

# Olga Bobrowska

---

## Towarzysz Te Wei

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 10/2, 105-123

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Olga Bobrowska

## Towarzysz Te Wei

**Słowa kluczowe:** Te Wei, szanghajska szkoła animacji, Szanghajske Studio Filmów Animowanych, styl *minzu*, *manhua*, animacja tuszu i wody

**Key words:** Te Wei, Shanghai School of Animation, Shanghai Animation Film Studio, *minzu* style, *manhua*, ink-wash animation

O Te Weiu, nestorze chińskiego filmu animowanego cieszącym się międzynarodowym uznaniem i estymą, w ramach zachodnich studiów nad animacją napisano niewiele. Sytuacja ta jest jednocześnie zaskakująca i zrozumiała. Budzi ona zdziwienie, jeżeli wziąć pod uwagę fakt, że twórczość Te Weia dostrzeżono na Zachodzie już w latach sześćdziesiątych XX wieku, a samego artystę (jako jedyne spośród chińskich twórców) w 1995 roku odznaczono prestiżową nagrodą ASIFA za życiowe osiągnięcia. Przez niemal trzy dekady (lata 1957–1984, z wyłączeniem okresu Rewolucji Kulturalnej) kierował on działalnością jedynej chińskiej wytwórni filmów animowanych w Szanghaju (Shanghai Animation Film Studio, SAFS), wytyczając kierunki artystycznego i politycznego rozwoju chińskiego filmu animowanego. Niewielka, bowiem złożona z siedmiu tytułów, filmografia stanowi „lekturę obowiązkową” nie tylko dla zainteresowanych klasycznym okresem animacji w ChRL-u (lata 1957–1965, 1976–1989), ale dla wszystkich, których fascynuje niemal stuletnia już historia filmu animowanego w Państwie Środka<sup>1</sup>.

Nieliczne publikacje anglojęzycznych filmoznawców z zakresu badań nad chińskim filmem animowanym pojawiają się jako rozdziały w pracach zbiorowych<sup>2</sup> lub artykuły w czasopismach<sup>3</sup>. Także *Encyclopedia of Chinese Film* poświęca tej tematyce zaledwie cztery krótkie hasła<sup>4</sup>. Można zauważyć,

---

<sup>1</sup> Nie zachowała się żadna kopia chińskiego filmu animowanego sprzed 1940 roku. Pionierami i innowatorami filmu animowanego w Chinach byli bracia Wan z Nankinu (Laiming [1899–1997], Guchan [1899–1995], Chaochen [1906–1992] i Dihuan [ur. 1907]), którzy od 1922 roku realizowali w Szanghaju krótkie reklamowe animacje. Por. J.A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film: From Experimentation to Digitization*, w: *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, red. Y. Zhu, S. Rosen, Hong Kong 2010, s. 112.

<sup>2</sup> Zob. m.in.: J.A. Lent, Y. Xu, dz. cyt.; G.G. Xu, *Chinese Cinema and Technology*, w: *A Companion to Chinese Cinema*, red. Y. Zhang, Oxford 2012, s. 449–468; D. Ehrlich, T. Jin, *Animation in China*, w: *Animation in Asia and the Pacific*, red. J.A. Lent, Sydney 2000, s. 7–13.

<sup>3</sup> Zob. m.in.: M.A. Farquhar, *Monks and Monkey: A Study of National Style in Chinese Animation*, „Animation Journal” 1993, nr 1, s. 4–27; W. Wu, *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation Interdisciplinary Journal” 2009, nr 1, s. 31–54.

<sup>4</sup> Hasła: „Animacja” (s. 80), „Te Wei” (s. 330), „Zamęt w niebie” (s. 346) oraz „Wan Laiming” (s. 351), w: *Encyclopedia of Chinese Film*, red. Y. Zhang, Z. Xiao, New York – London 2002.

porównując stan wiedzy o chińskiej animacji choćby z dorobkiem badaczy japońskiego kina animowanego, że międzynarodowa dyskusja wciąż znajduje się na etapie początkowym, kiedy to dane zjawisko poddawane jest opisowi całościowemu i dominuje perspektywa, w ramach której najważniejsze trendy i tendencje artystyczne określane są w odniesieniu do wydarzeń historycznych. Faktu tego nie należy jednak postrzegać jako wyrazu niewiedzy czy braku zainteresowania badaczy, lecz jako konsekwencję polityki intelektualnej i kulturalnej izolacji ChRL-u w okresie maoistowskim. Dopiero wraz z otwarciem tego kraju na początku lat osiemdziesiątych XX wieku badacze stopniowo uzyskiwali rzeczywisty dostęp do produktów chińskiej kinematografii, kierując początkowo swoją uwagę na kino aktorskie. Pionierskie stadium zgłębiania wiedzy jest wyzwaniem fascynującym. Zdając sobie sprawę z nieuniknioności pomyłek i mylnych sądów czyhających na badacza, wyruszmy jednak w podróż po *terra incognita*, jaką wciąż pozostaje chińska animacja, wybierając za pierwszego przewodnika Te Weia, enigmatycznego mistrza okresu klasycznego.

## Polityka pamięci

W 2012 roku w konkursowych programach wielu międzynarodowych festiwali animacji pojawił się film dedykowany pamięci Te Weia – *Mały staw przy wielkim murze* (*A Little Pond by the Great Wall*) w reżyserii Dmitriego Gellera, rosyjskiego twórcy z Jekaterynburga pod Uralem, realizującego filmy w chińskim Instytucie Animacji Jilin. W kreacji nieprzyjaznego świata D. Geller wykorzystuje „przybrudzone” kolory szarości i sepii. Linie sprawiają wrażenie położonych spontanicznie, kształty swobodnie zachodzą na siebie, przy czym stopniowo zlewają się w coraz bardziej zaczernione obszary. Estetyka klasycznego chińskiego malarstwa opierała się na gradacji odcieni tuszu (przede wszystkim szarości i czerni), które w zależności od sposobu użycia pędzla czyniły obraz głębszym lub wyrazistszym. Takie podejście szczególnie silnie naznaczyło najczęściej monochromatyczne malarstwo *xieyi*, uznawane za domenę tak zwanych malarzy literatów<sup>5</sup>. Jednocześnie tradycja malarska stanowi fundament przełomowego dzieła Te Weia, jakim było opracowanie nowej techniki animacji tuszu i wody w oparciu o gatunki „krajobrazu” oraz „ptaków i ryb”.

Pierwsze ujęcia w filmie Gellera pokazują świat podwodny – skorupiaki i rośliny (figury pojawiające się w dziełach Te Weia) zostają gwałtownie poruszone, w wodzie unosi się muł, widz jednak nie poznaje fizycznej przyczyny nagłego wzburzenia. Kamera podąża za uciekającymi rakami, aby zwrócić

<sup>5</sup> Literatami (ang. *literati*, chińskie *wenrenhua*) określano artystów, którzy wykształcili się w tradycyjnym systemie chińskiej edukacji urzędniczej. Byli oni nie tylko malarzami, ale też znawcami konfucjanizmu, praktykującymi kaligrafię, muzykę i klasyczną grę *weichi*. Por. Y. Jin, *Arts in China*, tłum. P. Wang, X. Zhao, Beijing 2009, s. 42–79.

uwagę na męską rękę bezwładnie spoczywającą w wodzie. Bohater filmu, nieprzytomny, starszy człowiek leżący nad brzegiem stawu, pozostaje w zawieszeniu pomiędzy wodą a ziemią, życiem a śmiercią. Pochylająca się nad nim dwójka mężczyzn ma ordynarne, prostackie twarze, ich sylwetki są karykaturalne. Mężczyźni okradają leżącego z jego jedynej, lichej własności – czapki. Po przebudzeniu człowiek odnajduje rozbite okulary, a słysząc groźne okrzyki, z trudem podnosi się i wraca do pracy. Schorowany i zrozpaczony inteligent, który wpadł w zasadzkę historii i stał się niewolnikiem – to Te Wei.

Mężczyzna, pnąc się do góry po chybotałej drabinie, na własnych barkach niesie kamienie służące do podwyższenia wielkiego muru budowanego przez zastępy ludzkich cieni podobnych do niego. Mur, na którego szczyt wspina się Te Wei, nigdy jednak nie będzie wyższy od rysujących się na horyzoncie monumentalnych gór, w stronę których podąża jego wzrok (czytelne nawiązanie do ostatniego filmu Te Weia). Bohater próbuje „skadrować” odległy krajobraz, zakreśla dłonią w powietrzu jego kształty i kontury. Późną nocą, przy świetle dopalającej się świecy, zgarbiony Te Wei siedzi nad rozłożoną na stole kartką papieru. Ciemność obskurnej klatki na moment rozjaśnia wyobrażony przez bohatera obraz gór. Te Wei, choć zanurza pędzel w tuszu, nie jest w stanie nanieść kreski na papier. W filmie Gellera artysta zmuszony do reedukacji wewnętrznie pozostaje wielkim malarzem, w rozumieniu takim, jaki wykształciła klasyczna teoria chińskiego malarstwa. Jest mu zatem obca postawa *zuojia*, niewykształconego wyrobnika. Termin ten, spopularyzowany w krytyce okresu Qing, określał tak zwanego malarza kompozytora obrazu, odtwarzającego kształty gór i wody z pamięci, pozostającego w całkowitej opozycji do malarzy literatów, dla których kultywacja intelektu stanowiła podstawę sztuki artystycznego<sup>6</sup>.

Geller nie zamieścił w filmie napisów informujących o czasie czy miejscu akcji. Krok taki byłby zresztą zbędny, ponieważ widz natychmiast wyczuwa, że światem przedstawionym rządzą brutalne i irracjonalne prawa Rewolucji Kulturalnej (1966–1976), dekady strachu, podczas której w wyniku fizycznych i psychicznych represji ucierpiało 100 milionów chińskich obywateli<sup>7</sup>. Te Wei, pełniący w szanghajskim studio funkcję naczelnego kierownika („numeru 1”) stał się ofiarą szykan już w 1964 roku, kiedy to Mao Zedong, sterujący tą najdłuższą i najokrutniejszą kampanią, z wolna i w sposób zawalowany szykował grunt pod rozpętanie długoterminowego terroru. Doświadczenie Te Weia z czasów Rewolucji Kulturalnej znane jest na Zachodzie z zaledwie jednej relacji – amerykański producent i aktywista filmu animowanego, a jednocześnie popularyzator chińskiej animacji, David Ehrlich, rozmawiał z Te Weiem w 1988 roku w szanghajskim studio i namówił twórcę na opowieść o minionych przeżyciach<sup>8</sup>. W 1993 roku natomiast, w wywiadzie

<sup>6</sup> Por. J. Gao, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, „Acta Universitatis Upsaliensis. Aesthetica Upsaliensia 7” 1996, s. 144.

<sup>7</sup> Por. J.K. Fairbanks, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, tłum. T. Lechowska, Z. Słupski, Gdańsk 1996, s. 355.

<sup>8</sup> D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt., s. 14–16.

udzielonym Otto Alderowi, szwajcarskiemu badaczowi, chiński mistrz konsekwentnie unika tematu „straconego dziesięciolecia”<sup>9</sup>.

Geller nie próbuje zrekonstruować tragicznych wydarzeń, o których opowiedział Te Wei w 1988 roku – chiński twórca, oskarżony o „kroczenie kapitalistyczną ścieżką”, został zmuszony do złożenia samokrytyki, stał się głównym obiektem „wiecu walki” w SAFS-ie, przez rok więziono go w izolacji i poddawano torturom, wreszcie spędził dwa lata w Szkole 7 Maja, gdzie nosił śmieci oraz nawóz, a także karmił świnię. Przez rok w tym samym zakładzie reedukacji przebywał inny znakomity animator z SAFS-u, A Da, twórca *Trzech mnichów* (*San ge he shang*, 1980) i współautor filmu *Nezha pokonuje Króla Smoków* (*Nezha nao hai*, 1979). W tym okresie Te Wei nie mógł tworzyć, jak sam mówi, „Nie mogłem nawet myśleć o tym, że kiedykolwiek narysuję jeszcze film. Marzyłem tylko, aby stać się ptakiem i odlecieć wolnym”<sup>10</sup>.

Film Gellera wstrząsnął międzynarodową publicznością i przywrócił pamięć o zapomnianym już twórcy. Filmowy Te Wei, zgodnie z wyobrażeniem przebywającego w Jilin na stypendium rosyjskiego reżysera, to postać tragicznego intelektualisty, który pomimo doznawanego upokorzenia pozostaje wierny najwyższym wartościom sztuki i odrzuca kompromisy. Paradoksalnie okres, który Te Wei świadomie pragnął przemilczeć, współcześnie staje się najbardziej rozpoznawalnym punktem odniesienia dla osób zapoznających się z jego postacią. U Gellera także z pełną siłą wybrzmiewa osadzenie Te Weia w klasycznej tradycji jako kontynuatora drogi artystów intelektualistów, twórców odrzucających aktywne uczestnictwo w kształtowaniu się systemów władzy na rzecz dogłębnej kontemplacji świata naturalnego. Dostępne skrawki informacji o drodze życiowej Te Weia świadczą jednak o zupełnie innej postawie, którą twórca przyjął już w latach trzydziestych XX wieku, a także odmiennej roli, jaką zdecydował się pełnić w aparacie kultury wytworzonym w ChRL-u.

## Budowniczy muru

Te Wei urodził się w Szanghaju w 1915 roku jako Sheng Song. W historii współczesnej kultury Chin rok ten zapisał się przede wszystkim jako data wybuchu Ruchu Nowej Kultury, związanej z gorączkowo modernizującym się środowiskiem akademickim oraz pierwszym wydaniem dyskusyjnego pisma „Nowa Młodzież” („Xin qingnian”), redagowanego przez Chen Duxiu. Narodowe odrodzenie, postulowane przez agitatorów zarówno Partii Narodowej

<sup>9</sup> O. Alder, *Te Wei. Chinese Doyen. Chinese Doyen of Animation*, „Plateau” 1994, nr 2, s. 4–8. Te Wei w rozmowie z Johnem A. Lentem i Yingiem Xu dla opiniotwórczego portalu o animacji awn.com również nie wdaje się w dyskusję na temat Rewolucji Kulturalnej, por. J.A. Lent, Y. Xu, *Te Wei and Chinese Animation: Inseparable, Incomparable*, [online] <<http://www.awn.com/animationworld/te-wei-and-chinese-animation-inseparable-incomparable>>, dostęp: 15.03.2014.

<sup>10</sup> Za: D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt., s. 15.

(GMD), jak i Partii Komunistycznej, wymagało podjęcia walki z eksploatującymi wszelkie chińskie zasoby imperialistami. Spory doktrynalne w czasie powszechnej mobilizacji mas zastępowały slogany i wezwania patriotyczne, których najpłodniejszym ujściem okazała się być kultura popularna – prasa, teatr i karykatura. Zwrot intelektualistów ku produktom kultury niskiej służył skonstruowaniu unifikującego wzorca tożsamości dla rozwarstwowanego narodu oraz platformy komunikacji pomiędzy zrewoltowaną elitą a chłopstwem, jedynym możliwym sprawcą powszechnego przewrotu.

W tym okresie Szanghaj, jako jedna z najbardziej witalnych światowych metropolii (zwany Paryżem Orientu), stał się ośrodkiem myśli liberalnej i lewicowej, zarówno dzięki obecności licznych przedstawicieli bogatej klasy średniej z Europy, Ameryki czy Japonii, którzy za pomocą sprzyjających międzynarodowych kontraktów mogli budować i pomnażać swoje fortuny, jak i wyłonieniu się nowej grupy w ramach chińskiej społeczności miasta. Rodząca się powoli od połowy XIX wieku chińska burżuazja korzystała głównie ze współpracy z obcokrajowcami w sektorze bankowym i przemysłowym. W Szanghaju, gdzie chińscy przedsiębiorcy działali wyjątkowo pręźnie, szalone lata dwudzieste oznaczały wzrost zachowań konsumpcyjnych mieszkańców miasta. Nie tylko bogacili się oni, ale także emancypowali światopoglądowo. Za odcięciem się od neokonfucjańskich zasad życia społecznego i rodzinnego dzięki postępowi technicznemu, edukacji czy prasie agitowali zarówno intelektualiści kształceni w Chinach na nielicznych uniwersytetach narodowych i misyjnych, jak i ci powracający z programów pracowniczych i stypendialnych z Japonii, Europy<sup>11</sup> i USA.

Wraz z zainstalowaniem się narodowego rządu w Nankinie w 1928 roku silnie już osnuta wokół romantycznych treści buntowniczych sztuka popularna zdecydowanie skierowała się w lewą stronę. Trend ten dodatkowo wzmocniła opresyjna cenzura GMD. Atmosfera, w której dojrzewał Te Wei, prześląknięta była radykalną polaryzacją światopoglądową chińskiej młodzieży; przyjęcie martyrologicznej narracji o konieczności dziejowej popychało ją do zniszczenia wszelkich źródeł doznawanych przez naród upokorzeń. To pokolenie, przepojone patriotycznymi sloganami i gotowe na każde poświęcenie, zostało także wytrenowane w dogmatycznym utożsamianiu partii politycznej ze strukturą państwową.

Sheng Song pochodził z ubogiej rodziny, ukończył dwie klasy szkoły średniej, a następnie podjął pracę w kompanii reklamowej<sup>12</sup>. Już jako Te Wei zasłynął w czasie wojny chińsko-japońskiej (1937–1945), stając się aktywnym członkiem Szanghajskiego Stowarzyszenia Obrony Narodowej Manhua (*Shanghai manhuajie jiuwang xiehui*), powołanego w lipcu 1937 roku, niedługo po tak zwanym incydencie na moście Marco Polo. We wrześniu, jako Obrońca Narodowa Manhua (*Jiuwang manhua*), graficy zajmujący się ilustracjami,

<sup>11</sup> W latach dwudziestych we Francji i Japonii przebywał między innymi przyszły premier ChRL-u, Zhou Enlai (1898–1976).

<sup>12</sup> Por. J.A. Lent, Y. Xu, *Te Wei and Chinese Animation...*



karykaturą i satyrą wzniesli hasło „Manhua walczy” (*Manhua zhan*), poprzez które zachęcali do włączenia się w działania wojenne wymierzone przeciwko Japończykom. Organizacja określiła swój charakter jako militarny oddział propagandowy (*Jiawang manhua xuanchuandui*) i rozpoczęła wydawanie własnego magazynu. Po ewakuacji do Nankinu i Hankou artyści dołączyli do rządowej Trzeciej Sekcji Komisji Wojskowej Guomindangu i w ten sposób w pełni oficjalnie zanurzyli się w nurcie wydarzeń wojennych. W 1938 roku organizacja podzieliła się na dwie grupy, a dowódcą jednej z nich został Te Wei.

Słowo *manhua*<sup>13</sup> tłumaczy się na język angielski jako *cartoon*, co zwraca przede wszystkim uwagę na satyryczny charakter tego rodzaju grafiki. Rysunki *manhua* charakteryzuje lapidarność i wyrazistość przekazu, dążącego w stronę deformacji i wyolbrzymienia absurdów życia codziennego, oraz gra wizerunków oparta na analogiach i karykaturze, co pozwala dostrzec pokrewieństwo z zachodnimi satyrycznymi ilustracjami. Egalitaryzm i komunikatywność są immanentnie wpisane w gatunek, dlatego też w naturalny sposób karykatura stała się integralnym elementem strategii propagandowych rozmaitych ideologii. Szanghaj był niekwestionowanym centrum artystów i wydawców *manhua*. Tutaj ukazał się pierwszy magazyn poświęcony tej sztuce – „Szanghajskie Uderzenie” („Shanghai poke”, 1918), a następnie kolejne opiniotwórcze magazyny, takie jak „Nowoczesna Manhua” („Shidai manhua”), „Niezależna Manhua” („Duli manhua”) czy „Szanghajska Manhua” („Shanghai manhua”) <sup>14</sup>. Tendencje modernistyczne w *manhua* pojawiły się wraz z opublikowaniem w Chinach przedruków zaangażowanych społecznie i politycznie zachodnich malarzy i karykaturzystów (między innymi Francisco Goyi, Miguela Covarrubiasa, Georga Grosza, Davida Low). Na Te Weiu najsilniejsze wrażenie wywarły graficzne satyry tego ostatniego – Nowozelandczyka tworzącego w Wielkiej Brytanii, zaangażowanego w krytykę pasywności Europy Zachodniej w obliczu faszyzujących dyktatur. Dla D. Lowa szczególnie niewralgicznym momentem w historii obojętności zachodniej cywilizacji stał się tak zwany incydent mandzurski (1931) i konsekwentnie wzmagająca się od tego czasu brutalna okupacja japońska w Chinach. Zainteresowanie obcokrajowca losem Chińczyków przyczyniło się do ogromnej popularności Lowa w kręgach artystów *manhua*, łaknących międzynarodowego uznania dla głoszonego przez nich prawa narodu chińskiego do walki i samoobrony. Poruszając tematykę polityki międzynarodowej, Low wypracował specyficzny typ przedstawienia, polegający na reprezentowaniu szerokich grup narodowych poprzez karykatury ich przywódców (szczególnie Hitlera i cesarza Hirohito). Low posługiwał się w swych grafikach tuszem, co zbliżało jego twórczość do chińskich konwencji. Był krytykiem zaangażowanym w walkę o prawa grup zniewolonych, nie był jednak dogmatykiem. Na uwagę zasługuje fakt, że

<sup>13</sup> Terminu *manhua* po raz pierwszy użył Feng Zikai (1898–1975), wszechstronny artysta i teoretyk zajmujący się malarstwem, literaturą, muzyką, tłumaczeniami oraz kaligrafią. Feng zapożyczył termin z języka japońskiego (*mangga*), opisując sztukę, która zdominowała plastyczną kulturę popularną późnego okresu dynastii Qing (1644–1912).

<sup>14</sup> Dwa ostatnie magazyny publikowały w latach trzydziestych XX wieku prace Te Weia.

równie zjadliwie co Hitlera czy cesarza Hirohito traktował w swoich karykaturach Stalina, a od 1949 roku Mao Zedonga. Można jednak podejrzewać, że antykomunistyczne prace Lowa nie pojawiały się w Chinach.

Radykalne upolitycznienie życia społecznego w Chinach trwało *de facto* od 1927 (rozłam pomiędzy GMD a KPCh) do 1949 roku (proklamacja ChRL-u), a sama wojna chińsko-japońska, która dała impuls rysownikom do zmilitaryzowania charakteru działań, oznaczała wejście postaw buntowniczych w nową fazę rozwoju, w której wykrystalizowała się specyficzna poetyka chińskiej sztuki nacjonalistycznej. Koncept rewolucyjnej *manhua* oddaje grafika Te Weia zatytułowana *Masy zbudują mur nie do pokonania* (*Zhong zhi cheng cheng*), opublikowana w 1937 roku. Obraz przedstawia widzianą z lotu ptaka budowę potężnego muru<sup>15</sup> przez liczny zastęp robotników, którzy kładą ciężkie cegły, pracę zaś ułatwia im potężny dźwig. Technologia nie odgrywa jednak tak istotnej roli jak współpraca wszystkich postaci, organiczna jedność we wspólnym wysiłku całego narodu. Artyści *manhua* wyraziście podkreślali w swoich pracach zdolność do całościowego, romantycznego poświęcenia jako najwyższy walor nowej tożsamości narodowej. Wymiar wspólnotowy wzmacnia u Te Weia napis widniejący na jednym z ceglanych bloków: „Wojna łączy”. W warstwie symbolicznej chiński patriotyzm bazował nie tylko na kreowaniu wizerunków zjednoczonego i silnego narodu<sup>16</sup>, lecz także na degradacji i poniżeniu wrogów (Japończyków, innych imperialistów, chińskich kolaborantów). Masie mocnej i niezwykniętej niczym wielki mur chiński Te Wei przeciwstawił samotnego i śmiesznie małego japońskiego żołnierza, który, stojąc u podnóża budowli, nigdy nie będzie w stanie pokonać chińskiej potęgi. W tym okresie *manhua* odcieła się od satyrycznych korzeni, przedkładając ponad ironiczny komentarz demaskujący absurdy rzeczywistości patriotyczną egzaltację oraz kronikarską rozprawę z brutalnością przeciwników:

W rzeczywistości od 1937 do 1945 *manhua*, podobnie jak mówione dramaty, były czymś więcej niż tylko formą artystyczną: stały się efektywnym, edukacyjnym narzędziem, przekąźnikiem politycznej indoktrynacji. Służyły także za główną kronikę swego czasu, niosąc świadectwa niszczonego konfliktu. Ze wszystkich form propagandy *manhua* była najbardziej perswazyjna<sup>17</sup>.

W latach 1937–1940 (aż do rozwiązania oddziałów przez GMD ze względu na lewicowy radykalizm artystów nawołujących nie tylko do walki z najeźdźcą, ale też do powstania przeciwko narodowym „ciemieżycielom”<sup>18</sup>) „brygady”

<sup>15</sup> Nie wiadomo, czy Dmitri Geller świadomie odniósł się do tego rysunku Te Weia w dyktowanym mu filmie, lecz takie skojarzenie nasuwa się samo.

<sup>16</sup> Podobnie bezpośrednio i jednoznacznie do patriotycznych uczuć Chińczyków odwołuje się pierwszy pełnometrażowy chiński film animowany *Księżniczka Żelaznego Wachlarza* (*Tie shan gong zhu*, 1941, reż. Wan Laiming, Wan Guchan), zrealizowany w trudnym okresie intensywnych działań wojennych.

<sup>17</sup> H. Chang-tai, *War and Popular Culture. Resistance in Modern China 1937–1945*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1994, s. 94.

<sup>18</sup> W 1941 roku Te Wei znalazł się w Hong Kongu, gdzie opublikował dwa tomy swoich rysunków – *Satyryczna manhua Te Weia* oraz *Kolekcja wiatru i chmur*. Do 1949 roku Te Wei



działały w interiorze oraz w miastach takich, jak Nankin, Wuhan, Changsha, Guilin czy Chongqing, organizując setki wystaw, redagując czasopisma, między innymi „Manhua oporu” („Kangzhan manhua”), i dzienniki, ale przede wszystkim produkując tysiące *manhua* eksponowanych na plakatach, murach miejskich, sztandarach niesionych przez żołnierzy oraz rozwijanych podczas spektakli podobnych „brygad” teatralnych. Pokazom rysunków towarzyszyły wystąpienia agitatorów, relacjonujących i tłumaczących przedstawiane wydarzenia. Oddziały propagandystów wykazywały się ogromną mobilnością, docierając zarówno do miejsc zdewastowanych przez przeciwników, jak i na linii frontu. Intensywna i ciągła działalność grafików zaowocowała dostrzeżeniem ich przez kierownictwo KPCh i wzrostem rangi *manhua* w systemie propagandy.

Typologia chińskich gatunków animowanych z lat trzydziestych XX wieku określana jest w ramach paradygmatu ideologicznego – to film patriotyczny, antyjapoński, antyimperialistyczny, antyfeudalny, bajka edukacyjna<sup>19</sup>. Podobne strategie ikonograficzne i narracyjne wyznaczały wojenną działalność animatorów, na przykład braci Wan, jak i Te Weia. W tradycji chińskiej prymat *manhua* nad filmem animowanym podkreśla odgórna decyzja ministerialna z 1949 roku, mianująca Te Weia kierownikiem działu animacji w Studio Filmowym Changchun. „Lubię animację, ale nie lubię być producentem. Podobało mi się tworzenie *manhua*, nie zaś tych wszystkich monotonnych klitek. Ale dostałem rozkaz i musiałem go wykonać” – powiedział Te Wei, pytany o początki swej czterdziestoletniej twórczości animowanej<sup>20</sup>. Północnym studium kierowała Chen Bo'er, współreżyserka lalkowego filmu *Sen cesarza* (*Huangdi meng*, 1947), przy którego realizacji dużą rolę odegrał Fan Ming, czyli Tadahito Mochinaga<sup>21</sup> (1919–1999), pionier zarówno chińskiego, jak i japońskiego filmu lalkowego.

Te Wei jest reprezentantem pokolenia, które objęło znaczące funkcje w aparacie władzy ChRL-u, akceptując określoną przez Mao zasadę pionowego podporządkowania. Działacze z tego samego szczebla władzy zdawali sobie sprawę, że ich los polityczny i prywatny zależy nie tyle od konstruktywnej, poziomej współpracy, co od zaufania działaczy szczebla wyższego, wyznaczających kolegialnym gremiom odpowiednich kandydatów do objęcia poszczególnych funkcji. Strategia wzajemnej rywalizacji stanowiła nieodłączny element „dzierżenia” posady państwowej. Sytuację w kinematografii dodatkowo komplikował fakt, że w ChRL-u nie istniały precyzyjne kodyfikacje cenzorskie. Szefowie studiów zdawali sobie jednak sprawę z konieczności dostosowania

---

krążył pomiędzy Yunnanem a Hong Kongiem. Wreszcie na dobre powrócił do Chin kontynentalnych, stawiając się w 1949 roku na I Chińskiej Konferencji Literatury i Sztuki w Pekinie.

<sup>19</sup> H. Zhang, *Some Characteristics of Chinese Animation*, „Asian Cinema”, nr 14, s. 70–79, za: J.A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film...*, s. 113.

<sup>20</sup> J.A. Lent, Y. Xu, *Te Wei and Chinese Animation...*

<sup>21</sup> Japończyk opuścił Szanghaj w latach pięćdziesiątych XX wieku, a sam jego udział w tworzeniu struktur i wizji chińskiego filmu animowanego owiany jest dużą dozą tajemnicy. Już od połowy lat osiemdziesiątych zaczął jednak przyjeżdżać do ChRL-u, pomagając w tworzeniu pierwszego międzynarodowego festiwalu filmów animowanych w Szanghaju.

się do oczekiwania kadr partyjnych, zmieniających się w zależności od wprowadzanych przez Biuro Polityczne kolejnych kampanii. W 1957 roku animatorzy uzyskali całkowitą odrębność w strukturze chińskiej kinematografii, co oznaczało, że Te Wei podlegał bezpośrednio ministrowi kultury, a dotychczasowy departament został przemianowany na Szanghajske Studio Filmów Animowanych. Zanim jednak nastąpiła ta zmiana, chińscy animatorzy musieli sprostać trudnej sytuacji oskarżenia o odejście od ideałów narodu chińskiego, a wszystko przez pomyłkę, która zakradła się do werdyktu jurorów festiwalu w Wenecji w 1956 roku<sup>22</sup>.

## Droga do stylu narodowego

Film animowany nie narodził się w Chinach, tylko został tu zaimportowany. Zawsze staraliśmy się zdobyć kopie rozmaitych filmów, a potem wzorowaliśmy się na zagranicznych filmowcach. Ale wtedy [w 1956 roku, dop. O.B.] naszym głównym celem stało się oddanie poprzez kino naszego własnego narodowego ducha. Mając to właśnie na myśli, sam rozpocząłem pracę nad animacją, w której odnajdę ducha narodu. Typowym przykładem takiego eksperymentu jest film *Zarozumiały generał* z 1956 roku<sup>23</sup>.

*Zarozumiały generał* (*Jiao'ao de jiangjun*) to film zrealizowany w tradycyjnej technice ręcznego rysunku na celulooidzie. W warstwie wizualnej uderza feeria barw z przewagą czerwieni. Swojską, disnejowską słodycz zastępuje wrażenie monumentalizmu i siły. Świat legendarny zawłaszcza świat animowanej bajki, bowiem sceneria i postacie zostają przeniesione wprost z tradycji opery pekińskiej (*jingju*). Postacią *jing* jest masywny Generał, który dominuje filmowe kadry. Jako bohater i zwycięzca manifestuje swą siłę i władczość w gestach i ruchach ciała. Generał nie nosi maski, lecz makijaż postaci *jing* jest integralnym elementem jego wizerunku. Przewaga koloru białego świadczy o bezdusznosci i moralnej ułomności bohatera. Podobnie biały akcent na twarzy pochlebcy, który wkrada się w łaski Generała, wskazuje na pokrewieństwo tej postaci z przewrotnym bohaterem *chou*. Ekspresyjny ruch animowanych postaci został oparty na rytmie charakterystycznej choreografii – majestatycznej i umownej<sup>24</sup>.

Generał popełnia kardynalne błędy, przed którymi przestrzega sztuka wojny. Grzeszy zuchwałością, lenistwem i porywcznością, a w końcowej fazie

<sup>22</sup> W 1955 roku miał swoją premierę pierwszy kolorowy chiński film animowany *Dlaczego wrona jest czarna?* (*Wuya weisheme shi hei de*, reż. Qian Jiajun, Li Keruo); rok później zdobył on nagrodę na festiwalu w Wenecji i był pierwszym międzynarodowym sukcesem chińskiej kinematografii animowanej. W swoim werdykcie jurorzy pomylili jednak ChRL z ZSRR, co wywołało kryzys w stosunkach studia z rządem; SAFS pod kierownictwem Te Weia natychmiast wdrożył strategię naprawy.

<sup>23</sup> O. Alder, dz. cyt., s. 5.

<sup>24</sup> W trakcie przygotowań do realizacji filmu artyści studiowali ruchy i pozy aktorów opery pekińskiej zapraszanych do SAFS-u, por. J.A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film...*, s. 116.

wydarzeń tchórzliwością. Przede wszystkim jednak okazuje się wodzem krótkowzrocznym, strategiem, którego w pierwszym rządzie pokonały wygody życia w pokoju. Moralizatorstwo *Zarozumiałego generała* nie wybrzmiewa jedynie wraz z przestrożą przed nadmierną pychą wynikającą z odniesionych sukcesów czy dezaprobatą wobec rozpasanego stylu życia, wypełnionego uciechami cielesnymi i alkoholowymi. Ideologiczny dydaktyzm chińskiej animacji zrywa z komunistyczną nowomową, nazywającą wojnę pokojem, wolność niewolą, a ignorancję siłą. Przykuta do swego siedziska papuga, pełniąca na równi z serwilistycznym klakierem rolę ulubionej maskotki Generała, raz po raz wykrzykuje slogan „Pokojuowy świat!”. Dla słabego wodza słowa te są najgroźniejszą trucizną, natomiast czujność, trening i dążność do konfrontacji to obowiązki zdolnego władcy. Te Wei podjął wyzwanie skonstruowania charakteru narodowej animacji, podczas gdy polityczną racją stanu ChRL-u była manifestacja i jednoczesna budowa mocarstwowości w realiach zimnowojennych konfrontacji, czyli polityka poświęcenia społecznego na rzecz wzrostu potęgi militarnej. Celem społecznym nie był pokój, lecz gotowość bojowa.

*Zarozumiały generał* uznawany jest za początek złotego okresu szanghajskiej szkoły animacji. W przypadku Chin precyzyjne dookreślenie charakteru działań tej międzygeneracyjnej formacji artystycznej nie wydaje się zadaniem karkołomnym, tak jak dzieje się to przy próbie zdefiniowania polskiej, zagrzebskiej, czeskiej czy radzieckiej szkoły animacji. Filmy z SAFS-u z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku determinuje konsekwencja formalna – film *Te Weia* jest wprawdzie typową dla wszelkich kinematografii animacją na celuloidach, lecz odwołuje się do tradycji ściśle chińskiej.

W 1957 roku Te Wei wprowadził do pracy studia slogan „Droga do stylu *minzu*”<sup>25</sup>, odnosząc się do nacjonalistycznej kategorii „chińskość”, unifikującej etniczną i kulturową różnorodność Chińczyków. W studiu wciąż powstawały filmy tradycyjne, lecz ich treść odnosiła się do wytworów kultury i myśli chińskiej (zarówno klasycznych ksiąg, oper pekińskich, jak i przysłów). Prawdziwie cenioną produkcją były jednak filmy wysoce artystyczne, których techniki opracowywali chińscy filmowcy we własnym zakresie, czerpiąc ze wzorów kultury narodowej (animacja tuszu i wody, zwijanego papieru, chińska wycinanka). Twórcy szkoły szanghajskiej publikowali teksty teoretyczne<sup>26</sup> i tworzyli manifesty. Sam charakter pracy wymuszał na nich wspólnotę programową, Te Wei zaś pełnił funkcję „papieża”. O ile w Europie Środkowo-Wschodniej trendy w sztuce w najogólniejszym rysie charakteryzuje symultaniczność pomiędzy innowacją artystyczną a wywrotowością społeczną, to na zasadzie pełnego przeciwieństwa szkoła szanghajska dążyła do zespolenia nowatorstwa w sztuce z funkcjonalnością w ramach systemu maoistowskiego.

Rewitalizacja wojennych treści propagandowych, towarzysząca udziałowi Chin w wojnie koreańskiej (1950–1953), ponownie miała działać mobilizująco na masy. Celem chińskiego filmu animowanego nie była prosta rozrywka

<sup>25</sup> Por. W. Wu, dz. cyt., s. 31–54.

<sup>26</sup> Teksty *Te Weia* ukazywały się w 1960 roku w chińskim „Dzienniku Ludowym”.

i podstawowa dydaktyka, ale ciągle podtrzymywanie zbiorowego entuzjazmu do przebudowy Chin w duchu nowego ładu społecznego. Tego rodzaju propaganda przywoływała wprawdzie wojowniczą bezpośredniość przekazów *man-hua*, pozbawiona była jednak całkowicie jej humanistycznego, krytycznego wymiaru. Jak zauważa Wu Weihua, kiedy analizuje szkołę szanghajską pod kątem relacyjności różnych konceptualizacji kategorii *minzu* w filmie animowanym: „[niezbędne jest dostrzeżenie roli – dop. O.B.] narastającej władzy państwowego dyskursu oraz stopniowego zanikania subiektywnej i indywidualnej kreatywności”<sup>27</sup>. W takim kontekście kwestionowalna wydaje się adekwatność używania terminu „szanghajska szkoła animacji”. Okazuje się bowiem, że brak tu zasadniczego wyznacznika „szkoły”, jakim jest świadoma i zindywidualizowana działalność autorów.

## Towarzysz artysta

Z historycznej perspektywy przeniesienie techniki malarstwa tuszem (*shui mo hua, ink-wash painting*) w obręb medium filmu animowanego było największym dokonaniem artystycznym Te Weia, które zadecydowało o statusie reżysera w powszechnej historii filmu animowanego. Pod jego kierunkiem technika wymagająca niezwykle mozolnego wysiłku została opracowana przez chińskich artystów z SAFS-u pod koniec lat pięćdziesiątych. Jej zastosowanie w filmach sygnowanych przez Te Weia – *Kijanki szukają mamy* (*Xiao kedou zhao mama, 1961*), *Pasterz i flet* (*Mutong, 1963*) oraz *Uczucia z gór i wody* (*Shanshui qing, 1988*) – nie tylko nadało chińskiej sztuce animacji całkowicie unikatowego charakteru, lecz także stanowiło znaczący wkład w kształtowanie się autonomicznej tożsamości samego medium. Fakt ten niekoniecznie bywa dostrzegany przez teoretyków filmu animowanego, dla których klasyfikacja animacji jako zjawiska kinowego lub plastycznego przez długi czas pozostawała istotnym przedmiotem sporu. Plastyczny rodowód animacji oraz niemal organiczny i niezwykle inspirujący związek obu sztuk nie zostają zanegowane wraz ze stwierdzeniem kinowego charakteru filmu animowanego – który dzięki montażowi (*stricte* filmowemu środkowi wyrazu) czy irracjonalnej logice narracji podążającej za transformacjami i rytmem obrazów stanowi reprezentację zjawisk powstających lub rozwijających się na oczach widza. Paweł Sitkiewicz jako koronny argument w debacie przywoływał stwierdzenie Gilles’a Deleuze’a, że o pełnej „kinowości” filmu animowanego

decyduje fakt, że rysunek nie przedstawia jakiejś dopracowanej sceny czy postaci, lecz jest raczej zarysem jakiejś postaci cały czas się tworzącej lub znikającej, o której wyglądzie decyduje ruch linii i punktów uchwyconych w dowolnym

<sup>27</sup> W. Wu, dz. cyt., s. 36.

momencie przebywanej przez nie trasy. [...] Nie ukazuje on nam postaci uchwyconej w jakimś szczególnym momencie, lecz ciągłość ruchu, który opisuje tę figurę<sup>28</sup>.

W kwestii animacji malarstwa tuszem, opracowanej i doskonalonej przez Te Weia oraz jego współpracowników, zakorzenie w nobliwej sztuce plastykowej jest oczywiste. Osiągnięcie mistrzostwa w tym gatunku filmu animowanego podlega tym samym zasadom, co sztuka doskonalona przez chińskich malarzy literatów, a więc zależy od spójnego przejawiania się w dziele elementów: *yi* (odnoszącego się do przemyślanej i szlachetnej idei, intencji lub koncepcji stojącej za obrazem), *qi* (siły żywotnej lub ducha związanego z ruchem świata naturalnego, które nadawałyby rytm pociągnięciom pędzla), *shi* (potencji zaczerpniętej ze świata naturalnego, wyzwalającej w przedstawieniach odpowiedni rozmach) oraz *bi* (maestria w użyciu pędzla, jakość odnosząca się zarówno do fizycznego aktu tworzenia obrazu, jak i związanych z nim metafizycznych doznań malarza) – „*bi* jest prowadzone przez *yi*, napędzane przez *qi* i określane przez *shi*”<sup>29</sup>.

Uchwycenie procesualności, mutacyjności i temporalności świata naturalnego zgodnie z autorskimi zamierzeniami wyznaczają walory tradycyjnego chińskiego malarstwa tuszem. Jednocześnie, choć zupełnie od siebie niezależnie, kategorie te stały się podstawowymi kryteriami służącymi do opisu filmu animowanego. Między dwoma dziedzinami sztuk wizualnych zachodzi widoczna korespondencja, nie ma jednak mowy o jednoznaczności. Każda z nich obciążona jest bowiem balastem ściśle związanym ze specyfiką medium. Kontemplacyjne malarstwo pozostało sztuką hermetyczną, elitarną i indywidualną (zarówno jako akt twórczy, jak i doświadczenie percepcyjne), podczas gdy artystyczny film animowany tworzony w ChRL-u był znaczącym elementem zinstytucjonalizowanego aparatu propagandy, realizowanym w sposób kolektywny i odbieranym na skalę masową, zgodnie z linią polityki kulturalnej KPCh kształtującej tamtejszy system kinematograficzny.

Rekonstrukcja rozwoju chińskiego filmu animowanego zgodna z chronologią wydarzeń historycznych naturalnie obciążona jest ograniczonością interpretacyjną, niemniej rzadko kiedy w historii kultury związek pomiędzy polityką a sztuką przybiera tak organiczną i spójną formę, jak miało to miejsce w ChRL-u w okresie pracy twórczej Te Weia. Aby określić zmienne kształtujące dominujący styl *minzu*, bezpośrednio związany z nacjonalistycznym paradygmatem chińskiej rewolucji, należy szczególną uwagę zwrócić na kampanie z lat 1956–1958. W maju 1956 roku formalnie rozpoczęła się Kampania Stukwiatów, podczas której Mao Zedong i kadry partyjne zachęcały intelektualistów, artystów oraz edukatorów do konstruktywnej krytyki dotychczasowych osiągnięć chińskiego komunizmu. Był to okres pewnego rodzaju liberalizacji

<sup>28</sup> G. Deleuze, *Tezy o ruchu. Pierwszy komentarz do Bergsona*, tłum. J.M. Godzimirski, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 1, s. 19–20, za: P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do okresu klasycznego*, Gdańsk 2009, s. 17.

<sup>29</sup> J. Gao, dz. cyt., s. 190.



światopoglądowej, otwierający obszary dyskusji teoretycznej odnoszącej się zarówno do polityki, jak i działalności artystycznej.

Koncept stylu *minzu* jawi się jako przejaw dyskursu nacjonalistycznego gruntownie zakorzenionego w maoizmie, ale równocześnie stanowi kontynuację idei obecnej w myśli chińskiej od XIX wieku, a wyrażanej oficjalnie przez chińskie władze w wieku XXI – „zhongti, xiyong” („chińskie – jako substancja, zachodnie – jako środek”)<sup>30</sup>. Model stylistyczny, który krystalizował się w okresie „rozkwit” Stulecia Kwiatów bazował na dumie z osiągnięć cywilizacji chińskiej, zarówno jej wytworów kulturowych, jak i idei oraz postaw intelektualnych kształtujących życie społeczne Państwa Środka. Ten drugi wniosek nasuwa się w związku z pierwszeństwem animacji tuszu i wody wśród innych „ściśle chińskich” technik filmu animowanego, mimo że powstało stosunkowo niewiele produkcji tego typu. Artystyczna animacja o charakterze kontemplacyjnym zyskała uznanie (i wsparcie) premiera Zhou Enlaia<sup>31</sup>, znajdując się w ten sposób w orbicie szczególnego zainteresowania władzy. Sama technika stała się przekąźnikiem treści kultywującym i reinterpreterującym oryginalne wzory kultury.

W maju 1957 roku chińscy intelektualiści rzeczywiście przystąpili do otwartej krytyki systemu, nie spodziewając się szykowanej przez Mao radykalnej i dotkliwej kontry w postaci tak zwanej kampanii przeciwko prawicowcom (1957–1958). Artyści nobilitowanego do rangi sztuki narodowej filmu animowanego nie wpadli jednak w „rewizjonistyczną pułapkę”. W swej esencji bowiem nowo wykreowany styl *minzu* zakładał nieskażoną inklinacjąmi politycznymi, ani też nawet filozoficznymi, eksplorację dziedzictwa kulturowego. Proste, linearne narracje pełniły funkcję służebną wobec rozwijającej się na oczach widza efektownej prezentacji, przenoszącej dzięki kinematografowi (narzędziu zachodniemu) czysto chińską substancję do obiegu masowego. Zachowawczość filmowych fabuł wiązała się z faktem, że kino animowane skierowane było przede wszystkim do widza młodego, mimo iż estetyka *minzu* w animacji stawała się czytelna dopiero w oczach dojrzałego użytkownika kultury. O symbolicznej więzi łączącej aparat państwowy i naród pisał Jean-Pierre Diény:

W Chinach [...] nie ma przerwy w ciągłości literatury dziecięcej, młodzieżowej i tej dla dorosłych. Wszystkie trzy, będąc gałęziami tego samego trzonu oficjalnej ideologii, przypominają się nawzajem. Chiny traktują dzieci jak dorosłych, a dorosłych jak dzieci<sup>32</sup>.

Film *Kijanki szukają mamy* powstał w 1961 roku w wyniku współpracy Te Weia z innym uznanym chińskim animatorem, Qian Jiajunem, i stanowi pierwszą realizację filmową w technice malarskiej animacji tuszu. Estetyczną

<sup>30</sup> Por. L. Kasareño, *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie*, Warszawa 2011, s. 64.

<sup>31</sup> Por. J.A. Lent, Y. Xu, *Chinese Animation Film...*, s. 118.

<sup>32</sup> J.-P. Diény, *Le monde est à vous: la Chine et les livres pour enfants*, Paryż 1971, s. 7–8, za: W. Wu, dz. cyt., s. 47.

inspiracją dla Te Weia był obraz nazwany *Żaby skrzeczące wzdłuż całego strumienia* (*Washeng shili chu shanquan*) autorstwa Qi Baishiego, jednego z najbardziej prominentnych malarzy chińskich pierwszej połowy XX wieku. Zdumiewające jest podobieństwo narodzin konceptu stojącego za powstaniem obrazu Qi Baishiego oraz filmu Te Weia. Pod koniec lat pięćdziesiątych pisarz Lao She postawił przed Qi wyzwanie zobrazowania poetyckiego wersu, który stał się tytułem dzieła<sup>33</sup>. Tymczasem w 1960 roku generał Chen Yi, wicepremier ChRL-u, zwiedzając wystawę poświęconą filmowi animowanemu, napomknął (co zostało potraktowane jako wezwanie skierowane do artystów), że pragnąłby, aby pewnego dnia obrazy Qi Baishiego ożyły<sup>34</sup>.

Radość i witalność przebijają ze wszystkich kadrów filmu *Kijanki szukają mamy*. Radosny jest zarówno kobiecy głos z offu, jak i rozświetlona toń jeziora, którą przemierza wesoła gromadka młodych żab poszukujących ukochanej matki. Poszukiwania nie tylko kończą się szczęśliwym spotkaniem całej rodziny, ale także świadomym i entuzjastycznym podjęciem przez wodną młodzież istotnego wyzwania: „Kijanki są ambitne. Przyrzekają chronić wszystkie rośliny przed szkodnikami!”<sup>35</sup>. Infantylna, prosta fabuła jest pretekstem do zastosowania nowatorskiej techniki. Pionierstwo przedsięwzięcia uwidacznia się w sposobie animacji – tło obrazu pozostaje statyczne, podczas gdy jeden element lub grupa elementów (na przykład gromada kijanek) znajduje się w ruchu. Eksperyment okazał się jednak wystarczająco satysfakcjonujący – Te Wei i Qian Jiajun nie tylko udowodnili, że malarstwo tuszu i wody posiada potencjał animacji, ale także sam film wysłany na zagraniczne festiwale zdobył zainteresowanie jurorów w Annecy, Cannes i Locarno. W opinii Te Weia realizacja *Kijanek* oznaczała punkt zwrotny w historii chińskiego filmu animowanego – „[Ten film] pokazał, że ta zaimportowana forma sztuki została całkowicie zaabsorbowana”<sup>36</sup>.

Twórcy natychmiast przystąpili do realizacji kolejnego filmu wykorzystującego malarstwo tuszu. *Pasterz i flet* został zaprezentowany publiczności w 1963 roku. Wydaje się, że podczas pracy nad tym dziełem kierownik SAFS-u po raz pierwszy pozwolił sobie na ujawnienie się w dziele autora i dyskretne opuszczenie pozycji lojalnego interpretatora partyjnych rozporządzeń. Te Wei i Qian Jiajun ponownie osadzili estetykę obrazu w kontekście twórczości wybitnego, współczesnego malarza. Li Keran, uczeń Qi Baishiego, podobnie jak „numer 1” szanghajskiego studia, w okresie wojny chińsko-japońskiej oraz wojny domowej działał w propagandowych brygadach artystycznych, będąc jednym ze współpracowników Zhou Enlaia. Nowatorskie malarstwo Li Kerana, niewyrzekające się odwiecznych tematów związanych z krajobrazem, fauną czy florą, zbliżyło się do naturalnej, ludowej prostoty. Najczęstszymi

<sup>33</sup> Por. Y. Jin, dz. cyt., s. 74.

<sup>34</sup> Por. D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt., s. 10.

<sup>35</sup> Weihua Wu wskazuje na dodatkową intencję towarzyszącą powstaniu filmu: „Jest to jeden z kilku zespołowych eksperymentów odpowiadających na Wielki Skok Naprzód” (W. Wu, dz. cyt., s. 42).

<sup>36</sup> O. Alder, dz. cyt., s. 5.

tematami jego twórczości były bowiem małe wsie, dzieci oraz obrazy domowych bawołów.

Pasterz i bawół są zatem bohaterami pierwszego autorskiego filmu Te Weia. Pomiędzy zwierzęciem a jego opiekunem istnieje niemal organiczna więź głębokiego porozumienia. Operując zaledwie kilkoma przedstawieniami nacechowanymi symbolicznie, artysta stworzył dużo bardziej złożoną opowieść o potrzebie harmonii i miłości oraz komplementarności sił witalnych i cierpienia, niż uczynił to w swym poprzednim filmie. Zarówno dziecko, jak i domowy bawół to reprezentacje niezwykle mocno związane z dobrodziejstwem harmonijnego współżycia człowieka z naturą. Zostają one skonfrontowane z fletem, elementem kultury, atrybutem mędrców, symbolem smutku i cierpienia<sup>37</sup>. Flet stanowi w filmie Te Weia narzędzie komunikacji pomiędzy szczerą naturą a wielbiącym ją człowiekiem. Nie wywołuje zagrożenia ani chaosu, lecz jest koniecznym elementem dopełniającym relację człowieka z jego otoczeniem. Gdy rok po premierze *Pasterza i fletu* Te Wei został oskarżony o „kroczenie kapitalistyczną ścieżką”, film ten określono jako „nieoddający walki klas i paraliżujący świadomość społeczną”, wkrótce też został wycofany z wszelkiej dystrybucji – aż do 1978 roku<sup>38</sup>.

## Mistrz odchodzi

Kulturowe i społeczne straty powstałe w wyniku Rewolucji Kulturalnej do dziś nie zostały w pełni oszacowane. W okresie dezintegracji wszelkich form ludzkiej działalności – intelektualnej, artystycznej, społecznej czy gospodarczej – miliony ludzi poddane zostały zniszczeniu fizycznemu i duchowemu. Zgodnie z nową polityką Deng Xiaopinga, oceniającego 70% decyzji Mao jako słuszne, zaś 30% – jako błędne, Rewolucja Kulturalna zaliczona została do tej drugiej kategorii. Artyści związani z SAFS-em, którzy od 1970 roku stopniowo zaczęli wracać do Szanghaju i swojego dawnego miejsca pracy<sup>39</sup>, unikali problematyki rozliczeniowej w nowo realizowanych produkcjach<sup>40</sup>. Za tak zwany drugi złoty okres szanghajskiej szkoły animacji uznaje się lata 1976–1980, okres charakteryzujący się przede wszystkim rewitalizacją stylu *minzu*, odzyskaniem „półkowników” zrealizowanych w poprzednich dekadach oraz naśladownictwem konwencji wypracowanych w latach 1957–1966.

Te Wei przerwał milczenie w 1988 roku, realizując swój najsłynniejszy i z pewnością najwybitniejszy film, *Uczucia z gór i wody*. W realizacji filmu

<sup>37</sup> Tamże, s. 82–83.

<sup>38</sup> Por. D. Ehrlich, T. Jin, dz. cyt., s. 12.

<sup>39</sup> Nie od razu jednak obejmowali oni swoje poprzednie funkcje. Te Wei, niegdyś kierownik studia, został mianowany kierownikiem czytelnii, a na uprzednie stanowisko powrócił dopiero po upadku „Bandy Czwojga”.

<sup>40</sup> Do istotnych wyjątków należą: *Jedna noc w galerii* (*Zai yishu hualang yiye*, 1978, reż. Lin Wenxiao), *Nezha pokonuje Króla Smoków* (*Nezha nao hai*, 1979, reż. Wang Schuchen, Yan Dingxian, A Da), *Trzech mnichów* (*San ge heshang*, 1980, reż. A Da).

współpracowali z nim młodzi artyści z SAFS-u – Yan Shanchun i Ma Kexuan. Ten niespełna dwudziestominutowy film stanowi także najdoskonalszą realizację wykonaną w malarskiej technice animacji tuszu. Tym razem jednak Te Wei nie odnosił się estetycznie do żadnego z uznanych chińskich malarzy, lecz sam od podstaw wykreował świat monumentalnych gór i niepokojących strumieni, po którym wędrują Mistrz i jego Uczeń. Monochromatyczny klucz barwny rzadko kiedy jest przełamany elementami kolorowymi (jak na przykład żółte motyle). Najczęściej wertykalna orientacja przestrzeni w kadrach przydaje animowanej prezentacji wrażenie ogromu, który przytłaczałby widza, gdyby nie piękno zniuansowanego przedstawienia górskich szczytów i rwącej wody. Dwie ludzkie sylwetki oraz z czułością niesiony przez Ucznia instrument *qin* (instrument strunowy przypominający cytrę) stanowią integralne elementy krajobrazu. Harmonijne, lecz niebezbolesne współistnienie ludzi i natury, które Te Wei obrazował już w swoim poprzednim filmie, jest jednak w tym wypadku tylko jednym z wielu wątków najstarszej chińskiej opowieści o cyklu umierania i narodzin.

Z ciszy towarzyszącej początkowym kadrom wylania się szum wody, a następnie kojące i głębokie dźwięki *qin*. Nauka gry na *qin* należała do kanonu edukacyjnego literatów, wyrażanie za jego pomocą emocji i wrażeń stanowiło umiejętność równą maestrii malarskiej czy kaligraficznej. Osiągnięcie autentycznego kunsztu było jednak wyzwaniem całego życia, podołali mu tylko nieliczni, wybitni artyści. Po latach spędzonych na pracy propagandowej i organizacyjnej Te Wei wycofał się z pełnionej przez dekady roli przywódczej i zgodnie z tradycją zajął pozycję zewnętrznego obserwatora przemian. Pod koniec lat osiemdziesiątych polityka modernizacji i bogacenia się ostatecznie zlikwidowała etos intelektualisty oddanego służbie cywilnej i pielęgnacji kultury. Wolta Te Weia wyraźnie świadczy o konserwatywnym podłożu jego działalności artystycznej. Sam twórca zdawał sobie sprawę z jego istnienia: „Wydaje mi się, że widzę coś konserwatywnego w moim własnym stylu. Lecz o ile rozpoznaję owe konserwatywne, powściągliwe elementy w stylu, to nie jest mi łatwo je pokonać i osiągnąć stylistyczny przełom”<sup>41</sup>.

Początkowo Uczeń przybywa do Mistrza, aby pod jego kierunkiem ćwiczyć się w grze na *qin*. Wraz z upływem czasu w naturalny sposób Uczeń osiąga coraz wyższy stopień zaawansowania w sztuce, zaś Mistrz staje się coraz słabszy fizycznie. Uczeń musi więc szkolić się samotnie. Wchodząc w świat natury, nawiązuje kontakt ze zwierzętami, powoli zaczynają do niego także docierać uczucia wezbranej wody i piętrzących się gór. Ostatni wysiłek Mistrza polega na przepłynięciu wraz z Uczniem rwącej rzeki oraz przejściu przez góry – po to, aby przekazać mu *qin* i odejść w dal. Wymowa transgresyjnego przedstawienia staje się wyjątkowo klarowna dzięki pulsującej fakturze kadrów oraz powolnej, lecz zrytmizowanej i konsekwentnej przemianie kształtów krajobrazu, w którym nie można wytyczyć oczywistej granicy pomiędzy skałą a wodą. Ruch świata naturalnego, oddawany w tradycyjnym malarstwie poprzez rytm

<sup>41</sup> O. Alder, dz. cyt., s. 8.

pociągnąć pędzla, w *Uczuciach z gór i wody* znajduje swoje odzwierciedlenie jako ruch świata animowanego, tchnięcie ducha w nieożywione kadry. Reminiscencją fascynacji twórczością Li Kerana są, jak się wydaje, zastosowane przez Te Weia chwytły polegające na inkorporacji szkiców w obręb przedstawienia (zamglonym wzrokiem schorowany Mistrz dostrzega jedynie kontury otaczającej go rzeczywistości) czy przenikanie się plam tuszu zastosowane w końcowej sekwencji wyimaginowanej wspólnej przeprawy łodzią przez spokojną taflę jeziora. Wizja ta staje się udziałem Ucznia, który w finale pozostaje nieodwołalnie samotnym kontynuatorem tradycji.

Wprowadzając w obręb animacji klasyczne koncepcje „narracji-w-obrazie” czy też „obrazowania bezczasu”<sup>42</sup>, aktywujące patrzenie na malarstwo krajobrazowe z perspektywy „chodzącej” (a więc ze zmultiplikowanych punktów widzenia eliminujących jedną, centralną perspektywę), Te Wei osiągnął szczyt możliwości stylu *minzu*, zespalać dziedzictwo tradycyjnej sztuki malarskiej z zachodnim wynalazkiem, a przez to tworząc całkowicie unikatową jakość. Ogromny, międzynarodowy sukces filmu Te Weia zadecydował o usankcjonowaniu przez historyków i krytyków terminu „szanghajska szkoła animacji” w odniesieniu do produkcji z SAFS-u. Terminu, o czym była mowa, kontrowersyjnego z uwagi na programową eliminację autorskiego indywidualizmu z procesu produkcji filmowej. *Minzu*, jak zauważa Wu Weihua,

było raczej synonimem polityki kulturalnej państwa. Reprezentacja *minzu* w jakiś sposób ciągle jest rozumiana jako proces kontrolowany i kreowany przez władze polityczne; jednocześnie wykazuje on [styl – dop. O.B.] imponujące tendencje w kierunku autonomii [...], która negocjowałaaby pomiędzy stanowiskiem dyskursu państwowego a poglądami publiczności<sup>43</sup>.

W przypadku twórczości Te Weia, artyści, który wytyczył drogę do stylu *minzu* i przez kolejne dekady pieczołowicie i z ogromnym poświęceniem budował jego struktury w ramach Szanghajskiego Studia Filmów Animowanych, próby negocjowania twórczej autonomii zakończyły się dramatycznie wraz z oskarżeniami w 1964 roku. W końcu lat osiemdziesiątych przyjął on postawę nestora godzącego się z koniecznością wybicia się dotychczasowych adeptów na twórczą niezależność. Te Wei doświadczył kryzysu studyjnej animacji, która wraz z otwarciem rynku nie mogła poradzić sobie przede wszystkim z japońską konkurencją w dziedzinie młodzieżowej rozrywki animowanej. Twórca ten widział nieadekwatność uprawianej przez siebie sztuki w warunkach quasi-kapitalistycznej rywalizacji. Przez wiele lat powtarzał, że zamierza realizować kolejne filmy, czeka jedynie na odpowiednie scenariusze. Zamierzeń tych nigdy nie spełnił, mimo że zmarł dopiero w 2010 roku. Symbolicznym zamknięciem epoki szanghajskiej szkoły animacji pozostaje 1989 rok, z uwagi na jego znaczenie w historii chińskiej kultury. W istocie jednak szkoła szanghajska kończy się wraz z *Uczuciami z gór i wody*, dziełem w pełni świadomym

<sup>42</sup> O koncepcjach „narracji-w-obrazie” jako „narration in painting” oraz „obrazowania bezczasu” jako „timeless painting” pisze Jianping Gao, por. J. Gao, dz. cyt., s. 111.

<sup>43</sup> W. Wu, dz. cyt., s. 42.



swej nieprzystawalności tak do ram wyznaczonych rewolucją – choć to dzięki rewolucji twórcy tacy jak Te Wei rozpoczęli poszukiwania ściśle chińskich technik animacji, co doprowadziło ich do eksperymentów z malarstwem tuzem – jak i do kierunków wyznaczonych dla kraju zmodernizowanego, podążającego za pieniądzem, nie zaś dźwiękiem *qin*.

### Bibliografia

- Alder O., *Te Wei. Chinese Doyen. Chinese Doyen of Animation*, „Plateau” 1994, nr 2.
- Chang-tai H., *War and Popular Culture. Resistance in Modern China 1937–1945*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1994.
- Ehrlich D., Jin T., *Animation in China*, w: *Animation in Asia and the Pacific*, red. J.A. Lent, Sydney 2000.
- Encyclopedia of Chinese Film*, red. Y. Zhang, Z. Xiao, New York – Londyn 2002.
- Fairbanks J.K., *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, tłum. T. Lechowska, Z. Słupski, Gdańsk 1996.
- Fang J.P., *Symbols and Rebuses in Chinese Art. Figures, Bugs, Beasts and Flowers*, Berkeley – Toronto 2004.
- Farquhar M.A., *Monks and Monkey: A Study of National Style in Chinese Animation*, „Animation Journal” 1993, nr 1, s. 4–27.
- Gao J., *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, „Acta Universitatis Upsaliensis. Aesthetica Upsaliensia 7” 1996.
- Jin Y., *Arts in China*, tłum. P. Wang, X. Zhao, Beijing 2009.
- Kasarekło L., *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie*, Warszawa 2011.
- Lent J.A., Xu Y., *Chinese Animation Film: From Experimentation to Digitalization*, w: *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, red. Y. Zhu, S. Rosen, Hong Kong 2010.
- Lent J.A., Xu Y., *Te Wei and Chinese Animation: Inseparable, Incomparable*, [online] <<http://www.awn.com/animationworld/te-wei-and-chinese-animation-inseparable-incomparable>>, dostęp: 15.03.2014.
- Sitkiewicz P., *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do okresu klasycznego*, Gdańsk 2009.
- Wu W., *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation Interdisciplinary Journal” 2009, nr 1.
- Xu G.G., *Chinese Cinema and Technology*, w: *A Companion to Chinese Cinema*, red. Y. Zhang, Oxford 2012.
- Yi W., *New China's Film Exchange with the Outside World*, [online] <[http://www.chinaculture.org/focus/2009-09/16/content\\_349223\\_2.htm](http://www.chinaculture.org/focus/2009-09/16/content_349223_2.htm)>, dostęp: 15.03.2014.

Strony internetowe (dostęp: 15.03.2014)

[www.chinaonlinemuseum.com/painting-qi-baishi.php](http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-qi-baishi.php)

[www.chinaonlinemuseum.com/painting-li-keran.php](http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-li-keran.php)

[www.geller.ru](http://www.geller.ru)

### Streszczenie

Autorka artykułu podejmuje, nieopracowany dotąd na gruncie polskiego filmoznawstwa, temat klasycznego filmu animowanego tworzonoego w Chińskiej Republice Ludowej w latach 1957–1989. Ukazuje go poprzez pryzmat życia i twórczości nestora chińskiej animacji, Te Weia. Jej celem jest zdefiniowanie kategorii „szanghajaska szkoła animacji” oraz sprecyzowanie terminu „styl *minzu*”, odnoszącego się zarówno

do estetyki, jak i ideologicznych założeń chińskiej sztuki animacji. Te Wei już w latach trzydziestych XX wieku zaangażował się w działalność propagandową na rzecz Komunistycznej Partii Chin, realizując patriotyczne rysunki *manhua*. W 1949 roku stanął na czele Departamentu Animacji w Studio Filmowym Changchun, a od 1957 roku kierował działalnością Szanghajskiego Studia Filmów Animowanych (SAFS). W 1957 roku Te Wei wezwał animatorów do stworzenia specyficznie chińskiego stylu animacji, a więc użycia zachodniego środka (kinematografu) do propagowania chińskiej „esencji” poprzez opracowanie nowych technik (na przykład malarskiej techniki animacji tuszu) oraz odwoływanie się do tradycyjnej symboliki (między innymi opery pekińskiej). W ten sposób produkcja filmów animowanych dostosowała się do paradygmatu maoistowskiej propagandy, gloryfikującej chińską supremację kulturową. W warunkach totalitarnych jedyną dostępną twórcom formą „artystycznej kontrabandy” stała się zawołowana filozoficzna refleksja nad relacją człowieka i natury, która najpełniej wybrzmiała w ostatnim filmie chińskiego mistrza (*Uczucia z gór i wody*, 1988), zrealizowanym już w okresie modernizacji.

### Summary

#### Comrade Te Wei

The article discusses a subject that has not been examined in Polish Film Studies yet, namely the specifics of the classic animated film from the People's Republic of China (1957–1989) through the prism of the life and work of Te Wei, a doyen of Chinese animation. The author aims to define a category of the “Shanghai School of Animation” and to coin the term “*minzu* style” which refers both to aesthetics and the ideological assumptions of Chinese animation art. As early as in the 1930s Te Wei was engaged in propaganda activities on behalf of the Communist Party of China realizing patriotic *manhua*. In 1949, he led the animation department at Changchun Film Studio and from 1957 he was the head of the Shanghai Animation Film Studio (SAFS). In 1957, Te Wei called animators to undertake the challenge of constructing a specifically Chinese style of animation and to use Western medium (cinematograph) in order to transmit Chinese “essence” through new techniques (e.g. ink-wash animation) and references to traditional symbolics (among others, Peking Opera). In this way, animated film production was adapted to the paradigm of Maoist propaganda that glorified Chinese cultural supremacy. For Chinese authors, veiled philosophical reflection of the relations between man and nature became the only available way of smuggling “artistic contraband” under totalitarian censorship, the possibility of expression that was fully exploited in the last film of the Chinese master (*Feelings from Mountains and Water*, 1988), completed in a period of modernization.