

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sinologie

Bakalářská práce

Kristína Burdasová

Fu Baoshi a jeho malby z cest po Evropě v roce 1957

Fu Baoshi and his paintings from trips to Europe in 1957

Praha 2024

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

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí mé bakalářské práce, paní Mgr. Michaele Pejčochové, Ph.D za odborné vedení práce, trpělivý a laskavý přístup, poskytnutí vlastních podkladů a materiálů a za velmi cenné a podnětné rady.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. září 2024

Kristína Burdasová

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměří na významnou osobnost čínského umění, malíře Fu Baoshie (1904-1965), a jeho tvorbu z doby jeho cesty po Evropě, která se uskutečnila v rámci politiky podporující kulturní výměny mezi socialistickými státy v roce 1957, během níž navštívil Československo a Rumunsko. V analytické části se budu věnovat analýze a interpretaci obrazů z cesty po Evropě. Charakterizuji jeho osobitý styl a malířské techniky a budu také věnovat pozornost jeho ranější tvorbě, kterou porovná s jeho malbami z evropské cesty. Hlavním pramenem je katalog *Vybraná díla z návštěvy Fu Baoshie v Československu* (Fu Baoshi fangwen Jiekesiluofake xiesheng zuopin xuanji 傅抱石訪問捷克斯洛伐克寫生作品選集).

Klíčová slova: Fu Baoshi, čínská malba, kulturní výměna

Abstract

The bachelor thesis focuses on Fu Baoshi (1904-1965), a major figure in Chinese art, and his works from his European trip, which took place as part of a policy supporting cultural exchanges between socialist states in 1957, during which he visited Czechoslovakia and Romania. In the analytical part, I will focus on the analysis and interpretation of the paintings from the trip to Europe. I will characterize his distinctive style and painting techniques and will also pay attention to his earlier works, which I will compare with his paintings from the European trip. The main source is a collection of paintings that Fu Baoshi created during his visit to Czechoslovakia – *Selected works from Fu Baoshi's trip to Europe* (Fu Baoshi fangwen Jiekessiluofake xiesheng zuopin xuanji 傅抱石訪問捷克斯洛伐克寫生作品選集).

Keywords: Fu Baoshi, chinese painting, cultural exchange

Obsah

Úvod.....	1
1 Uměleckohistorický kontext.....	3
1.1 Rozhovory o literatuře a umění v Yan' anu.....	3
1.2 Situace po roce 1949.....	4
2 Fu Baoshiův život.....	8
3 Fu Baoshi a vývoj jeho tvorby.....	14
3.1 Učení se od starých mistrů.....	14
3.1.1 <i>Setkání s Xu Beihongem</i>	17
3.2 Studijní pobyt v Japonsku.....	18
3.3 Pobyt v Chongqingu.....	21
3.3.1 <i>Motiv deště</i>	21
3.3.2 <i>Baoshiův tah (Baoshi cun 抱石皴)</i>	22
3.4 Fu Baoshi po roce 1949.....	24
4 Cesta Fu Baoshie do Československa.....	27
4.1 Počátky československo-čínských vztahů.....	27
4.2 Svaz Československých výtvarných umělců.....	29
5 Analýza - Fu Baoshi na cestě v Evropě.....	30
5.1 Představení pramene.....	30
5.2 Československo.....	31
5.2.1 <i>Výstava a recepce jejich cesty</i>	34
5.3 Rumunsko.....	35
5.4 Obrazy namalované během cesty.....	38
5.4.1 <i>Nejvyšší vrchol Vysokých Tater (Da te dashan zuigao quan 大特達山最高拳)</i>	39
5.4.2 <i>Krásné město – Praha (Meili de guodu – bulage 美麗的國都 – 布拉格)</i>	39
5.4.3 <i>Pražský hrad (Bulage gong 布拉格宮)</i>	39
5.4.4 <i>Moderní industriální město - náměstí Gottwaldov (Jindai gong yehua chengshi - jue de erwan de guangchang 近代工業化城市—爵德瓦爾德廣場)</i>	40

5.4.5	<i>Cesta zpět do Prahy v dešti (Fan bulage tu zhongyu yu 返布拉格途中 遇雨)</i>	40
5.4.6	<i>Přehledka námořních lodí v Constanțe (Kang tu tan cha haijun jianting biaoyan 康士坦查海軍艦艇表演)</i>	41
Závěr		42
Seznam použité literatury		44
Prameny		44
Literatura		44
Obrazová příloha		I

Úvod

Fu Baoshi 傅抱石 (1904–1965) byl mistrem tušové malby, historikem čínského umění, spisovatelem a pedagogem. Narodil se v Nanchangu do chudé rodiny. Navzdory nepříznivým podmínkám získal v mládí možnost studovat v Japonsku a později vedl kulturní delegaci do Evropy, konkrétně do Československa a Rumunska. Díky svému talentu, svědomitosti a podpoře od vlivných osob se etabloval jako jeden z nejvýznamnějších čínských umělců 20. století.

Cílem této práce je představit Fu Baoshiovu cestu do Evropy v roce 1957 a odpovědět na otázku, jak se vypořádal s požadavky na umění, které vyžadovala Komunistická strana a proč byl vybrán, aby vedl kulturní delegaci do Evropy. V souvislosti s tímto cílem budou představeny formativní období jeho tvorby. Práce je rozdělena do pěti částí, které chronologicky zkoumají různé aspekty Fu Baoshiova života a tvorby.

Jako výchozí bod k pokládání otázek slouží soubor obrazů, které Fu Baoshi namaloval během jeho cesty do Československa, s názvem *Vybraná díla z návštěvy Fu Baoshie v Československu* (Fu Baoshi fangwen Jiekeshiluofake xiesheng zuopin xuanji 傅抱石訪問捷克斯洛伐克寫生作品選集) (1958). Katalog obsahuje úvodní slovo Fu Baoshie, ve kterém hodnotí svoji úlohu vedoucího delegace a vyjadřuje vlastní dojmy z cesty. Soubor obsahuje 8 obrazů z jeho cesty po Československu.

V první části nastíním uměleckohistorické pozadí v kontextu cesty Fu Baoshie do Československa, tedy období od roku 1949, kdy byla vyhlášena Čínská lidová republika a byly nastoleny požadavky, které razantně zasáhly do svobodného projevu a změnily tak vývoj umění.

Druhá a třetí kapitola bude věnována životu a formativním rokům Fu Baoshie. Představím začátky jeho umělecké cesty, počínaje učením se od starých mistrů. Zmíním jeho setkání s Xu Beihongem, díky kterému Fu Baoshi získal stipendium na studijní pobyt v Japonsku, kde získal první vhled do západní kultury.

Po návratu z Japonska do Číny strávil Fu Baoshi 8 let na jihozápadě Číny v Chongqingu. Tato léta lze považovat za jeho nejdůležitější tvůrčí období, jelikož si zde vypěstoval svůj osobitý styl, který se odrážel v jeho dalších dílech, právě i v obrazech z Evropy.

Počínaje rokem 1949 nastal v jeho umělecké tvorbě posun v námětech. Fu Baoshi se musel vyrovnat s novými politickými nařízeními, která zasahovala do jeho svobodné tvorby, a tak začal malovat jasně tendenční díla s motivy, které Komunistická strana Číny vyžadovala.

Ve čtvrté kapitole nastíním počátky vztahů mezi Čínskou lidovou republikou a Československem a co předcházelo cestě Fu Baoshie do Československa a Rumunska uskutečněné v roce 1957, která byla součástí širších snah o kulturní diplomacii mezi socialistickými zeměmi.

Závěrečná pátá kapitola je věnována analýze jeho cesty a obrazů které Fu Baoshi vytvořil během své cesty po Evropě. V této části se pokusím představit okolnosti cesty, jeho dojmy a interakci s místními umělci a kulturními institucemi. Analyzovány budou technické aspekty těchto děl, jejich tematické a stylistické prvky.

Co se týče zájmu o poznání života a díla Fu Baoshie, v čínsky psané literatuře v posledních letech vzniká stále více studií na toto téma. K nejpřínosnější literatuře pro tuto práci patří zejména kniha Fu Baoshi 傅抱石 (2003) od Chen Chuanxiho 陳傳席, uměleckého kritika, pedagoga a malíře. Chen Chuanxi studoval v Nanjingu, ve městě, kde sám Fu Baoshi žil a učil více než 20 let. Materiály pro svoji knihu získal od Fuových žáků, kolegů a rodiny, a vytvořil tak chronologický přehled života a tvorby Fu Baoshie.

Přestože je Fu Baoshi v Číně známým umělcem, v západních zemích se mu nedostává takové pozornosti. To se odráží ve značném nedostatku cizojazyčných publikací, které by se věnovaly jeho životu nebo tvorbě.

První knihou v anglickém jazyce je *Čínské umění v době revoluce: Fu Baoshi (1904–1965)* od renomované badatelky Anity Chung (2012), a navíc obsahuje články od dalších odborníků na asijské umění: Aidy Yuen Wong, Tamakiho Maedy, Shen Kuyiho a Julie F. Andrews. Kniha obsahuje reprodukce nejvýznamnějších Fu Baoshiových obrazů z let 1925 až 1965.

Badatelská činnost zaměřující se na jeho východoevropskou cestu je nedostačující. Budu vycházet především z knihy *Chronologie Fu Baoshie (Fu Baoshi nianbu 傅抱石年谱)* (2012) od Ye Zonggaa 叶宗镐, ve které je detailně sepsán itinerář delegace. Budu také odkazovat na materiály uložené v Archivu hl. m. Prahy a na knihu *Pojednání o Fu Baoshiovi (Fu Baoshi huihua yanjiu 傅抱石绘画研究)* (2014) od Wan Xinhua 万新华, čínského

historika umění. V knize analyzuje nejen technické a stylistické prvky Baoshiovy tvorby, ale také se zaměřuje na jeho život, a to v kontextu otázek, jak se jeho osobní zkušenosti promítly do umění, a jak reagoval na politické a společenské změny v Číně, zejména po roce 1949.

K zápisu čínských jmen, názvů a termínů je použita standardní čínská transkripce pinyin 拼音. Vzhledem k období, ve kterém se umělec narodil, budou čínské znaky zachovány v jejich tradiční podobě fantizi 繁體字.

1 Uměleckohistorický kontext

Fu Baoshiova cesta do Evropy se uskutečnila v době, kdy veškeré umění a literatura byli podřízeny politice Komunistické strany Číny. V této kapitole nastíním podobu umění po vzniku Čínské lidové republiky v roce 1949. Zmíněny budou taktéž dva proslovy na konferenci v Yan'anu v roce 1942, při kterých byly představeny principy nové kulturní politiky, které byly indoktrinovány postupně s tím, jak Komunistická strana dobývala města. Nakonec byly aplikovány všude oficiálním vyhlášením ČLR v říjnu roku 1949. Dále zmíním, jakým způsobem Komunistická strana přistupovala k tradiční tušové malbě, a také jak se nová politika dotkla tvorby umělců.

1.1 Rozhovory o literatuře a umění v Yan' anu

V květnu roku 1942 byla svolána Konference o literatuře a umění v Yan'anu (*Yan'an Wenyi Zuotanhui* 延安文艺座谈会), kam byli pozváni všichni významní kulturní pracovníci z celé Číny. Zde Mao Zedong 毛澤東 (1893–1976) ve formě 2 projevů ve dnech 2. a 23. května 1942 představil směr, kterým se má umění ubírat. Později byly tyto projevy vydány v tištěné podobě pod názvem *Yan'anské Rozhovory o literatuře a umění*.

V úvodní řeči 2. května formuloval svoje názory týkající se funkce umění, které byly jasně inspirovány marxistickými teoriemi. V *Yan'anských Rozhovorech o literatuře a umění* Mao Zedong uvádí, že „jedním ze základních principů marx-leninismu je to, že objektivní skutečnost určuje ideologii, čili že objektivní skutečnost třídního a národnostního boje určuje naše myšlení a city.“ (Mao Zedong 1950: 27) Literatura a umění by tedy měli vyjadřovat reálné zkušenosti pracující třídy.

Ve své závěrečné řeči 23. května Mao Zedong prohlásil: „*Naše literatura a umění musí za prvé sloužit dělníkům, kteří jsou vedoucí revoluční třídou, za druhé rolnictvu, nejmocnějšímu a nejrozhodnějšímu spojenci pracující třídy v revoluci, za třetí ozbrojeným silám dělníků a rolníků, za čtvrté drobné buržoasii. Tyto čtyři skupiny tvoří většinu čínského lidu. Představují nejširší lidové masy.*“ (Mao Zedong 1950: 32)

Umění musí sloužit lidovým masám a být přístupné pro danou cílovou skupinu. S ohledem na tento záměr vznikl plán na převýchovu intelektuálů, kteří se měli učit od chudých rolníků a porozumět jejich jazyku (Mao Zedong 1950: 3–12).

Za tímto účelem bylo zdůrazněno, že politika má využívat proletářské umění ve svůj prospěch. Umělcům byla doporučena přímá účast v životech dělníků, rolníků a vojáků. Mao Zedong chtěl, aby se obyčejný život stal námětem pro umělecká díla. Cílem těchto projevů bylo vzbudit v lidech pocit, že umění a politika slouží stejnému cíli, a proto není možné je od sebe oddělit. Od umění se očekávalo, že bude zřetelné a snadno srozumitelné pro neodbornou veřejnost (Mao Zedong 1950: 35–45). V této době se však jednalo spíše o doporučení ze strany Mao Zedonga, než striktní nařízení, neboť role komunistické strany v té době nebyla příliš silná.

1.2 Situace po roce 1949

Když Mao Zedong v roce 1949 vyhlásil vznik Čínské lidové republiky (*Zhonghua renmin gongheguo* 中華人民共和國, dále jen ČLR) a jmenoval se do jejího čela, započalo období plné politických kampaní, represí a budování kultu Maovy osobnosti.

Mao Zedong byl nepopíratelnou autoritou ve vedení vlády. Kolem něj však působila skupina jemu věrných nejvyšších funkcionářů, kteří měli samostatné a pevné postavení s možností projevovat různé názory. Jednalo se o Liu Shaoqiho 劉少奇 (1898–1969), místopředsedu ústředního výboru lidové vlády, a Zhou Enlaie 周恩來 (1898–1976), premiéra ČLR (Fairbank 2006: 364).

Po vyhlášení ČLR došlo, jak uvádí Golomstock (1990: 124), k nejdokonalejšímu převzetí totalitního přístupu k umění a kultuře tak, jak bylo poprvé zavedeno v Sovětském svazu. Groys (1990: 123) i Golomstock (1990: 54) si všimají zvýšené snahy předložit publiku jasně srozumitelné, esteticky přehledné umělecké dílo, vyznačující se uplatněním vládou stanovených pravidel.

Groys (1990: 123) poznamenal, že vznik socialistického realismu, který zaujal své místo v krajině ideologické kultury napříč socialistickým blokem, byl v korelaci s dalšími výsledky odumírání avantgard. Marxistické myšlenky o umění a kultuře ovlivnily nejen restriktivní kulturní politiku Sovětského svazu Leninovy a Stalinovy éry, ale také umění a kulturu Číny.

Podobně jako v případě Prvního kongresu sovětských spisovatelů konaného v Moskvě od 17. srpna do 1. září 1934, kde byly nastoleny požadavky vlády na činnost umělců a vytyčeny mantinely, ve kterých se měli umělci pohybovat, v Číně byla již v červenci roku 1949 svolána Celočínská konference do Pekingu (Sullivan 1999: 712–722).

Konference se konala ve dnech od 2. do 19. července a vystoupil zde premiér Zhou Enlai, který v několika bodech představil teoretický rámec nové kulturní politiky postavené na principech, které stanovil Mao Zedong ve svých projevech v Yan' anu v roce 1942. Zhou Enlai ve svém projevu uvedl, že všichni kulturní pracovníci z celé Číny se musí semknout a pracovat společně. Za druhé zdůraznil, že umělci musí sloužit lidu, zejména dělníkům, rolníkům a vojákům. Dále informoval o tom, že obsah a formy starého umění musí být přetvořeny tak, aby byly v souladu s ideologií KS. A v neposlední řadě apeloval na to, že umělci musí ve své tvorbě zohledňovat potřeby celého národa, a nikoliv svoje individuální zájmy (Andrews 1994: 36).

Po konferenci proběhla změna struktur kulturních institucí a všechny umělecké organizace podléhaly Ministerstvu kultury. Byla založena Celočínská asociace literárních a uměleckých skupin (*Zhonghua quanguo wenxue yishu jie lianhehui* 中華全國文學藝術界聯合會), pod kterou spadala i Asociace čínských pracovníků v umění (*Zhonghua quanguo meishu gongzuo zhe xiehui* 中華全國美術工作者協會). Jejím prvním předsedou byl Xu Beihong 徐悲鴻 (1895–1953) a místopředsedou se stal Jiang Feng 江峰 (1910-1982) (Andrews 1994: 35–36).

Umění „nové Číny“ mělo reflektovat revoluční úsilí a nadcházející světlé zítřky pod vedením „Velkého kormidelníka“ (*weida duoshou* 偉大舵手), předsedy Mao Zedonga. Ideologická konstrukce nové kultury v Číně vycházela z Leninových úvah a marxistické estetiky (Baxandall a Morawski 2006: 455) a přebírala nekriticky sovětské vzory (Golomstock 1990: 124).

Socialistický realismus byl hlavním představitelem nového čínského umění. Umělci se vyjadřovali především pomocí techniky olejomalby. Jejich díla jsou typická schematizací rolníků, dělníků, továren či farem. Postavy, detailně vykreslené, jsou často umístěny v popředí kompozice. Je kladen důraz na nápadné využívání jasných barev, především červené barvy. Velmi důležitým prvkem je také využití světla a stínů k vytvoření určité dějové dramatičnosti (Andrews 1994: 155).

Po roce 1950 došlo k posunu od krajinomalby, kterou preferovali literáti, směrem k figurální malbě. Umělci byli povzbuzováni zobrazovat hrdinské postavy, historická témata revolučních bojů, chválit hrdinské činy Komunistické strany, a zároveň tak formovat její legitimní obraz. Tento přístup kladl důraz na idealizaci a typizaci, které měly sloužit jako vzor pro společnost a podporovat její morální a ideologické hodnoty (Sullivan 1973: 175). Umělci se měli soustředit na socialisticko-realistické kompozice a politicky vhodná témata. Estetika a technická znalost práce se štětcem a tuší, která byla základním prvkem čínského tušového malířství před 20. stoletím, se stala druhořadou záležitostí (Andrews a Shen 2012: 166). Požadované způsoby tvorby přirozeně vedly ke značnému omezení tvůrčí svobody.

Tradiční malíři čelili několika zásadním problémům. Mnozí z nich byli vnímáni jako příliš staří nebo příliš tradiční na to, aby se mohli přizpůsobit novým ideologickým požadavkům komunistického režimu. Další problém, se kterým se tradiční malíři potýkali, byly finanční obtíže. Po vyhlášení ČLR odešlo do zahraničí mnoho sběratelů a kupců tradičního umění a došlo k poklesu poptávky po jejich obrazech na trhu s uměním. Do roku 1952 se vedení země úspěšně vyhýbalo řešení těchto problémů a až v roce 1953 začala vláda podnikat kroky k rehabilitaci tušové malby (Andrews 1994: 113–120).

Podle Sullivana (1973: 174) čínští vůdci uznali, že tyto problémy nelze jednoduše přehlížet a že by bylo nemožné vnucovat socialistický realismus po vzoru Sovětského svazu jako jediný možný styl. Takový přístup by nebyl v souladu s čínskou kulturou, ve které je hrdost na kulturní dědictví národa hluboce zakořeněna.

23. září roku 1953 byla svolána druhá celočínská konference. Nejdůležitější projev měl Zhou Yang 周揚 (1908–1989), marxistický literární kritik, který ve svém projevu uvedl: „*Mnozí spisovatelé a umělci často vidí pouze feudální a zpátečnickou povahu národního dědictví a neuvědomují si, že toto dědictví je pokladnicí našeho velkého národního ducha. Jejich chápání hodnoty tohoto dědictví je často zjednodušené.*“ (Andrews 1994: 119)

Andrews (1994: 120) vysvětluje, že pojem národní dědictví symbolizuje rehabilitaci tradičních technik tušové malby, což by mohlo být interpretováno jako výzva k jejich oživení. Cílem bylo pozvednout úroveň umělecké tvorby a zdůraznit, že i staré formy umění jsou akceptovatelné, pokud jsou v souladu s požadavky Komunistické strany.

Mezi zastánci tradiční čínské malby a malíři, kteří usilovali o tvorbu v „novém stylu“, se záhy objevilo napětí, které upozorňovalo na výrazné rozdíly v jejich přístupech. K vymezení těchto protikladů sloužila terminologie, kterou používali, a také význam, který těmto termínům přiřkládali. Pojmenování jednotlivých uměleckých druhů mělo i symbolickou váhu. V letech 1949–1957 došlo k posunu směrem k termínu „malba barvou a tuší“ (*caimohua* 彩墨畫), který postupně nahradil termín „národní malba“ (*guohua* 國畫). Tato změna byla záměrná a jejím cílem bylo vyhnout se zatížení konotacemi termínu národní malba, který měl konzervativní, nacionalistický a potenciálně podvratný význam. Někteří kritici se totiž výslovně zaměřili spíše na malířské médium, než na stylistické konvence a používali termín „malba barvou a tuší“ (Andrews 1994: 52).

Po roce 1956 se čínští vůdci začali více odchylovat od sovětských doporučení a zavedených praktik. Fairbank (2006: 364) uvádí, že vysvětlitelným důvodem je Chruščovův projev v Moskvě.

Nikita Chruščov přednesl na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu projev, který vešel ve známost pod názvem „Projev o kultu osobnosti a jeho důsledcích“, ve večerních hodinách 25.–26. února 1956. V tomto projevu, který trval 4 hodiny, odsoudil politiku Josifa Stalina (1878–1953). Chruščov kritizoval Stalinovu vládu teroru, represí, zatýkání a vražd. Dále označil Stalinovu touhu po moci a slávě jako „kult osobnosti“ (Loewenstein, K. E. 2006:17). Kritika Stalina se u čínských komunistů neseťkala s kladnou odezvou, protože příliš ohrožovala legitimitu celé komunistické myšlenky, a především čínského vůdce. Chruščovův projev tak nepřímou přispěl k pokusu o liberalizaci komunistického režimu nejen v Číně, ale i v jiných komunistických státech ve východní Evropě. Mao Zedong na situaci reagoval v roce 1956 novou politickou kampaní „Ať rozkvete sto květů“ (*Baihua qifang* 百花齊放), v rámci které vyzval intelektuály k vyjádření svých názorů vůči straně. V prvních fázích převažovala všudypřítomná skepse a nedůvěra, která se však proměnila v naději, že by mohla Čína vstoupit do nové epochy plné svobody a nezávislého projevu. Čínští intelektuálové začali kritizovat neefektivnost byrokracie a konkrétní politická rozhodnutí strany, například kolektivizaci zemědělství. Někteří

zpochybňovali marxisticko-ideologické ideje a odsuzovali cenzuru tisku, literatury a všech forem kulturního vyjádření (Fairbank 2006: 364). Tradiční malíři si stěžovali na stranou kladený důraz na tvorbu socialistického realismu, který potlačoval jejich kreativitu, a na špatné zacházení ze strany komunistických uměleckých vůdců, zejména na Jiang Fenga, jenž se ostře vymezoval proti tušové malbě, kterou považoval za konzervativní a elitářskou (Andrews 1994: 123).

Kritika a nesouhlas byly tak zdrcující, že Mao Zedong z kampaně Sta květů přešel v roce 1957 ke Kampani proti pravičákům (*Fan youpai yundong* 反右派運動), jejímž cílem bylo umlčet kritizující hlasy. Mezi 300 000 až 700 000 intelektuálů bylo odstraněno z jejich pracovních pozic a označeno titulem „pravičák“, což je označovalo za nepřítel lidu. Mnozí byli přesunuti na venkov, kde měli podstoupit nápravu (Fairbank 2006: 365).

Tušová malba přežila především díky faktu, že důležití političtí představitelé jako Liu Shaoqi a Zhou Yang věřili v její hodnotu, a také protože její zatracení by mohlo negativně ovlivnit Mao Zedongovu strategii získávání vzdělaných nekomunistů za účelem podpory nového režimu (Andrews 1994: 74).

Přestože tušová malba čelila výzvám, díky podpoře od klíčových politických představitelů přežila a pokračovala ve své existenci, i když v nové, ideologicky přijatelné podobě. Na tomto historickém pozadí se Fu Baoshi v roce 1957 vydal na svou cestu do Evropy. Následující kapitola se zaměřuje na život Fu Baoshie, který se narodil ještě za dynastie Qing a na jeho formativní období tvorby. Poukážu na proměnu jeho tvorby v důsledku osobních či politických událostí.

2 Fu Baoshiův život

Fu Baoshi se narodil v roce 1904 ve městě Xinyu v provincii Jiangsu do rodiny chudých čínských rolníků. Byl nejmladší ze 7 sourozenců. Jeho rodné jméno je Changsheng 長生.¹ Jeho nejstarší sestra a on byli jediní, kteří přežili do dospělosti. Rodina se po Baoshiovo narození záhy přestěhovala za lepším životem do Nanchangu, ve kterém jeho otec získal pracovní místo v továrně na deštníky (Chen Chuanxi 2003: 4).

¹ V překladu „dlouhý život“. Protože většina jeho sourozenců zemřela v brzkém věku, rodiče mu dali toto jméno v naději, že se dožije dlouhého věku.

Když bylo Fuovi 5 let, pouliční věstec si všiml červeného znaménka na jeho noze, které interpretoval jako symbol úspěchu a předpověděl, že si Fu vybuduje velké jméno ve světě, byť neřekl, v jaké oblasti života (Chen Chuanxi 2003: 5–6).

Již v 5 či 6 letech se u něj projevila fascinace dekory na čínském porcelánu, a podnítila tak zájem Fu Baoshiho o kreslení již v pozoruhodně nízkém věku. Ačkoliv formální školní docházku zahájil až v roce 1917, kdy mu bylo 14 let, jeho vrozený výtvarný talent byl patrný již od útlého věku (Chung 2012: 3).

Rodinný přítel, policejní důstojník Tao, viděl ve Fuovi potenciál a rozhodl se jej vzít pod svá křídla, začal ho denně učit číst a psát. Zároveň zařídil, aby Fu mohl navštěvovat hodiny klasické čínštiny na soukromé škole. V 7 letech začal číst Čtyři knihy a Pět klasiků (*Sishu wujing* 四書五經), a získal tak vzdělání v klasické čínštině (Chen Chuanxi 2003: 5).

Vlastní zvědavost Fu Baoshie přivedla k tomu, aby strávil nějaký čas v obchodě v sousedství, který se specializoval na výrobu čínských pečetí. Zde se ho ujal pan Zheng, který ho seznámil s jejich výrobou. Poblíž Baoshiova domova byl také obchod s obrazy starých mistrů, ve kterém umělci kopírovali stará díla. Fu zde trávil mnoho času a poprvé se zde setkal s díly Shitaa 石濤 (1642–1707), umělce z dynastie Qing, který na něj výrazně zapůsobil. V obchodě mu půjčili papír, štětec a tuš a ukázali mu základy kopírování děl starých mistrů (Chen Chuanxi 2003: 5–6).

Bylo očividné, že má Fu nadání a cit pro umění. Lidé v sousedství tento fakt zaznamenali a díky jejich pomoci se Fu v 11 letech stal učněm v keramické dílně. Jeho rodina doufala, že zde získá potřebné znalosti k tomu, aby si později mohl najít stabilní práci v řemeslu. To se však nestalo, protože vedoucí dílny ho využíval pouze na domácí práce, které s řemeslem nijak nesouvisely. Po roce zde Fu začal trpět plicním onemocněním, a tak jeho působení v keramické dílně skončilo. Fuův pozoruhodný talent i přesto nezůstal bez povšimnutí. Přitáhl pozornost místních úředníků a významných osobností, kteří rozpoznali jeho potenciál a štědře sponzorovali jeho formální vzdělání. Na přímluvu začal navštěvovat Všeobecnou školu provincie Jiangsu, kde studoval, aby se mohl stát učitelem (Chen Chuanxi 2003: 7).

V 17 letech mu zemřel otec a Fu Baoshi hledal způsob, jak zabezpečit rodinu. Začal si vydělávat paděláním pečetí starých mistrů z dynastie Qing. Na tento čin se přišlo, ale místo trestu ho vedení školy podpořilo, aby se tomuto oboru více věnoval, a tak se Fu začal živit

vyřezáváním pečeti v průběhu studia a začal přijímat zakázky. S jeho novou kariérou také přišlo rozhodnutí změnit si jméno na Baoshi抱石² (Chen Chuanxi 2003: 9).

Fu Baoshi v Nanchangu pokračoval ve studiích na místní univerzitě, kde následně začal také vyučovat. Fu Baoshiovo vědecké úsilí přineslo ovoce, neboť je autorem bohaté literatury o čínském malířství a kaligrafii, textů, které jsou i v dnešní době studovány.

První knihu *Přehled dějin vývoje čínského malířství* (Zhongguo huihua bianqian shigang 中國繪畫變遷史綱) (1931) napsal během svého působení na univerzitě. Po přijetí moderního vzdělávacího systému v roce 1902, byly potřebné nové učebnice ve všech oblastech vzdělávání (Andrews a Shen 2012: 29). Studenti často neměli přístup k literatuře a učebnicím, které se věnovaly čínské malbě. Fu Baoshi v knize seznamuje čtenáře s historií a teorií čínského malířství (Lee 2015: 45).

V průběhu života napsal mnoho dalších pojednání o čínském umění (Chung 2011: 3). Mezi ně patří: *Chronologie významného malíře Shitaa* (Shitao shangren nianpu 石濤上人年譜) (1948), *Čínská malba* (Zhongguo de huihua 中國的繪畫) (1955), *Techniky krajinomalby a malby figur* (Shanshui renwu jifa 山水人物技法) (1957).

Rok 1931 byl pro Fu Baoshie z hlediska budoucí kariéry významný, protože se seznámil s Xu Beihongem 徐悲鴻 (1895–1953), kterému se líbila Fu Baoshiova tvorba. Na základě jeho doporučení získal Fu Baoshi stipendium na zahraniční pobyt v Japonsku (Andrews 1994: 556). Tato cesta se ukázala být rozhodující pro jeho další umělecký vývoj. Právě během svého pobytu v Japonsku mezi japonskými odborníky na Císařské škole výtvarných umění (*Teikoku bijutsu gakko* 帝国美術学校) pronikl Fu hluboko do historie čínského malířství (Chung 2012: 43).

Fu Baoshi byl v Japonsku v době, kdy zažívalo japonské umění výrazné proměny, které byly silně ovlivněny západními uměleckými hnutími, a to především surrealismem a impresionismem. Umělecké vzdělávání kladlo důraz na modernizaci původních tradic prostřednictvím studia západních vzorů (Sullivan 1973: 141). Zásluhy za přenesení západního umění do Japonska patří Kurodovi Seikimu 黒田 清輝 (1866–1924), který se v roce 1896

2 Někteří odborníci spekulují o tom, že toto zvolené jméno může také odkazovat na Qu Yuana, starověkého básníka, který po svém vyhnanství spáchal sebevraždu v řece Miluo, nebo na qingského malíře Shitaa石濤 (1642–1707), který má ve svém jméně také znak *shi* 石 (Chung 2012: 3).

stal prvním profesorem západního malířství na Tokijské škole výtvarných umění (*Tokyo Bijutsu Gakko* 東京美術学校) a ve stejném roce spolu s několika svými žáky založil Sdružení Bílého koně (*Hakuba-kai* 白馬会) na podporu a propagaci západního malířství v Japonsku. Podpora západního malířství přetrvávala a významně ovlivnila japonské umění na přelomu 19. a 20. století (Sullivan 1973: 139). Fu Baoshi tak měl možnost přijít do kontaktu se západní kulturou a poznávat ji i prostřednictvím chození do galerií, muzeí a knihoven.

V Japonsku se Fu Baoshi seznámil s Guo Moruem 郭沫若 (1892–1978), který se stal Fuovým celoživotním přítelem a mentorem (Chen Chuanxi 2003: 13). Pobyt mu poskytl nový vhled do teoretických aspektů dějin čínského i obecně asijského umění a v neposlední řadě mu pomohl vyjasnit si postoj k tradici a modernitě v umění (Chung 2012: 29).

Kvůli zhoršující se nemoci své matky se Fu po 2 letech strávených v Japonsku vrátil zpět do Číny a posléze se ujal pedagogické funkce na Národní centrální univerzitě (později Nanjingská univerzita *Nanjing daxue* 南京大學) (Chen Chuanxi 2003: 14–16).

Mezitím, co Fu Baoshi studoval v Japonsku, v Číně přetrvávaly boje mezi Komunistickou stranou Číny (KS) a Kuomintangem (*Zhongguo guomindang* 中國國民黨, dále jako KMT), v čele s Čankajškem (Jiang Jieshi 蔣介石, 1887–1975). Kvůli taktickému obklíčení oblastí komunistických základů se KS v roce 1934 vydala na Dlouhý pochod (*Changzheng* 長徵) po západním okraji Číny, až se usadili ve městě Yan'an v provincii Shaanxi, které se stalo novou základnou pro komunisty. Kromě občanské války čelila Čína hrozbě ze strany Japonska. Snahy Japonska o dobytí Číny, které začaly obsazením Mandžuska v roce 1931 vyvrcholily otevřenou invazí v červenci 1937, tento akt zahájil druhou čínsko-japonskou válku (též známá jako protijaponská válka, *kangri zhanzheng* 抗日戰爭). KS a KMT se dohodli pozastavit boje mezi sebou a vytvořili Jednotnou frontu. Během války byla část čínského obyvatelstva pod japonskou okupací, další část byla v oblasti pod KMT nazývané jako Svobodná Čína a nejmenší část byla v oblasti kontrolované KS s centrem v Yan'anu (Fairbank 2006: 312–316).

V polovině listopadu, když japonská vojska postupovala směrem k Nanjingu, bylo rozhodnuto o relokaci sídla vlády do Chongqingu a přemístění vojenského velení do Wuhanu. Bylo zahájeno rychlé přemístění průmyslových zařízení, vysokých škol a dalších významných institucí (Andrews a Shen 2012: 117).

V Chongqingu byl zřízen Třetí úřad politického oddělení, který byl zaměřený na protijaponskou propagandu. Mezi členy tohoto oddělení patřil nejen Fu Baoshi, ale i mnoho dalších umělců. Můžeme zmínit Li Kerana 李可染 (1907–1989) a Ye Qianyua 叶浅予 (1907–1995). Tito umělci spolupracovali na tvorbě protijaponské propagandy pod vedením Zhou Enlaie a Guo Morua (Andrews a Shen 2012: 118). Po přesunutí Nanjingské centrální univerzity do Chongqingu začal Fu Baoshi opět vyučovat dějiny čínské malby.

Válka trvala 8 let, skončila po rozhodnutí USA shodit ve dnech 6. a 8. srpna 1945 atomové bomby na města Hiroshima a Nagasaki, čímž ukončila japonskou okupaci Číny (Andrews a Shen 2012: 115) a obnovila boje mezi nacionalistickým KMT a KS, které vyvrcholily vítězstvím KS a vyhlášením ČLR v roce 1949.

Po roce 1949 Fu Baoshi začal vyučovat čínskou malbu a souběžně s tím působil jako ředitel Akademie čínského malířství provincie Jiangsu (*Jiangsu sheng guohua yuan* 江蘇省國畫院). Období od roku 1949 znamenalo pro Fu Baoshie čas změn. Musel projít ideologickou přeměnou a napsat řadu sebekritik. Zpočátku takto konal zdráhavě, ale časem se přizpůsobil a začal získávat uznání od KS (Xu Jianrong v *Zhongguo huafa yaolun*, 2016).

Wan Xinhua (2014: 42) ve své knize uvádí, že je Fu Baoshi někdy kritizován za jeho snadné přizpůsobení se a ztrátu své individuality. Wan Xinhua tento přístup obhajuje, jelikož to byla pro Baoshie jediná možnost, jak vůbec tvořit. Potlačení své individuality byla podle něj cena, kterou museli umělci zaplatit.

V roce 1957 vedl Fu Baoshi uměleckou delegaci do Československa a Rumunska. Xu Jianrong 徐建融, renomovaný čínský umělec a kunsthistorik, hodnotí díla vzniklá v této době jako jedinečná a na svou dobu neobvyklá. Ale zároveň uvádí, že jeho díla nebyla považována za zvlášť úspěšná, ačkoliv konkrétní důvody nezmiňuje. Nicméně tato zkušenost mu otevřela cestu pro jeho pozdější rozsáhlé skicování (Xu Jianrong v *Zhongguo huafa yaolun*, 2016).

V roce 1959, na oslavu 10. výročí založení Čínské lidové republiky, spolupracoval Fu Baoshi s kantonským umělcem Guan Shanyuem 關山月 (1912–2000) na monumentální nástěnné malbě *Krajina tak nádherná* (*Jiangshan ruci duo jia* 江山如此多嬌) ve Velké síni lidu v Pekingu (Wan Xinhua 2014: 56).

Od tohoto okamžiku nastalo Baoshiovo nejúspěšnější období od roku 1949. Zcela se adaptoval a jeho úspěch přetrvával do konce jeho života (Wan Xinhua 2014: 56).

Zemřel v roce 1965, těsně před vypuknutím Kulturní revoluce, což Andrews (1994: 207) uvádí jako štěstí, protože by ho pravděpodobně ani jeho významný společenský a umělecký status nechránil před tragickým osudem podobným řadě dalších umělců v tomto období.

Fu Baoshi po sobě zanechal velké množství děl. Během Kulturní revoluce bylo přes 400 děl dočasně uloženo v Nankingském muzeu. V roce 1979 bylo 35 děl navráceno jeho rodině a zbývajících 365 děl věnovala manželka Fu Baoshie státu, ta jsou nyní uložena v Nankingském muzeu (Ye Zonggao 2012: 7).

Fu Baoshi je znám především pro své krajinomalby. Přesto nelze opomíjet jeho figurální díla. Podle Chen Chunxiu se Fu Baoshiova figurativní tvorba nikdy nezměnila, na rozdíl od jeho krajinomaleb, které procházely různými fázemi ovlivněnými dobovými událostmi.

O těchto změnách bude podrobněji pojednáno v následující kapitole. Z hlediska proměn ve vizuálním pojetí Fuových děl lze jeho tvorbu rozdělit do čtyř období, která budeme níže rozebírat. V raném uměleckém období zřetelně vycházel z děl starých mistrů a svůj osobitý styl příliš nerozvíjel. Následně se v jeho tvorbě projeví vlivy přejaté v Japonsku během jeho studijního pobytu v Tokiu. Další období, které sehrálo důležitou roli ve formování Fu Baoshiova stylu, byl jeho pobyt v Chongqingu (Chen Chuanxi 2003: 45). Ten byl pro Fu Baoshie zvláště důležitý v kontextu politických změn, protože docházelo k zásadním otřesům v samotných základech existence Číny, což mělo za následek, že se ve Fu Baoshiových dílech začal projevovat jasný příklon k tradicionalistickým a nacionalistickým principům (Vainker 2012: 89–96). Poslední fáze představovala jeho tvorbu po roce 1949.

3 Fu Baoshi a vývoj jeho tvorby

Umělecký přístup Fu Baoshie vychází z velmi zevrubného pochopení dějin čínské malby a z hlediska uměleckého ze soustředění se převážně na inspiraci tradiční krajinomalbou, která se začala rozvíjet v období Pěti dynastií a dynastie Song (Pejčochová 2008: 354–355). Fu Baoshi se díky studiu a hlubšímu porozumění historii čínského umění stal velice schopným umělcem a historikem umění.

3.1 Učení se od starých mistrů

V 5. století bylo ustanoveno 6 pravidel čínského malířství (*liu fa* 六法) umělcem Xie He 謝赫 (479–502), která znějí:

1. Živostí a pohybem (vyjádřit) rytmus vnitřní energie (*qi yun sheng dong* 氣韻生動).
2. Při používání štětce (uplatnit) metodu kosti (*gu fa yong bi* 骨法用筆).
3. Podobu a tvar (znázornit) podle zobrazovaného předmětu (*ying wu xiang xing* 應物象形).
4. Barvy nanášet (v souladu) s danou kategorií (*sui lei fu cai* 隨類賦彩).
5. Výjev rozvrhnout (v souladu) se zásadami struktury a kompozice (*jing ying wei zhi* 經營位置).
6. (Uvědomit si význam) tradice a kopírování (*chuan yi mo xie* 傳移模寫).³

Tyto zákony představují jádro čínského malířství a jsou manuálem k tomu, jak správně namalovat obraz. Umělec tvořící čínskou tradiční malbu musí být obeznámen s důležitostí materiálu v čínské malbě a se čtyřmi poklady vzdělavcovi studovny *wen fang si bao* 文房四寶, kam patří štětec, tuš, kámen na její roztírání a papír nebo hedvábí (Fu Baoshi 1955: 1).

Výuka tradiční čínské malby obvykle začíná kopírováním starých děl, což je postup známý jako „učení se od starých mistrů“ (*shigu* 師古). Klíčovým aspektem tohoto procesu je výběr vhodných děl k napodobení, přičemž začínající malíř postupuje od jednodušších

3 Překlad Michaely Pejčochové (Xu Guohuang 2007: 10).

ke složitějším obrazům. Po osvojení technik starších mistrů a získání základní zručnosti se malíř začíná „učit od přírody“ (*shi zaohua* 师造化). Oba tyto přístupy jsou nezbytné pro zvládnutí malířského umění (Chen Chunxiu 2003: 137). Literátští malíři se toulali přírodou a prvky fyzického světa spolu s myšlenkami a pocity si odnášeli ve své hrudi domů. Skrze reálné přírodní jevy jako jsou hory, řeky a stromy, pak znázornili svůj emoční a myšlenkový svět vyvolaný tím, co v přírodě viděli, slyšeli a cítili (Wang Yaoting 2008: 88–91).

Zájem o umění mladého Fu Baoshe dovedl do malířského obchodu, kde pracovali umělci specializující se na kopírování děl starých mistrů. Zde se Fu Baoshi začal učit malovat pod vedením mistra Zuo, který jej seznámil se starými mistrovskými díly (Chen Chunxiu 2003: 10). Jak již bylo zmíněno, Fu Baoshi čerpal inspiraci k malířství především z dynastie Song.

Zásady malby Severní Song ležely v kompozici a námětu, přičemž primární roli hrála hora. Umělci této dynastie často umísťovali horu do střední podélné osy obrazu, což vytvářelo efekt monumentality (Wang Yaoting 2008: 170). Naopak v malbách dynastie Jižní Song se malíři odklonili od zobrazování typických horských masivů a zaměřili se na detailnější přírodní prvky, jako je pahorek nebo údolí. Hlavní motiv umísťovali do jednoho rohu kompozice, čímž vznikla rohová kompozice. Tento postup kombinoval prázdný prostor s menším počtem tahů, což obrazu dodávalo průzračnost a eleganci (Wang Yaoting 2008: 140-153).

V počátcích Fu Baoshiovy tvorby můžeme pozorovat vliv malířství ze Severní Song, protože jeho centrálním motivem je hora umístěná uprostřed obrazu. Jeho nejstarší dochované obrazy pocházejí z roku 1925 a tvoří soubor čtyř závěsných svitků. Patří sem *Jízda na oslu pod bambusy* (*Zhu xia qi lu* 竹下騎馱), *Procházka s holí a nesení citery* (*Cezhang xiexin* 策杖攜琴), *Popíjení na útesu porostlém borovicemi* (*Song ya dui yin* 松崖对饮), *Vodní pavilon v podzimním lese* (*Qiu lin shuige* 秋林水閣).⁴ Tato díla vznikla v době, kdy bylo Fu Baoshiovi 21 let a byl ještě studentem. Na těchto malbách lze rozpoznat rukopis začínajícího umělce, který se snažil napodobit techniky předchozích malířů, což je patrné z kompozice a detailů jeho raných prací.

V čínské malbě se ve starých dobách vyvinulo množství štětcových tahů, z nichž některé zavedli jednotliví malíři nebo byly tahy určeny k malbě konkrétních prvků v krajině.

⁴ Obrazy jsou uloženy v Nanjingském muzeu v Nanjingu.

Tyto tahy již od dynastie Ming malíři na dílech starých mistrů studovali a pracovali s nimi při tvorbě vlastních prací. Podle Hoffmeistera (1955: 174) byl Fu Baoshi podrobně obeznámen s malbou a použitím mnoha významných štětcových tahů zavedených starými mistry. Jeho raná díla jsou toho ukázkovým příkladem.

Na první dochované malbě *Jízda na oslu pod bambusy* (*Zhu xia qi lu* 竹下騎驢) (1925) můžeme pozorovat využití techniky songského malíře Mi Fua 米芾 (1051–1107) (Chen Chunxiu 2003: 47). Po malíři Mi Fuovi se pojmenoval tah známý jako „tečka rodiny Mi“ (*mi dian cun* 米點皴), který se užívá pro znázornění hor zahalených v mracích nebo mlze. Hory jsou pokryty malými horizontálními tečkami, které vytvářejí efekt záhadnosti a hloubky (Xu Guohuang 2008: 18).

Na druhém svitku *Procházka s holí a nesení citery* (*Cezhang xiexin* 策杖攜琴) (1925) odkazuje Fu Baoshi na yuanského malíře Ni Cana 倪瓚 (1301–1374), který je známý pro své krajinomalby, ve kterých pracuje se suchým štětcem a prázdným prostorem. Dalším yuanským malířem, na kterého Fu Baoshi navazuje, je Weng Meng 王蒙 (1308–1385) (Chen Chunxiu 2003: 47).

Další malba *Popíjení na útesu porostlém borovicemi* (*Song ya dui yin* 松崖对饮) (1925) je imitací obrazu qingského malíře Cheng Sue 程邃 (1605–1691). Fu Baoshi se inspiroval jeho díly, i když ne nutně v technickém provedení. Zatímco Cheng Sui upřednostňoval suché tahy štětcem a spleť linie, Fu Baoshi se soustředil spíše na umělcovu emocionální a fyzickou přítomnost v obraze. Neusiloval o technicky přesnou kopii děl, ale často se zaměřoval na zachycení vnitřní podstaty a atmosféry předlohového obrazu (Chen Chuanxi 2003: 47). Používal konkrétní motivy, jako jsou hory, stromy nebo vodní prvky, aby vyjádřil hlubší myšlenky a emoce.

Kromě Cheng Sue navazoval Fu Baoshi také na umělce Mei Qing 梅清 (1623–1697), jehož díla v sobě nesla poetičnost a zapojení prázdné plochy. Nicméně hlavní qinský malíř, který měl na Fu Baoshie dalekosáhlý vliv, byl bezpochyby Shitao 石濤 (1642–1707). Jeho díla, která byla na svou dobu více než expresivní s odvážným použitím tuše a barev, uchvátila Fu Baoshie natolik, že se studiu jeho obrazů a osudu věnoval celý život (Chen Chunxiu 2003: 48).

Shitao byl individualista, který se vymaňoval ze zavedených tradic, odmítal slepě následovat vzory starých mistrů a kultivoval svoji expresivní techniku. To dokazuje jeho

výrok: „*Na mých lících se nikdy nebude dařit pejzům starých mistrů, jejich řasy neporostou dobře nad máma očima, nikomu na světě se nepodaří nacpat do mého břicha střeva, do mých prsou plíce starých mistrů. Takže si nechám ty svoje.*“ (Kráal 2021: 15).

Zmíněný výrok jasně vystihuje originalitu přístupu tohoto malíře. Umělec nemusí slepě následovat své předchůdce. Naopak, měl by najít svou vlastní cestu, která vychází z jeho rozumu a duše. Tento přístup je v souladu s filozofií literátské malby, která klade velký důraz na mistrovskou práci se štětcem a vyjádření oné vnitřní energie nebo podstaty objektu spíše, než na zobrazení jeho přímé podoby (Xu Guohuang 2008: 29–30). Zároveň zdůrazňuje subjektivitu v přístupu k umělecké tvorbě, která byla od nejstarších dob zásadním prvkem literátské malby a v pozdějších dobách, především za dynastií Ming a Qing, se v ortodoxním přístupu k tvorbě poněkud vytratila.

Po ukončení studia v roce 1926 se začal Fu živit jako učitel umění. Zůstal v Nanjingu a vyučoval teorii čínského malířství, dějiny čínského umění, řezbu pečetí a krajinomalbu. Současně si přivydělával právě řezbou pečetí (Spence, 2012). V roce 1931, když vyučoval na Nanjingské univerzitě, se setkal s Xu Beihongem, díky kterému získal stipendium na pobyt v Japonsku.

3.1.1 *Setkání s Xu Beihongem*

Xu Beihong sehrál klíčovou roli v životě Fu Baoshie. Nejčastěji uváděným datem jejich prvního setkání je léto roku 1931. Xu Beihong, v té době již etablovaný malíř, studoval v Evropě v letech 1919–1927. Po návratu do Číny získal pozici pedagoga na Národní centrální univerzitě v Nanjingu (Andrews 1994: 24).

Xu Beihong během své letní dovolené vycestoval do Nanchangu, zde byl jeho příjezd oznámen v místních novinách. Liao Lideng 廖李登, ředitel školy, ve které Fu Baoshi učil, se sešel s Xu Beihongem a domluvil setkání Fu Baoshie a Xu Beihonga. Jejich schůzka se nesla v pozitivním duchu a Xu Beihong, kterému se líbila Baoshiova tvorba, nabídl, aby mu dělal společnost během jeho pobytu. Následujícího dne, 2. srpna 1931, Fu Baoshi doprovázel Xu Beihonga na prohlídku významných památek v Nanchangu, konkrétně do vodního pavilonu Guyanin (*Shuiguanyinting* 水觀音亭) a chrámu Youmin (*Youminsi* 佑民寺). Během této návštěvy došlo k explozi v chrámu, ale oběma umělcům se podařilo včas utéct (Lin Mu

v Fu Baoshi yanjiu wenji 2009: 17). Je dost pravděpodobné, že tato událost je semkla a stali se celoživotními přáteli.

Xu Beihong je znám pro svou nápomoc studentům. Snažil se je podporovat při získávání studijních stipendií, díky kterým by mohli vycestovat do Evropy (Andrews 1994: 29). I nyní se Xu Beihong přimluvil za Fu Baoshie, který nakonec stipendium získal. Původně chtěl Fu Baoshi studovat ve Francii, ale kvůli nedostatku finančních prostředků se na radu Xu Beihonga rozhodl pro studium v Japonsku.

3.2 Studijní pobyt v Japonsku

Fu Baoshi studoval v Japonsku v letech 1933–1935 na Císařské škole výtvarných umění (*Teikoku bijutsu gakko* 帝国美術学校). Škola byla založena v roce 1929 a jejím spoluzakladatelem byl Kimbara Seiga 金原省吾 (1888–1963). Osobně se Fu Baoshi setkal s Kimbarou v roce 1934, když jej oslovil a vyjádřil svůj zájem o studium teorie umění pod jeho vedením. Podle pravidel školy musel být absolventem, aby mohl studovat v navazujícím programu. Vedení školy ho však navzdory těmto pravidlům přijalo. K tomuto rozhodnutí přispěl fakt, že Fu Baoshi byl prvním čínským studentem na jejich škole a Kimbara v něm viděl příležitost, jak rozšířit své znalosti o malbě do Číny. Fu Baoshi se proto stal prvním Kinbarovým učedníkem (Zheng a Xiong: 20).

Domluvili se, že polovinu dne se bude věnovat sochařství⁵ a studiu teorie malířství. Na doporučení Kinbary začal překládat jeho díla *Malířství dynastie Tang a Malířství dynastie Song*. Kinbara v této práci viděl strategickou výhodu, zejména v konkurenčním vztahu k mladším akademikům, jako byl Teng Gu 滕固 (1901–1941). Teng Gu se ve svých výzkumech a publikacích rovněž zabýval obdobím dynastií Tang a Song. Překladem těchto děl chtěl Kinbara zajistit, aby jeho práce zůstala relevantní a vlivná i v čínském akademickém prostředí (Zheng a Xiong: 21). Fu Baoshi tato díla sloučil do jedné knihy *Malířství dynastie Tang a Song* (*Tang song zhi hui hua* 唐宋之绘画), která byla později vydána v Šanghaji v roce 1945.

Rovněž přeložil kapitolu *Teorie východního umění* (*Dongyan meishu lun* 东洋美术论), která byla v roce 1935 publikována v šanghajském časopise *Kultura a výstavba* (*Wenhua jianshe* 文化建设). Ve stejném roce nakladatelství Komerční tisk (*Shangwu yin shuguan*

⁵ Podle dostupné literatury není známo, zda jsou dochována Fu Baoshiova sochařská díla.

youxian gongsi 商務印書館有限公司) vydalo knihu *Teorie čínské malby* (Zhongguo huihua lilun 中国绘画理论), která obsahovala 300 esejí čínských a japonských umělců a jejich teorie o čínské malbě (Zheng a Xiong: 21–22). Tato díla byla relevantní pro studium čínského malířství a Fu Baoshi z těchto překladů učil později své studenty. Pod vedením Kinbary si zlepšil své akademické schopnosti.

Vliv na Fu Baoshie měl také malíř a pedagog Yokoyama Taikan 横山 大観 (1868–1958), který do tradiční japonské malby přinášel prvky ze západního malířství a byl důležitou osobou při šíření nového stylu malby *Nihonga*⁶. Taikan je jedním z hlavních představitelů tzv. „mlžného stylu“ (*morotai* 朦朧体). Tento styl se vyznačuje jemnými rozptýlenými efekty, které vytvářejí atmosféru snové mlhoviny. Jeho díla jsou syntézou precizní práce se štětcem a s tuší, do které jsou zakomponovány západní realistické prvky, jako je využití kontrastu světla a stínu (*chiaroscuro*) (Lee 2015: 137). Vizuální efekty *nihongy* sloužily Fu Baoshiovi později jako zdroj inspirace pro inovativní zobrazení přírodních jevů v čínské tušové malbě.

V Japonsku se Fu Baoshi setkal s tradičními japonskými dřevořezovými tisky *ukiyo-e* (浮世絵). Častým námětem tisků *ukiyo-e* byly krásné ženy. Motiv ženy převzal Fu Baoshi do svých děl a některé jeho práce byly zjevně inspirovány japonskou estetikou: jednoduchostí, jemností a decentností. V dílech zobrazujících ženy využívá méně štětcových tahů a je v nich více prázdného prostoru. Zachycuje krásu pomíjivosti, osamělosti a vyvolává pocit „prázdné, a přesto hluboké krásy“ (*kong ji de you xian zhi mei* 空寂的幽玄之美) (Pang Ou v Fu Baoshi yanjiu wenji 2009: 218).

Tvůrci *ukiyo-e* ve svých obrazech často také realisticky zachycovali přírodní jevy. Na rozdíl od čínské malby, ve které byly v té době přírodní jevy vyjádřeny spíše abstraktně nebo prostřednictvím pohybu oděvu, naklánějících se stromů nebo dramatických oblaků před bouří, japonští umělci znázorňovali v malbě i grafice jednotlivé dešťové kapky (Yuan Ping 2015: 37).

Fu Baoshi zde nacházel prostor pro seznámení se s cizími technikami. Vydal se na cestu přesvědčeného nacionalismu a odvážného individualismu. Díky studiu v Tokiu si začal

6 Sullivan (1973: 124) vysvětluje *Nihongu* (*riben hua* 日本畫) jako tradiční japonskou malbu, která vznikla v reakci na vliv západního umění na konci 19. a začátku 20. století. *Nihonga* vycházela z čínských malířských principů a teoretických základů. Stejně jako čínské tradiční malířství, tak i v japonském malířství byl nejčastější materiál hedvábí nebo papír.

všímat stagnace v čínském malířství. Sám proto svá díla začal naplňovat odstíny a také expresivními tušovými valéry (Chung 2012: 30).

V obrazech zachycujících krajinu začal být expresivnější prostřednictvím intenzivnějšího využití „stříkané tuše“ (*po mo 潑墨*)⁷ a stínovacích technik, což byl odklon od jeho dřívější strnulé kresby obrysových linií zaměřených na drobné detaily. Odvážil se využívat rozsáhlejší tmavší plochy tuše, které obrazu dodávají větší živost (Pang Ou v Fu Baoshi yanjiu wenji 2009: 216).

Fu Baoshi chtěl svou usilovnou práci představit veřejnosti, a tak za pomoci svého mentora Kinbary uspořádal první výstavu, která se uskutečnila v 7. patře obchodního domu Ginza Matsuzakaya v Tokiu od 10. do 14. května 1935. Bylo zde vystaveno 54 obrazů a 98 pečetí. Na zahajovací ceremoniál vernisáže se dostavil nejen Kinbara, ale i další prominentní osobnosti jako Taikan, romanopisec Sato Haruo 佐藤 春夫 (1892–1964) nebo státní úředník Naohiko Masaki 正木直彦 (1862–1940), kteří Fu Baoshie podpořili a zakoupili si od něj obrazy a pečetě. Výstava byla velmi zdařilá a přinesla Baoshiovi finanční zisk 300 yuanů (Zheng a Xiong: 26).

Úspěch výstavy utvrdil Fu Baoshie ve svých uměleckých schopnostech a povzbudil ho do dalších iniciativ. Plánoval otevřít muzeum v Nanjingu a chtěl uspořádat další výstavu v listopadu. Kvůli nemoci své matky se musel 24. června vrátit zpět do Číny a jelikož již nedostal studijní stipendium, musel zůstat v Číně. V říjnu přijal pozici pedagoga na Nanjingské centrální univerzitě, kde byl Xu Beihong ředitelem a do Japonska se tak již nikdy nevrátil.

Před odjezdem nechal svá díla u Kinbary. Po smrti Kinbary bylo Fu Baoshiových 26 obrazů a 2 kaligrafická díla věnováno Císařské škole výtvarných umění (Zheng a Xiong: 26).

Jak uvádí Anita Chung (2012: 7), pobyt v Japonsku měl dalekosáhlý vliv na Fuův postoj k umění jeho rodné Číny. Odstup, s jakým jej dovedl nahlédnout díky japonskému prostředí, mu dopomohl k nalezení své vlastní linie umělecké tvorby, která akcentovala to nejlepší z tradičních technik. Ta však souběžně usilovala o nalezení výrazu příhodného pro nové časy. Baoshiův pobyt v Japonsku v něm posílil národní a kulturní uvědomění.

⁷ Technika využívající větší množství ředěné tuše (Wang Yaoting 2008: 75).

Po návratu z Japonska se v důsledku politických nepokojů přesunul na jihozápad Číny. Tato změna se výrazně odrazila v jeho životě i dílech. Jak již bylo řečeno v úvodu, období v Chongqingu představovalo pro Fu Baoshie jeden z vrcholů jeho života. V jeho dílech se začaly projevovat nové vlivy převzaté z Japonska a jeho obrazy získaly unikátní dynamiku. O jeho tvorbě a situaci v meziválečném období bude více pojednáno v následující kapitole.

3.3 Pobyty v Chongqingu

Jak již bylo zmíněno v kapitole o jeho životě, Fu Baoshi se po vypuknutí druhé čínsko-japonské války přidal k Třetímu úřadu politického oddělení, kde zastával funkci sekretáře Guo Morua a pracoval na protijaponské propagandě (Chung 2012: 13).

V dubnu 1938 se politické oddělení přesunulo z Wuhanu do Chongqingu, ale 4. května bylo centrum města napadeno a zapáleno japonskými jednotkami. Po této události se Třetí úřad rozdělil na dvě divize: jedna si ponechala kanceláře v centru Chongqingu, zatímco druhá se přestěhovala na venkov. Fu Baoshi se ocitl ve venkovské sekci a usadil se poblíž Geleshanu v Sichuanu, kde strávil následujících 8 let (Vainker 2012: 90). Národní centrální univerzita se přesunula do Chongqingu a Fu Baoshi znovu zaujal svou pozici pedagoga. V roce 1940 spolu s Guo Moruem odstoupili ze svých pozic, protože se odmítli přidat ke KMT, a tak Fu Baoshi pracoval pouze jako učitel historie umění (Chung 2012: 13).

Fu Baoshi byl s rodinou ubytován v domě bez oken a musel používat kuchyňský stůl jako pracovní plochu. Navzdory špatným podmínkám se pobyt v Chongqingu stal velmi důležitým milníkem v jeho životě. Nejvýznamnějším novým prvkem jeho obrazů bylo zobrazení deště a vytvoření svého vlastního inovativního tahu (Vainker 2012: 91).

3.3.1 Motiv deště

Příznačným projevem chongqingského období je soustředěnost na atmosférické jevy. V Baoshiových dílech se stává centrálním motivem dešť, a to v různých formách: silné lijáky, lehké přeháňky, mlha a vlhkost v přírodě. Jeho obrazy často kombinují dešť s jinými přírodními prvky, čímž vytvářejí soudržný atmosférický efekt. Přítomnost deště v jeho dílech vyvolává melancholickou náladu, reflektující témata odloučení a prchavou povahu života. To je zvláště patrné v malbách jako *Horský déšť* (*Shan yu* 山雨) (1945), ve kterém

povětrnostní podmínky slouží jako metafora pro obtíže a odolnost lidského ducha (Clarke 2006: 111–112).

Podle Clarka (2006: 110) lze motiv deště vnímat jako metaforu k sociopolitickému kontextu Baoshiovy doby. Ponurá a utlačující atmosféra vytvořená deštěm v jeho malbách může odrážet turbulentní období čínsko-japonské války a její následky. Tato interpretace přidává jeho obrazům hlubší rozměr, naznačující smysl národní krize.

Fu Baoshi při znázornění deště čerpal ze svých zkušeností v Japonsku. Clarke (2006: 120) zdůrazňuje vliv Taikana, dále Nagasawa Rosetsu 長沢芦雪(1754–1799) nebo Maruyama Okyo 圓山 應舉 (1733–1795). Kromě technik a obrazů japonských malířů také studoval západní akvarelovou malbu. Přestože to není potvrzené, je dost pravděpodobné, že se při studiu zobrazování vodních prvků setkal s obrazem *Děšť, pára a rychlost – Velká západní železnice* (1884) od anglického malíře Williama Turnera (1775–851), který Fu taktéž inspiroval (Clarke 2006: 120–121).

Fu Baoshi experimentoval s malbou deště, dokud nenašel svůj charakteristický styl jeho zobrazení. Nejprve připevnil papír na zeď, poté štětcem namočeným v kamencové vodě přejížděl prudkými pohyby po povrchu papíru. Kvůli obtížnosti aplikace tuše na místa přetřená kamencovou vodou, vznikla řada prázdných míst, která představovala dešť. Tento kontrast mezi tmavými tušovými valéry a světlými prázdnými prostory přispíval k dojmu plastičnosti a dával obrazu hloubku a dynamiku. Při ztvárnění silného deště preferoval velký štětec, aby mohl vytvořit atmosféru rychle padajících dešťových kapek (Lili Fen v Fu Baoshi yanjiu wenji 2009: 199). Kromě této metody využíval lavírování tuší, díky kterému také dosáhl kýženého efektu deště (Clarke 2006: 116).

Fu Baoshiův jedinečný přístup zobrazení deště spočívá v zachycení jeho pohybu (*dong* 动). Na rozdíl od uspořádaných linií deště v japonském *ukiyo-e* je Baoshiův dešť chaotický, což vytváří dojem vitality. Tato dynamika je dosažena pomocí silných a zametavých tahů štětcem (Yuan Ping 2015: 39).

Aby měl volnou ruku, musel se však vymanit ze zavedených štětcových tahů a přijít s novým tahem, který se stal natolik specifickým, že se mu začalo říkat „Baoshiův tah“ (Baoshi cun 抱石皴).

3.3.2 Baoshiův tah (Baoshi cun 抱石皴)

以金剛坡為中心周圍數十裡我常跑的地方，確是好景說不盡。一草一木、一丘一壑，隨處都是畫人的粉本。煙籠霧鎖，蒼茫雄奇，這境界是沉湎於東南的人胸中所沒有所不敢有的。這次我的山水的制作中，大半是先有了某一特別不能忘的自然境界而后演成一幅畫。

„Okolí, kde se rád procházím, s Diamantovým vrchem uprostřed se naskýtá krajina nepopsatelně krásná. Každé stéblo trávy, každý strom, každý kopec a údolí, všechno je inspirací čekající na malíře, aby je ztvárnil. Scénérie zahalená v mlze a oparu, ve všudypřítomné, vznosné a úžasné atmosféře, to je pohled, který si lidé na jihovýchodě těžko představí. V této době byla většina mých krajinomaleb výsledkem právě tohoto nezapomenutelného prostředí.“ (Fu Baoshi v Fu Baoshi Yanjiu 2003: 51)

Během svého pobytu v Sichuanu Fu Baoshi cítil potřebu vymanit se ze „zajetí“ tradiční práce se štětcem a s tuší. Příroda, kterou byl obklopen, ho motivovala k hledání větší svobody a volnosti ve svém umění. Fu Baoshi se rozhodl odejít od zažitých tušových tahů a vytvořit si svůj vlastní jedinečný a charakteristický, který je známý jako Baoshiův tah (baoshi cun 抱石皴).

Vizuálně je popsateľný jako množství tahů štětcem, které vytvářejí komplexní texturu měkkého štětce a rozpitých tušových valerů. Štětiny rozprostřel tak, aby působily rozbitým dojmem a použil je s naprostou volností, pokud jde o pohyb, rychlost, tlak a směr (Chung 2012: 16). Většina Baoshiových obrazů využívá tento tah, a tak jsou jeho díla unikátní v dynamičnosti. Namaloval v Sichuanu spoustu obrazů a uspořádal samostatnou výstavu v roce 1942.

Podle Lin Mua (v Fu Baoshi yanjiu wenji 2009: 226) byla hlavním důvodem pro uspořádání výstavy snaha Fu Baoshie ukázat Xu Beihongovi, že jeho díla mají schopnost oslovit široké spektrum zájemců. Fu Baoshi, který v té době vyučoval dějiny umění, chtěl změnit tehdejší zaměření a začít vyučovat čínskou malbu. Ředitel školy Xu Beihong jeho žádost zamítl s argumentem, že není důvod měnit dosavadní studijní plán. Chang Renxia 常任俠 (1904–1996), pedagog na stejné univerzitě, navrhl Fu Baoshiovi zorganizovat výstavu a ukázat svá díla veřejnosti. Navzdory pozitivnímu ohlasu, nebyla zaznamenaná žádná reakce Xu Beihonga a Fu Baoshi nadále vyučoval dějiny čínského umění. Lin Mu se domnívá, že ačkoliv byl zpočátku Xu Beihong velkým podporovatelem Fu Baoshie, tato událost mohla způsobit změnu povahy jejich vztahu.

Na výstavě bylo kolem 100 děl, která vznikla po vypuknutí války. Jednalo se převážně o krajinomalby. Z figurální malby vystavil obraz *Básník Qu Yuan* 詩人屈原.⁸ Dalším důvodem k uspořádání výstavy byla snaha pozvednout národního ducha (Chung 2012: 15).

Fu Baoshi strávil 8 let ve Sichuanu. Procházel se okolím a čerpal z impozantní přírody. V jeho obrazech zachycoval krásy čínské krajiny: majestátních pohoří, širokých řek, potoků, vodopádů a atmosférických jevů. Jeho technika a styl se rozvíjely pod vlivem této přírodní krásy a proměn v jeho vlastním nitru. Chongqing je místo, kde umělcův malířský styl dozrál a jakékoliv další změny v jeho tvorbě byly již pouze výsledkem niterného stavu, nikoliv technických změn (Chen Chuanxi 2003: 50). Po skončení války se musel postupně začít přizpůsobovat novým nárokům na umění. O tom, jak se přizpůsobil bude pojednáno v následující kapitole.

3.4 Fu Baoshi po roce 1949

Po skončení občanské války, kdy komunistická strana zvítězila a nacionalisté se stáhli na Taiwan, mnoho umělců uprchlo také na Taiwan. Fu Baoshi se však rozhodl zůstat v pevninské Číně a neemigrovat. Přirozeně tak došlo k zásadnímu posunu v tématech a námětech jeho uměleckých projevů (Andrews a Shen 2012: 139).

29. července 1949 byl Fu Baoshi jmenován profesorem čínské malby na umělecké fakultě Národní centrální univerzity a 20. srpna se vrátil do Nanjingu, aby pokračoval v pedagogické činnosti ve výuce malby (Wan Xinhua 2014: 33). Fu pravděpodobně předvídal nadcházející změny a pochybnosti ohledně své pozice v novém ideologickém světě vyjádřil v dopise Xu Beihongovi. Ten mu vyjádřil podporu a napsal mu, že „budoucnost umění je zářivá a slibná“ (*huishi qiantu, guangmang wanzhang* 繪事前途, 光芒萬丈) (Wan Xinhua 2014: 36).

Fu Baoshi se jako všichni profesoři a umělci musel zúčastnit šestiměsíčního indoktrinačního kurzu s cílem poznat život na venkově a naučit se kreslit reálný život prostých lidí. Po dokončení této „převýchovy“ měl možnost vrátit se na svou pozici vyučujícího. Fu Baoshi i tak nadále prosazoval, aby se všichni studenti učili malovat skrze kopírování obrazů starých malířů. Během prvních dvou let studenti kopírovali staré obrazy,

⁸ Qu Yuanův屈原 (340 př.n.l.–278 př.n.l.), legendární sebevraždný čin, muž se raději utopil v řece, než aby sloužil králi v jeho snaze sjednotit Čínu pod svou vládou. Stal se tak personifikací neochvějné loajality, kterou se pokoušely přivlastnit si pro ideologické účely čínské režimy napříč politickým spektrem

výukové manuály a díla svých učitelů. Teprve ve třetím roce, pravděpodobně v reakci na vnější tlak, začal Fu Baoshi vyučovat kresbu (Andrews 1994: 75).

Je důležité zdůraznit, že se během hledání svého místa v Nové Číně zpočátku Fu Baoshi adaptoval obtížně a pomalu. Ještě na výstavě v Nanjingu 17. února 1950 se snažil stylizovat své dílo do tehdy propagovaných novoročních obrazů (*nianhua* 年畫). Tímto krokem se pokoušel přizpůsobit potřebám nové společnosti a připojit se k revolučnímu hnutí. Jeho vystavené dílo *Tři hvězdy na dveřích* (*San xing zai hu* 三星在戶) zobrazovalo revoluční obraz lidové armády v silných rudých tónech. Pro svou lepší a snazší adaptaci v Nové Číně začal studovat básně Mao Zedonga (Wan Xinhua 2014: 245). Právě díky přátelství s Guo Moruem, který si občas vyměňoval básně s Mao Zedongem, získal Fu Baoshi kopie několika dosud nepublikovaných básní Mao Zedonga a vytvořil díla inspirovaná těmito básněmi, která byla vystavena na První výstavě tradiční čínské malby v roce 1953 (Andrews a Shen 2012: 176). Jednalo se o 2 obrazy *Překročení řeky Dadu* (*Qiang du da duhe* 搶渡大渡河) a *Přechod přes zasněžené hory* (*Guo xue shan* 過雪山). Oba obrazy jsou realistické a vykreslují skutečné historické události. Na rozdíl od jeho dřívějších děl, ve kterých byla krajina hlavním motivem, se zde stávají vojáci ústředním motivem a zabírají většinu kompozice. Fu Baoshi zdůrazňuje význam historických momentů a heroismus vojáků, což přináší do jeho tvorby nový rozměr zaměřený na revoluční historii (Wan Xinhua 2014: 254).

První národní výstava tušové malby byla uspořádána v září 1953 v Pekingu. Již v květnu Ministerstvo kultury nařídilo místním kulturním správám začít shromažďovat umělecká díla. Z 842 přijatých obrazů byla vybrána pouze jedna třetina, která splňovala charakteristiky národního umění a reflektovala nový život lidu. Cílem výstavy bylo rozvíjet a podpořit tvorbu tradiční malby (Andrews 1994: 161–162). Po úspěchu Fu Baosiových obrazů na výstavě byla jeho 2 díla publikována v literárních časopisech *Lidová literatura* (*renmin wenxue* 人民文學)⁹ a *Literatura a umění Jiangsu* (*Jiangsu wenyi* 江蘇文藝), což pro něj představovalo velkou poctu a začalo se mu dostávat uznání i v politických kruzích (Wan Xinhua 2014: 46).

V březnu roku 1954 byl Fu Baoshi vybrán Čínským lidovým výborem pro mír (*Zhongguo renmin baowei heping weiyuanhui* 中國人民保衛和平委員會), jehož předsedou byl Guo Moruo, aby vytvořil 4 monumentální malby: *Paní Xiang* (*Xiang furen* 湘夫人),

⁹ První vydávaný literární časopis v komunistické Číně založený v roce 1949.

Východ je rudý (*Dongfang hong 東方紅*), *Jarní déšť v Jiangnanu* (*Jiangnan chunyu 江南春*) a *Mlha v Geleshanu* (*Gele shan zhi wu 歌樂山之霧*). Tato díla nesoucí politický kontext výrazně přispěla k jeho prestiži (Wan Xinhua 2014: 48).

V květnu téhož roku byl Fu Baoshi zvolen ředitelem Východočínské asociace umělců (*Huadong meishujia xiehui 華東美術家協會*) a v září byl zvolen členem Jiangsu asociace literárních a uměleckých pracovníků (*Jiangsu sheng wenxue yishu gongzuozhe lianhehui 江蘇省文學藝術工作者聯合會*). V následujících letech se Fu Baoshi aktivně účastnil mnoha akcí organizovaných Čínským lidovým výborem pro mír, čímž dále upevňoval své postavení jak v umělecké, tak v politické sféře (Wan Xinhua 2014: 48).

I přes své postavení si Fu Baoshi uvědomoval nutnost sebekritiky, která sloužila jako prostředek prokazování straně svou oddanost. Koncept „kritiky a sebekritiky“ (*piping yu ziwo piping 批評與自我批評*) byl integrální součástí politického a ideologického rámce v Číně, zdůrazňující neustálé introspektivní sebezpytování a veřejnou kritiku jako prostředky k zabezpečení oddanosti k socialistickým ideálům. Fu Baoshi kritizoval slepé následování starých mistrů (*mixin guren 迷信古人*), což pro něj znamenalo nekritické kopírování starých malířů bez přizpůsobení se současné době a slepou víru v tuš a štětec (*mixin bimo 迷信筆墨*), která označovala bezvýhradnou důvěru v tradiční techniky bez ohledu na jejich relevanci či efektivitu v dané době. Fu Baoshi přiznal, že i on sám byl v minulosti viníkem takového přístupu a měl by za to být kritizován (Zhu 2020: 164).

Jak uvádí Zhu (2020: 164) Fu Baoshi zcela převzal koncept „ideologie na prvním místě, umění až na druhém“ (*sixian di yi, yishu di er 思想第一, 藝術第二*). Tento přístup, v kombinaci s jeho osobními vazbami na vysoce postavené členy Komunistické strany, pro něj představoval záruku prosperity v uměleckém prostředí.

Z výše nastíněného vývoje tvorby Fu Baoshe je bezpochyby jasné, že byl talentovaným umělcem. Nicméně za jeho úspěchem stojí mnoho dalších faktorů. Politická konformita a strategické osobní vztahy byly klíčovými determinanty pro úspěch umělců v daném období. Fu Baoshi nejenže prokázal své umělecké schopnosti, ale také dovedně navigoval politické prostředí a udržoval důležité kontakty. Nepochybně mu jeho přátelství s Guo Moruem přineslo mnoho příležitostí, což Fuovi umožnilo udržet si pozici a pokračovat ve své tvorbě.

Je pravděpodobné, že právě díky svým osobním konexím a postavení, byl Fu Baoshi vybrán, aby vedl delegaci do Evropy v květnu 1957. Jeho cesta byla zajímavým příspěvkem v rámci kvetoucích kulturních vztahů mezi Čínou a Východním blokem. V následující kapitole proto budou představeny počátky diplomatických vztahů mezi Čínou a Československem.

4 Cesta Fu Baoshie do Československa

4.1 Počátky československo-čínských vztahů

V červnu 1919 Čínská republika (1912–1949) a první Československá republika (1918–1938) oficiálně navázaly diplomatické vztahy, které byly dále upevněny v roce 1930 podpisem Smlouvy o přátelství a obchodu (Jiang Li, 2022). Významný okamžik vzájemných vztahů obou zemí nastal 6. prosince 1932, kdy československý ministr zahraničí Edvard Beneš přednesl v sídle Společnosti národů v Ženevě projev, ve kterém důrazně odsoudil japonskou agresí proti Číně (Jiang Li, 2022). Tento projev měl v Číně velký ohlas a přinesl Benešovi i Československu značné sympatie (Bakešová, 2020).

Jako průmyslová velmoc vyváželo Československo do Číny širokou škálu zboží, zejména strojní zařízení a zbraně, jelikož čínský průmysl se teprve rozvíjel. V letech 1919–1939 se vztahy mezi Čínou a Československem dále upevňovaly obzvláště díky rozsáhlým hospodářským a obchodním vztahům. Československo sehrálo klíčovou roli při založení první velké čínské elektrárny v Šanghaji ve 20. letech 20. století (Bakešová 2019: 123).

Po druhé světové válce se začala psát nová kapitola československo-čínských vztahů. 30. června 1949 představil Mao Zedong ve svém eseji *O diktatuře lidové demokracie* (*Lun renmin minzhu zhuanzheng 論人民民主專政*) politiku „příklonu k jedné straně:

„Ve světle zkušeností nasbíraných za těchto čtyřicet a osmadvacet let se všichni Číňané bez výjimky musí přiklonit buď na stranu imperialismu, nebo na stranu socialismu. Neexistuje třetí cesta. Jsme proti Čankajškovým reakcionářům, kteří se přiklánějí na stranu imperialismu, a jsme také proti iluzím o třetí cestě.“(Mao Zedong 1949: 411–423)

Tato politika signalizovala pevné připojení Číny k socialistickému táboru (Su, Ge: 2017). Snahy o podporu jednoty socialistického tábora se promítaly do kulturní spolupráce s ostatními zeměmi sovětského bloku. Mao Zedongův důraz na vytvoření země lidově demokratické diktatury založené na svazu dělníků a rolníků zdůrazňoval odhodlání Číny jít

socialistickou cestou. Ve svém návrhu na sjednocení Sovětského svazu, dalších lidově demokratických zemí a proletariátu ostatních národů se Mao Zedong snažil vytvořit jednotnou mezinárodní frontu. Cílem této vize bylo podpořit solidaritu a spolupráci mezi socialistickými státy, včetně intenzivní kulturní interakce (Passin 1962: 24–45).

Toto spojenectví v čele se Sovětským svazem tvořilo klíčový bod čínské zahraniční politiky a zahrnovalo nejen politickou, ale i kulturní a ideologickou spolupráci. Premiér Zhou Enlai představil 31. prosince 1953 zásady pro oblast zahraniční politiky nazvané *Pět principů mírového soužití* (*Heping gongchu wu xiang yuanze* 和平共處五項原則), kterými byly vzájemné respektování svrchovanosti a územní celistvosti, vzájemné neútočení, nevměšování se do vnitřních záležitostí druhé strany, rovnost a vzájemný prospěch (Jiali a Thakur 2004: 30–32).

Tyto zásady byly posléze aplikovány i na oblast kulturních vztahů se zeměmi socialistického bloku. Společná ideologie se Sovětským svazem položila základ pro rozsáhlé iniciativy kulturní výměny s ostatními socialistickými zeměmi (Su, Ge: 2017), ve kterých nezůstalo stranou ani Československo.

Po skončení Druhé světové války v roce 1945 navázala Čína a Československo na kvetoucí kulturní kontakt. Proběhla celá řada výstav a docházelo k častým návštěvám kulturních delegací. V rámci Světového kongresu obránců míru, jehož jedna část se konala v Praze v roce 1949, do Prahy zavítal například Xu Beihong. Členové delegace byli lidé z různých uměleckých odvětví: historici umění, dramatici, spisovatelé a básníci (Pejčochová 2008: 30).

Do ČLR se také v roce 1950 vypravila delegace vedená Jaroslavem Průškem, která byla pověřena sjednáním kulturní dohody, a kterou následně podepsal tehdejší ministr kultury Václav Kopecký (1897–1961). Následovala kulturní výměna, která zahrnovala studentskou mobilitu i řadu výstav (Bakešová, Kučera a Lavička 2019: 233).

Jako nejdůležitější událost československo-čínských kulturních vztahů lze považovat vyslání delegace o 17 členech, která trvala od 23. září až do 11. prosince 1953. Delegace zahrnovala československé umělce jako například Marii Majerovou, Marii Pujmanovou, výtvarníky Adolfa Hoffmaistera nebo Márii Medveckou. Jejím výsledkem byla hojná publikační a umělecká činnost, kterou umělci prokázali, že kulturní pobyt pro ně měl odpovídající význam (Pejčochová 2008: 33).

V roce 1955 vycestoval do Číny také pozdější předseda Svazu Československých výtvarných umělců Bohumír Dvorský (1902–1976), který strávil v Číně 3 měsíce. Během svého pobytu si vybudoval pozitivní vztah k Číně (Tomeš 1958: 14). Kulturní výměna byla tedy bohatá a neustále se rozvíjela. V roce 1957 došlo k aktualizaci Dohody o kulturní spolupráci,¹⁰ která platí dosud.

4.2 Svaz Československých výtvarných umělců

V rámci kulturního a uměleckého prostředí v Československu je potřeba neopomenout roli Svazu československých výtvarných umělců (dále jen SČSVU). Stejně jako v jiných socialistických zemích bylo hlavním záměrem v oblasti umění podchytit výtvarný projev všech umělců a podříditi ho své ideologii.

SČSVU byl založen v roce 1956 po reorganizaci předchozího Ústředního svazu československých výtvarných umělců, k níž došlo na celostátní konferenci konané 21. až 22. ledna 1956. Hlavním úkolem Svazu bylo zaštitovat umělce a dohlížet na dodržování ideologických směrnic. Nové předsednictvo bylo zvoleno na ustavující schůzi ústředního výboru SČSVU 6. listopadu 1956. Nově zvoleným předsedou se měl stát malíř a karikaturista Antonín Pelc, který pozici odmítl z důvodu své pracovní vytíženosti. Místo něj byl zvolen malíř, kreslíř a grafik Bohumír Dvorský, který vstoupil do KS strany teprve v roce 1956 a byl prototypem bezproblémového umělce (Binarová 2017: 37).

SČSVU se postupně rozšířil do všech krajských měst v Československu, do Brna, Zlína (Gottwaldov), Ostravy a do dalších městech. Počet členů svazu rostl a v druhé polovině 60. let čítal nad 4000 osob (Binarová 2017: 40). Můžeme zmínit umělce Adolfa Hoffmeistera, Jindřicha Chaloupeckého či Jana Kotíka.

Svaz výtvarných umělců podléhal jak Komunistické straně (ÚV KSČ), tak Ministerstvu kultury. Ministerstvo kultury vydávalo závazné vyhlášky, například týkající se dotací apod., ale rozhodující slovo měla vždy Komunistická strana. Výdaje spojené s činností Svazu československých výtvarných umělců byly převážně hrazeny ze státních dotací (Binarová 2017: 43).

V roce 1957 na základě Dohody o kulturní spolupráci, čínská strana hodlala splnit 4. bod 1. odstavce kulturní dohody na rok 1957 a koncem května vyslat skupinu 5 umělců

¹⁰ Dohoda o kulturní spolupráci mezi vládou Československé republiky a vládou Čínské lidové republiky (Peking, 27. března 1957) SC.32/79.

do Československa. Tento krok byl součástí strategie kulturní diplomacie, která měla za cíl posilovat mezikulturní výměnu a spolupráci. Čínské Ministerstvo kultury vybralo Fu Baoshie jako hlavního vedoucího delegace. V následující kapitole bude představena cesta Fu Baoshie a dalších členů delegace.

5 Analýza - Fu Baoshi na cestě v Evropě

5.1 Představení pramene

今年五月，我國政府根據中捷、中羅文化合作協定1957年執行計劃，派遣了中國美術家代表團赴捷克斯洛伐克和羅馬尼亞進行訪問，我光榮地參加了。在將近三個月的訪問期間，我完成了五十幅畫，內容有風景名勝、古代建築和基本建設工地等等。在捷克斯洛伐克時間較長，造訪了十幾個大城市，畫了三十幅；在羅馬尼亞時間較短，訪問了四、五個大城市，畫了二十幅。

„Tento rok v květnu vyslala naše vláda, na základě dohody o kulturní spolupráci mezi Čínou a Československem a mezi Čínou a Rumunskem z roku 1957, čínskou delegaci výtvarníků na návštěvu Československa a Rumunska. Měl jsem tu čest se této delegace zúčastnit. Během téměř tříměsíční návštěvy jsem dokončil padesát obrazů, jejichž námětem byly přírodní scenérie, historické budovy a stavení. V Československu, kde jsme strávili delší dobu, jsem navštívil více než deset velkých měst a vytvořil třicet obrazů. V Rumunsku, kde jsme strávili kratší dobu, jsme navštívili čtyři až pět velkých měst a vytvořil jsem dvacet obrazů.“ (Fu Baoshi 1958: nestr.)

V předmluvě ke své sbírce *Vybraná díla z návštěvy Fu Baoshie v Československu* (Fu Baoshi fangwen Jiekeshiluofake xiesheng zuopin xuanji 傅抱石訪問捷克斯洛伐克寫生作品選集) (1958) Fu Baoshi nastiňuje důvod své cesty a její itinerář. Delegace zahájila svou cestu v Československu, kde strávila 60 dní, a zakončila ji v Rumunsku, kde pobývala dalších 30 dní.

Ačkoliv v dostupném pramenu není uveden přesný důvod, proč byl vybrán právě Fu Baoshi, lze předpokládat, že jeho dobré vztahy s vysoce postavenými funkcionáři sehrály významnou roli. Ministerstvo kultury v Číně rozhodovalo o tom, kdo pojede, a pravděpodobně díky těmto konexím byl Fu Baoshi zvolen za vedoucího delegace.

Delegace byla zpočátku pětičlenná a její členové byli: generální sekretář delegace a ilustrátor Te Wei 特伟 (1915–2010), náměstek ředitele Výtvarné akademie Jižní Číny a malíř Taiyang Yang 陽太陽 (1909–2009), sochař a profesor sochařství na Ústřední umělecké akademii v Pekingu Wang Linyi 王临乙 (1908–1997), člen redakční rady Lidového uměleckého nakladatelství a malíř novoročních a seriálových obrázků Jiyou Liu 刘继卣 (1918–1983). Na poslední chvíli byl zahrnut do delegace ještě šestý člen, sekretář a tlumočnick do ruštiny, Gao Teweí 高德伟 (Archiv hl. m. Prahy, fond Ministerstvo školství a kultury, karton 94, sign. 35 Čína).

Jelikož Fu Baoshiova cesta do východní Evropy není příliš probádané téma, pokusím se v následující kapitole co nejdříve zmapovat jeho cestu a následně zanalyzovat vybrané obrazy v chronologickém sledu, jak skrze ně Fu Baoshi dokumentoval svůj pobyt. Pro lepší představu o této cestě budu doplňovat itinerář pomocí některých inskripcí na obrazech, prostřednictvím kterých Fu Baoshi zmiňuje důvody vzniku obrazu nebo poskytuje více informace o navštívených místech.

5.2 Československo

První navštívenou zemí v Evropě bylo Československo. 25. května odletěla delegace z Pekingu do Prahy, kde se zdrželi krátkou chvíli, než se vydali na oficiální cestu, která začínala ve městě Smolnice.

1. června přijel Fu Baoshi spolu s delegací do města Smolnice na Slovensku. Při prohlídce města vytvořil rychlou skicu *Brána Smolenského zámku* (*Simolienizi gong damen* 斯摩列尼茲宮大門), kterou později večer přepracoval do většího obrazu *Smolenský zámek* (*Simolienizi gong* 斯摩列尼茲宮). Následující den v ranních hodinách stihl vytvořit třetí vyobrazení zámku v díle *Výhled ze Smolenského zámku* (*Cong simolienizi gong xia wang* 從斯摩列尼茲宮下望) (Ye Zonggao 2012: 275). Zámek v pseudogotickém stylu byl první evropskou architekturou, kterou Fu Baoshi namaloval. Vznik zámku se datuje do 15. století a od roku 1953 je ve vlastnictví Slovenské akademie věd, slouží také jako místo ke konferencím a schůzkám.

Odpoledne dne 2. června odcestoval Fu Baoshi spolu s dalšími členy delegace do Vysokých Tater a ubytovali se v hotelu Lomnica na úpatí hor. Během cesty čerpal z krásy přírody, kterou viděl, a ještě ten den na hotelu namaloval obraz *Pohled na Vysoké Tatry z auta* (*Fuda te da shan che zhong suo jian* 赴大特達山車中所見).

V oblasti Vysokých Tater se delegace zdržela 6 dní. Vzhledem k tomu, že tu měl Fu Baoshi více času, vytvořil mnoho děl, jako například *Pohled na jih z Vysokých Tater* (*Da teda shan nan wang* 大特達山南望) a *Pohled z observatoře ve Vysokých Tatrách* (*Da teda shan tian wen tai pang jijing* 大特達山天文台旁即景) (Ye Zonggao 2012: 276). Obrazy namalované ve Vysokých Tatrách zobrazovaly čistě přírodní scenérie, a tak na první pohled působí jeho díla dosti podobně čínským scenériím, která maloval během chongqinského období.

V Tatrách pobývali do 8. června a pak se přesunuli do Bratislavy, kde navštívili katedrálu sv. Martina, kterou zobrazil v díle *Katedrála sv. Martina* (*Maerding fujin gudai chengbao* 玛尔丁附近古代城堡) a *Na břehu Dunaje* (*Duonao hepan* 多瑙河畔). Ye Zonggao ve své knize (2012: 276) uvádí, že ten den s ním československá televize natočila reportáž o tom, jak tyto obrazy maluje.¹¹

Z Bratislavy pak jeli autem do Prahy. Fu Baoshi se po příjezdu do Prahy setkal s ministrem kultury a školství Františkem Kahudou (1911–1987), který mu vyjádřil obdiv za jeho umění a požádal jej, aby namaloval pražské hrady a kostely (Wan Xinhua 2014: 138). Následujících několik dní strávil Fu Baoshi prohlídkou Prahy a návštěvami starobylých kostelů. Seznamoval se s kostely gotického, barokního či renesančního stylu. Neustále skicoval a zachycoval své okolí. Z Prahy je třeba zmínit obrazy *Česká krajina* (*Jieke fengjing* 捷克風景), *Pražský hrad* (*Bulage gong* 布拉格宮), *Krásné město – Praha* (*Meili de guodu – Bulage* 美麗的國都 – 布拉格) a *Pohled na předměstí Prahy* (*Bulage jiaowai suojian* 布拉格郊外所見) (Ye Zonggao 2012: 278).

20. června se s delegací vypravili do města Kadaň, kde namaloval obrazy *Krajina v Kadani* (*Jiadan fengjing* 加丹風景), *Okolí Kadaně* (*Jiadan fujin* 加丹附近), *Malý park poblíž Kadaně* (*Jiadan fujin xiaoxing gongyuan* 加丹附近小型公園).

Na cestě zpět do Prahy začalo silně pršet. Fu Baoshiova fascinace deštěm přetrvávala a tuto příležitost využil pro znázornění deštivé scenérie v díle *Cesta zpět do Prahy v dešti* (*Fan bulage tu zhongyu yu* 返布拉格途中遇雨). Na obraz napsal:

一九五七年六月廿三日，餘等自加丹返布拉格。午餐後忽於傾盆大雨，乃暫停車櫻桃樹下。丹娜同志為市櫻桃颯客，既肥且美。詢尚有路幾何？日：七十五公里也。

¹¹ V archivech české a slovenské televize žádný rozhovor s Fu Baoshiem dochován není.

„Dne 23. června 1957 jsme se vraceli z Kadaně do Prahy. Po obědě začalo náhle silně pršet, tak jsme zastavili auto pod třešní. Soudružka Dana nám nabídla městské třešně, které byly plné a chutné. Zeptali jsme se, jak daleko nám zbývá? Odpověděla: Ještě 75 kilometrů.“

Na cestě je doprovázela sinoložka, lingvistka a překladatelka Dana Štovíčková¹² (1929–1976). Z dokumentu v Národním archivu se dozvídáme, že SČSVU měl problémy s nalezením vhodného tlumočnicka, jelikož zde delegace byla v období zkoušek sinologů na fakultě, a proto museli tlumočnicka několikrát měnit. Dana Štovíčková byla v Praze poté, co se vrátila ze svého působení lektorky na Pekingské univerzitě (NA, f.MŠK, sign 35 Čína, kart. 94, nezprac.).

Po prohlídce pražských pamětihodností jela 28. června čínská umělecká delegace navštívit továrny v Gottwaldově, aby se poučila o průmyslovém rozvoji socialistických bratrských zemí a získala inspiraci pro budovatelská díla (Wan Xinhua 2014: 145). Před odjezdem se delegace setkala s předsedou SČSVU Bohumírem Dvorským, který sám již jednou Čínu navštívil. Fu Baoshi zmínil setkání s Dvorským na svém obraze *Gottwaldov* (*Gedewaerde cheng* 哥德瓦爾德城), který vytvořil 29. června:

餘昨日即訪美協主席德沃斯基同志，乃趨宿百餘公里外哥德瓦爾德城，七時三刻將進入市區，乃見高大建築物與斜陽濃煙交織。特偉同志曰：此近代化工業城市。今日參觀皮鞋廠畢，驅車至原處，惜不能得昨日之景耳。

„Včera jsem navštívil předsedu SČSVU soudruha Dvorského a jeli jsme více než 100 kilometrů do města Gottwaldov. Ve čtvrt na osm jsme dorazili na okraj města a uviděli jsme velké budovy a západ slunce mísící se s hustým dýmem. Soudruh Te Wei prohlásil: „Toto je moderní industriální město“. Dnes, po prohlídce Baťovy továrny jsme se vrátili na stejné místo, ale bohužel jsme nemohli vidět včerejší scenérii.“

Po příjezdu do Gottwaldova ve tři čtvrtě na osm se Fu Baoshi s ostatními členy delegace ubytoval v hotelu Moskva.¹³ Fu Baoshi byl ubytován v 5. patře, takže měl dobrý výhled na náměstí, a tak ráno dalšího dne vytvořil obraz *Moderní industriální město – náměstí Gottwaldov* (*Jindai gong yehua chengshi – jue de erwan de guangchang* 近代工業化城市—

¹² Dana Štovíčková byla první českou lektorkou na Pekingské univerzitě v letech 1954–1957 a během svého působení v Číně seskupila materiály pro první Česko-čínský tematický slovník. Podílela se na tvorbě celého rukopisu obsáhlého lexikografického díla Česko-čínský slovník až do pátého dílu (Dana Štovíčková-Heroldová. Dostupné z https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000002860)

¹³ Po útoku Ruska na Ukrajinu v únoru roku 2022 se vedení hotelu rozhodlo po 70 letech od založení hotelu změnit název na hotel Zlín.

爵德瓦爾德廣場). Dne 30. června delegace vyrazila na Moravu, kde projížděli oblastí na Bumbálce v Beskydech. Navštívili vinný sklípek, kde byl večer uspořádán folklorní koncert za účelem přivítání delegace. O 3 dny později namaloval obraz *Krajina kolem Moravské dřevovýroby* (*Molaweiya jumu chang fujin fengjing* 摩拉維亞鋸木廠附近風景).

Ye Zonggao (2012: 282) ve své knize uvádí, že delegace opustila 20. července Československo a odjela vlakem do Bukureště. Mezera v itineráři pravděpodobně naznačuje, že Fu Baoshi pobýval v Praze a skicoval zdejší místa a připravoval se na výstavu.

5.2.1 Výstava a recepce jejich cesty

Fu Baoshi během těchto 60 dní v Československu namaloval 30 obrazů.

這些畫會和其他同志的作品一道，先後在布拉格和布加勒斯特觀摩過，得到了不少極其珍貴而有益的意見，也得到了不少熱情而有力的鼓勵。

„Tyto obrazy byly spolu s obrazy dalších kolegů vystaveny nejprve v Praze a poté v Bukurešti, kde jsem získal spoustu cenných a užitečných připomínek a stejně tak vřelého a silného povzbuzení.“ (Fu Baoshi 1958: nestr.)

Podle nalezených článků bylo v roce 1957 v Praze prezentováno čínské umění ve 2 výstavách. V článku v Rudém právu je zmíněno, že výstava obrazů čínské delegace byla zahájena v úterý 16. července ve výstavní síni Obecního domu v Praze. Při zahájení výstavy měl projev ministr školství a kultury František Kahuda, ve kterém zdůraznil široké možnosti a bohatost československých a čínských kulturních styků (Rudé právo. Praha: Svoboda, 17 7. 1957, číslo 197). Počet návštěvníků výstavy byl 2876.

Týdeník pro otázky kultury a umění obsahuje krátký článek od Josefa Hejzlara (1927–2012), ve kterém uvádí: „*Fu Baoshi je starým přítelem naší země. V nedávných dnech jsme ho mohli potkat na Petříně, na Malé Straně, v uličkách Starého Města, veselého, sechuansky bouřlivého se skicákem v ruce. Je nadšen krásou naší země a říká, že bude malovat naši krajinu další roky po návratu domů. Ostatně některé jeho malby, i malby jeho kolegů, můžeme vidět na výstavě ve Frontě.*“ (Týdeník pro otázky kultury a umění. Praha: Orbis, 25.7.1957,

číslo 30.) Z článku vyplývá, že i Josef Hejzlar se setkal s Fu Baoshiem. K druhé výstavě, konané ve výstavní síni Fronta, nemáme bližší informace.¹⁴

Těmito dvěma výstavami zakončila čínská delegace svou cestu v Československu. Ačkoliv dle Fu Baoshiových slov výstava zaznamenala pozitivní ohlasy, návštěvu provázely určité komplikace a problémy, které bylo nutné řešit během i po jejím ukončení.

Problémy se týkaly především financování celé cesty. Delegace byla hosty SČSVU, a tak bylo samozřejmostí, že všechny výdaje budou hrazeny hostitelskou stranou. Původně měly náklady spojené s tímto pozváním činit 57 000 Kčs. Jelikož se na žádost čínské strany k delegaci přidal šestý člen, tak byla částka navýšená o 10 000 Kčs. Při konečném vyúčtování si pobyt delegace vyžádal celkem 59 125,62 Kčs.

Přestože nebyl překročen původní plánovaný rozpočet, tak nebyly dodrženy směrnice ministerstva financí, a to v nákladech hoštění delegátů na den na osobu.

Podle směrnic ministerstva financí bylo vyčleněno 115 Kčs denně pro 5 osob na 60 dní, které měly pokrýt ubytování, stravování a kapesné (NA, f.MŠK, sign 35 Čína, kart. 94, nezprac.). Důvody překročení denního limitu jsou popsány ve zprávě Svazu adresovanému ministerstvu školství a kultury:

„SČSVU nedisponoval vozy a vznikaly dost značné výdaje za taxi. Pobyt čínských hostů probíhal v době, kdy byla tak strašná vedra, že nebylo možné přimět delegáty k tomu, aby nepoužívali těchto dopravních prostředků. Totéž platí pro konzumaci – dost nákladné výdaje za chlazené nápoje, zmrzliny, atd. Čínští umělci i přes několikanásobné upozornění zvali mezi sebe často čínské studenty zdržující se v Praze, zvláště v době, kdy s nimi nebyl tlumočnick, ráno nebo večer, a konzumace v té době značně stoupla.“ (NA, f.MŠK, sign 35 Čína, kart. 94, nezprac.)

Navzdory výše zmíněným komplikacím, Baoshiova cesta přispěla ke kulturní výměně Československa a Číny a lze ji považovat za úspěšnou.

5.3 Rumunsko

¹⁴ Fond Mladé fronty, pod níž tato síň spadala, spravuje Státní oblastní archiv v Praze. Jedná se o nezpracovaný fond a žádná zmínka o výstavě čínského umění či samotném umělci nebyla nalezena.

未出国前，就听说“捷克斯洛伐克是一座大花园”，而到捷克后又不断听说“罗马尼亚是欧洲的花园”

„Předtím než jsem vycestoval, slychaval jsem že „Československo je velká zahrada“, po příjezdu do Československa jsem slyšel, že „Rumunsko je zahrada Evropy“ (Fu Baoshi 1958: nestr.)

Dne 21. července dorazila čínská delegace do Bukurešti. Následujícího dne navštívili Rumunské národní muzeum. Dne 23. července se delegace zúčastnila slavnostního zahájení výstavy děl malíře Grigorescu, která byla uspořádána u příležitosti 50. výročí úmrtí významného rumunského malíře Nicolae Grigorescu. O den později se delegace vydala vlakem z Bukurešti do města Sinaia, které se nachází na jihu Rumunska. Během cesty vlakem byl Fu Baoshi inspirován krajinou, kterou míjeli, na základě čehož vytvořil malbu *Pohled z vlaku na cestě do Sinaiae* (*Jiang dao xinaya huoche zhong suojian* 將到西那亞火車中所見) Po příjezdu do Sinaiae delegáti navštívili novorenesanční zámek Peles, jeden z nejstarších a nejvýznamnějších zámků v regionu, dále navštívili klášter Sinaia, který sloužil jako sanatorium na léčbu plicních nemocí. Fu Baoshi znázornil v díle *Sinaiaský první klášter* (*Xinaya kailuo di yibaohan* 西那亞開羅第一堡含) (Ye Zonggao 2012: 283).

Dne 27. července odjeli do města Kluž, které bylo postavené v 14. století a jedná se o jedno z největších rumunských měst. Zde navštívili Uměleckou akademii a večer se vydali na prohlídku starobylého kostela. Další den znázornil zážitky z předchozího dne v obraze *Pohled k starobylému hradu v Kluži* (*Yangwang ke luo shen gu chengbao* 仰望克羅什古城堡). 1. srpna Fu Baoshi navštívil jezero Snagov, které se nachází 40 km od Bukurešti a namaloval zde u té příležitosti obraz *Krajina kolem pobřeží jezera Snagov* (*Sinake fuhu duian fengjing* 斯那柯夫湖對岸風景). Další den na pozvání Rumunské umělecké asociace pronesl přednášku o moderním čínském umění. V rámci své přednášky představil umělce Qi Baishie a promítl o něm film (Ye Zonggao 2012: 284).

Dalším navštíveným místem v rámci jejich oficiální cesty byl největší rumunský přístav ve městě Constanta. Dne 4. srpna během této návštěvy byl Fu Baoshi svědkem oslav námořního dne, což se stalo jedním z ústředních motivů jeho maleb z této oblasti, kde zachytil dynamiku a majestátnost námořních manévrů. Prostřednictvím nápisu na obraze *Přehlídka námořních lodí v Constante* (*Kang tu tan cha haijun jianting biaoyan* 康士坦查海軍艦艇表演) také poskytl bližší informace o této události.

八月四日游康士坦查城，全市结彩悬旗，詢知为海军节。上午十一時，纪念炮聲甫息，艇队比賽開始。迨稍近，风驰电掣，在黑海中画一白色弧線，真壮观也。

„Po příjezdu do Constanti 4. srpna nás přivítalo město vyzdobené slavnostními prapory a vlajkami, které připomínaly oslavy Dne námořnictva. V 11 hodin dopoledne začala podívaná ohňostrojem, který signalizoval zahájení závodu flotil. Netrpělivě jsme očekávali příjezd lodí. S rychlostí větru a hbitostí blesku vykreslovaly na hladině Černého moře elegantní bílé křivky. Byl to opravdu nádherný pohled.“

Dne 5. srpna 1957 vytvořil Fu Baoshi sérii maleb zobrazujících město Constantu a jeho okolí. Patří sem například obraz *Zákoutí Constanti (Kang shi tan chao yijiao 康士坦查一角)*. Následně dne 11. srpna navštívili vodní elektrárnu Bicz (Ye Zonggao 2012: 285)

V předmluvě ke své sbírce obrazů Fu Baoshi zmiňuje výstavu obrazů i v Bukurešti. Ye Zonggao (2012: 286) ve své knize uvádí, že dne 21. srpna delegace zakončila svoji cestu v Rumunsku a odletěli zpět do Pekingu.

Fu Baoshi v předmluvě ke sbírce obrazů z Československa hodnotí vytvořené obrazy:

這些畫，除其中的幾幅回國以後略加潤色而外，全部是在比較倉卒的情況下完成的，因而藝術上就必然顯得極其粗糙。所以如此，有這麼兩點原因：作為“中國美術家代表團”，任務是極其光榮，也是相當艱鉅的。有關各級領導同志的懇切指示和被訪問國家的熱烈希望，都希望我們這次能夠在積極做好訪問工作的同時多多作畫多多地描寫他們勞動人民的生活、風景和建設。透過藝術的交流，可以更多、更親切地得到兄弟藝術家們的教益，又可以更好、更具體地把兄弟國家緊張、愉快而幸福的生活、偉大的建設和美麗的自然殺取不同的形式介紹給我國廣大人民，從而擴大和加深彼此的友誼和認識。

„Tyto obrazy, až na pár z nich, které byly po návratu domů lehce upraveny, byly všechny vytvořeny ve spěchu, což se nutně projevilo na jejich umělecké kvalitě. Důvody jsou dva: jako členové „Čínské delegace výtvarných umělců“ jsme měli před sebou velmi čestný, ale také náročný úkol. Vedoucí představitelé na všech úrovních ve státech, které jsme navštívili, si přáli, abychom během této návštěvy nejen plnili své povinnosti, ale také vytvořili co nejvíce obrazů – a zachycovali životy pracujících, přírodu a výstavbu těchto zemí. Prostřednictvím kulturní výměny můžeme nejen získat cenné zkušenosti od našich kolegů, ale také lépe a konkrétněji přiblížit našim lidem radostný a plodný život, významné úspěchy a krásnou přírodu těchto zemí, a tím posílit naše vzájemné přátelství a porozumění.“ (Fu Baoshi 1958: nestr.)

Z výše zmíněného vyplývá, že delegace měla úzce vymezený časový rámec, ve kterém nebyl prostor věnovat se precizní práci. Fu Baoshi se proto soustředil především na zachycení průmyslového rozvoje zemí, které navštívil, místní přírody a pamětihodností. Z formulací k jeho sbírce vyplývá snaha naplnit svou roli jako kulturního velvyslance i umělce:

這些畫除將公開展覽以外，並決定分別陸續出版，我以這是我訪問工作應有的延長。若是能夠稍微有助於中捷、中羅日益加雖、日益擴大的文化交流事業和日益親密、日益鞏固的兄弟般友誼，那真是作者無量的光榮和畢生的大幸了。

„Tyto obrazy, kromě toho, že budou veřejně vystaveny, budou postupně také vydány, což považuji za pokračování mé práce z cest. Pokud to alespoň trochu pomůže k rozvoji kulturní výměny mezi Čínou a Československem a mezi Čínou a Rumunskem, a k posílení našeho bratrského přátelství, bylo by to pro mě nesmírnou ctí a celoživotním štěstím.“(Fu Baoshi 1958: nestr.).

Po jeho návratu uspořádala Východočínská umělecká asociace v Šanghaji výstavu, na které byla vystavena díla z jeho cesty po východní Evropě. Tyto obrazy byly následně v březnu 1958 vydány ve formě dvou katalogů: *Vybraná díla z návštěvy Fu Baoshie v Československu* (Fu Baoshi fangwen Jiekeshiluofake xiesheng zuopin xuanji 傅抱石訪問捷克斯洛伐克寫生作品選集) a *Vybraná díla z návštěvy Fu Baoshie v Rumunsku* (Fu Baoshi fangwen Luomaniya xiesheng zuopin xuanji 傅抱石訪問羅馬尼亞寫生作品選集) (Wan Xinhua 2014: 156).

5.4 Obrazy namalované během cesty

V této části budou představeny obrazy, které Fu Baoshi namaloval během své cesty. Obrazy jsou uvedeny v chronologickém pořadí jeho cesty. Nejprve bude představen obraz z Vysokých Tater, který dokládá, že se Baoshi neomezoval ve své tvorbě pouze na městský život a socialistický rozvoj, ale věnoval se také krajině. Další představené obrazy budou z Prahy, která ho uchvátila a kde prvně viděl gotické a barokní památky. Poté bude představen obraz z někdejšího Gottwaldova, který patří k nejčastěji zobrazovaným námětům, týkající se Fu Baoshiovy cesty do východní Evropy. Nakonec bude představen obraz z města Constanta v Rumunsku, kde se Baoshi zúčastnil oslavy námořnictva.

5.4.1 Nejvyšší vrchol Vysokých Tater (*Da te dashan zuigao quan* 大特達山最高拳)

Obraz byl namalován během návštěvy Tater (*Obrázek 1*) v červnu roku 1957. Fu Baoshi zde používá svůj typický „Baoshiův tah“ (Baoshi cun 抱石皴), který nejčastěji uplatňoval právě při vyobrazování horských masivů. Pozornost na sebe strhávají linky představující kabeláž lanovky, výtvarný prostředek, který povyšuje pohled na vertikálu skalního masivu. Tento námět vyobrazil Fu Baoshi později v roce 1961 v díle *Cesta v obvodě Fengman* (*Fengman lushang* 豐滿道上) (*Obrázek 2*) kde podobným způsobem zobrazuje elektrické vedení, ze kterého vybíhají v jemných vertikálních liniích nahoru i dolů kabely vedení. Obraz čerpá z jihosungské estetiky, přičemž Fu Baoshi kombinací prázdných míst s menším počtem tahů dodává obrazu dojem elegance a průzračnosti. Při bližším zkoumání obrazu si můžeme povšimnout drobné kabiny stoupající vzhůru, její rozměry symbolizují maličkost lidské existence ve srovnání s majestátností hor.

5.4.2 Krásné město – Praha (*Meili de guodu – bulage* 美麗的國都 – 布拉格)

Tento obraz znázorňuje výhled na Malou stranu (*Obrázek 3*). Chrám svatého Mikuláše v zákrytu s chrámem Panny Marie před Týnem se vynořují z oparu a shluku stromů. Při snaze znázornit evropské stromy začal Baoshi uplatňovat tradiční techniku, která nápadně připomínala kaligrafický styl *kuangcao* 狂草, který se vyznačuje rychlými a spontánními tahy štětcem. Fu Baoshi pracuje uvolněně s tuší ve velkých plochách, obzvláště v zobrazování zeleně. Tento uvolněný styl malby přináší do obrazu živost, a vystihuje charakteristické tvary evropských stromů (Wan Xinhua 2014: 149). Tyto stromy vytvářejí protiváhu detailnějšímu vyobrazení chrámů. Fu Baoshi zde pracuje jak s tuší, tak se západní akvarelovou technikou se kterou se seznámil během jeho studií v Japonsku. Tyrkysové tóny akvarelové techniky v kombinaci s tuší dodávají obrazu studený a chladný dojem. Fu Baoshi v roce 1958 vyobrazil borovicové větve podobným způsobem v obraze *Óda na Yuhatai* (*Yuhuatai song* 雨花台頌) (*Obrázek 4*).

5.4.3 Pražský hrad (*Bulage gong* 布拉格宮)

Tento obraz (*Obrázek 5*) zachycuje Pražský hrad. Jedná se o jeden z námětů, který se Fu Baoshi rozhodl přetvořit do většího formátu. Vysvětlitelným důvodem bude jeho fascinace Prahou a jejími památkami.

V popředí obrazu se klikatí úzká ulička petřínského parku lemovaná čtyřmi pouličními lampami, které jsou zvýrazněné červenou barvou. Červená barva, která se často objevuje na mnoha jeho obrazech po roce 1949, je zde využita k zvýraznění detailů. Střední plán obrazu je vyplněn bujnou zelení stromů, která dodává obrazu živost a hloubku. Baoshi je znázorňuje pomocí sytých tmavých tušových valérů. Tento způsob práce se zobrazováním zeleně se objevuje všude tam, kde se pokouší vytvářet protiváhu práce s precizními detaily, jako v případě vyobrazení katedrály sv. Víta. Všeobecně platí, že čím blíže jsou stromy vyobrazeny k úhlu pohledu diváka, tím tmavší a výraznější. Tradiční čínská technika tušové malby v kombinaci se západní akvarelovou technikou mu umožňuje pracovat s jemnými barevnými přechody. V pozadí pak majestátně vystupuje Pražský hrad, který je hlavním bodem celé kompozice (Chung 2012: 118).

5.4.4 *Moderní industriální město - náměstí Gottwaldov (Jindai gong yehua chengshi - jue de erwan de guangchang 近代工業化城市—爵德瓦爾德廣場)*

Fu Baoshiův obraz je namalován z hotelu Moskva z pátého patra, kde měl dobrý výhled na náměstí (Obrázek 6). Obraz lze kompozičně rozdělit do třech plánů. V popředí obrazu se nachází socha Koželuha od sochaře Bohumila Jahody. Ve středním plánu se nachází oblé tvary urbanistického členění doplněno o autobusy a davy lidí. Ve třetím plánu se nachází městská architektura, zde se jedná o Baťovu továrnu. Uspořádání horizontálních a vertikálních linií vytváří rozlehlou kompozici. Fu Baoshi používá směs tmavé a světlé tuše k znázornění krajiny za továrnou, čímž vzniká výrazný kontrast s červenými budovami. Přestože Fu Baoshiova technika při zobrazování městské architektury není tak precizní, celková kompozice budí harmonický dojem. Kontrastní využití barev přináší moderní a inovativní nádech do tradičního stylu tušové malby (Wan Xinhua 2014: 146).

5.4.5 *Cesta zpět do Prahy v dešti (Fan bulage tu zhongyu yu 返布拉格途中遇雨)*

Deštivá krajina (Obrázek 7), jedno z oblíbených a častých Fu Baoshiových témat, kterým opakovaně věnoval svou pozornost. V prvním plánu opět využil motiv, opakujícího se prvku v podobě stožárů elektrického vedení, za kterým se tyčí střechy kostela. Architektura však zde nehraje tak zásadní roli jako u jiných Fu Baoshiových obrazů z Prahy. Úsporná barevná paleta pracuje s tóny tyrkysové a cihlové. Třetímu plánu dominuje silueta kopce.

Podobný námět zhotovil Fu Baoshi již o rok dříve v obraze *Yuhuatai v dešti (Yuzhong Yuhuatai 雨中雨花台)*(Obrázek 8). Oba obrazy působí kompozičně velmi podobně, kdy hora

dominuje kompozici a kolem ní se klikatí cesta. Diagonální tahy štětce jemně naznačují déšť, který závojitě překrývá celou scénérii. Stejný postup Fu Baoshi uplatňuje i na svém obraze z Československa, kde se opět zaměřil na krajinu v dešti. Hlavní roli nehraje samotné město, ale spíše dojem z jeho siluet a atmosféry, kterou Fu Baoshi tolikrát zkoumal – krajinu zahalenou deštěm. Déšť zde opět znázornil pomocí mírných diagonálních tahů tlustého štětce, který záclonovitě překrývá celou scénérii. Tento postup začal poprvé využívat již na svých obrazech z Chongqingu., kde začal experimentovat se zobrazením deště. Můžeme zmínit obraz *Večerní mrholení* (*Xiaoxiao miyu* 瀟瀟暮雨) (Obrázek 9), který Wan Xinhua (2014: 197) uvádí jako ukázkou zobrazení deště z chonqinského období.

5.4.6 *Přehlídka námořních lodí v Constanțe* (*Kang tu tan cha haijun jianting biao yan* 康士坦查海軍艦艇表演)

Kompozici dominuje rozsáhlé moře, které se rozprostírá do dálky. Barevná paleta složená převážně z šedých a bílých tónů naznačuje pohyb vln. Fu Baoshi zde využívá lineární perspektivu a pomocí světla a stínu vytváří dějovou dramatičnost. Obrazu (Obrázek 10) vévodí lodě, pravidelně tvořící oblouk přes vodu a vedou od popředí obrazu směrem k vzdálenému horizontu. Z nápisu so dozvídáme, že znázornění lodí symbolizuje oslavu Dne námořnictva.

V kontextu oslav námořnictva se nejedná pouze o dílo zobrazující klidnou krajinu s mořem. Z významového kontextu tak lze obraz interpretovat jako symbolické dílo, které oslavuje námořní síly a jejich roli v ochraně a posílení socialistického státu. Poukazuje také na ideologii, která si zakládá na síle a jednotě.

Závěr

Tato práce si kladla za cíl představit cestu čínského malíře Fu Baoshie do východní Evropy v roce 1957 a jeho obrazy, které během cesty vznikly.

V první části byl představen jeho umělecký vývoj počínaje učením se skrze kopírování starých děl až po formování vlastního stylu. Zásadním momentem byl jeho studijní pobyt v Japonsku, kam proudily vlivy západní kultury a kde si začal uvědomovat stagnaci literátské malby. Zde si utvrdil svůj vztah tradice a modernity, který ho vedl k tomu, aby se snažil oživit a modernizovat tradiční čínskou tušovou malbu. Během japonské okupace pobýval Fu Baoshi v Chongqingu, kde začal do svých obrazů začleňovat nové prvky jako je jeho vlastní inovativní tah „Baoshiův tah“ (*Baoshi cun* 抱石皴) nebo zobrazení pohybu. Po roce 1949 byl Fu Baoshi nucen přizpůsobit svou tvorbu ideologickým požadavkům tehdejšího režimu. Tato konformita se projevovala nejen v jeho vztazích s vysoce postavenými funkcionáři jako byl Zhou Enlai nebo Guo Moruo, ale také v jeho obrazech. Jeho díla často čerpala inspiraci z Mao Zedongových básní a byla viditelně tendenční.

V roce 1957 byl vybrán Ministerstvem kultury vést delegaci do východní Evropy. Důvodem byla právě jeho adaptace režimu. Tato cesta, na kterou byl vyslán, se konala v rámci politiky podporující kulturní výměny mezi socialistickými státy. Fu Baoshi strávil ve východní Evropě celkem 100 dní, z toho 60 dní v Československu a 40 dní v Rumunsku, a vytvořil zde přibližně 50 děl. V Československu navštívil řadu měst, mezi nimiž byla Praha, Smolnice, Vysoké Tatry, Kadaň, Gottwaldov, Bratislava a oblast Beskyd na Moravě. V Rumunsku se zdržel kratší dobu a navštívil Bukurešť, Sinaiau, Kluž a Constantu. Po Evropě se delegace většinou přesouvala vlakem, taxíky nebo auty. Na svých cestách pozorovali krajinu, navštěvovali pamětihodnosti, galerie, továrny a poznávali život v Evropě. V navštívených Tatrách namaloval obraz *Nejvyšší vrchol Vysokých Tater* (*Da te dashan zuigao quan* 大特達山最高拳, V Praze ho fascinovaly gotické kostely a barokní chrámy a vytvořil díla jako *Pražský hrad* (*Bulage gong* 布拉格宮), *Krásné město – Praha* (*Meili de guodu – bulage* 美麗的國都 – 布拉格) a *Pohled na předměstí Prahy* (*Bulage jiaowai suojian* 布拉格郊外所見).

V průmyslovém městě Gottwaldov Fu Baoshi vytvořil díla jako *Gottwaldov* (*Gedewaerde cheng* 哥德瓦爾德城) a *Moderní industriální město – náměstí Gottwaldov* (*Jindai gong yehua chengshi—jue de erwan de guangchang* 近代工業化城市—爵德瓦爾德

廣場). Tyto obrazy zobrazují městskou architekturu a průmyslové prvky jako jsou tovární komíny a scénérie jsou doplněny červenými akcenty, což odráží vliv socialistického realismu, který byl v té době dominantním uměleckým směrem.

Jak ukázala analýza obrazů, Fu Baoshiova díla z východní Evropy nejsou typickým příkladem jeho tvorby. Nacházíme zde nové náměty jako jsou městské stavby, veřejný prostor, autobusy a továrny. Právě proto tyto obrazy vyčnívají z jeho běžné tvorby, která se většinou zaměřovala na přírodní krajiny. Dokazuje však, že i nové náměty lze znázornit pomocí tradičních tušových technik.

Přestože podle mnohých badatelů Fu Baoshiova cesta do východní Evropy není zvlášť významná, není pochyb, že přispěla k další kulturní výměně mezi těmito zeměmi. Jak uvádí Ping Jun (1960: 44) existuje přísloví: „Dvě hory se nesetkají, ale dva lidé ano” (兩山不見面 兩人常相逢 (*Liang shan bu jianmian liang ren chan xiangfeng*), které krásně vystihuje to, že i když je Čína a Československo geograficky vzdálené, umělci těchto zemí se přesto mohou setkat. Fu Baoshi byl jedním z těch, kteří pomohli překlenout tuto vzdálenost, přinést kousek své kultury do Československa a zároveň obohatit Čínu o nové vlivy.

Seznam použité literatury

Prameny

Fu Baoshi 傅抱石 (1958). *Fu Baoshi fangwen Jiekesiluofake xiasheng zuopin xuanji* 傅抱石訪問捷克斯洛伐克寫生作品選集 [Vybraná díla z návštěvy Fu Baoshie v Československu] Nanjing: Jiangsu Wenyi Chubanshe

Kultura: Týdeník pro otázky kultury a umění. (1957). *Kultura*, 1(30), s. [8]. ISSN 0452-7984. Dostupné z <https://ndk.cz/uuid/uuid:ea766c0d-b386-4943-b5de-1c0e1a839170> (navštíveno 23.6. 2024)

Národní archiv v Praze, fond Ministerstva školství a kultury, sign. 35 Čína, kart. 94, nezprac.

Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. (1957) *Rudé právo*, 37(197), s. 4. ISSN 0032-6569. Dostupné z <https://ndk.cz/uuid/uuid:c625e03f-6494-4dd2-ae1f-a0d5e856895b> (navštíveno 23.6. 2024)

Literatura

Andrews, Julia F. (1994). *Painters and Politics in the People's Republic of China: 1949–1979*. University of California Press.

Andrews, Julia F. a Shen, Kuyi. (2012). *The Art of Modern China*. University of California Press.

Bakešová, Ivana, Ondřej Kučera a Martin Lavička. (2019). *Dějiny Čínské lidové republiky (1949–2018)*. Olomouc: Nakladatelství Lidové noviny.

Bakešová, Ivana. (2020). „Incident na Jihomandžuské železnici a Československo.” [online] Sinoskop. Publikováno 18. 9. 2020. Dostupné na: <https://www.asiaskop.cz/analyzy-komentare/incident-na-jihomandzuske-zeleznici-a-ceskoslovensko> (navštíveno 23. 4. 2024).

Baxandall, Lee a Stefan Morawski. (2006). *Karl Marx & Frederick Engels on Literature and Art: A Selection of Writings*. Nottingham.

Binarová, Alena. (2017). *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972*. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta.

Clarke, David. (2006). „Raining, Drowning and Swimming: Fu Baoshi and Water.“ *Art History*, 29(1), 108–144. Dostupné na: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00494.x> (navštíveno 23. 3. 2024).

Fairbank, John King a Goldman, Merle. (2006). *China: A New History*. Belknap Press of Harvard University Press.

Fu Baoshi Yanjiuhui 傅抱石研究會. (2009). *Fu Baoshi yanjiu lunwenji 傅抱石研究論文集* [Soubor esejí o Fu Baoshiovi]. Shanghai Shuhua Chubanshe.

Fu, Baoshi. (2016). *Zhongguo huafa yaolun 傅抱石中国画法要论* [Teorie čínského malířství]. Shanghai Renmin Meishu Chubanshe.

Golomstock, Igor. (1990). *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*. London.

Groys, Boris. (1990). „The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde.“ In: Hans Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*. Basingstoke.

Hoffmeister, Adolf, Lubor Hájek, and Eva Rychterová. (1959). *Současné čínské malířství*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců

Chen, Chuanxi 陳傳席. (2003). *Fu Baoshi 傅抱石* [Fu Baoshi]. Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe.

Chung, Anita a Andrews, Julia F. (2012). *Chinese Art in an Age of Revolution: Fu Baoshi (1904–1965)*. Yale University Press.

Jiali, Ma a Thakur, Ravni. (2004). „The Five Principles Of Peaceful Coexistence: Basic Norms of Contemporary International Relations.“ *World Affairs: The Journal of International Issues*, 8(4), 30–34. Dostupné na: <https://www.jstor.org/stable/48504903> (navštíveno 23. 3. 2024).

Jiang, Li. (2022). „Development of Relations Between China and Czechoslovakia and Its Successor States, Czechia and Slovakia.“ [online] *Chinese Journal of Slavic Studies*, 2(1), 100–113. Dostupné na: <https://doi.org/10.1515/cjss-2022-0005> (navštíveno 23. 3. 2024).

Král, Oldřich. (2021). *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*. Městská knihovna v Praze.

Lee, Hee Jung. (2015). *Exploring Visual Modernity and National Identity in Twentieth-Century China: Fu Baoshi's Self-awareness and Critical Response during the Sino-Japanese War (1937–1945)*. The University of Manchester (United Kingdom).

Loewenstein, E. Karl. (2006). „Re-Emergence of Public Opinion in the Soviet Union: Khrushchev and Responses to the Secret Speech.“ *Europe-Asia Studies*, 58(8), 1329–1345. Dostupné na: <http://www.jstor.org/stable/20451320> (navštíveno 23. 6. 2024).

Mao, Zedong. (1950). *Rozhovory o literatuře a umění: Projev ke spisovatelům*. Československý spisovatel.

Passin, Herbert. (1962). *China's Cultural Diplomacy*. New York: Frederick A. Praeger.

Pejčochová, Michaela. (2008). *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie v Praze.

Ping, Jun 萍君. (1960). „Liang shan bu jianmian liang renchang xiang feng—Zhongjie meishu liu 两山不见面两人常相逢—中捷美术交流“ [Dvě hory se nesetkají, ale dva lidé ano – Čínsko-česká umělecká výměna]. In *Meishu (Z1)*, 44-45 Dostupné na: <http://cnki.pystis.cn:82/kcms/detail/detail.aspx?dbCode=cjfq&QueryID=3&CurRec=18&FileName=MEIS1960Z1017&dbName=CJFD7993>

Řeháčková, Jana. (2011). *Česko - čínské vztahy 1945–1968 a jejich prezentace v dobovém tisku*. Bakalářská práce na Palackého Univerzitě v Olomouci. Vedoucí: Ondřej Kučera.

Spence, Jonathan D. (2012). „A Master in the Shadows.“ [online] *The NYRB China Archive*. April 5, The New York Review of Books. Dostupné na: <https://www.chinafile.com/library/nyrb-china-archive/master-shadows> (navštíveno 05. 04. 2024).

Su, Ge. (2017). „Mao: Leading New China to Rise Victorious in the World.“ In: *The Great Historic Journey of Chinese Diplomacy*. [online] China Institute of International Studies. Dostupné na:

https://www.ciis.org.cn/english/ESEARCHPROJECTS/Articles/202007/t20200715_3607.html (navštíveno 25. 3. 2024).

Sullivan, Michael. (1999). „Art in China since 1949.“ *The China Quarterly*, 159, 712–722. Dostupné na: <http://www.jstor.org/stable/655764> (navštíveno 25. 3. 2024).

Sullivan, Michael. (1973). *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*. Thames and Hudson.

Tomeš, Jan Marius. (1958). *Bohumír Dvorský*. Nakladatelství československých výtvarných umělců.

Vainker, Shelagh. (2012). „Fu Baoshi in Chongqing: Some Paintings in European Collections.” In *Arts Asiatiques*, vol. 67, 89–96. Dostupné na: <http://www.jstor.org/stable/43486932> (navštíveno 21. 3. 2024).

Wan, Xinhua 万新华. (2014). *Fu Baoshi huihua yanjiu 傅抱石绘画研究 (1949–1965)* [Pojednání o Fu Baoshiovi (1949-1965)]. Beijing: Renmin meishu chubanshe.

Wang, Yaoting a Pejčochová, Michaela. (2008). *Čínské malířství: průvodce filosofií, technikou a historií*. Knižní klub.

Xu, Guohuang a Pejčochová, Michaela. (2008). *Deset zastavení s čínským obrazem*. Praha: DharmaGaia.

Yuan, Ping 袁平. (2015). „Fu Baoshi feng yu ru hua 傅抱石 风雨入画” [Fu Baoshi – vítr a voda v jeho obrazech]. *Journal Of Nanjing Institute Of Technology (Social Science Edition)*, 15(2), 37-39. Dostupné na: <https://doi.org/DOI: 10.13960/j.issn.1671-3753.2015.02.010>.

Ye, Zonggao 叶宗镐. (2012). *Fu Baoshi nianbu 傅抱石年谱* [Chronologie Fu Baoshie]. Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe

Zheng, Zilu, 郑子路 a Xiong, Tian 熊添. (2024). „Fu Baoshi yu jin yuan shengwu —Riben wu zang ye meishu daxue guan cang zi liao kao lue 傅抱石与金原省吾—日本武藏野美术大学馆藏资料考略“ [Fu Baoshi a Kinbara Seigo—Přehled materiálů ze sbírky Muzea umění na Univerzitě Musashino v Japonsku]. *Yuzhang shifan xueyuan xuebao*, 39(2), 20-72. Dostupné na: <https://www.zixin.com.cn/doc/3418983.html> (navštíveno 23.6. 2024)

Zhu, Yanfei. (2020). „Memorial Landscape Painting for the People: Ink Tradition and Socialist Aesthetics in Mao Zedong’s China” In *Memorial Landscape: World Images East*

And West, 151-168. Berlin: De Gruyter. Dostupné na: <https://ir.ung.edu/work/sc/b03e3337-f0dd-418b-83e0-eac40cde3f9b> (navštíveno 23.6. 2024)

Seznam obrázků

<i>Obrázek 1: Nejvyšší vrchol Vysokých Tater</i>	<i>I</i>
<i>Obrázek 2: Cesta v obvodě Fengman</i>	<i>II</i>
<i>Obrázek 3: Krásné město – Praha</i>	<i>III</i>
<i>Obrázek 4: Óda na Yuhuatai</i>	<i>IV</i>
<i>Obrázek 5: Pražský hrad</i>	<i>V</i>
<i>Obrázek 6: Moderní industriální město.....</i>	<i>VI</i>
<i>Obrázek 7: Cesta zpět do Prahy.....</i>	<i>VII</i>
<i>Obrázek 8: Yuhuatai v dešti</i>	<i>VIII</i>
<i>Obrázek 9: Večerní mrholení</i>	<i>IX</i>
<i>Obrázek 10: Přehlídka námořních lodí</i>	<i>X</i>

Obrazová příloha

Obrázek 1: Nejvyšší vrchol Vysokých Tater



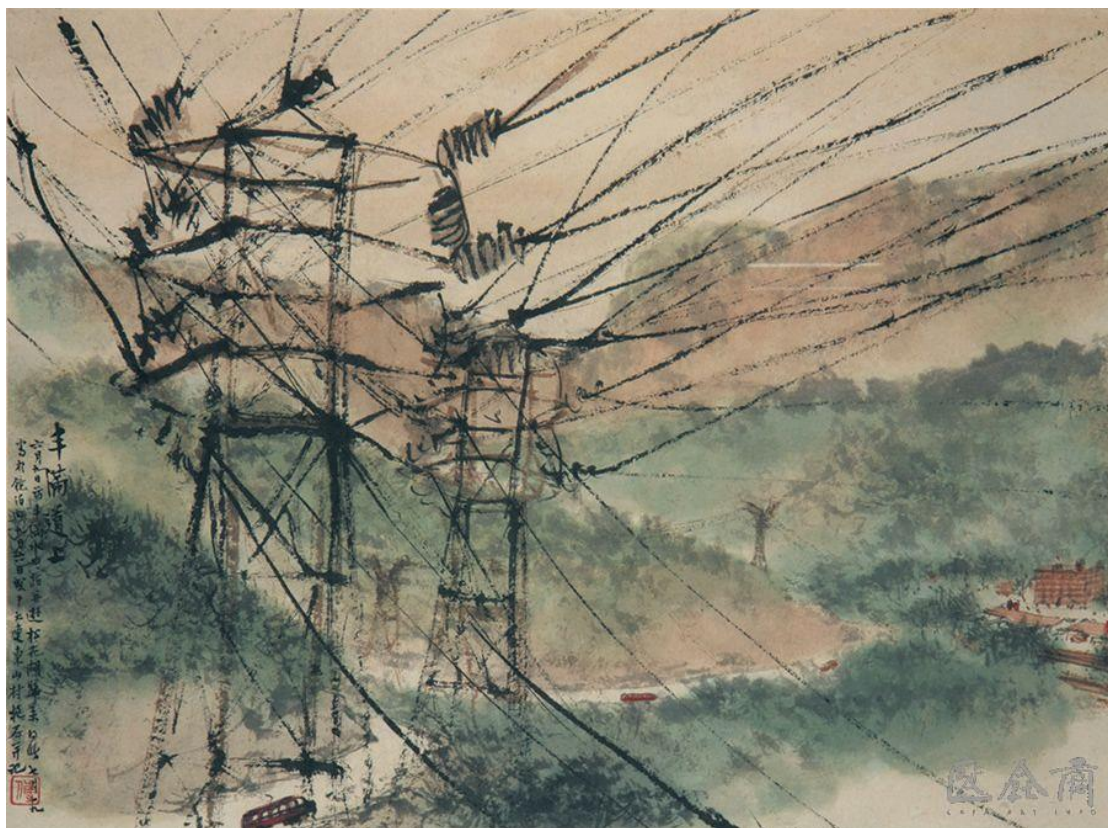
Nejvyšší vrchol Vysokých Tater, 1957

105.1 x 60.3 cm

Nanjing Muzeum

(Fu Baoshi 1958: nestr.)

Obrázek 2: Cesta v obvodě Fengman



Cesta v obvodě Fengman, 1961

33 cm x 44.5 cm

Nanjing Museum

(Wan Xinhua 2014: 215)

Obrázek 3: *Krásné město – Praha*



Krásné město – Praha, 1957

38.7 x 62.4 cm

Nanjing Muzeum

(Fu Baoshi 1958: nestr.)

Obrázek 4: Óda na Yuhuatai



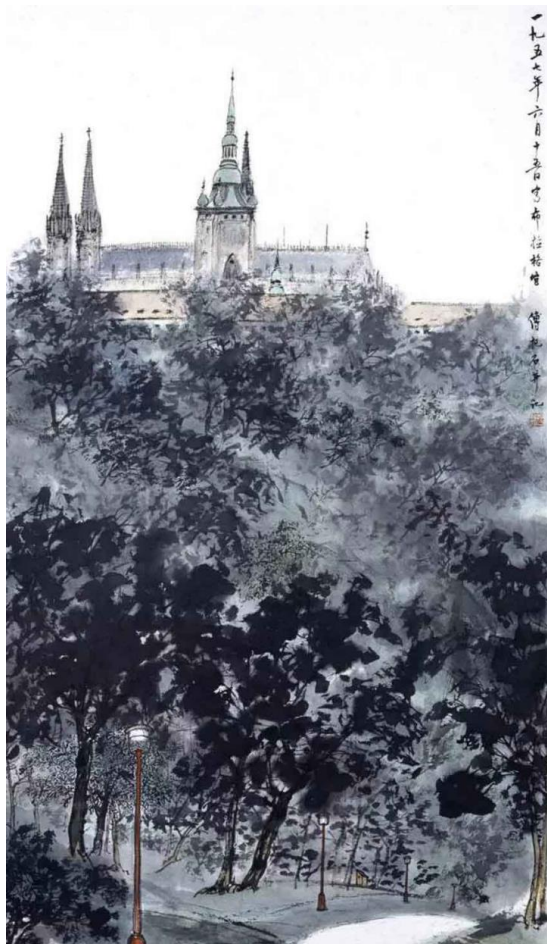
Óda na Yuhuatai, 1958

60 x 105.5 cm

Nanjing Museum

(Chen Chuanxi 2003: 239)

Obrázek 5: Pražský hrad



Pražský hrad, 1957

105.6 x 61.1 cm

Nanjing Muzeum

(Fu Baoshi 1958: nestr.)

Obrázek 6: Moderní industriální město



Moderní industriální město, 1957

39 x 49.7 cm

Nanjing Muzeum

(Fu Baoshi 1958: nestr.)

Obrázek 7: Cesta zpět do Prahy



Cesta zpět do Prahy, 1957

38.7 x 62.4 cm

Nanjing Muzeum

(Fu Baoshi 1958: nestr.)

Obrázek 8: Yuhuatai v dešti



Yuhuatai v dešti, 1956

58 x 78 cm

Nanjing Museum

(Wan Xinhua 2014: 137)

Obrázek 9: *Večerní mrholení*



Večerní mrholení, 1945

103.5 x 59.4 cm

Nanjing Museum

(Wan Xinhua 2014: 197)

Obrázek 10: Přehlídka námořních lodí



Přehlídka námořních lodí, 1957

38.7 x 62.4 cm

Nanjing Muzeum

(Chung 2012: 135)