů v Číně bylo zprvu schopno moderní drama napsat, a proto pouze překládali nebo adaptovali evropské hry pro čínská jeviště. Do diskuze o způsobech, jak čínskému divákovi představit západní drama, přispěl také významný intelektuál a překladatel Hu Shi 胡适¹⁹. Ten v časopise *Nové mládí*, který založil Chen Duxiu²⁰, ještě před Májovým hnutím v roce 1919 prosazoval uvádění západních her v jejich nezměněné výpravě. Jinými slovy řečeno, zvolme si evropskou hru a dejme ji i na čínském jevišti její západní podobu. Nepokoušejme se o transformaci jakékoli její části nebo způsobu provedení. Podle této poučky byly posléze uvedeny nejrozličnější hry evropských dramatiků, jako byl Wilde, Shakespeare, Ibsen, Shaw, Čechov nebo Tolstoj.

Velice rychle se ale objevily potíže, které byly dány odlišnostmi evropské a čínské kultury, respektive odlišností témat her mluveného dramatu. Celý vývoj shrnuje Fu Sinian 傅斯年²¹, který řekl: „*Původně jsem se domníval, že bychom měli jednoduše překládat západní hry a uvádět je na jeviště, protože v Číně ještě nebyla vytvořena nová literatura a nebyly napsány žádné dobré hry. Brzy jsem ale zjistil, že západní hry přebírají svá témata ze západní společnosti, takže pokud uvedete překlad západní hry na čínském jevišti, publikum jednoduše neví, o čem hovoříte. To je vskutku velice špatné. Proto musíme napsat naše vlastní hry*“²².

¹⁹ Hu Shi (1891-1962) patří mezi nejvýznamnější čínské vzdělance počátku dvacátého století. Vzdělání získal nejprve v Šanghaji, poté na Cornellově a Kolumbijské univerzitě v USA. Zde ho nejvíce upoutala dostupnost literatury (i odborné) široké veřejnosti. Po návratu do Číny se pokoušel prosadit princip „národní literatury“, která by byla psaná v jazyce *baihua* a byla tedy srozumitelná všem čtenářům. Cílem této nové literatury by bylo propagovat nové hodnotové a filosofické pohledy. Své myšlenky a představy o literární reformě publikoval v roce 1917 v časopise *Nové mládí*.

²⁰ Chen Duxiu (1879-1942) studoval v mládí ve Francii a Japonsku. Jeho přínos pro novou kulturu spočívá především v oddělení konfucianství jako největší překážky k rozvoji nové Číny. Ovlivněn svým pobytem v Evropě navrhl dva základní evropské koncepty – vědu a demokracii. Věda se nedotýkala v jejich pojetí jen vědeckých znalostí a výzkumů, ale také kulturního experimentování a skepticismu vzhledem k novým myšlenkám. Demokracie se týkala jen vzdělaných lidí.

²¹ Fu Sinian (1896-1950), učitel a lingvista, jeden z hlavních představitelů Májového hnutí.

²² Eberstein, Bernd: „Opera vs Spoken Drama. Some Trends in the Development of Modern Chinese Theatre“. *Essay in modern Chinese literature and literary criticism: papers of the Berlin conference 1978*, Bochum 1982, s. 64.

Jak vyplývá z této citace, hlavní důraz spočíval na tématu. Mladé studenty a budoucí dramatiky oslovovalo téma sociální reformy, které jim samotným bylo v období Májového hnutí velice blízké. Uváděli proto na čínská jeviště především hry Ibsena nebo Shawa, které se věnovaly sociálním problémům v Evropě. Tento způsob vzdělávání a předávání nových myšlenek u čínského obecnstva ale zprvu nenalézal pozitivní odezvu.

Delší nástup mluveného dramatu v Číně souvisí podle Honga²³ se sžíváním se čínského publika (a nakonec i dramatiků samotných) s principy evropského dramatu, s odtazitostí evropských témat čínskému divákovi a s přijetím nové formy divadla publikem. (Pro čínského diváka nebylo obvyklé využívání prvků evropského dramatu – např. opony či scenérie vytvořené na jevišti). Někteří umělci se snažili přiblížit evropské hry čínským divákům alespoň tak, že využili čínského pozadí a čínských postav. Nicméně samotné kopírování a upravování her do „čínské podoby“ se ukázalo pro mladé čínské umělce inspirované myšlenkami Májového hnutí jako neuspokojující. Chtěli tvořit sami, vyjádřit subjektivní realitu a vlastní postoj.²⁴

Čínští umělci se kromě adaptací her západních autorů pokoušeli od dvacátých a třicátých let sami psát původní hry v novém stylu *huaju* z čínského prostředí s čínskou tematikou. Protože se jednalo o první pokusy, měla většina čínských her mluveného dramatu na počátku dvacátých a třicátých let stále amatérskou podobu a jen málo z nich vykazovalo vyzrálou formu. Také obecnstvo ještě nebylo připraveno přijímat tyto divadelní experimenty. Mezi nejúspěšnější dramatiky nového mluveného divadla se ve třicátých letech zařadil Cao Yu 曹禺, který se svým debutem hrou *Bouře* ihned zařadil mezi uznávané dramatiky píšící původní hry *huaju*, či Guo Moruo 郭沫若, který se ve dvacátých letech věnoval novému proudu dramatické tvorby, ale jehož *huaju* z této doby nikdy nepatřily mezi vrcholy jeho díla. Můžeme proto říci, že překlady západních her z větší části dominovaly čínskému jevišti až do proti-japonské války.

²³ Hong, Chang-Tai: „Female Symbols of Resistance in Chinese Wartime Spoken Drama”. *Modern China*, Vol. 15, 1989, č. 2, s. 149-177.

²⁴ Chen, Xiaomei: „A Stage in Search of a Tradition: The Dynamics of Form and Content in Post-Maoist Theater”. *Asian Theater Journal*, Vol. 18, 2001, č. 2.

v této souvislosti poznamenává, že podobná situace se opakovala i po roce 1976, kdy se autoři divadelních her obraceli k evropskému epickému a absurdnímu divadlu, aby tak obnovili stagnující divadlo, kterému dominovala maoistická doktrína socialistického realismu a zjevný důraz na „zdravá“ a „ideologicky korektní“ témata.

Nový typ dramatu si žádal také nové herce, režiséry i dramaturgy, kteří by se stali odborníky na nové, netradiční divadlo. Na popud Xiong Foxiho 熊佛西, Chen Dabeie 陈大悲 a dalších byla po Májovém hnutí, které v čínském moderním dramatu představuje významný mezník, v roce 1922 založena *Populární umělecká dramatická škola* 人益戏剧专门学校 a v roce 1925 se Pekingská umělecká akademie rozšířila o Dramatický ústav, který se pod vedením Xiong Foxiho stal do roku 1932 důležitým centrem vzdělávání nových herců, dramaturgů a režisérů. V Pekingu a Šanghaji, které se staly hlavními centry moderního dramatu, postupně vznikaly další školy, které vychovávaly nové umělce. Úzkou propojenost nového mluveného dramatu *huaju* a intelektuálního prostředí velkých měst dokládá i Jaroslav Průšek: „*Dlouho působnost huaju zůstává omezena na intelektuální kruhy velkoměsta.*“²⁵

Společnou myšlenkou všech, ať už autorů, kteří se chtěli věnovat divadlu nebo těch, kteří divadelní směr a texty využívali jen k předávání svých myšlenek, byl zájem o vztah jedince a společnosti - téma, které se dříve mohlo jen těžko v konfuciánském učení prosadit. Ve vykreslení nejrůznějších sociálních typů postav vynikli ve dvacátém století Hong Shen 洪深, Tian Han 田汉, Yu Ling 于伶, Cao Yu a další. Třicátá léta znamenala podporu a rozvoj mluveného dramatu. Na počátku třicátých let dvacátého století byla s cílem získat větší dohled nad literaturou a uměním a zároveň umění podporovat založena jako součást Komunistické strany *Liga levicových spisovatelů* 左翼作家联盟 (1930) a následujícího roku *Liga levicových dramatiků* 左翼戏剧家联盟. Rozvoj moderního dramatu byl podpořen dále v roce 1933, kdy byla v Šanghaji založena *Čínská kočovná dramatická společnost* 中国路行剧团, jejímž prvořadým cílem bylo seznámit diváky většiny velkých měst s hrami G. B. Shawa, O. Wilda a dalších evropských dramatiků. Společnost hostovala nejen v Pekingu a Šanghaji, již tradičních střediscích moderního dramatu, ale také v Guangzhou, Suzhou nebo Nanjingu. Největší úspěch na počátku třicátých let sklídila hra čínského dramatika Cao Yuho, *Bouře*, která byla na jeviště uvedena v roce 1933. Po útocích Japonska se v průběhu třicátých let velké oblibě mezi diváky těšily vlastenecké hry, jejichž cílem bylo národ sjednotit a obrátit vůči agresivnímu Japonsku. Moderní drama se stalo dominantním žánrem tohoto období a v rok 1937 byl vyhlášen „rokem mluveného dramatu“²⁶.

²⁵ Průšek, J.: *Slovník spisovatelů Asie a Afriky*, Odeon, Praha 1967, s. 201.

²⁶ McDougall, Bonnie S., Kam Louie: *The Literature of China in the Twentieth Century*, Hurst and Comp., London 1997, s. 160.

Tradiční čínské divadlo ale vedle moderního divadla nezaniklo, naopak se reformovalo a dále rozvíjelo. Velkou měrou k tomu přispěl Mei Lanfang, který své umění představoval při turné v Japonsku, Evropě i ve Spojených státech. Většina regionálních forem tradičního divadla se dále věnovala svým představením, ale zájem umělců i kritiků se od třicátých let upíral především k modernímu dramatu.

3.3 HISTORICKÉ HRY (LISHIJU 历史剧)

Konec třicátých a počátek čtyřicátých let byl v Číně zásadním způsobem poznamenán útoky Japonska a neutuchajícími boji mezi Komunistickou stranou Číny a Guomindangem. V Číně v této době existovaly tři odlišné politické režimy: komunistický s centrem v severozápadní oblasti Číny (hlavním ústředím byl Yan'an, který leží na hranici mezi regiony Gansu, Shaanxi a Ningxia), národní s centrem v jižní a jihozápadní Číně a japonský v severní části země. Většina intelektuálů a umělců opustila hlavní centra vzdělanosti, Šanghaj a Peking, a odešli do Chongingu nebo Kunmingu, hlavního města provincie Yunnan. Zde se nejčastěji věnovali přednášení na Spojené jihozápadní univerzitě, která vznikla z Pekingské univerzity, Qinghua univerzity v Pekingu a Nankaiské univerzity v Tianjinu. I přestože tu životní i studijní podmínky byly velice náročné, mnoho studentů sem přicházelo na přednášky uznávaných osobností jako byl Wen Yiduo 闻一多 nebo Cao Yu.

Z hlediska politicko-společenské atmosféry v zemi v následujících desetiletích je nezbytné se krátce zmínit o vlivu Mao Zedonga 毛泽东 (1893-1976) na literaturu a jeho působení v centru Komunistické strany čtyřicátých let, v Yan'anu. Tajemství jeho úspěchu spočívalo v kombinování krátkodobých a dlouhodobých cílů. Jak konstatuje Fairbank, v krátkodobé perspektivě se roku 1940 přihlásil k tzv. Nové demokracii jakožto doktríně pro období jednotné fronty, která vítala všechny obyvatele Číny, jež se hlásili pod komunistické vedení. Z dlouhodobého hlediska vytrvale usiloval o získání kontroly nad intelektuály, o stranickou kontrolu založenou na indoktrinaci kádrů, prosazování disciplíny a získávání moci nad jednotlivcem tak, jak ji zavedlo hnutí za nápravu stylu práce²⁷ v Yan'anu v letech 1942-1944. Mao Zedong v yan'anských hovorech rovněž jasně definoval utilitární funkci literatury, která podle jeho názoru „*musí sloužit lidovým masám, především dělníkům, rolníkům a*

²⁷ Hnutí „za nápravu stylu práce“ probíhající v letech 1942-1944 se omezovalo na členy strany, kteří postrádali soudržnost generace Dlouhého pochodu. Terčem kampaně se staly „subjektivismus, sektářství a stranický formalismus“. Hnutí vyústilo v pronásledování především umělců a ostatních intelektuálů. Mezi těmi, kdo byli vysláni na „převýchovu prací“ na venkov byl např. básník Ai Qing.

vojákům“²⁸. Zároveň zastával názor, že „*umění pro umění, umění nadtřídní či umění vyvíjející se stranou od politiky nebo nezávisle na ní, ve skutečnosti neexistuje. Literatura a umění proletariátu jsou součástí revoluce*“²⁹. Srozumitelně a jasně tím určil směr, kterým se literatura následující dvě desetiletí ubírala.

1. 10. 1949 byla založena Čínská lidová republika v čele s Mao Zedongem. Obyvatelstvo bylo vyčerpané mnohaletými válkami, občanskými nepokoji a s nimi souvisejícími ekonomickými potížemi. Krátké inovativní období ve smyslu obnovy a rekonstrukce všech základních oblastí (např. pozemková a sociální reforma) v letech 1949–1958 bylo násilně přerušeno nejrůznějšími hnutími a následně tzv. Velkým skokem (1958–1960) motivovaným snahou Číny o co nejrychlejší a nejefektivnější řešení industrializace na úkor tradičního zemědělství. Kromě dalekosáhlých důsledků pro celou Čínu, pravděpodobně největšího hladomoru (1961), zapříčinila politika Velkého skoku navíc pozastavení obchodních styků s Japonskem a ostatními zeměmi a zhoršení vztahů se Sovětským svazem.

Ostré zásahy do formování společnosti po vzniku Čínské lidové republiky v roce 1949 se odrážely i v literatuře. Většina soudobých spisovatelů se po vstupu do strany začala podílet na politické moci ve státě a jejich díla byla z menší či větší části ovlivněna novou silicí politickou ideologií strany, především Mao Zedongovým vyhraněně utilitárním pojetím literatury jako nástroje politického a ideologického boje. Po hnutí „za nápravu stylu práce“ na konci padesátých let političtí představitelé navíc v literatuře začali rozlišovat mezi „jedovatým býlím“, tedy literaturou neodpovídající představám stranických představitelů o funkci literatury, a „voňavými květinami“, jejichž vůně byla ze všech stránek pečlivě posuzována, aby odpovídala přísným kritériím na to, jak má literární dílo vypadat³⁰.

Postupná rekonvalescence Číny z následků Velkého skoku a umělecká dráha spisovatelů, kteří začali tvořit v padesátých letech, byla po dvou letech určitého uvolnění (1960–1962) násilně přerušena maoistickým experimentem Kulturní revoluce v čele s jeho hlavními protagonisty – Rudými gardami složenými z převážně nedospělé studentské mládeže. Rudé gardy byly v letech 1966–1968 vysílány do všech koutů Číny, aby hlásaly Mao

²⁸ Hrdličková, Věna, Hrdlička, Zdeněk: *Rozhovory o literatuře a umění*, Československý spisovatel, Praha 1955, s. 36.

²⁹ Hrdličková, Věna, Hrdlička, Zdeněk: *Rozhovory o literatuře a umění*, Československý spisovatel, Praha 1955, s. 39.

³⁰ Doslov Věny Hrdličkové ke sbírce *Jarní hlasy*, s. 287.

Zedongovy myšlenky a „učili se revoluci prováděním revoluce“³¹. Pod revolučním heslem „proti čtyřem starým“ – myšlenkám, kultuře, zvyklostem a návykům – ničili příslušníci Rudých gard vše a postupně v zemi rozpoutali vládu teroru, kterou se brzy nedařilo zastavit ani vedení Komunistické strany.

Razantní zásah do všech oblastí lidského života se samozřejmě neobešel bez neblahých důsledků pro vývoj uměleckého života. Znamenal razantní redukci literárních forem a žánrů a pro umělce a spisovatele označované za „protisocialistické živly“ téměř bez výjimky persekuci, vyslýchání a zákaz činnosti. Spisovatelé a umělci žili v neustálém strachu, přepracovávali svá dřívější díla a sepisovali sebekritiky. Situace pro některé z nich byla natolik neutěšená, že raději než ponižování a vyslýchání volili sebevraždu³².

Období teroru Kulturní revoluce a jedné epochy v čínských dějinách končí smrtí jejího vůdce – Mao Zedonga (1976) a s nástupem nového premiéra Deng Xiaopinga 邓小平 se otevírá prostor pro nový začátek.

Protože budeme pojednávat o historické hře *Wang Zhaojun* psané v šedesátých letech dvacátého století, pohovoříme nejprve o historickém dramatu obecně a poté se budeme věnovat historickému dramatu, který dominoval divadelní scéně mezi lety 1958-1966.

Podobně jako v předchozích obdobích, intelektuálové, spisovatelé a umělci cítili nutnost komentovat kritickou situaci padesátých a šedesátých let v Číně. Kvůli vypjaté politické atmosféře doby ovšem nemohli otevřeně vyslovit své myšlenky, ale museli se spolehnout na důmyslné a časem prověřené metody protestu či sdělování námitek. Inspirovali se v minulosti, což ostatně nebylo v čínských dějinách ničím výjimečným. Jak říká Jaroslav Průšek: „*Známe např. řadu skvělých krátkých zpěvoher ze zlaté doby čínského dramatu v době mongolské (1279-1368), jež čerpají své náměty z Příběhů jezerního břehu. Až do doby nejnovější žily na čínském jevišti a každé dítě znalo historii těchto hrdinů. Není tedy nic překvapujícího, že i noví autoři sáhli po stejné látce*“³³. Využití historických her pro vyjádření protestu či námitek není v dějinách čínské literatury ničím novým. Pekingská opera tradičně využívala historické látky s více či méně přímou souvislostí k současnému dění. Také autoři moderních dramát se ve dvacátých a třicátých letech někdy obraceli k historickým námětům či historickým

³¹ Fairbank, John K.: *Dějiny Číny*, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 1998, s. 432.

³² V roce 1966 např. spáchal sebevraždu utonutím významný spisovatel Lao She.

³³ Průšek, J.: *Literatura osvobozené Číny*, ČSAV, Praha 1953, s. 285.

osobnostem. Historické hry v době japonské okupace mohly být psány za účelem oživení a připomenutí velkých hrdinů minulosti, kteří v obecnstvu dokázali probudit patriotismus a horlivost při obraně vlastní země. V yan'anském období Komunistická strana potom využívala nových historických her a literatury obecně k propagování vlastních cílů a „vzdělávání“ mas.

V „nových“ příbězích, hrách i operách spisovatelé a dramatici nacházeli v nevyčerpatelné pokladnici čínské historie příběhy a postavy, které jim posloužily jako dobrý základ pro zobrazení a diskuzi současných problémů. Spisovatelé psali o minulosti, jež posloužila přítomnosti; psali o včerejším dni, jehož cílem byl dnešek; na jevišti nechávali ožít postavy, které měly pro dnešního člověka značný význam. Guo Moruo, který je považován za otce moderního historického dramatu, řekl: „*Psát o minulosti, vypůjčit si minulost a vysvětlovat přítomnost, cílem je vzdělávat současné publikum, to je revoluční romantismus*“³⁴.

Profesor Wagner v této souvislosti mluví o čtyřech různých formách, pomocí kterých intelektuálové na základě historie diskutovali aktuální otázky a problémy dvacátého století (historické drama, esej na historické nebo jiné téma *zawen*, nové historické drama a film). Pro naši práci bude důležitá jeho krátká analýza historických her.

Jako první uvádí historické hry, jejichž cílem bylo hodnocení a přehodnocování kontroverzních historických postav, jakými byl např. generál Cao Cao žijící ve třetím století n. l. nebo císařovna Wu Zetian, která vládla v období dynastie Tang. Diskuze nad zásluhami historických osobností čínských dějin v situaci padesátých a šedesátých let dvacátého století dovozovala autorům nepřímým způsobem odkazovat na vůdce Číny, Mao Zedonga a hodnotit jeho silné a slabé stránky.

Tzv. „nové historické hry“ (xinbian lishi ju 新编历史剧) tvoří druhou skupinu historických her, o které Wagner hovoří. Již ve čtyřicátých letech dvacátého století se objevují první „nové historické hry“, které nejčastěji vznikaly přepracováním již existujících her, nejčastěji děl pekinské opery. Ve čtyřicátých letech nové historické hry posloužily komunistické straně jako nástroj vzdělávání mas. Nosným tématem her tohoto období byla nejčastěji konfrontace rolnických mas s feudálními tyrany. Po roce 1958 se tematická rovina zcela mění a autoři her se věnují především intrikám mezi dvěma frakcemi na císařském dvoře. „Objevují“ např. příběh mingského úředníka Hai Ruie, jehož příběh zpracoval do

³⁴ Zhang, Zhong: *Dangdai zhongguo wenxue gainian*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 1966, s. 259.

podoby historické hry s názvem *Hai Rui propuštěn z úřadu* (Hai Rui ba guan 海瑞罢官) dramatik Wu Han 吴晗 (1909-1969). Ve zkratce řekněme, že hra popisuje jako hrdinu úředníka dynastie Ming, který byl uvězněn za kritiku císaře. Je zřejmé, že cílem většiny těchto děl – podobně jako Wu Hanovo dílo - je kritika Velkého skoku a Mao Zedonga.

Mezi nejvýznamnější hry, které vznikaly jako reakce na soudobou politickou a hospodářskou situaci v zemi mezi lety 1958-1962, se řadí např. drama *Guan Hanqing* (uvedené v roce 1958) významného dramatika Tian Hana (1898-1968) a Guo Moruova divadelní hra *Cai Wenji*³⁵. Některá dramata vznikala jako zcela nové texty (např. Guo Moruova historická hra *Wu Zetian*), jiné vznikaly adaptací dřívějších textů. Do této skupiny patří i první Cao Yuho historická hra *Hořkost a meč* (Dan jian pian 胆剑篇)³⁶ a jeho poslední dílo, historické drama *Wang Zhaojun*.³⁷ Historickou hru *Hořkost a meč* představíme v kapitole 4.3.

Autoři nových historických her vytvářejí symbolická podobenství na témata, která jsou současnému divákovi více než blízká. Nehovoří přímo, ale prostřednictvím obrazů z minulosti vypovídají o problémech současné Číny. Všeobecně známé, opakovaně zpracovávané příběhy z historie v novém pojetí mají za cíl poukázat na současné problémy. Minulost se stala klíčem k současnosti, navrhovala řešení aktuálních problémů, byla inspirací a nevyčerpatelným zdrojem nových historických dramát.

³⁵ První návrh historické hry *Cai Wenji* Guo Moruo napsal již v roce 1959. Hra je založena na popisu skutečného života Cai Wenji a její literární tvorbě. Guo Moruo se vedle popisu hlavní hrdinky soustředil na osobu generála Cao Cao, muže, který byl v historických záznamech i populární literatuře vždy hanoben. Hra tedy Guo Moruovi slouží k nápravě Cao Caova jména.

Cai Wenji, dcera známého básníka Cai Ronga, prchá na konci vlády dynastie Han před nepokoji. Je zachráněna hunským princem, za kterého se provdá a porodí dvě děti. S celou rodinou žije v zemi Hunů. Poté, kdy se Cao Caova vojenská moc rozšíří za hranice severní Číny, posílá za Cai Wenji vyslance, který ji přivádí opět do rodné země. Obě děti zanechává v zemi Xiongnu a teskní nad odloučením od manžela a dětí v Číně skládá básně nazvané *Hujia shiba pai*.

³⁶ Více bude o historické hře *Hořkost a meč* pojednáno v následující kapitole.

³⁷ Více o historických hrách období Velkého skoku a šedesátých let pojednává Wagner, Rudolf G.: *The Contemporary Chinese Historical Drama*, University of California Press, Ltd., Oxford, England, 1990.

IV. CAO YU – ŽIVOT A DÍLO

4.1 CAO YU 曹禺 – ŽIVOT A DÍLO

O životě dramatika, jemuž se v čínské literatuře přezdívá „čínský Shakespeare“ existují mnohé, většinou poměrně strohé práce. Informace o Cao Yuho osobním životě proto čerpáme převážně z životopisu *Cao Yu zhuan*, o jeho hrách potom z práce McDougall. Zařazujeme také nejrůznější postřehy z rozhovorů uveřejněných v časopisech.

Cao Yu (1910-1996) vlastním jménem Wan Jiabao 万家宝 se narodil do rodiny bohatého vojenského hodnostáře Wan Dezuna 万德尊 v provincii Hubei. Rodina se brzy přestěhovala do Tianjinu, kosmopolitního města se silnými západními vlivy a s bohatou divadelní tradicí. Jeho otec sám psal poezii a prózu v klasické čínštině. Brzy ve svém synovi rozpoznal literární talent a od raného dětství ho seznamoval s klasickou čínskou literaturou. Také jeho nevlastní matka, která ho vychovávala od narození, brávala často malého syna na představení tradičního divadla nebo „nového západního divadla“ v té době nazývaného „civilizované“ drama či „moderní“ drama (wenming xi 文明戏), později označovaného moderní drama (huaju 话剧).

Wan Jiabao od dětství hodně četl. Byl zapáleným čtenářem tradičních čínských románů jako *Sen v červeném domě* i překladů děl evropských autorů. Ve věku deseti let ho otec poslal studovat angličtinu a literaturu, zajistil mu i studium pod vedením soukromého učitele. V roce 1920, tedy v období, které je obvykle považováno za klíčový okamžik zrodu nové čínské literatury, byl přijat na *Nankaiskou střední školu* (Nankai Zhongxue 南开中学), kde strávil čtyři roky (1920-1924) a která mu poskytla vzdělání západního typu s důrazem na šíření moderních vědomostí spíše než na memorování klasických konfuciánských spisů. Tianjin měl na počátku dvacátých let několik státních i soukromých škol, ale Nankaiská střední škola byla nejznámější a řada jejích absolventů se později stala vedoucími osobnostmi či umělci. Nejznámějším z nich se v Číně stal Zhou Enlai 周恩来 (1898-1976).

Nankaiská střední škola mladému studentovi umožnila, aby rozvíjel své literární vlohly. Wan Jiabao tu začal psát krátké příběhy, hry, překládal, hrál v tradičním divadle i zcela nové činohře inspirované západními vzory a působil jako editor časopisu *Xuanbei*, kde poprvé publikoval pod svým autorským pseudonymem Cao Yu. Ve svých patnácti letech vstoupil do Nankaiské *Nové dramatické skupiny* (Nankai xinju tuan 南开新剧团) a s ostatními studenty

připravoval nejrůznější divadelní představení, zejména pak hry Eugenna O'Neill a Henrika Ibsena, které si v Číně po pádu císařství v roce 1911 a prvních letech nové republiky získaly své publikum především díky překladům, které pořídil přední vzdělanec a významný protagonista Májového hnutí, Hu Shi.

V době studií na *Nankaiské škole* byl Cao Yu značně ovlivňován novým pohledem na čínskou literaturu a snahou mnohých pokrokově smýšlejících autorů, jakými byli např. Lu Xun, Guo Moruo, Mao Dun, Yu Dafu nebo Ba Jin, o vytvoření literatury, jež by se oprostila od omezení tradiční čínské literární tvorby a naopak přejala tvůrčí postupy, které ve svých dílech uplatňovali evropští spisovatelé. Jedním z nejdůležitějších cílů „nové literatury“ bylo odsoudit vše špatné, tradiční nebo zastaralé. Byly odsuzovány tradiční hodnoty čínské společnosti jako konfucianství, které ji po tisíce let formovaly. Spisovatelé hlásali myšlenku, že nová moderní literatura má sloužit k vytvoření nové, silnější Číny.

Cao Yuho láska k divadlu a literatuře podpořená studiem na Nankaiské střední škole pravděpodobně rozhodla o dalším směřování mladého absolventa. Jeho otec si ale přál, aby z jeho syna, na kterého byl tak pyšný, byl lékař. Cao Yu dvakrát skládal zkoušky na lékařskou fakultu, pokaždé neúspěšně. Nakonec zakotvil na univerzitě *Qinghua* 清华大学 v Pekingu, kde v letech 1931-1934 studoval cizí jazyky a literaturu. Soustavně četl čínská i západní díla, z nichž ho upoutaly především antické tragédie. V jednom rozhovoru uvedl: „*Řecká tragédie mě ohromila. Sofoklés a Euripidés byli moji oblíbení autoři. Získal jsem speciální povolení od univerzitní knihovny zůstat mezi knižními regály a číst knihy tam. Četl jsem všechno od Starého Mistra (Lao Zi) po buddhismus, od křesťanství po marxismus.*“³⁸

Při studiu na univerzitě *Qinghua* se pustil do psaní svého prvního dramatu *Bouře* (Leiyu 雷雨). Hra byla uvedena v roce 1933 a téměř okamžitě mu zajistila značnou popularitu. Cao Yuho sociálně-kritické zaměření hry, pranýřování zpátečnického myšlení a zvyků, které bránily jedinci v prožití spokojeného a plnohodnotného života v modernizující se čínské společnosti, vzbudilo u diváků obrovský ohlas a nadšení. Téma ženy žijící v nešťastném manželství po boku autoritativního manžela bylo blízké většině diváků. Cao Yu často vysvětloval, že k napsání hry *Bouře* ho přiměla situace, kterou vnímal všude kolem sebe.

³⁸ Kräuter, U.: In the Limelight Again, *Chinese Literature*, November 1980, No. 11, s. 32.

Hlavním tématem divadelní hry *Bouře* je psychologická destrukce rodiny, kterou na ostatních členech rodiny páchá *Zhou Puyuan*, bohatý majitel dolů a zastánce uspořádání rodiny podle tradičních konfuciánských představ. Ačkoli je nepopíratelné, že úspěch hry byl dán také rozvířením veřejného mínění a skandálním tématem, hra je považována za mezník ve vývoji čínského divadla a zároveň za nejúspěšnější Cao Yuho dílo.

V roce 1935 následovalo uveřejnění hry *Východ slunce* (Churi 出日) v literárním měsíčníku, který redigovali Ba Jin a Jin Yi. Brzy po otištění byla hra uvedena na jeviště a dočkala se velkého diváckého spěchu. Hlavním tématem se do jisté míry Cao Yu stále přidržel směru daného předcházející hrou. Ve svojí druhé hře líčí degradaci morálky člověka tváří v tvář nepřátelské společnosti. Hlavní protagonistkou je typ „nové ženy“³⁹, která se v třicátých letech objevovala nejen v dramatech Cao Yuho, ale i v dílech dalších dramatiků. U Cao Yuho má podobu ženy, jejíž sociální postavení postupně upadalo, a proto nakonec zvolila raději smrt než ponížení. Cao Yu k důvodu napsání hry říká. „*Hledal jsem naději, paprsek světla. Lidé přeci chtějí žít a navíc chtějí žít šťastně. Když odstraníme shnilé maso, mohou vzniknout nové buňky. Chceme novou krev, nový život. Zima právě odešla a zlaté paprsky svítí na třepotající se polní trávu, která se probudila k životu, proč se mrtví znovu nerodí? Chci slunce, chci jaro, život naplněný radostí, i když je přede mnou chaos. A pak jsem se rozhodl napsat Východ slunce*“⁴⁰. V roce 1936 se Cao Yu pustil do své další hry *Pustina* (Yuanye 原野). Ta byla uvedena v roce 1937 a učinila za trilogii pomyslnou tečku.

V roce 1936 odjel dramatik do Nanjingu a o několik měsíců později začala válka mezi Čínou a Japonskem. Cao Yu se v této době kromě dramatické tvorby věnoval také přednáškové činnosti na různých místech po celé Číně (přednášel v přeplněných posluchárnách na Institutu dramatického umění v Nanjingu, příležitostně na Fudanské univerzitě v Šanghaji a později i v Kunmingu). Podobně jako většina čínských spisovatelů se také Cao Yu v době ohrožení Číny přihlásil k myšlence vlastenecké literatury, jejímž

³⁹ Postava „nové ženy“ je nejčastěji zobrazována jako zcela kladná postava bránící se přejímání konvencí, mající soucit s chudými a utlačovanými. Autoři divadelních her ji nejčastěji charakterizují jako velmi vzdělanou a zcela schopnou vést nezávislý, svobodný život.

McDougall, Bonnie S., Kam Louie: *The Literature of China in the Twentieth Century*, Hurst and Comp., London 1997, s. 159.

⁴⁰ Tian, Benxiang: *Cao Yu zhuan*, Beijing: Beijing shiyue wenyi chubanshe, 1995, s. 183.

„我求的是一点希望，一线光明。人毕竟是要活着的，并且应该幸福的活着。腐肉挖去，新的细胞会生出来。我们要有新的血，新的生命。刚刚冬天过去了，金光射着田野里每一棵临风抖擞的小草，死了的人们为什么不再生出来！我要的是太阳，是春日，是充满了欢喜的好生活，虽然目前是一片混乱。于是我决定写日出。”

smyslem bylo spojit čínský národ v boji proti japonským okupantům. Je třeba ovšem dodat, že Cao Yu nikdy zcela neopustil sociálně-kritické ladění svých her. Na počátku čtyřicátých let vznikla dvě dramata – *Proměny* (Tuibian 蜕变, 1940) a v roce 1941 drama *Pekiňan* (Beijingren 北京人).

Ve stejném roce požádal Cao Yuho dlouholetý přítel Ba Jin o adaptaci a přepracování vlastního románu *Rodina* (Jia 家) pro divadlo. Během práce na adaptaci románu se Cao Yu přestěhoval do Chongqingu, kde vyučoval na Národní akademii dramatu 国立戏剧专科学校 a věnoval se překladu Shakespearovy hry *Romeo a Julie*. Sám přiznává, že počátek čtyřicátých let pro něj bylo velice těžké a chudé období. I přesto divadelní hru *Rodina* dokončil a v Chongqingu uvedl na jeviště. Ačkoli bylo obecnstvo nadšené, jeho radost netrvala dlouho. Cenzura se zpřísnila a drama *Rodina* bylo zakázáno. Do vzniku ČLR byla na seznam autorových děl připsána ještě hra *Most* (Qiao 桥), vydaná v šanghajském časopise *Renesance* roku 1945, a na jeviště uvedená o dva roky později.

S blížícím se koncem druhé světové války a na počátku bojů o absolutní moc v zemi mezi Komunistickou stranou Číny a Guomintangem opustil Cao Yu spolu s Lao Shem⁴¹ Čínu. Oba byli pozvaní na roční přednáškové turné po Spojených státech, které nabízelo mimo jiné i možnost procestovat celou zemi křížem krážem. Spisovatelé tu strávili několik měsíců, během nichž se setkali s evropskými i americkými spisovateli a dramatiky a navštívili řadu známých míst jako New York nebo Kalifornii. Brzy po jejich návratu byla vyhlášena Čínská lidová republika.

Na konci čtyřicátých a počátku padesátých let prožíval Cao Yu kritické období v osobním i uměleckém životě. Během jeho pobytu ve Spojených státech ho opustila první žena, se kterou Cao Yu již delší dobu nežil, ale se kterou se následkem finanční nouze nemohl ani rozvést. Zároveň vítězství Komunistické strany v občanské válce a jí prosazovaná doktrína literatury a její funkce mělo obrovský vliv na další Cao Yuho dramatickou tvorbu stejně jako na tvorbu většiny čínských spisovatelů. V profesním životě byl nucen s nástupem Komunistické strany k moci změnit nebo upravit své první hry (*Bouře a Východ slunce*) podle

⁴¹ Lao She (1899-1966) je autorský pseudonym spisovatele Shu Qingchun 舒庆春, který se narodil v Pekingu, kam situoval převážnou část svých děl. Po studiích v Londýně, kde napsal tři romány, se vrátil do Číny a vyučoval na Qilu univerzitě v Jinanu a Shandongské univerzitě v Qingdao. Ve čtyřicátých letech se opět vrátil k aktivní dráze spisovatele. Právě v tomto období vznikl jeho pravděpodobně nejslavnější román *Rikša* (Luotuo xiangzi 骆驼祥子 známý spíše pod anglickým názvem *Camel Xiangzhi* nebo *Rickshaw Boy*). Po založení Čínské lidové republiky se věnoval převážně dramatické tvorbě. Mezi nejznámější díla tohoto období patří hra *Čajovna* (Chaguan 茶馆). Svůj život ukončil v roce 1966, v období tvrdé persekuce spisovatelů, umělců a intelektuálů.

požadavků strany na funkci literatury tak, jak byla definována Mao Zedongem v *Rozhovorech o literatuře a umění* a dále tvořit podle požadavků strany.

I přestože se musel podřídit požadavkům na literaturu formulovaných komunistickou stranou, patřil Cao Yu v padesátých letech mezi „vyvolené“ spisovatele. Brzy po založení ČLR a vstupu do strany byl jmenován ředitelem Pekingského lidově uměleckého divadla 北京人民艺术剧院, kde také v roce 1954 uvedl svoji propagandistickou tříaktovou hru *Jasně nebe* (Minglang de tian 明朗的天⁴²), která si na Festivalu národního moderního dramatu dokonce získala nejvyšší ocenění. Jakkoli kladně byla hra nejvyššími členy komunistické strany přijímána a oceňována, pozdější nezaujatí komentátoři se shodují na tom, že podobně jako většina děl padesátých let v Číně ani Cao Yuho hry tohoto období nedosahovaly výjimečných literárních kvalit ani neaspíraly na inovace na rovině tematické, jazykové nebo myšlenkové.

Na přelomu padesátých a šedesátých let po tragickém výsledku Velkého skoku a čínsko-sovětské roztržce reagovali na novou politickou i společenskou situaci také umělci. Politická situace ovšem nedovolovala otevřeně kritizovat Komunistickou stranu Číny nebo Sovětský svaz, a proto se obrátili k nepřímé kritice prostřednictvím zpracování historické látky. Vybírali v čínské historii příklady, které usilovaly o realistickou výpověď o současnosti prostřednictvím minulosti. Cao Yu v roce 1961 představil čínskému publiku variaci na známý příběh tradiční čínské literatury – novou historickou hru *Hořkost a meč*. Stejný způsob vyjadřování se k současným tématům a problémům zvolili i jiní známí čínští spisovatelé, např. Guo Moruo, jenž se v padesátých a šedesátých letech věnoval převážně historickému dramatu a nově zpracoval např. slavný příběh z pokladnice tradiční čínské literatury o básnířce Cai Wenji.

Na počátku šedesátých let se Cao Yu stáhl z veřejného života a věnoval se shromažďování a studiu materiálů pro svou novou historickou hru *Wang Zhaojun*. Ani on podobně jako většina čínských spisovatelů v průběhu Kulturní revoluce neunikl tvrdé persekuci a vyslýchání. Hysterie Kulturní revoluce, která zachvátila Čínu v šedesátých letech, způsobila v Cao Yuho plodné dramatické tvorbě dlouhou odmlku. Dokonce přerušil i přípravu na historické hře *Wang Zhaojun*, neboť ani on neměl odvahu psát. Ani jeho dříve

⁴² Hra je situována do Pekingské lékařské univerzity na počátku padesátých let. Čínští lékaři si uvědomují si zlo, které proniklo do Číny spolu s Američany při bakteriologické válce v Koreji a které je ztělesněné v americkém lékaři Jacksonovi, který vedl nemocnici.

uznávané a obdivované hry *Bouře* a *Východ slunce* nebyly ušetřeny kritiky a naopak se dočkaly odsuzující nálepky *jedovaté bylí* (毒草). Cao Yu byl přinucen sepsat kritiku sebe sama i svých děl. Na složité období několikrát vzpomíná následovně: „*Jedno období jsem pobýval jen doma a neodvažoval se vyjít ven... celý den jsem se trásl strachy a po celou dobu se připravoval na to, jak s tím budu bojovat. Cítil jsem, že jsem naprosto pochybil a hrozně jsem tím trpěl. V pokoji visel portrét předsedy Maa s přilepeným citátem: „Revoluce, to není jako pozvat přítele na oběd, ...“ Klečel jsem na zemi a prosil Fang Rui⁴³: „Pomoz mi zemřít.“ Opravdu už jsem nechtěl žít dál, několikrát jsem chtěl skočit ze čtvrtého patra“⁴⁴.*

Po vysilujícím období plném útrap a strastí byl již vyzrálý autor společensko-kriticky laděných her opět v sedmdesátých letech postupně začleňován do uměleckého a veřejného života. Mnohaleté vypětí pomalu střídalo uvolnění, pro Cao Yuho nejen v uměleckém, ale také v osobním životě. Po smrti své druhé ženy se ve vysokém věku potřetí oženil a začal s novou energií znovu pracovat na historickém dramatu *Wang Zhaojun*, které bylo po dlouhém období příprav násilně přerušeno Kulturní revolucí uvedeno na jevišti v roce 1979.

Uvedením této historické hry uzavřel svůj plodný život dramatika a až do své smrti v roce 1996 se věnoval publikování kratších článků o mluveném dramatu a přednáškové činnosti.

4. 2 DRAMA *BOUŘE* (LEIYU 雷雨) V KONTEXTU ČÍNSKÉHO MODERNÍHO DRAMATU

Cao Yu začal svoji kariéru dramatika v období, kdy moderní drama začalo oslovovat městské publikum. Do Májového hnutí v roce 1919 překladatelé a dramatici západního dramatu hledali nové způsoby, jak adaptované hry přiblížit čínskému publiku. Část dramatiků se nakonec rozhodla pro zásadní odklon od pouhého překládání a začali tvořit původní čínské hry, jejichž tematika se bytostně dotýkala čínskému diváka. Mezi intelektuály své doby převládal názor, že moderní divadlo má mnohem důležitější funkci než je pouhá zábava, moderní mluvené divadlo mělo mezi diváky šířit nové myšlenky. Moderní drama mělo sloužit jako nástroj sociální reformy.

⁴³ Cao Yuho druhá manželka.

⁴⁴ Tian, Benxiang: *Cao Yu zhuan*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 1995, s. 421.

V uměleckých kruzích se živě diskutovalo o formě i obsahu her nového mluveného dramatu. Postupně je možné vypožorovat tendenci v novém divadle odrážet a zachycovat sociální problémy a komplikovanou situaci vnitřní i vnější, které soudobou Čínu tížily. Do skupiny dramatiků, kteří se sociálně-kritickými tématy aktivně zabývali, patřil Cao Yu, kterého proslavila jeho prvotina *Bouře*, jež patří k nejvýznamnějším divadelním hrám předválečného období. V roce 1934 byla publikována v *Literárním čtvrtletníku*, v roce 1935 uvedena na jevištích v Šanghaji a Tokiu a do roku 1938 dokonce vznikly dvě filmové adaptace příběhu.

K úspěchu Cao Yuho prvotiny přispělo nejen odhalení a otevření tabuizovaných témat, totiž incestu a potlačované sexuality, ale také veřejné odhalení komplikovaných rodinných vztahů a generační revolty. *Bouře* je o střetu dvou vedle sebe existujících světů – světu tradice se světem modernizující se Číny. *Bouře*, podobně jako další Cao Yuho hry, odhalují základní sociální problémy v rychle se modernizující čínské společnosti a vykazují značný zájem autora o osud svého národa.

Ústřední postavou dramatu je bohatý majitel dolů v severní Číně, *Zhou Puyuan* 周朴园, muž hrdý na své bohatství a západní vzdělání, který sice věří v nutnost industrializace Číny, ale autoritativním chováním utlačuje své zaměstnance i rodinu. Nejvíce je tím poznamenána jeho žena *Zhou Fanyi* 周繁漪, která útlak už nemůže dál snášet a ráda by svého muže opustila, ale tlak společnosti a tradičními hodnotami zatížené smýšlení, které v její postavě přežívají, jí to nedovolují. Projevuje náklonnost k nevlastnímu synovi *Zhou Puyuanovi*, *Pingovi*, který jí ale neopětuje a dvoří se *Sifengovi*. Ani jeden z nich ale netuší, že jsou nevlastními sourozenci. Matka *Sifeng*, skromně žijící *Lu Dahai* se nakonec postaví proti biologickému otci *Sifengovi*, patriarchovi *Zhou Puyuanovi*. Celé drama vrcholí silnou bouřkou, která jen urychlí rozvrat a pád celé rodiny. *Sifeng* při bouřce umírá, *Shipin* se zastřelí a *Fanyi* končí v ústavu pro psychicky labilní. *Bouře* je tedy nejen vyvrcholením dramatu, ale také implikací rozpadu tradiční konfuciánské společnosti.

Postava *Fanyi* v Cao Yuho mysli před napsáním společensko-kritického dramatu *Bouře* již pravděpodobně existovala. Autor poznal podobnou ženu již jako malý chlapec a na základě své zkušenosti ji později přepracoval do postavy nešťastné *Fanyi*. Cao Yu se zde poprvé představuje jako skvělý pozorovatel. Dramatik sám říká: „Měl jsem dobrého spolužáka. Často jsme se k němu chodili bavit. Měl švagrovou, s níž jsem se sice setkal, nikdy jsme však spolu nemluvili. Její manžel byl docela dobrý člověk a ona uvážlivá a slušná žena. Pak jsem se doslechl, že měla poměr s mým spolužákem. Soucítil jsem s ní. Věděl jsem totiž,

že pro tento vztah není schopna nic obětovat. Tato žena ve mně zapálila jiskru, a když jsem psal hru *Bouře*, tak se ona stala *Fanyi*“⁴⁵.

Diváky i čtenáře upoutaly i jazykové postupy. Jazyk jednotlivých divadelních postav odráží jejich sociální postavení v dané hře. Dramatik se někdy uchyluje k obyčejnému hovorovému jazyku, někdy volí vybrané výrazy, vždy v závislosti na tom kdo a v jaké situaci promlouvá. Dokázal tak publiku známými a snadno srozumitelnými prostředky jednoduše ale výstižně charakterizovat postavu nebo evokovat společenské prostředí, ze kterého postava pocházela. Vždy se snažil seznámit s životy různých lidí z nejrůznějších společenských vrstev, aby se popis a jednání postav blížilo skutečnosti. Se svými postavami se, jak vyplývá z jeho životopisu, důvěrně seznamuje již ve svém mládí. Cao Yu k tomu řekl: „*S postavami a událostmi ve svých dílech jsem důvěrně seznámen. Narodil jsem se v rodině úředníka a viděl jsem spoustu vysoce postavených surovců, vysoce postavených ničemů. Takových postav, které se objevují v *Bouři*, *Východu slunce* a *Pekiňanovi* jsem viděl spoustu, a dá říci, že jsem se s nimi jeden čas hodně vídával*“⁴⁶. I to přispělo k přesvědčivému jazyku i výstižnému zachycení jednotlivých postav.

Otevřením tématu skutečného soužití manžela a jeho ženy podle konfuciánských zásad se všemi úskalími, které to s sebou přinášelo, se začínající dramatik rychle vepsal do povědomí čtenářské i divadelní obce. Kritiky zaujala hra mnohočetností pohledů na skryté poselství. Jedni zdůrazňovali třídní boj (bohatý majitel dolů *Zhou Puyuan* vs. chudá služka *Lu Dahai*, biologická matka *Shipinga*), jiní jako nosné viděli téma ženy (v tomto případě *Fanyi*) ve společnosti, někteří akcentovali sociální tematiku rodiny a spáchané hříchy, za které jsou potrestáni svým způsobem všichni členové rodiny. Cao Yuho první drama rychle následovala další, z nichž ovšem žádné nedosáhlo kvalit divadelní hry *Bouře*.

⁴⁵ Tian, Benxiang: *Cao Yu zhuan*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe 1995, s. 146.

„我有一个很要好的同学，我常到他家去玩。他有个嫂嫂，我和她虽然见过面，且没有说过几句话。她丈夫是一个相当好的人，她也很贤慧。后来，我听说她和我那个同学有了爱情关系。我很同情她。因为我知道，她是不会为这个爱情牺牲什么的。这个。。人就像在我心中放了一把火，当我写雷雨时，就成了现在的繁漪”

⁴⁶ Tian, Benxiang: *Cao Yu zhuan*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe 1995, s. 148.

“我对自己作品里所写的人和事，是非常熟悉的。我出生在一个官僚家庭里，看到过许多高级恶棍，高级流氓。雷雨，日出，北京人里出现的那些人物，我看得太多了，有一段时间甚至可以说是和他们朝夕共处。”

4.3 DRAMA *HOŘKOST A MEČ* (DAN JIAN PIAN 胆剑篇) V KONTEXTU HISTORICKÝCH HER ŠEDESÁTÝCH LET

Svoji první novou historickou hru *Hořkost a meč*⁴⁷ (Dan jian pian 胆剑篇) napsal Cao Yu ve spolupráci s režisérem Mei Qianem 梅阡 pro Pekingské lidové umělecké divadlo na počátku šedesátých let (uvedena byla v roce 1961)⁴⁸, tedy v období, kdy se Čína nacházela ve velice složité situaci. Maovo vedení prosazovalo pod heslem Velkého skoku (1958-1960) nereálný urychlený hospodářský vývoj země, který neodpovídal materiální ani technické základně země. Těžiště hospodářské činnosti bylo vloženo na rolníky, kteří byli sdružováni do „lidových komun“, které měly zabezpečit rychlý růst zemědělství bez moderní techniky a technologie i bez vysokých státních investic. Mao Zedong vyjádřil nové směřování heslem „obnovit vlastními silami, vynaložit vše na posílení země“ (zi li geng sheng, fen fa tu qiang 自力更生, 奋发图强) a čínští funkcionáři ve vedení komunistické strany kladli důraz na politickou i ekonomickou soběstačnost země. Následná čínsko-sovětská rozepře znamenala pro Čínu další izolaci od ostatního světa a nutnost řešit vlastní problémy bez cizí pomoci.

Bezútešná hospodářská a politická situace po krachu Velkého skoku nedovolovala dramatikům otevřeně kritizovat vnitřní politiku Číny, především Velký skok, ani kritiku země, které se podobně jako SSSR v důsledku ideologického odklonu pekingského vedení rozhodly Číně více ekonomicky nepomáhat. V umělecké tvorbě počátku šedesátých let politické vedení země zdůrazňovalo kvantitativní hledisko a zobrazování takových postav, které by byly blízko žádoucímu společenskému ideálu Komunistické strany Číny. Dodržování těchto požadavků ovšem způsobilo rychlý pokles úrovně čínské literatury a především zúžení tematické šíře na několik málo oficiálně schválených témat a děl.

Dramatici se proto obrátili k historické látce, Cao Yu ke známému příběhu krále Gou Jiana ze státu Yue, který se rychle stal žhavým tématem diskutovaným nejen v uměleckém světě, ale také mezi lidmi. Ve velice krátké době se po celé Číně objevilo na sedmdesát her tradičního čínského divadla, jejichž námětem se stal výraz „spát na chrastí a okusit žluč“ (wo xin chang dan 卧薪尝胆). Tento čtyřslabičný výraz brzy vstoupil do slovní zásoby jako *chengyu* 成语, které implikuje dobrovolné podstupování těžkostí, aby člověk posílil vlastní odhodlání a pomstil ponížení národa nebo naplnil své ambice. Přestože téma bylo téměř

⁴⁷ Můžeme se setkat i s jinými překlady názvu hry. Např. Anna Doležalová v článku „A New Image of Wang Zhaojun in Contemporary Chinese Drama“ překládá hru do angličtiny jako *Sword of Revenge*, tedy *Meč pomsty*.

⁴⁸ Vycházíme z: Zhu, Jun: *Yangguang Tiantang. Cao Yu xiju de huangjin mengxiang*. Guilin, Guangxi Shifan Daxue Chubanshe, 2006, s. 300-306.

okamžitě zpracováno v tradičním čínském divadle, nikdo ze spisovatelů neztvárnil příběh krále Gou Jiana do podoby činohry. Prvním byl až Cao Yu.

Nové historické drama je inspirováno historickým příběhem poprvé zaznamenaným v *Zápiscích historika* 史记 (Dědičné domy Gou Jiana, krále ze státu *Yue* (史记。越王勾践世家), jenž vypráví o porážce státu *Yue* 越 silným státem *Wu* 吴 v pátém století př. n. l. Král *Gou Jian* 王勾践 se nehodlal s porážkou smířit a rozhodl se svoji zemi pomstít. Příběh vypráví, že nechtěl nikdy zapomenout na ponížení, jakého se mu od wuského krále *Fu Chaie* 夫差 dostalo, a proto spal na chraстí a před každým jídlem pil žluč. Po dlouhém období příprav se král, ministři i lid státu *Yue* sjednotili a nakonec nad mocným státem *Wu* zvítězili lstí. Historické záznamy totiž říkají, že ministr státu *Yue*, *Fan Li* 范蠡, přišel na chytrý způsob, jak odvést pozornost wuského krále *Fu Chaie* od záležitostí státu. Daroval mu nejkrásnější ženu státu *Yue*, *Xi Shi*⁴⁹, která svým šarmem a přirozeným půvabem králi dokonale popletla hlavu a odloučila ho od státnických povinností. Potom ve vhodném okamžiku předala zprávu *Fan Limu*, který vyslal yueské vojsko na zesláblý a nepřipravený stát *Wu* a ten dobyl.

Zatímco se většina historických her soustředí na téma krásky *Xi Shi* vyslané do státu *Wu*, aby odvedla panovníkovu pozornost, Cao Yu tuto taktiku nezdůrazňuje a hovoří o ni jen jako o jednom z taktických kroků vůči králi *Fu Chaiovi*. Více prostoru naopak věnuje suchu ve státu *Yue*, což je nezaměnitelná nářážka na hladomor v Číně mezi lety 1959–1961 a moudrému rádci *Fan Limu*, který pravděpodobně představuje ministra zahraničí ČLR, *Zhou Enlaie*. V souvislosti s politickou roztržkou mezi ČLR a komunistickým vedením SSSR je pravděpodobné, že silným státem *Wu*, proti kterému se Čína rozhodla postavit, je právě SSSR.

Čínské publikum hru nadšeně přijalo. Čínští diváci, kteří byli vždy zvyklí hledat analogii k současným problémům v historických příbězích, poznali v příběhu podobnost se složitou situací, ve které se Čína právě nacházela. I přes úspěch hry mezi lidmi byl Cao Yu již na počátku šedesátých let označen vládou za reakcionáře. Někteří političtí představitelé v historickém příběhu o boji mezi wuským králem *Fu Chaiem* a yueským králem *Gou Jianem*

⁴⁹ Obvykle jsou za čtyři nejkrásnější ženy čínského starověku (*si da meiren* 四大美人) považovány *Xi Shi* 西施, *Yang Yuhuan* 杨玉环, *Zhao Feiyan* 赵飞燕 a *Wang Zhaojun* 王昭君. *Xi Shi* žila na konci období Jar a Podzimů v hlavním městě státu *Yue*. Je známá právě z příběhu, který vypráví o porážce krále *Fu Chaie* ze státu *Wu*, kterého svým půvabem odloučila od státních záležitostí a pomohla tak státu *Yue* k rozhodujícímu vítězství.

viděli jistou analogii s rivalitou mezi Mao Zedongem na pevninské Číně a Čankajškem na Taiwanu. Cao Yuho hra prý straní Čankajškovi a autor naznačuje, že Čankajšek vyčkává a připravuje se na návrat na pevninu.

V. DIVADELNÍ HRA WANG ZHAOJUN

Historická divadelní hra začala vznikat na počátku šedesátých let, tedy v době, kdy Cao Yu dokončoval svoji první historickou hru *Hořkost a meč*. Literární postava Wang Zhaojun, která je v čínské literatuře často zpracovávána, je v díle Cao Yuho vykreslena zcela novým způsobem. U hlavní hrdinky nastává posun od dřívější „uplakané“ (kuku titi 哭哭啼啼) a pasivní (zpracované např. v Ma Zhiyuanově dramatu *Podzim v hanském paláci*) k aktivní vlastenecké hrdince v historické divadelní hře dvacátého století.

Protože považujeme za důležité pro celkové zhodnocení díla zohlednit nejen dobový kulturní, ale také ideologický kontext, začleňujeme do úvodu k dramatu *Wang Zhaojun* také kapitulu věnovanou stručnému zhodnocení politické činnosti Zhou Enlaie v souvislosti s politickou zakázkou zpracování divadelní hry Wang Zhaojun.

5.1 CÍLE ZAHRANIČNÍ POLITIKY ZHOU ENLAIE

Premiér Zhou Enlai patřil k nejvýznačnějším osobnostem čínského společenského i politického života dvacátého století. V politbyru Komunistické strany Číny strávil čtyřicet osm let a zařadil se tak mezi „velké ministry čínské říše“⁵⁰.

Zhou Enlai, známý jako flexibilní a nezaujatý vyjednávač, bohatě využíval zkušeností získaných při studiu na Nankaiské střední škole, pobytu ve Francii i při vzniku komunistické strany. Během Dlouhého pochodu se stal blízkým spolupracovníkem Mao Zedonga, který mu po ustavení Čínské lidové republiky svěřil vedení ministerstva zahraničí.

Jedním z rysů, které charakterizují jeho politiku, byla schopnost své úsilí zaměřit a dlouhodobě pracovat na smiřování soupeřících stran mezi sebou tak, aby mohly společně pracovat. Nevyužíval k tomu mocenských prostředků, ale přesvědčování. V tomto duchu

⁵⁰ Fairbank, John K: *Dějiny Číny*, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 1998, s. 348.

koncipoval také svoji zahraniční politiku, ve které akcentoval snahu o otevřenější postoj a navázání spolupráce Komunistické strany Číny s cizími státy a zvýšení mezinárodní prestiže své země. Příkladem jeho diplomatických úspěchů na počátku padesátých let je přesvědčení indické vlády, aby přijala čínskou okupaci Tibetu v roce 1950 a 1951 a navázání přátelského vztahu s premiérem Indie Jawaharlalem Nehru.

Zasazoval se rovněž o vytvoření společnosti asijských států, jejímž hlavním posláním by byla vzájemná pomoc a řešení problémů mírovými prostředky. Své názory otevřeně projevil na tzv. Bandungské konferenci konané v Indonésii v roce 1955, na které se setkali představitelé dvaceti devíti asijských a afrických států s cílem prosadit ekonomickou a kulturní spolupráci zúčastněných států a postavit se proti kolonialismu tzv. „imperialistických“ zemí.

Zhou Enlai pracoval na upevnění vztahů i s dalšími klíčovými komunistickými státy sousedícími s Čínou. V roce 1952 podepsal ekonomickou a kulturní dohodu s Mongolskou lidovou republikou, čímž ji de facto přiznal status nezávislosti a Čína tak přišla o území, které bylo od dynastie Qing více či méně pod kontrolou císařství⁵¹, a upevňoval vztahy s Vietnamem.

Hlavní myšlenkou, která v základních obrysech charakterizovala jeho zahraniční politiku, byla otevřenost a tolerance vůči ostatním národům a mírová koexistence. Není patrně náhodou, že se všechny zmíněné principy ve větší či menší míře odrážejí také v divadelní historické hře *Wang Zhaojun*, kterou na jeho žádost napsal známý dramatik Cao Yu.

5.2 PREMIÉR ZHOU ENLAI A DRAMATIK CAO YU

„Pověření napsat hru mi dal vážený a drahý premiér Zhou. Bylo to před rokem 1960 a premiér Zhou nás nabádal, abychom nepěstovali velkohanský šovinismus, abychom si o sobě nemysleli, že jsme ti nejdůležitější. Hovořil o tom v souvislosti s problematikou uzavírání manželství mezi příslušníky rodin Hanů a Mongolů. Premiér Zhou říkal, že je třeba podporovat provdávání hanských dívek za příslušníky menšinových národností. Když se

⁵¹ Spence, Johnatan D.: *The Search For Modern China*, WW Norton Company, 1991.

dostal k Wang Zhaojun, premiér Zhou na mě ukázal a řekl: „Cao Yu, honem se pusť do psaní!“ Chtěl po mně, abych napsal hru o Wang Zhaojun“⁵².

Vysvětlení k zadání zpracování tohoto tématu právě Cao Yumu souvisí s celkovou politicko-kulturní situací, Zhou Enlaiovou zahraniční politikou i s dlouholetým přátelstvím mezi oběma muži. Cao Yu se o tehdy ještě neznámém Zhou Enlaiovi poprvé doslechl na Nankaiské střední škole, které byl budoucí premiér Číny starším absolventem. Sdílená záliba a obdiv k divadelnímu umění dala později pevný základ jejich přátelství. Cao Yu obdivoval Zhou Enlaiovo odhodlání zasvětit svůj život budování ČLR, Zhou Enlai zase sledoval Cao Yuho dramatické nadání i novou formu divadelního umění, které se Cao Yu věnoval od svých studií na Nankaiské střední škole. Zadání divadelní hry Wang Zhaojun s jasným politickým cílem „podporovat provdávání hanských dívek za příslušníky menšinových národností“ nás utvrzuje v prolínání politiky a literatury, které můžeme zřetelně sledovat od čtyřicátých let dvacátého století, kdy tento princip utilitárního pojetí literatury jako nástroje politického a ideologického boje formuloval Mao Zedong.

Zhou Enlai se vždy živě zajímal o osobní i profesní život Cao Yuho, což můžeme doložit na třech příkladech. První je vzpomínka spisovatele Wu Zuguanga zaznamenaná v Cao Yuho životopise: „Zhou Enlai se o Cao Yuho velice zajímal, jasně si pamatuji jednu událost. Když Japonsko kapitulovalo, chtěl jsem v Šanghaji založit Večerník Nový lid 新民晚报. Bylo domluveno, že budu redigovat literární přílohu a chtěl jsem hned odjet do Šanghaje. Kancelář mi koupila letenky, bylo to večer na Nový rok, a tak jsem šel navštívit premiéra Zhoua, ... Mluvil se mnou dvě hodiny, pamatuji si to přesně. Asi polovinu času se vyptával na Cao Yuho, co píše, na jeho rodinné záležitosti a poměrně pečlivě se vyptával na svatbu. Z této události je zřejmé jakým způsobem Zhou Enlai Cao Yuho ctil a jakou měl o něj starost“⁵³.

⁵² Cao, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun*. 王昭君, Sichuan renmin chubanshe, 1979, s. 192.

这个戏是敬爱的周总理生前交给我的任务。那是一九六〇年以前的事，周总理指示我们不要大汉族主义。不要妄自尊大。这是从蒙汉大联姻的问题谈起的。周总理说，要提倡汉族妇女嫁给少数民族。说到有个王昭君，周总理就指着我说：“曹禺，你快写！”要我写个王昭君的剧本。

⁵³ Tian, Benxiang: *Cao Yu zhuan*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe 1995, s. 128.

“周总理对曹禺是格外关心的，有一件事我记得很清楚。日本投降之后，要在上海创办《新民晚报》，约我去编副刊，立即要去上海，由报馆给我买好了去上海的飞机票，是1946年元旦前夕，我去看望周总理，……他同我谈了两个小时，我记得很清楚。他几乎用了一半时间询问曹禺的情况，问他的写作情况，家庭问题，婚姻问题问得相当详细。从这件事可看出周总理对曹禺的爱护和关心。”

O osobním přístupu a náklonnosti k známému dramatikovi svědčí i premiérova pomoc při řešení Cao Yuho neutěšené rodinné situace. Na počátku padesátých let již manželství Cao Yuho s první ženou Zhengxiu 郑秀 existovalo jen formálně. Poté co Cao Yu odjel do Spojených států na přednáškové turné, jeho manželka i se dvěma dcerami opustila Chongqing, kde rodina bydlela, a vrátila se do Nanjingu. Cao Yu již v době svého pobytu v Americe navrhl rozvod, aby se mohl oženit s Fang Rui 方瑞, ženou, se kterou zatím žil jen ve společné domácnosti. Manželka s rozvodem souhlasila ovšem pouze za podmínky, že Cao Yu ji bude kompenzovat veškeré finanční výlohy, což byl pro chudého umělce neřešitelný problém. V tomto okamžiku zasáhl Zhou Enlai, který pochopil, že Cao Yuho „vysvobodí“ ze složité osobní situace jen finanční pomoc, kterou mu ochotně poskytl a pravděpodobně si tak Cao Yuho velmi naklonil. Dramatik děkoval Zhou Enlaiovi a zároveň vyslovil příslib, že „od nynějška učiní cokoli komunistická strana bude chtít“ (jinhou gongchandang yao wo gan shenme wo jiu gan shenme 今后共产党要我干什么我就干什么)⁵⁴. Naplněn vděčností k Zhou Enlaiovi se Cao Yu účastnil celé řady kulturních akcí, „upravoval“ do ideologicky vhodné podoby svá díla a snažil se naplno využít všech svých dovedností. Už v roce 1951 se například Cao Yu i se svojí novou ženou zúčastnil kampaně za nápravu.

Následovalo dlouhé období hysterie Kulturní revoluce. Na strach a obavy, které celé období provázely, vzpomíná Cao Yu často také ve svém životopise. Podobně jako řada dalších spisovatelů a umělců, ani on se nemohl vyhnout zatčení a vyslýchání. Z vězení ho tenkrát „vysvobodil“ až Zhou Enlai, který rychle docílil jeho propuštění.

Zhou Enlai, nadaný státník a milovník dramatu, několikrát zasáhl do Cao Yuho života v kritický okamžik. Tři situace z osobního života Cao Yuho uvádíme, abychom dokreslili vztah mezi oběma muži. Netvrdíme, že jedinou Cao Yuho pohnutkou k napsání divadelní hry byla vděčnost k Zhou Enlaiovi, ale rádi bychom poukázali na pravděpodobně bližší vztah premiéra Zhou Enlaie a dramatika Cao Yuho. Domníváme, že napsání divadelní hry *Wang Zhaojun* bylo ovlivněno nejen utilitárním pojetím literatury, v tomto konkrétním případě zprostředkování politických vizí Zhou Enlaie, tj. spolupráce mezi národy a potlačení velkohanského šovinismu, ale také osobním přátelstvím obou mužů.

⁵⁴ Zhang, Yaojie: *Cao Yu yu Zhou Enlai: Xijiu yu zhengzhi de bu jie zhiyuan*, Zhongguo yishu yanjiuyuan 2003, s. 58.

5.3 TRADIČNÍ ZPRACOVÁNÍ PŘÍBĚHU WANG ZHAOJUN

V analýze dramatu *Wang Zhaojun* se budeme odvolávat nejen na informace o historické Wang Zhaojun, ale také na její literární obraz tak, jak se formoval ve středověku a je znám především z básní a z yuanského dramatu *Podzim v paláci Hanů* (Hangong qiu 汉宫秋). Z tohoto důvodu představíme nejdůležitější prameny, které postupně vytvářely literární obraz konkubíny období Han. Studium těchto zdrojů nám zároveň otevře cestu k pochopení literárního příběhu o Wang Zhaojun tak, jak jej vnímal čínský divák.

Historicky věrné poznání osudů císařské konkubíny Wang Zhaojun je komplikováno strohostí informací o jejím životě. První a zároveň jediná spolehlivá historická informace se objevuje ve spisu hanského historika Ban Gua 班固 v *Dějinách Hanů* (Han shu 汉书). Z tohoto životopisu se však dovídáme jen její jméno a okolnosti sňatku.

Vedle této historické postavy existuje Wang Zhaojun jako postava literárních děl, která je z hlediska literatury nepochybně významnější než Wang Zhaojun skutečná, tj. než historická osoba Wang Zhaojun. Její obraz se objevuje v žánrech vysoké i populární literatury. Nejdůležitějšími prameny k poznání Wang Zhaojun – postavy literárních děl, které daly základ dalšímu zpracování literární postavy Wang Zhaojun, jsou *Příručka ke hře na qin* (Qin cao 琴操) sestavená ve druhém století Cai Yongem a *Rozličné zápisky ze Západního hlavního města* (Xijing Zaji 西京杂记) ze čtvrtého století. V *Příručce ke hře na qin* je zdůrazňováno rodinné zázemí a morální kvality Wang Zhaojun, díky kterým se dostala do zadních komnat císařského paláce. Zde je ale císařem přehlížena, a proto se rozhodne provdat se za hunského *shanyu*⁵⁵ a císařský palác a svou zemi opustit. V *Rozličných zápiscích ze Západního hlavního města* se poprvé objevuje motiv zkorumpovaného malíře, který odmítl bez úplatku namalovat skutečnou podobiznu císařské konkubíny Wang Zhaojun a její portrét záměrně pokazil. Díky tomu ji císař nakonec vybral za manželku *shanyu* Huhanyeho a teprve při odjezdu krásné konkubíny celou akci prohlédl. Oba tyto příběhy mají jedno společné – hlavní hrdinka lituje svého odjezdu a nařiká nad svým osudem a životem, který ji čeká za hranicemi vlastní země. Prvky těchto legend různou měrou ovlivňovaly literáty od raného středověku do dynastie Qing. Zároveň ve vysoké i populární literatuře rychle získal převahu obraz ženy trápící se

⁵⁵ Literatura se v titulech hlavního vůdce hunského kmene značně rozchází. Nejčastěji se objevuje anglický termín „leader“. Často se termín ani nepřekládá a uvádí se jen *shanyu*, což je čínský přepis titulu, jakým Hunové oslovovali vládce ve svém rodném jazyce. Z důvodu výskytu obou termínů budu ve své práci používat jak titul vládce, tak čínský přepis *shanyu*.

Wilkinson, Endymion. *Chinese History: A Manual*. Harvard University Press, Cambridge 2000, s. 696.

nejprve nad svou osamělostí v zadních komnatách paláce a čekající na přízeň císaře, později zoufající nad sňatkem s hunským vládcem a životem za hranicemi Číny.

Jak dokládá Eva Hung⁵⁶, básně věnované Wang Zhaojun bychom mohli rozdělit do čtyř kategorií. V první z nich je Wang Zhaojun vykreslena jako tragická postava, žena, která nemůže získat přízeň císaře a umírá v cizí zemi. Druhou Wang Zhaojun je nekonvenční žena, jejíž vize sahají daleko za zdi zadních komnat. Je patriotkou, která dobrovolně odchází do země Xiongnu⁵⁷, aby si tak zajistila místo v čínské historii. Třetí skupina básní akcentuje přínos svatby Wang Zhaojun s hunským vládcem a podtrhuje kladné nebo zajímavé stránky života u Xiongnu. Pro poslední skupinu básníků je Wang Zhaojun jako obraz, do které literáti projektují vlastní pocity nebo politické a sociální komentáře. Ačkoli jsme hovořili celkem o čtyřech odlišných pojetích literárního obrazu Wang Zhaojun, musíme zdůraznit, že básníky příběh Wang Zhaojun nejčastěji inspiroval k transformování historické látky a vytvoření obrazu tragického příběhu Wang Zhaojun, který bychom mohli přiřadit k obecnějšímu literárnímu typu „tesknící milenky“⁵⁸. Do stejné kategorie řadí doc. Lomová ve svém příspěvku „Žena básnířka a žena očima básníka. Čína, období raného středověku“ i básnický obraz Ban Jieyu. Zároveň kategorii tesknících milenek (*si fu, qi fu*) charakterizuje jako osamělé ženy, které čekají na svého muže, až se vrátí z války či z daleké cesty, manželky opuštěné kvůli jiné ženě, dvorní dámy marně vyhlížející okamžik, kdy je přijde „obšťastnit“ císař a později i zamilované profesionální zpěvačky a kurtizány.

Jednou z nejnámějších a zároveň nejstarších skladeb, která ilustruje zájem básníků o příběh císařské konkubíny, je Shi Chongova 石崇 (249-300 n. l.) báseň Slova o Mingjun⁵⁹. Shi Chong jako první ztvárnil příběh tesknící konkubíny a jasně vymezil směr, kterým se ubírala většina pozdějších básníků. V předmluvě k básni také shrnul tehdy známé informace o jejím životě.

Shi Chong

⁵⁶ Kolektiv autorů. Renditions No. 59&60, The faces of a Chinese beauty: Wang Zhaojun. Chinese University Hong Kong, Hong Kong 2003, s. 20.

⁵⁷ Xiongnu – kočovníků turkického původu, patřil mezi nejagresivnější kmeny. Patřili mezi nejútočnější barbarský kmen podnikající loupeživé nájezdy do severní Číny.

⁵⁸ Lomová, Olga: „Žena básnířka a žena očima básníka. Čína, období raného středověku“. In *Konstruování genderu v asijských literaturách*. Česká orientalistická společnost, Praha 2005.

⁵⁹ Náš překlad vychází z anglického překladu Burtona Watsona uveřejněného v *Renditions No. 59&60, The faces of a Chinese beauty: Wang Zhaojun*, s. 48.

Wang Mingjun se původně jmenovala Wang Zhaojun. Protože se jméno shodovalo s císařovým (Wendi) a porušovalo tak tabu, záměrně jej změnila. Když byli Xiongnu na vrcholu moci, požádali o sňatek s Hany. Císař Yuan potom vybral z císařských konkubín Mingjun, dceru z dobré rodiny, a poslal ji za manželku [*shanyumu*]. Když kdysi odjížděly princezny [hanské] k Wusunům, bylo jezdcům na koních přikázáno hrát na pipu, aby tak ulehčili myšlenkám na cestu.

Když byla vyslána Mingjun, také to muselo být takto. Tato nová píseň je velice tesklivá, a proto jsem ji zapsal.

Byla jsem dítětem dynastie Han,
Nyní se mám stát nevěstou na *shanyuho* dvoře.
Ještě nedozněla slova loučení,
A předvoj jezdců již zvedl své vlajky.
Podkoní a lokajové prolévají spousty slz,
A koně smutně řehtají.
Bol a beznaděj zraňují mé srdce
Slzy mi promáčely nachové provázky u čepičky.
Pořád dál, každý den dál,
Až nakonec dojedeme do pevnosti Xiongnu.
Vedou mě do kruhové zastřešené jurty,
Udělili mi titul *Yanzhi*.
Není to můj lid, jak s nimi mohu být v klidu?
Mysleli si, že mě poctili, ale já to za slávu nepovažuji.
Ponížená otcem i synem,
Obracím na ně tvář s hanbou a obavami.
Ale vzít si vlastní život není snadné –
Tiše, tiše, nějak žiji dál.
Žít dál – ale v co doufat?
Myšlenky se nakupily, vztek bez přestání přetéká –
Kdybych si jen mohla půjčit křídla vysoko se vznášející labutě,
Přípevnit si je a vydat se daleko odtud!
Ale letící labuť si mě ani nepovšimla
A já stojím bezmocná a rozčilená.
Kdysi dávno jsem byla klenot uchovávaný v truhle,

Nyní jsem květem v blátě a kalu.
Nikdy mi nebude dopřáno být jarním květem,
A spokojeně uvadat s podzimní trávou.
Tato slova zanechávám pro další generace:
Manželství ve vzdálených krajinách je těžký osud.

Ačkoli Shi Chong napsal tuto báseň již ve třetím století n. l., přístup básníků k této látce nedoznal až do konce císařství zásadnějších změn. Tento pohled a tragičností podbarvený obraz soužící se krásky se stal převažujícím typem líčení příběhu konkubíny Wang Zhaojun. Literární obraz zoufající si Wang Zhaojun velice rychle zatlačil do pozadí nepříliš významnou historickou postavu a byl postupně v průběhu staletí rozvíjen a obohacován. Tomuto tématu se věnovali i tangští velikáni - básníci Li Bai nebo Du Fu, později za dynastie Song např. básník Wang Anshi.

Literární obraz Wang Zhaojun se neobjevuje pouze v básních, ale také v dramatu. Pravděpodobně nejznámějším dramatikem, který zpracoval známý příběh konkubíny Wang Zhaojun z dynastie Han, je autor *sanqu* 散曲⁶⁰ Ma Zhiyuan^á (1260-1325). Útržkovité informace o dramatikově životě pochází převážně z jeho skladeb *qu*. S jistotou víme pouze tolik, že patřil k etniku Han, pocházel z Dadu (dnešní Peking) a sloužil v provinční vládě v Jiangxi. V mládí byl velmi ambiciózní a sledoval úřednickou dráhu, ale po neúspěších u dvora tuto dráhu opustil, odešel do ústraní a věnoval se skládání poezie.

Mezi jeho dramaty je nejvýše ceněna čtyřaktová divadelní hra *Podzim v paláci Hanů* (Han gong qiu 汉宫秋), kterou autor napsal ve třináctém století. Hanský císař Yuan je po promyšlené akci připravené proradným malířem Mao Yanshouem přinucen vydat krásnou Wang Zhaojun hunskému vládci jako cenu za mír. Autor hry čerpá z historických i populárních záznamů o císařské konkubíně Wang Zhaojun. Rozpracovává také postavu císaře Yuana – vládného, ale nepříliš schopného vladaře, který tápe mezi povinnostmi danými svým postavením a láskou ke konkubíně. Ta nakonec volí raději smrt utopením na hranicích v řece Amur než odchod na hunský dvůr. Mao Yanshou je zajat vládcem Huhanye a předán i se zprávou o smrti Wang Zhaojun čínskému císaři, který jej nechá popravit.

⁶⁰ Árie nebo lyrické verše *qu* byly od starých dob v Číně využívány ke skládání skladeb. Termínem *qu* se dnes ale již míní převážně *yuan qu* 元曲 -- rozsáhlý korpus lyrických a dramatických skladeb, které vyžívají v poezii a dramatu období dynastie Yuan a počátku dynastie Ming. Árie *qu* jsou v mnohém podobné lyrice *ci*, ale využívají oddělený soubor melodií a jsou využívány k vyjádření různých nálad.

Ma Zhiyuanova hra vzbuzovala ve své době zájem z důvodu kritiky aktuální dobové politické situace. Ma Zhiyuan napsal divadelní hru v době, kdy Čínu na krátké období zhruba sta let ovládli Mongolové. Propast mezi kulturně vyspělou Čínou doby Jižní Song a národem kočovníků, mezi nadřazeným postavením Mongolů a ponižujícím podřadným postavením Číňanů v mongolské říši rozdmýchávalo protimongolské cítění, a to jak za vlády dynastie Yuan, tak i dodatečně po jejím pádu. Není proto jen shodou okolností, že Ma Zhiyuan poukazuje na slabost čínské dynastie.

To, co jí ovšem navěky vepsalo do dějin čínské literatury, je motiv milostného tragického příběhu císaře Xuana a konkubíny Yang Guifei. To pravděpodobně také vysvětluje, proč je hlavní pozornost v dramatu soustředěna na císaře, nikoli (jako doposud) na osud Wang Zhaojun. Ma Zhiyuanovo drama *Podzim v paláci Hanů* představuje ve vývoji literárního obrazu Wang Zhaojun zásadní zlom – Wang Zhaojun se od doby dynastie Yuan až do dynastie Qing se často objevuje nejen v poezii, kde nosným tématem zůstává postava tesknící ženy a její tragický osud, ale také v milostných příbězích.

Budeme-li se soustředit na postavu Wang Zhaojun v této divadelní hře, povšimneme si přetrvávajícího tragického tónu příběhu ženy, která nemůže sama rozhodovat o svém osudu a směřování a stává se proti své vůli prostředkem k udržení míru mezi oběma zeměmi. Ačkoli sama nespokojena, podřizuje se úkolu jí stanovenému jediné a pouze pro blaho a zajištění další prosperity vlastní země. Wang Zhaojun postupně získává charakteristiky ženy odhodlané obětovat své osobní štěstí ve prospěch Číně.

Wang Zhaojun: Císař Huhanye pro mě poslal. Pokud neodejdu, království bude ztraceno. Není pro mě jiné volby než překročit hranice, abych ho upokojila.

Druhým význačným rysem milostného příběhu císaře Yuana a konkubíny Wang Zhaojun je barvitý popis vzdálené severské krajiny i tradičních jídelních zvyků nomádského národa Xiongnu. Hunský kočovný život ve stepích výrazně kontrastuje s popisem krásně zdobených paláců hlavního města Chang'an, ve kterém se děj dramatu odehrává, i vytříbených delikates císařského dvora.

Wang Zhaojun: Ale odejít do země (národa) Hu, samý mráz a vítr, jak jen to vydržím!

Yuan: Až bude mít moje paní hlad, vezme si kousek jejich soleného masa bez chuti,

Až bude mít žízeň, dá si lžiči jejich kyselého mléka nebo kaše.

Tento popis krajiny, zvyků a tradic nomádského kmene Xiongnu je typický ve smyslu zdůrazňování nenápadité kuchyně, jednoduchých pokrmů a nápojů, na což již tradičně poukazuje většina literátů. Druhým znakem, který básníci často zmiňují, jsou kruté přírodní podmínky, „samý mráz a vítr“.

Vytvoření postavy zoufalé Wang Zhaojun je třeba vidět v souvislostech s hluboce zakořeněnou představou o osudu sice krásné a opěvované, nicméně zoufalé ženy, jejíž sňatek s vládcem Huhanye přinesl mír Číně i nomádskému národu Xiongnu. Literáty neinspiroje skutečná postava Wang Zhaojun, ani se nepokouší o historicky věrnou rekonstrukci jejího života a myšlení. Básníci ve velice stručných a nijak výjimečných záznamech o jejím životě nalézají prostor pro vytvoření nového, vznešenějšího obrazu Wang Zhaojun. Ten akcentuje podobu císařské konkubíny zahalené, smutné a zoufalé, jež dojíká básníky a dramatiky od raného středověku.

5.4 CAO YUHO PŘEDOBRAZ NOVÉ WANG ZHAOJUN

Literární předobraz „nové“ Wang Zhaojun našel Cao Yu v lidové slovesnosti ve vnitřním Mongolsku. Ten je opakem k dřívějším čínským literárním zpracováním příběhu této historické postavy. Pojetí, se kterým se při svém výzkumu v Mongolsku seznámil, se pro něj stalo základem pro nové zpracování literárního příběhu o konkubíně Wang Zhaojun, které bylo v souladu s politickou zakázkou premiéra Zhou Enlaie i principy jeho zahraniční politiky.

Ve Vnitřním Mongolsku zjistil, že příběh Wang Zhaojun stále mezi lidmi žije a čínská princezna je tu vykreslována „jako by to byla laskavá bohyně. Chudí pastevci, kteří neměli dobytek, přišli na vrch Qingzhong 青冢 a mohli ho získat. Bezdětné vdané ženy strávily na vršku jen jednu noc a následujícího roku se jim určitě narodilo zdravé a baculaté dítě. V těch místech lidé veškeré své naděje svěřují Wang Zhaojun. Mám rád takovou Wang Zhaojun a věřím, že to byla taková roztomilá a veselá dívka. Vždyť to byla ona, kdo přinesl mezi čínské

etnikum Han a Huny mír a šťastný, spokojený život.“⁶¹ V Mongolsku dokonce existuje několik krásných legend o bohyni Wang Zhaojun, o nesmírné lásce mezi *shanyu* Huhanye nebo o tom, jak zničehonic vznikl vrch Qingzhong⁶² a Wang Zhaojun ho obdařila zvláštní silou. Všechny legendy, které tu dodnes mezi lidmi kolují, mají podle Cao Yuho jedno společné – víru v spokojené soužití dvou etnik a jsou tak dokonalým protipólem tradované zoufající Wang Zhaojun v čínské literatuře. Těmito legendami a příběhy se tedy Cao Yu inspiroval při psaní historické hry *Wang Zhaojun*. Nové zpracování historického příběhu mladé aktivní hrdinky, která svým otevřeným přístupem k menšinovým národnostem i okolním národům bude dobře reprezentovat Čínu, mělo základ nejen v politických vizích Zhou Enlaie, ale také v lidové slovesnosti v Mongolsku.

5.5 STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ DĚJE DIVADELNÍ HRY WANG ZHAOJUN

Divadelní hra *Wang Zhaojun* 王昭君, jednoduchý, ale zajímavý příběh císařské konkubíny Wang Zhaojun nabízí čtenáři a divákovi seznámení s poslední divadelní hrou známého čínského dramatika Cao Yuho. Hra byla na jeviště uvedena v roce 1979. V pěti dějstvích můžeme sledovat dramatikův pokus o nové literární ztvárnění čínskému divákovi známého tragického příběhu císařské konkubíny.

Autor vykresluje hlavní hrdinku na pozadí hanského a hunského dvora a konfrontací s jednotlivými postavami hry, které jsou záměrně (často bez ohledu na historické prameny) vytvářeny pouze jako nositelé nejrozmanitějších ideologických nebo obyčejných lidských principů. Tyto postavy (jmenujme především tetičku Jiang, služky Qiqi a Yingying, krásku Sun) dotváří celkovou představu o ideologických pozicích v dané době nebo o zažitých tradicích hanského období. Dialogy zkušený vypravěč otevírá cestu k prokreslení psychologie postav (zejména ženských).

Příběh Wang Zhaojun pojímá zkušený dramatik velmi osobitě a do postavy hlavní hrdinky vkládá nové atributy nekonformity, vzpoury proti pevným poutům tradice, ale i otevřenosti vůči vnějšímu světu, které výrazně kontrastují s tradicemi a konfuciánským učením v období dynastie Han, do kterého je hra zasazena. Tradiční příběh čínské literatury,

⁶¹Tian, Benxiang: *Cao Yu zhuan*, 4. odt. 1. vyd. z r. 1988. Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 1995, s. 434.

⁶² Jedná se o místo nedaleko hlavního města autonomní oblasti Vnitřní Mongolsko, které bývá někdy označováno za hrobku Wang Zhaojun.

který líčí nešťastný osud, smutky a bolesti mladé krásky vyslané v r. 33 př. n. l. v rámci mírové politické strategie *heqin* do barbarských krajů etnika Xiongnu, Cao Yu přetváří v osobní boj hlavní hrdinky, jejíž vize sahají za zdi císařského paláce, o možnost prožít naplněný osobní život. Hlavní hrdinka zároveň touží stát se platným členem čínské společnosti. K tomu ji ovšem nemotivuje touha zajistit si místo v čínské společnosti, ale pocit sounáležitosti s hanským etnikem a odpovědnosti za politický vývoj ve své zemi. To z hlavní hrdinky Cao Yuho historické hry Wang Zhaojun činí vlastenku, která překonává postavení ženy v konfuciánské společnosti i všechny konvence, aby zajistila mír na obou stranách hranic. Pro vykonání tohoto činu, kterého je podle konfuciánské tradice schopen jedině muž, se dobrovolně vydává do neznámé země Xiongnu, kde podle čínského světonázoru nutně žijí barbari. V jednoduchém příběhu Wang Zhaojun vždy akcentuje otevřenost a nepředpojatost k soužití různých etnik a zcela neohroženě tyto pozice hájí i v cizím prostředí země Xiongnu.

Základní myšlenka, kterou Cao Yu dílu vtiskl - tedy vize společného soužití etnika Han s okolními menšinami, nepředpojatost, zároveň s aktivním přístupem ke světu, se prolíná celým dramatem. Dramatik přetvořil v populární literatuře známý příběh tesknící konkubíny a vybudoval nový příběh mladé odhodlané vlastenky Wang Zhaojun.

VI. ANALÝZA DIVADELNÍ HRY WANG ZHAOJUN

6.1 MOTIVACE A INSPIRAČNÍ ZDROJE WANG ZHAOJUN V PRVNÍM DĚJSTVÍ

První dějství konstruuje autor jako seznámení s postavou císařské konkubíny Wang Zhaojun i s ostatními postavami. Děj se odehrává na císařském dvoře v hlavním městě v Chang'anu v období dynastie Han.

Ačkoli Cao Yu vystavěl hru na půdorysu tradičního literárního ztvárnění osudu císařské konkubíny zlidovělého zásluhou lidového ztvárnění, velice záhy si povšimneme absence tradičních atributů známého příběhu i ženské hrdinky Wang Zhaojun, která si nově pouze nestýská nad trpkým životním údělem, nýbrž sama uvažuje o svém bytí a dalším směřování. Rozhoduje se na základě reflexe smyslu života i pozorování osudu jiných císařských konkubín, se kterými se v komnatách vyhrazených dvorním dámám setkává. Zřetelný vliv na její další kroky má nepochybně tragické vyústění celoživotního čekání na císaře krásky Sun, která stejně jako hlavní hrdinka žila v zadních komnatách císařského paláce.

Cao Yu v tomto směru jako zkušený autor moderní činohry navazuje své dřívější sociálně-kritické i historické hry a zúročuje své umění vykreslení psychologie ženských postav, z nichž výrazně vyniká postava Fanyi ze sociálně-kriticky laděné divadelní hry *Bouře*, kterou uvedl na čínská jeviště v roce 1933 a která mu pro jeho jemný smysl pro psychologii svých hrdinů získala přezdívku „čínský Shakespeare“. Jeho autorský rukopis se vyznačuje vystižením každé postavy na základě jejího společenského postavení, s ním související mluvy a jednání ve vypjatých či rozporuplných situacích. První dějství v tomto ohledu patří k nejpropracovanějším částem celé divadelní hry.

6.1.1 MOTIVY JEDNÁNÍ A SMĚŘOVÁNÍ HLAVNÍ HRDINKY WANG ZHAOJUN

Atmosféra prvního dějství je vytvářena detailními popisy opuštěného paláce, prázdnoty, pustoty a samoty. Záměrná evokace prázdnoty tu funguje jako paralela k prázdnotě v hrdinčině nitru – jako paralela prostoru vnějšího daná chladnou krásou paláce a vnitřního světa hrdinky.

Pozdní jaro, brzké ráno. Chang'an, císařský palác, tiché nádvoří.
Nádvoří s potůčkem, jezírkiem, vrbami, vyřezávaným zábradlím, jasně

modrá obloha se odráží na vodní hladině. (Hledí na) hustou stromovou hradbu, odděluje (ji) od nebe, odděluje (ji) od světa lidí.

暮春の清晨。长安，汉长门宫侧，一个静悄悄的庭院里。院内有石溪、池塘、垂柳、雕栏，碧悠悠的青天映在水里。仰望森森的宫墙，隔断了春天，隔断了人世。

V tomto prostředí odpočívá “zamlklá a něžná” (沉静温柔的姑娘) devatenáctiletá Wang Zhaojun. „Jasný výraz očí, mírný výraz, rozhlíží se a mění postoj, občas se ve výrazu její tváře objeví těžko popsatelný výraz zahloubání.“

一双秋水似的眼睛，神采清明，顾盼多姿，有时眉宇间含着一种不可言说的沉思的神态。

Palác se vši svojí majestátností a třpytivým leskem, ale také chladem a opuštěností se v prvním dějství dramatu Wang Zhaojun stává symbolem utrpení a lidského strádání hlavní hrdinky, která touží uniknout z uzavřeného, vysokými zdmi ohraničeného paláce a vrhnout se do života pestrého a rozmanitého, který pulzuje za jeho zdmi. Dialogy vypovídají o touze odejít, o nespokojenosti s údělem osamělé císařské konkubíny.

Qiqi: Wang Zhaojun, čím to, že tak dlouho nic neříkáš? Na co myslíš?

Wang Zhaojun: O něčem přemýšlím.

Yingying: O čem?

Wang Zhaojun: Myslím na... sama tomu nerozumím. Řekni, jak dlouho může člověk žít?

戚 戚: 昭君姑娘，您怎么又半天不说话了？想什么呢？

王昭君: 我想一件事。

盈 盈: 什么？

王昭君: 我想的.....自己也不明白。你说，人可以活几年？

Wang Zhaojun: Tak to je. Teď bych chtěla odejít, těmito dveřmi vznešeně odejít.

Qiqi: Wang Zhaojun, odejít?

Yingying: Mluvíte ze snu?

Wang Zhaojun: Yingying, chci odejít, legitimně odejít a už se neohlížet.

王昭君: 那就是了。现在我想出去, 就从这个门堂堂皇皇地出去。

戚 戚: 昭君姑娘, 出去?

盈 盈: 您说梦话呢吧?

王昭君: 盈盈, 我要出去, 就从这里正正当地出去, 再也不回头。

Krátká úvaha o směřování hlavní hrdinky Wang Zhaojun je tu kontrastně rozehrána na pozadí popisu chmurné atmosféry paláce a zoufalství věčného čekání na císařovu přízeň, které očima hlavní postavy implikuje postupné odumírání. Jasně vymezený rozpor mezi prostředím, ve kterém se Wang Zhaojun pohybovala, a jejími tužbami, tak jak jej autor hry ve zkratce nastínil v první části prvního dějství, napovídá o dalším vývoji hlavní ženské postavy.

Povšimněme si způsobu, jakým nám Cao Yu přibližuje postavu Wang Zhaojun. Autor při popisu krásné dívky používá tradiční literární postupy a běžně užívaná klišé známá z klasické literatury (*chenjing wenrou* 沉静温柔, *qinshui de yanjing* 秋水的眼睛). V tomto ohledu nám představuje postavu Wang Zhaojun v podobě známé z dřívějších literárních zpracování. Cao Yu pracuje se ztvárněním postavy Wang Zhaojun, která v čínské literatuře od raného středověku ztělesňovala trpký, někdy dokonce tragický úděl půvabné ženy způsobený vysláním z vnitřní Číny do barbarských končin země Xiongnu⁶³, tedy do oblasti, která se kulturně vymezovala vůči etniku Han. Nejnápadnějšími prvky už dříve zpracovaného příběhu je krása konkubíny Wang Zhaojun a její nesvoboda. Tyto motivy Cao Yu neopouští, ale nově je využívá při budování nového příběhu Wang Zhaojun, ve kterém akcentuje hledání osobní nezávislosti a zcela nový postoj k životnímu údělu.

Individuální osud Wang Zhaojun je vklíněn do dobových reálií společensko-kulturních. Cao Yu navíc nad rámec známých historických záznamů o historické postavě Wang Zhaojun vložil do hry některé okamžiky z jejího života, které ukazují na silný vliv konfuciánské tradice v životě jednotlivce. Konfuciánské učení vymezovalo působení

jednotlivce ve společnosti, jeho úlohu i vztahy s ostatními členy společnosti a neponechávalo jednotlivci možnost rozhodovat se o svém životě. Proti tomuto principu se Wang Zhaojun na základě osobního prožitku a otcova odkazu rozhodla postavit.

Cao Yu do hry přináší zcela nové motivy rodinného neštěstí a dopisu od otce, které katalyzují další děj a dále vysvětlují jednání Wang Zhaojun. O rodinném zázemí i otcově dopise se dovídáme formou dialogu mezi Wang Zhaojun a služebnou Qiqi. Otec Wang Zhaojun odešel do války ještě před narozením své dcery. Zemřel v bojích s barbary na hranicích Číny a teprve po několika letech se dopis, který napsal na rozloučenou, dostal do rukou matky tehdy ještě malého děvčátka. Když ho matka dočetla, oběsila se a malé Wang Zhaojun se ujala její tetička Jiang. V otcově dopise najdeme jasně formulovaný názor prostého člověka na války mezi národy i vyjádření touhy prostých lidí na obou stranách hranice po míru. Toto jsou zcela nové motivy, které s tradičním ztvárněním příběhu o Wang Zhaojun, tak jak jej známe z vysoké i populární literatury do Májového hnutí, nemají nic společného.

Wang Zhaojun: Pokud se narodí syn, pak mu to řekněte, pokud se narodí děvče...

Qiqi: Tak?

Wang Zhaojun: Tatínek psal, že pokud se narodí děvče, zemřel na hranicích nadarmo. Jenomže se narodila dívka...

Qiqi: (povzdechne si) Takže je po všem, ne?

Wang Zhaojun: (spěšně se postaví) Není po všem, říkám ti, že není po všem!

王昭君要是生了男孩的话，就把这话告诉他，要是生了女孩的话
戚 戚 怎么样？

王昭君 爹爹说，那是他在边塞上白白地死了。可现在，生下的是个
女儿——

盈 盈 （叹了口气）那不完了吗？

王昭君 （忽地站起）没有完，我对你说，没有完！

Tedy nejen válka, která z malé holčičky učinila sirotka, ale také vzpoura proti vžitému konfuciánskému přesvědčení, že jen muž je schopen vykonat velké skutky a zasloužit se o naplnění svých nebo národních ideálů či cílů, stimulovala další kroky Wang Zhaojun. Trpká osobní zkušenost ztráty obou rodičů, vlastní prožitky v císařském paláci podpořily touhu zvrátit tradiční představu, že ona, křehká žena, nedokáže to samé co muž a „neodčiní“ tak „zbytečnou“ smrt svého otce na hranicích. Pointa, která je z dialogů zřetelná, spočívá ve snaze mladé hrdinky postavit se na roveň mužů.

Wang Zhaojun: Tetičko, ženy jsou tak nebohé. Narodí se a až do smrti musí vždy být závislé na druhých.

王昭君: 姑姑啊:一个女人是多么不幸。生下来, 从生到死, 都要依靠人...

V tento okamžik pozorujeme několik zcela nových motivů, které vytvářejí základ nového příběhu o Wang Zhaojun. Motiv první: aktivně se vypořádat s otcovým odkazem, tj. vyrazit do boje s konfuciánskou tradicí. Dcera dokáže, že otec nezemřel ve válce, která měla přivést barbary k poslušnosti a Číně zajistit mír, zbytečně. Motiv druhý: otcovo explicitně vyjádřené politické poselství – „muži a chlapi umírají pro stát, to je třeba říci, ale lidé za hranicemi si přejí smíření“ (*nan er wei guo si shi yinggai shuode, danshi sai wai de ren xiang hehao* 男儿为国死是应该说的, 但是塞外的人想和好), které udává jasně čitelný cíl hrdinčina dalšího směřování. Otcova „zbytečná smrt na hranicích“ je zároveň politickým varováním a touha po míru „lidí za hranicemi“ otevřenou cestou k mírové politice. Motiv třetí: „dlouhodobý mír není nic snadného, je třeba člověka, který by jej zajistil“ (*keshi changjiu hehao bing bu rongyi, yao you ren zuo* 可是长久和好并不容易, 要有人做). Otcův dopis předpřipravil a vymezil aktivní směřování Wang Zhaojun jako odhodlané vlastenky a načrtl dějovou linii příběhu.

Rozhodnost Wang Zhaojun je v prvním dějství postavena do kontrastu s tichým, neživým a studeným palácem, kde je jejím jediným potěšením konverzace se služkami a hra na *pipu*. Poselství, které otec zanechal své manželce a které si vzala za své jeho jediná dcera Wang Zhaojun, stimuluje její další jednání. Jednání složitě v tom smyslu, že proti sobě staví tradiční konfuciánskou filozofii, kde je jasně vymezena úloha ženy a muže ve společnosti, a touhu hrdinky přispět svými činy společnosti.

Autor nekoncipuje kroky hlavní hrdinky jen jako opozici proti tradičnímu konfuciánství, ale daleko spíš jako rozvíjení a oživení skutečného obsahu tradice. Jejím cílem se stalo naplnit otcův odkaz - „lidé za hranicemi si přejí mír“ a „je třeba člověka, který by to vykonal“. Tím, že již v okamžiku promluvy je hlavní hrdinka pevně rozhodnuta vydat se i proti principům konfuciánství, aby dokázala, že otec bez syna nezemřel na hranicích nadarmo, demonstrovuje motivaci i osobní volbu alternativy namísto očekávané podřízenosti pevným poutům tradice. Dialogy mezi Wang Zhaojun a služkou Qiqi ve schematické zkratce líčí specifický způsob uvažování hlavní hrdinky. Postava Wang Zhaojun a literární příběh o Wang Zhaojun tu funguje jako prostor, kde se setkávají ideologická zakázka a ženská postava v dramatu ve dvacátém století.

6.1.2 WANG ZHAOJUN – ŽENSKÁ HRDINKA DVACÁTÉHO STOLETÍ

Hrdinky čínských děl dvacátého století se od svých dřívějších literárních protějšků liší zásadním způsobem. Jak konstatuje A. McDougall, „čínská Nová Žena je většinou zobrazována jako jednoznačně kladná postava, pohrdající konvencemi, mající soucit s chudými a utlačovanými na tomto světě, je vzdělaná a schopná vést nezávislý život.“⁶⁴,⁶⁵ Charakteristika ženské hrdinky prvního období čínské literatury dvacátého století⁶⁶ odpovídá popisu hlavní ženské hrdinky Cao Yuho dramatu Wang Zhaojun. Ta jako nositelka vzpoury proti poutům zažitých norem a konvencí bojuje s pravidly konfuciánské ideologie a představ o uspořádání světa a místa člověka v něm. Odmítá se stát ženou pasivní. Bouří se proti konfuciánské představě ideální ženy, jejíž hlavní ctností je dodržování zásady období Han o „správném chování a jednání“ (*deyangongrong* 德言工容⁶⁷) – tedy dbající na ctnostné chování a nevěnující pozornost tomu, co se okolo ní děje, nevyjadřující vlastní názor, jen povzdechem naznačující souhlas či nesouhlas, drobnými pracemi si vyplňující volný čas a prázdnotu v srdci a v neposlední řadě dbající na svůj zevnějšek. Žena je v konfuciánské

⁶⁴ McDougall, Bonnie S., Kam Louie: *The Literature of China in the Twentieth Century*, Hurst and Comp., London 1997, s. 159.

⁶⁵ O ženských postavách ve dvacátém století pojednává studie Hung, Chang Tai: *Female Symbols of Resistance in Chinese Wartime Spoken Drama*. *Modern China*, Vol. 15, No. 2, (Apr. 1989), s. 149-177.

⁶⁶ McDougall a Louie dělí čínskou literaturu dvacátého století do tří období. Vychází z literárního vývoje v Číně vůči historickému pozadí. První období (1900-1937) je reprezentováno vznikem nové literatury. Autoři nových děl byli značně ovlivněni studiem a četbou západní literatury.

⁶⁷ CAO, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun* 王昭君. Sichuan renmin chubanshe 1979, s. 10.

tradicí považována za stvoření, které by mělo být krásné na pohled, ale v žádném případě nevyjadřovat svůj názor, tedy jinými slovy nerozhodovat o svém osudu, nechat se vést, což je v přímém rozporu s myšlenkou osobní svobody, svobodného rozhodování a určování si vlastní cesty.

Vedle touhy získat osobní svobodu, kterou Wang Zhaojun v Cao Yuho dramatu chápe jako odpoutání se od pravidel konfuciánského učení, bojuje hlavní hrdinka také za mír mezi národy. Touha po svobodném životě vyvázaném z pravidel imperiálního konfuciánství a vykonání velkého činu, jaký se očekává jen od velkých mužů, vede Wang Zhaojun v Cao Yuho dramatu k úvahám o radostném svobodném životě, velkých ambicích uskutečněných pro blaho vlasti.

První dějství je tedy konstruováno jako narůstající rozpor mezi Wang Zhaojun vklíněnou do hierarchických pravidel konfuciánství, atmosférou ponurosti, osamělosti paláce a vznešenými myšlenkami a tužbami hlavní hrdinky. Alternativu nalézá hlavní hrdinka v taoismu, v myšlenkách Zhuangových, které v kontrastu ke konfuciánství nabízí nové odpovědi na otázku, jaká je pravá povaha bytí a co je smyslem života. Hovoří o spontánním lidském citu a empatii jako cestě k „umění žít“. Zhuang vyzdvihuje volnost, nevázanost, subjektivní pocity a pranýřuje konfuciánce, mohisty i sofisty pro strnulost jejich učení. „*Dominantou Zhuangova postoje je radikální potřeba vnitřní svobody, cestou k ní je cesta k sobě samému...*“⁶⁸ Jeho volnomyšlenkářství, vyvázanost ze systému Wang Zhaojun inspirují a otevírají prostor úvahám o svobodném životě.

Copak se žena nemůže podobat ptáku Pengovi, který vzlétne a uletí devět tisíc li? Copak já, Wang Zhaojun, budu po celý život žít stejně jako dalších tři tisíce žen v zadních komnatách?

难道一个女人就不能像大鹏似的，一飞就是九千里？难道王昭君、我，一生就和这后宫三千人一样？

Wang Zhaojun ve svém zoufání hovoří o ptáku pengovi, příběhu *Svobodné daleké toulání*⁶⁹ zařazené do části Vnitřní kapitoly v Sebraných spisech Mistra Zhuanga. Pták peng je metaforou svobodného rozletu, je „*gestem radostného vysvobození z obvyklých konvencí a*

⁶⁸ Král, Oldřich: *Čínská filosofie. Pohled z dějin*, Maxima, Lásenice 2005, s. 200.

⁶⁹ překlad Oldřich Král: *Mistr Zhuang. Sebrané spisy*, přeložil Oldřich Král, Maxima, Lásenice 2006, s. 54 – 67.

cílů, z úvazků norem jednání a myšlení, ze zátěže zděděných představ a zájmů“⁷⁰. Jak v poznámkách vysvětluje O. Král, bájný pták peng značí bezmeznou svobodu ducha, ke které nalézají cestu jen ti, kteří nelpí na jméně, na zásluhách a pochopí užitečnost neužitečného, což je jeden ze základních odkazů Mistra Zhuanga.

V čínské kultuře a také v Cao Yuho dramatu je ale příběh ptáka penga již odpoután od původního textu a spíše implikuje „(mít) ideály“, „dalekosáhlé plány“ – *zhi xiang hen yuanda* 志向很远大. Plány, které ve svém srdci nosila i Wang Zhaojun. Obrovská touha něco uskutečnit, dosáhnout svých cílů, které se tolik liší od tužeb „malých ptáčků“. Cao Yu vytváří v tomto okamžiku příběh Wang Zhaojun jako podobenství k příběhu ptáka penga, který nese jeho atributy a určitý pocit vyvolenosti, předurčenosti pro velké činy, stejnou touhu po svobodě, stejně velké cíle a ambice, stejné nepochopení společnosti, ve které žijí. Autor divadelní hry zmínkou o ptáku pengovi, jehož příběh je čínskému čtenáři dobře známý, jasně naznačuje Wang Zhaojuno odhodlání k velkým činům, činům, jejichž hloubku a dosah „cikády ani holoubci“ nepochopí.

6.1.3 DALŠÍ ŽENSKÉ POSTAVY PRVNÍHO DĚJSTVÍ

V prvním dějství autor hry představuje císařskou konkubínu Wang Zhaojun nejen v konfrontaci s životem v chladných, opuštěných prostorách zadních komnat, ale také jako setkávání s dvěma vedlejšími hrdinkami dramatu, jejichž životní postoje i osud formovaly její další směřování. První postavou je paní Jiang, žena dbající na pečlivé dodržování konfuciánského učení, druhou potom kráska Sun, se kterou se mladá hrdinka setkává právě v okamžiku jejího tragického završení života v zadních komnatách císařského paláce. Mezi nejzajímavější pasáže prvního dějství patří sugestivní popis marnosti čekání na císaře a zániku lidského života, tragičnost okamžiku i vjemy hlavní hrdinky, která tento okamžik vnímá jako předobraz vlastního osudu.

⁷⁰ Král, Oldřich: *Čínská filosofie. Pohled z dějin*, Maxima, Lásenice 2005, s. 52.

Paní Jiang

Postava paní Jiang 姜夫人⁷¹ ztělesňuje konfuciánskou tradici ve vši její strnulosti. Ve hře je pasivní postavou, která jen po celý svůj život bez přemýšlení opakuje staleté pravdy konfuciánského učení, které nejsou pro ni samotnou inspirací, ale jen cestou k vyššímu postavení, získání nových výhod, výsad a především moci. Žije svůj život v hranicích role, kterou tradiční konfucianismus ženě přiřkl. Celý život prožívá v závislosti na jiných, výše postavených osobách, které svou přízní či nepřízní určují průběh a změny v jejím životě.

Stejný odkaz a vlastní přesvědčení se paní snaží předat Wang Zhaojun, své chráněnce, na jejímž vzestupu nebo pádu závisí i její blaho. Vědoma si zažitých pořádků a na čínském dvoře pravidelně vštěpuje mladé dívce pravidla chování a uvažování obecně přijímaných v tehdejší čínském světě. Cao Yu nás s paní Jiang poprvé nepřímo seznamuje prostřednictvím krátkého popisu:

Přichází paní Jiang. Je to vysoká urozená kyprá žena běloskvoucí pleti po čtyřicítce s jasným hlasem naplněným sebedůvěrou. V paláci žije již přes dvacet let..., ale má zkušenosti, umí si vždy najít cestičku, zná mnoho palácových tajemství, vyzná se v etiketě zadních komnat a ví, jakým způsobem si polepšit, ačkoli není vůbec bystrá.

Domnívá se, že jedinou nadějí v jejím životě je dcera jejího bratra, Wang Zhaojun. Po celou dobu ji vychovává a také velice rozmazluje, nemá však ani ponětí o tom, co se ukrývá ve Wang Zhaojun.

姜夫人上。她是一个高大身材的贵妇，一个雪白的圆胖子，四十开外了，声音洪亮，说话的口气充满了自信。她在宫里有二十多年了，...。但她有资历，好摆架子，知道宫闈中许多秘闻，熟悉后官的礼仪，懂得一些如何晋升的门路，但她并不聪明。

她觉得她一生的希望就在她哥哥的女儿王昭君身上。她一直培养着王昭君，也非常溺爱她，但她一点也不知道王昭君是怎样一个人。

⁷¹ Furen – paní, zdvořilé oslovení/titul kterékoli ženy. Jednalo se o formální, prestižní titul oficiálně udělovaný matce hlavní ženy důležitého hodnostáře nebo dokonce ještě vzdálenějším příbuzným ženám. Hatcher, Charles O.: *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford University Press, Stanford California 1985, s. 218.

Jedním z nejvýraznějších pravidel, jehož striktní dodržování ovlivnilo celou čínskou společnost, je představa ženy řídící se slepou vírou ve správné chování podle zásad dotýkajících se ctnostného chování, vyjadřování, ručních prací a vzhledu, která by měla provázet ženu vychovanou v konfuciánském přesvědčení celý život. Rozpor mezi smýšlením Wang Zhaojun, která nalézala inspiraci v Zhuangově volnosti a plytkosti zásad chování, které prosazuje paní Jiang, je nejlépe demonstrován na příkladu zásad týkajících se „yan“ 言 – způsobu mluvy.

“Mluva“ ženy toť málomluvnost. Co to znamená? Wang Zhaojun, to si pamatuj. (se sebeuspokojením) Řekne-li muž „dobře“, ty neřekneš „dobře“, ale jen vzdychneš „och“! Řekne-li muž „špatně“, ty neříkej také „špatně“, ale vzdychni „ach“! A nejlépe bude, pokud to, co máš na jazyku, vůbec nevylovíš. Avšak myšlenky, které chováš v nitru, budeš vyjadřovat pohledem, a tak vyjádříš vše.

“女子的“言”就是少说话。这怎么讲呢？昭君，你记住。（很得意地）人家说“好”，你不要说“好”，你就说“哦”！人家说“不好”，你也别说“不好”，你就说“啊”！然而最好，还是嘴里一个字没说，可心里的话，就在这眼神儿里，又都说出来了。

Pozorujeme tu pohled dvou žen na pravidla konfuciánství - ženy přesvědčené o správnosti chování podle pravidel konfuciánství a hlavní hrdinky, která se nad konfuciánským uspořádáním světa zamýšlí a pokouší se smysluplně naplnit svou úlohu v něm. Paní Jiang tu proto není jen symbolem duševní nečinnosti a strnulosti, ale také představitelkou tradičního způsobu chování a myšlení charakteristického pro čínský svět a život v císařském paláci v období dynastie Han. Autor využívá kontrastu nehybnosti, pasivity, opakování „staletími prověřených pravd“ čínského světa zastoupeného tetičkou Jiang a přemýšlivé ženy odhodlané postavit se na roveň muži a sloužit vlasti. Charakteristika postavy paní Jiang vykazuje schopnost autora dokreslit psychologii hlavní postavy konfrontací a kontrastem s prostředím nebo jinými postavami dramatu.

Kráska Sun

Osud krásky Sun 孙美人 se rozvíjí na pozadí příběhu o Wang Zhaojun jako samostatný příběh s prvky legendy a její postava je dalším ze zrcadel nastavených hlavní hrdince, dalším varujícím svědectvím o smutném konci absurdního celoživotního čekání konkubíny na císaře. Ačkoli se v celé hře objevuje jen třikrát, její osud nám předkládá důležité svědectví. Tragický osud krásky Sun a myšlenková strnulost v postavě tetičky Jiang tu fungují jako katalyzátory Wang Zhaojuna vyvíjejícího se aktivního přístupu k životu, usilování o svobodný život a boj za mír mezi Čínou a okolními národy.

Pro pochopení tragičnosti osudu, se kterým se v divadelní hře v postavě krásky Sun setkáme, je třeba doplnit, že kráska Sun podle Huchera⁷² nenese titul *meiren* 美人, tedy kráska (konkubína současného císaře), ale kráska předcházejícího císaře (*xianhuang de meiren* 先皇的美人), neboť byla konkubínou v harému otce císaře Yuandiho tedy císaře Wudiho, se kterým se nikdy za jeho života nesešla a ke kterému je nakonec několik let po jeho smrti přinucena vstoupit do hrobky.

Nyní z její osobnosti zbyl jen odlesk dřívější krásy a v lidech kolem sebe vyvolává svým chováním i oblékáním spíše rozpaky, odstup nebo soucit. Celý život této postavy je naplněn čekáním na jediné císařovo předvolání! Tak ji při prvním vstupu na jeviště popisuje i autor:

Sun Meiren vstupuje na jeviště. Sun Meiren je již více než šedesátiletá konkubína. Má na sobě oblečení, které se nosilo před padesáti lety, je zamklá, výrazně nalíčená, nepůsobí však nijak nesourodě. Už má úplně bílé vlasy, vystupováním, chováním a vzhledem se však podobá tiché, soucit vyvolávající dívce. Je jakoby ji vyzvedli z podzemí císařských paláců, způsobem mluvy i oblékání se liší od ostatních. Ale ona si to ani trochu neuvědomuje. Žije ve svém vlastním světě, ve svém neustále jasnými paprsky prozářeném světě, ve světě očekávání předvolání od císaře.

⁷² *Meiren*, tedy kráska, bylo běžné označení druhého stupně císařských žen nebo konkubín (15 za dynastie Sui, 4 za dynastie Tang, u ostatních není počet jasný).

Hucher, Charles O.: *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford University Press, Stanford California 1985, s. 328.

孙美人上。孙美人是一个已有六十多岁”的宫姬。她穿戴还是五十年前的宫装，幽附沉静，打扮得很艳丽，但并不给人任何不协调之感。她的头发完全白了，但他的心情、神态，还像是一个安静的，使人同情的少女样子。她仿佛是从地下宫殿挖掘出来的一个女人，谈吐装束都和在场的人们不一样。但她一点也不觉得。她活在自己的世界里，活在一种永远是春光明媚，等待皇帝宣召的世界里。

Kráska Sun se celý život soustředí jen na krásný zevnějšek, kterým by okouzila císaře a neuvědomuje si své stáří, jak dokládá i následující krátký dialog mezi hlavní hrdinkou a kráskou Sun.

Kráska Sun: Ne (ukazuje), tohle. (Pomalů se stočí směrem k Wang Zhaojun) Toto ve vodě je květina? Nebo to jsem já?

Wang Zhaojun: (soucítě) To jste Vy, krásko Sun.

Kráska Sun: (hledí do jezírka) Květiny, jsou krásné?

Wang Zhaojun: (náhle pochopila) To vy jste krásná, krásko Sun.

孙美人：不对，（指着）这个。（缓缓地转向王昭君）这水里面是花？还是我？

王昭君：（同情地）是您，孙美人。

孙美人：（望着—池春水）花，好看吗？

王昭君（忽然明白了）是您好看，孙美人。

Cao Yu je mistrem narážek, předznamenávání věcí budoucích nebo načrtávání jemných tahů v podobě básní, které naznačují vývoj událostí. V tomto případě nejprve nastíní nadcházející zlomový okamžik přetržením struny při hře na *qin*, které často v lidové tradici předznamenává smrt někoho blízkého nebo známého během krátkého období⁷³. Do těsné blízkosti potom vloží parafrázi na známou báseň známou Li Yanniana 李延年 (? - 82 př. n.

⁷³ Eberhardt, Wolfram: *Lexikon čínských symbol*, Volvo Globator, Praha 2001, s. 65.

l.), která v tradiční čínské kultuře evokuje smrt a touhu po milované bytosti. První setkání s kráskou Sun prozpěvující si úryvek z *Písňe o krásné ženě* je tu kontrastně vloženo ihned za rozhodnutí hlavní hrdinky naplnit otcův odkaz. Sřetávají se tu opět dvě roviny – pasivita, podřízenost osudu, inertnost symbolizovaná stárnoucí kráskou Sun, jejíž odevzdání se císařskému pořádku je dokresleno Li Yannianovou písní. V kontrastu k ní stojí postava aktivní, mladé Wang Zhaojun pronikavého ducha, která nechce být trpným svědkem či obětí daných pořádků a pravidel, nýbrž jejich aktivním účastníkem, protagonistkou.

一顾倾人城

再顾倾人国

宁不知倾城与倾国，

佳人难再得。

Její úplná verze zní:

Píseň o krásné ženě

Na severu žije kráska, jedinečná a spanilá.

Jediným pohledem způsobí pád města, druhým pohledem (způsobí)
pád země.

Raději nevědět o pádu města a země?

/Takovou/ krásku by bylo těžké znovu získat!

佳人曲

北方有佳人, 绝世而独立。

一顾倾人城, 再顾倾人国。

宁不知倾城与倾国?

佳人难再得!

Tato báseň se zdá být na první pohled oslavou spanilé ženy, krásky, kterou i kráska Sun v mládí jistě byla a ještě nyní podle svého přesvědčení stále je. Věnujme pozornost

okolnostem vzniku básně, které jí v kontextu osudu krásky Sun a geneze hlavní hrdinky dodávají hlubšího význam.

Li Yannian, autor básně, byl dvorním hudebníkem a básníkem císaře Wu na hanském dvoře. Jednou mu přednesl i tuto píseň, čímž v císaři podnítl zájem o výjimečnou krásku žijící na severu, jejíž „jediný pohled způsobí pád města“. Tou kráskou byla básníkova sestra – princezna Ping Yang 平阳公主, která po přijetí do paláce získala titul paní Li 李夫人 a stala se nejoblíbenější konkubínou císaře Wudiho. Z jejího postavení těžil i její bratr Li Yannian, který byl brzy povýšen. Oblíbená konkubína se naneštěstí netěšila dobrému zdraví a brzy zemřela. Císař jí nechal vystrojit oficiální pohřeb a až do své smrti toužil po jejím návratu. Parafraze známé básně je pro čínského čtenáře nejen oslavou krásy ženy, ale také jasnou implikací neodvratné smrti postavy krásky Sun, jež rovněž, stejně jako paní Li, byla konkubínou císaře Wudiho. Pro čínského čtenáře či diváka zvyklého hledat „za slovy“ a znalého příběhů tradiční čínské literatury tyto dvě zmínky jasně předznamenávají tragický konec života krásky Sun. Ta je v divadelní hře nakonec jako pouhý předmět odvezena a zaživa pohřbena v hrobce císaře Wudiho.

Z dialogů mezi jednotlivými ženskými postavami v prvním dějství vyplývá, že si hlavní hrdinka uvědomuje možnost volby, jež se před ní otevírá. Obraz krásky Sun, do jejíž postavy autor hluboko otiskl pečeť „příkazu společenského řádu“ a postavil ji před zrak mladé, na rozcestí stojící hrdinky, tu působí jako rozhodující činitel. Z jednání Wang Zhaojun konfrontované s otcovým zklamáním z narození dcery i setkáním s kráskou Sun, jejímž jediným posláním bylo zaživa vstoupit do císařské hrobky a stát se živoucím obětním předmětem, živoucím důkazem pasivního vyčkávání na zázrak v podobě příchodu císaře, je zřejmé, že zvažuje, jak nakládat se svým životem. Zároveň vnímá, že dokud nebude potencialita volby přeměněna ve skutečnost, v čin, původní možnost se rozplyne.

Po setkání tváří tvář s krutou realitou obětování věrné krásky Sun mrtvému císaři dospěje hlavní protagonistka k jednoznačnému rozhodnutí, které ji bude charakterizovat v celé divadelní hře:

Byla tu kráska Sun, ale nikdy nebude krásky Wang.

这里有过孙美人，永远不会有王美人。

6.2 WANG ZHAOJUN A SŇATKOVÁ POLITIKA HEQIN

Základním stavebním kamenem druhého dějství je historicky doložené setkání čínského císaře Yuandiho a *shanyu* Huhanyeho na čínském dvoře. Jejich setkání skýtá dramatikovi příležitost k zamyšlení se nad jednou z hlavních myšlenek hry, a to sbratření Hanů a Hunů (*Han Hu yi jia* 汉胡一家).

Cao Yu staví druhé dějství na rozporných postojích mezi dvěma skupinami (zastánci a odpůrci sňatkové politiky). První, početněji zastoupenou, v Cao Yuho hře reprezentuje čínský císař Yuandi, konkubína Wang Zhaojun, a *shanyu* Huhanye, pro kterého je v divadelní hře „Chang’an dá se říct druhý domov“ (*Chang’an dui yu ta lai jiang keyi shuo shi ta de di er xiangtu le* 长安对于他来讲可以说是他的第二乡土了)⁷⁴. Představa mírového soužití je naopak neslučitelná s postojem čínského úředníka Wang Longa, syna hunského šlechtice Wuchanmua a bratra Huhanyeho první manželky Wenduna, který „nedůvěřuje v upřímný záměr Hanů vůči Xiongnu a dívá se svrchu na způsob života na císařském dvoře v Chang’anu“ (*ta bu xiangxin hanchao duidai xiongnu de chengyi, kan bu qi Chang’an de wenhua* 他不相信汉朝对待匈奴的诚意, 看不起长安的文化)⁷⁵ i jeho sluhy Xiu Leho, přímo podřízeného Wendunovým příkazům. Oba se shodně domnívají se, že podřízení se Hanům se rovná degradaci hunského národa a do jisté míry popření charakteristických rysů hunských kulturně-společenských hodnot.

6.2.1 VÝVOJ VZTAHU MEZI NÁRODY HAN A HU – POHLED DO HISTORIE

Protože Cao Yu ve druhém dějství vychází často z historických událostí a věnuje se historickému setkání dvou vládců – čínského císaře Yuandiho a hunského *shanyu* Huhanyeho, považujeme za nezbytné věnovat se před samotnou analýzou druhého dějství historickému kontextu období dynastie Han. Z rozsáhlých materiálů věnovaných historickým událostem dynastie Han se budeme soustředit na tehdejší vidění světa, vztah Hanů a Hunů a v neposlední řadě na podstatu sňatkové politiky v období Han, do kterého je historická hra zasazena.

Čína a „barbaři“ Xiongnu

⁷⁴ CAO, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun* 王昭君. Sichuan renmin chubanshe 1979, s. 38.

⁷⁵ CAO, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun* 王昭君. Sichuan renmin chubanshe 1979, s. 35.

Císař stál v čele rozsáhlého hanského impéria, jehož hranice přísně oddělovaly autochtonní čínské kulturní teritorium, tedy tím co bylo „uvnitř“ (*nei*), a cizí, barbarské neboli „vnější“ (*wai*). Čína tehdy podle názoru samotných Číňanů tvořila celý civilizovaný svět, který se od „vnějšího“ necivilizovaného světa odlišoval jazykem a vlastní historií. Jak uvádí *The Cambridge History of China*, Číňané měli v období dynastie Han o světovém uspořádání jasnou představu. Celý známý svět rozdělovali do pěti zón, tzv. *wu-fu*. Podle této teorie byla Čína od dob dynastie Xia rozdělena do pěti soustředných, stupňovitě rozvrstvených oblastí. Centrem byla hlavní, královská doména *tianfu*, od níž se soustředně odvíjely další čtyři, z nichž poslední dvě (*yaofu* – kontrolovaná oblast a *huangfu* – divoká zóna) byly oblasti, kde žili barbaři. Do poslední oblasti byla řazena také rozsáhlá území obývaná svazem hunských kmenů Xiongnu. Tam končil také celý tehdy známý svět.

Rozřazení do jednotlivých zón bylo úzce provázáno s povinností i četností předávání tributů čínskému císaři. Zatímco vládci z královské, centrální domény předávali tributy vládci téměř každý den, od vládců barbarských kmenů z nejbližších dvou zón se tribut očekával pouze jednou za celé období vlády jednoho císaře. Z tohoto důvodu hrálo určité rozřazení celého tehdy známého světa také důležitou roli v politice zahraničních vztahů.

Počátek politiky *heqin*

Z barbarských kmenů žijících na sever od čínských hranic nejvíce po staletí Čínu ohrožovaly nájezdy kočovného kmene Xiongnu. Existovaly dva základní způsoby, jak se s bojovnými turkickými kmeny ohrožujícími oblasti severní Číny vypořádat. Prvním byl protiútok, který byl ale značně finančně náročný a riskantní. Druhým způsobem bylo využití strategie *heqin*, tedy strategie sňatkové politiky nebo také „míru a příbuzenských svazků“⁷⁶. K té byl čínský vládce nucen přistoupit poprvé po prohrané bitvě u Pingchengu (v dnešní provincii Shanxi v severní Číně) v roce 200 př. n. l. Následně podepsaná smlouva hrála rozhodující roli v ustavení systému dynastických sňatků nazývaných *heqin*, na jejichž základě vládl mezi Hany a Huny mír až do nástupu císaře Wudiho (141-87 př. n. l.).

Z důvodu lepšího pochopení rozhovoru mezi císařem Yuandi a *shanyu* Huhanye na chang'anském dvoře v druhém dějství hry je nutné porovnat první smlouvu obsahující klauzuli týkající se sňatkové politiky *heqin* z roku 200 př. n. l. s historickými skutečnostmi v období návštěvy vládce Huhanyeho na chang'anském dvoře v třicátých letech prvního

⁷⁶ Fairbank, John K. *Dějiny Číny*. Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 1998, s. 73.

století př. n. l. První uzavřená smlouva zavazovala čínskou stranu k provdávání čínských princezen za hunského vládce a k posílání darů (hedvábí, rýže, atd.) Xiongnu. Zároveň bylo stanoveno, že žádná ze stran nepřekročí hranice mezi státy Han a Hu, které byly vymezeny Dlouhou zdí. Poslední bod říkal, že státy Hunů a Hanů získají status „bratrských států“, které si budou rovny. Tato smlouva zaručovala tehdy vojensky slabší Číně mír, a proto byla pravidelně čínskými císaři obnovována. Císaři Gaodi (202–195 př. n. l.), Huidi (195–188 př. n. l.), Wendi (180–157 př. n. l.) i Qingdi (157–141 př. n. l.) bez rozdílu posílali hunským vládcům za manželky čínské princezny, aby se vyhnuli nájezdům bojovného kmene Xiongnu.

Takový systém byl z dlouhodobého hlediska pro Čínu značně nákladný a v některých okamžicích také neúčinný (za vlády císaře Wendiho např. vojska Xiongnu napadla Čínu). Proto v okamžiku, kdy byla Čína politicky, vojensky i finančně konsolidovaná, vytáhl císař Wudi do boje proti Xiongnu a čínským vojskům se podařilo zatlačit jejich kmeny až k hranicím Gobi.

Shanyu Huhanye a obrat ve vztazích mezi Hany a Huny

V polovině prvního století př. n. l. se jednotný klan Xiongnu rozštěpil do dvou skupin. První skupina podporovala vládce Huhanyeho, druhá skupina si přála za vládce jeho bratra. Huhanye byl v bojích poražen a musel se stáhnout na jih blíž k hranicím s Čínou. Doufal ve vyjednávání o míru s čínskou stranou, k čemuž učinil první krok již v roce 53 př. n. l., kdy vykonal audienci na chang'anském dvoře. Následujícího roku Huhanye svého syna Shuluqutanga na čínský dvůr jako rukojmí a následujícího roku (51 př. n. l.) přišel osobně složit čínskému císaři Xuandimu (74–49 př. n. l.) vazalský slib. Tento krok znamenal z pohledu Hanů zlomový okamžik v celé historii vztahů mezi státy Han a Hu a zároveň zásadní obrat v zahraniční politice obou zemí oproti smlouvě uzavřené po porážce čínských vojsk v roce 200 př. n. l. u Pingchengu.

V roce 30 př. n. l. vládce Huhanye využil své návštěvy Číny a požádal císaře Yuandiho (49–33 př. n. l.) o dovolu stít se císařským zetěm. Namísto dřívější tradice poctít vládce země Xiongnu darováním čínské princezny (tak, jak bylo stanoveno ve smlouvě uzavřené po bitvě u Pingchengu), rozhodl se císař Yuandi věnovat mu za manželku „pouhou“ konkubínu Wang Qiang (Wang Zhaojun). Ta brzy vstoupila do čínské historie jako jedna ze čtyř nejkrásnějších žen Číny a její nešťastný osud odchodu z hlavního města Chang'anu do pustých krajů země Xiongnu se stal předlohou mnohých literárních zpracování.

Přísně z historického hlediska vzato, došel vztah Číny a Xiongnu zásadních změn, z nichž nejvýraznější byla změna z „bratrského“ vztahu v podřízený vztah kmene Xiongnu vůči nadřazené Číně. Tento vztah byl formálně stvrzen vykonáním rituálu hunským vládcem na čínském dvoře, čímž byla definitivně potvrzena nadřazenost čínského císaře. Pro naši analýzu historického pozadí Cao Yuho hry je podstatný také fakt, že se čínský císař poprvé v celých dějinách země rozhodl darovat za manželku hunskému vládci ženu nižšího společenského postavení, nikoli ženu z císařského rodu. To, že hunský *shanyu* bez námitek přijal za ženu i konkubínu (ačkoli jí byl před odjezdem udělen titul čínské princezny), do značné míry vypovídá o vztazích obou vládců.

6.2.2 APOZICE PÍSNĚ „NAVŽDY SI BUDEME ROZUMĚT“ A PÍSNĚ „VOLÁNÍ JELENŮ“

Hlavní dějová linie druhého dějství je dána setkáním při první oficiální audienci mladé konkubíny Wang Zhaojun s hunským *shanyu* Huhanye a poprvé v životě také s čínským císařem. Hlavní otázkou je soužití hanského s ostatními, tehdy známými etniky. Jak císař Yuandi, tak hlavní hrdinka Wang Zhaojun svůj názor vyjádří přednesem písně, jejíž podtext a konotace jasně a elegantně vyjví jejich postoj k otázce nastolení mírového soužití zajištěného sňatkem čínské princezny s *shanyu* Huhanye. Císař Yuandi přednese při příležitosti uctění hunské delegace píseň „Volání jelenů“ (*Luming* 鹿鸣) obsaženou v *Knize písní*, jedné z knih konfuciánského kánonu. Konkubína Wang Zhaojun zazpívá lidovou milostnou píseň „Navždy si budeme rozumět“ (*Chang xiang zhi* 长相知). Obě písně mají pro druhé dějství signifikantní úlohu a jsou záměrně zvoleny jako symbol reprezentující dva odlišné přístupy a vnímání koexistence dvou národů (ve dvou historických obdobích).

Cao Yu nadále pečlivě vytváří postavu hlavní hrdinky, jejíž vnější charakteristiky vychází z čínskému divákovi dobře známého popisu jedné z nejkrásnějších žen Číny. Autor v této souvislosti do své hry začleňuje také známý motiv lítosti císaře nad ztrátou skvostu v podobě krásné konkubíny (tento motiv akcentuje např. Ma Zhiyanovo drama *Podzim v paláci Hanů*), který ovšem nijak nezdůrazňuje ani dále nerozvíjí. Akcentuje však druhou rovinu postavy Wang Zhaojun, a to její snahu o vyvázání se z pout imperiální konfuciánské ideologie i snahu prokázat službu vlasti. Tento aspekt budeme dokumentovat na rozboru lidové písně „Navždy si budeme rozumět“ (*Chang xiang zhi* 长相知).

Vůbec první zmínka o lidové milostné písni „Navždy si budeme rozumět“ z období Západních Hanů, kterou hrdinka na císařské audienci přednesla, se v divadelní hře objevuje již v prvním dějství ve vzpomínkách tehdy malého děvčátka Wang Zhaojun, jejíž rodiče se museli již měsíc po svatbě rozloučit. Otec odešel chránit hranice hanského impéria před nájezdy kmenů Xiongnu a „matka celé dny a noci doufala, s očima dokořán otevřenými vyhlížela směrem na sever, chovala mě v náruči a potichu si zpívala „Navždy si budeme rozumět.“ (*muqin tiantian pan, yeye pan, zheng da yanjing, wangzhe beibian, baozhe wo didi de chang chang xiang zhi* 母亲天天盼，夜夜盼，睁大眼睛，望着北边，抱着我低低地唱《长相知》)⁷⁷.

Stejnou lidovou milostnou píseň přednesla hlavní hrdinka při císařské audienci. V tomto okamžiku ovšem dochází k zásadnímu významovému posunu od prostého lidového popěvku, který oslavuje celoživotní lásku a porozumění muže a ženy, k písni, jejíž přednes je součástí diplomatického jednání hlavní hrdinky a vyjadřuje přání mírové koexistenci Číny a ostatních národů.

上邪⁷⁸!

Nebesa!

我欲与君相知，

Přeji si, abychom se se svým mužem milovali a chápali se,

长命无绝衰。

Abychom prožili dlouhý život a my nezestárli.

山无陵，

Až hory nebudou mít štíty

江水为竭，

A voda v Řece vyschne，

冬雷震震，

⁷⁷ CAO, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun* 王昭君. Sichuan renmin chubanshe 1979, s. 20.

⁷⁸ 上邪 – jedná se tu o grafickou podobu mezi znaky 邪 a 耶.

Až v zimě bude burácet hrom

夏雨雪，

A v létě padat sníh，

天地合，

Až se Nebe a Země spojí，

乃敢与君绝！

Teprve pak bych se odvážila s mužem se rozejít.

Lidová milostná píseň o nepravidelném počtu slabik (*za yan shi* 杂言诗) je vyznáním zamilované dívky a můžeme ji zařadit do neoficiální poezie. Její jazyk je jednoduchý bez konvenčních poetismů a jednotlivé verše jsou stavěny jako hyperbola. Dramatičnost a naléhavost sdělení písně je vystižena již jejím názvem „Nebesa!“, který dokresluje představu osudu předurčeného nebesy a jejich vůlí. Dívka ve svém nepřímém vyznání lásky a ujištění svého muže o hloubce, stálosti svých citů a lásce na celý život postupně volí pět nezvyklých událostí. Dvojverší „až hory nebudou mít štíty a voda v Dlouhé řece vyschne“ (*shan wu ling, jiang shui wei jie* 山无陵，江水为竭) značí změnu v přírodě, která s největší pravděpodobností nikdy nenastane. Paralelní sdružení predikátů vyjadřujících pohyb „až v zimě bude burácet hrom a v létě padat sníh“ (*dong lei zhen zhen, xia yu xue* 冬雷震震，夏雨⁷⁹雪) výrazně posiluje dynamiku písně, která vrcholí v posledním příkladu spojení Nebes a Země, které symbolizující naprostou zkázu země a zánik všeho živého.

Pokud by některé z těchto neobyčejných okolností nastaly, potom by se dívka „teprve odvážila muže opustit“ (*nai gan yu jun jue* 乃敢与君绝). Zvolené příklady jsou nadsázkou, dovedením věci do extrému, což je pro lidovou slovesnost charakteristické. Lidová píseň je vyjádřením hluboké oddané lásky a příslibem milující ženy, která touží prožít svůj život po boku jednoho muže.

Píseň „Navždy si budeme rozumět“ plně vyjadřuje politické vidění světa mladé hrdinky. Původně prostý lidový motiv lásky dvou lidí přenáší do vztahu dvou národů. Kombinuje původní milostný motiv a vztah dvou lidí s vlastním pohledem na soužití dvou

⁷⁹ Znak 雨 je tu použit slovesně, proto ho čteme ve čtvrtém tónu.

sousedících států. Tato píseň se stává ústředním motivem celého dramatu a zároveň klíčem k pochopení Wang Zhaojuna diplomatického jednání. Je to nitka, která se prolíná celým dramatem a ke které se pro její zásadní význam budeme opětovně vracet.

To, co Wang Zhaojun naznačuje prostřednictvím lidové písně, je následně explicitně formulováno v komentáři podaném císaři Yuandimu a hunskému vládci Huhanyemu:

Wang Zhaojun: Dnes, Han a Hu jsou jedna rodina, chovají k sobě bratrské city. Cožpak bratři nechtějí prožít dlouhý život a vzájemně si rozumět? [Jen pokud] se opravdu navzájem chápou, teprve potom o sobě vzájemně nepochybují; když o sobě vzájemně nepochybují, pak si teprve mohou vzájemně rozumět. Vzájemné stálé porozumění, cožpak císař i *shanyu* nepomýšlejí na „opravdovou důvěru“? Cožpak *shanyu* a císař nechtějí věčnou nerozlučnost? Porozumění! Pochopení se! Vždyť toto jsou city, které k sobě chovají muži a ženy ze všech koutů světa. To je přání obyčejných lidí!

王昭君：于今，汉、匈一家，情同兄弟，弟兄之间，不都要长命相知，天地长久吗？长相知，才能不相疑；不相疑，才能长相知。长相知，长不断，难道陛下和单于不想“长相知”吗？难道单于和陛下不要“长不断”吗？长相知啊！长相知！这岂是区区的男女之情。碌碌的儿女之意哉！

Cílem je pokusit se obhájit nové vidění světa a podpořit nový pohled na soužití více národů. Nová interpretace lidové milostné písně působivě vystihuje nový pohled na zahraniční politiku, nový postoj odlišný od dřívějšího názoru o výjimečnosti či nadřazenosti Hanů. Na základě interpretace lidové písně i proslovu hlavní hrdinky můžeme naopak vysvětlení vztahu dvou zemí chápat jako pokus o vyjádření vzájemné důvěry a nepředpojatosti Hanů vůči „barbarským zemím“. Postoj, který hlavní hrdinka ve vztahu Číny a sousedního státu Xiongnu zastává, bychom mohli definovat jako rovnost národů.

Zatímco konkubína Wang Zhaojun před císařem Yuandi a hunským *shanyu* Huhanye přednesla lidovou milostnou píseň „Navždy si budeme rozumět“, císař Yuandi zvolil při slavnostní audienci píseň „Volání jelenů“ zařazenou do Knihy písní.

Písňe *shi* zařazené do *Knihy písní* byly „pokladnicí krásného jazyka, zdrojem vhodných formulací, příručkou stylu, elegantního vyjadřování a autority. V básních jsou popsány nejrůznější situace, které bylo možno vztáhnout i na situace politického života. Schopnost zvolit ve vhodný okamžik vhodnou citaci z této antologie umožňovala nenásilně, ale přitom jasně vyjadřovat vlastní pocity, návrhy i odmítnutí“⁸⁰. Znalost citátů⁸¹ z *Knihy písní* a schopnost je využít dokazovala nejen značnou erudici přednášejícího, ale i jeho vnímavost a citlivost k tématu a diplomatickému řešení. Schopnost adekvátně reagovat pomocí vybroušených formulací ze „starověké pokladnice“ se od čínské kulturní elity očekávala. *Kniha písní* byla pro vzdělanou část vysoce postavených učenců určitým rádcem a příručkou stylu. Není nedůležité, že s *Knihou písní* byla široce obeznámena kulturní elita na čínské, ale také „barbarské“ straně. S tímto faktem pracuje i Cao Yu. Při setkání čínského a hunského vládce se automaticky předpokládá Huhanyeho znalost *Knihy Písní* a jeho schopnost vnímat významy v básni ukryté.

Jedna z básní *Knihy písní* – „Volání jelenů“⁸² z oddílu *Malé ódy (Xiao Ya 小雅)* se objevuje i v Cao Yuho dramatu. Cao Yu ji vkládá do úst postavy císaře Yuandiho.

鹿 鸣

Volání jelenů

呦呦鹿鸣，

Jeleni troubějí，

食野之萍。

Pojídají divoké okřehky，

我有嘉宾，

Mám vzácné hosty，

鼓瑟鼓琴。

Hraje se na hudební nástroj si, na citeru qin

鼓瑟鼓琴，

⁸⁰ Lomová, Olga. Slupski, Zbigniew: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Dynastie Shang až období Válčících států*, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2007, s. 37.

⁸¹ Citování úryvků z písní zvané *fu* 賦 nebo také *duanzhang* 断章 („odlamování slok“) se stalo běžnou praxí v diplomatických jednáních a v rozhovorech elit. Více Nylan, Michael, *The Five „Confucian“ Classics*, Yale University Press 2001, s. 74.

⁸² Překlad podle Legge, James, *The Chinese Classics, The She King*, SMC Publishing Inc, Taipei 2000, str. 246-247. Přesný název básně zní 鹿鸣之什二之一 a mohli bychom ji přeložit jako *Období Luming, Kniha I části II*.

Hraje se na hudební nástroj si, na citeru qin

和乐且湛。

Společně se bavíme a jsme nanejvýš radostní,

我有旨酒，

Mám chutné víno，

以燕乐嘉宾之心。

A pomocí banketu způsobím, že mysl mého hosta se raduje.

V druhém dějství dramatu Wang Zhaojun jsou zmíněny pouze dvě písně – „Navždy si budeme rozumět“ a „Volání jelenů“. Nabízí se otázka, proč autor dramatu v tento historicky i politicky důležitý okamžik setkání dvou vládců a faktického obratu v zahraniční politice Číny a státu Xiongnu zařadil vedle sebe dvě stylisticky i významově odlišné písně?

První, méně pravděpodobnou možností je skutečnost, že Cao Yu písněmi, které si každý z obou účastníků setkání zvolil, jen dokládá odlišnost jejich společenského postavení a především společenské vrstvy, ze které vzešli. Wang Zhaojun ovlivněna životem a výchovou mimo císařský palác považovala za přirozené přednést píseň, která jí byla nejbližší a byla rozšířená právě mezi prostým lidem. Hanský císař Yuandi dle etikety císařského dvora zvolil dvorskou báseň z oddílu *Xiao Ya*, která byla stejně jako ostatní básně tohoto oddílu s největší pravděpodobností složena dvorskými hudebníky pro potřeby dvora. Tyto básně doprovázely audience nebo dvorské slavnosti. Její obsah probouzí ve čtenáři nebo posluchači představu přátelského souznění, radosti ze shledání a náladu smíru.

Druhá hypotéza je vystavěna na záměrném kontrastu a apozice obou písní. Zatímco u písně „Navždy si budeme rozumět“ jsme dokumentovali transformaci milostné lidové písně v píseň s politickým podtextem, u písně „Volání jelenů“ se nabízí propojení básně s *chengyu* 逐鹿中原 (nebo také 中原逐鹿), které je zaznamenáno také v Sima Qianově kronice *Zápisky historika* „秦失其鹿，天下共逐之“; tedy „Když stát Qin ztratil jeleny, (celé) Podnebesí se společně vydalo je honit“. Podle výkladu uvedeného v *Hanyu chengyu da cidian* bychom mohli celý výraz přeložit jako „snažit se získat (dostatečnou) moc k ovládnutí Číny“⁸³. Význam ukrytý za slovy básně bychom mohli v souvislosti s politicko-kulturní situací období dynastie Han interpretovat jako varování císaře Yuandiho. Císař byl nejdůležitějším

⁸³ Sloveso *zhui* 逐 je tu ve významu 追赶, 追逐 tedy pronásledovat, někoho sledovat. V přeneseném významu bojovat. Slovo *lu* 鹿, jehož první význam je jelen, je tu použito ve druhém významu, který ukazuje na císařské postavení, moc 政权 a Podnebesí 天下. Posledně sousloví 中原 je označením centrální části Číny.

zastáncem tradičního uspořádání tehdy známého světa a s tím související představy, že vztah mezi Hany a ostatními národy není rovnocenný. Podřízený stát byl Číně vždy povinen pravidelně odevzdávat tributy nebo si zajistit mír sňatkovou politikou. Císař se tedy pravděpodobně snažil hunského vládce varovat před silící čínskou armádou v období dynastie Han a před porušením přátelských vztahů obou zemí. Hypotézu, podle níž písně reprezentují dva protikladné postoje, podporuje také Zhou Enlaiovo zadání historické hry, které Cao Yu cituje v doslovu: „Nechceme čínský šovinismus.“ V této souvislosti zmínil premiér Zhou jméno Wang Zhaojun a nakonec Cao Yuho vybídl: „Cao Yu, napiš o Wang Zhaojun.“⁸⁴

Na základě výše uvedené hypotézy se můžeme domnívat, že Cao Yu zvolil protikladné básně záměrně, aby s jejich pomocí otevřel polemiku nad čínským světonázorem a postavil proti sobě tradiční hanský (formulovaný v básni „Volání jelenů“) a nový, nepředsudkový (vyjádřený písní „Navždy si budeme rozumět“) postoj Číny vůči soužití s okolními „barbarskými“ národy.

Hlavní poslání Wang Zhaojun bychom mohli shrnout následovně - vztah mezi čínským etnikem Han a ostatními by neměl být založen na podřízeném vztahu „barbarských států“ vůči Číně, ale právě naopak na vztahu otevřeném a rovném. Hrdinka se ve druhém dějství divadelní hry stává symbolem čínské orientace k otevřenosti a toleranci Číny vůči ostatním etnikům.

6.3 INOVATIVNÍ ZTVÁRNĚNÍ OBRAZU WANG ZHAOJUN NA HUNSKÉM DVOŘE

Třetí, nejdelší dějství, věnoval Cao Yu dvěma rozdílným pohledům na mírové soužití sousedících národů Hanů a Hunů. Protože se děj přesouvá na hunský dvůr Longting, je hlavní pozornost soustředěna nejen na odlišnosti hunského dvora ve srovnání s nádherou skvostných palácových staveb čínského císařského města, ale také na vykreslení vůdčích postav kmene Xiongnu. Cao Yu poskytuje čtenáři hlubší vhled do psychologie postav prostřednictvím pozorného popisu jednání jednotlivých protagonistů třetího dějství i básnickými črtami, kterými nám otevírá cestu do jejich duševního života a myšlenkového světa.

⁸⁴ CAO, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun* 王昭君. Sichuan renmin chubanshe 1979, s. 192.

Cao Yu rozdělil třetí dějství do tří částí, které jsou však propojeny myšlenkou „sbratření Hanů a Hunů“ (*Hu Han yi jia* 胡汉一家), která se jako červená nit line celým dramatem. V první části třetího dějství zní protest některých příslušníků hunského dvora (především generála Wenduna) proti mírové politice zajištěné sňatkem hunského *shanyu* a čínské princezny Wang Zhaojun. Mužské postavy (nejen Hunové, ale také Číňané) rozehrávají hru plnou intrik, na jejímž konci by mělo být pokoření Číny, získání osobního prospěchu a postoupení na společenském žebříčku. Dvorské intriky vzniklé nepřímým jednáním vytvářejí základ dějové složky třetího dějství.

Na pozadí hunského dvora, jehož předností není okázalost, zdobnost a velkolepá nádhera charakteristická pro chang'anský císařský palác, nýbrž jednoduchá elegance, se adaptuje na nové podmínky hrdinka dramatu, Wang Zhaojun. V kulturně odlišném prostředí nalézá silné ženské osobnosti, ke kterým instinktivně směřuje a jejichž jednání obdivuje. Svoji otevřeností a ochotou přijímat nové podněty cizí kultury, nevydělit se z ní svoji pýchou pramenící z pocitu čínské nadřazenosti a zakotvenosti čínského člověka ve své kultuře, si brzy na svoji stranu získává velkou část hunského dvora v Longtingu.

Ačkoli si vede dobře v diplomatických záležitostech reprezentování Číny na hunském dvoře, osobní život hlavní hrdinky je naplněn strastmi a útrapami. Muž, ke kterému upíná svůj cit, hunský *shanyu* Huhanye, prochází těžkým životním obdobím. Stojí mezi plněním politických povinností daných výhodným sňatkem s konkubínou Wang Zhaojun a bolestí nad ztrátou své milované první ženy Yuren, která mu byla oddanou manželkou i rádkyní, ženou všeobecně akceptovanou hunským lidem.

6.3.1 INTRIKY HUNSKÉHO DVORA A MUŽSKÉ POSTAVY

Wang Long byl na hunský dvůr vyslán společně s princeznou Wang Zhaojun. Jako příslušník a vyslanec císařského dvora považuje za svůj prvořadý úkol dbát na dodržování pravidel zavedených na chang'anském dvoře v cizím, kulturně odlišném prostředí. Veškerou svoji pozornost proto upírá k Wang Zhaojun, která ač v nečínském prostředí, by neměla zapomínat na chování čínské princezny, protože „naše čínská princezna má svá čínská pravidla“ (*women han chao gongzhu shi you han jia gui ju* 我们汉朝公主是有汉家规矩). Zcela se mu přičí myšlenka rovnocenného vztahu obou zemí, jenž v písni „Navždy si budeme

rozumět“ (*Chang xiang zhi* 长相知) formulovala Wang Zhaojun, nebo nedodržování hanských pravidel etikety, kterými se Číňané odlišovali od „barbarských“ národů.

Cao Yu jako zkušený fabulátor přichází s příkladem, kterým podpořil charakterizaci Wang Longa. Využívá jednoduché zápletky pudřenky, kterou se zkrášlují hunské ženy a kterou s ženskou přirozeností a snahou se líbit použila i Wang Zhaojun, její služky a dokonce i tradičně smýšlející paní Jiang. Toto zjištění přivedlo Wang Longa k hněvivému výbuchu vzteku, který směřoval vůči paní Jiang, ale který můžeme zároveň považovat za jasné vyjádření jeho postoje na vztah dvou sousedících zemí.

Wang Long: ...Princezna vyslaná domem Hanů a pudruje se tvářenkou hunských žen, kde je rozlišování mezi Hany a Huny? Paní Jiang, zamyslete se, kdy se v celé historii krášlily čínské urozené ženy touto nesmyslnou věcí?

王 龙: ...汉家派来的公主, 脸上擦上匈奴女子的胭脂, 汉胡之分在哪里? 姜夫人, 你想想看, 从古到今, 汉朝的贵妇什么时候擦过这种红不溜丢的东西?

Jednoduchá rekvizita pudřenky funguje jako symbolické vyjádření střetu dvou protikladných politických vizí a vymezuje postavu Wang Longa, který odmítá přijmout hunské kulturní prostředí, zvyky cizí země a jejích obyvatel. Wang Long je v Cao Yuho dramatu líčen jako typický příslušník císařského dvora. Různými způsoby v díle poukazuje na jednu významnou hodnotu, základ veškeré čínské morálky - obřadné společenské chování *li*. Pojem *li*, který Z. Černá chápe jako „vnějšně ritualizované vztahy mezi jednotlivci uvnitř společnosti a ritualizovaný vztah společnosti k přírodnímu, vesmírnému řádu“⁸⁵, se dotýkal všech společenských vrstev a v každodenním životě ovlivňoval chování jednotlivce uvnitř základní společenské jednotky – rodiny v rámci celé společnosti. Tento jednotící princip obřadného společenského chování *li* přesahoval pouhá pravidla formalizované obřadnosti. Zapojoval každého jednotlivého člověka v každodenním koloběhu do obecného řádu a svým

⁸⁵ Posvátno v životě člověka I a II. Sborník z konferencí. Zámek Liběchov u Mělníka 23. října 2000 a Náprstkovo muzeum Praha 10. prosince 2001. Význam „li“ v čínské společnosti. Zlata Černá, s. 9.

způsobem hrál úlohu „spojující a organizující ideologie“⁸⁶. Bylo to pravděpodobně právě toto obřadné společenské chování, které zásadním způsobem odlišovalo tradiční čínskou společnost a cizí národy, které s Čínou přicházely do kontaktu.

Čínská princezna Wang Zhaojun byla proto z pohledu Wang Longa jen půvabným nástrojem čínské zahraniční politiky. Sňatkem s *shanyu* Huhanye měla zajistit mír mezi oběma sousedícími zeměmi a nadto za hranicemi vlastní země šířit nebo alespoň dodržovat čínské tradiční konfuciánské hodnoty. Svévolné jednání a chování čínské princezny stejně jako zanedbávání tradičních zásad správného chování typického představitele Číny pobuřuje.

Wang Long: (nevěřicně) Cože? Jezdí na koni? Čínská princezna jezdí na koni?

王 龙 （没有想到）什么？骑马？汉朝的公主骑马？

Stejně pohoršený je Wang Long v okamžiku, kdy zjistí, že princezna Wang Zhaojun porušuje pravidla chování tím, že bez jeho dovolení odchází z komnat vyhrazených dvorním dámám.

Wang Long: Oh, ta! Jejich hunská princezna ráda vyvádí bláznivé věci, naše čínská princezna má čínská pravidla. Jak je možné, že bez dovolení opustila zadní komnaty? No?

王 龙 哦，她呀！她们匈奴公主爱怎么疯怎么疯，我们汉朝公主是有汉家规矩。怎么可以私自离开后宫？嗯？

Zatímco Wang Long působí na základě svého prvního výstupu jako plochá, až jednorozměrná postava tradičně smýšlejícího čínského úředníka bránícího se jakýmkoli tradicím a zvykům cizího národa, jeho „přítel“ na druhé straně hranic, hunský generál Wendun je ve třetím a zejména ve čtvrtém dějství vykreslen s daleko větší přesvědčivostí. Hlubší vhled do psychologie této postavy nám Cao Yu zprostředkovává nejen obratně vystavěnými dialogy, ale také krátkými monology. První, nepřímé seznámení s postavou hunského markýze Wenduna, je popis poskytnutý čínským velvyslancem Xiao Yum, který pozorného čtenáře varuje a zároveň spřádá nitky pro gradaci zápletky v tomto a následujících dějstvích. Xiao Yu mluví o Wendunovi jako člověku, který „má v srdci určitou nelibost vůči

⁸⁶ Posvátno v životě člověka I a II. Sborník z konferencí. Zámek Liběchov u Mělníka 23. října 2000 a Náprstkovo muzeum Praha 10. prosince 2001. Význam „lí“ v čínské společnosti. Zlata Černá, s. 11.

Chang'anu i vztahu *shanyuho* a princezny Wang Zhaojun“ (*dui Chang'an, dui shanyu he Zhaojun gongzhu de qin shi, benlai xin zhong you xie bu kuai* 对长安、对单于和昭君公主的亲事，本来心中有些不快). Vyhýbavý poukaz Xiao Yu stupňuje krátkou charakteristikou Wenduna:

Xiao Yu (upřímně): ... Srdce tohoto člověka je nevyzpytatelné.

萧育（诚恳地）：……这个人的心摸不透。

Jeho slova se naplňují v průběhu třetího dějství, kdy Wendun obratně vedeným rozhovorem s nepříliš důvtipným čínským úředníkem Wang Longem získává veškeré informace z „čínského zákulisí“ a začíná s pomocí lstivého sluhy Xiu Leho spřádat plány, které by ho postavily do role jediného a neomezeného vládce Xiongnu. Tak by se mohl zbavit nejen ve skrytu duše nenáviděného bratra své manželky Atingtie, *shanyu* Huhanyeho, ale hlavně by mu jeho postavení nejvyšší hlavy státu dávalo dostatečnou pravomoc a vojenskou sílu vytáhnout proti Číně a uhájit si nebo obnovit tak nezávislost hunského národa. Smýšlení této postavy dobře vystihuje povzdech:

Wendun (zvedl hlavu, rozhořčeně) Všichni zapomněli na své předky, na svůj původ. Chci, aby si obojí pamatovali navždy!

温敦（昂起头，激愤地）他们都忘了自己的祖宗，自己的身份。
我要让他们永远记住！

V této souvislosti není bez zajímavosti, že „podpurné“ postavy pomáhající Wendunovi uskutečnit nebo zhatit jeho plán (Xiu Le, Wang Long) jsou konstruovány jako nositelé jednoznačných životních principů (ať už kladných nebo záporných). Zatímco Xiao Yu, který oddaně vykonává císařovy rozkazy a dokonce i na Wenduna působí jako člověk vybraného chování, který „krok za krokem odhaluje kulturu Číny“ (*yi bu yi bu dou xianlu chu zhongyuan de wenhua lai* 一步一步都显露出中原的文化来) a nese v dramatu „bílé“ atributy, patří do skupiny jednoznačně kladných postav, hunský Xiu Le se svoji bezcitností a krutou vypočítavostí se řadí do skupiny druhé. Cao Yu jistě záměrně vkládá do třetího dějství kratičkou mezihru, ve které nechá diváka sledovat výjev, ve kterém Xiu Le již zcela podlehe svodům bohatství a vysokého společenského postavení a bez jediného náznaku výčitky obětuje vlastní děti pro získání bohatství.

Právě nevyzpytatelnost Wendunových záměrů, neproniknutelnost jeho intrik a plánů a neotřesitelná podpora *shanyuho* a jeho sestry Atingjie, činí postavu Wenduna jedním z nejdůležitějších hybatelů celého dramatu. O jeho zavrženíhodném, potajmu připravovaném vražedném plánu, se čtenář dozvídá postupně ze tří dialogů: nejprve z rozhovoru mezi Wendunem a Wang Longem, který je motivován vyšším společenským postavením a finančními výhodami plynoucími z případného úspěchu celé akce, poté dialogu Wenduna a Xiu Leho, který odhalí své pravé úmysly a nakonec z emocemi prostoupeného dialogu Wenduna s jeho otcem, šlechticem Wu Changmu.

Do rozehrané partie intrik a pokusů o převrat vstupuje *shanyu* Huhanye, který je představitelem a zastáncem postoje otevřenosti a tolerance. Připouští, že Wendun je „za prvé chamtivý, za druhé je nespokojený, nespokojený se mnou (Huhanye), nespokojený s čínským dvorem, nespokojený, protože jsem se podrobil Synu Nebes, nespokojený, protože jsem pojmu za manželku čínskou *yanzhi*⁸⁷“ (*tou yi ge shi tanxin, di er shi bu man, bu manyi wo, bu maiyi zhongyuan chaoting, bu manyi wo guishun tian zi, bu manzi wo qu lai hanjia yanzhi* 头一个是贪心, 第二是不满, 不满意我, 不满意中原朝廷, 不满意我归顺天子, 不满意我娶来汉家阏氏).

Přes všechna varování přicházející v nejrůznějších podobách a opětovně připomínaná moudrým otrokem a rádcem Ku Lingdingem *shanyu* Huhanye nad Wendunovým počínáním přivírá oči a znovu a znovu se vrací k poslední větě a přání zesnulé manželky, Yuren, Wendunovy sestry, která jej žádala o ochranu celé své rodiny. Z tohoto důvodu se snaží vyhnout obvinění Wenduna a přímé konfrontaci s pravým viníkem roztržek mezi longtingským a chang'anským dvorem.

6.3.2 ŽENSKÉ VZORY WANG ZHAOJUN V HUNSKÉM PROSTŘEDÍ (PRINCEZNA ATINGJIE A YUREN)

Cao Yu si pro uvedení diváka do země Xiongnu vybral příhodné období. Jednoduchým, ale poutavým způsobem líčí jednoduchost, přirozenost, pestrost druhů a krásu „divočiny“, do které byla Wang Zhaojun vyslána. Autor popisuje barvy letního podvečera a pohodu, která na zelených pláních panuje. Všude je shon, aby bylo připraveno vše na brzké přijetí *shanyuho* manželky podle hunských zvyků.

⁸⁷ Manželka hunského *shanyu* má titul *yanzhi*, který budeme ze stejných důvodů jako u titulu *shanyu* zachovávat v jeho původní podobě.

Do distribuce protikladných a podpůrných postav a jevů vkládá dramatik v tento okamžik dvě hlavní hunské ženské hrdinky, které zásadním způsobem ovlivní počínání a smýšlení čínské princezny na hunském dvoře.

Průvodkyní po divoké krajině i kultuře Xiongnu, která se musela ve všech základních aspektech civilizačně i kulturně velice lišit od prostředí, v němž hlavní hrdinka vyrůstala, se stala hunská princezna Atingjie, sestra *shanyuho* Huhanye a zároveň milující manželka proradného Wenduna. Postava Atingjie je tu nositelkou hunské kultury v nejlepším slova smyslu, stává se symbolem hunské otevřenosti, tolerance vůči cizím národům.

Sama inspiraci a vzor nacházela v dětství v postavě Yuren *yanzhi*, která se ve hře objevuje už jen jako nedosažitelný vzor dokonalosti, který v sobě spojuje všechny prvky svobodného a naplněného života. Svému manželovi byla „něžnou manželkou“ (*wenrou de wizi* 溫柔的妻子), „nejschopnějším pomocníkem“ (*zui deli de bangshou* 最得力的帮手) a velitelkou armády. Z rozhovoru hunské a čínské princezny i z následného důvěrného dialogu mezi *shanyu* a hrdinkou dramatu jakoby docela mimochodem pro nás plyne cosi možná nedůležitého, a přeci zajímavého. V postavě Yuren, která zasvětila svůj život manželské lásce a svému lidu, kterému byla „jako vlastní matka“ (*xiang muqin yiyang* 像母亲一样)⁸⁸, se odráží životní naplnění, které v cizím prostředí stále ještě tápající Wang Zhaojun hledá. V postavě Yuren je akcentováno životní naplnění v oddanosti a péči o hunský lid a jeho budoucnost, jejíž zajištění viděla jen ve sňatku svého muže s čínskou princeznou. Odkaz Yuren je pro Wang Zhaojun téměř nedosažitelný („Obávám se, opravdu se obávám, že nemohu nahradit Yuren *yanzhi*.“ *Wo pa, wo zhen pa bu neng daiti yuren yanzhi*. 我怕, 我害怕不能代替玉人阙氏.)⁸⁹ a nezpochybnitelný. Vnímá jej jako postoj, který je protikladem postoje čínské konfuciánské ženy. Pro Wang Zhaojun je to výzva a pro diváka klíč k pochopení dalšího jednání hlavní hrdinky, jejímž hlavním úkolem bude zaujmout místo zbožštěné Yuren.

⁸⁸ CAO, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun* 王昭君. Sichuan renmin chubanshe 1979, s. 99.

⁸⁹ CAO, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun* 王昭君. Sichuan renmin chubanshe 1979, s. 100.

6.3.3 TRADIČNÍ POPIS PŘÍRODY A STRÁDÁNÍ ČÍNSKÝCH PRINCEZEN V „BARBARSKÝCH“ ZEMÍCH VS. CAO YUHO ZTVÁRNĚNÍ ZEMĚ XIONGNU A WANG ZHAOJUN VE STEJNOJMENNÉ DIVADELNÍ HŘE

Do takto připravené mozaiky lidských charakterů vstupuje se svými ideály a očekáváním hlavní postava divadelní hry, Wang Zhaojun. Nikoli však se stejnou razancí, která vystihovala její předchozí počínání, ale jaksi opatrně a váhavě. Právě seznamování se se vším novým, neznámým, poznávání jednotlivých aspektů tak výrazně se odlišující kultury a popis prostředí tvoří jednu z nejdůležitějších rovin třetího dějství. Budeme proto pozorně sledovat Cao Yuho popis prostředí v zemi Xiongnu a popis zvyků lidí tohoto nomádského kmene. Cílem je akcentovat odlišné ztvárnění příběhu Wang Zhaojun ve srovnání s dřívějšími literárními zpracováními a povšimnout si popisu prostředí, který dotváří celkovou atmosféru i vyznění díla. Pro srovnání jsme zvolili tři známé básně, jejichž součástí je i líčení krajiny za hranicemi čínského impéria, v zemi Xiongnu a Wusun⁹⁰. Budeme si všímat Li Baiovy básně Wang Čao-t'ün, osobní zповědi čínské princezny Liu Xijun 刘细君 vyslané v rámci sňatkové politiky ke kmeni Wusun. Poslední ukázkou bude popis hunského prostředí tak, jak jej zachytila Cai Wenji, která v této zemi strávila celých dvanáct let.

První příklad je z pokladnice Li Baiových básní z období dynastie Tang, ve které se objevuje i jedna věnovaná přímo Wang Zhaojun⁹¹ a jejímu osudu. Ocitujeme ji v překladu F. Hrubína⁹².

Wang Čao-t'ün

Země Chin bílým světlem přetéká,

V paláci Chan se luna loučí s paní:

Až k Nefritové bráně za svítání

Čeká ji cesta daleká.

Znovu se vrátí luna do Číny

⁹⁰ Země Wusun se nacházela v severozápadní části pohoří Tianshan, v dnešní oblasti Xinjiangského autonomního regionu. V období dynastie Han (206 B. C. – 200 A.D.) sem byly za Wusunské krále provdány dvě čínské princezny.

⁹¹ Hrubín, František. Nefritová flétna. Překlady starých čínských básníků. Květy poezie, Praha 1978.

Z východních moří, ale jasná paní
Se smutné svatbě neubrání
A nevrátí se z pusté končiny:
Za dlouhých zim tam bude v odřikání
Jen květy z mrazu hladit bílou dlaní.

Dnes v zemi Jen-t'i leží bez ozdob
Za živa zlatem unavená paní.
Barbarská země sype písek na ni.
A k slzám dojí má tě její hrob.

王昭君其一

汉家秦地月，流影照明妃。
一上玉关道，天涯去不归。
汉月还从东海出，明妃西嫁无来日。
燕支长寒雪作花，蛾眉憔悴没胡沙。
生乏黄金枉图画，死留青冢使人嗟。

Tradiční líčení vzdálené barbarské země, ve které má „jasná paní“ strávit zbytek svého života, nese konotace vzdálené, „pusté končiny“ s dlouhými vyčerpávajícími zimami a pustou krajinou. Básník se soustředil na nejvýraznější vlastnost krajiny, která je mu známá – nehostinnost – a tu ještě zdůrazňuje.

Velice podobný, podle vlastní zkušenosti podrobně vylíčený popis krajiny i zvyků barbarského národa nám prostřednictvím krátké básně zprostředkovává i Liu Xijun, vnučka čínského císaře Wudiho, jež byla v roce 110 př. n. l. vyslána do barbarských krajů země

Wusun, aby se stala manželkou vůdce jejich kmene. Její báseň Píseň wusunské princezny⁹³ - popisuje primitivní životní podmínky i její stesk po domově. Nabízí tak subjektivní pohled ženy, která se stejně jako Wang Zhaojun stala součástí strategie zahraniční politiky dynastie Han, jejímž cílem bylo prostřednictvím sňatkové politiky udržovat mírové vztahy s okolními státy.

Song of the Wusun Princess

My family arranged a marriage for me, in this distant corner of the world.

Sent me to foreign land, to the king of Wusun.

A tent is my house, with felt for walls.

Meat is my only food and fermented mare's milk for drink.

I never stop longing for home, my heart never stops breaking,

Oh that I were a yellow crane, winging my way home.

Na rozdíl od tangského básníka, který vybroušeným jazykem a v obrazech popisuje bezútesné prostředí i život hanské krásky Wang Zhaojun u nomádů, čínská princezna Xijun, jež měla sňatkem s králem Wusunů zajistit Číně mír a prosperitu, líčí „barbarskou“ zemi jednoduchým, ale výstižným jazykem. Krásu a pohodlí císařského paláce vystřídala jurta „se zdmi z plsti“, bohatou tabuli císařského dvora nahradilo „pouze maso a fermentované kobyli mléko k pití“.

Popis nehostinné krajiny cizí země je známý také z veršů básnířky Cai Yan, známé též jako Cai Wenji, která rovněž žila v období dynastie Han. Ta v „Básni o hoři a zoufalství“⁹⁴ na základě osobní zkušenosti líčí situaci ve své zemi vydané na pospas nájezdům krutých nomádkých bojovníků Xiongnu ze severozápadu, do jejichž zajetí upadla. Jako manželka jejich vládce žila mezi kočovníky plných dvanáct let, než byla vykoupena zpět do Číny. Její strastný úděl a popis země nomádkých Xiongnu se stal námětem mnoha pozdějších literárních děl. Nomádké prostředí charakterizuje slovy:

⁹³ Hardy, G.; Kinney, Anne Behnke: *The Establishment of the Han Empire and Imperial China*. Greenwood Press, Westport, Connecticut, London 2005, s. 186.

⁹⁴ Překlad Zdeňka Heřmanové, přebásnila Milada Bláhová. Olivová, Lucie, ed. *Klenoty čínské literatury*. Portál, Praha 2006, s. 65-66. Báseň je známá také v překladu Zlaty Černé pod názvem *Báseň o žalu a utrpení*.

Hraniční kraje, vy nejste Čína!

Chybí tu řád a spravedlnost.

Na pustých pláních jen samé jíní

a severák v létě zas denní host.

Vítr rve šaty, vyje a kvílí,

Uši až z toho zaléhají.

Stejně jako u Li Baiovy básně cítíme z veršů chlad, zimu a před očima vidíme pustou krajinu – jednoduše země Xiongnu je opět popisována jako nehostinné místo nevhodné k životu. Kromě již tradičního popisu krajiny země nomádů se ale v této kratičké ukázce „Básně o hoři a zoufalství“ objevuje ještě jeden důležitý moment, který byl pravděpodobně pro čínského člověka daleko důležitější, než byly odlišné přírodní podmínky. Cai Wenji v prvním a druhém verši této básně říká:

Hraniční kraje, vy nejste Čína!

Chybí tu řád a spravedlnost.⁹⁵

Není to tedy jen určitá míra osobního pohodlí, co paní Cai postrádá nejvíce. Je to „řád a spravedlnost“, který determinoval chování a jednání Číňanů uvnitř rodiny i celé společnosti. Na stejný problém jsme již narazili při analýze postavy Wang Longa, který nejvíce na hunském dvoře postrádal právě toto dodržování společenské etikety, která jasně určovala postavení každého jednotlivce ve společnosti a tím ho zapojovala do celistvého, detailně propracovaného společenského řádu. Stejně tak je srdce Cai Wenji naplněno strádáním a zoufáním způsobeným odtržením od jistoty a bezpečí tisícileté kultury a sounáležitosti se svým národem. Cai Wenji byla vydána na pospas barbarskému světu, kde nejen kulturně, nýbrž především sociálně trpí.

Stejně jako osud básničky Cai Wenji, tak i osud Wang Zhaojun se stal v průběhu staletí v literatuře symbolem zoufání a strádání velkolepé čínské kultury v „barbarském“

⁹⁵ Zlata Černá překládá tyto dva verše následovně:

Vše je jiné v hraničních pustinách,

V lidských zvycích chybí právo a řád.

Posvátno v životě člověka I a II. Sborník z konferencí. Zámek Liběchov u Mělníka 23. října 2000 a Náprstkovo muzeum Praha 10. prosince 2001. Význam „li“ v čínské společnosti. Zlata Černá, s. 10.

prostředí. Truchlící a zcela dezorientovaná Wang Zhaojun byla v dřívějších zpracováních nejčastěji ztvárňována jako uplakaná, vydaná do barbarské země. V tomto prostředí autoři nejčastěji a nejvýrazněji zdůrazňují jeho nehostinnost. V souvislosti s kulturně-sociálním zázemím se na první místo v básních dostává nedostatek pravidel a principů, které by jasně vymezovaly působení jednotlivce ve společnosti. Básníci jsou naopak téměř šokováni nedostatkem či neexistencí jakýchkoli podobných norem, které se v čínském kulturním prostředí řadily k principu *li*.

S přihlédnutím k informacím, které máme o proměnách literárního obrazu Wang Zhaojun v čínském literárním příběhu, bychom v Cao Yuho divadelní hře očekávali určitou návaznost na po staletí opakovaný obraz nomádské krajiny a osudu Wang Zhaojun. Dramatik však zcela kontrastně ke třem výše zmíněným popisům, které bychom mohli považovat za konvenční obrazy nomádského prostředí v čínské tradiční literatuře, do dramatu *Wang Zhaojun* vkládá nejprve následující popis přírody a poté pocity hlavní hrdinky:

Všude jen tráva barvy nefritu,

Nedohlédneš na její konec,

Popravdě řečeno,

Také se mi líbí zdejší krajina

这里是一片碧草，

望不到尽头，

说心里话，

我也很喜欢这儿的风光，

Autor v básni vyjádří jen převládající prvek, travu, a převažující barvu. Dokonce hlavní hrdinka sama přiznává, že se jí toto prostředí líbí. Jak ostře kontrastuje její popis s líčením básničky Cai Yan nebo hanské princezny Xijun! Zdá se, že hrdinka nalézá v jednoduchosti krajiny půvab a člověkem téměř nedotčená krajina ji upoutává.

Druhou rovinou zpracování osudu Wang Zhaojun, které budeme s vědomím dřívějších zpracování příběhu zoufalé a strádající hanské konkubíny odtržené od kultury a kulturního

zázemí císařské Číny porovnávat, jsou popisy nomádského kmene Xiongnu a první dojmy v neznámém prostředí. Tento popis následně porovnáme s verši hanské básnířky Cai Yan.

Jsem tu jediná,

Opuštěná.

Zdejší lidé se tu na mě usmívají, prokazují mi úctu, jsou vůči mně ohleduplní, to vše si uvědomuji.

Ale v jejich očích,

Také vidím pochybnosti.

我只是一个人，

孤孤单单的。

这里的人对我笑，对我恭敬，对我周到，我都感觉。

然而，从他们的眼睛里，

我也看到疑惑。

Na jiném místě říká:

Vyslanec Xiao mi na cestě říkal,

Abych se v cizí zemi přizpůsobila jejím obyčejům,

Abych málo mluvila, /protože/ moc slov působí mnoho potíží.

Vůči urozeným na dvoře Long se mám chovat pokorně.

A k náčelníkovi poslušně a mírně.

萧正使一路上告诉我，

要入境问俗，

要少说话，话多惹事多。

对龙廷贵族要谦逊。

对单于要顺和。

První postřehy Wang Zhaojun na Longtingském dvoře bychom mohli definovat jako nejistotu z nového neznámého prostředí. Ačkoli hlavní hrdinka pocítuje zpočátku v přístupu Xiongnu jistou rezervovanost a odtažitost, současně konstatuje, že lidé jsou tu na ni milí a projevují jí úctu. Nenalézáme tu ani náznak hrubého neurvalého chování vůči budoucí hunské *yanzhi* ani popis zvyků, které by nomády v chování výrazně odlišovaly od čínské kultury.

Pro porovnání pocitů Wang Zhaojun a tradičního pohledu na zvyky a chování nomádů Xiongnu ocitujeme opět několik veršů hanské autorky Cai Yan z „Básně o hoři a zoufalství“.

Nemáme odvahu vyměnit slůvko,

Ani ti, co mají příbuznou krev.

Zpozdíš se trochu. „Ty zajatá chátro,

Zasloužíš smrt!“ uslyšíš barbarský řev.

„Kdo se zastaví, ten bude popraven!

Mazlit se s vámi věru nebudeme!“

Myšlence na smrt jsme si již zvykli,

Hrubosti a nadávky však nesneseme.

Biče nás šlehají, hole nás bijí,

S nářkem se vlečem. Den je nám

Jediná živoucí rána a každá noc

Probdělá vsedě jen sten a šrám

Toužíme zemřít, smrt stále nejde,

Každý den je plný utrpení.

Proč nás tak týrají?

Ty dobré nebe,

Za jaké neznámé provinění?

Ze sugestivních veršů a líčení „barbarské“ společnosti vystupuje hrůza nad „barbarským řevem“, bitím holemi, šlehání bičem a týráním zajatců. Vše doprovází „hrubosti a nadávky“, na které není žena z císařského dvora uvyklá. Pro Cai Yan je zkušenost tak trpká, že dokonce „touží zemřít“. Podobné vyznění má i báseň čínské princezny Xijun, která byla vyslána ke kmeni Wusun.

V protikladu k popisům a prožitkům Cai Yan a Xijun vyznívá Wang Zhaojun popis scenérie i charakteristika lidí v zemi Xiongnu optimisticky, laskavě. Radikální posun a změnu celkové nálady popisu scenérie je třeba uvést do širších souvislostí. Ačkoli téma Wang Zhaojun má v čínské literatuře mnohem širší platnost, v kontextu Cao Yuho dramatu je třeba na něj nahlížet a hodnotit jej s vědomím politické zakázky, která dílo od jeho počátku formovala, a která je několikrát téměř explicitně vyslovena i v samotném dramatu Wang Zhaojun. Ve třetím dějství např. hlavní hrdinka říká:

Přišla jsem,

Pro blaho obyčejného lidu obou národů.

我来,

是为了两家百姓的欢乐

Byl to čínský premiér Zhou Enlai, který instruoval Cao Yuho k vytvoření hry, jejímž cílem bude zmírňovat velkohanský šovinismus a naopak bude otevírat bránu k otevřenější politice a přístupu vůči nehanským národům. Původní pohrdlivý pohled Cai Yan se v moderním dramatu Wang Zhaojun téměř ztrácí a v souvislosti s politickým podtextem, na který jsme upozornili výše, se přirozeně mění v prostý popis krajiny i osobního prožitku v neznámém prostředí. Následně se ve výrocích čínské vyslance Xiaa ozývají ozvuky pochopení pro zvyky a tradice nečínského národa, akcent na porozumění a toleranci a snaha o

popření čínské nadřazenosti. Cao Yu posouvá základní pohled na vztah Číny vůči jakékoli jiné zemi. Tradiční zpracování literárního příběhu Wang Zhaojun reinterpretuje a dává mu nové vyznění, které je v souladu s přáním premiéra Zhou Enlaie.

6.4 CAO YUHO CHARAKTERIZACE HLAVNÍCH A VEDLEJŠÍCH POSTAV

Nejistota, vzájemná nedůvěra a podezřívavost, to je určující atmosféra čtvrtého dějství, do kterého hlavní hrdinka zasahuje jen okrajově. Hledání osobní svobody, aktivní přístup k životu i svému poslání, která pro ni byla v prvních dějstvích příznačná, jsou nyní postupně střídány touhou mladé ženy a budoucí matky po důvěře, lásce a rodinném zázemí. Cao Yu ji vymezil ve čtvrtém dějství, které na čtenáře působí jako pouhé překlenutí mezi třetím a pátým dějstvím, z celkového kontextu nahlíženo poměrně nedůležitou část.

Protože Wang Zhaojun v tomto dějství funguje jen jako vedlejší postava hlavní dějové linie vytvářené v první řadě dialogy generála Wenduna, budeme v následující analýze akcentovat především Cao Yuho schopnost charakterizace postavy na základě utvářejícího se konfliktu.

Vedle Cao Yuho soustředěného zaujetí vykreslením Wenduna musíme v obecné rovině konstatovat určité zploštění mnohvrstevnatosti, která se projevuje až přímočaře prostými dialogy mezi Wang Zhaojun a *shanyu* Huhanye a působí tak spíše jako karikaturní zkratka než snaha autora o propracování psychologie hlavní ženské postavy divadelní hry. Autor rezignuje na její jemný drobnopis a nechává se svést idealizujícím popisem lidských citů. Také zápletka na hunském dvoře působí v distribuci dramatu v některých místech násilně, nepřilíží ústrojně-jakoby ji autor do textu vložil jen pod záminkou vykonstruování a vykreslení několika postav (především Wenduna), které posouvají děj divadelní hry rychle kupředu.

6.4.1 CHARAKTERIZACE POSTAVY NA POZADÍ VZNIKAJÍCÍHO KONFLIKTU

Generál Wendun patří mezi nejdůležitější hybatele celého dramatu, je aktivním prvkem, který konfrontací s ostatními prvky a postavami posouvá děj dramatu kupředu a

svým působením vytváří v druhé části divadelní hry hlavní osu dějové linie. Protože patří mezi nejdůležitější postavy celé divadelní hry, na rozdíl od jednorozměrných, plochých postav, jejichž smyslem je pouze dokreslit Wendunův profil, věnoval Cao Yu jejímu vykonstruování značnou důležitost. Potvrzuje se tím Cao Yuho schopnost nejen naznačit siluetu postavy, ale také na základě dialogů a činů vykreslit motivy jejího jednání a její duševní život. Tvrdil, že „při psaní hry je nejdůležitější psát o člověku“ (*xie xi zhuyao shi xie ren* 写戏主要是写人)⁹⁶.

Charakter postavy je v Cao Yuho dramatech často vykreslován na základě řešení nebo postoje vůči problému v konfliktních nebo rozporuplných situacích. Konflikty samy o sobě tedy nejsou základními činiteli určujícími děj nebo fungujícími jako samostatné entity, ale dávají záminku k popsání charakteru hlavních i vedlejších postav a naopak-vykreslením charakterů jednotlivých postav můžeme ještě více zdůraznit rozpor nebo konflikt. Proto ve vyhocených okamžicích dramatu nehledejme „*co se na jevišti právě odehrává*“, ale „*jaký postoj a jaké pocity vůči tomu, co se odehrává*“ projevují postavy divadelní hry. Cao Yu k tomuto tématu sám říká: „*přes nedůležitá místa se přenesu jen několika tahy, v místech, kde je třeba dlouhého vyjádření pocitů postavy je chytím a nepustím*“.⁹⁷

Příklad výše uvedených charakteristik nalezneme i v posledním z dramatikových děl – divadelní hře Wang Zhaojun. Kromě popisu hlavní hrdinky ponechává autor dostatečný prostor i pro vhled do prokreslené psychologie generála Wenduna, jež rozehrává příběh v celé druhé části divadelní hry, čímž celé hře dodává alespoň částečně novou vitalitu. Smyslem vykonstruované zápletky je vytvořit dostatečný prostor pro vylíčení tužeb a ambicí hunského generála a pevných životních postojů hlavní hrdinky.

Budeme nyní sledovat jaký postoj a taktiku zvolí Wendun, aby dosáhl svých cílů a získal si na svou stranu důležité postavy (Wang Longa, Xiu Leho, *shanyu* Huhanyeho, manželku Atingjie). Protože v analýze třetího dějství jsme se již věnovali rozboru dialogu mezi generálem Wendunem a čínským Wang Longem, jejich setkání a nijak závažný rozhovor ve čtvrtém dějství ponecháme stranou a soustředíme se na rozhovor Wenduna se svým proradným sluhou Xiule, milující manželkou princeznu Atingjie a *shanyu* Huhanye, zastáncem politického názoru otevřenosti.

⁹⁶ Hu, Xingliang. *Zhongguo xiqu yu zhongguo huaju*, Xuelin chubanshe, Shanghai 2000, s. 268.

⁹⁷ Hu, Xingliang. *Zhongguo xiqu yu zhongguo huaju*, Xuelin chubanshe, Shanghai 2000, s. 242.

Wendun a Xiule

Ačkoli je Wendun sám hlavním iniciátorem vzpoury proti otevřené zahraniční politice, kterou propaguje *shanyu* Huhanye, netroufá si připravované hrůzné činy uskutečnit vlastní rukou. Slepě oddaným společníkem, jehož veškerá aktivita je stimulována jen touhou po moci a zisku, je „bezcitný“ (*shitou de changzi, tieda de xin* 石头的肠子, 铁打的心)⁹⁸ sluha Xiule. Ten má na Wendunův příkaz otrávit syna Huhanyeho a rozbít sochu jeho zemřelé ženy, aby tak vzbudil v jeho srdci pochybnosti o upřímnosti a oddanosti čínské princezny Wang Zhaojun, překazil tak jejich sňatek a uzavřel cestu mírové zahraniční politice.

Wendun a Atingjie

V rozhovoru manželů se setkávají dva pohledy na svět, dva politické názory. Wendunova otevřená nevraživost vůči čínské princezně, jenž na longtingském dvoře symbolizuje celé etnikum Han, naráží na laskavý a smířčí postoj Atingjie, která ve sňatku *shanyuho* a čínské princezny spatřuje přínos ve smyslu bratrova osobního štěstí. Ačkoli v divadelní hře nevystupuje s větší razancí, její politický názor je znám již z třetího dějství, kdy jasně konstatuje:

Atingjie: ... (vezme Zhaojun za ruku) Zhaojun švagrová, ty jsi Han, já jsem (národnosti) Hu, ale já se domnívám, že naše srdce jsou stejná.

阿婷洁 ... (握住昭君的手) 昭君嫂嫂, 你是汉, 我是胡, 可我觉得我们的心是一样的。

Konfrontace s ostrými výroky svého manžela vnáší do jejího srdce pochybnosti a nedůvěru. I když jsou Wendunovy výroky zjemňovány láskou vůči své ženě, neubrání se několika přirovnáním, jejichž smyslem je přesvědčit Atingjie o nebezpečí, které se v přítomnosti Wang Zhaojun na longtingském dvoře ukrývá:

Wendun: Hanové a my nejsme jedna rodina, je to jako vlk a ovce na louce.
Nemají s námi dobré úmysly, mají v úmyslu nás sníst.

Atingjie: (udiveně) To ti řekl Wang Long?

⁹⁸ Hu, Xingliang. *Zhongguo xiqu yu zhongguo huaju*, Xuelin chubanshe, Shanghai 2000, s. 120.

Wendun: Ne, to jsem si domyslel já. Dívá se na nás svrchu, říká, že naše jurty, naše step, náš dobytek, to je jen zrnko prachu pod císařovou nohou. A když šlápne, tak nás může rozdrtit.

Atingjie: (Rozzlobeně) To je nesmysl!

Wendun: Správně, moje princezno, ona opovrhuje i tebou. Říká, že sto hunských princezen se nevyrovná jednomu ^{chlupu}chluvu ^{chlupu}hanské princezny.

温 敦 汉朝和我们不是一家，就像草原上的狼和羊。他们对我们没有善心，他们是想吃掉我们。

阿婷洁 (惊讶) 王龙告诉你的？

温 敦 不，是我套出来的。他看不起我们，说我们的毡房，我们的草地，我们的牛马，都不过是汉朝皇帝脚下的一粒灰尘，他一跺脚就可以把我们碾碎。

阿婷洁 (生气地) 他这是胡说！

温 敦 对的，我的公主，他还看不起你呢！他说一百个匈奴公主，比不上汉朝公主的一根汗毛。

I když je z textu zřejmý láskyplný vztah obou manželů, Wendunovy ambice ho nutí zatáhnout manželku Atingjie do připravovaného komplotu alespoň tím, že se snaží využít jejího přátelského vztahu s Wang Zhaojun k získávání informací. Z textu hry je navíc možné vyvodit, že primární pocit nepřátelství a vzdoru, který charakterizoval Wendunovo počínání již v druhém dějství v císařském paláci v Chang'anu, je nyní doplněn o rozjitření hluboko uloženého pocitu křivdy a promarnění vlastních schopností.

Wendun a Huhanye

Sluhu Xiu Leho Wendun motivuje bohatstvím a slávou, manželku Atingjie svoji neměnnou láskou a vládce Xiongnu, *shanyu* Huhanyeho se Wendun snaží o své loajalitu a přednostech přesvědčit předstíraným vyznáním své zemřelé sestře, první ženě Huhanyeho,

Yuren. Poté pokračuje od nenápadných poznámek, kterými se snaží narušit právě vzkvétající vztah *shanyuho* a Wang Zhaojun, k troufalému označení princezny za špióna:

Wendun: *Shanyu*, máme na longtingském dvoře špióna.

Huhanye: (navrací se vztek) Koho?

Wendun: *Yanzhi* vyslanou Hany.

温 敦: … 单于, 他们在龙廷里是有奸细的。

呼韩邪 (猛回身) 谁?

温 敦 汉家派来的阏氏。

Wendunův záměr se zdařil. Hunský vládce začal pochybovat o opravdovosti vyznání čínské princezny vtělené do milostné písně „Navždy si budeme rozumět“. Nyní autor dále rozehrává předpřipravenou zápletku, jejímž smyslem už není jen seznámit diváka se všemi motivacemi hunského generála, ale přivést jej k zlomovému okamžiku, ve kterém se rozhodne o jeho dalším osudu. Díky výbornému naplánování v okamžik váhání o správnosti vlastního počínání přichází zprávy o otravě syna Huhanyeho a následně o rozbití sochy Yuren, což způsobilo *shanyuho* krátkou mdlobu. Několik okamžiků, kdy generál Wendun klečí nad nic netušícím *shanyu* Huhanye, může změnit vše, co generál kritizoval. Nabízí se mu jedinečná příležitost krutě zavraždit vládce Hunů, bez zaváhání se postavit do jejich čela a vytáhnout proti nenáviděnému silnému nepříteli, který vzal Hunům jejich výjimečnost a identitu – Číně. Wendun ovšem nedokázal naplnit své velkolepé cíle, v okamžik zásadního rozhodnutí a činu selhal.

Pozorujeme psychologii Wenduna, hlavní mužské postavy čtvrtého dějství, která je vykreslena na základě jednání se třemi zcela odlišnými typy postav – úlisným Xiule, milující manželkou Atingjie a moudrým vládcem Huhanye. Dramatikovi se při popisu Wenduna podařilo vymanit z „černobílého“ jednorozměrného pojetí postavy a naopak právě v jeho případě upoutal jemným smyslem pro psychologii některých svých hrdinů. Ačkoli je Wendunova politická vize dvou samostatných států nakonec zavržena, prvoplánová zápleтка, na jejímž pozadí jednání postav sledujeme, dobře vypovídá o Cao Yuho schopnosti postihnout psychologii postavy.

6.5 LITERÁRNÍ OBRAZ WANG ZHAOJUN JAKO NÁSTROJ POLITIKY

Páté dějství je rozuzlením zápletky a vyvrcholením krize, která propukla na hunském dvoře s cílem uzavřít cestu ke spolupráci obou zemí poškozením hlavní hrdinky Wang Zhaojun. Během pátrání po viníkovi celé zápletky se setkáváme s celou řadou postav, na nichž Cao Yu vykresluje lidské slabosti, pokrytectví a neomluvitelné zavrženíhodné jednání motivované touhou po penězích, moci a slávě. Postavy koncipované jako nositelé různých postojů tu stojí v protikladu k pevným, zásadovým charakterům Wang Zhaojun a *shanyu* Huhanyeho. Postavením několika záporných postav do protikladu k hlavní hrdince jsou v pátém dějství zdůrazněny její kladné vlastnosti i pevné životní postoje.

Z pohledu kompozice je páté dějství divadelní hry zajímavé výraznými změnami v prostředí a počasí. Celé dějství je rozděleno do tří částí: před bouří, během bouře a po bouři. Vykreslením proměn v přírodě před silnou bouří dosahuje Cao Yu gradace napětí před zlomovým okamžikem rozřešení problému mezi přívrženci a odpůrci sňatkové politiky.

V celém pátém dějství, a zejména na jeho samotném konci, silně pociťujeme ideologické schéma hry podmíněné politickou zakázkou. Hlavní ideologické pilíře hry vyslovené v doslovu dramatu, tedy zanechat čínského šovinismu a otevřít se spolupráci s ostatními národy, se velice výrazně projevují v postojích hlavní hrdinky, jejíž nové schopnosti a atributy bohyně vychází z legend, se kterými se autor seznámil při svém výzkumu v Mongolsku. Cao Yu nás seznamuje s obrazem výjimečně příkladné Wang Zhaojun, která se v jeho díle stala dokonalým zástupcem čínského lidu, stala se symbolem otevřenosti Číny vůči spolupráci a kulturní výměně s okolními státy. Toto nové ztvárnění Wang Zhaojun, výrazná schematičnost jejího jednání a uvažování pro nás bude v analýze pátého dějství klíčová. Z důvodu lepší charakterizace hlavní postavy odhlížíme od méně podstatných událostí, které přispěly k závěrečnému boji mezi armádou *shanyu* Huhanyeho (zastávce sňatkové politiky) a generála Wenduna (odpůrce sňatkové politiky).

6.5.1 PROMĚNA WANG ZHAOJUN NA HUNSKÉM DVOŘE

Vypravěč nás nechává vstoupit do příjemného, neobyčejně klidného, téměř idylicky vyhlížejícího prostředí sluncem ozářené nekonečné stepi. Své působivé líčení krajiny záměrně podtrhuje slovy, která v konečném důsledku výrazněji oddělí jednotlivé, postupně se měnící přírodní scenérie, na jejichž pozadí se odehrává závěrečný souboj mezi zastánci a odpůrci

sňatkové politiky. V autorově pozorném líčení proměn prostředí se postupně objevuje něco rušivého, prvek, který postupně graduje a zvyšuje napětí hry. Nejprve je to velké hejno havranů, které se objevilo na obzoru sluncem ozářené stepi. Celé nebe se zatahuje a začíná foukat vítr, který rozevlává střepec vojenské vlajky před jurtou a rychle se mění na silný vítr.

Cao Yu v posledním dějství pro veškerá přirovnání a popis krajiny využívá charakteristických prvků z pasteveckého života a dění v přírodě, jež nejlépe vystihují a dotváří atmosféru ve stepní krajině.

Najednou přestal být dobytek klidný, hrozivě bučel a zdálo se, jakoby se země vlnila. Nebe běsnilo, jezero kypělo a vzdouvalo se, a zdálo se jako by se božská ryba rozhodla vyplavat a najednou vyletět k nebesům černým jako uhel.

一时，牛羊不安，都在哞哞地恐惧地叫着，似乎大地都在摇动。天在发怒，湖水从深处涌起波涛，像有什么神鱼由海一般深的湖中游出来，突然要飞上漆黑的天空。

V tomto dramatickém okamžiku procházka po stepní krajině najednou končí. Úvodním líčením proměn krajiny se autor snaží naznačit přechod od poklidného, mírného k rušivému, dramatickému momentu. Zvrat, který jasně „určil běsnícím nebem, kypícím a vzdouvajícím se jezerem“, je klíčovým momentem posledního dějství, ke kterému zápletky spěje.

V poklidném odpoledni pozorujeme způsob života hlavní hrdinky ve stepích a její asimilaci v hunském prostředí. Cao Yu čtenáře na základě několika propracovaných dialogů utvrzuje o osobních kvalitách Wang Zhaojun a zároveň ji představuje jako nositelku čínské orientace k otevřenosti a toleranci jako nejdůležitějšímu způsobu, který jí pomáhá najít správnou a předsudky nezátíženou cestu k porozumění druhému národu. Wang Zhaojun se sama stává vzorem. Mimo jiné nás o tom přesvědčuje i vybavení její jurty, kde vedle sebe nalezneme prvky čínského i nomádkého způsobu života.

Na stole stojí zlaté a stříbrné nádoby naplněné hunskými mléčnými sladkostmi, hanská cukrátky, ovoce, společně s čajem s mlékem a vínem z kobyliho mléka. Podlaha jurty je pokrytá koberci, na čtyřech stěnách visí krásné vyšívané koberce a nejrůznější hanské i hunské hudební nástroje.

方几上放着金银食器，盛着匈奴的奶点心，汉朝的糖食、水果，以及奶茶和马奶酒。帐幕地下，满铺毡毯；四壁悬挂着美丽的织毯和汉、胡的各种乐器。

Tato na první pohled nepodstatná zmínka o určité symbióze mezi hanským a hunským lidem si nebere za cíl pouze ujistit čtenáře o prolnutí obou kultur, ale především o pevném ukotvení hlavní hrdinky Wang Zhaojun v hunském prostředí.

V popisu Wang Zhaojun v první části pátého dějství (tj. období před bouří) neobjevujeme žádné nové postřehy. Cao Yu jen opakuje a více neobohacuje již dříve zmíněné inspirační zdroje ústřední postavy. Její obraz je vytvářen na pozadí příběhu krásky Sun, který odhaluje budoucnost bez možnosti subjektivní volby a spontánního lidského citu, konfrontací s paní Jiang, v jejíž postavě dramatik ukazuje svázanost konfuciánskými pravidly, myšlenkovou strnulost a životní orientaci na přínosné a užitečné. Hlavní hrdinka opět (již jako hunská *yanzhi*) připomíná lidovou píseň „Navždy si budeme rozumět“, která navozuje nejen atmosféru sblížení manželského páru, ale také nový krok k otevřené zahraniční politice obou zemí, již jsou *shanyu* Huhanye i hunská *yanzhi* zastánci. V nové podobě se objevuje odkaz na osobní svobodu a umění žít, se kterým jsme se setkali v prvním dějství.

Kulingding: My Hunové říkáme: „Pták, který umí létat, se nenechá lidmi svázat.“

苦伶仃 我们匈奴人有一句话：“会飞的鸟，不能让人捆着。”

Lidová moudrost tu volně parafrázuje příběh Mistra Zhuanga o ptáku pengovi, který „*stoupá do výše devadesát tisíc li, až tam kde oblaka končí, nad sebou už jen čisté nebe, teprve potom zamíří na jih a vyráží k jižnímu oceánu*“⁹⁹. Jak jsme ukázali v analýze třetího dějství, pták peng je tu již odpoután od původního příběhu tak, jak se objevuje ve spisu Mistra Zhuanga a značí volnost, svobodu subjektu a velké cíle a ambice, které touží naplnit.

S otázkou vytyčení a dosažení osobních cílů souvisí i neustálá konfrontace hlavní hrdinky a paní Jiang. V jejich rozhovorech se opakovaně objevuje téma komparace osobních cílů podobně jako v Zhuangově příběhu ptáka penga a malé křepelky, která se mu smála: „*Pták Peng...stoupá do výše devadesát tisíc li, až tam kde oblaka končí, nad sebou už jen čisté*

⁹⁹ Mistr Zhuang. Sebrané spisy. (přeložil Oldřich Král). Maxima, Lásenice 2006, s. 55.

nebe, teprve potom zamíří na jih a vyráží k jižnímu oceánu. Křepelka se mu směla, kam se prý žene, to ona tu poskočí, tu popoletí, ne dál nežli pár sáhů, a zase dolů sletí, tak od pelyňku k pelyňku poletuje, to je prý ten pravý cíl létání, ale kam prý se žene on?“¹⁰⁰ Wang Zhaojun směřuje k naplnění odkazu, o němž mluvil její otec. Osobní motivace (vykonat činy, kterými chtěl otec pověřit svého syna) se v její postavě propojuje s diplomatickými cíly (zajistit sňatkem s *shanyu* Huhanye mír Hanům i Hunům). Cao Yu akcentuje odhodlání a vytrvalost, s jakou přes všechny osobní útrapy směřuje ke svému cíli. Paní Jiang své úsilí soustředí jen na získání titulu a neomezených možností. Odlišené ambice obou žen můžeme dokumentovat na následujícím dialogu.

Paní Jiang: (kárá) ...Podívej se, jak budeš trávit zbytek dní na dvoře Longting?

Wang Zhaojun: (dlouze si povzdechne) „Dokud mi mé srdce bude říkat, že je to správné, i kdybych zemřel devětkrát, nebudu litovat!“

Paní Jiang: Wang Zhaojun:

Wang Zhaojun: To řekl Qu Yuan. A já jsem právě taková.

姜夫人 (训斥) ……看你日后在龙廷的日子怎么过?

王昭君 (长吁一声) “亦余心之所善兮, 虽九死其犹未悔!”

姜夫人 王昭君 …

王昭君 屈原说的话。我的脾气就是这样。

Wang Zhaojun nachází inspiraci pro své exaltované vyjádření životních postojů v básni „*Lisao*“¹⁰¹, která je tragickým obrazem oddaného ministra a prvního čínského básníka Qu Yuana¹⁰² a rozporů společnosti, ve které žil. Odhodlání zasvětit svůj život své zemi bez ohledu na osobní pohodlí či strádání, přesvědčení o přínosu svého konání i jeho absolutní

¹⁰⁰ Mistr Zhuang. Sebrané spisy. (přeložil Oldřich Král). Maxima, Lásenice 2006, s. 54-55.

¹⁰¹ Báseň *Lisao* se do češtiny často překládá jako Setkání s hořkostí. Báseň má výrazný autobiografický charakter. Dělí se na dvě části, z nichž první líčí zrození a život básníka a druhá popisuje mytologickou pouť prostorem, v níž autor navštěvuje sídla různých bohů. „Pout’ je motivována jako hledání družky, která by krásou i povahou odpovídala představám básníkovým. Qu Yuan používá velmi složitých metafor, oživuje svět mýtů a hluboce vnímá půvab přírody. Hledá krásu, setkává se však s přizemností a nepochopením, a odtud pramení hluboké zoufalství.“

¹⁰² Qu Yuan (přibližně 339-278 př. n. l.) je první výrazná básnická individualita starověké Číny. O jeho životě se dozvídáme z kroniky *Zápisky historika* od Sima Qiana (1. století př. n. l.). Qu Yuan působil jako ministr na dvoře krále Huai jihočínského státu Chu. Poté, co se stal obětí intrik a byl ze země vypovězen, neunesl Qu Yuan žal a ztrátu cti i myšlenku, že se jeho země ovládaná kariéristy řítí do záhuby a nakonec ze zoufalství spáchal sebevraždu. Je považován za autora rozsáhlé básně *Lisao* a někdy mu bývá připisováno i autorství cyklu básní *Devět zpěvů* poznamenaných starými náboženskými rituály a pravděpodobně šamanskými obřady.

správnosti bez jakýchkoli pochyb, pocit naplnění života plným oddáním se státním záležitostem, to jsou body, které spojují osud první doložené básnické osobnosti Číny, Qu Yuana, a postavu Wang Zhaojun ve stejnojmenné Cao Yuho hře. Vyslovení Qu Yuanových veršů dokládá důležitost, kterou jeho poselství hlavní hrdinka v Cao Yuho hře přikládá.

Vedle již známých motivů, které byly popsány výše, zařazuje autor hry do textu nové prvky, na jejichž základě budeme dokumentovat přechod od Wang Zhaojun v prvním dějství (inspirující se četbou Mistra Zhuanga, osudem krásky Sun i otcovým odkazem) v ideologický konstrukt a schematický literární obraz Wang Zhaojun v dějství pátém. Povšimněme si nového atributu Wang Zhaojun - příkrývky společného štěstí. Je to jediná osobní věc, kterou si čínská princezna přinesla z císařského paláce. Sama na ni vyšila motiv mandarínských kachen symbolizujících manželské štěstí Wang Zhaojun a *shanyu* Huhanyeho i svornost mezi národy. Zatímco první význam motivu vyšitého na příkrývce je v čínské kultuře dobře známý, symboliku smíru, svornosti a tolerance mezi národy budeme dokumentovat na následujícím dialogu mezi Wang Zhaojun a *shanyu* Huhanyem.

Wang Zhaojun: *Shanyu*, toto je naše příkrývka manželského štěstí, ale přeji si, aby přinesla teplo všemu hanskému i hunskému lidu.

王昭君 单于啊，这是我们二人幸福的合欢被，但愿它也把温暖带给汉、胡的千万家百姓。

Explicitně formulovaný politický odkaz je podpořen následující scénou, ve které pozorujeme dva okamžiky. Prvním je moment, kdy Wang Zhaojun darovala příkrývku, symbol smíru a harmonie, neznámému hunskému starci s přáním, aby „přinesla teplo všemu hanskému i hunskému lidu“. Druhým důležitým momentem celé hry je okamžik, kdy se neznámý stařec s příkrývkou najednou promění ve zlatou husu a letí nad obzorem. Není známý důvod, proč Cao Yu do hry zařadil tento prvek, který bychom s největší pravděpodobností očekávali v lidové slovesnosti spíše než v historické hře. Na následujícím dialogu můžeme pozorovat Cao Yuho pokus o proměnu Wang Zhaojun v bohyni. Je zřejmé, že využil literárního odkazu Wang Zhaojun v podobě, se kterou se setkal při svém výzkumu zobrazení Wang Zhaojun v lidové slovesnosti v Mongolsku.

Ma Na: /Když/ si ten stařec příkrývku vzal, okamžitě se proměnil ve zlatou husu, pokýval hlavou a vznesl se tamtím směrem!

Wang Zhaojun: (K Huhanyemu) Naše přikrývka společného štěstí, je opravdu božská!

Huhanye: Proměnila se v nadpozemskou pokrývku.

Wang Zhaojun: Velká a nekonečná jako nebesa!

Huhanye: Pokrývá všechno na světě, na sever i na jih od hranic, nemá hranic!

Wang Zhaojun: Přeji si, aby nikdo na celém světě netrpěl zimou!

玛 纳 那个老头儿接过合欢被，忽然刷地变成一只金色的大雁，点了点头，腾地就朝那边飞了！

王昭君 （对呼韩邪）我们的合欢被啊，真是神明！

呼韩邪 它变成了一床仙被轻轻。

王昭君 像天那样大，广无垠！

呼韩邪 覆盖四面八方，塞南塞北，无止境。

王昭君 祝愿普天之下没有受寒的人！

Tato pasáž je vyvrcholením dlouhodobého úsilí Wang Zhaojun o rovný vztah mezi národy a oslavou politiky tolerance a otevřenosti Číny vůči ostatním národům. Násilně vložené jásavé výkřiky a přání „*aby nikdo na celém světě netrpěl zimou*“ jsou v divadelní hře navíc podpořeny sborovým zpěvem a v textu působí přinejmenším neústrojně. Můžeme se pouze domnívat, z jakého důvodu Cao Yu ukončil hru tímto způsobem. Všechny indicie (tj. nahlížení literatury v jejích historických souvislostech, společensko-politická situace, zadání hry) nás opět vedou ke klíčové postavě při vzniku divadelní hry – Zhou Enlaiovi. Vedle již zmíněné politické zakázky, na jejímž základě Cao Yu hru psal a formoval, mohla dokončení hry ovlivnit i skutečnost úmrtí Zhou Enlaie, druhého nejvýznamnějšího muže Číny v roce 1976. Jeho úmrtí upoutalo pozornost celé Číny. Ačkoli Gang čtyř zakázal veřejné projevy smutku, nemohl zamezit tomu, aby se na každoroční svátek mrtvých v dubnu shromáždil obrovský dav několika set tisíc lidí kolem Pomníku padlým hrdinům revoluce v Pekingu a vyjádřil obdiv zesnulému premiérovi. Vzhledem k tomu, že právě v tomto období Cao Yu pravděpodobně dokončoval svou divadelní hru, je oprávněné se domnívat, že se dramatik rozhodl vzdát poctu Zhou Enlaiovi a vyjádřit podporu jeho snaze o otevřenější zahraniční politiku alespoň ve svém dramatu.

Velice schematicky je vytvořen i obraz Wang Zhaojun na konci pátého dějství. V tento okamžik je proti sobě postavena armáda generála Wenduna, který je od samého počátku odpůrcem sňatkové politiky i mírového vyjednávání s Čínou. Proti němu stojí *shanyu* Huhanye, jehož zahraniční politiku podporuje především hunská *yanzhi* Wang Zhaojun i většina šlechticů na dvoře Longting. V okamžiku ohrožení svého muže i hunského lidu se Wang Zhaojun neohroženě vrhá se skupinou hunských bojovnic na bitevní pole, sleduje závěr souboje, spoutání Wenduna, hlavního strůjce celé zápletky, a nakonec je vřele přivítána svým manželem. Náčelník Huhanye vítězí a Wang Zhaojun stojí po jeho boku. Stala se tak svému muži oddanou manželkou, rádkyní a svému lidu i velitelkou armády.

Na výše uvedených příkladech jsme sledovali završení proměny hlavní hrdinky. Cao Yu se ve zjednodušujících schematických dialozích mezi Wang Zhaojun a *shanyu* Huhanye se soustředí na vykreslení obrazu tolerantní, nepředsudkové a všechen lid milující Wang Zhaojun. Jak jsme ukázali v úvodu diplomové práce, předobraz nové Wang Zhaojun našel Cao Yu nikoli v čínských historických pramenech, ale v lidové slovesnosti v pohraničních oblastech severní Číny. Plochosť pátého dějství ve smyslu jednoznačnosti lidských charakterů a životních postojů jednotlivých postav i dějově nepřiliš poutavé složky pátého dějství můžeme podle našeho názoru (s přihlédnutím k společensko-kulturní situaci v Číně v sedmdesátých letech dvacátého století) přisoudit snaze dramatika o „pocitivé“ postižení nejdůležitějšího odkazu divadelní hry, kterou na počátku jasně formuloval Zhou Enlai. Domníváme se, že dominantním tématem pátého dějství není Wang Zhaojun jako postava literárního díla, ale v literatuře dobře známý příběh vědomě aktualizovaný ve službách tehdejší doby.

VII. ZÁVĚR

Podářilo se nám popsat nový obraz literární postavy Wang Zhaojun v porovnání s předchozími ztvárněními tesknící pasivní ženy. Sledovali jsme nový obraz literární postavy Wang Zhaojun bojující o svou vlastní existenci vklíněnou do nezvratných historických reálií daných praktikami sňatkové politiky. Podrobně jsme analyzovali jednotlivé vlivy a motivace v literárním i politickém slova smyslu. Popsali jsme aktivní hrdinku nové doby vytvářenou politickou zakázkou.

Fakt, že výběr tématu i sebraného materiálu byl úzce vázán na dobové politické tendence a přímé zadání a tím zásadní měrou ovlivnil celý text, jsme důkladně podrobovali neustálé konfrontaci s literárním textem samotným. Akcentovali jsme místa, ve kterých autor navazuje na tradici dřívějšího literárního ztvárnění i nově vkládá do literární postavy Wang Zhaojun atributy, které podporují politické vyznění divadelní hry a dokazují, že divadelní hry padesátých a šedesátých let byly v područí politiky.

Otázkou tedy je, nakolik se můžeme v posuzování díla zabývat pouze jeho estetickými funkcemi bez přihlídnutí k dobové situaci politické a společensko-kulturní. Období šedesátých let, ve kterých hra vznikala, je vyplněno obdobím Kulturní revoluce, „učení se revoluci prováděním revoluce“, redukcí literárních žánrů, perzekucí umělců a autorů, které se nevyhnulo ani dramatikovi samotnému. Je tedy zřejmé, že drama bylo tvořeno ve velmi úzkých mantinelech daných tímto faktem v období, kdy umělecká svoboda byla notně potlačena. Považujeme proto za nutné při celkovém zhodnocení díla kromě literární analýzy samotné akcentovat „vnější“ aspekty, tj. politické, historické i autobiografické a literární dílo s nimi neustále konfrontovat. Podářilo se tedy autorovi s tímto faktem vypořádat zdárně či nikoli? Uvážíme-li dobu a paralelní díla v ní vznikající, je nová, moderní Wang Zhaojun umělecky plnohodnotnou postavou či nikoli a jak můžeme zhodnotit celou divadelní hru?

Začněme ve stejném bodě jako čínský divák, s jeho očekáváními a povědomím o všeobecně známém tragickém příběhu císařské konkubíny Wang Zhaojun. Cao Yu nezavrhuje v čínské literární tradici opakovaný námět zoufalé ženy, ale snaží se jej umně přetvořit a zúročit přitom veškerou předcházející tradici související s příběhem uplakané krásky. Přebírá některé starší motivy známé z vysoké i populární literatury a reinterpretuje je v osobitém zpracování, na jehož pozadí často zřetelně pozorujeme politickou zakázku. Buduje tak zcela nový příběh. V tomto okamžiku je důležité opět zdůraznit osobní vazby a úctu dramatika k premiérovi Číny, který si přál, aby hra vystihovala jeho myšlenku potlačit

velkohanský šovinismus a otevřít cestu ke spolupráci s okolními národy. V tomto kontextu je oprávněné chápat Cao Yuho dílo jako ideologické schéma vtělené do formy divadelní hry. Při pozorné četbě narazíme na opakující se motivy zdůrazňující otevřenost Číny, nepředsudkovost vůči okolním národům a toleranci. Mezi nejsilnější patří původně čínský milostný popěvek „Navždy si budeme rozumět“ (*Chang xiang zhi* 长相知) rafinovaně přetvořený ve vyjádření rovného vztahu dvou zemí či dvou menšinových národností, které jsou vůči sobě vázány stejnou důvěrou jako dva životní partneři. Jeho časté opakování, které můžeme jen zřídka pozorovat u evropských dramát, je pro čínské hry naopak příznačné a můžeme jej chápat jako didaktický prostředek vzdělávání. Druhým explicitním příkladem jisté schematičnosti celé hry a silného vyznění ideologické zakázky je motiv příkrývky manželského štěstí v pátém dějství, která se s přáním hlavní hrdinky „*Přeji si, aby nikdo na celém světě netrpěl zimou!*“ rozprostřela nad čtyřmi světovými stranami a až kýčovitě dovedla do extrému Zhou Enlaiovo tematické zadání divadelní hry. Touto závěrečnou tečkou dramatik jen podtrhuje jednotící téma hry a částečně rezignuje na její jedinečnost, bohatství významů a hlubší poselství. Všimáme si naopak Cao Yuho interpretace příběhu vědomě aktualizovaného ve službách tehdejší doby.

S celkovou atmosférou hry i neustále na povrch vystupující politickou zakázkou úzce souvisí i literární zpracování jednotlivých divadelních postav. Cao Yu patřil ve dvacátém století k nejlepším autorům sociálně-kritických her, které byly vybudovány na niterném prokreslení psychologie postav a otevření aktuálních ožehavých témat. Dokázal ztvárnit známou, ale záměrně tabuizovanou skutečnost, pohrávat si s ní, otevírat divákovi oči, ukazovat možná řešení a upozorňovat na nejrůznější úskalí. Vždy tvrdil, že „*nejdůležitější je psát o člověku*“ a toto téma ho provázelo po celý život. K jeho nejsilnějším postavám patří rozpolcená *Fanyi* z divadelní hry *Bouře* (1933). Jeho ženské hrdinky jsou odhodlané, citlivé, vášnivé i rebelující. Často hledají vlastní identitu a bojují za svobodný život i pravou lásku. Nechtějí být více svázané konfuciánskými normami, které je nutily žít v područí mužů a popírat svůj vnitřní svět. Tento typ ženy se objevil již po Májovém hnutí, které souviselo s celkovou emancipací společnosti i literatury a zavržením všech tradičních norem, především normativního konfuciánství. Postavu ženské uvědomělé a odhodlané hrdinky bojující za svoji vlast a svůj lid, ke kterému cítí odpovědnost, rozvíjeli autoři v době válečného ohrožení Japonskem ve třicátých letech. U Cao Yuho nesouvisí výběr hlavní hrdinky (Wang Zhaojun) jen s kritickou situací v zemi, kterou nyní neničili Japonci, ale Rudé gardy, ale také s jeho oblibou ve vykreslení silných ženských postav, které od počátku provází jeho literární tvorbu.

Hlavní postava poslední Cao Yuho divadelní hry Wang Zhaojun je základním stavebním prvkem i hybatelem celého dramatu. Autor do její postavy vložil všechny atributy, které charakterizují ženskou hrdinku dvacátého století tak, jak o ní bylo pojednáno výše. Téma příběhu o Wang Zhaojun sice vychází z dřívějších literárních ztvárnění, ale je výrazně inovováno na rovině tematické. Dochází k zásadnímu posunu od tradiční, uplakané ženy, v jejímž příběhu je výstižně zachycena kulturní propast mezi velkolepostí a nedosažitelností čínské kultury a okolními barbaryskými zeměmi, k ženě odhodlané a cítící odpovědnost za mírové soužití i otevřenou spolupráci všech zemí. Cao Yu se s obdivuhodnou lehkostí v prvních dvou dějstvích vyrovnává s břemenem historických i dřívějších literárních aspektů tradičního příběhu a proměňuje jej v příběh moderní ženy, která usiluje o plnohodnotnou existenci jedince ve společnosti a přínos své zemi. Zvláště v prvním a druhém dějství zcela opouští jednostranné zaměření hry dané existencí politické zakázky a vytváří působivý obraz samostatné hrdinky zamýšlející se nad svou budoucností. Její psychologii Cao Yu dokresluje pozorným líčením ostatních ženských postav, které stimulují další kroky Wang Zhaojun vedoucí k svobodnému životu vyvázanému z tradičních myšlenkových pout čínské společnosti.

Zvláštní pozornost zasluhuje prokreslená psychologie a výstižný popis ženských postav (především paní Jiang a krásky Sun, jejichž odkaz formoval další směřování hlavní hrdinky), které patří k silným částem celé divadelní hry. Nápadně v celé divadelní hře vyniká krátký, ale působivý tragický příběh krásky Sun, která díky své pasivitě a dodržování konfuciánských společensko-etických norem a pravidel zadních komnat císařského dvora prožila život vyplněný marným čekáním na císařovu návštěvu. Její příběh je jednoduchým, ale působivým podobenstvím dotvářejícím představu marnosti a prázdnoty lidského života konkubíny na císařském dvoře. Cao Yu vkládá do úst krásky Sun část básně a citace z čínského literárního odkazu, které čínskému vzdělanému čtenáři implikují další historické příběhy či postavy a dotváří atmosféru tragičnosti a zmaru. Jemné črty básní pak získávají z perspektivy celého příběhu hlubší smysl a posilují hlavní myšlenku literárního díla. Stejně jako příběh většiny postav i tragický osud inertní krásky Sun funguje v příběhu jako zrcadlo, v jehož odrazu lépe vystupuje aktivní přístup k životu hlavní hrdinky.

Konfrontací hlavní hrdinky s dalšími postavami, které v příběhu fungují jako nositelé jednotlivých životních (kráska Sun, hunský otrok Ku Lingding), filozofických (tetička Jiang) nebo politických (generál Wendun, *shanyu* Huhanye) postojů, nám Cao Yu nabízí hlubší pohled do psychologie Wang Zhaojun, v jejímž směřování můžeme vyzorovat dva cíle.

První prosazuje s razancí a důsledností odhodlané hrdinky, která touží být aktivním článkem čínské společnosti a stát se pro ni přínosem. Její revolučnost v politickém uvědomění, která ji charakterizuje na chang'anském dvoře, je zároveň hybatelem děje. Aktivní potenciál dějové linky příběhu je plně realizován samotnou postavou Wang Zhaojun. Ačkoli v některých okamžicích ostře vystupuje určitá strnulost a schematičnost postavy daná politickou zakázkou (zvláště při setkání Wang Zhaojun a císaře Yuandiho), celkové vyznění postavy Wang Zhaojun v kontextu celého díla je v prvním a druhém dějství poměrně plastické, plné psychologických potencií, se kterými se dále pracuje. Nezvyklá razance a silná individualita hlavní hrdinky je posilována doplňujícími příběhy (kráska Sun) a postoji (tetička Jiang, služka Qiqi) jednotlivých ženských postav na čínském dvoře. Obecně bychom mohli konstatovat, že v prvních dvou dějstvích se autorovi podařilo v postavě Wang Zhaojun ústrojně propojit zajímavě nově rozpracované téma tradičního příběhu s politickou zakázkou premiéra Zhou.

Zásadní obrat nastává ve třetím dějství, ve kterém se děj posouvá z chang'anského na longtingský dvůr. Zatímco Cao Yu text divadelní hry v prvních dvou dějstvích obohacoval o literární narážky, příběhy a črty básní z tradiční čínské literatury i historická fakta, která činila text autentičtější, věrohodnější a pro čtenáře literárně hodnotnější, od třetího, zlomového dějství se této aktivitu zřídka a nahrazuje ji popisem a líčením přírodních scenérií hunských stepí. Bohatost literárních forem a motivů (lyrické líčení, psychologická propracovanost, paralelismus popisu vnějšího prostředí císařského paláce a vnitřní krajiny Wang Zhaojun) a jistá elegance výrazu, kterou vtělil do prvních dvou dějství, střídá jednoduchost a průzračně prostý popis prostředí a krajiny, ve kterém akcentuje především změny v přírodě. Neklade si tedy za cíl krásou a zdobným stylem oslnit čtenáře nádherou popisovaných scenérií, ale vylíčit jednoduchost a eleganci stepi nebo prostřednictvím změn v přírodě předznamenat změnu v dějové linii příběhu.

Také v popisu geneze hlavní hrdinky dochází k posunu od vlastenky a politicky uvědomělé ženy prosazující své zájmy s nepředvídatelnou razancí k ženě toužící prožít naplněný osobní život. Zatímco v prvních dvou dějstvích je v postavě hlavní hrdinky akcentována svoboda subjektu, subjektivní přístup ke světu a touha změnit potencialitu ve skutečnost, v následujících třech dějstvích je v její postavě postupně zdůrazňována otevřenost, tolerance a nepředsudkovost, které z ní činí téměř ideál hanského člověka konfrontovaného s cizí kulturou (neboť jak jsme ukázali v analýze třetího dějství, tradiční vnímání odlišného společensko-kulturního zázemí se ostře odlišovalo od zidealizovaného pohledu Wang Zhaojun). V těchto okamžicích zřetelně vystupuje prvoplánovost a schematičnost ústřední

postavy. Stejně jako v prvním a druhém dějství zvolil autor vykreslení Wang Zhaojun na pozadí chladu hanského paláce a příběhů ženských postav, které měly v konečném důsledku aktivizující účinek na hlavní hrdinku, ve třetím a následujících dvou dějstvích začal rozpracovávat zápletku, při jejímž řešení opět vystoupily na povrch kladné charakteristiky hanské princezny. Samotná zápleтка, ačkoli posouvá děj příběhu rychle kupředu, působí strnule a nepřírozně evidentně s jediným cílem znovu posílit hlavní myšlenku díla, tj. otevřenou spolupráci mezi jednotlivými národy a národnostními menšinami, a znovu poukázat na otevřený a nezaujatý postoj hlavní hrdinky coby diplomatického zástupce čínského lidu.

Druhá linie v genezi hlavní hrdinky, kterou autor rozpracovává, je Wang Zhaojun usilující o seberealizaci v osobním životě, bojující o lásku svého manžela. Budeme-li konfrontovat literární ztvárnění Wang Zhaojun v prvním dějství s epizodou rozvíjejícího se vztahu mezi hlavní hrdinkou a hunským *shanyu*, okamžitě nás zaujme plochost a schematičnost provázející rodící se vztah manželského páru. Kromě prostých dialogů je to i prvoplánové využití motivů známých z předcházejících dějství (motiv milostné lidové písně „Navždy si budeme rozumět“ *Chang xiang zhi* 长相知 a příkrývky manželského štěstí) a jednoznačně „bílé“ atributy, které Cao Yu Wang Zhaojun přisoudil v hunském prostředí. Božské atributy hlavní hrdinky, které bychom očekávali spíše v legendě než v historickém dramatu, jen dokazují, že zkušený vypravěč opouští psychologickou hru prvního a druhého dějství, zcela rezignuje na další rozpracování hlavní postavy, aby se vši silou a důrazem rozvinul hlavní poselství premiéra Zhoua. Cao Yu poměrně urputně vytváří situace, které by jednoduchými a neustále se opakujícími motivy (milostný lidový popěvek a příkrývka manželského štěstí) podtrhly jednoznačnost, smysl i účel díla. V závěru hry zcela opouští hravost, filozofické reflexe o smyslu bytí i existence jedince ve společnosti a podřizuje téma a zpracování hry politické zakázce.

V tomto smyslu Cao Yuho poslední divadelní hra postrádá uměleckou vybroušenost, výraznější emocionalitu, vynalézavost stylu i určitou vnímavost k popisované situaci. Cao Yu tak částečně slevuje ze svých uměleckých principů, ve kterých vždy zdůrazňoval propojení emotionality s logickým uspořádáním divadelní hry, i svým způsobem popírá své chápání historické hry. O té v doslovu divadelní hry *Wang Zhaojun* říká, že „je třeba zůstat věrný historickým faktům a zároveň psát divadelní hru“¹⁰³. Kromě skutečnosti, že dramatik pro nové

¹⁰³ CAO, Yu 曹禺: *Wang Zhaojun* 王昭君. Sichuan renmin chubanshe 1979, s. 194.

zpracování historického příběhu a historické postavy Wang Zhaojun použil sebraný materiál (nejčastěji legendy dochované v ústním podání) z Mongolska, nikoli z Číny, zásadním způsobem přetváří také představu o zvycích a pravidlech na císařském dvoře. I když v textu nalezneme výrazy, které dokazují pečlivé studium historických reálií (především v prvním a druhém dějství), setkáváme se často se situacemi, které zcela odporují státotvorné konfuciánské ideologii hanské doby i příklady překročení pravidel, které byly každému jednotlivci určeny jeho společenským postavením. Máme tím na mysli především svévolné počínání císařské konkubíny i její otevřenou kritiku zahraniční politiky při císařské audienci. Je evidentní, že historická fakta se při psaní divadelní hry Wang Zhaojun dostala zcela do područí politické zakázky, která hru od jejího prvopočátku formovala. Zvláštní pozornost zasluhuje také vykreslení země Xiongnu, z jejichž zvyků a popisu přírody si Cao Yu záměrně vybírá jen některé prvky, na jejichž základě předkládá divákovi jednobarevný pohled na hunskou společnost i zvyky. V žádném případě neusiluje o realistickou výpověď skutečnosti, plastické líčení hunského společensko-kulturního zázemí, ale vytrhává a izoluje pozitivní prvky, na jejichž pozadí rozpracovává a posiluje myšlenku rovnosti národnostních menšin a zemí.

S odvoláním na nápadné skutečnosti v přetváření historických i kulturních faktů se musíme vrátit k samotné podstatě literárního žánru historických her, které adaptací známého historického příběhu postihovaly současná aktuální témata, nové pojmy zabarvovaly novými souvislostmi. Jedním z nejdůležitějších úkolů nově zpracovaných příběhů bylo přístupnou formou vzdělávat lid. Panovalo přesvědčení, že „divadlo je nejoblíbenější umění, protože odráží život všech lidí. Samozřejmě, že divadlo je také formou umění s nejsilnějším výchovným efektem“¹⁰⁴. Budeme-li na divadelní hru nahlížet z této perspektivy a mít neustále na paměti, že sloužila jako nástroj osvěty, potom musíme konstatovat, že se autorovi podařilo umně kombinovat fakta vyčtená z literatury a získaná dlouholetým výzkumem s vlastním inovativním zpracováním. V postavě nové Wang Zhaojun se snoubí změněný širší společenský kontext (požadavky na funkci literatury v šedesátých letech), útok na staletá pouta ideových a tradičních konotací (vztah Číny a okolních barbarských zemí) i postava Wang Zhaojun jako nástroj osvěty a výchovy. V tomto kontextu se hlavní hrdinka v Cao Yuho hře stává ideologickým schématem a politickým nástrojem.

¹⁰⁴ EBERSTEIN, Bernd: „Opera vs Spoken Drama. Some Trends in the Development of Modern Chinese Theatre“. *Essay in modern Chinese literature and literary criticism: papers of the Berlin conference 1978*, Bochum 1982, s. 65.

Jak jsme ukázali v analýze, v divadelní hře najdeme pasáže, které ve velmi výrazné a barvitě poloze vykreslují vnitřní svět nejdůležitějších postav, v jemných náznacích literárních citací naznačují hloubku textu a dodávají tak divadelní hře určitou vitalitu. Především v počáteční fázi můžeme pozorovat ve vykreslení psychologie Wang Zhaojun a ženských postav prvního dějství svébytný autorský rukopis. Zároveň nemůžeme opomenout demonstrativní příklady vypjatě ideologického pojetí literatury a čínského literárního dogmatismu šedesátých let, v jehož atmosféře hra vznikala a zcela nezbytně hru do značné míry formovala. Explicitní příklady, jejichž smyslem je akcentovat význam a obsah politické zakázky, v celé hře zřetelně vystupují na povrch a v některých okamžicích jsou dováděny do extrému (stařec, který se po dotknutí příkrývky manželského štěstí promění ve zlatou husu a spolu s příkrývkou se vznese k nebi; exaltované zvolání a přání Wang Zhaojun, „*aby nikdo na celém světě netrpěl zimou*“ apod.). S opakováním prvoplánových příkladů podtrhujících smysl díla se ztrácí myšlenková pluralita i autorova kritická nezájatost.

Po pečlivé úvaze jsme došli k závěru, že nejvhodnější bude posoudit samostatně dvě výrazně (co do materiálové základny i autorova přístupu k látce) se odlišující části divadelní hry. V prvních dvou dějstvích Cao Yu navazuje na svoji dřívější literární tvorbu. Pohrává si se způsoby, jak divákovi nejlépe přiblížit vnitřní krajinu Wang Zhaojun, volí oblíbený paralelismus vnitřních a vnějších aspektů, jež se podílely na genezi hlavní hrdinky, a zprostředkovává nám zajímavý popis císařského paláce i hlubší vhled do společensko-etických konfuciánských norem v období dynastie Han. Nesoustředí se na formální dokonalost a krásu literárního díla, ale zúročuje svoji zkušenost dramatika, který se proslavil charakterizováním ženské postavy. Psal-li o současné ženě, potom pečlivě studoval společenské zázemí a vazby i jazyk, který ji charakterizuje. V případě historické postavy Wang Zhaojun se věnoval důkladnému studiu historických a literárních pramenů, které se mu staly při kompozici neocenitelným zdrojem. První dvě dějství jsou budována s lehkostí a elegancí formy, vyvážeností v kompozici a využíváním významových asociací.

S působivou první částí divadelní hry kontrastují poslední dvě dějství, která postrádají mnohvrstevnou hru významů implicitně se odehrávajících za oponou vystupujících motivů, i určitou elegancí výrazovou. Jednorozměrnost a plochost nedůležitých postav i nově se vyvíjejícího vztahu Wang Zhaojun jako představitelky čínské kultury a hunského *shanyu* vykazují značnou nepropracovanost, přímočarost ve smyslu zkreslení složitosti lidských citů a vztahů. Prvotní autorovo nadšení z nové divadelní hry, které můžeme sledovat v její první části, jakoby postupně vyprchalo a celé Cao Yuho úsilí se soustředilo pouze na dokonalé

zpracování nikoli nového obrazu Wang Zhaojun, ale polického přesvědčení premiéra Zhoua, k čemuž autor ženskou hrdinku využívá už pouze jako nástroje, a rezignuje tak na její svébytnost.

Při analýze textu jsme konstatovali heterogenost a nevyváženost vyznění celé divadelní hry. Zaměřili jsme se na schematizující tendence hlavní postavy, které gradují v závěru, který je nejvýrazněji ovlivněn politickou zakázkou a ideologií literatury šedesátých let. Schematičnost, explicitnost a prvoplánovost metamorfovaly postavu Wang Zhaojun z plastické, psychologicky věrně prokreslené silné hrdinky s revolučním potenciálem v pouhou součást ideologického schématu, které se do dramatu a především jeho závěrečného vyznění otisklo určující silou.

VIII. SEZNAM LITERATURY

1. Primární literatura

Cao Yu: *Wang Zhaojun*, Sichuan renmin chubanshe 1979.

曹禺: *王昭君*, 四川人民出版社 1979。

2. Sekundární literatura

a) všeobecné:

Barnett, A. Doak: *Uncertain Passage: China's Transition on the Post-Mao Era*, The Brookings Institution, Washington 1974.

Birell, Anne: *Popular songs and ballads of Han China*, Undin Hyman, London 1988.

Brill, E. J.: *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949, volume 4, The Drama*, Ed. Bernd Eberstein, Leiden 1990.

Chen, Xiaomei: „A Stage in Search of a Tradition: The Dynamics of Form and Content in Post-Maoist Theater”. *Asian Theater Journal*, Vol. 18, 2001, č. 2.

Cheng, Anne: *Dějiny čínského myšlení*, DharmaGaia, Praha 2006.

Černá, Zlata a kol.: *Setkání a proměny. Vznik moderní literatury v Asii*, Odeon 1976.

Doležalová, Anna. „A new image of Wang Zhaojun in contemporary Chinese drama“ In: *China: Continuity and change (Papers of the XXVIIth congress of Chinese studies)*, Zürich, University, Zürich 1982.

Doležalová, Anna: *Čínska kultúra a moizmus. (Literatúra, umenie, školstvo a jazyk v rokoch 1949-1969)*, Veda, Bratislava 1982.

Doležalová-Velingerová, Milena. Král, Oldřich: *The Appropriation of Cultural Capital. China's May Fourth Project*, Harvard University Asia Center, Cambridge (Massachusetts) and London 2001.

Dreyer, June Teufel: *China's political system. Modernization and Tradition*, Paragon House, New York 1993.

Eberhardt, Wolfram: *Lexikon čínských symbolů*, Volvo Globator, Praha 2001.

Eberstein, Bernd: „Opera vs Spoken Drama. Some Trends in the Development of Modern Chinese Theatre“. *Essay in modern Chinese literature and literary criticism: papers of the Berlin conference 1978*, Bochum 1982.

Ebrey, Patricia Buckley: *Cambridge Illustrated History of China*. Cambridge University Press 2006.

Fairbank, John K: *Dějiny Číny*, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha 1998.

Faye, Chunfang Fei: *Chinese Theories of Theater and Performance: From Confucius to the Present*, University of New York Press, Ann Arnot 1987.

Frolic, B. Michael: *Mao's People. Sixteen Portraits of Life in Revolutionary China*. By the President and Fellows of Harvard College 1980.

Guo, Moruo: *Chü Yuan*, translated by Yang Hsien-yi and Gladys Yang, Foreign Languages Press, Peking 1955.

Guo, Moruo: *Five Historical Plays*, Foreign Languages Press, Beijing 1984.

Han, Suyin: *Eldest son: Zhou Enlai and the Making of Modern China*, Random House, London 1994.

Hardy, Grant; Kinney, Anne Behnke: *The Establishment of the Han Empire and Imperial China*, Greenwood Press, London 2005.

Hartman, Charles: „Poetry“. In: *The Indiana Companion to Traditional Chinese literature* (ed. William H. Nienhauser), SMC Publishing Inc., Taipei 1986.

Hong, Chang-Tai: „Female Symbols of Resistance in Chinese Wartime Spoken Drama“. *Modern China*, Vol. 15, 1989, č. 2.

Hrdličková, Věra, Hrdlička, Zdeněk: *Čína císaře Šen-cunga*, Mladá fronta, Praha 1992.

Hrdličková, Věra, Hrdlička, Zdeněk: *Rozhovory o literatuře a umění*, Československý spisovatel, Praha 1955.

Hu, Xingliang: *Zhongguo Xiqu yu Zhongguo Huaju*, Xuelin Chubanshe, Shanghai 2000.

胡星亮: 中国戏曲与中国话剧, 学林出版社, 上海 2000

Hucher, Charles O.: *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Standford University Press, Standford California 1985.

Hung, Eva: „Wang Zhaojun from history to legend“. In: *Renditions Nos. 59&60, The faces of a Chinese Beauty: Wang Zhaojun*. (ed. Eva Hung), Chinese University Hong Kong, Hong Kong 2003.

Idema, W. L.: „Popular literature, Part 2: Prosimetric literature“. In: *The Indiana Companion to traditional Chinese literature* (ed. William H. Nienhauser), SMC Publishing Inc., Taipei 1986.

Kalvodová, Dana: *Asijské divadlo na konci milénia*, Academia, Praha 2003.

Kalvodová, Dana: *Čínské divadlo*, Odeon, Praha 1992.

- Kalvodová, Dana: „Divadelní umění“. In: *Středověká Čína* (ed. Augustin Palát/Jaroslav Průšek), DharmaGaia, Praha 2001.
- Král, Oldřich: *Kniha mlčení. Texty staré Číny*. Mladá fronta, Praha 1994.
- Král, Oldřich: *Čínská filosofie. Pohled z dějin*, Maxima, Lásenice 2005.
- Král, Oldřich: „Písmo jako krásné umění a výraz osobnosti. Kaligrafický princip v písmu a na obraze“. *Kulturní tradice Dálného východu*, Odeon 1980.
- Mistr Zhuang. Sebrané spisy*, přeložil Oldřich Král, Maxima, Lásenice 2006.
- Liu, Jungem: *Six Juan plays*, Penguin Classics, Worldsword 1972.
- Loewe, Michael: *Everyday Life in Early Imperial China. During the Han Period 202 BC-AD 220*, Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis/Cambridge 2005.
- Loewe, Michael. Shaughnessy, Edward L.: *The Cambridge History of Ancient China, From the Origins of Civilizations to 221 B.C.*, Cambridge University Press, 1999.
- Lomová, Olga: *Čítanka tangské poezie*, Karolinum, Praha 1995.
- Lomová, Olga. Slupski, Zbigniew: *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury. Dynastie Shang až období Válčících států*, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2007.
- Lomová, Olga: „Žena básnířka a žena očima básníka. Čína, období raného středověku“. In *Konstruování genderu v asijských literaturách*. Česká orientalistická společnost, Praha 2005.
- McDougall, Bonnie S., Kam Louie: *The Literature of China in the Twentieth Century*, Hurst and Comp., London 1997.
- Mair, H. Victor/Maxine Belmont Einstein: „Popular literature, Part I: Folk literature“. In: *The Indiana Companion to traditional Chinese literature*, SMC Publishing Inc., Taipei 1986.
- Mao, Tse-tung: *On Literature and Art*, Foreign Languages Press, Peking 1967.
- Nylan, Michael: *The Five „Confucian“ Classics*, Yale University 2001.
- Průšek, Jaroslav a kol.: *Slovník spisovatelů Asie a Afriky (1. a 2. díl)*, Odeon, Praha 1967.
- Průšek, Jaroslav: *Literatura osvobozené Číny*, ČSAV, Praha 1953.
- Spence, Jonathan D.: *The Search for Modern China*, WW Norton&Company 1991.
- Tian, Benxiang: *Cao Yu zhuan*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 1995.
田本相: 曹禺传, 北京十月文艺出版社出版, 北京 1995.

Twitchet, Denis, Loewe Michael: *The Cambridge History of China, Volume I, The Chin and Han Empires, 221 B.C. – A.D. 220*, Cambridge University Press, 1986.

Twitchet, Denis, Fairbank, John: *The Cambridge History of China, Volume 10, Late Ch'ing, 1800-1911*, Caves Books, Taipei 1986.

Wagner, Rudolf G.: *The Contemporary Chinese Historical Drama*, University of California Press, Ltd., Oxford, England, 1990.

Wilkinson, Endymion: *Chinese History: A Manual*, Harvard University Press, Cambridge 2000.

Zhang, Zhong: *Dangdai zhongguo wenxue gainian*, Beijing, Beijing daxue chubanshe 1966.

张钟: *当代中国文学概观*, 北京大学出版社, 一九六年, 北京.

Zhu, Jun: *Yangguang tiantang. Cao Yu xiju de huangjin mengxiang*, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe 2006.

朱君: *阳光天堂。曹禺戏剧的黄金梦想*, 桂林, 广西师范大学出版社 2006.

b) časopisy/sborníky:

Kolektiv autorů. *Renditions No. 59&60, The faces of a Chinese beauty: Wang Zhaojun*.

Posvátno v životě člověka I a II. Sborník z konferencí. Zámek Liběchov u Mělníka 23. října 2000 a Náprstkovo muzeum Praha 10. prosince 2001. Význam „li“ v čínské společnosti. Zlata Černá.

China Reconstruct 6/1978.

c) encyklopedie/slovníky:

Nienhauser, William H. Jr. *The Indiana Companion to Traditional Chinese literature*. SMC Publishing Inc., Taipei 1986.

Hanyu Chengyu Da Cidian, Hubei Daxue Yuyan Yanjiushi Bianmu, Henan Da Min Chubanshe 1985.

汉语成语大辞典. 湖北大学语言研究室编纂. 河南大民出版社出版 1985.