

Chińska esencja, zachodni trik

Malarstwo tuszu i wody w filmie animowanym

OLGA BOBROWSKA

W *Czerwonej księżeczce* Mao Zedonga możemy znaleźć znamienne słowa: *Sprzeciwiamy się zarówno wytworom sztuki z błędnym przekazem politycznym, jak i tendencji „stylu plakatów i sloganów”, która jest poprawna politycznie, ale pozbawiona siły artystycznej. W zakresie literatury i sztuki musimy toczyć walkę na dwóch frontach*¹. W powszechnej świadomości sztuka maoistowska kojarzy się przede wszystkim z formułą zmultiplikowanych „plakatów i sloganów”, obrazów skąpanych w odcieniach czerwieni, zdominowanych przez twarz Wielkiego Sternika czy figury walczących mas pracujących. Asocjacja ta naturalnie znajduje uzasadnienie w znacznej większości wytworów wizualnych i audiowizualnych z lat 1949-1976, mimo że dominujący w kinie i grafice chiński socrealizm, łączący ekspresję realistyczną i romantyczną, nie wyczerpuje różnorodności stylistycznej poszukiwań artystów komunistycznych Chin. Jak zwraca uwagę Monika Szymt, istniał odgórny postulat neutralizacji tradycyjnej sztuki malarskiej, przy czym propaganda partyjna pozostawiała jednak pewien margines dla malarstwa pejzażowego².

Już we wczesnych fazach rozwoju kinematografu animacja filmowa – jej techniki (*continuum* form płaskich i przestrzennych) oraz metody realizacyjne (jak choćby *stop motion*, podwójna ekspozycja, rotoskopia) – w bodaj najbardziej wyrazisty sposób uwidoczniła atrakcję kreowaną na użytek widza środkami wyrazu filmowego. Forma opierająca się na kreacji w pełni oderwanej od praw fizyki, wraz z jej aspektem wizualnym, temporalnym oraz kinetycznym, jest opisywana przez odniesienia do iluzji, niesamowitości, triku (rozumianego w jak najszerszym ujęciu – od metody fotograficznej, przez metodę manipulacji materiału, po wywołanie efektu zaskoczenia). Być może to właśnie anarracyjna proveniencja animowanego medium wypchnęła je poza główny nurt zainteresowań filmoznawców, choć nie można wykluczyć, że równie istotnym czynnikiem owego odsunięcia był sam trik, z czasem przecież coraz bardziej złożony i finezyjny. Studia nad animacją wymagają od badacza znajomości tajników warsztatowych aparatu kinematograficznego (czy może raczej „animatograficznego”), łączącego plan filmowy z atelier sztuk wizualnych.

W maoistowskich Chinach eksperymenty mające na celu przeniesienie tradycyjnego malarstwa tuszu i wody (*shuimo hua*) w obręb medium animowanego zainicjowano w okresie Wielkiego Skoku Naprzód (1958-1962). Filmy zrealizowane w tej technice wyznaczyły kanon animacji ChRL. Chińscy animatorzy dostrzegli w malarstwie zarówno źródło środków wyrazu animowanej ekspresji, jak i obszar wyzwania ideologicznego. Potrzeba opracowania nowej techniki animacji, odwo-

łującej się do tradycyjnych wzorców kulturowych, wynikała bezpośrednio z doktryny maoistowskiej, ale miała także korzenie starsze niż działalność Komunistycznej Partii Chin. W tym artykule rekonstruję zarówno koncepcje ideologiczne, jak i metody artystyczne, które determinowały kierunki poszukiwań twórców chińskiego filmu animowanego.

Sztuki piękne – sztuki narodowe

(...) wszelkie obce wpływy zostały zaabsorbowane i przetransformowane (...) wówczas pojawiła się pierwsza dojrzała, nowoczesna i czysto chińska ekspresja malarska. Sztuka, o której można powiedzieć, że została zaakceptowana przez władzę³.

Relacje Chin z krajami zewnętrznymi oraz „barbarzyńcami” przybywającymi do Państwa Środka z odległych krain, a także procesy absorpcji obcych wynalazków i środków produkcji, są fascynującym tematem studiów historycznych i kulturoznawczych. W toku istnienia cywilizacji chińskiej powstałe na jej gruncie złożone systemy myślenia, jak konfucjanizm i daoizm, rozwijały się na drodze akumulacji, czy, jak pisał Li Zehou w odniesieniu do tradycji estetycznej, sedymentacji⁴. W społeczeństwie konfucjańskim powinnością artystów była nie tyle kreacja, ile kontemplacja oraz estetyczna transmisja wartości i uczuć doświadczanych w świecie realnym, możliwa do realizacji jedynie dzięki głębokiemu przygotowaniu intelektualnemu i emocjonalnemu. Naturalnie, wszelkie kontakty ze światem zewnętrznym wywoływały wstrząsy w strukturze społecznej, niosąc zagrożenie dla spójności ukonstytuowanej tożsamości kulturowej.

Li Zehou odegrał istotną rolę w chińskim życiu intelektualnym lat 80. XX w. W 1991 roku opuścił Chiny na stałe. W następnych dekadach poglądy Li zostały poddane krytyce zarówno ze strony ortodoksyjnych marksistów, jak i radykalnych liberałów⁵. Konflikt Li Zehou z chińskim środowiskiem intelektualnym w dużej mierze toczył się wokół zasadniczego problemu sformułowanego już pod koniec XIX w. przez dygnitarza dynastii Qing, Zhanga Zhidonga, który mówił: *Chińska nauka to fundament [zhongti], a zachodnia wiedza służy celom praktycznym [xiyong]*⁶. Kwestia ta dotyczy zatem sposobu adaptacji zewnętrznych wzorów modernizacji instytucjonalnej i kulturowej, osiąganey raczej na drodze gwałtownego skoku niż ewolucji, a więc modelu sprzecznego z utrwalonym paradygmatem rozwoju cywilizacji chińskiej.

Refleksja wokół stopnia akceptacji bądź odrzucenia koncepcji *zhongti-xiyong* w ciągu ostatnich 150 lat niejednokrotnie wykraczała poza ramy dysput pomiędzy intelektualistami. U schyłku dynastii Qing i we wczesnym okresie Republiki (do 1927 roku) spory toczone przez coraz bardziej radykalizujące się środowiska artystyczne niezwykle wyraziście rezonowały w ogólnej debacie publicznej⁷, a w latach 30. XX w. sztuka zaangażowana przeniosła się wręcz na linie frontów – zarówno wojny sino-japońskiej, jak i potyczek komunistów z nacjonalistami. Reformatorzy tradycyjnego malarstwa (*guohua*) lat 20. XX w. postulowali eksperymenty z zachodnimi materiałami i środkami wyrazu w celu ożywienia okrzepłej i wysoce skonwencjonalizowanej sztuki, ale wraz z utworzeniem rządu Kuomin-

tangu w Nankinie (1927) coraz wyraźniejszy stawał się w sztuce zwrot nacjonalistyczny, kwestionujący zasadność reinterpretacji starożytnego dziedzictwa za pomocą wzorów napływowych. W obu tych ujęciach „chińska esencja” stanowiła wspólny punkt wyjścia poszukiwań artystycznych, intelektualnych i ideologicznych ówczesnych elit. Przebiegające w duchu sinizacji usankcjonowanie kinematografu, operującego przecież narzędziami i środkami wyrazu wynalezionymi na Zachodzie, stało się ważkim problemem dla artystów, którzy stawiali podwaliny chińskiej kultury filmowej. Przypadek animacji był w tym względzie o tyle szczególny, że już na etapie pionierskim animatorzy szybko podejmowali współpracę z lewicowymi ruchami artystycznymi bądź sami rekrutowali się z tych środowisk⁸. Silna ideologizacja produkcji animowanej w ChRL jest więc niejako jej przyrodzoną cechą dystynktywną.

Wczesnym przykładem spektakularnego wykorzystania animacji przy realizacji efektów specjalnych był film *wuxia Pożar świątyni czerwonego lotosu (Huoshao honglian si*, reż. Zhang Shichuan, 1928)⁹. Operator Dong Keyi zastosował w nim wyjątkowe chwyt realizatorskie¹⁰. Dong współpracował także z Wanem Laimingiem, który wraz ze swymi braćmi¹¹ eksperymentował z animacją. Wydaje się, że na tym wczesnym etapie „chińska esencja” stanowiła głównie pretekst do praktykowania i rozwijania środków wyrazu właściwych animacji (podwójna ekspozycja, manipulacja obiektami, animacja rysunkowa połączona z kinem żywego planu). W zakresie animacji Wanowie byli samoukami. Zafascynowani współczesną grafiką chińską i zachodnią w 1923 roku uczestniczyli w pokazie amerykańskich filmów animowanych w Szanghaju¹². Przez kilka kolejnych lat intensywnie zgłębiali tajniki zachodnich i japońskich kreskówek¹³, a rezultaty studiów nad metodami aplikacji tej obcej wiedzy wykorzystywali w celach komercyjnych (efekty specjalne, reklamy). Już na początku lat 30. XX w. zaczęli jednak podejmować próby oderwania nowego medium od paradygmatu estetycznego, w którym w lokalnym kostiumie reprodukuje się uniwersalne dla kapitalistycznego przemysłu filmowego eskapistyczne treści ideologiczne, podtrzymujące społeczne *status quo*.

Wojenny brak stabilizacji oraz niewystarczające zasoby finansowe w znacznym stopniu utrudniały pracę animatorów¹⁴, którzy na możliwość realizacji oryginalnych projektów artystycznych, zakorzenionych zarówno w tradycji kulturowej, jak i myśli rewolucyjnej, musieli czekać aż do momentu założenia państwowego studia filmów animowanych – początkowo departamentu w Studiu Filmowym w Changchun, a od 1957 r. w podlegającym bezpośrednio Ministerstwu Kultury Studiu Filmów Animowanych w Szanghaju (SAFS)¹⁵. Przywołując wspomnienia Wana Laiminga, Sean Macdonald zwraca uwagę na terminologię, jaką posługiwał się pionier chińskiej animacji – w odniesieniu do twórczości zachodniej i komercyjnej używał on określenia „kreskówki” (*katong*), wspominając zaś o twórczości rewolucyjnej Wan, pisał: *byliśmy w stanie używać broni sztuk pięknych jako narzędzia antyimperialistycznego*¹⁶. Rozróżnienie to sygnalizuje konieczność przyjrzenia się kolejnemu problemowi, który podobnie do sporu wokół koncepcji *zhongti-xiyong* wyznacza ramy rozwoju chińskiego filmu animowanego.

W 1957 r. Te Wei, dyrektor artystyczny szanghajskiego studia, uzdolniony i cenny grafik¹⁷, oddelegowany do pełnienia tej funkcji mimo braku uprzedniego doświadczenia w realizacji filmów animowanych, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom przywódców partyjnych publicznie zadeklarował slogan „Droga do stylu

minzu” jako cel chińskich animatorów. W znaczeniu ogólnym *minzu* to nacjonalistyczna kategoria „chińskości”, unifikująca etniczną i kulturową różnorodność mieszkańców Chin. W kontekście klasycznego filmu animowanego (1957-1989) John A. Lent i Xu Ying, Giannalberto Bendazzi czy David Ehrlich i Jin Tianyi¹⁸ są zgodni, że termin ten obejmuje zarówno tę produkcję szanghajskiego studia, która koncentrowała się na opracowaniu nowych technik (animacja malarstwa tuszu i wody, przedmiotowa animacja zwijanego papieru, animacja chińskich wycinanek), jak i tę, która przy wykorzystaniu technik opracowanych na Zachodzie odnosiła się do chińskich tradycji performatywnych i dyskursywnych (opera pekińska, kanoniczne teksty literackie, przysłowia). Wu Weihua problematyzuje termin *minzu* w odniesieniu do *meishu* sztuki pięknej, a zatem głębiej odnosi się do kwestii poruszanych przez Wana oraz innych teoretyzujących animatorów (między innymi Te Weia). Termin *meishu* pojawił się w chińskiej estetyce na początku XX w.¹⁹ jako japoński neologizm. Ma on konotacje modernizacyjne i łączy się z praktyką instytucjonalną. Chiński badacz traktuje *meishu* jako *katachrezę powiązaną ze sztuką filmową, kulturową subwersję ugruntowaną w dyskursie*²⁰, natomiast styl *minzu* raczej jako *kolektywną praktykę polityczną niż praktykę estetyczną*²¹.

Sean Macdonald dostrzega ryzyko zredukowanej poznawczo generalizacji, jakie niesie z sobą traktowanie *minzu* jako wytrychu, którym można otworzyć drzwi do zrozumienia całości klasycznego dorobku. Wskazuje też na redundancję interpretacyjną w ujęciu Wu: *Styl narodowy jest w dużym stopniu procesem, ale produkcja kulturowa, która pojawiła się wraz z jego dyskursem, nie może być postrzegana jedynie w ujęciu narodowym*²². Aby uciec z pułapki socjologizacji, Macdonald postuluje swoisty powrót do perspektywy wyznaczonej przez Wana Laiminga sankcjonującego „film sztuk pięknych” jako rewolucyjny cel chińskich animatorów. Macdonald stwierdza, że styl narodowy (poetyka zakotwiczona w chińskiej tradycji kulturalnej) najpełniej uwidacznia się w takim filmie animowanym, jaki nie tyle odzwierciedla charakterystyczne dla Chin motywy kulturowe i wątki dyskursywne, ile stanowi wariant tradycyjnej ekspresji artystycznej realizowany za pomocą nowego medium. W swej inspirującej publikacji badacz nie omawia szerzej filmów malarskich, ale wydaje się, że ich analiza dodatkowo podkreślałaby czynione rozróżnienie.

Od propagandy do kontemplacji

*Gdy malarzowi uda się w szkicach wyrazić za pomocą pędzla [ideę], niszczy on wszystkie swoje początkowe próby, pozostawia naśladowcom jedynie tę ostatnią, czystą i niezmienną. To tłumaczy, dlaczego żadne szkice wielkich mistrzów nie istnieją.*²³

Choć w technice malarskiej animacji tuszu i wody (*shuimo donghua*) powstały jedynie cztery filmy, to są one uznawane za najistotniejsze dokonania chińskiej animacji okresu klasycznego. W powszechnej świadomości widzów oraz krytyków ich rangę utrwala szeroka cyrkulacja festiwalowa, a do niedawna także regularne emisje w telewizji ogólnokrajowej. Zagraniczna dystrybucja *shuimo donghua* roz-



Feeling from Mountain and Water, reż. Te Wei, Ma Kexuan, Yan San Chun (1988)

poczęła się w latach 60. XX w. – film animowany był bliski premierowi Zhou Enlaiowi oraz marszałkowi Chen Yi, jednak immanentnie wpisany w naturę tej techniki tradycjonalizm stał w sprzeczności z nową, brutalną i antyintelektualną filozofią nadszarpniętej Rewolucji Kulturalnej. Głównych pracowników SAFS dotknęły wieloletnie represje, większość twórców powróciła do studia po reedukacji około 1974 roku. Dengowska polityka modernizacji, choć z zupełnie innych powodów, również nie sprzyjała sztuce wymagającej długotrwałych przygotowań i drogiego procesu realizacyjnego. Niemniej rząd chiński powrócił do koncepcji Zhou promowania rodzimej kinematografii przez te dzieła, które *par excellence* manifestowały narodową esencję. Status animacji malarskiej jako pełnoprawnej sztuki narodowej potwierdzają słowa Te Weia: [Film *Kijanki szukają mamy*] *Pokazał, że ta zaimportowana forma sztuki została całkowicie wchłonięta* ²⁴.

Początek prac nad nową techniką wiązał się z wezwaniem do wkroczenia na drogę *minzu*, lecz motywacje studia i partyjnych decydentów były bardziej złożone niż sam slogan. Z jednej strony pracę szanghajskich artystów napędzało poczucie konieczności zerwania z tendencją do naśladownictwa animacji radzieckiej ²⁵. Z drugiej zaś zwrot ku malarstwu tradycyjnemu był też spowodowany sugestią marszałka Chen Yi wyrażającego chęć zobaczenia ożywionych obrazów Qi Baisiego. Doceniony przez partyjnego prominenta obraz *Żaby skrzeczące wzdłuż całego strumienia* ²⁶ stał się bodźcem dla pierwszych eksperymentów z techniką malarską. Powstały w rezultacie propagandowy film *Kijanki szukają mamy* (*Xiao kedou zhao mama*, reż. Te Wei, Qian Jiajun, 1960) pokazywano z sukcesami w Chinach i za granicą (między innymi w Annecy i Locarno). Drugi z filmów, *Pasterz i flet* (*Mu di*, reż. Te Wei, Qian Jiajun, 1963), luźno inspirowany malarstwem kraj-obrazowym Li Kerana, w o wiele większym stopniu manifestował kontemplacyjną aurę sztuki tradycyjnej. Szybko został jednak wycofany z rozpowszechniania i stał

się obiektem krytyki politycznej (doczekał się rehabilitacji pod koniec lat 70. XX w.). Do animowanej twórczości malarskiej powrócono dopiero w 1982 r. filmem *Dzwonek jelenia* (*Lu ling*, reż. Tang Cheng, Wu Qiang), a swoistą kodą w rozwoju techniki była realizacja *Uczuć z gór i wody* (*Shan shui qing*, reż. Te Wei, Yan Shanchun, Ma Kexuan, 1988).

Animacja filmowa łączy się z postawą eksperymentatorską, zakłada poszukiwanie nowych form zastosowania środków plastycznych lub materii poddającej się manipulacji wizualnej. Niezależnie od uwarunkowań politycznych czy ekonomicznych tendencja ta konsekwentnie przejawia się we wszystkich kinematografiach produkujących artystyczne filmy animowane. Naturalnie, zainteresowanie animatorów malarstwem nie było wyłącznie udziałem twórców chińskich. Ograniczając się w tym kontekście jedynie do kręgu europejskiego, warto przywołać twórczość Witolda Giersza, który od 1960 roku realizuje animacje malarskie bezpośrednio na celuloidach (*Mały western*), nestora animacji ukraińskiej Jewhena Syvokina (*Okno*, 1987; malarstwo na szkle, film inspirowany twórczością Leonida Balaklava), tworzącego od 1974 roku szwajcarskiego artysty Georgesa Schwizgebela (*Romans / Romance*, 2011) czy rosyjskiego laureata Oscara, Alexandra Petrova (*Stary człowiek i morze*, 1999, farba olejna na szkle)²⁷. Bezpośrednią inspiracją dla Witolda Giersza była jego refleksja nad swobodą scenopisów *malowanych* pędzelm lub szkiców stworzonych na potrzeby testowania ruchu przed kręceniem filmu²⁸.

„Zachodni środek”, rozpracowywany przez grupę szanghajskich realizatorów²⁹ można rozumieć jako aparaturę potrzebną do stworzenia animowanego filmu malarskiego. W *Uczuciach z gór i wody* pojawiają się kadry, w których widoczne są odciski tuszu i zmiany pozycji plam barwnych, które można uznać za efekt animacji malarskiej bezpośrednio pod kamerą (o czym mogłyby świadczyć ślady zasychającego barwnika). Bardziej tradycyjną metodą jest jednak wypełnianie przez malarzy farbami bądź tuszem skopiowanego na pasek celuloidego konturowego szkicu. Na celuloidach przedstawia się elementy kadrów w różnych fazach ruchu. Następnie animatorzy we współpracy z operatorami komponują „osuszone” figury na ułożonych równolegle przezroczystych poziomach wielopłanu, potężnego stołu animacyjnego, którego konstrukcja umożliwia stworzenie efektu głębi. Mechanizm wielopłanu pozwala na poruszanie jego poziomami, tak aby uzyskać na przykład efekt panoramy. Statyczne tło – w przypadku realizacji chińskich lawowany obraz na papierze wykonany w sposób tradycyjny przy użyciu tuszu, wody i pędzla – było warstwą najniższą (położoną najdalej od kamery). Elementy namalowane na celuloidach były układane na wyższych poziomach według opracowanej koncepcji kompozycyjnej. Kulturowany w Szanghaju styl wizualny cechowała tendencja do rozmywania konturów w zgodzie z prawidłami tradycyjnego malarstwa. W efekcie w obrębie obrazu filmowego dochodziło do organicznego zespolenia znaczących elementów przedstawienia (wody, skał, roślin, ludzi, zwierząt). Istotną zatem była gradacja odcieni tuszu oraz precyzja w kopiowaniu linii różnej grubości, czyli animowaniu ruchów efemerycznego „swobodnego pędzla”. Jak zauważa Zhang Songlin, pedagog i reżyser okresu klasycznego, aby uzyskać pożądaną efekt, należało wytworzyć dziesiątki tysięcy obrazów na celuloidach³⁰. Pełna transpozycja warsztatu malarskiego na praktykę animacji filmowej okazała się jednak niewykonalna. Oprócz ogromu żmudnej pracy istotny był również prozaiczny problem natury fizycznej: wodny komponent nie utrzymuje się na celuloidzie.

Kluczem do rozwiązania podstawowego problemu, jakim było przeniesienie doświadczeń estetycznych i atmosfery malarstwa tuszu i wody w obręb animacji, musiała więc być sztuka operatorska. Kamera poklatkowa, zamontowana na wysięgniku nad stołem animacyjnym, mogła się poruszać, dając efekty najazdów i oddaleń. Często stosowany w chińskich filmach efekt przenikania korespondował z wyrażaną w malarstwie tradycyjnym refleksją nad cyklicznością, zmiennością i procesualnością wszystkich zjawisk świata rzeczywistego. Elementy lub grupy elementów poddające się wizualnemu rozmyciu znajdowały się na różnych poziomach wielopłanu, dlatego istotne było, jakie stosowano obiektywy, oświetlenie i metody manipulacji ostrością w celu uzyskania oczekiwanego rezultatu rozmycia. Jak wspomina w wywiadzie dla internetowego magazynu „China News” wieloletnia kierowniczka departamentu operatorskiego SAFS Duan Xiaoxuan, opracowane przez szanghajskich artystów rozwiązanie techniczne zostało uznane w 1960 r. za tajemnicę państwową³¹. Anglojęzyczna literatura źródłowa milczy na ten temat. Pod koniec XX w. Duan poprowadziła w Japonii serię wykładów, nie zdradzając jednak wszystkich tajników swego warsztatu. W kolejnych latach próbowała zainteresować problemem różne chińskie szkoły animacji, jednak wysiłki te zostały w przeważającej mierze zignorowane tak przez nauczycieli, jak i studentów. *Shuimo donghua* jest istotnym elementem dziedzictwa filmowego – w sensie estetycznym i intertekstualnym stanowi punkt odniesienia animacji artystycznej. Technika klasyczna nie wzbudza jednak szczególnego entuzjazmu współczesnych producentów nastawionych na masową produkcję przy użyciu nowych technologii.

* * *

Ferment, jaki w ostatnich latach wytworzył się w środowisku chińskiej animacji niezależnej i eksperymentalnej, zachęca do rewizji dotychczasowego stanu badań historycznych. Procesy odburzawiania lub redukcji „białych plam” wymagają badań archiwalnych, pogłębionych studiów nad praktyką realizacyjną oraz dyskusji z chińskimi filmoznawcami i twórcami, uwzględniających zmienne polityczne i społeczne, jakie wpływały na kształt dwudziestowiecznej kultury chińskiej. Niepodważalnym walorem znacznej części istniejącej literatury przedmiotu jest efektywna i inspirująca metoda interpretacyjna balansująca pomiędzy analizą kontekstową a estetyczną.

W takim ujęciu najczęściej przedstawiana bywa animacja tuszu i wody, której zasadniczy sens określała potrzeba kultywowania tradycyjnych wartości humanistycznych przy użyciu nowej formy. Propagandowe *Kijanki...* różnią się swym radosnym i pełnym wigoru nastrojem od niepokojącego obrazu Qi Baishiego. Te Wei i Qian Jiajun w warstwie wizualnej inspirowali się jednak całością dorobku malarza, który twierdził, że *obrazy muszą być czymś pomiędzy podobieństwem a niepodobieństwem*³², medium oddającym zachwyty nad witalnością i miłość do natury. *Pasterz i flet* przywołuje motywy tradycyjnej kultury ludowej, które próbuje legitymizować w ramach nowej sztuki. Wkład, który w historię chińskiego malarstwa wniósł Li Keran, uczeń mistrza Qi i towarzysz broni premiera Zhou, to nie tylko jego indywidualna twórczość krajobrazowa, lecz także aktywizm na rzecz ochrony i rozwoju sztuki tradycyjnej w rewolucyjnych Chinach. Wprawdzie w *Dzwonku jelenia* ujawniają się disneyowskie konwencje narracyjne, lecz wydaje się, że

w warstwie wizualnej film ten przede wszystkim stara się wejść w dialog z kierunkami realizmu obecnymi w malarstwie *guohua* (twórczość Xu Beihonga). Wreszcie *Uczucia z gór i wody* zachwycają bogactwem znaczeniowym tradycyjnych tematów malarskich, jakimi są góry, woda czy instrument muzyczny *qin*, fineryjnymi rozwiązaniami technicznymi, które ewokują koncepty znamienne dla chińskiej myśli i praktyki estetycznej (pustka kadru i chodząca perspektywa; obrazowanie bezczasu jako strategia narracyjno-przedstawieniowa odwołująca się do temporalności aktu twórczego i percepcyjnego) oraz głębokim przesłaniem humanistycznym.

Tropy te podejmują współcześni artyści filmu animowanego, rozszerzając pole znaczeń symbolicznych o kulturowe doświadczenia modernizujących się Chin. Warto zwrócić uwagę choćby na kilka przykładów reinterpretacji powoli zamierającej tradycji. Chen Shaoxiong maluje tuszem obrazy fabryk, metra, drapaczy chmur, portretuje własną rodzinę w chwilach prywatności lub postaci symboliczne dla historii komunistycznych Chin (Mao Zedong, „Tank Man” z placu Tiananmen), aby włączyć te obrazy w instalacje lub filmy eksperymentalne realizowane przy użyciu kamery wideo oraz narzędzi animacji cyfrowej³³. W *Malpie* (Hou, reż. Shen Jie, 2016) pulsujące i wibrujące kadry, wypełnione motywami znaczącymi dla tradycyjnego malarstwa i klasycznej animacji, układają się w sekwencje brutalnych aktów przemocy. Zapętlona agresja w jednym – i niekończącym się – momencie niszczy *sacrum* piękna, wiary i tradycji. Qiu Anxiong stara się w swoich pracach³⁴ przywrócić czystość chińskiej animacji. Artysta odniósł ogromny sukces w Niemczech, lecz w 2003 roku powrócił do Chin, zniechęcony zachodnimi konwencjami animacji artystycznej i sztuki awangardowej. Twórców tych, podobnie jak ich poprzedników pracujących w SAFS, nadal dotyczy konflikt intelektualno-estetyczny zawierający się we frazie *zhongti, xiyong*. Funkcjonują już jednak w ramach zupełnie innego, nowego cyklu, którego rytm wyznacza rewolucja digitalna oraz esencjonalna przemiana warunków egzystencji, jaka stała się udziałem społeczeństwa chińskiego w pierwszych dekadach XXI w.

OLGA BOBROWSKA

¹ Z. Mao, *Quotations from Chairman Mao Tse-tung* (*Mao zhuxi yulu*), dongfang chuban xinhua yinshuanchang, Beijing 1967, s. 569.

² M. Szmyt, *Współczesna sztuka chińska. Tradycja klasyczna, socrealizm, estetyka zachodnia*, Nomos, Kraków 2007, s. 39.

³ M. Prodan, *An Introduction to Chinese Art. 3000 Years of Artistic Inspiration*, Spring Books, London 1967, s. 157. Śródcytaty pochodzą z rozdziału *Painting* zarysowującego historię malarstwa chińskiego w okresie od ok. 1766 r. p.n.e. do roku 1766, nie dotyczą zatem malarstwa współczesnego ani filmu animowanego.

⁴ *Znaczeniem [sedymentacji] jest akumulacja i kondensacja społecznego, racjonalnego i historycznego, stających się czymś indywidualistycznym, zmysłowym i intuicyjnym. Dokonuje*

się to w procesie ucłowieczenia natury. Z. Li, *Li Zehou zhexue meixue wenxuan*, Hunan renmin chubanshe, Changsha 1985, cyt. za: M. B. Samei, *Translator's Introduction*, w: Z. Li, *The Chinese Aesthetic Tradition*, University of Hawaii'i Press, Honolulu 2010, s. XI.

⁵ Kontrowersyjna propozycja Li Zehou zakładała dokonanie inwersji intelektualnej i zawierała się w hasle *xiti-zhongyong* (zachodnia substancja, chiński środek). Marksiści oskarżali go o dążenie do całkowitej westernizacji chińskiej kultury i kroczenie ścieżką kapitalistyczną, liberałowie zaś (m. in. noblista Liu Xiaobo) o pragnienie przywrócenia despotycznej tradycji konfucjańskiej w życiu społecznym, zob. K.-H. Pohl, *Western Learning for Substance, Chinese Learning for Application – Li Zehou's*

- Thought on Tradition and Modernity*, w: *Li Zehou and Confucian Philosophy*, red. R. Ames i in., University of Hawai'i Press, Honolulu 2016.
- ⁶ J. K. Fairbank, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, tłum. T. Lechowska, Z. Słupski, Bellona-Marabut, Warszawa-Gdańsk 2004, s. 238.
- ⁷ Wnikliwe studium rozwoju i radykalizacji artystycznych i intelektualnych kierunków we współczesnym malarstwie pod wpływem zdenerowania z estetycznymi tradycjami Zachodu przedstawia Anna Izabella Król, zob. A. I. Król, *Chiny w latach 1898-1937 – między artystyczną tradycją a sztuką Zachodu*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa, Toruń 2016.
- ⁸ Szczegółowo o politycznych formacjach tworzonych w latach 30. i 40. przez chińskich grafików, wśród nich także animatorów, pisze Chang-tai Hung, zob. tegoż, *War and Popular Culture. Resistance in Modern China 1937-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1994.
- ⁹ Film niezachowany.
- ¹⁰ Zhang Zhen zwraca szczególną uwagę na wczesne efekty specjalne opracowane przez Donga Keyi, takie jak „wirtualna architektura” (sufit tytułowej świątyni został namalowany na szkle oraz zestawiony z pozbawionym sufitu propektem o wymiarach rzeczywistych) oraz „latającej wojownicy” (charakterystyczna konwencja funkcjonująca w obrębie gatunku do dziś), zob. Z. Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen. Shanghai Cinema 1896-1937*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2005, s. 224.
- ¹¹ Czterej bracia Wan urodzili się w Nankinie, lecz karierę związali z kosmopolitycznym Szanghajem. Bliźniacy Laiming i Guchan oraz Chaochen i Dihuan wspólnie wykonywali zlecenia oraz podejmowali pierwsze próby tworzenia filmów artystycznych. Dziełem życia Wana Laiminga stała się adaptacja części klasycznej powieści *Podróż na Zachód (Xiyou ji)*, czyli *Zamęt w niebie (Da nao tian gong)*, 1964). Guchan był jednym z czołowych innowatorów techniki animacji wycinankowej, zaś Chaochen pracował w technice lalkowej. Dihuan współpracował z braćmi w okresie początkowym, później jednak poświęcił się fotografii.
- ¹² Zob. D. Ehrlich, T. Jin, *Animation in China*, w: *Animation in Asia and Pacific*, red. J. A. Lent, J. Libbey, London, Paris, Rome, Sydney 2001; S. Macdonald, *Animation in China. History, Aesthetics, Media*, Routledge, London – New York 2016.
- ¹³ *Katong*, wczesna transliteracja terminu *cartoon*, używana wobec importowanej produkcji z USA, Europy i Japonii, zob. S. Macdonald, dz. cyt., s. 17. Współcześnie powraca w odniesieniu do produkcji masowej, tak chińskiej, jak i zagranicznej. Terminem używanym wobec filmu animowanego wartościowanego pozytywnie (sztuka, ważna gałąź przemysłu kulturalnego) jest *donghua*.
- ¹⁴ W skrajnie trudnych warunkach produkcyjnych zespołowi animatorów pod wodzą Wana Laiminga udało się jednak zrealizować przy użyciu rotoskopii film pełnometrażowy *Księżniczka żelaznego wachlarza (Tie shan gongzhu)*, 1941).
- ¹⁵ *Shanghai meishu dianyingzhipian chang*, dosłownie: szanghajska wytwórnia filmów artystycznych (sztuk pięknych).
- ¹⁶ L. Wan, G. Wan, *Wo yu Sun Wukong*, Beiyue wenyi, Taiyuan 1985, s. 57, cyt. za: S. Macdonald, dz. cyt., s. 17.
- ¹⁷ W latach 30. zdobył uznanie swymi radykalnymi, antyjapońskimi karykaturami. W latach 1937-1940 był dowódcą jednej z brygad artystycznych podległych Trzeciej Sekcji Wojskowej Kuomintangu. W 1940 roku partia nacjonalistyczna rozwiązała bojówki artystyczne zagrzewające masy do walki z Japończykami poprzez twórczość publikowaną w prasie oraz prezentowaną w miastach i na prowincjach. Powodem rozwiązania była lewicowa radykalizacja zaangażowanych twórców. Te Wei wraz z podlegającymi mu żołnierzami-artystami dołączył do oddziałów komunistycznych.
- ¹⁸ Zob. J. A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film: from Experimentation to Digitalization*, w: *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, red. Y. Zhu, S. Rosen, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010; G. Bendazzi, *Animation. A World History*, t. 1, CRC Press, Taylor & Francis Group, Boca Raton 2015, D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt.
- ¹⁹ Ogawa Hiromitsu stwierdza, że termin *meishu* w znaczeniu sztuk pięknych po raz pierwszy pojawia się w słowniku opracowanym przez F. Kingsella (*Dictionary of the English and Chinese Language*) z roku 1897. W latach 1911-1918 w Szanghaju ukazała się przełomowa seria woluminów „Meishu Congshu” („Seria o sztukach pięknych”, czwarta i ostatnia z serii została opublikowana w 1945 roku). Termin ugruntował się w tym okresie, o czym świadczy jego obecność się w oficjalnych nazwach powstałych wówczas szkół artystycznych w Szanghaju, Nankinie i Pekinie. H. Ogawa, *Regarding the Publication of the „Meishu Congshu” [Fine Arts Series]: The*

- introduction of the European concept „Fine Arts” and the Japanese translated term „Bijutsu”*, Symposium „Art in China: Collections and Concepts”, Bonn, 21-23.11.2003, <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5810>, (dostęp: 10.04.2017).
- ²⁰ W. Wu, *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation” 2009, t. 4, nr 1, s. 32.
- ²¹ W. Wu, dz. cyt., s. 52.
- ²² S. Macdonald, dz. cyt., s. 82.
- ²³ M. Prodan, dz. cyt., s. 141.
- ²⁴ O. Alder, *Te Wei. Chinese Doyen. Chinese Doyen of Animation*, „Plateau” 1994, nr 2, s. 2.
- ²⁵ W narracji przyjętej przez większość historyków chińskiej animacji za punkt zwrotny uważa się 1956 rok, kiedy to jury weneckiego festiwalu nagrodziło film *Dlaczego wrona jest czarna* (*Wuya weishenme shi heide*, reż. Qian Jiajun, Li Keruo, 1956), lecz w swoim werdykcie określiło go jako produkcję radziecką, co uraziło dumę chińskich polityków, producentów i artystów. Niemniej, jak dowodzą badania archiwalne Seana Macdonalda, nie istnieją żadne dowody źródłowe potwierdzające autentyczność tej opowieści, zob. S. Macdonald, dz. cyt., s. 90-91.
- ²⁶ *Washeng shili chu shanquan*, obraz z roku 1951, tusz i kolor na papierze, 127,5 cm x 33 cm. Qi Baishi inspirował się poematem autorstwa Lao She.
- ²⁷ W *Małym westernie* oraz *Romansie* twórcy animowali obrazy, jakie namalowali na paskach celuloide (w przypadku Schwizgebela część kadrów została zrealizowana również w technice rysunkowej na papierze). W swoim późniejszym filmie *Pożar* (1975) Witold Giersz tworzył animowane obrazy przez nakładanie szpachelką kolejnych warstw farby bezpośrednio pod kamerą. Animacja w technice malarstwa na szkle (tzw. *paint-on-glass*) polega na zmianie pozycji i kształtów przedstawień figuratywnych przez tworzenie malarskich kadrów na tej samej szklanej powierzchni umocowanej pod kamerą.
- ²⁸ Witold Giersz w rozmowie z Piotrem Kardasem podczas Finału Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Animowanych O!PLA, Łódź, czerwiec 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=rAgdnTHb35w> (dostęp: 10.04.2017).
- ²⁹ Wśród artystów pracujących wyłącznie nad wizualnym aspektem produkcji, w realizację piętnastominutowego filmu *Kijanki szukają mamy*, poza funkcjonującymi w napisach jako reżyserzy Te Weiem i Qianem Jiajunem, zaangażowanych było dwunastu animatorów, dwóch projektantów tła oraz trzech operatorów (osoby znajdujące się w napisach początkowych). Dla porównania, nad pięciominutowym *Małym westernem* Witold Giersz pracował z jednym operatorem.
- ³⁰ H. Zhang, *Ershi shiji zhongguo donghua yishusi*, Shaanxi renmin meishu chubanshe, Shaanxi 2002, s. 84, cyt. za: K.-W. Chu, *Animating „Shanshui”: Chinese Landscape in Animated Film, Art and Performance*, w: *Animated Landscapes. History, Form and Function*, red. C. Pallant, Bloomsbury, New York 2015, s. 120.
- ³¹ *Malarska animacja tuszu i wody właśnie umiera* (*Zhengzai xiaowang de shuimo donghua dianying*), <http://news.mtime.com/2011/08/30/146-9021.html>, (dostęp: 10.04.2017).
- ³² *Qi Baishi*, <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-qi-baishi.php>, (dostęp: 10.04.2017).
- ³³ *Rzeczy tuszem* (*Moshui dongxi*, 2007), *Historia tuszem* (*Moshui lishi*, 2008-2010).
- ³⁴ *Krajobraz Republiki* (*Minguo fengjing*, 2007), *Nowa Księga Gór i Mór* (*Xin shanhaijing*, 2007-2009).