

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sinologie

Bakalářská práce

Lenka Jenčková

Dřevořez a dřevoryt v Číně 20. století, jejich vývoj a využití

Woodcut and Woodblock Printing in 20th Century China,
its Evolution and Usage

Praha 2024

Vedoucí práce: Mgr. Michaela Pejčochová, Ph.D.

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí práce, Mgr. Michaele Pejčochové, Ph.D., za její čas a za ochotu, se kterou se mi věnovala. Rovněž děkuji paní PhDr. Zlatě Černé za to, že mi poskytla svůj cenný vhled. Dále bych chtěla poděkovat všem vyučujícím a zaměstnancům Katedry sinologie.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 9. května 2024

.....

Lenka Jenčková

Abstrakt

Práce se zabývá vývojem a využitím dvou uměleckých technik, dřevořezu a dřevorytu, v Číně ve 20. století. Klade si otázku, jak definovat obě techniky a jaká měly specifika v čínském prostředí. Studie představí válečná a revoluční období v Číně 20. století skrze vizuální informace předávané pomocí dřevorytů a dřevořezů. Zároveň analyzuje propagandistický charakter tehdejších tisků a zohlední soudobé přemýšlení o budoucím vývoji Číny, jak nám jej zprostředkovávají například texty Lu Xuna 魯迅 (1881–1936). Práce konkrétně přiblíží především Hnutí za moderní dřevoryt (*Xinxing muke banhua yundong* 新興木刻版畫運動) a Hnutí za nové novoroční obrázky (*Xin nianhua yundong* 新年畫運動), pojedná o jejich vztahu k čínskému lidovému umění a japonským dřevořezům na straně jedné, a na straně druhé k evropské avantgardě. V závěrečných pasážích se práce zaměří také na vlivy sériové výroby na podobu těchto tisků v moderní Číně, které rozebere ve vztahu k politickým zvrátům 20. století.

Klíčová slova

dřevoryt, dřevořez, čínské umění, moderní Čína, Lu Xun

Abstract

This thesis examines the development and use of two artistic techniques, woodcut and woodblock, in China in the 20th century. It explores ways to define the two techniques and what specifics they had in the Chinese environment. The study introduces the war and revolutionary periods in 20th century China through the visual information conveyed through woodblock and woodcut prints. It also analyses the propagandistic nature of the prints from the given period. Furthermore, it takes into account the concerns about China's future development as conveyed at that time, for example, in the texts of Lu Xun 魯迅 (1881-1936). In particular, the thesis will focus on introducing the Modern Woodcut Movement (*Xinxing muke banhua yundong* 新興木刻版畫運動) and the New Year Pictures Movement (*Xin nianhua yundong* 新年畫運動). Their relationship to Chinese folk art and Japanese woodblock prints on the one hand, and to the European avant-garde on the other is among the concerned topics. In the final passages, the thesis will also elaborate on mass production and its relationship to these modern Chinese prints. This will be framed within relations to the political upheavals of the 20th century.

Keywords

woodcut, woodblock printing, Chinese art, Modern China, Lu Xun

Obsah

1.	ÚVOD.....	8
2.	UMĚLECKO-HISTORICKÝ KONTEXT	11
	2.1 TERMINOLOGIE SPOJENÁ S TECHNIKOU DŘEVOŘEZU A DŘEVORYTU	11
	2.2 VZNIK A ROZVOJ TECHNIK.....	12
	2.3 DĚJINNÉ UDÁLOSTI 20. STOLETÍ	16
	2.4 VZTAH PROPAGANDY A UMĚNÍ.....	20
3.	HNUTÍ	22
	3.1 Hnutí za moderní dřevoryt	22
	3.1.1 Lu Xun a inspirace zahraničím.....	22
	3.1.2 Lu Xunovo pojetí dřevorytu	26
	3.1.3 Pojem válečná vřava.....	29
	3.2 Hnutí za nové novoroční obrázky	31
	3.2.1 Předmoderní vs. pokrokové umění	33
	3.2.2 Inspirace Japonskem a Sovětským svazem	34
	3.2.3 Západní prvky v moderním čínském umění	35
	3.2.4 Vývoj dřevorezu v druhé polovině 20. století.....	36
4.	ROZBOR VYBRANÝCH DĚL.....	37
	4.1 TÉMATICKE OBLASTI MODERNÍHO DŘEVORYTU A DŘEVOŘEZU.....	37
	4.2 DÍLA S NEGATIVNÍMI KONOTACEMI.....	40
	4.2.1 Do přední linie! (Dao qianxian qu 到前線去!).....	40
	4.2.2 Zařvi, Číno! (Nuhou ba, Zhongguo! 怒吼吧, 中國!).....	41
	4.2.3 Hrůzná inspekce (Kongbu de jiancha 恐怖的檢查).....	41
	4.2.4 Opuštěné dítě (Qiyong 棄嬰)	42
	4.3 DÍLA S POZITIVNÍMI KONOTACEMI	43
	4.3.1 Novoroční obrázek (Nianhua 年畫)	43
	4.3.2 Oslava založení Čínské lidové republiky (Qingzhu Zhonghua renmin gongheguo chengli 慶祝中華人民共和國成立)	44
	4.3.3 Děti Nové Číny (Xin Zhongguo de ertong 新中國的兒童).....	45

4.3.4	<i>V loděnici (Chuanwu zhong 船塢中)</i>	46
4.3.5	<i>Oslava žní (Huanqing fengshou 歡慶豐收)</i>	47
5.	ZÁVĚR	48
6.	PRAMENY A LITERATURA	50
	SEZNAM OBRÁZKŮ	I
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	II
	TEXTOVÁ PŘÍLOHA	XIII

1. Úvod

Čínský dřevořez a dřevoryt jsou dvě odlišné umělecké techniky, které ve 20. století naplňují nejednu důležitou funkci. Zatímco dřevořez má za sebou v Číně velmi dlouhou historii, dřevoryt do Číny přichází teprve ve 20. století, a proto zde o nich bude pojednáno v kontrastu. Práce se přitom neopírá o české sbírky, ale pojednává o reprodukcích dostupných skrze literaturu.

Jak píše významný čínský kunsthistorik, Chang-tai Hung (1997, s. 35), ať už hovoříme o umělcích věnujících se litografii, dřevořezu, dřevorytu nebo mědirytině, grafici jsou často spolehlivými kronikáři své doby. Z tohoto důvodu lze na dřevořez a dřevoryt nahlížet nejen jako na umělecké dílo zhotovené pomocí dané techniky, ale zároveň na svědectví o významných převratech v dějinách Číny 20. století. Takto lze obě techniky chápat ve dvou směrech.

Zaprvé, výsledné tisky a jejich reprodukce lze označit za *důsledek* své doby – tehdejších společenských nálad a politického dění. Zadruhé, tisky můžeme zároveň chápat jako jeden z *nástrojů*, které sloužily k ovlivnění budoucího vývoje společnosti. Proto je snaha pochopit obě umělecké techniky – co do společensko-historické i technické stránky – hodna úsilí. Vizuální informace, které dřevořezy a dřevoryty poskytují, pomáhají vyplňovat mezery, které textové materiály nechávají prázdné. Fakt, že tisk z dřevěných desek se stal obrazným prstem na tepu doby, je impulsem k sepsání této práce. Jejím hlavním cílem je vytvořit stručné pojednání o revolučních a válečných letech v Číně 20. století a o způsobu, jakým změnila směřování země, optikou vybraných uměleckých technik. Jednou z motivací k otevření tohoto tématu je rovněž fakt, že v rámci kulturní výměny s Čínskou lidovou republikou (*Zhonghua renmin gongheguo* 中華人民共和國, dále jen ČLR) se českoslovenští odborníci o dobovou čínskou tvorbu na poli dřevořezu a dřevorytu aktivně zajímali.

Pro hlubší zaměření na historický a nejen umělecko-historický kontext byl v rámci této práce zvolen přístup, který zdůrazňuje situační propojení umění a specifického společensko-historického vývoje Číny 20. století. Analýza skrze zvolený přístup v kombinaci s vizuálním studiem uměleckých reprodukcí umožňuje reflektovat způsob, jakým dřevořez a dřevoryt utvářely prostředí, v němž vznikly.

Pozornost je věnována především časovému rozmezí 30. až 50. let 20. století, jelikož se jedná o období, které bylo co do produkce dřevořezů a dřevorytů neplodnější. Politická

a společenská situace země tehdy bezprostředně pronikala jako téma do současného umění. To se výrazněji změnilo teprve po smrti Mao Zedonga 毛澤東 (1893–1976) a během politiky reformy pod vedením Deng Xiaopinga 鄧小平 (1904–1997), kdy došlo k částečné liberalizaci umělecké scény. Uvolňování ideologických omezení otevřelo prostor pro různorodější umělecké vyjádření a experimentaci, dokud tento stav po roce 1989 nevystřídala tvrdá politická represe.

V úvodní části práce jsou nejprve představeny samotné umělecké techniky, jejich rozdílné postupy a možnosti, které umělci v jeho snaze o vyjádření dovolují. Stručně je také nastíněn historický vývoj, jímž si obě techniky do 20. století prošly. Nelze opomenout ani jednotlivé dějinné události v Číně 20. století, které jsou pro kontext dochovaných tisků stěžejní. Jádrem práce však tvoří rozbor dvou hnutí, *Hnutí za moderní dřevoryt* (30. léta) a *Hnutí za nové novoroční obrázky* (40. a 50. léta), která na sebe navazují. Důležitým bodem je také to, že v roce 1942 Komunistická strana Číny (*Zhongguo gongchandang* 中國共產黨, zkratkou KS) zaujala vyhraněné postoje k požadavkům, které mělo umění plnit.

Na rozbor hnutí navazuje rozbor vybraných děl, v jejichž uspořádání je kladen důraz na chronologický posun od tematiky převážně negativní k tematice převážně pozitivní. Díla, která zde byla vybrána, reprezentují nejen nové umělecké postupy, související zpravidla s příchodem expresionismu, ale také témata, která byla pro svou dobu charakteristická. Posun k propagandě za pomoci pozitivní tematiky přitom tkví v potřebě budování ČLR po roce 1949, kdy se pozitivní tematika jevila jako efektivnější prostředek pro práci s veřejností. Výčet jednotlivých témat, který rozboru děl předchází, je založen na vlastním pozorování, respektive na studiu dostupných uměleckých reprodukcí. Veškerá díla, o nichž práce pojednává, se nacházejí v obrazové příloze.

Hlavním pramenem, jenž byl předmětem zkoumání, je Lu Xunova *Předmluva o zásadách tvorby dřevorytu* (*Muke chuangzuofa mao* 《木刻创作法》 矛), ale reflektovány byly rovněž vybrané úvahy z *Lu Xunových sebraných spisů* (*Lu Xun quan ji* 魯迅全集) pojednávající o vztahu umění a společnosti. Tyto zdroje nabízí cenné teoretické rámce, které se uplatňují v *Hnutí za moderní dřevoryt*, ale na něž později reaguje také *Hnutí za nové novoroční obrázky*.

K nejpřínosnější literatuře patří zejména kniha *Lu Xun a dřevoryt* (*Lu Xun yu muke* 魯迅與木刻, 1950) od Chen Yanqiaa (陳煙橋, 1912–1970), který se jako grafik zapojil do *Hnutí moderního dřevorytu*. Nadto se stal Lu Xunovým žákem, asistentem a důležitou

spojkou se šanghajskou dřevoryteckou komunitou. V roce 1933–1936 si s Lu Xunem vyměnil více než dvacet dopisů, které se staly součástí zmíněné knihy. Z důvodu osobního kontaktu s vůdčí osobností hnutí, ale také z důvodu celistvého pojednání o vývoji dřevorytu a dřevořezu ve 20. století, je tento zdroj pro práci klíčovým. Kniha vydaná v roce 1950 vystihuje ideový přechod mezi oběma hnutími, a je proto jakýmsi můstkem. Nejen dílo Chen Yanqiaa, ale rovněž dobový přístup k umělecké činnosti, dobře vystihuje popis: „Chen Yanqiao po celý život používal nůž a pero jako zbraň, aby za pomoci dřevorytu zachránil svou rodnou vlast a sjednotil národ.”¹ Jsou to právě tyto vlastenecké a revoluční mantinely, v nichž se moderní dřevoryt a dřevořez ve 20. století pohybovaly.

Všechny překlady citací a parafrází jsou, pokud není uvedeno jinak, vlastní. K přepisu čínských jmen a názvů je použit mezinárodní systém *pinyin* 拼音. Z důvodu primárního zaměření práce na první polovinu 20. století jsou v práci použity tradiční znaky, ale výjimku tvoří textová příloha, která čerpá ze zdroje uvedeného ve znacích zjednodušených.

¹ Zdroj: 陈烟桥 . Online. Baidu 百度 . Dostupné z: <https://baike.baidu.com/item/%E9%99%88%E7%83%9F%E6%A1%A5/2309122>. [cit. 2024-03-08].

2. Umělecko-historický kontext

2.1 Terminologie spojená s technikou dřevořezu a dřevorytu

Termíny dřevořez a dřevoryt bývají často zaměňovány, popřípadě se nerozlišují. Také Rambousek v knize *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky* (1957) označuje díla *Hnutí za moderní dřevoryt* za dřevořezy, a zrovna tak přistupuje i k evropským expresionistickým tiskům, které čínské hnutí inspirovaly. V této práci bude, co se terminologie týče, upřednostněna Hrdličkova publikace *Revoluční čínský dřevoryt* (1949), pojednávající přímo o *Hnutí za moderní dřevoryt*. Avšak i v této publikaci se setkáváme s pojmem *dřevořezbářství* pro označení tvorby dřevorytů, což dále svědčí o propletenosti těchto dvou termínů. Kromě toho jsou předmoderní² čínské dřevořezy v Hrdličkově publikaci označeny za dřevoryt a rozdíl mezi dřevořezem a dřevorytem zde není vysvětlen.

Druhé z hnutí, *Hnutí za nové novoroční obrázky*, vychází ze specifického žánru čínského dřevořezu, prominentního zejména v předmoderní Číně. Obě hnutí od sebe, kromě formy a obsahu, odlišuje i technické zpracování, a je proto namístě vyjmenovat rozdíly mezi těmito technikami. Do dřeva přes léta poříznutého se rydlem ryje *dřevoryt*, naopak do dřeva podélného, poříznutého po letech, se nožem řeže *dřevořez*. Obě techniky se řadí mezi techniky *tisku z výšky*, které se vyznačují tím, že odebíráním materiálu vystoupí požadovaná kresba. Následně stačí takto vyvýšenou kresbu naválet tiskovou barvou a přitisknout na ni papír (Rambousek 1957, s. 8). Konečný tisk je proveden za pomoci mírného tlaku speciálním měkkým kartáčem.

V čínštině se setkáváme s pojmy *muke* 木刻 (řezba, rytí do dřeva) a *muban* 木版 (dřevěná deska). Pro dřevořez i dřevoryt existuje zastřešující termín *mukebanhua* 木刻版畫, ale vyskytují se také pojmy *mukehua* 木刻畫 či *mubanhua* 木版畫. Lu Xun ve své *Předmluvě o zásadách tvorby dřevorytu* používá pro dřevoryt termín *mukou muke* 木口木刻. Ellen Johnston Laing zmiňuje pojem *lidový dřevořez* (*minjian banhua* 民間版畫), který označuje ručně vyráběný dřevořez předmoderní doby. Laing uvádí lidový dřevořez v kontrastu s moderní masovou výrobou obrázků za pomoci nových technologií na přelomu 19. a 20. století.

² Pod pojmem *předmoderní čínská kultura* je zde myšlen společensko-umělecký vývoj Číny zhruba do konce 19. století.

V angličtině jsou užívány termíny *woodblock prints* a *woodcut prints* pro v tomto pořadí dřevořez a dřevoryt, ale rovněž se setkáváme i s *woodcarving*, které může odkazovat jednak na produkci tisků, ale také na řezbářství. I v angličtině tedy často dochází k záměně pojmů nebo k jejich splnutí.

Zatímco dřevořez je nejstarší grafickou technikou vůbec, ve Východní Asii byl znám již ve 4. stol. n.l., dřevoryt byl v Evropě rozšířen teprve koncem 18. století (Rambousek 1957, s. 8). Známe je rovněž pod jménem *xylografie*, ale přesnějším označením je *tónový dřevoryt*. Vlivem způsobu výroby dovoluje reprodukci každé sebejemnější linie, a proto umožňuje bohaté promodelování tvarů i vytváření nejjemnějšího odstupňování tónů (Rambousek 1957, s. 81). Nelze však tvrdit, že dřevořez v porovnání s dřevorytem přináší nutně hrubší výsledky. Například specifické umění čínských *novoročních obrázků* (*nianhua* 年畫), jež bude v této práci blíže představeno, je toho názornou ukázkou. Jemně zpracován bývá též proslulý *japonský dřevořez*, který s čínským dřevořezem historicky souvisí. Otázka hrubosti či jemnosti je na druhou stranu také otázkou uměleckého záměru, a proto se nelze zcela odkazovat na způsob výroby.

V Československu oficiální zájem o tyto techniky pramenil z podobné společenské situace 50. let, samotná vydání publikací Rambouska a Hrdličky jsou příkladem tohoto zájmu. Rambousek ve svých úvahách o západní grafice ukazuje na její význam jako *nositele duchovních zápasů* pro její jadrnost a pádnost (Rambousek 1957, s. 8). Toto označení dobře vystihuje funkci, pro jakou byly dřevořezy a dřevoryty ve 20. století v Číně zhotoveny, a vystihuje také myšlení, které je předcházelo, doprovázelo a následovalo.

2.2 Vznik a rozvoj technik

Vznik dřevořezu v Číně je úzce spjat se vznikem a rozvojem tiskařské techniky, a proto je namísto nejprve zmínit knihtisk. Jeho vynález je především zásluhou buddhismu, který do Číny přichází od prvních staletí našeho letopočtu ze západu. V zájmu šíření nauky se tiskly obrázky Buddhy vyřezané do dřevěné desky, na něž posléze navázaly celé sůtry. Přestože byl tisk z dřevěných desek na začátku dynastie Tang 唐 (618–907) již běžnou záležitostí, jako samostatný výtvarný žánr se dřevořez rozvíjel až po pádu dynastie Tang. V následujícím období, známém jako Pět dynastií (*Wudai shiguo* 五代十國, 907–960), vznikaly technikou dřevořezu komerční tisky obrázků krásných žen a obrázků s blahopřejnou tematikou. Bezprostředně na ně navázalo umění novoročních obrázků, doložené poprvé za

dynastie Song 宋 (960–1279). Od počátku dynastie Ming 明 (1368–1644) se dřevořez široce užíval k ilustraci románů a divadelních her (Lomová a Černá 2009, s. 154–160). Bylo to pak právě mingské období, kdy lidové umění novoročních obrázků krystalizovalo co do stylizace i obraznosti, a kromě toho se v 16. a 17. století nově objevil barevný tisk. Umění novoročních obrázků dosáhlo největšího rozkvětu za dynastií Ming a Qing (Culture and Tourism Department of Henan Province 2023).

Prodej novoročních obrázků sice kulminoval v období lunárního Nového roku, kdy se obrázky lepily na stěny domů, ale poptávka po nich nepřestávala po celý rok. Tyto pestrobarevné tisky na tenkém papíru byly určeny především lidovým vrstvám a lze je tak řadit k lidovému umění. Tematicky se novoroční obrázky zaobírají všemi oblastmi čínské kultury (Lomová a Černá 2009, s. 160–161). Ve funkci blahopřání symbolizují štěstí, ale mohou se také vztahovat k náboženství (včetně lidových bůžků), uplatňují se v knižní ilustraci (historické příběhy), zobrazují interiéry bohatých vrstev, jsou určeny k dekoraci, nebo také zachycují divadelní představení pekingské opery. Spadají proto jednak do sféry mytologicko-náboženské, ale zejména koncem 17. a během 18. století se rovněž objevují náměty ze sféry světské (Lomová a Černá 2009, s. 167).

Co se týče konkrétních motivů z oblasti mytologie, za zmínku stojí dveřní strážci (*menshen* 門神),³ kteří byli již od dynastie Han 漢 (206 př.n.l.–220 n.l.) umístěni na vnější vrata obydlí nebo paláců s vírou, že chrání obyvatele a návštěvníky před zlými silami a neštěstím, a zároveň jim přinesou prosperitu. Původ dveřních strážců lze hledat v oblasti magicko-náboženské malby v dobách dávno před objevem knihtisku. Právě v těchto malbách je celkově možné spatřit pozdější obsah a smysl novoročních obrázků. Vedle dveřních božstev se na obrázcích často objevuje postava vymítače d'áblů Zhong Kuie 鍾馗 a další mytologické postavy. Postupem času se na sklonku císařství dveřní strážci přeměnili z tajemných bytostí na pouhou dekoraci (Lomová a Černá 2009, s. 161). Lze soudit, že napříč staletími novoroční obrázky všestranně dokumentují intelektuální i materiální kulturu předmoderní Číny.

Na konci 19. století nastala v produkci novoročních obrázků postupná stagnace, která dále pokračovala i ve 20. století. Příčinou byl hospodářský úpadek Číny a pronikání západních technologií, které vytlačovaly výrobky tradičních řemesel (Lomová a Černá 2009, s. 170). Toto popisuje i Laing (2000, s. 123):

³ Doslovný překlad by zněl: *božstvo vrat*. Název je odvozen od pevně daného umístění na vnější vrata.

“Na přelomu 19. a 20. století Čína zažívala explozi levných obrázků produkovaných masovou výrobou, které byly určeny k lidové spotřebě. Dělo se tak především vlivem importu západních tiskových technologií a reklamní praxe. K lidovým dřevorezům (...) nově přibýly obrazové časopisy (*huabao* 畫報) a noviny zhotovené za pomoci litografie [*pozn. autorky*: technika tisku z kamenné plochy], určené pro čínské čtenáře.”

Laing na tomto místě dále zmiňuje rozšíření fotografie a reklamních kalendářních plakátů (*yuefenpai* 月份牌), jejichž kalendářní charakter se časem vytratil.

Kromě toho, že do Číny pronikaly západní technologie, začaly pronikat i estetické hodnoty západní výtvarné kultury. To ovlivnilo podobu čínského dřevorytu, který se, jak jej známe z *Hnutí za moderní dřevoryt*, i po estetické stránce výrazně odlišuje od předmoderního čínského dřevorezu. Předlohy, které moderní dřevoryt inspirovaly, přicházely buď z moderního dřevorytu ruského nebo německého. Za snad nejdůležitější zdroj inspirace lze považovat Käthe Kollwitz (1867–1945), jejíž díla vystavoval a šířil Lu Xun (Hrdlička 1949, s. 16–17).

Dřevorezbářské dílny z přelomu 19. a 20. století, rozseté po Číně, nabízely tisky předmoderního i moderního charakteru, přičemž nejznámější z těchto dílen byla Yangliuqing 楊柳青 na severu. Příkladem toho, kdy se oba přístupy mohly prolínat, je blahopřejný dřevorez z Yangliuqing z roku 1911 (*Obrázek 1*). Na první pohled se jedná o předmoderní formát se symboly štěstí (netopýři, kamenné zvony, vějíře), který se neliší od jiných pestrobarevných předmoderních tisků z této dílny. Nad figurami dvou chlapců však stojí nápis „Příznivé založení republiky“ (*Minguo jili* 民國吉立). Jeden z chlapců kromě toho drží svitek s přáním dlouhého trvání republiky. Ačkoli je vizuální forma dřevorezu předmoderní, jeho obsah je již moderního rázu. Vyjadřuje naději, že nová vláda zajistí štěstí a prosperitu země (Laing 2000, s. 157).

Jako další příklad nového obsahu ve staré formě Laing uvádí dřevorez s Bohem ohniště (*Zaojun* 竈君), též nazývaného Správce osudu (*Siming zhi shen* 司命之神), který zaujímá ústřední místo v lidovém panteonu. Jedná se o božstvo velmi starého původu, které bylo již od dynastie Han považováno za prostředníka v komunikaci s Nebesy (Lomová a Černá 2009, s. 163). Nad Bohem ohniště vlaje vlajka republiky a vlajka s emblémem Kuomintangu, což je v kontrastu s božstvem záležitostí velmi soudobou. Jedná se opět o přání blahobytu a prosperity (Laing 2000, s. 160).

Samostatným typem již modernějších dřevořezů byly reformní novoroční obrázky (*gailiang nianhua* 改良年畫), které nabádaly ke společenským reformám. Jejich nejpravděpodobnější iniciátor, Peng Yizhong (彭翼仲, 1864–1922), publikoval prohlášení, v němž vyslovil potřebu naplnit novoroční obrázky novým obsahem v souladu se změnami ve společnosti tak, aby mohly sloužit jako vzdělávací prostředek (Laing 2000, s. 124–125). Reformní novoroční obrázky musely v Pengově mínění setrást pověrčivost ve prospěch obsahu nabádajícího k pozitivním změnám ve společnosti. Příkladem je obzvláště časté téma vzdělávání, jeho dostupnost a přístupnost jak mužské, tak i ženské části populace (Laing 2000, s. 139).

Také Hung (1997, s. 55) pojednává o změně v obsahu novoročních obrázků na přelomu 19. a 20. století. Na sklonku dynastie Qing, kdy docházelo k opakovaným vpádům cizích vojsk, čínští umělci vytvářeli novoroční obrázky namířené proti imperialismu. Hung (tamtéž) jmenuje například tisky kritizující japonskou agresi, které vznikly v souvislosti s první čínsko-japonskou válkou (1894–1895). Tato tematika však byla zatím pouze okrajová. Soustředěné snahy o zavedení politického obsahu do novoročních obrázků byly vynaloženy teprve v Yan'anu na přelomu 30. a 40. let.

Tyto ukázky jsou příkladem toho, jak se tematika spojená s aktuálním děním i tematika zaměřená na společenské reformy začínaly promítat do obsahu dřevořezů. Především reformní povahu některých novoročních obrázků z přelomu 19. a 20. století je důležité podtrhnout v kontextu budoucího užití dřevořezu jako nástroje propagandy. Návaznost na obsah, který má motivovat ke společenským změnám za užití pozitivních konotací, je později zřejmá zejména při procesu budování ČLR.

U čínského dřevořezu nelze přehlédnout jeho dlouhou historii, která nadále ovlivňovala i podobu nových novoročních obrázků ve 20. století. V širokých vrstvách obyvatelstva je například představa dveřních strážců jako ochránců před zlými duchy živá až do dnešních dnů. Některé pokusy skoncovat s touto „pověrou“ úřední cestou, například zákaz z roku 1959, skončily neúspěchem (Lomová a Černá 2009, s. 163). Předmoderní čínská kultura, její dědictví a společenský řád, však narážela na příliv nových idejí ze Západu. Na jedné straně byla odmítána jako projev zastaralých hodnot, na straně druhé ale docházelo k *počínštění* příchozích vlivů a ke snaze naplnit staré formy novým obsahem. Celkově lze tvrdit, že prvky předmoderní čínské kultury byly ve 20. století využívány jako nástroje propagandy, nebo přinejmenším reformy, napříč různými politickými režimy. Je proto vhodné

přiblížit si některé důležité dějinné události 19. a 20. století, který vedly k proměně uvažování nad uměním ve funkci společenského hybatele.

2.3 Dějinné události 20. století

Dvacáté století je v Číně složitým příběhem vleklého zápasu o podobě a pokračování Číny jako moderního státního útvaru, což právě dřevořezy a dřevoryty odrážejí. Jedná se o spletitý vývoj, a to nejen z pohledu boje o politickou nadvládu a sjednocení národa, ale také kvůli radikálnímu ideologickému posunu ve společnosti.

Chen (1950, s. 74), umělec, který dřevoryt sám tvořil a zároveň o něm psal, pojednává o tragických událostech a bojích, jimiž si čínský národ prošel v uplynulých sto letech. Popisuje období úpadku Číny od poloviny 19. století do roku 1949, kdy byla založena Čínská lidová republika (ČLR). Toto období je nazýváno *století národního ponížení* (*bainian guochi* 百年國恥), vystihuje pocit ztráty dominantního postavení Číny a zaostávání za Západem. V reakci na to byla vyslovena potřeba změny a obnovy, jakou od počátku 20. století pocítovali čínští intelektuálové, kteří se vyjadřovali k potřebě národního přežití. Již na první straně své knihy se takto vyjadřuje i Chen (1950, s. iii), míní, že Čína je „stále feudální a zaostalý národ, je zde příliš mnoho ngramotných a vzdělání v oblasti tisku a písma není dostatečné”.

Je nutno podotknout, že pojem *století národního ponížení* je často užíván v rámci čínského nacionalismu. Za zmínku stojí právě proto, že boj proti japonské agresi byl důležitým aspektem tvorby dřevorytů a dřevořezů ve 20. století. Dalším důvodem k pocitu národního ponížení byl střet se západními koloniálními mocnostmi, například porážka dynastie Qing v první opiové válce (1839–1842) a další neúspěšné střety se západními státy a modernizovaným Japonskem, které otřáslly kulturním sebevědomím Číny (Lipold 2024, online).

Příčiny národního ponížení se nalézaly nejen za hranicemi Číny, ale byly to i problémy vnitřní. Ty se projevíly mimo jiné povstáním sekt Bílého lotosu (1796–1804) a Taipingů (1861–1864). Klíčovým faktorem byla také nedostatečná míra industrializace v Číně. Jak píše Fairbank (1998, s. 196), zdvojnásobení počtu obyvatel v 19. století stavělo slabou qingskou vládu před problémy, kterým nebyla schopna čelit, a tak se vládnoucí vrstva snažila udržet navzdory rostoucí zranitelnosti. Snahy o povstání, invaze a politickou kontrolu se potom ve 20. století ještě zvýšily (Fairbank 1998, s. 219). Nestabilita zesílila hlavně po

roce 1911, kdy zkorumpovaný císařský režim navzdory pokusům o svou reformu padl a byl nahrazen republikou. Národní ponížení skončilo až porážkou Japonska v druhé čínsko-japonské válce (1937–1945), nazývané také jako protijaponská válka (*Kangri zhanzheng* 抗日戰爭). Z pohledu KS však ponížení skončilo teprve vítězstvím nad stranou Kuomintang (*Zhongguo guomindang* 中國國民黨, dále jako KMT) a následným vyhlášením ČLR (Lipold 2024, online).

Přestože v reakci na ponížení cizími mocnostmi v Číně narůstaly vlastenecké tendence, byla první polovina 20. století obdobím přívalu cizího zboží, myšlenek a zvyků. Mnozí reformátoři poslední qingské generace se prostřednictvím cizích modelů snažili znovu potvrdit platnost některých tradičních čínských hodnot, a tak se západní učení prosazovalo ve formě praktického doplňku. Pro léta 1916–1927, kdy na kulturním a společenském poli panovala relativní svoboda, byla charakteristická kulturní tvořivost a společenský pokrok jako součást budování státu (Fairbank 1998, s. 295–297). Do tematiky dřevorezů a dřevorytů se promítly ideje, které se šířily světem a zaplavily i Čínskou republiku: zejména různá pojetí socialismu nebo hnutí za emancipaci žen a za práva pracujících, kteří se stavěli proti kapitalismu (Fairbank 1998, s. 307).

Důležitým mezníkem pro rozvoj moderní Číny bylo bezpochyby politické a kulturní Hnutí 4. května (*Wusi yundong* 五四運動) z roku 1919. Studentskou demonstrací, která zahájila hnutí, vyvolalo po konci první světové války rozhodnutí mírových vyjednávačů ve Versailles o vydání koncesí v čínské provincii Shandong Japonsku. Výsledkem byly protijaponské (a obecně proticizinecké) nálady, vzestup čínského vlastenectví a celková radikalizace. Profesoři, studenti a spisovatelé, kteří vystupovali v souvisejícím Hnutí za novou kulturu (*Xin wenhua yundong* 新文化運動) v 10. a 20. letech usilovali o odstranění všeho zastaralého a škodlivého, co přežívalo z předmoderní Číny, a to s cílem vybudování nového systému hodnot. Skutečností, která tyto snahy ochromovala, bylo rozdělení čínské společnosti na vzdělanou vládnoucí elitu a nevzdělané masy. Úkolem nové elity proto bylo navázat spojení s prostými lidmi (Fairbank 1998, s. 308–309).

Zastaralost předmoderních hodnot a rozdělená společnost jsou dvěma tématy, která v následujících dekádách prominentně vystupovala. Roku 1921 byla založena KS, která záhy potvrdila primární důležitost třídního boje a jejímž cílem bylo uchvátit moc v zemi. KS převzala ideologii marxismu-leninismu, je však nutné podotknout, že obě strany – KS a KMT – se inspirovaly leninským Ruskem. Mao Zedong, jeden ze zakladatelů KS, postupně došel k závěru, že jedinou cestou k přeměně společnosti je cesta násilné revoluce. Prosazoval

myšlenku, že společnost ovládají skupiny na základě schopnosti sjednotit se, a tvrdil, že nyní nastal čas, aby totéž učinil také lid (Fairbank 1998, s. 318–320). Témata sjednocení a spolupráce byla zejména v dřevorezech častým jevem, kterému bude v této práci rovněž věnován prostor.

Zhruba od roku 1920 byla Čína rozdělena soupeřením militaristů a k jejímu sjednocení došlo až roku 1950. KS a KMT spolu ve 20. letech střídavě spolupracovaly a soupeřily, ale roku 1927 došlo k roztržce a zneprátelení dvou stran. Výjimku tvořila spolupráce po roce 1937, kdy se strany dohodly na jednotné frontě proti Japonsku (Fairbank 1998, s. 320). Čankajšek (Jiang Jieshi 蔣介石, 1887–1975), stojící v čele KMT, se s komunisty rozhodl skoncovat, a tak roku 1927 provedl zátah. Pronásledováni byli rovněž levicoví spisovatelé a umělci. Zdecimovaná KS se poté stáhla na venkov. Pokusy Japonska o dobytí Číny mezitím přerostly v otevřenou invazi a Japonsko po osm válečných let okupovalo velkou část čínského území. Další velká část obyvatel žila pod vládou KMT v oblasti nazývané Svobodná Čína. Nejmenší část představovaly komunistické oblasti s centrem v Yan'anu 延安 v provincii Shaanxi, které sloužilo jako centrum KS mezi lety 1935–1948.

V Yan'anu v květnu roku 1942 vystoupil Mao na Konferenci o literatuře a umění (*Yan'an wenyi zuotanhui* 延安文藝座談會), která byla pro vývoj čínského umění ve 20. století klíčová, jelikož došlo k centralizaci umělecké praxe a utvrzení ve stranické disciplíně. Výběr obsahu s didaktickým sdělením, které má být politicky korektní, se stalo nejdůležitějším faktorem umělecké tvorby a jejího veřejného přijetí (Andrews 1994, s. 97–104). Ze série přednášek vyplynul závěr, že literatura a umění se mají stát součástí revoluční mašinerie a mají se podřídit potřebám propagandy. K dosažení tohoto cíle si umělci nejprve museli uvědomit svou roli v revoluci a stát se jedním z lidu. Pokud se umělec přiblížil masám, byl schopen přizpůsobit své umění tak, aby se stalo srozumitelným pro dělníky, rolníky a vojáky (*gong, nong, bing* 工农兵). K tomu byly často využívány styly a techniky lidového umění, například Gu Yuan 古元 (1919–1996) vytvářel dřevorezy ve stylu lidových vystřihovánek. Umělec jako jedinec měl sloužit společnosti, podřídit jí své soukromé zájmy, a tím se podílet na její budoucnosti. Vlivem těchto požadavků byl jako nevhodný označen například koncept *umění pro umění*. Umění totiž nemělo být apolitické a stát nezávislé, ale mělo náležet určité třídě a straně. Po yan'anské konferenci následovala Kampaň za nápravu stylu práce (*Zhengfeng yundong* 整風運動) z let 1942–1944, která měla za cíl posílit stranickou disciplínu skrze nápravu myšlení (Andrews 1994, s. 22).

Pro kontext této práce je důležité zmínit také Hnutí za pozemkovou reformu (*Tudi gaige yundong* 土地改革運動) z let 1946 až 1952. Jednalo se o sociální převrat pod vedením KS, během nějž došlo ke znárodnění půdy a jejímu přerozdělení rovnoměrnějším způsobem podle kategorií, které definovaly postavení každého jedince jako bohatého, středního či chudého rolníka nebo nádeníka-bezzemka. Po jedinci bylo vyžadováno, aby obětováním svých soukromých zájmů přispěl ke společné věci (Fairbank 1998, s. 361). Cílem hnutí bylo zrušení feudálních struktur, přičemž feudalismus (*fengjian zhuyi* 封建注意) byl v čínském pojetí chápán jako decentralizace státní správy, a to bez ohledu na společenské postavení obdávatelů půdy. KS však usilovala o chápání feudalismu jako statkářského vykořisťování (Fairbank 1998, s. 364) srovnatelného s carským Ruskem. Prostřednictvím Hnutí za pozemkovou reformu měla být oslabena privilegovaná společenská třída, což mělo přispět k vytvoření socialistické společnosti. Čínští komunisté však přitom nezohlednili odlišné společenské složení ruského venkova, které neodpovídalo tomu čínskému.

Když byla v létě 1945 vyhlášena kapitulace Japonska, zavládla radostná atmosféra. Mnozí Číňané doufali, že nyní může nastat potřebné a dlouho vyhlížené období rekonstrukce, kdy bude vybudován sjednocený stát. Následná rivalita mezi KS a KMT, nadcházející občanská válka, politické oprese ze strany KMT a zhoršující se inflace však jejich naděje zhasily. Čankajšek byl roku 1946 ostře zkritizován za neschopnou vládu a za rozničení občanské války. Na to zareagoval přísnými opatřeními, která měla ve společnosti vzbudit strach. Zavedl policejní dohled, schválil zastrašování ze strany tajných agentů a nařídil zátahy na kampusech (Hung 1997, s. 43–45). V případě občanské války, stejně jako protijaponské, se dřevoryty a dřevořezy zaměřovaly na negativní aspekty dění a vyjadřovaly se kriticky – to se však záhy změnilo.

Roku 1945 připadl Taiwan, který byl po padesát let okupován Japonskem, do správy KMT. Nespokojenost obyvatel s autoritářským režimem čínské správy, která pramenila ze zhoršení hospodářské situace ostrova, roku 1947 vyústila v Incident 28. února (*Er er ba shiqing* 二二八事情). Násilné potlačení nepokojů si vybralo tisíce až desetitisíce obětí. V roce 1949, po vítězství KS v občanské válce na pevnině, se Čankajšek se zbytkem armády stáhl na Taiwan. Ostrov se tou dobou již nacházel v úplném ekonomickém a politickém rozkladu (Fairbank 1998, s. 381).

Mezitím na pevnině, v počáteční fázi po založení ČLR roku 1949, rostla důvěra městských obyvatel ke KS. Armáda vítězných venkovanů představovala protipól drancujících vojsk militaristů i KMT. Z hlediska KS bylo prvních osm let ČLR obdobím obnovy, růstu a

inovace (Fairbank 1998, s. 387), což se výrazně promítlo i do tematiky dřevořezů. Počínaje koncem 50. let však po slibném začátku následovalo období katastrof a veliké nespokojenosti obyvatelstva.

Politika Velkého skoku (*Dayuejin* 大躍進, 1958–1961), která měla za cíl prudké zvýšení čínské produkce, zapříčinila největší lidmi vyvolaný hladomor v dějinách, při kterém přišlo o život desítky milionů lidí. Obyvatelstvo v rámci této politiky vytvářelo družstva a ta se následně slučovala do lidových komun (*renmin gongshe* 人民公社). Tyto ekonomické a správní jednotky se měly soběstačně spravovat. Narušení společenských vazeb a změna průmyslové politiky však způsobily nedostatek nástrojů a pracovní síly v zemědělství. Důležitou roli hrála také roztržka se Sovětským svazem a odvolání sovětských poradců, čímž se ztratila možná podpora nebo pomoc v nouzi. V důsledku těchto událostí došlo ke zmíněnému hladomoru.

Velká proletářská kulturní revoluce (*Wuchanjieji wenhua dageming* 無產階級文化大革命), dále pouze jako *Kulturní revoluce*, byla politickou reakcí na předchozí celospolečenský chaos. Jako politická kampaň v rozmezí let 1966–1976 si také vyžádala obrovské množství obětí. Mezi nimi byl i Chen Yanqiao, který zemřel roku 1970 poté, co byl pronásledován krajně levicovou linií Kulturní revoluce. Jedním z cílů této revoluce bylo vykořenění předmoderní kultury, což způsobilo značné ztráty v oblasti kulturního dědictví. Třicet let maoismu zanechalo v kultuře i myšlení Číňanů hluboké rány a jizvy.⁴

Léta 1978–1988 poté byla obdobím hospodářských reforem a všeobecného kulturního rozvoje, který měl ale jen krátké trvání a byl záhy ukončen politickými boji. Hospodářské reformy kromě toho doprovázely neúspěšné snahy kontrolovat a usměrňovat ekonomický růst. Demonstrace na náměstí Nebeského klidu v roce 1989 sice přinesly naděje na demokratizaci země, ale ty záhy skončily násilným potlačením a neúspěchem.

2.4 Vztah propagandy a umění

Vedle historického kontextu je rovněž zapotřebí objasnit pojem *propaganda* (*xuanchuan* 宣傳), který zde bude v souvislosti s dřevořezem a dřevorytem mnohokrát skloňován. Dle *Sociologického ústavu AV ČR* je tento pojem:

⁴ Zdroj: KLIMEŠ, Ondřej. *Kultura ve službách diktatury*. Online. Sinopsis. Dostupné z: <https://sinopsis.cz/kultura-ve-sluzbach-diktatury/>. [cit. 2024-03-08].

“...Používaný primárně ve smyslu záměrného, institucionalizovaného šíření politicky zaměřených idejí, postupů, celých ideologií, politických doktrín a teorií v širší nebo užší veřejnosti, jejich tendenční vysvětlování a modifikace do podoby přizpůsobené aktuální situaci.”

V jádru propagandy, která v marxistickém pojetí zdůrazňuje *výchovu mas*, se nachází práce s veřejností, jejíž postoje a politické chování se snaží změnit. K tomu přistupuje s dlouhodobým záměrem a koncepčností.⁵ Obzvláště v kontextu dějin umění je důležité zdůraznit, že propaganda je založená na převaze emotivních prvků nad prvky racionálními, což bude zřejmé z ukázky vybraných děl. Ať už se díváme na zobrazení hladomoru, války a bídy, nebo na druhé straně na radostné oslavy žní a společné úsilí při budování země, jedná se o ideologicky podmíněné zobrazení skutečnosti, které výrazně apeluje na emoce. Propaganda může využívat umění a literaturu k formování emocí a k vytváření vize ideální společnosti, o níž by mělo být usilováno. Emoce jako účinný nástroj k výchově mas, tedy k ovlivnění názorů a postojů široké veřejnosti, jsou proto pro danou ideologii prospěšné.

Čínské 20. století bylo obdobím přílivu nových myšlenek a konceptů přicházejících ze zahraničí, ale současně nelze opomenout vnitřní napětí, které pramenilo z výchozí pozice země v úpadku. Marxismus-leninismus, který byl ke konci 30. let počínštěn v maoismus neboli Mao Zedongovo myšlení (*Mao Zedong sixiang* 毛澤東思想), se zprvu jevil jako možné řešení a odpověď. Mnohá hnutí a kampaně, které následovaly, postupně formovaly podobu nové čínské společnosti a s ní i jejího umění.

⁵ Zdroj: *Propaganda*. Online. LINHART, Jiří. Sociologická encyklopedie. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Propaganda>. [cit. 2024-03-08].

3. Hnutí

3.1 Hnutí za moderní dřevoryt

Ve 30. letech 20. století vzniklo Hnutí za moderní dřevoryt, jehož zakladatelem byl Lu Xun. Většina intelektuálů v té době pociťovala napětí mezi modernismem a čínskou tradicí. Umělci tak zápolili s otázkami, jako například: Mělo by čínské umění být modernizováno, a pokud ano, pak jakým způsobem? Lze vytvářet umění, které je zároveň moderní a čínské? Hrozí ztráta vlastního kulturního dědictví při hledání mezinárodní vizuální řeči? Odpovědi na tyto otázky se lišily (Andrews 1994, s. 12) a Hnutí za moderní dřevoryt bylo právě jednou z nich. Ve snaze o modernizaci umění se při hledání inspirace toto hnutí obrátilo především na Německo, Sovětský svaz a Japonsko.

Chen Yanqiao (1950, s. 37) pracuje s termínem renesance umění a literatury (*wenyi fuxing* 文藝復興) ve vztahu k budování nového lidově-revolučního umění (*xinde minzude gaiming yishu* 新的民族的革命藝術) během Lu Xunova života i po jeho smrti. Dále používá termín národní duch (*minzu jingshen* 民族精神) v opozici k zahraničním vlivům v oblasti umění, což podtrhuje vlasteneckou linii v soudobém přístupu k umělecké tvorbě. Renesance, obrození (*xinxing* 新兴), nový život (*xinsheng* 新生), ideologie umění pro lidský život (*wei rensheng de yishu sixiang* 為人生的藝術思想) apod. jsou součástí rétoriky popisující formování národního uměleckého stylu, do nějž patřil i dřevoryt a později dřevořez. Tento styl měl odpovídat revolučním cílům a hodnotám, široce se dotýkal témat války a boje. Linie vlastenectví spolu se snahou o záchranu země byla klíčovým motivem v Hnutí za moderní dřevoryt, jehož záměrem bylo vytvářet umění podporující revoluční ideály, ale v jiné formě pokračovala nadále i v Hnutí za nové novoroční obrázky.

Po roce 1942 již Hnutí za moderní dřevoryt dále nepokračovalo, jeho modernistický charakter totiž zmizel spolu s japonskou invazí pozdních 30. let, načež tento proces dokončili komunisté (Andrews 1994, s. 401).

3.1.1 Lu Xun a inspirace zahraničím

Lu Xun je považován za jednoho z nejvýznamnějších spisovatelů moderní čínské literatury. Jádro jeho tvorby spočívalo v kritice a reflexi sociálních a politických problémů Číny, literaturu vnímal jako lék pro nemocnou společnost. Není náhodou, že v Japonsku

studoval medicínu a následně pracoval jako lékař. Během svého pobytu získal, kromě vědomostí z medicíny, také možnost vyslechnout různorodé názory a setkat se s novými myšlenkovými proudy, které sehrály důležitou roli v utváření jeho postojů a přesvědčení. Kontrast mezi Čínou a modernizovaným Japonskem, ale také možnost zapojení se do revolučních aktivit ovlivnily jeho pozdější tvorbu. Po svém návratu do Číny se začal více angažovat v literatuře a v intelektuální činnosti, vyslovoval kritiku předmoderní čínské kultury, konfuciánských hodnot a podtrhoval absurditu a krutost tehdejší společnosti. O čínské kultuře mínil, že je to kultura otročení pánům, kteří prosperují na účet utrpení většiny (Fairbank 1998, s. 309). Když na přelomu 20. a 30. let Lu Xun hledal expresivní formu vyjádření nad rámec literatury, obrátil se k dřevorytu a komiksu pro jejich široký dosah. Zatímco karikatura a komiks (*cartoon*) působily skrze noviny a časopisy, dřevoryt nakonec oslovil i většinově negramotný venkov.

Za počátek Hnutí za moderní dřevoryt lze považovat soubornou výstavu díla Käthe Kollwitz, kterou v roce 1927 uspořádal Lu Xun. Motivovala totiž zakládání dřevoryteckých škol, klubů a společností na podporu rozvoje této techniky (Rambousek 1957, s. 76). Výstava děl Kollwitz ukazuje, že čínští umělci se ve prospěch modernizace nechávali inspirovat zahraničními kulturními vlivy, které se následně promítaly do čínského umění. Za svého pobytu v Šanghaji usiloval Lu Xun ve spolupráci s místními vydavateli o reprodukci japonských a sovětských studií a kritiky moderního umění. Zajímal se především o to, jak grafika zachycovala lidské zkušenosti v prostředí, které se měnilo v důsledku postupující industrializace měst (Fuller 2022, s. 162). Chen Yanqiao (1950, s. 23) s možnou nadsázkou uvádí: “Dokonce považoval díla sovětských dřevorytců za cennější než svůj vlastní život. Takováto nezištnost a oddanost vůči těm, kteří přijdou po něm, je skutečně obdivuhodná!”

Podobně jako literatura se v Lu Xunově pojetí také dřevoryt stal prostředkem společenské kritiky vedoucí k osvětě – rovněž odhaloval nemoci a vyzýval k léčbě, modernizaci země. Dřevoryty této doby kritizovaly konzervativní hodnoty, zvyky a tradice předmoderní společnosti, zejména projevy vykořisťování a zpátečnictví (Fuller 2022, s. 162–163). Vybraná témata a jejich negativní konotace sloužila jako výzva k modernizaci. Fuller kromě toho diskutuje o absenci civilních vztahů, která signalizuje období nejistoty v teprve se formující společnosti. Jedná se o stav, kdy byly dosavadní sociální vazby již narušeny, ale zároveň ještě nevznikla nová struktura, která by je nahradila. Dále Fuller (2022, s. 163) přináší koncept *opuštěných námětů* (*forsaken subjects*), s jehož pomocí vystihuje myšlenkový odklon od předmoderní čínské kultury, která se stala postradatelnou. Tato snaha

o odklon byla přítomna již během Hnutí za novou kulturu a pokračovala nadále, mimo jiné i skrze Lu Xunovu literární tvorbu.

Lu Xunovo dílo lze částečně označit za expresionistické, jelikož zdůrazňuje emocionální vypětí a úzkost. Přestože byli s Käthe Kollwitz z odlišných kultur a prostředí, oba se ve svém díle blížili expresionismu, s jehož pomocí zdůrazňovali lidské utrpení a kritizovali společnost. V dílech Kollwitz se často setkáváme s tématy chudoby, hladu, vysílení, nemoci a smrti.

V prvních letech 20. století prošel německý expresionismus velkým rozvojem, přičemž klíčovou roli sehrála drážďanská umělecká skupina *Die Brücke*. Právě prostřednictvím primitivního dřevorytu, s jeho tvrdými kontrasty černé a bílé i rytmem linií, bylo možné vyjádřit silné emoce, což z něj činilo nejvhodnější výrazový prostředek pro zachycení tehdejší společenské atmosféry (Rambousek 1957, s. 73–76). S pomocí jednoduchých nástrojů a úsporné formy mohl vzniknout stručný, ale efektivní narativ. Kollwitz touto formou poukazovala na násilí a destrukci, obzvláště ve *Válce (Der Krieg)*, jednom z jejích významných cyklů dřevorytů. Kollwitz se nejen pozastavovala nad zuřivostí války, ale prezentovala i bolestné detaily ze zármutku přeživších – vdov, rodičů a dětí bez otců, jako například v díle *Matky (Die Mütter)*. Tento dřevoryt (*Obrázek 2*) zobrazuje několik žen a dětí, které jsou vzájemně propleteny v těsném objetí. Vysoký kontrast, ostré linie a expresivní výrazy ve tvářích dohromady předávají pocit tísně a bolesti způsobené válkou. Vybrané části těla jsou zvětšeny a zdůrazněny tak, aby anatomicky nekorektní zobrazení umocnilo kýžený dojem – naddimenzované ruce přivádějí pozornost k těsnému objetí, tváře poskytují dostatečný prostor pro útrpný výraz. Interpretace díla může být následující: matky se sklání nad svými dětmi, aby je ochránily, ale zároveň se rozhlíží kolem sebe, zda zahlédnou své ztracené potomky. Dílo tedy zobrazuje utrpení a bezohlednost války. Kollwitz poukazovala na sociální problémy s pochopením a lidským přístupem, její solidarita s dělnickou třídou zároveň odráží levicové politické přesvědčení. Vliv Kollwitz na moderní čínský dřevoryt je zřejmý ve volbě námětů, ale i v technickém zpracování. Napomohla tomu jistě četná čínská vydání monografií o díle umělkyně (Rambousek 1957, s.76).

Kromě dřevorytů německých se Čína inspirovala také ruskými. Ty vynikaly schopností vyjadřovat silné emoce za pomoci symboliky, přičemž zároveň kritizovaly tehdejší společenské a politické poměry. Andrews (1994, s. 16) zmiňuje například sbírku *Vybrané obrázky z Nového Ruska (Xin'e huaxuan 新俄畫選)*, v jejíž předmluvě Lu Xun poukázal na rozšíření grafiky a různých technik tisku pro účely ruské revoluce a propagandy.

Dřevoryty ze Sovětského svazu charakterizuje prvek monumentality, za účelem sdělení o pokroku a rozvoji v nové společnosti často zobrazovaly přehradu, továrny a jiné impozantní stavby a projekty (Chen 1950, s. 11). Ruský dřevoryt sice čerpal z expresionismu, ale zároveň po roce 1918 navázal na realistickou tradici ruského umění 19. století. Co se týče obsahu, objevovaly se zejména historicko-revoluční náměty, které měly za cíl pozdvihnout mínění o vlasti. Zde je nasnadě poznamenat, že snaha o zvýšení národního uvědomění byla přítomná i v Číně. V období druhé světové války se pak ruská grafika stala součástí politického soupeření. Po skončení války se dřevoryt dopracoval k jasnosti a výrazové prostotě – byl připraven k novému rozvoji a službě společnosti (Rambousek 1957, s. 137).

Politické situace Číny, Německa a Ruska sdílely společné charakteristiky, které z dřevorytu dělaly médium vhodné ke strohému uměleckému vyjádření. Ve 20. století si tyto země prošly sociálními a politickými nepokoji, v případě Německa a Ruska se jednalo o období první a druhé světové války, Velké říjnové socialistické revoluce a vzniku Sovětského svazu. S tím se pojila potřeba vyjádřit se k probíhajícím událostem na straně jedné, na straně druhé umělci využívali dřevořez jako nástroj, kterým ovlivňovali veřejné mínění. Důležitým aspektem byla také možnost masové výroby tisků, nízké náklady na jejich výrobu a dostupnost materiálů při samotném zhotovení díla, což z dřevorytu dělalo univerzálně dostupnou uměleckou disciplínu.

Dalším rysem, který byl uvedeným zemím společný, byla významná politická přítomnost levice. Levice, za jejíž hlavní hodnotu bývá považována sociální rovnost, je totiž otevřená myšlenka přeměny, zdokonalení nebo nahrazení existujícího institucionálního systému.⁶ Ve své podstatě tak levicová hnutí vybízejí umělce k aktivní participaci za účelem společenské přeměny. Emočně nabitě dřevoryty a dřevořezy mezi širším publikem posilovaly sociální cítění, které úzce souviselo s problematikou nerovnosti, ústředním tématem levicové ideologie. Lu Xun byl jedním ze zakládajících členů Ligy levicových spisovatelů (*Zuoyi zuojia lianmeng* 左翼作家聯盟), založené v Šanghaji roku 1930. Z jejich řad vzešel nejeden umělec věnující se dřevorytu a čerpající inspiraci z politického podhoubí své doby.

Hnutí za moderní dřevoryt se zároveň inspirovalo také Japonskem. Roku 1931 Lu Xun pozval japonského umělce Uchiyamu Kakichiho (1900–1984), aby v Šanghaji několik dní vyučoval rytí a tisk z dřevěných desek. Třináct studentů se zároveň věnovalo studiu originálních tisků různého původu, od Käthe Kollwitz po japonské *ukiyo-e*. Pod termínem

⁶ Zdroj: STRMISKA, Zdeněk. *Levice – pravice*. Online. Sociologická encyklopedie. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Levice_%E2%80%93%93_pravice. [cit. 2024-03-08].

ukiyo-e se rozumí japonské dřevořezy, které byly v Japonsku rozšířené a v 17.–19. století dosáhly vysoké řemeslné úrovně. Co do námětů zobrazovaly scény z každodenního života, ženskou krásu, historické události, divadelní představení a krajinu. Avšak zatímco se *ukiyo-e* vyznačovaly barevností, tisky Hnutí za moderní dřevoryt se držely černobílého provedení. Je tak otázkou, jak velký vliv lze *ukiyo-e* co do stylizace přičíst, jelikož výsledné studentské práce v rámci Lu Xunem pořádaného shromáždění se nesly v duchu evropského expresionismu. Vše naznačuje tomu, že se mladí umělci viděli být součástí mezinárodní levicové umělecké scény, spíše než pokračovateli japonské tradice (Andrews 1994, s. 13–14).

3.1.2 Lu Xunovo pojetí dřevorytu

V listopadu roku 1933 Lu Xun napsal *Předmluvu o zásadách tvorby dřevorytu* k jedné z výstav moderního dřevorytu. Tato předmluva ve stručnosti shrnuje Lu Xunovu představu o možnostech, které technika dřevorytu může do soudobého čínského umění vnést. Zároveň stanovuje cíle, kterých by mělo být za užití dřevorytu dosaženo.

„Mezi věcmi, o které nebyl zájem, jsou dřevoryty.⁷ Dosud se malíři starali o malbu, rytci o rytí, tiskaři o tisk. Číňané tvořili [*dřevoryt*] nejdéle, ale zpravidla je již dlouhodobě v úpadku. Za vlády qingského císaře Guangxuho [光緒, 1871–1908] vydal Angličan John Fryer *Encyklopedii přírodních věd* a ilustrace v ní již byly nadřazené čemukoliv, čeho by byli schopni dosáhnout čínští dřevorytci. Detailní ilustrace bylo třeba dovážet z Anglie. To je ten takzvaný dřevoryt, kterému se říká rovněž dřevorytová reprodukce. Jedná se o stejnou techniku, jaká byla použita v anglických knihách šířených po Indii, které se poté dostaly také do Číny. Když jsem ty obrázky poprvé spatřil, byl jsem ještě dítě, ohromila mě jejich vytříbenost a živost. Staly se pro mě hotovým pokladem. V posledních letech jsem se teprve dozvěděl, že na Západě praktikují ještě jiný typ grafiky, který vytvářejí sami umělci. Jedná se o originální díla, jejichž proces výroby je pro užití dřevěné matrice nazýván jako *tvorba dřevorytů*. Umělec tvoří své dílo přímo, nijak nevyužívá pomocných rukou k rytí nebo k tisku. To, co si nyní představíme, je právě tato technika.”

„Proč vlastně stojí [*moderní dřevoryt*] za představení? Zaprvé, dle mého osobního názoru, pro možnost se jím zabavit a vyhrát si s ním. Ovšem když je řeč o hraní si, přirozeně to nevyvolá seriózní dojem. Ale psaní se věnujeme už příliš dlouho a každý z nás nevyhnutelně dospěje tomu, že si jeho oči chtějí odpočinout, a tak se většinou zadíváme z okna na oblohu. Pokud by však na zdi visel obraz, nebylo by to lepší? Nemusí to být obraz od váženého umělce, na tom samozřejmě nesejde. Naopak, kdyby to byl drobný výtisk, a zdaleka nejlépe, kdyby šlo o originální dřevoryt, o nic nepřijdeme a ještě

⁷ V původním textu je uveden pojem *muke* 木刻, tedy dřevoryt, ale časové vymezení napovídá, že Lu Xun má na mysli dřevořez.

k tomu ušetříme. Přirozeně, že se možná najdou tací, kteří v zájmu budování země poukáží na potřebu *současné elegance*. Ale cožpak není rozdíl zřejmý z porovnání se *starobyloou elegancí*?”

„Zadruhé, [*dřevoryt stojí za představení*] pro jeho příhodnost. Dnes je draho, proto aby mladý student umění mohl namalovat obraz, potřebuje k tomu plátno a barvy, musí na to vynaložit značný obnos peněz. Když je obraz hotov, ale není jej možné nikde vystavit, nezbyvá než se na něj dívat sám. Zato dřevoryt není nákladný, stačí mít stůl a nožik a rýt na dřevěnou desku sem a tam – zde se možná nelze ubránit přílišnému zjednodušení – a poté je tisk proveden podobně jako z vyřezané pečeti. Tak je možné vytvořit dílo, které autorovi přináší radost z tvorby. Tiskem jej můžeme rozmnožit, podělit se o něj, dovolit více lidem, aby z něj také měli potěšení. Zkrátka, v porovnání s jinými technikami je tato mnohem všestrannější.”

„Zatřetí, protože má uplatnění. To se může zdát být v rozporu se *zábavou*, ale ve skutečnosti to tak být nemusí, záleží na druhu zábavy. Když se hraje *majiang*, obávám se, že taková zábava užitek nepřinese. Zato ze střelného prachu mohou být na jedné straně pro zábavu zhotoveny dělbuchy, ale ve větším množství může být použit pro střelné zbraně. Děla, která jsou vždy určena k praktickým účelům, si přesto Leonid Nikolajevič Andrejev nechal namontovat na zahradu jako hračku, jakmile zbohatl. Dřevoryt byl původně uměním pro zámožnější rodiny, ale jakmile se začal používat k výzdobě publikací a k ilustraci literárních či vědeckých knih, stal se záležitostí pro každého. K tomu snad není co dodat.”

„Jedná se skutečně o umění, které se hodí k současné Číně.”

„Přesto dodnes neexistovala kniha, která by o dřevorytu pojednávala, tato je první. Jakkoli je poněkud stručná, čtenáři již nastínila hlavní obrysy. Vývoj dále pokračuje, je před námi dlouhá cesta. Náměty budou obohaceny a provedení zdokonaleno. Stále existuje naděje, že přidáním silných stránek staré Číny budou nalezeny nové přístupy. Pak přispěje každý z autorů svými vlastními dovednostmi a porozuměním a čínský svět dřevorytu se rozhoří. Přestože tato kniha není víc než jiskřičkou, stačí to k tomu, aby měla historický význam.”

Začátek předmluvy se věnuje dosavadnímu úpadku dřevořezu, a zároveň pojednává o vytříbenosti zahraniční tvorby dřevorytu. Jedná se o paralelu k úpadku Číny v porovnání s jinými státy moderního světa. Zahraničí bylo pro Lu Xuna zdroj inspirace, která se nabízela jako prostředek k přehodnocení stávajících struktur čínské společnosti. Umění bylo jako neoddělitelná součást společnosti prostředkem, jak toho dosáhnout.

Lu Xun kladl důraz na individualitu západního dřevorytu, jelikož předmoderní čínské dřevořezy byly tvořeny kolektivně. Navrhovaly se, vyřezávaly a tiskly v dílnách, kde se veškerým úkonům nevěnoval pouze jeden člověk, ale zvláště za ně zodpovídalo několik řemeslníků. Moderní čínský dřevoryt tento kolektivní způsob výroby opustil, dle západního vzoru byl celý proces dílem jednoho umělce, jak potvrzuje i Hung (1997, s. 36). Jednalo se o zásadní změnu, jelikož nově měl umělec nad výsledkem plnou kontrolu, a zároveň za něj nesl plnou odpovědnost. Lothar Ledderose (2000) označuje modularitu a masovou produkci

jako zásadní faktor v podobě čínského umění napříč historií. Lze se domnívat, že tyto okolnosti mohly usnadňovat šíření propagandy, kdy je právě masová produkce klíčovou. Na druhé straně mohla modularita v případě dřevorytu a dřevořezu hrát roli již méně podstatnou, protože se jedná o výrobně nenáročné techniky. Umělci tak mohli i v nepříznivých podmínkách sami vytvořit dílo, které by reflektovalo aktuální dění, a následně jej rozmnožit.

Z Lu Xunovy předmluvy dále vyplývá, že je vhodné propojit tvorbu se zábavou, tedy mít potěšení z tvorby, což není tématem, na které by byl v odborné literatuře zabývající se moderním dřevorytem kladen přílišný důraz. Potěšení z krásného díla lze podle Lu Xuna nalézat v literatuře a umění nezávisle na tom, k jakému stylu či žánru náleží. Zatímco je tato charakteristika důležitá při tvorbě, za základ samotného díla Lu Xun považuje pravdu a krásu (*zhen yu mei* 真與美) (Lu 1959, sv. 1., s. 587). Tyto dva prvky byly stavebními kameny moderního dřevorytu, přičemž pravdu lze blíže specifikovat jako snahu poukázat na negativní aspekty soudobé společnosti a dějin.

Chen Yanqiao ve své knize několikrát vyzdvihl Lu Xunův smysl pro krásu, jenž poháněl jeho sběratelské i mentorské aktivity. Chen (1950, s. 8) také hodnotí Lu Xunův přístup ke kulturnímu dědictví. Uvádí, že se vůči němu nestavil diskriminačně, ale naopak jej těšilo. K tématu tvorby moderního dřevorytu a Lu Xunově mentorské činnosti Chen (1950, s. 13) dodává, že jakkoli Lu Xun dřevoryty sám nevytvářel, měl pro tuto techniku hluboké porozumění. Umělci mu proto věnovali kopie svých nových děl, aby od něj na oplátku obdrželi radu. Lu Xun, jakožto autorita na poli moderního dřevorytu, jim následně s upřímností vyložil přednosti a nedostatky díla (tamtéž).

Jeho kombinace utilitárního a estetického aspektu umělecké tvorby mohla pramenit z důrazu na individuální proces tvorby. Lze se domnívat, že zatímco motivace ke kolektivní tvorbě byla s větší pravděpodobností praktická, v případě jedince tomu tak ani v revolučních a válečných letech být nutně nemuselo. Změna v procesu tvorby mohla být jedním z mnoha faktorů, proč se díla v rámci Hnutí za moderní dřevoryt natolik lišila od předmoderní dřevořezové produkce.

Dalším z témat, které Lu Xun v předmluvě otevírá, je cenová dostupnost a demokratizace uměleckého vyjádření. Kromě toho naznačuje propagační možnosti v užití techniky dřevorytu, a to pro její rozmnožitelnost. Obecně lze tvrdit, že v revolučních a válečných letech mohly být leckteré materiály hůře dostupné, a proto se úsporná povaha dřevorytu mohla stát důležitou podmínkou k jeho rozšíření.

Přestože se revoluční úsilí nachází v popředí Lu Xunových pojednání o literatuře a umění, nepovažuje tato odvětví za jedinou příležitost, jak přispět na záchranu země. Zpochybňuje, že by literatura a umění byly hlavním předpokladem k zahájení revoluce. Píše, že zaprvé je potřeba mít revoluční armádu (*geming jun* 革命軍), zadruhé lidové zástupce (*renmin daibiao* 人民代表), kteří utváří revolučního ducha (*geming kongqi* 革命空氣), a teprve třetí podmínkou revoluce jsou spisovatelé (Lu 1959, sv. 1., s. 553). Ti spolu s umělci zapojují strážlivé vidění a nezměrné úsilí, aby se „prodrali hojným porostem na denní světlo” (Lu 1959, sv. 1., s. 653). Lu Xun tak poukazuje na vnější okolnosti, kterým levicovní spisovatelé a umělci podléhali, konkrétně na utlačování, věznění a zabíjení (Lu 1959, sv. 1., s. 647).

Jakkoli tyto okolnosti určovaly celkovou podobu Hnutí za moderní dřevoryt, nelze jednoznačně tvrdit, že by se jednalo o hnutí, které mělo za cíl vyvolat násilí. V Lu Xunových textech lze spatřovat hodnoty solidarity a spravedlnosti. Chen Yanqiao a jeho výklad Lu Xunova pojetí moderního dřevorytu však spatřuje odlišnou podstatu.

3.1.3 Pojem *válečná vřava*

Zatímco Lu Xunova předmluva k výstavnímu katalogu z roku 1931 vyznívá poněkud mírně, Chen Yanqiao (1950, s. iii) cituje Lu Xuna následovně:

„V případě každé ze zemí Západní Evropy, kde probíhá téměř desetileté Hnutí za obrodu dřevorytu (*Muke fuxing yundong* 木刻復興運動), to byli maloburžoazní (*xiaozichan* 小資產) umělci, kteří stojí za jeho vzedmutím. Zato my chceme [*dřevoryt*] přetvořit ve zbraň masové revoluce (*dazhong gaiming de wuqi* 大眾改命的武器).”

Kromě *zbraně* (*wuqi* 武器) Chen často cituje nebo sám používá pojem *válečná vřava* (*zhanhan* 戰鬪). Přestože původ tohoto pojmu lze pravděpodobně přičíst Chenovi, používá jej ve spojení s Lu Xunem. Doslovný překlad válečné vřavy zní *válečný řev tygra*, což odpovídá intenzitě emočního zabarvení, které tento pojem doprovází. Spolu se *zbraněmi* patří mezi pojmy, které zřejmě plynou z tehdejšího politiky KS a z jejího požadavku po revolučním zápalu v dílech spisovatelů a umělců. Lze také soudit, že svým emočním zabarvením odpovídají propagandistickému účelu. Chen (1950, s. 3) dále píše, že v Lu Xunově pohledu je *válečná vřava* pro umělce nutnou podmínkou; jen když je schopen vyvolat válečnou vřavu,

může pochopit „proměnnou skutečnost“. Vyvolání válečné vřavy je pak způsobem, jak se „teprve přiblížit historické a společenské pravdě“ (tamtéž).

Specifický význam válečné vřavy se konkrétně vztahuje k válečnému rachotu, burcování apod.; jedná se o symbolický podnět k revoluci a volání do boje. Roku 1923 Lu Xun vydává sbírku povídek *Vřava* (*Nahan* 呐喊), jejíž název sice přímo nesouvisí s uměním, ale lze v něm sledovat zárodek dále se rozvíjející myšlenkové linie. Význam Lu Xunovy vřavy spočívá ve vyjádření protestu a vzpoury vůči soudobému politickému a společenskému řádu, kritizuje dosavadní sociální konvence. Válečná vřava je oproti tomu vřavou stupňovanou, která jako pojem vzniká s pravděpodobně odlišnými politickými záměry. S *Nahan* ji proto nelze jednoznačně ztotožnit.

Vyplývá z toho otázka, nakolik lze válečnou vřavu vztahovat k Lu Xunovu odkazu. Od nástupu KS k moci se literatura a umění podřizují revolučním potřebám, a tak je obtížné určit, nakolik je Chenův výklad Lu Xunova smýšlení ovlivněn ideologií přelomu 40. a 50. let, kdy byla kniha vydána. Například tvrzení: „Válečná vřava je zdrojem změny, bez válečné vřavy se ničeho nedosáhne.“ (Chen 1950, s. 78), je možné interpretovat jako paralelu k Maově vizi nekonečné revoluce, která zdůrazňovala důležitost konfliktu a revolučních aktivit jako prostředku k dosažení změny. Tento klíčový prvek maoismu se začal formovat teprve v období po druhé světové válce a při nástupu KS k moci roku 1949. Lu Xun sice vyjadřoval kritiku vůči tehdejší společnosti a v jeho díle jsou přítomny prvky odporu a vzpoury, ale v myšlence nekonečné revoluce jej nelze považovat za přímého předchůdce Mao Zedonga. Lu Xun nebyl nikdy členem komunistické strany, a přesto byl jeho odkaz využit KS v dekadách následujících po jeho smrti roku 1936.

Ospravedlnění pro válečnou vřavu Chen (1950, s. iv) nalézá ve *století ponižení*. Nikoli bez citového zabarvení a subjektivity zdůrazňuje, že čínští umělci v minulosti čelili příkoří, které není srovnatelné se zkušenostmi umělců z jiných zemí. V Chenově (1950, s. 58) pojetí, které se zřejmě shodovalo s pojetím KS, je skutečně krásné umění ze své podstaty bojovné, a pokud je “unavené, neradostné a dekadentní, pak jej musíme považovat za nemoc”. Stát mimo dění a nevyjadřovat se k aktuálním událostem se v Chenově pohledu rovná lhaní.

Hnutí za moderní dřevoryt se sice vyjadřovalo k aktuálním událostem a umělci, kteří se do něj zapojili, mnohdy zobrazovali bojovné scény a příkoří, ale zároveň k tomu využívali výrazně západní formu. Právě tento aspekt mohl být Hnutím za nové novoroční obrázky, které cílilo na počínštění, považován za problematický. Může to být odpověď na otázku, proč umění moderního čínského dřevorytu s koncem 30. let mizí.

3.2 Hnutí za nové novoroční obrázky

Zásadním problémem, kterému KS čelila ve snaze přimět místní obyvatele ke spolupráci prostřednictvím protijaponských kampaní, se ukázal být nedostatek porozumění. Dřevoryty evropského stylu z počátku 30. let totiž mířily na kosmopolitní publikum a nutně nevyhovovaly tomuto záměru. V tuto chvíli proto nastala otázka, jak produkovat obrázky, kterým by porozuměla většinově negramotná venkovská populace. Když se na přelomu let 1939 a 1940 komunisté dozvěděli, že Japonci využívají styl čínských novoročních obrázků ve své propagandě k tomu, aby si získali čínské obyvatelstvo na svou stranu (Laing 2000, s. 160),⁸ nabídlo se řešení problému. Využití stylu novoročních obrázků ale nelze přičíst jednoznačně Japoncům, již Peng Yizhong zastával názor, že novoroční obrázky by se měly naplnit novým obsahem a měly by sloužit jako prostředek osvěty.

Žádný z umělců v řadách KS však neovládal techniku výroby novoročních obrázků. Byli proto přivedeni dva znalí rolníci, aby vyučovali řezbu a tisk (Andrews 1994, s. 18). Mezi umělci, kteří prošli tímto školením, byli například Hu Yichuan 胡一川 (1910–2000), Yan Han 彦涵 (1916–2011) a Jiang Feng 江峰 (1910–1982). Ti patřili mezi významné osobnosti moderního dřevorezu a tehdejšího uměleckého světa obecně, po roce 1949 se stali součástí byrokratického systému ČLR. Umělecká dráha Hu Yichuana, ale také Gu Yuana a Wang Shikuo 王式廓 (1911–1973) mimo jiné reprezentují případy, kdy se umělci zapojení do Hnutí za moderní dřevoryt postupně orientovali na tvorbu dřevorezů ve stylu nových novoročních obrázků. Od výrazného černobílého kontrastu, který byl lidu cizí, se ve svých dílech přesunuli k zapojení prostých, ale živoucích obrysových linií (Andrews 1994, s. 36). Tyto prostředky měly napomoci tomu, aby umělci „probudili revoluční vědomí mas“ (Culture and Tourism Department of Henan Province, 2023).

Když Mao na Yan'anské konferenci roku 1942 nabádal umělce k přizpůsobení umění potřebám mas, vyslovil myšlenku, že zahraniční umění by se v tomto ohledu mohlo stát pro Čínu inspirací. Zároveň ale varoval, že by nemělo docházet k prosté imitaci zahraničních vzorů (Hung 1997, s. 48–51). Tato odmítavá pozice může být interpretována v kontextu Maova nacionalistického přístupu, jenž kladl důraz na vytváření a posilování čínské identity a kultury. Mao tak na jedné straně podporoval adaptaci zahraničních prvků, které mohly sloužit čínské revoluci a propagandě, ale na druhé straně upozorňoval, že je třeba neopomínat zvláštnost situace, v níž se Čína nachází.

⁸ Laing (tamtéž) uvádí, že Japonci například zobrazovali čínské dveřní strážce.

Novoroční obrázky se v 50. letech staly prominentním akademickým žánrem, coby lidové umění (*renmin meishu* 人民美術)⁹ byly vedle malby, komiksu a ilustrovaných příběhů vyučovány na vysokých školách (Andrews 1994, s. 49). Ministerstvo kultury ČLR v roce 1950 vyhlásilo seznam děl v žánru nových novoročních obrázků, kterým udělilo ocenění a označilo je za reprezentativní. Tato forma veřejného uznání se opakovala i v následujících letech a probíhala také prostřednictvím výstav. Ve stejném roce zveřejnila oficiální instituce *Renmin meishu* (人民美術) statistiku, v níž uvedla, že dle dostupných zdrojů bylo v rámci tzv. *pracovních jednotek* velkých měst vyprodukováno 6,7 milionu nových novoročních obrázků (Andrews 1994, s. 66–69). Zhruba třetinu z nich tvořily náměty spojené se zemědělstvím, další čtvrtina oslavovala založení ČLR, vítězství a náklonnost k vůdčím postavám KS, a zbývající nové novoroční obrázky rovněž souvisely s politikou (Wang 2002, s. 288).

Zde je možné navázat na faktor modularity a masové produkce v předmoderním čínském umění. Upuštění od způsobu tvorby, na níž se v jednotlivých fázích podílelo vícero osob, ve prospěch tvorby individuální mohlo mít za důsledek větší kontrolu nad výsledným dílem. Přesto je důvod se domnívat, že tvorba nových novoročních obrázků nepřinášela uměleckou svobodu. Umělci si spíše vybírali z omezeného množství námětů a forem, které jim mohly zaručit veřejné přijetí.

Nové novoroční obrázky představují spojení starých forem s novým obsahem. Toto spojení bylo však na konci 40. let zpochybněno například Jiang Fengem, který si kladl otázku, nakolik byly nové formy skutečně nesrozumitelné venkovskému obyvatelstvu a nakolik by se jednalo pouze o otázku času, než by si na ně rolníci zvykli (Andrews 1994, s. 24). Kromě toho Jiang zastával názor, že novoroční obrázky propagují feudální pověry a kolonialistickou ideologii (Andrews 1994, s. 37). Tyto argumenty poukazují na názorovou nesjednocenost tehdejší umělecké scény. Problematika starého a nového, která souvisela s přejímáním zahraničních vlivů, byla každopádně zásadní pro obě hnutí.

⁹ Tento koncept, jenž vznikl v 50. letech 20. století, odráží oficiální uměleckou politiku KS a je součástí stranické propagandy. Je potřeba jej odlišit od termínu *čínské lidové umění* (*Zhongguo minjian meishu* 中國民間美術), které nenáleží k politické ideologii, ale označuje předmoderní čínské umění nižších vrstev a vychází z jejich každodenního života. Zdroj:

中国民间美术 *Zhongguo minjian meishu*. Online. 百度 Baidu. Dostupné z: https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%B0%91%E9%97%B4%E7%BE%8E%E6%9C%AF/5867422?fromModule=search-result_lemma. [cit. 2024-03-15].

3.2.1 Předmoderní vs. pokrokové umění

Revoluce (*geming* 革命), reforma (*gaige* 改革), pokrok (*jinhua* 進化), pokrokoví umělci (*jinbu de meishujia* 進步的美術家), národní osvobození (*minzu de jiefang* 民族的解放), to vše patří mezi dobovou rétoriku, kterou Chen (1950) zapojuje ve svém pojednání o moderním dřevorytu. Přestože se ve svém pojednání zabývá převážně Hnutím za moderní dřevoryt z 30. let, jeho interpretace odpovídá optice 40. a 50. let. Jeho výklad se nevymyká oficiálnímu diskurzu, který podporoval ideologii KS a její hodnoty. Právě z tohoto důvodu se však Chenův text ukazuje jako cenný zdroj při snaze o pochopení tehdejšího uměleckého vývoje.

Zatímco Lu Xun považoval za smysl umění a literatury odhalovat krásu a pravdu, náměty nových novoročních obrázků naznačují, že klíčovou roli hraje pokrok. Přesto je zajímavé pozorovat, že i přes výrazné změny, a to zejména na úrovni obsahu, zůstává patrným a zásadním prvkem nových novoročních obrázků jejich předmoderní forma. Tradice (*chuantong* 傳統), jak o ní pojednává Chen (1950), se v rámci tohoto fenoménu stává součástí pokroku; umělci využívali to nejlepší z kulturního dědictví předmoderní Číny ve prospěch současného pokrokového umění. Motivací k tomuto kroku mohla být efektivita propagandy ve většinově negramotných oblastech.

Chen (1950, s. iv) uvádí, že umělec musí být nejen zručný, ale především musí mít také „pokrokové smýšlení a ušlechtilý charakter“ (*jinbu de sixiang yu gaoshang de renlu* 進步的思想與高尚的人路). Tamtéž dodává, že „mnoho čínských dřevorytců naštěstí zachovává vynikající [čínskou] tradici“. Vynikající tradice (*youxiu de chuantong* 優秀的傳統) je však pouze jedním z pohledů na předmoderní čínskou kulturu. Zároveň se v této době setkáváme také s oblastmi, přístupy a kvalitami, které byly na předmoderní kultuře kritizovány jako zpátečnické či zaostalé. Čerpání z *vynikající tradice* tedy nezahrnovalo celou předmoderní čínskou kulturu, ale spíše její jednotlivé prvky. Jedná se ostatně o rétoriku, se kterou se v ČLR setkáváme dodnes. Celou věc navíc komplikuje problematičtější definice pojmu *tradice*, který bez bližší specifikace nabývá vágního charakteru, a tudíž nabízí prostor pro různé interpretace a manipulaci.

Vedle předmoderních novoročních obrázků se nové novoroční obrázky inspirovaly také portrétovou malbou, která od 17. do počátku 20. století kombinovala pečlivé stínování tváře se schematicky vyobrazeným oblečením (Andrews 1994, s. 60–61). Tuto inspiraci lze vysledovat zejména na příkladech nových novoročních obrázků, které vznikaly v 50. letech.

V davových scénách přitahují pozornost jednotlivé tváře, které jsou vystínovány, zatímco oblečení, architektura a téměř vše ostatní zůstává ploché. Vedení divákova pohledu za pomoci stínování může hrát podstatnou roli zejména v případech, kdy se jedná o nový novoroční obrázek zobrazující významné osobnosti, např. Mao Zedonga nebo Zhou Enlaie (周恩來, 1898–1976). Forma tak reflektuje důležitost jednotlivých složek obsahu.

Umění pokroku se mimo jiné váže i k vědě. Nové umění podle Chena (1950, s. 73–78) čerpalo nejen z předmoderního čínského umění, ale zároveň za předpokladu „hlubokého pochopení reality“ integrovalo vědecké metody. Podle Andrews (1994, s. 110) požadavky na kvalitní technické provedení uměleckých děl vycházely ze zájmu o sovětské technologie v první polovině 50. let.

3.2.2 Inspirace Japonskem a Sovětským svazem

Ve 30. letech o Čínu zápasily tři politické a vojenské síly: Japonci v pobřežních oblastech, KMT v Sichuanu a KS v Shaanxi, přičemž KMT i KS usilovaly o podnícení protijaponských nálad. Všechny tři strany se pro svůj účel obrátily k dřevorytu a později i k dřevořezu (Laing 2000, 160). Dveřní strážce, kteří jsou pro předmoderní čínskou kulturu typičtí, nahradili dveřní strážci s odbojovým charakterem (*kangzhan menshen* 抗戰門神). Podobné nové novoroční obrázky se pod záštitou KS ve 40. letech začaly objevovat ve velkém množství (Hung 1997, s. 55). Funkce těchto dveřních strážců již nespočívala v odpuzování zlých sil nadpřirozeného původu, ale namísto toho varovaly před silami zcela pozemskými: před vniknutím japonských jednotek do Číny.

Velmi významný vliv mělo i umění Sovětského svazu, kterým se ve 30. letech inspirovalo již Hnutí za moderní dřevoryt. Zatímco první z hnutí čerpalo z částečně expresivního, částečně realistického ruského dřevorytu, v 50. letech se pozornost obrátila k socialistickému realismu (v čínštině: *xianshi zhuyi* 現實主義 nebo *xiandai zhuyi* 現代主義). Jedná se o umělecký styl, který vznikl ve 30. letech 20. století v Sovětském svazu a označoval komunisticky orientované umění. Souvisí s konsolidací sovětského státu, který nahradil dřívější pluralitu literárních i uměleckých směrů a skupin.¹⁰ Kvůli svému ideologickému zabarvení a příslušnosti ke státní propagandě nelze tento směr označit za

¹⁰ Zdroj: NÜNNING, Ansgar; HOLÝ, Jiří; TRÁVNÍČEK, Jiří; URVÁLEK, Aleš a ADAMOVÁ, Zuzana. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

realismus, který by usiloval o objektivní zobrazení skutečnosti. Jeho účelem bylo vytvářet pozitivní obraz socialistického způsobu života s důrazem na kolektivismus. Často tak docházelo k idealizaci nevzdělaného lidu a byl kladen důraz na produkci. Tento směr se zabýval tématy jako výroba, zemědělství a spolupráce. V důsledku inspirace Sovětským svazem a vlivem historických okolností se tato témata rovněž objevila i v nových novoročních obrázcích ČLR. Aby nedocházelo k prostému přejímání cizích vzorů, jak varoval Mao, nebyl sovětský vzor plně převzat, ale stal se pouze jedním z hlavních zdrojů inspirace při utváření stylu nových novoročních obrázků.

Díla ve stylu socialistického realismu jsou většinou malována technikou olejomalby, která byla považována za vhodnou k šíření propagandy. Kromě nových novoročních obrázků čínská KS organizovala také lidovou malbu (*minhua* 民畫) na papíře a na hedvábí, pořádala školení a zakládala lidové dílny.¹¹ Například Andrews (1994, s. 60) však vybrané ukázky lidové malby považuje za nové novoroční obrázky, a to pro jejich vzájemnou stylistickou podobnost. Z důvodu zaměření práce na grafické techniky zde tyto kategorie zůstanou odděleny.

3.2.3 Západní prvky v moderním čínském umění

Jak již nastínily předchozí kapitoly, způsoby zobrazování, které byly vlastní předmoderní Číně, a na druhé straně ty, které přišly ze Západu, se mohou značně lišit. Zatímco Hnutí za nový dřevoryt tíhlo k přejímání evropských vzorů, styl Hnutí za nové novoroční obrázky byl vytvořen smíšením více vlivů.

Jedním z hlavních prvků, které ze Západu pronikaly za hranice Číny, byla *mimesis* neboli zpodobnění. Tento princip byl základním kamenem antického umění, z nějž čerpaly mnohé pozdější západní umělecké směry. V jádru *mimesis* se nachází snaha o co nejvěrnější zobrazení skutečnosti, čímž dochází k duplikaci určitého výseku našeho zorného pole. Součástí *mimesis* je zachycení světla a stínu či lineární perspektiva. V Číně se tento princip širěji prosazoval vlivem hlubších kontaktů se Západem ve 20. století.

Zdrženlivost v přejímání *mimesis* měla svoje odůvodnění v čínském pojetí vysokého a nízkého umění. Su Shi 蘇軾 (1037–1101), významný politik, básník, esejista a kaligraf, kritizoval jako dětinského každého, kdo posuzoval malbu na základě věrnosti zobrazované věci. *Podobnost formy* (*xingsi* 形似), čínská obdoba *mimesis*, se stala v hierarchii malířské

¹¹ Osobní komunikace s PhDr. Zlatou Černou, 30. 4. 2024.

kritiky od konce dynastie Ming podřadnou hodnotou. Čínská malba tak nejpozději ve 14. století zašla mimo reprezentaci; důležitější než objekt, který zobrazujeme, je způsob zobrazení (Clunas 1997, s. 18).

3.2.4 Vývoj dřevorezu v druhé polovině 20. století

Od konce 50. let byla produkce dřevorezů spíše okrajová, což lze přičíst změně kulturní politiky ČLR. Uzavření uměleckých škol během Kulturní revoluce v 60. a 70. letech vedle toho způsobilo, že se umělci stali samouky, což vedlo k větší rozrůzněnosti individuální tvorby a místy i k čerpání ze zakázaných zdrojů. Přestože byly požadavky na oficiální umění stále přítomné, tlak na umělce byl zejména po Maově smrti roku 1977 zmírněn (Andrews 1994, s. 87). To zřejmě motivovalo umělce k tomu, aby se blíže věnovali vlastním individuálním stylům a upustili od oficiálních formátů, mezi nimiž byly i nové novoroční obrázky. Je tak možné sledovat vztah příčiny a následku mezi tím, jak dalece dosahovala byrokratická kontrola, a nakolik svobodně mohli umělci tvořit (Andrews 1994, s. 401).

Po zavedení tržního hospodářství v roce 1978 se změnilы požadavky na trhu umění, vývoj nových novoročních obrázků se „dostal do potíží a prošel přeměnou“. Předmoderní novoroční obrázky se ale zároveň dostaly pod ochranu jako nehmotné kulturní dědictví (Culture and Tourism Department of Henan Province 2023). Ochrana dědictví přitom souvisí s pojmem *vynikající tradice*, který ČLR dodnes využívá v zájmu probuzení národní hrdosti a vlasteneckého cítění.

Od konce 20. století se většina funkcí a témat novoročních obrázků ztrácí, zůstávají především náměty a funkce rituální. Muzea a vysoké školy podle předmoderních novoročních obrázků, které jsou sbírány, vytvářejí nové. Vytisknuté obrázky se podlepují jako tušové obrazy, exkluzivně se balí a jsou hlavně určeny pro vývoz do zahraničí nebo také jako dary.¹² Novoročními obrázky se kromě toho inspiruje moderní umění (Lomová a Černá 2009, s. 170).

¹² Osobní komunikace s PhDr. Zlatou Černou, 30. 4. 2024.

4. Rozbor vybraných děl

4.1 Tématické oblasti moderního dřevorytu a dřevořezu

Při rozboru uměleckých děl je možné zaměřit se na dvě hlavní složky: formu a obsah. Jakkoliv zde byla hlouběji rozebrána otázka formy dřevorytu a dřevořezu, je nutno dodat, že v obdobím následujícím po Yan'anské konferenci převažoval důraz na obsah (Andrews 1994, s. 104). Podle Zhou Enlaie měla mít popularizace (*puji yundong* 普及運動) přednost před vytríbeností, čímž se forma dostala do pořadí jako druhá za obsahem (Andrews 1994, s. 36). Je proto důležité předložit hlavní tematická odvětví, s nimiž se při studiu dřevorytu a dřevořezu Číny 20. století setkáváme.

V zájmu přehledného dělení jsou zde díla řazena do dvou hlavních oddílů: zaprvé, díla s konotacemi negativními a zadruhé, díla s konotacemi pozitivními. Jinak řečeno, jedná se o dělení na díla, jejichž účelem bylo reflektovat současné dění a upozorňovat na jeho negativní aspekty, a na díla, jejichž funkce spočívala v šíření vize lepší budoucnosti. Obě kategorie mohou být označeny za součást propagandy.

Propaganda ve svém jádru pracuje s alternativami stávajícího stavu věcí, které sugestivně předkládá za užití emotivních prvků. V důsledku toho nutí pozorovatele k otázkám a pochybám, které se mohou dotýkat přímo jeho vlastní existence a identity. Například ho vede k otázce, jakou může mít Čína budoucnost, pokud se její občané nevzeprou japonské agresi? Jaká příkoří by je čekala pod vládou dané politické strany? Nakolik může být život příznivější, pokud budou opuštěny předmoderní společenské zvyklosti?

Právě společenské uspořádání je jedním z hlavních tematických oblastí. V jeho rámci nalézáme především tyto podkategorie: postavení žen, třídní boj, okrajově také náboženství a ikonoklasmus. Postavení žen souvisí s politikou KS, ženy jsou vnímány jako důležitý prvek budování socialistické společnosti, a jsou proto zapojovány do pracovního procesu a politického života. Tématika vzdělání a práce se tak může prolínat s tematikou začlenění žen. Téma třídního boje zdůrazňuje konflikt mezi buržoazií a lidem v období občanské války mezi KMT a KS, dále při procesu budování ČLR a během následujících politických kampaní. Umělecká díla negativně zobrazují třídní nepřátele, jakými jsou kapitalisté, imperialisté a zastánci feudalismu. Pozitivně naopak zobrazují jedince, kteří jsou součástí socialistické společnosti, například se věnují vztahům mezi vojáky a civilisty. S tím souvisí i náměty ze života pracujících, v nichž figurují obyčejní lidé.

Další významnou oblastí je válka a její dopady, konkrétně témata: boj, uprchlictví, chudoba, hladomor a smrt. Co se týče boje, může být zobrazen buď přímo, nebo je pouze naznačen. Toho může být dosaženo využitím malého měřítko, kdy jsou postavy vojáků spíše naznačeny, případně se může jednat o pochod v mlze nebo v celkově nepříznivých podmínkách, kdy vojáci trpí za vlast. Mnohdy jsou zobrazeni rovněž vojáci během odpočinku.

Dalším významným námětem je kolektivní spolupráce. Sem může patřit i válka, například verbování rolníků do armády nebo podpora armády ze strany rolníků. Dalšími podoblastmi kolektivní spolupráce jsou: zemědělství, výstavba, těžká práce (kamenolomy, tavení oceli apod.) nebo život na venkově. Obzvláště častým typem kolektivní spolupráce jsou sklizně, které mají předávat zprávu o dostatku a hojnosti v ČLR. Jedná se zároveň o glorifikaci práce lidových mas, které pomáhají naplnit cíl hospodářského rozvoje. Takové pojetí může vést k posílení loajality lidových mas vůči komunistickému režimu.

S tím souvisí zobrazování života na venkově, který je představen jako harmonický. Příklady toho můžeme sledovat v dřevorezech Gu Yuana. Jelikož zemědělství a venkov spolu úzce souvisí, objevují se obrázky, které se vyjadřují k zemědělským reformám v prostředí venkova, jedná se hlavně o propagaci kolektivního vlastnictví půdy a zavedení Pozemkové reformy. Kromě toho se vyskytují náměty, které se věnují zkrocení přírodních živlů člověkem nebo lidské přítomnosti v přírodní krajině. Tato díla mohou předávat sdělení, že lidská práce, zejména ta využívající stroje, je obdivuhodná. V neposlední řadě mohou dřevoryty a dřevorezy zobrazovat různá etnika (Tibeťané, Miao a další) jako součást socialistické společnosti a jejího rozvoje.

Se životem na venkově se rovněž pojí téma vzdělání. Dřevoryty a dřevorezy zobrazují vzdělávání vesničanů ve stranické ideologii, v porodnictví, v hygieně, ale především je usilováno o zvýšení gramotnosti v zájmu společenského pokroku. Kromě toho jsou zobrazovány rodinné vazby a hodnoty, například v roce 1953 získaly uznání hned dva pozitivně vyznívající novoroční obrázky od Jiang Fenga, který stál v čele státní instituce CAFA (*Zhongyang meishu xueyuan* 中央美術學院), jejichž námětem bylo manželství (Andrews 1994, s. 76). Tento typ obsahu by sice bylo možné zařadit přímo do kategorie společenského uspořádání, ale zároveň je třeba dodat, že se především jedná o zobrazení rodinných vazeb na venkově a že je zde souvislost s kolektivismem a komunitním životem.

Další okruh témat tvoří politické náměty. Může se jednat o vyobrazení jednotlivých osob (např. návštěva Mao Zedonga na venkově), a to včetně portrétů, nebo se jedná o davové

scény zobrazující vůdčí politické osobnosti a jejich navazování vztahu s lidovými masami. Kromě toho existují obrázky, které reflektují mezinárodní politiku; zaobírají se například tematikou míru.

Mnohé z uvedených okruhů lze zároveň označit jako projevy budovatelství. Je možné argumentovat, že například kolektiv podílející se na výstavbě nebo účastníci se v boji je součástí ideálu budovatelství, a stejně tak je jeho součástí vojenská přehlídka nebo projev důvěry k politickým subjektům. Co se týče venkova, bývají zobrazovány venkovské politické schůze, které předávají sdělení o zájmu venkova podílet se na aktuálním politickém dění.

Předložená témata lze přibližně zařadit do Fullerova (2022, s. 170) chronologického pojetí vývoje dřevorytu a dřevořezu. Ten zaprvé popisuje fázi bezvýchodnosti, zoufalství a chaosu v první polovině 30. let. Sem je možné zařadit tematiku válečnou a tematiku společenského uspořádání. Od poloviny 30. let do poloviny 40. let pak následuje druhá fáze, která se zabývá následky války. Do dřevorytů a dřevořezů vstupují témata uprchlictví a hladovění, a to včetně kanibalismu. Po skončení války s Japonskem je v následku všudypřítomné smrti zobrazována téměř úplná ztráta komunity a výsledná prázdnota. Třetí fáze vývoje se zaobírá konfliktem mezi společenskými třídami a teprve v druhé polovině 40. let dřevořezy zprostředkovávají explicitně politické sdělení. Počátkem toho jsou protikuomintangské výjevy, následně se ale objevují i výjevy, které se zaobírají třídním bojem a různými opatřeními KS, mezi nimi například Pozemkovou reformou (Fuller 2022, s. 171). Sem je možné přiřadit válečná a společenská témata, dále pak politické subjekty.

Zbývá doplnit, že pro 50. léta je typické zobrazení ideálu budovatelství: výstavba (např. přehrady), spolupráce mezi dělníky, rolníky a vojáky, dále zemědělství a život na venkově. Vyobrazení politických témat pokračuje nadále a má výrazné zastoupení.

Z důvodu chronologické souslednosti technik moderního dřevorytu a dřevořezu a částečně plynulého přechodu od jednoho hnutí k druhému nebude u jednotlivých kategorií, témat a případně ani děl uvedena konkrétní technika, jelikož by to nemohlo být určeno s naprostou přesností.

Co se týče predestřené tematiky, nejedná se o vyčerpávající výčet námětů, s nimiž je možné se setkat, ale je to výčet nejčastějších tematických oblastí, které vypovídají o celkových záměrech a motivacích při tvorbě dřevorytů a dřevořezů. Jediná společná charakteristika, která by se mohla většinově uplatnit napříč tvorbou v rámci obou hnutí, je užití figurální kompozice, jak si bude možné povšimnout u vybraných ukázek děl. Účelem

zobrazení člověka a jeho prožitku nebo člověka jako součásti většího celku je snazší identifikace diváka s obsahem díla. Ukazuje to na propagandistický charakter obou hnutí.

I pokud by tato práce cílila na co možná nejpřesnější výčet témat, nebylo by možné dosáhnout úplnosti. Nové novoroční obrázky, stejně jako moderní dřevoryt, nebyly záměrně určeny k dlouhému trvání, ale k rychlému propagačnímu šíření. Účelu aktuální výpovědi tak odpovídala fyzická kvalita tisků. Vždy proto zůstane otázkou, nakolik je dochovaný korpus děl plně vypovídající o záběru dobové produkce.

4.2 Díla s negativními konotacemi

4.2.1 Do přední linie! (*Dao qianxian qu* 到前線去!)

Dřevoryt z roku 1932 od Hu Yichuana (*Obrázek 3*) je typickým příkladem tvorby, která je součástí Hnutí za moderní dřevoryt. Náleží k němu nejen chronologicky, ale především stylisticky. Dílo na první pohled charakterizuje vysoký kontrast, černobílé provedení a silné linie. Zejména absencí prázdného prostoru, ornamentalit či symbolů náležejících k předmoderní kultuře je dílo snadno odlišitelné od předmoderní tiskové tvorby.

Kompozici *Do přední linie!* lze rozdělit do horizontálních a vertikálních třetin. Vertikální pravé dvě třetiny zabírá mužská postava, na které spočine pozornost diváka jako první. Odpovídá to skutečnosti, že čínské texty jsou v té době psány zprava doleva, shora dolů. Pozornost proto zprvu přitahuje mužská tvář, jejíž výraz udává celkovou atmosféru a která předává negativní dojem. Expresivní zobrazení lidské tváře lze přičíst inspiraci západním expresionismem. Zrak diváka dále putuje směrem doleva za zvednutou paží. V horizontální horní třetině obrázku se nachází anonymní dav, v jehož tvářích nelze rozeznat individuální znaky.

Obrázek předává sdělení, které je určeno jednak anonymnímu davu v rámci kompozice, ale zejména divákovi mimo ni: je potřeba zapojit se do válečného úsilí. Dav je vůdčí postavou vybízen k tomu, aby se zúčastnil boje proti nepřátelským žvlům. To nás vede zpět ke slovu *vřava*, které dobře vystihuje tento dynamicky komponovaný obrázek a může být součástí jeho sdělení. Vzhledem k dataci se pravděpodobně jedná o výzvu k vyvolání vzpoury proti japonské invazi do Mandžuska, která proběhla v roce 1931, a založení loutkového státu Mandžukuo (*Manzhouguo* 滿洲國) v roce následujícím.

4.2.2 Zařvi, Čino! (*Nuhou ba, Zhongguo!* 怒吼吧, 中國!)

Jedním z nejznámějších příkladů moderního dřevorytu je *Zařvi, Čino!* (Obrázek 4) z roku 1935 od umělce Li Hua 李樺 (1907–1994). Jedná se o expresivní ztvárnění muže, který je pevně přivázan ke kůlu. Má zavázané oči a vydává ze sebe výkřik na znamení vzdoru. Zároveň sahá po noži, s jehož pomocí se bude moci z nepříznivé situace vlastním úsilím vymanit.

S tímto dřevorytem se vracíme nazpět ke dvěma termínům, o nichž bylo pojednáno v předešlých částech této práce a které jsou vzájemně propojeny: *století ponížení* a *vřava*. Dřevoryt se datuje do druhého roku probíhající protijaponské války, a tak se můžeme domnívat, že se jedná o reakci na pokračující zápolení proti cizím mocnostem. V tom se nachází ponížení, které spoutaný muž neboli Čína zažívá. Jeho postava vřavu nejen ztělesňuje, ale zároveň ji nabízí jako možnou reakci. Řev a osvobození zde nepůsobí jako promyšlená, ale jako přirozená, samovolná reakce na zapříčiněné utrpení – jedná se, stejně jako v případě předchozím, o výzvu k akci. Míra utrpení pak může zdůvodňovat případnou reakci.

Černobílé vyobrazení spolu s expresivním výrazem předává sdělení, které efektivně apeluje na emoce. Expresivity je, stejně jako v případě *Matek* od Kollwitz, dosaženo nejen prostorovým zdůrazněním vybraných částí lidského těla, ale i kresbou, kterou charakterizují ostré lomené linie. Li Hua, podobně jako Kollwitz, zobrazuje typ negativního vnitřního prožitku, který má svůj původ ve vnějších okolnostech. Nabízí se proto interpretace, že umělec klade nepříznivou situaci Číny za vinu vnějším silám.

Stejně jako v případě *Do přední linie!*, je i tento obrázek jednoznačnou ukázkou moderního čínského dřevorytu, jak jej definovalo Hnutí za moderní dřevoryt a na jehož podobě a rozvoji se Li Hua výrazně podílel.

4.2.3 Hrůzná inspekce (*Kongbu de jiancha* 恐怖的檢查)

Hrůzná inspekce (Obrázek 5) od Huang Rongcana 黃榮燦 (1920–1952) z roku 1947 ilustruje Incident 28. února, který se odehrál na Taiwanu. Pro svou naléhavost se tento obrázek stal široce sdílenou připomínkou událostí, které tento incident doprovázely. Huang se

sice narodil v Číně, ale roku 1945 emigroval na Taiwan, kde byl na začátku 50. let obviněn ze spolupráce s KS a popraven.¹³

Forma tohoto dřevorytu se od předchozích ukázek zvláště neliší, zato obsah stojí za hlubší pozornost. Dřevoryt zobrazuje příslušníky kuomintangské správy, kteří střílí do civilistů, z nichž jeden leží na zemi mrtev. Vodítko k tomu, co je příčinou konfliktu, nabízejí popadané krabičky na zemi, které vypadají jako krabičky od cigaret. Z toho lze vyvodit, že se jedná přímo o událost, která odstartovala celý incident.

Bezvýhodná situace na taiwanském trhu práce zapříčinila rozvoj černého trhu. Když úředníci dne 28. února přistihly ženu, která v Tchaj-peji nelegálně prodávala několik balíčků cigaret, byla zbita a následkem toho zemřela. Konflikt následně přerostl v demonstrace a protesty. Huang tento okamžik zachycuje dynamicky, čehož dosahuje využitím oblých linií pro vyjádření pohybu, a kromě toho zapojuje expresivní výrazy ve tvářích, aby dal najevo vnitřní prožitek postav. Střelcův výraz prozrazuje, že Huang nechce jednoduše zobrazit, jak konflikt započal, ale chce zdůraznit jeho krutost.

4.2.4 Opuštěné dítě (*Qiyong* 棄嬰)

Zatímco první dvě díla moderního dřevorytu sdělují naléhavou výzvu k akci, ukázka třetí se věnuje aktuální události a jejímu průběhu, ukázka čtvrtá (*Obrázek 6*) se zabývá následky politické a hospodářské situace. Jedná se o dílo Lu Tiana 陆田 (1916–2000) neznámé datace. Přestože jej nelze přesně chronologicky zařadit, patří do jedné z hlavních zmíněných tematických oblastí, která se zabývá zobrazením hladu a bídy. Tato kategorie je prominentní zejména v období 30. a 40. let, ale může reflektovat i události přelomu let 20. a 30., kdy na severu Číny došlo k rozšíření hladomoru vlivem přírodních katastrof a válečných konfliktů. Rovněž okolnosti protijaponské války částečně zapříčinily hladomor v provincii Henan v první polovině 40. let.¹⁴

Část kompozice, v níž se odehrává hlavní sdělení, se nachází v pravé dolní třetině obrazu, kde je zobrazeno opuštěné vyhladovělé dítě. Nad ním se sklání ženy a děti, které lze podle oblečení zařadit na venkov či do městských periferií. Dílo má zobrazovat zoufalství,

¹³ Zdroj: *Banhuajia – Huang Rongcan • Xunhui jinian tezhan* 版畫家 – 黃榮燦•巡迴紀念特展. Online. Ministry of Culture 文化部. 2012. Dostupné z: https://www.moc.gov.tw/News_Content.aspx?n=105&s=45192. [cit. 2024-03-19].

¹⁴ Zdroj: GARNAUT, Anthony. A Quantitative Description of the Henan Famine of 1942. Online. *Modern Asian studies*. 2013, roč. 47, č. 6, s. 2007-2045. ISSN 0026-749X. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/S0026749X13000103>. [cit. 2024-04-08].

které přinášejí válečné konflikty. Vyskytují se v něm mírné náznaky západní perspektivy a stínování. Zapojením těchto principů je proto možné uvažovat o inspiraci realismem a expresionismem.

4.3 Díla s pozitivními konotacemi

4.3.1 Novoroční obrázek (*Nianhua* 年畫)

Novoroční obrázek (Obrázek 7) jehož autorem je Wo Zha 沃渣 (1905–1973), vznikl v kulturním podhoubí Yan'anu (Culture and Tourism Department of Henan Province 2023). V porovnání s ukázkami děl z Hnutí za moderní dřevoryt se jedná o výrazně odlišnou formu a obsah. V souvislosti s požadavky vytyčenými Hnutím za nové novoroční obrázky je zde patrná inspirace předmoderními novoročními obrázky, pro něž je typické využití linií v kombinaci s plošným zobrazením. Namísto toho, aby jednotlivé postavy a hospodářská zvířata byly zobrazeny v lineární perspektivě, jak by k tomu mohl částečně přistoupit umělec z Hnutí za moderní dřevoryt, jsou postavy rozestavěny v řadách a sloupcích do prázdné plochy. Kromě toho se do obrázku promítá ornamentálnost a symetrie, s níž jsme se v předchozích ukázkách moderního dřevorytu nesetkali. Celkově je zde patrná formální návaznost na předmoderní novoroční obrázky.

Rámování, které se skládá z různých druhů zemědělských plodin, lze porovnat s již zmíněným blahopřejným dřevorezem *Příznivé založení republiky* z roku 1911 (*Obrázek 1*). V obou případech je rám součástí kompozice a slouží jako prostorové ohraničení, v jehož středu se nacházejí lidské postavy. Kromě toho je na obou obrázcích přítomen nápis, který vysvětluje, k jaké příležitosti nebo s jakým záměrem bylo blahopřání vytvořeno.

Protože obě díla souvisí s aktuálním děním, na úrovni obsahu se znovu nabízí přirovnání k *Příznivému založení republiky*. Aktuálnost *Novoročního obrázku* prozrazuje komunistická rudá hvězda nacházející se uprostřed rámování nahoře. Středu kompozice poté vévodí trojice rolníků. Namísto mytologických výjevů, charakteristických pro značnou část předmoderních novoročních obrázků, je obrázek zalidněn postavami reprezentujícími socialistickou společnost. Co však s předmoderními novoročními obrázky tento nový novoroční obrázek sdílí, je blahopřejný charakter. Odkazuje na něj nápis v dolní části obrázku: *Wugu fengdeng, liuchu xingwang* 五谷豐登 六畜興旺, v překladu: „Hojnost úrody všeho druhu, prosperita vší domácí zvěře“. Prosperita je klíčovým slovem pro vyznění celého

obrázku, který se nezaobírá konkrétním zobrazením rolníků, ale pojí se obecněji se zemědělstvím, bohatou sklizní a dostatkem obživy. Obrázky z Hnutí za moderní dřevoryt nebo z Hnutí za nové novoroční obrázky sice používaly konkrétní obsahové prvky, ale zpravidla cílily na vyjádření abstraktního ideálu.

Na úrovni obsahu lze mimo téma zemědělství a života na venkově uvažovat nad přítomností budovatelského ideálu. Jednou z funkcí je reprezentace venkovského obyvatelstva, které se pomocí obrázku snadněji ztotožní s oficiálním uměním ČLR. Pokud jde o politický záměr, obrázek zřejmě propaguje nové kolektivní zemědělství, z čehož vyplývá i potřeba vyjádření kladných konotací.

4.3.2 Oslava založení Čínské lidové republiky (*Qingzhu Zhonghua renmin gongheguo chengli* 慶祝中華人民共和國成立)

Tento nový novoroční obrázek (*Obrázek 8*) vytvořila Gu Qun 顾群 (nar. 1928) roku 1949 k příležitosti založení ČLR. Jedná se o velmi zalidněnou scénu zobrazující oslavný průvod.

V otázce formy je tato grafika typickým příkladem nového novoročního obrázku, spolu s předchozí ukázkou sdílí charakteristické využití linií a plošnosti. Na rozdíl od jednotlivých prvků rozestavených do prázdného prostoru se však jedná o kompaktní kompozici, jejímž pojítkem je lineární perspektiva. Obrázek v sobě zahrnuje co největší množství prvků, aby bylo dosaženo dojmu velkoleposti, síly, moci a prosperity. Účelem zobrazení masového shromáždění je na jedné straně stmelit národ, na straně druhé má funkci výstražnou. Na obrázku se vyskytují vlajky ČLR nebo Sovětského svazu, lidé v davu pozvedají kladiva či rudé hvězdy, někteří drží slogany s blahopřejnými nápisy. Vojenská přehlídka, které dav přihlíží, prochází před Bránou nebeského klidu v Pekingu, na níž je zavěšen Maův portrét spolu se dvěma dalšími nápisy. Součástí přehlídky jsou pozemní síly a letectvo Čínské lidové osvobozené armády.

Pomocí tohoto obrázku lze představit symbolické využití barev jako vizuální řeči v nových novoročních obrázcích, ale šířeji i v jiných uměleckých médiích v Číně 20. století. Již samotné využití takto výrazných barev dokládá inspiraci předmoderními novoročními obrázky a jejich pestrostí.

Červená barva, jejíž symbolika je v kontextu předmoderní Číny blahopřejná a životodárná, v kontextu ČLR reprezentuje KS, socialismus a revoluci (Avina 2021, online).

Tyto odlišné konotace však mohou existovat vedle sebe, jak dokládá právě *Oslava založení ČLR*. Červený nápis na Bráně nebeského klidu, nalevo od portrétu Maa, zní: „Ať žije Čínská lidová republika“ (*Zhonghua renmin gongheguo wansui* 中華人民共和國萬歲), nápis napravo: „Ať žije Ústřední lidová vláda“ (*Zhongyang renmin zhengfu wansui* 中央人民政府萬歲). Slogan, který vlaje nad hlavami davu, zní: „Ať žije předseda Mao“ (*Mao zhuxi wansui* 毛主席萬歲). Přestože zde červená barva reprezentuje KS Číny, zároveň nabývá blahopřejného významu.

Dalšími barvami, které jsou na obrázku prominentní, jsou modrá, šedá a zelená. Tyto barvy v ČLR reprezentují skupinu dělníků, rolníků a vojáků, která je pilířem nové socialistické společnosti. Jelikož jsou pro zobrazení přehlídky využity všechny tři barvy, lze předpokládat, že zamýšleným sdělením byla pospolitost a celková podpora KS.

4.3.3 Děti Nové Číny (*Xin Zhongguo de ertong* 新中國的兒童)

Dřevořez Zhang Dinga 张汀 (1917–2010) z roku 1950 (*Obrázek 9*) se nachází na pomezí novoročního obrázku a karikatury. Zobrazuje malé děti, které jsou oblečeny v úboru dělníků, rolníků a vojáků a které společně vystupují proti topícím se americkým vojákům. Nad hlavami dětských vojáků prolétá holubice míru a nalevo od ní vlaje vlajka ČLR, čímž je propagována představa ČLR jako nositele mírových hodnot. Zatímco čínské děti působí se svými plnými červenými tvářemi a roztomilými výrazy půvabně, vojáci jsou vyobrazeni jako zsinalí a nevzhlední. Jak bylo zmíněno u předchozí ukázky, červená barva nese v umění předmoderní i moderní Číny pozitivní konotace. Oproti tomu zelená či modrá barva tváře byla v předmoderní Číně vyhrazena pro duchy nebo záporné postavy (Avina 2021, online). V *Dětech Nové Číny* se tento vliv zřejmě promítá do zobrazení amerických vojáků, kteří mají představovat nepřátelské živly.

V levém dolním rohu obrázku se nachází holčička, která řídí zemědělský stroj. Ilustruje to zapojení žen do procesu práce za účelem budování socialistické společnosti. Dětský dělník vlevo nahoře drží bombu, kterou míří na americké vojáky. Další tři děti vystupují jako členové vojenské pěchoty, loďstva a letectva.

Zakulacené dětské obličej se nápadně podobají dětem, které byly vyobrazovány v předmoderních novoročních obrázcích a které měly v obklopení blahopřejných symbolů přinášet hojnost. I na rovině formy lze rozeznat inspiraci předmoderními novoročními

obrázky, a to ve využití poměrně tenkých obrysových linek v kombinaci s barevnou plošností. Tyto způsoby zobrazení se však zároveň mísí s prvky převzatými ze socialistického realismu. Konkrétně lze poukázat na bomby seřazené vedle továrny, které jsou realisticky vystínovány.

Pokud jde o sdělení obrázku, jedná se o výzvu k boji, na němž se má podílet každá složka čínského proletariátu. Účelem tohoto boje bylo zbavení se nepřátelských sil působících na Čínu, což by následně dovolilo vybudovat prosperující socialistickou společnost.

4.3.4 V loděnici (*Chuanwu zhong* 船塢中)

Shen Roujian 沈柔坚 (1919–1998) zhotovil *V loděnici* (Obrázek 10) roku 1958, kdy v ČLR probíhala kampaň Velkého skoku vpřed. Jejím cílem bylo dosáhnout rychlého hospodářského růstu za pomoci metod, které však ve výsledku zapříčinily dramatický hospodářský úpadek a hladomor. Dílo zobrazuje dělníky v loděnici, kteří stojí na žebřících nebo na dřevěných prknech a natírají loď červenou barvou.

Tematicky by dílo náleželo do Hnutí za nové novoroční obrázky, ale co se týče formy, je zařazení nejednoznačné. Na jedné straně Shen využívá vysoký kontrast a tmavé plochy, které odpovídají stylu moderního dřevorytu. Zároveň se nejedná o dílo expresivní, ale odpovídá spíše socialistickému realismu, jak je tomu u nových novoročních obrázků běžné. Může to souviset i s tím, že dílo bylo vytvořeno ke konci 50. let, kdy nové novoroční obrázky již prošly určitým vývojem a vzdálily se od tvorby 40. a počátku 50. let.

Využití pohledu pro zobrazení scény zdůrazňuje rozměry lodí. Dalším prostředkem ke zvýraznění jsou lidské postavy, které v porovnání s lodí nabývají jen zanedbatelné velikosti. To naznačuje, že námětem obrázku nejsou dělníci a jejich práce či každodenní život, ale loď, kterou natírají. Obrázek tak předává sdělení, že Čína je schopna realizovat monumentální stavby a projekty, které slouží jako důkaz hospodářské prosperity země. Nejenže tento záměr odpovídá politice Velkého skoku vpřed, ale kromě toho je zde patrná inspirace Sovětským svazem. Jak bylo rozebráno v kapitole *Hnutí za nové novoroční obrázky*, v umění Sovětského svazu byly rovněž zobrazovány stavby a projekty velkých rozměrů, které poukazovaly na technologický rozvoj nové socialistické společnosti. Pokrok je na obrázku *V loděnici* implikován nejen lodí v popředí, ale dále také vyobrazením kouřících komínů továrny v pozadí.

Z důvodu uvedených charakteristik je tento obrázek zařaditelný k ideálu budovatelství, na nějž byl zejména v 50. letech kladen velký důraz. Divákovi zprostředkovává sdělení, že technologie a lidské úsilí mohou být vhodnými nástroji k dosažení pokroku.

4.3.5 Oslava žní (*Huanqing fengshou* 歡慶豐收)

Gu Yuanova *Oslava žní* (*Obrázek 11*) vznikla také v roce 1958, a proto ukazuje další stránku politiky Velkého skoku vpřed. Vyobrazením hojné úrody umělec předává pozitivní sdělení o stavu zemědělství, čímž propaguje aktuální reformy v této oblasti.

Co se týče formy díla, velmi se podobá předchozí ukázce. Opět si lze povšimnout vlivu Hnutí za moderní dřevoryt, jehož se Gu účastnil, než se rozhodl zapojit do Hnutí za nové novoroční obrázky. K modernímu čínskému dřevorytu konkrétně náleží častější výskyt černých ploch a poměrně silné linie. Na druhé straně jsou zde využity barevné plochy a lineární perspektiva v duchu nových novoročních obrázků. Vnitřní prožitek postav kromě toho není znázorněn expresivními výrazy, ale činnostmi, kterým se věnují – tancem, hudbou a zřejmě i proslovy.

Oslava žní typicky zobrazuje vybranou soběstačně hospodařící lidovou komunu, která slaví výsledky své práce. Taková interpretace se nabízí z toho důvodu, že soběstačnost lidových komun byla jedním z ústředních cílů Velkého skoku vpřed. Četnost nových novoročních obrázků, které se tematicky zabývají venkovem a rolnickým způsobem života, obecně ukazuje na obsah politiky ČLR a na její cíle. Značná část Gu Yuanových dřevorezů ve stylu nových novoročních obrázků zobrazuje život na venkově způsobem, který jej idealizuje, čemuž se nevymyká ani tato ukázka.

5. Závěr

Přestože jsou dřevořez a dřevoryt navzájem odlišné techniky, které v Číně dále odděluje časové vymezení i původ, sdílejí některé společné charakteristiky. Obě techniky reflektují sled historických událostí 20. století a ilustrují proměny společenského a politického uspořádání Číny. Pokud bychom si například odmysleli historický kontext *Hrůzné inspekce* (Obrázek 5) nebo *Děti Nové Číny* (Obrázek 9), dívali bychom se na působivé obrázky, ale sdělení, která předávají, by nám unikla.

Vlivem událostí 19. a počátku 20. století, které byly společně vnímány jako *století ponížení* byla v Číně na začátku 20. století vyslovena potřeba společenského pokroku a modernizace. Za jeden z problémů, na které se upírala pozornost intelektuálů, bylo považováno rozdělení čínské společnosti na vzdělanou vládnoucí elitu a jí podřízenou nevzdělanou vrstvu. To vedlo k přijmutí a rozvinutí levicových myšlenek, které měly tuto strukturu narušit.

Již Hnutí za novou kulturu si bralo za cíl vytvořit kulturu na odlišných základech, než jaké byly doposud přítomny. Umělecká díla, jejichž účelem byla kritika soudobých poměrů, se ve formě dřevořezu okrajově vyskytovala již na přelomu 19. a 20. století. Tehdy vznikaly *reformní novoroční obrázky*, které lze považovat za předchůdce nových novoročních obrázků. Do Číny zároveň pronikaly západní myšlenkové a umělecké směry, jimiž se inspirovalo Hnutí za moderní dřevoryt. Lu Xun šířil díla a reprodukce z Německa, Sovětského svazu a Japonska, čímž se zasloužil o vznik moderního čínského dřevorytu.

Zejména od 30. let 20. století umění vyjadřovalo myšlenky, které působily jako hybná síla ve společnosti, což bylo zřejmě také v Lu Xunově úmyslu. Dřevoryt a později dřevořez se především v období 30. až 50. let 20. století staly součástí propagandy a jejich produkce v té době dosáhla vrcholu. V zájmu účinného oslovení lidových mas byly do obrázků vkládány emotivní prvky, které pomáhaly předat naléhavá sdělení. Takové grafiky přitom využívaly konkrétní obsah k vyjádření abstraktního ideálu, zpravidla se jednalo o figurální kompozici. Podobu samotného sdělení pak určoval nejen vybraný okruh námětů, ale také forma, která byla při tvorbě použita. Zatímco Hnutí za moderní dřevoryt cílilo spíše na městského diváka, Hnutí za nové novoroční obrázky mířilo zejména na nevzdělané venkovské obyvatelstvo.

Otázka, proč díla v duchu Hnutí za moderní dřevoryt ve 40. letech nahradily nové novoroční obrázky, může být nejlépe zodpovězena s přihlédnutím k novým požadavkům na umění a literaturu vzneseným na konferenci v Yan'anu roku 1942. Tehdy došlo nejen

k počínštění uměleckého vyjádření vlivem maoismu, ale vedle toho i k jeho restrikci. Jedním z důležitých bodů byla problematika vlastenectví a čínské národní identity ve vztahu k modernitě, tedy úvaha nad tím, zda je samotné přejímání cizích vlivů vhodným prostředkem tvorby. Výsledkem toho byly přijaty některé formy zobrazování, které čerpaly z čínského lidového umění.

Proměnu v uvažování nad funkcí umění v polovině 20. století také dobře shrnuje Chenův pojem *válečná vřava*, který může souviset s Maovou vizí neutuchající revoluce jako prostředku k dosažení změny. *Válečnou vřavu* lze vnímat jako násilnou očistu, která byla považována za nutnou podmínkou k vybudování nové socialistické společnosti.

Zatímco náměty děl z Hnutí za moderní dřevoryt přinášely většinou negativní konotace, nové novoroční obrázky přistupovaly k propagandě skrze konotace pozitivní. Jakkoliv měla obě hnutí především rozměr agitační, jednalo se o posun od funkce varující k funkci pozitivně motivující. Souviselo to zřejmě s potřebou šířit pozitivní sdělení o životě v ČLR a prezentovat jednotlivé politické kampaně a hnutí jako pokrokové. Dobrým příkladem toho je mimo jiné Gu Yuanova *Oslava žní (Obrázek 11)*, která ideologicky pozitivně zobrazuje hospodářské reformy Velkého skoku vpřed.

Jak ukázal rozbor vybraných děl, nové novoroční obrázky nejsou příkladem lineárního vývoje od předmoderního umění k modernímu. Prvky předmoderní kultury byly naopak nadále přítomny a selektivně využívány tak, aby pomáhaly předat srozumitelné sdělení. I rozfázování produkce, což byl jeden z předmoderních výrobních principů, mohlo ve 20. století usnadnit sériovou výrobu propagandistických děl.

Stejně jako moderní dřevoryt, který vymizel s nástupem poválečné kulturní politiky, i nové novoroční obrázky ke konci 50. let vymizely z důvodu odlišných nároků na uměleckou tvorbu. Vizuální jazyk novoročních obrázků a koncept *vynikající tradice* však přetrvávají nadále, promítají se do exportního i moderního umění.

6. Prameny a literatura

Prameny:

LU Xun. *Lu Xun quan ji* 鲁迅全集, Beijing: Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 2005 [1937-1938], ISBN 9787020050338.

Muke chuanguzuo fa 《木刻创作法》序. Online. Marxists.org. Dostupné z: <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/luxun/14/005.htm>. [cit. 2024-02-27].

Literatura:

ANDREWS, Julia F. *Painters and politics in the People's republic of China: 1949-1979*. Berkeley: University of California Press, cop. 1994, xv, 568 s., 12 str. barev. příl. ISBN 0-520-07981-7.

AVINA, Avital Zuk. Colour me Revolutionary: How the Use of Colour Grammar Aids in Understanding Internal Messages in Chinese Visual Iconography. Online. *British Journal of Chinese Studies*. 2021, č. 11, s. 91-113. ISSN 2048-0601. Dostupné z: <https://doi.org/https://doi.org/10.51661/bjocs.v11i0.60>. [cit. 2024-04-22].

CHEN, Yanqiao. *Lu Xun yu muke* 鲁迅與木刻. [Dotisk 1. vyd.]. Beijing: Kaiming shudian 開明書店, 1950.

CLUNAS, Craig. *Pictures and visibility in early modern China*. London: Reaktion Books, 1997, 221 s. ISBN 1-86189-008-7.

FAIRBANK, John King; HÁLA, Martin; HOLLANOVÁ, Jana a LOMOVÁ, Olga. *Dějiny Číny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. ISBN 80-7106-249-9.

FULLER, Pierre. *Modern erasures: revolution, the civilizing mission, and the shaping of China's past*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2022, 1 online resource (xii, 348 pages). ISBN 1-009-02792-1.

HRDLIČKA, Zdeněk. *Revoluční čínský dřevoryt*. Praha: Nakladatelství Svazu výtvarných umělců československých, 1949.

HUNG, Chang-tai. Two Images of Socialism: Woodcuts in Chinese Communist Politics. *Comparative studies in society and history* [online]. NEW YORK: Cambridge University Press, 1997, 39(1), 34-60 [cit. 2023-11-08]. ISSN 0010-4175. Dostupné z: doi:10.1017/S0010417597000029

Kang zhan ba nian muke xuan ji 抗战八年木刻選集: Woodcuts of war-time China, 1937-1945. Hong Kong: Cosmos Books 天地圖書, 1978.

Kořeny současného čínského nacionalismu. Online. LIPOLD, Tobiáš. Sinopsis. 2024. Dostupné z: <https://sinopsis.cz/koreny-soucasneho-cinskeho-nacionalismu/>. [cit. 2024-01-27].

LAING, Ellen Johnston. Reform, Revolutionary, Political, and Resistance Themes in Chinese Popular Prints, 1900-1940. *Modern Chinese literature and culture* [online]. Foreign Language Publications, 2000, 12(2), 123-175 [cit. 2023-10-30]. ISSN 1520-9857.

LEDDEROSE, Lothar. *Ten thousand things: module and mass production in Chinese art*. Princeton: Princeton University Press, cop. 2000. ISBN 0-691-00669-5.

LOMOVÁ, Olga a ČERNÁ, Zlata. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009. ISBN 978-80-210-4942-0.

New Chinese woodcuts. Peking: China Welfare Institut, 1959, [2] s., [21] s. barev a čb. reprod. ; 21 cm.

RAMBOUSEK, Jan. *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957.

WANG, Shucun. *Zhongguo nianhua shi* 中国年画史. [1. vyd.]. Beijing: Beijing gongyi meishu chubanshe 北京工艺美术出版社, 2002. ISBN 7-80526-287-X.

Xiandai yilai chuantong nianhua yishu de "fuhuo" yu fazhan 现代以来传统年画艺术的“复活”与发展. Online. Culture and Tourism Department of Henan Province 河南省文化和旅游厅. 2023-01-20. Dostupné z: <https://hct.henan.gov.cn/2023/01-20/2677713.html>. [cit. 2024-03-21].

Seznam obrázků

Obrázek 1: Příznivé založení republiky	II
Obrázek 2: Matky	III
Obrázek 3: Do přední linie!	IV
Obrázek 4: Zařvi, Číno!	V
Obrázek 5: Hrůzná inspekce	VI
Obrázek 6: Opuštěné dítě.....	VII
Obrázek 7: Novoroční obrázek	VIII
Obrázek 8: Oslava založení Čínské lidové republiky	IX
Obrázek 9: Děti Nové Číny	X
Obrázek 10: V loděnici	XI
Obrázek 11: Oslava žní.....	XII

Obrazová příloha

Obrázek 1: Příznivé založení republiky



Příznivé založení republiky

[Laing Pictures, The Ohio State University MCLC Resource Center](#), online

(Laing 2000, s. 157)

Obrázek 2: Matky



Käthe Kollwitz, *Matky*

Dřevoryt ze série *Válka*

[Käthe Kollwitz Museum Berlin](https://www.kollwitzmuseum.de/), online

Obrázek 3: Do přední linie!



Hu Yichuan, *Do přední linie!*

20 cm × 27 cm

(Andrews 1994, s. 15)

Obrázek 4: Zařvi, Číno!



Li Hua, *Zařvi, Číno!*

27.5 cm × 18.7 cm

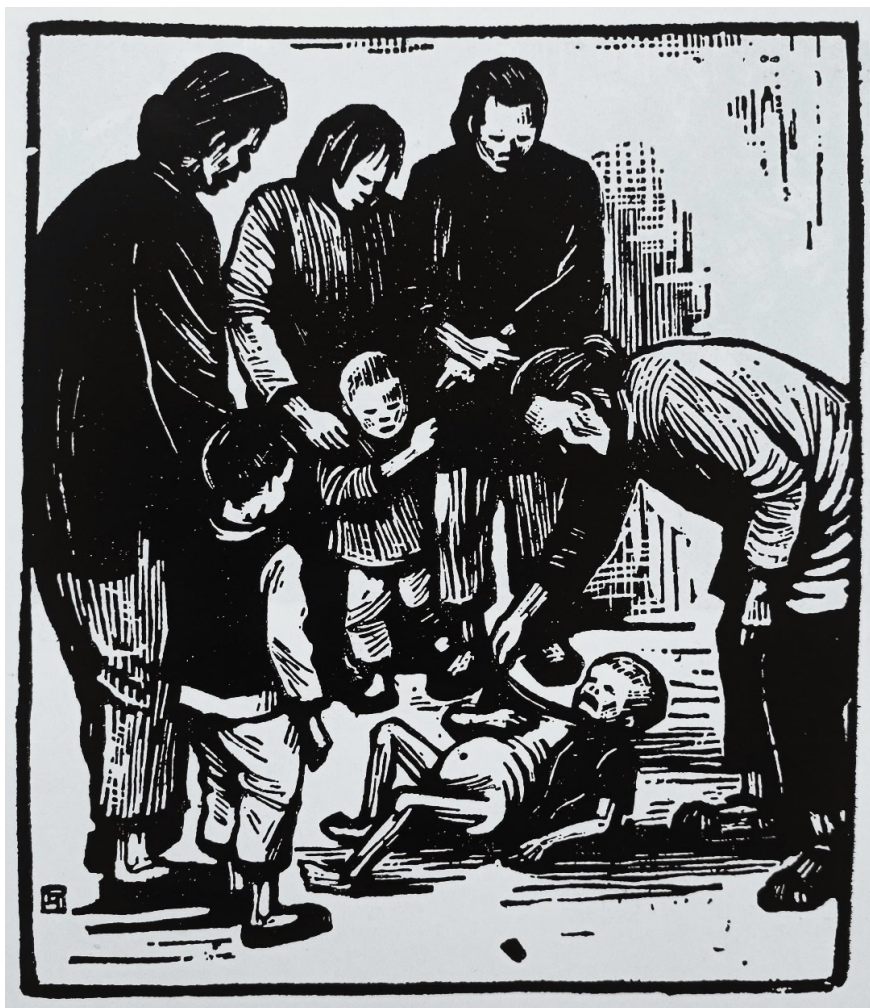
[Central Academy of Arts](#) (*Zhongyang meishu xueyuan* 中央美术学院), online

Obrázek 5: Hrůzná inspekce



Huang Rongcan, *Hrůzná inspekce*
(Hrdlička 1949, s. 47)

Obrázek 6: Opuštěné dítě



Lu Tian, *Opuštěné dítě*
(Hrdlička 1949, s. 39)

Obrázek 7: Novoroční obrázek



Wo Zha, *Novoroční obrázek*

(*Kang zhan ba nian muke xuan ji* 1978, s. 59)

Obrázek 8: Oslava založení Čínské lidové republiky



Gu Qun, *Oslava založení Čínské lidové republiky*

(Wang 2002, s. 288)

Obrázek 9: Děti Nové Číny



Zhang Ding, *Děti Nové Číny*

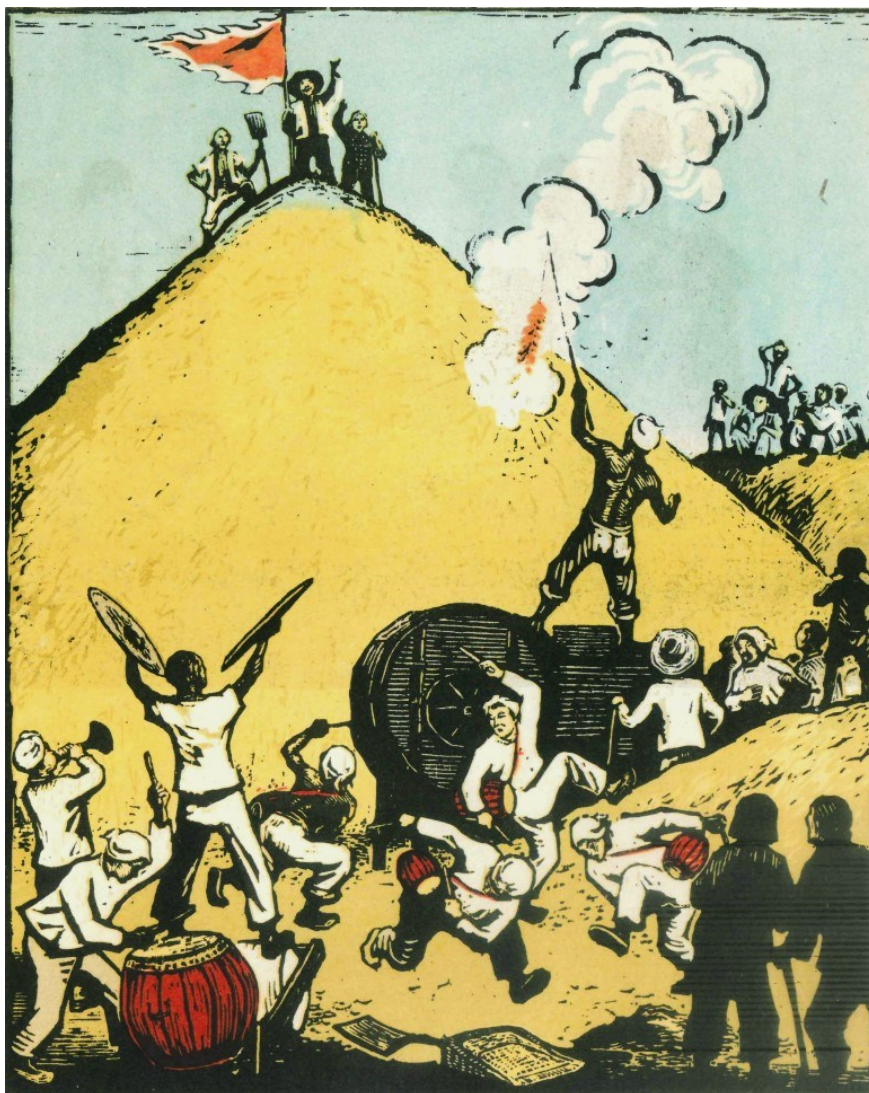
(Wang 2002, s. 14)

Obrázek 10: V loděnici



Shen Roujian, *V loděnici*
(*New Chinese woodcuts* 1959, s. 13)

Obrázek 11: Oslava žní



Gu Yuan, *Oslava žní*

(*New Chinese woodcuts* 1959, s. 12)

Textová příloha: *Předmluva o zásadách tvorby dřevorytu*

《木刻创作法》序

地不问东西，凡木刻的图版，向来是画管画刻管刻，印管印的。中国用得最早，而照例也久经衰退；清光绪中，英人傅兰雅氏编印《格致汇编》，插图就已非中国刻工所能刻，精细的必需由英国运了图版来。那就是所谓“木口木刻”，也即“复制木刻”，和用在编给印度人读的英文书，后来也就移给中国人读的英文书上的插画，是同类的。那时我还是一个儿童，见了这些图，便震惊于它的精工活泼，当作宝贝看。到近几年，才知道西洋还有一种由画家一手造成的版画，也就是原画，倘用木版，便叫作“创作木刻”，是艺术家直接的创作品，毫不假手于刻者和印者的。现在我们所要介绍的，便是这一种。

为什么要介绍呢？据我个人的私见，第一是因为好玩。说到玩，自然好像有些不正经，但我们钞书写字太久了，谁也不免要息息眼，平常是看一会窗外的天。假如有一幅挂在墙壁上的画，那岂不是更其好？倘有得到名画的力量的人物，自然是无须乎此的，否则，一张什么复制缩小的东西，实在远不如原版的木刻，既不失真，又省耗费。自然，也许有人要指为“要以‘今雅’立国”的，但比起“古雅”来，不是已有“古”“今”之别了么？

第二，是因为简便。现在的金价很贵了，一个青年艺术学徒想画一幅画，画布颜料，就得化一大批钱；画成了，倘使没法展览，就只好请自己看。木刻是无需多化钱的，只用几把刀在木头上划来划去——这也许未免说得太容易了——就如印人的刻印一样，可以成为创作，作者也由此得到创作的欢喜。印了出来，就能将同样的作品，分给别人，使许多人一样的受到创作的欢喜。总之，是比别种作法的作品，普遍性大得远了。

第三，是因为有用。这和“好玩”似乎有些冲突，但其实也不尽然的，要看所玩的是什么。打马将恐怕是终于没有出息的了；用火药做花炮玩，推广起来却就可以造枪炮。大炮，总算是实用不过的罢，而安特莱夫一有钱，却将它装在自己的庭园里当

玩艺。木刻原是小富家儿艺术，然而一用在刊物的装饰，文学或科学书的插画上，也就成了大家的东西，是用不着多说的。

这实在是正合于现代中国的一种艺术。

但是至今没有一本讲说木刻的书，这才是第一本。虽然稍简略，却已经给了读者一个大意。由此发展下去，路是广大得很。题材会丰富起来的，技艺也会精炼起来的，采取新法，加以中国旧日之所长，还有开出一条新的路径来的希望。那时作者各将自己的本领和心得，贡献出来，中国的木刻界就会发生光焰。这书虽然因此要成为不过一粒星星之火，但也够有历史上的意义了。

一九三三年十一月九日，鲁迅记。