

Edice Qfwfq

Dějiny čínsky mluvených kinematografií

od počátků do roku 1949

Rudolf Schimera

Olomouc
2014

Dějiny čínsky mluvených kinematografií od počátků do roku 1949

Recenzovali:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Mgr. Jan Křípač, Ph.D.

Tato publikace vychází v rámci grantu Inovace studia obecné jazykovědy a teorie komunikace ve spolupráci s přírodními vědami. reg. č. CZ.1.07/2.2.00/28.0076.

Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

1. vydání

© Rudolf Schimera 2014

© Univerzita Palackého, 2014

ISBN 978-80-244-4342-3

Obsah

1 Úvod	5
1.1 Problémy s vymezením	5
1.2 Vymezení časové, územní a jazykové a jeho problémy	7
1.3 Dostupná odborná literatura	10
2 Kinematografie do konce první světové války	13
2.1 Příchod filmu	14
2.2 Studio Feng-tchaj, pekingské počátky a stínová opera	14
2.3 Benjamin Brodsky, Šanghaj a expanze na jih	15
2.4 Kinematografie po Brodskym a vliv první světové války	17
3 První zlatý věk	18
3.1 Vývoj mezi válkami	18
3.2 Příchod zvuku	19
3.3 Výrazné filmy a společnosti dvacátých let 20. století	21
3.4 Tři „majors“ zlatého věku	23
3.4.3 Bratři Šaové	33
4 Meziválečná kinematografie	36
4.1 Osudy kinematografie	37
4.2 Nové levicové společnosti: I-chua a Tien-tchung	39
4.3 Ta-kuan a vliv diaspory	40
4.4 Období opuštěného ostrova a studio Sin-chua	41
4.5 Mančukuo a vliv Japonců	42

5 Druhý zlatý věk	45
5.1 Poválečná kinematografie	46
5.2 Šanghaj a druhý zlatý věk	46
5.3 Zrození hongkongského studiového systému	48
5.4 Velké hongkongské společnosti	50
5.5 Malé levicové společnosti	51
6 Závěr	54
Seznam filmů	56
Literatura	60

1 Úvod

1.1 PROBLÉMY S VYMEZENÍM

Zájem o kinematografii, která vznikala v oblastech pevninské Číny, Hongkongu a Taiwanu, se nejčastěji soustředí jen na pozdější období, a to přibližně od druhé poloviny šedesátých let do současnosti. Filmy čínské páté generace, hongkongské akční filmy či filmy taiwanské nové vlny patří asi k nejčastějším výchozím bodům obecného zájmu jak u běžných diváků, tak i u okruhů odbornějších. Naopak to, co se dělo v těchto kinematografiích před šedesátými léty, často nebývá součástí ani základních sylabů filmových věd, a to nejen v tuzemském, ale ani mezinárodním měřítku. Předmětem naší práce bude tedy stručné zmapování období od příchodu filmu na území Číny na přelomu 19. a 20. století až do roku 1949, kdy vznikla Čínská lidová republika (dále jen ČLR) pod vedením komunistů a do té doby dominantní nacionalistická strana Kuomintang (dále jen KMT) se musela stáhnout na Taiwan. Z tohoto důvodu nebude výrazným předmětem předkládané práce kinematografie taiwanská, protože ta se dostává z japonského vlivu až po druhé světové válce, ale zaměříme se převážně na kinematografie lokalizované mezi oblast Šanghaje a Hongkongu s přihlédnutím k vývoji v Pekingu, Kantonu, Singapuru, Malajsií nebo v diasporách v USA, které před rokem 1949 fungovaly v úzkém sepětí.

Pojednání o čínském filmu je z hlediska strukturování látky poměrně problematickou záležitostí. Jednak kvůli zmíněné dichotomii měst Šanghaj – Hongkong, mezi kterými většina filmařů do roku 1949 kontinuálně fluktovala, jednak kvůli neustálému politickému napětí, kdy si Čína prošla vnitřními boji a občanskými válkami i válkou s Japonci. Tyto dramatické události navíc způsobily, že mnoho filmů bylo zničeno, a to, co se dochovalo z období zejména před rokem 1945, je jen poměrně skromným zlomkem z původní produkce, nemluvě o přetrvávající nedostupnosti mnoha filmů v čínských archivech. V současnosti máme k dispozici jen několik desítek snímků natočených před rokem 1945 z pevninské Číny a bohužel skoro nic z původní hongkongské produkce před rokem 1941; nenávratně tak zmizelo několik set, možná i tisíc filmů.

Podobná situace samozřejmě existuje i ve zbytku zemí východní Asie (a to včetně asi nejlépe dochované kinematografie japonské), proto přibližně do konce dvacátých let 20. století hovoříme spíše o filmové archeologii než filmové historii.

Nechybí nám však jen filmy samotné, ale často absentuje i dostatek relevantního materiálu k sepsání alespoň pevné osnovy, která by umožnila objektivněji stanovit, co přesně se v tomto období v místních kinematografiích dělo. S jistou poetickou nadsázkou tak můžeme hovořit o „kinematografii duchů“, kterou musíme dedukovat a domýšlet z dochovaných psaných materiálů, a můžeme jen tušit, v čem byly dané snímky progresivní a v čem naopak zastaralé a kopírující modely domácích divadelních forem. Je na místě podtrhnout také fakt, že podobná absence raných snímků by byla pro jakoukoli národní kinematografii naprostou katastrofou a vymazala by ji i z obecných dějin filmu, což se v případě kinematografií východní Asie často dělo a děje. A pokud bývaly vůbec zmiňovány, končily v rámci post-koloniálního myšlení „velkých“ kinematografií v podřadné kolonce „ostatních“ vedle východní Evropy, Afriky a Jižní Ameriky.¹

Přestože má český čtenář v současnosti k dispozici např. *Dějiny filmu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, které výstižně a věcně mapují a do velkých dějin zahrnují alespoň základní osy čínsky mluvených kinematografií, ty stále fungují jen jako exotický doplněk kinematografií evropských a Hollywoodu. V případě našeho zájmu izolovaného jen na prostor území Číny samozřejmě nastíníme obrázek poměrně složitější, nicméně nutno dodat, že je to stále jen základní úvod do této problematiky, a to také díky tomu, že každý rok přibývají nové odborné studie o jednotlivých obdobích či autorech a příležitostně je objeven i nějaký nový ztracený snímek, který může radikálně změnit zažitě představy. Zdrojem nám budou tedy převážně současné texty, které začaly vznikat přibližně po roce 2000, z nich však vybereme jen zlomek informací. Je to také proto, že tyto zdroje se soustředí spíše na velice detailní mapování jednotlivých období a na souhrnné a kompaktní dějiny čínského filmu se teprve čeká.²

1 Např. Georges Sadoul ve svých *Dějínách filmu* (Praha, 1958), jež u nás byly po dlouhou dobu zásadní učebnicí při studiu filmové vědy, věnuje čínskému filmu pouhý odstavec (str. 285) a období třicátých let přeskočí v jedné větě, přičemž většinu produkce reflektuje jen prizmatem její dostupnosti v dobové francouzské distribuci.

2 K jedné z prvních souhrnných a průkopnických prací patří např. kniha historika a kurátora

Tento text lze proto chápat spíše jako manuál, který dokáže zájemce tímto labyrintem spolehlivě provést, ačkoli není jeho ambicí proniknout ke všem nuancím a detailům vývoje těchto kinematografií. Soustředí se primárně na produkční dějiny a osudy velkých filmových společností, prezentuje krátké portréty jednotlivých tvůrců ve vztahu k těmto společnostem, zmiňuje mnohé z jejich filmů, včetně dějů některých z nich, a vše uvádí do kontextu bouřlivé dobové politiky. Měl by primárně fungovat jako doplňující pramen pro vysokoškolské studenty filmové vědy a jiné spřízněné univerzitní obory, jako je např. sinologie. V jistém ohledu je i jakýmsi dluhem odborné veřejnosti a akademické obci, která v něm může nalézt příručku pro doplnění po dlouhou dobu nedostupných informací. Na druhé straně zájemcům o hlubší vhled a relevantní literaturu věnujeme speciální kapitolu níže (viz. 1.3).

1.2 VYMEZENÍ ČASOVÉ, ÚZEMNÍ A JAZYKOVÉ A JEHO PROBLÉMY

Výše zmíněné naznačilo, že jedním z největších problémů „čínských“ kinematografií je absence značného množství snímků, které by historikům a teoretikům poskytly přímou zkušenost. Ale z toho, co se dochovalo, vyvstává hned několik problémů, které se dotýkají zejména esenciálních otázek naší práce. Jsou jimi zejména otázky, jak si vlastně náš zájem (časový a lokální) vymezíme a zdůvodníme a jak budeme kinematografiím, které bývají zahrnovány pod hlavičku „čínská“, vlastně říkat?

V první řadě časové vymezení rokem 1949 naznačuje zásadní politickou proměnu uskupení moderní Číny do podoby ČLR, po níž následovala izolace dvou ke komunismu antagonistických sil na Taiwan (nacionalismus) a do Hongkongu (západní kapitalismus), v této triádě jsou čínské kinematografie známy do jisté míry až dodnes.³ Kinematografie před rokem 1949 totiž představuje jednotný celek v podobě plynulé kontinuity několika generací filmařů, pro něž počátek

Jay Leydy *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China* (1972), která je do dnes platnou a zásadní historií čínského pevninského filmu před Kulturní revolucí.

3 Ta samozřejmě přestává platit s navrácením Hongkongu ČLR v roce 1997.

padesátých let znamenal mnohdy konec kariéry nebo její finální fázi, kterou zakončili buď v ČLR (často za Kulturní revoluce), či v žánrovém hongkongském filmu raných šedesátých let. Generace, která přišla po nich, již stála v poměrně jiné produkční situaci, lemované pádem modelu velkých studií a genezí nezávislých produkcí zmíněných tří „nových vln“ v ČLR (1978), Hongkongu (1979) a na Taiwanu (1982), a představuje tedy úplně novou kapitolu dějin čínských kinematografií.

Druhý velký problém souvisí s geografickým vymezením Číny a tím, co je považováno za normu pro definování toho, co je typicky „čínské“. To souvisí jednak s proměnami politického zřízení, ale taktéž s různými dialekty čínštiny, které mnohdy bývají považovány i za samostatné jazyky. Dnes je Čína obvykle vnímána a identifikována pouze s obrazem ČLR a dominantní komunistickou ideologií, nicméně ještě před rokem 1949 nebyla platná ani její současná mapa, nemluvě o otázce, kdo je její právoplatný vládce. Čína byla po roce 1912 a zejména ve dvacátých letech moderní a prozápadní zemí s mezinárodní metropolí v Šanghaji, prudce se odklánějící od všech tradičních předrevolučních forem za dynastie Čching. Dále mírně selhává i vymezení čínské kinematografie jen skrze prizma národní (kulturní, politické, jazykové etc.) příslušnosti, kterou lze v případě jiných podobně silných a velkých kinematografií používat podstatně snadněji. Problém nastává zejména v rámci reflexe výrazných expanzí filmových produkcí do oblastí čínských diaspor (např. v jihovýchodní Asii [Malajsie a Singapur] či mimo asijský kontinent např. v USA [Hollywood]) a dále pak s potomky těchto exulantů, kteří se věnují práci u filmu a bývají kontinuálně identifikováni s oním „čínským“, ačkoli jsou více Američany.⁴

Z tohoto důvodu se současné akademické studium čínských kinematografií vyhýbá definici čínského filmu jako jediného homogenního celku a spíše jej pojímá jako pluralitní dialog několika kinematografií, které spojuje idea příslušnosti k tomu, co je považováno za „čínské“. Song Hwee-lim v textu *Six Chinese Cinemas*

4 Součástí americké kinematografie i kultury je problém výrazně rasových až rasistických vymezení Asiatů, kteří jsou považováni za „menšinu“ vůči bílé „většině“ a dodnes stereotypizováni v rámci „bílé“ hollywoodské produkce, která reflektuje výrazněji jen černošskou populaci, korektně nazývanou „afroamerická“.

in Search of a Historiography tuto problematiku detailně reflektuje a vedle tří tradičních „národních“ vymezení (čínská, hongkongská a taiwanská) zmiňuje ještě další tři – vedle zmíněné kinematografie čínských diaspor ještě kinematografii „transnárodní“ (transnational), tedy kinematografii moderních koprodukcí, kde již není evidentní, zda lze výsledný film identifikovat jen s jednou národností (např. velké koprodukce moderních čínských velkofilmů), či koncepci „sino-fonní kinematografie“ (sinophonic), akcentující zejména problematiku vztahu potomků exulantů, k jejich původní domovině (např. režiséři východoasijského původu v USA).

Třetím problémem je jazyk a také transkripce z čínštiny do latinky. To, co je dnes nazýváno čínštinou, je obvykle tzv. standardní či obecná čínština, která v sobě zahrnuje hned několik severních dialektů a je standardizována dle dialektu pekingského. Na tuto standardizaci kladla důraz nejen nacionalistická, ale i komunistická vláda a obě prakticky vždy narážely na problém v oblasti jihu Číny, kde se hovořilo kantonsky, což zejména v případě dějin kinematografie hraje roli zásadní, protože se takto hovoří v Hongkongu, který je jedním z největších producentů filmů na světě. V angličtině se pro tuto standardní čínštinu vžil termín „mandarin chinese“, jenž se dodnes užívá, sinology je však považován na nesprávný a do češtiny je špatně překládán jako „mandarínština“. Tento název má původ v portugalštině a vznikl nedorozuměním jako označení úřední čínštiny státních hodnostářů v období Ming a Čching. Nicméně v zahraniční literatuře – a to i filmové – je jeho užívání naprosto běžné a do jisté míry i reflektuje snahu obyvatel Hongkongu distancovat se od toho, že je jejich kantonština redukována jen na dialekt pekingské čínštiny. Ilustruje to také fakt, že hongkongský film točený kantonsky se stal kvantitativně dominantním výstupem čínských kinematografií a od šedesátých let v mezinárodním měřítku de facto čínské kinematografie definoval. Pro naše potřeby budeme nicméně hovořit jen o „kantonštině“ a „čínštině“, kterou budeme mínit onu standardní či obecnou čínštinu.

Mnohem obtížnějším jazykovým problémem je samotná transkripce jmen režisérů z pevninské Číny a Hongkongu do latinky, a to zejména proto, že těchto transkripcí máme k dispozici hned několik. Transkripce hongkongských či kantonských jmen nemívá vždy standardizovaný zápis a nemá ani přepiše do češtiny,

tudíž je ponecháme v původní formě. Jména režisérů a producentů, kteří působili paralelně v Šanghaji a následně i v Hongkongu, ponecháme v jejich čínském zápisu, přestože budeme uvádět varianty do závorek. Jedná se zejména o bratry rodiny Li či kantonsky Lai a bratry rodiny Šao, kteří jsou známi spíše pod anglickým jménem Shaw. Mnohem větším problémem bývá přepis jmen čínských, která jsou dnes zapisována zejména standardizovaným *pchin-jinem* (pinyin),⁵ ten bývá však češtině dublovan domácí českou transkripcí z padesátých let. Při řešení otázky, kterou transkripci zvolit, jsem se nakonec rozhodl přiklonit se k transkripci české a *pchin-jin* doplnit do závorek, včetně přehledné tabulky uvedené v závěru práce. Hlavním důvodem byl zejména fakt, že tento text je určen nesinologům a schopnost správně foneticky *pchin-jin* přečíst není v češtině automatická, a navíc nastává i problematika skloňování. Zájemci, kteří si budou chtít o režisérech či studiích vyhledat další informace na internetu nebo i v zahraniční odborné literatuře, však *pchin-jin* budou muset použít a k solidnímu zájmu o čínsky mluvené kinematografie je správné čtení jmen v tomto zápisu a schopnost transkripce do jisté míry nutností. V závěru tohoto textu bude uvedena pro jistotu i srovnávací tabulka citovaných jmen čínských studií a osobností, a to jak v *pchin-jinu*, tak české transkripci, případně transkripci jiné.

1.3 DOSTUPNÁ ODBORNÁ LITERATURA

Zatímco ještě před deseti lety bylo pro zaujaté zájemce poměrně obtížné získat komplexní a relevantní informace o čínských kinematografiích, v současnosti je to díky internetu poměrně snadné. Zásadním zdrojem historické literatury o kinematografii před rokem 1949 zůstává nicméně stále knižní akademická produkce, z níž si uvedeme alespoň několik základních titulů.

K jedněm z prvních zdrojů patřila např. na svou dobu fenomenální publikace Jaye Leydy *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*

5 Pro nesinology zde nastává menší paradox, kterým je přepis do české transkripce samotného termínu mezinárodní transkripce. Tedy – mezinárodní přepis *pinyin* je takto do české transkripce přepisován jako *pchin-jin*. V rámci volby české transkripce jej budeme užívat takto i my.

(1972), který mezi lety 1959–1964, když pracoval v Číně v archivu, sbíral v Číně materiál. I přes v dnešní době některé antikvované informace to byl zdroj po dlouhou dobu zásadní. Během sedmdesátých a osmdesátých let byly reference o čínském kontinentálním filmu paralyzovány následky Kulturní revoluce, nástupem popularity páté generace a také byly zastíněny dominancí hongkongského akčního filmu, jemuž byla věnována největší pozornost. Za průlomovou moderní práci bývá v tomto ohledu považován sborník studií editovaný Chrisem Berryem – *Perspectives on Chinese Cinema* (1991).

Z dalších zdrojů zmiňme jen některé, a to zejména ty, které se věnují čínským kinematografiím jen v rámci historie a nikoli teorii či specializovaným studiím jen na určité téma. Na problematiku šanghajské kinematografie se zaměřují dvě studie. První z nich je *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937* (2002) od hongkongské historičky Laikwan Pang, jež detailně sonduje vývoj např. studia Lien-chua, osudy různých aktérů, kteří natáčeli ideologické a levicové filmy, a následné válečné období mezi lety. Druhá ze zmíněných studií, již je kniha archiváře Posheka Fu *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas* (2003), mapuje tranzitivní mezník mezi Šanghají a Hongkongem v letech 1936–1950. Podobně užitečnou knihou o výbojích japonské kinematografie během válečných třicátých a čtyřicátých let (tedy i na čínské pevnině) je *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945* (2003) od Petera B. Higha, v níž jsou obsaženy např. důležité detaily o studiu Mančukuo.

Bezpochyby klíčovou je ambiciózní práce dvojice historiků Law Kara z Hongkongu a Franka Brena z Austrálie *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View* (2004), jež přehledně mapuje úsek od vzniku kinematografie v Hongkongu (s přesahy i do Šanghaje) až přibližně do poloviny šedesátých let a nástupu nové vlny *wu-sia* a *kung-fu* filmů, vyplňuje mnohá nejasná místa a doplňuje kontext o mnoho osobních, mnohdy důležitých detailů. Užitečnými pomůckami ke studiu rané hongkongské kinematografie je mírně starší kniha Stephena Teo *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (1997), ale také klasický jmenný a heslovitý slovník *The A to Z of Hong Kong Cinema* (2007) od Lisy Odham Stokes.

K výrazným zdrojům mnoha přehledových i konkrétně zaměřených studií patří dva sborníky, a to *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (2005), editovaný Sheldonem H. Lu a Emilií Yueh-yu Yeh, a aktuálnější *The Chinese Cinema Book* (2011), editovaný Song Hwee Limem a Julienem Wardem. Oba sborníky obsahují studie od renomovaných specialistů na čínské kinematografie, jako jsou např. (vedle již zmíněných editorů, kteří jsou i autory): David Bordwell, David Desser či Zhang Yingjin (Čang Jing-ťin), který je shodou okolností spolu s kolegou Xiao Zhiwei (Siao Č'-wej) autorem prozatím definitivní a přehledné *Encyclopedia of Chinese Film* (1999), specializující se více na kinematografii pevninské Číny a obsahující mnoha slovníkových hesel i kompaktní historické texty.

Vedle mnoha přehledových zdrojů na internetu, jako např. stále aktualizovaná Wikipedie, je klíčovým zdrojem původních textů o raném filmu zejména *The Chinese Mirror*.⁶

6 Zdroj: www.chinesemirror.com

2 Kinematografie do konce první světové války

Rané dějiny čínské kinematografie jsou spojeny s dramatickým obdobím přechodu Číny od feudalismu k modernímu demokratickému modelu řízení státu. Film do Číny přišel podobně jako do jiných zemí na úplném konci 19. století, kdy zde ještě vládla poslední velká čínská, respektive mandžuská dynastie Čching (1644–1911). Přestože Čína prošla v 19. století mnoha válkami a revolucemi, které se snažily oponovat jednak expanzi zástupců imperiálních mocností, jednak zkorumpované čchingské garnituře, pro náš kontext bude nejdůležitějším jen 20. století, a to zejména moment vyhlášení Čínské republiky 1. ledna roku 1912.

Přelom století byl v čínské politice poznamenán několika zásadními událostmi, které vedly ke ztrátě některých zásadních strategických území. Byly jimi zejména porážka utržená od Japonců v první čínsko-japonské válce (1894–1985), kdy Číňané pozbyli kontrolu nejen nad souostrovím Peskadory, ale i nad Taiwanem,⁷ a anexe Šantungského poloostrova Němci a dalších území Velkou Británií, Ruskem (1898) a Francií (1899). 20. století započalo drtivou porážkou boverského povstání v Peking u v roce 1900 a na čínsko-japonskou válku navázala rusko-japonská válka (1904–1905), kdy Japonsko získalo definitivní kontrolu nad Koreou a z části i nad Mandžuskem, což mělo později katastrofální následky.

Během roku 1911 došlo ke svržení dynastie Čching revolucí vedenou Sunjatsenem, který se v roce 1912 stal provizorním prezidentem Čínské republiky, nicméně již březnu byl vystřídán generálem Jüan Š'-kchajem, který byl v roce 1913 jmenován již prezidentem řádným. Následující roky pokračovaly v duchu likvidace parlamentu a KMT, včetně ústupků Japonsku, a vše vyvrcholilo Jüanovým vyhlášením císařství (1915–1916), které ovšem zakončila jeho následná smrt po pár měsících panování. S jeho smrtí nastala ještě problematictější fáze, která

7 Kde do roku 1949 tudíž nefungovala autonomní filmová produkce, ale naopak produkce kontrolovaná Japonskem. Až do příchodu Čankajška a KMT v roce 1949 se jednalo spíše o produkci sekundární a Taiwan byl jen odbytistěm pro japonské filmy.

zapříčinila atomizaci území bývalé říše Čching mezi několik generálů s vyzbrojenými armádami, kteří je separatisticky udržovali pod svou kontrolou a ignorovali volání vlády po jednotné Čínské republice.

2.1 PŘÍCHOD FILMU

O rané čínsky mluvené kinematografii máme jen kusé informace a mnohdy se nám dochovaly jen zlomky materiálů či vzpomínky pamětníků, z nichž nelze vždy zrekonstruovat úplný obrázek. Nejstarší dochovaný záznam je o filmové projekci pásma filmů bratří Lumièrů, která proběhla údajně 11. srpna 1896 v Šanghaji v divadle v rámci varietního vystoupení. Je nicméně pravděpodobné, že filmová představení se uskutečnila i v Hongkongu, (díky přítomnosti Britů), a existují i zmínky o projekci Edisonových filmů americkým fotografem Jamesem Ricaltonem v Šanghaji roku 1897. Víme i o několika cizincích, kteří zde v následujících letech působili jako distributoři nebo natáčeli aktuality – např. Ital A. E. Louros pro společnost Pathé. Zájem o film brzy stoupal i mezi vyšší třídou, včetně císařovny-vdovy Cch'-si, která byla obdarována v roce 1904 projektorem a několika filmy od britského velvyslance a v roce 1906 se veřejně přiznala k zájmu o film v novinách. V roce 1907 se v Pekingu objevilo první kino zaměřené jen na projekci filmů a v roce 1908 Španěl Antonio Ramos otevřel první kino v Šanghaji.

2.2 STUDIO FENG-TCHAJ, PEKINGSKÉ POČÁTKY A STÍNOVÁ OPERA

Počátky čínského filmu jsou spojovány s rokem 1905, kdy pekingský podnikatel Žen Čching-tchaj (Ren Qingtai) (1850–1932) založil fotografické studio Feng-tchaj (Fengtai). Žen studoval fotografii v Japonsku a svůj ateliér v Pekingu zařídil tím nejmodernějším vybavením z Evropy. Jednou ze Ženových ambicí bylo vyrovnat se zahraniční produkci původní čínskou tvorbou a výsledkem byl vůbec první Číňany natočený film *Bitva o horu Tün* (1906).⁸ Žen k natáčení přemluvil

8 Přesné datum natočení bohužel není známo. Spekuluje se o tom, že to nicméně muselo být na jaře nebo na podzim.

slavného herce pekingské opery Tchan Sin-pcheje (Tan Xinpei) (1847–1917), který mu před ateliérem jeho studia předvedl na kameru několik akrobatických scén z operní předlohy. Film bohužel shořel na konci čtyřicátých let a jediné, co se dochovalo, je fotografie herce Tchana v kostýmu s halapartnou. V produkci podobných snímků, které vycházely z pekingské opery, pokračoval Žen až do roku 1909, kdy studio bohužel vyhořelo. Produkce čínských filmů se pak definitivně přesunula do Šanghaje, z níž se na dlouhou dobu stalo i hlavní kinematografické centrum. Z dalších filmů, které Žen natočil, se dochovaly bohužel jen názvy a neexistují synopse, netušíme tedy, o čem byly.⁹

Ženovy operní filmy byly ve své době velmi populární, protože divákům nabízely srovnatelnou zábavu za podstatně nižší cenu než opera. Chris Berry a Mary Farquhar označují v textu *Shadow Opera: Toward a New Archaeology on the Chinese Cinema*¹⁰ Ženovy ambice za přímo ovlivněné tradiční čínskou operou a užívají model „kinematografie atrakcí“ Toma Gunninga. Tyto divadelní, vizuálně atraktivní a intenzivní postupy z rané kinematografie čínský film dle Berryho a Farquhar vlastně nikdy neopouští a promítají se jak do pozdějších hongkongských *wu-sia* (wuxia) a *kung-fu* filmů, tak i do maoistických revolučních oper za Kulturní revoluce.¹¹ Nicméně ve třicátých letech měly čínskou operou ovlivněné *wu-sia* filmy problémy s KMT a hlavní centrum jejich produkce se přesunulo do Hongkongu, čínský levicový sociální film třicátých let se naopak více přikláněl k západnímu modelu vyprávění.

2.3 BENJAMIN BRODSKY, ŠANGHAJ A EXPANZE NA JIH

Po zničení společnosti Feng-tchaj se filmový průmysl přesunul do mezinárodní metropole – do Šanghaje, jež se tak stala filmovým centrem do japonské invaze v roce 1937, nicméně filmy se zde točily ještě během válečného období. Klíčovou osobností se pro další vývoj čínsky mluveného filmu stal dobrodruh jménem

9 Zajímavě se pokouší toto období rekonstruovat koprodukční snímek režisérky Ann Hu *Shadow Magic* (2000).

10 Text je obsažen ve sborníku *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (str. 27–51).

11 Obdobně bývá vysvětlován specifický styl japonské kinematografie, tedy vlivem divadla *kabuki*.

Benjamin Brodsky (cca. 1870–1960), Ukrajinec židovského původu, jenž působil nejen v Šanghaji, ale paralelně nastartoval produkci i v Hongkongu. Brodsky se ve východní Asii pohyboval údajně již od roku 1902 a během rusko-japonské války působil jako tlumočnick, poté žil v San Francisku (1906), kde se v rámci tamní čínské komunity údajně naučil několik dialektů, a od roku 1909 pracoval jako promítač filmů v Číně. V roce 1909 založil společnost Ja-si-ja (Yaxiya) nebo anglicky Asian Film Company, která v následujících letech raného vývoje různým způsobem vypomáhala čínským filmařům v realizaci hraných snímků a stála u zrodu dvou velkých společností, a to Min-sin (později Lien-chua) a Ming-sing. Brodsky se spojil zejména s bratry Liovými z jižní provincie Kuang-tung, kterým pomáhal produkovat údajně první hongkongský film *Loupež pečené kachny* (1909),¹² ačkoli prvním zdokumentovaným je spíše snímek *Čuang-c' zkouší svou ženu* (1913), na němž se bratři Liové podíleli již výrazněji a který odstartoval jejich osamostatnění a založení společnosti Chua-mej (Huamei). Díky Brodskymu tedy začali čínské filmy točit i Číňané, ale vytvořila se i linie filmového průmyslu mezi Šanghají a Hongkongem, která fungovala až do roku 1949. Brodsky tyto první čínské filmy navíc vyvážel na západní pobřeží USA, kde je promítal tamní čínské komunitě. Bohužel ani zde se kopie jeho filmů nedochovaly.

Brodskyho kariéra se po roce 1913 ubírala trochu jiným směrem. V roce 1912, po pádu dynastie Čching, se obával o svou další existenci v Číně, které hrozila občanská válka, společnost Ja-si-ja tedy prodal¹³ a na jeho místo byli najati dva mladí filmaři Čang Š'-čchuan (Zhang Shichuan) a Čeng Čeng-čchiou (Zheng Zhengqiu). Ja-si-ja nadále fungovala jako provozovatel a nově zřízená Sin-min (Xinmin) se stala tvůrčí dílnou pro natáčení filmů. Sin-min se v roce 1913 specializovala na tvorbu krátkých filmů určených jako vložky do divadel, ale roku 1914 byla produkce kvůli omezení dovozu filmového materiálu z Německa zastavena. Společnost se po první světové válce restrukturalizovala jako Ming-sing a byla dominantní na čínských trzích. Brodsky se po svém odchodu věnoval natáčení

12 Film se samozřejmě nedochoval, bohužel se nedochovala ani žádná výraznější informace, která by definitivně potvrdila jeho existenci. Měl jej natočit divadelní režisér **Liang Šao-po**, kterému Brodsky půjčil kameru, a na filmu se podíleli i bratři Liové. Snímek údajně viděl v Kalifornii producent **Moon Kwan** a jeho existenci potvrzují i potomci bratrů Liových.

13 Jména kupců se bohužel nedochovala v úplném znění.

dokumentů v Japonsku a do Číny se na chvíli vrátil při produkci filmu *Cesta Čínou* (1917), díky němuž se dokonce stal prvním bělochem, kterému bylo dovoleno natáčet v Zakázaném městě. Poté přesídlil do Hollywoodu, kde jeho kariéra vyhasla, a jeho pozdější osud zůstává dodnes spíše záhadou.

2.4 KINEMATOGRRAFIE PO BRODSKÝM A VLIV PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLKY

Brodskyho obavy z občanské války se v roce 1913 ukázaly jako liché, protože situace se uklidnila, a jeho filmové aktivity nastartovaly produkci v oblasti Šanghaje a Hongkongu. Kinematografii nicméně stále ovládaly západní filmové společnosti (např. Pathé a Gaumont) a krátké čínské filmy sloužily jen jako divadelní vložky mezi představení. Společnost Sin-min během první světové války přesedlala na divadelní produkci, ale po skočení války se snažila tento deficit využít a nastartovat produkci, jež by byla rovnocenná západní konkurenci.

Další novinkou během válečného období je zájem USA, které dovážely chybějící filmový materiál a díky nimž dostali Číňané šanci vycestovat do Hollywoodu, aby se naučili řemeslu. Američané takto pomáhali formovat moderní produkční a distribuční strukturu, což ve dvacátých letech nastartovalo boom celovečerních filmů. Těsně po válce, v roce 1919, čínskému trhu sice stále dominoval americký film, ale působila zde již např. zahraniční společnost Commercial Press, v níž pracoval režisér Žen Beng-nien (Ren Pengnian), který filmy jako *Jen Žuej-šeng* (1921) výrazně napomohl startu původní čínské produkce. Již v roce 1922 proto můžeme hovořit o masivnějším vzniku úspěšných čínských filmů, včetně boomu nových společností, jako jsou Ming-sing, Min-sin a Tchien-i, které postupně ovládly trh a vytvořily autentickou čínskou kinematografii definitivně nezávislou na zahraničních zdrojích a vlivech.

3 První zlatý věk

„První zlatý věk“ bývá vymezován přibližně rokem 1922 a končí japonskou invazí v roce 1937. I přes vnitřní politické boje znamenalo toto období výrazné kulturní vypětí, které bylo v mnoha ohledech spjato s politickým kontextem. Velmi důležitým momentem byl vznik tzv. Hnutí 4. května (známé také jako Májové hnutí) v roce 1919, které započalo studentskými protesty v Pekingu, jež se šířily i do jiných oblastí, a vymezovalo se proti rozhodnutí ve Versailles při sestavování mírové smlouvy, která přisoudila německé koncese v severní Číně na Šantungském poloostrově Japonsku. Hnutí bylo řízeno čínskými levicovými intelektuály (nejčastěji literáty) s vlasteneckými motivacemi a kultem individualismu se silně antijaponským zaměřením. Jedním z hlavních představitelů byl spisovatel Lu Sün (Lu Xun) (1881–1936), autor knihy *Deník blázna* (1918), jež rafinovaně kritizovala tradiční feudální systém a konfucianismus, který byl Hnutím 4. května obecně odsuzován. V roce 1921 byla v Šanghaji založena Komunistická strana Číny a v Kantonu se pod vedením Sunjatsena a KMT zformovala nová republikánská vláda, která získala podporu Sovětského svazu. Sunjatsena po jeho smrti roku 1925 nahradil Čankajšek, který se spolu s komunisty vydal na Severní pochod (1926) s cílem sjednotit zemi porážkou separatistických vojenských vůdců, což se sice podařilo, nicméně to vyvolalo další fázi konfliktů s komunisty, které vedly k občanské válce. Paralelní okupací Mandžuska v roce 1931 započala postupná invaze Japonců, jež vyvrcholila rokem 1937 a byla počátkem vážného válečného konfliktu, který se protáhl až do druhé světové války.

3.1 VÝVOJ MEZI VÁLKAMI

Několik let po konci první světové války se obnovily předválečné aktivity a vznikala nová studia, která se stala dominantními po celý první zlatý věk; v některých případech pokračují během válečného období a během tzv. druhého zlatého věku (1947–1949). Na počátku dvacátých let byly paralelně zakládány velké společnosti jako Ming-sing (1922), Min-sin (1922) a Tchien-i (1925) a z Šanghaje se

stalo centrum přezdívané „čínský Hollywood“, ačkoli snímky vznikaly i v Hongkongu, Kantonu či Pekingu. Během let 1922–1926 bylo založeno údajně 175 filmových společností,¹⁴ mnohé z nich však často natočily jen jeden film a poté zanikly. Produkce dvacátých let se orientovala více na komerční kinematografii, často modelovanou podle západních vzorů (slapstickové komedie a melodramata) či tuzemských tradičních forem (pekingská opera, *wu-sia*), z nichž mnohé dostaly seriálovou podobu, a velkým fenoménem byla i dokudramata o aktuálních a často morbidních událostech medializovaných vražd. Bohužel z přibližně 200 filmů, které během dvacátých let vznikly, se dochoval jen zlomek.

Postupně se nicméně začaly objevovat i snímky se sociální a levicovou tematikou, které se staly dominantní i komerčně úspěšné. Tyto filmy odrážely nejprve napětí mezi nacionalisty a komunisty a postupně se staly i součástí odboje proti Japoncům po roce 1937. Do tohoto proudu se zapojily umělci z levicových hnutí – jako např. Hnutí 4. května – a jednou z nejvýraznějších manifestací této tendence byl tým pracující pro studio Lien-chua mezi lety 1930–1937. Nutno dodat, že kinematografie třicátých let je oproti předchozímu období dochována podstatně lépe, a to v podobě několika desítek celovečerních filmů, ačkoli ani zde se výsledné počty neblíží k cifrám produkce původní.

3.2 PŘÍCHOD ZVUKU

Během prvního zlatého věku došlo k boomu zvukových filmů, které se v Asii (jako i jinde na světě) stávaly populárnější a diváky žádanější. Oproti Japonsku, kde byli problémem *benši*, kteří se této inovaci bránili,¹⁵ měla Čína zase potíže s velkou škálou dialektů čínštiny. Potíže nastaly zejména na bohatém jihu v Kantonu a Hongkongu, kde byla běžnou mluvou kantonština, a filmy tedy byly

14 Ačkoli 145 jich je v Šanghaji.

15 *Benši* byli pro japonský film dědictvím divadla *kabuki* a doprovázeli němé filmy velmi dramatickým projevem. Brzy se stali populárnějšími než filmy samotné. Japonský film tedy na zvuk přešel podstatně pomaleji, ač se první zvukové filmy točily výrazněji od roku 1931, filmy němé vznikaly až do roku 1936. V Japonsku tedy zpožděný příchod zvuku zapříčinil jak ekonomický faktor (ozvučení kin či platy *benši*), tak popularita *benši*, v případě Číny to byl důvod již ryze ekonomický.

natáčený v tomto jazykovém znění. To vedlo k omezujícím zásahům KMT, který propagoval unifikaci oficiálního jazyka ve standardizovanou čínštinu a snažil se jakékoli filmy v dialektech zakázat. Součástí těchto restrikcí byl i zákaz populárního žánru *wu-sia*, a to kvůli údajnému šíření pověr (díky fantastickým prvkům předloh), násilí a potencionální anarchii (kvůli přítomnosti prvků bojových umění a akčním scénám). *Wu-sia* měly shodou okolností vysokou popularitu na jihu a v Hongkongu. Ještě úspěšnější než *wu-sia* byly tzv. kantonské opery, které vedly k odlivu diváků z divadel do kin, žánrově dominovaly hongkongské produkci třicátých let a taktéž se staly terčem nevole nacionalistické vlády.

Krátké zvukové dokumenty z USA měly premiéru v roce 1927 v Šanghaji, a to jen čtyři měsíce po premiéře *Zpívajícího blouda* (r. Alex Crosland, 1927) v USA, prvním celovečerním filmem uvedeným opět v Šanghaji byl snímek *Křídla* (r. William Wellman, 1927). Příchod zvuku měl pro Čínu – podobně i jako pro jiné trhy – dva aspekty: jeden zvuk vítal, druhý s sebou nesl finanční náročnost ozvučení kin, která byla připravena jen na němé filmy. Některá z kin použela snímky i bez zvuku. Mnohá studia – jako např. Lian-chua – točila ještě do roku 1934 němé filmy (snímky *Velká cesta*, *Nové ženy* a *Bohyně* byly všechny němé).

Paralelně probíhal dramatický boj o výrobu prvního zvukového filmu mezi největšími společnostmi a podobně jako v jiných kinematografiích i zde se prameny často liší v tom, který z filmů lze skutečně uznat za první opravdu zvukový. Tyto snímky začaly vznikat během roku 1931 a v první vlně byly takové, které měly záznam jen na fonografu, ten se nicméně nedařilo s projekcí vždy úspěšně synchronizovat, navíc tyto filmy neměly žádné ruchy. Jednalo se o snímky *Pěvkyně rudá pivoňka* (r. Čang Š'-čchuan, 1931) šanghajského studia Ming-sing a (Youlian) *Kráska Jü* (r. Čchen Kchen-kuan) studia Jou-lien (Youlian), které – ačkoli měly velký komerční úspěch – nebývají v některých případech kvůli technickým obtížím považovány za první zvukové filmy. Další filmy měly zvuk již synchronizovaný a vznikaly ve spolupráci se zahraničními techniky. V červenci roku 1931 uvedlo studio Chua-kchuan (Huaguang) *Usmíření* (r. Sia Čch'-feng (Xia Chifeng), první čínský film se skutečným soundtrackem, jehož post-produkce proběhla v Japonsku. Stejný měsíc představilo studio Tchien-i svůj první zvukový film *Pěvcův příběh* (r. Li Pching-čchien), který byl také postprodukovaný

cizinci a měl enormní úspěch. Úspěch zvukových filmů přiměl Tchien-i zkoušet vybudovat základnu i na jihu Číny v Hongkongu, ačkoli toto ještě není moment, kdy se zde studio usadilo natrvalo.

3.3 VÝRAZNÉ FILMY A SPOLEČNOSTI DVACÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

Než pojednáme o třech zásadních studiích zlatého věku, je nutno zmínit i několik počínů, které jim předcházely nebo s nimi paralelně koexistovaly. Bohužel o nich lze prozatím referovat jen velmi zlomkovitě pro nedostatek kompaktních materiálů a absenci filmů.

Prvním z nich je zmíněné dokudrama *Jen Žuej-šeng* (1921), jež natočil mladý režisér Žen Pcheng-nien (Ren Pengnian) (1894–1968) a které inspirovalo pozdější podobné filmy jako např. *Čang Sin-šeng* (1922) studia Ming-sing. Film byl založen na medializovaném případě vraždy mladé konkubíny zhýralým playboyem pro peníze a následném veřejném soudním procesu, který šokoval obyvatele Šanghaje v létě roku 1920. Název snímku odpovídá skutečnému jménu vraha a režisér Žen dokonce obsadil do hlavních rolí neherce, a to: do role vraha Jenova skutečného kamaráda jménem Čchen Šou-č' (Chen Shouzhi), který byl Jenovi i podobný, a do role oběti skutečnou prostitutku Wang Lien-jing (Wang Lianying). Film byl významný i tím, že před jeho natáčením byl napsán skutečný scénář, což do té doby nebylo zvykem, avšak následně se stalo standardem. Ještě výrazněji se Žen proslavil na konci dvacátých let, a to natáčením *wu-sia* seriálů, jmenujme zejména dva z nich: 13dílný *Hrdina ze severovýchodu* (1928), v němž ústřední ženskou roli hrála Ženova budoucí žena Wu Li-ču (Wu Lizhu) (1907–1978), a 6dílný *Mistryně kopí*, jež Wu Li-ču pasovala na ikonu *wu-sia*. Ve třicátých letech spolu dále natáčeli filmy o japonské invazi – např. *Temné násilí* (1935) – a po roce 1937 oba opustili Šanghaj a zamířili do Hongkongu, kde se proslavili natáčením *kung-fu* a *wu-sia* filmů v kantonštině, jak v klasických, tak moderních kulisách se silnými ženskými hrdinkami (často v podání Wu). Na začátku šedesátých let se oba z kinematografie stáhli.

Dalším fenoménem čínských filmů byly filmy vznikající v USA v prostředí místních čínských diaspor a někdy i filmy imitující čínská témata s bělošskými herci. Jednalo se např. o snímek *Rudá lucerna* (r. Alberto Capellani), který byl uveden 4. května 1919 v New Yorku, s bělošskými herci (např. Alla Nazimova) v hlavních rolích a několika Číňany v komparzu. V roce 1921 byl tamtéž uveden další podobný film – *Prvorozený* (r. Colin Campbell, 1921), produkován americkou společností Haworth Pictures Corporation. Ten však u čínské komunity vyvolal vlnu nevole, nejenže byl produkován Sessue Hajakawou, Japoncem působícím v Hollywoodu Sessue Hajakawou, který ve filmu i hrál, ale ostatní role ztvárněné bělochy zobrazovaly Číňany poměrně stereotypně.¹⁶ Reakcí na oba snímky byla delegace Sunjatsenových vyslanců, kteří žádali po starostovi New Yorku, aby podobné snímky, které by poškozovaly čínskou komunitu, zakázal. To se také stalo a sami Číňané byli instruováni, aby netočili banální komedie, ale naopak filmy, které budou čínskou komunitu oslavovat. V květnu 1921 bylo s podporou bohatého Číňana Li Čchi-taa (Li Qidao) založeno studio Čchang-čcheng (Changcheng) (1921–1930), v roce 1922 již produkovalo první krátké filmy, v roce 1924 se přesunulo do Šanghaje, přičemž většina štábu byla vyškolená v USA. Společnost se nezaměřovala jen na komerci, ale naopak na filmy s ambicí společensko-kulturní reformace, včetně vydávání vlastního časopisu, a vyprodukovala filmy na různá témata, včetně kritiky militarismu. Tyto filmy měly nicméně ohlas spíše u intelektuálů, a nikoli u většinového publika a studio se nakonec přiklonilo ke komerční linii. Roku 1930 však ukončilo svoji činnost.

Jednou z produkcí Čchang-čcheng byl i snímek *Synek hrdinou* (1929), který natočil režisér Jang Siao-čung (Yang Xiaozhong) (1899–1969)¹⁷ a jenž se nám shodou okolností i dochoval. Film je zajímavý tím, že obsahuje prvky akčního filmu, ale nikoli bojových umění. Režisér Jang začal podobně jako Žen Pcheng-nien pracovat pro firmu Commercial Press a napsal scénář k úspěšnému dokudramatu *Jen Žuej-šeng*. V roce 1927 odešel Jang ke společnosti Čchang-čcheng, kde se v této době začal, podobně jako Žen (v této fázi již pracující ve své vlastní

16 Např. ženy mají deformované nohy, drogy jsou Číňany prodávány na ulicích, kouří se opium a nevěstince jsou všudy přítomné.

17 Anglicky byl známý i jako Dumas Young.

produkční společnosti), věnovat žánru *wu-sia* a *kung-fu*. Na rozdíl od Žena však Jang do centra akčního žánru Hongkongu neodešel a zůstal v ČLR, kde se během šedesátých let specializoval na adaptace folklórních příběhů – např. *Jak opičák přemohl démona s bílými kostmi* (1960) či *Tajemství kouzelné tykve* (1963).

3.4 TŘI „MAJORS“ ZLATÉHO VĚKU

Za tři největší studia zlatého věku, či dle hollywoodské terminologie „majors“, bývají považována studia Ming-sing (1922–1937), Tchien-i (1925) a Min-sin (1922–1929), z něhož se stane Lien-chua (1930–1937). V případě Ming-sing a Lien-chua to bylo jen vyústění dřívějších aktivit, které lze vystopovat až k Benjaminu Brodskymu, o čemž jsme se v náznačku zmínili již výše, zde si to rozvedeme do větších detailů. V případě Tchien-i se jedná taktéž o rodinný podnik, který byl však na Brodskym nezávislý, oproti zmíněným dvěma se stal dominantní společností, která ovládala trh do osmdesátých let, a to zejména díky rozhodnutí jeho zakladatelů bratrů Šaových (či Shawových) se definitivně přesunout mimo Šanghaj.

3.4.1 Autorská dvojice Čang a Čeng

Brodskyho odchod z čínského filmového průmyslu roku 1912 měl dvě další výrazná pokračování. Prvním z nich bylo nastartování produkce bratrů Liových, kteří založili společnost Min-sin. Druhým pak prodej společnosti Ja-si-ja, jež k sobě přidružila společnost Sin-min (Xinmin) (1913–1916), Ja-si-ja ale nadále fungovala jako investor, distributor a zřizovatel a tvůrčí jednotkou bylo Sin-min. Klíčovými osobnostmi byla dvojice filmařů Čang Š'-čchuan (1889–1953) a Čeng Čeng-čchou (1888–1935), kterým sice Brodsky společnost Ja-si-ja přímo neprodal, ale to oni fakticky pokračovali v natáčení filmů. Jejich prvním hraným filmem byl *Nerovný pár* (1913), který se bohužel nedochoval, měl parodovat tradiční zvyky předem domluvených manželských svazků. V souladu se zvyky čínské opery hráli ženské role muži, na snímku spolupracovali oba majitelé Sin-min: Čeng fungoval jako scenárista a vedl herce a Čang byl kameramanem

a organizoval štáb. V tandemu pak spolupracovali i nadále. Sin-min bylo v zásadě jen předstupněm dalších aktivit dvojice Čang a Čeng, následovalo založení již zmíněné společnosti Ming-sing (Mingxing), jež se stala jednou z vůbec nejmocnějších společností zlatého věku a během své existence vyprodukovala kolem 200 filmů.

Společnost Ming-sing byla založena v březnu roku 1922 pětici zkušených profesionálů: byli jimi již jmenovaní Čang a Čeng, dále divadelní herec a podnikatel Čeng Čen-ku (Zheng Zhengu), vydavatel Čou Ťien-jün (Zhou Jianyun) a pedagog Žen Ťin-pching (Ren Jinping). Z hlavní dvojice zde Čeng působil primárně jako ideolog, scenárista, jenž vedl i místní hereckou školu, jeho kolega Čang filmy režíroval a povahou byl spíše pragmatik a byznysmen. V Čangově produkci vznikaly spíše žánrové filmy jako komedie, melodramata, *wu-sia* a později i antilevicové filmy na zakázku nacionalistické vlády, naopak Čeng režíroval levicové filmy, čímž reagoval na popularitu sociálně angažované produkce konkurenčního studia Lien-chua. Studio Ming-sing tedy mělo dvojí paralelní ideologii: čistě pragmaticky komerční jako Tchien-i a sociálně-levicovou jako Lien-chua.

Společnost Ming-sing nicméně začala produkcí komedií modelovaných dle amerických slapsticků. První z nich *Král komedie navštěvuje Šanghaj* (r. Čang Š'-čchuan, 1922) dokonce duplikovala známou ikonu Chaplinova Tuláka Charlieho a sloužila i jako film propagující studio samotné. „Král komedie“ zde totiž, jak název napovídá, skutečně přijíždí do Šanghaje a má navštívit i studio Ming-sing, na cestě se nicméně ztratí, studio jej nechá hledat, avšak objeví se jeho dvojník, který chce jen odměnu. Vše se nakonec vysvětlí a „král komedie“ se dostane na loď a odjíždí z Číny. Hlavní roli falešného Chaplina hrál v Číně slavný britský herec Richard Bell, film se bohužel nedochoval. Dalším snímek *Dělníkova láska* (r. Čang Š'-čchuan, 1922)¹⁸ je prvním a nejstarším dochovaným čínským

18 Užití slova „dělník“ nesouvisí primárně s dějem filmu, ale vychází z populární levicové ideologie Hnutí 4. května. Slova jako „dělník“, „práce“ či „láska“ měly označovat spíše vyjádření identity a kritickou sondu do dobové společnosti, kdy ti, co „pracují“ jako „dělníci“, vlastně jen vykořisťují ostatní a neprovozují práci, která by prospívala. Tesař se stal prodávacem ovoce, a je tedy spíše malý obchodník, když navíc tesařinu použije, je to ostatním na škodu. Jeho budoucí tchán je spíše sobec a majitel čajovny a návštěvníci hráčského doupěte také neprovádějí poctivou práci. Dokonce ani doktorova dcera není chudá, protože nosí šperky, a není z dělnických poměrů. Užití slova „láska“ má být vyjádřením silné touhy po morálce

hraným filmem, bohužel se dochovalo jen něco přes dvacet minut a není znám ani původní hudební doprovod. Jednalo se o komickou sondu do dobové reality, kdy tesař (hraje jej Čeng Čen-ku), který se musí živit prodejem ovoce, chce získat ruku dcery svého souseda, prodejce, který je pouliční lékař, ale nedaří se mu v obchodech (hraje jej Čeng Čeng-čchiou). Bývalý tesař upraví vysoké schodiště tak, aby se sklopilo a vytvořilo rovnou plochu, po které lidé sklouznou a natlučou si, a takto zranění míří přímo k felčarovi, který je ošetří. V kontextu s filmem se hovoří o vliv snímku Harolda Lloyda *Cesta do ráje* (r. Fred C. Newmeyer, 1921).

Po předchozích úspěších s komedii se stalo kritickým projektem vážně míněné dokudrama *Čang Sin-seng* (r. Čang Š'-čchuan, 1922), které jsme již zmínili výše. Jednalo se opět o příběh založený na skutečné události, a to o otcovraždu pro peníze, kdy rozmařilý syn otrávil svého otce, bohatého obchodníka s rýží, protože mu nepůjčil peníze na další hýření. Tato kauza byla ještě před natočením filmu dokonce zdramatizována. Film neměl komerční úspěch a jedním z důvodů bylo na svou dobu explicitní zobrazení násilí (umírání otráveného otce a jeho následná exhumace a pitva), což prý mnohé diváky donutilo i k úniku z kina. Jednalo se o tzv. „sociální drama“ (*šeng-chuej pchien* [shenghui pian], které prosazoval Čeng. Šlo o sentimentální příběhy s levicovým zaměřením a precizní výpravou. Podobné zaměřené snímky se začaly výrazněji natáčet až někdy na konci dvacátých let a během let třicátých se z nich díky produkcí Lien-chua staly komerční hity. Filmem, který dostal studio Ming-sing z těchto náhlých finančních problémů, byl snímek *O tom, jak sirotek dědečka zachránil* (r. Čang Š'-čchuan, 1923), jenž se stal velkým hitem a pomohl tak přesunout zájem diváků od slapstickových komedií v americkém stylu k snímekům se závažnější sociální tematikou. Tento film inspiroval mnoho dalších filmařů a podobné snímky začaly přitahovat i investory. Studio Ming-sing tak začalo vedle produkce romantických¹⁹ a akčních filmů natáčet dle této formule podobné snímky. Na konci dvacátých let přibýly výpravné *wu-sia* filmy a seriály, zejména 18dílná série *Požár*

a vlastenectví, Hnutí 4. května zavedlo také termín „romance“ (odloučení se od tradičních vzorců a konvencí vyšlých z módy).

19 Zmíňme filmy jako *Osamělá orchidej* (r. Čang Š'-čchuan, 1926), což bylo výpravné, více než tříhodinové milostné drama, či *Svatba se slzami a smíchem* (r. Čang Š'-čchuan, 1932), šestidílný film opět podle milostné sentimentální předlohy.

v *chrámu rudého lotosu* (1928–1931)²⁰ či *Nová cesta na západ* (1929–1931) o třech dílech, bohužel žádný z nich se nedochoval, jednalo se nicméně o jedny z prvních snímků předznamenávajících pozdější popularitu *wu-sia* a *kung-fu* filmů.

Ve třicátých letech začaly být u Ming-sing díky Čengovi akcentovány levicové tendence. Pro Čenga byl film hlavně ideologickým nástrojem k sociální a politické kritice v podobě typicky levicových témat jako emancipace žen, útlak patriarchy či neutěšená situace dělníků. Čeng byl levicovým intelektuálem přemýšlejícím v intencích Hnutí 4. května a divadelníkem, který volal po reformulaci tradičních forem divadla, a již do Sin-min se mu podařilo získat herce z pokrokových divadelních společností. Ve třicátých letech začali díky němu v Ming-sing působit i levicoví režiséři jako Šen Si-ling (Shen Xiling),²¹ Jüan Mu-č' (Yuan Muzhi)²² a nejslavnější z nich Čcheng Pu-kao (Cheng Bugao) (1898–1966). Studio Ming-sing pro tyto potřeby dokonce zřídilo tzv. Studio 2, které se specializovalo jen na levicový film a zaměstnávalo filmaře z jiných studií, např. z krátce existujícího Tien-tchung. Čcheng byl najat roku 1928, pro Ming-sing pracoval až do roku 1937 a ve spolupráci s vlivnými levicovými scenáristy jako Sia Jen (Xia Yan),²³ Tchien Chan (Tian Han)²⁴ a Chung Šen (Hong Shen)²⁵ zde natočil více než čtyřicet filmů. Ve spolupráci s Čangem se podílel na výrobě jednoho z prvních zvukových filmů *Pěvkyně rudá pivoňka* (1931) a jeho další snímky jako *Jarní*

20 Podle novinového seriálu populárního autora *wu-sia* příběhů od Pching-tiang Pu-siao-šenga (Pingjiang Buxiaosheng) (pseudonym autora jménem Siang Kchaj-žan [Xiang Kairan]).

21 Šen Si-ling (1904–1940) byl předčasně zesnulý režisér, který se podílel na filmech studia Ming-sing, proslavila jej zejména režie protijaponského filmu *Křížovatky* (1937).

22 Jüan Mu-č' (1909–1978) byl původně velice populární herec, později režisér progresivní společnosti Tien-tchung.

23 Sia Jen (1900–1995) byl komunist, zpopularizoval v Číně sovětský film a stal se ministrem kultury ČLR (1954–1965).

24 Tchien Chan (1898–1968) v roce 1926 založil Southern Film Society a o rok později, 1927, režíroval svůj první snímek *Jděte k lidu* (1927), který zůstal nedokončen.

25 Chung Šen (1894–1955) začal pro Ming-sing pracovat jako scenárista v roce 1925 s ambicemi pozdvihnout společenský a umělecký status kinematografie. Podle jeho scénáře byl natočen úspěšný film *Dubnové růže* (r. Čang Š'-čchuan, 1925), což byla romantická komedie satirizující sexuální morálku. Podobné téma se objevilo i ve filmu *Láska a zlato* (1925), který měl tragické vyznění. Ve třicátých letech natočili dle Chung Šenova scénáře filmy jak Čcheng Pu-kao, a to snímek *Šanghaj stará a Šanghaj nová* (1935), tak i Čang Š'-čchuan *Ženská práva* (1936).

bourci morušoví (1933) či *Dravý proud* (1933) jsou považovány za klasiku levicové kinematografie třicátých let. Během války Čcheng pracoval ve Wu-chanu pro armádu a točil propagandistické krátké filmy, po druhé světové válce zůstal v Hongkongu a věnoval se již ryze komerční produkci pro studia Jung-chua a Great Wall.

Studio Ming-sing čínskému filmu dominovalo během celých třicátých let, ale podobně jako u většiny studií byla i jeho existence ukončena rokem 1937. K tomuto konci přispěla i předčasná smrt zakladatele Čenga v roce 1935.²⁶ Čang během válečných let zůstal v Šanghaji a obnovil produkci Ming-sing pod značkou Kuo-chao (Guohao) (1938–1941), v rámci níž produkoval vlastenecké levicové filmy zaměřené proti Japoncům. Pracoval nicméně i pro frakci studia Sin-chua Chua-kuang, což se mu po válce vymstilo – byl obviněn ze zrady, neboť studio bylo označeno za kolaborantské. Čang byl v té době v Hongkongu, kde točil film *Pohlující láska*, a odjel tedy zpět do Šanghaje, kde se ukázalo, že podobně byla nařčena většina filmařů, kteří za války pod tlakem Japonců pracovali. Čangovi se údajně kvůli šoku z nařčení zhoršilo zdraví natolik, že už příliš nepracoval. Bratři Liou²⁷ v roce 1948 založili studio Kuo-tchaj (Guotai) a Čang zde působil jako šéf produkce, natočil však již jen jeden film a poté filmové režie zanechal.

3.4.2 Bratři Liové

Bratři Liové se stali dalšími dominantními postavami meziválečné čínské kinematografie a mladší z nich Li Ming-wej (Li Mingwei)(1893–1953)²⁸ bývá dokonce přezdíván jako „otec hongkongské kinematografie“. Aktivity bratrů Liových se odehrávaly v tradiční čínské rodinné firmě a byly rozkročeny mezi Hongkongem, Kantonem a Šanghají podobně jako rodina Šao a jejich společnost Tchien-i.

Bratři Liové pocházeli z prominentní rodiny velkoobchodníků s rýží a ta jim vedle získání prestižního vzdělání umožnila i financovat mnohé z jejich filmových projektů. Mladší Ming-wej se narodil v Japonsku, ale vyrůstal v Hongkongu,

26 Jeho smrt bývá v kontextu čínské kinematografie spolu se sebevraždou herečky Žuan Ling-jiu považována za moment symbolického konce zlatého věku v Šanghaji.

27 Jednalo se o **Liou Čung-liang** (Liu Zhongliang) a **Liou Čung-chao** (Liu Zhonghao).

28 Kantonsky Lai Man-wai.

podporoval Sunjatsena a díky němu existuje i dokumentace Sunjatsenovy agitací činnosti. Vedle politické aktivity na podporu Sunjatsena bratři Liové provozovali divadelní společnost a její herce obsazovali do svých prvních filmů, nemluvě o tom, že mnohé z rolí hráli sami. S bratrem Li Pej-chajem (Li Beihaiem) (1889–1950)²⁹ a kolegou Liangem Šao-po (Liang Shaobo) se v roce 1909 vydali do Šanghaje, aby se u Brodskyho naučili filmovému řemeslu. Ovšem zjistili, že zde dosud žádný výrazněji organizovaný filmový průmysl neexistuje, vrátili se tedy zpět do Hongkongu a snažili se získat zkušenosti praxí a samostudiem.³⁰ Poté pracovali s Brodskyho podporou a v rámci menší společnosti Chua-mej natočili film *Čuang-c' zkouší svou ženu* (1913), který bývá obvykle považován za první hongkongský film (tedy první výrazněji zdokumentovaný). Paradoxem nicméně zůstává, že tento snímek nebyl nikdy uveden v Hongkongu, ale byl prezentován pouze čínským komunitám v San Francisku, kam jej Brodsky (možná i s *Loupeží pečené kachny*) dovezl. Děj filmu byl převzat z čínské opery, Pej-chaj zde hraje mudrce Čuang-c', Ming-wej jeho ženu (kvůli údajné neochotě hereček se na filmu podílet) a objeví se zde i ženská herečka v roli služebné, a to manželka Ming-weje Jen Šan-šan (Yan Shanshan). Oproti konkurenčnímu filmu společnosti Sin-min *Nerovný pár*, kde hráli ženské role muži, je toto vůbec první čínský film, kde se objevila žena.

Během první světové války se produkce Chua-mej na jistou dobu zastavila, ale již v roce 1922 rodina bratrů Liových financovala vybudování prvního hongkongského kina a o rok později (1923) přetvořili bratři Liové Chua-mej na profesionálněji strukturovanou a podstatně větší společnost Min-sin s nejmodernějším vybavením a produkčními postupy po vzoru Hollywoodu. Prvními snímky studia byly dokumenty (např. o pekingské operě, ale také záznamy ze Sunjatsenovy kampaně či Severního pochodu), které režíroval Ming-wej.³¹ Studio však velice brzy přistoupilo k natáčení celovečerních hraných snímků, ačkoli dokumentům se věnovalo až do konce své činnosti. Společnost i přes svůj hongkongský

29 Kantonsky: Lai Buk-hoi.

30 Jedním z možných výsledků mohl být i záhadný film *Loupež pečené kachny* (1909).

31 Jedná se přibližně o deset krátkometrážních dokumentárních snímků uvedených během mezi lety 1924–1925 věnovaných různým aktivitám Sunjatsena a KMT.

původ nefungovala na území Hongkongu dlouho, musela se po čase přesunout na území Čínské republiky, protože jí britská vláda neudělila povolení vybudovat větší studio včetně ateliérů. Min-sin tedy roku 1924 přesunula svou základnu do Kantonu, kde si najal a patrovou budovu ležící mimo město a přebudovala ji na velké studio.³² Roku 1925 zde vznikl první celovečerní film *Jen-č'*³³ v Pej-cha-jově režii, který měl velký kasovní úspěch.³⁴ Paralelně během května propukla v Hongkongu generální stávka, jež zastavila produkci místních filmů, velká část filmařů se přesunula do Kantonu, díky čemuž zde nyní začala fungovat paralelní filmová produkce a distribuce. V roce 1926 se situace urovnala, ale produkce v Hongkongu stagnovala až do roku 1928, což zvýhodnilo pozici Kantonu a zejména Šanghaje, kde se taktéž usadilo spousta tvůrců. Nakonec i studio Min-sin od roku 1926 fungovalo paralelně i v Šanghaji, kam odešel Ming-wej, což mu umožnilo konkurovat rostoucím společnostem jako Ming-sing a Tchien-i. Šanghaj se ve druhé polovině dvacátých let stala centrem čínského filmu a většina velkého byznysu (včetně kinematografie) byla ovládána místní mafií, se kterou musel spolupracovat i Ming-wej, a to konkrétně s králem šanghajskeho podsvětí Tu Jüe-sengem (Du Yuesheng). Ten poskytl Min-sin dům, kam mohlo studio umístit novou produkci, díky čemuž získalo stabilní pozici a postupně usilovalo o propojení filmařských komunit v Šanghaji a na jihu Číny v Kantonu. A zatímco Ming-wej zůstal v Šanghaji, starší bratr Pej-chaj pracoval na jihu, kde se ve třicátých letech věnoval natáčení zvukových snímků – vznikl např. jeden z prvních kantonských částečných talkie *Svědomí*–, ale pro neúspěchy v roce 1935 opustil filmový průmysl.

Zatímco kantonská produkce se nesla spíše v duchu romantických snímků, v Šanghaji točil Ming-wej historické velko filmy inspirované klasickou literaturou, tradičními legendami a ovlivněné pekingskou operou, jmenujme např. snímek *Romance západní komnaty* (r. Li Ming-wej, Chou Jie, 1927).³⁵ Film *Mulan*

32 Jednalo se o třípodlažní dům s šatnami, maskérnami, ateliéry pro natáčení interiérových scén.

33 Tento film je v angličtině znám jako *Rouge* či v pchin-jinu jako *Yanzhi* – tedy v české transkripci *Jen-č'*, což je i jméno hlavní hrdinky.

34 Mladší bratr Ming-wej v něm hraje hlavní roli se svou druhou manželkou a herečkou Lin Čchu-čchu (Lin Chuchu, kantonsky: Lam Cho-cho).

35 Jednalo se o námět dle klasické předlohy, z deseti kotoučů se jich zachovalo pět a vedle dů-

vstupuje do armády (r. Li Ming-wej, 1928) se stal pro studio posledním, způsobil totiž jeho krach, jelikož Ming-wej do něj investoval veškeré finance. Ve své době se jednalo o nejnákladnější produkci v Číně, která si mohla díky kontaktům studia s KMT dovolit i velké komparzy (400 vojáků hrálo jako statisté v kostýmech). Sám Ming-wej stál za kamerou a usiloval o maximální realismus, točilo se v pěti provinciích v oblastech jako pouště a u starých pevností včetně Velké čínské zdi. Kvůli tomu trvala výroba snímku celé dva roky (čtyři měsíce se točily exteriéry), a když byl konečně uveden na trh, v kinech už běžel obdobný film společnosti Tchien-i, ovšem natočený podstatně levněji, a velkolepý projekt studia Min-sin tudíž nevydělal dostatek peněz.

Ke krachu Min-sin přispěla vedle nákladné produkce filmu *Mulan vstupuje do armády* i ekonomická krize v Šanghaji a také konkurenční studia Tchien-i a mocné Ming-sing. Ming-wej nakonec společnost zachránil díky finanční infuzi od kamaráda a kolegy Luo Ming-jou (Luo Mingyu) (1902–1975),³⁶ s nímž založil roku 1930 novou společnost Lien-chua, do níž byla Min-sin inkorporována vedle dalších tří menších společností.³⁷ V podstatě ihned po založení se společnost Lien-chua a tým studia Min-sin začaly orientovat na produkci levicových snímků se sociální tematikou, které výrazně rezonovaly s poptávkou diváků po podobných tématech, a studio učinilo z této tendence svou dominantní linii, jež úspěšně trvala až do japonské invaze. Ming-wejův tým fungoval jako úzce spjatá produkční a ideologická jednotka, která vedle levicově angažovaných režisérů kladla důraz i na hollywoodský model star-systemu, a zejména jeho herečky se staly ikonami šanghajské kinematografie třicátých let.

razu na *wu-sia* v podobě velkých akčních scén je přítomna i psychologizace hrdinů. Film užívá v té době pro Čínu neobvyklé speciální efekty.

- 36 Luo byl původem z bohaté hongkongské rodiny, studoval v Kantonu a poté v Pekingu. Podobně jako bratři Liové byl i Luo podporován rodinou a v roce 1919 založil první pekingské kino, které sice roku 1920 shořelo, nicméně brzy postavil další, a ještě větší. Luo působil zejména v severní Číně, kde založil i vlastní distribuční společnost. Brzy se začal věnovat i produkci a získal talentované filmaře jako Fej Mu či Ču Š'-lin. S Ming-wejem se poznal přibližně roku 1923, nicméně spolupracovat začali až později. Byl to Luo, kdo dal zelenou produkci levicově orientovaných snímků, díky kterým je dnes společnost Lien-chua známa.
- 37 Jsou to: Ta-čung-chua Paj-che (Dazhonghua Baihe) či zkráceně Paj-che, Šang-chaj Jing-si (Shanghai Yingxi) a Siang-kung Jing-jie (Xianggong Yingye).

Klíčovou z nich byla bezpochyby tragicky zesnulá Žuan Ling-jü (Ruan Lingyu) (1910–1935), která sice začínala ve společnosti Ming-sing (1926), ale pro nedostatek výrazných rolí odešla na chvíli ke společnosti Ta-čung-chua Paj-che (Dazhonghua Baihe) (1928), kde natočila šest filmů, a v roce 1930, poté, co se Paj-che stalo součástí fúze Lien-chua, začala pracovat i zde. A v tomto studiu se z ní stala hlavní hvězda třicátých let. Žuan z počátku hrála ve filmech jako *Vzpomínky na Peking* (1930), *Láska a povinnost* (1931) či *Tři moderní ženy* (1933), jež natočil režisér Pu Wan-cchang, ale proslavily ji zejména filmy režisérů jako Sun-jü (*Malé hračky*, 1933), Wu Jung-kang (*Bohyně*, 1934) a Cchaj Čchu-šeng (*Nové ženy*, 1934), v nichž ztvárnila ženy-trpitelky.

Další klíčovou hvězdou studia Lien-chua byla herečka Li Lili (vlastním jménem Čchien Čen-čen [Qian Zhenzhen],[1915–2005]), která se stala manželkou majitele studia Luo Ming-joua a pokračovala v natáčení filmů s režiséry Lien-chua i během válečného období. Li se podobně jako její manžel rozhodla zůstat po roce 1949 v ČLR, kde působila jako pedagožka na Pekingské filmové akademii, nicméně během Kulturní revoluce je oba čekal krutý osud mučení ze strany Rudých brigád.

Podobnému osudu neunikl ani režisér Sun Jü (Sun Yu) (1900–1990), pocházející z rodiny intelektuálů z Čchung-čchingu s elitní formací v USA a přítel Čou En-laje, který začal v roce 1928 pracovat pro Ming-sing a od roku 1930 pro Lien-chua. Sun se taktéž rozhodl zůstat v ČLR. Jeho film z roku 1950 *Život Wu-süna*, pojednávající o reformátorovi školství 19. století, se nicméně pro čínské komunisty – podobně jako sama historická postava Wu-Süna – stal kontroverzí a exemplárním příkladem cenzury, která byla nastolena ihned po roce 1949. Sun se již k výraznější režii nedostal a později byl během Kulturní revoluce krutě perzekuován.

Výrazně angažovanou postavou studia Lien-chua byl režisér Cchaj Čchu-šeng (Cai Chusheng)(1906–1968), který se profesně pohyboval mezi rodnou Šanghají a Kantonem, kde vyrůstal. Podobně jako jiní začal ve dvacátých letech u Ming-sing jako asistent Čeng Čeng-čchioua a přibližně v roce 1932 přešel k Lien-chua, kde natočil několik úspěšných filmů s herečkou Žuan Ling-jü. Během války odešel do Hongkongu, kde agitoval za natáčení filmů v čínštině,

nicméně po obsazení Hongkongu se vrátil do Čchung-čchingu, kde bylo válečné centrum čínské kinematografie. Fluktuovat mezi Šanghaji a Hongkongem začal opět po válce a v obou případech souvisel jeho pobyt v Hongkongu se snahou, aby se zde točily umělecky kvalitnější filmy a zároveň i filmy v čínštině. Po roce 1947 znovuoživil produkci studia Lien-chua, později přejmenovaného na Kchun-lun, a poté zde zůstal a od roku 1949 působil ve vládní administrativě monitorující filmovou produkci. Během Kulturní revoluce se podobně jako ostatní stal obětí teroru, zemřel na následky mučení.

Klíčovou personou, jež stála za šikanou členů studia Lien-chua během Kulturní revoluce, byla Maova manželka Ťiang Čching (Jiang Qing) (1914–1991), která shodou okolností pracovala pro totéž studio mezi lety 1935–1937 jako herečka. Ťiang vstoupila do komunistické strany v roce 1933 a poté, co odešla do Šanghaje, se podílela na dalším levicovém politickém aktivismu. V roce 1935 začala pod uměleckým jménem Lan Pching (Lan Ping) pracovat jako herečka u filmu a objevila se ve snímku komunistické společnosti Tien-tchung *Scény z městského života* (r. Jüan Mu-č', 1935) a snímku studia Lien-chua *Krveprolití na vlčí hoře* (r. Pu Wan-cchang, 1936). V roce 1937 se Ťiang přestěhovala do centra komunistů – provincie Si-an – a v roce 1938 si vzala Maa Ce-tunga. Výrazně ostrakizovala režiséra Sun Jüa za jeho snímek *Život Wu-süna* a de facto jej zbavila možnosti výraznějšího rozvoje kariéry. Po roce 1966 se spolu s Gangem čtyř stala hlavním mozkiem pronásledování intelektuální elity, včetně bývalých kolegů ze studia Lien-chua. Po konci Kulturní revoluce byla v roce 1981 odsouzena a v roce 1991 spáchala ve vězení sebevraždu.

Jedním z mála režisérů studia Lien-chua, kteří unikli Kulturní revoluci, byl Pu Wan-chang (Bu Wancang) (1903–1974). Začal u Ming-sing a v roce 1931 přešel k Lien-chua, během války zůstal v Šanghaji a pracoval pro společnost Sin-chua, a to jak na vlastenecké m snímku *Mulan vstupuje do armády* (1939), tak na filmu japonské propagandy *Věčnost* (1942). Po válce byl nařčen z kolaborace a přesunul se do Hongkongu, kde pokračoval ve spolupráci s lidmi ze studia Sin-chua, a později na Taiwanu. Filmy natáčel až do roku 1963.

V polovině třicátých let však došlo k sérii krizí způsobených japonským bombardováním. V kritickém roce 1936 opustil Luo Ming-jou management studia

Lien-chua a Li Ming-wej se rozhodl Min-sin od Lien-chua odtrhnout a fungovat nezávisle. Tím studio Lien-chua de facto skončilo a bylo v rámci Šanghaje nahrazeno jinými společnostmi. S koncem války se většina režisérů Lien-chua vrátila do Šanghaje z Čchung-čchingu a Hongkongu. Režisér Cai se pokusil studio obnovit. Za zmínku stojí i fakt, že příběhu studia Lien-chua věnoval hongkongský režisér Stanley Kwan evokativní snímek *Žuan Ling-ju* (1991),³⁸ který je věnován zejména osudu herečky Žuan Ling-ju.

3.4.3 Bratři Šaové

Oproti sociálně angažovaným studiím bylo studio Tchein-i zaměřeno výrazněji na komerční kinematografii, a to zejména na *wu-sia* a kantonské opery. Tchien-i bylo v mnoha ohledech klíčovým zejména pro rozvoj hongkongské kinematografie a jako jedno z mála předválečných studií přežilo v různých obměnách de facto až do současnosti. Paradoxem nicméně zůstává, že ačkoli se Tchien-i v počátcích distancovalo od násilné kinematografie, na konci šedesátých let se proslavilo právě násilnými exploatačními *wu-sia* a *kung-fu* filmy, které do jisté míry i definovaly moderní hongkongský film.

Studio patřilo rodině Šao, pocházející z Šanghaje a čítající deset dětí, z nichž sedm se dožilo dospělosti (šest chlapců a jedna dívka) a jen čtyři se později věnovali produkci filmů. Byli to prvorozený syn a hlava šanghajské centrály Tchein-i Šao Žen-tie (Shao Renjie), známější jako Runje Shaw (1896–1975),³⁹ druhorozený Šao Cchun-žen (Shao Cunren), známější jako Runde Shaw (1899–1973), třetím v pořadí byl Šao Šan-kche (Shao Shanke), známější jako Runme Shaw (1901–1985), a nejmladší šestý syn Šao I-fu (Shao Yifu), známější jako Sir Run Run Shaw (1907–2014), který se v poválečné éře stal vedoucím gigantické společnosti Shaw Brothers. Úspěšným podnikatelem byl ale již jejich otec, který v Šanghaji vlastnil prosperující textilní firmu, dále podnik věnující se importu a exportu a nakonec i kino a divadlo Siao wu-tchaj (Xiao wutai), kde se hrála čínská opera. Vedení

38 Tento film je známý v angličtině jako *Center Stage* či *The Actress* anebo v *pchin-jinu* v mezinárodním přepisu jako *Ruan Lingyu*. Protože tento film nemá v češtině standardizovaný přepis, volíme verzi poslední, v české transkripci, jež nejlépe vystihuje jeho obsah.

39 Známe je ale i jako Šao Cuej-weng (Shao Zuiweng) či C. X. Shaw.

tohoto divadla měli od roku 1922 na starosti Žen-tie a Šan-kche, kteří se starali i o původní tvorbu, a to psaní her a jejich režii. Ačkoli tento byznys neprosperoval a divadlo se muselo zavřít, dala tato zkušenost bratrům základní inspirační impuls, protože jejich kolegy byli výše zmínění Čeng Čeng-čchiou, Čang Š'-čchuan a Čou T'ien-jün, kteří brzy znovuoživilí aktivity studia Sin-min pod hlavičkou Ming-sing, s nímž měli umělecký i komerční úspěch. Bratři Šaové zakoupili kameru a Žen-tie s ní režíroval první snímek *Proměna srdce* (1924), který měl komerční ohlas a motivoval bratry k další produkci. V roce 1925 založili již zmíněnou společnost Tchien-i, kde Žen-tie fungoval jako hlavní manažer a režisér, Cchun-žen a Šan-kche vedli účetnictví a zabývali se distribucí filmů a nejmladší, zatím teprve patnáctiletý I-fu, měl na starosti jen menší pomocné práce. Následující filmy z roku 1925 jako např. *Nový list a Šermíř Li Feifei*⁴⁰ specifikují další produkční linii studia, jež míří více k divákům a adaptuje tradiční hry čínské opery.

Oproti Ming-sing a Min-sin byla pro existenci studia Tchien-i klíčová odvážná expanze na trhy jihovýchodní Asie, kde se nacházely čínské diaspory. Žen-tie byl nespokojen s distribučními podmínkami na pevnině a hledal další příležitosti k odbytu již uvedených snímků. Zaměřil se tedy na Singapur (tehdy ještě Britskou Malajsií) a paralelně i na Hongkong. První fáze proběhla během dvacátých let, těsně po založení Tchien-i, kdy se již v roce 1925 vydal Šan-kche do Singapur, v roce 1928 se k němu připojil I-fu. Oba bratři zde systematickým skupováním místních kin založili po výrazných obtížích se zdejšími monopoly společnost známou pod jménem Shaw Organization a expandovali i do dalších měst jako Kuala Lumpur, Penang a Ipoh.

S příchodem zvuku se bratrům Šaovým otevřelo i nové pole působnosti, a to produkce filmů v kantonštině, a studio Tchien-i se stalo jedním z prvních, jež se zvukem úspěšně experimentovalo. Film *Pěvcův příběh* (r. Li Pching-čchien) měl úspěch stejně jako poté snímek *Bílouzlatý drak* (r. Tchang Siao-tan, 1932), který byl jako první v kantonštině a slavil úspěch i v jihovýchodní Asii. Díky úspěchu obou filmů Šaové založili v roce 1934 pobočku v hongkongském Kowloonu. Pobočka v Hongkongu vznikla i z důvodu tlaku KMT na filmy v kantonštině a *wu-sia*, ale

40 Film *Šermíř Li Feifei* bývá někdy považován za vůbec nejstarší film s prvky *kung-fu*, bohužel ani jeden z filmů se nedochoval, a tudíž nelze posoudit jejich formu ani kvality.

měla jen krátké trvání, protože v roce 1936 bohužel vyhořela, a produkce se tedy musela vrátit zpět do Singapur. Rok 1937 přinesl nicméně nečekané přeskupení situace a Žen-tie se ještě před srpnovou invazí Japonců prozřetelně rozhodl přesunout vybavení a majetek ze Šanghaje do Singapur. Když bylo šanghajské studio definitivně zničeno, produkce zvukových kantonských filmů se soustředila do Singapur a v Hongkongu byla nově restrukturována původní distribuce na autonomní produkční společnost Nan-jang (Nanyang),⁴¹ která se specializovala pouze na filmy pro kantonskou jazykovou oblast, což dříve zastávalo Tchien-i. Během druhé světové války se Šaové snažili uprchnout před Japonci, ale po zatčení jim nakonec bylo dovoleno působit i během války. Těsně po válce se nicméně společnost Nan-jang pragmaticky přeorientovala na filmy v čínštině, protože komunistická Čína je do diaspor přestala vyvážet, a toto vakuum nabízelo bratrům Šaovým velké zisky. K poslední transformaci jejich aktivit v jihovýchodní Asii došlo v roce 1957, kdy se I-fu, tou dobou již známý jako Run Run, rozhodl ukončit aktivity v Singapur a přesunul základnu definitivně do Hongkongu, který se stal nejdynamičtějším centrem ze všech základů čínských kinematografií. Společnost Nan-jang se přejmenovala na Shaw and Sons (1958) a později na známější Shaw Brothers. Byla zde vybudována i nová studia Movietown (1961) a za zmínku stojí fakt, že v tomto období Shaw Brothers zápasí s mocným konkurentem z Malajsie, a to se společností Cathay (1935), která ovšem zanikla po tragické smrti jejího malajského zakladatele Loke Wan Tho (1915–1964) při leteckém neštěstí v roce 1964 a roku 1970 přestala vyrábět filmy.⁴² Druhá polovina šedesátých let, kdy byla produkce na pevninské Číně paralyzována Kulturní revolucí, poté patřila výhradně Shaw Brothers. Nejstarší z bratrů Žen-tie se rozhodl vrátit do maoistické Číny, kde zemřel v ústraní v Šanghaji roku 1975, nejmladší I-fu alias Sir Run Run Shaw se stal jedním z nejmocnějších hongkongských filmových magnátů a zemřel poměrně nedávno ve věku 107 let.

V roce 1987 se společnost Shaw Brothers začala výrazněji věnovat televizní produkci (ač televizní stanici provozovala již od konce šedesátých let). Produkci filmů pak ukončila roku 2009.

41 Aneb Jižní moře, což je čínský název pro lokalitu jihovýchodní Asie.

42 Později je obnovena a v různých fúzích a proměnách funguje dodnes.

4 Meziválečná kinematografie

Dne 18. září 1931 došlo na japonské železnici k tzv. Mukdenskému incidentu, který byl Japonci zinscenován jako sabotáž ospravedlňující obsazení oblasti Mandžuska, která byla nejen strategicky klíčovou oblastí pro své bezprostřední sousedství s Koreou a blízkostí k Pekingu, ale šlo i o zdroj nerostných surovin pro japonský válečný průmysl. V březnu 1932 zde byl založen loutkový stát Manchukuo, kterému sice formálně vládl poslední císař dynastie Čching Pchu-i, aby dodal státu vzhled autonomie, ale ve skutečnosti jej řídili Japonci a legitimizovali tím přítomnost své armády na dosah území Čínské republiky. Během dalších let byla de facto obsazena i provincie Che-pej, která se nachází v kousek od Pekingu.

V této fázi byla Čínská republika ve složité situaci i kvůli občanské válce mezi vládnoucími nacionalisty v Nankingu a komunisty zahnanými do ilegality. Komunisté byli po úspěšné Severním pochodu (1926), který vedl k porážce vojenských vůdců na severu Číny a sjednocení země pod jednu vládu, systematicky likvidováni a vyháněni nacionalisty, což vedlo k občanské válce. Navíc byli poté ještě donuceni k ústupu na sever země a po tzv. Dlouhém pochodu (1934–1935) se usadili v prefektuře Je-nan v provincii Šen-si, kde vytvořili základnu, která fungovala až do roku 1948. Mezi 7. a 8. červencem 1937 nicméně došlo k podobnému incidentu jako v roce 1931, a to k tzv. incidentu na mostě Marka Pola kousek od Pekingu, který se stal záminkou k definitivnímu pochodu Japonců směrem na jih. Rozpolcená Čína se dostala do situace, kdy musela vstoupit do války s Japonci, tedy do druhé čínsko-japonské války (1937–1941). Čankajšek byl i přes neochotu donucen pozastavit občanskou válku a spojit se s komunisty proti japonské agresi. KMT ani komunisté nicméně nebyli dostatečně vyzbrojeni a Japonci během roku 1937 v rychlém sledu dobili Peking a mířili k Šanghaji, kterou dobývali tři a půl měsíce (od 13. srpna do konce listopadu) v tzv. bitvě o Šanghaj. Ke dramatickým událostem došlo zejména v hlavním městě nacionalistů Nankingu, kde bylo v prosinci 1937 brutálně zmasakrováno i civilní obyvatelstvo (tzv. Nankingský masakr). Hlavní město bylo následně přesunuto na západ do metropole Čchung-čching v provincii S'čchuan a takto fungovalo až do roku 1945.

Po útoku na Pearl Harbor během prosince 1941 vstoupí Japonsko oficiálně do druhé světové války. V prostoru Číny to znamená expanzi do oblastí, které byly dosud chráněny protekcí Spojenců (např. některé koncese v Šanghaji [do invaze Japonců 8. prosince 1941] a Hongkong [do invaze Japonců 25. prosince 1941]), a také do jihovýchodní Číny. S koncem druhé světové války byla ukončena i japonská okupace Číny, nicméně brzy se obnovily rozepře mezi komunisty a nacionalisty, což vedlo k pokračování občanské války.

4.1 OSUDY KINEMATOGRAFIE

Kinematografie tyto boje reflektovala, stala se výrazně politickou, mnohdy i propagandistickou. Výše zmíněné společnosti jako Ming-sing a Lien-chua, které se začaly orientovat na produkci sociálních, levicových a politicky angažovaných filmů, doplnily společnosti další, jako I-chua (Yihua) a Tien-tchung (Diantong), jež sympatizovaly s komunisty a často jimi byly provozovány. Avšak obě jmenované měly jen krátké trvání a staly se součástí fúzí produkcí podporujících KMT. Mezi bojujícími nacionalisty a komunisty byl dočasně uzavřen mír a tato speciální situace dala vzniknout ještě dvěma pozoruhodným lokalitám, kde se mohly točit filmy. Byly jimi tzv. „osamělý ostrov“ v okupované Šanghaji a na severu v Mandžusku studio Mančukuo kontrolované Japonci.

Čankajšek se rozhodl bojovat proti levici i ideologicky prostřednictvím kultury a vyhlásil Hnutí za nový život (1934), které navazovalo na Sunjatsenovy tři principy a mělo ambici nabídnout obyvatelstvu hodnotový systém konkurující komunistům. Idea tohoto hnutí se v jistém ohledu vracela k idejím konfucianismu a jeho koncepce měla konzervativní charakter, který např. odmítal i západní individualismus a demokracii. Kultura byla včetně filmů regulována podle představ idealizovaného hrdiny, který odmítá aspekty dobových čínských zlovyků, s cílem posílit národní morálku (jsou jimi např. poslušnost vládě, ochota vzdělávat ostatní, dochvilnost, nezkorumpovatelnost, odmítnutí drog, včetně omezení kouření na veřejných prostranstvích, ale i drobnosti jako např. zlovyk plivání na ulici), zloduch se takto chovat může, nicméně musí být potrestán.

Během roku 1935 se začaly točit tzv. filmy „národní obrany“ – vlastenecké válečné příběhy o Číňanech, kteří museli čelit japonské invazi. Tyto snímky byly populární jak v Šanghaji, tak v Hongkongu. Po obsazení Šanghaje v roce 1937 se místní kinematografie dostala do roztržité situace, a přestože byla pod dozorem Japonců, produkce filmů pokračovala, a to s nádechem antijaponských myšlenek. Produkce těchto filmů se roztržila mezi tři centra, která spolu do jisté míry soupeřila. V sídle KMT Čchung-čchingu vznikalo nejvíce angažovaných filmů „národní obrany“, naopak v Hongkongu, který dosud nebyl zasažen invazí Japonců, se nadále točily spíše komerční žánrové snímky. V reakci na tuto situaci se také čínští levicovní intelektuálové z Lien-chua⁴³ vydali z Čchung-čchingu do Hongkongu edukovat místní filmaře, co a jak mají točit. Paradoxně v Hongkongu již podobná produkce existovala a byla jimi výchovná melodramata studia Tchien-i a také produkce studia Ta-kuan, což byly např. filmy Moon Kwana.⁴⁴ Paralelně se produkovaly filmy Čchung-čchingu pod dohledem KMT s podporou zmíněných intelektuálů – např. film *Ráj na opuštěném ostrově* (r. Cchaj Čchu-šeng, 1939), který se odehrává v Šanghaji během „opuštěného ostrova“. Obsazení byli herci ze studia Lien-chua a snímek nesl prvky filmu noir a špionážního žánru o vlastenecké sabotáži. V roce 1938 nacionalistická vláda výrazněji apelovala na to, aby se v Hongkongu netočily komerční a eskapistické filmy (*wu-sia*, romantické filmy a komedie), a na větší zapojení se hongkongských filmařů do boje za rezistenci. V roce 1939 bylo dokonce ze strany komunistických studentů hongkongským filmařům vyhrožováno a kritika přicházela i od filmařů z bývalého studia Lien-chua, nicméně až do roku 1941 se v Hongkongu podobné snímky točily dále, a to také proto, že po nich mezi obyčejnými diváky byla velká poptávka. Válečná situace byla pro vývoj hongkongské produkce poměrně příznivá, zatímco v roce 1936 vzniklo 41 filmů, v roce následujícím, kdy začala válka, jich již bylo 85, vrchol produkce nastal v roce 1939 se 129 filmy a mezi 80–90 filmy se produkce pohybovala i mezi lety 1940–1941. S obsazením Hongkongu Japonci v prosinci roku 1941 se nicméně vše obrátilo a produkce se opět zastavila. Japonci nedokázali přimět místní obyvatele, aby točili v jejich

43 Např. Cchaj Čchu-šeng, Sia Jen, S'-tchu Chua-min a Tchan Jou-liou.

44 Jedná se o filmy: *Linie života* (r. Moon Kwan, 1935) a *Do boje!* (r. Moon Kwan, 1936).

prospěch, a tak vznikl pouze jediný krátký propagandistický dokument tohoto druhu *Útok na Hongkong* (1942) (známý také jako *Den, kdy Anglie selhala*), který prezentuje v komentáři reálných záběrů okupaci jako osvobození města od britského zajetí. Asi nejdramatičtější zásahem do dějin hongkongského filmu však bylo použití všech snímků Japonci na nitrát, což ve výsledku způsobilo nenahraditelnou ztrátu skoro celé produkce místní kinematografie od jejich počátků v desátých letech až do roku 1942.

V roce 1936 Čankajšek a nankingská vláda navíc vydali dekret, který zakazoval užívání dialektů a nařizoval užívání obecné čínštiny s cílem koncentrovat produkci filmů do Nankingu a Šanghaje a omezit boom produkce v jižních provinciích a zvukové filmy v kantonštině. Tento zákon nicméně kvůli invazi Japonců nevešel v platnost a byl odložen až do roku 1940, nicméně i poté byl odkládán a v platnost vešel až v kinematografii poválečné.

4.2 NOVÉ LEVICOVÉ SPOLEČNOSTI: I-CHUA A TIEN-TCHUNG

První z nových levicových společností bylo studio I-chua (Yihua)(1932), jež ve své levicové orientaci setrvalo jen chvíli, protože bylo roku 1933 napadeno agenty nacionalistické vlády a většina jeho vybavení byla roku 1934 restrukturována do podoby, která byla méně kritická k nacionalistům.

Druhou a podstatně významnější je společnost Tien-tchung (Diantong) (1934–1935), která stihla před počátkem války natočit pouze čtyři filmy. Stala se nejprve (podobně jako I-chua) součástí nástroje opozice a později již pod jiným vedením působila v „opuštěném ostrově“ v kooperaci s Japonci. Společnost Tien-tchung byla původně založena roku 1933 jen jako poskytovatel ozvučení pro rané zvukové filmy.⁴⁵ V roce 1934 ji vybavil a do statusu produkční společnosti přetvořil S'-tchu Chuej-min (Situ Huimin), jenž měl napojení na komunistickou stranu, dal příležitost mladým debutantům, kterými byli již zmíněný herec Jüan Mu-č' (Yuan Muzhi) a dále herečka Čchen Po-er (Chen Bo'er) či režisér Jing

45 Např. film pro film studia Lien-chua *Píseň rybářů* (r. Čchaj Čchu-šeng, 1934).

Jün-wej (Ying Yunwei), a přivedl i scenáristy, přímé členy komunistické strany jako Tchien Chan (Tian Han) a Sia Jen (Xia Yan). Vznikly zde jen čtyři filmy, přesto vlivné, a to: *Loupež broskví a švestek* (r. Jing Jün-wej, 1934),⁴⁶ *Synové a dcery času bouří* (r. Su Sing-č', 1935),⁴⁷ *Scény z městského života* (Jüan Mu-č', 1935)⁴⁸ a *Duch svobody* (r. S'-tchu Chuej-min, 1935). Nicméně velmi brzy se studio Tien-tchung dostalo do finančních problémů a v zimě roku 1935 skončilo definitivně. Režiséři jako Jing Jün-wej a Jüan Mu-č' byli ihned najati podstatně větším studiem Ming-sing do specializované levicové sekce Studio 2, kde ještě před rokem 1937 natočili dva levicové filmy. Ze zbytků studia Tien-tchung zformoval producent Čang Šan-kchun (Zhang Shankun) studio Sin-chua, které se specializovalo naopak na pravicovou produkci s podporou KMT.

4.3 TA-KUAN A VLIV DIASPORY

Společnost Ta-kuan (Daguan)(1933–1954) neboli anglicky Grandview byla oproti jiným studiím zlatého věku v poměrně odlišné pozici. Založili ji totiž v roce 1933 Číňané žijící v San Francisku, a to Moon Kwan (1896–1995)⁴⁹ a Joseph Sunn (1904–1990).⁵⁰ Ti začali točit v USA zvukové filmy v kantonštině⁵¹

46 Jedná se o slovní hříčku, kdy jméno hlavního hrdiny Tchao odpovídá znaku pro broskev (hraje jej Jüan Mu-č') a jméno hrdinky Li (haje ji Čchen Po-er) znaku pro švestku.

47 Ve filmu opět hraje Jüan Mu-č' básníka, který šel bojovat s Japonci. Z hlavní melodie s názvem „Pochod dobrovolníků“ se později stala hymna ČLR.

48 Ve filmu hrála i Maova manželka Ťiang Čching pod uměleckým jménem Lan Pching (Lan Ping).

49 Moon Kwan (Kuan Wen-čching [Guan Wenqing] byl rodák z provincie Kuang-tung, který odešel do Hollywoodu, kde se podílel jako konzultant na Griffithově filmu *Zlomený květ* (1919). V roce 1921 se v Číně neúspěšně pokusil založit produkční společnost a roku 1923 se připojil k Min-sin, kde působil v její kantonské pobočce jako učitel herců. Asistoval Li Pej-chajovi při natáčení *Láska je nebezpečná* (1925).

50 Kariéra Josepha Sunna (také Joseph Chiu) či Čao Šu-šen (Zhao Shushen) je obdobná Moon Kwanově. Sunnova práce je nicméně specifická ještě působením na poli animace, a to animace plastelínových krátkých filmů ve dvacátých letech. Později po válce zavedl v Hongkongu do tamní kinematografie filmy v nových moderních formátech – první barevný film (*Bílý pudr a světlo neonů*[r. Wong Hok-Sing, 1946]), první 3-D film (*Ženská msta*[r. Joseph Sunn, Jeng Shu-gin, 1953]) a první film v Cinemascope (*Nové příběhy Jü Tchang-čchuna*[Joseph Sunn, 1954]).

51 Jako např. raný *Příběh pěvkyně* (1934) či *Píseň včerejška* (r. Joseph Sunn, 1935).

a exportovali je do kantonsky mluvících oblastí Hongkongu a jihovýchodní Asie. Nicméně díky výhodné situaci čínského filmového trhu se již v roce 1935 přestěhovali do Hongkongu (podobně jako v té době i jedna z poboček Tchien-i) a zapojili se do natáčení filmů „národní obrany“, ke kterým vyzval KMT, a např. snímek *Linie života* (r. Moon Kwan, 1935) je považován za vůbec první film daného ražení. Díky výraznému úspěchu tohoto a dalších filmů získala společnost Ta-kuan v Hongkongu výjimečnou pozici, najala ty nejlepší filmaře, plánovala i rozšíření studií, a to i zásluhou výjimečného postavení Hongkongu během druhé čínsko-japonské války. Nicméně po japonské expanzi a obsazení Hongkongu po roce 1941 se společnost Ta-kuan přesunula zpět do San Franciska a do Číny se vrátila až po válce. Ta-kuan byla první společností, která do Hongkongu přivezla barevný film, a to 16mm *Bílý pudr a neonová světla* (r. Wong Hok-sing, 1946), který slavil komerční úspěch. V roce 1954 bylo studio pohlceno dalšími společnostmi a reorganizováno jako Diamond Hill, což byla lokalita, kde v Hongkongu sídlilo.

4.4 OBDOBÍ OPUŠTĚNÉHO OSTROVA A STUDIO SIN-CHUA

Šanghaj byla centrem čínské kinematografie a produkce zde neustala ani po jejím obsazení Japonci v roce 1937. Díky zahraničním koncesím, které patřily několika západním mocnostem, nemohlo Japonsko obsadit celou Šanghaj, aby nevstoupilo hned na počátku války do vážnějšího mezinárodního konfliktu. Takto tedy vedle sebe koexistovaly produkce ovládaná Japonci a produkce čínská, pro tento fenomén se vžil poetický název „opuštěný ostrov“, který ležel mezi „mořem“ japonských okupantů. Jedním z mála, kdo zde působil i nadále, byl Čang Š'-čchuan, jenž zbytky společnosti Ming-sing transformoval v Kuo-chua (Guohua), a fungovalo zde např. i po roce 1938 nově obnovené studio I-chua, nyní pod vedením Jen Čchun-tchanga (Yan Chuntang). Produkce nicméně neskončila ani po obsazení koncesí v roce 1941 a Japonci dali filmování zelenou, samozřejmě však se zákazem antijaponské tematiky. A protože zde místní filmaři točili ve spolupráci s Japonci, dostalo se spoustu z nich po válce do potíží kvůli nařčení z kolaborace (jako např. Čang Š'-čchuan či Čang Šan-kchun), což mnohé z nich vedlo k odchodu do Hongkongu, kde po roce 1949 často zůstali natrvalo.

Dominantním v tomto období nicméně nebyly Kuo-chua ani I-chua, ale studio Sin-chua (1935–1942), které bylo výsledkem transformace komunistické Tien-tchung do umírněnější podoby a se sympatiemi ke KMT. Autorem této proměny byl producent Čang Šan-kchun (Zhang Shankun nebo S.K.Chang) (1905–1957), který ještě předválečnou produkci soustředil na velkorozpočtové adaptace klasických literárních a operních předloh.⁵² Po pádu Šanghaje v roce 1937, když většina filmařů utíkala na západ či na jih, se stal nejdůležitější personou místní kinematografie. V roce 1938 musel Čang z pragmatických důvodů společnost rozdělit na tři frakce,⁵³ 1939 ji připojil k americké společnosti Čung-kuo (Zhongguo či China United Pictures), aby se vyhnul zásahům japonské cenzury.

Během tohoto období studio Sin-chua vyprodukovalo 24 filmů. Prvním z nich byl *Příběh o Tiao Čchan* (r. Pu Wan-čchang, 1938) inspirovaný tradiční legendou o čtyřech kráskách, který měl udělat z Šanghaje dle Čangových slov „Hollywood východu“ a jenž měl i komerční ohlas. Studio se tedy vydalo touto cestou a další, ještě úspěšnější film *Mulan vstupuje do armády* (r. Pu Wan-čchang, 1939) byl opět dle známé předlohy, která byla již několikrát v Číně zfilmována, nyní již s vlasteneckým proti-japonským nádechem. Produkce neustala ani po roce 1941, kdy vznikl např. film *Rodina* (r. Pu Wan-čchang, Li Pching-čchien, 1941). V roce 1942 byla společnost Japonci pohlcena do velké fúze s dalšími jedenácti studii pod vedením japonského producenta Nagasamy Kawakity, s nímž Čang spolupracoval. Po válce se Čang dostal do potíží kvůli nařčení z kolaborace a po zproštění viny se definitivně přesunul do Hongkongu.

4.5 MANČUKUO A VLIV JAPONCŮ

Specifický osud měla i Japonci založená filmová společnost v rámci loutkového státu Mančukuo v Mandžusku. Stejnomená společnost Mančukuo (japonsky Manšú Eiga Kjókai) byla oficiálně založena 14. srpna 1937, tedy přibližně měsíc po zahájení druhé čínsko-japonské války, a byla provozována japonskou vládou a Jižní

52 A to např. filmy jako: *Nový vějíř z rozkvetlých broskví* (r. Ou-jang Jü-čchien, 1935) či *Půlnoční píseň* (r. Ma-sü Wej-pang, 1936).

53 Sin-chua, Chua-čcheng (Huacheng) a Chua-sin (Huaxin).

mandžuskou železniční společností s cílem natáčet nacionalistickou propagandu. Původní filmařské aktivity na území tohoto státu byly tedy spíše krátké edukativní filmy pro japonské obyvatelstvo, nicméně s šéfem studia Nikkacu Negiši Kaniči měla započít i produkce hraných filmů. Politik Nobusuke Kiši (1896–1987) však Negišiho nahradil v Japonsku nechvalně známým důstojníkem Masahiko Amakasuem (1981–1945),⁵⁴ aby udržel nezávislost studia Mančukuo na japonském filmovém průmyslu, přičemž Kiši měl ambice na větší autonomii, než měly filmové trhy japonských držav v Koreji a na Taiwanu. Amasakuovy cíle byly nicméně ještě větší v tom, že chtěl ze studia vytvořit další Hollywood a konkurovat samotným velkým japonským studiím. Proto se vedle nejlepší technologie snažil přitáhnout i ty nejlepší umělce, z nichž mnozí paradoxně sympatizovali s levicí. Složení studia tedy začalo být brzy dosti kosmopolitní a vedle příslušníků mnoha národností zde pracovali i slavní japonští studioví režiséři jako Masahiro Makino, Jasudžiró Šimazu, Hiroši Šimizu či Tomotaka Tasaka. Amasakuovou ambicí bylo taktéž netočit filmy o Japoncích a pro Japonce, ale naopak pro Mandžujce, přestože tyto snímky byly placeny z japonských peněz, a logicky tedy zobrazovaly loutkový stát v pozitivním světle.

Velkou hvězdou studia byla herečka a zpěvačka Li Siang-lan (Li Xianglan) (1920), známá i pod japonským jménem Jošiko Ótaka (avšak s rodným příjmením Jamaguči), která se narodila japonským rodičům v Mandžusku, a vládla proto oběma jazyky. V roce 1938 debutovala u studia Mančukuo filmem *Nevěsta* (r. Šindži Ueno, 1938) a hrála i v kontroverzním snímku *Čínská noc* (r. Ósamu Fušimizu, 1940), který nestránil jasně japonské ani čínské straně a nakonec byl zakázán. V roce 1943 se objevila ve filmu *Věčnost* (r. Pu Wan-chang, Ču Š'-lin, Ma-sü Wej-pang, 1943), jenž pojednával o první opiové válce a na kterém se podílely i šanghaiské společnosti jako Sin-chua (pod hlavičkou japonské Čung-tien [Zhongdian]) a režírovali ji její přední režiséři jako Pu Wan-cchang a Ču Š'-lin. Jošiko se objevila také ve filmu režírovaném klasikem studia Šóčiku Hiroši Šimizuem *Sajonin zvon* (1943) o dívce z taiwanského kmene Atajalů. Po válce začala Jošiko pracovat v Japonsku pod rodným jménem Jošiko Jamaguči s režiséry jako

54 Stál za tzv. incidentem Amasaku, což byla poprava prominentních anarchistů pod zámkou domnělé snahy o svržení vlády v chaosu po zemětřesení v Kantó roku 1923.

Akira Kurosawa, Kon Ičikawa, Kózaburó Jošimura, Hiroši Inagaki či Masahiro Makino a v padesátých letech pracovala jako Shirley Jamaguči i pro Hollywood, objevila se u Kinga Vidora ve filmu *Japonská válečná nevěsta* (1952) a u Samuela Fullera ve filmu *Bambusový dům* (1955), později točila i v Hongkongu.

V roce 1945 obsadili stát Mančukuo Sověti, Amakasu se otrávil a v poválečném chaosu se ztratila polovina archivů studia, které kvůli tomu fakticky přestalo existovat. Již v srpnu došlo ke sporu KMT a komunistů o zbylý majetek a o vybavení studia a v roce 1946 se jej zmocnili komunisté a inkorporovali do společnosti Tung-pej (Dongbei), která se po založení ČLR stala reálným základem nového komunistického filmového průmyslu a dala vzniknout studiím jako Čchang-čchun (Changchun), jež bylo po roce 1950 základnou čínské kinematografie. O filmové dědictví studia Mančukuo se mezi Čínou a Japonskem vedl spor ještě v roce 1995.

5 Druhý zlatý věk

Japonská invaze znamenala smíření dvou striktně antagonistických politických sil, avšak konec válečného konfliktu s Japonci v srpnu 1945 aktualizoval i předválečné spory v podobě občanské války. V roce 1947 došlo k tzv. druhé občanské válce (1947–1949) a vítězství komunistů v roce 1949 přineslo hned několik zásadních proměn, které definovaly moderní čínský svět a jsou platné pro čínskou politickou situaci de facto i dnes. V první řadě prohra do té doby dominantního KMT znamenala odsun jeho vedení a vojsk na Taiwan, který dodnes koexistuje s ČLR v napětí. S příchodem Maa Ce-tunga k moci nastala i redefinice územní správy nově založené ČLR (1. října 1949), která vedle unifikace Vnitřní Číny do sebe pohltí i další oblasti označené za „autonomní“, z nichž nejznámější je asi Mandžusko, Vnitřní Mongolsko, Tibet či Východní Turkestán, ale i další hraničně problematické oblasti.

Paralelně nastalo i znovuoživení autonomie Taiwanu, který byl od roku 1895 pod japonskou kontrolou a roku 1945 byl předán zpět Číně. V roce 1947 dochází ke krutému potlačení taipeiského povstání, v roce 1949 sem prchnul Čankajšek (a s ním i KMT), jenž se v roce 1950 stal prezidentem Čínské republiky, což byl v daném momentě fakticky jen Taiwan.

Následky vítězství komunistů po roce 1949 měly dopad i na kulturu, velice brzy byla zavedena striktní cenzura, která i přes několik světlých období znamenala spíše odliv inteligence do nejbližší svobodné lokality, jakou byl např. Hongkong. Zejména tento moment zrodí fenomenální úspěch hongkongské kinematografie, jež po japonské okupaci doslova vstala z popela a stala se nejen dominantní filmovou mocností v Číně, ale i jednou z největších a nejproduktivnějších kinematografií na světě vůbec. Krátké období po konci druhé světové války a během druhé občanské války patří k výrazným a poměrně komplikovaným momentům čínsky mluvených kinematografií, věnujme mu proto bližší a podrobnější pozornost.

5.1 POVÁLEČNÁ KINEMATOGRAFIE

Těsně po konci války se filmaři vraceli z různých oblastí po celé Číně do Šanghaje, která chtěla obnovit předválečnou slávu. Na jedné straně se takto v Šanghaji obnovoval předválečný zlatý věk, zvaný „druhý zlatý věk“, na straně druhé se znovu oživovaly kontakty s Hongkongem, který sice během války získal výrazný příliv talentů, ale přišel o svou produkci před rokem 1942 a v tomto momentě začal ztrácet dominantní pozici.

Obě kinematografie díky tomu koexistovaly v zajímavé symbióze. Nejprve se opakoval předválečný model, kdy pevninský film produkoval umělecky a sociálně ambiciózní filmy, zatímco Hongkong pokračoval v extrémně levné a rychlé produkci. Ovšem vlivem občanské války a restriktivních zásahů nacionalistů začal Hongkong díky absenci podobných omezení přitahovat zkušené profesionály. Následující vývoj pojednáme pro jeho specifika odděleně, nejdříve Šanghaj, kde se odehrával „druhý zlatý věk“, poté a Hongkong, kde se začal formovat nový poválečný studiový systém. Některá jména, jako např. Cchaj Čchu-šeng, se vyskytovala v této době v obou městech, a budou tedy součástí obou kapitol.

5.2 ŠANGHAJ A DRUHÝ ZLATÝ VĚK

Poté, co v srpnu 1945 Japonsko kapitulovalo a KMT se dostalo opět k moci, se natáčení v kantonštině stalo znovu problematickým, ve hře jsou i podstatně výhodnější podmínky odbytu na pevnině a z Hongkongu se na krátkou dobu stal producent filmů v čínštině. V roce 1946 KMT anektoval šanghajska studia a inkorporoval je do studií státních. Navíc ti, co točili během okupace, byli nařčeni z kolaborace a bylo jim zakázáno točit, a ačkoli tento zákaz trval jen krátce, mnoho jich dobrovolně odešlo do Hongkongu. Vedle snahy omezit natáčení v kantonštině se vrátila i nevole k snímkům *wu-sia*, které byly komerčně velmi lukrativní, což vedlo k další vlně migrace tvůrců. Pro levicově smýšlející filmaře, co do Hongkongu odešli, byla tamní kinematografie často jen přechodnou stanicí a jejich ambicí bylo tuto „kapitalistickou“ základnu filmu rozložit či vylepšit dle představ komunistické ideologie. Na druhé straně mnozí z levicově orientovaných filmařů byli se situací v Číně spokojeni, do Hongkongu neodcházeli a tvořili

v rámci návaznosti na předválečnou produkci v korelaci s nacionalistickými tendencemi. S propuknutím druhé občanské války však nastal prudký obrat a obyvatelstvo, včetně filmařů (a to často i levicových), se začalo přesunovat do Hongkongu masivněji. Vlivem oslabení moci KMT se v tomto období v Číně točily filmy bez výrazné cenzury a v silně levicovém a komunistickém duchu a právě tomuto krátkému tříletému období (1947–1949) se říká druhý zlatý věk.

Studia, která tyto filmy natáčela, navazovala přímo na tradici levicové kinematografie zlatého věku. Tyto filmy však logicky řešily problematiku válečnou, a to na modelu rodinných dramát a melodramat, včetně kritiky opresivní vlády nacionalistů a KMT. Tyto snímky se později staly jedním z výrazných modelů slavné páté generace⁵⁵ a toto období shodou okolností dobově koreluje s italským neorealismem a někdy s ním bývá i srovnáváno.

Nejvýraznější z předválečných společností Lien-chua se v roce 1946 pokusila obnovit trojice filmařů Cchaj Čchu-šeng, Š' Tung-šan (Shi Dongshan) a Jang Chan-šeng (Yang Hansheng), a to včetně původního štábu.⁵⁶ Již během roku 1947 natočili dva filmy *Osm tisíc mil z mraků a měsíce* (r. Š' Tung-šan, 1947) a první část eposu o válečných útrapách během čínsko-japonské války *Jarní řeka teče na východ* (r. Cchaj Čchu-šeng a Čang Ťün-li, 1947). Díky jejich úspěchu se ještě v témže roce společnost Lien-chua spojila se studiem Kchun-lun, které bývá často označováno jako její pokračovatel a které přitáhlo další levicové filmaře a stalo se hlavním centrem druhého zlatého věku. V roce 1948 byl dokončen druhý díl filmu *Jarní řeka teče na východ* a vznikly další snímky,⁵⁷ z nichž nejvýznamnější je film *Vrány a vrabci* (r. Čeng Ťün-li, 1949), který kritizoval nacionalistický útlak a KMT.

55 Zejména pro režiséry jako (Čang I-mou (Zhang Yimou), Čchen Kchaj-ke (Chen Kaige) či Tchien Čuang-čuang (Tian Zhuangzhuang).

56 Např. z herce Lien-chua **Čeng Ťün-li** (Zheng Junli) (1911–1969) se stal režisér. Čeng se proslavil např. filmem *Nové ženy* (r. Cchaj Čchu-šeng, 1934), kde hrál spolu s Žuan Ling-jü, a během druhého zlatého věku natočil spolu s Chcajem film *Jarní řeka teče na východ* (1947–1948) a *Vrány a vrabci* (1948). Čeng zůstal po roce 1949 v ČLR a hájil film *Život Wu Sůna* (1950). Zemřel ve vězení kvůli perzekucím během Kulturní revoluce.

57 Jedná se o filmy *Myriáda světél* (r. Šen, 1948), *Ženy bojovnice* (r. Čchen Li-tching, 1949) a *Sirotek z ulice* (r. Čao Ming, 1949).

Na druhé straně společnost Wen-chua (Wenhua) opustila nejen levicovou tematiku, ale snažila se distancovat i od nacionalistů produkcí žánrové kinematografie. Vedle mnohých dalších byl jejím klíčovým filmem *Jaro v městečku* (r. Fej Mu, 1948), který mnozí čínští kritikové vnímají jako jeden z nejlepších a hlásí se k němu i režiséři páté generace. Paradoxně to byla umělecká kvalita a domnělý politický základ filmu, jež vedly komunisty k tomu, že jej signovali jako pravičácký a reakcionářský, a po roce 1949 byl zakázán a znovuobjeven až po Kulturní revoluci, kdy byla vyrobena nová kopie z původního negativu. Stejnomený remake natočil Tchien Čuang-čuang (Tian Zhuangzhuang) v roce 2002. Dalším důležitým filmem byl *Smutek nad smrtí* (r. Fej Mu, 1948), což byl první barevný snímek, který vznikl na čínském území. Symbolicky bylo období svobody druhého zlatého věku ukončeno kauzou kolem filmu *Život Wu Šüna* v roce 1950 a následovala éra restrikcí a státní cenzury.

5.3 ZROZENÍ HONGKONGSKÉHO STUDIOVÉHO SYSTÉMU

Celkový počet hongkongských filmů před rokem 1945 se odhaduje na několik set kusů, ty nicméně nenávratně zmizely a od konce války začínala místní produkce doslova od nuly. V roce 1946 se vyrobilo sice pouhých devět filmů, ale již v roce 1947 se jejich počet vyšplhal na 89 (72 v kantonštině a 17 v čínštině), v roce 1948 jich bylo již 141 (123 kantonských a 18 čínských) a s dalšími roky produkce narůstala až k několika stovkám.

Důvodem tohoto boomu byla právě zmíněná fluktuace obyvatelstva, která přinesla dvě vlny migrace z pevninské Číny, jež byly charakteristické svým vztahem k politice Čínské republiky. V případě první vlny je to období před občanskou válkou (1945–1947), kdy je hongkongský filmový průmysl na chvíli znevýhodněn a vychází vstříc pevninskému trhu, vlna druhá proběhla po začátku občanské války (1947–1949), kdy naopak místní kinematografie postupně získávala dominantní postavení. V rámci obou vln přišly i dvě kategorie filmařů, kteří s sebou přinesli nejen odlišný náhled na to, jak natáčet, ale i důvod, proč točit čínsky, a ne kantonsky. Prvními byli producenti ze Šanghaje, kteří si za války zadali s Japonci a báli se nařčení z kolaborace, a to konkrétně mogulové Čang Š'-čchuan

a Čang Šan-kchun, kteří přinesli i model historických velkofilmů, jež byly určeny výhradně pro čínsky mluvící trhy. Druhou byla levicová a komunistická inteligence, která se hongkongskou kinematografií snažila jednak umělecky pozvednout, jednak chtěla infiltrovat místní velká „kapitalistická“ studia a vnitřně je rozkládat agitací ke stávkování. Zlom přišel s rokem 1949, kdy se první skupina asimilovala a pragmaticky natáčela pro kantonské publikum a skupina druhá se vrátila do ČLR nebo byla později na počátku padesátých let vykázána vládou, pokud by dále provozovala podobné aktivity.

Ve vztahu k volbě jazyka se diverzifikovaly ještě další dva přístupy, které byly platné pro obě kinematografie de facto až do roku 1997, kdy se opět spojily. Byl to nejprve přístup čínský s umělecky ambiciózními a často i pompézními velkofilmy a přístup hongkongský s rychle natočenými a levně vyprodukovanými žánrovými filmy, který vycházel vstříc divákovi. S přílivem Číňanů z pevniny přicházel i odlišný jazyk a s ním i představa o natáčení. Filmy v čínštině byly natáčeny profesionály ze Šanghaje pro export na pevninu a byly výpravnější a nákladnější, včetně větších uměleckých ambicí. Filmy v kantonštině byly naopak určeny pro domácí publikum, případně pro export do jihovýchodní Asie či do zámoří do čínských čtvrtí. Ve výsledku však byly čínsky mluvené snímky výrazně ztrátovější, také proto, že na pevnině zuřila válka a filmy neměly tak univerzální záběr jako ty kantonské, a to také kvůli stávkám ve velkých studiích, které měli na svědomí pevninští komunisté.

Po roce 1949 se vývoj v Hongkongu nesl v několika žánrových modelech. Dominantními byly zejména operní filmy s mnoha pěveckými hvězdami, např. slavné ženské duo **Yam Kim-fai** hrající mužské role a **Pat Suet-sin** hrající role ženské, které spolu natočilo více než padesát filmů, včetně nejpobulárnější *Legenda o purpurové sponě* (r. Lee Tit, 1959). Vedle dobových melodramat z rodinného života se pro další vývoj hongkongské kinematografie staly charakteristické zejména *wu-sia* s levnými speciálními efekty, které jsou ručně dokreslovány, jako např. v populárním filmu *Šestiprstý pán s loutnou* (r. Chan Lit-Ban, 1965) s ženským idolem **Connie Chan Po-chu**, a akční seriálové kung-fu filmy. Velkými hvězdami tohoto žánru se stali herci **Kwan Tak-hing** jako lidový hrdina Wong Fei-hung a **Shek Kin**.

5.4 VELKÉ HONGKONGSKÉ SPOLEČNOSTI

Zmíněný příliv producentů ze Šanghaje dal vzniknout třem velkým společnostem, které pokračovaly v tradici předválečného studia Ming-sing a meziválečného studia Sin-chua a zavedly tento šanghajský model velkých společností i v Hongkongu. Tyto společnosti měly velké komerční ambice a točily převážně nákladné historické velkofilmové v čínštině na export, v menší míře pak i filmy kantonšské. S poklesem zájmu v ČLR o export z Hongkongu došlo i k postupnému pádu těchto gigantů, kteří poté většinou nefungovali déle než do poloviny padesátých let.

Dominantní postavou tohoto poválečného vývoje byl zejména distributor **Ťiang Po-jiang** (Jiang Boying), který spolu s veteránem z Ming-sing Čang Š'-čuanem a Šao-Cchun-ženem z Tchien-i⁵⁸ založil vůbec první poválečné hongkongské studio **Ta Čung-chua** (Da Zhonghua) (1946–1949) a v krátkém období čtyř let stihnul natočit 34 filmů v čínštině a osm v kantonštině. Tato společnost sice měla na svědomí znovuoživení poválečné hongkongské produkce, nicméně byla složena výhradně ze šanghajského štábu a její filmy se odehrávaly častěji v Šanghaji než Hongkongu. Po oficiálním zániku studia se ho ujali bratři Šaové a sami chvíli točili čínské filmy jako společnost Nan-jiang, nicméně v roce 1957 přeorganizovali produkci pod názvem **Shaw Brothers**, což bylo základem pro jejich filmové impérium šedesátých let.

Další dvě společnosti založil Čang Šan-kchun, jehož ambicí bylo udělat z Hongkongu další filmovou Šanghaj. První se jmenovala **Jung-chua** (Yonghua či Yung Hwa) (1947–1954), vznikla ve spolupráci s magnátem **Li Cu-jungem** (Li Zuyong či Lee Tsu-yung). Pro Jung-chua byla dovezena technika z USA a byli najati zkušení šanghajští režiséři jako Pu Wan-cchang, Ču Š'-lin či Čcheng Pu-ka, kteří pracovali již pro Sin-chua. Opuletní produkce z roku 1948, např. *Duše Číny* (r. Pu Wan-cchang) i *Smutek nad zakázaným městem* (r. Ču Š'-lin), však studio hned v počátku přivedly do finančních potíží a Čang pro neshody odešel. Další vývoj Jung-chua se nesl ve znamení stále větší zadluženosti vůči singapurské společnosti **Cathay** a poté, co v roce 1954 studio vyhořelo a přišlo o mnohé

58 Studio fungovalo v prostorách předválečných aktivit bratří Šaových studia Nan-jiang.

negativy, se stalo snadnou kořistí pro majitele Cathay-Loke Wan Thoa, kteří studio získali a udělali z něj v roce 1955 **MP&GI** (Motion Pictures and General Investment), velkého konkurenta rodiny Šao.

Po svém zmíněném odchodu z Jung-chua založil Čang Šan-kchun společnost **Great Wall** (1949–1982), která měla fungovat jako konkurence Jung-chua. První produkcí byl film *Nevěrná žena* (r. Feng Yueh, 1949) dle Tolstého *Vzkříšení*, ale již v roce 1950 musel Čang tuto společnost opustit, a to pro neblahý vliv komunistických buněk, které ji transformovaly směrem k levicové produkci a udělaly z ní největší hongkongské studio této politické orientace. Čang tedy znovu obnovil značku Sin-chua (1952) a produkoval a spolurežiroval výpravné filmy a muzikály.

5.5 MALÉ LEVICOVÉ SPOLEČNOSTI

Druhou enklávou, jež přišla do Hongkongu z pevniny, jsou komunisté, kteří sem přišli sabotovat produkci velkých studií, včetně výše zmíněných, a zároveň prchali před nacionalisty. Obětí podobných stávkových aktivit bylo např. studio Jung-chua, které kvůli tomu zkrachovalo, a podobně infiltrováno bylo i Great Wall. Aktéři těchto aktivit byli nicméně lidé se zkušeností u filmu a do roku 1949 působili paralelně i v Šanghaji a spolupracovali se studii jako Kchun-lun nebo Wen-chua. Součástí jejich práce bylo i zakládání malých produkčních společností a točení filmů v čínštině a někdy i v kantonštině pro edukaci místního publika. Jejich působení nicméně skončilo rokem 1952, kdy byli hongkongskou vládou buď vykázáni do ČLR nebo odešli dobrovolně (jako např. Cchaj Čchu-šeng) anebo se museli asimilovat do komerční sféry produkce.

Klíčovým aktérem levičáků v Hongkongu byli režiséři Cchaj Čchu-šeng, Ču Š'-lin a scenáristé Sia Jen nebo **Ou-jang Jü-čchien** (Ouyang Yuqian) (1889–1962) a i další divadelníci a spisovatelé, často původem z lepších rodin a s elitním vzděláním v zahraničí. Součástí infiltrace do studií bylo často zakládání studijních kroužků pro zaměstnance, vydávání časopisů s ideologickými texty o kinematografii a s kritikou Hollywoodu nebo i hongkongského modelu. Paradoxem jejich teorie i praxe byl fakt, že komerční kinematografie,

kteřou ostře kritizovali, byla zaměřena primárně na nižší třídy, které ji zbožňovaly, a její náhražku – ideologicky zabarvený sociální realismus s uměleckými ambicemi – přijímala dělnická třída velmi vlažně, což se projevilo i na ziscích. Tyto studijní kroužky byly i zdrojem stávek, jejichž největší boom nastal mezi lety 1949–1950.

Mezi lety 1948–1950 vznikly tři levicové společnosti. První z nich byla **Ta Kuang-ming** (Da Guangming)(1948), která produkovala např. adaptaci Von Sternbergova *Modrého anděla* pod názvem *Divoký oheň a jarní vítr* (r. Ou-jang Jü-čchien, 1948), ale významnější byla Cchaj Čchu-šengovo **Nan-kuo** (Nanguo) (1948–1951), která točila již v kantonštině pro edukaci místního publika filmy jako *Cesty lásky* (r. Ou-jang Jü-čchien, 1949) o ideologické transformaci intelektuálů či *Tragédie na Perlové řece* (r. Wang Wej-i, 1950). Dalším studiem, které Cchaj založil, bylo **Fifties** (1949–1951),⁵⁹ jež experimentovalo s kolektivní formou natáčení filmů a taktéž s rovnými platy pro všechny členy štábu, což údajně pracovníky motivovalo k vyšším výkonům. V jejich produkci vznikaly filmy jako např. *Planoucí fénix* (r. Wang Wej-i, 1951). Toto studio spolu s odlivem komunistů do ČLR zaniklo a ti, co zůstali, se připojili buď k **Lung-ma** (Longma)(1950–1955), anebo k Feng-chuang (Fenghuang) (1953–1981), které produkovalo výhradně komedie. Mezi studiem Lung-ma a Feng-chuang existovalo zajímavé spojení, které ilustruje i přechod levicových filmařů ke komerční kinematografii. Studio Lung-ma původně založil byznysmen Wu Sing-wej⁶⁰ a vedl jej režisér Fej Mu a jeho bratr, nicméně po Wuově odchodu do ČLR v roce 1951 jej fakticky řídil režisér Ču Š'-lin, který pro něj původně pracoval. Sám Ču založil v roce 1953 zmíněné Feng-chuang spolu s lidmi s Fifties, nicméně v roce 1955 jej pod tlakem vlády na nelevicovou produkci reorganizoval, centralizoval moc a inkorporoval do něj i zbytky zaniklého Lung-ma.

Paralelní existence kantonštiny a čínštiny v prostoru Hongkongu se již nikdy v tak vypjaté míře neopakovala. K hlavnímu boomeru produkce kantonských žánrových filmů došlo během padesátých a šedesátých let, ačkoli se paralelně točily i filmy v čínštině pro vývoz na Taiwan, kde stále panovalo embargo na

59 Čínsky také Wu-š'-nien-taj (Wushiniandai).

60 Wu Sing-wej založil mimo jiné šanghajské Wen-chua a produkoval film *Jaro v městečku*.

kantonské filmy. Během šedesátých let toto schizma vyřešilo zavedení titulků v čínských znacích a poté i v angličtině, to umožnilo i export na západ, což ještě zvýšilo mezinárodní ohlas snímků. V jisté fázi hongkongské produkce se však naopak produkovaly filmy jen v čínštině a k definitivní obnově došlo až na začátku sedmdesátých let a poté zejména na jejich úplném konci s hongkongskou novou vlnou.

6 Závěr

S jistou nadsázkou lze říci, že na přelomu let 1949 a 1950 začínaly čínské kinematografie opět úplně nanovo a úplně jinak.

ČLR se postupně uzavřela světu a i přes světlé momenty uvolnění během padesátých a šedesátých let, kdy tamní filmaři mohli natáčet svobodněji a filmy byly i promítány na festivalech, se jednalo o kinematografii silně nesvobodnou. Vše navíc vrcholilo během Kulturní revoluce, která na jednu dekádu paralyzovala vývoj veškerého kulturního života komunistické Číny a nechala nejmladší generace pod maoistickými hesly krutě likvidovat generace svých otců. Paradoxem je, že maoismus má naopak ohlas u mládeže a intelektuálů v kapitalistických západních zemích jako Francie nebo Itálie a promítla se i do tamních kinematografií, a to např. do filmů Jeana-Luca Godarda a dalších. Čínský film začal opět nanovo po konci Kulturní revoluce s Maovou smrtí a v roce 1978 s pátou generací přišli i filmaři, kteří čínský film definitivně otevřeli světu a jejichž snímky získaly i mnohá ocenění. Paradoxně se tito původně kritikové zločinů komunismu po roce 1997 stali autory monumentálních velkofilmů, které kombinují tradice studií jako Ming-sing nebo Si-chua s estetikou hongkongské nové vlny, a vzniká reakce v tzv. šesté generaci, která kritizuje nový fenomén – státní kapitalismus pod maskou komunistické ideologie a sociální kolaps a chudobu v místech mimo velká městská centra.

Pomyslným bojištěm a možná i nejvýznamnější z čínských kinematografií druhé poloviny 20. století se do konce druhé světové války stal mírně upozadovaný přístav Hongkong. Poválečný vývoj nebyl v následujících dekáдах výrazně pozastaven a hongkongský film se nejprve proslavil produkcí studia Shaw Brothers, které revidovalo tradiční model *wu-sia* s filmy režiséra King Hu a *kung-fu* filmy s krvavými snímky Chang Cheha. *Kung-fu* filmům patřila sedmdesátá léta, a to zejména produkci studia Golden Harvest, nejprve s krátce žijící hvězdou Bruceem Leem a poté s komediálními herci jako Jackie Chan nebo Sammo Hung, kteří Leeho nahradili. Na konci sedmdesátých let se paralelně objevoval fenomén hongkongské nové vlny, který předznamenával i konec

studiové produkce, a nástup produkce nezávislé. Hongkongská nová vlna shodou okolností koreluje s pátou generací i taiwanskou novou vlnou.

Vývoj čínských kinematografií po roce 1950 je nicméně již poměrně složitějším vzorcem zejména kvůli masivnější produkci a její v zásadě úplné konzervaci.

FILMOVÉ SPOLEČNOSTI			
TRANSKRIPCE			
česká	pinyin (pchin-jin)	kantonská	anglická
Čchang-čcheng	Changcheng		
Čchang-čchun	Changchun		
Čung-kuo	Zhongguo		
Čung-lien	Zhonglian		
Čung-tien	Zhongdian		
Feng-chuang	Fenghuang		
Feng-tchaj	Fengtai		
Chua-čcheng	Huacheng		
Chua-kuang	Huaguang		
Chua-mej	Huamei		
Chua-sin	Huaxin		
I-chua	Yihua		
Ja-si-ja	Yaxiya		
Jou-lien	Youlian		

FILMOVÉ SPOLEČNOSTI			
TRANSKRIPCE			
česká	pinyin (pchin-jin)	kantonská	anglická
Jung-chua	Yonghua	Yung Hwa	
Jüe-ming	Yueming		
Kchun-lun	Kunlun		
Kuo-chua	Guohua		
Kuo-tchaj	Guotai		
Lien-chua	Lianhua		
Lung-ma	Longma		
Min-sin	Minxin		
Ming-sing	Mingxing		
Nan-čchün	Nanqun		
Nan-jang	Nanyang		
Nan-kuo	Nanguo	Nan Kwok	Union
Paj-che	Baihe		
Siang-kung Jing-jie	Xianggong Yingye		

FILMOVÉ OSOBNOSTI
(režiséři, producenti, scenáristé, herci)

TRANSKRIPCE

česká	pinyin (pchin-jin)	kantonská	jiná
Cchaj Čchu-šeng	Cai Chusheng		
Čang Čche	Zhang Che	Chang Cheh	
Čang I-mou	Zhang Yimou		
Čang Š'-čchuan	Zhang Shichuan		
Čang Šan-kchun	Zhang Shankun	S. K. Chang	
Čao Ming	Zhao Ming		
Čao Šu-šen	Zhao Shushen		Joseph Sunn nebo Joseph Chiu
Čeng Čen-ku	Zheng Zhengu		
Čeng Čeng- -čchiou	Zheng Zhengqiu		
Čeng Tŭn-li	Zheng Junli		
Čchen Kchaj-ke	Chen Kaige		
Čchen Li-pchin	Chen Lipin	Chan Lit-ban	
Čchen Li-tching	Chen Liting		

FILMOVÉ OSOBNOSTI (režiséři, producenti, scenáristé, herci)			
TRANSKRIPCE			
česká	pinyin (pchin-jin)	kantonská	jiná
Čchen Pao-ču	Chen Baozhu	Connie Chan Po-chu	
Čchen Po-er	Chen Bo'er		
Čcheng Pu-kao	Cheng Bugao		
Čchien Čen-čen	Qian Zhenzhen		Li Lili (umělecké jméno)
Čouťien-jün	Zhou Jianyun		
Ču Š'-lin	Zhu Shilin		
Fej Mu	Fei Mu		
Chu Ťin-čchüan	Hu Jinquan	King Hu	
Chung Šen	Hong Shen		
Jang Chan-šeng	Yang Hansheng		
Jang Siao-čung	Yang Xiaozhong		
Jen Čchun- -tchang	Yan Chuntang		
Jing Jün-wej	Ying Yunwei		

FILMOVÉ OSOBNOSTI
(režiséři, producenti, scenáristé, herci)

TRANSKRIPCE

česká	pinyin (pchin-jin)	kantonská	jiná
Jüan Mu-č'	Yuan Muzhi		
Kuan Te-sing	Guan Dexing	Kwan Tak-hing	
Kuan Wen-čching	Guan Wenqing	Kwan Man-ching	Moon Kwan
Li Cu-jung	Li Zuyong	Lee Tsu-yung	
Li Ming-wej	Li Mingwei	Lai Man-wai	
Li Pej-chaj	Li Beihai	Lai Buk-hoi	
Li Pching-čchien	Li Pingqian		
Li Siang-lan	Li Xianglan		Jošiko Ótaka nebo Jošiko Jamaguči
Liang Šao-po	Liang Shaobo		
Lin Čchu-čchu	Lin Chuchu	Lam Cho-cho	
Liou Čung-chao	Liu Zhonghao		
Liou Čung-liang	Liu Zhongliang		

FILMOVÉ OSOBNOSTI (režiséři, producenti, scenáristé, herci)			
TRANSKRIPCE			
česká	pinyin (pchin-jin)	kantonská	jiná
Luo Ming-jou	Luo Mingyou		
Ma-sü Wej-pang	Ma-Xu Weibang		
Ou-jang Jü- -čchien	Ouyang Yuqian		
Paj Süe-sian	Bai Xuexian	Pat Suet-sin	
Pu Wan-cchang	Bu Wancang		
Sia Čch'-feng	Xia Chifeng		
Sia Jen	Xia Yan		
Sun Yü	Sun Yu		
S'-tchu Chuej-min	Situ Huimin		
Š' Tien	Shi Jian	Shek Kin	
Š' Tung-šan	Shi Dongshan		
Šao Cchun-žen	Shao Cunren	Runde Shaw	

FILMOVÉ OSOBNOSTI
(režiséři, producenti, scenáristé, herci)

TRANSKRIPCE

česká	pinyin (pchin-jin)	kantonská	jiná
Šao I-fu	Shao Yifu	Sir Run Run Shaw	
Šao Šan-kche	Shao Shanke	Runme Shaw	
Šao Žen-fie	Shao Renjie	Runje Shaw	
Šen Fu	Shen Fu		
Šen Si-ling	Shen Xiling		
Ta C'-čchun	Da Zichun	Yueh Feng	
Tchan Jou-liou	Tan Youliu		
Tchan Sin-pchej	Tan Xinpei		
Tchang Siao-tan	Tang Xiaodan		
Tchien Čuang- -čuang	Tian Zhuang- zhuang		
Tchien Chan	Tian Han		
Ťiang Po-jing	Jiang Boying		

FILMOVÉ OSOBNOSTI (režiséři, producenti, scenáristé, herci)			
TRANSKRIPCE			
česká	pinyin (pchin-jin)	kantonská	jiná
Wang Wej-i	Wang Weiyi		
Wu Jung-kang	Wu Yonggang		
Wu Sing-caj	Wu Xingzai		
Žen Pcheng-nien	Ren Pengnian		
Žen Čching-tchaj	Ren Qingtai		
Žen Ťien-chuej	Ren Jianhui	Yam Kim-fai	
Žen Ťin-pching	Ren Jinping		
Žuan Ling-jü	Ruan Lingyu		

SEZNAM FILMŮ

B

Bílozlatý drak (Tchang Siao-tan)
(White Gold Dragon) (Tchang Siao-tan, 1932)

Bílý pudr a světlo neonů (Ťin-fen ni-šang) (White Powder and Neon Lights) (r. Wong Hok-Sing, 1946)

Bitva o horu Ťün (Ting-fün šan)
(r. Žen Čching-tchaj, 1906) – Feng-tchaj

Bohyně (Šen nu) (The Goddess)
(Wu Jung-kang, 1934) – Lien-chua

C

Cesta Čínou (A Trip Through China)
(r. Benjamin Brodsky, 1917)

Cesty lásky (Lien aj č' tao) (The Way of Love) (r. Ou-jang Jü-čchien, 1949) – Nan-čchün

Č

Čang Sin-šeng (Zhang Xinsheng)
(r. Čang Š'-čchuan, 1922) – Ming-sing

Čínská noc (Šina no joru) (China Night) (r. Ósamu Fušimizu, 1940) – Mančukuo

Čuang-c' zkouší svou ženu
(Čuang-c' š' čchi) (Zhuangzi Tests His Wife) (r. Li Pej-chaj, 1913) – Chua-mej

D

Dělníkova láska (Č' kuo jüan)
(Laborer's Love) (r. Čang Š'-čchuan, 1922) – Ming-sing

Divoký oheň a jarní vítr (Jie-chuo čchun-feng) (Wild Fire and Spring Wind) (r. Ou-jang Jü-čchien, 1948) – Ta Kuang-ming

Dravý proud (Kchuang liou)
(Torrent) (r. Čeng Pu-kaio, 1933)

Duch svobody (C' jou šen) (Spirit of Freedom) (r. S'-tchu Chuej-min, 1935) – Tchien-tong

Duše Číny (Kuo chun) (The Soul of China) (r. Pu Wan-cchang, 1948)

J

Jarní bourci morušoví (Čchun cchan) (Spring Silkworms) (r. Čeng Pu-kaio, 1933) – Ming-sing

Jarní řeka teče na východ (I tiang čchun šuej siang tung liou) (The Spring River Flows East) (Cchaj Čchu-šeng, Čeng Ťün-li, 1947–1948) – Kchun-lun

Jaro v městečku (Siao čcheng č'čchun) (Spring in a Small Town) (r. Fej Mu, 1948) – Wen-chua

Jen Žuej-šeng (Yan Ruisheng)
(r. Žen Beng-nien, 1921)
Commercial Press

K

Král komedie navštěvuje Šanghaj
(Chua-fi Ta-wang Jou Chu Ťi) (The King of Comedy Visits Shanghai) (r. Čang Š'-čchuan, 1922) – Ming-sing

Krveprolití na vlčí hoře (Lang šan tie sue fi) (Blood on Wolf Mountain) (r. Fej Mu, 1936) – Lien-chua

L

Jen-č' (Yanzhi) (Rouge) (r. Li Pej-chaj, 1925) – Min-sin

Láska a povinnost (Lien-ai jü i-wu) (Love na Duty) (Pu Wan-cchang, 1931) – Lien-chua

Linie života (Šeng-ming sian) (Lifeline) (r. Moon Kwan, 1935) – Ta-tchung

Loupež broskví a švestek (Tchao-li fie) (Plunder of Peach and Plum) (r. Jing Jün-wej, 1934) – Tchien-tong

Loupež pečené kachny (Tchou šao-ja) (Stealing a Roast Duck) (r. Liang Šuo-po, 1909) – Ja-si-ja

M

Malé hračky (Siao wan-i) (Small Toys) (Sun-jü 1933) – Lien-chua

Mistryně kopí (Nu piao-š') (Mistress of the Spear) (Žen Beng-nien, 1931) – Jüe-ming

Mulan vstupuje do armády (Mulan cchung-fün) (Mulan Joins the Army) (r. Li Ming-wej, Chou Jao, 1928) – Min-sin

Mulan vstupuje do armády (Mulan cchung-fün) (Mulan Joins the Army) (r. Pu Wan-čchang, 1939) – Sin-chua, Chua-čcheng

Myriáda světel (Wan-fia teng-chuo) (Myriad of Lights) (Šen Fu, 1948) – Kchun-lun

N

Nerovný pár (Nan-fu, nan-čchi) (The Difficult Couple, A Couple in Difficulty) (r. Čang Š'-čchuan, 1913) – Sin-min

Nevěrná žena (Tang fu sin) (An Unfaithful Woman) (r. Feng Yueh, 1949) – Great Wall

Nevěsta (Mi jüe kchuj čche) (The Bride) (r. Šindži Ueno, 1938) – Mančukuo

Nové příběhy Jü Tchang-čchuna (Sin jü tchang-čchun) (New Yu Tangchun) (Joseph Sunn, 1954) – Ta-tchung

Nové ženy (Sin nü sing) (New Women) (Cchaj Čchu-šeng 1934) – Lien-chua

Nový vějíř z rozkvetlých broskví (Sin tchao-chua šan) (The New Peach Blossom Fan) (r. Ou-jang Jü-čchien, 1935) – Sin-chua

O

Do boje! (Ti kchang) (Resist!) (r. Moon Kwan, 1936) – Ta-tchung

Osamělá orchidej (Kchung ku lan) (The Lonely Orchid) (r. Čang Š'-čchuan, 1926) – Ming-sing

Osm tisíc mil z mraků a měsíce (Pa-čchien li lu jün che jüe) (Eight Thousand Li of Cloud and Moon) (r. Š' Tung-šan, 1947) – Kchun-lun

P

Pěvcův příběh (Ke-čang čchun-se) (A Singer's Story) (r. Li Pching-čchien) – Tchien-i

Pěvkyně rudá pivoňka (Tchien ja ke nü chung mu tan) (Songstress Red Peony) (r. Čang Š'-čchuan, 1931) – Ming-sing

Píseň rybářů (Jü kuang čchü) (Song of the Fishermen) (r. Cchaj Čchu-šeng, 1934) – Lien-chua

Píseň včerejška (r. Joseph Sunn, 1935)

Planoucí fénix (Chuo feng chuang) (The Fiery Phoenix) (r. Wang Wej-i, 1951) – Fifties

Požár v chrámu rudého lotosu (Chuo-šao Chung-lien-s') (The Burning of the Red Lotus Temple) (1928 – 1931) – Ming-sing

Půlnoční píseň (Jie pan ke šeng) (Song at Midnight) (r. Ma-sü Wej-pang, 1936) – Sin-chua

Legenda o purpurové sponě (Č'čchaj fi) (The Legend of Purple Hairpin) (r. Lee Tit, 1959) – Po-jing

R

Ráj na opuštěném ostrově (Ku tao tchien tchang) (Orphan Island Paradise) (r. Cchaj Čchu-šeng, 1939) – Ta-ti

Rodina (T'ia) (The Family) (r. Pu Wan-čchang, Li Pching-čchien, 1941)

Romance západní komnaty (Si-siang fi) (Romance of the West Chamber) (r. Li Ming-wej, Chou Jie, 1927) – Min-sin

S

Sajonin zvon (Sajon no kane) (Sayon's Bell) (r. Hiroši Šimizu, 1943) – Mančukuo

Scény z městského života (Feng-jün er-nu) (Scenes of City Life) (r. Jüan Mu-č', 1935) – Tchien-tong

Smutek nad smrtí (Šeng s' chen) (Remorse at Death) (r. Fej Mu, 1948) – I-chua

Smutek nad zakázaným městem (Čching kung mi š') (Sorrrows of the Forbidden City) (r. Ču Š'-lin) – Jung-chua

Synek hrdinou (Er-c' jing-siung) (Heroic Son) (r. Jang Siao-čung, 1929) – Čchang-čcheng

Synové a dcery času bouří (Feng jün er nu) (Sons and Daughters in a Time of Storm) (r. Su Sing-č', 1935) – Tchien-tong

Š

Šestiprstý pán s loutnou (Liou č' čchin mo) (The Six-Fingered Lord of the Lute) (r. Chan Lit-Ban, 1965) – Sin Hok Gong Luen

T

Příběh o Tiao Čchan (The Story of Diaochan) (r. Pu Wan-čchang, 1938) – Sin-chua

Tragédie na Perlové řece (Ču-fiang lej) (Tears of the Pearl River) (r. Wang Wej-i, 1950) – Nan-kuo

Tři moderní ženy (San-ke mo-teng nü-sing) (Three Modern Women) (Pu Wan-cchang, 1933) – Lien-chua

U

Usmíření (Jü-kuo tchien-čching) (Reconciliation) (r. Sia Čch'-feng, 1931) – Chua-kuang

Útok na Hongkong (Siang-kang kung-lüe čan) (Attack on Hong Kong) (1942)

V

Věčnost (Wan š' liou fang) (Eternity) (r. Pu Wan-chang, Ču Š'-lin, Ma-sü Wej-pang, 1943) – Mančukuo, Čung-lien

Velká cesta (Ta-lu) (The Big Road) (r. Sun Jü, 1934) – Lien-chua

Vrány a vrabci (Wu-ja jü ma-čchüe) (Crows and Sparrows) (r. Čeng Ťün-li, 1949) – Kchun-lun

Zatracená žena (Dang fu xin) (A Forgotten Woman) (Yueh Feng, 1949) – Great Wall

Ž

Ženská msta (Jü nu čching čchou) (Woman's Revenge) (r. Joseph Sunn, Jeng Shu-gin, 1953) – Lai Ngai

Ženy bojovnice (Li žen sing) (Female Fighters) (Čchen Li-tching, 1949) – Kchun-lun

Život Wu-süna (Wu Sun čuan) (The Life of Wu Xun) (r. Sun Jü, 1950) – Kchun-lun

Žuan Ling-jü (Center Stage) (r. Stanley Kwan, 1991)

Další země:

Rudá lucerna (The Red Lantern) (r. Alberto Capellani, 1919)

Prvorozený (First Born) (r. Colin Campbell, 1921)

Cesta do ráje (Never Weaken) (r. Fred C. Newmeyer, 1921).

Zpívající bloud (Singing Fool) (r. Alex Crosland, 1927)

Křídla (Wings) (r. William Wellman, 1927).

Japonská válečná nevěsta (Japanese War Bride) (r. King Vidor, 1952)

Bambusový dům (House of Bamboo) (r. Samuel Fuller, 1955)



Žen Čching-tchaj
(Ren Qingtai)



Tchan Sin-pchej
(Tan Xinpei)



Benjamin Brodsky



Li Ming-wej
(Li Mingwei)



Li Pej-chaj
(Li Beihai)



Liang Šao-po
(Liang Shaopo)



Žen Pcheng-nien
(Ren Pengnian)



Wu Li-ču
(Wu Lizhu)



Jang Siao-čung
(Yang Xiaozhong)



Šao Žen-fie (Shao Renjie), také: Runje Shaw



Šao Cchun-žen (Shao Cunren), také: Runde Shaw



Šao Šan-kche (Shao Shanke), také: Runme Shaw



Šao I-fu (Shao Yifu)
také: Sir Run Run Shaw



Čang Š'-čchuan
(Zhang Shichuan)



Čeng Čeng-čchiou
(Zheng Zhengqiu)



Žuan Ling-jü
(Ruan Lingyu)



Li Lili
(vlastním jménem
Čchien Čen-čen
(Qian Zhenzhen)



Ťiang Čching
(Jiang Qing)



Sun Jü (Sun Yu)



Cchaj Čchu-šeng
(Cai Chusheng)



Pu Wan-chang
(Bu Wancang)



Fej Mu (Fei Mu)



Wu Jung-kang
(Wu Yonggang)



Š' Tung-šan
(Shi Dongshan)



Čeng Tün-li
(Zheng Junli)



Jüan Mu-č'
(Yuan Muzhi)



Čchen Po-er
(Chen Bo'er)



Jing Jün-wej (Ying
Yunwei)



Tchien Chan
(Tian Han)



Sia Jen
(Xia Yan)



Čang Šan-kchun
(Zhang Shankun)
také: S.K.Chang



Moon Kwan



Joseph Sunn



Čcheng Pu-kao
(Cheng Bugao)



Wu Xingzai



Ču Š'-lin
(Zhu Shilin)



Yueh Feng



Ou-jang Jü-čchien
(Ouyang Yuqian)



Loke Wan Tho

LITERATURA

- 2007 BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. Praha : AMU.
- 1998 FAIRBANK, John K. *Dějiny Číny*. Praha: NLN.
- 2003 FU, Poshek: *Between Shanghai and Hong Kong : The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford : Stanford University Press.
- 2003 HIGH, Peter B. *The Imperial Screen : Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931 – 1945*. Madison : University of Wisconsin.
- 2004 LAW, Kar; BREN, Frank. *Hong Kong Cinema : A Cross-Cultural View*. Lanham : Scarecrow Press.
- 1972 LEYDA, Jay. *Dianying : An Account of Films and the Film Audience in China*. MIT Press.
- 2004 LU, Sheldon H.; YEH, Emilie Yueh-yu. *Chinese Language Film : Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu : University of Hawaii Press.
- 2010 OLDHAM STOKES, Lisa. *The A to Z of Hong Kong Cinema. (Historical Dictionaries of Literature and the Arts)*. Lanham : Scarecrow Press.
- 2002 PANG, Laikwan. *Building a New China in Cinema : The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932 – 1937*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers.
- 2011 SONG, Hwee-lim; WARD, Julian (eds.). *The Chinese Cinema Book*. London : British Film Institute.
- 1997 TEO, Stephen. *Hong Kong Cinema : The Extra Dimensions*. London : British Film Institute.
- 1999 ZHANG, Yingjin; XIAO, Zhiwei. *Encyclopedia of Chinese Film*. London : Routledge.

Dějiny čínsky mluvených kinematografií od počátků do roku 1949

Rudolf Schimera

17. svazek Edice Qfwfq

Výkonný redaktor: Jiří Špička

Odpovědná redaktorka VUP: Jana Kreiselová

Jazyková redakce: Martina Křížová

Sazba a obálka: Martina Šviráková

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz

Olomouc, 2014

1. vydání, 74 stran

č. z. 2014/936

ISBN 978-80-244-4342-3

Publikace je neprodejná