UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ohlas tvorby čínského herce Mei Lanfanga

The response to the works of Chinese actor Mei Lanfang

OLOMOUC 2018, Bc. Zuzana Janoušková

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jana Šimonová, PhD

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

V Praze 30. 11. 2017 ……..

ANOTACE

Cílem této magisterské diplomové práce je pochopit uměleckou tvorbu reprezentativní postavy čínského divadla Mei Lanfanga a zařadit ho do kontextu vývoje tradiční čínské kultury a jejích inovací v první polovině dvacátého století. Snaží se však postihnout rovněž vliv západního pojetí dramatu a divadla na pekingskou operu, a tudíž vychází nejen z memoárů, pramenů a příslušné odborné literatury čínské, ale pracuje i s kontextem evropského myšlení o dramatu a divadelní tvorbě. Pozornost věnuje také primárním zdrojům vztahujícím se k reprezentativním inscenacím.

The aim of this final thesis is to understand the artistic legacy of Mei Lanfang and put this eminent personality of the Chinese theatre in to the context of traditional Chinese culture and its development around the first half of the twentieth century. It seeks to understand the influence of Western drama and theatre on the Beijing opera, assembling essential academic material from both Chinese language resources as well as working with the context of European approach to drama and theatre in general. Furthermore, it examines primary resources related to representative performances.

Klíčová slova:

Mei Lanfang, čínské divadlo, evropské divadlo, kolonialismus, pekingská opera, xiqu, jingju

Key words:

Mei Lanfang, Chinese theatre, European theatre, colonialism, Beijing opera, xiqu, jingju

Počet stran: 67

Počet slov: 19 648

Počet znaků (včetně mezer): 129 718

Počet grafů: 0

Počet příloh: 1

Přílohy volně vložené: 1 CD-ROM

Počet titulů použité literatury: 52

Počet použitých webových zdrojů: 10

Velmi ráda bych poděkovala svojí školitelce Mgr. Janě Benešové Ph.D. za cenné rady a připomínky, jakož i řadě dalších odborníků, kteří mě inspirovali při studiu materiálů. Především doktorce Danielle Pilgrab z Vídeňské univerzity, která mě uvedla do „meiovské“ problematiky a literatury, a profesoru Williamu Sunovi z Šanghajské divadelní akademie, jenž mě zasvětil do principů pekingské opery. Velké poděkování si však zaslouží moje rodina, díky které „mě provázela síla“.

OBSAH 7
I. ÚVOD 8
II. KULTURNĚ-POLITICKÝ KONTEXT DOBY 18
III. REFORMY 32
Cesty jako propagace čínského divadla – a poznávání divadla „jiného“. 32
Meiovy úpravy tradičních divadelních postupů 37
Mei Lanfangův přístup k dramatu a inscenaci a jeho proměny 46
Pekingská opera a čínský film 51
IV. ZÁVĚR 57
PRAMENY 63
LITERATURA 63
Příloha 67

I. ÚVOD

MEI LANFANG JAKO KULTURNÍ A SPOLEČENSKÝ FENOMÉN

Tato magisterská práce je věnována pozoruhodné osobnosti čínského herce Mei Lanfanga (梅兰芳), který v první polovině dvacátého století působil jako prostředník mezi čínským a „západním“ (tedy evropským a americkým) divadlem a podílel se na spoluformování představy, které si tyto divadelní entity o sobě vzájemně utvářely. Mým cílem je především charakterizovat Mei Lanfangovu tvorbu v kontextu čínské divadelní tradice a vyložit, jakým způsobem bylo jeho dílo ovlivněno euroamerickým kulturním kontextem.

Mei Lanfangem jako specifickým fenoménem se zabývám již od své bakalářské práce *Čínská inspirace v divadelní tvorbě Bertolta Brechta*, na jejímž základě vznikla následně studie vydaná v časopise *Divadelní revue* „Brechtovo »čínské« divadlo: inspirační vlivy čínského divadla na tvorbu německého reformátora“.[1] Věnovala jsem se v ní Mei Lanfangovu působení na evropské divadlo, především pak na dramatickou tvorbu Bertolta Brechta, jemuž se Mei Lanfang stal synonymem pro čínské divadlo a jedním z inspiračních zdrojů při koncipování jeho teorie divadla epického. První Brechtova interpretace čínského divadla ostatně následuje přímo poté, co Mei Lanfanga v roce 1935 viděl během své návštěvy Moskvy.

Důležitou roli v mých úvahách o divadle ovšem hraje také historický kontext. Mimo jiné i proto, že výjezdy Mei Lanfanga byly oficiálně zaštiťovány Čínskou republikou (založenou v roce 1912), která se jeho prostřednictvím snažila v zahraničí prezentovat jako svébytná země s dlouhou a osobitou kulturní tradicí. Mei Lanfangovým propagačním cestám do Japonska, USA a Ruska se proto dostalo

[1] JANOUŠKOVÁ, Zuzana. *Brechtovo „čínské“ divadlo: inspirační vlivy čínského divadla na tvorbu německého reformátora*. In. Divadelní revue 2012, č. 3, s. 7–21.

oficiální diplomatické podpory. Soukromě navíc navštívil i další západní země, mimo jiné Německo, Velkou Británii – a znovu také Spojené státy.

V tehdejším euroamerickém kontextu byly jeho výjezdy nesmírně vřele přijímány, o čemž svědčí řada oficiálních ocenění, které Mei Lanfang během nich obdržel. Tento velký ohlas byl přitom dán nejen jeho schopnostmi, ale také tím, že své kulturní mise pořádal ve chvíli, kdy si „západní" divadelní společenství hledalo nové inspirační zdroje a bylo vůči jiným podobám divadla otevřené.

Podhoubí pro zvýšenou citlivost euroamerické kultury vůči východní exotice a její ochotu nechat se jí oslovit, se ostatně již nějakou dobu utvářelo. Celé devatenácté století je protkané fascinací asijskou, potažmo orientální kulturou. Zatímco ale dříve byla Čína chápána jako země divotvorná a cizokrajná (z níž lze importovat užité umění a výtvarná díla), v první polovině dvacátého století byla přijímána jako součást regionu, který je sice kulturně zaostalý, nicméně svou jinakostí pro moderní umění a jeho výboje velmi inspirativní. Působila jako země, s níž Evropané mohou zacházet jako s prostorem pro vlastní imaginaci a sebeprojekci.[2] Výsledkem byl trend, na jehož proměnách se podílela i řada divadelníků a divadelních teoretiků, přičemž v průběhu dvacátého století tato módní inspirace asijskou kulturou procházela různými etapami.

Mei Lanfangovy zahraniční cesty z třicátých let v tomto kontextu představují podstatný mezník v proměně evropského chápání čínského divadla a v jeho vlivu na možnosti divadla jako uměleckého druhu. Západnímu publiku totiž přiblížily nezvyklou poetiku, již do té doby mohla spatřit jen malá hrstka nadšenců, kterým se podařilo zhlédnout čínské divadlo v jeho daleké domovině.

Mei Lanfangův vliv nadto umocnila skutečnost, že jeho vystoupení nalezla vnitřně připravené stoupence v reprezentantech evropské divadelní avantgardy, kteří byli ochotni usilovat o změnu dramatické a divadelní formy a kteří setkání s nezvyklou divadelní poetikou přijali jako klíčový impulz. Přímým kontaktem mezi čínským umělcem a jeho západními příznivci tak začal proces vzájemného ovlivňování, jenž byl následně reflektován také mnoha evropskými badateli a vedl k vytvoření ucelené teoretické a interpretační tradice. V rámci ní většinu evropských badatelů ovšem zajímal především vliv Číny a čínských divadelních forem na „naši" divadelní kulturu,

[2] BERG-PAN, Renata. *Bertolt Brecht and China*. Bonn: Bouvier Verlag, 1979. s. 8.

přičemž čínské divadlo chápali jako víceméně konstantní veličinu. Nesrovnatelně méně pozornosti proto věnovali jeho proměnám, natož aby si uvědomovali, že by souběžně mohl působit i kulturní transfer opačným směrem, tedy, že by Evropa a evropský kulturní diskurz mohly ovlivnit Čínu a divadlo čínské. Tiše se totiž vycházelo z předpokladu, že tradiční čínská kultura je statická a i v tehdejší době zůstává navzdory kontaktům s evropským divadlem nedotčena. Pro většinu evropských teatrologů byl navíc Mei Lanfang jediným představitelem čínského, potažmo asijského divadla, přičemž byl – logicky, nicméně paradoxně – vnímán ne jako reformátor, ale jako reprezentant starobylých podob inscenování.

Má magisterská práce si klade za cíl doložit, že pravdou je pravý opak, respektive, že Mei Lanfangova „mise“ působila oběma směry. Ve stejné chvíli, kdy bylo evropské divadlo okouzleno pekingskou operou, nechává se Čína silně ovlivňovat západním činoherním divadlem. Tento trend se neprojevuje pouze psaním dramat západního střihu, ale ovlivňuje i samotné vnímání tradičních čínských divadelních forem, včetně pekingské opery. Ta sice byla zprvu představiteli Májového hnutí (*Wusi Yondong,* 五四运动) odmítána, později ale začala být čínskou politickou elitou vyvážena do zahraničí jako ukázka tradičního umění, což silně pomohlo navýšení její domácí prestiže.

Ve své práci přehodnocuji tradiční západní interpretace Mei Lanfanga a zaměřuji se především na otázku, na kolik a jak byly Mei Lanfangovy divadelní reformy ovlivněny konfrontací s evropskou kulturou. Pokouším se postihnout, jakým způsobem kontakty se západní kulturou spoluurčovaly Mei Lanfangovu tvorbu a nakolik bylo jejím prostřednictvím proměněno samo čínské divadlo. Vycházím přitom z faktu, že Mei je vnímán a oslavován jako největší z tvůrců pekingské opery, nejen proto, že tento starobylý žánr pěstoval a převedl do nové doby, ale i proto, že jej reformoval a ustanovil jej v té podobě, v jaké jej dnes známe.

Sledování procesu utváření této dnešní podoby pekingské opery v kontextu narůstajících kontaktů se Západem postuluje nový a „jiný“ pohled na Mei Lanfanga, což je zajímavé zejména pro českou teatrologii, která je doposud pod silným vlivem Brechtovy interpretace čínské inspirace a o ní se opírající teorie epického divadla a zcizujících efektů. Velký vliv této brechtovské interpretace čínského divadla vyrůstá z již naznačené skutečnosti, že recepce čínského divadla západní kulturou je do značné

míry určována způsobem, jakým tuto inspiraci dokázalo „využít“ avantgardní divadlo, respektive atraktivitou tezí, které na jejím základě formulovali teoretici při naplňování vlastních uměleckých vizí.

Příkladem toho mohou být i čeští strukturalisté, kteří v návaznosti na Brechta čínské divadlo chápali jako čistě znakovou formu, pracující především s vnějším účinkem slov a gest. Jejich názory, jakož i vyjadřovací a argumentační aparát následně víceméně přejímá také Dana Kalvodová, jediná sinoložka soustavně se zabývající čínským divadlem, byť i ona si byla vědoma dílčích nepřesností a omylů, jichž se její předchůdci – Brušák a Veltruský – v rámci svého teoretického zaměření a znalostního omezení dopouštěli.[3]

Interpretace čínského divadla strukturalisty a jejich vliv na české teoretické myšlení výstižně pojmenovává studie „Znakové systémy divadelních forem v českém myšlení o divadle“.[4] Její autorka, Šárka Havlíčková–Kysová, v ní upozorňuje na klíčovou roli, kterou v českém myšlení sehrála studie Karla Brušáka Znaky na čínském divadle publikovaná v roce 1939 v časopise *Slovo a slovesnost*.[5] Ukazuje, že Brušákova osobní zkušenost s čínským divadlem byla sice nulová, nicméně přesto bez rozpaků převzal Brechtovo chápání čínského divadla jako čistě zcizovací techniky, jež komunikuje s adresátem výhradně pomocí abstraktních znaků, tedy víceméně v racionální sémantické rovině. Vytvořil tak jistý interpretační stereotyp, jenž ovlivňuje české divadelní teoretiky dodnes. Dokladem může být práce Martiny Musilové, která propojuje Mei Lanfangovo herectví s Brechtovým pojetím zcizovacího efektu slovy: „*Na Mei Lanfangově herectví dále Brechta zaujala absence emocionální eruptivnosti.*“[6]

Já se naopak ve své práci pokouším upozornit na skutečnost, že takovýto přístup formuluje jen jeden možný – vyhraněný, deskriptivně racionální – přístup k čínskému

---

[3] KALVODOVÁ, Dana. *Znakovost v divadle Východu. Poznámky k českým sémiotickým statím*. Svět a divadlo 1996, č. 3, s. 12–19.

4 HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. *Znakové systémy asijských divadelních forem v českém myšlení o divadle*.[cit.2017–4–25]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115601/1_Theatralia_13-2010-2_5.pdf?sequence=1

[5] BRUŠÁK, Karel. *Znaky na čínském divadle. Slovo a slovesnost, 5 (1939), č. 2, s. 91-98.*

[6] MUSILOVÁ, Martina. Fauefekt, vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví. Praha: Namu a Brkola,2010. s. 48.

divadlu a nepostihuje širokou škálu dorozumívacích prostředků, jimiž toto divadlo oslovovalo své diváky.

Nahlédneme-li do vlastních zápisků Mei Lanfanga, záhy totiž zjišťujeme například to, že tento reprezentant čínského divadla pro vyložení své vlastní herecké metody často a ochotně přejímá terminologii Stanislavského, což výklad pekingské opery jako přímého protikladu k divadlu založenému na emociálním vciťování jednoznačně zpochybňuje.

Pokud tedy je aspirací této práce ukázat, že Mei Lanfang byl divadelní tvůrce, jehož kontakty se Západem působily obousměrně, jakož i nakolik je zjednodušující vykládat čínské divadlo jen jako naprostý protiklad k evropským divadelním konvencím, musíme si také uvědomit, že čínské divadlo nikdy nebylo a není neměnnou a statickou veličenou, ale je nutné je chápat v jeho historických, žánrových a vývojových transformacích.

Ve srovnání s rozsahem, hloubkou a vysokou úrovní výzkumu týkajícího se ostatních podob čínské literatury, jakož i historie či jazykovědy, je pozornost věnovaná u nás výzkumu čínského divadla překvapivě malá. Zpočátku, v iniciační fázi, měly námluvy s čínským divadlem spíše deskriptivní charakter. Jako první se o čínském divadle na základě osobního zážitku zmiňuje zakladatel české sinologie Jaroslav Průšek. Přestože nepracuje s divadelní terminologií a jeho výklad je psán velmi obrazným jazykem, daří se mu jinakost exotického divadelního umění velmi trefně přiblížit soudobému českému čtenáři, mimo jiné i proto, že tento „exotický objev“ porovnává se soudobým divadlem evropským, čímž odkrývá jeho základní principy a odlišnosti.[7] V tomto kontextu si všímá délky představení, poukazuje na rychlé proměny dílčích výstupů a líčí specifika divadelního prostoru. Překvapuje jej, jak se jednotlivé hry hrají v rychlém sledu za sebou, v jediném divadelním odpoledni je tedy možno zhlédnout řadu různých dramat a příběhů. V konfrontaci s dobovým evropským směřováním k iluzivnímu realismu hodnotí také specifickou čínskou práci se znakem a imaginací: *„Čínský divák chce mít iluzi a je jí ještě schopen. Vidí na jevišti město, ale ve skutečnosti je to jen kus látky s namalovanou hradbou.“*[8]

[7] PRŮŠEK, Jaroslav. *O čínském divadle*. Lidové noviny, 6. 2. 1938, s. 2; týž: O struktuře čínského románu a povídky. Slovo a slovesnost, 5, 1939, s. 195–209-

[8] PRŮŠEK. Jaroslav. *O čínském divadle*. Lidové noviny 6. 2. 1938, s. 2.

Méně pozornosti Průšek věnuje popisu hudební stránky čínského divadelního umění, jakkoli tato v něm byla klíčová. Není ostatně sám: hudební systém pekingské opery zpravidla stojí mimo hlavní zájem nejen českých badatelů, kteří se většinou omezují pouze na jeho jednoduchý popis a k analýze se dostávají velmi zřídka. Problémem jednotlivých divadelních či literárních badatelů, jakož i – přiznávám – mým, je totiž absence adekvátního hudebního vzdělání, které by jim umožňovalo hudební složku adekvátně pojmenovat. Příčina však spočívá i ve faktu, že tato složka na západní recipienty vždy působila jako příliš „cizí“, tudíž nejméně inspirativní. Ostatně již sám zvyk označovat tento typ produkce pomocí slova opera, tedy pojmu západní provenience, je typickým projevem deskriptivního a konvekčního myšlení, které je zavádějící, protože asociuje konkrétní evropskou formu hudebního divadla. Přesto však výraz pekingská opera ve své práci používám, neboť je nejen v češtině již pojmem zavedeným a obecně srozumitelným.

—

Třicátá léta, kdy Mei Lanfang zažívá největší boom na jevišti, představují období, které je považováno za zlatý věk pekingské opery. Ta se stává oficiálním žánrem a je brána velmi vážně jako reprezentant čínské tradice a nové je i to, že dochází rovněž k institucionalizaci divadelního školství. Jednotlivá dramata navíc začínají být vydávána i knižně. Postupně se tak utváří „kánon“ děl, která mají nadále reprezentovat Mei Lanfangovo umění, byť ten je knižně kodifikován až v padesátých letech pod titulem Soubor her, v nichž Mei Lanfang vystupoval (*Mei Lanfang yanchu juben xuanju*, 梅兰芳演出剧本选举).[9]

Pekingská opera třicátých let reaguje na moderní dobu a v souladu s tím se formuje tvarově i tematicky. Jak později ukážeme, vznikají dokonce představení pekingské opery hrané v dobových „civilních“ kostýmech, jakož i tematicky zcela nové hry. Mei Lanfang je přitom ústřední osobnost mezi těmi, kteří se na těchto proměnách podíleli. O jeho výjimečnosti svědčí jednak to, že založil a vedl vlastní divadelní školu, ale i to, že byl herecky činný až do pozdního věku, což by u představitele ženských rolí *dan* bylo dříve zcela nemyslitelné.

[9] ZHONGGUO XIQU YUANJIU YUAN. *Mei Lanfang yanchu juben xuanju*. Beijing: Yinyue chubanshe, 1959. 323 s.

V současnosti je tak jméno Mei Lanfang jedním ze symbolů čínské kultury a identity, což potvrzuje i skutečnost, že každé jeho výročí je vřele připomínáno, a to nejen v Číně, ale i na Taiwanu. V Pekingu pak bylo na místě Mei Lanfangovy bývalé rezidence vybudováno muzeum, které pořádá časté výstavy a vydává řadu především propagačních publikací.

Mei Lanfangův styl hraní se stal nejen slavným, ale vytvořil také normu, která má své následovníky až do dnešních dnů a která získala pojmenování mei pai (梅派). Jeho repertoár byl navíc několikrát audiovizuálně zaznamenán. (Pro dobový evropský kontext je velmi významná nahrávka pořízená Sergejem Ejzenštejnem v roce 1935 během Meiovy návštěvy Moskvy.) Systematicky pak byly jeho opery v Číně natáčeny začátkem padesátých let, později i pro televizi

Čínských publikací o Mei Lanfangovi, ať již vydaných v čínštině nebo v angličtině, je velmi mnoho, často se však jedná spíše o populárně naučnou literaturu, která neaspiruje na hlubší kritické zhodnocení, příkladem může být kniha Mei Lanfangovo umění (*Mei Lanfang yu Jingju yishu,* 梅兰芳与京剧艺术)[10] či Velký umělec pekingské opery Mei Lanfang *Jingju yishu dashi Mei Lanfang yanjiu cong shu* (京剧艺术大师梅兰芳研究丛书).[11] Základem těchto publikací je bohatý obrazový materiál, přičemž ambicí není analýza, ale spíše propagace a pobavení čtenáře. Zajímavější jsou pak čínské studie, které se věnují pekingské opeře obecně. Například tedy souborná a obsáhlá historická práce Historie pekingské opery (*Zhongguo jingjushi,* 中国京剧使),[12] která podrobně mapuje vývoj pekingské opery od roku 1790 do roku 1949, a to především v rovině historické, takže v ní nenajdeme rozbor jednotlivých inscenací a dramat. Vzhledem k tomu, že tento typ publikací se usiluje vytvářet kontinuální obraz čínské tradice, není příliš překvapivé, že si jejich autoři nekladou otázky, které jsou pro mou práci zásadní. Totiž otázky, kdy se zformovala pekingská opera v podobě, jak ji známe dnes? Co bylo hnacím motorem změny? A jakou funkci začala díky této své proměně plnit v čínské společnosti?

---

[10] YANG, Fusen. *Mei Lanfang yu jingju yishu*. Beijing: Waiwen chubanshe, 2009. 117 s.

[11] WANG, Wenzhang: *Jingju yishu dashi Mei Lanfang yanjiu cong shu*. Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 2015. 643 s.

[12] MA, Shaobo: *Zhongguo jingju shi.* Beijing*: Zhongguoxijuchubanshe*, 1999. 2998 s.

Protipólem těchto oslavných prací je analýza Joshui Goldsteina, který se v řadě článků na téma „tradiční čínské divadlo“, a především v knize s názvem *Drama Kings*[13] zaměřuje na širší společenský kontext divadelních produkcí a snaží se upozornit na vzájemnou propojenost východní a západní kultury.

Jeho výklad pekingské opery vychází mimo jiné z myšlení Erica Hobswana a Terrence Rangerse, kteří zavádějí podnětný termín „vynalézané tradice“. Činí tak v knize *The Inventing of the Tradition,*[14] jež poukazuje na to, že řada uctívaných kulturních tradic není až tak stará, jak se obecně předpokládá, ale naopak nedávná, nebo dokonce právě vynalezená. Rozlišují přitom „vynález“ tradice od jejího „podnícení“, které si nenárokuje zpětnou platnost; snaha vynalézat tradice je přitom podle nich typická především pro mytologii moderního nacionalismu.

To přejímá i Goldstein, jenž zdůrazňuje silný vlastenecký charakter utvářející se Čínské republiky a spojuje jej se specifičností země v období koloniální modernity. Boří tak zažitou představu pekingské opory jako tradičního reprezentanta čínské kultury a vykládá ji jako víceméně nově zformovaný žánr – a vykresluje proces, díky němuž se pekingská opera jako nově vzniklá tradice etablovala. Nejen Joshua Goldstein, ale i John Zou ve své studii „Cross-dressed Nation: Mei Lanfang and the Clothing of Modern Chinese Men“[15], přitom upozorňují na dvojrozměrnost veřejného vystupování Mei Lanfanga, který se na jednu stranu prezentoval jako představitel tradičního divadla, nicméně ve veřejném mediálním prostoru se pohyboval téměř výhradně v oblecích západního střihu.

Existují ovšem i protikladné výklady, Zatímco Goldstein interpretuje čínskou operu v kontextu koloniálních vlivů, šanghajský badatel Yu Weijie ve své disertační práci o Mei Lanfangovi[16] chápe historii čínského divadla jako kontinuální vývojový proces a zdůrazňuje především návaznost na tradiční čínskou kulturu. Mei Lanfangovy kontakty se zahraničím pak líčí jako potvrzení světovosti čínského tradičního divadla.

---

[13] GOLDSTEIN, Joshua. *Drama Kings. Players in Public Recreation of Peking Opera. 1870- 1937*. Oakland: University of California Press, 2007. 382.

[14] HOBSBAWM, Eric a RANGER, Terence: *The Invention of the Tradition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1983. 320 s.

[15] ZOU, John: *Cross-dressed Nation: Mei Lanfang and the Clothing of Modern Chinese Men*. In Embodied modernities. Honolulu: University of Hawaii press, 2006. 290 s .

[16] YU, Weijie: *Mei Lanfang's Innovation in Beijing Opera*. Bayruth, 1992. Disertační práce. Universität Bayreuth, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät. 332 s.

Hlavním nedostatkem této publikace je citová zabarvenost, kdy autor některá problematická místa záměrně vypouští a obchází a nechává se unášet vlastní reflexí Mei Lanfangovy tvorby. Yu Weijieho text je nicméně cenný pro způsob, jakým mapuje dostupné materiálové zdroje.

Dalším možným klíčem k výkladu Mei Lanfangovy tvorby jsou práce vykreslující reformu postavení ženy v čínské společnosti, ale také celkovou proměnu chápání mužského a ženského těla. Souvisí to s faktem, že v pekingské opeře ženské role původně hráli jen muži a Mei Lanfang byl právě hercem ženských roli. V kontextu Čínskou republikou nastolených společenských změn do hereckých řad nově přicházejí i ženy, byť je jejich přítomnost všeobecně vnímána jako prvek velmi vulgární. Z genderového hlediska je ostatně zajímavé také samo složení divadelního publika a jeho proměny[17].

—

Má práce je rozdělena do tří hlavních částí. První z nich, nazvaná Kulturně-politický úvod, sleduje především základní proměny čínské společnosti, kultury a divadla během Mei Lanfangova života a v souvislosti s tím jeho hereckou výchovu a kariéru. Následná kapitola pojmenovává Meiův přínos čínskému divadlu popisuje a analyzuje jeho dílo a jeho reformu pekingské opery. V tomto oddílu vycházím především z komparace čínských a evropských prací na dané téma. Ve třetí části analyzuji dochované čínské filmové záznamy Mei Lanfangova umění jako součást aktu jeho kanonizace.

Při analýze Mei Lanfangova repertoáru zkoumám jednak jeho strukturu, zároveň mě ale zajímá Meiovo vnímaní vlastní tvorby tak, jak je zprostředkovávají jeho zápisky, případně zápisky jeho blízkého spolupracovníka Qi Rushana (齐如山), který je také autorem textů řady Meiem hraných pekingských oper a byl ostatně jedním z hlavních iniciátorů stojících za jeho cestami do zahraničí. Obraz repertoáru by měl postihnout jeho proměny a vyznačit klíčové hry, a to s ohledem na jejich obsahovou a formální složku. Analyzuji však také textové posuny Meiovy hrané tvorby v čase, respektive podle jakého klíče on sám a jeho tým jednotlivá dramata upravoval.

[17] ZOU, John: *Cross-dressed Nation: Mei Lanfang and the Clothing of Modern Chinese Men*. In Embodied modernities. Honolulu: University of Hawaii press, 2006. 290 s.

Ve svojí práci vycházím především z materiálů, které se mi podařilo nashromáždit během pobytu v ČLR, v Pekingu a Šanghaji. Velmi cenným zdrojem pramenů pro mě bylo Muzeum Mei Lanfanga a také univerzitní a národní knihovny v obou metropolích. Neméně důležitá je i sekundární literatura získaná během studijních pobytů ve Vídni a v Mnichově.

II. KULTURNĚ-POLITICKÝ KONTEXT DOBY

ZÁKLADNÍ PROMĚNA ČÍNSKÉ SPOLEČNOSTI A KULTURY A JEJÍ VLIV NA DIVADLO

„Od dob svého vzniku téměř před dvěma stoletími se pekingská opera stala esencí čínského národa, stejně jako důležitým symbolem čínské kultury. Nicméně pekingská opera nepatří jen čínskému lidu, ale i celému světu.“ [18]

Tento citát z předmluvy k souboru anglických překladů nejvýznamnějších her představuje standardní současné vnímání pekingské opery čínskou společností, která ji vnímá jako „národní poklad“, jehož je třeba si vážit, i jako „vývozní artikl“. Výročí jednotlivých divadelních umělců a významných institucí jsou proto oslavována oficiálními představiteli státu. A co víc: pekingská opera má také vlastní televizní kanál CCTV11, který vysílá ve všech provinciích.

Přesvědčení, že pekingská opera je výrazem národní jedinečnosti, není ale tak samozřejmé, jak by se mohlo zdát. Bylo kanonizováno až v první polovině dvacátého století,[19] jakkoli má své starší historické kořeny. Velkým motorem pro formování pojetí a utváření národního divadla a dramatu – *guoju* (国据) – *jingju* (京剧), tedy pekingské opery byl čínský střet se západní kulturou během tzv. polokoloniálního období, tedy v čase mezi opiovými válkami a vznikem samostatné Čínské republiky.

Čína nikdy nebyla kolonií v pravém slova smyslu, koloniální nátlak na ni byl však značný a má dlouhou historii. První britská loď přijela do Číny již v roce 1626 a v následných staletích Britové ovládli téměř celý čínský zahraniční obchod. Do Evropy dováželi především čaj a hedvábí, přičemž obchodní bilanci naopak vyvažovali dovozem v Asii pěstovaného opia, které v Číně nacházelo četné odběratele. Čínské úřady se sice jeho dovozu bránili, Britové však byli odhodlání hájit své ekonomické zájmy i vojenskou silou, což vedlo až k vypuknutí takzvaných opiových

[18] CAI, Jianfeng: *English translation series. Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe*, 2012. s. 14.

[19] Více o této problematice: *Embodied modernities: corporeality, representation, and Chinese cultures*. edd. Fran, Martin, Heinrich, Larissa. Honolulu: University Hawaii press, 2006 290 s.

válek. Šlo o koloniální válečné akce v Číně mezi lety 1839–1860, jejichž cílem bylo uvést „říši středu“ do závislosti na Velké Británii (jakož i Francii a USA) a otevřít její trhy západním obchodníkům. Již po první z nich – započaté v srpnu 1839 a o dva roky později u Nankingu ukončené mírovou smlouvou – byla čínská vláda přinucena otevřít zemi britským kolonizátorům natolik, že se toto období často počítá za konec předchozí čínské obchodní i kulturní izolace, ba za počátek moderní čínské historie. [20]

Vojenská konfrontace vytvářela nejen očekávatelný odpor k západu, ale paradoxně také realistickou snahu zemi zachránit tím, že se bude snažit těmto mocnostem vyrovnat, čili vzdorovat vzniklému nátlaku tím, že se Čína od agresorů bude učit. Klíčové návrhy vznesli představitelé takzvaného „pozápadňujícího“ hnutí *Yangwu yundong* (洋务运动), které prosazovalo nejen přebírání západních technologií a technickou modernizaci země, ale požadovalo také reformy politické, ekonomické vzdělávací. Cílem bylo vytvořit západně střiženou konstituční monarchii.

V souvislosti s tím začali čínští intelektuálové také razantně přehodnocovat tradiční čínskou kulturu. Tento trend ještě zesílil poté, co byla v lednu 1912 vyhlášena Čínská republika, jejíž aspirací bylo vyrovnat se západním demokraciím. Zakladatelé Kuomitangu a radikálové z tzv. Májového hnutí (neboli Hnutí čtvrtého května), které vzniklo roku 1919 mj. jako reakce na Versailleské mírové dohody a proměny světa po první světové válce, se postavili proti tradičním hodnotám spojovaným s konfuciánstvím a obhajovali přijetí liberální demokracie, evropského způsobu života, moderní vědy i západně střiženého umění. V radikální snaze o obrat naopak odmítali vše, co si spojovali s feudální Čínou. Útočili na všudypřítomnou tradiční kulturu a chtěli reformovat i umění a jazyk. Řada vzdělanců, například Liu Bannong (刘半农), Lu Xun (鲁迅), Hu Shi (胡适), tak začala prosazovat změnu písma: náhradu tradičně používaných čínských znaků latinkou. Věřili totiž, že tradiční čínské písmo je méně hodnotné a méně funkční než západní forma písemného záznamu jazyka, a chápali to také jako způsob, jak efektivně dekonstruovat tradiční čínskou kulturu. A jakkoli

[20] Smlouva mimo jiné Velké Británii postoupila Hongkong a pro západní obchod otevřela přístavy Guang zhou, Šanghaj, Xia men, Fu zhou a Ning bo. O problematice čínské kolonizace hovoří podrobněji: OSTERHAMMEL, Jürgen. Semi-colonialism and informal empire in twentieth-century China: Towards a framework of analysis. Bibliothek der Universität Konstanz, 1986. s. 290-314. In: Imerialism and After: continuities and discontinuities. Ed. Mommsen,, Wolfgang. - London: Allen & Unwin, 1986.

důsledky jejich vizí a činy nebyly tak radikální, tato tendence vyústila ve vznik systému pinyin (拼音), jenž psaní tradičních znaků zjednodušil. [21]

V tomto kontextu stály Mei Lanfangovy divadelní aktivity na hraně: na jedné straně navazovaly na tradiční čínské hodnoty a posilovaly čínskou sebeprezentaci, na straně druhé byl Mei Lanfang pod tlakem reformních tendencí, které vycházely z předpokladu, že i v umění je nutné se vyrovnávat s normou, jíž představuje západ – a s tím i konvenční evropskou představou Orientu.

Divadlo bylo u čínského dvora velmi populární již za dynastie *Mingchao* (明朝), na což navázala i dynastie *Qingchao* (清朝), jednalo se však o jiné typy produkcí, než známe dnes. Krokem k pozdější podobě pekingské opery byl rok 1723, kdy císař Yongzheng (雍正) zakázal na jevišti vystupovat ženám, a především období vlády císaře Qianlonga (乾隆), jenž panoval v letech 1736–1799 a během své první jižní cesty po Číně natolik podlehl kouzlu představení, která shlédl v provincii Anhui (安徽), že se rozhodl čtyři tamní soubory přivést do Pekingu. Na základě této návštěvy sestavil komisi, která vybírala nejlepší herce, a ti pak byli pozváni na oslavu jeho narozenin. Za okamžik příchodu anhuiských souborů do Pekingu se považuje rok 1790, kdy hrály u příležitosti narozenin císaře. Qianlong usiloval dát činnosti divadel také administrativní rámec, který by řídil jejich činnost, takže například hercům pracujícím pro dvůr zakázal komerční vystupování.[22]

Do dějin čínského divadla však zasáhli rovněž vládci, kteří nebyli příznivci divadla. Vztah qingského dvora k pekingské opeře byl totiž svým způsobem vztahem „lásky a nenávisti“. Řada císařů divadelní produkce milovala, jiní je ale chápali jako věc podezřelou a místo, kde se scházejí podezřelé živly a gambleři. Zejména na venkově proto byla veřejná vystoupení velmi často zakazována, aby se nestala podhoubím či impulsem k nekalým aktivitám. Qingský dvůr usiloval divadlo regulovat třeba i tím, že kontroloval, kde a za jakých podmínek může být postavena divadelní scéna. Velmi negativní vztah k divadlu měl pak císař Daoguang (道光帝 , 1821-1850), který herce ze svého dvora vyhnal, a ti byli následně nuceni spolupracovat s herci

[21] YU, Weijie: *Mei Lanfang's innovation in Beijing Opera, A Historical Documentation of His Artistic Career*. Disertace. Bayreuth, 1996

[22] MA,Shaobo: *Zhonguo jingju shi*. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1999. s. 21.

působícími pro městské publikum, což ale paradoxně vytvořilo zajímavé tvůrčí prostředí pro růst hereckých schopností a vznik excelentních umělců.

Zakladatelem pekingské opery (*jingjju bizu,* 京剧鼻祖), často též nazývaný otcem pekingské opery (*jingju zhifu* , 京剧之父), je Cheng Changgeng (程长庚, 1811–1880). Jeho první pekingské vystoupení v roce 1830 sice skončilo katastrofou a nezájmem publika, nicméně postupně se stal slavným a natolik ovlivnil podobu pekingské opery, že jej řada historiků považuje za jejího zakladatele. [23]

Velké podpory se pekingské opeře dostalo od císařovny regentky Cixi (慈禧), která Čínu fakticky ovládala v letech 1861–1908. Byla to také ona, kdo ke slávě vyzvedla „krále herců“ Tan Xinpeie (谭鑫培 , 1847-1917), který se specializoval na mužské role a jehož styl hraní převládl pod názvem škola Tan v druhé polovině 19. století. Po řadu let (1850-1910) tak byla pekingská opera vedena herci rolí typu laosheng (老生), herce mužských rolí.

V tradičním souboru pekingské opery byl velmi důležitý společný život skupiny, která vytvářela určitou komunitu. Soubor se mohl skládat až ze sta členů. Herci se skupinou zpravidla uzavírali roční smlouvy. Pozice, kterou jednotliví herci ve skupině zaujímali, se však lišila, podle obliby u publika tak byli rozděleni do řady tříd.[24]

Popularita byla pro soubory důležitá, protože pracovaly na komerční bázi a musely tak zaplnit divadla, která mohla pojmout více než tisíc lidí – a to za situace, kdy si v Pekingu vzájemně konkurovalo devět velkých divadelních scén. Ty byly rozmístěny okolo obchodních center, brány Qian (前门), či okolo trhů, a nabízely velmi rozmanitý repertoár.

Fungoval totiž specifický rotační systém: všechny velké divadelní scény (ale i ty malé, které byly zpravidla spojeny s čajovnami) pracovaly s časovým plánem založeným na principu čtyřdenních cyklů, na něž si je jednotlivé divadelní soubory mohly pronajmout. Kdo, kdy a co, to se dohadovalo rok předem, přičemž jednotlivé kontrakty snáze a dříve uzavíraly soubory největší a nejoblíbenější. Jakmile byl takto v dlouhém předstihu stanoven divadelní plán, stal se závazným a byl vyvěšen na

[23] Ibid. s. 130.

[24] GOLDSTEIN, Joshua. *Drama Kings. Players in Public Recreation of Peking Opera. 1870- 1937.* Oakland: University California Press. s. 41.

branách města. Bez jakékoliv další reklamy či propagačního materiálu tak bylo jasné, kde kdo bude vystupovat. Většina produkcí začínala okolo poledne a probíhala až do večera. Zajímavostí ovšem je, že publikum nevědělo, jaká konkrétní hra bude kdy hrána, šli tedy spíše na konkrétní soubor, u kterého mohli tušit, jaký má repertoár, ale konkrétní představu o tématu, které jim bude předváděno, diváci neměli.

Dokládá to skutečnost, že diváky přitahovali především určití herci či herecké skupiny. Nálada mezi diváky přitom byla živá, až divoká. Neměli totiž za povinnost „sledovat umění“, respektive, co se děje na jevišti, a mohli se volně bavit i mezi sebou. Atmosféra se však měnila, když na jeviště vstoupil obzvláště známý herec, to všichni teprve zpozorněli. Vedle veřejných vystoupení proto byla velmi oblíbená i představení soukromá, kdy si někdo bohatý pozval své oblíbené herce k sobě. Bylo přitom dobrým zvykem, že pozvaná hvězda souboru přizvala k představení rovněž ostatní členy, a pokud tak neučinila, mohl to být důvod k hercovu vyřazení ze spolku.

O popularitě pekingské opery svědčí také množství amatérů, kteří se tomuto typu produkce věnovali. Mandžuská elita utvářela kluby sdružující muže, jež se učili hrát a zpívat, přičemž někteří dosahovali vynikající umělecké úrovně a příležitostně, při benefičních vystoupeních se dokonce představovali i po boku profesionálů. Nicméně hranice mezi profesionálem a amatérem byla jasně daná. Amatér, byť sebelepší, nemohl za své vystoupení chtít honorář; jejich profesionalizaci navíc komplikovala skutečnost, že by to znamenalo společenskou degradaci, neboť sociální statut profesionálního herce nebyl velký. Dobové prameny konstatují, že se amatérští herci sice profesionálům mohli vyrovnat ve zpěvu, avšak pokulhávali po stránce tělesné průpravy a dovedností.

Výchova herce v pekingské opeře představovala léta pěvecké i fyzické přípravy, často spojené s velmi brutálními technikami, zahrnujícími intenzivní protahovaní a jiné postupy směřující mimo jiné k maximálnímu uvolnění kloubů. Většina škol typu *keban* (科班) zabývajících se výcvikem herců byla přitom propojena s jednotlivými soubory. Jejich žáky se stávaly jak děti herců, které pokračovaly v rodinné tradici, tak i děti chudých rodičů, kteří je nedokázali uživit, takže možnost dát je do herecké školy se jim jevila jako řešení. Pokud byla škola spojena se souborem, tak se její žáci podíleli

i na jeho vystoupeních: dětská část souboru hrála v divácky méně exponovaných hodinách, a byla tedy jakýmsi „předskokanem“ hlavního vystoupení.[25]

Podmínky ve školách byly velmi extrémní, často byly přirovnávány k sedmi letům ve vězení, neboť součástí motivace byly i tělesné tresty. S každodenním utrpením se přitom museli často potýkat právě ti nejlepší žáci, což bylo důsledkem velkých ambicí učitelů. Škola nenesla zodpovědnost za zdraví dětí a rodiče neměli možnost si je za žádných okolností možnost vzít zpět. Poté, co chlapci nastoupili do školy, dostali všichni stejné jméno, respektive příjmení, se kterým vystupovali na jevišti. Po půl roce byli přiřazeni ke konkrétnímu učiteli a studovali určitou roli. Ke kritériím rozhodujícím o volbě role patřily tvar obličeje, fyzická atraktivita, kvalita hlasu, stavba těla, pohybové dovednosti a celkový „charakter“ jedince.

Poté, co student ukončil své vzdělání a začal hrát, často také zůstával ve škole jako učitel. Případně se očekávalo, že bude přispívat do rozpočtu školy, a to i v případě, že začne působit v jiném souboru. Učitelé kebanu naopak garantovali, že ten, kdo školu dokončí, bude vždy mít dostatek práce, celá komunita totiž fungovala na bázi herecké solidarity. Pokud se konkrétní žák nehodil na herce či hudebníka, zůstal součástí souboru jako představitel menších rolí, případně jako technik, kostýmní výtvarník apod. [26]

K profesnímu a sociálnímu životu herců patřila řada rituálů. Měli proto také svůj vlastní chrám – ale také profesionální organizaci, která jim pomáhala v případě, že upadli do chudoby a podílela se rovněž na zajištění důstojného pohřbu. Obdobně jako v celé čínské společnosti byla mezi herci běžná závislost na opiu. (Ta se nevyhnula ani „králi herců“ Tan Xinpeiovi, který byl ovšem schopen navzdory všem obstrukcím si obstarat stabilní přísun drogy.)

Kromě škol typu *keban* fungovaly rovněž školy typu *sifang,* které však výuku k herectví spojovaly s mužskou a dětskou prostitucí, přičemž veškeré příjmy šly majiteli školy. Takto vychovaní herci se nazývali *xianggong* (相公) a povětšinou představovali

[25] Vznikaly i nezávislé herecké školy, ale ty nevydržely většinou déle než jen několik let. Jednou z mála škol, která fungovala déle, byla nezávislá škola Fuliancheng (富连成)，která byla založena s původním názvem1904 jako Xiliancheng (喜连成).

[26] GOLDSTEIN, Joshua: *Drama Kings. Players in Public Recreation of P*eking Opera. 1870–1937. Oakland: University California Press. s. 35.

ženské role, případně role mladistvých huadan (花旦). Kontakty s nimi pak byly velmi často nákladnou součástí života literátů a vedlo ke vzniku řady literárních děl opěvujících jejich krásu. Herecký život představitelů ženských rolí ovšem povětšinou neměl dlouhého trvání.

Zajímavostí je, že název používaný pro pekingskou operu v Číně，který přímo odkazuje k hlavnímu městu (*jingju* – 京剧, *jingxi* –*京戏*, či *pingju* – *平据*) nemá kořeny v Pekingu, ale v Šanghaji.[27] Souvisí to s napětím mezi oběma městy, které bylo konstitutivní silou při nacionalizaci pekingské formy divadla (a významnou roli sehrálo také v Meiově kariéře). Je tedy i příznačné, že později opera byla nazývána *guoju* (国剧), tedy národním dramatem, divadlem.

K zásadnímu rozšíření pekingské opery mimo hlavní město totiž došlo v roce 1867, kdy byla v Šanghaji otevřena Divadlo sladkého naplnění *Mantingfang* (满庭芳) a Čajovna vonokvětka (*Dangui,* 丹桂茶园), která měla tamní elitě předvést zábavu oblíbenou u císařského dvora. Tato divadla byla vybudována po vzoru divadel v Pekingu, ovšem s tím, že Šanghaj neměla dostatečnou vlastní hereckou základnu, takže bylo nutné vytvořit stálý soubor a na jednotlivé představení zvát herecké hvězdy z Pekingu. Pro takové herce se vystupování v Šanghaji stávalo výdělečnou záležitostí, placenou několikanásobně lépe než představení v Pekingu; součástí kontraktu ostatně byla i jízdenka první třídou a prvotřídní hotel.

V souvislosti s tím se změnila také propagace divadla. V Šanghaji nefungoval rotační producentský systém a podmínkou dostatečné návštěvnosti se stala nutnost jednotlivá představení adekvátně inzerovat. Nejdříve bylo publikum do divadla lákáno prostřednictvím pouliční inzerce, později i v prvních čínských novinách, které po západním způsobu začaly vycházet právě v Šanghaji. Ve chvíli, kdy periodika, jako Šanghajský rušný život (*Shanghai shijie fanhua bao,* 上海世界繁华报) a Divadelní noviny (*Youxi bao,* 游戏报, začala zveřejňovat také „fámy“ ze světa pekingské opery, změnil se o zásadně mediální kontext, který silně ovlivnil také divadelní prostředí. Posílil se systém hereckých hvězd, řečeno dnešním jazykem, celebrit. Také rozvoj železniční sítě přispěl ke zkracování vzdáleností mezi jednotlivými městy, což mělo

[27] Podrobněji: GOLDSTEIN, Joshua: *Drama Kings: Players and publics in the Recreation of Beijing opera, 1870- 1937*. Oakland: University of California Press, 2007. s 2.

za důsledek zájezdy jednotlivých hvězd. Pekingská opera díky tomu získala výsadní postavení nad lokálními žánry. Tím, jak rostla popularita pekingské opery, nejen v Šanghaji, ale i v Tianjinu, Harbinu, Haikou a Kaifengu, se začalo ještě více měnit ekonomické uspořádání jednotlivých souborů. Díky těmto novým možnostem výdělku pro hvězdy, byly divadelní společnosti nuceny stále více kalkulovat s jejich kultem.

Zatímco dříve se postavení herců pekingské opery příliš nelišilo od postavení herců působících jinde po Číně, komercionalizace divadla podpořila pekingské soubory a jejich hlavní představitele. V důsledku toho se měnilo i postavení hereckých celebrit uvnitř souboru. Okolo roku 1890 se špičkoví herci se již mohli přestěhovat do vlastních rezidencí namísto dřívějšího společného bydlení. Získali také individuální příjem a měli dokonce možnost současně působit ve více společnostech. Oblíbený herec se od souboru emancipoval: vlastnil fundus na míru střižených kostýmů a byl schopen před publikum předstoupit i sám za sebe s promyšleným rejstříkem osobních výstupů a zpěvů.

Na řadu dalších zajímavostí okolo čínského divadla na sklonku císařství poukazuje Joshua Goldstein, který tehdejší divadelní život chápe jako prostor, kde se potkávaly a střetávaly různé, mnohdy i protikladné trendy. Zatímco dle Goldsteina šanghajská a tianjinská divadla se formovala dle velkých pekingských scén, v samotném Pekingu došlo k zajímavému posunu: vedle „velkých“ scén a souborů se tu objevily menší divadelní produkce pořádané v čajovnách. I sem obecenstvo přicházelo zpravidla na celé odpoledne, nicméně mohlo tam vidět vystoupení, která pracovala s modifikovanými výrazovými prostředky, a hlavně nepodléhala cenzuře a restrikcím. V druhé polovině devatenáctého století bylo údajně v Pekingu několik stovek těchto divadel.

Joshua Goldstein poukazuje též na význam sociální role čínského divadla, která vypovídala o tom, k jaké společenské třídě člověk náležel a jak to demonstroval, například skrze své kontakty s herci. Zvykem například bylo, že představitelé rolí dan zůstávali v kostýmu a po vystoupení doprovázeli své sponzory. Rozdíl mezi Pekingem a Šanghají je pak zajímavý i z genderového hlediska. Zatímco v hlavním městě nesměly ženy do hlediště, v Šanghaji to možné bylo a ženy představení navštěvovaly. Většinou šlo o kurtizány – společnice a jejich lístek byl dvakrát dražší než vstupné pro

muže. Ani zde se totiž nepovažovalo za vhodné, aby byly ženy z dobrých rodin vystavovány pokleslé atmosféře divadla.

Pro pochopení Mei Lanfangových reforem je nutné představit podobu tradičního čínského divadla před založením republiky v roce 1912, a to s ohledem na jeho formální tvar a estetickou odlišnost od divadla evropského.

Procházíme-li historií čínského divadla, tak součástí geneze Mei Lanfangovy inovace byl mimo jiné také žánr nazývaný *kunqu* (昆曲), jehož historie sahá až do šestnáctého století. Tento žánr byl ovšem jen jedním z řady žánrů-forem tradičního dramatu. V dnešní době se proto pro označení tradičního čínského divadla používá obecnější a neutrálnější termín *xiqu* (戏曲), jenž označuje jakoukoli hru kombinující text, hudbu a akrobatické prvky. Přísně vzato to tedy není divadlo v našem slova smyslu, ale performance na pomezí divadla a cirkusu, která může nabývat mnoha různých forem-žánrů. Ostatně ještě dnes najdeme po celé Číně více než tři sta regionálních podob takovýchto produkcí, neboť se jedná o velmi variabilní druh umění, který se dodnes těší velké popularitě. Řada nových podob divadla *xiqu* vznikala i v období první republiky (1912-1949), jakož i po převzetí moci komunisty. Je nutno poznamenat, že většina z těchto podob čínské divadelní tradice nikdy neprošla procesem nacionalizace, která by je povýšila na celonárodně sdílenou hodnotu, zůstala tedy živá, produktivní a srozumitelná pouze na regionální úrovni.

Budeme-li hledat obecnější rysy, jež spojují tradiční čínské divadlo jako celek, tak je to specifické metrické a rytmické schéma, a především charakteristické uspořádání rolí, které každou postavu definuje prostřednictvím konkrétního jazyka a rejstříku gest. Přestože jednotlivé postavy mohou v různých variantách čínského divadla nabýt velmi rozmanitých konkretizací, čtyři základní typy rolí zůstávají konstantní. Jsou to:

1. mužská role zvaná „sheng“ – 生

2. ženská role zvaná „dan“ – 旦

3. role malovaného obličeje označovaný jako „jing“ – 净

4. klaun „chou“ – 丑

Kromě těchto hlavních typů existují ovšem také podtypy, například v pekingské opeře může ženská postava dan nabýt podoby pěti podtypů, rozdělených podle věku, profese, kostýmování a stylu hraní:

a) laodan – 老旦: většinou starší žena.

b) qingyi – 青衣: elegantně oblečená mladá žena, případně žena ve středních letech, k jejímu charakteru patří pokora. Od představitelky se očekává, že bude velmi často a dobře zpívat.

c) huadan – 花旦: „živoucí žena“, na rozdíl od předchozí obsazovaná s důrazem na silné herecké schopnosti představitelky.

d) huashan – 花衫: postava, jež kombinuje herecké schopnosti rolí qingyi a huadan.

e) wudan – 武旦: postava, jež kombinuje ženskost s bojovým uměním.[28]

Většina herců xiqu se trénuje na to, aby představovala, ztvárňovala jeden jediný typ. Tyto typy však nepředstavují ustrnulé herecké stereotypy, ale spíše určité vzorce - guilü (规律).[29] Ve výsledku to znamená, že tradiční čínské divadlo se nepokouší „realisticky“ portrétovat jednotlivce (což je historicky typické pro západní drama a divadlo), ale pracuje spíše s různými variacemi konvenčních technik; tomu odpovídá také komplikovaná dramatická struktura, prostřednictvím které jsou v jednotlivých hrách předváděny zvolená témata a konflikty.

Historické pozadí pekingské opery, z níž Mei Lanfangovy aktivity vyrůstaly, utváří mimo jiné žánr kunqu (昆曲 = písně z města Kunshan), který vznikl v šestnáctém století a čínským jevištím dominoval až do století osmnáctého. Zdědil přitom textovou a performativní strukturu her označovaných jako jižní hry (*nanxi*, 南戏). Byl adresován intelektuální elitě, čemuž odpovídal i způsob, jakým uspokojoval její estetické nároky. Charakterizovala jej pomalost, tedy velmi pomalý hudební rytmus, i pomalé a propracované jevištní pohyby. Jelikož ale tento žánr byl cizí

[28] SCOTT, A C.. *The classical theatre of China*. New York: Dover Publications, 2001. s. 59–81.

[29] WICHMANN. Elizabeth. *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. s. 7.

běžnému publiku, ztratil na začátku devatenáctého století svoji popularitu a ustoupil žánrům jiným, přitažlivějším a lidovějším.[30]

Nahlíženo z této perspektivy pekingské opery je původně jednou z mnoha lokálních forem divadla, která prošla dlouhým procesem vývoje, na jehož konci byla její nacionalizace a kodifikace. Důležitým krokem na této cestě, byl – jak jsem již konstatovala – rok 1790, kdy čtyři divadelní společnosti u příležitosti osmdesátin císaře Qianlonga předvedli v Pekingu anhuiskou podobu divadla. Jejich produkce byly pojmenovány slovem *pihuang* (皮黄) dva hudební styly: *xipi* (西皮) a *erhuang* (二黄). V Pekingu přitom koexistovaly a soutěžily s jinými divadelními formami, přičemž jimi byly ovlivňovány. Nicméně byli to tvůrci divadla pihuang, kteří v polovině 19. století formovali základy toho, co se dnes nazývá pekingskou operou.

Své dnešní označení tato forma divadla ovšem získala až ve chvíli, když byla koncem devatenáctého století představena v Šanghaji. Tamní publikum totiž produkce pekingských herců vnímalo jako něco nakolik odlišného od toho, co doposud znalo, že to podle místa, odkud k nim herci přišli, nazvali jingju – tedy pekingské divadlo - pekingská opera.

Krizovým obdobím pro pekingskou operu se stal počátek století dvacátého, tedy poslední léta dynastie Qing a začátek republikánské éry. V této době země prodělávala nesmírnou sociální a ekonomickou proměnu, přičemž intenzivněji než kdykoli před tím prožívala střet mezi vlastní kulturou a Západem. Promítlo se to i do recepce tradičního čínského divadla xiqu, respektive jingju, které v transformující se čínské společnosti vyvolávalo velmi protichůdné reakce.

Dostalo se mu nesmírné popularity u královské rodiny a mezi skupinami městského obyvatelstva s nízkým příjmem, takže v této době značná část významných herců, například Tan Xinpei či Yang Xiaolou (杨小楼), dosahovala doposud nevídaných výdělků. Naopak nemalá část čínských intelektuálů chápala pekingskou operu jako rakovinu feudální kultury. Nikdy předtím totiž čínští intelektuálové neměli tak malou důvěru ve vlastní kulturu jako v prvních desetiletích dvacátého století.

Příkladem může být časopis *Nové mládí* (*Xinqingnian,* 新青年) založený roku 1915. Jeho tvůrci a přispěvatelé se radikálně vymezovali vůči dosavadnímu

[30] Ibid.

kulturnímu konfuciánství a volali po zásadní reformě literárních forem, s cílem co nejvíce přiblížit se ideálu přebíranému ze Západu. Touha po revoluci umění a rekonstrukci kulturního života byla tehdy nesmírná. Pokud jde o drama, tak si Nové mládí za vzor bralo především Henrika Ibsena, jenž zaujal a ovlivnil celou řadu čínských intelektuálů. Ve srovnání se západním divadlem a dramatem bylo pekingské opeře vytýkáno, že její texty mají nízkou literární úroveň, jsou jednoduché a postrádají logiku, představení se pak jevila jako příliš improvizovaná. Hercům a tvůrcům divadla bylo rovněž vytýkáno nedostatečné vzdělání.

V souvislosti s tím, se předmětem diskuzí o divadle stávaly i sociální otázky, tedy jeho okrajové postavení ve společnosti a nízké příjmy umělců a jejich rodin. Zvláštní pozornost vzbudila genderová otázka, totiž fakt, že v divadle nesměly vystupovat ženy a všechny ženské role tudíž hráli muži. Poukazovalo se na to, že šlo původně o opatření proti prostituci, ale to nejen ženské, ale i mužské, kterou velmi často kryly a zastřešovaly *tangzi* (堂子) – tedy místa, kde mužští herci trénovali. I příznivci tradičního divadla tak kritizovali spojování mužských představitelů rolí dan s prostitucí a požadovali, aby se herci ženských rolí dan střežili homosexuálního chování a prostituce.[31]

Přestože Mei Lanfang nebyl jediným, který se podílel na reformách tradičního divadla a proměně sociálního postavení divadla a divadelníků, stál se svými spolupracovníky v čele tohoto pomyslného hnutí.

Mei Lanfang se narodil v Pekingu a byl vychován uměleckou rodinou, která pocházela z Taizhou (泰州) v provincii Jiangsu (江苏). Jeho dědeček Mei Qiaoling (梅巧玲) byl jedním z nejúspěšnějších představitelů rolí typu dan. Jeho strýc Mei Yutian (梅雨田), renomovaný hudebník jingju, ho adoptoval po smrti jeho otce.

Hereckému umění ve stylu pekingské opery se Mei Lanfang začal učit v osmi letech Zajímavostí je, že jeho první učitel s ním nebyl spokojený, stěžoval si, že se Mei učí velmi zdlouhavě a jeho oči jsou při hraní velmi pomalé. V pekingské opeře jsou výraz a práce s očima velmi důležitý, Mei Lanfang sám ve svých pamětech přiznává,

[31] SCHMIDT-GLINZER, Helwig. *Geschichte der chinesischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München*: C. H. Beck 2 1999, s. 508. EBERSTEIN, Bernd: *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*, - Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg. Gebundene Ausgabe – 1983 s. 45-49.

že měl slabý zrak, který musel cvičit.[32] Zdá se však, že tuto obtíž překonal, jelikož byl velmi známý pro svoji excelentní práci s očima.

Mei byl dokonce nucen svého učitele změnit a začal studovat u proslulého herce rolí qingyi Wu Lingxiana (吴菱仙). Wu se pak rozhodl připravovat Meie[33] pro hraní ženských rolí v tradičních hrách. Kolem roku 1906 tak Mei mohl jako qingyi začít vystupovat před studenty Císařské univerzity (*Jingshi daxue tang,* 京师大学堂), tedy školy, jež byla předchůdcem dnešní Pekingské univerzity (Beijing daxue, 北京大学). Pro Mei Lanfanga bylo setkání s vzdělanou elitou zásadní a mnozí přátelé, které měl možnost v rámci těchto vystoupení poznat, se stali jeho podporovateli po celý život.

Dalším významným Meiovým přítelem byl Qi Rushan, jenž se narodil kulturně orientované rodině a dostalo se mu vzdělání překladatele z němčiny a francouzštiny na Císařské překladatelské akademii (*Jingshi Tongwen Guan,* 京师同文馆).[34] Qi už během svého studia velmi často navštěvoval divadlo, a to díky volným lístkům, které dostával od spolužáků. Po ukončení studia odcestoval do Evropy a jako obchodník rozvíjel vztahy mezi Evropou a Čínou. Podle jeho vzpomínek na něj nejsilněji zapůsobila návštěva Paříže v roce 1911 (v roli manažera společnosti prodávající tofu), kde viděl celou řadu představení.[35]

Po revoluci se Qi vrátil do Číny, stal se profesorem dramatu na Pekingském ženském institutu věd a umění (*Beiping nüzi wenli xueyuan*, 北平女子文理学院). Mei Lanfang navštěvoval Qi Rushanovy přednášky o západním dramatu a byl silně ovlivněn jeho kritikou tradičního čínského divadla. V roce 1911 Qi Rushan poprvé uviděl Mei Lanfangovo vystoupení a nesmírně ho zaujal, postupně se stal jeho uměleckým rádcem, spolupracovníkem, producentem a autorem dramatických textů.

Byl to tedy Qi Rushan a ostatní členové skupiny, jež se kolem Meie utvořila, pod jejichž vedením Meiova tvorba prošla řadou proměn a on sám se proměnil ze

---

[32] MEI, Lanfang_ *Wutai shenghuo sishi nian*. Beijing. Tuanjie chubanshe, 2005. s. 10.

[33] Ibid.

[34] Tato národní instituce pro studium cizích jazyků byla založena v roce 1862 během hnutí, které se snažilo Čínu pozápadnit a byl zaměřen na výchovu diplomatů a tlumočníků. Byla to jedna z mála institucí, která se snažila o kulturní kontakty se Západem i v době, kdy převažovala tendence k izolaci.

[35] QI, Rushan. *Qi Rushan huiji lu*. Shanghai: Shanghai wen yi chubanshe, 2014. s. 25.

specialisty na role qingyi na umělce, schopného hrát veškeré role dan, a to způsobem ženštějším než ženy. Z představitele umění pracujícího s tradovanými formálními postupy se tak stal reformátor, který dokázal tyto formy provázat s evropským realismem; z uznávaného – leč jen místního – herce přerostl v mezinárodní hvězdu.

Pro Mei Lanfangovu divadelní činnost byla schopnost komunikovat a spolupracovat s intelektuální elitou velmi důležitá. Pohyboval se mezi západně a japonsky orientovanými vzdělanci, kteří byli připraveni poskytnout jeho umění morální, ale i finanční podporu. Důležité přitom bylo, že přátelé typu Feng Gengguanga či Qi Rushana zaujímali k představením jingju, tradičním čínským divadelním formám, jiný – méně pohrdavý – postoj než ostatní intelektuálové z Hnutí čtvrtého května.

Nicméně zamyslíme-li se nad vizemi členů Meiovy skupiny, tak je zřejmé, že i oni, stejně jako představitelé Májového hnutí, věřili, že je nutné tradiční divadlo reformovat po vzoru západní realistické dramatiky.

III. REFORMY

PŘÍNOS MEI LANFANGA ČÍNSKÉMU DIVADLU A PEKINGSKÉ OPEŘE

CESTY JAKO PROPAGACE ČÍNSKÉHO DIVADLA – A POZNÁVÁNÍ DIVADLA „JINÉHO“

Mei Lanfangova herecká kariéra je v čínském i evropském kontextu naprosto výjimečná, a to v mnoha směrech. Tvořil v době, která je protkána mnoha kontrasty politickými, společenskými, kulturními a uměleckými, za jeho hlavní devizu tak lze považovat schopnost pochopit „ducha doby“ a tvůrčím způsobem jej promítnout do své tvorby a do její prezentace. Mei Lanfangův přirozený cit pro měnící se společenské ovzduší a dobové požadavky byl zásadním motorem jeho velkolepého domácího a posléze i mezinárodního úspěchu.

Oboje se přitom vzájemně propojovalo: jeho mezikontinentální sláva se podílela na způsobu, jakým byly jeho zásahy do tvaru pekingské opery přijímány na domácí scéně, a následně měla rozhodující vliv i na jeho volbu repertoáru a uměleckých prostředků, s nimiž pracoval. Uznání ze zahraničí působilo za dob Čínské republiky na pochroumanou čínskou duši jako balzám, a Mei Lanfang se tak aktivně podílel na proměně a vytváření čínské kulturní identity a na hledání národního divadla.

Mei Lanfanga lze navíc v rámci čínské kultury chápat jako první pophvězdu v moderním slova smyslu. Jako jeden z prvních měl totiž velmi silnou propagační strategii a aktivně se staral o svůj mediální obraz. Dokladem toho jsou i četné propagační předměty: Mei Lanfangův portrét byl na široké škále výrobků, od cigaret až po předměty denní potřeby reklamy na tyto výrobky vycházeli v periodicích.[36] Tato silná propagační kampaň byla možná i kvůli tomu, že měl za sebou velmi mocné a majetné mecenáše, kteří podporovali každý jeho krok a zároveň těžili z jeho popularity.

[36] Především deníky jako Společenské obrázkové noviny *Xuehui huabao* (学会画报), obrázkový deník *Tuhua shibao* (图画时报), či Život hvězd *Yingxishenghuo* (影戏生活).

Mei Lanfang se tak stal kulturní ikonou, jak v knize *Drama Kings* konstatuje Joshua Goldstein, považován za jednoho z nejlepších představitelů ženských rolí *dan*. Velmi se vžilo pojmenování čtyři velcí představitelé rolí dan (*Si da mingdan,* 四大名旦), které se poprvé v tisku[37] objevilo v roce 1921, kromě Mei Lanfanga jimi byli Cheng Yanqiu (程砚秋)、Shang Xiaoyun (尚小云)、Xun Huishen (荀慧生). Mei Lanfangův mezinárodní úspěch nesporně přispěl k tomu, že Mei byl vnímán jako nejlepší mezi ostatními vynikajícími herci rolí dan.

Podle blízkého spolupracovníka Qi Rushana Mei Lanfangovy výpravy do zahraničí znamenaly zásadní obrat v oťukávání čínského divadla zahraničním publikem a vytváření jeho nového image.[38] Mei Lanfangovy námluvy s cizokrajnou kulturou ovšem začaly už v Pekingu, a to prostřednictvím spolupráce se zahraničními velvyslanectvími, která měla cizince přesvědčit, že tradiční čínské divadlo není neatraktivní a necivilizované. Podle badatele Yu Weijie přitom důvod, proč Mei Lanfang u zahraničních adresátů uspěl, spočíval právě v jeho schopnosti inovovat staré formy a představit je přitažlivým způsobem, který byli oni připraveni přijmout. Právě v tuto chvíli začínají vznikat Mei Lanfangova nejznámější dramata Chang E letí na Měsíc (Change benyue, 嫦娥奔月), Nebeská služebnice rozptyluje květy (*Tiannü sanhua,*天女散花), Sbohem, má konkubíno (霸王别姬额, Ba wang bie ji) či Madam Shangyuan (*Shangyuan furen,* 上元夫人,).

V časech dynastie Qing, ale ani v prvních letech Republiky, nebylo zvykem, že by Evropané navštěvovali představení pekingské opery, Qi Rushan uvádí, že zlom nastal v roce 1909, konkrétně na banketu uspořádaném pro britského vyslance Paula Reinsche skupinou čínských studentů, kteří studovali na amerických vysokých školách. To byl totiž okamžik, kdy Mei poprvé vystoupil pro západní publikum s ukázkou čínské kultury, přičemž vyslanec Reinsch měl být jeho vystoupením natolik uchvácen, že se Meie rozhodl ještě jednou navštívit u něj doma. Qi Rushan o této návštěvě hovoří jako o prvním oficiálním kontaktu cizince s představitelem pekingské opery.[39]

---

[37] Poprvé se toto označení objevilo v tianjinských novinách Velký vítr (*Dafeng bao*, 大风报), v roce 1921. Podruhé pak v pekingském Deníku Shuntian *shibao* (顺天时报) v roce 1927.

[38] QI, Rushan. *Mei Lanfang youmei ji*. Shenyang: Liaoning jiaoyu chubanshe, 2005, s. 5.

[39] Ibid.

Bez ohledu na věrohodnost této informace je jasné, že Mei Lanfang a tým, jenž za ním stál, byli už v této době odhodlaní zahraniční publikum dříve či později oslovit – a vycházeli přitom zjevně z přesvědčení, že mezinárodní úspěch bude i v Číně chápán jako garance kvality[40]. Snaha představit své umění cizincům tudíž byla součástí procesu hledání vlastní národní identity skrze respektovanou zahraniční kulturu. Postupně se tak podle Qi Rushana z Mei Lanfangových vystoupení stávala atrakce pro cizince, která se rovnala návštěvě Velké čínské zdi[41]. V roce 1915 pak měl například možnost vystoupit před více než třemi stovkami amerických učitelů během večera s pekingskou operou, který zorganizoval Klub amerických škol.

V následných desetiletích pak Mei Lanfangova vystoupení spatřila celá řada Evropanů, Američanů a dalších cizinců, včetně celebrit. Když tak roku 1924 přijel do Číny slavný indický spisovatel a dramatik Rabíndranáth Thákur (u příležitosti premiéry jeho dramatu *Chitra*, jež zde bylo hráno v angličtině místní New Moon Society), ani v jeho programu nesměla návštěva Mei Lanfangova představení chybět.

Již od počátku druhého desetiletí bylo součástí Mei Lanfangových aktivit také vystupování v jiných městech, které mělo jeho pojetí umění a pojetí divadla propagovat po Číně. Důležitá byla zejména návštěva Šanghaje v roce 1913, která v té době byla vnímána jako okno do světa a místo kontaktu se západní kulturou. Meiův soubor zde hrál pětkrát (znovu se pak do Šanghaje vrátil ještě v roce 1914 a 1916). Je přitom pravděpodobné, že právě díky tomu následně dostal pozvání také do britského Hongkongu. Stopadesátičlenný ansámbl jeho divadla dorazil do Hongkongu lodí 15. listopadu 1913, aniž tušil, jaký tam budou mít úspěch. Jestliže měl totiž původně vystupovat deset dní, nečekaný zájem publika prodloužil jejich pobyt na dvaadvacet dní.

Dalším krokem byla výprava do Japonska, tedy vystupování před publikem, které bylo čínskému kulturně relativně blízké a současně dosti vzdálené. Mei Lanfang v Japonsku vystupovat dvakrát a obě cesty sehrály významnou roli při hledání způsobu, jak oslovit cizí publikum.

---

[40] O tomto faktu svědčí především ohlas a bedlivé sledování denního tisku těchto výjezdů a hodnocení úspěšnosti jeho cest.

[41] Ibid. s. 7.

Poprvé se vypravil do Japonska, přesněji do Tokia, roku 1919 na pozvání manažera tamního Imperiálního divadla. Pozvání přitom zprostředkoval japonský herec Fuku Chi Shin Sei, který do Číny velmi často cestoval a byl znalcem tamní kultury. Příjezdu Mei Lanfanga předcházela velká propagační akce, během níž Fuku Chi Shin Sei místním divákům vysvětloval poetiku pekingské opery a zároveň představoval děj dramat, které měly být inscenovány. I díky této podpoře byla Mei Lanfangova divadelní delegace přijata velmi vřele. Jeho družinu na tomto zájezdě netvořil celý soubor, ale jen skupina spolupracovníků, mezi nimiž nemohl chybět ani Qi Rushan. A přestože Meiovo vystoupení bylo pojato jen jako ukázka, bylo nutné pro představení soubor doplnit o japonské herce. To ale nebyl až tak velký problém, neboť Meiova vystoupení byla uváděna v rámci v rámci představení japonského divadla kabuki, které není pekingské opeře tak výrazově vzdálené, jako divadlo evropské, takže bylo možné využít herce vyškolené v tomto stylu. Meiův pobyt v Japonsku měl být původně delší, ale zkrátili jej politické události. Když v květnu 1919 v Číně vypuklo Májové hnutí, přistoupil na návrh čínských studentů a předčasně se vrátil.

K Mei Lanfangově druhé návštěvě v Japonsku došlo v roce 1923. Ta byla realizována víceméně ve stejném složení, Prameny ovšem připomínají, že Meie nově doprovázel také hudebník Xu Lanyuan (徐兰沅), který spolu s ním proměnil pekingskou operu tím, že její zvukovou stránku rozšířili o druhé housle, zvané erhu. Přidání těchto druhých houslí se přitom standardně považuje za velmi významný inovační součást Mei Lanfangových zásahů do podoby žánru. Japonskému publiku tak byla v roce 1923 pekingská opera představena v nové hudební podobě, s novým zvukem. Stejně tak jako při předchozí návštěvě přitom Mei Lanfang využil možnosti vystupovat s kabuki souborem a v rámci jeho představení.[42]

Po těchto dvou úspěšných zájezdech do Japonska se dalším cílem Mei Lanfanga a lidí kolem něj stala prezentace čínského umění v Americe. Většina čínských badatelů přitom chápe zájezd do Ameriky jako zásadní krok, který navýšil prestiž čínské divadelní tradice v zahraničí i doma. Jak ukazuje Qi Rushan, cestě byl od samého počátku přikládán velký význam a její úspěch byl podmíněn důkladnou přípravou, na níž se podílel celý tým. Důležitou součástí týmu byl učitel filosofie Zhang Pengchun

[42] TIAN，Min. *Mei Lanfang and the Twentieth Century International Stage*, New York: Palgrave Macmillan, 2012. s. 24.

(张彭春), který v Americe studoval a velmi se zajímal o dramatiku Henrika Ibsena, byl však také obeznámen s teoriemi Maxe Reinhardta a Edvarda Gordona Craiga. Po návratu z ciziny se ještě více stal průkopníkem činoherního divadla, kde se pod jeho vedením zrodilo takzvané nové drama (*xinju*, 新剧), které programově kombinovalo evropské realistické divadlo s poetikou tradiční pekingské opery. Základem jeho snah bylo rozhodnutí převést tradiční divadlo do moderních, současných kostýmů, jakož i pokus nalézat současné příběhy. A byl to právě Zhang Peichun, pod jehož vlivem Mei Lanfang přejímal do svých inscenací prvky evropského divadla, a především začal klást v Číně doposud nebývalý důraz na emoční složku tvorby postavy a na její vývoj. Tento moment je naprosto zásadní pro celý vývoj pekingské opery, do něhož tak ještě před Mei Lanfangovou návštěvou Ameriky vstupují prvky inspirované západním divadlem.

Oficiální cesta do Ameriky se uskutečnila v roce 1930 a Mei navštívil New York, San Francisco, Los Angeles, Chicago, Honolulu. Na turné vystupoval s představením, které bylo vždy pojato jako událost symbolicky reprezentující čínskou kulturu. Každé divadlo bylo proto vyzdobeno čínskými symboly a nápisy a také čínskými lucernami. Opona byla z červeného saténu malovaná čínskými květinami. Hudebníci seděli na jevišti. Program kombinoval estetický zážitek s poučením, každé představení se proto skládalo z mozaiky různých výstupů, které byly prokládány teoretickým výkladem o čínském divadle, jeho tradici a principech. Zajímavé ale je, že předváděné výstupy neprezentovaly tradiční čínský repertoár, nýbrž především Mei Lanfangovým týmem nedávno vytvořené hry.[43]

Tato americká cesta byla v Číně pečlivě sledována a její ohlas u americké kulturní veřejnosti byl až neuvěřitelný. Důsledkem toho byla i skutečnost, že Mei Lanfang se v Americe stal obdivovanou celebritou a měl tak možnost setkat se s místními slavnými umělci – a toto bylo zpětně velmi pozitivně reflektováno v Číně. Dokladem je článek z čínského periodika Filmový časopis (*Yingxi zazhi*, 影戏杂志), který míru Mei Lanfangova úspěchu podtrhuje i fotografií, na níž je zachycen s významnými hollywoodskými herci.[44] V Los Angeles měl totiž možnost navštívit filmové United Artist Studio, kde byl představen jeho zakladatelům: Charlie

[43] Ibid. 170 s.

[44] WANG, Yu. *Mei Lanfang yu zhongwai dianyingmingxing*. Ying xi zazhi. 1. 9. 1930-

Chaplinovi (po druhé se s ním potkal v roce 1936 v Šanghaji, když tam trávil svoje líbánky), Douglasi Fairbanksovi a Mary Pickfordové. Mei Lanfang byl Hollywoodem uchvácen a projevil zájem o to, aby jeho umění bylo natočeno (což se opravdu stalo následující rok při Faibanksově návštěvě Číny). Potvrzením skutečnosti, jak vysoce byl Mei Lanfang během své mise vyzdvihován, je i to, že byl pozván na řadu banketů pořádaných prestižními univerzitami: Kolumbijskou, Princetonskou, Chicagskou, San Franciskou, Havajskou. Obdržel dokonce i dva čestné doktoráty jako ocenění jeho literárních a uměleckých úspěchů, a to na univerzitě v Jižní Karolíně a na Pomona College v kalifornském Claremontu.[45]

Mei Lanfanga však zajímaly i jiné – z pohledu Číny „západní“ kultury. V roce 1935 proto přijal pozvání do komunistického Sovětského Svazu, kde se mu opět dostalo nemalé pozornosti. Podle zápisků dorazil jeho čínský soubor do Moskvy 12. března roku 1935 a mezi 23. a 28. březnem zde odehrál šest představení. Od 2. dubna hrál po osm dní v Leningradu a poté se opět vrátil do Moskvy k dalším představením. V obou městech měl při tom možnost poznat řadu ruských prominentních umělců. Mezi členy výboru, který organizoval jeho přijetí, byli Konstantin Stanislavskij, Vladimir Nemirovič-Dančenko, Vsevolod Mejerchold a další. Přítomen na jeho vystoupení však byl i německý návštěvník Moskvy Bertolt Brecht.

Soubor, který jej doprovázel, se skládal z dvaceti čtyř lidí, hlavními konzultanty byli Zhang Pengchun (张彭春) a Yu Shangyuan (余上沅). Během turné bylo představeno šest dramat, součástí prezentace však byly opět také ukázky doprovázené teoretickým výkladem o principech pekingské opery a čínského herectví. Význam, jenž byl těmto jeho vystoupením v Rusku přikládán, dokládá fakt, že Sergej Ejzenštejn některá jeho vystoupení zaznamenával na film. Stejně jako v Americe se přitom Mei Lanfang snažil poznat také místní divadelní kulturu. Během svého pobytu v Moskvě navštívil řadu představení, od opery přes balet.

MEIOVY ÚPRAVY TRADIČNÍCH DIVADELNÍCH POSTUPŮ

Paradoxem je, že zatímco na Západě je Mei Lanfang – díky Brechtovi – standardně interpretován jako ten, kdo „nám“ představil staleté divadelní formy a

[45]RUAN, Binyu. *Guowai tongxin:Mei Lanfang chenggong*. *Shiguanyue bao,* 1. 5. 1930.

zvyklosti, v Číně byl naopak vždy ceněn za inovativní přínos, jenž tyto zvyklosti posunuly.

Mei Lanfang je v čínském divadle ikona, nicméně jak jsme ovšem již několikrát naznačili, kdyby nebylo Qi Rushana a dalších spolupracovníků, nebylo by ani Mei Lanfanga, neboť právě oni měli na jeho zásazích do podoby pekingského divadla výrazný podíl.

Z toho důvodu je nutné dotknout se i Qi Rushanova pojetí divadla *xiqu* a toho, jak významnou roli sehrál právě v jeho případě západní vzor při intelektuálním osvojování a inovaci divadelní tradice. Qi Rushan, stejně jako ostatní čínští intelektuálové, byl odchován tradiční místní kulturou, nicméně v letech dospívání, kdy začínal poznávat západní silné státy, k ní v důsledku obdivu kultuře pocítil nedůvěru. Posléze ale prošel zpětnou proměnou z odpůrce pekingské opery do jejího nadšeného propagátora.

Vývoj jeho názorů byl přitom velmi příznačný pro období, kdy se na konci císařství a počátku Čínské republiky značně urychlil proces konstruování moderního národa. Jeho součástí totiž bylo, jak jsme již napsali, i odhodlání části nacionálně laděných čínských intelektuálů najít v čínské kultuře hodnoty schopné konkurovat těm západním, jež poznali díky své znalosti jazyka a „světa“ kolonizátorů. Tyto snahy pak – mimo jiné – spoluutvářely také odhodlání propagovat *jingju* jako divadelní formu vyjadřující národní identitu a reprezentující ji navenek. To ale znamenalo také tuto formu nově „pochopit“ a interpretovat, přiblížit západnímu vzoru. Qi Rushanův konstrukt národního divadla tudíž odhaluje principy, na jejichž základě byl soudobý vztah k tradičnímu divadlu utvářen.

Qi Rushan byl s tradičním divadlem v kontaktu již od svých studií. On sám svůj proměňující se vztah k pekingské opeře ovšem popsal slovy: „*Míval jsem rád národní divadlo. Nicméně poté, co jsem viděl divadlo v evropských zemích a zkoumal tamní činohru, mé myšlení se lehce pozápadnilo, takže po svém návratu jsem měl pocit, že naše divadlo není zajímavé. Proto jsem velmi často debatoval se svými známými a měl jsem pocit, že jejich názory na tradiční divadlo jsou mylné.*“ [46]

[46] QI, Rushan. *Qi Rushan huiji lu. Shanghai: Shanghai wen yi chubanshe*, 2014. s. 65.

Tento Qi Rushanův pocit zjevně vyrůstal ze skutečnosti, že začal na produkci tradičního divadla uplatňovat nároky západní činoherní dramatiky a realistické pravděpodobnosti. A v tomto smyslu také působil na Mei Lanfanga, přestože již dříve pravidelně navštěvoval jeho vystoupení. Osobně se však seznámili až kolem roku 1914.

Velmi důležité je pozorovat, jak vnímal Qi Rushan Mei Lanfangovo ztvárnění jednotlivých postav v inscenaci Zátoka řeky Fen (*Fen He Wan*, 汾河湾). V dopise na toto téma mu napsal: „*Včera v noci jsem viděl představení, bylo perfektně provedeno. Všechny pohyby* shenduan *byly nádherné, obzvláště pak část vstupu do jeskyně. Nicméně jsem objevil jednu chybu, a to poté, co žena spatří po osmnácti letech znovu svého muže.*“ [47]V následných diskuzích pak Meiovi jako představiteli ženské role *qingyi* vysvětloval, že jeho konvenční způsob hraní odporuje logice každodenní reality a nedává smysl. Přesvědčoval jej, aby právě v tom okamžiku Meiem hraná postava ženy jednala, aby odpovídala nárokům psychologické a fyziologické pravděpodobnosti. Při hodnocení způsobu hraní a představení přitom Qi Rushan kladl důraz především na výraz obličeje (*biaoqing*, 表情) a na tělesný pohyb (shenduan, 身段), přičemž kritizoval ustálený způsob předvádění a nabádal Mei Lanfanga, ať roli Xue Rengui ztvárňuje na základě realistických konvencí a soustředí se na vyjádření emocí. To ostatně chápal jako zásadní podmínku pro adekvátní vyklad celé hry, neboť – jak Qi Rushan napsal – čínské „*tradiční pojetí divadla je proti principu divadla*“.

Tento výrok prozrazuje, že Qi Rushan zcela přijal západní formu divadla a dramatu, včetně tří jednot a důrazu na příčinné souvislosti děje. Tradiční čínské divadlo ovšem nic z toho neznalo a zakládalo se především na virtuozitě jednotlivých předváděných výstupů. Qi Rushanem interpretované drama *Zátoka řeky Fen* pak bylo oceňováno zejména pro svou hudební složku, a to mimo jiné právě ve výše zmíněné scéně hrdinčina vstupu do jeskyně.[48] Naopak Qi Rushan z evropského dramatu a divadla převzal důraz na kauzalitu příběhu a na divadlo postavené na realistických základech. Jestliže navíc tento svůj nový pohled spojil právě se scénou, na které čínské publikum oceňovalo především hudbu, znamenalo to inovaci, která tradiční chápání pekingské opery posouvala blíže k evropskému pojetí činoherního divadla.

---

[47] QI, Rushan. *Qi Rushan huiji lu. Shanghai: Shanghai wen yi chubanshe*, 2014. s. 103.

[48] WU, Guanda. *Negotiations of Cultural Aesthetics in the reforms of Mei Lanfang*. Miami university, 2010. s. 30.

Dobový západní způsob uvažování se navíc promítl i do způsobu, jakým tehdejší divadelníci hovoří o divadle, pojmově si je totiž spojují – jak ještě později ukážeme v řadě citátů – s dramatem jako kauzálně předváděným a prožívaným příběhem a vrcholnou formou divadla, o níž usilují.

Pro náš výklad je přitom důležité, že Qi Rushanovy návrhy padly na úrodnou půdu, Mei Lanfanga jeho rady přijal a své vystupování při představení upravil podle doporučení. Mei Lanfangova pokora přitom byla tak velká, že akceptoval nejen jeho rady, jak vystupovat na jevišti, ale i to, jak se má jako herec chovat na veřejnosti. To Qi Rushan považoval za věc pro rehabilitaci čínského divadla za zvláště důležitou, neboť bylo velmi důležité, aby se odstřihlo od minulosti. Od časů, kdy bylo spojováno s mravně pokleslou tradicí xianggong, tedy dětské homosexuální prostituce. Nová republika totiž s sebou po západním vzoru přinesla i jiný, kritičtější pohled na homosexualitu, takže bylo extrémně důležité, aby zvláště představitelé ženských rolí byli veřejností považováni za heterosexuály. V jednom ze svých textů tak Qi Rushan Mei Lanfanga chválí za to, že žil j ako spořádaný jedinec s urovnanými osobními vztahy a má rodinu, která se neliší od jakékoliv jiné intelektuální rodiny. [49]

Popisují-li teatrologové proměny euroamerického divadla, tak nemohou od sklonku 19. století přehlédnout narůstající pozici režiséra jako hlavního tvůrce inscenace a jeho emancipaci od divadel postavených na textu a herci. Tvorba Mei Lanfanga je dokladem toho, že náběh k tomuto procesu lze pozorovat i v Číně, byť tu nedospěl tak daleko. Tradiční čínské divadlo režiséra jako funkci a pojem neznalo, přestože součástí divadelního provozu byla i osoba, která měla na starosti to, jak bude inscenace vyhlížet. Říkalo se jí *bao benzi* (抱本子), tedy ten, co má v rukou scénář. Tím dotyčným mohl být a býval i první herec souboru. V první polovině dvacátého století získává tato funkce na významu, a to v souvislosti s novou tendencí přemýšlet o pekingské opeře jako o celku, jenž by měl tvořit osobitou a jednolitou výpověď. Ve chvíli, kdy se jednotlivé divadelní produkce začaly individualizovat, bylo potřeba ustanovit někoho, kdo by produkce zaštiťoval a vnášel do nich inovativní prvky. Mei Lanfang tak sice ve svém divadle neměl funkci režiséra, nicméně při práci na inscenaci

[49] QI, Rushan. *Qi Rushan huiji lu*. Shanghai: Shanghai wen yi chubanshe, 2014. s. 217.

se jím de facto stával. Ve filmových produkcích a jejich inscenacích je dokonce jako režisér uveden.

Specifickým fenoménem čínského vyrovnání se západní inspirací byly nové hry *xinxi* (新戏), které byly ve velké oblibě v komerčně progresívnější Šanghaji. pracovaly s orchestrem ve stylu *jingju* a současně se tematicky inspirovali západní dramatikou a současnými událostmi. Oblíbená herecká skupina, která takové hry uváděla, se jmenovala Jarní proutek (*Chunliu she*, 春柳社) a tvořili ji čínští studenti v Japonsku, kteří se pokoušeli o vytvoření čínské činohry po vzoru západního činoherního divadla. V jejím čele stál Ouyang Yuqian (欧阳予倩),[50] který ale později tento typ her zcela opustil a věnoval se čistě činoherním produkcím. Pro tyto nové hry byl příznačný tematický posun od populárních dramat, jejichž hrdinkami byly „konfuciánsky" jednající a uvažující ženy, k příběhům s romantičtějšími, komplikovanějšími postavami. Nové hry byly realistické, co se týká dramatické struktury a vnější stylizace. Jejich příběhy většinou vyrůstaly ze sociálních konfliktů, tematizovaly domluvená manželství či jiné formy sociálního nátlaku na ženy. Móda takovýchto her ovšem znamenala i zásah do dosavadní kostýmní praxe, neboť v rámci komercionalizace divadla narůstala rovněž důležitost fyzického vzezření herců.

Nakolik byl Mei Lanfang nově se objevujícími možnosti divadla oslněn, dokládá i tento citát: „*Poté, co jsem se v roce 1913 vrátil z Šanghaje, jsem nově pochopil, jak se tvoří drama. Měl jsem pocit, že staré hry, které vždy vycházejí ze staré historie, jsou neaktuální, i přestože stále mají původní význam. Nicméně pokud bychom vytvořili nové hry, získali bychom lepší kontakt s publikem?*"[51]

Nepřekvapí proto, že nové hry žánru *xinxi* Mei Lanfang obratem zařadil také do svého repertoáru. Experimentoval přitom dvěma směry, čemuž odpovídaly i dva druhy jím užívaných žánrů. Vedle nových dramat *shizhuang xinxi* (时装新戏), jež už svým titulem oznamovala, že herci budou hrát v současných kostýmech, uváděl i nová dramata v tradičních kostýmech (*guzhuang xinxi*, 古装新戏).[52]

---

[50] EBERSTEIN, Bernd. *Das chinesiscche theater im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrasowitz, 1983. s 24.

[51] MEI, Lanfang. *Wutai shenghuo sishi nian*. Beijing: Tuanjie chubanshe, 2005. s. 179.

[52] Ibid. s. 97.

Nové hry v současných kostýmech většinou kombinovaly pohyby z *jingju*, zpěv a mluvené pasáže se soudobými příběhy, kostýmy odpovídajícími aktuální módě a moderními rekvizitami. Většinu z nich pro Meiův soubor napsal a zrežíroval Qi Rushan; z dramat takto nově vytvořených Meiem je pak nutno zmínit hru Paní Deng (*Deng Xia Gu,* 邓霞姑; s postavou ženy, která pro lásku opustí rodinu) a drama Tradice konopí (*Yi lu ma,* 一缕麻; o revoltě mladé dámy proti domluvenému manželství).

Jakkoli jsme výše konstatovali, že funkce režiséra se v čínském divadle první poloviny dvacátého století zcela neustanovila, odlišnost her v soudobých kostýmech od dosavadní divadelní praxe si vynucovala komplexnější přístup k inscenaci. Mei jako vedoucí souboru a první herec tak musel více než v tradičnějších hrách hledat způsob jejich převádění: propojení tradiční, konvenční herecké techniky s novým a nezvyklým inscenačním záměrem. [53]

Prvním Meiovým dramatem pracujícím se současnými kostýmy byla hra Na vlnách na moři (*Nie hai bolan* 孽海波澜), která varovně vykreslovala kupčení se sexem, respektive realitu společnosti, která zneužívá ženy. Naplno se tak projevila snaha umělce po západním vzoru chápat umění jako způsob sociální kritiky a formu, jejíž pomocí lze společnost upozornit na určitý negativní jev. Tomu odpovídala rovněž snaha změnit jevištní výraz a způsob komunikace s hledištěm: „*Každá scéna je velmi realistická. Tradiční hraní role* dan*, jako právě pohyby rukávů či vlasů jsou zde zakázány. Jestliže tyto staré postupy vyvolávaly hlasitou odezvu v publiku, u nových her máme vždy tiché publikum. Důraz je právě na dialogu.*“[54]

Citát naznačuje také zásadní posun, jenž byl v danou chvíli příznačný pro ambice nově vznikající dramatiky. Jestliže dříve aktuální potlesk a přímá divácká odezva na stylizovanou hereckou akci fungovaly jako potvrzení hercova umění, nyní Mei pochvalně hodnotí, že publikum bylo zcela tiché. Bere to jako potvrzení toho, že se mu v jeho realistických hrách podařilo zkonstruovat čtvrtou stěnu, vytvořit odstup

[53] WICHMANN-WALCZAK, Elizabeth. *Reform at the Shanghai Jingju Company and Its Impact on Creative Authority*. dostupné z: http://www.jstor.org/stable/1146865 Accessed: 19-06-2017 16:51 UTC

[54] MEI, Lanfang. *Wutai shenghuo sishi nian*. Beijing: Tuanjie chubanshe, 2005. s. 200.

mezi hledištěm a publikem, které jako kdyby sledovalo skutečnou – iluzivní – událost. A právě kvůli tomu proto bylo nutné, aby hercův portrét byl realističtější.

Další inovací, která Mei Lanfanga při jeho cestách do kosmopolitnější Šanghaje velmi zaujala, byla možnost vytvářet hry v tradičních kostýmech a na historická témata, ovšem s důrazem na emociální výrazy obličeje a pohyby. Ty mu totiž umožňovaly propojit staré formy s novým pojetím herecké práce a výrazu. Na dramatech a představeních tohoto typu spolupracoval především s Feng Gengguangem a Li Shikanem.

Příkladem může být hra Pevnost Mu (*Mu ke zhai*, 穆柯寨), vyprávějící o legendární staročínské bojovné hrdince Mu Guiying z dynastie Song a její lásce k mladému bojovníkovi Yangovi. Ten za Mu Guiying spolu se svou armádou přichází, aby si vypůjčil magickou zbraň, která dokáže svého majitele ochránit před jedovatými plyny. Mu Yangovi tento poklad zprvu odmítne vydat a v souboji jej zajme, avšak poté se do něj zamiluje, přidá se na jeho stranu a chce s ním uzavřít sňatek.

Tento dramatický námět byl tradičně příležitostí k zobrazování bojových schopností silné hrdinky. Nicméně Mei Lanfang a jeho spolupracovníci zvolili jiný přístup: jejich cílem nebylo ani tak předvést ženu ovládající bojové umění, ale prostřednictvím živé mimiky obličeje a gest představit věrohodný emociální obraz Mu Guiying jako dívky, která pod vnějšími znaky moci a síly skrývá citlivou duši. Klíč k vyjádření této vnitřní rozporuplnosti ženské postavy našel Mei (jako její představitel) v práci s rozličnými výrazy obličeje a především v práci očí, které jsou s to podle jeho přesvědčení vyjádřit hrdinčinu komplikovanou osobnost. Na tuto svou inovativní schopnost práce s výrazy očí byl Mei Lanfang velmi hrdý a zkušenost s inscenací *Pevnost Mu* považoval za klíčovou. Ještě za čtyřicet let na to vzpomínal slovy:

„*Upřímně řečeno v této době moje technika nebyla zdaleka vyzrálá. Byl jsem mladý, měl jsem zdravé tělo, pronikavý pohled, hlas, nadšení a upřímnost. Na druhou stranu mé hraní bylo jen povrchní, bez konkrétní charakteristiky. Ovšem schopnost pracovat s výrazem obličeje mu byla vlastní již od mladistvých let. Vždy, když předvádím postavu, tak se zaměřuji na její osobnost a identitu.*“

Meiův důraz na interpretaci osobnosti či charakteru zobrazované postavy [55] vycházel z vizuality čínského herectví, současně jej ale reformoval. K tradičně poměrně jednoduchému představování hrdinky Mu přidal zobrazení jejího vnitřního světa, čímž otevíral novou cestu k prezentaci ženskosti na republikánských jevištích.

Jeho důraz na vizualizaci herectví byl důležitý i proto, že divadlo *jingju* doposud kladlo mnohem větší důraz na zpěv než na fyzickou akci. K jeho tradici patřilo, že diváci chodili do divadla spíše poslouchat, než aby se dívali. Zpěv utvářel také zřetelnou hranici mezi rolemi typu *qingyi* a *dan*. Sám Mei k tomu říká:

„*Před tím, než jsem se začal učit hrát divadlo, byly rozdíly mezi rolí* qingyi *a rolí* huadan *velmi zřetelné.* Qingyi *se specializovala na zpěv a nebyla spoutána přísnými požadavky na vzhled a tělesnost. Její výrazy obličeje působily studeně jako sníh. Tehdy když šli diváci do divadla, říkali, že jdou poslouchat divadlo. Jestliže by někdo řekl, že se jde na divadlo dívat, byl by nařčen, že je nekulturní. Mnozí diváci proto také při výstupech, ve kterých* qingyi *ukazovala své pěvecké schopnosti, zavřeli oči, vyťukávali tempo a vychutnávali si každý tón a každé slovo. Tento způsob hraní přetrval po velmi dlouhou dobu.*“ [56]

Nový způsob hraní rolí *huashan* začal Mei Lanfang propagovat již před svou cestou do Šanghaje, tedy okolo roku 1910, a postupně jej uplatnil na většinu svých vystoupení v rámci inscenací hraných v tradičních kostýmech *guzhuang xinxi*. To, že Mei Lanfang stále více přecházel od rolí *qingyi* k rolím *huashan*, vycházelo z Qi Rushanovy divadelní koncepce a souviselo to i s komercionalizací divadla, které se snažilo najít nový způsob, jak oslovit proměňující se publikum.

Nešlo přitom jen o posun od zpěvu ke komplexnějšímu a emociálnějšímu hereckému ztvárnění ženské postavy. Během republikánské éry se totiž v čínském divadle změnil také ideál ženy, posouval se od konfuciánského vnímání ženy k obrazu ženy sebevědomější, jež po vzoru Ibsenových žen hledá své místo ve světě. Hrdinkou nových her tak bývá silná žena, která bojuje proti útlaku. Velmi často jsou tyto ženy atraktivní a nejednou zachraňují celou společnost před záhubou.

---

[55] Ibid. s. 130.

[56] Ibid. s. 28.

Příkladem zájmu o tuto novou tématiku může být drama Krása vyhrává nad tyranií (*Yuzhou feng,* 宇宙锋), která patří mezi ty, jimž se Mei Lanfang během své kariéry věnoval nejčastěji. Jde o hru nově napsanou na základě historického námětu z časů dynastie Qin. Zobrazuje fiktivní ženskou postavu a její střet s otcem-tyranem a tematizuje sociální konflikty a zkorumpovanost feudální a patriarchální společnosti, proti níž staví smysl pro spravedlnost, jehož zosobněním je hlavní role, tedy paní Zhao.

Pozornost, kterou Mei této hře jako její spoluautor a představitel hlavní postavy věnoval, je zajímavá i proto, že u publika neuspěla, což přiznává i ve svých pamětech: „*Kdykoliv jsem tuto hru hrál, její přijetí nebylo tak dobré, jak jsem doufal. Během první cesty do Šanghaje v roce 1913 jsem ji proto hrál pouze dvakrát ve 45 dnech.*“ Nabízí-li se tudíž otázka, proč právě této hře věnoval tolik pozornosti, odpověď nejspíše spočívá v její tematice. I ve svých memoárech totiž Mei na této hře oceňoval především schopnost pojmenovat společenskou problematiku – a zdá se, že tomuto jeho hodnocení můžeme věřit (byť s rezervou, která je dána skutečností, že memoáry psal v padesátých letech, kdy nepochybně byl pod silným vlivem vítězícího čínského komunismu a jeho slovní argumentace).

Meiovy opakované návraty k této hře se započaly již v roce 1910, kdy s Qi Rushanem upravil méně známou verzi tradičního námětu, a pokračovaly až do roku 1930, respektive po celý hercův život. Jednotlivé verze tohoto dramatu nám tak umožňují sledovat proces přetváření příběhu hry a jeho formy, ale také to, jak Meiovy nároky na realistické zpodobení hlavní role narůstaly.

Na začátku byl útvar v souladu s tradicí založený na zpěvu, jenž byl doprovázen velmi jednoduchými, „suchými“ pohyby a dalšími konvenčními výrazovými prostředky. Takováto vizualizace tématu se ale Mei Lanfangovi zdála nevěrohodná, a hledal proto její novou podobu: „*Proč právě výrazové prostředky sehrály tak význačnou roli v této hře? Protože na jevišti představujeme postavy, které předstírají. Postava na jevišti se vydává za šílenou, pokud se ale zamyslíme, tak šílená není, což bychom měli poznat z výrazu tváře. V této chvíli by měl herec být zcela soustředěn na postavu a zapomenout na vnímání sebe jako herce – tak bude moci ztvárnit daný charakter plně a životně.*“

Narůstající důraz Mei Lanfanga na psychologickou věrohodnost ostatně dokládá i to jakým komentuje své pojetí ztvárnění ženské role ve hře Opilá krása

(*Guifei zuijiu*,貴妃醉酒): „*Herec by měl mít na paměti, že vznešená dáma ze dvora se zde opíjí proto, aby zapomněla na svou samotu a smutek. Není to tedy jen žena, která se neumí chovat, protože pije. Pouze pokud toto pochopíme, můžeme vytvořit krásné drama*.“

V této citaci není možné přehlédnout vliv západního realisticko-naturalistického uvažování, jež se promítá do Mei Lanfangova důrazu na mimiku obličeje jako způsobu, jak vyjádřit emoční změny. Poslední věta citátu pak poukazuje na skutečnost, že Mei v třicátých letech hledal cestu, jak do čínského divadla vnést inspiraci tak výraznou osobností západního divadla, jakou pro něj byl Stanislavský. Zaujala jej totiž myšlenka, že by herec měl na sebe sama jako herce zapomenout, aby charakter ztvárnil upřímně. Odtud pak vyrůstá jeho zájem o emoční paměť postavy a herce.

Poté, co se Mei Lanfang během svého moskevského pobytu se Stanislavským setkal, výslovně se hlásil k jeho technice vciťování. A třebaže jsme již připomenuli, že na podobu jeho memoárů měla vliv doba, kdy vznikaly, existuje dost indicií, jež nám umožňují konstatovat, že Meie seznámení se s tímto vciťovacím přístupem k divadlu velmi zaujalo. Cituji: „*Byl jsem velmi silně zasažen a poté, co jsem se vrátil z Ruska, přemýšlel jsem o jeho způsobu uvažování o umění a jeho způsobu tvorby.*“

To, co oba tvůrce spojovalo, bylo přesvědčení, že by herec neměl být jen pozorovatelem a zprostředkovatelem reality, ale měl by být schopen v sobě a ve své emoční paměti najít vnitřní život zpodobované postavy a ten pak na jevišti předvést. V této souvislosti proto kladou důraz na techniku, jež herci umožní emoční identifikaci s postavou a minimalizuje psychologický odstup od postavy. Cílem je pak konkrétní reprezentace psychické reality jako důvěryhodného portrétu charakteru a jeho světa.

MEI LANFANGŮV PŘÍSTUP K DRAMATU A INSCENACI A JEHO PROMĚNY

Repertoár Meiova souboru byl velmi rozsáhlý a – s výjimkou her v současných kostýmech, které představovaly jen specifickou krátkodobou epizodu, či módu, která přestala být produktivní ve chvíli, kdy se v Číně začala provozovat standardní západní

činohra – se stal součástí repertoáru divadelní školy nazvané *mei pai*. Tedy školy programově navazující na divadelní vzorce vytvořené Mei Lanfangem.[57]

Rozbor tohoto repertoáru je nad možnosti přítomné práce, ostatně jde o problematiku, které se doposud příliš nevěnuje ani odborná divadelní literatura, ať již čínské nebo západní provenience. Nicméně pokusím se zde představit alespoň inscenaci Sbohem, má konkubíno, kterou lze použít jako jeden z možných klíčů pro pochopení popisované reformy pekingské opery.

Představení Sbohem, má konkubíno (*Ba wang bie ji,*霸王别姬) bylo stálou součástí repertoáru Meiova divadla po desítky let. Podle pramenů je poprvé hrál už v roce 1922.

Text inscenovaného dramatu se přitom opírá o téma zachycené již „otcem čínské historiografie“ Sima Qianem (司马迁) v jeho Zápiscích historika (*Shiji,* 史记). Drama pojednává – v Číně velmi známý – příběh o bitvě u Gaixia (垓下), respektive o králi a generálovi Xiang Yu (项羽), vládci státu Chu (楚), který přes svou velkou inteligenci postrádal schopnost politického vyjednávání a vojenské taktiky, a tak tuto bitvu prohrál. Historik Sima Qian popisuje Xiang Yuovu osobnost takto:

„Když Čhinové ztratili otěže vlády, jako první povstal Čchen Še a všude se jako včely začali rojit mocní a vlivní mužové, zápasili mezi sebou a bylo jich nepočítaně. Siang Jü neměl ani píď držav, vynořil se odnikud, a za tři roky v čele vojsk pěti knížat rozdrtil Čchiny, rozdělil říši, uděloval tituly a léna králům a knížatům, o všem rozhodoval a sám sebe prohlásil za krále hegemona. Ačkoliv jeho postavení nemělo dlouhého trvání, nikdy nikdo nic podobného nedokázal.“[58]

Děj dramatu je tedy pevně zakotven v čínské historii, zasazen do období konce dynastie Qin, kdy země byla rozdělena do několika mocenských sfér a vláda despotického vládce se rozkládala. Tehdy se také proti němu postavil Liu Bang (刘

[57] Paradoxem je, že v současné době je v Číně jen velmi málo mužských představitelů ženských rolí, neboť tyto role převzaly ženy. Jestliže ale ženské představitelky udržují tradici z času, kdy tyto role hráli muži, tak de facto napodobují mužské zjednodušení ženy. Tento paradox zároveň ovlivňuje ideální fyziognomii ženských představitelek rolí, u těch je například nežádoucí, aby měly příliš ženské tvary. Zároveň i samotný základní postoj a držení těla vychází ze skutečnosti, že mužský představitel role musel zakrývat svá široká ramena.

[58] ČCHIEN, S’- ma. *Kniha vrchních písařů*. přeložila Lomová, Olga, Pokora. Timoteus. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2012. s. 197. V citátu zachovávám překladatelkou použitou transkripci.

邦): jeho protivník ze státu Han. Xiang Yu je přitom vylíčen jako člověk, jenž sice vnímá blížící se nebezpečí, leč nedbá rad, které jej varují před velkou porážkou. Nenaslouchá své oblíbené konkubíně Yuji (虞姬), ani dalším moudrým. Není proto schopen na ohrožení adekvátně reagovat, takže je zanedlouho i se svým vojskem Liovou armádou obklíčen. Významnou součástí syžetu hry přitom utváří lest, kterou Liu Bang svého protivníka oklame. Nechá totiž své vojsko zpívat písně z kraje Chu, což Xiangovy demotivované vojáky přesvědčí, že se k nepříteli přidal i místní lid. Přijdou tak o poslední zbytek bojovnosti. A vládce Xiang Yu v předtuše své porážky, stráví poslední noc s alkoholem a milovanou konkubínou, která se jej snaží naposledy pobavit a potěšit. Svou nezměrnou oddanost mu prokáže tím, že se zabije jeho mečem. Xiang Yu je tak mocensky i lidsky zcela zničen a po přeplutí řeky se rozhodne svůj život ukončit také sebevraždou.

Meiova inscenace z historika Sima Qiana nejen čerpala, ale její text jej také citovala, například v této replice: „*Síly mám, že bych mohl hory vyvracet, ach, / Energie mi stačí na celý svět! / Doba mi však není nakloněna, ach, / Můj Grošák hlavu věší, ach, / Co si počít! / Jü, ach, ty má Jü, / Co ty si jen počneš*“. Tvůrce hry totiž nepochybně zaujalo, že Sima Qian nešťastného vládce oceňuje a současně je k němu velmi kritický. Ukazuje jej jako člověka, který nedostál úkolu a nikdy nepochopil chyby, které dopustil: *„…aniž by cokoliv pochopil a uviděl chybu sám v sobě. Sám chyboval, avšak říkal: ‚To nebesa mě zahubila, já jsem v bitvě chybu neudělal.‘ Cožpak to není pošetilé?“*[59]

Důležitou informací pro výklad Meiova přínosu k poetice pekingské opery je, že na první inscenaci této hry s ním spolupracoval velmi známý představitel rolí laosheng Yang Xiaolou (杨小楼), který sám tutéž hru nastudoval již o čtyři roky dříve, v roce 1918, ovšem pod odlišným názvem. V jeho provedení se jmenovala Bitva mezi státy Chu a Han (*Chu Han zhen*, 楚汉争), což naznačuje, že hlavní pozornost v Yangově inscenaci náležela prohranému mocenskému střetu a tématu vládce, který v něm selhal. Toto téma bylo pravděpodobně zajímavé i pro Mei Lanfanga a jeho diváky, představovalo tak důvod, proč hru uváděl a proč zůstala stálicí jeho repertoáru. Zdá se totiž, že příběh o prohře a o rozpadu kdysi velké mocnosti korespondoval s dobovými pocity čínského publika v době, kdy byla po pádu císařství silně rozrušena

[59] Ibid.

jeho představa Číny jako středu světa a jako velké velmoci. Výběr mohl být ovšem motivován také tím, že toto společensky a politicky aktuální téma odkazovalo k čínské literární „klasice“, takže pomáhalo povýšit pekingskou operu na úroveň, na které ztrácela nádech nízkého umění.

Jakkoli je tato hra primárně spojována s Mei Lanfangem, tím, kdo výchozí hru textově přepracoval, byl opět Qi Rushan a jeho spolupracovník Wu Zhenxi (吴震修). Fakt, že tito dva změnili její původní název na Sbohem, má konkubíno přitom ukazuje směr, kterým předlohu upravovali: zřetelný významový posun k privátnějšímu prožívání dějin. Klíčovou postavou příběhu se tu pak stává postava oddané ženy, jíž titul „oslovuje“, což může být dáno skutečností, že tato role byla upravena tak, aby poskytla dostatečný prostor pro Meiův herecký výkon, zjevně to však souvisí i s jeho úsilím o větší psychologickou charakteristiku jednotlivých postav. Proto také Mei Lanfang navzdory tradici využíval a kombinoval různé – doposud odděleně existující – divadelní žánry a při vytváření této inscenace se inspiroval také žánrem kunqu (konkrétně operou Tisíc zlaťáků, *Qian Jin ji,* 千金记), který se od původních pekingských oper lišil tím, že preferoval intimnější témata a rodinné příběhy. Byl to Meiův způsob, jak propojit tradiční čínské divadlo s postupy, jež nabízela západní divadelní poetika.

Důsledkem byla rovněž jeho snaha inscenaci a její postavy individualizovat, tvarově a výrazově je odlišit od jiných her a postav. Pro postavu konkubíny proto ustanovil zcela nový kostým, který se navíc neshodoval s kostýmy užívanými jinými postavami. Vrcholným „číslem“ jeho vystoupení v postavě konkubíny pak učinil nově vytvořený tanec s meči, kterým se žena snaží svého vládce rozveselit a který je současně znakovým i emociálním vyjádřením situace, ve které se oba společně nalézají. Tento tanec se posléze stal ikonickým a je nedílnou součástí každého následného uvedení hry.

Další proměny inscenování dramatu Sbohem, má konkubíno určila skutečnost, že Mei tuto inscenaci udržoval na repertoáru svého divadla téměř čtyřicet let, přičemž neustále hledal její optimální a koncentrovaný tvar. Důsledkem bylo, že se drama postupně „smršťovalo“: z původních dvanácti výstupů se zúžilo na pouhých osm. Souběžně ale Mei jako vedoucí souboru neustále hledal také nejvhodnější řešení divadelního prostoru, přičemž se nechával inspirovat i západním pojetím scény a kulis.

Po druhé světové válce tak způsob inscenování hry Sbohem, má konkubíno ovlivnil rovněž nástup poetiky socialistického realismu. Ke konzervaci Meiovy školy totiž docházelo právě v prvním desetiletí Čínské lidové republiky, kdy byl tento herec a divadelních vnímám také jako národní hrdinu, mimo jiné i pro svůj protijaponský postoj. (K „meiovské legendě“ patří například také vyprávění o tom, jak si během války v Hongkongu nechal na protest proti japonské agresi narůst knír.) Ostatně sám Mei Lanfang se v čase nástupu čínského komunismu politicky pro nový režim silně angažoval.[60]

V následující kapitole vykreslím, jak se součástí snahy o vyzdvižení Mei Lanfangova díla staly také filmové záznamy jeho nejznámějších inscenací. Nyní chci ale poukázat na to, jak se ve způsobu tehdejšího natáčení Meiových výstupů, projevovala teorie i praxe socialistického realismu, jež v tu dobu do Číny přicházela z Ruska. Pozadí herecké akce v nich totiž utvářejí měnící se malované kulisy, které mají iluzivně ilustrovat jednotlivá dějiště a navodit realistickou atmosféru – a existují i záběry umísťující herce do reálného prostoru, například zahrady. V rozporu s tradicí pak jsou v těchto záznamech značně používány také rekvizity.

Dokladem Mei Lanfangova úsilí přizpůsobit pekingskou operu realistické normě je jeho projev na pracovním setkání čínských divadelníků v roce 1956 v Yan anu, na kterém se s ideologickou vážností projektovala nová podoba divadla. Mei zde hovořil způsobem vyzdvihujícím realistický rozměr způsobu inscenování a kladl důraz na věrohodný příběh:

„Každé drama má svůj příběh, nositelem každého příběhu je pak charakter ústřední postavy. Každou postavu – bez ohledu na to, jestli je to muž či žena – totiž utváří specifický sociální status, věk, vlastnosti a různé životní podmínky. My herci bychom proto měli vždy chápat a analyzovat historické pozadí každého příběhu a vztahovat je k výše jmenovaným kategoriím. Toto je oblast, která je přímo spojená s hercovým intelektem a politickým vědomím.“[61]

---

[60] Více o změně politického divadelního uspořádání: EBERSTEIN, Bernd: *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*,, Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg. Gebundene Ausgabe – 1983.

[61] FEI, Faye Chunfang. *Chinese theories of Theater and performence from Confucius to the Present*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. s. 143.

V této souvislosti je zajímavý názor A Jia, jenž měl jako funkcionář komunistické strany a ředitel jedné z významných pekingských scén od roku 1949 hlavní vliv na její začleňování do „nové společnosti“. Hledal přitom cesty, jak na pekingskou operu aplikovat ruský vzor a zároveň zachovat její tradiční podobu: „*V posledních letech, kdy jsem se zabýval divadelním uměním, pozoroval jsem řadu soudruhů, kteří se snažili na tradiční divadlo aplikovat Stanislavského teorii. Jejich záměr je dobrý, pokud jej chápeme jako snahu učit se od pokročilejších, nicméně přehlíží charakter tradiční formy divadla….* [62] Mei Lanfang se mu z této perspektivy jevil jako ideální tvůrce, který dokázal přijmout inspiraci a zároveň respektovat tradici.

Ať tak či onak, Meiovo ovlivnění Západem na počátku padesátých let došlo do nejzazší polohy, byť – paradoxně – euroamerický západ, který jej inspiroval na počátku jeho kariéry, ve stejné chvíli socialistický realismus vnímal jako program hodně „východní“.

PEKINGSKÁ OPERA A ČÍNSKÝ FILM

Mé dosavadní úvahy o vývoji a proměnách pekingské opery v první polovině dvacátého století propojovaly dílčí analýzy samotné Mei Lanfangovy divadelní tvorby, s „příběhem“, s pozoruhodnou divadelní „kariérou“ jednoho konkrétního umělce. V potaz ovšem braly rovněž širší historické souvislostí a dobový kontext. Úběžníkem mého výkladu přitom je vykreslení procesu, během něhož si čínská společnost díky Mei Lanfangovu uměleckému, ale i sociálnímu působení uvědomila jím vytvořenou podobu pekingské opery jako hodnotu, která ji může reprezentovat dovnitř vlastní společnosti, jakož také vůči jiným zemím a kulturám, a na základě toho si utvářela její ideální obraz. Souběžně se snažím ukázat, že podstata Meiova úspěchu spočívala, jak v jeho osobní přitažlivost a uměleckém talentu, tak také v obchodní zdatnosti a velké míře sociální inteligence, která mu umožnila pochopit a vyjádřit „ducha doby“. Doby, v níž se Čína vyrovnávala s masivním náporem uměleckých vzorců a vzorů přicházejících z obdivovaného „západního světa“ a současně hledala a nacházela svou vlastní svébytnost a osobitost.

---

[62] A, Jia. *Truth in Life and Truth*, citováno podle: FEI, Faye Chunfang: *Chinese theories of Theater and performance from Confucius to the present* . Michigan: The University of Michigan Press, 1999. s. 146.

Následující výklad by měl tuto interpretaci doplnit tím, že přejdu od písemných materiálů typu dobových dokladů, vzpomínek a odborných ohlasů k fotografiím a vizuálním či audiovizuálním záznamů Mei Lanfangových výstupů a inscenací. A to spíše než se záměrem zanalyzovat, v čem konkrétně byl způsob jeho divadelní práce v dobovém kontextu novátorský a inovační, s přihlédnutím k tomu, jak byl v dobovém kontextu pomocí těch nástrojů on sám medializován a popularizován. Mei totiž patří k první generaci divadelníků, jejich umění bylo díky nově objeveným technologickým možnostem vizuálně a audiovizuálně zdokumentováno, zakonzervováno, takže je můžeme poznávat i jinak než z písemných vzpomínek pamětníků.

Bylo by ovšem velkým omylem, kdybychom vyšli z předpokladu, že k pochopení Meiova umění, přínosu a společenské recepce stačí dochované fotografie a záznamy jen zhlédnout a popsat. Skutečnost je totiž složitější, neboť technický záznam je jen odleskem inscenace, zatímco divadlo je uměním okamžiku, které probíhá mezi hercem a jeho divákem „teď a tady“. Jde o komunikační akt, jenž je utvářen nejen tím, co tvůrce inscenace během představení činí, ale i tím, jak je to jeho adresátem přijímáno a interpretováno. Zásadním způsobem proto závisí na okolnostech a kontextu, v němž daná komunikace probíhá a na autorově a adresátově představě o kauzalitě věcí a jevů. A tedy i na tom, co tito dva považují v divadle za normální a běžné a co naopak za nečekané a zvláštní: přínosné. Při interpretačním „vytěžování“ dochovaný záznamů se nadto dostáváme na tenký led také proto, že v první polovině dvacátého století se technika umožňující filmový záznam i způsob práce s ním teprve utvářely, takže kvalita jednotlivých nahrávek není vždy uspokojivá a může dokumentované zkreslovat. Situaci navíc komplikuje skutečnost, že nemáme s čím komparovat, protože logicky nejsou dochovány fotografie a záznamy Mei Lanfangových předchůdců. Jen jako dílčí vodítko nám pak může posloužit komparace se záznamy Meiových současníků.

Jestliže jsem se ovšem přes všechny vyjmenované „překážky“ odhodlala k pokusu vykreslit, jak bylo Mei Lanfangovo specifické inscenačního umění zachycováno v dochovaných fotografiích a audiovizuálních záznamech, jsem si dobře vědoma, že jde jen o první, dílčí krok. Nekladu si proto za cíl zformulovat definitivní odpovědi, ale spíše pokusit se o dílčí sondu a o otevření problému, který si do budoucna vyžádá další studium a detailnější průzkum.

Fotografie a filmové záznamy doprovázejí celou divadelní kariéru Mei Lanfanga a jeho souboru a jakkoli sloužily především k propagaci, představují dokumenty, které mohou být dobrým vodítkem při komparaci proměn, zejména vizuální složky inscenací, ať již jde o vývoj scény, kostýmů, masek, ale i hereckých póz a gest. (Sběratelsky velmi cenné jsou pak především fotografie ze začátku Mei Lanfangovy kariery a z her, které byly hrány v současných kostýmech.) Jednotlivé fotografie nám tak zprostředkovávají Mei Lanfangovu snahu vstoupit do intenzivního kontaktu s divákem a emocionálně na něj působit, předat mu citová pohnutí nesená předváděnou rolí. Naznačují, že pekingská opera není jen „suchým“ souborem konvenčních znaků, které adresát vnímá rozumem, ale divadlem vizuálně velmi působivým, jakousi koncentrovanou emocí.

Díky fotografiím si tak můžeme uvědomit, jak velkou pozornost Mei Lanfang věnoval vizuální podobě předváděného jako nástroji sémantického utváření postavy a role. V jeho podání, organicky navazujícím na čínskou tradici, jsou charakter a povaha postavy dány především maskou a kostýmem, ale také stylizovaností pohybů. Toto výrazně vynikne, porovnáme-li dynamiku fotografií zachycujících Mei Lanfangovy scénické akce a dokumentárními, civilními fotografiemi z jeho „běžného života“. Fotografie, které zachycují Mei Lanfanga jako „herce v roli“, jsou totiž zpravidla silně stylizované, představují jakési „stronzo“: zastavení, které má za úkol staticky zachytit pro danou roli typickou pózu a výraz. Současně tyto fotografie naznačují, jak výraznou součástí Mei Lanfangova vystupování byla práce s výrazem tváře a zejména očí (což ostatně on sám zdůrazňuje, když vzpomíná na to, že si zrak vědomě trénoval pozorováním letu holubů).

Není bez zajímavosti, že většina z nejstarších fotografií Meie, které jsem měla k dispozici, vznikla během natáčení dnes již ztracených filmů, jakož i to, že samo natáčení filmů přicházelo do čínského světa ze západu a mělo ve své době nádech něčeho pokrokového, moderního, netradičního. Bylo tedy součástí Meiova vyrovnávání se s tím, co se děje za hranicemi Číny a snahy využít to při utváření svého uměleckého image.

Prvním vizuálním záznamem pekingské opery je němý film z roku 1905, na kterém je zachycen představitel mužských rolí Tan Xinpei v opeře nazvané Bitva u Dingjunshanu (*Dingjunshan,* 定军山). Již ve dvacátých letech pak začaly vznikat

první, bohužel nedochované, záznamy Mei Lanfangovy tvorby, jejichž iniciátorem a režisérem byl zpravidla on sám. Mezi prvními byly film Chunxiang vyrušuje ve třídě *Chunxiang naoxue* (春香闹学), natočený v Šanghaji, nebo záznam hry Nebeská služebnice rozptyluje květy.

Z roku 1929 je také první, němý záznam inscenace Sbohem, má konkubíno, v níž vedle Mei Lanfanga vystupuje i herec Jin Shaoshan (金少山). Natočen byl v Šanghaji na šestnáctimilimetrovou kameru a jeho režisérem byl pravděpodobně opět sám Mei Lanfang. Dokumentované představení je přitom zjevně upraveno tak, aby to odpovídalo možnostem tehdejší kamery a kinematografie, která film chápala jako oživlé fotografie. Jedná se o dvacetiminutový průřez operou, přičemž vybírány jsou především scény dynamické a vizuálně efektní, protože pro zachycení jemných výrazových nuancí není prostor. Technicky nepříliš dokonalá kamera navíc sejmula obraz značně rozostřený, takže divák má možnost vidět spíše kontury herecké akce než detaily. Již v tomto záznamu se ovšem objevuje pro inscenaci klíčová scéna, která čínské publikum fascinovala a Mei Lanfanga proslavila natolik, že se stala kanonickou, tedy takzvaný tanec s meči. Z hlediska proměn inscenační praxe je přitom zajímavé, že představuje pekingskou operu v podobě, která se obešla bez kulis, neboť pozadí divadelního prostoru tu utváří významově víceméně neutrální závěsy, byť vyzdobené tradiční náznakovou tušovou malbou s motivem stromu.

Jestliže před druhou světovou válkou vycházelo natáčení Meiova umění většinou z jeho iniciativy, v lidové Číně se jejich producentem byly již státní instituce, později především státní televize. Vůbec prvním poválečným celovečerním barevným filmem zachycujícím pekingskou operu je tak nahrávka z roku 1948, představující Meiovo Lanfangovo ztvárnění opery Výčitky k smrti (*Shengsi hen,* 生死恨). Režíroval ji Fei Mu (费穆) a jako autor scénáře je opět uveden Meiův dlouholetý spolupracovník Qi Rushan. Záznam dokazuje technický pokrok filmové techniky i poetiky a doposud nebývalou schopnost práce s kamerou. Mimo jiné se střídají záběry sledující pohyb z dálky a přímé záběry herecké akce. Patrná však je také velká snaha o realističtější podání, což vrcholí ve scénách, které jsou přeneseny z divadelního prostoru do prostředí „opravdové“ zahrady. Je přitom otázkou, je-li to záležitost filmové poetiky, které vede k tomu, aby se akce odehrávala v realitě, nebo zda to je odleskem i Meiovy snahy vyhovět nastupujícímu socialistickému realismu.

V padesátých letech byla pekingská opera již považována za natolik významnou a reprezentativní položku čínské identity, že se jí dostávalo značné podpory od vládnoucí komunistické strany. Ideově-propagační prvek však současně výrazně ovlivnil i estetickou rovinu jednotlivých nahrávek.

Dokladem snahy povýšit Mei Lanfanga na „klasika“, jenž hájí národní odkaz, je tehdy vydaný knižní soubor jeho díla a v roce 1955 natočený film Mei Lanfangovo jevištní umění (*Mei Lanfang wutai yishu,* 梅兰芳舞台艺术), v němž režisér Wu Zuguang (吴祖光) Mei Lanfanga představil nejen jako umělce, ale i jako člověka angažujícího se pro komunistické ideály. Film je rámcován oslavami Meiových padesáti let na jevišti, zdůrazňuje ale také jeho zásluhy politické, obsahuje tudíž i úryvek jeho proslovu na konferenci v Yan anu (延安), kde se přihlásil ke komunistické revoluci. Během devadesáti čtyř minut, do nichž byl film posléze sestříhán, však režisér Wu Zuguang představil především ukázky z děl, která se díky Mei Lanfangovi staly kanonickými. Jedná se o opery Sbohem, má konkubíno (*Bawang bieji,* 霸王别姬)，Ostří nebes a země (*Yuzhou feng,* 宇宙锋), Bohyně Luo (*Luo shen,* 洛神), Opilá konkubína (*Guifei Zuijiu,* 贵妃醉酒)， Rozlomený most (*Duan qiao,* 断桥), Bláznivý starý Shen (*Fengkuang laoshen,* 疯狂老沈).

Potvrzením toho, nakolik se Mei Lanfang společensky angažoval je filmový záznam zábavného pořadu k příležitosti oslav čínského nového roku 1956. Film se jmenuje Velká oslava Nového roku (*Chunjie da lianhuan,* 春节大联欢)[63] a je pojat jako série proslovů a reprezentativních a zábavných výstupů nejvýznamnějších osobností své doby. Na tomto filmu se podílely opravdové celebrity komunistického režimu napříč společenským a kulturním a politickým životem, mj. i spisovatelé jako Lao She (老舍), Ba Jin (巴金) a mnozí další.

Neméně důležité ovšem je, že i v této době Mei Lanfang nadále působil také jako kulturní vyslanec Číny a jejího umění v zahraničí. Potvrzením toho je filmový záznam jeho inscenace Opilá konkubína (*Guifei zujiu* 贵妃醉酒), který byl natočen v Japonsku, a to opět v roce 1956.[64] Významný je tím, že se jedná o jediný celý záznam zahraničního vystoupení, navíc doplněný o komentáře, které japonskému divákovi

[63] https://v.qq.com/x/cover/24b73ohbs43tuu9.html

[64] https://www.youtube.com/watch?v=aljiVEQlW1A

přibližují principy a jednotlivé prvky inscenace. Řešeno s nadsázkou působí skoro jako komentovaný záznam sportovního utkání, který z pohledu trenéra hodnotí jednotlivé herní situace i výkony hráčů. Tím pro nezasvěceného laika, jímž je de facto každý, kdo nemá zcela zažitou čínskou tradici, získává velkou instruktážní hodnotu.

Padesátá léta dvacátého století tak povýšila Mei Lanfanga a postupy, jimiž během meziválečného období proměnil původní pekingskou operu na ikonu; kanonizovalo jím objevené postupy. Význam filmových záznamů jeho vystoupení přitom nebyl pouze časový a jejich vliv můžeme pozorovat dodnes.

Tomu odpovídá také fakt, že se k osobě Mei Lanfanga vrací rovněž současný čínský režisér Chen Kaige (陈凯歌), který nejprve ve filmu Sbohem, má konkubíno (*Ba wang bie ji*,霸王别姬, 1993), zpracoval nejznámější z Meiových představení a poté dokonce natočil populární životopisný film Mei Lanfang (2008).

IV. ZÁVĚR

MEI LANFANG A BERTOLD BRECHT JAKO JEHO „NEJISTÝ“ VYKLADAČ A ZPROSTŘEDKOVATEL

Má práce se věnuje nejvýraznějším momentům Mei Lanfangovy divadelní kariéry a jeho zásahů do podoby pekingské opery. Jsem si přitom vědoma, že toto je vlastně jen historické východisko pro uchopení toho, co mě primárně zajímá a čemu bych se do budoucna ráda naplno věnovala, tedy pro mou snahu vykreslit napětí mezi tradicí a inovací v Meiově tvorbě a s tím spjatou proměnu poetiky zkoumaného divadelního žánru. Musím si proto přiznat, že takového hlubší poznání vyžaduje ještě rozsáhlejší materiálový průzkum, který je v tuto chvíli spíše výzvou do budoucna, než přítomnou realitou.

Přesto jsem ale schopna své dosavadní poznání Mei Lanfangova přínosu shrnout a také je porovnat s poznatky, ke kterým jsem dospěla ve své předchozí práci na dané téma, tedy, když jsem psala o Meiově vlivu na Brechta a koncepci divadla epického, pracujícího se zcizovacími efekty.

Jak jsem se již naznačila, Brecht poznal čínské divadlo Meiovým prostřednictvím v Moskvě v roce 1935 a zaujalo jej natolik, že o ně opřel své hledání nových, antiiluzivních a netradičních dramatických a divadelních forem. A třebaže patrně viděl jen ukázky techniky, nikoli tedy celá představení, jak se hrály v Číně, prokázal se jako dobrý pozorovatel viděného, kterému se podařilo vysledovat a popsat reálnou vnějškovou podobu čínského herectví. Výsledkem byla jeho stať „Zcizující efekty v čínském herectví“, která následně měla obrovský vliv na euroamerickou představu o čínském divadle.[65]

Na Meiově prezentaci hereckých technik přitom Brechta zaujal především hercův odstup od postavy, tedy dualismus herecké postavy a herecké osoby. Díky tomu našel v čínském herectví další potvrzení své již dříve rozpracované teorie zcizování.

[65] BRECHT, Bertolt. *Zcizující efekty v čínském herectví*. Přel. Kundera, Ludvík. In. Myšlenky. Praha Československý spisovatel, 1958. s.39–49.

Jakoby mu jiná, neevropská divadelní kultura nabídla významný argument v jeho polemice s Wagnerovým konceptem souborného díla – Gesamtkunstwerku – a utvrdila jej v tom, že je možné představení pojmout tak, aby sdělení bylo formováno neiluzívní a znakovou formou.

Brecht na čínské technice hraní oceňoval, že „*čínský umělec především nehraje tak, jako by kromě tří stěn, které ho obklopují, existovala ještě i čtvrtá. Dává najevo, že ví, že se lidé na něho dívají. To ihned odstraňuje jistou iluzivnost evropských jevišť.*“ A anti iluzivní podle Brechta je i samotná herecká práce, neboť „*Umělec se snaží na diváka působit cize, ba překvapivě. Dosahuje toho tím, že sama sebe a své produkce pozoruje s odstupem. Tak se věci, které předvádí, znevšedňují*.“ [66]Proto také Brecht čínské herce vidí jako „chladné“ demonstrátory postavy, což má také divákovi znemožňovat vciťování a vnímat herce jako spolutvůrce a komentátora skutečnosti představované i mimodivadelní. Tomu, aby čínský herec vyvolával iluzi živého člověka, má podle Brechta nadto bránit i využití konvenčních gest, jež nepůsobí jako snaha o přesný záznam lidského jednání. Hercovo vciťování se do role tudíž Brecht odmítá slovy: „*Čínský umělec nezná tyto obtíže, zříká se úplné přeměny. Předem se omezuje na to, že bude představovanou postavu toliko citovat*“.

Už v době, kdy jsem svou práci o Brechtovi psala, jsem si na základě své tehdejší znalosti čínského divadla kladla otázku: nakolik tato jeho osobní pozorování odpovídají tomu, jak tento fenomén vnímají ti, kterým byl primárně určen, tedy sami čínští diváci. Řečeno jinak: odpovídají pozorování Evropana, jemuž je vlastní určitá konkrétní představa divadla a s ním spojené konvenční způsoby zpodobování světa, odlišné kulturní tradici? Zajímalo mě totiž, zda Meiem použitá a Brechtem z vnějšku pozorovaná technika koresponduje s prožitkem diváka, jenž je v jiné kulturní tradici zakořeněn. A snažila jsem se ukázat, že celá věc je složitější.

Upozorňovala jsem v této souvislosti, že čínský pohled na umění je ze své podstaty dialektický: rozděluje je na formu (*xing* , 形) a duši, popřípadě obsah (*shen*, 神). Tyto dva principy se přitom nemusí vždy doplňovat, ale mohou fungovat v přímé opozici proti sobě. Jingsong Chen v této souvislosti cituje literáta Liu Xieho 刘勰 (462–522): „*Duši objektu je těžké imitovat, ani vytříbená slova ji nemohou popsat.*

[66] Ibid. s. 41.

Vzhled věci je však jednoduché zobrazit“. Čínské divadlo přitom nemůžeme chápat pouze jako chladný soubor vnějších znaků, ale musíme vzít v úvahu také způsob jeho prožívání diváky. Chen Jingsong zmiňuje požadavek filosofa Li Zhiho (李贽, 1527–1602), aby umělci byli přístavem pravého srdce (*zhen xin,* 真心). Pro čínské diváky a kritiky tak skutečné potěšení z dramatické produkce leží v srdcem prožitých emocích. Slovo pravda (*zhen* 真) pak většinou používají ve významu emoce.

Je nepochybné, že žánr *jingju*, který Brecht povýšil na synonymum pro zcizovací efekty, je založen na široké škále vnějších technik a čínské herectví svojí estetikou a podstatou věci konvencionalizuje, stylizuje, sémantizuje a zkrášluje: z mnohosti pohybů, které je člověk schopen učinit, vybírá pohyby zcela konkrétní, které považuje za typické a hodné přetvoření do stylizovaného uměleckého gesta čili gestického znaku. Od diváka se pak očekává, že se tomuto jazyku divadla naučí a bude mu rozumět. Renata Berg-Pan tudíž pochybuje, že by si návštěvník *jingju* uvědomoval zcizovací efekt: „*Je důležité mít na paměti, že čínské publikum všechna tato gesta zná, nebo se předpokládá, že je zná, a z toho důvodu tudíž zcizovací efekt nevyvolávají*.“[67]

Další otázku je neexistence tzv. čtvrté stěny v divadle, s níž čínské herectví nepočítá. Vede však tato její nepřítomnost skutečně ke zcizovacímu efektu? Nejenom čínské divadlo, ale také proměny evropské divadelní kultury v druhé polovině dvacátého století nám napovídají, že nikoli. Nepřítomnost čtvrté stěny působí jako zcizující tam, kde diváci takovouto stěnu očekávají a kde lze tedy porušením tohoto očekávání dojít ke specifickému efektu. Pro čínského diváka je však absence čtvrté stěny součástí konvence, čínské divadlo nepotřebuje žádné speciální výrazové prostředky na to, aby její ztrátu tematizovalo.

Toto vše v mé někdejší argumentaci sloužilo jako potvrzení toho, že Brechtův pohled na Mei Lanfanga je klamný a účelový, neboť vychází spíše z vnějších rysů čínského divadla. Abych si to potvrdila, rozhodla jsem se proto věnovat problematice, jež se stala tématem přítomné práce.

První z poznatků, které mi toto bádání přineslo, je poněkud paradoxní zjištění, že ten, o kterého Brecht svou argumentaci opíral, procházel ve stejnou chvíli podobným procesem jako Brecht, jen de facto protichůdným. I Mei Lanfang totiž svou

[67]BERG - PAN, Renata. *Bertolt Brecht and China*. Bonn: Bouvier Verlag, 1979. s. 49.

vlastní kulturu vnímal jako příliš konvenční a ustrnulou a snažil se experimentovat s postupy, které byly těm brechtovským do značné míry protichůdné, neboť se nechával inspirovat tou západní kulturou, kterou Brecht považoval za samozřejmost. Oba oponenty přitom spojoval důraz na fenomén režie, který narušuje dosavadní herecké a prezentační stereotypy. Tedy na nový fenomén, který v Evropě třicátých let měl již zřetelnou minulost a tradici, v čínském divadle však představoval naprosté novum. Prosazoval se ovšem nikoli jako samostatná profese, ale jako součást profese prvního herce souboru, který byl současně i klíčovou osobou celého divadelního souboru a jednotlivých projektů.

Přitažlivost jiného, západního způsobu divadla, je také důvodem, proč Mei Lanfang několikrát zdůraznil, jak důležité pro něj jako herce je právě prožívání konkrétního představení. Svůj herecký výkon totiž nechápal jako řemeslné předvedení již hotového, ale naopak poukazoval na to, že jednotlivá představení se od sebe značně liší, a to právě tím, nakolik se mu podaří ponořit se do postavy. Své umění tedy nepovažoval za věc předem promyšlenou, ale naopak za záležitost procesuální, řídící se i nevědomím a především vnitřní emocí. A snažil se do čínského herectví vnést mechanismus vciťování a vyvolání individualizovaných emocí.

Ve své brechtovské práci jsem se také mohla opřít o celou řadu čínských expertů, kteří mi potvrzovali, že čínský herec neusiluje o to, aby diváka od příběhu odvedl či odtáhl. Naopak: i konvenční znaková gesta jsou schopna vytvořit kontakt mezi hercem a divákem a vtáhnout diváka do utváření příběhu. Toto je součástí vnější formy *xing*, ale i vnitřní techniky *shen* . Badatel Min Tian přitom v této souvislosti zmiňuje Zang Maoxuna (藏懋循, 1550–1620), který na herectví klade požadavky srovnatelné téměř se Stanislavským: „*[...] herec musí napodobit a vykreslit každou roli, kterou hraje tak pravdivě, jako by byl sám v pozici role a skoro zapomněl, že role je smyšlenou.*“[68] Čínský divák na hereckém výkonu oceňuje především míru zvládnutí jednotlivých gest a znaků, tedy míru přiblížení se k hypotetické dokonalosti. V tomto slova smyslu pak může hercův výkon i emociálně spoluprožívat.

Min Tian se k tomu vyjadřuje takto: „*Tento druh iluze působí na představivost a empatii diváka vychutnávajícího si estetiku a empatické potěšení a sympatie během*

[68] MIN, Tian. *The poetics of Difference and Displacement: Twentieth- century Chinese-Western Intercultural Theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008. s. 49.

představen", [69] Čínský herec se „neodstříhává" od role. Naopak v čínských teoretických pracích o herecké technice je vždy zdůrazňováno hercovo prožívání. Můžeme opět zmínit Zang Maoxuna, který zdůrazňoval prožívání do takové míry, že herec skoro zapomíná, že hraje.

S odstupem času a na základě své dnešní úrovně poznání se mi při četbě těchto argumentací vnucuje otázka, zda nejsou vyjádřením trendu, na jehož počátku stáli Mei Lanfang a jeho spolupracovníci. Tedy snahy nahlédnout na tradiční čínské divadelní formy západníma=světovýma očima a pokusit se dokázat, že i na ně lze vztáhnout to, co platí pro euroamerické divadlo. Popřípadě též, že teoretici adoptovali západní terminologii a principy západního uvádění dramat.

Přitom je ale stále zjevné, že specifika pekingské opery jako jedinečné podoby divadla nadále přetrvávají, což jsem měla příležitost poznat jednak v průběhu svého studijního pobytu na Pekingské divadelní akademii (*Zhongyang xiju xueyuan*, 中演戏剧学院), a především pak v rámci své účasti na kurzu pekingské opery v Šanghajské divadelní akademii (*Shanghai xuju xueyuan*,上海戏剧学院).[70]

Zdá se tedy, že dialog mezi čínským a západním divadlem, který Mei Lanfang před více než sto lety svou tvorbou započal, bude do budoucna pokračovat a bude i nadále pro obě strany inspirativní.

[69] Ibid. s. 51.

[70] Na této škole jsem se účastnila kurzu, kde jsem měla možnost nastudovat roli *qingyi* v adaptaci Strindbergovy *Slečny Julie*.

PRAMENY

BRECHT, Bertolt. *Über das Theater der Chinesen*. In. Schriften zum Theater IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

BRECHT, Bertolt. *Zcizujicí efekty v čínském herectví*. In Myšlenky, přel. Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1958.

MEI, Baochen. *Mei Lanfang yanchuqu puji 1-4*. Beijing: Wenhua chubanshe。2015.

MEI, Lanfang. *Wutai shenghuo sishi nian*. Beijing: Tuanjie chubanshe, 2005.

MEI, Lanfang. *Mei Lanfang quanji. Vol. 4*. Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2001.

MEI, Lanfang. *Mei Lanfang zishu*. Beijing: Zhongguo Renmin Chubanshe, 2005.

MEI, Lanfang: *Wutai shenghuo sishi nian*. Beijing: Tuanjie chubanshe, 2005.

MEI, Shaowu. *Fuqin Mei Lanfang*. Beijing: Wenhua chubanshe, 2015.

QI, Rushan. *Qi Rushan huiji lu*. Shanghai: Shanghai wen yi chubanshe, 2014.

QI, Rushan. *Mei Lanfang youmei ji*. Shenyang: Liaoning jiaoyu chubanshe, 2005.

LITERATURA

BERG–PAN, Renata. *Bertolt Brecht and China*. Bonn: Bouvier Verlag, 1979.

BRUŠÁK, Karel. *Znaky na čínském divadle*. *Slovo a slovesnost* 5 (1939), č. 2, s. 91-98.

CAI, Jianfeng. *English translation series*. Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2012. s. 14.

DU HALDE, Jean Baptiste. *The General History of China*. Dostupné z: http://books.google.com.hk/books?id=HelAAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=zh-CN&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=falSE>.

DU, Wenwei. *The Chalk Circle Comes Full Circle: From Yuan Drama Through the Western Stage to Peking Opera*. In: Asian Theatre Journal 12, 1995, č. 2, s. 307-325.

EBERSTEIN, Bernd. *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*, Schriften des Instituts für Asienkunde in Hamburg. Gebundene Ausgabe , 1983.

FEI, Faye. Chunfang: *Chinese theories of Theater and performence from Confucius to the Present*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999.

FRAN, Martin. *Embodied modernities: corporeality, representation and Chinese cultures*. Edd. FRAN, Martin, HEINRICH Larissa. Honolulu: University Hawaii press, 2006.

FU, Qiumin. *Mei Lanfang jingju yishu yanjiu*. Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 2015.

GOLDSTEIN, Joshua. Drama Kings. Players in Public Recreation of Peking Opera. 1870- 1937. Oakland: University of California Press, 2007.

HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. *Znakové systémy asijských divadelních forem v českém myšlení o divadle*. [cit.2017–4–25]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115601/1_Theatralia_13-2010-2_5.pdf?sequence=1

HAZELTON, George C. - BENRIMO, J. Harry. *The Yellow Jacket*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company Publishers, 1913.

HOBSBAWM, Eric a RANGER, Terence. *The Invention of the Tradition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1983.

HUANG, Zuolin. *On Mei Lanfang and Chinese Traditional Theater*. *In Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ed. a trans. Faye Chunfang Fei. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, s. 142–169.

CHEN, Jingsong. *To Make People Happy, Drama Imitates Joy: The Chinese Theatrical Concept of Mo*. Asian Theatre Journal 14, 1997, č. 1, s. 38-55.

JANOUŠKOVÁ, Zuzana. *Brechtovo „čínské“ divadlo: inspirační vlivy čínského divadla na tvorbu německého reformátora*. In. Divadelní revue. 2012, č. 3, s. 7–21.

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

KALVODOVÁ, Dana. Čínské divadlo. Praha: Panorama, 1992.

KALVODOVÁ, Dana. *Znakovost v divadle Východu. Poznámky k českým sémiotickým statím*. Svět a divadlo 1996, č. 3, s. 12–19.

LÜ, Longpei. *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper*. Bielefeld: Universität Bielefeld, 1982.

MA, Shaobo. *Zhongguo jingju shi*. Beijing: Zhongguoxijuchubanshe, 1999.

MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt, vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: Namu a Brkola,2010.

OSTERHAMMEL, Jürgen. *Semi-colonialism and informal empire in twentieth-century China: Towards a framework of analysis*. Bibliothek der Universität Konstanz, 1986. s. 290-314. In: Imperialism and After: continuities and discontinuities. Ed. Mommsen,, Wolfgang. - London: Allen & Unwin, 1986.

PRŮŠEK, Jaroslav. *O čínském divadle*, Lidové *noviny*, 6. 2. 1938, s. 2.

PRŮŠEK, Jaroslav. *O struktuře čínského románu a povídky*, Slovo a slovesnost 5, 1939, s. 195–209.

PRŮŠEK. Jaroslav. *O čínském divadle*. Lidové noviny, 6. 2. 1938, s. 2.

SCOTT, A C.. *The classical theatre of China*. New York: Dover Publications, 2001.

SCHMIDT-GLINZER, Helwig. *Geschichte der chinesischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München: C. H. Beck 2 1999.

SUN, Huizhu. *Aesthetics of Stainslavsky, Brecht, and Mei Lanfang*. In Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Ed. Faye Chunfang Fei. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, s.170–178.

TATLOW, Anthony. *Brecht's response to the poetry, theatre and thought of China and Japan: A Comparative and Critical Evaluation*. Bern: Peter Lang, 1977.

TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth Century Chinese-Western Intercultural Theatre*, [e-book]. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008 [cit. 12. 4. 2012]. URL:< http://www.amazon.com/Poetics-Difference-Displacement-Twentieth-Century-Chinese-Western/dp/9622099076/ref=sr_1_2?s=books&ie=UTF8&qid=1339210966&sr=1-2. >.

TIAN，Min. *Mei Lanfang and the Twentieth Century International Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. s. 24.

WANG, Wenzhang. *Jingju yishu dashi Mei Lanfang yanjiu cong shu*. Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 2015.

WANG, Yu. *Mei Lanfang yu zhongwai dianyingmingxing*. *Ying xi zazhi*. 1. 9. 1930,

WICHMANN. Elizabeth. *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.

WU, Guanda. *Negotiations of Cultural Aesthetics in the reforms of Mei Lanfang*. Miami university, 2010.

YANG, Fusen. *Mei Lanfang yu jingju yishu*. Beijing: Waiwen chubanshe, 2009.

YANG, Peter. *Theater ist Theater: ein Vergleich der Kreidkreisstücke Bertolt Brechts und Li Xingdaos*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.

YU, Weijie. Mei *Lanfang's Innovation in Beijing Opera*. Bayruth, Disertační práce. Universität Bayreuth, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät 1992.

ZHANG, Li. *The Good Person of Sichuan and the Chinese cultural tradition*. In Frontiers of Literary Studies in China 3, č. 1. Beijing: Higher Education Press and Springer-Verlag GmbH, 2009, s 133-156.

ZHONGGUO XIQU YUANJIU YUAN. *Mei Lanfang yanchu juben xuanju*. Beijing: Yinyue chubanshe, 1959.

ZOU, John. *Cross-dressed Nation: Mei Lanfang and the Clothing of Modern Chinese Men. In Embodied modernities*. Honolulu: University of Hawaii press, 2006.

Příloha 1: Mei Lanfang v kostýmu a póze z inscenace Sbohem, má konkubíno. 20. léta. (1929?)